Die musikalische Dimension der Sprachkunst

Hermann Hesse, neu gelesen

Dissertation

zur Erlangung des Grades der Doktorin der Philosophie
beim Fachbereich Sprach-, Literatur- und Medienwissenschaft
der Universität Hamburg

vorgelegt von

Julia Moritz

aus Samara
Russische Föderation

Hamburg, 2006

Als Dissertation angenommen vom Fachbereich Sprach-, Literatur- und Medienwissenschaft der Universität Hamburg aufgrund der Gutachten
von Prof. Dr. Hans-Gerhard Winter
und Prof. Dr. Ulrich Wergin
Hamburg, den 29.06.2005

Inhaltsverzeichnis

Einleitung 5

Erstes Kapitel
Literarische Musikalität als Metapher und als Werktotalität

1. Musik und Musikalität. Zur Bestimmung des Forschungsgegenstandes 15

2. Musik-Begriff und Musik-Metapher
Sprachnot der Rezeptionssprache und metasprachliche Reflexion 21

3. Rest- und Grundbestände der absoluten Musikmetapher.
Aspekte einer literaturwissenschaftlichen Metaphorologie 26

3.1. Restbestände der ästhetischen Sprache:
Die Metapher der „absoluten Musik“ 27

3.2. Grundbestände. Rezeptions- und Produktionsmetapher 34

4. Von der Metapher zur Werktotalität 38

4.1. Michail Girschmans „Rhythmus der künstlerischen Prosa“ 41

4.2. „Schönheit ist Information“. ‚Musikalische’ Bedeutungen und
methodologische Überlegungen zur Textanalyse 46

Zweites Kapitel
Musikalität im Werk von Hermann Hesse

I. „Eine Dimension mehr“. Magie als Mittel der Krisenbewältigung

1. Trivial und musikalisch: zwei (Wahrnehmungs-)Pole einer Einheit 58

2. „Magisches Denken“: Ursachen und Konsequenzen 63

2.1. Magie und Kulturkrise 63

2.2. Magische Aufhebung der Subjekt-Objekt-Differenz 70

2.3. Magie und Musik. Magische Aufhebung der Zeit 80

II. Musik als künstlerisches Realisierungsmittel des Magischen

1. Poetik und Poetologie. Sprechen über das Unaussprechliche 88

2. „Ein Ausdruck für die Zweiheit“.
Musikalische Poetologie und Poetik im „Gleichnis“ des „Kurgast“ 93

3. Paradoxe Poetologie - musikalische Poetik 103

3.1. „Denn was außen ist, ist innen“.
Buntheit und Einheit der Persönlichkeit 104

3.2. Verinnerlichung als Veräußerlichung.
Paradoxie der Figur-Raum-Identität und ihre poetischen Konsequenzen 111

4. Das musikalische Sujet 122

4.1. „Jenseits der Gegensatzpaare“:
Das magische Denken und das Problem des Sujets 122

4.2. Neue Bedingungen der Grenzüberschreitung:
Ereignis der Wahrnehmung 128

III. „Siddhartha“

1. Siddhartha als Figur. Die Buddha-Geschichte und das Problem des Sujet-Ereignisses in „Siddhartha“ 133

1.1. Die legendäre Vorlage und die Grenze des Mitteilbaren 133

1.2. Besonderheiten der Sujet-Struktur in „Siddhartha“ vor der Folie der Buddha-Legende 144

1.3. An der Stelle des erwarteten Sujet-Ereignisses: Begegnung mit Buddha und Szenen des Wiedersehens mit den ehemaligen Gefährten 163

1.4. Erkennen als Ereignis. Der Held als Beobachter 173

1.4.1. Beobachter im Text. Zur Funktion der Textfiguren 173

1.4.2. Beobachter des Textes: Der Leser als Govinda 177

1.5. Fazit 193

2. Buddha als Text. Der Klang des Buddha und das musikalische Sujet-Ereignis 198

2.1. Zweite Vorlage von „Siddhartha“: „Die Reden Gotamo Buddhos“ 199

2.1.1. Original – Übersetzung – Rezeption 199

2.1.2. „Ästhetik der Identität“ aus Sicht der „Ästhetik der Gegenüberstellung“ 205

2.2. „Die Welt ist in jedem Augenblick vollkommen“: Musikalisierungsverfahren und Funktionen der sekundären Ebene 210

2.2.1. Logik und Magie: Begegnung mit Gotama 213

2.2.2. Sein im Werden: Figur und Text. Leser als Handlungsträger 234

2.2.3. Verräumlichung des Augenblicks. Zur Funktion der inhaltlichen Wiederholungen 243

2.2.4. Augen-Blicke: Motivspiele und Figuren. Visuelle Buntheit versus klangliche Einheit 259

2.2.5. Das letzte Erkennen: Magischer Augenblick der Textlektüre 272

3. Ein nicht-intellektuelles Verhältnis zur Musik. Fazit 279

Abkürzungsverzeichnis 285

Literaturverzeichnis 286

Einleitung

Die Idee dieser Arbeit ist vor vielen Jahren während meiner Studienzeit an der Universität Samara in Russland entstanden und hat sich seitdem gewandelt. Im russischen sprachlich-kulturellen und wissenschaftlichen Kontext konzipiert und im deutschen fortgesetzt und zu Ende geführt, hat die Arbeit sich in einer Weise verändert, die mir durchaus bemerkenswert und einer kleinen Ausführung wert erscheint.

Ursprünglich sollte diese Dissertation ein Versuch werden, einen Lösungsansatz eines theoretischen Problems, nämlich der Frage nach dem Wesen der so- (oder auch anders) genannten *Musikalität* literarischer Texte, zu entwickeln. Dabei sollte der wissenschaftliche Begriffsapparat bzw. der Apparat der literaturwissenschaftlichen Textanalyse um eine neue Kategorie oder sogar um ein Kategoriensystem erweitert werden, womit eine Erscheinung erfasst werden sollte, die für die Wahrnehmung der Leser zwar schon immer existent war, in der Wissenschaft bislang jedoch trotz mehreren Versuchen keine ausreichende Ausarbeitung gefunden hat. Aus der Perspektive der russischen literaturwissenschaftlichen Germanistik schien das Werk Hermann Hesses dafür ein lohnenswertes Demonstrationsobjekt zu bieten, da es durch die im deutschsprachigen Raum in der Wissenschaft vorhandenen Vorurteile und Ressentiments[1] keineswegs vorbelastet war. Ja mehr noch: Sowohl in Russland als auch in dem mir bekannten osteuropäischen Ausland waren die deutschen Vorurteile gegen Hesse lange Zeit gar nicht bekannt: Neben Thomas Mann oder Franz Kafka gilt Hesse hier als einer der bedeutendsten deutschsprachigen Autoren des 20. Jahrhunderts.[2] Damit entspricht die Situation in der ausländischen Germanistik im Grunde dem Niveau und Ausmaß von Hesses weltweiter positiver Anerkennung, jedoch bleiben einige wichtige Aspekte seiner spezifischen Rezeptionsgeschichte nicht berücksichtigt.

All dies konnte für die vorliegende Arbeit unter den Umständen des Wechsels ihrer Sprache und des kulturell-wissenschaftlichen Kontextes natürlich nicht ohne Konsequenzen bleiben. Sowohl die Entwicklung des anfänglichen Forschungsvorhabens als auch die Struktur der daraus entstehenden Arbeit, die Art ihrer Argumentation bis hin zu der sprachlichen Ausdrucksweise wurden von der Intention und Notwendigkeit beeinflusst, die Ambivalenzen der Hesse-Rezeption zu überwinden und Hesses Werk unter dem gewählten theoretischen Blickwinkel auf einem entsprechend neuen Niveau, fern von den beiden typischen Extremen der

[1] Die Bemerkung von Andreas Solbach, dass „bislang noch keine gedruckte Habilitationsschrift über ihn [Hesse] existiert und daß sich auch innerhalb deutscher Grenzen erfolgreiche akademische Laufbahnen selten auf eine Beschäftigung mit seinem Werk gründeten“, spricht in diesem Zusammenhang genauso für sich wie auch die Tatsache, dass der erste Versuch, Hesses Werk bei einer germanistischen Konferenz „einer klarsichtigen literaturwissenschaftlichen Analyse zugänglich zu machen“, erst im Jubiläumsjahr 2002 unternommen wurde. (Andreas Solbach: Vorwort. In: Hermann Hesse und die literatirsche Moderne. Aufsätze und Materialien. Hg. von Andreas Solbach. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2004, S. 9. Vgl. auch den Beitrag von Volker Michels „Teils ausgelacht, teils angespuckt, teils den sentimentalen Leserkreisen überlassen“ in dem gleichen Band.)

[2] So betrachtet Nina Pawlowa in ihrer Monographie „Tipologija nemezkogo romana 1900-1945“ (Typologie des deutschen Romans 1900-1945), in der sie „das Werk grosser Dichter“ untersucht, von denen „jeder seinen eigenen Romantypus geschaffen hat“, Hermann Hesse in einer Reihe mit Thomas und Heinrich Mann, Döblin, Jann und Fallada. (Nina Sergeewna Pawlowa: Tipologija nemezkogo romana 1900-1945, Moskwa: Nauka 1982, S. 3f., aus dem Russischen von mir, J.M.)

bisher wenig entwickelten Hesse-Forschung – der „kritiklose[n] Affirmation“ und der „bodenlose[n] Kritik“ –, durchzuführen.[3]

Die erste Veränderung des ursprünglichen Forschungsvorhabens, die durch diese Intention hervorgebracht wurde, war die, dass Hesse nun nicht mehr als bloße Illustration bzw. Material für die Lösung des theoretischen Problems betrachtet werden konnte: Die Tatsache, dass man sich dieses Autors in einer wissenschaftlichen Untersuchung ernsthaft angenommen hat, bedingte eine Art Rechtfertigungszwang. So ergab sich eine Schwerpunktverschiebung in der Zielsetzung der Arbeit: Nun sollte die theoretische Fragestellung die Hinwendung zu einem solchen wissenschaftlich als wenig interessant geltenden Autors erst berechtigen und diesen aufwerten. Ein weiterer wichtiger, aus dem russischen Kontext heraus ebenfalls nicht erkennbarer Umstand, der sich auf die Arbeit an diesem Dissertationsvorhaben auswirkte, war die rudimentäre Entwicklung der Hesse-Forschung. Zu Recht bemerkt Volker Michels, dass „Hermann Hesse und sein Werk längst von der Bildfläche verschwunden wären, wenn er auf die Zuwendung angewiesen sein würde, die er hierzulande bei den professionellen Sachwaltern findet.“[4] Gesellschaftlich-politisch ein Außenseiter, wurde Hesse auch als Dichter kaum in den Kontext seiner literarischen Epoche gestellt, und seine Zugehörigkeit zu den allgemeinen ästhetischen Tendenzen der literarischen Moderne wurde meist gar nicht erst thematisiert oder tendenziell negativ beantwortet.[5] Dies alles führte dazu, dass in dieser Arbeit auch solche Themen- und Problembereiche ausgearbeitet und diskutiert werden mussten, die wichtige Voraussetzungen sowohl generell für das bessere Verständnis dieses Autors als auch für die spezifische Frage der Musikalität seiner Werke schaffen. Ihrerseits bildet gerade die theoretische Problemstellung dieser Arbeit, die Hesses Texte nicht aus der Perspektive ihrer Inhalte bzw. Thematik betrachtet, sondern vor allem nach ihrer besonderen poetischen Machart fragt, einen günstigen Ansatzpunkt, um Hesse in den Kontext seiner Zeit zu stellen und ihn als Dichter allgemein besser einschätzen und verstehen zu können.

Es hat sich also im Laufe der Arbeit an diesem Thema herausgestellt, dass die gewählte theoretische Fragestellung nicht nur die Wahl des entsprechenden Demonstrationsobjekts rechfertigen kann, sondern auch gerade an ihm Aspekte zu entdecken vermag, die von der Wissenschaft bisher nicht registriert wurden, was seinerseits wohl einen der Gründe dafür liefert, dass Hesse häufig als wissenschaftlich ‚unbrauchbar’ gilt. Möglicherweise kann somit ein neuer bzw. anderer Blick auf Hesse geworfen werden, der nicht nur wegen der in der russischen Germanistik ausbleibenden Vorurteile, sondern nicht zuletzt auch dank einer etwas anderen, gewissermaßen kulturell spezifischen wissenschaftlich-methodischen Herangehensweise an seine Texte Neues zu entdecken vermag. Sicherlich setzt sich der allgemeine Ruf bzw. die Bewertung eines Autors in einem kulturellen Kontext aus verschiedenen Komponenten zusammen; so wurden auch zur Erklärung von Hesses spezifischer Situation und zur Einschätzung seiner Werke bereits mehrere Argumente soziologischer, politischer, sprachlicher, ja sogar psychologischer Art vorgebracht. Gerade an seinem Beispiel sieht man freilich, dass die speziell wissenschaftlichen Kategorien, Wahrnehmungsweisen und Urteile mit all diesen kulturell geprägten Aspekten möglicherweise enger und unmittelbarer verknüpft sind als

[3] Solbach, S. 9.

[4] Volker Michels: „Teils ausgelacht...“. In: Hermann Hesse und die literarische Moderne, S. 30.

[5] Den ersten bemerkenswerten Schritt in die entgegengesetzte Richtung unternimmt der oben zitierte Band „Hermann Hesse und die literarische Moderne“.

die Aufgabenteilung der einzelnen Wissenschaften und die allgemein gültige Teilung der Lebens- und Geistesbereiche es auf den ersten Blick erscheinen lassen mag.

In diesem Zusammenhang möchte ich nochmals auf die Eigenart der spezifisch sprachlichen Problematik der vorliegenden Untersuchung eingehen. Die größte und entscheidende Schwierigkeit stellte hier nämlich der Wechsel der Wissenschaftssprache bei der weitgehenden Beibehaltung der wissenschaftlichen Denkweise dar. Es zeigte sich, dass die jeweiligen Denkkategorien und dementsprechend auch die literaturwissenschaftlichen Begriffe im Deutschen und Russischen nur zum Teil deckungsgleich sind, so dass die Kategorien des wissenschaftlichen Denkens manchmal genauso schwer ins Deutsche zu übersetzen und damit in einen anderen Wissenschaftskontext zu transferieren sind wie die literarischen Texte, die mit deren Hilfe analysiert werden.[6] Dies ist hauptsächlich auf die Verschiedenheit der jeweiligen geistesgeschichtlichen, philosophischen, ästhetischen und speziell der literaturwissenschaftlichen Denktraditionen zurückzuführen, die die Herausbildung der modernen Wissenschaftssprache, ihres Denk- und Begriffsapparates, jeweils maßgeblich beeinflusst haben. Da gerade die russische geisteswissenschaftliche Tradition im Westen vergleichsweise wenig rezipiert wurde, gibt es im Deutschen mehrere begriffliche Lakunen/Leerstellen, die nicht mit einem direkt übersetzten Wort zu füllen sind und die Artikulation eines in den entsprechenden Kategorien sich vollziehenden Denkprozesses entsprechend erschweren. Eine zusätzliche Schwierigkeit stellte die Tatsache dar, dass es sich in vielen solchen Fällen um Denkkategorien und -muster handelte, die unter normalen Umständen – d.h. in einem kulturell und sprachlich homogenen Umfeld – von den wissenschaftlich Denkenden und Schreibenden nicht nur stillschweigend angenommen und nicht ausführlich diskutiert werden, sondern ihnen vielleicht auch nicht immer voll bewusst sind. Ein charakteristisches Beispiel dafür bildet etwa der Begriff „hudozestwennyj“, für den es im Deutschen zwar mehrere Übersetzungen geben kann – „künstlerisch“, „ästhetisch“ oder „poetisch“ –; jedoch trifft keine dieser Bezeichnungen exakt den gleichen Bedeutungsbereich, der mit diesem Wort im Russischen erfasst wird, und keine besitzt – was vielleicht noch wichtiger ist – den gleichen Terminus-Status. (So wird das bekannte Werk Jurij Lotmans, das im Original „Struktura hudozestwennogo teksta“ heißt, charakteristischerweise sowohl als „Die Struktur literarischer Texte“[7] als auch als „Die Struktur des künstlerischen Textes“[8] übersetzt.) Eine andere Gruppe der literaturwissenschaftlichen Lakunen im Deutschen bilden Begriffe aus dem Apparat der konkreten Textanalyse wie etwa Fabel und Sujet, Verfahren (russ. „prijom“), künstlerische Aussage („hudozestwennoje wyskazywanije“) und Anderes mehr. Viele davon wurden bereits von den russischen Formalisten in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts ausgearbeitet und von der Moskau-Tartuer Schule in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts weiterentwickelt. Auch viele von Michail Bachtin geprägten Begriffe (so z.B. „Chronotopos“ oder „Außerhalbbefindlichkeit“) haben im Russischen mittlerweile einen Ter-

[6] Nina Pawlowa bemerkt dazu, dass „die jeweilige literaturwissenschaftliche Terminologie unumgänglich die Besonderheiten der jeweiligen Nationalliteratur widerspiegelt. Die Literatur reproduziert spezifische Gesetze der Realität, die Literaturwissenschaft die Gesetze der Literatur.“ (Pawlowa, S. 5, aus dem Russischen von mir, J.M.)

[7] Jurij M. Lotman: Die Struktur literarischer Texte. Üb. von Rolf-Dietrich Keil. München: Fink 1993.

[8] Jurij M. Lotman: Die Struktur des künstlerischen Textes. Üb. von Rainer Grübel. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1973.

minus-Status, der im Deutschen eingehender Kommentare und der Explikation der entsprechenden Kontexte bedarf.

All diese Momente können hier nur angedeutet werden und wären eine gesonderte kulturwissenschaftliche Untersuchung wert. In unserem Zusammenhang ist deren Erwähnung wichtig, um die besondere Entstehungssituation dieser Arbeit zu betonen. In dieser Hinsicht stellt diese Arbeit, so wie sie nun vorliegt, das Ergebnis einer Synthese oder vielleicht auch eines Kompromisses dar: Angesichts der Tatsache, dass der Großteil der Sekundärliteratur zu Hermann Hesse (mit der bemerkenswerten Ausnahme des unter anderem Russisch schreibenden georgischen Forschers Reso Karalaschwili) und die meisten hier berücksichtigten Arbeiten zum theoretischen Problem der literarischen Musikalität in deutscher Sprache verfasst sind, aber auch der Forderung der Verständlichkeit meiner eigenen Schreibweise für den deutschen Leser folgend, musste ich stets nach jeweils neuen Lösungen für den bis zum Ende bleibenden Widerspruch zwischen der russischen und deutschen Denk- und Ausdrucksweise suchen. Trotzdem ist es nicht ausgeschlossen, dass einiges dem deutschen Leser noch etwas fremd oder zumindest ungewöhnlich erscheinen wird. (Genauso werden aber auch umgekehrt dem russischen Leser manche Aspekte und Nuancen fehlen, die für ihn verständlich und interessant sein könnten.) Allerdings scheint mir eine gewisse Fremdheit oder besser gesagt Andersartigkeit, die die Verständlichkeit jedoch nicht blockieren sollte, als Ausdruck einer neuartigen Betrachtungsweise gerade für die Auseinandersetzung mit Hermann Hesse durchaus produktiv zu sein. Inwieweit der angestrebte Kompromiss zwischen dem Anderen/Fremden und der Verständlichkeit gelungen ist, soll dem Urteil der Leser überlassen bleiben.

In Anbetracht aller oben skizzierten Umstände, die diese Arbeit geprägt und begleitet haben, hat sich zum Schluss auch ihr Titel geändert: Aus der direkten Übersetzung des russischen Titels – „Das Musikalische in der poetischen Struktur literarischer Texte. Am Beispiel des Romanwerks von Hermann Hesse“ – wurde nun „Die musikalische Dimension der Sprachkunst. Hermann Hesse, neu gelesen“.

Diese neue, kulturell etwas anders geprägte Lesart orientiert sich in methodischer Sicht stark an Jurij Lotman, aber auch an die Arbeiten weiterer russischer Literaturtheoretiker, die im Westen weniger bekannt sind. Diese stehen zwar nicht immer in einem direkten Zusammenhang mit Lotmans Ansatz, bilden mit ihm zusammen jedoch einen allgemeinen wissenschaftlichen Kontext und das geistige Klima, von dem die vorliegende Arbeit geprägt ist und ohne das sie in dieser Form nicht denkbar wäre. Konkret sind hier die Namen von Michail M. Girschman und Reso Karalaschwili zu nennen, auf deren Arbeiten in dieser Arbeit mehrfach Bezug genommen wird. In seiner Monographie „Der Rhythmus der künstlerischen Prosa“ hat Girschman einen theoretischen Ansatz für die Untersuchung der Musikalität in literarischen Werken ausgearbeitet, dem die vorliegende Arbeit weitgehend folgt und den sie in ihre Richtung – nämlich als eine spezifische *Sinn-Dimension* (vgl. den Titel der Arbeit) – weiterentwickelt. Der Name Reso Karalaschwilis gilt in Bezug auf das Werk Hermann Hesses auch weit außerhalb der russischen Germanistik als eine anerkannte Autorität. Karalaschwilis Ansatz stellt im Grunde ebenfalls ein Beispiel des „anders gelesenen“ Hesse dar, und seine Monographie „Hermann Hesse – Charakter und Weltbild“[9] liefert eine der wenigen (und eine von ihrer me-

[9]Russischer Titel: „Mir romana Germana Gesse“, in Deutschland in zwei verschiedenen Auflagen vorhanden, und zwar unter dem Titel „Hermann Hesses Romanwelt“ (Köln, Wien: Böhlau 1986) und als eine erweiterte Ausgabe mit einigen neu übersetzten

thodischen Herangehensweise die bisher einmalige) systematischen Analysen von Hesses (Lebens-)Werk. Die vorliegende Arbeit versteht sich in vielen Aspekten – vor allem bei der Analyse der Sujet-Struktur von Hesses Texten – als eine Weiterentwicklung der von Karalaschwili intendierten und zum Teil ausgearbeiteten Interpretationsansätze. Ein weiterer für diese Arbeit außerordentlich wichtiger, wenn auch weniger direkt zitierter Name ist der Nikolai T. Rymars, unter dessen Leitung die vorliegende Arbeit an der philologischen Fakultät der Universität Samara konzipiert und angefangen wurde. Den von ihm vermittelten wichtigen Grundlagen des literaturwissenschaftlichen Denkens sowie seiner langjährigen Begleitung meiner wissenschaftlichen Tätigkeit hat diese Arbeit ebenfalls sehr viel zu verdanken.

Wenn wir nun auf den unmittelbaren Einfluss Jurij Lotmans auf die methodische Ausrichtung dieser Arbeit zu sprechen kommen, so ist erstens zu betonen, dass hier die musikalische Dimension literarischer Texte in Anlehnung an Lotman als eine wichtige Bedeutungsebene bzw. als eine besondere Art der Bedeutungskonstitution in einem literarischen Werk aufgefasst wird. Des Weiteren hatten Lotmans Ideen einen großen Einfluss auf die Auseinandersetzung mit Hesses Werk ausgeübt, und zwar in verschiedenen Hinsichten. Bei der Analyse der Besonderheiten der Sujet-Struktur von Hesses Texten, die hier als eine Art ‚musikalisches Sujet' interpretiert wird, bildete Lotmans Sujet-Begriff einen wichtigen theoretischen Ausgangspunkt: Auf dieser Grundlage wurde der Versuch unternommen, Hesses spezifische – wie er es selbst nannte „magische" – Denkweise und die besondere Art seiner Modifikation der herkömmlichen Sujet-Struktur aufzuzeigen. Auch in anderen einzelnen Aspekten spielten Lotmans Ideen eine strukturgebende Rolle: So konnte zum Beispiel Hesses Lesart von Karl Eugen Neumanns Übersetzung der „Reden Gotamo Buddhos", von deren Stil die sprachliche Gestaltung des „Siddhartha" weitgehend inspiriert wurde, mit Hilfe der von Lotman entwickelten Kategorien in den Kontext seiner Zeit gestellt und ihre spezifische poetische Transformation in Hesses „Indischer Dichtung" interpretiert werden.

Obwohl in dieser Untersuchung hauptsächlich eine Monographie von Jurij Lotman benutzt wurde, nämlich die bereits erwähnte „Struktur literarischer Texte", fand diese wegen ihrer Mehrdimensionalität eine entsprechend vielfältige Anwendung, so dass man von einem komplexen Einfluss von Lotmans Konzeption eines literarischen Textes als eines „komplex aufgebauten Sinns"[10] sprechen kann. Und wenn es dieser Arbeit wenigstens in Ansätzen gelungen ist, Hesse neu und anders zu lesen und neue Möglichkeiten – und damit auch neue Perspektiven – der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit diesem Autor zu entwerfen, so ist es sicherlich nicht zuletzt diesem Einfluss zu verdanken.

Nach den obigen allgemeinen Bemerkungen zum Entstehungsprozess dieser Arbeit bleibt nun auszuführen, was Hermann Hesse und namentlich seine „Indische Dichtung" „Siddhartha" nicht nur zum Demonstrationsmaterial einer wissenschaftlichen Musikalitätstheorie und zum Objekt der Verteidigung gegen unberechtigte Angriffe und Missverständnisse, sondern zum eigentlichen und eigenständigen Gegenstand und letztlich auch zum Zentrum der vorliegenden Untersuchung gemacht hat.

Bisher wurde Hesses Werk hauptsächlich aus der Perspektive seines Ideengehalts betrachtet: Die Schwerpunkte der Hesse-Forschung bilden bis heute Unter-

---

Aufsätzen „Hermann Hesse – Charakter und Weltbild. Studien" (Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1993).

[10] Jurij M. Lotman: Die Struktur literarischer Texte. München: Fink 1993, S. 27.

suchungen, die nach Übereinstimmungen und Einflüssen der Ideen des fernöstlichen philosophisch-religiösen Gedankenguts suchten oder sich mit den Entsprechungen zwischen Hesses Werken und der Psychoanalyse, vor allem im Sinne C. G. Jungs, beschäftigten. Auch die wenigen Arbeiten, die speziell unserem Thema – der Rolle der Musik und des Musikalischen in Hesses Texten – gewidmet sind, beschränken sich, trotz der mehrfachen und nahezu zum Gemeinplatz gewordenen Beschwörung der besonderen Musikalität seiner poetischen Sprache, hauptsächlich auf die thematische Ebene. Dafür scheinen Hesses Texte mit ihrer auf den ersten Blick durchaus traditionellen Erzählmanier und den leicht erkennbaren Anspielungen durchaus Anlass und sogar allen Grund zu geben. Jedoch darf – auch jenseits aller Kritik an den bisherigen Forschungsansätzen – die bemerkenswerte Tatsache nicht außer Acht gelassen werden, dass eine derartige Herangehensweise hauptsächlich das Allgemeine und schon fast Triviale an Hesse hervorzuheben vermag, während das Spezifische und Einmalige – also genau das, was Hesse ganz offensichtlich zu einem weltweiten Ruhm und dem Status des meist gelesenen deutschsprachigen Autors des 20. Jahrhunderts verholfen hat, – immer noch weitgehend unentdeckt bleibt und das Phänomen Hesse bisher unerklärt lässt. In der deutschsprachigen Literaturwissenschaft hat man angesichts dieser Tatsache versucht, den Spieß umzudrehen und den Dichter selbst seiner – von den akademischen Kreisen eher negativ gesehenen – Popularität zu beschuldigen: Hesse gilt paradoxerweise als zu populär, um wissenschaftlich überhaupt ernst genommen zu werden. Jedoch ändert dieses hausgemachte Paradox nichts an der Tatsache, dass wissenschaftlich fundierte Erklärungen dieser Popularität noch weitgehend fehlen. Selbst wenn Hesses Werk nach einer eingehenden wissenschaftlichen Analyse und Diskussion tatsächlich als Trivialliteratur qualifiziert werden könnte bzw. müsste, würde die Diskrepanz zwischen Hesses weltweiter, auch wissenschaftlicher, Anerkennung und der Trivialität seiner Texte die Forderung nach einer wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit diesem Phänomen noch verstärken und immer noch ein spannendes kulturwissenschaftliches Untersuchungsfeld bilden, das bis heute ebenfalls fast vollkommen unbearbeitet geblieben ist. Allerdings soll hier daran erinnert werden, dass die literaturwissenschaftliche Auseinandersetzung mit diesem Autor bis heute keineswegs intensiv genug war, um ihn wissenschaftlich fundiert in die Schranken eines phänomenal populären Trivialautors einweisen zu können und damit das Feld der kulturwissenschaftlichen Forschung zu überlassen.

Auch in dieser Arbeit wird von der Prämisse ausgegangen, dass die Popularität von Hesses Werken ihren Grund nicht in deren vermeintlicher Trivialität hat und dass auch innerhalb einer ‚klassischen' literaturwissenschaftlichen Auseinandersetzung noch nicht alle Wege zu Hermann Hesse bisher erprobt wurden. Dementsprechend liegt der Schwerpunkt weniger auf der unmittelbaren Suche nach den Gründen von Hesses Popularität: Vielmehr wird hier versucht, durch die Analyse der poetischen Struktur seiner künstlerischen Texte eine neue Perspektive für die literaturwissenschaftliche Forschung zu entwickeln. Ihrerseits können die Ergebnisse der vorliegenden Textanalyse, die gerade unter dem Gesichtspunkt einer spezifischen nicht-rationalen – eben ‚musikalischen' – Wirkung auf die Leser durchgeführt wird, mehr Licht auf die inneren Mechanismen der Popularität dieses Autors bei seinem Publikum werfen.

Im Laufe der Beschäftigung mit Hermann Hesse im Rahmen dieses Dissertationsprojekts hat sich die Arbeitshypothese, dass die Wahl des methodischen Ansatzes eine ausschlaggebende Rolle für eine produktive Interpretation und ein bes-

seres Verständnis dieses Autors spielen könnten, immer mehr bestätigt. Und zwar wurde hier versucht, das Augenmerk weniger auf die Suche nach fertigen Inhalten und philosophischen Thesen zu richten, sondern sich hauptsächlich auf die Funktionsweise seiner Texte, ihre poetische Struktur und die Art der spezifischen poetischen Bedeutungskonstitution zu konzentrieren. Dabei hat sich herausgestellt, dass Hesses Werke unter diesem Blickwinkel nicht mehr als Variationen von Trivialitäten, sondern überraschenderweise als ein komplexes ästhetisches Konstruieren und regelrechtes Spiel mit vielen „Glasperlen" der europäischen Kultur und den entsprechend geweckten Lesererwartungen erscheinen. In diesem Sinne versteht sich die vorliegende Arbeit als einen Versuch, Hesse (wieder) in den Kontext seiner Epoche zu stellen, die neue poetische Formen hervorgebracht hat und als Aktionsplatz gewagter künstlerischer Experimente in die Kunstgeschichte eingegangen ist. Im Mittelpunkt des Interesses stehen dabei Hesses Texte nach „Demian", also seine mittlere Schaffensperiode, in der die meisten Werke entstanden sind, die ihm zum weltweiten Ruhm verholfen haben: „Siddhartha", „Der Steppenwolf", „Kurgast", „Narziß und Goldmund", „Die Morgenlandfahrt".

Für die künstlerischen Experimente der Moderne spielt die Hinwendung zum musikalischen Medium bekanntlich eine nicht unwichtige Rolle. Auch in dieser Hinsicht ist Hesse im Kontext seiner Zeit zu sehen, auch wenn dies in der Literaturwissenschaft noch so gut wie nie ernsthaft geschehen ist. Die Aufwertung dieses Autors für die deutschsprachige Germanistik mit der Füllung genau dieser Lücke zu beginnen, scheint daher durchaus sinnvoll zu sein.

Für die exemplarische Textanalyse, der ein Großteil dieser Untersuchung gewidmet ist, wurde Hesses „Siddhartha" ausgewählt. Dass die Wahl ausgerechnet auf dieses Werk fiel und dass damit überhaupt hauptsächlich ein Werk einer sehr ausführlichen Analyse unterzogen wurde, bedarf einiger Kommentare. Ausführliche Analysen von einzelnen Werken liegen in der Hesse-Forschung bisher nur wenige vor: Statt dessen wird meist eine Übersicht über mehre Werke gegeben, die durch gemeinsame Züge bzw. Themen miteinander verbunden erscheinen, ohne dass diese Gemeinsamkeiten – vor allem diejenigen poetischer Art – eingehend ausgearbeitet und systematisiert werden.[11] Es schien daher reiz- und sinnvoll, an Hand einer ausführlichen Analyse eines ausgewählten Textes typische Züge von Hesses Poetik herauszuarbeiten, deren Transformationen in anderen Texten weiterverfolgt werden könnten. Für diese Aufgabe eignete sich „Siddhartha" ganz besonders, und zwar aus mehreren Gründen.

In vielen Hinsichten stellt „Siddhartha" das erste große Zeugnis der künstlerischen Wende dar, die sowohl von Hesse selbst als auch in der einschlägigen Hesse-Forschung mehrfach betont, allerdings kaum an Hand konkreter Textinterpretationen belegt wurde. In „Siddhartha" liegt das Ergebnis von Hesses selbst erklärtem Versuch vor, das auszudrücken, was „überhaupt noch nicht dargestellt worden" war, und dafür „mit Sprache und allem Neues suchen und probieren" zu müssen.[12] Dieses „Neue" lässt sich gerade im Hinblick auf die ‚musikalischen' Qualitäten des Textes, so wie diese in der vorliegenden Arbeit verstanden werden, recht genau erfassen, womit die wichtigsten Aspekte von Hesses musikalischer Poetik

[11] Eine der nennenswerten Ausnahmen stellt in diesem Zusammenhang die oben erwähnte Monographie von Reso Karalaschwili dar, allerdings werden hier die allgemeinen Züge von Hesses Poetik in den Vordergrund gestellt, so daß die einzelnen Werke hauptsächlich als Illustrationen der vom Verfasser aufgestellten Thesen fungieren.

[12] HH: Brief vom 5.1.1920 an Ludwig Finckh, GB 1, S. 436f.

exemplarisch demonstriert werden können. Dazu gehören eine spezifische Organisation der Sujet-Struktur, die die Ebene der ‚musikalischen' Bedeutungen impliziert und den ‚zuhörenden' Rezipienten zum unverzichtbaren Aktanten des Sujet-Ereignisses macht, sowie eine bemerkenswerte Intertextualität, die auch über den Rahmen der inhaltlich-motivischen Beziehungen der Texte hinaus geht und die stilistische Ebene mit umfasst, indem Hesse die von Karl Eugen Neumann übersetzten „Reden Gotamo Buddhos" zum Vorbild seiner ‚musikalischen' Ausdrucksweise macht. Somit stellt „Siddhartha" ein qualitativ neues künstlerisches Experiment dar, einen Versuch, eine Bedeutungsdimension zu schaffen, die der begrifflich-rationalen Wahrnehmung entgeht, der zweigliedrigen Logik paradox widerspricht und vor allem sinnlich wahrnehmbar ist. Dieses Experiment scheint auch den Anstoß und Ausgangspunkt für die weitere Entwicklung von Hesses ‚musikalischer' Schreibweise und weitere intertextuelle Spielvariationen zu bilden.

Wie das Beispiel der vorliegenden „Siddhartha"-Interpretation demonstriert, erfordert die Analyse der musikalischen Dimension in all ihrer Bedeutungsbreite eine mehrdimensionale Textinterpretation, die viele verschiedene Einzelaspekte seiner poetischen Struktur mit einbezieht. Im Rahmen einer Dissertationsschrift wäre eine entsprechende Analyse anderer Werke dieser Schaffensperiode weder möglich, noch war sie überhaupt intendiert. Vielmehr setzt sich diese exemplarische Untersuchung zum Ziel, eine Richtung für weitere Interpretationen zu weisen, indem sie neue, bisher wenig oder gar nicht beachtete Aspekte Hesses Poetik ausleuchtet und seine künstlerische Denkweise in den Kontext seiner Epoche stellt.

Diese Intention erklärt auch die Struktur der vorliegenden Arbeit. Nachdem im ersten Kapitel die Grundprämissen und theoretischen Positionen skizziert werden, von denen aus die Frage nach dem Wesen des Musikalischen in literarischen Texten betrachtet werden soll, ist das zweite Kapitel – der Hauptteil der Arbeit – ganz Hermann Hesses Poetik gewidmet. Entgegen dem ursprünglichen Plan wird der theoretische Teil also verhältnismäßig kurz und allgemein gehalten. Den Grund dafür liefern nicht nur die oben erläuterten Akzentverschiebungen bei der Beschäftigung mit Hermann Hesse. Vielmehr erklärt sich eine solche Verlagerung des Schwerpunktes aus der immanenten Logik der theoretischen Überlegungen. Und zwar zeigte die Analyse der bereits vorhandenen theoretischen Ansätze auf dem Forschungsgebiet „Musik in der Literatur", deren Hauptbestreben es war, ein Inventar an möglichen Arten der ‚Sprachmusik' ‚von oben', also von der wissenschaftlichen Theorie her, einzuführen bzw. zu systematisieren, dass dies nur wenig produktiv ist: Die theoretisch entwickelten möglichen Verfahren der ‚Musikalisierung' literarischer Texte entsprechen nämlich selten der künstlerischen Realität. Insofern erscheint es sinnvoll, theoretische Verallgemeinerungen von konkreten ‚Musikalisierungsverfahren' erst dann zu wagen, wenn eine repräsentative Anzahl einzelner Textanalysen vorliegen würde, was bisher nicht der Fall ist. Zum Ziel der theoretischen Ausführungen wurde daher die Entwicklung eines neuen Ansatzes, der nicht auf einer detaillierten Systematisierung einzelner ‚Musikalisierungsverfahren' beruht, sondern die Frage nach dem Wesen des ‚Musikalischen' in der Literatur zunächst einmal neu stellt und die entsprechende künstlerische Erscheinung theoretisch neu zu begründen sucht. Dabei wird nicht mehr von der Prämisse einer ‚Nachahmung' der Musikkunst seitens der Literatur ausgegangen, womit auch die Frage nach der Übernahme einzelner konkreter Verfahren der musikalischen Materialorganisation automatisch an Bedeutung verliert. Stattdessen gilt das Hauptinteresse der theoretischen Fundierung der ‚Musikalität' als einer immanenten Qualität literarischer Werke – also einer *eigenen Dimension der Sprachkunst*. Dabei handelt

es sich um ein Phänomen, das bei einer viel breiteren Zahl literarischer Texte anzutreffen ist als die mehr oder weniger bewusst intendierten Versuche einzelner Autoren, ‚musikalische' Strukturen in ihre Werke aufzunehmen/zu integrieren.

Diese Neupositionierung des ‚Musikalischen' in Bezug auf literarische Texte hat entsprechende Auswirkungen auf die Auffassung dessen, was eine Theorie in diesem Fall leisten soll bzw. kann. Danach geht es im Wesentlichen darum, den literaturwissenschaftlichen Blick für diese Dimension der Texte zu schärfen und eine theoretische Ausgangsposition zu entwickeln, von der aus diese Dimension als eine real existierende ästhetische Erscheinung wahrgenommen und in ihrer Bedeutung für das jeweilige Werkganze erschlossen werden könnte. So aufgefasst, ist die ‚musikalische' Dimension derartig eng, ja fast untrennbar, mit der poetischen Struktur des jeweiligen konkreten Werkes verwoben, dass eine Betrachtung der Musikalität als einer abstrakten, vom einzelnen konkreten Text losgelösten Kategorie nur heuristisch möglich erscheint. Dies bestätigt auch die nachfolgende Textanalyse von „Siddhartha", die somit nicht nur ein Demonstrationsbeispiel, sondern eine unmittelbare Fortsetzung und Vertiefung des hier vorgeschlagenen theoretischen Ansatzes bieten soll.

Der konkreten Textanalyse musste die Auseinandersetzung mit Hermann Hesses musikalischer Poetik vorangehen, die im zweiten Kapitel erfolgt und ebenfalls eine Fortsetzung und Konkretisierung der anfangs dargelegten theoretischen Positionen in Bezug auf den einzelnen Autor darstellt. Der erste Teil dieses Kapitels ist dem allgemeinen geistigen Entstehungskontext von Hesses poetischer Denkweise gewidmet, die sich als Reaktion auf die Herausforderungen seiner persönlichen Krise und der Epochenkrise entwickelte. Von den Positionen dieses neuen, „magischen" Denkens aus versucht er, eine zusätzliche Sinndimension, „eine Dimension mehr", wie der Dichter sich häufig ausdrückt, zu schaffen, einen Raum außerhalb der zweigliedrigen Logik und des begrifflichen Denkens, der in seinen künstlerischen Texten zum Raum der Musik wird. – Der Frage nach der Musik als einem poetischen Realisierungsmittel des Magischen ist der zweite Teil dieses Kapitels gewidmet. Dabei werden an konkreten Textbeispielen aus den zwanziger Jahren die Grundzüge von Hesses neuer Poetik im Zusammenhang mit der spezifisch musikalischen Poetik sowie die aus der paradoxen Logik des magischen Denkens resultierenden Besonderheiten der Sujet-Struktur seiner Werke ausgearbeitet. Im dritten Teil des Kapitels wird dann der Analyse von „Siddhartha" durchgeführt, in der die zuvor dargelegten Züge der musikalischen Poetik an einem konkreten Werk gezeigt werden. Im abschließenden Fazit werden die Besonderheiten von Hesses nicht-intellektuellem Verhältnis zur Musik an Hand eines Vergleichs mit der musikalischen Poetik von Thomas Mann dargelegt.

Zwar kann die hier präsentierte Interpretation von Hesses musikalischer Poetik und ihrer Realisierung in konkreten Texten bei weiterer Beschäftigung mit dem Themengebiet „die Musikalität literarischer Texte" wohl kaum in ihren einzelnen Schritten kopiert werden. Dies ist aber auch nicht nötig, soweit sie den Fall Hesse als eine einzigartige ästhetische Erscheinung unter die Lupe nimmt. Jedoch soll damit auch über den Einzelfall hinaus eine neue Sichtweise präsentiert werden, welche nicht nur einem umstrittenen Autor, sondern auch allgemein dem Problem literarischer Musikalität zugute kommen kann. In ihrem Kern scheint die hier präsentierte analytische Vorgehensweise durchaus auf andere Werke übertragbar zu sein, und zwar insofern, als dabei eine substantielle Komponente der Sprachkunstwerke sichtbar gemacht wird, die für das Zustandekommen der ästhetischen

Bedeutungen und somit für die Gesamtwirkung des jeweiligen Textes von entscheidender Bedeutung sein kann.

Zum Schluss möchte ich meinen herzlichen Dank an meine beiden Doktorväter – Prof. Dr. Nikolaj T. Rymar und Prof. Dr. Hans-Gerd Winter – für ihre menschliche und fachliche Unterstützung aussprechen. Ihrer Hilfe habe ich, entsprechend der besonderen Entstehungssituation dieser Dissertationsschrift, einerseits den Anstoß zum Anfang, andererseits eine erfolgreiche Beendigung dieser Arbeit zu verdanken. Mein besonderer Dank gilt auch dem Deutschen Akademischen Austauschdienst für die langjährige finanzielle Unterstützung dieses Dissertationsprojekts.

Erstes Kapitel
Literarische Musikalität als Metapher und als Werktotalität

1. Musik und Musikalität. Zur Bestimmung des Forschungsgegenstandes

Die literaturwissenschaftliche Fachdiskussion auf dem Themengebiet Musik und Literatur umfasst ein breites Spektrum von verschiedenen, zuweilen völlig disparaten Problemstellungen, Betrachtungsweisen und Einzelaspekten. Die thematische Behandlung von Musik, literarisch dargestellte Musikerfiguren und musikalische Werke gehören genauso fest zu diesem Problemkreis wie das Einbeziehen des begrifflichen Vokabulars der Musikwissenschaft in die literaturwissenschaftliche Analyse, die Herstellung von Form- und Gestaltungsparallelen zwischen den beiden Künsten seitens der Autoren und Kritiker sowie die Untersuchung der ‚musikalischen' Wirkungen, die von literarischen Texten evoziert werden. Zu dieser Heterogenität der Wechselbeziehung beider Künste konstatiert Gerold W. Gruber:

> Diese Mannigfaltigkeit, zuweilen Disparität der Aussagen, läßt die Vermutung aufkommen, daß zwischen Fragen der Musikästhetik und der Literaturkritik, zwischen strukturellen Phänomenen von Sprache und Musik und zwischen formalen Kriterien nicht deutlich genug unterschieden wird, daß oberflächliche Beobachtungen oft zu voreiligen Schlüssen einladen, und daß eine kritische Sichtung der verwendeten Termini bisher kaum in Angriff genommen worden ist.[13]

Bemerkenswert ist hierbei, dass diese Vielschichtigkeit und Heterogenität auch bei einer Begrenzung des Forschungsgegenstandes auf eine Kunst nicht nur weiter besteht, sondern gerade dann zu einem noch komplexeren Problem wird. Denn da, wo eine der Künste im Medium der anderen präsent sein soll, geht es nicht nur um die Unterschiede bzw. Gemeinsamkeiten zwischen den Künsten, sondern auch um methodische Prämissen, um deren theoretische Reflexion und somit auch um die Frage der Selbstdefinition der Literaturwissenschaft und der Bestimmung der Grenzen ihres Gegenstandes. Es darf also nicht außer Acht gelassen werden, dass die Einbeziehung der Musik bzw. der Musikbezug in diesem Fall auf zwei Ebenen bzw. in zwei sprachlichen Codes möglich ist, und zwar in der Sprache eines literarischen Werkes selbst und in der ebenfalls sprachlichen Aussage über dieses Werk. Das bedeutet, dass neben dem literarischen Sprechen über Musik oder ‚wie Musik' auch das Sprechen über Literatur in Bezug auf Musik problematisiert werden soll.

In seiner richtungweisend gewordenen Einleitung zum Sammelband „Literatur und Musik" unterscheidet Steven Paul Scher drei Hauptbereiche des Musik-Literatur-Verhältnisses, nämlich „Musik und Literatur" (Vokalmusik), „Literatur in der Musik" („Programmusik") und „Musik in der Literatur".[14] Die vorliegende Arbeit befasst sich zwar im Allgemeinen mit dem letzten Themenbereich, allerdings müssen hier die Akzente entscheidend verändert werden. Den Ausgangspunkt der vorliegenden Überlegungen bildet die bereits von Scher formulierte Prämisse, dass dieser Bereich des Wechselverhältnisses der Künste „ausschließlich das literarische Medium zum Forschungsgegenstand hat"[15]. Dies zieht entscheidende Kon-

[13] G. W. Gruber: Literatur und Musik – ein komparatives Dilemma. In: Musik und Literatur: komparatistische Studien zur Strukturverwandtschaft. Hg. von A. Gier und G. W. Gruber. Frankfurt a.M.u.a.: Lang 1995, S. 19.

[14] S. P. Scher: Einleitung. Literatur und Musik – Entwicklung und Stand der Forschung. In: Literatur und Musik: ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes. Hg. von S. P. Scher. Berlin: Schmidt 1984.

[15] Ebenda, S. 12.

sequenzen für das Wesen des Musikalischen im anderen Medium mit sich, auf welche Scher ebenfalls ausdrücklich verwiesen hat:

> Im Material wesentlich verschieden von Werken der Vokalmusik und Programmusik, deren unmittelbares Ausdrucksmedium überwiegend die musikalische Komponente ist, können, ja müssen Versuche um eine „Musikalisierung" in literarischen Werken in erster Linie als literarische Leistungen rezipiert und bewertet werden. Das eigentlich Musikalische ist in diesen Werken einfach nicht vorhanden und kann auch durch sprachliche Mittel und literarische Techniken nur impliziert, evoziert, imitiert oder sonst mittelbar approximiert werden.[16]

Die Verschiedenheit des jeweiligen künstlerischen Materials und das faktische Nicht-Vorhandensein des genuin Musikalischen im literarischen Medium lässt zum einen die Frage nach der Instanz und Ebene, zum anderen die nach der Art und Weise des jeweils hergestellten Zusammenhangs zwischen den Künsten aufkommen, sowie letztendlich die Frage nach dessen Funktion und Sinn. Genau diese Fragen sind in der bisherigen Forschung allerdings nicht immer ausreichend geklärt worden. So vermittelt Schers Klassifikation der verschiedenen „Berührungspunkte" zwischen Literatur und Musik, die er auf dem Gebiet „Musik in der Literatur" unterscheidet,[17] den Eindruck, dass sowohl er selbst als auch die von ihm zusammengefassten Forschungsergebnisse und -tendenzen stets um das Problem einer Legitimation der Präsenz des „Musikalischen" in der Literatur kreisen und dabei häufig versuchen, das Problem von dessen faktischem Nicht-Vorhandensein im literarischen Text zu umgehen.

Bei der „Wortmusik", dem ersten von Scher genannten Teilgebiet der Wechselwirkung, fällt auf, dass Musikalisches entweder auf Klangmalerei (übrigens eine genuin sprachliche Erscheinung) reduziert oder die Präsenz der Musik in einem literarischen Text durch musikwissenschaftliche Begriffe und Termini („Rhythmus, Akzent, Tonhöhe (Intonation) und Tonfarbe (Timbre)"[18]) suggeriert wird. Die terminologischen Analogien, durch die der Musikbezug hier hauptsächlich hergestellt wird, verweisen jedoch bei näherer Betrachtung auf Phänomene, die in Musik und Literatur entweder wesenhaft verschieden sind oder völlig unterschiedlichen Stellenwert und Funktion in dem jeweiligen Medium haben, so dass die Analogie meist mit einer unscharfen oder falschen Verwendung von Begriffen begründet wird.

Auf der Ebene der formalen Struktur nennt Scher vor allem den „Austausch von Großformen" sowie „andere musikalische Techniken und kompositorische Strategien, die mit mehr oder weniger Erfolg auf literarische Werke anwendbar sind".[19] Sowohl Scher als auch andere Kritiker betonen jedoch, dass es sich bei derartigen literarischen Versuchen meist um Einzelfälle handelt, die dazu auch noch selten als gelungen gelten können. Zwar können musikalische Kompositionstechniken theoretisch sowohl auf die Produktion künstlerischer Texte als auch auf deren literaturwissenschaftliche Interpretation angewendet werden, jedoch bleibt die Anwendung zumeist auf letztere beschränkt,[20] wobei die jeweiligen Kritiker (den bekanntesten

[16] Ebenda.
[17] Ebenda.
[18] Ebenda.
[19] Ebenda, S. 13.
[20] Die entsprechende Nachahmungsbemühung eines Dichters muss hier noch nachgewiesen werden, so dass sie in den meisten Fällen auf der Ebene bzw. im Status einer Interpretation bleibt. Und selbst in den Fällen, wo die Interpretation sich auf „produktionsästhetische Selbstaussagen der Autoren" berufen kann, besteht die Gefahr, dass solche Aussagen „beim Wort genommen [...] zu einer selektiven Textlektüre verleiten." (vgl. Martin Huber: Text und Musik. Musikalische Zeichen im narrativen und ideologischen Zunktionszusammenhang ausgewählter Erzähltexte des 20. Jahrhunderts. Frankfurt a.M. u.a.: Lang 1992, S. 134f.)

Versuch auf diesem Gebiet unternahm 1964 Horst Petri[21]), so Martin Huber, vielmehr mit der „Legitimation ihrer eigenen Vorgehensweise“ beschäftigt sind und wenig Neues zum Verständnis des jeweiligen Textes beitragen können.[22] Es zeigt sich also, dass auch eine Untersuchung der direkten Nachahmung musikalischer Formstrukturen, ähnlich wie die Onomatopoetik, sich allenfalls auf einige wenige gelungene Einzelfälle beschränkt und somit keine produktive theoretische Basis für das Erfassen der uns interessierenden Erscheinung bieten kann.

An dem dritten von Scher klassifizierten Bereich, den er als „verbal music“ bezeichnet,[23] lässt sich eine charakteristische Kontamination von zwei Musikbezügen beobachten: Als „Sammelbegriff für ‚Texte, die ein bestimmtes Musikwerk – sei es ein vom Dichter fingiertes oder ein tatsächlich vorgegebenes – oder eine bestimmte musikalische Aufführung und deren Wirkung auf einen Zuhörer zu beschreiben suchen‘“[24], verbindet „verbal music“ einen direkten thematischen Musikbezug, der die musikalische Komponente absichert, mit dem Aspekt einer ‚musikalischen‘ Wirkung. In seiner Monographie zu diesem Thema macht Scher anhand der einzelnen Textanalysen zwar deutlich, dass Texte, die die Wirkung einer Musikaufführung beschreiben, auch selbst eine gewisse musikalische Wirkung intendieren,[25] jedoch ist dieser Zusammenhang theoretisch nicht zwingend: Die Beschreibung der Wirkung eines Musikstücks muss ihrerseits nicht unbedingt die gleiche Wirkung beim Leser hervorrufen wie die im Text imaginierte Musik; auch umgekehrt bedarf eine ‚musikalische‘ Wirkung nicht unbedingt eines thematischen Musikbezugs. Dasselbe gilt übrigens auch für die beiden anderen von Scher unterschiedenen Teilbereiche: Ein besonderer ‚musikalischer‘ Ton oder der Eindruck einer musikalisch anmutenden formalen Strukturierung eines literarischen Textes können unabhängig sowohl von dem ausdrücklichen Musikbezug im Text selbst als auch von musikwissenschaftlicher Terminologie der Textanalyse auftreten.

Neben dem Musikbezug, der durch musikalische Begriffe und Termini in der Sprache der Analyse hergestellt wird, versucht Scher, eine gemeinsame Basis für die Wechselbeziehungen der Künste explizit in ihrer materiellen Natur zu finden. So basierten die beiden am weitesten verbreiteten Berührungspunkte zwischen Literatur und Musik auf bestimmten Affinitäten, die Scher für beide Künste als grundlegend ansieht: Bei der „Wortmusik“ spricht er von einem „organisierten Ton als Grundmaterial für beide Künste“, bei den „musikalischen Form- und Strukturparallelen“ in der Literatur ist es „die grundlegende Affinität der Gestaltungsprinzipien“,[26] die eine Musikalität im literarischen Medium ermögliche. Diese Affinitäten sind wiederum so allgemeiner Art, dass sie bei näherer Betrachtung eher Unterschiede als Gemeinsamkeiten zum Vorschein bringen. So gibt es zwar in der Musik wie in der Literatur einen auf eine bestimmte Weise organisierten Ton, allerdings macht die jeweilige Art seiner Organisation gerade den Unterschied zwischen den beiden ‚Ton-Künsten‘ aus. Außerdem entsteht bei dem Versuch, durch Gemeinsamkeiten in der Materialorganisation die Präsenz eines Mediums im anderen zu begründen ein rein logisches Problem: In der Tat muss die Literatur über eigene Mittel verfügen, um Musikalisches in einem rein sprachlichen Werk technisch möglich zu ma-

[21]Horst Petri: Literatur und Musik. Form- und Strukturparallelen. Göttingen: Sachse & Pohl 1964.
[22]Vgl. dazu bei Huber, S. 129ff.
[23]Vgl. auch Schers Monographie „Verbal Music in German Literature“ (New Haven and London: Yale University Press 1968).
[24]Scher, S. 13 (mit Verweis auf Günter Rebing).
[25]Vgl. Scher: Verbal Music, u.a. S. 145f.
[26]Scher, S. 12.

chen. Allerdings fragt sich dann, was diese Mittel überhaupt noch als musikalische auszeichnet, handelt es sich dabei doch gerade um Erscheinungen, die zu den grundlegenden Charakteristika der literarischen Kunst gehören.

Gleichzeitig aber läuft durch Schers Auslegungen die Idee der literarischen „Nachahmung" der Musik wie ein roter Faden.[27] Diese Vorstellung impliziert ein gewisses Defizit des literarischen Mediums – ein Bestreben des Wortes, etwas zu sein, das es in Wirklichkeit nicht ist – und steht somit in einem offensichtlichen Widerspruch mit Schers gleichzeitig vertretenem Argument der „grundlegenden Affinitäten" der Gestaltungsprinzipien der beiden Künste. Mit dem Insistieren auf diesen „grundlegenden Affinitäten" hat Scher zwar insofern recht, dass die Künste sich nicht in ihrem ästhetischen Wesen, sondern vor allem in ihrem Material unterscheiden; das Gleiche wird auch Theodor W. Adorno gemeint haben, als er schrieb: „Sobald die eine Kunst die andere nachahmt, entfernt sie sich von ihr, indem sie den Zwang des eigenen Materials verleugnet, und verkommt zum Synkretismus in der vagen Vorstellung eines undialektischen Kontinuums von Künsten überhaupt."[28] Die von der Vorstellung einer Musiknachahmung implizierten Defizite des sprachlichen Mediums können allerdings nicht unbeachtet gelassen werden. Nur soll an die Stelle der naiven Vorstellung von einer oberflächlichen Formnachahmung, die auf der Ebene einer reinen Zuschreibung der Dichterintentionen seitens der Theorie zu bleiben droht, hier die Frage treten, welche tatsächlichen (Ausdrucks-)Defizite und Ziele hinter der Hinwendung zum musikalischen Medium stehen.

An Schers Beitrag wird deutlich, dass die literaturwissenschaftliche Forschung auf dem Bereich „Musik in der Literatur" keine allgemeingültige theoretische Basis geschaffen hat, um das Phänomen der „Musik in der Literatur" produktiv erfassen zu können. Auch in den letzten zwanzig Jahren, die seit dem Erscheinen von Schers Sammelband vergangen sind, scheint sich die Forschungssituation in dieser Hinsicht nicht wesentlich verändert zu haben. Die von Scher angebotene Klassifizierung subsumiert sehr unterschiedliche und meist disparate Erscheinungen, deren Musikbezug durch verschiedene, meist ebenfalls unterschiedlich begründete Argumente gesichert werden soll. Gleichzeitig scheint sie gerade auf Grund ihres Eklektizismus weiter Einfluss auszuüben, indem weitere, insbesondere praktische Textanalysen sich auf einen ihrer Teile beziehen können, ohne sie als Ganzes in Frage zu stellen. Ihr Hauptproblem bleibt allerdings, dass die auf völlig verschiedene Arten hergestellten Musikbeziehungen meist gewollt abstrakter Natur sind. So entsteht der Eindruck, dass nicht eine theoretische Fundierung für die Auseinandersetzung mit einem real existierenden ästhetischen Phänomen geschaffen wird, sondern stattdessen disparate Phänomene, deren Existenz manchmal erst bewiesen werden müsste, unter ein abstraktes Schema gebracht werden.

Das Problem des faktischen Nicht-Vorhandenseins einer realen Musik im literarischen Medium wird bei Scher bzw. bei den von ihm zusammengefassten Forschungsansätzen durch unterschiedlich begründete Rechtfertigungsversuche der

[27] So spricht Scher direkt von „dichterische[n] Nachahmungsversuche[n] der akustischen Qualität der Musik", von der „Übernahme spezifischer musikalischer Strukturen und Techniken" sowie von „literarischer Nachahmung von Musik in Worten". (Vgl. Scher, S. 12f.)

[28] Theodor W. Adorno: Über einige Relationen zwischen Musik und Malerei. In: Ders.: Gesammelte Schriften Bd. 16. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1984, S. 629. Während Adornos Kritik sich undifferenziert auf „die Künste" als solche richtet, kann das Problem

Präsenz einer realen Musik im Text gelöst, so dass es letztlich doch um eine – streng genommen unmögliche – unmittelbare Beziehung der *Künste* oder aber um eine literarische Thematisierung der Musik geht. Dementsprechend konnten in der bisherigen Forschung auf dem hier behandelten Themengebiet vor allem bei solchen literarischen Texten Erfolge verzeichnet werden, die einen semantisch-begrifflichen Musikbezug aufweisen. Besonders fruchtbar zeigt sich diese Herangehensweise bei der Erforschung literarischer und literaturästhetischer Texte um 1800, an denen die Herausbildung des modernen Kunstbegriffs im literarischen Sprechen über Musik v. a. in der romantischen Musikauffassung gezeigt werden konnte (vgl. hier Abschnitt 3.1.).[29]

Mit dem literarischen Sprechen über Musik wird das Spektrum der in dieser Hinsicht potenziell interessanten literarischen Erscheinungen jedoch bei weitem nicht ausgeschöpft. Im Grunde geht es auch Scher, der die meisten thematischen Musikbezüge im vierten Punkt seines Schemas unter „Einzelaspekte[n] und Techniken der Wechselwirkung“[30] zusammenfasst, vorrangig um eine besondere Qualität literarischer Texte, nur lässt sich diese schwer auf die von ihm vorgeschlagene Art und Weise erfassen. In der vorliegenden Arbeit soll es also nicht darum gehen, Schers Klassifizierung aufzunehmen oder durch einen fünften Punkt zu erweitern, sondern darum, ein theoretisches Organisationsmodell und geeignete Analyseansätze zu finden, um eine besondere – eben ‚musikalische‘ – Dimension literarischer Texte wissenschaftlich fixieren und in ihrem Wesen erforschen zu können.

Wenn man also über das Thematische hinaus von einer Musik in der Literatur sprechen will, zeigt sich, dass der eigentliche Stein des Anstoßes zunächst einmal in der Legitimation der Musik-Präsenz in einem nicht-musikalischen Material liegt. Das Problem ist letztlich ein begriffliches: Für eine wissenschaftlich fundierte – und das heißt eben: begriffliche – Fixierung von ‚Musik‘ in der Literatur ist nämlich eine denotative Entsprechung, d.h. eine ‚reale‘ Musik, erforderlich. Dies führt jedoch unvermeidbar zum Widerspruch, wenn das, was in der Literatur als ‚Musik‘ bezeichnet werden könnte, materiell stets rein literarischer/sprachlicher Natur bleibt. Andererseits wird gerade dadurch eine zusätzliche Legitimation der Bezeichnung ‚Musik‘ bzw. ‚musikalisch‘ erforderlich, andernfalls – wenn es nämlich keinen notwendigen Grund gäbe, ausgerechnet von Musik zu sprechen – wäre auch die gesamte Problemstellung entbehrlich.

Der erste Schritt zur Lösung dieses Problems könnte die Veränderung der Problemstellung sein, und zwar insofern, dass man zunächst einmal konsequent von der physischen Abwesenheit der Musik als selbständigem Kunstmedium ausgeht: Statt von der Musik(-Kunst) in der Literatur soll es um literarische Musikalität gehen, eine Qualität des literarischen Werkes also, die dem Text gewisse spezifische

---

in ein produktionsästhetisches und ein Problem der wissenschaftlichen Theorie gegliedert werden.

[29] Vgl. u.a. Barbara Naumann: Musikalisches Ideen-Instrument: das Musikalische in Poetik und Sprachtheorie der Frühromantik. Stuttgart: Metzler 1990; Christine Lubkoll: Mythos Musik: Poetische Entwürfe des Musikalischen in der Literatur um 1800. Freiburg im Breisgau: Rombach 1995; Jörg Theilacker: Der erzählende Musiker. Untersuchung von Musikerzählungen des 19. Jahrhunderts und ihrer Bezüge zur Entstehung der deutschen Nationalmusik. Frankfurt a.M. u.a.: Lang 1988.

[30] Dazu gehören „Themen wie die Funktion der Musik in der eigentlich psychologisch bedingten Erscheinung literarischer Synaesthesien, Musikerfiguren in der Dichtung, die Einwirkung der Musik auf bestimmte literarische Epochen oder auf einzelne, für Musik besonders aufgeschlossene Autoren, das seltene Phänomen der Doppelbegabung (z.B. E. T. A. Hoffmann, Berlioz, Nietzsche und Wagner) oder Einzelfälle von Autoren, die auch als Musikkritiker Beachtliches geleistet haben (z.B. E. T. A. Hoffmann, Stendhal, G. B. Shaw und Ezra Pound).“ (Scher, S. 13f.)

Eigenschaften und dementsprechend eine besondere Wirkung verleiht. Es handelt sich also um einen Untersuchungsansatz, der die Musikalität als eine immanente Qualität des Textes auffasst und sich zum Ziel setzt, die poetische Funktions- und dementsprechend auch die Wirkungsweise dieser Qualität zu untersuchen. Dies ermöglicht zunächst einmal, den Untersuchungsgegenstand zu konkretisieren, indem das literarische Medium mit all seinen vielfältigen Ausdrucksmöglichkeiten in den Mittelpunkt gestellt wird.

Des Weiteren soll festgehalten werden, dass der Eindruck der Musikalität eines Textes unabhängig von Musikbegriffen, unmittelbarer Übertragung musikalischer Formstrukturen und Musikthematik entstehen kann, mit anderen Worten: durch genuin literarische Mittel und Techniken. Das bedeutet auch, dass nicht die Realisierung einer außerhalb des Textes formulierten Autorintention bzw. die privaten Musikvorstellungen des Autors direkt im Mittelpunkt der Betrachtung stehen sollen, genauso wenig wie eine vorgefertigte Vorstellung des Textinterpreten von einem ‚musikalischen' Gestaltungsverfahren, das nun anhand des Textes auf die Exaktheit seiner technischen Ausführung überprüft werden soll. Beides birgt nämlich die Gefahr in sich, dem Text vorgefertigte Wahrnehmungsmuster aufzuzwingen und durch diese willkürliche Selektion möglicherweise andere wichtige Aspekte seiner künstlerischen Struktur auszublenden. Selbst wenn die Übernahme einzelner musikalischer Organisationsmuster und Techniken in manchen Fällen tatsächlich stattgefunden hat bzw. überzeugend nachgewiesen werden kann, werden auch diese nicht als eine mechanische Übertragung und Nachahmung, sondern erst als Resultat einer komplexen poetischen Organisation des sprachlichen Materials ‚musikalisch' wirksam. Es wird hier also vielmehr von der Prämisse ausgegangen, dass Musikalisierungsintentionen des jeweiligen Autors zwar nicht hinsichtlich ihrer Präsenz und Rolle im Schaffensprozess bestritten oder eingegrenzt werden dürfen, jedoch erst anhand ihrer konkreten Realisierung in der künstlerischen Struktur des jeweiligen Textes verifiziert und beleuchtet werden können.

Damit wird die Problematik auf die spezifische Art der jeweiligen künstlerischen Materialorganisation fokussiert, deren konkrete Ausprägungen und Variationen grundsätzlich als einmalige und mit dem ästhetisch generierten Sinn des jeweiligen Werkes aufs Engste verbundene künstlerische Verfahren angesehen werden. Der Musikbezug erschließt sich dabei nicht mehr aus vorbestimmten, a priori musikalischen Techniken und Organisationsverfahren, sondern wird als Resultat der Wirkung der Textstruktur jeweils neu hergestellt. Da die Fokussierung der Musikalitätsproblematik auf den formästhetischen Aspekt in einem direkten Zusammenhang mit der Kategorie der Wirksamkeit steht, ist die besondere Rolle des Textrezipienten hervorzuheben, der als eine entscheidende Instanz der künstlerischen Sinnkonstitution fungiert. Die Herstellung des Musikbezugs vollzieht sich nicht zuletzt in seiner Wahrnehmung, nämlich als Resultat der Wirkung einer komplexen poetischen Textorganisation, die der Rezipient als ‚musikalisch' auffassen kann.

Dadurch, dass der Musikbezug bei einer solchen Problemstellung nichts Vorbestimmtes und somit Garantiertes mehr ist, erfordert er eine gesonderte Beachtung. Und zwar ist das Problem der literarischen Musikalität, wie bereits erwähnt, nicht zuletzt ein sprachliches Problem und ist also unter dem Aspekt des *Sprechens* von der Musik im Zusammenhang mit der Wahrnehmung eines literarischen Textes zu betrachten. Im nächsten Schritt soll es darum gehen, die Bedingungen und die spezifische Art dieses Sprechens genauer zu erläutern.

2. Musik-Begriff und Musik-Metapher. Sprachnot der Rezeptionssprache und metasprachliche Reflexion.

Das wissenschaftliche Sprechen über literarische Musikalität lässt sich im Grunde auf die Provokation des, wie Corinna Caduff es in Bezug auf die Lyrik treffend formuliert, nicht verfügbaren Diskurses ein:

> Die Redeweise vom Musikalischen der Poesie markiert also eine diskursive Leerstelle, die sie selbst gleichzeitig besetzt und verdeckt. Mithin ist die Analogisierung von Lyrik mit Musik zwar kritisierbar, wenn sie ohne Reflexion ihrer selbst stereotyp reproduziert wird. Gleichzeitig aber zeigt sie, daß das Genre der Lyrik den Begriff des ‚Musikalischen' an dem Punkt provoziert, an welchem es seine ihm inhärenten diskursiven Sprachmöglichkeiten bis an die äußersten Grenzen ausschöpft. Insofern repräsentiert die Analogisierung immer eine Strebung des Übergangs, einen Willen zum Diskurs dort, wo keiner verfügbar ist.[31]

Das Problem scheint, wie oben bereits angesprochen, in dem Versuch einer *begrifflichen* Bestimmung des Gegenstandes zu liegen: Der fehlende feste denotative Referenzpunkt eines Musikbegriffs macht diesen durch andere Begriffe ersetzbar und dementsprechend redundant. Eine begrifflich definierte „Musik" in der Literatur kann also das Problem der Präsenz des de facto Nicht-Präsenten – einer Musikalität ohne ‚eigentliche' Musik, einer Erscheinung, die genuin literarisch und trotzdem auf eine bestimmte Weise ‚musikalisch' ist – nicht lösen und führt unvermeidlich zu Widersprüchen. In dieser Situation ist also die Sprache der Rezeption zu hinterfragen, da der Aussage *über* den Text eine besondere Bedeutung und Rolle zukommt: Die ‚musikalische' Wort- bzw. Themenwahl muss hier zusätzlich begründet werden und die gewählte Aussageform in gewissem Sinne unersetzbar und unentbehrlich sein, so dass sie einen kognitiven Mehrwert gegenüber anderen in der jeweiligen Situation möglichen Aussagen bieten kann.

Eine produktive Basis der Problemstellung bzw. -lösung bietet in dieser Hinsicht die Metapher, genauer gesagt: die Auffassung einer Aussage über die Musikalität eines Textes als einer metaphorischen. Wilhelm Köller, auf dessen Metapherntheorie ich mich hier im Wesentlichen stützen werde, definiert die Metapher als

> eine semantisch anomale Prädikation, in der sich objektsprachliche und metasprachliche Informationsstrukturen so miteinander verschränken, daß ihr die Kommunikanten im Gebrauchskontext durch ihre Fähigkeit zur metasprachlichen Reflexion und hermeneutischen Interpretation eine ganz spezifische Sinnstruktur zuordnen können, die hinsichtlich ihres komplexen pragmatischen Wertes nicht durch andere sprachliche Organisationsformen ersetzt werden kann.[32]

Das von Köller betonte Moment der semantischen Anomalie ermöglicht die Einordnung des im Konstrukt der sprachlichen Musikalität enthaltenen Widerspruchs – der Präsenz des eigentlich nicht Präsenten – und liefert damit ein adäquates Erfassungsmodell der Ausgangssituation unserer Problematik. Wie am Beispiel von Schers Klassifizierung bereits deutlich wurde, führt eine Missachtung bzw. Nivellierung der Tatsache, dass „Musik in der Literatur" eine Metapher und damit „nicht falsch, sondern *offenkundig* falsch"[33] ist, zu einer naiv-buchstäblichen Vorstellung von der Präsenz des Musikalischen in der Literatur und als Folge zu einer qualitati-

[31] Corinna Caduff: „dadim dadam" – Figuren der Musik in der Literatur Ingeborg Bachmanns. Köln, Weimar, Wien: Böhlau 1998, S. 33.

[32] Wilhelm Köller: Semiotik und Metapher. Untersuchungen zur grammatischen Struktur und kommunikativen Funktion von Metaphern. Stuttgart: Metzler 1975, S. 335f.

[33] Gerhard Kurz: Metapher, Allegorie, Symbol. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht 1997, S. 14, hervorgehoben von Kurz.

ven wie auch quantitativen Einschränkung der künstlerischen Erscheinungen, die unter diesem Gesichtspunkt potenziell erfasst und untersucht werden können.[34]

Auf Grund der ihnen zu Grunde liegenden semantischen Anomalie bleiben Metaphern also keineswegs bedeutungslos, sondern lediglich referenzlos „auf der objektsprachlichen Ebene“: Als solche erscheint die semantische Anomalie nur, „wenn man von der usuellen semantischen Merkmalsstruktur der beteiligten Zeichen ausgeht.“[35] Gleichzeitig ist die Wahrnehmung der semantischen Anomalie die Bedingung dafür, dass die Metapher zum „Träger [...] von sehr komplexen Informationen“[36] werden kann, denn nur indem die Metapher „eine Konvention bricht“[37], setzt sie den Prozess einer semantischen Uminterpretation in Gang, in dem semantische Korrespondenzen zwischen dem Gegenstandsbegriff und dem Bestimmungsbegriff der Metapher neu hergestellt werden und eine neue Bedeutung entsteht.[38] Es handelt sich dabei um eine andere, eben metaphorische Art der Bedeutungskonstitution, bei der durch die Erschaffung eines metaphorischen Zeichens „sich aus dem Kontinuum der Wirklichkeit eine Entität als Zeichenreferenz herauskristallisiert“[39].

Da in diesem Prozess „ein neues Vorstellungsbild entsteht“, schreibt Köller Metaphern eine „demiurgische Leistung“[40] zu und vertritt die Auffassung, dass Metaphern „eine spezifische Informationsleistung realisieren, die nicht unmittelbar durch andere sprachliche Mittel erzielt werden kann“[41]. Daher dürfen Metaphern nicht als rein ornamentale oder ‚uneigentliche‘ Sprachformen aufgefasst werden, da es häufig nicht möglich ist, anzugeben, „durch welche ‚eigentlichen‘ Redeweisen Metaphern hinsichtlich ihrer primären Informationsleistung zu ersetzen sind“ und ihr Sinn „nur durch sehr umständliche Paraphrasen“ verdeutlicht werden kann.[42]

Köllers Auffassung der Metapher folgt also den Grundsätzen der so genannten Interaktionstheorie.[43] Im Gegensatz zu der Substitutionstheorie versteht sie die Metapher nicht als eine Ersetzung (Substitution) des ‚eigentlichen’ Ausdrucks, sondern als Resultat eines von der „semantischen Inkongruenz“ zwischen der Metapher und ihrem Kontext veranlassten „wechselseitigen Interpretationsprozesses“,[44] das einen anders nicht auszudrückenden Sinn generiert. Dabei spielt das Subjekt – der Leser bzw. Hörer – eine entscheidende Rolle: Ihm muss die „dominante Bedeu-

[34] Dies geschieht immer, wenn ein abstraktes, ohne Bezug auf die realen Gesetzmäßigkeiten der jeweiligen ästhetischen Erscheinung konstruiertes Schema auf diese projiziert wird: Klar ist, dass nur wenige real existierende Phänomene diesem Schema entsprechen werden, und auch diese nicht immer vollkommen, was Scher auch immer wieder konstatieren muss. So bemerkt er über die „Übernahme spezifischer musikalischer Strukturen und Techniken in die Literatur“, dass es nur wenigen gelungen sei, „über die bloße Konstatierung musikalischer Formelemente und äußerer Übereinstimmungen zwischen musikalischen und literarischen Gebilden hinaus auch innere, werkbezogene Zusammenhänge und interpretatorisch aufschlußreiche Korrespondenzen“ zu zeigen. Beispiele von „Verbal music“ erweisen sich nach Scher besonders in der Lyrik „immer wieder als qualitativ minderwertig“ und gelangen „nie über eine vage, dilettantisch überschwengliche Musikbegeisterung hinaus“. (vgl. Scher, S. 12f.)

[35] Köller, S. 143. Eben deshalb spricht Köller von der semantischen Anomalie als von einem „hypothetischen Operationsbegriff für heuristische Zwecke“. (Köller, S. 211)

[36] Ebenda, S. 210.

[37] Kurz, S. 17.

[38] Vgl. Köller, S. 198.

[39] Ebenda, S. 142.

[40] Ebenda, S. 199.

[41] Ebenda, S. 187f.

[42] Ebenda, S. 188.

[43] Vgl. Kurz, S. 7.

[44] Vgl. ebenda, S. 7f.

tung“[45] des jeweiligen Ausdrucks, der in dem gegebenen Kontext „zu offenkundig falsch“[46] (mit Köller gesprochen: semantisch anomal) erscheint, „als Ausgangsbedeutung gegenwärtig sein“[47], damit die Metapher als solche überhaupt erst funktionieren kann. Die Interaktion findet also nicht nur zwischen der wörtlichen Bedeutung des metaphorischen Ausdrucks und seinem Kontext statt, sondern setzt auch die Aktivität des Subjekts voraus.

Nach Köller ist der spezifische und einzigartige Informationsgehalt und somit der kognitive Wert einer Metapher dann besonders hoch, wenn diese „aus Sprachnot geboren“[48] wird. Er bewertet Metaphern (besonders neu gebildete) als „Symptome für die Existenz einer Asymmetrie zwischen der jeweiligen Sprecherintention und der Leistungsfähigkeit des usuellen Sprachsystems [...], diese Intention adäquat zu realisieren.“[49] Metaphern setzen somit eine metasprachliche Reflexion in Gang, die sich mit der potenziellen Inadäquatheit eines sprachlichen Ausdrucks in Bezug auf eine Situation bzw. ein Phänomen auseinandersetzt.

Allerdings sind Metaphern nicht nur Zeichen des Vorhandenseins, sondern auch ein Bewältigungsmittel einer Sprachnot-Situation und können Modellfunktionen übernehmen, „um komplexe oder empirisch nicht überschaubare Sachverhalte hypothetisch mit Hilfe sinnlicher Erfahrung zu strukturieren.“[50] Ähnlich fasst auch Hans Blumenberg in seinen „Paradigmen zu einer Metaphorologie“ die Metapher in der philosophischen Sprache auf: als einen Ausdruck, der für eine „logische ‚Verlegenheit‘“[51] einspringt.

In diesem Sinne wird in der vorliegenden Arbeit die Metapher der Musikalität literarischer Texte aufgefasst. Zunächst lässt sich die Musikmetapher als das Gegenteil des Begrifflichen definieren: Während der Begriff sich immer auf bereits vorgefertigte Vorstellungen bzw. Phänomene bezieht, schafft die Metapher ein neues, je nach dem jeweiligen konkreten Kontext – d.h. in Bezug auf ein konkretes literarisches Phänomen - unterschiedliches Vorstellungsbild. Dabei werden Musik und Literatur in einen qualitativ anderen Zusammenhang zueinander gestellt, bei dem nicht die Künste selbst, sondern die jeweiligen Vorstellungen von den Künsten auf eine solche Weise transformiert werden, dass ein neues Bild entsteht, das eine besondere Qualität des jeweiligen literarischen Textes festhält. Auf diese Weise hilft das Metapher-Modell, aus dem Dilemma der vorhandenen bzw. nicht-vorhandenen ‚echten‘ Musik in der Literatur herauszukommen. Durch die Veränderung der sprachlichen Bezeichnungsform vor der begrifflichen zur metaphorischen trifft diese nämlich auf ein anderes Bezeichnetes zu: Es geht nicht mehr um das Medium Musik, sondern um Musikalität als eine spezifische literarische Qualität. Über eigene Musikalität verfügend, braucht die Literatur ihr eigenes Wesen nicht aufzugeben, um die Musik ‚nachzuahmen‘: „Die Künste konvergieren nur, wo jede ihr immanentes Prinzip rein verfolgt“[52], so Adorno.

Des Weiteren erhält die literarische Musikalität als Metapher ihre Legitimation und sogar Notwendigkeit, indem sie sich nicht auf ein per Definition unmögliches ‚musikalisches‘ Denotat im literarischen Text bezieht, sondern als eine meta-

[45] Ebenda, S. 17.
[46] Ebenda, S. 14.
[47] Ebenda, S. 17.
[48] Köller, S. 188.
[49] Ebenda S. 98.
[50] Ebenda, S. 330.
[51] Hans Blumenberg: Paradigmen zu einer Metaphorologie. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1998, S. 10.

sprachliche Aussage bestimmte spezifische Aspekte bzw. Sinndimensionen eines literarischen Textes fixiert, die sich der begrifflichen Bestimmung entziehen und, oft nur sinnlich wahrnehmbar, eben nur metaphorisch zu fassen sind. Gerhard Kurz betont charakteristischerweise die Relevanz von Metaphern für den Ausdruck von „Erfahrungen von Synästhesie".[53] Wichtig ist in diesem Zusammenhang außerdem, dass Metaphern eine Ähnlichkeit zwischen zwei Dingen – in unserem Fall zwischen Musik und Literatur - nicht abbilden, sondern erzeugen;[54] der Kontext bestimmt dabei, „welche Elemente in den Vordergrund, welche in den Hintergrund treten"[55]: So können potenziell immer neue Qualitäten des jeweiligen literarischen Textes durch Metaphern indiziert werden.

Das metaphorisch konstituierte Vorstellungsbild wird nach Köller von den beiden Teilen der metaphorischen Prädikation unterschiedlich stark geprägt, indem „das jeweils schärfer konturierte Vorstellungsbild die dominanten Strukturen einbringt."[56] In diesem Zusammenhang ist aufschlussreich, dass Wörter, die „auf sinnlich verifizierbare Sachverhalte bezogen sind oder die klare emotionale Wertakzente tragen", – in unserem Fall ist es die Komponente des Musikalischen – „bei diesen Projektionsvorgängen naturgemäß eine starke, prägende Wirkung ausüben".[57] Nun handelt es sich bei dem Vorstellungsbild ‚Musik' nicht nur um eine sinnlich verifizierbare, sondern auch um eine sehr komplexe und die Sinne auf eine komplexe Weise ansprechende ästhetische und kulturelle Erscheinung. Eine wichtige Rolle spielt dabei der Umstand, dass mit der Musik seit zwei Jahrhunderten auch auf der geistig-intellektuellen Ebene äußerst komplexe und ästhetisch – nicht zuletzt literaturästhetisch – relevante Vorstellungsbilder verbunden wurden, die das (Selbst-)Verständnis der Sprachkunst – den zweiten Teil unserer metaphorischen Prädikation – nachhaltig geprägt und verändert haben. Die Musikmetapher in Bezug auf das literarische Medium hat somit Geschichte bzw. ist selbst Teil der europäischen Geistesgeschichte und kann im Sinne Blumenbergs als eine „absolute Metapher" aufgefasst werden: ein Bild des Geistes, in dem dieser vor zwei Jahrhunderten „sich selbst voraus"[58] war (vgl. dazu Abschnitt I.3.1.).

Neben der ‚Not' der literarischen und ästhetischen Sprache, von der in geistes- bzw. ästhetikgeschichtlicher Hinsicht im Zusammenhang mit der absoluten Musikmetapher gesprochen werden kann, besteht weiterhin und bis heute eine „logische Verlegenheit" (Blumenberg) der diskursiven – also begrifflichen – Sprache, die Musikmetaphorik in Bezug auf (konkrete) literarische Phänomene ins Leben ruft. Es handelt sich dabei um das von der modernen Ästhetik allgemein anerkannte Problem der prinzipiellen Unübersetzbarkeit einer – in welchem Medium auch immer konstituierten – ästhetischen Aussage in die begrifflich-diskursive Sprache. Gerade in der literarischen Moderne, „die so ostentativ einer Ästhetik der Abweichung huldigt", wird der „den ‚Zusammenhang zwischen dem Schöpferischen und der Regel' widerspiegelnden" Metapher eine „ganz besondere Bedeutung beigemessen".[59] In

---

[52]Adorno: Über einige Relationen zwischen Musik und Malerei, S. 629.

[53]Kurz, S. 21, vgl. ebenda: „Wir sprechen von *warmen* oder *kalten* oder *satten* Farben, von *hellen* oder *dunklen* Tönen, wir trinken *trockenen* oder *schweren* Wein. Wie könnten diese Phänomene anders bezeichnet werden?" (Hervorhebungen von Kurz)

[54]Vgl. ebenda, S. 20.

[55]Ebenda, S. 18.

[56]Köller, S. 199f.

[57]Ebenda, S. 200.

[58]Blumenberg, S. 13.

[59]Zum Verhältnis von Metapher und dem Kunstwerk der Moderne vgl. Christoph Bode: Das Paradox in post-mimetischer Literatur und post-strukturalistischer Literaturtheorie. In:

dieser Hinsicht bietet die Metapher, die per Definition sich durch eine „semantische Unhintergehbarkeit“[60] auszeichnet und „einen nicht ganz festgelegten Spielraum an Bedeutungen freisetzt“[61], eine wissenschaftlich brauchbare Erfassungsmöglichkeit ästhetischer Phänomene, die gleichzeitig die Grenze des begrifflich Erfassbaren markiert.

Das Paradox: Eine Herausforderung des abendländischen Denkens. Hg. von Paul Geyer, Roland Hagenbüchle. Tübingen: Stauffenburg 1992, S. 633-641, hier S. 635.

[60] Kurz, S. 21.

[61] Ebenda, S. 20.

3. Rest- und Grundbestände der absoluten Musikmetapher. Aspekte einer literaturwissenschaftlichen Metaphorologie

In seinen „Paradigmen zu einer Metaphorologie“ untersucht Hans Blumenberg in Bezug auf das „Verhältnis von Phantasie und Logos“[62] die Metaphern in der philosophischen Sprache. Für Blumenberg bilden Metaphern insofern einen wichtigen Bestandteil der Sprache der Philosophie, als sie für eine „logische ‚Verlegenheit’“[63] einspringen und damit frühzeitig auf Fragen bzw. Aporien reagieren, die noch gar nicht erst „eliminierbar“[64] und „theoretisch gar nicht ‚zugelassen’“[65] sind. Blumenberg unterscheidet zwischen Metaphern als Rest- und Grundbeständen der philosophischen Sprache. Diese Unterscheidung resultiert aus der Eigenschaft der Metaphern, im Moment ihres Entstehens für Fragen bzw. ‚Leerstellen‘ einzuspringen, die auf eine andere Weise, vor allem logisch-begrifflich, vorläufig nicht beantwortet werden können, mit der Zeit jedoch begrifflich gefüllt werden. Wenn eine Metapher zu einer Zeit gebraucht wird, wo sie bereits ein begriffliches Pendant hat, ist sie „rudimentär“ und gehört zu den „Restbestände[n], Rudimente[n] auf dem Wege vom Mythos zum Logos“.[66] Zu den „Grundbeständen“ gehören Metaphern in der philosophischen Sprache dann, wenn sie „‚Übertragungen’ [sind], die sich nicht ins Eigentliche, in die Logizität zurückholen lassen“: Solche Metaphern, die vorerst nicht „in Begrifflichkeit aufgelöst werden können“[67], bezeichnet Blumenberg als „absolute“.[68] Somit befinden sich Metaphern auf dem Wege „vom Mythos zum Logos“, von Grund- zu Restbeständen der (philosophischen) Sprache, jedoch ohne dass der metaphorische „Bildervorrat“, an dem sich „ständig die Begriffswelt bereichert“, vollständig umgewandelt oder aufgezehrt wird.[69]

Die Situation der um 1800 in ihrer „absoluten“ Form entstandenen Musikmetapher lässt sich in Blumenbergs Kategorien recht treffend nachvollziehen. Allerdings handelt es sich nicht nur um die Sprache der Philosophie bzw. Ästhetik, sondern auch um die Sprache der Literatur und später, nämlich bei der ‚Logisierung‘ des Metaphorischen, auch um die der Musik- und Literaturwissenschaft. Blumenbergs Unterscheidung der beiden geschichtlichen Phasen bzw. Eckpunkte der Entwicklung von absoluten Metaphern erweist sich für die hier behandelte Problematik insofern als produktiv, weil sie eine Systematisierung von zwei miteinander zusammenhängenden, in manchen Punkten jedoch prinzipiell unterschiedlichen Erscheinungsformen der Musikmetapher in Bezug auf Literatur als Medium bzw. auf einzelne literarische Texte ermöglicht.

Die Notwendigkeit der Unterscheidung zwischen zwei verschiedenen Kontexten bzw. Ebenen, auf denen die durch die Metapher kompensierte ‚Sprachnotsituation‘ zu betrachten wäre, wurde bereits bei der Betrachtung der allgemeinen Aspekte von metaphorischen Prädikationen im vorherigen Abschnitt deutlich. Und zwar kann die Musikmetapher zum einen diachron betrachtet werden, nämlich aus der Sicht jener Sprachnot, die die ästhetische bzw. die literarische Sprache ab der Zeit um 1800 zu bewältigen hatte, bis zu einem Zeitpunkt, als nach etwa einem Jahrhundert eine neue, begriffliche Ausdrucksweise zur Beschreibung von radikal ver-

[62]Blumenberg, S. 11.
[63]Ebenda, S. 10.
[64]Ebenda, S. 23.
[65]Ebenda, S. 10.
[66]Ebenda.
[67]Ebenda, S. 12.
[68]Ebenda, S. 10.
[69]Vgl. ebenda, S. 10f.

änderten ästhetischen Paradigmen entwickelt wurde, die die Musikmetaphorik als „Restbestand" auf dem Wege zum neuen Logos weitgehend hinter sich lassen konnte. Zum anderen handelt es sich um die Sprachnot der diskursiven Sprache in Bezug auf ästhetische Phänomene, auf die mit metaphorischen Ausdrücken aus dem Wortfeld ‚Musik' reagiert werden kann. Aus dieser synchronen Sicht tritt die Musikmetapher als „Grundbestand" der (Rezeptions-)Sprache auf, die auf diese Weise etwas auszudrücken vermag, was sich anderen – vor allem begrifflichen – Sprachmitteln entzieht.

3.1. Restbestände der ästhetischen Sprache: Die Metapher der „absoluten Musik"

Die aus historischer Sicht „absolute", heutzutage in vielen Facetten bereits zu den „Restbeständen" zählende Musikmetaphorik in der Sprache der Ästhetik und Literatur ist im Kontext des alten Topos *Musik und Sprache* zu betrachten. Ihr Ursprung liegt in der romantischen Musikreflexion um 1800, die sich aus der Problematisierung der Sprache bzw. der Literatur entwickelte. Musik, und insbesondere die Instrumentalmusik, galt vor 1800 als gegenstandslos und zunächst aus diesem Grund als Gegensatz zur konkret-begrifflich bedeutenden Sprache. Die ästhetische (Selbst-)Reflexion der Frühromantik wertete nicht nur die damalige Vorstellung von Musikkunst auf,[70] – und dies nicht zuletzt im Zeichen der „Poesie",[71] womit sie die „Verkehrung der ästhetischen Grundvorstellungen ins Gegenteil"[72] verursachte – sondern funktionalisierte die Musik als ein neues Denkparadigma zur Lösung der damals aktuellen ästhetischen Ausdrucksprobleme.

Wenn hier die spezifische Thematisierung des musikalischen Mediums um 1800 im Sinne einer absoluten Metapher betrachtet wird, so handelt es sich zwar nicht durchgehend um die „Substruktur des Denkens"[73] im Blumenbergschen Sinne, also um seine mit begrifflich-systematischen Mitteln nicht erfasste bzw. erfassbare „untergründige Schicht"[74]: Dafür war die bewusste ästhetische Musikreflexion zu weit fortgeschritten. Was die neue Rolle des Musikalischen für das ästhetische Denken mit dem Konstrukt der absoluten Metapher gemeinsam hatte, war vielmehr die „Übertragung der Reflexion über einen Gegenstand der Anschauung auf einen ganz andern Begriff, dem vielleicht nie eine Anschauung direkt korrespondieren kann"[75]. In dieser Hinsicht funktioniert die absolute Metapher, so Blumenberg, als „Modell in pragmatischer Funktion, an dem eine Regel der Reflexion gewonnen werden soll"[76]: Pointiert ausgedrückt, wurde im frühromantischen Musikdiskurs mit

[70] Vgl. bei Christine Lubkoll: „Während die frühaufklärerische Musiktheorie das System der Musik noch im Bezugsfeld der überlegenen Sprache zu definieren sucht und sich an den Maßstäben der Grammatik und Rhetorik orientiert, kehren sich im späteren 18. Jahrhundert die Prioritäten um: Nun sind es die spezifisch musikalischen Ausdrucksmöglichkeiten, die gegenüber der defizitär empfundenen Sprache hervorgehoben und favorisiert werden." (Lubkoll, S. 10f.)

[71] Vgl. Bei Gert Sautermeister: „‚Poesie' – so hieß geradezu eines [der] Lösungsworte seit 1800: mit ihm empfing ein musikalisches Werk die höheren Weihen, mit ihm sollte das zerstreuungssüchtige Musikpublikum zur Andacht erzogen werden." (Gert Sautermeister: ‚Musik' im literarischen Werk. In: Laokoon und kein Ende: der Wettstreit der Künste. Hg. von Thomas Koebner. München: edition text + kritik 1989, S. 11)

[72] Carl Dahlhaus: Die Idee der absoluten Musik. Kassel: Bärenreiter 1978, S. 12f.

[73] Blumenberg, S. 13.

[74] Ebenda, S. 15.

[75] Ebenda, S. 12.

[76] Ebenda.

der Regel der Musikreflexion eine neue Anschauung des Wesens der Kunst gewonnen.

Nachdem die ästhetischen Prioritäten im romantischen Musik- und Poesiediskurs umgekehrt worden waren und gerade die musikalische Begriffslosigkeit zum Ideal der Poesie bzw. zum „zeitgenössische[n] Paradigma par excellence einer autonomen, da nicht begrifflichen Kunst“[77] wurde, fand das musikalische Vokabular in der ästhetischen Sprache – so die These dieser Arbeit – seinen Einsatz als ‚absolute‘ Metaphorik, in der sich ein neues ästhetisches Ideal konstituierte. Den entsprechenden Vorstellungskomplex hat Carl Dahlhaus in seiner richtungweisenden gleichnamigen Studie als „Idee der absoluten Musik“ charakterisiert: Die „selbständige Instrumentalistik“, die „als bloße ‚Struktur‘ für sich selbst einsteht“,[78] wird zum Inbegriff und Ideal der autonomen Kunst.

Um die spezifische reflexive Funktionalisierung der Musik als Reaktion auf die Sprachnot der ästhetischen Reflexion zu betonen, spricht Barbara Naumann statt von der Musik vom „Musikalischen“[79] und resümiert, dass in der frühromantischen Poetik immer dann „auf musikalische Bestimmungen zurückgegriffen wurde, wenn die Begründung der Poesie und der Funktion ihrer materialen Grundlage, der Sprache, aus ihren eigenen Voraussetzungen heraus nicht genügen“[80] konnte. Die romantische Forderung nach der „Poetisierung aller Erkenntnis- und Darstellungsbereiche“[81] bedeutete de facto den Versuch einer Neudefinition der „gemeinsamen Substanz sämtlicher Künste“[82] – einer Leerstelle von „prinzipiell unbeantwortbaren Fragen“[83], für die die Musikmetapher einsprang. Zwar befruchteten sich dabei die romantische Poetik und die Idee der absoluten Musik gegenseitig, indem die Begriffe des Poetischen, Romantischen und Musikalischen ineinander flossen,[84] jedoch stellt Barbara Naumann fest, dass die romantische Philosophie und Poetik sich bei ihren Bemühungen um jenen „nichtbegrifflichen Bereich zwischen verschiedenen Künsten und Medien“[85] „in völlige Abhängigkeit von musikalischen Paradigmen“[86] begaben. So ist in der absoluten Musikmetaphorik der Frühromantiker die Vorstellung von der Musik als einer universellen Struktur entstanden, was zur Herausarbeitung des Ideals einer „allgemeinsten“ (Friedrich Schlegel) Kunst führte und somit eine neue Reflexionsform für die Erfassung der neuen Qualitäten des Ästhetischen lieferte.

Wie jede neu gebildete Metapher, ist also auch die Metapher der „absoluten Musik“[87] um 1800 aus einer ‚Sprachnot‘ entstanden und ist gleichsam selbst zum

---

[77] Naumann, S. 3.
[78] Ebenda, S. 13.
[79] Vgl. Naumann, S. 2f.
[80] Ebenda, S. 3.
[81] Ebenda.
[82] Dahlhaus, S. 69.
[83] Blumenberg, S. 23.
[84] Vgl. Dahlhaus, S. 69f. Vgl. ebenda: „Das Wort ‚poetisch‘ zielt keineswegs auf eine Abhängigkeit der Musik von der Dichtung, sondern bezeichnet eine gemeinsame Substanz sämtlicher Künste, die sich sogar nach der Auffassung von Tieck und Hoffmann in der Musik – der Instrumentalmusik – am reinsten manifestiert. Mit anderen Worten: Das ‚Poetische‘ ist die Idee der Kunst, an der wie an einer platonischen Idee die einzelnen Phänomene teilhaben müssen, um überhaupt Kunst zu sein. [...] Die Theorie des ‚Musikalisch-Poetischen‘ ist, bei Tieck wie später bei Schumann, eine Ästhetik der absoluten Musik. [...] Was Tieck ‚poetisch‘ nannte, heißt denn auch bei Hoffmann ‚romantisch‘, und das ‚rein Romantische‘ manifestiert sich im ‚wahrhaft Musikalischen‘.“
[85] Naumann, S. 4.
[86] Ebenda, S. 3.
[87] Als Terminus wurde der Ausdruck „absolute Musik“ allerdings erst später (bei Richard Wagner) geprägt, vgl. Dahlhaus, S. 24ff.

Inbegriff der Bewältigung der existentiellen – auch literarischen – Not der begrifflichen Sprache geworden. Das Besondere an dieser Sprachnot war also die explizite Reflexion der poetischen Sprachdefizite im ästhetischen Bewusstsein, die Carl Dahlhaus als „dichterische[n] Unsagbarkeits-Topos" der deutschen Frühromantik bezeichnet. „Das Pathos [...], mit dem die Instrumentalistik gerühmt wurde, war literarisch inspiriert: Ohne den dichterischen Unsagbarkeits-Topos hätte der Umdeutung des musikalisch Verwirrenden oder Leeren ins Erhabene und Wunderbare die Sprache gefehlt", so Dahlhaus.[88] Bei der „komplexen Frage", auf die die absolute Musikmetapher reagierte, handelte es sich allerdings nicht nur um die Not der poetischen Sprache auf der Suche nach neuen Ausdrucksmöglichkeiten, sondern in einem ganz entscheidenden Maße auch um eine radikale Infragestellung des sprachlichen Mediums und um die Sprachnot der ästhetischen Reflexion auf der Suche nach einem neuen (künstlerischen) Bedeutungsmodell.

Es ging also buchstäblich und in einem doppelten Sinne um die Not der Sprache. Einerseits wurde die begriffliche Sprache als Instrument der Poesie prinzipiell nicht mehr als adäquates Mittel zur Erfassung der Welt – des ‚Absoluten' – empfunden. Hier erschien das Musikalische „als Paradigmengeber und als bereits vollendete Form dessen"[89], was für die Poesie als defizitär galt. Christine Lubkoll spricht im Zusammenhang mit der literarischen Thematisierung des Musikalischen um 1800 vom „Mythos des Musikalischen" als einem „Organisationsmodell" bzw. einer „Bewältigungsform einer unlösbaren poetologischen Aporie: des Versuchs, Grenzen des Sagbaren sprachlich zu überschreiten bzw. das Vergebliche dieser Anstrengung poetisch zu überspielen."[90] Andererseits waren „Musik und Musiker [...] zu literarischen Musterbeispielen in der Diskussion ausdrucksästhetischer und wirkungstheoretischer Aspekte von Kunst im allgemeinen [...] avanciert."[91] Denn es ging dabei nicht bloß um die für den künstlerischen Schaffensprozess natürliche Suche nach neuen poetischen Ausdrucksmöglichkeiten, sondern um einen radikalen Wechsel der (nicht nur) ästhetischen Paradigmen, mit anderen Worten: nicht nur um die „Phantasie einer unmittelbaren, ‚anderen Sprache'"[92] der Poesie, sondern letztlich um die Suche nach einer prinzipiell neuen Sprache bzw. einer Neufestlegung der Grundlagen des Sprachlichen/Bedeutenden schlechthin. Auf Grund ihres ‚universellen' Charakters wird die Musik zu einer solchen neuen Sprache, der „Sprache über der Sprache"[93], und folglich auch zum Ideal der Poesie und Kunst:

> „Universell" ist die Musik in den Augen der Frühromantiker bereits aufgrund ihrer materialen Gegebenheiten: ihrer referenzlosen Klanglichkeit, ihrer analog der Mathematik ausweisbaren systematischen und unendlichen Progressivität, ihrem „Spiel"-Charakter und ihrer Fähigkeit, jedem Text und sogar der Philosophie eine Tendenz auf sie selbst hin zu verleihen: „Jede Kunst hat musikalische Prinzipien und wird vollendet selbst Musik. Dies gilt sogar von der Philosophie und also wohl auch von der Poesie",[94]

so Naumann mit Verweis auf Friedrich Schlegel. Verallgemeinernd gesprochen, stellte die Musikmetapher eine der Artikulationsformen eines ästhetikgeschichtlichen Paradigmenwechsels, nämlich des Übergangs von der „Mimesis" zur „Semiosis"[95] dar, indem darin die Vorstellung von der Möglichkeit einer sprach-

[88]Dahlhaus, S. 67.
[89]Vgl. Naumann, S. 3.
[90]Lubkoll, S. 12f.
[91]Naumann, S. 1.
[92]Lubkoll, S. 283.
[93]Dahlhaus, S. 15.
[94]Naumann, S. 3.
[95]Vgl. Bode, S. 628.

lich-begrifflichen Abbildung entgegengesetzten, nicht-mimetischen Bedeutung zum Ausdruck kam. Damit begann eine allmähliche Auflösung der Auffassung von Sprache als Gesamtheit von präexistenten bzw. ein für allemal festgelegten Beziehungen zwischen dem Zeichen und Bezeichneten, die im 20. Jahrhundert von der Vorstellung der Sinnkonstitution aus dem Funktionszusammenhang der Elemente einer (künstlerischen) Struktur ersetzt wurde. Damit führte die Entwicklung der romantischen ästhetischen Reflexion unter der Benutzung musikalischer Denkparadigmen schließlich zur Herausbildung eines „bis in die Moderne weisenden neuen Zeichenbegriffs."[96] Dies führt Christine Lubkoll im Fazit ihrer Studie aus und sieht dabei drei Schwerpunkte sich herauskristallisieren: „die Verabschiedung der Abbildfunktion; eine strukturelle Bestimmung des Sprachsystems; schließlich die Dynamisierung des Zeichenbegriffs"[97]. Man könnte verallgemeinernd hinzufügen, dass sich in der frühromantischen ästhetischen Reflexion bereits die Grundlagen jener von Cassirer registrierten „Abkehr von der aristotelischen Substanzenontologie" und „die Entwicklung einer neuen Ontologie" abgezeichnet haben, die Rombach „Funktionenontologie" nennt.[98] Das, was Cassirer und Rombach als einen typischen Zug der „modernen Wissenschaft und Wissenschaftsmethodologie"[99] betonen, hat seine Entsprechung in der „Verdrängung der Inhalts- durch die Formästhetik"[100], die in der künstlerischen Praxis und dem ästhetischen Bewusstsein bereits um 1800 nicht zuletzt im Zeichen der absoluten Musikmetapher begonnen hatte.

Lange bevor diese Prozesse in der bildenden und literarischen Kunst Anfang des 20. Jahrhunderts in der „Bloßlegung" bzw. „Entblößung" der künstlerischen Konstruktionsverfahren[101] offen zu Tage treten und Musik für literarische Texte primär unter formästhetischen Aspekten bedeutsam wird, entwirft etwa Novalis mit seinem „magischen Idealismus" „die globale Analogisierbarkeit aller Phänomene in der Welt untereinander" und definiert „für das Ich den Zugang zur Welt als Aufgabe: die Konstruktion der Welt mit Hilfe einer (am Ende gänzlich poetischen) ‚Erfindungskunst'."[102] Dabei dient ihm die Musik als der reinste Ausdruck dafür, „daß es nur der Geist ist, der die Gegenstände, die Veränderungen des Stoffs poetisirt, und daß das Schöne, der Gegenstand der Kunst uns nicht gegeben wird oder in den Erscheinungen schon fertig liegt"[103], sondern eben im Akt der künstlerischen Tätigkeit ‚musikalisch' konstruiert werden muss.[104] Fast zwei Jahrhunderte später heißt es etwa bei Köller als Zusammenfassung der Grundlagen der modernen Informationsästhetik:

---

[96] Lubkoll, S. 284.
[97] Ebenda, S. 284ff.
[98] Vgl. bei Köller S. 29ff.
[99] Ebenda, S. 29.
[100] Huber, S. 152.
[101] Ein Terminus der russischen Formalisten, vgl.: Russischer Formalismus. Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa. Hg. von Jurij Striedter, München 1994. Vgl. zum „Verfahren" bei Vladimir Biti: „Den Begriff führen die russischen Formalisten Anfang des zweiten Jahrzehnts des 20. Jahrhunderts ein und verstehen darunter die Technik der Umwandlung von Wirklichkeitsmaterial in ein künstlerisches Faktum. Im Zentrum ihres Interesses steht zunächst die Verfremdung durch ‚Entblößung des Verfahrens', womit die Aufmerksamkeit des Erlebenden auf das ‚Gemachtsein' (*sdelannost'*) bzw. das Geformtsein (*oformlennost'*) des künstlerischen Erzeugnisses gelenkt wird." (Vladimir Biti: Literatur- und Kulturtheorie. Ein Handbuch gegenwärtiger Begriffe. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2001, S. 818)
[102] Naumann, S. 159.
[103] Novalis, zit. nach Naumann, S. 160.
[104] Zu Novalis' musikalischer Konstruktion vgl. Naumann, S. 158ff.

> Das Schöne kann nun nicht mehr ontologisch, sondern nur noch funktional qualifiziert werden. Die metaphysisch-spekulativen Aspekte in der Ästhetik treten deshalb hinter die artistisch-technologischen zurück. Die ästhetische Produktion wird infolgedessen immer stärker intellektualisiert, so daß schließlich die Kunst eher als ein Stimulans des Geistes denn als Stimulans des Lebens begriffen wird.[105]

Am Ende der allmählichen Einbindung der zunächst nur metaphorisch fassbaren Erkenntnisse in die „Logizität" (Blumenberg) verfügt die moderne ästhetische Theorie über klare Begriffe, die die Musikmetaphorik in vielen Hinsichten überflüssig und zu den „Restbeständen" der Theoriesprache machen. Zu den Vorstellungen, die musikmetaphorisch antizipiert wurden, gehören etwa die Autoreflexivität ästhetischer Zeichen, der nicht-mimetische bzw. Autonomiecharakter der Kunst oder die Auffassung des (literarischen) Werks als künstlerische Struktur. Die Auswirkungen der „ästhetischen und sprachreflexiven Innovation" der Frühromantiker reichen somit „über den französischen Symbolismus und die hermetische Poesie",[106] den russischen Formalismus[107] und den Prager Strukturalismus bis hin zum Poststrukturalismus weit in das 20. Jahrhundert hinein. Bezeichnenderweise kommen die modernen ästhetischen Theorien, die, begriffsgeschichtlich gesehen, ein späteres Stadium der zunächst musikmetaphorisch erfassten Erkenntnisse darstellen, meist ganz ohne jegliches musikalisches Vokabular bzw. Musikbilder und ohne eine emphatische Thematisierung des musikalischen Mediums aus.

Im Rahmen der vorliegenden Arbeit können lediglich die Eckpunkte der geschichtlichen Entwicklung der absoluten romantischen Musikmetapher zur „Logizität" der modernen ästhetischen Theorie skizziert werden. Eine detaillierte Analyse dieses Prozesses soll einer selbständigen Studie vorenthalten bleiben. Diese würde im Grunde eine „Metaphorologie" in Blumenbergs Sinne betreiben, was in den oben zitierten Arbeiten, etwa von Barbara Naumann oder Christine Lubkoll, in Ansätzen auch bereits getan ist. Bereits die Tatsache, dass Untersuchungen dieser Art verstärkt in der letzten Zeit entstehen, ist ein Zeichen dafür, dass die romantische Musikmetapher nicht nur zur „Logizität" gelangt ist, sondern auch dass dieser Prozess bereits auf einer entsprechenden Metaebene der ästhetischen Reflexion registriert wurde. Denn das „Betreiben" der Metaphorologie ist nicht auf den „*Gebrauch* von Metaphern oder [...] den Umgang mit den in ihnen sich kundgebenden Fragen"[108] gerichtet, sondern vor allem auf die historische Dimension ihrer Entwicklung und bedeutet somit eine wissenschaftliche Auseinandersetzung mit den Ergebnissen von bereits abgeschlossenen Wandlungsprozessen ehemals absoluter Metaphern. Daher ist eine Metaphorologie in der Regel eine zeitlich spätere Erscheinung als die jeweilige absolute Metapher.[109]

Die „komplexen Fragen"[110], die in der romantischen Musikmetapher ihren Ausdruck fanden, erhielten im Laufe der Zeit entsprechend komplexe Antworten. Diese betreffen meist die allgemeinen Vorstellungen von Literatur als Kunst und somit

---

[105] Köller, S. 314.

[106] Naumann, S. 4. Zum Einfluss der romantischen Musikästhetik auf den französischen Symbolismus vgl. u.a. Margaretha Müller: Musik und Sprache. Zu ihrem Verhältnis im französischen Symbolismus. Frankfurt a.M. u.a.: Peter Lang 1983.

[107] Vgl. dazu das Vorwort Wolf-Dieter Stempels in: „Texte der russischen Formalisten. Band II. Hg. Von Wolf-Dieter Stempel. München: Fink 1972, S. IXf. und XIV.

[108] Blumenberg, S. 23f., Hervorhebung von Blumenberg.

[109] „Die Metapher als Thema einer Metaphorologie in dem uns hier beschäftigenden Sinne ist ein wesentlich *historischer* Gegenstand, so daß ihr Zeugniswert zur Voraussetzung hat, daß der Aussagende selbst *keine* Metaphorologie besaß, ja nicht einmal besitzen konnte." (Ebenda, S. 24, Hervorhebung von Blumenberg)

[110] Köller, S. 268.

nicht das jeweilige konkrete Werk, sondern die Basisprämissen seiner literaturwissenschaftlichen Analyse. Entscheidend für die Untersuchung des Phänomens der literarischen Musikalität ist dabei die Vorstellung, dass ästhetische Bedeutungen im allgemeinen sowie speziell ‚musikalische' Bedeutungen in der Literatur aus dem Beziehungsgeflecht der Elemente der künstlerischen Struktur generiert werden. Natürlich ist die romantische und postromantische Musikästhetik bzw. die Entwicklung der absoluten Musikmetaphorik lediglich einer der Aspekte des allgemeinen Prozesses, in dem sich die Idee der Autonomisierung des ästhetischen Zeichens und der grundlegenden Bedeutung der künstlerischen Struktur allmählich herausbildete. Für die Fragestellung der vorliegenden Arbeit ist dieser Prozess aber von außerordentlicher Wichtigkeit.

Zum einen kann damit die Gefahr der ‚restbeständlichen' Musikmetaphorik ausgeschlossen werden, die die literarische Musikalität auf bereits überholten theoretischen Vorstellungen begründet. Auch wenn der Gegenstand der literaturwissenschaftlichen Analyse nie restlos logisch-begrifflich verifizierbar ist, weil das Ästhetische sich grundsätzlich auf eigene Weise ausdrückt und damit die künstlerisch konstituierten Inhalte nie „auf angemessene Weise in semantische Information überführ[t]"[111] werden können, hat sich die Forschung vor einer unproduktiven Mythologisierung ihres Untersuchungsgegenstandes zu hüten. Die Schattenseite des frühromantischen „Mythos des Musikalischen" (Lubkoll) wirkt sich nämlich bis heute dahingehend aus, dass das, was bereits „in die Logizität zurückgeholt" werden kann, dennoch im Zeichen des Mythischen verbleibt. Köller spricht im Zusammenhang mit den Blumenbergschen absoluten Metaphern von deren „Janusgesicht": „Auf der einen Seite eröffnen sie auf sehr wirksame Weise neue Perspektiven auf schon bekannte Sachverhalte, auf der anderen Seite verdecken sie aber auch bestimmte Aspekte dieser Sachverhalte oder geben diesen durch neue Analogiezwänge eine fragwürdige Gesamtinterpretation."[112]

Zu den Rudimenten der romantischen Musikmetapher gehört heutzutage neben der oben genannten Mystifizierung[113] bzw. Emotionalisierung[114] des musikalischen Ausdruckssystems (die u. a. auch noch die Gefühlsästhetik des 18. Jahrhunderts wieder ins Leben rufen) die Vorstellung von der die Musik ‚nachahmenden' Literatur, also eine ‚Verbuchstäblichung' der Musikmetapher. Das damit verbundene Rekurrieren auf die Hierarchie der Künste führt zu der ebenfalls an Romantik erinnernden Vorstellung von der Musik als der ‚ästhetischsten' Kunst.[115] So hält Albert Gier die Musik wegen ihrer Denotatlosigkeit für „a priori in höherem Maße ästhe-

[111] Ebenda, S. 319.
[112] Ebenda, S. 269.
[113] So schreibt etwa Ronald Peacock der Musik einen „esoterischen Charakter" zu, vgl.: „Die Sprache der Musik ist eine geheime, weil sie einen eignen Wortschatz und eine eigne Syntax hat, die in unsere gewöhnliche Sprache nicht übersetzt werden können, und unter Umgehen des Gedanklichen wendet sie sich direkt an unsere Einbildungskraft. Wenn ein Gedicht sich auf einen äußersten Grad metaphorischer und symbolischer Beziehungen verläßt und auf diese Weise den gewöhnlichen Sprachgebrauch durch einen formelhaften ersetzt, wirkt sie auf unser Gemüt in derselben geheimnisvollen Weise wie die Musik." (Ronald Peacock: Probleme des Musikalischen in der Sprache. In: Literatur und Musik. Hg. von S. P. Scher, S. 160f.)
[114] Vgl. ebenda: „Sprachmusik wird am leichtesten erzielt, wenn die Gefühle zum Ausdruck kommen, die wir mit ‚lyrischen' Stimmungen verbinden." (Peacock, S. 154)
[115] Vgl. etwa E. T. A. Hoffmann, der von der Musik behauptet, dass diese „das eigentümliche, nur in ihr zu erkennende Wesen der Kunst rein ausspricht." (Zit. nach Dahlhaus, S. 13)

tisch als die Wortkunst“[116] und Boris de Schlözer, der die Musik auf Grund der Untrennbarkeit von Inhalt und Form dazu den mathematischen „Grenzwert [...] aller Künste“ nennt, bezeichnet eine Dichtung als „musikalisch [...] nicht etwa, weil sie harmonisch unserem Ohr schmeichelt, wie man gemeinhin glaubt, sondern nur insofern, als sich ihr Inhalt mit ihrer Form identifiziert.“[117] Der ‚restbeständliche‘ Topos der Musiknachahmung führt sich allerdings selbst im Grunde ad absurdum: Da die Musik selbst spätestens seit 1800 als eine Kunst empfunden wird, die dem Nachahmungs- bzw. Mimesisprinzip am weitesten entfernt ist, indem sie ihre Bedeutungen durch das strukturelle Gewebe in sich konstituiert, bedeutet Musiknachahmung im Grunde die Nachahmung des prinzipiell nicht Nach(zu)ahmenden. In diesem Sinne wäre die gesamte Problematik literarischer Nachahmung von Musik vielmehr als Ausdruck analoger Tendenzen in der Literatur und nicht einer Abbildung *bestimmter* Formen zu betrachten.

Zum anderen ermöglichen gerade die aus der Logisierung des Musikmythos gewonnenen theoretischen Prämissen die Hinwendung von der ‚substanzorientierten‘ zur ‚funktionsorientierten‘ Fragestellung bei der hier betrachteten Problematik, und zwar von der Frage, was in einem literarischen Werk als ‚Musik‘ bezeichnet werden kann, zum Problem, wie der Eindruck einer Textmusikalität entsteht und welche Rolle die ‚musikalische‘ Sinnebene in der Gesamtheit der künstlerischen Struktur des jeweiligen Textes spielt. Auf diese Weise bilden die in das wissenschaftliche Bewusstsein aufgestiegenen Ergebnisse der Logisierung der romantischen Musikmetapher nicht nur einen unverzichtbaren theoretischen Grundsatz, sondern verheißen auch die Möglichkeit der Entwicklung eines analytischen Apparates zur praktischen Lösung des Problems.

Gleichzeitig ist in Bezug auf die Logisierung der absoluten Musikmetapher zu berücksichtigen, dass die Entstehung eines differenzierten wissenschaftlichen Begriffsapparats von einer Gegentendenz begleitet wird, die sich in der bereits erwähnten Magisierung bzw. Mythologisierung des Musikalischen äußert, und zwar sowohl des Musikmediums als solchen als auch der ‚musikalischen‘ Komponente eines literarischen Werkes. Als „Restbestände“ treiben diese Erscheinungen die Wissenschaft kaum voran, dürfen jedoch auch nicht unreflektiert abgetan werden: Sonst werden nämlich die Grenzen des Wissenschaftlichen, die für die Beschäftigung mit der ‚musikalischen Dimension‘ der Literatur gerade erweitert werden sollen, nur noch enger gezogen. Die Präsenz des irrational-mythischen Elements in der Auseinandersetzung mit dem Musikalischen rührt nicht nur aus einer bloßen Neigung zu alten Denk- und Wahrnehmungsmustern, sondern offensichtlich auch daher, dass nur solche Aspekte der romantischen absoluten Musikmetapher sich zur „Logizität“ entwickelt haben, die auch tatsächlich ‚logisierbar‘ waren. Dadurch wurden die beiden Pole der Musikvorstellungen durch zwei zusammenhängende Tendenzen verstärkt auseinander gezogen: Je deutlicher und differenzierter die Entwicklung der begrifflichen Seite fortschreitet, desto sichtbarer wird auch jene Seite des Phänomens, die sich eben nicht mehr rationalisieren lässt.

Die beiden genannten Aspekte der historischen Dimension der absoluten Musikmetapher bleiben für die synchrone Sicht auf das Problem der literarischen Musikalität von großer Bedeutung. Allerdings muss ihre jeweilige Funktion auf diesem

[116] Albert Gier: Musik in der Literatur. Einflüsse und Analogien. In: Literatur intermedial: Musik – Malerei – Photographie – Film. Hg. von P. V. Zima. Darmstadt: Wiss. Buchges. 1995, S. 61-92, hier S. 67.

[117] Boris de Schlözer: Entwurf einer Musikästhetik. Hamburg-München: Ellermann 1964, S. 22f.

Problemfeld neu definiert werden. Einerseits betrifft die Wandlung der ehemals absoluten Musikmetapher hin zur modernen ästhetischen Begrifflichkeit eine so breite Zahl an künstlerischen Erscheinungen, dass für die Problematik der Sprachmusikalität eine weitgehende methodische Konkretisierung notwendig wird. Diese allgemeinen theoretischen Prämissen lassen zwar die Richtung der weiteren Schritte auf dem Weg zur Lösung des Problems erkennen, sie reichen jedoch nicht aus bzw. erweisen sich als zu grobmaschig oder zu wenig differenziert, um das Phänomen der literarischen Musikalität bzw. seine Realisierung auf der Ebene eines einzelnen Werkes detailliert erfassen zu können. Andererseits bleibt das irrationale, begrifflich nicht fassbare Moment zwar von Bedeutung, es muss aber gerade hier versucht werden, die dahinter stehenden, völlig realen ästhetischen Phänomene wissenschaftlich zu behandeln, ohne ihre nicht restlos rationalisierbare Natur zu nivellieren. Diese beiden Aufgaben führen nun zur Auseinandersetzung mit dem zweiten, synchronen Aspekt der Musikmetaphorik zurück, und zwar zu Situationen, in denen die Musikmetapher weiterhin aktuell und „unverzichtbar“[118] bleibt.

3.2. Grundbestände. Rezeptions- und Produktionsmetapher

Auch wenn die Metaphorologie sich vorrangig mit der Vorgeschichte der Begriffe beschäftigt, räumt Blumenberg einen Bereich ein, in dem ihre „Aufgabe und Methodik [...] auch über die historische Gegenstandssphäre hinaus führen“[119] kann, und zwar die Sphäre der Kunst. Während die absolute Musikmetapher in der Sprache der ästhetischen Theorie im 20. Jahrhundert weitgehend zu ihrer begrifflichen Form gelangt ist, bleibt die Musikmetaphorik in Bezug auf literarische Werke in einigen Aspekten immer noch „absolut“. Der „Unsagbarkeits-Topos“ der Frühromantik bzw. die „Auffassung, daß der Sprache ein Mangel anhaftet – ein Mangel, der immer wieder mit dem Begriff“ – in unserer Terminologie: mit der Metapher – „der Musik belegt wird“,[120] ist in dieser Hinsicht bis heute wirksam. Er resultiert zum einen aus der Auffassung der Musik als Inbegriff des ästhetischen Funktionszusammenhanges, zum anderen aus dem historischen Wesen der Sprache, die uns trotz der funktionenontologischen Prägung des neuzeitlichen Denkens „weithin ein substanziell und nicht funktional geprägtes Vorverständnis von den Dingen“ suggeriert.[121] Aus der daraus entstehenden ‚Not‘ der begrifflichen Sprache resultieren beim Sprechen über bestimmte Qualitäten literarischer Werke begriffliche Leerstellen, für die unter anderem die Musikmetapher einspringt.

In der vorliegenden Arbeit wird davon ausgegangen, dass die „Mängel“ der natürlichen Sprache, die als Material der Dichtung/Literatur sowie der diskursiven Aussagen der Rezeption und der literaturwissenschaftlichen Analyse fungiert, in der künstlerischen Sprache überwunden werden (können), und zwar nicht zuletzt durch jene poetischen Verfahren, auf die die Musikalitätsmetapher reagiert. Somit stellt ein literarisches Werk nicht nur einen „aporetischen“ und „vergeblichen“ Versuch dar, „die Grenzen des Sagbaren sprachlich zu überschreiten“,[122] sondern vielmehr ein positives Ergebnis dieses Versuchs, bei dem die Grenze des begrifflich Unfassbaren nicht ins irrationale Jenseits des Textes verlagert, sondern konstitutiver Bestandteil seiner (musikalischen) Poetik ist. Die Funktionalisierung der

[118] Blumenberg, S. 112.
[119] Vgl. ebenda, S. 24f.
[120] Caduff, S. 2.
[121] Köller, S. 36.

„Regel“ der Musik-„Reflexion“[123] in Bezug auf ästhetische Phänomene hat dabei mit dem Eindruck der Wahrnehmung zu tun, der auf metaphorische Weise artikuliert wird und auch nur so zum Ausdruck kommen kann.

Somit liegt der entscheidende Unterschied nicht zwischen Musik und Literatur, sondern zwischen zwei verschiedenen Funktionsmodi der Sprache: dem diskursiven und dem ästhetischen. Durch die Anerkennung dieses Unterschieds sowie der prinzipiellen Unmöglichkeit, ästhetisch generierte Bedeutungen in diskursiv-sprachliche zu übersetzen, wird jedoch nicht die Lösung, sondern lediglich eine wissenschaftliche Legitimierung dieses Problems erreicht. Sehr bezeichnend ist in diesem Zusammenhang, dass auch die Musiker ihrerseits sich literarischer Metaphern bedienen, um musikalische Phänomene zu verdeutlichen. So weist Gert Sautermeister darauf hin, dass E. T. A. Hoffmann im Zusammenhang mit Beethovens Sinfonie in C-moll von der musikalischen „Struktur des Ganzen“ spricht und damit exakt das Gleiche meint wie Beethoven selbst, der den Ausdruck „poetische Idee“ gebraucht:

> Darunter verstand er [Beethoven] den „aus einem Keim treibenden“ Organismus (mit Hoffmann zu reden), verstand er das „immer dichtere Netzwerk von thematisch-motivischen (oder submotivischen) Relationen“, das „in sich unendlich beziehungsreiche Ganze“, um es in musikwissenschaftlicher Sprache zu sagen.[124]

Die Musikmetapher, oder besser gesagt: die Metapher ‚Musikalität der Sprache’, die aus der Sprachnot der begrifflichen Sprache entstammt, betrifft beide Seiten der ästhetischen Kommunikation, und zwar sowohl den Autor, der die Ausdrucksnot der ihm als Material gegebenen natürlichen Sprache durch die Schaffung einer musikalisch wirkenden Textstruktur zu überwinden versucht, als auch den Rezipienten, der das fertige Ergebnis dieser Überwindungsarbeit vor sich hat und nun seinerseits in Sprachnot gerät, um den von dem Text suggerierten Eindruck adäquat zu artikulieren. Da erst der literarische Text den Bezugspunkt der Musikalitätsmetapher und den Ausgangspunkt der Interpretation darstellt, bringt diese Unterscheidung im Grunde zwei Seiten ein und derselben Erscheinung zum Ausdruck: Beide aus der jeweiligen Sprachnot entstandenen Musikmetaphern gelten dem gleichen Text, der eine Schnittstelle von Produktion und Rezeption darstellt. Die Musikalisierungsintention eines Autors findet zunächst im Text ihren Ausdruck und erst im Rezeptionsprozess bzw. in ihrer Wirkung auf den Leser, der seinerseits mit einer Musikmetapher reagiert, ihre endgültige Existenzbestätigung.

In beiden Fällen ist die Musikmetaphorik sozusagen potenziell: Sie kann direkt artikuliert werden, braucht aber dem Autor wie dem Leser im Prinzip nicht bewusst zu werden. Insofern können außertextuelle Aussagen eines Autors über sein Werk kein absolut verlässliches Indiz für das Vorhandensein des Phänomens bieten, selbst wenn es sich dabei um direkte Aussagen über den betreffenden Text handelt. Genauso bietet aber auch die Thematisierung des Musikalischen im Text noch keinen direkten Hinweis auf dessen musikalische Qualitäten. Die Musikalität eines literarischen Werkes ist jedoch nicht von seiner gesamten poetischen Struktur bzw. Idee zu trennen, die vom Autor ebenfalls nicht immer rational-bewusst registriert zu sein braucht: So wie ein Komponist keinen Diskurs über seinen Schaffensprozess führen muss und seine die „Bewußtheit“ gegenüber der jeweiligen musikalischen Struktur eine, nach Hans Heinrich Eggebrechts Wort, „spezifisch kompositorische“ ist, „in der eine [...] begriffslose Materialität sich denkt und zur Individuation fort-

[122]Lubkoll, S. 12f.
[123]Blumenberg, S. 12.
[124]Sautermeister (mit Verweis auf Carl Dahlhaus), S. 19ff.

schreitet“,[125] so ist auch die „Bewusstheit“ eines Dichters gegenüber seinem Werk im Allgemeinen und konkret gegenüber dessen Musikalität eine spezifisch poetische, auch er braucht über die Entstehung seiner Texte keinen begrifflichen Diskurs zu führen.

Nicht immer direkt ausgesprochen und zuweilen nicht einmal deutlich bewusst, hat die Musikmetaphorik jedoch ihren notwendigen Existenzgrund: Je komplexer die internen Beziehungen der Elemente einer künstlerischen Struktur sind und je mehr Gewicht die auf diese Weise generierten Bedeutungen im künstlerischen Ganzen erhalten, desto zwingender wird der Gebrauch von Metaphern provoziert, deren primäre Funktion in diesem Fall im „Einspringen“ (Blumenberg) für diese „begreifend-begrifflich nicht erfüllbare Lücke und Leerstelle“ besteht.[126] Mit anderen Worten: Eine stark ausgeprägte Musikalisierung eines Textes bringt unweigerlich ein Ausdrucksproblem bei der ästhetischen Reflexion über diesen Text mit sich, die sich tendenziell der diskursiven Sprache bedienen muss.

Dabei muss betont werden, dass die Bezeichnung ‚Musikmetapher‘ nicht auf ein Lexem zu begrenzen ist. Metaphern können zwar, so Blumenberg, „nicht in Begrifflichkeit aufgelöst werden“, wohl aber kann „eine Metapher durch eine andere ersetzt bzw. vertreten oder durch eine genauere korrigiert werden“.[127] Insofern lässt sich in diesem Zusammenhang eher von einem musikalischen Wortfeld bzw. von einem „Metapherfeld“[128] sprechen, indem ganz verschiedene Ausdrücke, unter anderem auch musikwissenschaftliche Termini, in der Funktion der Metapher auftreten können. So berichtet Michail Girschman in seiner Monographie „Ritm hudozestwennoi prozy“ (Rhythmus der künstlerischen Prosa)[129] über die von ihm durchgeführte Umfrage unter den modernen russischen Dichtern und Schriftstellern bezüglich der Bedeutung des „Rhythmus“ für ihre eigene dichterische Praxis und Leseerfahrungen. Die Antworten machen unter anderem deutlich, dass der von Girschman gewählte Begriff „Rhythmus“, angewendet auf Prosatexte, im Grunde metaphorisch verwendet wird und synonym zu solchen Ausdrücken wie ‚die Musik der Prosa’, ‚Musikalität’, ‚Klang’, ‚Ton(art)’ oder ‚musikalische Ausdruckskraft’ auftritt.

Bei der Musikmetaphorik handelt es sich um ein quasi vor-wissenschaftliches Phänomen. Streng wissenschaftlich nicht nachprüfbar oder beweisbar, bildet sie einen wichtigen Ausgangspunkt für die eigentliche wissenschaftliche Auseinandersetzung mit der Problematik, indem sie auf die Existenz einer Sinnebene hinweist, die sich zwar nicht restlos rationalisieren lässt, jedoch – vielleicht gerade deshalb – eine entscheidende Rolle für das jeweilige künstlerische Ganze spielt. Insofern „genügt“ die Metapher dem Anspruch des wissenschaftlichen Denkens nicht „und muß ihm doch genug sein“[130]: Da die begriffliche Sprache, streng genommen, das einzige Ausdrucksmittel der (Literatur-)Wissenschaft bleibt, selbst wenn es um nicht-begrifflich konstituierten Sinn geht, ist jeder streng wissenschaftliche Bestimmungsversuch der sprachlichen Musikalität seinem ästhetischen Gegenstand nie ganz kommensurabel.

So wie die im historischen Sinne absolute Musikmetapher die begrifflichen Denkformen antizipiert, stellt auch die auf einen literarischen Text reagierende Mu-

[125]Hans Heinrich Eggebrecht: Sinn und Gehalt: Aufsätze zur musikalischen Analyse. Wilhelmshaven: Heinrichshofen 1979, S. 29.
[126]Blumenberg, S. 177.
[127]Ebenda, S. 12f.
[128]Vgl. Kurz, S. 24ff.
[129]Michail Girschman: Ritm hudozestwennoj prozy, Moskwa: Sowetskij pisatel 1982.
[130]Blumenberg, S. 112.

sikmetapher eine Vorstufe der wissenschaftlichen Analyse dar. Während aber die romantische Musikmetapher weitgehend zur Geschichte des modernen ästhetischen Denkens gehört, existiert die vor-wissenschaftliche Musikmetapher, die auf einen konkreten literarischen Text reagiert, zeitlich parallel mit dem entsprechenden wissenschaftlichen Diskurs. Dieser Umstand verleiht der Musikmetaphorik ein anderes Gewicht innerhalb einer (literatur-)wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit einem poetischen Text und weist die streng logisch-begriffliche Vorgehensweise in ihre Grenzen ein. Der Metapher folgend, könnte die Wissenschaft zwar den Bedeutungsbereich abgrenzen und den Mechanismus des Zustandekommens der spezifischen ‚musikalisch' wirkenden Bedeutungen zu beschreiben versuchen, genauso wie es auch die Musikwissenschaft mit ihrem Gegenstand macht (eben darin, und nicht wie häufig angenommen, in der Übertragung der speziellen Termini, besteht übrigens die Parallele der literatur- und musikwissenschaftlichen Arbeit auf diesem Themengebiet). Jedoch kann dieser spezifische Sinn nie direkt benannt und restlos in andere sprachliche Konstruktionen übersetzt werden, ein nicht weiter rationalisierbarer Rest gehört hier – wie in der Musik selbst – zum Wesen der untersuchten Erscheinung und macht ihren eigentlichen Kern aus.

4. Von der Metapher zur Werktotalität

Die bisherigen Ausführungen waren vor allem dem Sprechen über Musik in Bezug auf literarische Texte gewidmet. Es war wichtig, die besondere Natur dieses Sprechens hervorzuheben und die Struktur der Sprache, in der über Literatur und literarische Musikalität geredet wird, zu einem Teil der Problemstellung zu machen, um so die Zahl der mit wissenschaftlichen Kategorien greifbaren ästhetischen Erscheinungen prinzipiell zu erweitern. Das Metapher-Modell bzw. die Auffassung des Musikbezugs in der Literatur als eines metaphorischen bietet die Möglichkeit, solche ästhetische Erscheinungen wissenschaftlich zu fixieren, die in literarischen Werken zwar präsent und für die unmittelbare Wahrnehmung des Lesers zugänglich sind, der wissenschaftlichen Erfassung jedoch häufig vorenthalten bleiben.

Neben der Schaffung der heuristischen und im Grunde noch vorwissenschaftlichen Kategorie des Metaphorischen wurde die literarische Musikalität hier bislang negativ definiert, nämlich dadurch, was sie nach der Vorstellung der vorliegenden Arbeit *nicht* sein kann. Und zwar kann es sich dabei nicht (oder nur in einem sehr begrenzten Umfang) um eine unmittelbare Übernahme musikalischer Kompositionsformen handeln, aber ebenso nicht um eine (mit den Formparallelen nicht selten zusammenhängende) Übertragung musikwissenschaftlicher Termini in die literaturwissenschaftliche Textanalyse, die, angewendet auf ein anderes Material, meist ihre Spezifik und Funktionalität verlieren; selbst in den seltenen Fällen einer produktiven terminologischen Übernahme handelt es sich meist um eine Art metaphorische „Augenleihe“[131]. Eine fruchtbare „Augenleihe“ bei der Musikwissenschaft wäre allerdings, wie weiter noch gezeigt werden soll, als Übernahme einiger Aspekte der Herangehensweise an den Untersuchungsgegenstand denkbar: Die Auseinandersetzung mit dem Problem der literarischen Musikalität steht nämlich in einigen Aspekten der musikwissenschaftlichen Behandlung eines Musikstücks nahe. Es handelt sich dabei allerdings nicht um terminologische, sondern um methodische Fragen.

[131] Auf bestimmten geschichtlichen Entwicklungsetappen der modernen Geisteswissenschaften mag eine solche „Augenleihe“ durchaus gerechtfertigt und produktiv gewesen sein, so wie es beispielsweise Oskar Walzel mit seiner „Wechselseitigen Erhellung der Künste“ meint. Simonides mit seinem Satz, „die Malerei ist eine verstummte Poesie, die Poesie eine redende Malerei“, kann nach Walzel „gefährlich werden, wenn auf Grund eines Paradoxons dem Künstler etwas vorgeschrieben wird. Ganz anders meint es wissenschaftliche Betrachtung der Künste, die nicht den Künstler belehren, ihn nur begreifen will. Wenn sie von wechselseitiger Erhellung der Künste spricht, wirft sie nur die Frage auf, ob der Erforscher einer Kunst fähig ist, von dem Erforscher einer anderen, einer Nachbarkunst die Augen zu leihen, um gewisse künstlerische Züge besser zu fassen, die ihm seine eigenen Beobachtungsweisen nicht hinreichend enthüllen.“ Das, was Walzel in Bezug auf die Analyse der bildenden Kunst feststellt, kann für seine Zeit – vielleicht aber auch darüber hinaus – auch für die Hinwendung der Literaturwissenschaft an die Musikwissenschaft gelten: „Mitunter liegt schon in der Fachsprache, in der Terminologie ein Hinweis auf neue Forschungsmöglichkeiten. Mir flößen seit langem die Vertreter der Kunstgeschichte hohe Achtung ein wegen ihrer ausgezeichneten Mittel, Züge eines Kunstwerks sprachlich zu bezeichnen, die dem Laien nur gefühlsmäßig aufgehen und für die er keine Worte bereit hat. Dichtungen wiederum scheinen mir noch lange nicht so gut und so treffend in ihren künstlerischen Eigenheiten erfaßt zu sein. Besonders will es mir scheinen, als ob die sprachliche Festlegung der künstlerischen Züge einer Dichtung meist viel mehr der Begabung des Beobachters und damit dem Zufall überlassen bliebe als die gleiche Arbeit auf dem Feld der bildenden Kunst.“ (Oskar Walzel: Wechselseitige Erhellung der Künste. Ein Beitrag zur Würdigung kunstgeschichtlicher Begriffe. Berlin: Reuther & Reichard 1917, S. 9 und 10)

Darüber hinaus bringt die wörtlich genommene Vorstellung von Musiknachahmung den entscheidenden Nachteil mit sich, die Zahl der unter dieses Schema zu subsumierenden Erscheinungen relativ gering zu halten. Indes handelt es sich bei den hier behandelten Phänomenen nicht um einzelne peripher-ornamentale literarische Techniken, sondern um zentrale Momente des künstlerischen Prozesses. Die Prämisse, dass eine Klassifizierung a priori – also vor der konkreten Textanalyse – bestimmter Gestaltungsformen der Sprachmusikalität unmöglich ist, ist ein wesentlicher Bestandteil der gesamten Metapher-Konzeption: Die Musikalitätsmetapher erhebt nicht den Anspruch, eine Erscheinung im Detail zu charakterisieren, sondern soll zunächst lediglich auf die Tatsache der Existenz dieser Erscheinung hinweisen. Dabei bringt die Musikalitätsmetapher spezifische Momente poetischer Texte zum Ausdruck, die gerade auf Grund ihres ästhetischen, ins Begriffliche nicht übersetzbaren Wesens zu den konstitutiven Elementen der Sprachkunst gehören. Dementsprechend wird in der vorliegenden Arbeit davon ausgegangen, dass ästhetische Erscheinungen, auf die die Musikalitätsmetapher hinweist, grundsätzlich – wenn auch natürlich in unterschiedlichem Maße – in allen literarischen Werken zu allen Zeiten der Literaturgeschichte präsent sein können, auch wenn es ihren Schöpfern und Rezipienten in ganz unterschiedlichem Maße bewusst sein kann. Dies bedeutet erstens, dass die jeweilig konkreten Gestaltungsverfahren, auf die die Musikalitätsmetapher reagiert, sich sowohl von Epoche zu Epoche als auch von Autor zu Autor unterscheiden und zweitens, dass es auch nicht zwingend die Musik-Metaphorik sein muss, durch die dieses Phänomen festgehalten werden kann.

Im nächsten und wichtigsten Schritt soll es nun um die Frage gehen, welche ästhetischen Phänomene als ‚musikalisch' gelten und wie sie sich wissenschaftlich analysieren lassen könnten. Obwohl die Feststellung konkreter ‚Musikalisierungsverfahren' weitgehend der Auseinandersetzung mit der Poetik des jeweilig konkreten literarischen Textes vorbehalten bleiben muss, ist es an dieser Stelle möglich und auch nötig, allgemeine Tendenzen und Gesetzmäßigkeiten zu skizzieren, die allen diesen einzelnen Erscheinungen zu Grunde liegen.

Dabei muss vorab gesagt werden: Auch wenn die Musikalitätsmetapher in der Form, wie sie hier verstanden wird, prinzipiell sowohl auf Lyrik als auch auf künstlerische Prosa anwendbar ist, steht die letztere im Mittelpunkt unseres Interesses. Neben der Notwendigkeit der Umgrenzung des Forschungsgegenstandes spielt dabei eine wichtige Rolle, dass die konkreten poetischen Erscheinungen und Gestaltungsprinzipien, auf die die Musikalitätsmetapher jeweils reagiert, in der Poesie und Prosa in vielen Aspekten grundverschieden sind. Dies bedeutet jedoch nicht, dass sich einige Gesetzmäßigkeiten nicht von einem Gebiet auf das andere übertragen ließen; genauso könnten die Ergebnisse der vorliegenden Arbeit mit entsprechenden Erscheinungen in der Poesie korrespondieren.

Die Prärogative von ‚musikalischen' Ausdrucksqualitäten gehört traditionell wie auch im modernen ästhetischen Bewusstsein vor allem der Poesie. Als ursprünglich-mythisch von Orpheus zur Leier gesungene Verse ist Lyrik der Musik bereits genetisch verbunden und durch Vertonung immer potenziell mit ihr (wieder-)vereinbar.[132] Auch die ‚technische' Natur der sprachlichen Musikalität ist für die Poesie bislang viel deutlicher bestimmt worden, unter anderem wohl deshalb, weil die im Zeichen des Musikalischen ästhetisch reflektierten Prozesse in der Lyrik des 19. und 20. Jahrhunderts eine deutlicher ausgeprägte, zuweilen fast plakative

[132] Über den Zusammenhang der Musik mit (Sprach-)Ursprungstheorien von Rousseau über Nietzsche bis Kristeva sowie zum Topos der Analogie von Lyrik und Musik vgl. bei Caduff, S. 11ff. bzw. 29ff.

Realisierung finden. So charakterisiert Hugo Friedrich die moderne Lyrik genau in jenen Begriffen, deren geschichtliche Entwicklung weitgehend der ästhetischen Musikreflexion verpflichtet ist:

> Überall beobachten wir ihre [der Lyrik] Neigung, so weit wie möglich von der Vermittlung eindeutiger Gehalte fernzubleiben. Das Gedicht will vielmehr ein sich selbst genügendes, in der Bedeutung vielstrahliges Gebilde sein, bestehend aus einem Spannungsgeflecht von absoluten Kräften, die suggestiv auf vorrationale Schichten einwirken, aber auch die Geheimniszonen der Begriffe in Schwingung versetzen.[133]

Bereits an diesem Zitat werden alle wichtigen Elemente der modernen ästhetischen Vorstellungen vom Wesen der Kunst deutlich: das, was Gert Sautermeister im Kontext der romantischen Musikauffassung als „Distanz zur begrifflichen Bedeutung“[134], Hans-Heinrich Eggebrecht im Zusammenhang mit Lyrik-Vertonungen als „begrifflich unbestimmtes“ „ästhetisches Verstehen“[135] und Jurij Lotman als „Komplexheit [des] strukturellen Aufbaus“[136] des Textes bezeichnen. In seiner „Struktur literarischer Texte“ hat Lotman die Funktionsweise der lyrischen Musikalität überzeugend dargestellt, charakteristischerweise ohne es sich zum Ziel zu setzen: Den Ausdruck „besondere Musikalität oder Klangfülle“[137] verwendet er als alternative Beschreibung für allgemeine Prozesse der ästhetischen Bedeutungskonstitution, die sich u.a. durch verschiedene Arten von Wiederholungen vollziehen.[138] Dies zeugt wiederum von der fundamentalen Rolle der ‚musikalischen‘ Qualitäten nicht nur lyrischer, sondern allgemein literarischer Sprache.

Anhand konkreter Textanalysen weist Lotman nach, dass „die besondere Musikalität oder Klangfülle eines dichterischen Textes aus der Komplexheit seines strukturellen Aufbaus, d.h. aus seiner besonderen Sinnbeladenheit resultiert, die ein strukturell unorganisierter Text nie erreicht.“[139] Dieser Grundsatz kann auch für die ‚musikalische‘ Qualität der künstlerischen Prosa gelten, die ein spezifisches, nach Eggebrechts Wort „ästhetisches“ Verstehen fördert:

> Das Gedicht ist, wie jede Art von Kunst, eine Weise der Mitteilung. Und der Begriff der Mitteilung hat den Begriff des Verstehens zur Folge. Das Verstehen des Gedichts ist das Verstehen seiner Mitteilung. Diese Mitteilung aber ist – als Kunst – ästhetischer Art, d.h. sie ist begrifflich unbestimmt. Sie zielt nicht ab aufs begriffliche Denken, sondern auf Sinnlichkeit, Empfinden, Einbildung, Imagination. Sie ist nicht ins begrifflich Eindeutige übersetzbar, nicht anders mitzuteilen als nur durch das Gedicht selbst. Sie ist offen, vielschichtig, polysemantisch, mehrdeutig, – eben unbestimmt, aber nicht ästhetisch unbestimmt, sondern nur begrifflich.[140]

Wohl nicht zuletzt auf Grund des bis heute nachwirkenden Topos der ursprünglichen Verwandtschaft von Poesie und Musik einerseits und der nicht weniger fest verwurzelten Gegenüberstellung von Poesie und Prosa gerade im Hinblick auf ‚musikalische‘ Eigenschaften wird die Musikalität der Prosatexte häufig entweder mit dem (nicht immer positiv bewerteten) Einfluss der Poesie assoziiert, während man den spezifisch prosaischen Musikbezug hauptsächlich im Zusammenhang mit den Makrostrukturen der Sprachorganisation (‚musikalische‘ Komposition) begründet. Indes gibt es in der Prosa, wie Michail M. Girschman es am Material der klassischen russischen Prosa von Michail Lomonossow bis Isaak Babel überzeugend nachgewiesen hat, eine viel materiellere und mit linguistischer Genauigkeit be-

[133] Hugo Friedrich: Die Struktur der modernen Lyrik. Von der Mitte des neunzehnten bis zur Mitte des zwanzigsten Jahrhunderts. Hamburg: Rowohlt 1996, S. 16.
[134] Sautermeister, S. 13.
[135] Hans-Heinrich Eggebrecht: Sinn und Gehalt, S. 226.
[136] Jurij Lotman: Die Struktur literarischer Texte. München: Fink 1993, S. 212.
[137] Ebenda, S. 212.
[138] Vgl. ebenda Kapitel „Wiederholung und Sinn“, S. 179ff.
[139] Ebenda, S. 212.

schreibbare Grundlage der „primären Geordnetheit“ des Sprachmaterials. Diese bezeichnet Girschman in seiner gleichnamigen Monographie als „Rhythmus der künstlerischen Prosa“, unter diesem Begriff erfasst er aber im Grunde das gleiche ästhetische Phänomen, das unter der Bezeichnung ‚Musikalität literarischer Texte’ im Mittelpunkt der theoretischen Problemstellung der vorliegenden Arbeit steht. Somit verdient Girschmans in seiner Art einzigartige Untersuchung im Kontext unserer Problematik eine besondere Aufmerksamkeit.

4.1. Michail Girschmans „Rhythmus der künstlerischen Prosa“

Als erstes ist bei Girschmans Arbeit eine prinzipielle und im Hinblick auf die obigen Ausführungen charakteristische Doppelnatur der von ihm als „Rhythmus“ bezeichneten Erscheinung festzustellen, die in ihrer materiellen Natur zwar konkret und genau bestimmbar ist, in ihrer Funktion und spezifischen Bedeutung für das künstlerische Ganze jedoch sehr allgemein und begrifflich schwer fassbar erscheint. Bereits dadurch, dass auch der Autor selbst mehrfach von der Notwendigkeit spricht, den Gegenstand seiner Untersuchung in seiner Eigenart erst überhaupt bestimmen zu müssen, wird deutlich, dass dasjenige Phänomen, das er als „Rhythmus“ bezeichnet, nicht selbstverständlich definierbar bzw. nicht einfach einzugrenzen ist. Genau dies sieht Girschman allerdings als eine kognitive Herausforderung:

> Zuweilen mag der Rhythmus durch die Ungleichartigkeit seiner integrativen Elemente und deren zum Prinzip erhobenen Mannigfaltigkeit als Metapher oder gar als contradictio in adjecto erscheinen. Allerdings lassen viele Aussagen von Schriftstellern diesen ‚unlogischen‘ Widerspruch als einen sinnvollen erscheinen, der lediglich auf seine Lösung wartet. Und wenn die Theorie ihn bislang nicht deuten konnte, so wird das Problem des Prosarhythmus damit keineswegs abgeschafft, sondern ist im Gegenteil [...] besonders aktuell.[141]

Zunächst arbeitet Girschman einen linguistisch fundierten Begriffs- bzw. Analyseapparat heraus, mit dem sich die sprachliche Natur des Prosarhythmus exakt beschreiben lässt.[142] Ausgegangen wird hier davon, dass der Rhythmus der künstlerischen Prosa auf dem „natürlichen“ Sprachrhythmus basiert, aus dessen „Unordnung“ sich im künstlerischen Schaffensprozess die Ordnung der „signifikanten rhythmischen Differenzen“ herauskristallisiert.[143] Als kleinste rhythmische Einheit des Prosarhythmus betrachtet Girschman das „Kolon“, „das Syntagma der künstlerischen Prosa“. Des Weiteren hält er fest, dass „für die künstlerische Prosa die tendenzielle Geordnetheit von Kolon-Auftakten und -Abschlüssen bei einem größeren Fassungsvermögen und Variabilität der Grundlage einer rhythmischen Reihe charakteristisch ist.“[144] Damit betont Girschman die syntaktische Natur[145] des Prosarhythmus: Im Wahrnehmungsprozess tritt er als Resultat der syntaktischen Organisation der Aussage auf, die sich im jeweiligen Schaffensprozess aus dem vorgegebenen „rhythmischen Richtwert“ entwickelt.[146]

---

[140]Eggebrecht: Sinn und Gehalt, S. 226.
[141]Girschman, S. 24f. Dieses und alle nachfolgenden Zitate sind von mir aus dem Russischen übersetzt, J.M.
[142]Vgl. ebenda, S. 26ff.
[143]Vgl. ebenda, S. 279.
[144]Ebenda, S. 30.
[145]Dabei stützt sich Girschman auf die Arbeiten von Boris Tomašewskij und Jurij Tynjanov; den Gedanken von der syntaktischen Natur des Prosarhythmus spricht auch W. Zirmunskij aus. (Vgl. W. Zirmunskij: O ritmitscheskoi proze. In: Russkaja literatura 1966, Nr. 4)
[146]Vgl. Girschman, S. 282f.

Dabei setzt Girschman den Gedanken Jurij Tynjanovs fort, nach dem der Unterschied zwischen dem Rhythmus in Vers und Prosa im Grunde nicht in dem Grad der jeweiligen formalen Geordnetheit liegt, sondern in der jeweils unterschiedlichen funktionalen Rolle der rhythmischen Ordnung.[147] Diese unterschiedlichen Funktionsprinzipien hat bereits Boris Tomašewskij[148] formuliert: Während die rhythmische Gesetzmäßigkeit in der Poesie durch die „Angleichung" (*priravnivanije*) der nachfolgenden rhythmischen Einheit an die vorhergehende als „einheitliches Ausgangsprinzip der Redeentfaltung"[149] fungiert,[150] ist die rhythmische Ordnung in der Prosa „prinzipiell resultativer Natur": Sie „tritt als Ergebnis der Redeentfaltung auf, ohne dass die Voraussetzungen und Ausgangsrichtwerte dieses Ergebnisses direkt zum Ausdruck kommen."[151] Während also in der Lyrik bereits der erste Vers die weitere rhythmische Entwicklung bestimmt, offenbart die rhythmische Struktur in der Prosa erst mit dem letzten Wort endgültig ihr Grundmuster. Dabei wird dieses „letzte Wort weder von den vorherigen vorherbestimmt noch bestimmt es selbst die vorherigen": Vielmehr zeigt sich der Prosarhythmus erst als Summe und Relation des Ganzen.[152] Diese prinzipielle Nicht-Vorhersehbarkeit der nächsten Entwicklungsstufe gehört, so Girschman, zu den Konstitutionsprinzipien des Prosa-Rhythmus.[153] Die rhythmische Struktur eines künstlerischen Prosawerkes entwickelt sich so gesetzmäßig, dass sie durch Veränderung oder Weglassung nur eines einzigen Wortes beschädigt und zerstört werden kann, gleichzeitig ist sie so frei und flexibel, dass sie sich „beim Wegfallen eines Gliedes gleich wieder neu gestaltet und, wenn dieses Wegfallen nicht zu grob vollzogen wurde, ein neues rhythmisches Muster bildet".[154]

Aus Girschmans Ausführungen bezüglich der gemeinsamen Natur und der prinzipiellen Unterschiede der rhythmischen Gestaltung in Poesie und Prosa wird deutlich, dass es sich in beiden Fällen um ein inneres Organisationsprinzip handelt, das alle Teile der sprachlichen Aussage umfasst und sie durch diese Schaffung der internen Zusammenhänge bereits auf der formalen Ebene zu einem Ganzen verbindet. Darin liegt bereits die Parallele zu einem Musikwerk, das traditionell als Inbegriff einer komplexen Struktur von ‚Textelementen' gilt: An diesem Punkt wird verständlicher, warum die unmittelbare Wahrnehmung der rhythmischen Struktur bei der Rezeption eines literarischen Textes die Verwendung von Musikalitätsmetaphorik provoziert.

Die von Girschman systematisierten konkreten Merkmale und Eigenschaften des Prosarhythmus bringen seine begriffliche, wissenschaftlich greifbare Seite zum Ausdruck. In dieser Hinsicht könnte der Prosarhythmus fast als ein Terminus gelten, der sich auf klar definierbare Erscheinungen in der künstlerischen Prosa be-

---

[147] Jurij N. Tynjanov: Problema stihotwornogo jazyka. Leningrad 1924, S. 39ff.

[148] Vgl. Boris Tomašewskij: Teorija literatury. Poetika. Moskwa: Aspekt Press 1996, S. 102-104.

[149] Girschman, S. 280.

[150] Vgl. ebenda, S. 267ff. An der gleichen Stelle heißt es: „Ihm [dem Versrhythmus] liegt der Richtwert der prinzipiellen Gleichmäßigkeit der miteinander vergleichbaren rhythmischen Abschnitte – der Verse – zu Grunde. Die reale Größe jedes nachfolgenden Verses als rhythmischer Einheit resultiert erstens aus seiner Angleichung an den vorhergehenden Vers und zweitens daraus, wie er sich von diesem unterscheidet, so dass das Angleichungsprinzip (das optisch in der Graphik des Gedichts zum Ausdruck kommt) sich in der Realität durch eine ständige ‚Rückkehr' und Vergleich der Redeeinheiten nach all ihren Ähnlichkeiten und Unterschieden realisiert." (S. 267f.)

[151] Ebenda, S. 280.

[152] Vgl. ebenda, S. 281.

[153] Ebenda, S. 281.

[154] Ebenda, S. 280.

zieht. Gleichzeitig aber lässt sich dieses Phänomen nicht auf die linguistisch-formale Seite reduzieren: An sich sagen die jeweiligen sprachlichen Organisationsverfahren noch nichts aus und werden erst im „Zusammenhang und Aufbau“[155] aller Textelemente eigentlich bedeutend. Damit enthält der Prosarhythmus eine neue, begrifflich viel schwerer fassbare Dimension, die ihn zu einem der wesentlichsten Elemente eines literarischen Werkes macht. An der Eigenart des Aufbaus einer künstlerischen Aussage kann der Leser, so Girschman, nicht nur den jeweiligen Autor erkennen, sondern er nimmt auch „irgendeinen sehr wichtigen, anders nicht auszudrückenden Sinn wahr, der an der Authentizität[156] und dem künstlerischen Wert des Werkes unmittelbar teil hat.“[157] Die begriffliche Verschwommenheit dieser Formulierung, die entsprechende Übersetzungsschwierigkeiten mit sich bringt, weist nochmals auf eine Dimension des literarischen Kunstwerkes hin, die sein Wesen ausmacht und gleichzeitig – wohl gerade deswegen – sehr schwer rational zu fassen bzw. eben „nicht anders auszudrücken“ ist. Erst in Bezug auf diese Dimension kann die Bedeutung und Funktion der ‚musikalischen’ Qualitäten eines Textes angemessen erfasst werden. In Maupassants Beschreibung von Flauberts Schreibprozess kommt dieser Zusammenhang ebenfalls deutlich zum Ausdruck:

> „Er lauschte dem Rhythmus seiner Prosa“, erzählt uns Maupassant, „hielt inne, um einen flüchtigen Laut zu stellen, stimmte Töne aufeinander ab, entfernte gewisse Assonanzen, setzte mit höchstem Bedacht die Kommas, als wären sie die Haltepunkte eines langen Wegs.“ Die als Lust-Martyrium empfundene Arbeit krönte Flaubert mit der Pointe, der musikalisierte Stil sei eine absolute Wahrnehmungsweise der Wirklichkeit: ästhetische Perspektive sei nur in ihm manifest.[158]

In diesem Sinne ist der „Rhythmus in der künstlerischen Prosa“ bzw. ihre Musikalität unmittelbar mit dem poetischen Werkganzen und so auch mit den „Urgründen des künstlerischen Denkens“[159] verbunden.

Festzuhalten ist also Girschmans Feststellung, dass künstlerische Prosa sich von anderen Prosatypen durch eine besondere rhythmische Geordnetheit unterscheidet. Diese bildet nicht nur die materielle Grundlage von Rhythmen anderer Textebenen, sondern fungiert auch als wichtiger Aspekt der poetischen Totalität des literarischen Werkes oder, mit Maupassant bzw. Flaubert gesprochen, der „ästhetischen Perspektive“. Hier verliert der Ausdruck ‚Rhythmus‘, wie bereits bemerkt, seine fest umrissenen begrifflichen Konturen – „das Problem des Rhythmus der künstlerischen Prosa kann nicht auf die Frage der ‚rhythmischen Prosa‘ reduziert werden“[160], so Girschman, – und tendiert zur Metapher in unserem Sinne, charakteristischerweise hauptsächlich zur Musikmetapher. Auch bei Girschman, der seiner Untersuchung eine beträchtliche Menge an repräsentativen Aussagen von Autoren und Lesern bezüglich des „Prosarhythmus“ zu Grunde legt, erscheint der Ausdruck ‚Rhythmus‘ in diesem Kontext stets lediglich als eine der vielen alternativen Beschreibungsmöglichkeiten. Als seine Synonyme treten etwa solche Metaphern auf wie „musikalischer Eindruck des Werkes“ (Romain Rolland), „den Ton finden“ (Iwan Bunin), „der Ton des Themas“ (Andrej Belyi), „einheitliche Melodie“

[155] Ebenda, S. 41.
[156] Wörtlich ist hier vom „Lebensgehalt“ (*ziznennoje soderzanije*) die Rede. Hier liegt übrigens ein typischer Fall der in der Einleitung zu dieser Arbeit bereits angesprochenen Inkompatibilität russischer und deutscher literaturwissenschaftlicher Begrifflichkeit bzw. Denkweise vor.
[157] Girschman, S. 17.
[158] Zit. nach Sautermeister, S. 34 (Sautermeister macht leider keine Textangabe für das Zitat).
[159] Vgl. Girschman, S. 17.

(Viktor Astafjew), die „Musikalität der Phrase in der Prosa“ (Anton Tschechow) oder die „Suche nach der richtigen Intonation“ (W. Panowa).[161] Dabei dient der „unmittelbar wahrnehmbare Rhythmus“ für viele, auch nicht speziell literaturtheoretisch interessierte Leser „als eine Art ‚Garant‘ der künstlerischen Authentizität der Prosa“.[162]

Gleichzeitig betonen die meisten von Girschman befragten bzw. zitierten Autoren die prinzipielle Wichtigkeit der auf solch vielfältige Weise bezeichneten Erscheinung für das Zustandekommen eines künstlerischen Werkes. Dieser ‚genetische’ Aspekt des musikalischen Elements eines literarischen Textes hängt unmittelbar mit der Vorstellung von einem Werk als einer poetischen Totalität zusammen, die als ein „geistiges, schöpferisch aktives Äquivalent“ der „natürlich-biologischen Einheit“[163] der organischen Welt gilt. Girschman, der die Idee der Totalität des künstlerischen Werkes auch in einer Reihe von weiteren Arbeiten maßgeblich entwickelt hat, betont in dem Kapitel „Rhythmus und Totalität“, dass der Prosarhythmus sich durch eine „fundamentale Eigenschaft des künstlerischen ‚Organismus‘“ auszeichnet, nämlich durch die „Fähigkeit zur Selbstentwicklung“. Viele der von ihm befragten Autoren sprechen in verschiedenen Metaphern von einem „Urton“ – einem ursprünglichen Rhythmusgefühl, aus dem sich dann die gesamte Werkstruktur entwickelt.[164] So tritt der Prosarhythmus als „eine der besonders unmittelbaren und primären materiellen Äußerungen der Einheit und organischen Totalität eines literarischen Werkes“[165] auf: Eben darin sieht Girschman den „tiefen Sinn der ‚Musik der Prosa‘“.[166]

So aufgefasst, beschränkt sich Girschmans „Rhythmus der künstlerischen Prosa“ nicht mehr auf die rein sprachliche Dimension, sondern „nimmt die inneren Verbindungen mit anderen Ebenen der Erzählstruktur in sich auf“: Er fungiert als ein wichtiger Faktor bei der Gestaltung „der Intonations-, Sujet- und Kompositionsstruktur, der künstlerischen Zeit, setzt sich in Verbindung mit den Gestalten von Erzählern“ und kann im Grunde Beziehungen zu allen Ebenen der künstlerischen Werkstruktur aufweisen.[167] Dieses Wechselspiel der verschiedenen Ebenen trägt zur Erhöhung der formalen Komplexität und damit auch, mit Lotman gesprochen, des „Informationsgehaltes“ bei, woraus der Eindruck einer besonderen, mit der ästhetischen Totalität des Werkes unmittelbar verbundenen Musikalität resultiert. Dabei erhöht sich in einem entscheidenden Maße auch die funktionale Rolle der Autor- und Leserinstanz. Dieser Zusammenhang wird in der vorliegenden Arbeit noch aus mehreren Perspektiven zu erläutern sein. An dieser Stelle soll nun ein erster Ansatz zu seiner Verdeutlichung gemacht werden.

Zwar besteht ein literarisches Werk „im Unterschied zu den anderen Künsten aus einem Material, das immer schon bedeutet und auch durch noch so radikale Neuvertextung semantisch nicht zu neutralisieren ist.“[168] Jedoch hängt die Erhöhung der funktionalen Bedeutung der ‚musikalischen‘ Ebene nicht nur in der Poesie, sondern auch in der künstlerischen Prosa mit der Tendenz weg vom Beschreibend-

[160]Ebenda, S. 317.
[161]Vgl. ebenda, S. 23ff., 38 und 60f.
[162]Ebenda, S. 17f.
[163]Nikolaj T. Rymar, Wladislaw P. Skobelew: Teorija awtora i problema hudozestwennoj dejatelnosti. Woronesch: Logos-Trust 1994, S. 118 (aus dem Russischen von mir, J.M.).
[164]Girschman, S. 61f.
[165]Ebenda, S. 62.
[166]Ebenda, S. 82.
[167]Vgl. ebenda, S. 75f.

Begrifflichen hin zu den aus den strukturellen Beziehungen der Textelemente erzeugten Bedeutungen zusammen. Allerdings kann die „begriffliche Bestimmtheit“ in der Prosa nicht in dem Maße „getilgt“[169] werden wie in der Poesie: Es handelt sich um andere poetische Verfahren dieser „Tilgung“. Dabei erhält die Unterscheidung zwischen dem Dargestellten und der Art der Darstellung, dem „erzählten Ereignis“ und der „Eigenart des ‚Erzählens‘“[170] eine ganz besondere Relevanz. Girschman verweist auf den in dieser Hinsicht wichtigen Zusammenhang zwischen der inneren Komplexität der künstlerisch dargestellten Welt und der wachsenden Rolle einer übergreifenden Sinnebene – der Autorinstanz, der im Hinblick auf die literarische Kunst der letzten zwei Jahrhunderte eine besonders wichtige Funktion zukommt:

> Je komplexer und subjektiv-vielschichtiger die Prosawelt ist, desto bedeutender wird die Rolle einer alles durchdringenden allgemeinen „Tonart“, einer gemeinsamen „Atmosphäre“, für deren Ausdruck der Rhythmus von elementarer Bedeutung ist. Diese einheitliche Tonart ist in erster Linie mit der Position des Autors, mit seiner Weltsicht verbunden, die desto ausgeprägter und bestimmter zum Ausdruck kommt, je komplexer die im Wort erschaffene künstlerische Welt ist.[171]

In diesem Kontext verweist Girschman auf eine Aussage von Leo Tolstoj, dass der „Zement, der jedes Kunstwerk zu einem Ganzen verbindet und damit die Illusion der Widerspiegelung des Lebens schafft, nicht die Einheit der Personen und Situationen, sondern die Einheit des individuellen moralischen Verhältnisses des Autors zu seinem Gegenstand“[172] bildet. Den Rhythmus hält Girschman in diesem Sinne für „einen der unmittelbaren und sichtbaren Ausdrücke der inneren Einheit der teilenden, verbindenden und die künstlerische Welt erschaffenden Tätigkeit des Autors.“[173]

Das Pendant zu dieser Tätigkeit des Autors, die die dargestellten „Personen und Situationen“ zu einer poetischen Einheit/Totalität erhebt, bildet die Aktivität des Lesers. Dieser tritt hier als „eine der Verwirklichungsformen der Aktivität des Autors, eine der strukturell bestimmten Positionen in der Totalitätseinheit des Werkes“[174] auf. Gerade weil die ‚musikalische’ Qualität eines Textes primär die Darstellungsebene betrifft, spielt die Wahrnehmung von besonderen Ausdrucksqualitäten der Darstellungsart – oder anders formuliert: der klingenden Werktotalität – eine entscheidende Rolle. Als wahrnehmende und Sinn generierende Instanz wird der Rezipient zum eigentlichen Subjekt des musikalischen ‚Ereignisses’. Eben in diesem Sinne soll uns der Leser weiter unten im Zusammenhang von Hermann Hesses Werk beschäftigen.

---

[168] Bode, S. 625.

[169] Vgl. Eggebrecht: „Der Stoff des Gedichts ist die Sprache in der Begrifflichkeit der Wörter, die (gleichsam als Begriffspunkte) das sprachliche Bezeichnen zum Prinzip ihres Daseins haben und durch das Beziehungsgefüge der Syntax in ihrem Sinn für das begriffliche Begreifen näher bestimmt (definiert) werden. Das Gedicht jedoch will – als Kunst – im Gegenzug zu seinem Stoff dessen begriffliche Bestimmtheit abbauen, tilgen, in Richtung begrifflicher Offenheit, Vielschichtigkeit, Mehrdeutigkeit, Unbestimmtheit.“ (Eggebrecht: Sinn und Gehalt, S. 228)

[170] Girschman, S. 217.

[171] Ebenda, S. 202.

[172] Zit. nach Girschman, S. 202f.

[173] Ebenda, S. 203.

[174] Ebenda, S. 91.

4.2. „Schönheit ist Information". ‚Musikalische' Bedeutungen und methodologische Überlegungen zur Textanalyse

Girschmans Konzeption des Prosarhythmus macht die Natur des in der vorliegenden Arbeit untersuchten Phänomens der literarischen Musikalität deutlich: Es handelt sich um ein wesentliches Element der künstlerischen Struktur des literarischen Werkes, das eine unverzichtbare Bedingung seiner Totalität bzw. der ästhetischen Authentizität darstellt. Dass sein nicht restlos rationalisierbares Wesen im ästhetisch reflektierenden Bewusstsein häufig durch Musikmetaphorik zum Ausdruck gebracht wird, findet in der organischen Natur dieser Totalität eine Erklärung.

Neben den allgemeinen Vorstellungen vom Wesen der literarischen Musikalität, die in Bezug auf andere literarische Epochen, jeweils nationale Literatur und einzelne Autoren sicherlich noch differenzierter ausgearbeitet werden können und müssen, werden an Girschmans Ansatz auch die Grundtendenzen bzw. Aufgaben und Schwierigkeiten der literaturwissenschaftlichen Forschung auf diesem Gebiet deutlich. Und zwar handelt es sich um jene bereits registrierte Dualität des „Rhythmus der künstlerischen Prosa", der sich in zwei Dimensionen – einer analytisch genau fassbaren und einer prinzipiell nicht restlos rationalisierbaren – zeigt. Daran werden im Grunde nicht die Dualität der Erscheinung selbst, sondern die Spezifik bzw. die Grenzen ihrer wissenschaftlichen Erfassung erkennbar. Die schwierige und zugleich notwendige Aufgabe der literaturwissenschaftlichen Analyse besteht darin, nicht nur die jeweiligen technischen Verfahren zu beschreiben, sondern vor allem den Prozess ihrer, mit Lotman gesprochen, „Semantisierung" nachzuvollziehen und ihre funktionale Rolle für das Zustandekommen der Sinntotalität des künstlerischen Werkganzen zu zeigen. Erst in diesem Zusammenhang gewinnen die an sich noch nichts sagenden „reinen Relationen"[175] ihre ästhetische Bedeutung. – „Schönheit ist Information",[176] heißt es bei Lotman über die Musikalität der Dichtung. Corina Caduff schreibt in diesem Zusammenhang:

> Je weniger eindeutig die Zuordnung von Signifinat und Signifikant, je metaphorischer, je vielfältiger ein Gedicht in seiner Bedeutung und je ausgeprägter sein rhythmische und klangliche Präsenz ist, umso musikalischer ist es – „Musikalisierung" des Textes bedeutet „Vervielfältigung des Sinns", sagt Kristeva.[177]

Im Grunde wird bereits aus der Betrachtung von Girschmans Rhythmus-Konzeption deutlich, dass keine einzige ästhetische Erscheinung bzw. kein Strukturelement eines künstlerischen Textes ohne den Bezug auf dessen spezifischen Sinn/Bedeutung betrachtet werden kann, denn ästhetische Phänomene sind immer Sinn-Phänomene. Mit Lotman gesprochen: Alle Elemente eines künstlerischen Textes „sind sinntragende Elemente"[178] und der komplexe Informationsgehalt, der in einer künstlerischen Struktur enthalten ist, kann unabhängig von dieser ebenfalls komplexen Struktur „weder existieren noch übermittelt werden"[179]. Aus dieser Grundprämisse ergibt sich nun die Frage nach dem Informationsgehalt der literarischen Musikalität bzw. nach der Spezifik der ‚musikalischen' Bedeutungen in einem literarischen Werk.

Dabei werden wir erneut mit dem geschichtlichen Aspekt des ästhetischen Denkens konfrontiert, und zwar mit der oben bereits diskutierten Tatsache, dass einige wichtige Kategorien des modernen ästhetischen Bewusstseins genetisch mit der

[175] Vgl. ebenda, S. 40f.
[176] Lotman, S. 213.
[177] Caduff, S. 30.
[178] Lotman, S. 27.
[179] Vgl. ebenda, S. 24f.

ästhetischen Musikreflexion verbunden sind, wobei die Musik auf Grund ihrer spezifischen Art der Bedeutungskonstitution als eine universelle Formel der ästhetischen Bedeutungsstiftung schlechthin angesehen wurde. Gleichzeitig war im Laufe der Entwicklung des musikästhetischen bzw. musikwissenschaftlichen Denkens der letzten beiden Jahrhunderte die Frage nach einer prinzipiellen Möglichkeit einer ‚musikalischen' Bedeutung fast noch umstrittener[180] als die Frage nach einer ‚musikalischen' Bedeutung in der Literatur. Mit anderen Worten: Die Frage nach der ‚Sprachähnlichkeit der Musik' ist bis heute fast noch strittiger als die nach der ‚Musikalität der Sprache'. Indes berühren sich das Problem der Bedeutungskonstitution in der Musik und die Frage nach ‚musikalischen' Bedeutungen in der Literatur sehr eng und kommen im Grunde zu denselben Ergebnissen, allerdings werden dabei die Unterschiede in der Beschaffenheit des jeweiligen Materials umso deutlicher. Ohne diese spezifischen Unterschiede aus den Augen zu verlieren, lohnt sich daher die Hinwendung zur Musikwissenschaft bzw. speziell in Richtung Musiksemiotik, die allgemeine Kategorien bieten kann, um zwischen den beiden Künsten bzw. ihrer wissenschaftlichen Auffassung zu vermitteln und so die Eigenart von ‚musikalischen' Bedeutungen in der Literatur zu beschreiben.

In seinem Buch „Bedeutung ästhetischer Zeichen. Musik und Sprache" arbeitet Peter Faltin eine Reihe von grundlegenden Charakteristika der ästhetischen Bedeutungen heraus, die in seiner Theorie mit den spezifisch musikalischen Bedeutungen weitgehend deckungsgleich sind, so dass die Musik als Inbegriff des Ästhetischen erscheint. Faltins Ausführungen helfen, das Spezifische der ästhetisch-musikalischen Bedeutungen besser zu verstehen und die Unterschiede zwischen den Prozessen der Bedeutungsbildung in den natürlichen Sprachen und in literarischen Texten, die diese Sprachen als Material benutzen, deutlicher zu sehen.

Als erstes trennt Faltin, auf den Erkenntnissen der Sprachphilosophie von Peirce und Wittgenstein basierend, Bedeutung und Bezeichnung voneinander, und dies auch in Bezug auf natürliche Sprachen:

> Wenn Bedeutung selbst in der Sprache im Gebrauch, in sprachlich ausgeführten Handlungen und Sprechakten, nicht aber im Hinweisen und Bezeichnen gründet, so kann der semantische Aspekt nicht zum alleinigen Kriterium von Bedeutung schlechthin erhoben werden. Denn Bedeutung – so Wittgenstein – ist nicht der Bezug, sondern der Umgang und Gebrauch, durch den ein Bezug zwischen Zeichen und Gegenstand erst hergestellt werden kann, aber nicht unbedingt entstehen muß, damit Zeichen Bedeutung erlangen. Die Voraussetzung für Bedeutung ist der Gebrauch und nicht der Bezug.[181]

Dementsprechend ist „Verbalisierbarkeit [...] nicht das einzige Kriterium für das Vorhandensein von Bedeutung"[182] – ein Grundsatz, der prinzipiell andere Bedeutungsarten denkbar macht als die für natürliche Sprachen typische semantisch fundierte Bedeutung und damit das Erfassen von anders strukturierten und funktionierenden, darunter auch musikalischen, Bedeutungen ermöglicht.

Auf eine noch allgemeinere Basis wird das Problem der unterschiedlichen Arten von Bedeutungskonstitution bei Lotman gestellt. Indem er die „notwendige Zugehörigkeit des einzelnen Zeichens zu komplexeren Systemen" betont, was die, in „vertrauter Terminologie" gesprochen, „Ausdrucks-" und „Inhaltsebene" betrifft, schließt Lotman, dass „Bedeutung in jenen Fällen entsteht, wo zumindest zwei verschiedene Ketten von Strukturen vorhanden sind", und zwar durch „Umkodierung":

---

[180] Wenn man die kontroversen Meinungen über die Möglichkeit einer Musiksemiotik in Betracht zieht, bleibt diese Frage bis heute noch umstritten.

[181] Peter Faltin: Bedeutung ästhetischer Zeichen. Musik und Sprache. Aachen: RaderVerlag 1985, S. 72.

[182] Ebenda, S. 58.

> Bei der Umkodierung stellen sich zwischen bestimmten Paaren von ihrer Natur nach verschiedenen Elementen Entsprechungen her, wobei jeweils ein Element in seinem System als Äquivalent eines anderen Elements in dessen System aufgefaßt wird. Eine derartige Überschneidung zweier Strukturketten in einem beiden gemeinsamen Punkt nennen wir dann Zeichen, wobei die zweite Kette, diejenige, zu der eine Entsprechung hergestellt wird, als Inhalt erscheint, und die erste als Ausdruck. Folglich ist das Problem des Inhalts immer ein Problem der Umkodierung.[183]

Allerdings bemerkt Lotman, übereinstimmend mit Faltin, dass die „Herstellung einer Äquivalenzrelation zwischen Elementen zweier verschiedener Systeme zwar der häufigste, aber keineswegs der einzige Fall der Entstehung von Bedeutungen ist“ und dass Systeme möglich sind, die „prinzipiell keine Substitution von Bedeutungen aus Strukturen eines anderen Bereichs zulassen“.[184] Solche Bedeutungen kommen dadurch zustande, dass „ein Element durch andere Elemente des gleichen Systems ausgedrückt wird“: Lotman nennt es „interne Umkodierung“[185] (im Unterschied zu der uns aus den natürlichen Sprachen vertrauten „externen“, bei der eben Elemente von zwei Systemen miteinander verschränkt werden) und beschreibt gerade den Prozess des Zustandekommens musikalischer Bedeutungen als „multiple interne Umkodierung“:

> Das Problem der Bedeutung musikalischer Zeichen ist natürlich sehr komplex, und offenbar bestehen hier immer Bezüge zu extramusikalischen realen oder ideo-emotionalen Bereichen, aber diese Bezüge haben zweifellos einen in höherem Maße fakultativen Charakter als etwa in der natürlichen Sprache, und man könnte sich, jedenfalls experimentell, eine rein musikalische Bedeutung vorstellen, die ohne irgendwelche Bezüge zu extramusikalischen Systemen allein durch die Relationen der Klangreihen zustandekämen.[186]

Lotman geht davon aus, dass in künstlerischen Systemen prinzipiell alle von ihm unterschiedenen Typen der Bedeutungskonstitution (multiple interne sowie paarige und multiple externe[187] Umkodierungen) vorkommen, allerdings erscheinen sie „in verschiedenen Graden der Vollständigkeit“[188] und „existieren praktisch häufig gleichzeitig nebeneinander“[189]. Da es keine künstlerischen Systeme gibt, die ausschließlich auf Bedeutungen eines bestimmten Typus basieren, spricht Lotman von der Dominanz jeweils eines Bedeutungstyps.[190]

Faltin dagegen beschäftigt sich mit der „rein musikalischen Bedeutung“, indem er die „multiple interne Umkodierung“ als „musikalische Syntax“ bezeichnet und ästhetische Bedeutungen grundsätzlich als „syntaktische“ definiert:

> Denn Melodien, Bilder oder Metaphern sind im Grunde nichts anderes als in Beziehung gesetzte Töne, Linien oder Wörter. [...] Ästhetische Bedeutungsgebung ist ein genuin syntaktischer Vorgang. Und das ästhetische Zeichen ist vor allem Zeichen einer intendierten Beziehung, die es selbst bildet und nicht bloß abbildet. Nicht die möglicherweise vorhandenen bezeichneten Entitäten, sondern in erster Linie die Syntax des Zeichens ist ästhetisch bedeutungsgebend.[191]

---

[183] Lotman, S. 59f.
[184] Ebenda, S. 60.
[185] Ebenda.
[186] Ebenda, S. 62.
[187] Als „paarige externe Umkodierung“ definiert Lotman die „Kontaktherstellung zwischen zwei verschiedenen strukturierten Bereichen“, was für die natürlichen Sprachen besonders charakteristisch ist. „In sekundären modellbildenden Systemen werden wir jedoch auch multiple externe Umkodierungen antreffen – die Herstellung von Kontakten nicht nur von zwei, sondern von vielen selbständigen Strukturen, wobei das Zeichen nicht mehr ein aquivalentes Paar darstellt, sondern ein Bündel einander wechselseitig äquivalenter Elemente verschiedener Systeme“, so Lotman. (Lotman, S. 63)
[188] Ebenda, S. 63.
[189] Ebenda, S. 66.
[190] Ebenda, S. 79.
[191] Faltin, S. 62.

Die Verabsolutierung der „syntaktischen“ (oder, wie Lotman es nennt, „syntagmatischen“[192]) Art der Bedeutungskonstitution bei Faltin ist wohl dadurch zu erklären, dass er sich primär mit Bedeutungen in der Musik beschäftigt, wo diese am reinsten vertreten ist; gleichzeitig lässt sie sich durch den Unterschied zu den sprachlichen Bedeutung mit ihrer überwiegend „paarigen externen“ Umkodierung am deutlichsten definieren. Es handelt sich dabei in der Tat um eine grundlegende Qualität der ästhetischen Bedeutung, die in der ästhetischen Theorie mehrfach auf unterschiedliche Weise beschrieben wurde. Zu ihren synonymen Bezeichnungen gehört etwa Hanslicks bekannte, gegen die Gefühlsästhetik polemisierende Formel, Musik sei nichts als „tönend bewegte Form“,[193] Eggebrechts Satz, dass „Musik sich selbst bedeute“, sowie, nach Faltins eigener Angabe, Mukařovskýs „autonomes“ und Ecos „autoreflexives“ Zeichen.[194] Solche Auffassung der Bedeutung, die die Grenzen dessen, was überhaupt als bedeutend gelten und als solches beschrieben werden kann, radikal erweitert, ist mit der entscheidenden Relativierung der „absoluten Geltung der Opposition Inhaltsebene : Ausdrucks-ebene“ verbunden.[195]

Auf Grund der fehlenden Korrelation mit einem außertextuellen (bzw. außermusikalischen) Elementensystem zeichnen sich die ästhetischen Bedeutungen nach Faltin durch eine besondere Unmittelbarkeit aus.[196] Anders als in der natürlichen Sprache, wo die Bedeutung eines Zeichens in dem jeweilig konkreten Kontext aktualisiert wird, kommt eine ästhetische Bedeutung in der von der künstlerischen Struktur geschaffenen Kombination der Elemente jeweils erst neu zustande, nämlich als Beziehung, die das Zeichen „selbst bildet und nicht bloß abbildet.“[197] Faltin nennt drei weitere wichtige und miteinander zusammenhängende Charakteristika der ästhetischen Bedeutung: erstens ihre Einmaligkeit und Unmittelbarkeit sowie die besondere Rolle der Materialität des ästhetischen Zeichens, zweitens die konstitutive Rolle des wahrnehmenden Subjekts beim Zustandekommen ästhetischer Bedeutungen und drittens ihre prinzipielle Unvereinbarkeit mit der semantisch-begrifflichen Art der Bedeutungskonstitution, also ihre bereits oben angesprochene Unübersetzbarkeit in andere Codes.

Der begrifflichen Bedeutung, bei der ein Zeichen auf jeweils verschiedene Erscheinungen verweisen kann und in diesem Sinne „universell“ ist, stellt Faltin der Einmaligkeit der ästhetischen Idee gegenüber. Die Unmöglichkeit, den „Inhalt“ der ästhetischen Idee von ihrer „Form“ zu trennen, bedingt auch die spezifische Unmittelbarkeit dieser Art von Bedeutungen, die mit der Materialität der ästhetischen Zeichen „zwingend und unmittelbar zusammenhängt“[198]:

> Die Materialität des ästhetischen Zeichens ist sozusagen ein Seismograph der ästhetischen Idee, deren Bedeutung sich von der Bedeutung eines Wortzeichens gerade dadurch unterscheidet, daß sie nicht auf der Universalität eines Begriffes beruht, sondern auf der Einmaligkeit der Idee. Da die ästhetischen Ideen jeweils neu sind, sind auch die Zeichen und deren Bedeutungen jeweils neu.[199]

---

[192] Lotman, S. 79.
[193] Vgl. dazu ausführlicher bei Faltin, S. 76ff.
[194] Vgl. ebenda, S. 78: „Nichts anderes meinten Mukařovski mit dem so oft mißverstandenen und fehlinterpretierten Ausdruck ‚autonomes Zeichen’ sowie Eco mit dem scheinbar paradoxen Ausdruck ‚autoreflexives Zeichen’: Das ästhetische Artefakt ist das Zeichen autonomer Gedanken und weist auf nichts anderes hin als auf diese Gedanken, die es artikuliert.“
[195] Vgl. Lotman, S. 61.
[196] Vgl. Faltin, S. 59.
[197] Ebenda, S. 62.
[198] Ebenda, S. 52.
[199] Ebenda, S. 6f.

Dadurch, dass ästhetische Zeichen „Zeichen einmaliger Vorstellungen oder Intentionen“[200] sind und also keinen vorbestimmten „Inhalt“ abbilden, kommt dem Subjekt – dem Hörenden, der die Bedeutung jeweils generiert - eine „entscheidende bedeutungsgebende Rolle“[201] zu: „Es gibt keine Bedeutung an sich, die allein an der Struktur des Zeichens haften würde; Bedeutung gibt es nur für jemanden“[202], also erst als „gehörte Struktur“[203], so Faltin. Auch wenn diese Behauptung generell für jede Art Bedeutungskonstitution gelten kann – das Subjekt kann ja beim Phänomen Bedeutung nie ganz unbeachtet bleiben – ist sie für ästhetische Bedeutungen und speziell für Bedeutungen eines Musikwerkes von besonderer Signifikanz: Wenn ästhetische Bedeutung als System der Beziehungen zwischen einzelnen Strukturelementen definiert wird, kann dieses „Aufeinander-bezogen-Sein [...] nur durch die Wahrnehmung realisiert werden.“[204] Die ästhetische bzw. musikalische Bedeutung basiert also zwar auf einer materiellen Struktur, jedoch stellen die wahrgenommenen Beziehungen ihrer Elemente eine, so Faltin, jeweils „neue geistige Qualität, ein Bewußtseinsphänomen“[205] dar. Daher ist die Funktion nicht nur des Schaffenden, sondern auch des wahrnehmenden Subjekts dieses Bewusstseins von außerordentlicher Wichtigkeit. Den Unterschied zwischen der ästhetischen und begrifflichen Wahrnehmung macht Faltin deutlich, indem er „Vollzug“ und „Verstehen“ gegenüberstellt:

> „Verstehen“ suggeriert, daß Musik ein Zeichen sei, hinter dem seine erkennbare Bedeutung verborgen ist. Vollzug besagt, daß die Bedeutung eines Zeichens durch dessen Wahrnehmung erst hergestellt wird. [...] Musikalische Bedeutung gründet nicht auf Verstehen, sondern auf der erlebten Adäquanz von Intention und Wahrnehmung. Denn musikalische Zeichen sind keine Stellvertreter, an denen die Bedeutung eines zu vermittelnden Begriffes oder einer Idee erkannt und verstanden werden können, sondern Prozesse, in denen die Bedeutung einer nicht begrifflichen Intention mit der Wahrnehmung des Zeichens – durch dessen Vollzug – generiert wird.[206]

Auf diese Weise korrigiert Faltin eine rein strukturalistische Auffassung der (musikalischen) Bedeutung „allein aus dem Objekt“[207] – also aus der Struktur – heraus; gleichzeitig werden der bedeutungsstiftenden Aktivität des „vollziehenden“ Rezipienten „durch die Beschaffenheit des Objekts“, die durch die Intention des schaffenden Subjekts bestimmt wurde, „genaue Grenzen gesetzt“.[208]

Die von Faltin beschriebenen Besonderheiten ästhetischer Bedeutungen, die er im Grunde mit den musikalischen gleichsetzt, können zwar nicht alle Besonderheiten der Bedeutungskonstitution in literarischen Texten abdecken, um so genauer werden aber gerade dadurch die spezifisch ‚musikalischen‘ Bedeutungen in einem literarischen Werk charakterisiert. Allerdings sind bei einer derartigen Übertragung einige Präzisierungen nötig, die sich aus der Spezifik der literarischen Kunst bzw. ihres Materials ergeben.

Zunächst einmal soll auf die besondere Beschaffenheit der „Unmittelbarkeit“ der spezifisch ‚musikalischen‘ Bedeutungen in der Literatur hingewiesen werden. Und zwar ist offensichtlich, dass die einzelnen Erscheinungsformen dieser Unmittelbarkeit, die Faltin allen ästhetischen Bedeutungen attestiert, nicht nur im jeweilig kon-

[200] Ebenda, S. 6.
[201] Ebenda, S. 112.
[202] Ebenda, S. 89.
[203] Ebenda, S. 90.
[204] Ebenda, S. 112.
[205] Ebenda, S. 90.
[206] Ebenda, S. 85.
[207] Ebenda, S. 90.
[208] Ebenda, S. 89.

kreten Material der verschiedenen Künste, sondern auch innerhalb einer Kunstart bzw. eines einzelnen Kunstwerkes auf völlig unterschiedlichen Verfahren und Mechanismen der Formorganisation basieren können. Man könnte sogar noch weiter gehen und behaupten, dass die konkrete Organisationsform, durch die diese Unmittelbarkeit jeweils erreicht wird, eines der wesentlichsten Charakteristika der einmaligen Sinnspezifik des jeweiligen ästhetischen Zeichens bis hin zu dem gesamten Werk darstellt. Die Sprachkunst, die das Material des komplexen „primären" Systems der natürlichen Sprache als Grundlage hat, verfügt ebenfalls über unzählige Möglichkeiten, eine sprachliche Aussage zu einem ästhetisch konfigurierten Zeichen – dem Träger einer einmaligen Sinnintention – zu machen. Daher ist anzunehmen, dass die Unmittelbarkeit und Singularität der jeweiligen ästhetischen Bedeutungen nicht zwangsläufig das klangliche Moment einschließen muss. Genau dies erlaubt uns an dieser Stelle, die Eigenart der sprachlichen Musikalität näher zu bestimmen: Und zwar erfasst die Musikmetaphorik die Ebene der ästhetischen Bedeutungen, die aus der „multiplen internen Umkodierung" (Lotman) bzw. aus den „syntaktischen Beziehungen" (Faltin) von Elementen gebildet wird und eine lautliche, klangliche bzw. allgemein akustische Qualität des sprachlichen Materials zur Grundlage hat. (Darin kann auch einer der Gründe dafür gesehen werden, dass Musikalität in erster Linie mit der Poesie assoziiert wird, wo die „Semantisierung" der Laute zu einem der grundlegenden bzw. sehr deutlich ausgeprägten Mittel der Sinnkonstitution wird.) Mit anderen Worten: Die Musikalität eines literarischen Textes kann als sinntragender Klang definiert werden. Diese Semantisierung des Klangelements ist natürlich nicht unabhängig von den übrigen, aus externen wie internen Umkodierungen generierten, d.h. prinzipiell bzw. potenziell allen Bedeutungen des jeweiligen Werkes zu denken. Jedoch setzt die Musikalität eben jene von Faltin hervorgehobene Unmittelbarkeit voraus, die für jede ästhetische Bedeutung charakteristisch ist und die in diesem Fall speziell mit der sinnlich wahrnehmbaren akustischen Qualität der Sprache zusammenhängt.

Den entscheidenden Unterschied zwischen den Bedeutungen in der Musik und den als ‚musikalisch' empfundenen Bedeutungen in literarischen Texten bewirkt, wie bereits bemerkt, die Beschaffenheit des jeweiligen Materials. In literarischen Werken bildet die natürliche Sprache zunächst einmal eine materielle Basis für weitere künstlerische Bedeutungskonstitution und dient gleichzeitig als primäres universelles Denkmodell, da „das Bewußtsein des Menschen sprachliches Bewußtsein ist": In diesem Sinne bezeichnet Lotman die Kunst als „sekundäre Sprache", die „über dem Niveau der natürlichen Sprachen errichtet" wird.[209] Des Weiteren stellt die natürliche Sprache speziell bei literarischen Texten die Bedingung für deren Wahrnehmung dar: Während eine sekundäre poetische Struktur Äquivalenzen zwischen den verschiedensten, im System der jeweiligen natürlichen Sprache weit voneinander entfernten Elementen herstellt, sind diese „nur aufgrund einer gesicherten Erfahrung in sprachlicher Kommunikation möglich."[210] Statt dieser primären, begrifflich konstituierten Bedeutungsebene der natürlichen Sprache, die die sekundäre ästhetische Sinnkonstitution erst ermöglicht, verfügt die Musikkunst über einen festen „Vorrat an Kategorien des musikalischen Denkens", der „bedeutungsgebenden Regeln der musikalischen Syntax", die für den Komponisten und Hörer gemeinsam „oder als gemeinsam rekonstruierbar[...] bzw. herstellbar[...]" sind: „Nur auf dieser Basis", so Faltin, „ereignet sich der individuell geprägte Pro-

[209]Vgl. Lotman, S. 22f.
[210]Vgl. ebenda, S. 76f.

zeß ästhetischer Bedeutungskonstitution."[211] Vergleichbare Kategorien finden sich zwar auch im literarischen Kommunikationsprozess: Ohne einen vorbestimmten Vorrat an Formungs- bzw. Wahrnehmungskategorien bzw. ‚Spielregeln' wäre schließlich gar keine (ästhetische) Kommunikation möglich. Jedoch sind entsprechende ästhetische Kategorien des literarischen Denkens weniger auf die spezifisch ‚musikalische' Bedeutungsebene bezogen: Diese tritt nämlich in einem literarischen Text nicht als die konkrete Realisierung eines allgemeinen Formprinzips auf. Während also bei einer musikalischen Komposition die strukturelle Erwartung einer bestimmten Kompositionsform den Hintergrund für die Wahrnehmung des konkreten musikalischen Werkes bildet, dient in der Literatur die natürliche Sprache in ihrer diskursiven bzw. bezeichnenden Funktion bzw. die ihr eigene begriffliche Art der Bedeutungskonstitution als Wahrnehmungsfolie des Lesers. Die entsprechende Auffassung der Sprache bildet also den notwendigen Erwartungshintergrund dafür, dass anders – also nicht-begrifflich - generierte Bedeutungen eben als ‚musikalische' empfunden werden. Im Grunde fixiert die Musikmetaphorik mit ihrer semantischen Anomalie genau diesen Kontrast zwischen der erwarteten begrifflichen Bedeutung und der vor ihrem Hintergrund unerwarteten Bedeutung des Sprachklanges.

Die primäre sprachliche Bedeutungsebene, die in einem literarischen Werk unverzichtbar ist, bedingt also nicht nur die Eigenart der sekundären ‚musikalischen' Bedeutungen in der Literatur, sondern bildet darüber hinaus die notwendige Bedingung ihrer Existenz. Diese „nichtpoetische Sprachstruktur"[212], durch welche sich Literatur hauptsächlich von dem tatsächlich begriffslosen Material der Musik unterscheidet[213] und die nicht abgeschafft oder ausgeblendet werden kann, bildet nicht nur die Grundlage für eine poetische Aussage, sondern wird selbst Teil der poetischen Struktur des Textes und korreliert im Geflecht ihrer internen Beziehungen auf komplexe Weise mit anderen Elementen, Bedeutungen und Bezügen. Auf diese Weise trägt diese primäre Sprachebene entscheidend zur Semantisierung der akustischen Elemente der künstlerischen Struktur bei.

Weiterhin sind am Prozess der genuin künstlerischen, also sekundären Bedeutungsbildung in der Literatur auch andere Arten der Umkodierungen beteiligt. Nicht nur multiple interne, sondern auch externe Umkodierungen lassen die Textelemente auf die mannigfaltigste Weise miteinander korrelieren. Die Ebene des semantisierten Klanges ist somit nur eine der vielen in diesem Beziehungsgeflecht und bildet eine Art tertiäre Struktur, die über der sekundären poetischen Struktur des jeweiligen Werkes aufgebaut wird. Gleichzeitig ist sie tief in der primären sprachlichen Materialität des Textes verankert: Ihre materielle Basis bildet, wie auch im allgemeinen Fall der sekundären literarischen Struktur, die natürliche Sprache, wobei nicht nur ihr semantischer, sondern in einem verstärkten Maße auch der sinnlich wahrnehmbare akustische Aspekt eine tragende Rolle spielt. Die auf diese Weise zustande kommenden Bedeutungen klingen als eine Art Oberton im Textverlauf mit, was in Kombination mit der tiefen Verankerung in der Materialität der Sprache wesentlich zur Entstehung eines unmittelbaren Eindrucks der Totalität beiträgt.

---

[211] Faltin, S. 130. Eggebrecht spricht in diesem Zusammenhang von „Konstituenten des musikalischen Gefüges", vgl. Eggebrecht: Sinn und Gehalt, S. 12ff.

[212] Lotman, S. 215.

[213] Vgl. bei Eggebrecht: „Gleichwohl ist Musik im Unterschied zur Sprache begriffslos in dem Material, das sie benutzt: Töne (Klänge, Geräusche) sind keine Wörter; das zur musikalischen Verwendung systematisierte Material zeigt – in der Regel – auf keine Designate." (Eggebrecht: Über begriffliches und begriffsloses Verstehen von Musik, S. 48)

Jedoch ist die Abhängigkeit der spezifischen Beschaffenheit ‚musikalischer' Bedeutungen in der Literatur von anderen darin vorhandenen Typen der Bedeutungskonstitution eine gegenseitige. Lotman geht davon aus, dass in konkreten künstlerischen Texten bzw. Kunstarten einer der beiden Bedeutungstypen – der auf externen Umkodierungen beruhende „paradigmatische" oder der interne Umkodierungen aufbauende „syntagmatische" – dominiert. Die folgende von ihm formulierte Gesetzmäßigkeit lässt sich prinzipiell auch auf den Zusammenhang begrifflicher und ‚musikalischer' Bedeutungen in einem literarischen Text übertragen:

> Je strenger das eine dieser Systeme organisiert ist, desto freier ist – im Rahmen der gegebenen Struktur – das andere. So ist die Musik (mit Ausnahme der Programm- und Vokalmusik) auf einer sehr strengen Syntagmatik begründet. Hauptelement der Bedeutung ist die Relation der Textsegmente zu ihrer Textumgebung. Dafür stellt die Semantik jedes Elements – seine Relation zu beliebigen außermusikalischen Bereichen – jene freie Strukturreserve dar, die beim Prozeß der Rezeption von jedem Zuhörer selbst organisiert wird. Je strenger die Relation der Abfolge der Textelemente vorgegeben ist, desto freier ist die semantische Relation des musikalischen Textes zu extramusikalischen Vorstellungen.[214]

Auf ein literarisches Werk bezogen, hat diese „freie Strukturreserve", die eine streng organisierte Syntagmatik (mit Faltin gesprochen: Syntax) des jeweiligen Textes erweitert, zwei Folgen. Einerseits führt sie zur der allgemein anerkannten Unübersetzbarkeit der durch diese Formorganisation konstituierten Bedeutungen in den semantischen Code der diskursiven Sprache. Andererseits wirkt sich die „strenge Syntagmatik" auch direkt auf die Ebene der semantisch konstituierten Bedeutungen (die „Paradigmatik" des Textes) aus. Die konkreten Erscheinungsformen bzw. Mechanismen dieser gegenseitigen Abhängigkeit von „Strenge" und „Freiheit" können allerdings erst an der Materialorganisation des konkreten Textes nachvollzogen werden.

Wir sehen also, dass Bedeutungen in der Musik und ‚musikalische' Bedeutungen in einem literarischen Text zwar auf ähnliche Muster der Bedeutungskonstitution – die „Syntax" bzw. die „multiple interne Umkodierung" – zurückgeführt werden können, jedoch innerhalb des literarischen und musikalischen künstlerischen Ganzen jeweils unterschiedliche Funktion und Stellenwert haben. Insofern kann bei der Beschäftigung mit literarischer Musikalität zwar in einigen Aspekten auf die Erfahrung der Musikwissenschaft zurückgegriffen werden, im Wesentlichen handelt es sich aber um ein genuin literaturwissenschaftliches Problem.

Zu den gemeinsamen Momenten der Literatur- und Musikwissenschaft auf diesem Themengebiet gehört die spezifische, prinzipiell für alle ästhetischen Bedeutungen geltende, für die Bedeutungskonstitution im rein akustischen Material jedoch besonders charakteristische Unübersetzbarkeit. Faltin spricht in diesem Zusammenhang von einem „nicht aufhebbare[n] Widerspruch" zwischen dem begrenzten Vokabular der natürlichen Sprache und ästhetischen Bedeutungen, die „nur in einem formungsfähigen Material [...] artikuliert werden können".[215] In dieser Hinsicht wird für die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit ästhetischen Phänomenen die Unterscheidung zwischen der Beschreibung der jeweiligen künstlerischen Struktur, die durchaus möglich sein kann, und dem in dieser Struktur artikulierten Sinn signifikant: Die Frage nach der Beschreibung der jeweiligen Bedeutungskonstitution ist nämlich nicht die Frage nach der Bedeutung selbst.[216] Daher erlangt einerseits die pragmatische bzw. die rezeptionstheoretische Dimension ei-

[214] Lotman, S. 79.
[215] Faltin, S. 56.
[216] Vgl. ebenda, S. 68.

ne besondere Relevanz, andererseits sollte man jedoch Faltins Grundsatz gelten lassen: „Keine noch so brillante Rhetorik und keine scheinbar noch so präzise Methode können das Schöne verbal erfassen, ohne es aufzulösen.“[217]

Die „Augenleihe“ bei der Musikwissenschaft in Bezug auf ‚musikalische‘ Bedeutungen in der Literatur begrenzt sich nicht nur auf den Aspekt der Formorganisation (und schon gar nicht auf die Übernahme eines festgelegten begrifflichen Vokabulars, das sich auf die spezifischen Kategorien des musikalischen Denkens bezieht, welche die Literaturwissenschaft auf Grund der spezifischen Art ihres Materials einfach nicht nutzen kann). Vielmehr soll sie sich nach dem Grundsatz richten, dass „das Gefüge stets mehr als die Summe seiner Konstituenten“ und die „Analyse nur sub specie von Synthese möglich“ ist.[218] Dies führt Eggebrecht charakteristischerweise gerade für die Musikwissenschaft aus, indem er den musikalischen „Sinn“ als konkrete Formorganisation von dem „Gehalt“ – dem, was die Musik „in oder mittels ihrer inneren Organisation, der Interfunktionalität ihrer spezifisch musikalischen Sinnpartikel ‚bezeichnet‘, ‚bedeutet‘, ‚ausdrückt‘, also ihr Designat“[219] – unterscheidet. Dabei spricht er von der Notwendigkeit einer musikwissenschaftlichen Analyse, „die die interpretierende Gehaltsforschung mit der analysierenden Sinnforschung“[220] verbinden könnte. Im Grunde geht es auch Eggebrecht um den spezifischen Umgang mit Bedeutungen ästhetischer Zeichen: Auch er betont die prinzipielle Untrennbarkeit von „Sinn“ und „Gehalt“ (mit Faltin gesprochen: der „Struktur“ der ästhetischen Zeichen und deren Bedeutung) als „zwei Seiten derselben Sache“, „insofern als nur in einer bestimmten Organisation musikalischen Sinns ein bestimmter Gehalt erscheinen kann und umgekehrt“.[221] – Eggebrechts Grundsatz, „der Sinn von Musik liegt in ihrem Gefüge beschlossen und ihr Gehalt in ihrem Sinn; jede wissenschaftliche Aussage übers musikalisch Konkrete muß durch dessen Faktur hindurch“[222], kann also auch als Leitsatz für die Beschäftigung mit dem ‚musikalischen‘ Aspekt eines literarischen Werkes gelten.

Weitere methodische Überlegungen bzw. Analyseschritte sind allerdings rein literaturwissenschaftlicher Art. Aus dem Spannungsverhältnis der ‚musikalischen‘ Bedeutungen in der Literatur und dem sprachlichen Material, in bzw. aus dem diese gebildet werden, können einige heuristische Analyseverfahren bzw. -prinzipien abgeleitet werden, die die Ebene der ‚musikalischen‘ Bedeutungen sowie die Mechanismen ihres Zustandekommens und ihrer Wirkung nachvollziehen helfen.

Als Impuls für die Beschäftigung mit einem literarischen Text unter dem Gesichtspunkt seiner ‚musikalischen‘ Qualität kann die vorwissenschaftliche Zuweisung von Musikmetaphorik in der Rezeption dienen. Da diese sich auf einen jeweils anderen Text bezieht und damit auf eine jeweils *neue* Qualität desselben verweist, wird die Textanalyse immer neue und einmalige poetische Gestaltungsverfahren herausstellen müssen. Gleichzeitig kann parallel dazu das Musik- und Literaturverständnis der jeweiligen literaturgeschichtlichen Epoche herangezogen werden, das sowohl den Text als auch seine Rezeption ebenfalls maßgeblich prägt. Auch die Beschäftigung mit den eigenen musikpoetischen Vorstellungen des jeweiligen Autors kann dabei von Belang sein, allerdings nicht als Ersatz der Textanalyse, sondern als ihr wichtiger Anhaltspunkt.

[217] Ebenda.
[218] Eggebrecht: Sinn und Gehalt, S. 13.
[219] Eggebrecht: Über begriffliches und begriffsloses Verstehen von Musik, S. 52.
[220] Ebenda, S. 54.
[221] Ebenda, S. 52.

Bei der wissenschaftlichen Analyse eines literarischen Textes, dessen sprachliche Gestaltung eine ‚musikalische' Wirkung ausübt, kann als erstes die Frage nach dem Entstehungsort musikalischer Bedeutungen gestellt werden. Wenn davon ausgegangen wird, dass jeder künstlerische Text einen anders nicht verbalisierbaren Informationsgehalt transportiert, muss er damit eine eigene innere Notwendigkeit der ästhetischen Intention enthalten, die eine eben solche und keine andere Aussageform erfordert. Da eine künstlerische Aussage immer ein Resultat der Formung des sprachlichen Materials auf allen seinen Ebenen darstellt, das notwendig auch über eine akustische Dimension verfügt, gibt es wohl auch keine grundsätzlich ‚unmusikalischen' Prosatexte. Richtiger wäre also, vom Grad der Ausprägung dieser spezifischen strukturellen Geordnetheit und dementsprechend auch ihrer Funktion innerhalb des jeweiligen ästhetischen Werkganzen zu sprechen, der sowohl vom individuellen Stil des jeweiligen Autors als auch von der jeweiligen literarischen Epoche abhängig ist.

Auch das ästhetische Bewusstsein vom Vorhandensein dieser Sinnebene und seine Bedeutung für die Entstehung sowie für die Rezeption des Kunstwerkes kann unterschiedlich deutlich ausgeprägt sein, und zwar auf beiden Seiten des literarischen Prozesses, beim Autor wie auch beim Leser. Sowohl die historische als auch die individuelle Komponente schaffen dabei ihre Tendenzen. Mit der Erscheinung der „absoluten" Musikmetapher im Zuge der Entwicklung der ästhetischen Produktion von der Mimesis zur Semiosis hat sich das ästhetische Bewusstsein für die ‚musikalischen' Qualitäten sowohl bei der Produktion als auch bei der Rezeption geschärft. Dass die Musik seit dem 19. und besonders am Anfang des 20. Jahrhunderts für viele Autoren zum „poetologischen Reflexionsraum"[223] wurde und entsprechend die ästhetischen Wahrnehmungs- und Beschreibungskategorien beeinflusst hat, ist eine offensichtliche Tatsache, die die literarischen Texte dieser Zeit unter diesem Gesichtspunkt besonders interessant erscheinen lässt. Gleichzeitig kann vermutet werden, dass vergleichbare Entitäten in anderen kulturhistorischen Epochen einfach in anderen Sprach- und Denkkategorien erfasst wurden.

Bei Werken mit einer starken ‚Musikalisierung' übt die Ebene der ‚musikalisch' konstituierten Bedeutungen auch eine besondere sinngebende Funktion aus, die durch andere sprachliche Organisationsformen, vor allem aber durch begriffliche Aussagen, prinzipiell nicht zu ersetzen ist. Von daher kann eine innere Notwendigkeit, die zur Zuwendung zu einer eben solchen Organisationsform der ästhetischen Zeichen geführt hat, aus der Struktur und Problematik des jeweiligen Textes rekonstruiert werden.

Ein weiterer Schwerpunkt der Beschäftigung mit literarischer Musikalität in dieser Arbeit soll dem Eggebrechtschen „Sinn" gelten, d.h. der Analyse der Formorganisation und der Funktionsmechanismen der spezifisch ‚musikalischen' Bedeutungen auf der Ebene der sprachlichen Gestaltung. Dabei kann der Mechanismus der gegenseitigen Abhängigkeit der begrifflichen und musikalischen Bedeutungen erneut geltend gemacht werden. Nach der noch zu beweisenden These der vorlie-

---

[222] Eggebrecht: Sinn und Gehalt, S. 10.

[223] Vgl. Corinna Caduff: „In der Literatur früherer Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts erscheint die Musik [...] in erster Linie als poetologischer Reflexionsraum: Die Schriftsteller (z.B. Alfred Döblin, Heimito von Doderer, Hans Henny Jahnn) suchen der musikalischen Ausdrucksweise eine Selbstreflexivität für ihr eigenes Verfahren abzugewinnen, d.h. sie reflektieren musikalische Formen und Strukturen in Bezug auf die literarische Textorganisation und bringen die Musik häufig gerade dann ins Spiel, wenn sie mit den Narrativen des modernen Erzählens experimentieren." (Caduff, S. 1) Ausführlich dazu vgl. die Monographie von Martin Huber.

genden Arbeit verhalten sich diese beiden Bedeutungstypen so zueinander, dass die Erhöhung der funktionalen Rolle der ‚musikalischen' Bedeutungsebene zur Senkung der Komplexität bzw. zur Abschwächung der begrifflichen führt.

Wenn bei der Analyse dieses „Sinns" nun nach den konkreten Formen der Sprachorganisation gefragt wird, ist erneut zu betonen, dass jenes Phänomen, das Girschman als „Rhythmus der künstlerischen Prosa" bezeichnet, nicht auf den Sprachrhythmus im engen Sinne zu reduzieren ist: Der Ausdruck ‚literarische Musikalität' erscheint in dieser Hinsicht umfassender und zugleich präziser. Festzuhalten ist also, dass die Ebene des Textes, die die materielle Basis seines ‚einheitlichen Tons' bildet und letztendlich unmittelbar an seiner Totalität teil hat, immer mit einer ausgeprägten und deutlich wahrnehmbaren formalen Geordnetheit verbunden ist. Die von Girschman ausgearbeiteten Gesetzmäßigkeiten der materiellen Natur des Prosarhythmus stellen hier eine wesentliche Grundlage für weitere Untersuchungen dar; allerdings handelt es sich dabei um jenen Typus formaler Geordnetheit bzw. um jene Formkategorien, die allgemeiner Natur sind und damit zu den Basisgrundlagen der künstlerischen Prosa gehören. Da die Musikalität eines literarischen Werkes ein wesentliches Moment seiner ästhetischen Authentizität darstellt und damit auch entscheidend an der Einmaligkeit seiner ästhetischen Sinnstruktur partizipiert, ist jedoch anzunehmen, dass gerade solche Organisationsverfahren in der Prosa, die zu ihrer ‚Musikalisierung' beitragen, zu den individuellen Eigenarten des jeweiligen konkreten Werkes gehören und daher nicht im Voraus bestimmt werden können. Klar ist auch, dass diese Geordnetheiten unmittelbar sinnlich wahrgenommen werden müssen: Eben in dieser unmittelbar gegebenen – hörbaren – sinnlichen Präsenz werden sie zum Träger eines besonderen, anders nicht formulierbaren Sinnes und damit zu einem unverzichtbaren Element der Werktotalität. Auf diesen sinnvollen Klang reagiert auch die Musikmetaphorik.

Eine weitere wichtige Frage der Musikalitätsanalyse ist die nach der Rolle des Wahrnehmenden im Prozess der künstlerischen Bedeutungskonstitution. Auch hier findet das Problem der spezifischen Unübersetzbarkeit der ‚musikalischen' Bedeutungen seine Ausprägung, und zwar setzt die aktive Rolle des Rezipienten für den Prozess der ästhetischen Bedeutungskonstitution die Aktivierung seines spezifischen „begriffslosen Verstehens" voraus. Obwohl Eggebrecht in diesem Zusammenhang von der Lyrik spricht, kann das Phänomen eines spezifischen Verstehens insgesamt auf literarische Musikalität übertragen werden:

> In einem an der Musik orientierten Bild kann das Gedicht beschrieben werden als ein kunstvoll gewobenes Netz von Beziehungen, keine Ton- und Klangbeziehungen freilich, aber Beziehungen innerhalb des begrifflichen Stoffes der Sprache, die in ihrer organisierten Offenheit und zugleich Abgrenzung und Anfüllung als Verstehensreiz wirken und das Verstehenwollen des Lesers aktivieren. In dieser strukturierten Vielheit der Beziehungen (Beziehungs- und Verstehensmöglichkeiten) gilt (wie in der Musik) keine allein, so daß sich die Beziehungen, obwohl begrifflich bewerkstelligt, nicht begrifflich festmachen lassen und das Verstehen jenseits der Begriffe gerät (ästhetisch wird) und damit in Richtung des musikalischen Verstehens sich bewegt.[224]

Letztlich betrifft jener „unaufhebbare Widerspruch" zwischen ästhetischen und begrifflichen Bedeutungen, der bei der Analyse des jeweilig konkreten literarischen Textes an seiner inneren Struktur als eine Art Grenze des Unaussprechlichen festgestellt werden kann, auch und vor allem die Sprache der (literatur-)wissenschaftlichen Analyse. Eben deshalb wurde das vorliegende Kapitel als Versuch gestaltet, das Phänomen der literarischen Musikalität aus verschiedenen Gesichtspunkten zu betrachten und es durch unterschiedliche theoretische Ansät-

[224] Eggebrecht: Sinn und Gehalt, S. 227.

ze und verschiedene Denk- und Beschreibungskategorien möglichst umfassend zu beleuchten. Auch der im folgenden vorgenommene Versuch, konkrete literarische Werke, und zwar die von Hermann Hesse, unter diesem Gesichtspunkt zu analysieren, tastet sich im Grunde an den Grenzen des Unaussprechlichen entlang und probiert verschiedene Methoden aus, um sich dem Ort des ‚Unsagbaren' bzw. des musikalisch Gesagten zu nähern.

Die Wahl des Autors ist in Bezug auf die Musikalitätsproblematik in mehrerlei Hinsichten interessant, ja fast symptomatisch. Es ist nicht nur das romantische Erbe, das Hesse auch in seinem Musikverständnis unumstritten geprägt hat, und auch nicht ausschließlich die Entstehungszeit seiner hier betrachteten Werke, nämlich die zwanziger Jahre des vergangenen Jahrhunderts, als die poetologische Musikreflexion in der europäischen Literatur die Grundlage für besonders kühne künstlerische Experimente bildete: Hesses Verhältnis zur literarischen Moderne ist zwar ein enges, jedoch kein unmittelbares. Vielmehr gibt sein Schaffen dadurch Anlass zur Verwendung der Musikmetaphorik, dass sein gesamtes künstlerisches Denken seit der entscheidenden Zäsur des Ersten Weltkriegs sich durch einen spezifischen, noch weiter näher zu bestimmenden Anti-Intellektualismus auszeichnet, den Hesse selbst „Magie" nennt. Zwar lassen sich seine Texte nur mit Mühe in rationale Kategorien einordnen und rational verstehen, doch bildet gerade bei ihnen, um noch einmal Faltin zu zitieren, „Verbalisierbarkeit nicht das einzige Kriterium für das Vorhandensein von Bedeutung"[225].

Genau diese Besonderheiten scheinen ein wichtiger Grund für Hesses schwierige Sonderstellung in der deutschsprachigen Literaturwissenschaft zu sein. Daher setzt sich die vorliegende Untersuchung zum Ziel, eine eingehende Analyse genau jener Sinnbereiche zu liefern, die zunächst nur musikmetaphorisch anzudeuten wären und dabei eine so gewichtige Rolle in Hesses Schaffen spielen, dass seine Werke gerade dem rational-wissenschaftlichen Zugang bisher weitgehend unzugänglich geblieben sind.

[225]Faltin, S. 58.

Zweites Kapitel
Musikalität im Werk von Hermann Hesse

I. „Eine Dimension mehr". Magie als Mittel der Krisenbewältigung

1. Trivial und musikalisch: zwei (Wahrnehmungs-)Pole einer Einheit

> „Wenn jemand sucht", sagte Siddhartha, „dann geschieht es leicht, daß sein Auge nur noch das Ding sieht, das er sucht, daß er nichts zu finden, nichts in sich einzulassen vermag, weil er nur immer an das Gesuchte denkt, weil er ein Ziel hat, weil er vom Ziel besessen ist. Suchen heißt: ein Ziel haben. Finden aber heißt: frei sein, offen stehen, kein Ziel haben. Du, Ehrwürdiger, bist vielleicht in der Tat ein Sucher, denn, deinem Ziel nachstrebend, siehst du manches nicht, was nah vor deinen Augen steht."
>
> Hermann Hesse, „Siddhartha"[226]

„Geliebt und gehaßt zugleich, ist er einer der meistgelesenen, aber auch umstrittensten deutschen Autoren des 20. Jahrhunderts. Gerade er, der nichts sehnlicher wünschte als die Gegensätze der Welt zu einen, polarisiert noch heute das Publikum."[227] Die Parallele zwischen Hesses Polaritätsdenken und den polaren Meinungen der Hesse-Leser bzw. der „Erstarrung des Hesse-Bildes" in der germanistischen Forschung „in konträre Klischees"[228] mag eine rhetorische Floskel sein – aber sie verrät auch einiges mehr. Tatsächlich kann man kaum über Hesses musikalische Erzählkunst schreiben, ohne den anderen Pol, die Schattenseite, zu berücksichtigen: nämlich den verbreiteten Zweifel, ob sein Erzählen überhaupt eine Kunst sei.[229]

Auf der einen Seite ist Christian I. Schneider recht zu geben, wenn er bemerkt, der Deutsche habe einen Vorzug gegenüber dem „ausländische[n] Leser und Kritiker", denn er vermag „mit musikalischem Feingefühl für seine Muttersprache" mehr wahrzunehmen als ein Nicht-Muttersprachler, der Hesse in Übersetzung liest und dessen Werke „hauptsächlich nach Ideen absucht und beurteilt"[230]. Auf der anderen Seite war und ist Hesse im Ausland bei weitem nicht so umstritten wie im eigenen Land bzw. deutschen Sprachraum.[231] Das Problem besteht also nicht nur einfach darin, die Prädikate ‚ästhetisch wertvoll' und ‚trivial' gerecht zu vergeben, son-

---

[226] Hermann Hesse: Siddhartha, GW 5, S. 460f.

[227] Covertext auf: Hermann Hesse: Siddhartha. Text und Kommentar. Vom Selbst-Verständnis eines Autors und seiner Dichtung – Leben und Werk von Hermann Hesse. Feature und gekürzte Lesung. Hg. von Franz-Maria Sonner. Feature von Heike Simon-Gerleit. München: DerHörVerlag GmbH 1998.

[228] Heiko Gröger: Hermann Hesses Kunstauffassung auf der Grundlage seiner Rezeptionshaltung. Frankfurt a.M., Berlin, Bern: Peter Lang 2003, S. 11. Hier findet sich auch ein ausführlicher Überblick über Rezeptions- und Forschungsgeschichte (vgl. S. 12-24).

[229] Als repräsentatives Beispiel sei hier das Buch von Deschner zu „Narziß und Goldmund" genannt (Kurt Deschner: Kitsch, Konvention und Kunst: Eine literarische Streitschrift. München: List 1957). Derartige Urteile werden jedoch eher mündlich oder gar nicht erst ausgesprochen und äußern sich vor allem in einem schlichten Stillschweigen der deutschen Germanistik auf diesem Themengebiet.

[230] Christian Immo Schneider: Hermann Hesse. München: Beck 1991, S. 56.

[231] Schneider bemerkt dazu in seiner Hesse-Biographie: „Nach alledem könnte man Hesserezeption und Kritik gerade im deutschen Sprachraum unter dem anscheinend noch immer gültigen Aspekt vom Propheten im eigenen Vaterland zusammenfassen: Wohl kaum ein anderer zeitgenössischer Dichter deutscher Zunge hat zu Lebzeiten und auch noch postum ein derartiges Maß an Verleumdungen, Spott, Neid und Mißgunst über sich ergehen lassen, kaum einer aber auch so viel Anerkennung, Dankbarkeit, Verehrung und Liebe unter seiner Leserschaft und den besten seiner Künstlerkollegen gefunden wie Hermann Hesse." (Schneider, S. 181)

dern auch darin, dass Hesses Werke gerade im ‚eigenen Vaterland', da, wo man ihre künstlerischen Qualitäten in vollem Maße schätzen könnte, häufig nur nach Ideen abgesucht werden und gerade diese Suche schnell in ein ‚Nichtfinden' und Verurteilungen ausschlägt. – Noch eine Facette der Bipolarität?

Zu Hesses bipolarem Denken ist bereits vorab zu sagen: „Die Gegensätze der Welt zu einen" bedeutet für ihn vor allem, diese als Teile einer Einheit zu sehen – vor allem aber überhaupt sehen zu können. Dabei stellen die beiden typischen, aber polaren Rezeptionsmuster – die Verleugnung von ästhetischen Qualitäten bzw. philosophischer Tiefe einerseits und die Parallele mit der Musik, der „ästhetischsten aller Künste", andererseits[232] – ebenfalls Variationen des Gleichen dar, unterschiedliche Bezeichnungen des Einen, – denn beide beziehen sich auf dieselben Texte. Das bipolare Prinzip wirkt sich in der Rezeption auch dahin aus, dass Hesse-Leser geneigt sind, nur die *eine* Seite des jeweiligen Werkes auf Kosten der anderen wahrzunehmen oder auch ein Werk gerade vor dem Hintergrund und als Gegensatz eines anderen freundlich aufzunehmen und zu loben.[233]

Die bipolare Ausrichtung von Hesses Werken betrifft seine Leser ganz unmittelbar, der Rezipient bzw. der Rezeptionsprozess spielen – in der Kunst der Moderne verstärkt, bei Hesse aber in einem ganz besonderen Ausmaß – eine prinzipiell wichtige Rolle für das Zustandekommen des künstlerischen Wertes eines Werks. Dies macht Hesses Texte einerseits offener für verschiedenste Auslegungen[234] und anfälliger gegenüber kritischen Angriffen, andererseits stellt sie für den Hesse-Leser auch eine besonders interessante Herausforderung dar. Auch für die musikalische Qualität dieser Texte ist, wie weiter unten gezeigt werden soll, das bipo-

---

[232] Vgl. u.a. den von Volker Michels herausgegebenen Sammelband „Hermann Hesse. Musik. Betrachtungen, Gedichte, Rezensionen und Briefe" (Frankfurt a.M. 1986). Vgl. z.B. bei Hermann Kasack: „So ist es die Melodie, die das Liedhafte vieler Gedichte bestimmt, die Melodie, die auch fast allen Erzählungen den charakteristischen Ton gibt. Hesses Sprache hat einen unverkennbar musikalischen Akzent." (Hermann Kasack: Hermann Hesses Verhältnis zur Musik, in: HH Musik, S. 9) Werner Dürr, der Verfasser der meines Wissens einzigen Monographie zum Thema Musik bei Hermann Hesse, nennt als einen der beiden Beweggründe zur Abfassung seiner Untersuchung „ein stetes Ringen zu eigener Aussage", das ihn „mehr und mehr zur Musik getragen" habe. (Werner Dürr: Hermann Hesse: Zum Wesen der Musik in der Dichtung. Stuttgart 1957, S. 5) In seinem letzten Vortrag über Hermann Hesse schreibt Sigrfied Useld: „Seine lytische Sprache hat Musikalität und Bedeutung. Seine Worte haben Klang, sie sind Worte und Signale, Worte und Zeichen." (Sigrfied Unseld: Hermann Hesse heute. In: Hermann Hesse und die literarische Moderne, S. 18)

[233] Hesse selbst verweist in seinen Briefen mehrmals auf den in diesem Kontext ebenfalls bemerkenswerten Umstand, dass die Leserreaktionen auf seine Werke meistens dem Prinzip des ‚entweder-oder' folgen. So in einem Brief von 1930 an einen Leser: „Wenn ein Leser dem Dichter schreibt, sein neuestes Werk gefalle ihm so sehr und er beglückwünsche ihn dazu, dann fügt er meistens ablehnende Bemerkungen über irgend ein andres Werk desselben Dichters hinzu. Mir wenigstens ist es beinahe immer so gegangen. Wer mir zum ‚Siddhartha' gratulierte, lehnte meistens den ‚Demian' oder den ‚Klingsor' ab. Wer den ‚Steppenwolf' liebte, der fand den ‚Kurgast' schwach. Wer mir Lobsprüche über den ‚Goldmund' sagte, der tat es meistens nicht ohne durchblicken zu lassen, daß niemand mir auf den so unerfreulichen und mißglückten ‚Steppenwolf' hin ein so anständiges Werk zugetraut hätte." (HH Briefe, S. 31)

[234] Über das gleiche Phänomen bemerkt K. P. Murti im Zusammenhang mit „Siddhartha", Hesse „bietet jedem Leser Identifikationsmöglichkeiten durch die überaus breite Interpretationsbasis seines Werkes. Das bedeutet nicht, daß er eine repräsentative Auswahl von Figuren in seinem Werk bietet, die das breite Spektrum seines Lesekreises im Sinne von Identifikation erfaßt, sondern daß der eine Held im Werk sich je nach dem Bedürfnis eines jeden Lesers interpretieren läßt." (Murti, Kamakshi P.: Die Reinkarnation des Lesers als Autor. Ein rezeptionsgeschichtlicher Versuch über den Einfluß der altindischen Literatur auf deutsche Schriftsteller um 1900, Berlin/New York: de Gruyter 1990, S. 114)

lar ausgelegte Denken im Sinne einer Überwindung der Polarität ein konstitutives Strukturelement. Dabei übt ihr musikalischer Grundton auf den Leser häufig eine so starke Wirkung aus, dass damit – zumindest als erster und flüchtiger Gesamteindruck – das Brüchige und Problematische übertönt wird, so wie es z. B. bei „Narziß und Goldmund" geschieht. Damit holt sich Hesse des Öfteren den Vorwurf des unberechtigten oder unangebrachten Harmonisierens und Eskapismus ein. Gleichzeitig wird in anderen Werken, so z.B. im „Steppenwolf", gerade das musikalisch-harmonische Element meist übersehen. Das Problem, dass, nach Hesses eigenem Wort, „die Leser [...] etwas ganz anderes lesen als was ich gemeint habe"[235], scheint angesichts seiner Position in der deutschsprachigen Germanistik immer noch höchst aktuell zu sein.

Marcel Reich-Ranicki warf Hesse einmal vor, „keinen einzigen zitierfähigen Satz geschrieben"[236] zu haben. Von dem bewertenden Ton abgesehen, ist damit genau das Spezifische und Schwierige – aber auch das Interessante – an Hesses Schaffen angesprochen. Und zwar wird beim Zitieren, also beim Isolieren eines Teils vom künstlerischen Ganzen, fast unweigerlich nur eine Seite, ein Pol hervorgehoben und die für Hesses Poetik konstitutive Bewegung des Pendels zum anderen Pol künstlich gestoppt. Wie alles, was Hesse betrifft, scheint auch jede Kritik bipolar ausgelegt zu sein. So könnte man auf Reich-Ranickis Bemerkung sowohl dementierend (etwa in der Art von Volker Michels mit der Herausgabe von „Lektüre für Minuten"[237]) als auch bestätigend reagieren, also mit dem Versuch, gerade durch diese Eigentümlichkeit spezifisch ästhetischen Qualitäten und künstlerischen Sinnzusammenhängen in Hesses Werken näher zu kommen. Die gegen Hesse erhobenen Vorwürfe, etwa der Trivialität[238] (bzw. des trivialen Inhalts) oder der mangelnden philosophischen Tiefe, sind allerdings schwer zu widerlegen, wenn die Gegenargumente dem gleichen kategorialen Raster wie die Kritik selbst folgen und lediglich die vermeintlichen Minus- durch Pluspunkte zu ersetzen suchen.[239] Bei

---

[235] So Hesse in einem Brief vom Juli 1930 an W. Lochmüller: „Die Leser sind jetzt alle erfreut, daß der Hesse endlich wieder etwas so Nettes geschrieben hat, und gratulieren mir dazu, daß ich von dem verzweifelten Steppenwolf zu dem hübschen Goldmund gefunden habe. Ich begreife es nicht; ich begreife nur, daß, wie immer, die Leser wieder etwas ganz anderes lesen als was ich gemeint habe. Im Goldmund fällt es ihnen leicht, sich um die Tragik zu drücken. Im Steppenwolf dagegen haben sich fast alle Leser redlich um Mozart und die Unsterblichen gedrückt, und nichts gelesen als die Verzweiflung Hallers, die einen ja nichts angeht, weil man für die nicht mitverantwortlich ist." (Mat. StW, S. 139)

[236] Zit. nach Schneider, S. 179.

[237] Vgl. Schneider, S. 179: „Auf Reich-Ranickis Bemerkung hin, daß Hesse ‚keinen einzigen zitierfähigen Satz geschrieben' habe, stellte Volker Michels das Bändchen ‚Lektüre für Minuten' zusammen, das unterdessen in einer auf 550 Zitate erweiterten Neuauflage zu einem der meistzitierten Hessebücher in annähernd einer Million Exemplare verbreitet ist."

[238] Vgl. etwa bei Murti: „Ob Autoren, die bestimmte Themen rezipieren und sie ihren eigenen dichterischen Bedürfnissen entsprechend umarbeiten, als trivial abgetan werden dürfen, wie die Untersuchung von Hesses *Siddhartha* zeigt, ist ein wesentliches Problem in der Besprechung des Schaffensprozesses. [...] Der Schriftsteller könnte nämlich einen *Bestseller* im negativen Sinne der Trivialliteratur erzielen, oder – durch seine dichterische Berufung motiviert – Indien als ein Mittel miteinschließen, um seine schöpferische Kraft zu entfalten." (Murti, S. 22) – Obwohl man ausreichend Beispiele in der Sekundärliteratur finden könnte, die sich uneingeschränkt dem letzteren anschließen würden, attestiert Murti Hesse gerade das erste.

[239] Ein treffendes Beispiel solcher Auseinandersetzungen gibt Ziolkowski in seinem Artikel „Mythos und Logos bei Hesse und seinen Kritikern". Die beiden von ihm angeführten Meinungen der Kritiker sind, so Ziolkowski, dadurch geprägt, daß sie in der „Zwangsjacke des Irrationalismus" stecken. „Für den ersten ist es ein Grund zur Zustimmung, für den anderen die Ursache seiner Verachtung." (Theodore Ziolkowski:

manchen methodischen Prämissen und Erwartungen seitens der Literaturwissenschaft wäre es sogar verwunderlich, wenn Hesses Werke jemals Beifall bei ihren Interpreten bekämen. Und ebenso wie es vorgefertigte Anforderungen gibt, denen Hesses Bücher – wie wohl der größte Teil der Weltliteratur – nicht entsprechen können, sind auch auf der Seite des Anfordernden häufig (Wahrnehmungs-)Defizite vorhanden, die einen noch so aufgeklärten Leser daran hindern werden, Hesses Art der künstlerischen Sinnkonstitution gerecht zu werden.

Ab einem bestimmten Moment verlässt eine auf die gezielte „Suche" (vgl. das Motto des Kapitels) und folglich auf Ablehnung und Verurteilung ausgerichtete Kritik an Hesse den Boden der literaturwissenschaftlichen Analyse und bleibt nur noch eine Negation um ihrer selbst willen, die wenig über das Werk aussagt, dafür aber um so mehr über die Denkweise des Kritikers verrät. Dasselbe Wechselverhältnis gilt aber auch in umgekehrter Richtung: Wenn das Vorhaben einer Interpretation nicht vorrangig darin bestehen soll, die künstlerische Qualität von Hesses Prosa in Zweifel zu ziehen (und sich damit die Arbeit zu erleichtern), sondern das jeweilige Werk gerade in seiner künstlerischen Eigenart zu erfassen und nach differenzierten Zugängen zu seiner doch vorhandenen Sinnfülle zu suchen, dann gewinnen Fragen der methodischen Denk- und Vorgehensweise des Literaturwissenschaftlers entscheidend an Gewicht. Und gerade bei der Frage nach dem Wesen des Musikalischen in Texten sind jene Wahrnehmungsmuster, die in einem negativen bzw. negierenden Ergebnis enden, von ganz besonderem Interesse. Denn ihre bewusste Erfassung und Änderung öffnet die Möglichkeit zu einer Rezeption, die dem Werk in vollem Maße gerecht wird. Ein im Sinne dieser Arbeit ‚musikalisches' Sprachkunstwerk – und manche von Hesses Werken sind Paradebeispiele dafür – stellt eine Aufforderung nicht nur an das Denkvermögen, sondern auch an die Wahrnehmungsfähigkeit des Rezipienten dar, an Hören und hören können. Wie wir weiter sehen werden, spielt die Frage nach der Art der Wahrnehmung – der Fähigkeit, vom ‚Suchen' zum ‚Finden' überzugehen, – auch für Hesses musikalische Poetik eine zentrale Rolle.

Dafür, dass Hesse selbst seine Werke als „Musikmachen" verstand, gibt es genügend Zeugnisse. So schreibt er 1921 – zu der Zeit also, aus der die in der vorliegenden Arbeit analysierten Texte stammen, – in der „Vorrede eines Dichters zu seinen ausgewählten Werken": „In Wirklichkeit waren meine Romane keine Romane, meine Novellen keine Novellen. Ich war gar kein Erzähler, ganz und gar keiner."[240] Darin bleibt Hesse seiner eigenen Ansicht nach in der romantischen Tradition,[241] denn genau dieses, „die Erzählung als verkleidete Lyrik, der Roman als erborgte Etikette für die Versuche poetischer Naturen, ihr Ich- und Weltgefühl auszudrücken, war eine spezifisch deutsche und romantische Angelegenheit", der Hesse sich „ohne weiteres verwandt und mitschuldig wußte".[242] Die andere Komponente jener Lyrik, die von romantischen Dichtern „unter der falschen Flagge des Romans [...] in die Welt [ge]schmuggel[t]" wurde, ist genau die musikalische:

Der Schriftsteller Hermann Hesse, Wertung und Neubewertung. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1979, S. 261)

[240]HH: Vorrede eines Dichters zu seinen ausgewählten Werken, GW 11, S. 9.

[241]Zu Hesses Verhältnis zur Romantik vgl. u.a.: Hans Horst Lehner: Nachwirkungen der deutschen Romantik auf die Prosadichtung Hermann Hesses. Würzburg 1955; Kurt Weibel: Hermann Hesse und die deutsche Romantik. Bern: Keller Winterthur 1954; Theodore Ziolkowski: Das Nachleben der Romantik in der modernen deutschen Literatur. Methodologische Überlegungen. In: Das Nachleben der Romantik in der modernen deutschen Literatur. Hg. von Wolfgang Paulsen. Heidelberg: Stiehm 1969, S. 15-31. Zum romantischen „Weg nach Innen" vgl. Lehner, S. 24ff.

[242]HH: Vorrede eines Dichters, S. 10.

> Aber Lyrik ist nicht bloß Versbauen, Lyrik ist vor allem auch Musikmachen. Und daß die deutsche Prosa ein höchst wunderbares, verlockendes Instrument zum Musizieren sei, das wußten viele Dichter und haben diesem erlesenen Genuß schwelgerisch gehuldigt. Wenige aber, überaus wenige, waren stark oder sensibel genug, sich der Vorteile zu begeben, die ihnen aus der leihweisen Benutzung der Erzählungsform erwuchsen [...] und ihre Prosamusik auf so stolze Art in die Welt zu stellen wie Hölderlin seinen Hyperion und Nietzsche seinen Zarathustra.[243]

Wenn Hesse also als „betrogener Betrüger die Rolle des Erzählers“[244] gespielt zu haben meinte, so können wir diese Äußerung als Bekenntnis des „Erzählers“ zu seinem eigenen „Musikmachen“ in Prosa lesen.

Es gibt allerdings kaum Forschungsarbeiten, die speziell diesem Thema gewidmet wären. An den Untersuchungen zu Hesses *Ansichten* über Musik mangelt es allerdings nicht; eine Auseinandersetzung mit der ‚musikalischen' Dimension in Hesses literarischen Werken bleibt jedoch praktisch aus. Die bereits zitierte und nun schon fast ein halbes Jahrhundert zurückliegende Monographie von Werner Dürr kann in ihrer Fragestellung immer noch als einmalig gelten und markiert den ersten Ansatz bei der Lösung eines bis heute kaum weiter vorangebrachten Problems. Die wenigen modernen Arbeiten zu Hermann Hesse scheinen seine mittlere Schaffensperiode geradezu zu meiden. Matthias Schulze nimmt vor allem das die Musik thematisierende Spätwerk „Das Glasperlenspiel“ unter die Lupe,[245] Martin Huber widmet das Hesse-Kapitel seines in Bezug auf das Verhältnis von Musik und Literatur Anfang des 20. Jahrhunderts sehr ertragreichen Buchs[246] dem frühen Hesse. Der Versuch Theodore Ziolkowskis, Hesses „Steppenwolf“ als eine „Sonate in Prosa“ zu interpretieren,[247] behandelt zwar eines der wichtigsten Werke der uns interessierenden Schaffensperiode, jedoch unter einem anderen, nämlich überwiegend inhaltlich-thematischen Aspekt.

Die vorliegende Arbeit setzt sich zum Ziel, die bestehenden Lücken zu füllen.

[243] Ebenda.
[244] Ebenda.
[245] Matthias Schulze: Die Musik als zeitgenössisches Paradigma: zu Hesses „Glasperlenspiel“ und Th. Manns „Doktor Faustus“. Frankfurt a.M. u.a.: Lang 1998.
[246] Martin Huber: Text und Musik. Musikalische Zeichen im narrativen und ideologischen Funktionszusammenhang ausgewählter Texte des 20. Jahrhunderts. Frankfurt a.M. u.a.: Lang 1992.
[247] Theodore Ziolkowski: Hermann Hesses „Steppenwolf“. Eine Sonate in Prosa, Mat. StW.

2. „Magisches Denken": Ursachen und Konsequenzen

Zum Anlass der Auseinandersetzung mit dem Thema Musikalität bei Hermann Hesse können allerdings nicht nur die spontan sinnlich wahrnehmbare Klangqualität mancher seiner Werke und auch nicht nur die entsprechenden Selbstzeugnisse werden. Vielmehr setzt er sich, allgemein-weltanschaulich wie auch poetisch, mit Bereichen auseinander, die sich dem begrifflich-rationalen Erfassen prinzipiell entziehen. Somit schließt seine gesamte Denkweise, die sich nach dem Ersten Weltkrieg zu einem kompletten weltanschaulich-poetischen System herauskristallisiert, eine solche ‚Sprachnot' in sich ein, dass Hesses Schreiben und Denken sich maßgeblich im Jenseits des sprachlich Möglichen vollzieht, nicht zuletzt in musikalischen Kategorien und Qualitäten. Die aus der Grundproblematik von Hesses künstlerischem Denken resultierende Grenze des Unaussprechlichen und rational nicht Erfassbaren und damit den ‚Ort' und Funktion des Musikalischen aufzuzeigen, ist das Anliegen des ersten Teils dieser Arbeit.

2.1. Magie und Kulturkrise

Hesses Weltanschauung, jener „Weg nach Innen", der, ebenfalls bipolar, von den fernöstlichen Alleinheitsvisionen ebenso wie von der abendländischen Romantik und der Tiefenpsychologie geprägt ist, wird häufig als eskapistisch,[248] individualistisch oder mystisch[249] abgetan. Auch Hesses explizite Bezugnahme auf die literarische Tradition, die er, wie wir sehen werden, auf eine ungewöhnliche, ja paradoxe Weise transformiert, verstärkt das Unbehagen der deutschsprachigen Germanistik an diesem Autor. Als Folge wird die Frage nach seinem Verhältnis zu der politisch-philosophischen Problematik und den künstlerischen Experimenten der literarischen Moderne meist gar nicht erst gestellt. Indes ist Hesses Position viel konsequenter durchdacht und viel stärker auf die Denkstrukturen und aktuelle Problematik seiner Zeit bezogen, als man bei vielen zur Zeit geltenden Vorurteilen annehmen könnte.

Der Gott, der eine Norm heilig machen und ihre Unbedingtheit garantieren könnte, war in den zwanziger Jahren des vergangenen Jahrhunderts längst totgesagt. Die Erfahrung des Ersten Weltkrieges verstärkte das Abnormitätsgefühl der Moderne: Was geschehen war, ließ sich in keine Rahmen mehr fassen, und der größte Schrecken bestand nicht mehr in der Verletzung einer Norm, sondern vielmehr darin, dass die von einer Norm für das Anormale zugelassenen Rahmen gesprengt waren: „Es gibt keine Norm, die auf ein Chaos anwendbar wäre",[250] so Carl Schmitt. Nach dieser erschütternden Erfahrung wird die Kontingenz als „absolut" und die „absolute Kontingenz" als „Ausnahmezustand" empfunden.[251]

---

[248] Dies wird Hesses „Siddhartha" von Murti vorgeworfen: „Die Sprache kommt ihm [Hesse] zu Hilfe und erlaubt ihm, das Nachahmungswürdige an der Gestalt Buddhas dermaßen idealisiert hinzustellen, daß er selber die Grenze zwischen Erreichbarem und Unerreichbarem schwer ziehen kann. Es ist der ideale Ausweg, der ideale Eskapismus, der hier erfolgt." (Murti, S. 138)

[249] Vgl. dazu: Theodore Ziolkowski: Der Schriftsteller Hermann Hesse, S. 249.

[250] Carl Schmitt: Politische Theologie, München u.a.: Duncker & Humblot 1934, S. 18f.

[251] Vgl. Michael Makropoulos: Haltlose Souveränität. Benjamin, Schmitt und die Klassische Moderne in Deutschland, in: Intellektuellendiskurse in der Weimarer Republik. Zur politischen Kultur einer Gemengelage. Hg. von Manfred Gangl und Gerard Raulet, Frankfurt a.M., New York, Paris: Editions de la Fondation de l'Homme 1994, S. 203 u. 200.

Das Besondere an Hesses Denk- und Schaffensweise in dieser Situation besteht darin, dass er die totale Abnormität nicht nur negativ im Sinne des Zerfalls der tradierten Ordnungen begreift, sondern darüber hinaus versucht, den „Untergang Europas“[252] systematisch zu erfassen, ihn als notwendig anzusehen und so einen Ausweg aus der gesellschaftlichen, kulturellen und persönlichen Krise zu finden. Seine spezifische Auffassung der Krisensituation bezeichnet er in den zahlreichen publizistischen und künstlerischen Texten dieser Zeit als „Magie“ oder „magisches Denken“ und stellt die „magische“ der „sogenannten Wirklichkeit“ gegenüber (etwa im „Kurzgefaßten Lebenslauf“[253] oder im „magischen Theater“ des „Steppenwolfs“[254]). Die magische Wirklichkeit darf allerdings nicht als ein eskapistischer Versuch verstanden werden, eine realitätsferne, traumhafte Welt im Inneren des Subjekts zu schaffen. Denn es handelt sich nicht um zwei unterschiedliche Welten, sondern um zwei verschiedene Standpunkte, von denen aus die gleiche Welt jeweils anders angeschaut werden kann.[255]

In der Hesse-Forschung wurde Magie bisher meist als Synonym der Harmonie und Einheit[256] oder als eine transzendente „Dritte Welt als Einheit über allen Gegensätzen“[257] gesehen. Indes kann sie genauso als Synonym der totalen Krise gelten, denn sie ist für Hesse Folge des „Untergangs Europas“ und die sich daraus ergebende ultimative Forderung, das Chaos zu Ende zu denken. Jede menschliche Ordnung basiert, so Hesse 1919 in seinem Essay „Gedanken zu Dostojewskis ‚Idiot‘“, auf dem „Setzen eines Poles, Annehmen einer Stelle, von wo aus die Welt angeschaut und geordnet wird“: „Um die Welt zu ordnen, um Ziele zu erreichen, um Gesetz, Gesellschaft, Organisation, Kultur, Moral zu ermöglichen, muß zum Ja das Nein kommen, muß die Welt in Gegensätze, in Gut und Böse eingeteilt werden.“[258] Die Setzung von Ja und Nein bestimmt die Grenzen der kulturellen Ordnung, zieht die Trennungslinie zwischen der Kultur und Nicht-Kultur. Alles, was nicht zur Kultur gehört, wird dabei unter ‚Verboten‘ subsumiert und aus dem kulturellen Bewusstsein verdrängt:

> Der Mensch, zwischen Tier und ferner Menschenzukunft unterwegs, hat stets viel, unendlich viel in sich zu unterdrücken, zu verstecken, zu leugnen, um ein anständiger Kerl und zur Sozialität fähig zu sein. Der Mensch ist voll von Tier, voll von Urwelt, voll von riesigen, kaum bezähmbaren Trieben einer tierischen, grausamen Selbstsucht. Alle diese gefährlichen Triebe sind da, sind immer da, aber die Kultur, die Übereinkunft, die Zivilisation hat sie verborgen, man zeigt sie nicht, man hat von Kind auf gelernt, diese Triebe zu verstecken und zu leugnen. [...] Und jeder dieser Triebe ist an sich ja gut, ist

[252] So der Untertitel seines Essays „Die Brüder Karamasow“ von 1919, GW 12, S. 320-337.
[253] Vgl. HH: Kurzgefaßter Lebenslauf, GW 6, S. 406.
[254] Vgl. HH: Der Steppenwolf, GW 7, S. 366ff.
[255] So meint Gröger, dass der „Magie als einem rein verinnerlichtem Erlebnis [...] unweigerlich ein eskapistischer Zug inhärent“ sei. Zwar registriert er zurecht, daß die Magie „zu einer veränderten Wahrnehmung der äußeren Wirklichkeit führen“ kann, da sie aber nicht „auf die Wirklichkeit und ihre Probleme einzuwirken vermag“, wirft er Hesse jedoch Eskapismus vor. (vgl. Gröger, S. 156) Die Forderung an die Kunst, die Wirklichkeit aktiv zu verändern, erinnert jedoch eher an das marxistisch-leninistisch politisierte Literaturverständnis, das Hesse nur fremd sein konnte.
[256] So definiert Theodore Ziolkowski die Magie als den „leitmotivische[n] Ausdruck für die Einheit alles Seins“ (Theodore Ziolkowski: Das Nachleben der Romantik, S. 27); Günter Baumann betrachtet sie als eine „visionäre Umwandlung der Polarität und Vielheit in Einheit“. (Günter Baumann: Hermann Hesses Erzählungen im Lichte der Psychologie C. G. Jungs. Rheinfelden, Freiburg, Berlin: Schäuble 1989, S. 118)
[257] Dieter Hensing: Hermann Hesse. „Nichts ist außen, nichts ist innen, denn was außen ist, ist innen“ In: Wissen aus Erfahrungen: Werkbegriff und Interpretation heute: Festschr. Für Herman Meyer zum 65. Geburtstag. Hg. von Alexander Bormann. Tübingen: Niemeyer 1976, S. 816.
[258] HH: Gedanken zu Dostojewskis „Idiot“, GW 12, S. 312f.

> nicht schlechter als jeder andre, nur hat jede Zeit und jede Kultur Triebe, die sie mehr als die andern fürchtet, die sie mehr verpönt.[259]

Das jeweils Gefürchtete und Verpönte bleibt unstrukturiert – die Kultur hat dafür „keine Namen“[260] – und fällt unter das Negative, unter den ‚Wolfsteil‘ des Menschen. Die strenge Zweiteilung ist jedoch nichts Absolutes: In den Krisenzeiten der Kultur, wo das Gesetz „zu wanken beginnt“ und die jeweilige Trennung nicht mehr „heilig“[261] zu machen vermag, wird die Relativität und Kontingenz des jeweiligen Satzungsprinzips evident.[262] Es zeigt sich dann, dass die Zweiteilung vieles vereinfacht und ausblendet, was in Wirklichkeit komplizierter und differenzierter ist; hinter der vormals als einzig denkbar erschienenen Dichotomie beginnen viele alternative Möglichkeiten hindurch zu schimmern und lassen die jeweilige Unterscheidung von Ja und Nein als nur eine von ihnen erscheinen. In der Gestalt des Steppenwolfs kommt diese Vision bildhaft zum Ausdruck, als es über den Menschen (Harry) heißt:

> Er nennt alles Wilde in sich Wolf und empfindet es als böse, als gefährlich, als Bürgerschreck – aber er [...] vermag nicht zu sehen, daß außer dem Wolf, hinter dem Wolf, noch viel andres in ihm lebt, daß nicht alles Wolf ist, was beißt, daß da auch noch Fuchs, Drache, Tiger, Affe und Paradiesvogel wohnen. Und daß diese ganze Welt, dieser ganze Paradiesgarten von holden und schrecklichen, großen und kleinen, starken und zarten Gestaltungen erdrückt und gefangengehalten wird von dem Wolfmärchen, ebenso wie der wahre Mensch in ihm vom Scheinmenschen, vom Bürger, erdrückt und gefangengehalten wird.[263]

Der „Kern der Magie“ besteht also, so Grögers zutreffende Paraphrasierung, darin, „das vom Verstand suggerierte Prinzip der Gegensätzlichkeit der Welt auf dem Weg der Intuition, der unmittelbaren, d.h. einer von allen menschlichen ‚Satzungen‘ befreiten Perzeption zu überwinden.“[264] Die magische Sicht der Dinge bedeutet damit die Fähigkeit zur Einsicht in diese unendliche Differenzierung und die prinzipielle Relativität aller Teilungen (denn jede Setzung des Nein mag „eine völlig willkürliche“[265] sein), mit anderen Worten: das Annehmen der absoluten Kontingenz. Damit erfasst Hesse im Grunde das reflexive Prinzip der Moderne und macht die Vorläufigkeit und Fiktionalität jeglicher Grenzziehungen zum Grundprinzip seiner Denkweise und Poetik.[266] Sein magisches Denken stellt im Grunde eine Variante jenes für die Moderne charakteristischen radikalen Außer-Kraft-Setzens der Wirk-

---

[259] HH: Die Brüder Karamasow, GW 12, S. 329.

[260] Ebenda.

[261] Vgl. HH in Gedanken zu Dostojewskis „Idiot“: „Mag die erste Setzung jedes Nein, jedes Verbotes, eine völlig willkürliche sein - sie wird heilig, sobald sie Gesetz wird, sobald sie Folge hat, sobald sie Grundlage einer Anschauung und Ordnung geworden ist.“ (GW 12, S. 313)

[262] Vgl. HH in „Die Brüder Karamasow“: „Wenn eine Kultur, einer der Versuche der Domestizierung des Menschen, müde wird und zu wanken beginnt, dann werden die Menschen in immer größerer Zahl merkwürdig, werden hysterisch, haben sonderbare Gelüste, gleichen jungen Leuten in der Pubertät oder Schwangeren. Es regen sich in der Seele Dränge, für die man keine Namen hat, die man, von der alten Kultur und Moral aus, als schlecht bezeichnen muß, die aber mit so starker, mit so natürlicher, mit so unschuldiger Stimme sprechen können, daß alles Gute und Böse zweifelhaft wird und jedes Gesetz ins Wanken kommt.“ (GW 12, S. 329)

[263] HH: Der Steppenwolf, GW 7, S. 249.

[264] Gröger, S. 153.

[265] HH: Gedanken zu Dostojewskis „Idiot“, GW 12, S. 313.

[266] Vgl. bei Ulrich Beck u.a.: „Unterscheidungen und Grenzen, die essentialistisch begründet scheinen, lösen sich auf, und neue Grenzen, wie vorläufig und fiktiv auch immer, müssen gezogen werden, weil nur so Entscheidungen getroffen werden können.“ (Ulrich Beck, Wolfgang Bonß, Christoph Lau: Theorie reflexiver Modernisierung – Fragestellungen, Hypothesen, Forschungsprogramme, in: Die Modernisierung der Moderne. Hg. von Ulrich Beck und Wolfgang Bonß. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2001, S. 13)

lichkeit durch die „neuartigen Mittel des modernen Erzählens“ dar, das Verena Ehrich-Haefeli vor allem für Kafka, Walser und Rilke attestiert.[267]

Vom Standpunkt der traditionellen kulturellen Vorstellungen bzw. der logischen Denkweise kann Hesses Magie als absolute Kontingenz oder auch als letzte Konsequenz der Krise des positivistischen Denkens angesehen werden: Sie bedeutet das „Annehmen des Chaos, [die] Rückkehr ins Ungeordnete, [den] Rückweg ins Unbewußte, ins Gestaltlose, ins Tier, noch weit hinter das Tier zurück, Rückkehr zu allen Anfängen.“[268] Magisches Denken ist das Gegenteil des „wissenschaftlichen“ bzw. logisch-rationalen, das auf binären Oppositionen und klaren Unterscheidungen gründet und keine Relativität und Austauschbarkeit der jeweils geltenden Bestimmungen zulässt. In der Erzählung „Innen und außen“ erscheint in der Wahrnehmung von Friedrich, der „die Logik, jene so vortreffliche Methode“ „liebte und verehrte“[269], jener „absurde Gedanke“,

> daß das „wissenschaftliche Denken“ möglicherweise keine höchste, keine zeitlose, ewige, vorbestimmte und unerschütterliche Denkart sei, sondern nur eine von vielen, eine zeitliche, vor Veränderung und vor Untergang nicht geschützte Art des Denkens. Dieser unehrerbietige, vernichtende, vergiftende Gedanke war da, das konnte auch Friedrich nicht leugnen, er war da und dort, angesichts der durch Krieg, Umsturz und Hunger in aller Welt entstandenen Not, wie eine Mahnung aufgetaucht, wie ein Geisterspruch, von weißer Hand an weiße Wand geschrieben.[270]

Vom Standpunkt der Logik gesehen, ist das magische Denken paradox,[271] denn es hebt die Grenzen, auf der die zweigliedrige Logik aufbaut, auf und lässt den Widerspruch und das ausgeschlossene Dritte prinzipiell zu: „Von jeder Wahrheit ist das Gegenteil ebenso wahr“[272], so der typische magische Satz von Siddhartha. Der „Moment des erlebten Paradoxen, wo Grenzen fallen, wo Normen schmelzen“ ist für Hesse, so Gröger, „von entscheidender Bedeutung“.[273] Auch in Dostojewskis „Idioten“ Myschkin sieht Hesse einen „magischen Menschen“, denn

---

[267] Vgl.: „So ist es vielleicht nicht von ungefähr, dass Kafka, Walser und auch Rilke die ‚Wirklichkeit’ in radikaler Weise ausser Kraft gesetzt haben; sie sind es, die im Deutschen die neuartigen Mittel des modernen Erzählens geschaffen haben; und für alle drei spiele dabei – freilich wieder: in sehr verschiedener Weise – paradoxe Strukturen eine hervorragende Rolle.“ (Verena Ehrich-Haefeli: Zum Paradox bei Kafka. Zur psychohistorischen Genese einer individuellen Sprach- und Denkform. In: Das Paradox: Eine Herausforderung des abendländischen Denkens. Hg. von Paul Geyer, Roland Hagenbüchle. Tübingen: Stauffenburg 1992, S. 527.)

[268] HH: Gedanken zu Dostojewskis „Idiot“, GW 12, S. 314.)

[269] Der Friedrich-Typ, die Gestalt eines einseitig ausgerichteten europäischen Intellektuellen, taucht auch in anderen Texten häufig auf. Mal erscheint er „indisch gekleidet“ als Govinda in „Siddhartha“, mal als Professor im „Steppenwolf“, von dem es ganz ähnlich heißt: „Da wohnt dieser Mann, dachte ich, und tut Jahr um Jahr seine Arbeit weiter, liest und kommentiert Texte, sucht nach Zusammenhängen zwischen vorderasiatischen und indischen Mythologien und ist vergnügt dabei, denn er glaubt an den Wert seines Tuns, er glaubt an die Wissenschaft, deren Diener er ist, er glaubt an den Wert des bloßen Wissens, des Aufspeicherns, denn er glaubt an den Fortschritt, an die Entwicklung. Er hat den Krieg nicht miterlebt, nicht die Erschütterung der bisherigen Denkgrundlagen durch Einstein (das, denkt er, geht nur die Mathematiker an), er sieht nichts davon, wie rings um ihn der nächste Krieg vorbereitet wird, er hält Juden und Kommunisten für hassenswert, er ist ein gutes, gedankenloses, sich wichtig nehmendes Kind, er ist sehr zu beneiden.“ (HH: Der Steppenwolf, GW 7, S. 263f.)

[270] HH: Innen und außen, GW 4, S. 373f.

[271] Vgl. die Arbeitsdefinition von Paul Geyer: „Paradoxien sind Reibungsenergien, die entstehen, wenn die zeitlose Logik des Entweder-Oder auf Gegenstandsbereiche historischer Bewußtseinsphänomene, oder allgemeiner, auf dynamische Kontinua angewendet wird.“ Paul Geyer: Das Paradox: Historisch-systematische Grundlegung. In: Das Paradox, S. 12.

[272] HH: Siddhartha, GW 5, S. 463.

[273] Gröger, S. 140 (Hesse-Zitat nach Gröger).

> Höchste Wirklichkeit im Sinne menschlicher Kultur ist dies Eingeteiltsein der Welt in Hell und Finster, Gut und Böse, Erlaubt und Verboten. Höchste Wirklichkeit für Myschkin aber ist das magische Erlebnis von der Umkehrbarkeit aller Satzungen, vom gleichberechtigten Vorhandensein der Gegenpole. Der Idiot, zu Ende gedacht, führt das Mutterrecht des Unbewußten ein,[274] hebt die Kultur auf. Er zerbricht die Gesetzestafeln nicht, er dreht sie nur um und zeigt, daß auf der Rückseite das Gegenteil geschrieben steht.[275]

Auch in dieser Hinsicht entspricht Hesses poetische Denkweise der allgemeinen Tendenz der literarischen Moderne als einer jener „krisenhaften Epochenschwellen", „in denen das paradoxe Denken aus der Defensive in die Offensive übergeht"[276] und im Paradigmenwechsel von der Mimesis zur Semiosis[277] seine „strukturverändernde Kraft"[278] entwickelt. Die bei diesem Übergang von der Mimesis zur Semiosis stattfindende Ablösung der „relativ stabilen Gewißheiten [...] durch dynamische Mehrdeutigkeiten und Möglichkeitsfelder" und die Verlagerung des „thematischen Akzents [...] von der Bedeutung auf die *Bedingungen* der *Bedeutungen*" fordern, so Christoph Bode, auch ein „neues Rezeptionsverhalten" als die Fähigkeit, „ein offenes und kritisches Bewußtsein, ein Bewußtsein der Möglichkeiten" herauszubilden.[279] Auch Hesses paradoxe Magie bedeutet, funktional betrachtet, eine Umstrukturierung jenes Denkens bzw. eine Verschiebung jenes gedanklichen Standpunktes, von dem aus gesehen der Zerfall der Ordnung stattfindet und Chaos als Chaos erscheint. Vom magischen Standpunkt aus, d.h. aus dem „Jenseits der Gegensätze"[280], kommt die zerstörte Ordnung dem Noch-Nicht-Geordneten gleich. Eine typische Konfrontation der beiden Sichtweisen bietet der Dialog von Klingsor und dem Magier aus „Klingsors letzter Sommer", in dem Klingsor den „Untergang"[281] beschwört, worauf der Magier ihm antwortet:

---

[274] Dass es sich dabei um das „Mutterrecht" handelt, wird in vielen Texten buchstäblich verbildlicht: die Frau Eva im Demian, Hermine im „Steppenwolf", die „große Mutter" in „Narziß und Goldmund" sind eben solche magische Frauengestalten von höchster Ambivalenz. Die Frau Eva im „Demian" ist mehrfach ambivalent. Einerseits wird sie als Verkörperung von Sinclairs persönlichem Schicksal dargestellt, doch am Ende des Romans stellt sich heraus, dass das Individuum das Schicksal der Masse teilt: „Bald nahm ich Abschied von ihr [Frau Eva], sie küßte mich auf den Mund und hielt mich einen Augenblick an ihrer Brust, und ihre großen Augen brannten nah und fest in meine. Und alle Menschen waren wie verbrüdert. Sie meinten das Vaterland und die Ehre. Aber es war das Schicksal, dem sie alle einen Augenblick in das unverhüllte Gesicht schauten." (GW 5, S. 159) Eva vereinigt in sich auch das Gute und das Böse, indem sie gleichzeitig als „das süßeste Bild" (ebenda, S. 157) einer geträumten Frau, des Schicksals mit „schönen, stillen Zügen" (ebenda, S. 155) und eine „drohend grauenhafte Maske" (ebenda, S. 157) ist.

[275] HH: Gedanken zu Dostojewskis „Idiot", GW 12, S. 313.

[276] Paul Geyer: Das Paradox: Historisch-systematische Grundlegung. In: Das Paradox, S. 12.

[277] Vgl. Christoph Bode: Das Paradox in post-mimetischer Literatur und post-strukturalistischer Literaturtheorie. In: Das Paradox, S. 619-668.

[278] Alois Maria Haas: Das mystische Paradox. In: Das Paradox, S. 281f.

[279] Bode: Das Paradox in post-mimetischer Literatur. In: Das Paradox, S. 628 (hervorgehoben von Bode).

[280] HH: Die Brüder Karamasow, S. 324. Zum Einfluß Nietzsches bzw. den einzelnen Nietzsche-Motiven bei Hesse vgl. bei Gröger, S. 138f. Das Verhältnis Hesse-Nietzsche bedarf, so auch Grögers Meinung, einer eigenen Untersuchung.

[281] Vgl.: „‚Jeder hat seine Sterne', sagte Klingsor langsam, ‚jeder hat seinen Glauben. Ich glaube nur an eines: an den Untergang. Wir fahren in einem Wagen überm Abgrund, und die Pferde sind scheu geworden. Wir stehen im Untergang, wir alle, wir müssen sterben, wir müssen wieder geboren werden, die große Wende ist für uns gekommen. Es ist überall das gleiche: der große Krieg, die große Wandlung in der Kunst, der große Zusammenbruch der Staaten des Westens. Bei uns im alten Europa ist alles das gestorben, was bei uns gut und unser eigen war; unsre schöne Vernunft ist Irrsinn geworden, unsre Maschinen können bloß noch schießen und explodieren, unsre Kunst ist Selbstmord.'" (HH: Klingsors letzter Sommer, GW 5, S. 329f.)

„Wie Sie wollen. [...] Man kann ja sagen, und man kann nein sagen, das ist nur Kinderspiel. Untergang ist etwas, das nicht existiert. Damit Untergang oder Aufgang wäre, müßte es unten und oben geben. Unten und oben aber gibt es nicht, das lebt nur im Gehirn des Menschen, in der Heimat der Täuschungen. Alle Gegensätze sind Täuschungen: weiß und schwarz ist Täuschung, Tod und Leben ist Täuschung, gut und böse ist Täuschung."[282]

„Magie hebt Täuschungen auf"[283], heißt es weiter – und damit auch die Grundlagen der Chaos- und Kontingenzproblematik: Die Gegensätze sind „Notwendigkeit" und „Illusion" zugleich und „gehen immerzu ineinander über".[284] Absolute Kontingenz wird, magisch betrachtet, identisch mit absolutem Sinn/Zusammenhang, denn auch die „Buntheit" der kontingenten, heterogenen und relativen Erscheinungswelt ist identisch mit der „Einheit".[285] Als „Rückkehr ins Ungeordnete, Rückkehr ins Unbewußte, ins Gestaltlose" bietet Magie die Chance eines Neuanfangs, die Möglichkeit, „aufs neue Schöpfung, Wertung, Teilung der Welt vornehmen zu können".[286] So entwickelt das Magisch-Paradoxe seine „erkenntniskritische und potentiell erkenntnisfördernde Funktion"[287], indem es das Aufbauprinzip der metaphysischen Wirklichkeitsauffassung radikal in Frage stellt.

Der Logik des Paradoxen nach kann Hesses Magie gleichsam als „Annehmen des Chaos" und als Weg zur Neuordnung, als Zulassung des Unmoralischen und Bösen und zugleich als Möglichkeit einer neuen Harmonie definiert werden: Die absolute Ambivalenz ist ein konstitutiver Zug des Magischen, das sich jenseits der üblichen Denkkategorien befindet. Es handelt sich bei der magischen Fähigkeit des gleichzeitigen Bejahens aller Gegensätze, die Hesse später auch als „Heiterkeit"[288] bezeichnet, um eine neue allgemeine, ja grundlegende weltanschauliche Kategorie – „das Geheimnis des Schönen und die eigentliche Substanz jeder Kunst"[289]. Dementsprechend lässt sich das Prinzip des magischen Denkens auf viele verschiedene Bereiche anwenden bzw. sich darin auffinden.

Psychologisch betrachtet, bedeutet das Annehmen des Chaos die Konfrontation mit dem Chaos des eigenen Inneren: „Es ist möglich", heißt es im „Karamasow"-Essay, „daß der ganze ‚Untergang Europas' sich ‚nur' innerlich abspielen wird, nur in den Seelen einer Generation, nur in der Umdeutung verbrauchter Symbole, in der Umwertung seelischer Werte".[290] Das Hinausgehen ins Jenseits der gesellschaftlich-kulturell – also kollektiv – gesetzten Gegensatzpaare kann auch als „Rückweg ins Unbewußte"[291] und Begegnung mit dem Teufel im eigenen Inneren

[282] HH: Klingsors letzter Sommer, GW 5, S. 330. Ähnlich heißt es auch vom „Untergang Europas" in Hesses Karamasow-Essay: „Als ‚Untergang' empfinden nur wir diese Vorgänge, wir Zeitgenossen, so wie beim Verlassen einer alten geliebten Heimat nur die Alten das Gefühl von Trauer und unwiederbringlichem Verlust haben, während die Jungen nur das Neue, die Zukunft sehen." (GW 12, S. 321) Genau diese für Hesse prinzipielle magische Umkehrbarkeit des „Untergangs" in den „Aufgang" führt Gröger, der den „Untergang" bei Hesse als eine selbständige Kategorie betrachtet, zu der Feststellung, „daß sich Hesses Idee vom ‚Untergang' kein klar objektivierbares Konzept entnehmen läßt". (vgl. Gröger, S. 137-146, Zitat S. 140)

[283] HH: Klingsors letzter Sommer, GW 5, S. 333.

[284] HH: Kurgast, GW 7, S. 112.

[285] Ebenda.

[286] Gedanken zu Dostojewskis „Idiot", GW 12, S. 314f.

[287] Vgl. Bode, S. 619.

[288] „Auch wenn ganze Völker und Sprachen die Tiefe der Welt zu ergründen suchen, in Mythen, Kosmogonien, Religionen, ist das Letzte und Höchste, was sie erreichen können, diese Heiterkeit", heißt es später im „Glasperlenspiel". (HH: Das Glasperlenspiel, GW 9, S. 347)

[289] HH: Das Glasperlenspiel, GW 9, S. 347.

[290] HH: Die Brüder Karamasow, GW 12, S. 333.

[291] HH: Gedanken zu Dostojewskis „Idiot", GW 12, S. 314.

aufgefasst werden.[292] In dieser Hinsicht bedeutet Magie den „Weg nach Innen", der zu einer „seelischen Neueinstellung"[293], zur Beherrschung und Neuordnung des Chaos der Persönlichkeit führen soll: „Du bist heute der Sklave deines Inneren gewesen. Lerne sein Herr zu sein. Dies ist Magie", heißt es in der Erzählung „Innen und Außen".[294]

Was auf der Ebene des einzelnen Individuums Psychologie ist, erhält in Bezug auf das Kollektiv einen sozialen und politischen Sinn. Denn die Alternative des magischen Denkens wäre, „seinen Glauben [...] bei der Kirche, oder bei der Wissenschaft, oder bei den Patrioten oder Sozialisten, oder irgendwo, wo es fertige Moralen, Programme und Rezepte gibt"[295] zu suchen. Wie gefährlich die „fertigen Moralen und Programme" werden können, hat Hesse wesentlich früher als viele seiner Zeitgenossen erkannt.[296] Sein programmatischer „Weg nach Innen" ist somit kein Individualismus, kein gesellschaftlicher Eskapismus und auch keine ausschließlich individualpsychologische Angelegenheit: Politisch gesehen gibt er dem Individuum die Möglichkeit, sich einerseits vom Herdenmenschen und der Menge mit ihrer gefährlichen Eigendynamik abzuwenden, andererseits aber auch von der nicht minder gefährlichen einseitigen intellektuellen Ausrichtung eines wissenschaftsgläubigen Friedrichs. Deshalb spricht Hesse in der Zeit nach dem Ersten Weltkrieg von einem fast kategorischen Imperativ, sein eigenes „Schicksal" zu erfahren und nach seinem „Eigensinn" – dem „eigenen Sinn" – zu leben.[297]

---

[292] Vgl. Hesses Karamasow-Essay, GW 12, S. 331f.

[293] HH: Gedanken zu Dostojewskis „Idiot", GW 12, S. 314.

[294] HH: „Innen und Außen", GW 4, S. 386. Auch in der Forschung gibt es eine starke Tendenz, Hesses Magie psychologisch zu verstehen: „‚Magisch' ist bloß ein anderes Wort für psychisch", zitiert Karalaschwili C. G. Jung im Zusammenhang mit Hesses Romanfiguren (RK HH, S. 269), und Hugo Ball sieht in Hesses Magie das Mittel zur Erhaltung des Gleichgewichts zwischen den Sinnen und dem Geist: „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 eine Schutzwehr gegen die Verkümmerung der Instinkte sowohl wie gegen ihre Verrohung. In der Magie hat alles unbewußte Triebleben eine adäquate geistige Form gefunden." (Hugo Ball: „Ein mythologisches Untier", Mat. StW, S. 270) Baumann bezeichnet Magie in „Klingsors letzter Sommer" als „Erlebnis des kollektiven Unbewußten". (Baumann, S. 115ff.)

[295] HH: Brief an einen jungen Mann, der so etwas wie einen „Führer" sucht, 1930 (HH Briefe, S. 42f.)

[296] Vgl. bei Schneider: „Hatte Hesse den I. Weltkrieg schon als Katastrophe empfunden, als die meisten europäischen Intellektuellen – darunter Richard Dehmel, Gerhart Hauptmann, Stefan George und zunächst auch Thomas Mann – ihn wie eine Wiedergeburt begrüßten, so hat er auch die Hitlerdiktatur und ihren zielstrebigen Weg zum Krieg vorausgesehen, als andere noch immer an die Stabilität der Republik glaubten." (Schneider, S. 118) In einem Brief vom Juni 1931 an Josef Englert schreibt Hesse: „Mich überraschen Ihre Mitteilungen über den Kurs auf einen neuen Weltkrieg los gar nicht – ich habe seit 1919 nichts anderes gesehen und geglaubt, und habe seither nicht nur im Steppenwolf, sondern in ungezählten Aufsätzen, über deren ‚Pessimismus' sich die Redakteure oft lustig machten, davon gesprochen und davor gewarnt. Ja, es wird wieder Schweinereien geben, aber vielleicht erlebe ich es doch nicht mehr, das sollte mir lieb sein." (Zit. nach Mat. StW, S. 147)

[297] Vgl. „Saratustras Wiederkehr, Ein Wort an die deutsche Jugend" und den Aufsatz „Eigensinn" aus dem Jahr 1919. (GW 10, S. 466-497 bzw. 454-460) An dieser Stelle kann ein Beispiel dafür angeführt werden, daß die Mißverständnisse und Mißdeutungen Hesses seitens der Literaturwissenschaft bzw. Rezeption häufig genau das Gegenteil, den Gegenpol treffen. So geschieht es bei Matthias Schulze, der sich wie folgt zu Hesses Flugschrift „Saratustras Wiederkehr" (1919) äußert: „Hier wird explizit darauf hingewiesen, daß in Hesses Vorstellung für Differenzen kein Platz ist [...]. Jeder trägt das gleiche ‚Selbst' in sich – eine offenbar in der deutschen Geistesgeschichte tief verwurzelte, ideale Basis für die spätere Gleichschaltung der Massen durch die Nazis." (Schulze, S. 32)

Seine eigentliche Realisierung erhält das Magische jedoch als poetische Realität von Hesses Texten. Der magischen Transformation seiner Poetik gelten die weiteren Ausführungen dieser Arbeit.

2.2. Magische Aufhebung der Subjekt-Objekt-Differenz

Hesse macht die absolute Kontingenz[298] der Moderne nicht nur zum Ausgangspunkt seines magischen Denkens, sondern versucht, mit Hilfe der Magie der Kontingenz entgegenzuwirken. „Kontingent ist", schreibt Michael Makropoulos, „was auch anders möglich ist, und es ist auch anders möglich, weil es keinen notwendigen Existenzgrund hat".[299] Nicht notwendig bedeutet hier – subjektiv gesetzt. So bestand Walter Benjamins Kritik der ästhetischen Totalitätskonstruktionen nach Makropoulos' Zusammenfassung darin, dass diese „in selbstmächtiger Subjektivität begründet waren und nur begründet werden konnten, die das transzendentale Defizit kompensieren sollte". Insofern „waren sie nicht nur ihrerseits kontingent, sondern auch in Kontingentem fundiert, nämlich in subjektiver Willkür." In letzter Konsequenz führt die Kontingenzproblematik zur „radikale[n] Infragestellung des neuzeitlich-aufklärerischen Konzepts selbstmächtiger Subjektivität".[300] Ontologische Totalität ist damit nicht mehr gegeben und neue Totalitätskonstruktion letztlich auch nicht möglich.

An dieser Problematik partizipiert Hesses Magie-Konzept in einem ganz entscheidenden Maße. Um in seinen Begriffen zu sprechen, liegt die Grundproblematik des Kontingenten also darin, dass die jeweilige Setzung von Ja und Nein, wenn sie nur noch subjektiv vorgenommen werden kann bzw. muss, nicht mehr die Kraft des Unbedingten besitzt. Hesse versucht dem Problem der willkürlichen Subjektivität zu entkommen, indem er das Subjekt als solches ‚magisch' auflöst: Seine Grundkonstellation ist nicht ontologisch-notwendig vs. subjektiv-kontingent, sondern geteilt vs. ungeteilt, so dass auch die Teilung in Subjekt und Objekt relativ wird. „Nichts ist außen, nichts ist innen, denn was außen ist, ist innen"[301], lautet eine von Hesses zentralen magischen Formeln – genau die, mit der der wissenschaftsgläubige Friedrich aus der Erzählung „Innen und außen" so beunruhigend konfrontiert wird.

An sich ist die Behauptung der Identität von innen und außen keine prinzipiell neue Idee. Die Formulierung „Nichts ist außen, nichts ist innen, denn was außen ist, ist innen" stammt aus Goethes Gedicht „Epirrhema"[302], das bezeichnenderwei-

---

[298] Vgl. Makropoulos: „Es ist für den Diskurs der Klassischen Moderne charakteristisch, daß Kontingenz von vorneherein zu absoluter Kontingenz radikalisiert wurde." (Makropoulos, S. 203)

[299] Ebenda, S. 202.

[300] Ebenda, S. 206.

[301] Diese Formel ist in Hesses Aufsätzen sowie in seiner Prosa und Lyrik der zwanziger Jahre immer wieder anzutreffen. Sie ist u.a. das Hauptthema der Erzählung „Innen und außen" (GW 4, S. 375), taucht als Motto des Essays „Die Brüder Karamasow oder Der Untergang Europas" auf (GW 12, S. 320) und wird im Gedicht „Weg nach Innen" (GW 1, S. 63) variiert.

[302] Vgl.: „Müsset im Naturbetrachten / Immer eins wie alles achten; / Nichts ist drinnen, nichts ist draußen: / Denn was innen, das ist außen. / So ergreifet ohne Säumnis / Heilig öffentlich Geheimnis.// Freuet euch des wahren Scheins, / Euch des ernsten Spieles: / Kein Lebendiges ist ein Eins, / Immer ist's ein Vieles." (Goethe: Gedichte (Ausgabe letzter Hand. 1827), S. 736. Zitiert nach: Deutsche Literatur von Lessing bis Kafka. Berlin: Direktmedia Publishing GmbH 1997 (Digitale Bibliothek 1, CD-Rom), S. 1998)

se im Gedichtszyklus „Gott und Welt“[303] erscheint. Die Korrelation des Individuellen und Absoluten ist aber auch ein zentraler Punkt in den Lehren des Taoismus[304] und Hinduismus[305], mit denen Hesse bestens vertraut war. „Das Reich Gottes ist inwendig in euch“, lautet der von Hesse 1917 zur neuen „Zuflucht“ und „Ziel“ erklärter Bibelspruch.[306] „Gott ist in allen Dingen, je mehr er in den Dingen ist, um so mehr ist er außerhalb der Dinge; je mehr drinnen, um so mehr draußen, und je mehr draußen, um so mehr drinnen“, so Meister Eckharts paradoxe Bestimmung der Relation zwischen dem Schöpfer und seinen Geschöpfen,[307] die in Goethes bzw. Hesses „nichts ist außen, nichts ist innen“ auf eine ebenfalls paradox zugespitzte Weise mitklingt. Auch bei Novalis, dessen Lektüre Hesse charakteristischerweise als ein „magisches Erlebnis“ und seine Dichtungen als „eine Pforte ins Magische, ja beinahe die Bereicherung um eine neue Dimension“ bezeichnet,[308] finden sich vergleichbare Ideen und Formulierungen: „Schicksal und Gemüt sind Namen eines Begriffs“, wird in „Demian“ aus „Heinrich von Ofterdingen“ zitiert;[309] ebenso ist die Formel „Weg nach innen“ auf Novalis zurückzuführen.[310] Nur ist die Situation der Moderne radikaler: Der Zusammenhang von innen und außen, dem Individuum und der Weltordnung ist im Zeitalter der absoluten Kontingenz nicht mehr gegeben und der Antagonismus zwischen dem Subjekt und „Gott und Welt“[311] aufs Äußerste verschärft. Der Mensch bleibt nur noch in der einen Hälfte – in „selbstmächtiger Subjektivität“ (Benjamin) – gefangen und wird der anderen – dem Allgemeinen, „Gott und Welt“ – schmerzhaft entfremdet. Hesse packt das Problem an der Wurzel: Seine Behauptung der Identität von Innen und Außen

[303] Vgl. Hesses Gedicht „Weg nach innen“ weiter unten.

[304] Der Taoismus geht von der „prinzipielle[n] Korrelation des Äußeren mit dem Inneren, des Weltbildes mit dem Maße der inneren Vollkommenheit des Menschen“ aus. (RK HH, S. 96)

[305] Im Hinduismus ist es die Identität von Atman und Brahman, des überindividuellen Teil jedes individuellen Ich mit dem ewigen, unvergänglichen Absoluten.

[306] Vgl. HH: Die Zuflucht, GW 10, S. 27-32, Zitat S. 32.

[307] Zum Paradox in der europäischen Mystik vgl. Alois Maria Haas: Das mystische Paradox, in: Das Paradox, S. 273-294. Zit. nach Haas, S. 285. Gröger weist auch auf den Zusammenhang von Hesses Aufhebung der Trennung zwischen Innen und Außen mit dem „Gesetz von der coincidentia oppositorum“ des Nikolaus von Kues (vgl. Gröger, S. 151).

[308] HH im Nachwort zu dem zusammen mit Karl Isenberg herausgegebenen Band „Novalis. Dokumente seines Lebens und Sterbens“ (GW 12, S. 234, 236). Zum Verhältnis von Hesse und Novalis vgl.: Weibel S. 19 sowie bei Hans Horst Lehner: Nachwirkungen der deutschen Romantik auf die Prosadichtung Hermann Hesses. Würzburg (Diss.) 1955, S. 60-63. Lehner bringt die wichtigsten Facetten von Hesses Magie-Begriff in einen direkten Zusammenhang mit Novalis: „Die magischen Beziehungen, das Transzendieren des Ichs, das Verwischen der Grenzen zwischen Ich und All, die Überhöhung der Wirklichkeit durch einen magischen Akt, das Zusammenfallen von Vergangenheit und Zukunft zu einer Gegenwart, das ist echte Novalis-Nachfolge und nicht nur das: es ist immerwährendes gegenwärtiges Erleben des Mysteriums romantischen Geistes.“ (Lehner, S. 62)

[309] Vgl. „Demian“, GW 5, S. 84.

[310] Vgl. Novalis’ Blütenstaub-Fragment Nr. 16: „Die Fantasie setzt die künftige Welt entweder in die Höhe, oder in die Tiefe, oder in der Metempsychose zu uns. Wir träumen von Reisen durch das Weltall: ist denn das Weltall nicht in uns? Die Tiefen des Geistes kennen wir nicht. – Nach Innen geht der geheimnisvolle Weg. In uns, oder nirgends ist die Ewigkeit mit ihren Welten, die Vergangenheit und Zukunft. Die Außenwelt ist die Schattenwelt, sie wirft ihren Schatten in das Lichtreich. Jetzt scheint es uns freylich innerlich so dunkel, einsam, gestaltlos, aber wie ganz anders wird es uns dünken, wenn diese Verfinsterung vorbey, und der Schattenkörper hinweggerückt ist. Wir werden mehr genießen als je, denn unser Geist hat entbehrt.“ (Novalis: Werke in einem Band. Hg. von Hans-Joachim Mähl und Richard Samuel. München, Wien: Hanser 1999, S. 431)

[311] HH: Weg nach innen, GW 1, S. 63.

gründet auf der paradoxen Nivellierung der binären Differenz des kontingenten Individuellen und unbedingten Absoluten: „*Nichts* ist außen, *nichts* ist innen".

Demzufolge ist Hesses Problemlösung mit einer radikalen Umstrukturierung der traditionellen europäischen Vorstellung von der Persönlichkeit hin zur Vision eines neuen Menschenbildes verbunden. Die magische „Rückkehr" ins Chaos bedeutet den Schritt „hinter das principium individuationis" und der „russische Mensch" Dostojewskis, in dem Hesse Anfang der zwanziger Jahre den „kommende[n], schon nahe[n] Mensch[en] der europäischen Krisis"[312] sieht, ist eben eine solch entindividualisierte Gestalt:

> Es ist der Mensch, der aus den Gegensätzen, aus den Eigenschaften, aus den Moralen fortstrebt, er ist der Mensch, der im Begriff ist, sich aufzulösen und jenseits hinter den Vorhang, hinter das principium individuationis zurückzukehren. Dieser Mensch liebt nichts und alles, er fürchtet nichts und alles, er tut nichts und alles. Dieser Mensch ist wieder Urstoff, ist ungestaltetes Seelenmaterial.[313]

Doch kann dieser Mensch, so fügt Hesse zu dessen Beschreibung hinzu, „in dieser Form nicht leben, er kann nur untergehen, er kann nur vorbeihuschen"[314] – und den Rohstoff für eine Neugestaltung bilden. So wird mit der Aufhebung der Differenz von innen und außen und der daraus folgenden Auflösung des Individuums die Notwendigkeit einer Neukonstruktion vorprogrammiert. Diese ist aus vielen Äußerungen Hesses sowie auch in der Forschung unter dem Stichwort das „Selbst" – „Selbst im Ich"[315] – bekannt: der Gegenpol des zum „Urstoff", zum Nichts gewordenen Krisenmenschen. Beide Visionen – der Mensch als Nichts und der Mensch als Alles – sind, wie alle Gegenpole bei Hesse, nur scheinbar einander entgegengesetzt und haben das Wesentliche gemeinsam: Beide – der unter das principium individuationis getretene sowie der bereits darüber stehende Mensch – sind keine Persönlichkeiten im strengen Sinne mehr, keine Subjekte, die sich durch den Gegensatz zu Objekten der Außenwelt bestimmen ließen. Dieser Umstand wirkt sich nicht nur auf die spezifische Beschaffenheit von Hesses Textfiguren aus, die zwar noch den Anschein der selbständigen, der Außenwelt entgegengesetzten Subjekte erhalten, bei näherer Betrachtung jedoch mit der Objektwelt zusammenschmelzen (vgl. unten II.3.1.). Vielmehr wird der gesamte Text als ästhetisches Ganzes von dieser magischen Umstrukturierung betroffen, indem sowohl die dargestellte Subjekt- als auch die Objekt-Welt in einen neuen – wie weiter unten zu zeigen sein wird: magisch-musikalischen – Zusammenhang gesetzt werden.

Darüber hinaus hat die radikale Aufhebung der im Text dargestellten Subjekt-Objekt-Relation entscheidende Konsequenzen für die Rolle des Lesers im ästhetischen Kommunikationsprozess. Dabei wird nicht nur die reine Text-Konstruktion, sondern vielmehr deren Wahrnehmung bzw. die Wahrneh-

---

[312] HH: Die Brüder Karamasow, S. 323.
[313] Ebenda, S. 325.
[314] Ebenda, S. 325.
[315] Darüber schreibt Hesse 1920 in seiner Rezension „Brahmanas und Upanischaden": „Das Finden des Selbst und das Unterscheiden des (individuellen, egoistischen) Ich vom Selbst ist für uns der Inbegriff aller indischen Lehre, wie es auch der Lehre Buddhas zugrunde liegt." (GW 12, S. 20) In einem Brief an Helene Welti vom 28.2.1920 heißt es in diesem Sinne: „Sie nehmen an, das Leben aus dem eigenen Ich heraus sei einfach Egoismus. Das scheint aber nur so für den Europäer, der vom Ich nichts weiß. Das Ich, das der Suchende meint, und mit dem sich die ganze außereuropäische Gedankenwelt, mit Ausnahme der europäischen Wissenschaft seit drei Jahrtausenden beschäftigt, dies „Ich" ist nicht der einzelne Mensch, wie er sich fühlt und vorkommt, sondern es ist der innerste, wesentliche Kern jeder Seele, den der Inder „Atman" nennt, und der göttlich und ewig ist. Wer dies Ich findet, sei es auf dem Wege Buddhas oder der Veden oder des Lao Tse oder Christi, der ist in seinem Innersten verbunden mit dem All, mit Gott, und handelt aus einem Einverständnis mit ihm heraus." (Mat. 1, S. 105)

mungsfähigkeit zur unverzichtbaren Bedingung der Generierung des künstlerischen Sinns. Dieser in der „post-mimetischen Literatur“ noch gesteigerte „Anspruch an den Leser“ ist auch bei Hesse „die Zumutung, jenseits des *einen*, vorenthaltenen Sinnes allein auf sich gestellt nach Sinnmöglichkeiten suchen zu müssen“, die als Herausforderung „im Material verkörpert“ ist.[316] Konkret gehört dazu die ‚magische‘ Fähigkeit, die Welt, so wie sie ist, „als gottgewollt, als notwendig, also gut aufzunehmen“ und „zwei Gegensätze als Einheit zu sehen, zu jedem Standpunkt den polar entgegengesetzten als gleichberechtigt anzuerkennen“.[317] Psychologisch gesehen, führt das Verschwinden der Grenze zwischen innen und außen also dazu, dass der Weg zur neuen Einheit des „Selbst“ sowohl von innen nach außen gehen kann, durch die Erweiterung der Seele, die letztlich, so der „Tractat vom Steppenwolf“, „das All zu umfassen vermag“[318], als auch umgekehrt, nämlich von außen nach innen:

> Wer den Weg nach innen fand,
> Wer in glühendem Sichversenken
> Je der Weisheit Kern geahnt,
> Daß sein Sinn sich Gott und Welt
> Nur als Bild und Gleichnis wähle:
> Ihm wird jedes Tun und Denken
> Zwiegespräch mit seiner eigenen Seele,
> Welche Welt und Gott enthält.[319]

In diesem als „Weg nach innen“ betitelten Gedicht wird die magische Formel der Identität von innen und außen, die als Paraphrase des „im Grunde paradoxen Schlüsselsatzes aller Mystik“, Meister Eckharts „Got und ich wir sint ein“ klingt,[320] in eine poetische Form gefasst: Nur demjenigen, der die Relativität des Gegensatzes von innen und außen, dem eigenen Ich und „Gott und Welt“ einzusehen vermag, kann die Identität dieser (scheinbaren) Gegensätze zuteil werden. In den Kategorien des „wissenschaftlichen Denkens“ ausgedrückt, klingt dies wiederum paradox: Im Grunde wird der Rückzug von der Welt zur Voraussetzung der neuen Harmonie des Individuums mit der Welt erklärt.

(Rezeptions-)Ästhetisch betrachtet, führt der Weg zu der potenziell möglichen Sinn-Einheit des Textes ebenfalls über die Fähigkeit, das Spiel von Hesses Textfiguren nachvollziehen und statt einer fertigen Persönlichkeit ein Bündel von unzähligen Figuren bzw. Möglichkeiten sehen zu können, wie es Harry Haller im „Magischen Theater“ des „Steppenwolfs“ erfährt – aber auch umgekehrt, ihre ‚magische‘ Einheit in der scheinbaren Vielfalt wieder zu erkennen.

Vom „wissenschaftlichen“ Standpunkt aus kann Hesses Schaffen gleichermaßen als individualistisch wie auch als universalistisch beschrieben werden. Beide Bestimmungen sind richtig und falsch zugleich, denn viele seiner Texte, selbst nach dem magischen Prinzip aufgebaut, stehen allen – charakteristischerweise auch gegensätzlichen – Interpretationen genauso offen wie sie sich letztlich jeder definitiven Bestimmung entziehen. Denn es stehen hier nicht das Individuum oder

---

[316] Bode, S. 628.

[317] HH: Tagebuch 1920/1921, Mat. 1, S. 14.

[318] Vgl.: „Statt deine Welt zu verengen, deine Seele zu vereinfachen, wirst du immer mehr Welt, wirst schließlich die ganze Welt in deine schmerzlich erweiterte Seele aufnehmen müssen, um vielleicht einmal zum Ende, zur Ruhe zu kommen. Diesen Weg ist Buddha, ist jeder große Mensch gegangen, der eine wissend, der andre unbewußt, soweit ihm eben das Wagnis glückte. Jede Geburt bedeutet Trennung vom All, bedeutet Umgrenzung, Absonderung von Gott, leidvolle Neuwerdung. Rückkehr ins All, Aufhebung der leidvollen Individuation, Gottwerden bedeutet: seine Seele so erweitert zu haben, daß sie das All wieder zu umfassen vermag.“ (HH: Der Steppenwolf, S. 72f.)

[319] HH: Weg nach innen, GW 1, S. 63.

die Alleinheit, sondern eine prinzipiell neue Art ihrer gegenseitigen Relation im Mittelpunkt. Das Besondere dieser neuen – und paradoxen – Konstellation wird vor dem Hintergrund von Hesses spezifischem Verhältnis zur literarischen Tradition deutlich (bekanntlich „bedarf das Paradoxe des ‚Endoxen', um seine Reibungsenergie entfalten zu können"[321]). Mit ihrer Grundproblematik, bei der es um „eine einzige Person [...] in ihren Beziehungen zur Welt und zum eigenen Ich"[322] geht, zeigen Hesses Romane eine Affinität zu der, wie Thomas Mann sie nannte, „deutschen Spielart" des „autobiographisch erfüllte[n] Bildungs- und Entwicklungsroman[s]"[323]. Hesses Verhältnis zur Tradition der Gattung bezeichnet Jürgen Jacobs allerdings zu Recht als „spannungsvoll"[324]. Denn einerseits haben Hesses Figuren, ganz im Sinne von Jacobs' Definition des Entwicklungsromans, „das Bedürfnis nach verpflichtenden Zielen, nach ‚Sinn', nach Rechtfertigung durch ein allgemeines Prinzip, das über die Partikularität und die Kontingenz des bloß Individuellen hinausreicht", und verlangen danach, dass ihnen „das neue Gesetz nicht als fremdes und äußeres entgegentritt, sondern dass es gewissermaßen auf dem Weg durchs Innere gewonnen wird."[325] Auf der anderen Seite wird die klassische Problemkonstellation bei Hesse nicht durch die Auseinandersetzung des Subjekts mit seiner Außenwelt gelöst: Vielmehr folgt er Novalis, bei dem der Dichter als „‚Subjekt-Objekt', ‚Gemüth und Welt' in einem"[326] erscheint und „statt der produktiv bewältigten Auseinandersetzung des Individuums mit seiner Umwelt die Welterlösung durch die Tat des Poeten"[327] verwirklicht wird.

Die Tatsache, dass Novalis' Romanfragment, wie auch der romantische Roman im Allgemeinen, „mit seiner Absicht der ‚Poetisierung der Welt' jene Voraussetzungen zu überspringen sucht, aus denen sich das Grundproblem des Bildungsromans allererst ergibt"[328], nimmt Jacobs zum Anlass, Novalis – genauso wie Hesse – die Verbundenheit mit der entsprechenden Tradition abzusprechen und deren Auseinandersetzung mit der Grundproblematik des Bildungsromans als bloße Utopie zu kritisieren.[329] Genau diese ästhetische Utopie wird aber im beginnenden 20. Jahrhundert wieder poetisch produktiv. Während Goethes Held im Prozess seines „allmählichen Reifens" in eine „jeweils geltende Welt" noch „hineinwachsen" konn-

---

[320]Vgl. Haas, S. 280, zit. nach Haas.
[321]Geyer, S. 13.
[322]HH: Eine Arbeitsnacht, GW 11, S. 81.
[323]Thomas Mann: Gesammelte Werke. 12 Bde. Berlin u.a.: 1960, Bd. 11: Reden und Aufsätze, S. 702.
[324]Jürgen Jacobs: Wilhelm Meister und seine Brüder: Untersuchungen zum deutschen Bildungsroman. München: Fink 1972, S. 216.
[325]Ebenda, S. 18.
[326]Ebenda, S. 142.
[327]Ebenda, S. 143.
[328]Ebenda, S. 142.
[329]Vgl. ebenda: „Es geht nicht mehr um die Verwirklichung einer individuellen Existenz unter konkreten historisch-sozialen Bedingungen, sondern um die Heraufführung des Goldenen Zeitalters, das mit allen Antagonismen auch die Schwierigkeiten individueller Bildung auflösen wird. Vom Problembewußtsein des Bildungsromans her wäre das [...] als schlechte Utopie zu kritisieren." (Jacobs, S. 143) Über Hesse heißt es dann: „Die Hilflosigkeit gegenüber der Welt und die daraus resultierende Tendenz zum Rückzug in idyllische und utopische Bereiche oder ins eigene Innere werden die Fragwürdigkeit von Hesses ganzem literarischem Werk ausmachen." (Jacobs, S. 217) Dabei wird nochmals deutlich, dass die Ablehnung von Hesses Werken häufig mit einer Voreinstellung verbunden ist, von dem Dichter eine Lösung im Sinne eines bestimmen Ideals bzw. einer bestimmten literarischen Tradition abzuverlangen. Dann aber kann Hesses Eigenart nicht als ein selbständiger Versuch erkannt werden, der nicht nur an eine Tradition anknüpft, sondern eine unerwartete künstlerische Lösung bietet.

te,[330] bleibt einem Hundert Jahre späteren Helden eben keine „geltende" Welt mehr übrig und keine andere Möglichkeit, diese wiederzuerlangen, als aus sich selbst heraus.[331] Auch Hesse „perfektioniert", um Walter Jens' Ausdruck zu benutzen, „die Literatur des ‚Ist'", indem er „‚Anspruch' (des ‚Ist') und ‚Antwort' (des ‚Ich') jenseits des alten Subjekt-Objekt-Bezugs sichtbar zu machen"[332] versucht. Dies erfolgt jedoch nicht durch die schöpferisch-subjektive Erschaffung einer traumhaft-utopischen Ersatzrealität, sondern durch eine Umstrukturierung von Denkgrundlagen, die sowohl das Selbstbewusstsein des Subjekts als auch seine Wahrnehmung der Wirklichkeit auf eine neue Ebene zu stellen versucht: Das Gehirn des Menschen wird zur „Heimat der Täuschungen"[333] erklärt und das magische Denken zu einer höchst individuellen Angelegenheit.[334] – In diesem Sinne geht Hesse Novalis' Weg weiter, denn unter diesen Bedingungen bleibt „die Tat des Poeten" das einzige Mittel der „Welterlösung".

Bei der magischen Wirklichkeit geht es Hesse nicht mehr um eine reine Totalitätskonstruktion, sondern vor allem um eine Umstrukturierung der Realitätswahrnehmung. Daher handelt es sich auch nicht um eine komplett andere *neben* bzw. *außerhalb* der ‚normalen' aufgebaute Wirklichkeit: Durch eine scheinbar – ja bewusst – konventionell dargestellte Welt seiner Romane und Erzählungen schimmert stets die Möglichkeit einer anderen Zusammensetzung derselben ‚Bausteine' als Elemente eines künstlerischen Ganzen hindurch. Durch die ‚magische' Sicht, in der die Gegensätze aufgehoben werden, werden die einzelnen ‚Bausteine' der Wirklichkeit ihrer tradierten, nicht mehr unbedingten Bindungen entledigt, um sie in neue – poetische – Bindungen einzubeziehen. Dieser Prozess findet auf mehreren, ja im Grunde auf allen Ebenen des künstlerischen Textes statt, von der sprachlichen über die Ebene der Figuren und der Handlung bis hin zur Kompositions- und Sujetebene. Die ‚magische' Sicht ist hier in reinster Form das Ergebnis der „Tat des Poeten", d.h. der Schaffung einer sekundären Struktur der ästhetischen Bedeutungskonstitution, die sich, wie weiter zu zeigen sein wird, im Wesentlichen auf musikalische Prinzipien stützt.

Der Relativität, ja Unmöglichkeit seiner poetischen „Welterlösung" war sich Hesse durchaus bewusst. Seine neue Totalität ist prinzipiell unfertig und fragil, weil sie lediglich *potenziell* möglich ist. Die Bedingung, an die ihr Zustandekommen geknüpft wird, ist eben jene magische Fähigkeit, in der absolut kontingenten „sogenannten" Wirklichkeit eine Totalität überhaupt sehen zu können. Dieser magische Blick ist nie von Dauer und nie endgültig – „allein das Paradoxe muß immer wieder

---

[330] So heißt es in der von Jürgen Jacobs angeführten „handlichen Definition" des Entwicklungsromans (als dessen Untergattung der Bildungsroman betrachtet wird) von Melitta Gerhard: „Entwicklungsromane seien alle die Werke, ‚die das Problem der Auseinandersetzung des Einzelnen mit der jeweils geltenden Welt zum Gegenstand haben, wie immer Voraussetzung und Ziel dieses Weges geschaffen sein mag'." (Jacobs, S. 13)

[331] Walter Jens spricht von der „Erkundungsfahrt in die Tiefe des Ich" als von einer der Grundtendenzen des modernen Romans. (Walter Jens: Statt einer Literaturgeschichte. Pfullingen: Neske 1957/1962, S. 9f.)

[332] Ebenda, S. 14.

[333] HH: Klingsors letzter Sommer, GW 5, S. 330. Mit Walter Jens gesprochen, ist Hesse also einer von denjenigen, dem es „gegeben ist, mit Brecht daran zu glauben, daß das Chaos nur deshalb existiere, ‚weil unser Kopf kein vollkommener ist'." (Jens: Statt einer Literaturgeschichte, S. 15)

[334] Vgl. in HH: Gedanken zu Dostojewskis „Idiot": „Diesen Weg lehrt kein Programm uns finden, keine Revolution reißt uns die Tore dahin auf. Jeder geht ihn allein, jeder für sich. Jeder von uns wird, eine Stunde in seinem Leben, auf der Myschkinschen Grenze stehen müssen, wo die Wahrheiten aufhören und neue beginnen können." (GW 12, S. 315)

gewagt, das an sich Unmögliche muß immer neu unternommen werden“[335]. Jeder auf seine Art, variieren nahezu alle seine Texte aus der Nachkriegszeit den Übergang von der Logik zur Magie, was ihre bemerkenswerte und in der Forschung bereits mehrfach registrierte strukturelle Verwandtschaft erklärt. Dass das an sich Paradoxe und Unmögliche in jedem Text neu unternommen wird, zeigt bereits die Schwierigkeit von Hesses poetischem Vorhaben.

Der Übergang zum magischen Denken, die Umstrukturierung der Weltsicht ist kein abstrakter intellektueller Prozess, und dem rationalen Leser „wird vieles, wird vielleicht alles [...] unglaublich scheinen und unfaßbar bleiben“[336], so Hesse in der „Morgenlandfahrt“. Was den Übergang vom „wissenschaftlichen“ zum magischen Denken so schwer, ja fast unmöglich macht, ist die Tatsache, dass die Magie alle vertrauten Normvorstellungen aufhebt und sich folglich nicht mit den üblichen Denkkategorien erfassen lässt. Der „letzte Sinn“, um den es Hesse trotz allem „offensichtlichen Unsinn“ geht,[337] lässt sich prinzipiell nicht rational erkennen, „denn wir alle vermögen zu erkennen nur in Gegensätzen, wir sind Individuen, sind an Tag und Nacht, an Warm und Kalt gebunden, brauchen einen Gott und einen Teufel.“[338] Im Zeichen des Magischen wird das Problem des grundsätzlich fehlenden „natürlichen und notwendigen Zusammenhangs“[339] zwischen der Wirklichkeit und dem sprachlichen Zeichen sowie die Krise des positivistischen Denkens allerdings nicht nur eingeräumt und radikalisiert, sondern gleichzeitig auch relativiert: Als „Unsinn“ erscheint die Welt nach Hesse nicht generell, sondern nur aus einer bestimmten Perspektive – eben der der Logik bzw. des „wissenschaftlichen Denkens“. Mit seiner Infragestellung des Rationalen ist Hesse zwar nicht originell, sondern lediglich auf seine Art bis ins Letzte konsequent. In seinem Brief an einen jungen Lehrer schreibt er 1922:

> Die Ehrfurcht und Frömmigkeit vor dem Unaussprechlichen [...], das ist die Frömmigkeit von uns Narren und Weltfrommen, denn im Gegensatz zu den Theologen besitzen zwar auch wir eine Weisheit und sind uns ihrer sehr bewußt, können und wollen sie aber nicht in Formeln bringen, können sie nicht beweisen, sie nicht im Wortstreit verteidigen, denn sie ist für uns keine intellektuelle Angelegenheit.[340]

Die Magie eröffnet zwar eine neue Erkenntnisdimension – „eine Dimension mehr“,[341] wie Hesse oft sagt –, diese liegt aber außerhalb des intellektuell Fassbaren und begrifflich Benennbaren. Erwin, die magisch denkende Figur aus der Erzählung „Innen und außen“, formuliert dies direkt:

> Es gibt die Möglichkeit für unsern Geist, sich hinter die Grenze zurückzuziehen, die wir ihm gezogen haben, ins Jenseits. Jenseits der Gegensätze, aus denen unsre Welt

[335] HH: Die Morgenlandfahrt, GW 8, S. 325.
[336] Ebenda.
[337] HH: Brief an einen jungen Mann, der so etwas wie einen ‚Führer‘ sucht (HH Briefe, S. 42f.)
[338] HH: Die Brüder Karamasow, GW 12, S. 324.
[339] So schreibt Hans Rudolf Vaget in seinem Thomas-Mann-Kommentar, daß „die großen Worte der Dichter bloße Worte sind, leere Zeichen, daß zwischen der Wirklichkeit und der Sprache, mit der sich die Menschen über die Wirklichkeit verständigen, kein natürlicher und notwendiger Zusammenhang besteht.“ (Hans Rudolf Vaget: Thomas-Mann-Kommentar zu sämtlichen Erzählungen. München: Winkler 1984, S. 34)
[340] Vgl. Hesses Brief „An einen jungen Lehrer“, 1922, in: HH: Gesammelte Briefe. 4 Bde. In Zusammenarbeit mit Heiner Hesse hg. von Ursula und Volker Michels, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1973-1986, Bd. 2, S. 10.
[341] Bezeichnenderweise spricht er darüber auch im Zusammenhang mit der Denkweise von Lao Tse, was nochmals auf die fernöstliche Komponente des Magischen hindeutet: „Lao Tse ist ja jetzt in unsrem guten armen Deutschland sehr Mode, aber fast alle finden ihn doch eigentlich paradox; während sein Denken gerade nicht paradox, sondern streng bipolar, zweipolig, ist, also eine Dimension mehr hat. An seinem Brunnen trinke ich oft.“ (HH: Brief vom 27.11.1922 an Stefan Zweig, Mat. 1, S. 180)

besteht, fangen neue, andere Erkenntnisse an. – Aber, lieber Freund, ich muß dir bekennen: seit mein Denken sich geändert hat, gibt es keine eindeutigen Worte und Sprüche mehr für mich, sondern jedes Wort hat zehnerlei, hunderterlei Sinn. Hier eben beginnt, was du fürchtest: Magie.[342]

Hesse war sich also darüber bewusst, dass „die für unser Seelenbedürfnis brennendsten Fragen mit dem Verstand und gar der Logik ganz unlösbar sind“: bereits 1908 bezeichnet er diese Erkenntnis als „das Resultat aller ernsthaften, exakten, kritischen Philosophie“.[343] Auch jene Autoren, Theorien und geistigen Schulen, von denen Hesses Denken und speziell das Magie-Konzept nachweisbar beeinflusst wurde, begegnen sich in der Skepsis gegenüber dem Ratio bzw. den Ausdrucksmöglichkeiten der begrifflichen Sprache.[344] Auch allgemein geistesgeschichtlich gesehen, führt das magische Denken die mystische Tradition des paradoxen Sprechens über das eigentlich Unaussprechliche[345] und Kierkegaards Auffassung des Glaubens als „etwas dem intellektuellen Wissen völlig Inkommensurablen“[346] fort. Positiv lassen sich diese „brennendsten Fragen“ eben nur als „Glauben“ erfassen und „erleben“, so Hesse in einem Brief aus dem Jahr 1930:

---

[342]HH: Innen und Außen, GW 4, S. 378.

[343]HH: Brief vom 29.2.1908 an die Familie in Krontal, Mat. 1, S. 46.

[344]Novalis sah sich, so Jurij Striedter, bereits bei seiner frühen Beschäftigung mit Fichtes Philosophie „an die Grenzen [...] jeder philosophischen Aussage geführt“ (Jurij Striedter: Die Fragmente des Novalis als „Präfigurationen“ seiner Dichtung. München: Fink 1985, S. 36): „Ich ist unbegreiflich“, heißt es in einem seiner Fragmente. (Novalis: Schriften, Bd. 2. Hg. von Richard Samuel. Darmstadt: Wiss. Buchges. 1965, S. 179) Ebenso betont C. G. Jung in seiner Psychologie die prinzipielle Unbegreiflichkeit der psychischen Einheit des Individuums für dessen eigenes Bewußtsein. Reso Karalaschwili schreibt dazu: „Das Selbst als Gesamtheit der Psyche ist nicht nur *Mittelpunkt*, nicht nur der Kern des psychischen Mechanismus, sondern auch das Volumen, welches das Bewußtsein mit dem Unbewußten in einer Einheit verbindet. Dabei ist der Anteil des Bewußtseins in dieser Einheit unendlich gering. [...] Ein Teil aber kann das Ganze nicht erfassen, es sei denn, daß sich ihm ein Teil desselben offenbart. Das Bewußtsein ist nicht imstande, das Selbst in dessen Gesamtheit zu begreifen, und deshalb ist das Selbst prinzipiell unerkennbar. Es gleicht dem Kantschen ‚Ding an sich‘ und ist insofern ein transzendentes Postulat. Und obgleich es dem Menschen gegeben ist, dieses Postulat innerlich zu erkennen, es zu erleben, bleibt es wissenschaftlich unbeweisbar.“ (RK HH S. 101, hervorgehoben von Karalaschwili) In der chinesischen Philosophie wird die prinzipielle Unzulänglichkeit der begrifflichen Sprache für den Ausdruck des Absoluten erkannt. So schreibt Kyung Yang Cheong in seinem Buch „Mystische Elemente aus West und Ost im Werk Hermann Hesses“: „Die Metaphysik des ‚Tao Te King‘ ist aufgebaut auf einer grundlegenden Intuition, die der streng begrifflichen Fixierung unzugänglich ist und die Laotse, um einen Namen zu haben, ‚notdürftig‘ mit dem Worte ‚Tao‘ bezeichnet. Es sind daher keine direkten Aussagen über das Tao möglich. Bereits im 1. Kapitel des ‚Tao Te King‘ wird festgestellt, daß über das Tao nichts ausgesagt werden kann: ‚Tao, das sich aussprechen läßt, ist nicht das ewige Tao‘. Dschuang Dsi sagt auch gleich: ‚Tao, von dem man reden kann, ist nicht Tao‘. Jede direkte Aussage ist falsch, weil es jenseits des Prädizierbaren ist. Das Wort ‚Tao‘ muß also immer unübersetzt bleiben, da es als undefinierbar gilt. Seine Bedeutung ist zu umfassend, als daß sie in einem Wort wiedergegeben werden könnte.“ (Kyung Yang Cheong: Mystische Elemente aus West und Ost im Werk Hermann Hesses. Frankfurt a.M.u.a.: Lang 1991, S. 54f.)

[345]Alois Maria Haas stellt fest: „Innerhalb religiöser Traditionen kommt der religiös-mystischen Erfahrung unzweifelhaft bei der Ausformung der Paradoxien eine schlechthin tragende Funktion zu. Dies liegt grundsätzlich daran, daß jede Gotteserfahrung eine einheitliche Widerspruchserfahrung oder widersprüchliche Einheitserfahrung darstellt. Gott und Mensch sind durch Welten voneinander getrennt, gleichwohl – und das ist eine Voraussetzung mindestens der christlichen Vorstellung von einem Gott, der sein Geschöpf liebt – will Gott zum Menschen und der Mensch zu Gott.“ (Haas, S. 282f.) Dabei hält Haas die Paradoxie für „eine adäquate, wenn nicht die angemessenste Denk- und Sprachform der Mystik.“ (Ebenda, S. 284)

[346]Vgl. Theo Kobusch: Paradoxon und religiöse Existenz. In: Das Paradox, S. 468.

> Der Glaube, den ich meine, ist nicht leicht in Worte zu bringen. Man könnte ihn etwa so ausdrücken: Ich glaube, daß trotz des offensichtlichen Unsinns das Leben dennoch einen Sinn hat, ich ergebe mich darein, diesen letzten Sinn mit dem Verstand nicht erfassen zu können, bin aber bereit, ihm zu dienen, auch wenn ich mich dabei opfern muß [...]. Diesen Glauben kann man nicht befehlen und sich nicht zu ihm zwingen. Man kann ihn nur erleben.[347]

Als Gegensatz des Logisch-Rationalen belegt das Magische bei Hesse genau den Raum, der seit der Romantik traditionell als Reich der Musik aufgefasst wurde. Magie ist per Definition eine besondere Art von Wahrnehmung, die dem Intellektuellen, dem Denken gegenübergestellt wird und somit musikalische Charakteristika hat. Magie und Musik erscheinen bei Hesse als zwei Aspekte des Gleichen, nämlich einer Sinnstiftung jenseits des Begrifflichen und Rationalen. Bereits aus den Kontexten, in denen Hesse sich direkt über Musik bzw. Magie äußert, wird deutlich, dass beide „eine Dimension mehr“[348] haben und als Synonyme jenes begrifflich unergründbaren und lediglich „erspürbaren“ „letzten Sinns“ fungieren. So schreibt Hesse in dem Tagebuch aus den Jahren 1920-1921:

> Also nochmals drehen sich Erde und Sonne für mich, noch heut und noch lange spiegeln sich Blau und Wolke, See und Wald in meinem lebendigen Blick, nochmals gehört mir die Welt, nochmals spielt sie auf einem Herzen ihre vielstimmige Zaubermusik. Über diesen Tag, über diese Seite meiner bunten Lebensblätter möchte ich ein Wort schreiben, ein Wort wie „Welt“ oder „Sonne“, ein Wort voll Magie, voll Klang, voll Fülle, voller als voll, reicher als reich, ein Wort mit der Bedeutung vollkommener Erfüllung, vollkommenen Wissens. Da fällt das Wort mir ein, das magische Wort für diesen Tag, ich schreibe es groß über dies Blatt: MOZART. Das bedeutet: die Welt hat einen Sinn, und er ist uns erspürbar im Gleichnis der Musik.[349]

In dem im „Glasperlenspiel“ zitierten Musikkapitel aus Lü Bu Wes „Frühling und Herbst“ wird der Zusammenhang von Musik und „Sinn der Welt“ noch direkter ausgesprochen:

> Die vollkommene Musik hat ihre Ursache. Sie entsteht aus dem Gleichgewicht. Das Gleichgewicht entsteht aus dem Rechten, das Rechte entsteht aus dem Sinn der Welt. Darum vermag man nur mit einem Menschen, der den Weltsinn erkannt hat, über die Musik reden.[350]

Auch der Zusammenhang des nicht mehr persönlichen, zum magischen Allesbejahen fähigen Ich mit der Musik[351] – vor allem der von J. S. Bach und Mozart – lässt

---

[347] HH: Brief an einen jungen Mann, der so etwas wie einen ‚Führer‘ sucht, HH Briefe, S. 42f.

[348] Vgl. in einem Brief Hesses vom 9.7.1922 an Georg Alter: „Eine wunderbare Quelle der Erneuerung haben Sie ja noch in der Musik! Wer Musik liebt und innig versteht, für den hat die Welt eine Provinz, ja eine Dimension mehr! Für mich ist die Musik, obenan Mozart, neben dem Sehen von Farben der höchste Genuß.“ (HH Musik, S. 150)

[349] HH: Tagebuchnotiz aus den Jahren 1920-1921, Mat. 1, S. 9f. An einer anderen Stelle aus dem Brief an Ludwig Renner vom 24.11.1910, also bereits Zehn Jahre zuvor, heißt es zu diesem Thema: „Wo wir etwas finden, das wie Musik ist, da müssen wir bleiben; es gibt im Leben gar nichts andres zu Erstrebendes als das Gefühl der Musik, das Gefühl des Mitschwingens und rhythmischen Lebens, der harmonischen Berechtigung zum Dasein. Wo das ist, darf sonst viel spuken, und es spukt ja auch bei uns allen.“ (HH Musik, S. 141) In einem Brief an Fanny Schiler aus dem Jahr 1933 setzt Hesse einen Choral von Bach mit dem Tao gleich: „Diese Musik ist Tao. Auch das nämlich ist eine der 1000 Erscheinungsformen des Tao: die vollkommene Form, die den ‚Inhalt‘ verschluckt und aufgelöst hat und in sich selber schwebend nur noch atmet und schön ist.“ (HH Musik, S. 158)

[350] HH: Das Glasperlenspiel, GW 9, S. 27f.

[351] Schulze hat recht, wenn er die Musik an die Stelle dieses überpersönlichen Ich treten sieht: „Die Musik nimmt nun also, um es überspitzt auszudrücken, jenen Platz ein, der eigentlich dem neuen ‚Ich‘ zugedacht war [...]. Sie steht für jenen idealen Raum, der – persönlich wie gesellschaftlich – nicht Realität werden sollte.“ (Schulze, S. 35) Dies trifft jedoch nicht, wie Schulze meint, für die späten zwanziger Jahre zu, als Hesses „analytischer Eifer“, so Schulze, nachgelassen und daraufhin die Zuwendung an die

sich in vielen Äußerungen Hesses aus verschiedenen Jahren, aus künstlerischen und nicht-künstlerischen Texten nachvollziehen.[352] Dieses Allesbejahen ist bei Hesse das Synonym des musikalischen Zusammenklanges und des Einklanges von innen und außen.[353] Im „Kurzgefaßten Lebenslauf“ schreibt Hesse: „Ich gestehe, daß auch mein eigenes Leben mir sehr häufig genau wie ein Märchen vorkommt, oft sehe und fühle ich die Außenwelt mit meinem Inneren in einem Zusammenhang und Einklang, den ich *magisch* nennen muß.“[354]

Zusammenfassend zu dem Verhältnis von Magie und Musik lässt sich – zunächst als These, die in der vorliegenden Arbeit noch zu belegen gilt – Folgendes feststellen. Während es sich bei dem Magischen generell um den Prozess einer besonderen Wahrnehmung handelt, gilt Hesse die Musik als ästhetische Existenzform der Magie: Ihr „erlebbarer“ und „erspürbarer“ Sinn ist ein anderer Ausdruck für den „Vollzug“ (Faltin) der genuin ästhetisch konstituierten Bedeutungen in der Musik (vgl. I.4.3.). In seinen eigenen Texten fungieren die musikalischen Formprinzipien als poetisches Realisierungsmittel des Magischen. Das magische Denken, das nach anderen, nicht diskursiv-sprachlichen Ausdrucksmöglichkeiten für das Unaussprechliche und nicht Rationale verlangt, findet diese also im Musikalischen[355]: Später wird Hesse im „Glasperlenspiel“ die Musik direkt als „Mittel der Magie“[356] bezeichnen.

„musikalische Erbauung“ erfolgt hätte. Zum einen ging Hesses „analytischer Eifer“ nie so weit, dass er das Künstlerische in seinem Schaffen verdrängen und seine Werke zu reinen Illustrationen psychoanalytischer Theorien machen konnte. Zum anderen handelt es sich, wie wir eben gesehen haben, nicht um chronologisch einander folgende Erscheinungen, sondern um zwei verschiedene Ebenen, die sich für Hesse als Persönlichkeit nicht gegenseitig ausschließen, für sein Werk aber deutlich verschiedene funktionale Rollen spielen.

[352] Stellvertretend seien hier zwei Zitate angeführt: „Gewiß – Musik war eigentlich etwas anderes, etwas völlig anderes, etwas, das mit Virtuosentum nichts zu tun hatte, was der Anonymität, der Frömmigkeit bedurfte, um zum Blühen zu kommen.“ (HH: Virtuosen-Konzert, 1928, HH Musik, S. 52) Im Aufsatz „Mozarts Opern“ aus dem Jahr 1932 heißt es: „Daß Mozart, ebenso wie Bach uns weder belehren noch verblüffen, noch ermahnen will, daß er überhaupt nichts will als seinen Dienst am jeweiligen Werk so vollkommen wie möglich zelebrieren, seine Person in diesem Dienst so vollkommen wie möglich hingeben und auslöschen. Was uns nach dem Anhören einer dieser wunderbaren Opern bleibt, das ist nichts Persönliches, ist nicht eine spezielle Art von Pathos oder von Schelmerei, es ist das Hinschwinden alles Persönlichen und Zufälligen in das Geheimnis der Form. [...] Ob wir während einer Bach-Passion noch so erschüttert und dem Schluchzen nahe waren, ob wir während einer Mozart-Oper noch so oft gelächelt und geschmunzelt haben, am Ende sind Lächeln und Erschütterung nicht mehr zu unterscheiden und haben mit unserm Erlebnis wenig mehr zu tun, das viel tiefer gedrungen ist: auch wir hingegebenen Hörer haben die Oberfläche des Seins durchstoßen und unser Ich verloren und eine Stunde das Göttliche geatmet.“ (HH Musik, S. 71f.)

[353] Dieser Zusammenhang kommt bei Hesse auch unmittelbar zum Ausdruck. So heißt es z.B. von Harry Haller im „Steppenwolf“: „Es war bei einem Konzert gewesen, eine herrliche 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.“ (GW 7, S. 210) In „Klingsors letzter Sommer“ heißt es ähnlich: „Als Klingsor allein die Treppe zu seiner Wohnung erstieg, sang er noch immer. Er besang und lobte Gott und sich selbst, er pries Li Tai Pe und pries den guten Wein von Pampambio. Wie ein Götze ruhte er auf Wolken der Bejahung.“ (GW 5, S. 323)

[354] HH: Kurzgefaßter Lebenslauf, Mat. StW, S. 22, Hervorhebung von mir, J.M.

[355] So heißt es bildhaft und scherzhaft in seinem „Kurzgefaßten Lebenslauf“ aus dem Jahr 1925: „Jetzt aber hatte bei mir jene Lebensperiode begonnen, wo es keinen Sinn mehr hat, eine fertige und mehr als genug differenzierte Persönlichkeit immer weiter auszubauen und zu differenzieren, wo statt dessen die Aufgabe sich meldet, das werte

2.3. Magie und Musik. Magische Aufhebung der Zeit

> Man kämpft sich [...] durch die Welt der ewigen Probleme, deren jedes nie zu lösen, nur zu erleben ist, und am Ende wirft uns das Leben immer wieder an eine Stelle, wo wir das scheinbar Unmögliche neu probieren, das scheinbar Hoffnungslose mit neuer Begierde, mit neuem Eifer betreiben können, und bei dem alten, scheinbar wirklich so hoffnungslosen Spiel gibt es für den Denkenden immer den einen Trost, daß alles Zeitliche überwindbar ist, daß Zeit eine Illusion ist, daß alle Zustände, alle Ideale, alle Epochen des Lebens nicht nach dem Schulschema hintereinander verlaufen und kausal aneinander gebunden sind, sondern außerdem auch eine ewige, außerzeitliche Existenz haben, daß also das Reich Gottes, oder jedes andere scheinbar in selige Zeitfernen projizierte Menschenideal in jedem Augenblick Erlebnis und Wirklichkeit werden kann.
>
> Hermann Hesse, „Gedanken über Lektüre“[357]

Hesses radikale magische Veränderungen der Subjekt-Objekt-Relation und damit auch des literarisch konstituierten Menschenbildes sind aufs Engste mit den entscheidenden Transformationen des traditionellen „Chronotopos“ als Zeit-Raum-Verhältnisses im Roman verbunden. Unter Chronotopos versteht Michail Bachtin „den grundlegenden wechselseitigen Zusammenhang der in der Literatur künstlerisch erfaßten Zeit-und-Raum-Beziehungen“[358] und spricht von einer spezifischen „künstlerischen Aneignung“ dieser Kategorien in einem literarischen Werk:

> Im künstlerisch-literarischen Chronotopos verschmelzen räumliche und zeitliche Merkmale zu einem sinnvollen und konkreten Ganzen. Die Zeit verdichtet sich hierbei, sie zieht sich zusammen und wird auf künstlerische Weise sichtbar; der Raum gewinnt Intensität, er wird in die Bewegung der Zeit, des Sujets, der Geschichte hineingezogen. Die Merkmale der Zeit offenbaren sich im Raum, und der Raum wird von der Zeit mit Sinn erfüllt und dimensioniert. Diese Überschneidung der Reihen und dieses Verschmelzen der Merkmale sind charakteristisch für den künstlerischen Chronotopos.[359]

Ich wieder in der Welt untergehen zu lassen und sich, angesichts der Vergänglichkeit, den ewigen und außerzeitlichen Ordnungen einzureihen. Diese Gedanken oder Lebensstimmungen auszudrücken, schien mir nur durch das Mittel des Märchens möglich, und als die höchste Form des Märchens sah ich die Oper an, vermutlich weil ich an die Magie des Wortes in unserer mißbrauchten und strebenden Sprache nicht mehr recht glauben konnte, während die Musik mir immer noch als ein lebendiger Baum erschien, an dessen Ästen auch heute noch Paradiesäpfel wachsen können. Ich wollte in meiner Oper das tun, was mir in meinen Dichtungen nie ganz hatte glücken wollen: dem Menschenleben einen hohen und entzückenden Sinn setzen.“ (HH: Kurzgefaßter Lebenslauf, Mat. StW, S. 23) Diese Behauptung wird aber, wie es bei Hesse immer wieder geschieht, auf der nächsten Seite schon wieder revidiert: „Gerade als ich mit den jahrelangen musikalischen Vorstudien und mehreren Textentwürfen fertig war, und mir den eigentlichen Sinn und Gehalt meines Werkes nochmals möglichst eindringlich vorzustellen suchte, da machte ich plötzlich die Wahrnehmung, daß ich mit meiner Oper gar nichts anderes anstrebte, als was in der ‚Zauberflöte‘ längst schon herrlich gelöst ist.“ (Ebenda, S. 24)

[356] Und zwar als er über die „Ursprünge und [...] den eigentlichen, beinahe vergessenen Sinn aller Musik“ spricht: „Gleich dem Tanz und gleich jeder Kunstübung [...] ist die Musik in vorgeschichtlichen Zeiten ein Zaubermittel gewesen, eines der alten und legitimen Mittel der Magie.“ (HH: Das Glasperlenspiel, GW 9, S. 28f.)

[357] HH: „Gedanken über Lektüre“, Berliner Tageblatt vom 6.2.1926, Mat. StW, S. 61.

[358] Michail Bachtin: Formen der Zeit und des Chronotopos im Roman. In: Ders.: Untersuchungen zur Poetik und Theorie des Romans. Berlin, Weimar: Aufbau-Verl. 1986, S. 262.

[359] Ebenda, S. 263.

Nach Bachtin bestimmt der Chronotopos „in beträchtlichem Maße auch das Bild des Menschen in der Literatur; dieses Bild ist in seinem Wesen immer chronotopisch."[360] Auch wenn von *dem* traditionellen Chronotopos streng genommen nicht die Rede sein kann, weil es nach Bachtin je nach der Art ihrer jeweiligen „Aneignung" verschiedene Arten der Zeit-Raum-Verbindung gibt, zeichnen sich jedoch alle von ihm beschriebenen Chronotopoi durch gewisse gemeinsame Grundzüge aus, die ebenso wie die Grundlagen des Denkens und Erzählens im modernen Roman und speziell bei Hesse radikal transformiert werden. Dazu gehört vor allem die Vorstellung von einem zeitlich-räumlichen Kontinuum als ungebrochenem Zusammenhang der „Bewegung der Zeit, des Sujets, der Geschichte", in die der künstlerische Raum mit „hineingezogen" wird. Hingegen ist die „Zertrümmerung" der Zeit ein konstitutives Kennzeichen der modernen Prosa, das den Zerfall der Logik – als Logik der sukzessiven Entwicklung – und die Unmöglichkeit der Abbildung der Wirklichkeit als eines geschlossenen Zusammenhangs zum Ausdruck bringt.[361] Diese Auflösung der „Gesetze des alten Chronos"[362] führt dazu, dass die Organisation der Romanzeit bzw. eine neue – nur noch rein ästhetische – Erfassung der Zeit-und-Raum-Beziehung zu einem Grundproblem der literarischen Kunst wird:

> Das Zeitproblem ist *das* Problem des modernen Romans, und es dürfte kaum einen Romancier geben, der sich nicht mit ihm auseinandergesetzt hätte. Nur die Gewinnung einer „inneren Zeit" ermöglicht es, dem Stofflich-Naturalistischen des „und dann geschah das" zu entrinnen, den Chronos im Sinne von Eliots „Burnt Norton" zugleich aufzuheben und neu zu fixieren („only through time time is conquered") und den Roman in den ihm eigenen Kunstraum zu heben.[363]

Die Musik dient dem modernen Erzählen als Sinnbild einer gelungenen Zeitaufhebung und einer neuen ästhetischen Zeitfixierung. Martin Huber zählt „Musik als Kunst der logischen Strenge und als Kunst der Zeiterfahrung" zu den „beiden grundlegenden Elemente[n] des modernen Musikverständnisses" und betont, dass „bei allen Zugriffen von Literatur auf Musik zu Beginn unseres Jahrhunderts die Dimension der Zeit besondere Bedeutung gewinnt".[364] Entscheidend ist dabei die in der Musik technisch erreichbare Simultaneität als Gegensatz des nunmehr unmöglichen „epischen Nacheinanders" und als Mittel der Herstellung eines neuen ästhetischen Zusammenhangs: „Nur die Musik kann ein simultanes Einheitserlebnis vermitteln und die Flucht der Zeit im Zusammenklang der Instrumente bannen"[365], so Walter Jens im Zusammenhang mit Brochs „Tod des Vergil". Der Zerfall der literarisch bedeutsamen Zusammenhänge des traditionellen Chronotopos' bewirkt also im künstlerischen Schaffensprozess die Suche nach neuen Arten der Zusammenfügung der Textelemente zu einem sinnvollen künstlerischen Ganzen, die sich nun auf den Gebiet des rein Ästhetischen verlagert. Dabei wird eben der musikalische Typ der Elementenverbindung im „Aspekt der erlebbaren Gleichzeitigkeit von Disparatem" – also die ‚syntaktische' Art der Bedeutungskonstitution im Sinne Faltins – zum Vorbild der Zeitorganisation in der Sprachkunst: Das, was in der Literatur als defizitär und als „technische[s] Darstellungsproblem" empfunden wurde, näm-

[360] Ebenda, S. 263.
[361] Vgl. dazu: Walter Jens: Uhren ohne Zeiger. In: Ders.: Statt einer Literaturgeschichte. Pfullingen: Neske 1957/1962, S. 17-50, hier S. 19.
[362] Ebenda, S. 29.
[363] Ebenda, S. 318f., Hervorhebung des Autors.
[364] Huber, S. 158.
[365] Jens, S. 40.

lich die Möglichkeit der vertikalen Zeitorganisation statt einer konsekutiv-linearen, „sah man im Medium Musik bereits gelöst."[366]

„Die Gewinnung des Sinns aus der Struktur ist der wichtigste Aspekt, den die moderne Literatur aus der Formdiskussion, die zuallererst eine musikästhetische Diskussion war, aufgenommen hat"[367], so Martin Hubers Zusammenfassung des radikalen Wandels im modernen ästhetischen Bewusstsein. Diese entscheidenden Veränderungen wirkten sich sowohl auf das literarisch dargestellte als auch nicht zuletzt auf das den Text wahrnehmende Subjekt aus: Die Musik erscheint „als paradigmatische Kunst für psychische Prozesse"[368]. Dies macht den Wahrnehmenden zu einem konstitutiven Element der künstlerischen Sinnermittlung, denn erst in seinem Bewusstsein kann jener „analytische Nachvollzug des Kompositionsprozesses"[369] bzw. jenes „Erinnern und Wiedererleben"[370] vollzogen werden, das die konsekutiv-horizontale epische Zeitstruktur in eine simultan-vertikale musikalische verwandelt.

Die genannten Aspekte der Zeitproblematik des modernen Romans sind in Hesses magischem Denken mit einer besonderen, ins Paradoxe umschlagenden Konsequenz und Anschaulichkeit konzentriert. Die Magie fungiert als Formel des globalen Zerfalls und wirkt zugleich als dessen Überwindung, indem sie alle Gegensätze, auf denen die nunmehr suspendierten Ordnungen einmal beruhten, zu Täuschungen erklärt. So verliert die klassische zweiwertige Logik ihre Grundsätze, die die prinzipielle Erfassbarkeit der Welt mit den Mitteln des „wissenschaftlichen Denkens" sicherten; das Gleiche gilt auch für die Gesetze der diskursiven Sprache, die, auf dem festen Zusammenhang des Zeichens und des Bezeichneten aufbauend, für die Beschreibbarkeit der Welt stand und nun, zu magischen Formeln gefasst, offensichtlich paradox wird. Den konstitutiven Kern des Magischen bildet jedoch die Zeitaufhebung – seit dem Anfang der zwanziger Jahre ein durchgehend auftretendes Motiv und gleichzeitig ein poetisches Prinzip von Hesses Werken. In „Klingsors letzter Sommer" heißt es: „Magie hebt Täuschungen auf. Magie hebt jene schlimmste Täuschung auf, die wir ‚Zeit' heißen."[371]

Die Aufhebung der Zeit folgt aus der Logik des Magischen: Da Vergangenheit und Zukunft sich nur in der Relation – also im *Gegensatz* – zur Gegenwart bestimmen lassen, führt die Aufhebung des Trennungsprinzips unweigerlich zur Relativierung der zeitlichen Abfolge und damit auch des kausalen Zusammenhangs von Ursprung, Entwicklung und Endziel. Gleichzeitig ist die Aufhebung der Zeit als Abschaffung des linear-kausalen Nacheinanders und als Ermöglichung eines synchronen Zugleichs im Grunde conditio sine qua non der magischen Aufhebung aller Gegensätze: Ihr „gleichberechtigtes Vorhandensein"[372] bedeutet eben das gleichzeitige Sein. Insofern kann Hesses Magie als eine spezifische Form der Simultaneität aufgefasst werden; dabei geht es ihm nicht bloß um zeitlich parallel verlaufende disparate Prozesse,[373] sondern um die gleichzeitige Präsenz von Prozess

[366]Huber, S. 161.
[367]Ebenda, S. 153.
[368]Huber verweist in diesem Zusammenhang insbesondere auf die „zeitgenössischen Theorien zur Wahrnehmungspsychologie, Psychoanalyse und Philosophie (etwa Henri Bergson, Sigmund Freud und Edmund Husserl)." (Ebenda, S. 158ff.)
[369]Ebenda, S. 152.
[370]Ebenda, S. 158.
[371]HH: Klingsors letzter Sommer, GW 5, S. 333.
[372]HH: Gedanken zu Dostojewskis „Idiot", GW 12, S. 313.
[373]Zur Simultaneität im modernen Roman und der Musik vgl. Huber, S. 161ff. Im Unterschied zur Simultaneität in den Texten des 19. Jahrhunderts, wo diese Erzähltechnik als „Harmonisierung des Lebens in seinen unterschiedlichen

und Resultat, von Dauer und Augenblick und damit um eine radikale Relativierung des Begriffs der zeitlichen Dauer und die Gleichsetzung des zeitlichen Werdens mit dem zeitlosen Sein. Als Idealbild der Gleichzeitigkeit bzw. der Zeitaufhebung dient auch Hesse die Musik, so heißt es in „Klingsors letzter Sommer“ in voller Übereinstimmung mit der literarischen Tendenz der Moderne:

> Warum gab es Zeit? Warum immer nur dies idiotische Nacheinander, und kein brausendes, sättigendes Zugleich? [...] Das ganze kurze Leben hindurch konnte man genießen, konnte man schaffen, aber man sang immer nur Lied und Lied, nie klang die ganze volle Symphonie mit allen hundert Stimmen und Instrumenten zugleich.[374]

Zwar bedeutet die gleichzeitige Präsenz der polar organisierten Elemente die Möglichkeit einer neuen Harmonie, im Grunde ist diese jedoch eigentlich unmöglich. Die magische Weltsicht, die Aufhebung der Zeit ist selbst – und dies betont Hesse immer wieder – nie auf Dauer bzw. als Dauer gegeben. „Es ist das Werk einer Stunde“, heißt es in „Klingsors letzter Sommer“, „einer glühenden Stunde mit zusammengebissenen Zähnen, dann hat man das Reich der Täuschungen überwunden.“[375] Diese Überwindung ist allerdings in einem doppelten Sinn „das Werk einer Stunde“, nämlich nicht nur in einer Stunde erreicht, sondern auch nur für *eine* Stunde, für *einen* Moment möglich. Im Zusammenhang mit dem „magischen Menschen“ Myschkin kommt dies besonders deutlich zum Ausdruck:

> Das höchste Erlebnis ist ihm jene halbe Sekunde höchster Feinfühligkeit und Einsicht, die er einige Male erlebt hat, jene magische Fähigkeit, für einen Moment, für den Besitz eines Momentes alles sein, alles mitfühlen, alles mitleiden, alles verstehen und bejahen zu können, was in der Welt ist. Er hat Magie, er hat mystische Weisheit nicht gelesen und anerkannt, nicht studiert und bewundert, sondern (wenn auch nur in ganz seltenen Augenblicken) tatsächlich erlebt.[376]

Die Dauer der magischen Einsicht ist eben der Moment, was in dem bei Hesse immer wieder auftauchenden und variierten Motiv des „magischen Augenblicks“ bildlich zum Ausdruck kommt. Jener Moment, in dem die Welt als eine zeitlose Totalität erscheint, kommt aber in der magischen Aufgehobenheit der Gegensätze der Ewigkeit gleich. Der Versuch der Zeitaufhebung bleibt der Kunst – vor allem der Musik, die Hesse genau in diesem Sinne für den „Inbegriff der Kunst“[377] hält, – vorbehalten und ist nur in der „reinen Gegenwart“ der Kunst[378] möglich oder, um mit Nietzsche zu sprechen: nötig.[379] In dem bereits zitierten Gespräch zwischen Kling-

---

Ausprägungsformen“ und also zur „Stabilisierung des Weltmodells“ verwendet wurde, geht es nach Huber im modernen Roman darum, die „Zusammenhangslosigkeit der einzelnen Elemente sichtbar werden zu lassen und deutlich zu machen, daß kein Weltmodell mehr die einzelnen Disparatheiten integrativ erfassen könnte.“ (Ebenda, S. 162)

[374] HH: Klingsors letzter Sommer, GW 5, S. 299.

[375] Ebenda, S. 330.

[376] HH: Gedanken zu Dostojewskis „Idiot“, GW 12, S. 311f.

[377] HH: Der Steppenwolf, S. 384. Ausführlicher dazu vgl. weiter unten 3.1.

[378] Vgl. im „Glasperlenspiel“: „Diese Heiterkeit ist weder Tändelei noch Selbstgefälligkeit, sie ist höchste Erkenntnis und Liebe, ist Bejahen aller Wirklichkeit, Wachsein am Rand aller Tiefen und Abgründe, sie ist eine Tugend der Heiligen und der Ritter, sie ist unstörbar und nimmt mit dem Alter und Todesnähe nur immer zu. Sie ist das Geheimnis des Schönen und die eigentliche Substanz jeder Kunst. Der Dichter, der das Herrliche und Schreckliche des Lebens im Tanzschritt seiner Verse preist, der Musiker, der es als reine Gegenwart erklingen läßt, ist Lichtbringer, Mehrer der Freude und Helligkeit auf Erden, auch wenn er uns erst durch Tränen und schmerzliche Spannung führt.“ (GW 9, S. 347)

[379] Vgl. Nietzsche in der „Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik“: „Nun aber eilt die Wissenschaft, von ihrem kräftigen Wahne angespornt, unaufhaltsam bis zu ihren Grenzen, an denen ihr im Wesen der Logik verborgener Optimismus scheitert. Denn die Peripherie des Kreises der Wissenschaft hat unendlich viele Punkte, und während noch gar nicht anzusehen ist, wie jemals der Kreis völlig ausgemessen werden könnte, so

sor und dem Magier wird die Affinität von Magie und Kunst in Bezug auf die Zeitlosigkeit direkt angesprochen:

> „Magie hebt Täuschungen auf. Magie hebt jene schlimmste Täuschung auf, die wir ‚Zeit' heißen."
> „Tut das Kunst nicht auch?"
> „Sie versucht es."[380]

Ihrerseits entsteht die Kunst, um die Metaphorik des „Steppenwolfs" zu benutzen, gerade aus dem Erlebnis dieser „Glücksaugenblicke", die den „Glücksschaum" auf dem Meer des individuellen Leidens in den „Glückstraum" aller an der Kunst Partizipierenden verwandeln:

> Und diese Menschen, deren Leben ein sehr unruhiges ist, erleben zuweilen in ihren seltenen Glücksaugenblicken so Starkes und unnennbar Schönes, der Schaum des Augenblicksglücks spritzt zuweilen so hoch und blendend über das Meer des Leides hinaus, daß dies kurze aufleuchtende Glück ausstrahlend auch andere berührt und bezaubert. So entstehen, als kostbarer flüchtiger Glücksschaum über dem Meer des Leides, alle jene Kunstwerke, in welchen ein einzelner leidender Mensch sich für eine Stunde so hoch über sein eigenes Schicksal erhob, daß sein Glück wie ein Stern strahlt und allen denen, die es sehen, wie etwas Ewiges und wie ihr eigener Glückstraum erscheint.[381]

Bei der Beschäftigung mit Hesses Magie wird deutlich, dass die wichtigsten Punkte seiner Poetik im Grunde weder originell noch neu sind, sondern auf ihre Art die Grundtendenzen seiner Zeit fokussieren und transformieren. Innovationen im intellektuell-philosophischen Sinne hat Hesse auch selbst nie beansprucht: Vielmehr ging es ihm um elementare Grundlagen der Krisenproblematik bzw. um jene Grundzüge, die der Tätigkeit des menschlichen Geistes zu allen Zeiten und bei allen Völkern gemeinsam sind. „Diesem anscheinend sinnlos grausamen Leben dennoch einen Sinn zu geben", bedeutet für Hesse, „es auf etwas Überzeitliches und Überpersönliches zu beziehen".[382] Die „höchsten Wahrheiten" sind für ihn alle bereits längst da[383] und müssen nicht mehr neu formuliert, sondern neu wahrgenommen bzw. zugänglich gemacht werden, so dass der Schwerpunkt auf dem Verstehen oder, wie er es selbst nennt, auf dem „Erleben" liegt. Dieses „Erleben" leistet Musik in einer einmalig vollkommenen Weise:

> In mir und außer mir
> Ist ungeschieden, Welt und ich ist eins[384]

– heißt es im Gedicht „Feierliche Abendmusik" über das Musikhören.

---

trifft doch der edle und begabte Mensch, noch vor der Mitte seines Daseins und unvermeidlich, auf solche Grenzpunkte der Peripherie, wo er in das Unaufhellbare starrt. Wenn er hier zu seinem Schrecken sieht, wie die Logik sich an diesen Grenzen um sich selbst ringelt und endlich sich in den Schwanz beißt – da bricht die neue Form der Erkenntnis durch, *die tragische Erkenntnis*, die, um nur ertragen zu werden, als Schutz und Heilmittel die Kunst braucht." Friedrich Nietzsche: Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik. In: Ders.: Werke in drei Bänden, Bd. 1. Frankfurt: Frankenbuchhandlung 1971, S. 157 (Hervorhebung von Nietzsche).

[380] HH: Klingsors letzter Sommer, GW 5, S. 333.

[381] HH: Der Steppenwolf, GW 7, S. 226.

[382] HH: Ein Brief von Juli 1930 an Fräulein G. D., HH Briefe, S. 27.

[383] So schrieb Hesse in einem Brief von 1932 an Dr. M. A. Jordan über seine „meinst jungen Leser": „Sie möchten nicht bloß einen Leidensgenossen, sie möchten viel lieber einen ‚Führer', sie möchten nahe Ziele und Erfolge, möchten unfehlbare Rezepte des Trostes. Aber diese Rezepte sind ja alle da, es steht uns ja die ganze Weisheit aller Zeiten zur Verfügung, und ich habe Hunderte und Hunderte von ungestümen jungen Briefeschreibern, welche die letzte Weisheit von mir zu hören begehrten, auf die wirklichen und echten hingewiesen, auf die unvergänglichen Worte aus dem alten China und Indien, aus der Antike, aus der Bibel und dem Christentum." (HH Briefe, S. 82)

[384] HH: Feierliche Abendmusik, GW 1, S. 51.

So werden auch seine Texte – und eben dies macht den literarischen Wert von Hesses Schaffen aus – als ‚musikalische' Modelle einer Welt geschaffen, die nicht rational erfasst, sondern nur „erlebt" werden kann. Dies wird durch spezielle poetische Strategien erreicht, mit denen das Magische für den Rezipienten unmittelbar „erlebbar" und der „Verstandessatz" zu „Leben und Wirklichkeit" gemacht werden.[385] Dabei spielen komplex organisierte Musikalisierungsverfahren des Textes eine zentrale Rolle: Als Realisierungsmittel des Magischen dient der sinntragende Klang zur Konstitution von Bedeutungen, die der diskursiven Sprache und dem begrifflichen Verstehen prinzipiell entgegengesetzt sind und so eine unmittelbare sinnliche Wirkung auf den Rezipienten ausüben. Die Schaffung einer solchen Bedeutungsebene, die an unmittelbare Wahrnehmung appelliert, hebt die dualen Unterscheidungen des logisch-rationalen Denkens auf: So wird die Vereinigung von Welt und Ich, Vergangenheit und Zukunft, Ursache und Wirkung vollzogen. Diesen spezifischen ‚musikalischen' Zug von Hesses Texten charakterisiert sehr zutreffend Werner Pfister, indem er sagt, Hesse sei es gelungen, „das Erklingen von Musik, überhaupt den Vorgang des Hörens in seiner rein sinnlich phänomenologischen Dimension – als entgrenzende Vereinigung von Subjekt und Welt, von Innen- und Außenraum – sinnbildhaft in seinem Dichtwerk einzusetzen."[386] Hesses neuer musikalischer Chronotopos macht also seine Texte zu ästhetischen Modellen jenes „Selbst" oder, wie er selbst es einmal formulierte, eines „unpersönlichen Ich", „in dessen Seelenzustand das Chaos der Welt zu Sinn und Musik wird".[387]

Die Sinn-Wahrnehmung durch den Leser wird dabei zum konstitutiven Aspekt Hesses künstlerischen Versuchs der neuen Sinnstiftung, mit anderen Worten: des Zustandekommens jenes mit dem Text identischen „unpersönlichen Ich". Den Gestaltungsverfahren und Strategien seiner Texte entspricht bei Hesse eine spezifische Vorstellung von Leser-Typen bzw. den drei „Stufen von Bücherlesern", die Hesse in seinem Essay „vom Bücherlesen" aus dem Jahr 1920 unterscheidet.[388] Die drei Stufen werden nach der steigenden Unabhängigkeit des Lesers von dem Text und dem Grad seiner jeweiligen Nähe zu sich selbst als „Person" unterschieden. Es fängt von der völlig identifikatorischen Lesart an, bei der „das Stoffliche objektiv genommen" und „als Wirklichkeit anerkannt" wird und der Leser „sich zum Buche nicht als Person zu Person, sondern wie das Pferd zur Krippe" verhält,[389] geht über das Wissen über die Vieldeutigkeit aller Zeichen einerseits und das Verstehen des im „Zwang seines Stoffs" gefangenen Dichters andererseits, die die zweite Stufe kennzeichnen,[390] bis hin zu der Phase, wo der Leser nur noch „selber deutet" und – wieder „völlig Kind" – „mit allem spielt", und zwar auf die magische Art und Weise:

> Er spielt mit allem – und von einem gewissen Standpunkt aus ist nichts fruchtbarer und ergiebiger, als mit allem zu spielen. Findet dieser Leser in einem Buch eine schöne

[385] Vgl. HH: Gedanken zu Dostojewskis „Idiot": „Nein, über die beiderseitigen Rechte der Natur und des Geistes, über die Notwendigkeit ihres Ineinanderwirkens, würde Myschkin sich durchaus mit den andern verständigen können. Nur daß die Gleichzeitigkeit und Gleichberechtigung beider Welten für sie ein Verstandessatz, für ihn Leben und Wirklichkeit ist!" (GW 12, S. 311f.)

[386] Werner Pfister: „Und alle Zeit ward Gegenwart". Hermann Hesses Verhältnis zur Musik, gespiegelt in seinen Züricher Winterjahren 1925-1932. In: Bucher, Regina; Furger, Andreas; Graf, Felix (Hg.): „Höllenreise durch mich selbst". Hermann Hesse. Siddhartha. Steppenwolf. Zürich: Schweizerisches Landesmuseum, Verlag Neue Züricher Zeitung 2002, S. 111.

[387] HH: Tagebuch 1920/1921, Mat. 1, S. 13.

[388] HH: Vom Bücherlesen, GW 11, S. 234-241.

[389] Ebenda, S. 235.

[390] Vgl. ebenda, S. 236.

> Sentenz, eine Weisheit, eine Wahrheit ausgesprochen, so dreht er sie probeweise erst einmal um. Er weiß längst, daß jeder geistige Standpunkt ein Pol ist, zu dem es einen gleich guten Gegenpol gibt.[391]

Diese letzte Stufe erlaubt nicht nur eine magisch-paradoxe Umdeutung des Gelesenen, sondern stellt selbst eine paradoxe Umkehrung des Lesens ins Gegenteil dar: Der Leser kann hier „lesen, was irgend er will, einen Roman, eine Grammatik, einen Fahrplan, Schriftproben einer Druckerei“[392] und auf Dauer würde er „überhaupt nichts mehr lesen, denn das Muster eines Teppichs oder die Ordnung der Steine in einem Gemäuer wäre ihm genau soviel wert wie die schönste Seite voll bestgeordneten Buchstaben. Das einzige Buch für ihn wäre ein Blatt mit den Buchstaben des Alphabets.“[393] Die letzte und höchste Stufe kehrt hier in ihr Gegenteil, in die „niedrigste, kindischste und barbarischste“ Leseweise um und der Leser hört auf, überhaupt ein Leser zu sein.[394] Auf dieser magischen (hier allerdings nicht explizit als solche bezeichneten) Stufe ist der Leser – der konsequenter- und zugleich paradoxerweise kein Leser mehr ist – „so sehr Persönlichkeit, [...] so sehr er selbst, daß er seiner Lektüre völlig frei gegenübersteht“[395] und einen Goethe und Shakespeare überhaupt nicht mehr braucht, da er „die gesamte Welt in sich selber“ hat. Gerade dadurch entwickelt er aber die Fähigkeit, die Werke eines Goethe und Dostojewskis entsprechend adäquat zu lesen, nämlich als einen „Versuch, [...] zweifelhafte[n] und nie zum Ziel gebrachte[n] Versuch, die vielstimmige, vieldeutige Welt, deren Mittelpunkt er war, zu bannen.“[396] Mit anderen Worten: In dieser magischen Lesart findet der Leser in sich dieselben Tiefen des Allgemeinen, aus denen auch die großen Dichter und Philosophen geschöpft hatten, er weiß, dass „alle Dichtung und alle Philosophie der Welt auch in ihm liegt, daß auch der größte Dichter aus keiner andern Quelle schöpfte als aus der, die jeder von uns im eigenen Wesen hat.“[397] Dementsprechend ist jenes „unpersönliche Ich“ nicht nur ein vom Text konstruiertes oder vielmehr intendiertes, sondern auch eines, das in jedem Leser-Ich verborgen liegt und an welches Hesse mit seiner gesamten (musikalischen) Textkonstruktion appelliert und es zur Bedingung von „Sinn und Musik“ des jeweiligen Textes macht.

Charakteristischerweise ist dieser dritten Stufe des absoluten ‚Selbst-Seins‘ jedoch eine zeitliche Grenze gesetzt: „Wer dauernd auf dieser Stufe stünde, würde nichts mehr lesen. Aber niemand steht dauernd auf dieser Stufe.“[398] Die Tatsache, dass ein und derselbe Leser abwechselnd allen drei Stufen in beliebiger Reihenfolge angehören kann und auch die dritte kennen gelernt hat, hilft ihm, „ein desto besserer Leser, ein desto besserer Hörer und Deuter alles Geschriebenen“ zu sein.[399] In Bezug auf Hesses Texte ermöglicht ein solches Leser-Konstrukt ein Spiel mit verschiedenen Leser-Erwartungen und -Reaktionen, von einer völlig indentifikatorisch-naiven bis hin zur magischen. Hesses Rezipient steht also stets vor der Versuchung, ein Werk wie „Narziß und Goldmund“ lesend, „Pfeife rauchen und ans Mittelalter denken, und das Leben so schön und so wehmütig finden“[400] zu können, er bekommt aber auch immer die Chance, den prinzipiell unfertigen Sinn

[391] Ebenda, S. 237.
[392] Ebenda, S. 238.
[393] Ebenda.
[394] Vgl. Ebenda.
[395] Ebenda, S. 237.
[396] Ebenda, S. 239.
[397] Ebenda.
[398] Ebenda.
[399] Ebenda.
[400] HH: Brief, ca. Nov. 1930 an Erwin Ackerknecht, Mat. StW, S. 143.

durch den Nachvollzug der Ausdrucksform entstehen zu lassen und von der *Suche* nach fertigen Antworten zum *Finden* einer neuen Sinndimension zu kommen. Auch das meint Hesses Siddhartha, als er vom Suchen und Finden spricht: Einer, der nach Worten und fertigen Rezepten sucht, vermag das, was mit Worten eigentlich nicht auszusprechen ist, gewiss nicht zu finden.

II. Musik als künstlerisches Realisierungsmittel des Magischen

1. Poetik und Poetologie. Sprechen über das Unaussprechliche

> Es war der Welt geheimer Sinn
> In seinem Atem offenbart,
> Und willig gab das Herz sich hin
> Und alle Zeit ward Gegenwart.
>
> Hermann Hesse, „Flötenspiel“[401]

Hermann Kasack hat in seiner Rede „Hermann Hesses Verhältnis zur Musik“ auf eine sehr charakteristische Besonderheit dieses Verhältnisses hingewiesen: „Obwohl Hesses gesamtes Schaffen aus der Musik, aus dem Melos unserer Sprache lebt, bildet niemals der *Gegenstand der Musik* das eigentliche Thema eines seiner Werke.“[402] Bis auf das Spätwerk „Das Glasperlenspiel“ bildet die Musik in der Tat kein zentrales Thema von Hesses Romanwerk, wobei der letzte Roman weitgehend als eine unmittelbare Verbildlichung seiner bereits in früheren Texten praktizierten Musikalisierungsverfahren gelesen werden kann. Vielmehr tritt die Musik, wie bereits gesagt, als ein künstlerisches Realisierungsmittel des Magischen auf, und zwar auf eine unmittelbare und nahezu buchstäbliche Art und Weise. Die praktisch in jedem Text der Zeit nach dem ersten Weltkrieg evozierte Ebene der „sogenannten Wirklichkeit“ wird mit einer Reihe von Musikalisierungsverfahren magisch deformiert und umgestaltet. Bevor aber näher auf die Einzelheiten dieser Verfahren eingegangen wird, soll auf eine wesentliche Schwierigkeit der literaturwissenschaftlichen Forschung in Bezug auf Hesses Texte hingewiesen werden. Und zwar steht sie – zumindest im vorliegenden Fall – vor der Aufgabe, das Magische und Musikalische in Hesses Texten in Worte zu fassen und damit Äußerungen über letztlich nicht restlos rational erkennbare und formulierbare Phänomene zu machen.

Um dieses Grenzproblem begrifflich festzuhalten, wird hier heuristisch zwischen musikalischer Poetologie und musikalischer Poetik unterschieden. Unter dem Begriff der *musikalischen Poetologie* sind zum einen Hesses eigene Ansichten bzw. Äußerungen über die Musikkunst und Musikalisches gemeint, die seinen künstlerischen Texten wie auch anderen Schriften und Briefen entnommen werden können. Diese behandeln die Musik im Sinne eines Vorbilds des künstlerischen Ausdrucks und decken sich in den wesentlichen Punkten mit den grundlegenden Charakteristika des Magischen. Zum anderen gehört dazu der musikalische Diskurs von Hesses Interpreten und Kritikern, mit anderen Worten: all das, was den Zusammenhang von Musik und Hesses Schaffen betrifft und in der diskursiven Sprache, auch der der Wissenschaft, ausgesprochen wird bzw. überhaupt formuliert werden kann. Diese Einschränkung ist für die Definition der musikalischen Poetologie von prinzipieller Bedeutung, denn der Begriff der *musikalischen Poetik* bezieht sich dagegen ausschließlich auf jene Qualitäten von Hesses künstlerischen Texten, die man nicht mehr begrifflich, sondern eben metaphorisch als musikalische bezeichnen könnte. Die musikalische Poetik meint also den „unverkennbar musikalischen Akzent“[403] von Hesses Texten bzw. jene konkreten künstlerischen Mechanismen, die

[401] HH: Flötenspiel, GW 1, S. 117.
[402] Hermann Kasack, Vorwort zu HH Musik, S. 10 (hervorgehoben von Kasack).
[403] Vgl. bei Hermann Kasack: „Jedenfalls sollten wir uns die poetische Herkunft des Wortes und die poetische Herkunft des Gedankens bei Hesse gegenwärtig halten, wenn wir uns mit seinem Verhältnis zur Musik beschäftigen. Kraft dieser Herkunft nämlich empfinden wir seine Dichtung von vornherein dem Musikalischen verwandt. So ist es die Melodie, die das Liedhafte vieler Gedichte bestimmt, die Melodie, die auch fast allen Erzählungen

den entsprechenden Eindruck hervorbringen. Dieser Begriff betrifft also, streng genommen, das nicht direkt Ausgesprochene, etwas, was eigentlich auch nicht oder nur andeutungsweise formuliert werden kann und trotzdem ein wesentliches Element der künstlerischen Struktur darstellt. Damit markiert der Unterschied zwischen der musikalischen Poetologie und musikalischen Poetik die Grenze, an der die diskursive Sprache ihre Möglichkeiten erschöpft und die künstlerische den Durchbruch zum Unaussprechlichen und nur musikalisch „Erspürbaren" anstrebt.

Hesses eigene musikpoetologische Aussagen tragen diese Grenze sozusagen unmittelbar in sich, denn es handelt sich dabei oft um direkte Übersetzungen des Musikpoetischen ins Begriffliche. Wie viele andere Texte der Moderne und Postmoderne, sind auch Hesses Werke „sich selbst die besten Poetiken"[404]. Dieser Umstand sollte die Forschungsarbeit eigentlich erleichtern, zugleich aber stellt er sie vor eine schwierige Aufgabe. Leicht scheint es, weil der Dichter das Wesentliche bereits selbst formuliert hat, und das in einer einzigartigen, ja vielleicht der einzig möglichen Form. Deshalb bedeutet der Rückgriff auf Hesses eigene musikpoetologische Aussagen häufig eine Hinwendung zu der präzisesten sprachlichen Zusammenfassung seines poetischen Verfahrens. Stellvertretend für viele mögliche Beispiele sei hier eine Stelle aus einem Brief an Otto Korradi aus dem Jahr 1940 zitiert, in dem es um die letzte Fassung des Gedichts „Flötenspiel"[405] geht:

> Die Schlußzeile des Gedichts ist übrigens das Endergebnis vieljähriger Spekulationen über das Wesen der Musik. Sie ist, so scheint mir, philosophisch formuliert: ästhetisch wahrnehmbar gemachte Zeit. Und zwar Gegenwart. Und dabei wieder fällt einem die Identität von Augenblick und Ewigkeit ein.[406]

Hier beginnt allerdings auch schon die große Schwierigkeit. Hesse ging es zwar nie um die Illusion einer besonderen intellektuellen Komplexität, aber auch die Einfachheit seines sprachlichen Ausdrucks erweist sich letztlich stets als bloße Illusion. Denn die scheinbar klar formulierte Aussage ist eigentlich paradox: Es sind ja die denkbar extremsten Gegensätze – Augenblick und Ewigkeit – die hier auf einmal

---

den charakteristischen Ton gibt. Hesses Sprache hat einen unverkennbar musikalischen Akzent." (Kasack, S. 9)

[404] Bode, S. 651.

[405] HH: Flötenspiel, GW 1, S. 117 (vgl. das Motto dieses Kapitels).

[406] HH: Brief ca. April 1940 an Otto Korradi, HH Musik, S. 177. Das Motiv der Identität von Augenblick und Ewigkeit taucht auch in weiteren Gedichten und Prosatexten aus verschiedenen Schaffensperioden auf. So im Gedicht „Schlaflosigkeit" aus dem Jahr 1908: „Da – Musik! Aus zitternden Fernen her / Wehen Töne [...] / lösen die Zeit / Lächelnd aus der Unendlichkeit. [...] // Still und lauschend wie ein Bezauberter / Schau ich die Reihen ehmals gelebter Stunden / Unzerstört im ewigen Tage wandeln, / Jede vollkommen, jede der Zeit entrückt." (Zit. nach HH Musik, S. 92) Vgl. auch das Gedicht „Regenzeit" von 1918: „Regenrauschen und Chinesenlied, / Wasserfallmusik und Meeresklang, / Welche Macht ist's, die mich wieder zieht / Euren Zaubern nach die Welt entlang? / Eure Seele ist der ewige Ton, / Der nicht Zeit und der nicht Wechsel kennt, / Dessen Heimat wir vorzeit entflohn, / Dessen Nachklang uns im Herzen brennt." (HH Musik, S. 70) Bereits Novalis fasst die Zeit als Augenblick auf, vgl.: „Man denkt sich unter Tatsache, Handlung hier gewöhnlich etwas in der Zeit Vorgehendes oder Vorgegangenes. Diese Tatsache, von der hier aber die Rede ist, muß schlechterdings rein geistig gedacht werden – nicht einzeln – nicht zeitmäßig – quasi als Augenblick, der das ewige Universum umfaßt, in sich begreift – worin wir leben, weben und sind." (Novalis: Schriften, Bd. 2, S. 179) Dabei verweist Jurij Striedter ebenfalls auf die Paradoxie von Novalis' sprachlichem Ausdruck der zitierten Stelle: „Deutlich wird auch, wie Novalis' Sprache in ihrem Bemühen ein im Grunde Unaussprechliches auszusprechen nach neuen Möglichkeiten tastet: sei es die Umschreibung durch quasi, sei es die Negation (‚nicht einzeln – nicht zweckmäßig'), sei es das Paradox (das ‚ewige Universum' enthalten im ‚Augenblick' – das grenzenlose ‚Universum' von etwas ‚umfaßt')." (Striedter, S. 37)

identisch sein sollen, und dies in einer ebenfalls schwer fassbaren „ästhetisch wahrnehmbar gemachten“ Gegenwart.

Die Schwierigkeit mit Hesses musikalischer Poetologie beginnt also, wenn man dem von ihm bereits Gesagten einen eigenen Kommentar hinzufügen will: Man könnte es nämlich kaum in andere, nicht-paradoxe Worte fassen. Aus diesem Grund beinhalten auch die treffendsten Formulierungen seiner Interpreten häufig ebenfalls eine gewisse Ambivalenz und Paradoxie, denn sie halten etwas fest, was sich eben nicht anders formulieren lässt. Vor der Grenze zu dem in der meinenden Sprache nicht Mitteilbaren, die nur mit den Mitteln der musikalisierten Sprachkunst zu überschreiten wäre, stehen der Dichter und der Leser also gemeinsam und teilen nicht nur die Sprachnot und die Erfahrung des Unaussprechlichen, sondern eben auch das Auszusprechende und Formulierbare miteinander. An der Grenze des Formulierbaren ist Hesse jedoch selbst bereits gründlich entlang gegangen – und hat die Möglichkeiten, seine Inhalte in (paradoxe) Worte zu fassen, nahezu vollständig ausgeschöpft. So ist auch die Situation Siddharthas im Schlusskapitel des gleichnamigen Romans, als er auf Govindas Frage, ob er „wenn auch nicht eine Lehre, so doch gewisse Gedanken, gewisse Erkenntnisse gefunden“ habe, antwortet:

> Ich habe Gedanken gehabt, ja, und Erkenntnisse, je und je. Ich habe manchmal, für eine Stunde oder für einen Tag, Wissen in mir gefühlt, so wie man Leben in seinem Herzen fühlt. Manche Gedanken waren es, aber schwer wäre es für mich, sie dir mitzuteilen. Sieh, mein Govinda, dies ist einer meiner Gedanken, die ich gefunden habe: Weisheit ist nicht mitteilbar. Weisheit, welche ein Weiser mitzuteilen versucht, klingt immer wie Narrheit.[407]

Die Gedanken, die Siddhartha trotz ihrer Nicht-Mitteilbarkeit zu formulieren versucht, klingen nun in der Tat unverständlich – eben magisch-paradox: Dass „von jeder Wahrheit das Gegenteil genauso wahr“ und „Zeit [...] nicht wirklich“ wäre, und dass Suchen nicht zum Finden führen würde.[408]

Indem sie häufig die präziseste, aber auch die einzig mögliche Formulierung eines poetischen Phänomens geben, bilden Hesses musikpoetologische Aussagen für den Literaturwissenschaftler Hilfe und Hindernis zugleich. Deren ‚magischer Kreis‘ ist mit den Mitteln des streng „wissenschaftlichen Denkens“ äußerst schwierig zu durchbrechen, und so bleiben wissenschaftliche Texte oft bei direkten oder marginal kommentierten Zitaten, teilweise auch bei rein subjektiven Äußerungen,[409] die der konkreten poetischen Funktionsweise des Textes kaum näher zu kommen vermögen. Nicht umsonst geht es Hesse, wie wir bereits im Zusammenhang mit seinem Magie-Konzept festgestellt haben, um eine spezifische Veränderung der Denk- bzw. Wahrnehmungsart zu einer nicht-begrifflichen bzw. nicht-rationalen hin, die entsprechend schwer zu erreichen ist. Im oben zitierten Brief zum Wesen der Musik fügt Hesse charakteristischerweise hinzu: „Ich habe zu dieser Einsicht, obwohl ich seit den Kinderjahren ein Musikfreund war, gegen 60 Jahre gebraucht.“[410] Als sprachliche Formulierung wird das Resultat dieser Wahrnehmungsverschiebung möglicherweise nie entscheidend anders aussehen als „ästhetisch wahr-

[407] HH: Siddhartha, GW 5, S. 462.
[408] Ebenda, S. 460ff.
[409] Vgl. etwa Werner Dürr zu dem Gedicht „Wie eine weiße Wolke...“: „Wem könnte das Melodische, die räumliche Harmonie und das sanfte Rhythmische dieser bekannten Verse entgehen?“ (Dürr, S. 29); oder Hugo Ball über „Siddhartha“: „Vorher, und den ‚Klingsor‘ eingeschlossen, ist Hesses Musik mit der dunkelbunten Süßigkeit von mittelalterlichen Kirchenfenstern zu vergleichen. Jetzt bekommt diese Musik einen Lichtstrahl von oben, aus hoher Höhe. Jetzt füllt sie sich mit Tageshelle und lächelndem Glanz.“ (Mat. 2, S. 55)

nehmbar gemachte Zeit. Und zwar Gegenwart". Sie umschließt aber eine Erfahrung, aus der heraus die Worte erst ihren vollen Sinn erhalten. Es ist die Erfahrung dessen, was Hesse als Magie bezeichnet und was in Bezug auf sein eigenes Schaffen die Rezeptionserfahrung des jeweiligen Kunstwerkes ist.

Gerade im Rahmen eines wissenschaftlichen Diskurses erscheint die magische Denkart allerdings besonders problematisch,[411] was wohl auch die bisherige unbefriedigende Situation in der Hesse-Forschung maßgeblich verursacht hat. Während der Dichter und der Leser im Grunde über die gleichen Ausdrucksmöglichkeiten der diskursiven Sprache in Bezug auf das Magische verfügen, scheiden sich an der Grenze zum Unaussprechlichen ihre Wege. Die magische Erfahrung, die Hesse in seinen Texten mit musikpoetischen Mitteln potenziell ermöglicht, wird mit den Mitteln der strengen Wissenschaft, d.h. begrifflich, nie vollkommen adäquat zu fassen sein. Jedoch kann die strenge Wissenschaft eine genaue Analyse jener künstlerischen Mittel und Verfahren durchführen, mit denen Hesse die magische Wahrnehmungsdimension beim Rezipienten evoziert bzw. provoziert. Daher kann die Auseinandersetzung mit Hesses Texten unter dem Gesichtspunkt seiner musikalischen Poetik einen entscheidenden Schlüssel zum generellen Verständnis dieses meistgelesenen deutschen Autors geben.

Hesses musikalische Poetologie kann also erst durch die Einsicht in die musikalische Poetik seiner Werke adäquat wahrgenommen und verstanden werden. Ihrerseits ist auch die Poetik auf die Formulierungen der musikalischen Poetologie angewiesen, gerade wenn es darum geht, wissenschaftliche Aussagen über ihre Funktionsweise zu formulieren. Die Unterscheidung ist, wie gesagt, eine heuristische, denn so verstandene Poetologie und Poetik sind gewissermaßen ebenfalls Gegensätze, die notwendig und doch nur scheinbar entgegengesetzt sind: Die musikalische Poetologie ist ein Ausdruck des vom rational-begrifflichen Standpunkt erfassten Magischen, und in der musikalischen Poetik wird das magische Prinzip in die künstlerische Realität des Textes umgesetzt. Und erst durch die wechselseitige Interaktion der verbalen Formulierung und unmittelbaren künstlerischen Realisierung, die die Grenzen des Begrifflich-rationalen deutlich macht, entfalten Hesses Texte ihre volle Bedeutung.

Dieses Wechselspiel soll hier zunächst am Beispiel des Erzählschlusses des 1925 erschienen „Kurgasts" betrachtet werden. Über dieses Buch schrieb Hesse später in den „Aufzeichnung bei einer Kur in Baden", es sei „auf die Leidenschaft, den Ernst und die Eitelkeit des Schreibens" gerichtet,

> das wie alle Kunst das scheinbar Unmögliche wagt und dessen Ergebnisse, wenn es glückt, zwar niemals dem entsprechen und ähnlich sind, was der Schreibende angestrebt und versucht hat, dafür aber gelegentlich hübsch, amüsant und tröstlich ausfallen können, so wie die Eisblumen am Fenster eines geheizten winterlichen Zimmers, aus welchen wir nicht mehr den Kampf zwischen gegensätzlichen Temperaturen, sondern Seelenlandschaften und Traumwälder ablesen.[412]

---

[410] HH: Brief vom 18.4.1940 an G. Stämpli, HH: Musik, S. 177.

[411] Das gleiche Phänomen meint wohl auch Schneider, wenn er schreibt: „Auch eine umfangreiche Darstellung könnte den vielen Gesichtern eines Autors wie Hermann Hesse nur mehr oder weniger unvollkommen gerecht werden, entschlüpft er doch proteushaft jedem festen Zugriff und präsentiert sich dem erstaunten Betrachter in immer neuer, unvorhergesehener Verwandlung. Sein Wesen kann mit Hilfe rational abwägender Methoden, gleichsam aus distanzierter Professorenperspektive, vermutlich nur ebenso fragmentarisch erfaßt werden wie durch intuitive, unvorbelastete Lektüre seiner Schriften, die unmittelbar zu seinen Lesern sprechen und an sich keines weiteren Kommentars bedürfen." (Schneider, S. 209)

[412] HH: Aufzeichnung bei einer Kur in Baden, GW 8, S. 508f.

Am Finale des „Kurgasts“ wird deutlich sichtbar, wie aus dem „Kampf“ zwischen Poetik und Poetologie die „Traumwälder“ eines Kunstwerks entstehen.

2. „Ein Ausdruck für die Zweiheit". Musikalische Poetologie und Poetik im „Gleichnis" des „Kurgasts"

> Kafka hat uns weder als Theologe noch als Philosoph etwas zu sagen, sondern einzig als Dichter. [...] Er gibt uns die Träume und Visionen seines einsamen, schweren Lebens, Gleichnisse für seine Erlebnisse, seine Nöte und Beglückungen, und diese Träume und Visionen einzig sind es, die wir bei ihm zu suchen und von ihm anzunehmen haben, nicht die „Deutungen", die diesen Dichtungen von scharfsinnigen Interpreten gegeben werden können. Dies „Deuten" ist ein Spiel des Intellekts, ein oft ganz hübsches Spiel, gut für kluge, aber kunstfremde Leute, die Bücher über Negerplastik und Zwölftonmusik lesen und schreiben können, aber nie ins Innere eines Kunstwerkes Zugang finden, weil sie am Tor stehen, mit hundert Schlüsseln daran herumprobieren und gar nicht sehen, daß das Tor ja offen ist.
>
> Hermann Hesse, „Kafka-Deutungen"[413]

Keine wissenschaftliche Auseinandersetzung mit Hermann Hesses Verhältnis zur Musik kommt umhin, bestimmte Passagen aus dem Schlussteil des „Kurgastes", eines traditionell als autobiographisch geltenden Werkes,[414] zu zitieren. Auch diese Schlussbemerkungen, in den sich der Autor über die Probleme des einem musikalischen Ideal nachstrebenden Wortkünstlers äußert, werden ebenfalls autobiographisch gelesen, d.h. als Hesses unmittelbar formuliertes dichterisches Programm und letztlich als Ausdruck seiner Zweifel an der Möglichkeit, das musikalische Ideal in seiner Sprachkunst zu realisieren.[415]

Es handelt sich bei diesen wenigen Seiten um eine wohl einmalige Stelle in Hesses literarischem Werk, an der sich der Dichter unmittelbar über das musikalische Ideal einer „zweistimmigen Melodie"[416] im Zusammenhang mit seinem eigenen literarischen Schaffen äußert. Doch wird meist übersehen, dass Hesses Bekenntnis zur musikalischen Zweistimmigkeit nicht nur inhaltlich von „Doppeltheit"[417] handelt, sondern auch in der Form der Aussage von derselben geprägt ist, ebenso wie der ganze „Kurgast" nur auf den ersten Blick und von *einer* Seite eine autobiographische Darstellung gibt und sich bei näherer Betrachtung nicht nur als ein

---

[413] HH: Kafka-Deutungen, GW 12, S. 491.

[414] Vgl. George Wallis Field: „*Kurgast* erschien zuerst unter dem Titel *Psychologia balneraria* als Privatdruck, und das Werk bleibt eine private, bekenntnishafte Selbstanalyse, äußerlich eine Analyse der Rückwirkungen einer vierwöchigen Kur in Baden bei Zürich, innerlich aber ringt Hesse mit seiner Rolle als Schriftsteller, als ‚outsider', und mit seiner Stellung gegenüber ‚den anderen', den ‚Kindermenschen' *Siddharthas*, den Bürgern des *Steppenwolfs*." (George Wallis Field: Hermann Hesse: Kommentar zu sämtlichen Werken. Stuttgart: Heinz 1977, S. 35f.) Als ein prägnantes Beispiel dieser Lesart kann die Insel-Taschenbuch-Ausgabe dienen, die mit zahlreichen Photographien des biographischen Handlungsortes und einem Nachwort von Volker Michels versehen ist, das sich zum großen Teil mit biographischen Umständen und Zusammenhängen beschäftigt.

[415] Vgl. Karalaschwili: „Das eine ist aber die Absicht, der Vorsatz, und etwas anderes ist die Verwirklichung. Wie aus Hesses Worten ersichtlich, hat der Dichter an der Möglichkeit der Verwirklichung seines künstlerischen Vorhabens stets gezweifelt." (RK HH, S. 88) Auch Field ist in seinem Hesse-Kommentar der Meinung, dass der Held an dieser Stelle lediglich versuche, „seine literarische Bemühung [...] als verfehlt zu sehen", er „klagt darüber, daß er nicht Musiker ist." (Field, S. 37) Genauso eindeutig interpretiert diese Textstelle auch Werner Pfister (vgl. Pfister, S. 111).

[416] HH: Kurgast, GW 7, S. 111. In diesem Abschnitt werden die Seitenzahlen des „Kurgasts" nach dieser Ausgabe zitiert und in runden Klammern direkt im Text angegeben.

[417] Ich verwende den Begriff hier und im Folgenden in der von der üblichen Schreibung abweichenden Form, d.h. so, wie ihn Hesse im „Kurgast" gebraucht.

schriftlich festgehaltenes Fragment der Wirklichkeit zeigt, sondern als ihr künstlerisches Modell im Lotmanschen Sinne.[418]

Der Schlussteil vom „Kurgast", der für Hesses musikalische Poetologie eine zentrale Rolle spielt, zeichnet sich – allerdings auf seine besondere Art – durch typische poetische Charakteristika aus, wie Reso Karalaschwili[419] sie für eine Reihe von Hesses Werken ausführlich ausgearbeitet hat: „Zum Schluss ziehen sich Hesses Romane gleichsam zusammen. [...] Im Erzählverlauf nimmt die Raffungsintensität der Ereignisfolge stetig zu, so daß gegen Ende die gesamte epische Welt sich zu einer einzigen Schlußszene, zu einem Schlußbild verdichtet."[420] Diese Schlussszenen heben sich von der vorhergehenden Handlung deutlich ab: „Die Grenzen sind genau gezogen, die Welt ist abgerundet und wie in die Ganzheit und Unmittelbarkeit eines Gleichnisses eingeschlossen."[421] Mit Bezug auf die Theorien von Boris Uspenskij und Jurij Lotman betrachtet Karalaschwili Hesses Romanfinale als eine Art „Bild im Bild".[422] Dieser Vergleich mit dem Effekt des Rahmens in der Malerei betont einen weiteren wesentlichen Zug von Hesses Erzählschlüssen der hier betrachteten Periode,[423] nämlich die durch den Rahmen verursachte Hervorhebung des Wahrnehmungsstandpunktes. Es handelt sich dabei, so Karalaschwili, um einen Blick von innen: „Der Betrachter des kleineren Bildes gerät in das Innere des Haupttextes und erfaßt es gleichsam von dort aus", so dass der häufig auftretende „ideale Beobachter" der letzten Textszene „dem Leser als eine Art Perspektive dienen soll, durch die er das vorgestellte ‚Bild' wahrzunehmen hat".[424] Zu dieser im Kern sehr richtigen Feststellung muss allerdings hinzugefügt werden, dass die so dargestellte Wahrnehmungsperspektive nicht nur für das finale ‚Bild', sondern für den *gesamten* Text gilt und nicht zwangsläufig an eine Beobachterfigur gebunden ist. Genauer gesagt handelt es sich nicht immer um die Perspektive des dargestellten Beobachters, sondern vielmehr um eine Art ideale Perspektive, die diesen Be-

[418]Vgl. Lotman: „Eine künstlerische Mitteilung schafft das künstlerische Modell irgendeiner konkreten Erscheinung – die künstlerische Sprache hingegen modelliert das Universum in seinen allgemeinen Kategorien, die als allgemeinster Gehalt der Welt ihrerseits die Seinsweise der konkreten Dinge und Erscheinungen bilden. Somit erfahren wir bei der Untersuchung der künstlerischen Sprache eines Kunstwerks nicht nur eine gewisse individuelle Norm ästhetischer Kommunikation, sondern reproduzieren auch ein Weltmodell in seinen allgemeinsten Umrissen. Deshalb erscheint auch diejenige Information, die in der *Wahl* der künstlerischen Sprache enthalten ist, unter bestimmten Aspekten als die allerwesentlichste." (Lotman, S. 35, Hervorhebung von Lotman) Über den Modellcharakter des Kunstwerkes spricht Karalaschwili eben dort, wo er aus dem „Kurgast" zitiert: „Wenn aber die Bipolarität das alles durchwaltende Seinsgesetz war, dessen Wirkungsbereich sich auf die ganze Wirklichkeit erstreckte, so mußte sie kraft der Übereinstimmung des Modells mit dem Original zur untrennbaren Eigenschaft und zum alleinigen Gestaltungsprinzip von Hesses Seelenbiographien werden. Daß der Dichter gerade in der Erzielung einer solchen Analogie und Übereinstimmung seine dichterische Aufgabe erblickte, davon zeugen neben anderen Äußerungen auch die letzten Seiten des ‚Kurgasts'." (RK HH, S. 87)

[419]Vgl. das Kapitel „‚Coincidentia Oppositorum' – Zur Poetik des Erzählschlusses" in RK HH, S. 160-188.

[420]Ebenda, S. 160.

[421]Ebenda, S. 161.

[422]Vgl. bei Karalaschwili: „Tektonisch heben sich die Schlußszenen bei Hesse in der Regel von der übrigen Handlung ab und erinnern an jenen in den bildenden Künsten ziemlich verbreiteten kompositorischen Kunstgriff, bei dem in den Hauptraum des Bildes ein kleineres Bild eingesetzt wird, das von Grundtext durch einen Rahmen abgehoben ist, der die Form eines Türspalts, eines Fensterrahmens oder eines Spiegels haben kann." (Ebenda, S. 163)

[423]Karalaschwili führt die Geschichte dieses Verfahrens auf das Märchen „Flötentraum" (GW 6, S. 40-47) zurück. (Vgl. RK HH, S. 162)

[424]RK HH, S. 163f.

obachter und seine Sicht mit einschließt, mit dieser jedoch nicht unbedingt identisch ist.[425] Nahezu alle Romanschlüsse dieser Periode stellen also eine Verbalisierung bzw. ‚Poetologisierung' des poetischen Gestaltungsprinzips des gesamten Textes dar. In dem jeweiligen „‚magischen' Bildnis"[426] wird in konzentrierter Form die magisch veränderte Welt- bzw. Textsicht demonstriert.[427]

Vor der Folie dieses für viele Werke geltenden Organisationsverfahrens betrachtet, entpuppt sich das letzte Kapitel des „Kurgasts" als ein äußerst interessanter Sonderfall. Die erste Besonderheit liegt in der scheinbar ungebrochen autobiographischen Authentizität des dargestellten „Stück Lebens" (111), als wäre es gar kein künstlerischer Text, sondern tatsächlich das private Tagebuch eines Badener Kurgastes. Dem Umschlag von der Realität ins „Magische und Symbolische", den Karalaschwili als ein Charakteristikum von Hesses Erzählschlüssen anführt,[428] entspricht im „Rück*blick*" (!) – so der Titel des Schlusskapitels – der Übergang von einer scheinbar traditionell gehaltenen und vom Alltäglichen handelnden Erzählung auf die Metaebene, nämlich zu einer auf das Erzählen selbst gerichteten Reflexion. Äußerst prägnant im Hinblick auf den Zusammenhang von Musik und Magie ist die Tatsache, dass an der strukturellen Stelle, die in anderen Texten dem „magischen [Selbst]Bildnis" und dem „idealen Beobachter" zukommt, diesmal der biographische Autor selbst erscheint: Der „Kurgast Hesse" wird zum Dichter Hesse,[429] der nun zu seinem Tagebuch in Distanz tritt und es als ein literarisches Werk bzw. als einen misslungenen künstlerischen Versuch auffasst, ein musikalisches Ideal in der Sprache zu erreichen. Die „Unzufriedenheit" und „Trauer" (110) gelten dabei nicht mehr dem eben beschriebenen Gelebten, sondern dem Geschriebenen:

> Und wenn ich jetzt, Abschied nehmend von diesen Blättern, das Ganze meiner Badener Epoche mit einem letzten Blick übersehe, so bleibt eine Unzufriedenheit, ein Stachel, eine Trauer zurück. Diese Trauer gilt nicht meinen Dummheiten, meinem Mangel an Geduld, meiner Nervosität, meinen raschen harten Urteilen, kurz all meinen menschlichen Unzulänglichkeiten und Fehlern, von welchen ich weiß, daß sie tief bedingt und notwendig sind. Nein, meine Trauer, mein Leeregefühl und Schmerz gilt diesen Aufzeichnungen, diesen Versuchen, ein winziges Stück Leben möglichst wahr und aufrichtig aufzuzeigen. Ich bin betrübt und beschämt, so muß ich gestehen, nicht über meine Sünden und Laster, sondern lediglich über das Versagen meines sprachlichen Experiments, über den sehr geringen Ertrag meiner literarischen Anstrengung.
>
> Und zwar ist es ein ganz bestimmter Punkt, in dem meine Enttäuschung wurzelt. Vielleicht glückt es mir, dies durch ein Gleichnis klarzumachen: (110f.)

Damit entsteht für den Literaturwissenschaftler eine in ihrer Einfachheit sehr verlockende Möglichkeit, vom Schriftsteller Hermann Hesse ein authentisches Zeug-

---

[425] Eine ausführliche Analyse des Erzählschlusses von „Siddhartha" vgl. weiter unten III.1.4. und III.2.2.5.

[426] RK HH, S. 162. Unmittelbar als „Selbstbildnis" wird der Schluss von „Klingsors letzter Sommer" dargestellt. (Vgl. GW 5, S. 346-352)

[427] Karalaschwili betrachtet diese „‚magischen' Bildnisse" allerdings nicht als eine veränderte Sichtweise, sondern als eine qualitativ andere – ‚magische' – Wirklichkeit. (vgl. RK HH, S. 163f.)

[428] Vgl. bei Karalaschwili: „Die äußere Handlung wird dabei zunehmend zurückgedrängt, die sozial-empirische Bestimmtheit der dargestellten Vorgänge verflüchtigt sich und räumt den magischen und symbolischen Realien das Feld." (Ebenda, S. 160)

[429] Auch den jeweiligen Protagonisten sieht Karalaschwili zum Schluss magisch verwandelt: „Zum festen Bestandteil der Erzählung werden die ‚magischen' Bildnisse im ‚Demian', in ‚Klingsors letzter Sommer', in ‚Siddhartha'. Dabei handelt es sich in den ersten beiden Fällen um Selbstdarstellungen im direkten Sinne des Wortes – die Protagonisten malen ihre eigenen Selbstbildnisse oder vielmehr die hinter dem Körperlich-Gegenständlichen verborgenen Innengestalten des eigenen Ich. In ‚Siddhartha' aber erlebt Govinda in einer mystisch-magischen Vision die Seele seines Freundes als eine Landschaft mit tausend Bildern." (Ebenda, S. 162)

nis seines künstlerischen Credos und der mit dessen Realisierung verbundenen schöpferischen Probleme zu erhalten. Man sollte sich allerdings davor hüten, Hesses latenter Ironie auf den Leim zu gehen; schließlich werden auch die vielen Hesse-Ichs stets mit Selbstironie behandelt.[430] Die Verzweiflung des Dichter-Ich darf schon deshalb nicht absolut gesetzt werden, weil ein gänzlich verzweifelter Wortkünstler streng genommen gar nichts mehr schreiben dürfte. Solange aber der Prozess des Schreibens fortdauert, bleibt ihm – und dem Leser – immer noch die Poetik, d. h. die innere Struktur der künstlerischen Aussage, selbst wenn es darin auf der Ebene der semantischen Inhalte um nichts anderes geht als um das „Versagen des sprachlichen Experiments".

Charakteristischerweise reiht Reso Karalaschwili die letzten Seiten des „Kurgasts" nicht unter die von ihm analysierten Erzählschlüsse von „Demian" bis hin zum „Glasperlenspiel" ein. Zum Teil ist es sicherlich damit zu erklären, dass der demonstrative Autobiographismus dieses Werkes vor dem Hintergrund solch auffälliger Stilisierungen wie der magischen Vision Govindas in der letzten Szene von „Siddhartha", des „Magischen Theaters" im „Steppenwolf" oder des durch und durch stilisierten „Narziß und Goldmund" noch realistischer erscheint. Zum Teil liegt es aber auch an den weiter unten zu betrachtenden Besonderheiten der Ausdrucksform dieses Finales. Viel interessanter ist aber die Rückprojektion dieses ebenso ungewöhnlichen wie typischen Hesse-Textes auf die anderen: Wie der „Kurgast" vor der Folie eines „Siddhartha" oder „Steppenwolfs" sich scheinbar als Gegensatz einer *Dichtung* ausnimmt und gar nichts anderes zu beanspruchen scheint, als „ein winziges Stück Leben möglichst wahr und aufrichtig aufzuzeigen" (111), so können jene anderen Werke aus seinem Umkreis in einem neuen Licht erscheinen, wenn sie vor der Folie dieser direkten, seine musikalische Poetologie unmittelbar betreffenden und trotzdem ebenfalls nach der Logik des Magischen aufgebauten Selbstreflexion des Dichters betrachtet werden.

Allerdings können die im Finale des „Kurgasts" formulierten musikpoetologischen Aussagen erst dann ein produktives Licht auf die musikalische Poetik seiner anderen Werke werfen, wenn auch dieser Text als ein künstlerischer rezipiert wird, und zwar nicht nur in der Reihe der von Karalaschwili charakterisierten Erzähl-

[430] Der Ich-Erzähler, „Kurgast Hesse", erscheint dem Leser zunächst genauso real und mit dem realen Verfasser des Buches identisch wie der Literat Hesse, der im Schlusskapitel seine schriftstellerischen Sorgen und Nöte beichtet: Hesse nennt sich immer Hesse. Aber diese augenscheinliche und nahezu demonstrativ postulierte Identität des Schreibenden und des Beschriebenen, des Subjekts und Objekts des Schreibprozesses wird bei näherer Betrachtung überhaupt nicht mehr klar und eindeutig, sondern bildet ein ständiges Spiel mit vielen, letztlich nie endgültig bestimmbaren Autor-, Erzähler- und Figuren-Ichs. Am Anfang des letzten Kapitels, dessen Titel – „Rückblick" – weiterhin traditionell-realistisch anmutet, gleichzeitig aber auch den Perspektivenwechsel markiert, erklärt der nun wieder bei sich zuhause Schreibende sein früheres Ich für gestorben: „Der Kurgast Hesse ist Gott sein Dank gestorben und geht uns nichts mehr an. Statt seiner ist nun wieder ein ganz anderer Hesse da, zwar ebenfalls ein Mann mit Ischias, aber er hat sie, nicht sie ihn." (106) Doch gleich im nächsten (Ab-)Satz fungiert schon wieder das alte Ich: „Als ich Baden verließ, fiel mir in der Tat der Abschied etwas schwer." (106) Einige Seiten später wird das Thema des Rückblicks auf das vergangene Ich wieder aufgenommen, allerdings erscheint hier die Überlegenheit des heutigen Ich gegenüber dem „jüngstvergangenen" bereits als eine „angenehme Illusion": „Wenn ich jetzt auf die paar Kurwochen zurückblicke, so entsteht in mir, wie bei jeder Rückschau, jene angenehme Illusion der Überlegenheit, des Verstehens und Durchschauens [...]. Ich sehe, wie übertrieben dieser Kurgast Hesse auf lächerliche Kleinigkeiten reagiert, erkenne das drollige Spiel seiner Gebundenheiten und Komplexe und vergesse, daß jene Kleinigkeiten mir klein und lächerlich nur darum erscheinen, weil sie nicht mehr aktuell sind." (109) Im letzten Schritt werden all die „menschlichen Unzulänglichkeiten und Fehler" als „tief bedingt und notwendig" (111) erklärt.

schlüsse, sondern auch vor der Folie jener Erzählform, als die diese Schlusspassage auch ausdrücklich deklariert wird, nämlich des Gleichnisses. Hesses Gleichnis ist zwar nicht mehr eindeutig im Sinne der Gleichnis-Tradition der Evangelien zu definieren, vielmehr werden die Gleichnisse Jesu bei Hesse unter dem Zeichen der Magie gelesen und in einer Reihe mit anderen „magischen Zeichen" (112) erwähnt.[431] Aus der christlichen Gleichnis-Tradition, an der Hesse stark partizipiert, hat sich in Europa eine literarische Tradition der „parabolischen Rede"[432] entwickelt, die im klassisch-romantischen ästhetischen System „als dichterische Vergegenwärtigung des der vergänglichen Wirklichkeit einwohnenden unvergänglichen Sinnes"[433] galt und in ihrer modernen Variante „nun umgekehrt geradezu als prototypisches literarisches Ausdrucksmittel der Auflösung des Transzendenzbezuges, des säkularen Glaubensverlustes, der Sinnleere oder der geistig-ethischen Orientierungslosigkeit der modernen Zivilisation überhaupt"[434] fungiert. Zwischen der für die moderne parabolische Rede spezifischen Paradoxie von der Versprechung des Sinns und dessen Verweigerung[435] bewegt sich auch Hesses Gleichnis, wobei der Einfluss Kafkas, dessen Erzählungen in dem oben angedeuteten Sinne „geradezu als Prototypen des modernen parabolischen Erzählens gelten können"[436], ebenfalls nicht zu übersehen ist. „Er hat sich eine eigene Sprache, hat sich eine Welt der Symbole und Gleichnisse geschaffen, mit der er bisher Ungesagtes zu sagen vermochte"[437], so Hesse über Kafka, dessen Erzählungen er charakteristischerweise als „magisch" bezeichnete.[438] Während die Gleichnisse nach Kafka „eigentlich nur sagen wollen, daß das Unfaßbare unfaßbar ist"[439], geht es auch Hesse, so sein Gleichnis, um das „intensive Bemühen um etwas Unmögliches, [das] wilde Kämpfen um etwas nicht Erreichbares" (111).

Auf den ersten Blick nimmt der Erzählschluss des „Kurgasts" die christliche Gleichnis-Tradition auf, indem er anfangs eine auf dem Vergleich aufbauende, sich auf „Allgemeingültiges" berufende Aussage suggeriert.[440] Die ersten Phrasen des

---

[431] Vgl. im „Kurgast": „Ich weiß nichts so Erschütterndes in der Welt wie dies, daß eine Religion, eine Lehre, eine Seelenschule durch Jahrtausende die Lehre von Gut und Böse, von Recht und Unrecht immer feiner und straffer ausbildet, immer höhere Ansprüche an Gerechtigkeit und Gehorsam stellt, um schließlich auf ihrem Gipfel mit der magischen Erkenntnis zu enden, daß neunundneunzig Gerechte vor Gott weniger sind als ein Sünder im Augenblick der Umkehr!" (112)

[432] Vgl. dazu u.a.: Die deutsche Parabel. Zur Theorie einer modernen Erzählform. Hg. von Josef Billen. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1986; Die Parabel. Parabolische Formen in der deutschen Dichtung des 20. Jahrhunderts. Hg. von Theo Elm und Hans H. Hiebel. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1986.

[433] Josef Billen: Einleitung zu: Die deutsche Parabel, S. 4.

[434] Ebenda, S. 5.

[435] Vgl. Josef Billen: „Das Spezifikum der modernen Parabel des 20. Jahrhunderts, sofern es sich nicht um eine ideologisch fixierte Variante handelt, liegt in der Paradoxie, daß sie zwar die Möglichkeit, einen Sinn zu finden, verspricht, die Erfüllung dieses Versprechens jedoch strikt verweigert [...]." (Josef Billen: Erzählform Parabel – Traditionshintergrund und moderne Erscheinungsformen. In: Die deutsche Parabel, S. 422)

[436] Ebenda, S. 389.

[437] HH: Schriften zur Literatur, GW 12, S. 480.

[438] Ebenda, S. 481, 487.

[439] Franz Kafka: Von den Gleichnissen. In: Ders.: Erzählungen. Hg. von Walter Jens und Marcel Reich-Ranicki. New York: Schocken Books 1994, S. 401.

[440] Mit Verweis auf Bultmann und Jülicher, definiert Klaus-Peter Philippi das Gleichnis im engeren Sinne folgendermaßen: „Es baut auf dem Vergleich auf, in dem etwas für ein anderes eintritt. Es erweitert ihn zum Satz, zur Erzählung. Es schildert vor allem ‚einen typischen Zustand oder typischen bzw. regelmäßigen Vorgang'. In jedem Fall beruft es sich auf Allgemeingültiges. Das Bild ist aus der alltäglichen, jedem zugänglichen Wirklichkeit genommen; es besitzt die Autorität des allgemein Bekannten." (Klaus-Peter

Gleichnisses postulieren ein in der Sprache unerreichbares Ideal der gleichzeitigen Präsenz des Gegensätzlichen, das uns bereits aus Hesses Magie-Konzept bekannt ist:

> Wäre ich Musiker, so könnte ich ohne Schwierigkeit eine zweistimmige Melodie schreiben, eine Melodie, welche aus zwei Linien besteht, aus zwei Ton- und Notenreihen, die einander entsprechen, einander ergänzen, einander bekämpfen, einander bedingen, jedenfalls aber in jedem Augenblick, auf jedem Punkt der Reihe in der innigsten, lebendigsten Wechselwirkung und gegenseitigen Beziehung stehen. (111)

Bezeichnenderweise ist dieses Ideal an die Bedingung des entsprechenden Rezeptionsvermögens – das „Notenlesen" – geknüpft:

> Und jeder, der Noten zu lesen versteht, könnte meine Doppelmelodie ablesen, sähe und hörte zu jedem Ton stets den Gegenton, den Bruder, den Feind, den Antipoden. (111)

Im Unterschied zur Musikkunst kann ein Gedanke in der Sprache, um Karalaschwili zu zitieren, „nie auf einmal und nie ganz", sondern nur „sukzessive, Stück für Stück, Satz für Satz"[441] konstituiert werden, und der Versuch, dieses magisch-musikalische Ideal der Gleichzeitigkeit sprachlich zu realisieren, ist ein stets vergeblicher:

> Nun, und eben dies, diese Zweistimmigkeit und ewig schreitende Antithese, diese Doppellinie möchte ich mit meinem Material, mit Worten, zum Ausdruck bringen und arbeite mich wund daran, und es geht nicht. (111)

Diese Unmöglichkeit gibt jedoch noch keinen Grund zur Verzweiflung, sondern erweist sich – gleich im nächsten Satz – als die treibende Kraft jedes dichterischen Versuches, „einen Ausdruck für die Zweiheit" (111) doch zu finden und das magische Ideal sprachmusikalisch zu realisieren:

> Ich versuche es stets von neuem, und wenn irgend etwas meinem Arbeiten Spannung und Druck verleiht, so ist es einzig dies intensive Bemühen um etwas Unmögliches, dieses wilde Kämpfen um etwas nicht Erreichbares. Ich möchte einen Ausdruck finden für die Zweiheit, ich möchte Kapitel und Sätze schreiben, wo beständig Melodie und Gegenmelodie gleichzeitig sichtbar wären, wo jeder Buntheit die Einheit, jedem Scherz der Ernst beständig zur Seite steht. Denn einzig darin besteht für mich das Leben, im Fluktuieren zwischen zwei Polen, im Hin und Her zwischen den beiden Grundpfeilern der Welt. Beständig möchte ich mit Entzücken auf die selige Buntheit der Welt hinweisen und ebenso beständig daran erinnern, daß dieser Buntheit eine Einheit zugrunde liegt; beständig möchte ich zeigen, daß Schön und Häßlich, Hell und Dunkel, Sünde und Heiligkeit immer nur für einen Moment Gegensätze sind, daß sie immerzu ineinander übergehen. (111f.)

Bis zu diesem Punkt scheint der Vergleich von Musik und Sprache, auf dem das Gleichnis aufbaut, recht eindeutig zu sein, nur dass statt der für das traditionelle Gleichnis gewöhnlichen Analogie gerade ihre völlige Unmöglichkeit behauptet, indem das literarische Bemühen um einen musikalischen Ausdruck als hoffnungslos erklärt wird. Doch mitten in diesem Bekenntnis zur magischen Gleichzeitigkeit ergibt sich, dass die Sprache doch fähig ist, „das Undarstellbare darzustellen" und selbst mit „magischen Zeichen" zu operieren. Im nächsten Satz heißt es nämlich:

> Für mich sind die höchsten Worte der Menschheit jene paar, in denen diese Doppeltheit in magischen Zeichen ausgesprochen ward, jene wenigen geheimnisvollen Sprüche und Gleichnisse, in welchen die großen Weltgegensätze zugleich als Notwendigkeit und Illusion erkannt werden. Der Chinese Lao Tse hat mehrere solche Sprüche geformt, in denen beide Pole des Lebens für den Blitz eines Augenblicks einander zu berühren scheinen. Noch edler und einfacher, noch herzlicher ist dasselbe Wunder getan in vielen Worten Jesu. (112)

Philippi: ‚Parabolisches Erzählen'. Anmerkungen zu Form und möglicher Geschichte. In: Die deutsche Parabel, S. 243)

[441] RK HH, S. 89.

Die Zahl der entsprechenden gelungenen Ausdrücke steigt im Verlauf dieser zwei Sätze kontinuierlich: zunächst sind es „jene paar“ Worte, dann „wenige“ Sprüche, bei Lao Tse finden sich bereits „mehrere“ und bei Jesus gar „viele“.

Der „ganz bestimmte“ Problempunkt, der zunächst in der Unmöglichkeit des musikalischen Ausdrucks im sprachlichen Material zu bestehen schien, erfährt im nächsten Absatz eine endgültige Wendung, indem die Legitimität eines solchen „sprachlichen Experimentes“ (111) grundsätzlich in Frage gestellt wird. Es wird eine neue Sinnlinie eingeführt, indem dieser zweite Absatz des Gleichnisses mit einem buchstäblichen *Aber* beginnt:

> Aber vielleicht ist es ein großer Irrtum, ja, eine Sünde von mir, wenn ich der Verkündigung dieser höchsten Ahnungen glaube dienen zu müssen. (112)

Doch ist auch diese Gedankenlinie in sich ebenfalls nicht homogen und weist, wie ein genauerer Blick auf diesen Absatz zeigt, eine doppeldeutige Logik auf. Als „Irrtum“ und „Sünde“ wird der dichterische Versuch nämlich nicht deshalb bezeichnet, weil der Dichter sich damit in eine Reihe mit Jesus und Lao Tse stellt, sondern weil jene „höchsten Ahnungen“ dem modernen Menschen allzu sehr zugänglich sind:

> Vielleicht besteht das Unglück unsrer jetzigen Welt gerade darin, daß diese höchste Weisheit auf allen Gassen feilgeboten wird, [...]

Diese scheinbar klare und wenig originelle Behauptung, die Suspendierung der vormals sakralen Werte, erhält allerdings im nächsten Nebensatz eine andere Wendung:

> daß in jeder Staatskirche, neben dem Glauben an Obrigkeit, Geldsack und Nationaleitelkeit, der Glaube an das Wunder Jesu gepredigt wird [...]

Die Eigenart dieser Phrase wird dann besonders deutlich, wenn man ihren Sinn auf eine etwas andere Weise zu formulieren versucht. Worin besteht eigentlich der Vorwurf? Man könnte sagen: Darin, dass die Staatskirchen, *anstatt* den „Glauben an das Wunder Jesu“ zu predigen, den moralisch verwerflichen „Glauben an Obrigkeit, Geldsack und Nationaleitelkeit“ propagieren. Die Akzente werden bei Hesse freilich anders gesetzt: Problematisch ist nicht, dass die Kirche sich ihrer eigentlichen Aufgabe nicht mehr widmet, sondern dass sie dies unter diesen Umständen überhaupt noch tut. Die Kritik an dem Verfall der einstigen Werte scheint im nächsten Schritt fortgeführt zu werden, als es heißt:

> daß das Neue Testament, ein Behälter der kostbarsten und gefährlichsten Wahrheiten, in jedem Laden *käuflich* ist [...]

Doch die Fortsetzung der Phrase – „und von Missionaren gar *umsonst* verteilt wird“ – verändert schon wieder den Sinn der Aussage: Es wird ein nun nicht mehr moralisch begründetes Bedauern über die Nivellierung jener Grenzen geäußert, die das Wichtige und Heilige von Profanem und Käuflichem trennen. Die nächsten beiden Sätze scheinen den Akzent endgültig auf die allzu leichte Zugänglichkeit des sakralen Wissens zu verlegen:

> Vielleicht sollten solche unerhörte, kühne, ja erschreckende Einsichten und Ahnungen, wie sie in manchen Reden Jesu stehen, sorgfältig verborgen gehalten und mit Schutzwällen umbaut werden. Vielleicht wäre es gut und zu wünschen, daß ein Mensch, um eines jener mächtigen Worte zu erfahren, Jahre opfern und sein Leben wagen müßte, so wie er es für andere hohe Werte im Leben auch tun muß. (113)

Am Ende dieser Gedankenlinie wird das ständig wiederholte „Vielleicht“ zu einer expliziten Einschränkung, dass das zuvor Behauptete eben nur „an manchen Tagen“ als zutreffend erscheint:

> Wenn dem so ist (und ich glaube an manchen Tagen, daß es so ist), dann tut der letzte Unterhaltungsschriftsteller Besseres und Richtigeres als der, der sich um den Ausdruck für das Ewige bemüht. (113)

Die Einschränkung des Wenn ist notwendig, denn die Logik des Werteverfalls würde lediglich zu einer fruchtlosen Resignation führen und letztlich die Arbeit des Unterhaltungsschriftstellers voll rechtfertigen. Doch andererseits macht ausgerechnet der Unterhaltungsschriftsteller, indem er als Produkt und zugleich Funktionär dieser Gesellschaft und Kultur eben *nur* das leicht Zugängliche produziert, jene notwendige Anstrengung – „geopferte Jahre" und „gewagtes Leben" – unmöglich und die Arbeit eines Dichters, „der sich um den Ausdruck für das Ewige bemüht", erst recht wertlos. – Der Logik der totalen Kontingenz zu folgen hieße also, ihr Grundproblem noch weiter zu vertiefen. Ihr nicht zu folgen und gegen den Strom der Zeit zu schwimmen würde möglicherweise ein vergebliches Bemühen bedeuten.

Der anfangs angekündigte „ganz bestimmte Punkt" der dichterischen Problematik erweist sich damit als unlösbares Dilemma: So beginnt der dritte und letzte Absatz des Gleichnisses:

> Dies ist mein Dilemma und Problem. Es läßt sich viel darüber sagen, lösen aber läßt es sich nicht. (113)

Aus dem „Punkt" wird im Grunde eine paradoxe Spanne zwischen der völligen Unmöglichkeit des musikalischen Ausdrucks in der Sprache und seiner völligen Sinnlosigkeit. In jede Richtung geht Hesse an die Grenze – zum absoluten Gegenpol der Argumentation – und gleichzeitig wird jede radikale Äußerung im nächsten Schritt relativiert. Die Struktur der „ewig schreitende[n] Antithese" (111) von Wenn und Aber ist also ein konstitutiver Bestandteil von Hesses poetologischer Argumentationsweise, daher ist es praktisch unmöglich, einen endgültigen bzw. den „bestimmten" Punkt in seiner Gedanken-Reihe zu finden. Ein Punkt lässt sich nur willkürlich setzen, denn es gibt hier nahezu kein Wort, keine Phrase oder Gedankenlinie, für die man, mit Hesses eigenen Worten gesprochen, nicht „den Gegenton, den Bruder, den Feind, den Antipoden" (111) finden könnte.

Im Schlussabsatz des Gleichnisses und damit auch des gesamten Textes wird die Grundstruktur dieser argumentativen Bewegung radikal auf den Punkt gebracht:

> Die beiden Pole des Lebens zueinander zu biegen, die Zweistimmigkeit der Lebensmelodie niederzuschreiben, wird mir nie gelingen. Dennoch werde ich dem dunklen Befehl in meinem Innern folgen und werde wieder und wieder den Versuch unternehmen müssen. Dies ist die Feder, die mein Ührlein treibt. (113)

Das „Dilemma" besteht jedoch nicht nur im Gegensatz zwischen Unmöglichkeit und Sinnlosigkeit, sondern auch in der Spanne von „nie" und „dennoch", von unmöglich und trotzdem, die für Hesse gerade den Sinn der Musik ausmacht. Im „Glasperlenspiel" wird es im Zusammenhang mit der klassischen Musik später heißen:

> Die Gebärde der klassischen Musik bedeutet: Wissen und die Tragik des Menschentums, Bejahen des Menschengeschicks, Tapferkeit, Heiterkeit! Ob das nun die Grazie eines Menuetts von Händel oder von Couperin ist, oder die zu zärtlicher Gebärde sublimierte Sinnlichkeit wie bei vielen Italienern oder bei Mozart, oder die stille, gefaßte Sterbensbereitschaft wie bei Bach, es ist immer ein Trotzdem, ein Todesmut, ein Rittertum, und ein Klang von übermenschlichem Lachen darin, von unsterblicher Heiterkeit.[442]

Hesses Gleichnis zeigt sich also in einer besonderen Weise als „Gleichnis der Musik"[443]. Zum einen wird darin die Grundstruktur der modernen literarischen „parabolischen Rede" als „ästhetischer Gestalt der dem Wirklichen als unlösbares

[442]HH: Das Glasperlenspiel, GW 9, S. 44.

[443]Vgl. den bereits zitierten Satz aus Hesses Tagebuch aus den Jahren 1920-1921: „Die Welt hat einen Sinn, und er ist uns erspürbar im Gleichnis der Musik." (Mat. 1, S. 10)

Rätsel immanenten absoluten Wahrheit“[444] deutlich; als Ausdruck dieser sprachlich unerreichbaren „absoluten Wahrheit“ wird die Musik thematisiert. Zum anderen realisiert das Gleichnis die Struktur des Paradoxen, und zwar im Zusammenspiel von unmöglich und trotzdem, das sich im Gleichnis als Wechselverhältnis von Poetologie und Poetik äußert. Auf der Ebene der direkten – musikpoetologischen – Formulierungen erklärt Hesses Gleichnis den in der Musik zugänglichen Sinn des Lebens für sprachlich prinzipiell nicht darstellbar; mit anderen Worten: Die musikalische Versprechung des Sinns bleibt der literarischen Darstellung verweigert. Das Gleichnis beginnt mit der Trauer und Enttäuschung „über das Versagen [des] sprachlichen Experiments“ (111) der Aufzeichnungen des Badener Kurgastes und endet mit der Feststellung der völligen Unmöglichkeit *eines jeden* dichterischen Vorhabens dieser Art („die Zweistimmigkeit der Lebensmelodie niederzuschreiben, wird mir nie gelingen“ (113)). Was also poetologisch unter dem Zeichen des Unmöglichen steht, wird allerdings poetisch, d.h. in der Struktur der künstlerischen Aussage, faktisch durchgeführt: Die dichterische Selbstreflexion der eigenen künstlerischen (Un-)Möglichkeiten wird in einer Form gestaltet, die alle Schwierigkeiten, von denen hier explizit gesprochen wird, nicht zu kennen scheint – oder aber, voll vertraut mit allen, gerade ihnen zum Trotz geschaffen wird und künstlerisch einen „Zauberschlüssel“[445] zum scheinbar verschlossenen Tor bereit hält. Die Logik der diskursiven Aussage behauptet die Unmöglichkeit der zweistimmigen Melodie in der Sprache, während die Logik der künstlerischen Struktur dem Prinzip der musikalischen Gleichzeitigkeit folgt: Alles ist „in jedem Augenblick, auf jedem Punkt der Reihe“ (111) doppeldeutig, und zugleich sind diese Doppeltheiten „immer nur für *einen* Moment Gegensätze“ (112). In diesem poetologisch-poetischen Doppelspiel wird das musikalische Ideal der Gleichzeitigkeit des Gegensätzlichen – von Unmöglich und Trotzdem – entgegen dem Wortsinn des Textes realisiert.

Auf dem gleichen Widerspruch gründet auch die Musikmetapher, die, wie alle Metaphern, eine „im Kern paradoxe Behauptung ist“[446], indem sie die Präsenz des eigentlich Unmöglichen behauptet. Auch in diesem Sinne ist das Gleichnis des „Kurgasts“ ein „Gleichnis der Musik“, indem es die paradoxe Struktur der Musikmetapher buchstäblich realisiert. Weiter unten werden wir uns bei der Analyse der poetischen Organisation der Aussage in „Siddhartha“ davon überzeugen können, dass genau diese poetische Ebene sich durch eine Musikalität auszeichnet, die eben mit der Musikmetaphorik umschrieben werden kann. Hesses „Gleichnis der Musik“ tritt hier also als Synonym des sprachlich Unmöglichen und poetisch trotzdem immer wieder Versuchten auf.

Die Analyse des „Gleichnisses“ führt uns damit erneut zum Problem der adäquaten Textrezeption, der Fähigkeit des „Notenlesens“. Auf dem Wege des rationalen „Deutens“ kann ein Interpretationsversuch nur da enden, wo auch die rein inhaltliche Linie, eine auf ihren semantischen Gehalt reduzierte Aussage in der natürlichen Sprache hinführt: Unter diesem Gesichtspunkt wird lediglich „die Anstrengung, der Zweifel an sich selbst und die Verzweiflung an der Welt“[447] sichtbar. Wenn man aber den Text des Gleichnisses poetisch liest, bemerkt man, dass das

[444]Billen: Erzählform Parabel, S. 433.
[445]Vgl. HH über Kafka: „Er war zum Grübeln und zum Leiden begabt, er stand aller Problematik seiner Zeit offen, oft prophetisch offen, und zugleich besaß er in seiner Kunst einen Zauberschlüssel, der uns nicht bloß Verwirrung und tragische Visionen erschlossen hat, sondern auch Schönheit und Trost.“ (HH: Schriften zur Literatur 2, GW 12, S. 481)
[446]Bode, S. 635.
[447]Field, S. 37.

Tor tatsächlich offen steht und dass, wie in jeder „künstlerischen Konstruktion [...] im Gegensatz zur logischen, Behauptung plus Widerlegung nicht gleich ersatzlosem Entfallen der Behauptung“[448] ist, sondern eine Zweistimmigkeit ergeben kann. Darum kann jeder Satz dieses Gleichnisses nur dann rein autobiographisch und programmatisch gelesen werden, wenn man das künstlerische Zusammenspiel der Textelemente außer Acht lässt und die einzelnen Teile der Schlusspassage voneinander isoliert. Bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang die Tatsache, dass der Text des Gleichnisses in der Sekundärliteratur stets gekürzt zitiert wird, und zwar jeweils vor einem Aber des Gesamttextes.[449] Daran wird einmal mehr der meist unreflektierte Zwang deutlich, die jeweilige „Gegenmelodie“ auszublenden, um die künstlerische Aussage als eine logisch eindeutige Formulierung lesen zu können. Wenn man allerdings berücksichtigt, dass die „ewig schreitende Antithese“ bei Hesse das zentrale künstlerische Gestaltungsprinzip bildet, kann man jegliche Kürzung auch als Zufall betrachten, denn praktisch jede wo auch immer vorgenommene Unterbrechung würde im Text fast unweigerlich mit dem Anfang des nächsten Gegenarguments zusammenfallen.

Im Zusammenhang mit der bipolaren Struktur von Hesses künstlerischer Aussage bemerkt Reso Karalaschwili, dass „der Sinn hier gleichsam an der Grenze zweier Aussagen, an der Überschneidung zweier Denkströme entsteht“[450]. Diese treffende Beobachtung können wir nun präzisieren: Der Sinn entsteht prinzipiell an der Grenze, und zwar an der zwischen Formulierbarem und Unaussprechlichem, an der Grenze zwischen Poetologie und Poetik. Dabei kündigt Hesse im „Kurgast“ den Versuch an, die Grenze des sprachlich Unmöglichen musikalisch zu überschreiten und ein dichterisches Ganzes zu schaffen, „*einen* Ausdruck für die *Zweiheit*“ (111), in dem Poetologisches und Poetisches verschmelzen. Dagegen muss der Literaturwissenschaftler, wenn er dieses künstlerische Ganze erklären und analysieren will, es in Gegensätze – in Poetologie und Poetik, ins Ausgesprochene und Unaussprechliche – teilen. „Man kann“, wie Hesses Siddhartha einmal formuliert hat, „nicht anders, es gibt keinen anderen Weg für den, der lehren“ – in unserem Fall: der auf dem Gebiet der Wissenschaft bleiben – will.[451]

---

[448] Lotman, S. 165.

[449] So unterbricht Reso Karalaschwili, der ansonsten fast die ganze hier betrachtete Passage zitiert, an der Stelle, an der es nach der eben behaupteten Unmöglichkeit der sprachlichen Doppelmelodie um die in magischen Zeichen doch mögliche „Doppeltheit“ geht. (Vgl. RK HH, S. 87f.) Damit lässt er einen wichtigen logischen Bruch völlig aus, nämlich den Übergang von der eben beschworenen Unmöglichkeit, die Zweistimmigkeit des Lebens verbal auszudrücken, zu den Zweifeln, ob das künstlerische Bemühen um das Ewige überhaupt Sinn habe. Bei Werner Dürr wird das Zitat an einer Stelle unterbrochen, an welcher von den angestrebten Gegensätzen gesagt wird, dass sie in ihrer verborgenen Einheit erkannt werden müssen. Um diesen logischen Widerspruch zu umgehen, gibt Dürr nur den *ersten* der beiden Sätze wieder: von „Denn einzig darin besteht für mich das Leben“ bis „daß sie immerzu ineinander übergehen“. (Vgl. Dürr, S. 52) Noch früher, nämlich nach den Worten „in der innigsten, lebendigsten Wechselwirkung und gegenseitiger Beziehung“, bricht Schneider sein Zitat ab, um es beim selben Satz wie Karalaschwili und Dürr („Dies ist mein Dilemma und Problem“) fortzusetzen. (Schneider, S. 168) Bei allen diesen Kürzungen bleibt der Sinn des am Ende angesprochenen Dilemmas unklar.

[450] RK HH, S. 89.

[451] Vgl. in „Siddhartha“: „Einseitig ist alles, was mit Gedanken gedacht und mit Worten gesagt werden kann, alles einseitig, alles halb, alles entbehrt der Ganzheit, des Runden, der Einheit. Wenn der Erhabene Gotama lehrend von der Welt sprach, so mußte er sie teilen in Sansara und Nirwana, in Täuschung und Wahrheit, in Leid und Erlösung. Man kann nicht anders, es gibt keinen andern Weg für den, der lehren will. Die Welt selbst aber, das Seiende um uns her und in uns innen, ist nie einseitig.“ (GW 5, S. 463)

3. Paradoxe Poetologie – musikalische Poetik

Das Verhältnis zwischen Hesses musikalischer Poetologie und Poetik ist zwar ein gespanntes, jedoch auch ein unmittelbares. Im Grunde kann man sich darauf verlassen, dass Hesse sein poetisches Verfahren im jeweiligen Text auch poetologisch artikuliert – meist treffen Poetologie und Poetik im Finale aufeinander. Anders als im „Gleichnis" von „Kurgast" ist der Bezug auf das Musikideal in anderen Erzählschlüssen nicht mehr explizit, seine wesentlichen Momente bleiben jedoch stets beibehalten. Die „Verständigungssysteme" und „-Hintergründe", vor denen Hesses Magie sich „als Anomalie erweist und abhebt" und so paradox erscheint,[452] betreffen die polaren Grundstrukturen der konventionell gedachten Weltordnung: die Gegensätze von innen und außen, die Gegenüberstellung von Subjekt und Objekt, von „Buntheit" und „Einheit"[453] sowie den linearen Zeitverlauf und die Trennung von Zeit und Raum als grundlegendes Koordinatensystem des konventionellen Weltbildes. Daher erscheinen sowohl die im Text enthaltenen poetologischen Formulierungen als auch potenziell mögliche Übersetzungen der Schlussbilder in die diskursive Sprache vom logischen Standpunkt unmöglich und klingen paradox.

Als Schnittmenge von Poetik und Poetologie verdienen die finalen Szenen in Hesses Romanen eine besondere Aufmerksamkeit. Das Finale des „Steppenwolfs" – das „Magische Theater" – stellt dabei eine der aufschlussreichsten Explikationen von Hesses magischem Persönlichkeitskonzept dar. Gleichzeitig findet sich hier auch die für seine Musikpoetik entscheidende poetologische Formel, die als Inschrift auf einer der unzähligen Türen des „Magischen Theaters" wie nebenbei auftaucht:

> Inbegriff der Kunst
> Die Verwandlung von Zeit in Raum
> durch die Musik[454]

---

[452] Vgl. bei Bode: „Paradoxien haben immer – da sie nicht nur ‚irgendetwas' Unerwartetes sagen, sondern (viel skandalöser!) etwas, das man etwas, das man ‚nach allgemeiner Meinung und Kenntnis' (v. Wilpert) wirklich nicht erwarten *konnte* – eine *erkenntniskritische* und potentiell *erkenntnisfördernde* Funktion. Deshalb ist es unumgänglich, bei jedem Paradoxon das Verständnissystem mitzudenken, den Verständnishintergrund zu spezifizieren, vor dem es sich erst als Anomalie erweist und abhebt. Die Widersprüchlichkeit des Paradoxons residiert nicht in ihm selbst, ist es doch nie einfach ‚da', unrelationiert, sondern immer *ein in Bezug auf andere* auffälliger Fall, gerade weil es aus einem (kognitiven/konzeptionellen/logischen) Rahmen fällt." (Bode, S. 619, Hervorhebung des Autors)

[453] Vgl. HH in „Kurgast": „Beständig möchte ich mit Entzücken auf die selige Buntheit der Welt hinweisen und ebenso beständig daran erinnern, daß dieser Buntheit eine Einheit zugrunde liegt." (GW 7, S. 112)

[454] HH: Der Steppenwolf, GW 7, S. 384. Im Grunde handelt es sich bei allen Türinschriften um poetologische Formeln, die verschiedene Facetten des Magischen variieren, ja mehr noch: Der Zusammenhang dieser thematisch völlig disparaten ‚Werbesprüche' wird erst vor dem Hintergrund des Magischen überhaupt ersichtlich. Bei näherer Betrachtung stellt sich nämlich heraus, dass diese Inschriften auf je verschiedene Weise das Prinzip der Identität der Gegensätze und deren gegenseitige Verwandlung ineinander (vgl. z.B. „Mutabor. Verwandlung in beliebige Tiere und Pflanzen") veranschaulichen und nahezu alle Stichworte, die uns aus der Auseinandersetzung mit Hesses ‚Magie' bereits bekannt sind, in einen bildlichen Zusammenhang (eben als verschiedene Türinschriften) bringen. Dem „Untergang des Abendlandes" steht hier die „Weisheit des Ostens" gegenüber, die wiederum ambivalent erscheint: einerseits als Sinnliches („Kamasutram. Unterricht in der indischen Liebeskunst"), andererseits als Geistiges („Wollen Sie sich vergeistigen? Weisheit des Ostens"). Viele dieser Werbespots vereinigen Gegensätze direkt miteinander: „Genußreicher Selbstmord! Du lachst Dich kaputt", „Die lachende Träne. Kabinett für Humor." (Ebenda, S. 383f.)

Diese Formel stellt im Grunde eine Variation von Hesses bereits zitierten Gedanken von der „reinen Gegenwart“ als dem „Wesen der Musik“: Nun wird die Zeit durch Verwandlung in Raum aufgehoben. Um den poetischen Sinn dieser Verwandlung nachvollziehen zu können, soll hier die Frage des (künstlerischen) Raumes bei Hesse eingehender betrachtet werden. Diese hängt wiederum unmittelbar mit dem spezifisch ‚magischen‘ Konzept der Persönlichkeit zusammen.

3.1. „Denn was außen ist, ist innen“. Buntheit und Einheit der Persönlichkeit

Die poetologischen Formulierungen des „Tractats vom Steppenwolf“, die im magischen Theater ihre bildhafte Realisierung finden, bieten den Schlüssel zum Verständnis des ‚magischen‘ Zusammenhangs zwischen Person und Raum. Nicht umsonst kostet der Eintritt ins magische Theater den Verstand[455]: Hier wird die paradoxe Behauptung des „Tractats“, dass jeder Mensch nur als Körper, nicht aber als Seele eine Einheit darstelle,[456] buchstäblich versinnbildlicht. Dass diese Behauptung sich vom Standpunkt des „wissenschaftlichen Denkens“ aus als eine Abnormität präsentiert, wird bereits im „Tractat“ nachdrücklich betont:

> Und wenn in besonders begabten und zart organisierten Menschenseelen die Ahnung ihrer Vielspältigkeit aufdämmert, wenn sie, wie jedes Genie, den Wahn der Persönlichkeit durchbrechen und sich als mehrteilig, als ein Bündel aus vielen Ichs empfinden, so brauchen sie das nur zu äußern, und alsbald sperrt die Majorität sie ein, ruft die Wissenschaft zu Hilfe, konstatiert Schizophrenie und beschützt die Menschheit davor, aus dem Munde dieser Unglücklichen einen Ruf der Wahrheit vernehmen zu müssen.[457]

Das gleiche Stichwort – Schizophrenie – fällt später auch im magischen Theater. Dabei geht der Schachspieler von einem anderen Normbegriff, genauer gesagt: von dem zur Norm und Selbstverständlichkeit erklärten Paradoxon aus, als er zu Harry sagt:

> „Die fehlerhafte und Unglück bringende Auffassung, als sei ein Mensch eine dauernde Einheit, ist Ihnen bekannt. Es ist Ihnen auch bekannt, daß der Mensch aus einer Menge von Seelen, aus sehr vielen Ichs besteht. Die scheinbare Einheit der Person in diese vielen Figuren auseinanderzuspalten gilt für verrückt, die Wissenschaft hat dafür den Namen Schizophrenie erfunden.“[458]

Über die Quellen und Gründe dieser neuen „Endoxa“ kann viel diskutiert werden,[459] jedoch handelt es sich bei der Zersplitterung des Protagonisten-Ichs in viele

---

[455] Pablo sagt nämlich zu Harry: „Bruder Harry, ich lade Sie zu einer kleinen Unterhaltung ein. Eintritt nur für Verrückte, kostet den Verstand.“ (GW 7, S. 365)

[456] HH: Der Steppenwolf, GW 7, S. 242.

[457] Ebenda, S. 241f.

[458] Ebenda, S. 385.

[459] An Quellennachweisen bzw. Erklärungsversuchen für diese These mangelt es in der Sekundärliteratur nicht, was an sich schon ein Zeichen ihrer Legitimationsbedürftigkeit ist. So sieht Alfred Wolfenstein 1927 den Grund der „Uneinigkeit des Ichs“ in den Umständen der Zeit: „Schizophrenie und Phantasie sind im Schöpferischen schon an sich Verbündete, – und der Zeitgenosse hat auch sonst allen Grund, an der Einigkeit seines Innern zu zweifeln. Es wäre sonderbar, wenn so unruhige feindselige Zustände, die Explosionen der Umwelt eine liebevoll in sich zusammenhängende Menschenseele zur Urheberin oder Zuschauerin hätten.“ „Weniger der einzelne Lebende als diese Welt leidet an jener Schizophrenie“, folgert Wolfenstein und scheint die Eigenart und die Modernität dieser Spaltung richtig zu erkennen, indem er hinzufügt: „Und da es bei der Spaltung des heutigen Ich nicht um das Doppelgängerspiel der Romantik geht, auch nicht um die weltschmerzliche Zerrissenheit des Byron-Menschen, da es vielmehr die Vorstufe zu einer wohl grandiosen Zusammenführung der Menschen ist als die Erde je eine gesehen hat: so wird auch die Dichtung, diese wesentlichste, menschlichste

verschiedene „Harry-Stücke“[460] offensichtlich um eine Versinnbildlichung des „Weges nach Innen“, der magischen Forderung nach der Rückkehr zu den Ursprüngen und nach dem Zurückführen der Persönlichkeitsordnung auf deren elementaren Bestandteile. Das magische Theater stellt hiermit die Struktur der kulturellen Ordnung in der persönlichen Dimension dar: Harry Haller, der die Zerrissenheit seiner Existenz in Wolf und Mensch so schmerzhaft empfindet, leidet an jenem „Eingeteiltsein der Welt in Hell und Finster, Gut und Böse, Erlaubt und Verboten“[461], das magisch aufgehoben werden muss. Die programmatische Rückkehr ins Chaos erscheint eben buchstäblich als ein, so Pablo zu Harry, „kleiner Scheinselbstmord“ im Sinne der „Ablegung Ihrer werten Persönlichkeit“.[462]

Das im „Kurgast“ als Notwendigkeit und Illusion gepriesene Wechselverhältnis von Buntheit und Einheit[463] wird im „Steppenwolf“ auf der Figurenebene realisiert: Die Einheit einer Person, die von der „billige[n] Oberflächenästhetik“ erfundene „Fiktion vom Ich, von der Person“[464] wird als Täuschung und gleichzeitig als eine vom Leben selbst geforderte „Notwendigkeit“ bezeichnet:

> In Wirklichkeit aber ist 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. Daß jeder einzelne dies Chaos für eine Einheit anzusehen bestrebt ist und von seinem Ich redet, als sei dies eine einfache, fest geformte, klar umrissene Erscheinung: diese, jedem Menschen (auch dem höchsten) geläufige Täuschung scheint eine Notwendigkeit zu sein, eine Forderung des Lebens wie Atemholen und Essen.[465]

Die Entlarvung des persönlichen Ichs als Fiktion hat, so der „Tractat“, jenes ‚Selbst‘ als einen dem asiatischen Denken geläufigen „Menschen im hohen Sinn“[466] zum

---

Äußerungsart, das starke Motiv in einer unmittelbaren Wirklichkeitsform als je behandeln, wie es im ‚Steppenwolf‘ schon geschehen ist.“ (Alfred Wolfenstein: Wölfischer Traktat, Mat. StW, S. 273 u. 275) – Günter Baumann setzt den Akzent seiner Erklärung dieses Phänomens mit großer Selbstverständlichkeit auf dessen Verwandtschaft mit Jungs Theorie: „Hinter dieser Lehre von der inneren Vielheit Hallers steckt natürlich Jungs Lehre vom kollektiven Unbewußten, aus welcher der Traktat zurecht folgert, daß jeder einzelne Mensch die seelischen Dispositionen der gesamten Menschheit in sich trägt.“ (Baumann, S. 201) Reso Karalaschwili weist in diesem Zusammenhang u.a. auf Novalis’ Poetik der epischen Gestalt: „Für Novalis setzen Variationen ein Thema voraus, und ein solches Thema ist die ‚synthetische Person‘ oder das ‚Genie‘, das sich im künstlerischen Text realisiert, seinen vollständigen Ausdruck durch das Zusammenspiel aller Figuren erhält. Jede einzelne Figur ist somit nur ein Teilausdruck der ‚synthetischen Person‘, die der Künstler ist.“ (RK HH, S. 262) Auch Hesse spricht im „Tractat“ vom „Genie“, das „den Wahn der Persönlichkeit durchbrechen und sich als mehrteilig, als ein Bündel aus vielen Ichs empfinden“ kann. (HH: Der Steppenwolf, GW 7, S. 242)

[460] HH: Der Steppenwolf, GW 7, S. 371.

[461] HH: Gedanken zu Dostojewskis „Idiot“, GW 12, S. 313.

[462] HH: Der Steppenwolf, GW 7, S. 368f.

[463] HH: Kurgast, GW 7, S. 112.

[464] HH: Der Steppenwolf, GW 7, S. 243.

[465] Ebenda, S. 242.

[466] Ebenda, S. 248. Der Gegensatz zwischen westlichem und östlichem Menschenbild wird im Tractat in der für Hesse typischen Form des Spiels mit Gegensätzen direkt angesprochen: „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. Erkannt und genau gewußt haben dies die alten Asiaten, und im buddhistischen Yoga ist eine genaue Technik dafür erfunden, den Wahn der Persönlichkeit zu entlarven. Lustig und vielfältig ist das Spiel der Menschheit: der Wahn, zu dessen Entlarvung Indien tausend Jahre lang sich so sehr angestrengt hat, ist derselbe, zu dessen Stützung und Stärkung der Okzident sich ebenso viele Mühe gegeben hat.“ (Ebenda, S. 244) Bereits der humorvolle Ton, in dem das „Spiel der Menschheit“ konstatiert wird, nimmt dieser Aussage jede dogmatische Eindeutigkeit. Dadurch, dass es zwei Bezeichnungen des

Ziel, auf den auch das ganze Konzept des Magischen zielt. Und genauso wie die Behauptung von der Seelenvielfalt einer Brust ungewöhnlich, wenn nicht „schizophren“ wirkt, so ist auch diese Vorstellung vom neuen Menschen genau das Gegenteil dessen, was das Wesen der traditionellen Vorstellungen von Seele und Innerem als etwas sehr Individuellem und Einmaligem ausmacht, das sich aus dem Gegensatz zum Äußeren als etwas Allgemeinem und Überindividuellem definiert.

Die Loslösung von der „sogenannte[n] Persönlichkeit“, von der Pablo im magischen Theater spricht, bedeutet gleichsam auch die „Erlösung von der Wirklichkeit“, was wiederum als Synonym der „Überwindung der Zeit“ erscheint. Die Aufhebung von Zeit und Person ist eine unverzichtbare Bedingung für den Eintritt in die Wirklichkeit des Magischen, die im „Steppenwolf“ im magischen Theater versinnbildlicht wird. So sagt Pablo zu Harry vor dem Eintritt:

> „Mein Theaterchen hat so viele Logentüren, als ihr wollt, zehn oder hundert oder tausend, und hinter jeder Tür erwartet euch das, was ihr gerade sucht. Es ist ein hübsches Bilderkabinett, lieber Freund, aber es würde Ihnen nichts nützen, es so zu durchlaufen, wie Sie sind. Sie würden durch das gehemmt und geblendet werden was Sie gewohnt sind, Ihre Persönlichkeit zu nennen. Ohne Zweifel haben Sie ja längst erraten, daß die Überwindung der Zeit, die Erlösung von der Wirklichkeit, und was immer für Namen Sie Ihrer Sehnsucht geben mögen, nichts andres bedeuten als den Wunsch, Ihrer sogenannten Persönlichkeit ledig zu werden.“[467]

Der Übergang in eine andere, magische Realität bedeutet nichts anderes als einen Wechsel der Sichtweise: Pablo schlägt Harry vor, sich der alten „Brille des Steppenwolfs“ zu „entledigen“[468] und bietet ihm buchstäblich die Möglichkeit, sich selbst im Spiegel völlig anders zu sehen.[469] Dass es sich bei der von Harry ersehnten „anderen Wirklichkeit“ nicht um eine komplett andere Welt, sondern um eine neue Sichtweise handelt, muss der Protagonist erst selbst begreifen. Pablo gibt ihm, wie er selbst sagt, lediglich einen „Anstoß“ und „Schlüssel“ dazu:

> „Sie sehnen sich danach, diese Zeit, diese Welt, diese Wirklichkeit zu verlassen und in eine andre, Ihnen gemäßere Wirklichkeit einzugehen, in eine Welt ohne Zeit. Tun Sie das, lieber Freund, ich lade Sie dazu ein. Sie wissen ja, wo diese andere Welt verborgen liegt, daß es die Welt Ihrer eigenen Seele ist, die Sie suchen. Nur in Ihrem eigenen Innern lebt jene andre Wirklichkeit, nach der Sie sich sehnen. Ich kann Ihnen nichts geben, was nicht in Ihnen selbst schon existiert, ich kann Ihnen keinen andern 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.“[470]

Die magische Wirklichkeit erscheint also als Wirklichkeit der aus magischer Sicht betrachteten „eigene[n] Seele, welche Welt und Gott enthält“.[471] Es handelt sich um eine nicht mehr individuelle „Seele“, eine „Welt ohne Zeit“, in der alle Gegensätze – Äußeres und Inneres, Individuelles und Allgemeines – aufgehoben sind.[472] Die Zersplitterung der Persönlichkeit in elementare Bestandteile, letztlich

---

entsprechenden Körperteils (wohl nicht zufällig eine weibliche und eine männliche) sind: *die* Brust und *der* Leib, wird auch die Ausgangsthese relativiert, sie seien „immer eins“.

[467] Ebenda, S. 368.

[468] Ebenda.

[469] Ebenda, S. 369.

[470] Ebenda, S. 366f. Hier liegt die Parallele (möglicherweise ein direkter Einfluss) mit Novalis nahe: „Man denkt sich unter Tatsache, Handlung hier gewöhnlich etwas in der Zeit Vorgehendes oder Vorgegangenes. Die Tatsache, von der hier aber die Rede ist, muß schlechterdings rein geistig gedacht werden – nicht einzeln – nicht zeitmäßig – quasi als Augenblick, der das ewige Universum umfaßt, in sich begreift – worin wir leben, weben und sind“, schreibt er in einem der Fragmente. (Novalis: Schriften, Bd. 2, S. 179)

[471] HH: Weg nach innen, GW 1, S. 63.

[472] Als Tatsache ist dieser Zusammenhang in der Hesse-Forschung keine Neuentdeckung; so fasst Reso Karalaschwili ihn sehr treffend zusammen: „Unter der Dominanz der Gegenwart, die alle anderen Zeiten vertritt, unter dem Augenblick, der die Ewigkeit ist,

also ihre Entindividualisierung, die paradoxerweise gleichsam das Eingehen in die eigene Seele bedeutet, hängt also unmittelbar mit der Zeitaufhebung zusammen. Das magische Theater stellt eine konkrete Versinnbildlichung dieses magischen Zusammenhangs dar, eine buchstäblich zum Theater-Raum vergegenwärtigte Zeit: ein Bilderkabinett, in dem viele Harry-Figuren zu verschiedenen Lebenszeiten gezeigt und die unterschiedlichen Situationen, ob tatsächlich oder nur potenziell gelebten bzw. erlebbaren, gleichzeitig durchgespielt werden. Vor der Folie der typischen Elemente des herkömmlichen Theaters wird die magische Eigenart von Pablos Theater besonders deutlich: Während alle Logen(türen) eines gewöhnlichen Theaters alle Zuschauer auf die *gleiche* Bühne hinausblicken lassen und ihnen allen, unabhängig von der jeweiligen räumlichen Position, dasselbe – und zwar etwas dem einzelnen Individuum gegenüber Äußeres, eine andere Welt, die Welt der Kunst – präsentieren, erscheinen hinter den Türen des magischen Theaters immer verschiedene Bilder. Diese sind jedoch nur verschiedene Variationen des Gleichen, der gleichen Seele, und zwar der *eigenen* Seele des einzigen Zuschauers, der gleichzeitig (!) auch der Schauspieler ist – das Innere und Äußere einer Theatervorstellung fallen zusammen. Diese buchstäblich konkret inszenierte Vielfalt der Persönlichkeit realisiert die im „Tractat" angesprochene Möglichkeit eines herkömmlichen Dramas, das Ich als eine „Vielheit" darzustellen:

> An der bisherigen Dichtung schätzen die Fachleute, die Kenner am höchsten das Drama, und mit Recht, denn es bietet (oder böte) die größte Möglichkeit zur Darstellung des Ichs als einer Vielheit – wenn dem nicht der grobe Augenschein widerspräche, der uns jede einzelne Person eines Dramas, da sie in einem unweigerlich einmaligen, einheitlichen, abgeschlossenen Körper steckt, als Einheit vortäuscht.[473]

In den Bildern des magischen Theaters führt Harrys „Weg nach innen" nicht nur zur ‚Ver-Räumlichung' seiner Lebens-Zeit, sondern auch zur ‚Ver-Äußerlichung' seines Inneren. Die Gleichzeitigkeit von Einheit und Vielheit bzw. die Identität von innen und außen werden dabei in ästhetischer Form, als Bild des magischen Theaters, in dem dieselbe Protagonistenfigur in allen Variationen durchgespielt wird, erhalten. Poetologische Formulierungen des Tractats erhalten hier die Plastizität poetischer Bilder.

Auch die Schlussbilder anderer Werke bieten verschiedene poetische Variationen des magischen Verfahrens. Bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang das „Selbstbildnis" Klingsors in „Klingsors letzter Sommer": In der Darlegung der verschiedenen Reaktionen auf dieses Bild antizipiert Hesse im Grunde die möglichen Interpretationen seiner eigenen Werke: Die Spannbreite der Auslegungen reicht dabei von einem „Farbenkonzert"[474] bis zum „Versuch zur Befreiung vom Gegenständlichen" und von der „mit unerbittlicher Psychologie" durchgeführten Selbstzerlegung bis zum „Produkt und Zeichen von Klingsors angeblichem Wahnsinn" und „monomanischer Selbstanbetung".[475] Die Offenheit für verschiedene Interpretationsarten ist keineswegs zufällig, sondern bewusst und nahezu programmatisch:

---

ist bei Hesse nichts anderes als das Erlebnis des Seins in dessen Totalität und temporaler Ungeteiltheit zu verstehen. Der Weg zu diesem Erlebnis führt durch den Seelenraum, der alles und alle umfaßt. Im allgemeinen konkret-empirischen Sinn ist die in Raum verwandelte Zeit die Menschenseele." (RK HH, S. 244) Es handelt sich hier um eine zwar insgesamt zutreffende (zu bestreiten wäre nur der „konkret-empirische Sinn"), aber eine rein poetologische Aussage, oder besser gesagt: um eine Paraphrase von Hesses poetologischer Formel, deren Sinn nicht aus ihrer immanenten Logik, sondern erst durch das Nachvollziehen der konkreten poetischen Erscheinung deutlich wird.

[473] HH: Der Steppenwolf, GW 7, S. 242f. Man beachte hier die Bezeichnung „Dichtung", die Hesse auch für die eigenen Werke verwendet.

[474] Man beachte die musikalische Metapher!

[475] Vgl. HH: Klingsors letzter Sommer, GW 5, S. 347.

„Alle diese Arten der Betrachtung sind möglich und noch viele andere“[476], heißt es zum Schluss der oben zitierten Passage. Als unmittelbar zum Bild gewordene Poetologie bedeuten diese Finale nicht nur für den außen stehenden Beobachter, sondern auch für die beteiligten Figuren eine völlig neue Erfahrung. Besonders deutlich wird dies bei Harry im „Steppenwolf“ und bei Govinda in „Siddhartha“, aber auch bei Klein in „Klein und Wagner“ oder dem Musiker H. H. in der „Morgenlandfahrt“. Genauso wie Hesses Erzählschlüsse eine poetologische Formel bzw. eine Wahrnehmungsperspektive des gesamten Textes darstellen, korrespondiert die Erfahrung der dargestellten Figuren mit der Texterfahrung des Rezipienten. Nur ist dem Außenstehenden „eine Dimension mehr“ zugänglich als der Textfigur: Während das magische Theater Harry eine Chance bietet, die er am Ende doch nicht konsequent zu nutzen weiß, stellt für den Rezipienten der gesamte Text eine Art magisches Theater dar. Und genauso wie Harry mit den Figuren seines Inneren spielen lernen muss, muss der Leser mit den Textfiguren umzugehen und den Steppenwolf anders als Harry selbst als Sinnbild „eine[r] dunkle[n] Welt von Trieben, von Wildheit, von Grausamkeit, von nicht sublimierter, roher Natur“[477] zu betrachten lernen. Auf die Vielfältigkeit dieses Bildes hat bereits Hugo Ball verwiesen, und doch bleibt das für Hesse so typische Wechselspiel von Ernst und Spaß bis heute meist unbemerkt:

> 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. [...] 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.[478]

Im „Tractat vom Steppenwolf“ heißt es, wer die Einheit „hinter dem Schleier des Personen- und Charakterspiels [...] 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).“[479] Als poetologische These ist die verborgene Identität von Hesses Romanfiguren in der Forschung, besonders in Bezug auf den „Steppenwolf“ und „Demian“, an sich nicht neu. Der einfache Entschluss, die Einheit hinter der Figurenvielfalt zu sehen, ist jedoch offensichtlich nicht ausreichend, vielmehr muss die entsprechende Wahrnehmungsbereitschaft durch poetische Verfahren herausgefordert werden. Die Frage nach den Grundlagen der Zusammengehörigkeit der Figuren wird in der Forschung mehr oder weniger explizit gestellt. Beantwortet wird sie meist im psychologischen bzw. psychoanalytischen Sinne (vor allem im Sinne C. G. Jungs), indem entweder die Figur des Protagonisten oder die des mit der Hauptperson identifizierten biographischen Autors[480] die Zusammen-

---

[476] Ebenda.

[477] HH: Der Steppenwolf, GW 7, S. 240.

[478] Hugo Ball: Ein mythologisches Untier, Mat. StW, S. 271f. Zum Problem der Vervielfältigung der Polpaare in „Narziß und Goldmund“ vgl. meinen Aufsatz „Narkissos und Chrysostomos, oder ‚dahin, wo es weniger weg tut‘. Metamorphosen des Mythos in Hermann Hesses Roman ‚Narziß und Goldmund‘“. In: Mythos und Krise in der deutschsprachigen Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts. Hg. von Bogdan Mirtschev, Maja Razboynikova-Frateva u. Hans-Gerd Winter. Dresden: Thelem 2004 (Germanica, NF. 1).

[479] HH: Der Steppenwolf, GW 7, S. 243.

[480] So versucht Karalaschwili Jungs Theorie in den Dienst der Interpretation von Hesses Werken zu stellen und die im „Tractat vom Steppenwolf“ gemeinte „Dichterseele“ (auto-)biographisch zu interpretieren. Im Schreibprozess finde, so Karalaschwili, „die Verteilung verschiedener Funktionen dieser ‚Überpersönlichkeit‘, die der Künstler ist,

gehörigkeit der einzelnen Figuren gewährleisten soll. Die psychoanalytische Betrachtungsweise betont zwar den für Hesses Poetik in der Tat wesentlichen Moment der Funktionalität der einzelnen Figuren als Teile eines Ganzen.[481] Die Figuren des Unbewussten mögen zwar, wie Karalaschwili es betont, „Eigenschaften besitzen, die es gestatten, sie als autonome Persönlichkeiten zu betrachten“[482], jedoch fehlt in einem literarischen Text jene reale Persönlichkeit, als deren Teile diese Figuren angesehen werden könnten. Über die Selbständigkeit oder innere Verbundenheit der *Text*figuren untereinander kann nur insoweit geurteilt werden, als der Text selbst über poetische Mechanismen der Annäherung oder gar Verschmelzung von Figuren verfügt, die es in dem jeweiligen Fall aufzuzeigen gilt. Jungs Theorie hilft dem Literaturwissenschaftler in dieser Hinsicht nicht weiter.[483]

Die Identifizierung der „höheren Einheit“ des Werkes mit der Einheit der Person des biographischen Verfassers ist aber nicht nur deshalb wenig tragfähig, weil sie aus dem Werk heraus nicht belegbar ist, sondern vor allem weil sie unweigerlich zu der Annahme führt, dass eine Einheit prinzipiell *außerhalb* des Textes gesucht werden soll. – Dies ist übrigens ein Einwand, der grundsätzlich gegen eine Verabsolutierung des psychoanalytischen Interpretationsverfahrens spricht[484]: Auch

---

unter die einzelnen Romanfiguren statt, die somit verschiedene Teilaspekte der Dichterseele versinnbildlichen.“ (RK HH, S. 262f.)

[481] Karalaschwili widmet ein ganzes Kapitel seiner Hesse-Monographie dem „synthetischen Helden“ und behauptet zu Recht, dass „der Sinn [...] in der Verknüpfung, in der Dialektik und Wechselbeziehung der handelnden Personen, von denen jede einzelne nur einen Teil der Gesamtpersönlichkeit darstellt“, entstehe. (Vgl. in RK HH das Kapitel „‚Der synthetische Held’ – Die epische Gestalt als Figur des Unbewußten“, S. 249ff., hier S. 269f.)

[482] Ebenda, S. 264.

[483] So bezeichnet Baumann die These von Emanuel Maier, alle Figuren im „Demian“ außer Pistorius seien „bloße Projektionen von Sinclairs Unbewußtem ohne objektive Existenz“, als „blanken Unsinn“ und behauptet: „Alle Jungschen Projektionen sind immer auf ein reales Objekt bezogen und sollen nur *sekundär* als Symbol des eigenen Unbewußten assimiliert werden.“ (Baumann, S. 33, Hervorhebung des Autors) Wenn es sich aber um Figuren eines künstlerischen Textes handelt, können sie schon deshalb keine „realen Objekte“ sein, weil sie keine primäre Existenz haben und im Verhältnis zur Realität bereits per se sekundär sind. Da uns also keine Wirklichkeit außer der des künstlerischen Textes für den entsprechenden experimentellen Vergleich vorliegt, kann auch der Grad ihrer Realität nicht mehr verifiziert werden. Mit dem Gedanken des sekundären Charakters der Figurenverbundenheit hat Baumann zwar ein sehr wichtiges Moment von Hesses Poetik angesprochen, denn das Vorhandensein von verschiedenen Textfiguren setzt eine andere Ebene voraus, auf der ihre – wie auch immer künstlerisch realisierte – Zusammengehörigkeit zustande kommen könnte. Dabei handelt es sich aber bereits um eine Frage der Poetik und nicht der Psychologie. Baumann hat zwar recht, wenn er sich auf Hesses Äußerung bezieht, die Gestalten im „Demian“ seien „nicht mehr oder weniger wirklich als die meiner anderen Bücher.“ (HH, Brief an M. L. Dumont, 1929, GB 2, S. 210) Doch meint Hesse an dieser Stelle etwas völlig anderes als Baumann, und zwar gerade die künstlerische „Unwirklichkeit“ seiner Figuren, denn er setzt wie folgt fort: „Ich habe nie Menschen nach dem Leben gezeichnet. Zwar kann ein Dichter auch das tun, und es kann sehr schön sein. Aber im wesentlichen ist ja Dichtung nicht ein Abschreiben des Lebens, sondern ein Verdichten, ein Zusammensehen und Zusammenfassen des Zufälligen zum Typischen und Gültigen.“ (Ebenda) Bei Baumann werden diese Sätze verständlicherweise nicht mehr zitiert. Am Ende des Briefes überträgt Hesse die ‚magischen‘ Verhältnisse sogar auf die Realien seiner Gegenwart und schreibt über die „typischen und gültigen“ „Demianerlebnisse“ eines jungen Menschen: „Wem es ernst ist, der überwindet sie, und wenn er stark genug ist, wird er aus einem Sinclair ein Demian.“ (Ebenda, S. 211)

[484] Einen anderen berechtigten Einwand macht Matthias Schulze, im Zusammenhang mit der Tatsache, dass Hesse sich in „Demian“ „an die ästhetische Gestaltung“ der psychoanalytischen Selbstfindungsthematik mache: „Man kann, mit Jungs und Freuds These von ästhetischer Produktion als Sublimierung von Konflikten, daran zweifeln, daß es gleichzeitig möglich sein soll, sein ‚Selbst‘ zu suchen und darüber einen Roman zu

wenn der Einfluss der Psychoanalyse auf Hesses Denken keinesfalls zu leugnen, ja auch nur zu unterschätzen ist, darf ihre Einwirkung auf die künstlerische Gestaltung nicht als eine unmittelbare gesehen werden und schon gar nicht als einzige Legitimation und Erklärung der Einheit des Werkes dienen. – Und das nicht nur, weil die Kunst nach Hesses eigener Überzeugung ihre eigenen Gesetze hat,[485] sondern auch weil die Analyse selbst, wie jede „Wissenschaft", irgendwann an ihre Grenzen gelangt. Das Selbst – so heißt die Einheit der Persönlichkeit in der Sprache der Tiefenpsychologie – ist ja auch nach Jung lediglich ein „unerreichbares Ideal"[486]. Die auf dem psychoanalytischen Wege erreichte „Ganzheit der Psyche" bleibt, so bemerkt auch Karalaschwili, „immer relativ", weil „das Selbst nichts anderes als ein transzendentes Postulat" sei.[487] Damit stößt auch die Psychoanalyse an jene Grenze, an die jede Wissenschaft wie auch jeder ausschließlich auf dem Bewussten bzw. Rationalem basierende Zugang gelangt. Im Grunde stellt der psychoanalytische Ansatz die Frage nach den Mechanismen einer genuin poetischen Problemlösung noch dringender, also nach den künstlerischen Mitteln, mit denen der Persönlichkeits*analyse* eine *Synthese* auf einer höheren Ebene gegenübergestellt wird. Karalaschwili revidiert am Ende seine These, „daß die von Carl Gustav Jung ausgearbeitete Konzeption der Seelenstruktur Hesse als Modell diente, die er der Figurengestaltung in seinem Werk zu Grunde legte und als jene Klammer verwendete, welche die für die epische Gestalt unerläßliche Einheit des künstlerischen Bildes herstellen sollte", indem er einräumt:

> Nur ist dabei zu berücksichtigen, daß die Analogie zwischen dem psychoanalytischen Modell und Hesses Gestaltungsmethode nicht absolut zu fassen ist und daß es deshalb falsch wäre, für jede Gestalt eine Entsprechung unter den Figuren des Unbewußten zu suchen. Denn Jungs Modell ist in diesem Fall dem Achsensystem eines Kristalls zu vergleichen, das so lange eine leere Konstruktion bleibt, bis es von Bildgestalten belebt wird und eine künstlerische Form gewinnt. [488]

Jene Einheit der Persönlichkeit, die bisher überwiegend psychologisch, wenn nicht gar biographisch interpretiert wurde, soll in der vorliegenden Arbeit auf der Grundlage der musikalischen Poetik betrachtet werden. Die Musik, die ein Zugleich der Gegensätze bzw. der Textelemente ermöglicht und so der trennenden Zeitdauer entgegenwirkt, fungiert hier als Mittel der ästhetischen Zusammenfügung der disparaten Teile zu einem ästhetisch wahrnehmbaren Ganzen. Die Musikalisierung des literarischen Textes tritt hier also als „Aufbaukunst" des Lebensspiels auf, wie es in jener Szene des magischen Theaters heißt, die sich hinter der Logentür mit der Inschrift „Anleitung zum Aufbau der Persönlichkeit. Erfolg garantiert" öffnet.[489] Der namenlose – *entpersonifizierte*[490] – Schachspieler gibt der die Seelenvielfalt als

---

schreiben." Schulze sieht in dieser „Unvereinbarkeit" den Grund „einer allmählichen Entfernung Hesses von Analyse." (Schulze, S. 28)

[485] Bereits 1918 betrachtet Hesse in seinem Artikel „Künstler und Psychoanalyse" die Psychoanalyse als „einen Schlüssel mehr", sieht darin jedoch „keinen absoluten Zauberschlüssel." (GW 10, S. 48) Das Verhältnis des Künstlerischen zum Analytischen ist hier recht eindeutig bestimmt: „So falsch er [der Künstler] daran tut, die Technik der Analyse in die künstlerische hinüberzunehmen, so recht tut er doch daran, die Psychoanalyse ernst zu nehmen und zu verfolgen", schreibt Hesse und bemerkt, dass „das dichterische Erfassen seelischer Vorgänge [...] Sache des intuitiven, nicht des analytischen Talents" bleibe. (Ebenda., S. 48f.)

[486] Zit. nach RK HH, S. 268.

[487] Ebenda.

[488] Ebenda, S. 272.

[489] HH: Der Steppenwolf, GW 7, S. 385.

[490] Allerdings ähnelt der Schachspieler dem Saxophonisten Pablo: „Es empfing mich ein dämmriger, stiller Raum, darin saß, ohne Stuhl nach morgenländischer Art, ein Mann auf dem Boden, der hatte vor sich etwas wie ein großes Schachbrett stehen. Im ersten

Schizophrenie abstempelnden Wissenschaft „insofern recht, als natürlich keine Vielheit ohne Führung, ohne eine gewisse Ordnung und Gruppierung zu bändigen ist“[491]. Diese Ordnung der vielen „Unter-Ichs“[492] sei jedoch – und hierin irre die Wissenschaft – keine „einmalige, bindende, lebenslängliche“[493], sondern eine höchst variable. Charakteristischerweise wird die Beschreibung dieser Variabilität, der nächsten Spielmöglichkeit,[494] in musikalischen Begriffen gegeben:

> Dann strich er mit heiterer Gebärde über das Brett, warf alle Figuren sachte um, schob sie auf einen Haufen und baute nachdenklich, ein wählerischer Künstler, aus denselben Figuren ein ganz neues Spiel auf, mit ganz anderen Gruppierungen, Beziehungen und Verflechtungen. Das zweite Spiel war dem ersten verwandt: es war dieselbe Welt, dasselbe Material, aus dem er es aufbaute, aber *die Tonart* war verändert, *das Tempo* gewechselt, die *Motive* anders *betont*, die Situationen anders gestellt.[495]

In diesem Sinne ist wohl auch die Paradoxie der unendlichen seelischen Vielfalt in einer Brust zu betrachten. Es handelt sich nämlich um jene Verrücktheit, die nur unter dem Gesichtspunkt der Wissenschaft Schizophrenie ist, denn gleichzeitig ist sie ja – wenn man nur den Gesichtspunkt verändert – „der Anfang aller Kunst, aller Phantasie“[496].

3.2. Verinnerlichung als Veräußerlichung. Paradoxie der Figur-Raum-Identität und ihre poetischen Konsequenzen

In seiner mittleren Schaffensphase, die unter dem Zeichen des Magischen steht, geht es Hesse also um eine Neukonzeption des Menschen- und Weltbildes. Entsprechend ziehen die magischen Eigenschaften seiner Poetik beträchtliche Veränderungen auf der Figurenebene sowie im Verhältnis von Figur und Raum mit sich. Die Frage, wie seine Texte im Hinblick auf die Kategorien des Inneren und Äußeren zu bestimmen sind, wurde in der Forschung bereits mehrfach angesprochen, die spezifische Eigenart der wechselseitigen Beziehung von Figur und Raum dabei allerdings nur ansatzweise festgehalten. Meist werden Hesses Werke nämlich als Ausdruck seelischer Prozesse des Individuums aufgefasst und das Äußere – die dargestellte Handlungsumgebung – entsprechend als eine „Objektivierung“ der „epischen Gestalt“, als „ihre Emanation und die Abbildung des Innern“ gelesen.[497]

Augenblick schien es mir Freund Pablo zu sein, wenigstens trug der Mann eine ähnliche buntseidene Jacke und hatte dieselben dunkel strahlenden Augen. ‚Sind Sie Pablo?‘ fragte ich. ‚Ich bin niemand‘, erklärte er. ‚Wir tragen hier keine Namen, wir sind keine Personen‘.“ (Ebenda, S. 384)

[491] Ebenda, S. 385.

[492] Ähnlich wie in den Schlussszenen anderer Werke dieser Zeit, handelt es sich bei Harrys Figuren nicht nur um Harrys verschiedenen Alters, in die sein Bild vor dem Eingehen in das magische Theater zerfällt (ebenda, S. 370f.), sondern um „Greise, Jünglinge, Kinder, Frauen, alle die heitern und traurigen, starken und zarten, flinken und unbeholfenen Figuren.“ (Ebenda, S. 386)

[493] Ebenda, S. 385.

[494] Man denke an dieser Stelle auch an die Rolle der Musik im „Glasperlenspiel“.

[495] HH: Der Steppenwolf, S. 386, Hervorhebung von mir, J.M.

[496] Ebenda, S. 387.

[497] RK HH, S. 249. Reso Karalaschwili spricht wörtlich von einer „dichterische[n] Veräußerlichung ins Künstlerisch-Bildhafte“. (Ebenda, S. 196) Nina Pawlowa formuliert es als „Herausführung des Inneren [der Figur] nach außen“. (Zit. nach RK HH, ebenda) Theodore Ziolkowski meint in Bezug auf „Siddhartha“: „Die Handlung ist, wie im *Demian*, auch hier fast ganz nach innen verlegt: das Aufregende dieses von außen so heiter-ruhigen Werkes spielt sich allein im Kopf Siddharthas ab. Es wäre völlig verfehlt, dieses Werk nach den Kriterien des traditionellen, realistischen Romans zu beurteilen.“ Er spricht von zwei Schichten: auf der einen wird zwar „realistisch erzählt [...], aber als Ganzes ist das eine wie das andere die symbolische Projektion eines inneren Bildes und

Das Problem dabei ist nur, dass die epische Gestalt, das Bild des Menschen als Individuum bei Hesse grundlegend deformiert und, wie es am Beispiel des magischen Theaters besonders deutlich zu Tage tritt, buchstäblich dekonstruiert wird. Damit werden der Prämisse eines ins Äußere übertragenen inneren Seelenlebens die Grundlagen entzogen: Wenn die Grenze zwischen innen und außen aufgehoben wird, kann der Text sowohl als Veräußerlichung des Inneren als auch als Verinnerlichung des Äußeren gelesen werden. Der Zusammenhang des Inneren und Äußeren in Hesses Texten kann also im Sinne eines „Versuchs zur Befreiung vom Gegenständlichen" als doppeldeutig-„gleichnishaft" definiert werden, wie es in der Beschreibung des Selbstbildnisses in „Klingsors letzter Sommer" treffend formuliert wird:

> Ein Antlitz wie eine Landschaft gemalt, Haare an Laub und Baumrinde erinnernd, Augenhöhlen wie Felsspalten – sie sagen, dies Bild erinnere an die Natur nur so wie mancher Bergrücken an ein Menschengesicht, mancher Baumast an Hände und Beine erinnert, nur von ferne her, nur gleichnishaft.[498]

Genauso wie im Gleichnis des „Kurgasts", wird ein Vergleich – Menschengesicht wie Naturlandschaft – hergestellt, dann durch seine Umkehrung – Landschaft wie Menschenkörper – scheinbar präzisiert, um anschließend völlig relativiert zu werden: „nur gleichnishaft". – So kann auch die Verinnerlichung als eine allgemeine Tendenz des europäischen Romans des 20. Jahrhunderts[499] in Bezug auf Hesse gleichsam als ihr Gegenpol, als Veräußerlichung, betrachtet werden: Beide Bestimmungen wären nämlich im gleichen Maße zutreffend wie unzureichend. Dabei nimmt Hesse die Tradition des Bildungsromans auf, um sie gleichsam ‚magisch' zu transformieren. Und zwar betont Jürgen Jacobs die Wichtigkeit der „‚typologischen Zwischenstellung' des Bildungsromans zwischen Figuren- und Raumroman" mit dem Argument, dass „der Bildungsroman die Entwicklung des Individuums in stetiger Auseinandersetzung mit der Welt" behandle und „deshalb beide Pole dieses spannungsreichen Verhältnisses sichtbar machen" müsse.[500] Genau diese Pole erscheinen bei Hesse, um nochmals das „Gleichnis" des „Kurgasts" zu zitieren, „nur für einen Moment" als Gegensätze, indem sie „immerzu ineinander übergehen".[501] Als ein prinzipieller Zug seiner Poetik wurde diese magische Ambiguität jedoch bisher nicht in allen ihren Konsequenzen erkannt. Dabei soll nämlich nicht nur die Art des wechselseitigen Verhältnisses von Figur und Raum, sondern auch die künstlerische Gestalt und der künstlerische Raum selbst neu definiert werden.

Die Struktur des Paradoxes als eines der Grundcharakteristika des Magischen spielt dabei eine entscheidende Rolle. Wie bereits betont, bedarf die Paradoxie eines „Gegners"[502] bzw. des „herkömmliche[n] Denken[s] als Folie, vor der sie sich als irritierende abhebt"[503]. Dieses ursprüngliche „Verständigungssystem" kann nicht nur ein logisches, sondern auch – gerade wenn es um das Magische als konstituti-

---

nicht der Versuch, die äußere Realität mimetisch einzufangen." (Theodore Ziolkowski: Siddhartha – Die Landschaft der Seele, Mat. 2, S. 158)

[498] HH: Klingsors letzter Sommer, GW 5, S. 347. Vgl. in diesem Zusammenhang Ziolkowskis Formel „Landschaft der Seele" in Bezug auf „Siddhartha". (Theodore Ziolkowski: Siddhartha – Die Landschaft der Seele, Mat. 2, S. 145)

[499] Vgl. RK HH, S. 191: „Die Verengung und Reduzierung der räumlichen Ausdehnung des äußeren Handlungsverlaufs im Gegenwartsroman wird jedoch durch eine Erweiterung des innerseelischen Raumes kompensiert, was unmittelbar mit dem Prozeß der Verinnerlichung zusammenhängt, auf den seinerzeit schon Thomas Mann hingewiesen hat."

[500] Jacobs, S. 15.

[501] HH: Kurgast, S. 112.

[502] Geyer, S. 13.

[503] Bode, S. 627.

ven Zug der Poetik geht – ein literarisches sein. Die allgemeine Frage, „gegenüber welchem literarischen Verständnissystem die avancierten Texte der Moderne und sog. Postmoderne ‚paradox' erscheinen", beantwortet Christoph Bode wie folgt:

> Maßstäbe sind hier doch zweifellos die Parameter der realistisch-mimetischen Schreib- und Leseweise: Figuren, Handlung, Zeit, Ort, Kausalität, Kohärenz und dgl. mehr. Sie in allererster Linie haben – in der Regel wohl dem Willen der Autoren entgegen – für das einsträngige Entschlüsseln literarischer Texte gebürgt, sie in allererster Linie wären somit auch zu unterminieren, wenn Semiosis stattgaben soll, und jeder Angriff auf einen dieser Parameter wird vom nichtsahnenden Leser erfahren als – Paradox.[504]

Vor diesem Hintergrund sind auch Hesses Texte mit ihren ‚magischen' Transformationen der tradierten Denk- und Schreibweisen zu betrachten. Im Unterschied zu jenen Autoren, die unumstritten zu den „radikalen literarischen Innovatoren" des 20. Jahrhunderts zählen und deren Werke als „‚schwierig', ‚dunkel', ‚verwirrend', ‚vieldeutig' usw. usf." erscheinen,[505] wirken Hesses Texte auf den ersten Blick allerdings häufig recht konventionell und leicht zugänglich. Dies liegt daran, dass bei Hesse nicht das offensichtlich paradox Gebrochene im Vordergrund steht, sondern zunächst einmal jene konventionellen literarischen Formen evoziert werden, die beim Leser fertige Wahrnehmungsmuster provozieren. Diese müssen dann allerdings gebrochen werden, damit die Paradoxien des Textes einen Sinn ergeben. Die folgenden Ausführungen zu der Eigenart der Figuren und des Raumes in Hesses Texten sowie die Besonderheiten ihrer Sujet-Struktur, die im nächsten Schritt unter die Lupe genommen werden sollen, soll diese zunächst thesenhafte Behauptung belegen.

In der Forschung wurde bereits mehrfach festgehalten, dass Hesses auf den ersten Blick recht konventionell wirkende Romanfiguren „jeder plastischen Ausdruckskraft entbehren": „Sie haben keine Genealogie, kein Aussehen, ihr sozialer Status ist oft unbestimmt, man weiß wenig von ihren Angewohnheiten und Neigungen."[506] Aus der Logik der Zerlegung der Persönlichkeit wird dies allerdings erklärlich: Charakter und Persönlichkeit bleiben nur dem ganzen, „äußeren" und realistisch geschilderten Menschen vorbehalten,[507] der bei Hesse buchstäblich zerfällt, so dass es sich bei den einzelnen Seelen*teilen* nicht mehr um selbständige Persönlichkeiten handeln kann. Hesses Gestalten werden zwar deutlich in Parallele mit der literarischen Tradition gebracht, sie entsprechen ihr aber nur scheinbar bzw. negativ. Erwartungen, die der Leser mit realistischen Charakteren verbindet, werden hier hervorgerufen, um gleich wieder relativiert und enttäuscht zu werden. Charakteristischerweise spricht Reso Karalaschwili von der „Unbestimmtheit und Verschwommenheit"[508] der Figuren und Nina Pawlowa davon, dass diese „mit der Geisteswelt der Protagonisten verbunden[en]" Gestalten „in irgendeinem letzten Sinn [...] alle aus demselben Teig geknetet" seien.[509] Die treffende, wenn auch eher kritische Bemerkung von Yvonne Wolf impliziert den – bei ihr selbst allerdings wohl nicht intendierten –

---

[504]Ebenda, S. 626.
[505]Vgl. ebenda, S. 626.
[506]RK HH, S. 50.
[507]Vgl. ebenda, S. 270: „Der Charakter ist das Rückgrat der Individualität, das alle äußeren Erscheinungsmerkmale der Person zusammenfügt, das eine Vielzahl einzelner individueller Züge in ein Ganzes verbindet und dadurch die Einheit und Ganzheit der künstlerischen Gestalt gewährleistet. Deshalb kann dieses außer sich selbst handelnde Individuum, das eben der ‚äußere Mensch' ist, nicht anders als durch den Charakter ausgedrückt werden."
[508]Ebenda, S. 250.
[509]Nina Pawlowa: Tipologija nemezkogo romana 1900-1945, S. 82 (hier übersetzt von Reso Karalaschwili, RK HH, S. 260).

Gedanken, dass es sich um eine Tendenz handelt, die sich im „Glasperlenspiel“ eindeutig als ästhetisches Figurenspiel erweist:

> Demian, Camenzind, Goldmund usw. bleiben rein ästhetische Figuren, schablonenhafte Projektionen ihres Schöpfers, fiktive Lebensläufe, denen des Joseph Knecht vergleichbar, der sich in drei verschiedene Zeiten und Räume hineinimaginiert.[510]

Durch eine ähnliche Doppeldeutigkeit zeichnet sich auch der Raum in Hesses Texten aus. Karalaschwili spricht im Zusammenhang mit der Tendenz zur Verinnerlichung im modernen europäischen Roman von einer „kontinuierliche[n] Verengung und Verdichtung des Handlungsraumes“, die mit der Fähigkeit der Figur korrespondiert, in ihrem Bewusstsein „eine bedeutend breitere räumliche Sphäre zu umfassen als die, die dem Menschen in der Realität zugänglich wäre“.[511] Bei Hesses Romanraum scheint auf den ersten Blick genau das Gegenteil der Fall zu sein: Zu Recht bemerkt Karalaschwili, dass seine Figuren zwar „weite Räume durchmessen und sich im Vergleich zu anderen Buchgestalten der modernen Prosa durch eine außergewöhnliche Mobilität auszeichnen“[512], jedoch vermitteln die meisten Texte den Eindruck, dass die äußeren räumlich-konkreten Gegebenheiten, wie etwa die indische Szenerie in „Siddhartha“ oder das europäische Mittelalter in „Narziß und Goldmund“, „nicht etwa ein reales Indien und ein reales Mittelalter bezeichnen, sondern dem Autor als Kulissen dienen, vor deren Hintergrund sich ganz moderne Dramen abspielen“[513]. Dem künstlerischen Raum kommt somit ein „spezifischer Sinn und Ausdruckswert“[514] zu. Das Stichwort „Kulissen“ in Bezug auf das äußere zeitlich-räumliche Kontinuum stammt übrigens von Hesse selbst, wobei wir hier erneut mit dem Phänomen zu tun haben, dass seine poetologischen Aussagen zugleich die prägnantesten Formulierungen der Forschung sein können. Und zwar heißt es in der „Morgenlandfahrt“, bemerkenswerterweise im Zusammenhang mit der (magischen) Gleichzeitigkeit:

> Denn mein Glück bestand tatsächlich aus dem gleichen Geheimnis wie das Glück der Träume, es bestand aus der Freiheit, alles irgend Erdenkliche gleichzeitig zu erleben, Außen und Innen spielend zu vertauschen, Zeit und Raum wie Kulissen zu verschieben.[515]

Hesses deutliche Anlehnung an die literarische Tradition zeigt also genauso deutliche Züge einer Schematisierung, Kulissenhaftigkeit und Stilisierung, was darauf schließen lässt, dass die Darstellung der jeweiligen Szenerie einerseits an das literarische Gedächtnis des Rezipienten appellieren und gewisse Assoziationen beim ihm hervorrufen soll, andererseits aber nicht als Selbstzweck fungieren kann (andernfalls kann der gegen Hesse häufig hervorgehobene Vorwurf des Epigonentums[516] tatsächlich geltend gemacht werden, was in der bisherigen Forschung mangels eingehender Auseinandersetzung mit Hesses Poetik auch häufig genug geschehen ist). Sowohl die schemenhaften Figuren als auch der kulissenhafte Raum zeichnen sich dabei durch eine Doppeldeutigkeit aus, die über dieses Stili-

---

[510] Yvonne Wolf: Risikoleben und Textsicherheit in Hermann Hesses *Narziß und Goldmund*. In: Hermann Hesse und die literarische Moderne, S. 298.

[511] RK HH, S. 191.

[512] Ebenda, 194. Karalaschwili räumt ebenfalls ein: „Nach der ersten Lektüre von Hesses erzählerischem Werk könnte man den Eindruck gewinnen, daß es der erwähnten Tendenz der modernen Epik zur Verdinglichung und Verengung des räumlichen Kontinuums nicht folgt.“ (Ebenda)

[513] Ebenda, S. 195.

[514] Ebenda, S. 196.

[515] HH: Die Morgenlandfahrt, GW 8, S. 338.

[516] Neben der ‚Innerlichkeit‘ stellt die Epigonalität, so Gröger, einen der beiden auf Benn und Curtius zurückgehenden „zentralen Topoi der Hesse-Kritik“ dar. (Vgl. Gröger, S. 12f.)

siert-Realistische hinaus verweist[517]: Figuren und Raum erscheinen einander gegenübergestellt, und gleichzeitig verschmelze die „epische Gestalt", so Karalaschwili, „mit der übrigen Welt dermaßen, daß es völlig unmöglich ist, beide zu trennen und einander gegenüberzustellen".[518]

Im Hinblick auf diese Ambiguität von Figuren und Raum verdient die Figur des Protagonisten eine besondere Beachtung. Karalaschwili betrachtet ihn zu Recht als „die Quintessenz des Sinnes und den Kristallisationspunkt des gesamten Werkuniversums"[519] und spricht, Hesses eigenen Ausdruck übernehmend, von einem „Symbol" – einem Bild, „das sich nicht mit seiner sinnlich wahrnehmbaren Erscheinung deckt" und „einen tieferen Sinn [enthält] als jene konkrete Information, die das Bild an und für sich vermittelt und die man spekulativ erfassen kann"[520]. Damit registriert er im Grunde eine bemerkenswerte, ja magisch-paradoxe Ambivalenz der Hauptfigur: Diese erscheint als ein Schema, ein endlicher Teil – und eröffnet dem Leser gleichzeitig „eine unendliche inhaltliche Perspektive"[521]. Hesses Aufzeichnung „Eine Arbeitsnacht"[522], auf die sich Karalaschwili beruft, bringt etwas Licht in diese „Doppeltheit" des Protagonisten. Darin bezeugt der Dichter nämlich, dass seine Hauptfiguren „mythische Personen" seien, die „für eine Weile Symbol und Träger meines Erlebens, meiner Gedanken, meiner Probleme" – und zum Impuls für das Entstehen eines neuen Werks werden:

> Die Erscheinung dieser mythischen Person (Peter Camenzind, Knulp, Demian, Siddhartha, Harry Haller usw.) ist der schöpferische Augenblick, aus dem alles entsteht. Beinahe alle Prosadichtungen, die ich geschrieben habe, sind Seelenbiographien, in allen handelt es sich nicht um Geschichten, Verwicklungen und Spannungen, sondern sie sind im Grunde Monologe, in denen eine einzige Person, eben jene mythische Figur, in ihren Beziehungen zur Welt und zum eigenen Ich betrachtet wird.[523]

Dafür, dass Hesses Texte „im Grunde Monologe" bzw. Variationen einer „mythischen Person" sind, spricht unter anderem die Tatsache, dass sie aus narratologischer Sicht meist recht einfach strukturiert erscheinen. Gleichzeitig dient die traditionelle Erzählhaltung ebenfalls der Evokation einer „Erwartung des Lesers auf ein Werk, das ihn nicht vor die rezeptionellen Schwierigkeiten moderner Literatur stellen wird", so Yvonne Wolf über „Narziß und Goldmund".[524] Auffällig wird vor diesem

---

[517] Karalaschwili sieht den „Kern von Hesses Kunstmethode [...] in einer sichtbar-plastischen Darstellung unsichtbarer und nicht plastischer Sachverhalte." (RK HH, S. 196)

[518] Ebenda, S. 256.

[519] Ebenda, S. 258.

[520] Ebenda S. 250.

[521] Ebenda.

[522] HH: Eine Arbeitsnacht, GW 11, S. 80-85.

[523] Ebenda, S. 80f.

[524] Wolf, S. 287. Eine Ausnahme davon scheint einzig „Der Steppenwolf" zu machen, eine Ausnahme allerdings, die nur die Regel bestätigt: Denn trotz aller stilistischen ‚Buntheit' und dem Vorhandensein von mehreren Erzählinstanzen („Vorwort des Herausgebers", „Tractat vom Steppenwolf" und „Harry Hallers Aufzeichnungen") gibt es keinen festen Zusammenhang zwischen den einzelnen Figuren und einem bestimmten Stil oder Wissensstand. In stilistischer Hinsicht ist Pablo ein sehr charakteristischer Fall. Über ihn wird zwar zunächst gesagt, er könnte „alle Instrumente spielen und alle Sprachen der Welt sprechen" (HH: Der Steppenwolf, GW 7, S. 309), doch bald danach merkt Haller: „das mit der Vielsprachigkeit machte er sich leicht, er sprach nämlich überhaupt nichts, nur Worte wie bitte, danke, jawohl, gewiß, hallo und ähnliche, die er allerdings in mehreren Sprachen konnte." (Ebenda, S. 312) Dies scheint sich auf der nächsten Seite voll zu bestätigen, als Pablo zitiert wird: „Armer, armer Mensch. Sieh seine Augen an! Kann nicht lachen." (Ebenda, S. 313) Bei Hallers nächster Begegnung mit ihm scheint Pablo aber doch in gut formulierten Sätzen sprechen zu können, allerdings wird gerade hier der Sinn seiner merkwürdig kargen Vielsprachigkeit deutlich, denn es geht bezeichnenderweise um das Sprechen über Musik: „‚Sehen Sie, es hat nach meiner

Hintergrund, dass Hesses Figuren sich meistens weder stilistisch noch durch sonstige individuelle sprachliche Merkmale auszeichnen. Die stilisiert traditionelle Erzählweise erhält bei Hesse die besondere Funktion, den narratologischen – also im Grunde den personellen – ‚Monologismus' seiner Texte zu betonen. Dies allein gibt jedoch noch keinen ausreichenden Grund, von einer in allen Hinsichten ungebrochenen Perspektive von Hesses Texten zu sprechen. Der gewollt eindimensionalen Erzähl-Perspektive steht bei Hesse die potenziell immer fragile Perspektive des Rezipienten als Erwartungshaltung des Lesers gegenüber. Dessen Vertrauen wird auch nur deshalb so nachhaltig erweckt, um es wieder zerstören zu können – dies geschieht allerdings, wie wir weiter sehen werden, auf einer anderen Ebene, der Ebene des magisch-musikalischen Sujets.[525]

Hesses Aufzeichnung „Eine Arbeitsnacht" zeigt den genetischen Aspekt des schöpferischen Prozesses: Wenn „das gesamte Material, die gesamte Masse an Erlebnis und an Gedachtem" bereits „auf eine Formel" gebracht ist,[526] wird aus jener „mythischen Person" das künstlerische Romanganze mit seinen vielen verschiedenen Figuren, deren „ursprüngliche und endgültige Einheit", so Nina Pawlowa, „ständig als unausgesprochener Gedanke in den Romanen des Dichters flimmert".[527] Eine der Figuren behält den Namen der „mythischen Person". Hesses Protagonisten sind also in zwei polar entgegengesetzten Extremen geteilt bzw. gehören zwei verschiedenen Textebenen an. Einerseits werden sie radikal auf ein schemenhaftes Zeichen reduziert und erscheinen als einer der Elementarteile der zerlegten Persönlichkeit; andererseits wird die ursprüngliche „Triebknospe"[528] der „mythischen Person" bis zur Gesamtheit des Textes erweitert, so dass der Protagonist im Grunde mit dem Text selbst und das Figuren-Innere mit dem Text-Äußeren identisch ist.

Meinung gar keinen Wert, über Musik zu sprechen. Ich spreche niemals über Musik. Was hätte ich Ihnen denn auch antworten können auf Ihre sehr klugen und richtigen Worte? Sie hatten ja so sehr recht mit allem, was Sie sagten. Aber sehen Sie, ich bin Musikant, nicht Gelehrter, und ich glaube nicht, daß in der Musik das Rechthaben den geringsten Wert hat. Es kommt ja in der Musik nicht darauf an, daß man recht hat, daß man Geschmack und Bildung hat und all das.' ‚Nun ja. Aber auf was denn kommt es an?' ‚Darauf, daß man musiziert, Herr Haller, daß man so gut und so viel und so intensiv wie möglich musiziert!'" (Ebenda, S. 321) Hinsichtlich des Wissenshorizontes der Figuren bzw. Erzähler wird z.B. nicht klar, woher der Verfasser des „Tractats" so genau über Harrys Leben und Gedanken Bescheid weiß (Harry selbst bemerkt allerdings in der für Hesse typischen ambivalenten Art, der „Tractat" sei „geschrieben von einem, der mehr und doch auch weniger wußte als ich selbst" (ebenda, S. 251)) und sogar die Ereignisse des magischen Theaters vorwegnehmen kann.

[525] Die theoretische Frage der Narratologie wäre in diesem Zusammenhang, ob die Erzählperspektive lediglich sprachlich, d.h. aus den im Text unmittelbar vorhandenen Elementen konstruiert wird oder ob dabei z.B. auch Verfahren des intertextuellen Spiels eine Rolle spielen können.

[526] Vgl. HH: Eine Arbeitsnacht, GW 11, S. 80: „Das gesamte Material, die gesamte Masse an Erlebnis und an Gedachtem, die das entstehende Buch auf eine Formel zu bringen sucht, ist in dieser Zeit (und die Zeit dauert nicht lange!) im Zustande des Flusses, der Schmelzbarkeit – jetzt oder nie muß das Material gefaßt und in die Form gebracht werden, sonst ist es zu spät."

[527] Pawlowa, S. 82 (aus dem Russischen von mir, J.M.).

[528] Vgl. bei RK HH, S. 249: „Die Hauptgestalt ist bei Hesse jene Triebknospe, in der das künstlerische Ganze der epischen Welt bis zu einem gewissen Zeitpunkt schlummert, um sich dann in ein breites Erzählgewebe zu entfalten." Darauf weist auch der Schluss der oben zitierten Stelle aus „Eine Arbeitsnacht" hin, in welchem Hesse seine Dichtungen direkt mit dem Namen der jeweiligen „mythischen Figur" benennt: „Für mich ist der ‚Knulp' und der ‚Demian', der ‚Siddhartha', der ‚Klingsor' und der ‚Steppenwolf' oder ‚Goldmund' jeder ein Bruder des andern, jeder eine Variation meines Themas." (GW 11, S. 85)

Diese doppelte Rolle der Hauptfigur findet ihre poetische Realisierung darin, dass die Figuren in Hesses Werken in zwei Gruppen geteilt sind, wobei der Protagonist beiden verschiedenen Figurenreihen angehört. Die erste ist, mit dem „Tractat" gesprochen, das Resultat der „Vervielfachung" der „Zweiheit",[529] eine Buntheit von „Polpaaren".[530] Ein gesondertes „Polpaar" – die zweite Gruppe – bildet der Protagonist mit einer bzw. mehreren Figuren, die seine „Überperson"[531], den Aspekt der „magischen Persönlichkeit" repräsentieren.[532] Diese Figuren zeichnen sich durch Androgynie sowie Alterslosigkeit – eine biologische Variante der Zeitlosigkeit – aus, sehr charakteristisch z.B. bei Demian oder bei den Unsterblichen aus dem gleichnamigen Gedicht des „Steppenwolfs":

> Wir dagegen haben uns gefunden
> In des Äthers sterndurchglänztem Eis,
> Kennen keine Tage, keine Stunden,
> Sind nicht Mann noch Weib, nicht jung noch Greis.[533]

Solche Figuren wie Demian und seine Mutter im „Demian", Gotama und Vasudeva in „Siddhartha", die „Unsterblichen" im „Steppenwolf" oder Leo in der „Morgenlandfahrt" fungieren als „Potentialität und ideale Möglichkeit"[534] des Protagonisten, der als konkrete Textfigur den anderen Gestalten unter verschiedenen Aspekten gegenübergestellt wird.

Hesses Romanfinale variieren immer wieder die magischen Formeln von zeitloser Identität von innen und außen, Buntheit und Einheit, indem sie die verborgene Zusammengehörigkeit aller Textfiguren bzw. die Identität des Protagonisten mit der „Überperson" als seiner idealen Möglichkeit unter dem Zeichen der Zeitlosigkeit versinnbildlichen. In „Demian" vereinigen sich Sinclair und Demian in einem Abschiedskuss; in „Klein und Wagner" wird die Befreiung von der Zeit propagiert, die eine Zusammenführung des Disparaten ermöglicht.[535] Der Maler Klingsor betrachtet am Schluss sein Gesicht im Spiegel, in dem er, das Schlussbild von „Siddhartha" antizipierend, die Gegensätze gleichzeitig sieht.[536] Auch in Siddharthas Gesicht sieht Govinda am Ende das Lächeln Buddhas und gleichzeitig eine Reihe von unzähligen Gesichtern und Gestalten, „ohne daß doch zwischen einem und dem anderen Gesicht *Zeit* gelegen wäre"[537]. Im magischen Theater zeigt sich die vermeintliche Einheit von Harrys Seele, der „Welt ohne Zeit", in all ihrer Buntheit. Im Finale der „Morgenlandfahrt" betrachtet Musiker H. H. eine Doppelfigur, sich

---

[529] Vgl. im „Steppenwolf", GW 7, S. 247f.: „Du wirst deine Zweiheit noch oft vervielfachen, deine Kompliziertheit noch viel weiter komplizieren müssen."
[530] HH: Der Steppenwolf, GW 7, S. 241.
[531] Ebenda, S. 243.
[532] Vgl. dazu RK HH, S. 61f. In der Sekundärliteratur werden diese Figuren meist im Jungschen Sinne als das ‚Selbst' des Protagonisten betrachtet.
[533] HH: Der Steppenwolf, GW 7, S. 246.
[534] RK HH, S. 61.
[535] Vgl. in „Klein und Wagner": „Wie gut, daß auch diese Erkenntnis nun zu ihm kam: daß es keine Zeit gab! [...] Von allem, was der Mensch begehrte, war er immer nur durch Zeit getrennt, nur durch diese Zeit, diese tolle Erfindung! Sie war eine der Stützen, eine der Krücken, die man vor allem fahren lassen mußte, wenn man frei werden wollte." (HH: Klein und Wagner, GW 5, S. 291)
[536] Vgl. in „Klingsors letzter Sommer": „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 Morphinist dem Gift, vereinsamt, ausgehöhlt, uralt, Faust *zugleich* und Karamasow, Tier und Weiser, ganz entblößt, ganz ohne Ehrgeiz, ganz nackt, voll von Kindesangst vor dem Tode und voll von müder Bereitschaft, ihn zu sterben." (GW 5, S. 248f.)
[537] HH: Siddhartha, GW 5, S. 470, Hervorhebung von mir, J.M.

selbst und den „Diener und Obersten“ Leo, in deren Inneren eine langsame Bewegung seines individuellen Ich in die Gestalt des „Obersten“ sichtbar ist.[538]

Die Erzählschlüsse, in denen die Relativität des Gegensätzlichen und die aufgehobene Zeit in plastische Bilder gefasst werden, demonstrieren also, dass die Bedingung, unter der die Textfiguren sich wieder zur „magischen Persönlichkeit“ zusammenfügen lassen, die Aufhebung der Zeit ist. Von der übrigen Handlung unterscheiden sie sich im Grunde genau durch diese explizite Gleichzeitigkeit, eine bildlich-buchstäbliche Zeitaufhebung, die charakteristischerweise realistisch völlig unmotiviert und vom logischen Standpunkt paradox erscheint. Die Zeit verwandelt sich hier buchstäblich in den Raum des künstlerischen Schlussbildes. Das Magische ist jedoch nicht nur den finalen Szenen, sondern dem gesamten Text eigen. Angesichts der meist traditionell gehaltenen Erzählweise scheint dies zunächst erstaunlich, denn gerade die so suggerierte Romanwelt macht vom logischen und faktischen Standpunkt aus eine Verwandlung *realer* Zeit in einen ebenfalls *realen* Raum vollkommen unmöglich. Hier hat Karalaschwili völlig Recht, wenn er bemerkt:

> Alles gut und recht! Aber wenn wir über die Verwandlung von Zeit in Raum als von einem bestimmten poetologischen Prinzip[539] sprechen, meinen wir dennoch etwas anderes, und zwar den Charakter der Zeitmodellierung in einem Kunstwerk. Denn der Erzähler kann uns noch so sehr beteuern, die Zeit verschwinde: Ein die Wirklichkeit reproduzierendes Kunstwerk ist doch außerstande, auf die Wiedergabe der dieser Wirklichkeit immanenten zeitlichen Ausdehnung zu verzichten. Und wenn der Erzähler auch mit einzelnen Zeitabschnitten operiert und in seinen Bericht keinesfalls alle in der von der Fabel umfaßten Zeitspanne stattfindenden Ereignisse aufnimmt, so füllt doch die Einbildung des Lesers diese Lücken mühelos aus,[540] weshalb der Eindruck einer kontinuierlichen Abfolge von einzelnen Zeitmomenten entsteht.[541]

Ein literarisches Kunstwerk vermag also weder die „der Wirklichkeit immanente zeitliche Ausdehnung“ völlig aufzuheben noch das natürliche Zeit-Empfinden des Lesers und seine Vorstellung von jedem Geschehen als einer kontinuierlichen Abfolge von einzelnen Zeitabschnitten, aus der Welt zu schaffen.[542] Denn, so Kara-

---

[538] HH: Die Morgenlandfahrt, GW 8, S. 388ff.

[539] In der Terminologie dieser Arbeit sollte es heißen: von einem *poetischen* Prinzip.

[540] Diese „Ausfüllung der Lücken“ gehört nach Michail Bachtins Bestimmung des Chronotopos zu den genuinen Veränderungen der „realen historischen Zeit“ bei ihrer „literarische[n] Aneignung“. (Bachtin, S. 262) Vgl. ebenda: „Im künstlerisch-literarischen Chronotopos verschmelzen räumliche und zeitliche Merkmale zu einem sinnvollen und konkreten Ganzen. Die Zeit verdichtet sich hierbei, sie zieht sich zusammen und wird auf künstlerische Weise sichtbar.“ (Bachtin, S. 262f.)

[541] RK HH, S. 223. Trotzdem unternimmt Karalaschwili den Versuch, eine Verwandlung oder gar Aufhebung der Zeit *realistisch* – in dem Sinne, dass ausschließlich mit einer quasi *realen*, „erzählten Zeit“ und einem realistischen Raum gearbeitet wird – zu interpretieren, was konsequenterweise eine Jagd auf zweifelhafte Analogien bleibt. Seine Versuche einer plausiblen logischen Erklärung verdeutlichen nur die Paradoxie. Denn Karalaschwili fehlt es nicht nur an klar definierten Zeit- und Raumbegriffen, sondern vor allem an poetisch begründeten Musik-Bezügen. Der einzige Verweis auf Musik ist rein thematischer Natur, als Karalaschwili nämlich von „räumlichen Charakteristika“ von Knechts „stufenmäßige[m] Lebenslauf“ spricht. Nur hier taucht das Stichwort ‚Musik‘ wieder auf, während sonst bloß von der Verwandlung von Zeit in Raum die Rede ist: „Beachtlich ist dabei, daß Knecht sein Lebensverhältnis, das er hier in der Aufforderung ‚Raum um Raum durchzuschreiten‘ zusammenfaßt, mit der Zeitorganisation in der Musik verbindet, als wenn er damit andeuten wollte, daß der Mensch, dessen Leben in Einklang mit der Weltharmonie gebracht wird, die Fähigkeit besitze, die Zeit in Raum, in die Stufen seiner inneren Entwicklung umzuwandeln.“ (RK HH, S. 226)

[542] So fährt Karalaschwili fort: „Natürlich stellt ein episches Werk im Lesevorgang eine andauernde Gegenwart dar, doch kaum, daß wir uns für einen Augenblick vom Text lösen, streiten wir auch schon das Vorhandensein einer gewissen aus Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft bestehenden zeitlichen Ausdehnung in ihm nicht mehr ab.“ (Ebenda, S. 223)

laschwili, „allein schon die Tatsache, daß die Welt durch die Zeit und in der Zeit wahrgenommen wird, wird jedesmal unbestreitbar bleiben“[543].

Indes will Hesse die logische Unmöglichkeit der Zeitaufhebung auch gar nicht bestreiten. Für ihn ist sie eben ‚magisch‘, das heißt: für das *Denken* unmöglich, weil „unser Denken sich die Dinge nicht anders vorzustellen weiß“[544], wie Siddhartha es im gleichen Zusammenhang formuliert. Von einem Verzicht auf die „Wiedergabe“ der „zeitlichen Ausdehnung“ kann in Hesses Romanen gerade nicht die Rede sein: In jedem seiner Werke schafft er eine stilisierte Textebene, die genau jenen Denk-Standpunkt hervorhebt und fördert, von dem aus gesehen all die magischen Metamorphosen unmöglich und paradox erscheinen. Auf dieser Ebene geht alles seine geordneten Wege: Die einzelnen Figuren sind selbständig und bewegen sich in einem ihnen gegenüber äußeren Handlungsraum, die Entwicklung des Erzählvorgangs verläuft linear in einem traditionell gehaltenen, häufig betont lückenlosen zeitlich-räumlichen Kontinuum, in einer „aus Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft bestehenden zeitlichen Ausdehnung“[545].

Die poetische Realisierung der magischen Zusammenhänge bleibt einer anderen, im Verhältnis zu dem unmittelbar Dargestellten sekundären Ebene vorbehalten: Ein grundlegender Aspekt der Zeitaufhebung bzw. ihrer Verwandlung in Raum ist ja, dass sie als eine genuin musikalische Eigenschaft der „Inbegriff der Kunst“ ist. Es handelt sich dabei also um rein ästhetische und überhaupt nur künstlerisch realisierbare Prozesse. Bereits die Stilisierung macht den quasi-realistisch dargestellten Raum zum künstlerischen Textraum. Ebenso werden die Figuren durch den stilistisch-perspektivischen Monologismus ihrer realistischen Authentizität entledigt und werden zu symbolischen Zeichen innerhalb des künstlerischen Textraumes. Mit dieser Ästhetisierung von Figuren und Raum verschiebt sich der Akzent vom Beschriebenen auf die Beschreibung. Die Ebene der sprachlichen Darstellung ist eben jene Ebene, auf der der Raum, mit Karalaschwili gesprochen, etwas ausdrückt, „das über seine unmittelbare Bedeutung hinausgeht“[546], wo die Figuren sich prinzipiell nicht vom Raum unterscheiden und der Gegensatz von innen und außen aufgehoben wird.

Die magischen Verwandlungen finden also auf der sekundären Ebene der sprachlichen Darstellung statt, die sich – so die These dieser Arbeit – in manchen Werken durch eine besondere Musikalität auszeichnet.[547] Den genauen poetischen Mechanismen dieser Verwandlungen am Beispiel von „Siddhartha“ ist der letzte Abschnitt der vorliegenden Untersuchung gewidmet (vgl. Kapitel III). An dieser Stelle soll nun auf den strukturellen Zusammenhang des Magischen, Musikalischen und Paradoxen hingewiesen werden, die auch die Funktion der oben konstatierten (und weiter unten an konkreten Textbeispielen zu belegenden) charakteristischen Doppeltheit der Figuren und des künstlerischen Raumes bei Hesse erklärt.

Wie bereits ausgeführt, liegt Hesses magischem Denken eine paradoxe Struktur zu Grunde. Diese impliziert ihrerseits das Endoxe als Folie, um als solche überhaupt fungieren und wahrgenommen werden zu können, also eine Ebene der „Erwartungen oder hergebrachten Überzeugungen“, der das Paradoxe „zuwiderlau-

[543]Ebenda, S. 223.
[544]HH: Siddhartha, GW 5, S. 463.
[545]RK HH, S. 223.
[546]Ebenda, S. 195f.
[547]Über den Zusammenhang der Differenzierung von Dargestelltem und der Darstellungsart in Bezug auf musikalische Qualitäten der Prosa vgl. oben, Abschnitt I.4.1.

fen“ kann.[548] Als eine andere Sichtweise auf die ‚normale‘ Wirklichkeit braucht das Magische diese als kontrastierende Grundlage seiner paradoxen Transformationen. Die Funktion der realistischen Elemente in Hesses Texten besteht also nicht etwa darin, wie etwa Günter Baumann es behauptet, das magische Geschehen „irgendwie glaubwürdig zu machen“[549]. Die Ambivalenz des stilisiert-Realistischen und Magischen erweist sich für Hesses Texte dementsprechend als grundlegend.[550]

Auf die literarische Tradition verweist Hesse seine Leser allerdings nicht nur durch den Einsatz stilistischer und struktureller Merkmale des traditionellen Erzählens: Auch intertextuelle Verweise stellen, von der Forschung bisher weitgehend unbemerkt, eines der entscheidenden Elemente von Hesses künstlerischen Verfahren dar. Durch die Intertextualität werden in seinen Texten kulturelle bzw. literarische Kontexte aktualisiert und entsprechende Erwartungen des Rezipienten geweckt, um gleichzeitig ‚magisch‘ dekonstruiert zu werden.[551] Weiter unten werden die Besonderheiten von Hesses intertextuellem Verfahren ausführlich am Beispiel von „Siddhartha“ erläutert (vgl. Punkt III.1.). Als primäre Ebene dienen Hesse also nicht nur allgemeine sprachliche Bedeutungen und traditionelle literarische Erzählformen, sondern auch, nahezu postmodern, die Gesamtheit von kulturell bedeutsamen Texten und letztlich der gesamte Komplex der auf binären Oppositionen aufgebauten kulturellen Vorstellungen und Denkweisen und somit auch die Gesetze der zweigliedrigen Logik. In seinem letzten Roman wird dieses Verfahren in der Metapher des „Glasperlenspiels“ offen gelegt; als wichtiger poetischer Mechanismus fungiert er in Hesses Schaffen aber spätestens seit 1919.

Im Prozess der magischen Dekonstruktion der Wirklichkeit verändern sich nicht nur die wichtigsten Strukturelemente des traditionellen Erzählens wie das Zeit-Raum-Verhältnis (Chronotopos) und die Relation von Figur und Raum sowie

---

[548] Das Paradox(on) wird in der „Enzyklopädie Philosophie und Wissenschaftstheorie“ als „Bezeichnung für ‚widersinnige‘, nach Methode oder Inhalt den Erwartungen oder den hergebrachten Überzeugungen zuwiderlaufende Aussagen“ definiert. (Enzyklopädie Philosophie und Wissenschaftstheorie. Hg. von Jürgen Mittelstraß, Bd. 1-4, Stuttgart, Weimar: Metzler 1980-96, hier Bd. 3, 1995, S. 46)

[549] Baumann, S. 234.

[550] Ein repräsentatives Beispiel dafür gibt das „Magische Theater“ im „Steppenwolf“, dessen Erscheinung rein pragmatisch auch als Ergebnis von Harrys Drogenrausch erklärt werden kann. Durch seine künstlerische Realität und Bedeutung für das Romanganze erschöpft sich dieses Bild allerdings nicht in seiner realistischen Funktion. Auch nahezu alle Figuren des Romans sind von dieser Ambivalenz gezeichnet. So ist z.B. Hermine einerseits eine gewöhnliche Prostituierte (und damit moralisch verwerflich), andererseits vereinigt sie viele Gegensätze in sich, indem sie nicht nur verschiedene Facetten des Weiblichen (Mutter, Geliebte und Hure) verkörpert, sondern auch männliche und bisexuelle Züge hat (vgl. dazu Baumann, S. 207ff.) und in einer ‚magischen‘ Affinität zu anderen Figuren des Romans – Harry, Pablo und Maria steht. Ein weiteres typisches Beispiel bietet Frau Eva aus dem „Demian“: Einerseits ist sie ein phantastisches Bild einer „Göttergestalt, funkelnde Sterne im Haar, groß wie ein Gebirge“, darin „verschwanden die Züge der Menschen, wie in eine riesige Höhle“; andererseits verursacht diese übersinnliche Gestalt Sinclairs reale Verwundung: „Plötzlich schrie sie hell auf, und aus ihrer Stirn sprangen Sterne, viele tausend leuchtende Sterne, die schwangen sich in herrlichen Bogen und Halbkreisen über den schwarzen Himmel. Einer von den Sternen brauste mit hellem Klang gerade zu mir her, schien mich zu suchen. – Da krachte er brüllend in tausend Funken auseinander, es riß mich empor und warf mich wieder zu Boden, donnernd brach die Welt über mir zusammen. Man fand mich nahe bei der Pappel, mit Erde bedeckt und mit vielen Wunden.“ (GW 5, S. 161) Dabei ist Eva allerdings auch keine reale Frau mehr, sondern eine ebenfalls ‚magische‘ Gestalt.

[551] Über das entsprechende Verfahren in Hesses „Narziß und Goldmund“ vgl. Julia Moritz: Narkissos und Chrysostomos.

Subjekt und Objekt, die sich gegenseitig in den Kategorien von innen und außen bestimmen, sondern auch der gesamte Rezeptionsprozess: die Struktur des Sujets bzw. des Sujet-Ereignisses und die funktionale Rolle des Rezipienten. Denn Hesse geht es letztlich darum, seinen Leser zum magischen Denken zu bewegen. Dies geschieht durch zwei grundlegende poetische Gestaltungsverfahren, die das Dargestellte und die Art der Darstellung in ihrer Wirkung auf eine spezifische Weise aufeinander beziehen. Und zwar werden einerseits auf der Ebene des Dargestellten durch die Stilisierung von traditionellen Erzählweisen und Herstellung der intertextuellen Bezüge Erwartungen bei dem Leser evoziert, die dann in entscheidenden Punkten jedoch nicht ganz bestätigt werden und bei näherer Betrachtung gar paradox anmuten. Damit wird die magische Sicht sozusagen negativ behauptet, durch eine paradoxe Dekonstruktion der suggerierten ‚normalen' – eben die Norm-Vorstellungen aktualisierenden – Wirklichkeit. Gleichzeitig wird die Ebene der Darstellung durch die Schaffung eines differenzierten Systems von „internen Umkodierungen" ‚musikalisiert': Auf dieser Ebene erhält das Magische seine materielle Existenzform und somit eine positive Behauptung. Die Wahrnehmung dieser Ebene liefert dem Rezipienten die Grundlage für die Veränderung seiner Sicht bzw. Lesart des Textes von der Wahrnehmung konventioneller Denk- und Erzählstrukturen hin zur Erfahrung der ‚magischen' Identität und Austauschbarkeit der Gegensätze. Dadurch, dass beide Textebenen stets gleichzeitig vorhanden sind bzw. wahrgenommen werden können, kann keine der beiden Sichtweisen, die ‚logische' und die ‚magische', auf Dauer eine absolute Geltung behalten: Beide gehen, um wieder die Ausdrucksweise des „Kurgasts" zu bemühen, „immerzu ineinander über".[552]

Wie bereits erläutert (vgl. I.4.3.), handelt es sich bei den ‚musikalischen' Bedeutungen in literarischen Texten um eine prinzipiell sekundäre bzw. zusätzliche Bedeutungsebene. Nun wird am Beispiel Hesse deutlich, dass diese ‚Sekundarität' des Musikalischen ein notwendiges Element seiner magischen Poetik bildet. Die hier skizzierte Eigenart der poetischen Organisation der beiden Textebenen kann somit als Hesses spezifische Variante der künstlerischen Realisierung des Paradoxes von einem unmöglichen und trotzdem angestrebten ‚musikalischen' Ausdruck angesehen werden. Das Paradoxe, Magische und Sprachmusikalische begegnen sich bei Hesse im Sekundären: Alle sind nur vor einem bestimmten Hintergrund möglich bzw. erst erkennbar und benötigen eine primäre Ebene als eine Grundlage, auf der sie sich nicht nur in ihrer paradoxen, sondern auch ästhetischen Eigenart zeigen können.[553]

Im nächsten Schritt sollen die spezifischen Transformationen des traditionellen Sujets betrachtet werden, die den Rezipienten in den Mittelpunkt des Romangeschehens stellen und so die Basis der Verschiebung jenes Standpunktes bilden, von dem aus die Realität des Textes magisch wahrgenommen werden kann.

[552] HH: Kurgast, GW 7, S. 112.

[553] Es ist daher äußerst charakteristisch, dass bei Karalaschwili die Unmöglichkeit der Zeitaufhebung in einem direkten Zusammenhang mit der Vorstellung von einem literarischen Werk als einem „die Wirklichkeit reproduzierenden" (RK HH, S. 223) steht, was von einem Kunstwerk im 20. Jahrhundert im Allgemeinen wohl kaum zu erwarten wäre.

4. Das musikalische Sujet

4.1. „Jenseits der Gegensatzpaare“: das magische Denken und das Problem des Sujets

Seiner Definition von Sujet legt Jurij Lotman die Vorstellung von Ereignis zu Grunde, welches er als „Versetzung einer Figur über die Grenze eines semantischen Feldes“ bestimmt.[554] Dieses durch eine Grenzlinie in „zwei sich ergänzende Teilmengen gegliedert[e]“ semantische Feld, das Lotman auch als „sujetlose Struktur“ (bzw. „sujetlosen Text“) bezeichnet, gilt für ihn als erstes „unentbehrliches Element des Sujets“.[555] Das jeweilige Teilungsprinzip bzw. die sujetrelevante Grenze hängt von der Struktur des Weltbildes ab, und so ist das Sujet-Ereignis

> nicht etwas Unabhängiges, das unmittelbar aus der Lebenserfahrung oder passiv aus der Tradition übernommen wird. Das Sujet hängt vielmehr organisch zusammen mit dem Weltbild, das den Maßstab dafür liefert, was ein Ereignis ist.[556]

Der von Lotman ausgeführte unmittelbare Zusammenhang zwischen dem Sujet-Ereignis und dem „semantischen Feld“ als dem jeweiligen System der kulturellen Begriffe lässt darauf schließen, dass Hesses magisches Denken, das als eine paradoxe Deformation der Grundlagen des kulturellen Denkens auftritt, entsprechend entscheidende Veränderungen in der Sujet-Struktur seiner Werke mit sich bringen soll. Eine Untersuchung von Hesses Erzählstrukturen vor dem Hintergrund von Lotmans Sujet-Theorie hat bereits Reso Karalaschwili vorgenommen, allerdings ist seine Analyse auf Ähnlichkeiten und Parallelen, nicht aber auf Brüche und Abweichungen ausgelegt, deren Möglichkeit er nicht einmal einräumt.[557] Die Parallelen liegen tatsächlich nahe, denn Hesse geht von der gleichen Konstellation des auf „binären semantischen Oppositionen“ aufgebauten „semantischen Feldes“ aus,[558] als er in seinen Dostojewski-Essays von der Struktur „jeder menschlichen Ordnung“ spricht.[559] Auch die Relativität eines Ereignisses durch seine Abhängigkeit von der jeweiligen Setzung der Verbotslinie oder, mit Lotman gesprochen, von „dem vom Kulturtyp bestimmten sekundären Strukturfeld“[560] ist Hesse in diesem Zusammenhang voll bewusst. So heißt es etwa im „Steppenwolf“:

> Er [Harry Haller] sagte einmal zu mir, nachdem wir über sogenannte Grausamkeiten im Mittelalter sprachen: „Diese Grausamkeiten sind in Wirklichkeit keine. Ein Mensch des Mittelalters würde den ganzen Stil unseres heutigen Lebens noch ganz anders als grausam, entsetzlich und barbarisch verabscheuen! Jede Zeit, jede Kultur, jede Sitte und Tradition hat ihren Stil, hat ihre ihr zukommenden Zartheiten und Härten,

---

[554] Lotman, S. 329 ff., hier S. 332.
[555] Ebenda, S. 341.
[556] Ebenda, S. 333. Lotman bezieht sich dabei u.a. auf die Arbeiten von A. N. Veselovskijs und auf Vladimir Propps „Morphologie des Märchens“: Beide Folkloreforscher beschäftigen sich mit den Grundstrukturen des kulturellen Denkens und deren Widerspiegelung in der Volkskunst. (Vgl. ebenda, S. 331f.)
[557] Karalaschwili hat diesem Problem ein ganzes Kapitel seiner Hesse-Monographie gewidmet, vgl. RK HH, Kapitel „Ereignis und Sujetgestaltung“, S. 134 ff.
[558] Vgl. Lotman, S. 337 und 341.
[559] Vgl. die bereits zitierte Stelle in HH: Gedanken zu Dostojewskis „Idiot“: „Um die Welt zu ordnen, um Ziele zu erreichen, um Gesetz, Gesellschaft, Organisation, Kultur, Moral zu ermöglichen, muß zum Ja das Nein kommen, muß die Welt in Gegensätze, in Gut und Böse eingeteilt werden. Mag die erste Setzung jedes Nein, jedes Verbotes, jedes ‚Böse‘ ein völlig willkürliches sein – sie wird heilig, sobald sie Gesetz wird, sobald sie Folge hat, sobald sie Grundlage einer Anschauung und Ordnung geworden ist.“ (GW 12, S. 313, vgl. auch ebenda, S. 328f.)
[560] Lotman, S. 332.

> Schönheiten und Grausamkeiten, hält gewisse Leiden für selbstverständlich, nimmt gewisse Übel geduldig hin."[561]

Als ‚grausam' oder ‚schön' kann etwas also nur unter Berücksichtigung des jeweiligen Systems der Vorstellungen und Werte, mit Lotmans Begriffen: aus der jeweiligen „sujetlosen Struktur" heraus bestimmt werden. Die Grenze zwischen ihren beiden Teilen stellt bei Lotman den zweiten konstitutiven Teil eines Sujets dar. Sie ist „unter normalen Umständen unüberschreitbar, erweist sich jedoch im vorliegenden Fall (ein Sujet-Text spricht immer von dem *vorliegenden Fall*) für den Helden als Handlungsträger als überwindbar"[562]. Dementsprechend definiert Lotman das sujetbildende Ereignis als „Überwindung jener Verbotsgrenze, die von der sujetlosen Struktur festgelegt ist"[563]. Das Sujet-Ereignis setzt dabei die Vorstellung einer Norm, eines bewertenden Standpunktes voraus und ist ein „revolutionäres Element", weil es „sich der geltenden Klassifizierung widersetzt".[564] – Wenn aber Hesse, von der gleichen, semantisch geordneten, sujetlosen Konstellation ausgehend, die Grenze als solche nivelliert und damit auch alle ‚Normen' und ‚Verbote' aufhebt, hat das für sein Sujet-Ereignis entscheidende Konsequenzen, die letztlich zu einem Bruch mit literarischen Konventionen führen.

Jene sujetlose, auf dem Prinzip der binären semantischen Oppositionen aufgebaute Struktur nimmt Hesse in seinen Dichtungen *explizit* auf. In unterschiedlichen Ausprägungen lässt sie sich praktisch in jedem seiner Texte der hier betrachteten mittleren Schaffensperiode finden, in einer besonders auffälligen Weise in Romanexpositionen.[565] Das erste Kapitel von „Demian" heißt programmatisch „Zwei Welten"; „Im Schatten des Hauses, in der Sonne des Flußufers"[566] beginnt die Geschichte von Siddhartha; eine „verführerisch überzeugende bipolare inhaltliche Anlage"[567] begegnet dem Leser auch auf den ersten Seiten von „Narziß und Goldmund".[568] Es wurde bereits darauf hingewiesen, dass auch die Figurenkonstellation bei Hesse nach dem Prinzip der binären semantischen Opposition gegliedert ist (im „Tractat vom Steppenwolf" ist ja ausdrücklich von „unzählbaren Pol*paaren*"[569] die Rede). Auch der jeweils dargestellte Raum lässt sich unschwer in „sich ergänzende Teilmengen"[570] zerlegen: Die geordnete Welt des väterlichen Hauses und die unheimliche Außenwelt im „Demian"; die auf den beiden Ufern des Flusses liegenden Welten – des Geistes und der Sinne –, die Siddhartha nacheinander durchschreitet; das zurückgezogene geistige Leben Harry Hallers in seiner Mansarde („oben im Dachstock"[571]) und die niedere, sinnliche Welt der nächtlichen Tanzlokale; das Kloster als Domäne von Narziß und die freie Wanderwelt, in der sich Goldmunds Leben abspielt.

Das Besondere an dieser Explikation einer binären Struktur besteht aber darin, dass die Grenzen bei Hesse fließend werden: Es ist nicht mehr ersichtlich, welche „Reihe die systemgeordnete Norm verkörpert" und welche „die Verletzung dersel-

[561] HH: Der Steppenwolf, GW 7, S. 203.
[562] Lotman, S. 341, Hervorhebung von Lotman.
[563] Ebenda, S. 338.
[564] Ebenda, S. 334.
[565] Vgl. dazu das Kapitel „Der Romananfang. Magie der Verkleidung" in Karalaschwilis Monographie, RK HH, S. 105ff.
[566] HH: Siddhartha, GW 5, S. 355.
[567] Wolf, S. 288.
[568] Ausführlicher dazu vgl. bei RK HH, S. 109ff., Wolf, S. 287ff.
[569] HH: Der Steppenwolf, GW 7, S. 241.
[570] Lotman, S. 341.
[571] HH: Der Steppenwolf, GW 7, S. 183.

ben".[572] Ein typisches Beispiel dafür bietet die Exposition von „Narziß und Goldmund", einer Geschichte, die meist als eine Auseinandersetzung der beiden Hauptgestalten als Verkörperungen der typischen europäischen Antinomie von Geist und Natur, dionysischem und apollinischem Prinzip gelesen wird. Der Romananfang zeichnet sich durch eine Fülle von kulturell bedeutungsgeladenen, aber gerade deshalb äußerst trivialen Symbolen aus: Der Kastanienbaum lässt an den mythologischen Lebensbaum denken und steht für Goldmunds späteres freies Liebesleben. Das Kloster symbolisiert hingegen die Geistlichkeit, Wissenschaft und moralische Strenge, den Wirkungsbereich von Narziß.[573] Wenn man vor diesem Bedeutungs- und Erwartungshintergrund den ersten Absatz von Hesses „Erzählung" betrachtet, stellt sich allerdings heraus, dass die beiden Bilder einander nur scheinbar so gegenübergestellt sind, wie es in einer klassischen sujetlosen Struktur der Fall wäre. Vielmehr weisen sie explizit eine „geheime Verwandtschaft" auf:

> Vor dem von Doppelsäulchen getragenen Rundbogen des Klostereinganges von Mariabronn, dicht am Wege, stand ein Kastanienbaum, ein vereinzelter Sohn des Südens, von einem Rompilger vor Zeiten mitgebracht, eine Edelkastanie mit starkem Stamm; zärtlich hing ihre runde Krone über den Weg, atmete breitbrüstig im Winde, ließ im Frühling, wenn alles ringsum schon grün war und selbst die Klosternußbäume schon ihr rötliches Junglaub trugen, noch lange auf ihre Blätter warten, trieb dann um die Zeit der kürzesten Nächte aus den Blattbüschen die matten, weißgrünen Strahlen ihrer fremdartigen Blüten empor, die so mahnend und beklemmend herbkräftig rochen, und ließ im Oktober, wenn Obst und Wein schon geerntet war, aus der gilbenden Krone im Herbstwind die stacheligen Früchte fallen, die nicht in jedem Jahr reif wurden um welche die Klosterbuben sich balgten und die der aus dem Welschland stammende Subprior Gregor in seiner Stube im Kaminfeuer briet. Fremd und zärtlich ließ der schöne Baum seine Krone überm Eingang zum Kloster wehen, ein zartgesinnter und leicht fröstelnder Gast aus einer anderen Zone, verwandt in geheimer Verwandtschaft mit den schlanken sandsteinernen Doppelsäulchen des Portals und Schmuckwerk der Fensterbogen, Gesimse und Pfeiler, geliebt von den Welschen und Lateinern, von den Einheimischen als Fremdling begafft.[574]

Einerseits erscheint der Kastanienbaum in der Opposition heimisch versus fremd: Er ist ein Fremdling und wird als solcher „begafft", als „ein vereinzelter Sohn des Südens" und „ein zartgesinnter und leicht fröstelnder Gast aus einer anderen Zone" blüht er viel später als die einheimischen Bäume. Andererseits kommt seine „Verwandtschaft" mit dem Kloster, mit seinen „sandsteinernen Doppelsäulchen des Portals" deutlich zum Ausdruck, womit eine Reihe von Oppositionen aufgehoben wird: die Opposition von lebendiger und toter Natur (Baum und Stein), Natur und Kultur (Baum und Schmuckwerk eines Gebäudes), von fremd und heimisch. Auch in sich weisen diese beiden Bilder, der Baum und das Kloster, eine bemerkenswerte Ambivalenz auf. Nach Karalaschwilis treffender Beobachtung trägt

> das Kloster, das Verstand, Geist, asketische Disziplin und Vaterwillen symbolisiert, den Namen [...], der auf die Tiefen des Mütterlichen hinweist – Mariabronn. [...] Andererseits birgt auch das Bild der Kastanie einen Keim des Männlichen in sich, und diesen

[572] RK HH, S. 135.

[573] Karalaschwili bemerkt anläßlich der Romanexposition, dass „in diesen beiden anscheinend belanglosen Sätzen zu Beginn des Berichtes die beiden wichtigsten Themen angeschlagen sind: das Narziß- und Goldmund-Thema. Wir wissen, daß Narziß das männliche und geistige Prinzip, das beschauliche und analytische Lebensideal verkörpert, während Goldmund die mütterliche Sphäre, das Streben zur sinnlichen und synthetischen Aneignung der Welt zum Ausdruck bringt. Somit sind die beiden Bilder, denen man im ersten Satz begegnet – das Bild der Kastanie und das des Klosters –, zwei Embleme oder Sinnbilder, die auf die Hauptbereiche der Romanwirklichkeit hinweisen. Der Kastanienbaum verkörpert den von Goldmund vorgestellten Ideenkreis, das Kloster aber die Sphäre des Geistigen, die von Narziß vertreten wird." (Ebenda, S. 109f.)

[574] HH: Narziß und Goldmund, GW 8, S.7.

> Umstand unterstreicht der Erzähler, wenn er den männlichen Artikel mit dem weiblichen wechselt – einmal „der Kastanienbaum", ein andermal „die Kastanie".[575]

Auch das Bild des Klosters vereinigt explizit eine Vielfalt von polaren Oppositionen in sich (vgl. u.a. Kunst vs. Wissenschaft; fromm vs. weltlich; hell vs. dunkel; gepflegt vs. belächelt; Einsiedelei und Bußübung vs. Geselligkeit und Wohlleben):

> In den Zellen und Sälen des Klosters, zwischen den runden schweren Fensterbogen und den strammen Doppelsäulen aus rotem Stein wurde gelebt, gelehrt, studiert, verwaltet, regiert; vielerlei *Kunst* und *Wissenschaft* wurde hier getrieben und von einer Generation der andern vererbt, *fromme* und *weltliche*, *helle* und *dunkle*. Bücher wurden geschrieben und kommentiert, Systeme ersonnen, Schriften der Alten gesammelt, Bilderhandschriften gemalt, des Volkes Glaube *gepflegt*, des Volkes Glaube *belächelt*. *Gelehrsamkeit* und *Frömmigkeit*, *Einfalt* und *Verschlagenheit*, Weisheit der Evangelien und Weisheit der *Griechen*, *weiße* und *schwarze* Magie, von allem gedieh hier etwas, für alles war Raum; es war Raum für *Einsiedelei* und *Bußübung* ebenso wie für *Geselligkeit* und *Wohlleben*; an der Person des jeweiligen Abtes und an der jeweils herrschenden Strömung lag es, ob das eine oder das andere überwog und vorherrschte.[576]

So wird die Grenze zwischen „Geist und Natur, Geist und Freiheit, Gut und Böse" in Hesses Texten nicht überschritten, sondern magisch aufgehoben. Die herkömmliche sujetlose Struktur, die sonst auf dem Prinzip von entweder-oder basiert, baut Hesse auf dem Grundsatz eines sowohl-als-auch auf, so dass bereits in der künstlerischen Aussage die „Umkehrbarkeit aller Satzungen" und das „gleichberechtigte[] Vorhandensein der Gegenpole" zum Vorschein kommt.[577] Da, wo die Gegensätze als „verwechselbar"[578] empfunden werden, gibt es keine Norm mehr, die durch den Übergang zu ihrem Gegenteil verletzt und dementsprechend auch kein Ereignis, das als Überschreitung der semantischen Grenze definiert werden könnte.[579]

Dies bedeutet jedoch nicht, dass in Hesses Texten kein Ereignis mehr stattfände: Vielmehr erhält hier die von Lotman beschriebene Grundstruktur des Sujets eine andere poetische Realisierung. Auch bei Hesse gründet die sujetlose Struktur auf einer binären Opposition, jedoch sind es andere Kategorien, in die seine Romanwelt eingeteilt ist. Entsprechend gibt es eine andere – nicht mehr *semantisch* bestimmte – Grenze, die überschritten werden muss, damit ein Ereignis stattfindet. Wenn wir nun versuchen, dem Wesen von Hesses Sujet-Variante im Vergleich mit dem traditionellen Sujet auf den Grund zu kommen, sollen auch alle von Lotman genannten „unentbehrlichen Elemente jedes Sujets"[580] neu bestimmt werden: die sujetlose Struktur, die von ihr konstituierte Grenze sowie die funktionale Rolle des die Grenze überschreitenden „Handlungsträgers".

Vor der Folie einer traditionellen Sujet-Struktur, auf die Hesse ausdrücklich Bezug nimmt, wird deutlich, dass hier ein prinzipiell neuer Typus der sujetlosen Kons-

---

[575] RK HH, S. 110.
[576] HH: Narziß und Goldmund, GW 8, S. 8, Hervorhebung von mir, J.M.
[577] HH: Gedanken zu Dostojewskis „Idiot", GW 12, S. 313.
[578] Ebenda, S. 312. Dieser Umstand bleibt bei Karalaschwili unberücksichtigt, was ihm übrigens ermöglicht, das fehlende Sujet-Ereignis doch auf der Hfandlungsebene zu finden.
[579] Im Gegensatz zu der These der vorliegenden Arbeit bestreitet Karalaschwili nicht das Vorhandensein eines ‚klassischen' Ereignisses und glaubt ein Ereignis in Lotmans Sinne vorzufinden. Jedoch ist die Tatsache bezeichnend, dass er die Frage nach dem Sujet(Ereignis) überhaupt stellt, denn dies zeigt, dass das Sujet-Ereignis bei Hesse nicht mehr evident ist und einer speziellen Begründung bedarf.
[580] Als solche führt Lotman folgende Elemente aus: „1. ein bestimmtes semantisches Feld, das in zwei sich ergänzende Teilmengen gegliedert ist [= der sujetlose Text, J.M.]; 2. eine Grenze zwischen diesen Teilen, die unter vorliegenden Umständen unüberschreitbar ist, sich jedoch im vorliegenden Fall (ein Sujet-Text spricht immer von dem *vorliegenden Fall*) für den Helden als Handlungsträger doch als überwindbar erweist; 3. der Held als Handlungsträger." (Lotman, S. 341, hervorgehoben von Lotman)

tellation geschaffen wird. Der von Lotman definierte sujetlose Text exponiert nicht nur die Struktur der inneren Organisation des von ihm modellierten Universums, sondern bestimmt auch die äußeren Grenzen des jeweiligen Weltbildes: „Das, was vom Standpunkt eines Textes aus *nicht existiert*“, so Lotman, ist „ein wesentliches Kennzeichen dieses Textes. Die Welt, die von der Abbildung ausgeschlossen wird, ist eines der grundlegenden typologischen Kriterien für den Text als Modell des Universums.“[581] Das entsprechende Ereignis, die Überschreitung der semantischen Grenze, bedeutet dabei eine Verletzung der *internen* Ordnung des jeweiligen Weltbildes. Wenn Hesse aber die *semantische* Grenze fließend macht und alle Gegensätze grundsätzlich relativiert, hinterfragt er nicht ein bestimmtes Kriterium der binären Teilung, sondern das logisch-semantische Teilungsprinzip als solches. Einem binär-semantisch geordneten Weltbild stellt er ein magisches entgegen, in dem die semantische Ordnung aufgehoben wird. Die Grenze seiner sujetlosen Struktur ist somit keine *semantische* Grenze mehr, sondern die Grenze des Logischen und semantisch Artikulierbaren. Sie verläuft nicht mehr zwischen zwei Teilen einer *dargestellten* Welt, sondern zwischen zwei verschiedenen Denkweisen bzw. zwei verschiedenen Wahrnehmungsarten der poetischen *Darstellung*, die eine Welt bzw. den Text als Weltmodell abhängig von der Wahrnehmung geteilt und ungeteilt zugleich erscheinen lassen.

Aus der qualitativen Veränderung der Grenze folgt auch eine entsprechende Radikalisierung des Sujet-Ereignisses. Aus der Sicht der *semantisch* geteilten sujetlosen Struktur ist eine Grenzverletzung unmöglich, weil sie „nicht statthaft“ ist,[582] während Hesses Grenzverletzung unmöglich im Sinne von nicht denkbar bzw. nicht vorstellbar erscheint. Die Verletzung der semantischen Grenze basiert auf dem Spannungsverhältnis von möglich, aber unwahrscheinlich,[583] die Verletzung der Grenze des Semantischen bedeutet dagegen ein Hinausgehen über die Grenzen des Denkbaren und ist daher schlicht paradox. Wenn also Lotman das Verhältnis der sujetlosen Struktur und des Sujets im Allgemeinen als „immer konfliktgeladen“ bezeichnet, weil „das Sujet ein ‚revolutionäres Element‘ im Verhältnis zum ‚Weltbild‘“[584] darstellt, zielt Hesses Sujet-Ereignis auf eine grundlegende Revolutionierung des Weltbildes. Und zwar bringt die Verschiebung der Sujet-Grenze eine qualitative Erweiterung der künstlerisch modellierten Welt und der Sicht darauf mit sich, denn die Nivellierung des Teilungsprinzips bedeutet auch, dass von der „Abbildung“ der Welt nichts mehr „ausgeschlossen“ werden kann. Damit wird eine neue Dimension eröffnet – nämlich genau jene „eine Dimension mehr“, von der Hesse im Zusammenhang mit der Magie spricht. Vom ‚magischen‘ Standpunkt aus gibt es im Grunde nichts mehr, was „nicht existent“ wäre – und so ermöglicht Hesses Magie eine neue, ungeteilte Totalität. Das neue Sujet-Ereignis bedeutet also den Schritt zur magischen Weltsicht, ins „Jenseits der Gegensatzpaare“, wo „neue, andere Erkenntnisse“ anfangen.[585]

Das magische Ereignis bedeutet also einen qualitativ anderen und im Vergleich mit der Überschreitung einer semantischen Grenze viel schwierigeren Schritt. Da-

[581] Ebenda, S. 337, hervorgehoben von Lotman.

[582] Vgl. ebenda: „Der [sujetlose] Text ist auf eine ganz bestimmte Weise aufgebaut, und eine Verschiebung seiner Elemente, die die festgesetzte Ordnung verletzen würde, ist nicht statthaft.“

[583] Vgl. ebenda, S. 336: „Das Ereignis wird gedacht als etwas, was geschehen ist, obwohl es auch nicht hätte zu geschehen brauchen. Je geringer die Wahrscheinlichkeit ist, daß ein bestimmtes Ereignis eintritt (d. h. je mehr Information die Mitteilung darüber enthält), desto höher rangiert es auf der Skala der Sujethaftigkeit.“

[584] Ebenda, S. 339.

durch, dass die semantisch organisierte Ordnung nur noch einen Teil der binären Opposition von Hesses neuer sujetloser Struktur bildet, stellt eine Bewegung innerhalb der *semantischen* Ebene kein Ereignis mehr dar.[586] Mit anderen Worten, bedeutet Hesses Sujet-Ereignis mit der Verletzung der Grenze des Semantischen auch das Verlassen jener Ebene, auf der die Gesetze der diskursiven begrifflichen Sprache und der Logik gelten. Daher ist dieses Ereignis nicht mehr semantisch darstellbar – also unaussprechlich – und logisch unbegreiflich. Die semantische Textebene – die Ebene des Dargestellten – bleibt dabei sozusagen ereignislos. Das Zustandekommen dieses unmöglichen paradoxen Ereignisses wird daher zum zentralen Problem des jeweiligen Textes, worauf alle poetischen Mittel und Verfahren ausgerichtet sind.

Entsprechend der qualitativen Veränderung der Sujet-Struktur gewinnt auch die Figur des „Handlungsträgers“,[587] das letzte Grundelement jedes Sujets, eine neue Qualität. Lotman unterscheidet nämlich

> zwei Gruppen von Figuren: bewegliche und unbewegliche. Die Unbeweglichen sind der Struktur des allgemeinen sujetlosen Typs unterworfen. Sie gehören zur Klassifikation und dienen selbst als deren Bestätigung. Die Grenzüberschreitung ist für sie verboten. Eine bewegliche Figur ist eine, die das Recht hat, die Grenze zu überschreiten.[588]

Oben wurde bereits erwähnt, dass Hesses Figuren in zwei verschiedene Reihen aufgeteilt sind (II.3.2.); nun kann diese Aufteilung vom Standpunkt des Sujet-Systems angeschaut werden. Dabei fällt zunächst auf, dass die Figuren, häufig explizit polar angeordnet, ostentativ die klassische binäre semantische Klassifikation zu bestätigen scheinen (man denke etwa an den Menschen und den Wolf in Harry Hallers Brust oder an Narziß und Goldmund). Gleichzeitig handelt es sich dabei um nur scheinbare Gegensätze, die zusammen die (Text-)Einheit einer „mythischen Person“ bilden. Besonders deutlich wird dies beim Protagonisten, der einen weiteren, anders gearteten Gegenpol auf der Figurenebene besitzt, nämlich sein magisches alter ego, das jene „mythische Person“ bzw. das magische ungeteilte Jenseits der Gegensätze[589] verkörpert. Hesses Figuren bestätigen also zwei Klassifikationen zugleich: einmal die herkömmliche semantische und zum anderen die neue sujetlose Konstellation aus geteilt und ungeteilt. Das Besondere an dieser Kombination ist, dass die Figuren beiden Teilen der sujetlosen Struktur – der ‚realistischen‘ und der ‚magischen‘ – gleichzeitig angehören. Dabei bleiben alle Figuren unbeweglich, und zwar auf eine besondere Art, nämlich nicht weil sie sich – wie es klassischerweise der Fall wäre – jeweils nur innerhalb einer Hälfte der sujetlosen Struktur bewegen würden, sondern weil sie sich bereits in beiden Hälften befinden. Es handelt sich also nicht mehr um Subjekte der Handlung, sondern um potenziell zu bewegende/mobile Objekte, die zwar über die Sujet-Grenze versetzt oder besser gesagt: in beiden Teilen der Sujet-Struktur – jeweils als selbständige, quasi-realistische Gestalten und als Teile eines Ganzen – angesehen werden können, dabei aber keine „Handlungsträger“ im klassischen Sinne mehr sind.

Hesses magische Deformation des Subjekts führt also zum Verschwinden des dargestellten „Helden als Handlungsträger“. Die Textfiguren sind keine Subjekte mehr, sondern schemenhafte, mit dem kulissenhaften Raum verschmelzende Ob-

---

[585] HH: Innen und außen, GW 4, S. 378.

[586] Vgl. Lotmans Ereignis-Definition: „Die Bewegung des Sujets, das *Ereignis* ist die Überwindung jener Verbotsgrenze, die von der sujetlosen Struktur festgelegt ist. Eine Verschiebung des Helden *innerhalb* des ihm zugewiesenen Raumes ist kein Ereignis.“ (Lotman, S. 338, Hervorhebung des Autors)

[587] Vgl. ebenda, S. 341ff.

[588] Ebenda, S. 338.

jekte der ästhetischen Wahrnehmung. Die magische Nivellierung der Gegenüberstellung von innen und außen, die durch die Ästhetisierung von Figuren und Raum realisiert wird, führt dazu, dass der „Ausgangspunkt der Sujetbewegung", den Lotman als „Herstellung einer Relation der Differenz und der gegenseitigen Freiheit zwischen dem Helden als Handlungsträger und dem ihn umgebenden semantischen Feld"[590] definiert, auf der Ebene der Darstellung nicht mehr gegeben ist und der Text auf dieser Ebene ereignis- und heldenlos bleibt. Die neue Spannungsrelation der Differenz wird bei Hesse zwischen dem Rezipienten und dem Text hergestellt, wobei der Leser der binären Opposition zweier verschiedenen Lesarten – der ‚realistischen' und der ‚magischen' – ausgeliefert wird. Um sich von der einen in die andere Hälfte der sujetlosen Struktur zu bewegen und das Sujet-Ereignis zustande kommen zu lassen, muss der Leser selbst die Grenzen seiner eigenen festgefahrenen Wahrnehmung überwinden.

4.2. Neue Bedingungen der Grenzüberschreitung: Ereignis der Wahrnehmung

Nach der Bestimmung der Eigenart von Hesses neuen Sujetelementen und der Beschäftigung mit „räumlichen" und „achronischen"[591] Momenten seines Sujets bleibt bisher die Frage nach der Handlung als Überwindung der sujetlosen Struktur,[592] also nach der Bewegung des Sujets und seiner zeitlichen Dimension ungeklärt. Da Hesse „das magische Zeiterleben", so Karalaschwilis berechtigte Feststellung, nicht nur „zum Erzählobjekt, sondern auch zu einem Erzählelement"[593] seiner Werke macht, gewinnt der dynamische Aspekt des neuen Sujet-Systems ganz besonders an Bedeutung.

Ein Sujet-Ereignis lässt sich immer in räumlich-zeitlichen Koordinaten bestimmen. Normalerweise erhalten die beiden Hälften der Sujet-Systems und die klassifikatorische Grenze eine konkrete, im Text dargestellte „räumliche Realisierung":

> Es bilden sich Vorstellungen von sündigen und gerechten Ländern, die Antithese von Stadt und Land, von zivilisiertem Europa und einer unbewohnten Insel, von den böhmischen Wäldern und dem väterlichen Schloß. Die klassifikatorische Grenze zwischen den kontrastierenden Welten bekommt die Merkmale einer Linie im Raum – der Lethe-Strom, der die Lebenden von den Toten trennt, das Höllentor mit seiner Aufschrift, die jede Hoffnung auf Rückkehr raubt, das Siegel der Verworfenheit, das dem armen Schlucker seine geflickten Schuhsohlen aufprägen, die ihm den Zutritt in den Raum der Reichen verwehren [...].[594]

So steht der Zeitpunkt des Sujet-Ereignisses genau fest: Das Sujet kann, so Lotman, „immer auf eine Hauptepisode zusammengezogen werden – die Überschreitung der grundlegenden topologischen Grenze in der Raumstruktur".[595]

---

[589] Man denke an die Androgynie und Alterslosigkeit solcher Figuren.
[590] Lotman, S. 341f.
[591] Lotman, S. 341.
[592] Vgl. ebenda: „Dem Aufbau eines Textes liegt also eine semantische Struktur zugrunde und eine Handlung, die stets den Versuch darstellt, diese Struktur zu überwinden." (S. 340)
[593] RK HH, S. 233.
[594] Lotman, S. 337f. Zwar lassen sich die Romane des 20. Jahrhunderts nicht ohne weiteres in solch eindeutige Antinomien zerlegen. Das von Lotman gegebene vereinfachte, ‚klassische' Schema ist in Bezug auf Hesses jedoch sehr produktiv, denn es betrifft gerade jene elementare Grundstrukturen des kulturellen und ästhetischen Denkens, auf die Hesse explizit anspielt und vor deren Hintergrund seine ‚magischen' Dekonstruktionen besonders evident werden.
[595] Ebenda, S. 338.

Der künstlerische Raum bei Hesse ist ebenfalls zweigeteilt, nämlich in jene beiden Textebenen, die jeweils eine der Wahrnehmungsmöglichkeiten bzw. Lesarten des Textes, die realistisch-konventionelle und die magische, evozieren. Die eine Ebene, die wir oben als primäre bzw. als Ebene des Dargestellten bezeichnet haben, stellt ein System von literarischen Verfahren und traditionellen Sujet-Elementen dar, die beim Rezipienten deutliche Assoziationen mit der literarischen Tradition und dementsprechend auch eine bestimmte strukturelle Ereignis-Erwartung hervorrufen sollen.[596] Dazu gehören verschiedene intertextuelle Verweise und Anspielungen, ein meist klar aufgebautes Handlungsschema, konventionelle Bildlichkeit und Stilistik sowie eine ungebrochene Erzählperspektive (überwiegend auktorial oder als Ich-Erzählung). Die Zeit erscheint auf dieser Ebene als erzählte Zeit – eine konsekutiv und linear verlaufende, fast lückenlose Entwicklung des Protagonisten.[597] Die Sprache wird hier also ostentativ in ihrer Abbildungsfunktion gebraucht.

Im Kontrast dazu handelt es sich bei der zweiten Ebene, die oben als sekundäre oder die Ebene der Darstellung bezeichnet wurde, um die klangliche Komponente der sprachlichen Aussage, um einen Bei-Klang des abbildend-semantisch Dargestellten. Vom Standpunkt der poetischen Materialorganisation betrachtet, sind die beiden Ebenen der neuen sujetlosen Struktur einander nach der Art der Bedeutungskonstitution entgegengesetzt und reproduzieren das der Musikmetapher zu Grunde liegende Spannungsverhältnis von Sprache und Musik. Der semantisch strukturierten Ordnung der vorgespielten literarischen Konvention steht das syntaktische Prinzip der „multiplen internen Umkodierungen“ (Lotman) gegenüber, eine ‚musikalische‘ – akustisch wahrnehmbare – Ordnung der sprachlichen Zeichen, auf der die magische Weltsicht bzw. Textlesart gründet. Hier erhält Lotmans Terminus „interne Umkodierung“ einen neuen, weltanschaulichen Sinn: Die musikalische „Syntax“ wird dem Zerfall der logischen Ordnung und des positivistischen Denkens, also der radikal in Frage gestellten abbildenden „Semantik“ entgegengehalten. Die sekundäre Bedeutungsebene bringt auch ein neues Verfahren der Zeitorganisation mit sich. Im Gegensatz zur linearen konsekutiven Bewegung des Erzählvorgangs bildet das System von internen Umkodierungen eine klingende räumliche Struktur – die Zeit wird zum Raum durch die Musik.

---

[596] So beginnt z.B. „Klingsors letzter Sommer“ mit der Nachricht von Klingsors Tod, über dessen Ursache und genauen Umstände allerdings viel spekuliert und nichts eindeutig gesagt wird. Entsprechend stellt sich der Leser auf die Geschichte eines „Untergangs“ ein, die im weiteren Textverlauf magisch relativiert wird, bis der Tod im „Selbstbildnis“, dem letzten Bild des Malers, als eine Wiedergeburt erscheint und die Geschichte des angekündigten Todes in einem realistischen Bild des Weiterlebens endet: Als der Schaffensprozess, der alle Züge einer (Selbst)Zerstörung und des Untergangs trug, abgeschlossen und das Bildnis fertig wird, berichtet der letzte Satz des Textes über Klingsor: „Das fertige Bild stellte er, am Ende dieser gepeitschten Tage, in die unbenützte leere Küche und schloß ab. Er hat es nie gezeigt. Dann nahm er Veronal und schlief einen Tag und eine Nacht hindurch. Dann wusch er sich, rasierte sich, legte neue Wäsche und Kleider an, fuhr zur Stadt und kaufte Obst und Zigaretten, um sie Gina zu schenken.“ (HH: Klingsors letzter Sommer, GW 5, S. 352) Weiter unten soll am Beispiel von „Siddhartha“ ausführlich gezeigt werden, wie diese strukturell und intertextuell hervorgerufene Erwartung gerade im entscheidenden Punkt – im Punkt des undarstellbaren und magischen Sujet-Ereignisses – gebrochen wird, nämlich dadurch, dass die *Beschreibung* des erwarteten (bzw. vom Standpunkt eines traditionellen Sujet-Ablaufs zu erwartenden) Ereignisses ausbleibt.

[597] Eine kompliziertere zeitliche Struktur auf dieser Ebene finden wir im Grunde nur im „Steppenwolf“ und „Glasperlenspiel“, teilweise auch in der „Morgenlandfahrt“ vor. Aber auch hier bleibt der Bezug auf die traditionelle Handlungsentwicklung deutlich ausgeprägt.

Hesses klassifikatorische Grenze wird also nicht mehr im sprachlich beschriebenen Textraum dargestellt, sondern verläuft im Raum der sprachlichen Darstellung, und zwar zwischen zwei Textebenen, die „auf jedem Punkt der [Text-]Reihe“[598] gleichzeitig existieren. Diese neue räumliche Qualität der sujetlosen Struktur bringt entscheidende Veränderungen des zeitlichen Aspekts des Ereignisses mit sich. Im Unterschied zum herkömmlichen Ereignis, das eine im Text beschriebene sukzessive und lineare Bewegung in einem zeitlich-räumlichen Kontinuum darstellt und die Zeit des künstlerischen Textes klar in ein Vorher und Nachher teilt, lässt sich der entscheidende Moment des Ereignisses bei Hesse nicht mehr eindeutig auf der Zeit-Skala bestimmen. Die nicht dargestellte Sujet-Grenze zieht sich nämlich durch den gesamten Text hindurch und läuft der Bewegung des Lesevorgangs entlang, so dass sie potenziell jederzeit verletzt oder besser gesagt: erreicht werden kann. Die zweistimmige Melodie, das Sinnbild dieses Jederzeit, das Hesse im Gleichnis des „Kurgasts“ zum musikalischen Ideal seiner dichterischen Anstrengungen erklärt, erhält ihre poetische Realisierung direkt in der Sujet-Struktur seiner Texte: Die zwei Stimmen der Melodie – die beiden Ebenen und Wahrnehmungsarten des künstlerischen Textes – stehen nämlich „in jedem Augenblick, auf jedem Punkt der Reihe in der innigsten, lebendigsten Wechselwirkung“, und der Rezipient hat dabei die Möglichkeit, „zu *jedem* Ton *stets* den Gegenton, den Bruder, den Feind, den Antipoden“ zu sehen und zu hören.[599] Das Ereignis besteht also in der Wahrnehmung einer Totalität im Sinne der magischen Gleichzeitigkeit aller Erscheinungen. Die Einheit gehört einem, so Hesse in „Kurgast“,

> in jedem Augenblick, wo du keine Zeit, keinen Raum, kein Wissen, kein Nichtwissen kennst, wo du aus der Konvention austrittst, wo du in Liebe und Hingabe allen Göttern, allen Menschen, allen Welten, allen Zeitaltern angehörst. In diesen Augenblicken erlebst du Einheit und Vielfalt zugleich, siehst Buddha und Jesus an dir vorübergehen, sprichst mit Moses, spürst Ceylon-Sonne auf deiner Haut und siehst die Pole im Eis starren.[600]

Bei der Verletzung der neuen Sujet-Grenze handelt es sich im Grunde nicht mehr um einen endgültigen Übergang ins „Gegenfeld“[601]. Lotmans These: „Eine Verschiebung des Helden innerhalb des ihm zugewiesenen Raumes ist kein Ereignis“[602] heißt in Bezug auf Hesses Texte: Die Wahrnehmung nur einer der beiden Bedeutungsebenen stellt kein Ereignis dar. Das Besondere an dem magischen Ereignis ist die Gleichzeitigkeit der beiden „Gegenfelder“, die Einsicht in die Identität von Buntheit und Einheit, mit anderen Worten: nicht die Überschreitung der Grenze, sondern das Verbleiben darauf. In seinem Dostojewski-Essay spricht Hesse charakteristischerweise vom Stehen auf der „magischen Grenze“, die mit der „magischen Fähigkeit“ verbunden ist, „für einen Moment, für den Besitz eines Momentes alles sein, alles mitfühlen, alles mitleiden, alles verstehen und bejahen zu kön-

---

[598] HH: Kurgast, GW 7, S. 111.

[599] Ebenda. Die Beständigkeit dieses musikalischen *stets* wird durch das ständige Wiederholen des Wortes unterstützt und versinnbildlicht: „ich versuche es *stets* von neuem“; „ich möchte Kapitel und Sätze schreiben, wo *beständig* Melodie und Gegenmelodie *gleichzeitig* sichtbar wären, wo jeder Buntheit die Einheit, jedem Scherz der Ernst *beständig* zur Seite steht.“ „*Beständig* möchte ich auf die selige Buntheit der Welt verweisen und ebenso *beständig* daran erinnern, daß dieser Buntheit die Einheit zugrunde liegt“ (ebenda, S. 111f.), – um bei dem letzten *beständig* wieder zu dem Gegensatz, nämlich dem Augenblick, zurückzukommen: „*beständig* möchte ich zeigen, daß Schön und Häßlich, Hell und Dunkel, Sünde und Heiligkeit *immer* nur *für einen Moment* Gegensätze sind, daß sie *immerzu* ineinander übergehen.“ (Ebenda, S. 112, Hervorhebung von mir, J.M.)

[600] Ebenda, S. 108.

[601] Lotman, S. 342.

nen, was in der Welt ist."[603] Hesses Ereignis der magischen Wahrnehmung der Zeitlosigkeit ist also nicht nur schwer erreichbar, sondern auch prinzipiell von äußerst begrenzter Dauer: Es ist zwar in *jedem* Augenblick, aber auch nur „für den Blitz *eines* Augenblicks"[604] möglich. 1932 schreibt Hesse in seinem Aufsatz „Ein Stückchen Theologie":

> Der Glaube ist mir längst abhanden gekommen, daß uns an Erkenntnis und an Einblick ins Chaos des Weltgeschehens mehr gegönnt sei, als diese Scheinordnung eines glücklichen Augenblicks, als dieses je und je erlebbare kleine Glück: für eine Sekunde das Chaos sich als Kosmos vorzutäuschen.[605]

Die magische Totalität, deren Wahrnehmung Hesse in seinen Werken zu modellieren versucht, ist eine äußerst unbeständige und fragile. Sie lässt sich nicht mit dem Wort *Totalität* erfassen, genauso wie Hesses Musikalität nicht mit dem Wort *Musik* identisch ist, und kann doch auf der Ebene des benennenden Wortes in viele synonymen Bildern ausgedrückt werden – von den Göttern bis zur Ohrmuschel der Geliebten.[606] Hesses Texte können als Gleichnisse einer Totalität gelesen werden, die selbst von einer magischen Ambivalenz gezeichnet ist: Sie „weigert sich keiner Darstellung, keinem Gleichnis"[607], gleichzeitig ist aber jede konkrete Darstellung „*nur* [...] Bild und Gleichnis", wie es im Gedicht „Weg nach innen" heißt. Jede konkrete Bezeichnung, jedes Bild ist also relativ und endlich, aber auch notwendig. Es kommt Hesse nicht auf die richtige Bezeichnung an, sondern darauf, seinen Rezipienten auf jene magische Grenze zu versetzen, wo ihm die Relativität jeder sprachlichen Benennung und konkreter symbolischen Bezeichnung evident wird.

Hesses Sujet-Struktur zeigt also eine deutliche Affinität zu seinem im Gleichnis des „Kurgasts" postulierten Musik-Ideal als paradoxer Doppeltheit von unmöglich und trotzdem. Hesses Werke reproduzieren die traditionellen Erzählstrukturen, relativieren sie aber gleichsam, indem das eigentliche Ereignis in einem anderen Koordinatensystem stattfindet, nämlich im Chronotopos der Wahrnehmung. Um Lotmans These – „gerade das, was die sujetlose Struktur als unmöglich behauptet, macht den Inhalt des Sujets aus"[608] – in Bezug auf Hesse zu paraphrasieren: Gerade das, was die durch die ereignis-los bleibende Erzählstruktur evozierte Lesererwartung für undenkbar und paradox hält, macht das Sujet-Ereignis aus. Das magische Ereignis wird, ähnlich wie das magische Theater, nur dem „Verrückten" zuteil – nämlich einem, dessen Wahrnehmungsschemata eben ver-rückt werden können.

Die Subjekt-Objekt-Relation, die Gegenüberstellung von Figur und Raum, die auf der Textebene magisch aufgehoben wird, findet sich wieder im Verhältnis von Rezipienten und Text: Als Teile der „mythischen Person" mit dem Textraum gleichgesetzt, werden die dargestellten Figuren zum Wahrnehmungsobjekt des Lesers, dem nun die Funktion des neuen Subjekts der Sujet-Bewegung und Handlungsträ-

---

[602] Ebenda, S. 338.
[603] HH: Gedanken zu Dostojewskis „Idiot", GW 12, S. 311.
[604] HH: Kurgast, GW 7, S. 112, Hervorhebung von mir, J.M.
[605] HH: Ein Stückchen Theologie, GW 10, S. 80.
[606] Vgl. in „Kurgast": „Ich dachte an meine Geliebte, an das Stück ihrer Ohrmuschel, das zwischen ihren Haaren hervorschaut, und war von Herzen bereit, alle Altäre, welche ich jemals der Vernunft und der Idee errichtete, zu verleugnen und einzureißen und einen neuen Altar zu bauen, jener halb sichtbaren, geheimnisvollen Ohrmuschel zu Ehren. Daß die Welt eine Einheit und dennoch voller Vielfalt ist, daß Schönheit nur im Vergänglichen möglich, daß Gnade nur dem Sünder erlebbar ist, für diese und hundert andere tiefe und ewige Wahrheiten konnte ebensogut jene holde Ohrmuschel Symbol und heiliges Zeichen sein wie irgendeine Isis, ein Vishnu oder eine Lotosblume." (GW 7, S. 100)
[607] Ebenda, S. 108.
[608] Lotman, S. 339.

gers zukommt. Seine Fähigkeit, bei der Fortbewegung durch den Text-Raum – im Lesevor*gang* – die Zeitaufhebung wahrzunehmen, wird zur Bedingung des Zustandekommens des neuen Sujet-Ereignisses, in dem die Einheit der „mythischen Person" konstituiert wird, die der magischen Totalität alles Seienden gleich kommt. Dies wird in jedem Augenblick möglich, in dem die „Musik des Lebens"[609] – der musikalische Beiklang der Darstellungsebene – mitgehört wird. Statt des begrifflichen Verstehens wird vom Rezipienten also, um wieder Peter Faltin zu zitieren, der „Vollzug" erwartet, die „Wahrnehmung des [musikalischen] Zeichens".[610] So kann der Moment des Ereignisses buchstäblich als „ästhetisch wahrnehmbar gemachte Zeit"[611] betrachtet werden: Ebenso wie der dargestellte Raum in Hesses neuem Ereignis-Chronotopos zum sprachlichen Text-Raum, zum Raum der Darstellung wird, ist auch die Ereignis-Zeit keine dargestellte, ‚erzählte' Zeit mehr, sondern die Zeit des Erzählens, genauer gesagt: die Zeit der ästhetischen (Text-)Wahrnehmung.

In diesem Sinne spreche ich von einem musikalischen Sujet.

Hesses magisches Denken, das seine gesamte Poetik entscheidend prägt, kann im Grunde als seine spezifische Antwort auf die allgemeine Frage nach dem Ort der Musik in seinen Werken angesehen werden: Auf seine eigentümliche Weise funktionalisiert das Magische die Musik und schafft eine ästhetische Notwendigkeit des spezifisch musikalischen Ausdrucks, indem die Wahrnehmung ‚musikalisch' konstituierter Bedeutungen zur Bedingung des Zustandekommens des Sujet-Ereignisses gemacht wird. Während das allgemeine Schema des magischen Denkens für nahezu alle Texte von Hesses mittlerer Schaffensperiode geltend gemacht werden kann, ist der „Vollzug" der spezifisch musikalischen Bedeutungen nur bei der Auseinandersetzung mit dem jeweilig konkreten Text möglich. Als repräsentatives Beispiel von Hesses Musikalisierungsverfahren steht daher seine 1922 erschiene „Indische Dichtung" „Siddhartha" im Mittelpunkt dieser Arbeit. Darin erhält nicht nur das Verfahren der Sprachmusikalisierung, sondern auch die Erscheinungsform des Magischen ihre einmalig-konkrete Realisierung, und zwar durch die von der Hesse-Forschung bisher wenig beachteten intertextuellen Bezüge dieses Textes. Wie in den folgenden Kapiteln ausführlich gezeigt werden soll, unterliegt bei Hesse nicht nur die Lebensgeschichte des historischen Buddha ‚magischen' Transformationen (vgl. Punkt III.1.), sondern es wird auch die Sprache der Buddha-Reden als Grundlage des eigenartigen musikalischen Tons in „Siddhartha" benutzt (vgl. III.2.).

[609] HH: Siddhartha, GW 5, S. 458.
[610] Faltin, S. 85.
[611] HH Musik, S. 177.

III. „Siddhartha“

1. Siddhartha als Figur. Die Buddha-Geschichte und das Problem des Sujet-Ereignisses in „Siddhartha“

1.1. Die legendäre Vorlage und die Grenze des Mitteilbaren

> Was ich jetzt auszudrücken suche, sind zum Teil Dinge, die überhaupt noch nicht dargestellt worden sind, ich mußte mit Sprache und allem Neues suchen und probieren [...]. Einiges von dem, was ich probierte, war in der deutschen Literatur noch gar nicht da, noch gar nicht versucht worden.
>
> Hermann Hesse über „Siddhartha“, 1920[612]

Kritische Untersuchungen zu „Siddhartha“ beschäftigen sich zum großen Teil entweder mit dessen indisch, ferner allgemein orientalisch und religiös-philosophisch anmutendem bzw. inspiriertem Ideengehalt und Thema[613] oder (auf dem Thematischen gründend) mit dessen Symbolik und – seltener – den ebenfalls symbolisch beladenen Elementen der formalen Struktur.[614] Bei einem Überblick erweist sich, dass all diese Untersuchungen, meist ohne sich dessen bewusst zu sein, Zeugnisse einer bemerkenswerten Polyinterpretierbarkeit (oder: Polysemantik) des Textes sind, die sowohl den ‚Ideengehalt‘ als auch andere Ebenen und Elemente der künstlerischen Struktur dieses Textes betrifft. Kamakshi P. Murti fasst diese Besonderheit der gegenwärtigen Situation der „Siddhartha“-Forschung sehr treffend zusammen:

> Man hat Siddhartha auf buddhistische, indische, chinesische, weltliche, westliche, christliche Züge untersucht. Das Erstaunliche bei all diesen Untersuchungen ist, daß das Werk sich auf beliebige Weise interpretieren ließ und jedem Kritiker recht zu geben schien in seiner eigenen Feststellung oder Schlußfolgerung. Der Grund hierfür lag vielleicht darin, daß jeder Kritiker seine eigenen fertigen Hypothesen oder Propositionen mitbrachte, um diese dem Werk mit Gewalt aufzuzwingen, anstatt sie als Arbeitsthesen zu betrachten und dadurch die Anwendbarkeit dieser Thesen zu prüfen.[615]

Eine solche interpretatorische Breite ist jedoch weniger das Ergebnis des zufälligen Übergewichts willkürlich angewendeter „fertiger Hypothesen“, von außen herangetragener formaler Muster oder Symboldeutungen; immerhin lassen sich nicht alle literarischen Werke mit gleicher Leichtigkeit auf eine so vielfältige Weise auslegen. Der Grund für diese scheinbare Beliebigkeit liegt vielmehr hauptsächlich darin, dass dieser nach dem Prinzip des magischen Denkens aufgebaute Text tatsächlich vieles zulässt. Einige Züge, die den Anlass für eine bestimmte Auslegung geben, sind darin unmittelbar vorhanden, vieles lässt sich mit mehr oder weniger Genauig-

---

[612] HH: Brief vom 5.1.1920 an Ludwig Finckh, GB 1, S. 436f.

[613] Vgl. den Forschungsüberblick in Astrid Khera: Hermann Hesses Romane der Krisenzeit in der Sicht seiner Kritiker, Bonn: Bouvier 1978 und die darauf stützende Klassifikation von Murti, S. 99-105.

[614] Vgl. Reso Karalaschwili: Die Zahlensymbolik als Kompositionsgrundlage in H. Hesses „Siddhartha“, Mat. 2, S. 255-271.

[615] Murti, S. 98. – Eine ähnliche Feststellung findet sich auch bei Helmut Winter (Mat. 2, S. 277): „Ebenso wie der extreme Realitätsverlust in der sprachlichen Gestaltung des Siddhartha-Themas auf Kritik gestoßen ist, hat auch die Rekonstruktion der Motive, die Hesse zu diesem Stoff geführt haben, disparate Ergebnisse gebracht. Während auf der einen Seite Forscher wie Boulby darauf insistieren, daß *Siddhartha* ein Versuch war, sich vom übermächtigen Einfluß des Buddhismus zu befreien, unterstreichen Eugene F. Timpe und Bhabagrahi Misra Hesses Verwurzelung in indischer Religionsphilosophie

keit bzw. Abstraktionsgrad belegen, für manches finden sich im Text lediglich keine direkt formulierten Gegenargumente. Die meisten Interpretationsvorschläge scheinen also leichter zu bestätigen als zu widerlegen zu sein, weil der Text sie ‚stillschweigend' gelten lassen kann. Auch Hesses zahlreiche Eigenkommentare variieren immer wieder den gleichen Gedanken der Vielnamigkeit[616] und lassen jedem Interpreten damit viele Anhaltspunkte für unterschiedliche Spekulationen. Gleichzeitig sind die werkexternen Aussagen des Dichters oft das einzige Argument für die jeweilige Deutung, denn ebenso wie das Werk vielen, ja fast allen Interpretationen offen zu stehen scheint, weist es bei aller scheinbaren Einfachheit und „Durchsichtigkeit"[617] immer wieder Leerstellen auf. Ob diese vom Rezipienten ausgefüllt oder zunächst einmal leer gelassen werden, liegt sehr stark an dessen eigener Entscheidung. Vielleicht ist es gerade die Kargheit, mit der Hesses Texte ‚letzte Wahrheiten' freigeben, die den Leser (und die Forschung) immer wieder veranlasst, seine Werke unbedingt auf klare Formeln zurückführen zu wollen, ihre Quintessenzen zu formulieren[618] oder aber, wenn man (zu Recht!) keine findet, dies Hesse vorzuwerfen.[619]

„Es ist an Meinungen nichts gelegen"[620], sagt einmal Hesses Gotama – auch an einzelnen Meinungen, die der Rezipient in Bezug auf diese Situation haben kann. Denn sie kann sich nicht in einer einzigen Meinung erschöpfen, sondern entfaltet erst dann ihre Bedeutung, wenn sie in ihrer magischen Polysemantik und prinzipiellen Offenheit erkannt wird. Dieses Phänomen tangiert wiederum die typischen

---

als natürliche Folge des Familienhintergrundes und der Indienreise; sie sehen im Siddhartha ein Bekenntnis zu einer Symbiose aus Hinduismus und Buddhismus."

[616] Vgl. einen Brief Hesses an Berthi Kappeler vom 5.2.1923: „Natürlich war ich [...] nicht minder intensiv durch moderne Versuche und Probleme beschäftigt, durch Nietzsche, durch Tolstoi, durch Dostojewskij, das Tiefste aber fand ich in den Upanishaden, bei Buddha, bei Konfuzius und Lao Tse, und dann, als meine alte Aversion gegen die spezielle christliche Form der Wahrheit allmählich nachließ, auch im Neuen Testament. Dennoch blieb ich dem indischen Weg treu, obwohl ich ihn nicht für besser als den christlichen halte." (Mat. 1, S. 187) – Murti, der im übrigen geneigt ist, Hesse neben vielen anderen Fehlern und Lastern auch „mangelnde dichterische Fähigkeit" (Murti, S. 121) zuzuschreiben, sieht sich von solchen Erklärungen verwirrt, vgl.: „Als ob die völlig voneinander abweichenden Weltanschauungen, die hier vertreten sind, nicht verwirrend genug wären, bemerkt Hesse an anderer Stelle zu Siddhartha, es sei ‚europäisch und beinahe christlich'." (Ebenda, S. 99)

[617] Vgl. bei Nina Pawlowa: „Im Vergleich mit Thomas Manns Schreibweise erscheint die Prosa von Hermann Hesse leicht, durchsichtig und ungekünstelt. Wir haben einen scheinbar ‚leeren', seltsam gewichtslosen Text. Die Erzählung fließt unter der Vorgabe der Unaufhaltsamkeit ihrer eigenen Bewegung. Sie ist offenherzig und rein. In Relation zur ‚doppelbödigen' Schreibweise Thomas Manns, der Gravierung von Themen und Motiven auf der Oberfläche von quasi selbstgenügsamen Episoden, schreibt Hesse erstaunlich einfach." (Pawlowa, S. 54, aus dem Russischen von mir, J.M.)

[618] So etwa bei Christoph Gellner: „Über allen Völkern stehe heute ‚dies ernste und freudige Morgenrot' der überall erwachenden Jugend: ‚Junge Menschen', appelliert Hesse daher an die Verantwortungs- und Hingabebereitschaft der amerikanischen Jugend, ‚kein anderer Weg führt euch so rasch ins Innerste aller Weisheit: in das Wissen von der Einheit und Heiligkeit des Lebens! Kein anderer Weg auch führt euch so sicher zum Ziel aller Lebenskunst' als der der ‚freudigen Überwindung des Egoismus' – ‚nicht durch Verzicht auf Persönlichkeit, sondern durch deren höchste Entwicklung!' Es ist dies, auf eine knappe, einprägsame Formel gebracht, die Quintessenz von Hesses indischer Dichtung ‚Siddhartha', die gleichsam Hesses Antwort auf die geistige Erschütterung durch die Kriegskatastrophe darstellt." (Christoph Gellner: Weisheit, Kunst und Lebenskunst. Fernöstliche Religion und Philosophie bei Hermann Hesse und Bertold Brecht. Mainz: Grünewald 1997, S. 102)

[619] Vgl. bei Murti, S. 125: „Er [Hesse] will ein fertiges Rezept für die Probleme unseres Lebens bieten und vermag es dann doch nicht."

[620] HH: Siddhartha, GW 5, S. 380. Im Folgenden wird der Text nach dieser Ausgabe zitiert, die Seitenzahlen werden in runden Klammern direkt nach dem Zitat angegeben.

Stichwörter, die im Zusammenhang mit Hesse fallen, nämlich Trivialität und Polaritätsdenken. Denn einerseits bedeutet dies, dass die verschiedensten ‚Meinungen' und Verallgemeinerungen möglich sind und der Text auf die elementarsten Gedanken zurückgeführt und reduziert werden kann, so wie Kuno Fiedler es einmal getan hat:

> Seine [Hesses in „Siddhartha"] Losung, wenn man von der hochdichterischen Einkleidung einmal rücksichtslos absieht, war keine andere als die volkstümliche des ‚lustig gelebt und selig gestorben, das heißt dem Teufel die Rechnung verdorben'.[621]

Allerdings muss dafür eben „rücksichtslos" „von der hochdichterischen Einkleidung" abgesehen werden,[622] und so erweisen sich die beiden Urteile – das Triviale und das Hochdichterische – als zwei Pole der gleichen Texteinheit. Zwischen diesen beiden Extremen ist, wie noch ausführlich gezeigt werden soll, viel Raum für verschiedenste Deutungen. Wenn man die Handlung einer Dichtung unbedingt auf eine philosophische oder didaktische Sentenz reduzieren wollte, würden die Formulierungen in den meisten Fällen – und nicht nur bei Hesse – nicht viel länger als bei Fiedler ausfallen. Nur sind die möglichen Schlusssentenzen dieser Art bei „Siddhartha" noch kürzer und der mit anderen – zusammenfassenden – Worten greifbare und vom Dichterischen unabhängige ‚Inhalt' in seiner Geringfügigkeit noch enttäuschender als bei vielen anderen Autoren. Und obwohl die Unübersetzbarkeit der Sprache der Kunst in andere Codes, vor allem in den kommunikativ-sprachlichen, eine wohl kaum zu bestreitende Tatsache ist, nimmt man es Hesse besonders übel – und eigentlich sogar mit Recht. Denn sein magisches Denken, das in „Siddhartha" mit einer besonderen Intensität zum poetischen Gestaltungsprinzip geworden ist, verstößt sowohl gegen sprachliche als auch gegen logische Denkgrundsätze. Die scheinbare ‚Einfachheit' ist (auch) in „Siddhartha", ähnlich wie bei Dostojewskijs Fürsten Myschkin aus Hesses Essay, eben „keine harmlose"[623].

Die Wendung zur fernöstlichen Bildlichkeit und Thematik, die „Siddhartha" vollzieht, ist in der Forschung und Rezeption unterschiedlich aufgenommen worden. Auf der einen Seite gab das Exotische vor dem Hintergrund der europäischen Probleme jener Zeit Anlass, Hesse Realitätsflucht in eine märchenhafte und unrealistische Ferne vorzuwerfen. Andererseits scheint gerade die exotische Thematik für eine durch Jahrzehnte anhaltende internationale Popularität dieses Buches und zum Teil für den „Mode-Erfolg aus Mißverständnis"[624] gesorgt zu haben. Indes scheint „Siddhartha" mit seinem ausgeprägten Anti-Intellektualismus in einer ganz besonderen Weise ein Appell an den westlichen Rezipienten zu sein, denn es han-

---

[621] Kuno Fiedler: Siddhartha, Mat. 2, S. 94.

[622] Dies zu tun, um die ‚Inhalte' zu abstrahieren ist bei „Siddhartha" besonders schwer. Erwin Allemann ist recht zu geben, wenn er zu seinem eigenen Vorhaben „über den Inhalt dieses Buches einiges mitzuteilen", bemerkt: „Es wird schwer sein, sehr schwer. Denn wie bei jedem echten Kunstwerk – und um ein solches handelt es sich hier zweifellos – sind Gehalt und Gestalt in eins verschmolzen. Versucht man mit eigenen Worten wiederzugeben, was der Dichter gestaltete, dann läuft man immer Gefahr, auch den Gehalt zu verändern, zu verstümmeln und vielleicht sogar zu verleugnen." (Erwin Allemann: Siddharthas Weg, Mat. 2, S. 90)

[623] HH: Gedanken zu Dostojewskis „Idiot", GW 12, S. 312.

[624] Vgl. HH in einem Brief 1931 o. 1932: „Mir selber geht es mit den Jahren mehr und mehr so, daß ich meine Dichtungen mehr erlebe (erleide) als mache, mich also auch nicht gegen das wehren darf, was sie schwerer zugänglich macht. Eine von ihnen, der Steppenwolf, ist ganz vollkommen unverstanden geblieben, und dabei sogar, aber aus Mißverständnis, ein Mode-Erfolg gewesen." (Mat. StW, S. 144)

delt sich dabei nicht nur um einen politisch-thematischen, sondern vor allem um einen magisch-poetischen Gegenentwurf der „sogenannten Wirklichkeit".

Für die zwanziger Jahre ist die Themenwahl von „Siddhartha" nichts Ungewöhnliches: Die Zuwendung europäischer, darunter speziell deutscher Autoren hin zu östlichen Kulturkreisen ist eine allgemein bekannte Tatsache der Kulturgeschichte.[625] „Siddhartha" darf aber nicht nur vor dem Hintergrund der Ablehnung des in die Krise geratenen Eigenen zugunsten des exotischen Fremden betrachtet werden. Schon deshalb nicht, weil es nur als ein Motiv unter anderen, durchaus abendländischen Bildern und Namen in Hesses Werken aus dieser Zeit fungierte, die alle für „dieselben Werte"[626] stehen. Diese hat Hesse später in der „Morgenlandfahrt" im Bild des „Bundes" zusammengefasst. Über das Verhältnis der Morgenlandfahrt zu der entsprechenden Modeerscheinung der damaligen Zeit heißt es dort:

> Zu jener Zeit, da ich dem Bunde beitreten zu dürfen das Glück hatte, nämlich unmittelbar nach dem Ende des großen Krieges, war unser Land voll von Heilanden, Propheten und Jüngerschaften, von Ahnungen des Weltendes oder Hoffnungen auf den Anbruch eines Dritten Reiches. Erschüttert vom Kriege, verzweifelt durch Not und Hunger, tief enttäuscht durch die anscheinende Nutzlosigkeit all der geleisteten Opfer an Blut und Gut, war unser Volk damals manchen Hirngespinsten, aber auch manchen echten Erhebungen der Seele zugänglich, es gab bacchantische Tanzgemeinden und wiedertäuferische Kampfgruppen, es gab dies und jenes, was nach dem Jenseits und nach dem Wunder hinzuweisen schien; auch eine Hinneigung zu indischen, altpersischen und anderen östlichen Geheimnissen und Kulten war damals weitverbreitet. Und all dies hat dazu geführt, daß unser Bund, der uralte, den meisten als eines der vielen hastig aufgeblühten Modegewächse erschien, und daß er nach einigen Jahren mit ihnen teils in Vergessenheit, teils in Verachtung und Verruf geraten ist.[627]

Hesses eigene Morgenlandfahrt hat ihn, nach seinen eigenen Bezeugungen, darin bestätigt, dass es allen Völkern und Kulturen, wenn auch in unterschiedlichen Bildern und Kategorien, „in etwas anderer Symbolik"[628], um dieselben „Grunderlebnisse der Seele"[629] gehe. In dem 1932 verfassten Essay „Ein Stückchen Theologie" formuliert er programmatisch seine These von der Universalität der menschlichen Grunderfahrung[630] und bezeichnet diese „Grunderlebnisse" als drei „Stufen der Menschwerdung"[631].

---

[625] Vgl. bei Gellner, S. 104: „Mensch, werde wesentlich: Nirgendwo spiegelt sich das mystisch-religiöse Zeit- und Lebensgefühl der Nachkriegsgeneration vielleicht deutlicher wieder als in dieser wohlbekannten expressionistischen Formel, die ihrerseits auf den schlesischen Mystiker Angelus Silesius (eigentl. Johann Scheffler, 1624-1677) verweist. Peter Gay und Theodore Ziolkowski haben daher für die diffusen zivilisationskritischen Aufbrüche ins Mystisch-Irrationale die Formel vom ‚*Hunger nach Ganzheit*' geprägt. Eine überaus treffende Formel, die die Frontstellung dieses Erfahrungs- und Erlösungshungers sehr klar erkennen läßt, der die gesteigerte Faszination der fernöstlichen Heilslehren und asiatischen Meditationspraktiken zu Beginn der zwanziger Jahre ihre besondere Resonanz verdankte: der Ablehnung der technisch-wissenschaftlichen Vernunftmoderne wie überhaupt der überkommenen bürgerlichen Autoritätskultur des untergegangenen Kaiserreichs."

[626] HH: Brief 4.5.1931 an R.B.: „Man muß an Stelle der Zeitgötzen einen Glauben setzen können. Das habe ich stets getan, im ‚Steppenwolf' sind es Mozart und die Unsterblichen und das magische Theater, im ‚Demian' und im ‚Siddhartha' sind dieselben Werte mit anderen Namen genannt [...]." (Mat. StW, S. 144)

[627] HH: Die Morgenlandfahrt, GW 8, S. 327.

[628] HH: Ein Stückchen Theologie, GW 10, S. 76.

[629] Ebenda, S. 79.

[630] Vgl. ebenda, S. 76: „Und für mich hängen die wichtigsten geistigen Erlebnisse damit zusammen, daß ich allmählich und mit Jahren und Jahrzehnten der Pausen, im Wiederfinden derselben Deutung des Menschendaseins bei Indern, Chinesen und Christen die Ahnung eines Kernproblems bestätigt und überall in analogen Symbolen ausgedrückt fand. Daß mit dem Menschen etwas anderes gemeint sei, daß

Es gibt in der Hesse-Forschung Ansätze, seine Werke als eine poetische Variation dieses Drei-Stufen-Schemas zu betrachten. So spricht Theodore Ziolkowski von einem Drei-Stufen-Rhythmus in der Entwicklung Siddharthas;[632] Reso Karalaschwili geht davon aus, dass Hesses Romane der Struktur der „Fortbewegung" des Protagonisten „vom ‚niederen' zum ‚hohen' Ich" folgen und dabei „fast immer dieselben Etappen des inneren Wachstums durchmachen".[633] Bei einer solchen Fragestellung wird der Schwerpunkt der Analyse sinngemäß darauf gelegt, die künstlerische Darstellung der Stufen nachzuvollziehen. Die Schwierigkeit dabei ist jedoch, dass es sich dabei um prinzipiell „unverständliche und unmitteilbare"[634] Erscheinungen geht. Und zwar betrifft dies nicht nur die letzte Stufe der „Menschwerdung", der nach Hesse das „‚Erwachtsein' der Heiligen (gleichbedeutend mit dem ‚Nirwana' Buddhas) entspricht" und die lediglich „als Traum, als Wunschbild, als Dichtung, als ideales Ziel vorhanden sind".[635] Dem rationalen Zugang entzieht sich vielmehr die gesamte hier skizzierte Entwicklung:

> Übrigens sind es keineswegs nur jene mystischen letzten Stufen und Erlebnismöglichkeiten der Seele, die sich dem Verständnis und der eindeutigen Mitteilbarkeit entziehen. Auch die früheren, auch die allerersten Schritte auf dem Weg der Seele sind verständlich und mitteilbar einzig für den, der sie an sich erlebt hat.[636]

Dementsprechend bewegt sich der gesamte Text in der Sphäre, die dem rationalen Erfassen unzugänglich ist.

Bei diesem Drei-Stufen-Schema handelt es sich um eines der möglichen Modelle, mit denen Hesse den signifikanten Gegensatz von logischem und magischem Denken erfasst. Der sujetrelevante Wechsel zwischen den beiden Denkweisen entspricht hier dem Übergang von der zweiten zur dritten Stufe, von der Verzweiflung an der Gerechtigkeit und dem Sinn der auf binären Oppositionen aufgebauten kulturellen Ordnung zum „Erleben eines Zustandes jenseits von Moral und Gesetz".[637] Dadurch, dass nahezu alle seine Werke der Nachkriegszeit auf diese Me-

---

Menschennot und Menschensuchen zu allen Zeiten auf der ganzen Erde eine Einheit sei, wurde mit durch nichts so sehr bestätigt wie durch diese Erlebnisse."

[631] Ebenda, S. 74.

[632] Vgl.: „Und schließlich folgt auch die Entwicklung Siddharthas dem Drei-Stufen-Rhythmus, den wir bereits als ein Charakteristikum der Romane Hesses kennen, nicht nur der Romane, sondern auch seiner Vorstellung vom Erwachsenwerden." (Theodore Ziolkowski: Siddhartha – die Landschaft der Seele, Mat. 2, S. 139. Vgl. auch bei Helmut Winter: Legende und Wirklichkeit, Mat. 2, S. 284)

[633] RK HH, S. 63ff., vgl. auch: „Bei Hesse liegt dem Sujet die Form der Seelenbiographie zugrunde. Die Seelenbiographie oder der Weg der Menschwerdung, wie ihn der Dichter beschrieben hat, besteht aus drei Hauptstadien, von denen jedes im künstlerischen System des Romans ein bestimmtes semantisches Feld bildet." (Ebenda, S. 136)

[634] Vgl. in „Ein Stückchen Theologie", GW 10, S. 78: „Wurden sie [die höheren Stufen] jemals von Menschen wirklich erlebt, so waren es Erlebnisse, über welche diese Menschen geschwiegen haben und die in ihrer Art nach dem, der sie nicht erlebt hat, unverständlich und unmitteilbar sind."

[635] Ebenda, S. 76, 78.

[636] Ebenda, S. 78.

[637] Vgl.: „Der Weg der Menschwerdung beginnt mit der Unschuld (Paradies, Kindheit, verantwortungsloses Vorstadium). Von da führt er in die Schuld, in das Wissen um Gut und Böse, in die Forderungen der Kultur, der Moral, der Religionen, der Menschheitsideale. Bei jedem, der diese Stufe ernstlich und als differenziertes Individuum durchlebt, endet sie unweigerlich mit Verzweiflung, nämlich mit der Einsicht, daß es ein Verwirklichen der Tugend, eine völliges Gehorchen, ein stattsames Dienen nicht gibt, daß Gerechtigkeit unerreichbar, daß Gutsein unerfüllbar ist. Diese Verzweiflung führt nun entweder zum Untergang oder aber zu einem dritten Reich des Geistes, zum Erleben eines Zustandes jenseits von Moral und Gesetz, ein Vordringen zu Gnade und Erlöstsein, zu einer neuen, höheren Art von Verantwortungslosigkeit, oder kurz gesagt: zum Glauben." (Ebenda, S. 74f.)

ta-Konstante zurückgeführt werden können, ist sie im Einzelfall wenig fruchtbar. Hier hat Theodore Ziolkowski recht, als er zu „Demian“ anmerkt:

> Da Hesse aber spürte, daß diese Drei-Phasen-Entwicklung aller Suchenden ein archetypisches Modell des menschlichen Lebens überhaupt darstellt, liefert sie uns nur das Muster für seine Romane im allgemeinen und ist folglich keineswegs eine Besonderheit des *Demian* allein. Wenn wir also hoffen, irgend etwas Neues und Brauchbares speziell für diesen Roman eruieren zu können, so sollten wird diese allgemeingültige Aussage und ihr archetypisches Muster rasch hinter uns lassen und die Frage nach der Form des Mythos in diesem ganz besonderem Fall stellen.[638]

Die „Form des Mythos“ in Bezug auf den „besonderen Fall“ des „Siddhartha“ wird zunächst einmal an der spezifischen künstlerischen Aufgabe sichtbar, die sich Hesse mit der Buddha-Legende als Vorlage seines Textes vorgenommen hat.

Dass sich Hesse in „Siddhartha“ die Lebensgeschichte des Buddha zur Vorlage nimmt, ist unumstritten. Hesses langjährige Vertrautheit mit der Welt Indiens und seine spätere Beschäftigung mit der chinesischen Philosophie[639] führt hier zu einem dichterischen Versuch, die „hochgetriebene Einseitigkeit“ der „geistigen Kultur“ Europas „vom Gegenpole her“ zu „korrigieren“ und „aufzufrischen“.[640] Die stark stilisierte und rhythmisierte Darstellungsart sowie die legendäre Thematik der „Indischen Dichtung“ führen das Werk über die Grenzen einer Einzelbiographie hinaus und verleihen ihm einen ausgeprägten Modellcharakter, so dass es als Paradigma des menschlichen Lebens bzw. als dessen Gleichnis gelesen werden kann. Die Figur des Buddha wird Hesse zu jener „mythischen Person“, aus der sich seine „Indische Dichtung“ entwickelt (vgl. II.3.2.). So wie sie im Buddhismus verstanden wird, enthält die Buddha-Figur bereits einige charakteristische Züge, die Hesse Anlass und Material dazu gaben, sie als Prototypen der in „Siddhartha“ konstruierten magischen Persönlichkeit zu benutzen.

Laut buddhistischer Vorstellung befindet sich der Buddha in jenem Jenseits der Gegensätze, den Hesse als magisch bezeichnet. Hesses schwäbischer Freund Leopold Ziegler schreibt in seinem 1922 erschienen Werk „Der ewige Buddho“ dazu:

> Wir sind allzu steil auf Nein und Ja gestellt, wir Abendländer. [...] Also wandeln wir zwischen Ja und Nein auf der Brücke von Rasiermesserschärfe und fluchen lästerlich jedem Begegnenden, dieweil uns der Raum fehlt, um freundlich zur Seite zu weichen. Und jeder Begegnende ist unser besonderer Feind und jeder Erwidernde unser besonderer Widersacher, und unser Leben gleicht einem fort- und fortgesetzten Zweikampf, dessen grausamer Ausfall von Tag zu Tag aufs neue heißt: Du – oder Ich. Ich – oder Du... Gotamo jedoch, der Protestant des südöstlichen Festlandes Indien, er wandelt nicht zwischen Ja und Nein. Er wandelt [...], wie es in Bhagavad-Gita wörtlich heißt: „über die Paare hinausgegangen oder der Gegen- und Widersätze ledig: *dvantvatita, nirdvandva*“[641]... Vor die Frage des Du-oder-Ich, will meinen Gott-oder-Mensch gestellt, würde Gotamo uns mutmaßlich desselbigen Lächelns gar fein

[638] Theodore Ziolkowski: Die Suche nach dem Gral in „Demian“. In: Materialien zu Hermann Hesse. „Demian”. Hg. von Volker Michels. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1997, S. 168f.

[639] „Mein Heiliger ist indisch gekleidet, seine Weisheit steht aber näher bei Lao Tse als bei Gotama“, schrieb Hesse am 27.11.1922 an Stefan Zweig. (Mat. 1, S. 180)

[640] HH: Die Reden Buddhas. Rezension anläßlich der Übersetzung von Karl Eugen Neumann, GW 12, S. 20.

[641] „Dvandva“ heißt in Sanskrit „Paar, Gegensatz“, während „nirdvandva“ bzw. „nirdvandva“ einen Zustand, bedeutet, „in dem das Denken keine Vorstellung mehr von Gegensatzpaaren wie etwas war und kalt, gut und böse hat.“ (Lexikon der östlichen Weisheitslehren. Red. Stephan Schuhmacher und Gert Woerner. Bern, München, Wien: Scherz 1997, S. 102 u. 264)

> zulächeln, mit welchem Gott Krischna, der Blondlockige, der Göttermutter Adtiti zuzulächeln geruhte.[642]

Die Vorstellung der Upanischaden fortsetzend, die Hesse als Lehre „vom Atman, vom Selbst im Ich" definiert,[643] verkörpert die Buddha-Figur die Identität von innen und außen, des Individuellen und Absoluten, von „Du und Ich". Den gleichen Zug betont im Zusammenhang der Entstehung von Buddhas Lehre auch Hermann Oldenberg, dessen Monographie über den Buddha Hesse unter den „östlichen Bücher[n]" nannte, die ihm „wichtig wurden"[644] und die er als Quelle für „Siddhartha" benutzte:

> Ein neuer Mittelpunkt des Denkens ist gefunden. Ein Gott, größer als alle alten Götter, denn er reicht durch das All. Und doch verlangt dieser Gott nicht wie jene, daß man in demütiger Anbetung, als der Geringe und Abhängige vor Ihn, den Herrn, trete. Denn Er ist ja des Menschen eigenes Ich; „*Tattvamasi*", spricht man zueinander, „*das* bist *du*".[645]

Darüber hinaus verbindet die Buddha-Figur das Persönliche und Einmalige mit Überindividuellem und Typischem auf eine für das westliche Denken ungewöhnliche Art. Der Name Buddha ist nämlich nicht der Eigenname der weltbekannten historischen Person im europäischen Sinne, sondern, so Oldenberg, „die Bezeichnung, mit welcher die Sprache der Gläubigen seine dogmatische Würde als Überwinder des Irrtums, als Erkenner der erlösenden Wahrheit ausgedrückt hat"[646]. Als *Buddha* wird damit zum einen der so genannte „historische Buddha" (mit dem Vornamen Siddhartha und dem Familiennamen Gautama) bezeichnet, zum anderen aber auch grundsätzlich jeder Mensch, „der die zur Erlösung aus dem Kreislauf der Existenzen (Samsara) führende Vollkommene Erleuchtung verwirklicht und damit die vollkommene Befreiung (Nirvana) erreicht hat".[647]

Über den historischen Buddha weiß man heute recht viel, wenn auch nicht in der uns vertrauten Form einer Biographie[648], sondern aus der aus mehreren Quellen zusammengesetzten Legende. Die aus der Überlieferung bekannten Züge und Ereignisse seines Lebens sind sehr stark von den „dogmatischen Ideen der buddhistischen Erlösungslehre und [...] den äußeren Bedingungen und Gewohnheiten des buddhistischen Asketenlebens"[649] geprägt. Besonders „die Geschichte der Erlangung der Buddhaschaft", die für Hesses Werk zentral ist, stellt, so Oldenberg, eine kaum auseinander zu haltende Mischung aus Erdichtetem und Wahrem dar.[650] Dabei vermittelt die Überlieferung nicht das Bild einer Persönlichkeit in west-

---

[642] Leopold Ziegler: Der ewige Buddho. Ein Tempelschriftwerk in vier Unterweisungen. Darmstadt: Reichl 1922, S. 100f., Hervorhebung von Ziegler.

[643] HH: Brahmanas und Upanischaden, GW 12, S. 20. Vgl. ebenda: „Das Finden des Selbst und das Unterscheiden des (individuellen, egoistischen) Ich vom Selbst ist für uns der Inbegriff aller indischen Lehre, wie es auch der Lehre Buddhas zugrunde liegt."

[644] HH: Über mein Verhältnis zum geistigen Indien und China (undatiert). In: Hermann Hesse: Aus Indien: Aufzeichnungen, Tagebücher, Gedichte, Betrachtungen und Erzählungen. Hg. Von Volker Michels. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1998, S. 260.

[645] Hermann Oldenberg: Buddha. Sein Leben, seine Lehre, seine Gemeinde. Stuttgart und Berlin: J.G. Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger 1923, S. 33, Hervorhebung von Oldenberg.

[646] Ebenda, S. 113.

[647] Lexikon der östlichen Weisheitslehren, S. 51.

[648] Vgl. Oldenberg, S. 95: „Eine *Biographie* Buddhas aus alter Zeit, aus der Zeit der heiligen Palitexte, ist nicht erhalten und hat es, wie wir mit Sicherheit sagen können, nicht gegeben. Der Begriff der Biographie war an sich dem Bewußtsein jener Zeit fremd. Das Leben eines Menschen als einheitlichen Vorwurf der literarischen Behandlung zu erfassen, dieser Gedanke, so natürlich er *uns* erscheint, war in jener Zeit noch nicht gedacht worden." (Hervorhebungen von Oldenberg)

[649] Ebenda, S. 128.

[650] Vgl. ebenda: „Der Charakter der Quellen für sich allein verbürgt ebensowenig, daß wir hier Geschichte, wie daß wir Fiktion vor uns haben. In den Quellen ist unzweifelhaft

lichem Sinne, also „nicht die individuellen Züge, die Buddha und nur ihm so ausschließlich zu eigen gehörten“, sondern einen „Typus altbuddhistischen Wesens“.[651] Die für einen (werdenden) Buddha entscheidenden Stationen seines Lebensweges – Verlassen des Elternhauses und der Gang in die sog. Hauslosigkeit, der Augenblick der Erleuchtung, das Predigen der Lehre und die Ordensgründung und schließlich das Eingehen in das Nirvana – sind vom Kanon vorgeschrieben.[652] Aus der Lebensgeschichte des Menschen, den wir als den historischen Buddha kennen, hat die Überlieferung vieles an Zufälligem und Individuellem herausgefiltert und vor allem solche Fakten behalten, die vom Standpunkt der Tradition wichtig sind. Das Überindividuelle gewinnt hier eine weitere Bedeutungsfacette für den Weg des Individuums: Der einzelne – und gerade eine herausragende Persönlichkeit – hat eine im Voraus *bestimmte* und *bekannte* Entwicklung durchzumachen.

Hesses (Nach-)Dichtung gilt also einer Lebensgeschichte, die in ihren wesentlichen Zügen bereits vor-geschrieben bzw. mehrmals nachgelebt wurde und weiter nachzuleben ist. Denn der historische Buddha Gautama ist weder der erste noch der letzte Buddha,[653] sondern ein „durch ein Weltgesetz berufene[r] Nachfolger der Buddhas vergangener Zeitalter“[654]. Somit handelt es sich bei Hesses Vorlage um eine potenziell immer wiederkehrende, personenübergreifende Geschichte. Das Individuelle und Einmalige bleibt hier hinter dem Vorgeschriebenen und Typisierten verborgen, wie Oldenberg zusammenfassend konstatiert:

> Äußerlich angesehen ist es ein einförmiges Leben, das in dieser einfarbigen Überlieferung vor uns liegt, und alles das, worin allein die wahre Geschichte dieses Lebens geruht hat, ist uns verhüllt. Wann und wie im Geiste Buddhas das Bild von Welt und Leben die Gestalt angenommen hat, in der es seiner Gemeinde erschien, nach welchem Gange vor allem seine Überzeugungen von sich selbst und von seiner Mission sich entwickelt haben, wie endlich die Stimmung des indischen Volkes, die Kritik der indischen Schulen auf sein Denken und Wollen zurückwirkte: diese Fragen aufzuwerfen wird, wer einen Blick auf unsere Quellen tut, ein für allemal den Mut verlieren. Hiervon werden und können wir nie etwas erfahren.[655]

Das Verschwinden des „lebendig Menschlichen [...] hinter dem Schema, der Formel“ betont u. a. den allgemein menschlichen Charakter der in der Gestalt des

---

Wahres mit ebenso unzweifelhaft Erdichtetem gemischt; die Geschichte der Erlangung der Buddhaschaft gibt sich unmittelbar weder als dieses noch als jenes zu erkennen.“

[651] Ebenda, S. 157.

[652] Vgl. im Lexikon der östlichen Weisheitslehren, S. 52: „Die Laufbahn eines Buddha beginnt damit, daß er vor einem früheren Buddha, dessen Jünger er ist, das Gelübde ablegt, ein Erwachter zu werden. Wird er das letzte Mal geboren, trägt er die Zweiunddreißig Merkmale der Vollkommenheit und die 80 Nebenmerkmale. Er ist im Besitz der 37 zur Erleuchtung gehörenden Dinge. Die Mutter jedes Buddha stirbt sieben Tage nach seiner Geburt. Der werdende Buddha geht zu gegebener Zeit in die Hauslosigkeit und gründet nach Erlangung der Buddhaschaft einen Orden. Das Ende der Laufbahn eines Buddha stellt das endgültige Verlöschen im Nirvana dar.“

[653] Vgl. im Lexikon der östlichen Weisheitslehren S. 51f.: „Shakyamuni Buddha, der historische Buddha, ist nicht der erste und einzige Buddha. Schon in frühen hinayanistischen Texten werden sechs ihm in früheren Weltzeitaltern vorausgegangene Buddhas erwähnt [...]. Der in einem künftigen Zeitalter der Wiederbelebung des Dharma auf Shakyamuni folgende Buddha ist Maitreya. Darüber hinaus findet man in der Literatur Hinweise auf 13 weitere Buddhas [...]“. Die buddhistische Vorstellung (besonders vollständig im Mahayana-Buddhismus) kennt auch einen Buddha, der in der Zukunft erwartet wird, den sog. Buddha Maitreya. Charakteristischerweise bedeutet sein Name wörtlich „der Liebende“: als letzter unter den fünf irdischen Buddhas gilt er als „Verkörperung der allumfassenden Liebe.“ (vgl. ebenda, S. 232) Ein direkter Zusammenhang mit Siddharthas letzter Erscheinung und seiner Govinda gegenüber formulierten „Lehre“ lässt sich zwar bisher nicht dokumentarisch nachweisen, liegt aber grundsätzlich nahe.

[654] Oldenberg, S. 131.

[655] Ebenda, S. 156f.

Buddha personifizierten Problematik: „Es ist das Leiden der ganzen Welt, zu dem immer und immer wieder von jedem einzelnen, persönlichen Leiden der Blick hingelenkt wird, damit sich so der Geist dazu rüste den Weg zu gehen, der über *alles* Leiden hinwegführt.“[656]

Die Tatsache, dass die Überlieferung die innere Entwicklung Buddhas ausspart, ist allerdings nicht nur damit zu erklären, dass die altindische Tradition nicht das Individuum im europäischen Sinne kannte und der einzelne, so Oldenbergs Interpretation, lediglich solche Züge trägt, „die der Gemeindegeist ihm aufgeprägt hat“[657]. Ebenso bedeutend ist für Hesses Nachdichtung der Gedanke der „völlige[n] Nichtmitteilbarkeit des absoluten Zustandes der ‚Erleuchtung‘“, der im Buddhismus zur „endgültige[n] Erkenntnis“ gehört.[658] Nach seiner Erleuchtung stellt sich für Buddha laut Überlieferung die Frage, ob er „der Welt seine Lehre verkünden und nicht lieber für sich allein die errungene Erlösung genießen soll“[659], denn die „tiefe Wahrheit“ scheint ihm, so eine von Oldenberg zitierte Quelle „schwer zu erblicken, schwer zu verstehen, die friedereiche, erhabene, die alles Denken übersteigt, die sinnvolle, die allein der Weise fassen kann“[660], und er befürchtet daher, unverstanden zu bleiben. Nach der Zusammenfassung eines modernen „Lexikons der östlichen Weisheitslehren“ war Buddha sich bewusst, „daß der wesentliche Gehalt seiner Erleuchtungserfahrung weder in Worte zu fassen noch in irgendeiner anderen Form anderen zu übermitteln war“, daher „verharrte [er] weiter in schweigender Meditation unter dem Bodhi-Baum“.[661]

Dass Buddha Gautama am Ende doch beginnt, seine Lehre zu verkünden, ist also eine Art Kompromiss, denn er wird von anderen Menschen (dabei handelte es sich um seine früheren Gefährten, die ihn nach seiner Unterbrechung von asketischen Übungen „enttäuscht verließen“[662]) um Unterweisung gebeten. Dass Buddha „sein Schweigen bricht“, hat seinen Grund allein in seinem „Erbarmen mit dem Leid aller Lebewesen“.[663] Dementsprechend ist die dann verkündete Lehre pragmatisch konzipiert: Sie stellt kein philosophisches System mit dem Anspruch auf Welterklärung dar,[664] sondern bietet in erster Linie eine Art praktische Anleitung für das Fin-

---

[656] Ebenda, S. 212, hervorgehoben von Oldenberg.

[657] Ebenda, S. 158, vgl. hier: „So ruht auf allen Gebilden der indischen Epik trotz ihrer Farbenpracht jener seltsam starre Zug, der uns die Menschen wie Schatten erscheinen läßt, denen der Trunk von dem belebendem Blute verwehrt ward, und jener Zug rührt vor allem anderen daher, daß das Reich dieser Poesie nicht bis dorthin geht, wo das eigenste Leben des Einzelnen anhebt.“

[658] Leroy R. Shaw: Zeit und Struktur des Siddhartha, Mat. 2, S. 124.

[659] Oldenberg, S. 135.

[660] Ebenda, S. 139.

[661] Lexikon der östlichen Weisheitslehren, S. 355.

[662] Ebenda.

[663] Ebenda. Das Motiv des Erbarmens wird bei Hesse nachdrücklich betont und aufgenommen in Siddharthas ansonsten meist christlich interpretierter Liebe-These im letzten Kapitel, vgl.: „Wie sollte denn auch Er die Liebe nicht kennen. Er, der alles Menschensein in seiner Vergänglichkeit, in seiner Nichtigkeit erkannt hat, und dennoch die Menschen so sehr liebte, daß er ein langes, mühevolles Leben einzig darauf verwendet hat, ihnen zu helfen, sie zu lehren!“ (467) – Es handelt sich hier offensichtlich nicht um einen von Hesse hinzugefügten christlichen Zug, sondern eher um die für Hesse charakteristische Einsicht, daß auch die Liebe (bzw. Erbarmen und Mitleid – in buddhistischer Terminologie) zu jenen „Grunderlebnisse[n] der Seele“ gehört, die sich in allen Kulturen und Religionen finden.

[664] Und zwar handelt es sich dabei um eine prinzipielle Haltung des historischen Buddha (als „Schweigen des Buddha“ bezeichnet), der sich „weigerte, auf viele metaphysische Probleme seiner Zeit eine definitive Antwort zu geben. [...] Sein Schweigen [...] begründete Buddha damit, daß Antworten darauf in keiner Weise den Fortschritt auf dem Weg [zur Erlösung – J.M.] fördern würden, da sie nicht zum Überwinden der Leidenschaften und Erlangen von Weisheit beitrügen. Er befürchtete, die Beschäftigung

den des ‚rechten Weges' zur Erlösung.[665] Diesen Gedanken spricht auch Hesses Gotama aus:

> Laß dich aber warnen, du Wißbegieriger, vor dem Dickicht der Meinungen[666] und vor dem Streit um Worte. Es ist an Meinungen nichts gelegen, sie mögen schön oder häßlich, klug oder töricht sein, jeder kann ihnen anhängen oder sie verwerfen. Die Lehre aber, die du von mir gehört hast, ist nicht eine Meinung, und ihr Ziel ist nicht, die Welt für Wißbegierige zu erklären. Ihr Ziel ist ein anderes; ihr Ziel ist Erlösung vom Leiden. Diese ist es, welche Gotama lehrt, nichts anderes. (380)

Wenn also Oldenberg schreibt, „es ist ein anderes, die erlösende Wahrheit für sich selbst errungen zu haben, und ein anderes, sie der Welt [zu] verkünden"[667], und Hesses Siddhartha behauptet, Gotamas Lehre enthalte „nicht das Geheimnis dessen, was der Erhabene selbst erlebt hat, er allein unter den Hunderttausenden" (381), so ist damit der Gegensatz zwischen Erlebtem und Gelehrtem bzw. überhaupt Lehrbarem gemeint. Ebenso wie für den historischen Buddha, ist dieser Gegensatz für Hesses neue Lesart der Buddha-Geschichte entscheidend, ja grundlegend und bedingt die oben registrierte Unfassbarkeit des Textes mit intellektuell-philosophischen Kategorien.

Das Buddha-Wesen erfasst also zum einen den „vollkommen erleuchteten"[668] Menschen, der das Nirvana erreicht hat, zum anderen den Prediger, den Verkünder der Lehre. Dieser Gegensatz ist auch für Hesse bedeutend, für seine Lesart der Buddha-Geschichte ebenso wie für sein poetisches Werk. So heißt es in seiner Rezension anlässlich der Übersetzung der „Reden Buddhas" von Karl Eugen Neumann:

> Sobald wir aufhören, die Lehre Buddhas rein intellektuell zu betrachten und uns mit einer gewissen Sympathie für den uralten Einheitsgedanken des Ostens zu begnügen, sobald wir Buddha als Erscheinung, als Bild, als den Erwachten, den Vollendeten zu uns sprechen lassen, finden wir, fast unabhängig vom philosophischen Gehalt und dogmatischen Kern seiner Lehre, eines der großen Menschheitsvorbilder in ihm.[669]

Zwar scheinen die Einzelfragen der buddhistischen Dogmatik für Hesses künstlerische Auseinandersetzung mit der Buddha-Figur keine besondere Rolle zu spielen, jedoch lassen sich in den Grundbegriffen des Buddhismus bzw. des Hinduismus unschwer jene Züge erkennen, die Hesses Konzept des Magischen sehr nahe stehen. So hält der Hinduismus in mehreren Begriffen (die uns geläufigsten sind ‚Nirvana' und ‚Brahman') einen transzendenten Bewusstseinszustand fest, jenseits der Dualität und der Subjekt-Objekt-Relation; „er ist dem Verstand nicht zugänglich, da das ego-gebundene Denken des Wachzustandes aus der Dualität der Subjekt-Objekt-Beziehung nicht herauszutreten vermag"[670]. Darin ist Atman, das un-

---

mit diesen Fragen würde die Menschen vom Beschreiten des Erlösungsweges, der zur Befreiung vom Leiden führt, abhalten." (Lexikon der östlichen Weisheitslehren, S. 329)

[665] Vgl. bei Oldenberg, S. 234: „Unwillkürlich empfangen wir, wenn wir die Gedanken der Buddhistischen Lehre in unserer eigenen Sprache zu erneuern versuchen, den Eindruck, als wäre es nicht ein bloßes Wort, wenn die heiligen Texte erklären, daß der Vollendete unsäglich viel mehr gewußt hat, als er seinen Jüngern zu sagen für dienlich hielt."

[666] Vgl. ein Zitat aus den altindischen Texten bei Oldenberg, S. 230: „Die Gedankenkreise der Spekulation, die in bunter Vielgestaltigkeit die indischen Schulen erfüllt, auf Straßen und Gassen ihre laute Stimme erhebt, erscheinen ihm [Buddha – J.M.] nur als ‚ein Pfad der Meinungen, ein *Dickicht der Meinungen*, eine Wildnis der Meinungen, ein Bühnenspiel der Meinungen, ein Kampf der Meinungen, eine Fessel der Meinungen, voll Leid, voll Verderblichkeit, voll Aufregung, voll Qual'." (Hervorhebung von mir, J.M.)

[667] Ebenda, S. 139.

[668] Lexikon der östlichen Weisheitslehren, S. 51.

[669] HH: Die Reden Buddhas, GW 12, S. 22.

[670] Lexikon der östlichen Weisheitslehren, S. 6. Vgl. ebenda: „Der Begriff bekommt für den Westen Bedeutung durch die neuesten Erkenntnisse der Atomphysik. [...] So wie die

sterbliche Selbst des Menschen, mit dem Brahman, dem absoluten (Bewusst-)Sein, identisch. Nirvana, das für den Buddhisten das Ziel seiner spirituellen Praxis darstellt, trägt alle wesentlichen Züge dessen, was Hesse als ‚magisches Erlebnis' bezeichnet. Charakteristischerweise bedeutet das Eingehen in Nirvana das Ausscheiden aus der Zeit, „aus dem Kreislauf der Wiedergeburten (Samsara)"[671], und „seine Kennzeichen sind das Fehlen von Entstehen, Bestehen, Veränderung und Vergehen" – das, was Hesse die Aufhebung der Zeit nennt. Im Mahayana-Buddhismus wird der für Hesses Denken charakteristische Aspekt der Identität der Gegensätze betont: Nirvana wird hier „als die Erfahrung des Einsseins mit dem Absoluten, der Einheit des Samsara mit dem Transzendenten, aufgefaßt"[672]. Genauso wie für Hesses magisches Sujet-Ereignis ist das Erreichen von Nirvana ein Übergang ins Zeitlose: „Als ein in der Zeit stattfindendes spirituelles Ereignis" ist dieses „in einer ungewordenen und unvergänglichen Sphäre immer schon gegeben".[673] Und genauso wie das Magische, liegt „das Wesen des Nirvana [...] jenseits von Sprache und Denken" und kann nur durch eine doppelte Negation – durch den „Hinweis auf das Nicht-Nichts-Sein des Nirvana"[674] – definiert werden.

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass Hesses magisches Sujet-Ereignis sich in seinen wesentlichen Charakteristika mit dem Nirvana-Erlebnis des Buddhisten deckt. Genauer gesagt, geben die hinduistisch-buddhistische Vorstellungskomplexe eine der möglichen Beschreibungsvarianten jenes Zustandes wieder, den Hesse als dritte und höchste „Stufe der Menschwerdung" bezeichnet. Bereits die Themenwahl für „Siddhartha" fokussiert also die poetische Problematik auf die Grenzen des sprachlichen Ausdrucks: Die durch die Tradition vorgegebene äußere Form eines Buddha-Lebens gewinnt dabei um so mehr an Bedeutung, weil der innere Weg zum Erleuchtungserlebnis grundsätzlich verborgen und unaussprechlich bleibt. Die Buddha-Geschichte, die Hesse als Vorlage dient, ist auf ein außerordentliches Ereignis ausgerichtet, das nicht dargestellt, sondern nur erlebbar gemacht werden kann. Daher verschiebt Hesse den Schwerpunkt seiner „Indischen Dichtung" von der Beschreibung bzw. Darstellung des Ereignisses auf die Evozierung eines ‚magischen Erlebnisses' beim Rezipienten. Dieses geschieht durch den Einsatz von zwei poetischen Verfahren: der spezifischen Deformation des traditionellen Buddha-Sujets auf der Ebene des Dargestellten sowie der Musikalisierung der sprachlichen Aussage auf der Darstellungsebene. Dabei stützt sich Hesse jeweils auf zwei Hauptvorlagen: Hermann Oldenbergs bereits zitierte Monographie „Buddha. Sein Leben, seine Lehre, seine Gemeinde", der er die äußeren Umstände sowie einige stilistische und dogmatische Einzelheiten entnimmt, und Karl Eugen Neumanns Übersetzung der *Reden* „Gotamo Buddhos", deren Gestaltung der Sprachmusik seiner „Indischen Dichtung" Pate steht. Dementsprechend ist auch

---

moderne Physik bei der Untersuchung der subatomaren Teile herausfand, daß Materie aus ständig in Bewegung befindlichen Kraftfeldern von Energie besteht, so erkannten die Weisen des Advaita, daß die Wirklichkeit aus Energie in Form von Bewußtsein besteht und der Mensch durch ego-bedingte Körperidentifizierung mit grobstofflichen Sinnesorganen ein grobstoffliches Universum wahrnimmt." Vgl. in diesem Zusammenhang Hesses Bezeichnung des menschlichen Gehirns als „Heimat der Täuschungen". (HH: Klingsors letzter Sommer, GW 5, S. 330)

[671] *Sansara* bzw. *Samsara* wird im Hinduismus und Buddhismus als „der Kreislauf von Geburt, Tod und Wiedergeburt" beschrieben, „dem jeder Mensch unterworfen ist, solange er in Nicht-Erkenntnis lebt und seine Identität mit Brahman nicht erkannt hat" bzw. (im Buddhismus) „solange [er] nicht Erlösung erlangt hat und ins Nirvana eingegangen ist". (Lexikon der östlichen Weisheitslehren, S. 317)

[672] Ebenda, S. 265.

[673] Ebenda, S. 266.

[674] Ebenda.

die nachfolgende Analyse des „Siddhartha“ aufgebaut: Im ersten Teil wird durch die Auseinandersetzung mit den Besonderheiten von Hesses Sujet-Struktur versucht, die Grenze zwischen rational Fassbarem und dem in der diskursiven Sprache Formulierbaren zu zeigen, während im zweiten Teil die sprachmusikalischen Mittel gezeigt werden sollen, die das Zustandekommen des magischen Sujet-Ereignisses ermöglichen.

1.2. Besonderheiten der Sujet-Struktur in „Siddhartha“ vor der Folie der Buddha-Legende

Vor dem Hintergrund dessen, was über den historischen Buddha aus der Überlieferung bekannt ist, wird die Eigenart der Sujet-Gestaltung in „Siddhartha“ besonders evident. Das sujetbildende Ereignis der Buddha-Legende lässt sich nach Lotmans Definition recht einfach bestimmen. Die große „binäre semantische Opposition“ der sujetlosen Konstellation, von der die Geschichte ausgeht, konzentriert sich hier auf den Gegensatz von erlöst und unerlöst. In dieser Welt stehen den ‚Leidenden‘ die möglichen ‚Erlösten‘ gegenüber, und dementsprechend werden weitere Gegensatzpaare der buddhistischen Dogmatik angeordnet.

Das Ereignis der Buddha-Legende widersetzt sich „der geltenden Klassifizierung“[675] auf eine besondere Art. Und zwar ist dieses nicht als Tatsache interessant, die unwahrscheinlich oder „nicht statthaft“ war und nun doch eingetreten ist,[676] denn der neugeborene Siddhartha trägt ja schon alle Zeichen und Voraussetzungen der Vollendung in sich. Entscheidend ist also nicht ob, sondern wie dieses Ereignis zustande kommt. Die sujetlose Struktur der Legende definiert nicht nur die Grenze selbst, die es in Richtung Erlösung zu überschreiten gilt, sondern auch gleich die Art der Überschreitung: Es sind verschiedene Formen und Techniken der Askese,[677] die „gemäß damaliger indischer Auffassung“ als der „einzige Weg zur Verwirklichung“ angesehen waren.[678] Die Grenzüberschreitung gelingt dem historischen Buddha jedoch gerade durch die Widerlegung dieser Vorschrift, indem er auf Askese und Yogaübungen verzichtet und seinen eigenen Weg (mit Hesse könnte man sagen: den ‚Weg nach Innen‘) geht, nämlich den der Meditation. Er wird also zum ‚Helden‘ im Lotmanschen Sinne nicht nur, weil ihm – und nur ihm allein – etwas gelingt, was allen anderen, die ebenfalls danach gezielt streben, trotz des ‚richtigen Weges‘ nicht gelingen will. Das Spezifische dieses Sujets liegt vielmehr darin, dass der künftige Buddha mit der Konvention bricht und sein Ziel mit anderen Mitteln,

---

[675] Lotman, S. 333f.

[676] Vgl. ebenda, S. 336: „Das Ereignis wird gedacht als etwas, was geschehen ist, obwohl es auch nicht hätte zu geschehen brauchen. Je geringer die Wahrscheinlichkeit ist, daß ein bestimmtes Ereignis eintritt (d.h. je mehr Information die Mitteilung darüber trägt), desto höher rangiert es auf der Skala der Sujethaftigkeit.“

[677] Vgl. Oldenberg, S. 77f.: „Er [der Samana] war sich bewußt, allen Schein des Glücks für das wahre, ewige Heil seiner Seele darangegeben zu haben. In welchem Licht den Samanas, oder doch manchen unter ihnen, das Lebensideal ihres eigenen Standes erschien, zeigt ein buddhistischer Text, der die rechten Samanas schildert: ‚Die edlen Jünglinge, die voll innerer Zuversicht aus der Heimat in die Heimatlosigkeit gegangen sind, ohne Falsch, ohne Trug, ohne Gleisnerei, nicht aufgeblasen und hochmütig, keine Schwätzer und Plapperer [...] dem Weltdasein abgeneigt, in Weltabgewandtheit vorangehend, stark und vorwärts strebend, aufmerksam und klar, voll Vertiefung und Sammlung, weise, mit offenem Ohr und rechtem Wort.‘ Daß freilich in den Kreisen der Samanas neben solch ernsten und tiefen Auffassungen des geistlichen Lebens auch sehr andersgeartete, düster gewaltsame, platte oder abstruse Anschauungen, Stimmungen, Lebensformen standen, versteht sich von selbst.“

[678] Lexikon der östlichen Weisheitslehren, S. 355.

auf seinem eigenen Wege erreicht. (Deswegen wird Gotama zwischenzeitlich, nämlich als er sich von den asketischen Selbstpeinigungen abwendet, von den anderen Asketen, die ihn früher bewunderten, verlassen.[679]) Entscheidend ist hier also nicht nur die Tatsache, sondern die Art der Normverletzung: Buddha geht nämlich nicht den Weg, der nach der Logik der Konvention zum Ereignis der Buddha-Werdung führen sollte, sondern stellt die Konvention selbst in Frage.

In dem von Hesse ausgeführten Drei-Stufen-Schema bedeutet das Ereignis von Buddhas Eingehen ins Nirvana den Schritt auf die dritte Stufe der „Menschwerdung". Yoga entspricht nach Hesse nämlich der zweiten Stufe: Bei dieser „Erziehung zur Beherrschung der Triebe" und zur „Verachtung der Schein- und Sinnenwelt, Besinnung auf den Geist, den Atman" handelt es sich ebenfalls um eine der „Forderungen der Kultur", die „mit Verzweiflung" enden muss.[680] Die Geschichte Buddhas sieht er demnach als den Übergang von dieser bestimmten Art der kulturellen Ordnung zum „Erleben eines Zustandes jenseits von Moral und Gesetz" und dem „Glauben":

> Erst indem Yoga der Gnade weicht, indem es als Zweckstreben, als Beflissenheit, als Gier und Hunger erkannt wird, indem der aus dem Traum des Scheinlebens Erwachende sich als ewig und unzerstörbar, als Geist im Geste, als Atman erkennt, wird er unbeteiligter Zuschauer des Lebens, kann er beliebig tun oder nichttun, genießen oder entbehren, ohne daß sein Ich mehr davon berührt wird. Sein Ich ist ganz zum Selbst geworden. Dies „Erwachtsein" der Heiligen (gleichbedeutend mit dem „Nirwana" Buddhas) entspricht unserer dritten Stufe. [681]

Die zweite bedeutende Eigenart des Ereignisses in der Buddha-Legende besteht darin, dass der historische Buddha Gautama nicht durch eine in der äußeren Welt sichtbare Handlung zum Helden wird, wie es etwa in der europäischen Variante geschieht, als Christus am Kreuz stirbt, aufersteht und alle menschlichen Sünden abgilt. Genauso wie bei der Auferstehung Christi handelt es sich um ein Wunder – nur ist es bei Buddha das Wunder einer inneren Verwandlung.[682] Er erlangt die Erleuchtung als einen rein geistigen Zustand, der gerade die Überwindung der äußeren Welt – Sansara – bzw. das Einswerden des Immanenten mit dem Transzendenten[683] bedeutet, durch eine Art innere Aktivität, durch Gewinnung einer besonderen Einstellung zum Leben und Leiden. Um mit Oldenberg zu sprechen: Es handelt sich um ein „inneres Werden"[684] und einen „aus eigener Kraft errungene[n] Sieg"[685]. Daher sind weder sein späteres Leben noch sein Tod, ja nicht

---

[679] Vgl. Oldenberg, S. 126: „Fünf andere Asketen weilen in seiner Nähe; in Bewunderung für die Gewalt, mit der er seinen Kasteiungen obliegt, warten sie, ob er der ersehnten Erleuchtung teilhaftig werden wird, um dann als seine Jünger den von ihm gewiesenen Weg der Erlösung zu wandeln. Sein Leib ist von der selbstgeschaffenen Pein entstellt, aber dem Ziel fühlt er sich um nichts näher. Er sieht, daß Kasteiungen nicht zur Erleuchtung führen. So nimmt er wieder reichliche Nahrung zu sich, die alte Kraft wiederzugewinnen. Da lassen ihn die fünf Gefährten im Stich; er scheint ihnen von sich selbst abgefallen, und für ihn und von ihm scheint nichts mehr zu hoffen. So bleibt Gotama allein."

[680] HH: Ein Stückchen Theologie, GW 10, S. 74f.

[681] Ebenda, S. 75.

[682] Die auf den ersten Blick spezifisch buddhistische (bzw. orientalische), nach innen gewendete Art des (Sujet-)Ereignisses weist Gemeinsamkeiten mit anderen Varianten der religiösen Wandlung eines Heiligen auf. Karalaschwili spricht vom „Bekehrungsmotiv" in Hesses Romanen, die er genau im Sinne der „Selbständerung und inneren Wandlung" als „Seelenbiographien" betrachtet. Dabei bemerkt er zu Recht, dass „das Bekehrungsmotiv hier seine ausgesprochen theologische Färbung einbüßt und in die humanitäre Sphäre transportiert wird". (Vgl. RK HH, Kap. „Der Roman als ‚Seelenbiographie'", S. 42-76, Zitat S. 61)

[683] Lexikon der östlichen Weisheitslehren, S. 265.

[684] Oldenberg, S. 143.

[685] Ebenda, S. 358.

einmal seine Lehrtätigkeit[686] für das sujetbildende Ereignis von ausschlaggebender Bedeutung. Und wenn Lotman von dem zur Grenzüberschreitung berechtigten bzw. fähigen Helden als einer „beweglichen Figur“[687] spricht, so ist Buddhas Helden-Beweglichkeit eine betont *innerliche*. Bemerkenswert ist, dass sich nach seiner Erleuchtung laut Überlieferung äußerlich nichts ändert: Er bleibt weiter meditierend unter dem Baum sitzen. Dass Buddhas Erleuchtung sich zunächst in keiner Weise *äußert*, hängt mit dem Wesen des erreichten Zustandes (Nirvana) zusammen, das als „Zustand des absoluten Bewußtseins [...] jenseits von Denken, Kausalität und Körperidentifizierung“[688] definiert wird und in Hesses Kategorien ein rational unbegreifliches und sprachlich nicht greifbares magisches Erlebnis bedeutet.

Die dritte, oben bereits angesprochene Besonderheit des Ereignisses der Buddha-Legende besteht darin, dass die Erleuchtung das Ausscheiden aus der Zeit bedeutet. Damit korrespondiert Buddhas Wesen mit jenem Typus von Hesses Figuren, die das ‚Selbst‘ des Protagonisten bzw. das magische Jenseits von binär angelegten Definitionen verkörpern. Bei der im Nirvana erreichten Vereinigung von Atman und Brahman handelt es sich also um das Ideal eines ‚höheren Ich‘, das mit der Welt identisch ist, das Hesses Werken als „Wunschbild“[689] zu Grunde liegt.

Das Sujet-Ereignis der Buddha-Legende weist somit direkte Übereinstimmungen mit dem Kernproblem von Hesses magischem Denken und musikalischer Poetik auf. Im Unterschied zu Buddha, dessen Erleuchtung eine endgültige ist, kann jeder andere Mensch diesen magischen Zustand nur für wenige Augenblicke erreichen, was dem Ereignis in „Siddhartha“ eine entsprechende Labilität und Unbeständigkeit verleiht.

Mit der Übernahme der Buddha-Thematik wagt sich Hesse an ein Sujet heran, bei dem das eigentliche Sujet-Ereignis bzw. dessen sprachliche Darstellung bereits aus der Tradition heraus höchst problematisch ist. Gleichzeitig handelt es sich bei „Siddhartha“ um einen stilisiert-traditionellen Handlungsablauf, der die äußeren Momente aus dem Leben des historischen Buddha variiert bzw. sich auf die Beschreibung von anderen, ebenfalls äußeren Handlungen zu konzentrieren scheint. „Siddhartha“ wird also auf dem Spannungsverhältnis zwischen einer prinzipiell inneren Problematik und der ausgerechnet dieses Moment umgehenden, stark auf die äußere Handlung gerichteten Darstellung aufgebaut.

Wenn wir nun die gesamte Handlung von Hesses „Siddhartha“ vor dem Hintergrund der wenigen aus der Überlieferung bekannten Fakten der Buddha-Biographie betrachten, so fallen zunächst etliche Übereinstimmungen auf. Allerdings sind diese keineswegs im Sinne der bloßen Übernahme legendärer Motive und Handlungselemente zu bewerten, die etwa einer authentischen Gestaltung des

---

[686] So wichtig diese für die spätere buddhistische Gemeinde und die Verbreitung des Buddhismus auch sein mag, muss doch die Erleuchtung bei einem Buddha nicht einmal notwendig mit einer Lehrtätigkeit verbunden sein; jedenfalls ist es nicht die Lehre bzw. das Lehren, die einen Buddha zu Buddha machen. Auch im Buddhismus ist die Vorstellung von nicht-lehrenden Buddha vorhanden: „Man unterscheidet zwei Arten von Buddhas: den Pratyeka-Buddha, der vollkommen erleuchtet ist, aber die Lehre nicht darlegt, und den Samyak-Sambuddha, der die von ihm aufs neue entdeckte Lehre auch zum Heile aller Wesen darlegt.“ (Lexikon der östlichen Weisheitslehren, S. 51) Davon spricht auch Oldenberg, S. 139: „In der Sprache der buddhistischen Dogmatik: ein Paccekabuddha (Buddha für sich allein) ist nicht ein Sammasambuddha (universaler Buddha und Lehrer der Welt). Daß Buddha als Sammasambuddha auftritt, bedarf einer eigenen Motivierung.“

[687] Lotman, S. 338.

[688] Lexikon der östlichen Weisheitslehren, S. 412.

[689] HH: Ein Stückchen Theologie, GW 10, S. 78.

indischen Kolorits dienen könnten. Vielmehr haben die Übereinstimmungen der Handlungsebene die Funktion, immer wieder Assoziationen mit der Buddha-Legende hervorzurufen. Die Parallelen sind dabei stellenweise so deutlich, dass die Abweichungen und veränderten Verteilungen der einzelnen Motive in der Romankomposition umso stärker betont werden um neue, unerwartete Effekte hervorzubringen.

Es sei hier ausdrücklich darauf hingewiesen, dass der folgende Vergleich zwischen „Siddhartha" und seiner Vorlage auf einer inhaltlichen Zusammenfassung, also Abstraktion von Fakten aus Hesses Roman gründet. Es muss also stets bedacht werden, dass hier eine Verallgemeinerung zugunsten des Inhaltlichen und auf Kosten des Poetischen vorgenommen wird. Bemerkenswert ist dabei, dass die aus Hesses Text abstrahierbaren Fakten im Grunde nicht entscheidend über das hinaus kommen, was über den historischen Buddha, Siddhartha Gautama, überliefert wird. Und zwar handelt es sich fast ausschließlich um jene Momente der Buddha-Vita, die zeitlich *vor* seiner Erleuchtung, d. h. dem eigentlichen Ereignis liegen.

An dieser Stelle soll auf eine wichtige Eigenschaft der Überlieferung hingewiesen werden, vor deren Hintergrund sich die signifikanteste Abweichung von Hesses „Indischer Dichtung" besonders deutlich abzeichnet. Und zwar ist das Erleuchtungsereignis in der Buddha-Legende zeitlich und räumlich genau fixiert: Nachdem er die Askese als nicht zum Ziel führend erkannte und seine Gefährten ihn enttäuscht verließen, ging der historische Siddhartha

> nach Bodh-Gaya, wo er sich unter einem Bodhi-Baum niederließ, und gelobte, so lange in Meditation zu verharren, bis er das Rätsel des Leidens gelöst hätte. Nach 49 Tagen intensiver Meditation erlangte er im Alter von 35 Jahren Vollkommene Erleuchtung. Von diesem Augenblick an war Siddhartha ein Buddha, ein „Erwachter", und er wußte, daß es für ihn nun keine Wiedergeburt mehr geben würde.[690]

Eine genaue Fixierung des Sujet-Ereignisses folgt sowohl aus der Logik der Sujet-Theorie von Lotman (Buddhas Erleuchtung ist jene „Hauptepisode", auf die das Buddha-Sujet „zusammengezogen werden kann"[691]) als auch aus der Logik des – nicht nur indischen[692] – legendenschreibenden religiös-mythischen Denkens. Oldenberg schreibt dazu:

> So viel ist gewiß, daß, gesetzt Buddha hätte nie Ähnliches erlebt und hätte auch nie gemeint, Ähnliches erlebt zu haben, doch die Entstehung dieser Erzählung in den Kreisen seiner Jünger sich sehr wohl begreifen läßt. War er der Buddha, besaß er das heilige Wissen, so mußte er an irgendeinem Ort und in irgendeinem bestimmten Moment zum Buddha geworden sein, das heilige Wissen erlangt haben, und vor diesem Zeitpunkt mußte es – die Legendenbildung konnte an diesem Schluß kaum vorübergehen – eine Periode gegeben haben, in der ihm das Bewußtsein, daß er seinem Ziel noch fern sei, lebendig, ja peinigend beherrschte.[693]

Auch Oldenberg registriert, dass das mythische Bewusstsein eine möglichst genaue, auf einen einzigen Moment fixierte Zeitangabe des Ereignisses fordert:

> In den verschiedensten geschichtlichen Umgebungen kehrt die Vorstellung von der *in einem Augenblick* sich vollziehenden Bekehrung oder Umwandlung des ganzen Menschen in den mannigfaltigsten Formen wieder: *nach Tag und Stunde wird der Moment namhaft gemacht*, in dem aus dem Unerlösten und Unerleuchteten ein Erlöser, Erleuchteter geworden ist. Auf einen solchen *plötzlichen*, vielleicht gar *gewaltsam*

[690] Lexikon der östlichen Weisheitslehren, S. 355.
[691] Lotman, S. 338.
[692] Das Erleuchtungserlebnis Buddhas, so Oldenberg, „entspricht dem, was zu allen Zeiten verwandte Naturen unter verwandten Verhältnissen tatsächlich erfahren haben." (Oldenberg, S. 129)
[693] Oldenberg, S. 128.

stürmischen Durchbruch der Seele zum Licht hofft und wartet man, und man erlebt ihn in der Tat.[694]

Im Unterschied zur religiösen Tradition und der Logik der konventionellen Sujet-Entwicklung wird die Kette von bestimmten Motiven in Hesses Geschichte mehrfach wiederholt. Die Differenz zur Vorlage stellt sich nicht so sehr bei der Übernahme einzelner Motive als vielmehr bei deren Anordnung und vor allem Vervielfältigung ein, so dass sie eine völlig andere funktionale Rolle für das Zustandekommen des Sujets von „Siddhartha" zu spielen beginnen. Denn allein durch die Tatsache, dass die Motivketten, die Buddhas Weg vor der Erleuchtung betreffen, sich mehrmals wiederholen, wird das Zustandekommen eines einmaligen und endgültigen Sujet-Ereignisses der Buddha-Werdung prinzipiell in Frage gestellt. Die einzelnen Lebensstadien Siddharthas, in die sich der Text vor der Folie des Schemas der Buddha-Legende aufteilen lässt, können als *Kreisläufe* bezeichnet werden. Die folgende Tabelle gibt einen Überblick über die Übereinstimmungen von „Siddhartha" und seiner historischen Vorlage.

[694]Ebenda, S. 129, Hervorhebung von mir, J.M.

Tabelle 1.
Vergleich der Lebenswege des historischen Buddha und Hesses Figuren

Der historische Buddha	***„Siddhartha“ 1. Kreislauf***	***2. Kreislauf***	***3. Kreislauf***	***4. Kreislauf***
Verlassen des Elternhauses	Verlassen des Elternhauses			Siddhartha wird von seinem Sohn verlassen (Kapitel 10, „Der Sohn“)
Verlassen seiner Frau und des neugeborenen Sohnes			Siddhartha verlässt die schwangere Kamala (418f.)	
Erster Lehrer	Lehrer (Samanas) Askese und Yoga (363ff.)	[Gotama]	[Kamala und Kamaswami]	
Verlassen des Lehrers	Verlassen der Samanas (372f.)	[Siddhartha verlässt Gotama]	[Siddhartha verlässt Kamala & Kamaswami]	Ziellosigkeit (451f.)
Zweiter Lehrer	Gotama	Neue Lehrer: Kamala, Kamaswami (Kapitel 5-6)	Neue Lehrer: Vasudeva, der Fluss (Kapitel 8-11)	
Verlassen aller Lehrer, um „allein das Heil zu suchen“	Siddhartha verlässt Gotama und geht seinen eigenen Weg“ (383ff.)			
Eigene Askeseübungen		Weltleben (Kapitel 5 - 7)	Siddharthas Leben am Fluss (Kapitel 8 - 12)	
Verzicht auf Askese, „der Weg in der Mitte“				
Die Gefährten verlassen ihn *(enttäuscht)*	Govinda verlässt Siddhartha und wird Gotamas Jünger (=>) (377f.)	[Govinda verlässt Siddhartha, „Zweifel im Auge“] (=>) (425)	Kamala stirbt: „Friede gefunden“ (=>) (440ff.)	Vasudeva geht „in die Wälder“ mit Gewissheit um Siddharthas „Wissen“ (459)
Meditation unter dem Bodhi-Baum		Schlaf unter d. Kokosbaum (422)	Bei der sterbenden Kamala (442f.)	Om-Erlebnis am Fluss (457ff.)
Erleuchtung	Begegnung mit dem **bereits erleuchteten Gotama** (375ff.)	_____	_____	_____
Zweifel, ob er die ***Lehre*** *verkünden soll*	Gespräch zwischen Siddhartha und Gotama (=>) (379ff.)			Govinda bittet um eine Lehre (Vergleich mit Gotama) (461f.) Siddhartha: Weisheit ist nicht mitteilbar“ (=>) (462)
(auf die Bitte der ehemaligen Gefährten erfolgt Buddhas Entscheidung, die Lehre zu verkünden)	*Gotama* lehrt („die Lehre ist nicht eine Meinung“) (376ff.) *Siddhartha*: „keinem wird Erlösung zuteil durch Lehre“ (382)			
Buddha- Erkennen *in* ***Begegnung*** *mit den* ***ehemaligen Gefährten,*** *die ihn völlig* ***verwandelt*** *vorfinden*	Siddhartha und Govinda erkennen den Buddha (<=) (375f.)	Siddhartha begegnet Govinda, der ihn *nicht* erkennt (423) Govinda verlässt Siddhartha erneut (425)	Siddhartha begegnet Kamala und seinem Sohn; gegenseitiges *Erkennen* (440ff.) Kamala geht zu Gotama und kommt zu Siddhartha (442)	Begegnung von Siddhartha und Govinda, der ihn erneut *nicht* erkennt (460f.) *Govindas Vision* von der Identität von Siddhartha und Gotama (469ff.)

Anmerkungen zur Tabelle:

Die Stationen der Lebensgeschichte des historischen Buddha (vgl. linke Spalte) sind konsequent in der zeitlichen Reihenfolge angegeben. Streng genommen geschieht das Erkennen des Buddha laut Überlieferung *vor* seiner Lehrtätigkeit. Diese Reihenfolge wird auch bei Hesse beibehalten, als Siddhartha und Govinda Gotama begegnen. In der Tabelle ist das Erkennen als letzter Punkt der Buddha-Geschichte wie auch von Siddharthas Entwicklung gesetzt, um die Wichtigkeit, die Hesse der Erkennungssituation beimisst, graphisch hervorzuheben. Die Kreisläufe in „Siddhartha“ folgen grundsätzlich hintereinander, auch wenn es nicht immer möglich ist, einzelne Momente innerhalb eines Kreislaufs graphisch auf die Vorlage zu beziehen, ohne ihre Reihenfolge zu verletzen. Bei solchen Verschiebungen stehen bei dem jeweiligen Motiv die Zeichen (<=) bzw. (=>), die auf Vorangegangenes

bzw. später Kommendes verweisen. In runden Klammern sind jeweils die Seitenzahlen nach GW 5 angegeben. Mehrere Momente lassen sich – unter verschiedenen Gesichtspunkten – auf zweifache Weise interpretieren und erscheinen in der Tabelle doppelt. In solchen Fällen steht eine der Varianten in eckigen Klammern.

In den ersten beiden Kapiteln werden die wesentlichen Momente in Buddhas Jugend vorlagengetreu beibehalten. Siddhartha stammt aus einem gehobenen, nach der Legende königlichem, bei Hesse priesterlichem[695] Elternhaus, das er als junger Mann gegen den Willen seiner Eltern[696] verlässt, um in die „Hauslosigkeit" zu gehen und ein Samana zu werden. Die beiden Lehrer des historischen Buddha erscheinen bei Hesse ebenfalls, aber gleich gemeinsam, während der historische Siddhartha zunächst bei dem einen, dann beim anderen gewesen sein soll. Die Yoga-Praktiken, die Siddhartha Gautama zunächst bei den Lehrern und später allein ausübt, bevor er auch von diesem Weg erkennt, dass er nicht zum Ziel führt, erscheinen bei Hesses Protagonisten in einer Episode zusammen mit dessen Aufenthalt bei den beiden Samanas. Insgesamt macht dies Hesses Interpretation der Buddha-Legende etwas kürzer und komprimierter, ohne dass die Fakten jedoch wesentlich von der Vorlage abwichen.

Folgendes Beispiel soll verdeutlichen, wie stark Hesses Darstellung stellenweise an die Vorlage anknüpft. Einer (hier durchgehend zitierten) Stelle bei Oldenberg, welche die eigenen Askeseübungen Gotamas schildert, werden einige Motive aus dem Kapitel „Bei den Samanas" gegenübergestellt (eingerückt und kursiv):

> Er rauft sich Haar und Bart aus, liegt auf Dornen, läßt Schmutz und Staub seinen Leib bedecken.
>
> > *Schweigend kauerte er im Dorngerank, aus der brennenden Haut tropfte das Blut, aus Schwären der Eiter, und Siddhartha verweilte starr, verweilte regungslos, bis kein Blut mehr floß, bis nichts mehr stach, bis nichts mehr brannte. (364)*
>
> Er sitzt da, die Zunge gegen den Gaumen gedrückt, mit Gewalt die Gedanken „festhaltend, festpressend, festquälend", des Augenblicks wartend, wo die überirdische Erleuchtung über ihn kommen wird. Sie kommt nicht.
>
> > *Wenn alles Ich überwunden und gestorben war, wenn jede Sucht und jeder Trieb im Herzen schwieg, dann mußte das Letzte erwachen, das Innerste im Wesen, das nicht mehr ich ist, das große Geheimnis. (364)*
>
> Er ringt nach immer vollkommenerer Entledigung von den letzten Forderungen der körperlichen Natur;
>
> > *Er tötete seine Sinne, er tötete seine Erinnerung, er schlüpfte aus seinem Ich in tausend fremde Gestaltungen [...]. (365)*
>
> er hält den Atem an,
>
> > *Siddhartha saß aufrecht und lernte den Atem sparen, lernte mit wenig Atem auskommen, lernte den Atem abzustellen. (364)*
>
> er enthält sich der Nahrung.[697]

---

[695] Hier finden wir zwar eine Abweichung von der Lebensgeschichte des Buddha Gautama, aber insgesamt bleibt Hesse im Rahmen der Tradition. Laut Oldenberg kann „ein Buddha nach der Dogmatik nur als Brahmane oder als Adliger geboren werden." (S. 175) Die Abweichung dient möglicherweise dazu, der ganzen Geschichte mehr Kontinuität in der Problemstellung zu verleihen: Siddhartha setzt ja gewissermaßen die Suche seines Vaters fort.

[696] Vgl. in den „Reden Gotamo Buddhos": „Und ich zog, ihr Mönche, nach einiger Zeit, noch in frischer Blüte, glänzend dunkelhaarig, im Genusse glücklicher Jugend, im ersten Mannesalter, gegen den Wunsch meiner weinenden und klagenden Eltern, mit geschorenem Harr und Barte, mit fahlem Gewande bekleiden, vom Hause fort in die Hauslosigkeit hinaus." (Die Reden Gotamo Buddhos. Aus der mittleren Sammlung Majjhimanikayo des Pali-Kanons. Zum ersten Mal übersetzt von Karl Eugen Neumann. 4. Aufl., Zürich: Artemis, Wien: Zsolnay 1956, 26. Rede, S. 189. Im Folgenden wird diese Ausgabe mit dem Kürzel „Reden" und der Angabe der Seitennummer zitiert.)

[697] Oldenberg, S. 126. Bemerkenswert ist auch, dass an dieser Stelle bei Oldenberg auch die Erwähnung der fünf anderen Asketen folgt: „Fünf andere Asketen weilen in seiner

Er aß nur einmal am Tage, und niemals Gekochtes. Er fastete fünfzehn Tage. Er fastete achtundzwanzig Tage. (363)

Neben den motivischen Übereinstimmungen fällt hier auf, dass Hesses Text sich durch eine deutliche, auf syntaktisch-semantischen Wiederholungen basierende Rhythmisierung auszeichnet. Dadurch verschiebt sich das Gewicht von einer bloßen inhaltlichen Aufzählung in Oldenbergs Sätzen auf eine spezifische Aussageform bei Hesse, auf die ich weiter unten eingehen werde.[698]

Als er seine beiden Lehrer verlässt, nähert sich Hesses Siddhartha dem nächsten Punkt der legendären Vorlage, wo der historische Buddha sich unter den Bodhi-Baum setzt und nach einer gewissen Zeit sein Ziel, die vollkommene Erleuchtung, erreicht. Doch wird hier die erste entscheidende Abweichung von der Vorlage sichtbar: Während die Reihenfolge der äußeren Fakten der Buddha-Geschichte im Allgemeinen nicht unterbrochen wird und Hesse an dieser Stelle ganz vorlagengemäß einen erleuchteten Buddha darstellt, erscheint nicht Siddhartha in dieser Rolle, sondern Gotama. Nicht derjenige, der gerade den ganzen vor-geschriebenen Buddha-Weg durchlaufen hat und (in der Übereinstimmung mit der historischen Vorlage) den *Vornamen* des jungen zukünftigen Buddha trägt, *wird* hier zum Buddha, sondern Buddha *ist* hier ein anderer, und zwar einer, der den *Familiennamen* der historischen Person erhält – Gotama heißt bei Hesse auch Shakyamuni – oder direkt als Buddha bezeichnet wird.[699]

Die Begegnung zwischen den beiden Samanas und Gotama erhält vor dem Hintergrund der Legende bemerkenswerte Akzente. Bei der Beschreibung der Umstände dieser Begegnung verarbeitet Hesse viele Motive aus der Überlieferung: So spricht Gotama die Aufnahmeformel aus, die auch der historische Buddha benutzt haben soll.[700] Govinda und Siddhartha erinnern an die beiden bedeutendsten Jünger Buddhas, Sariputta und Moggallana: „Diese beiden durch enge Freundschaft verbundenen Jünglinge, Söhne brahmanischer Familien, hielten sich zu Rajagaha als Anhänger eines der damals zahlreichen wandernden Bettelmönche und Schulhäupter, des Sanjaya, auf“[701], so Oldenbergs Verweis auf die Überlieferung. Des Weiteren wird berichtet, dass der eine von den beiden jungen Asketen vom Anblick eines Buddha-Jüngers so tief beeindruckt ist – dieser Eindruck erinnert übrigens an Hesses Buddha-Beschreibung[702] – dass er zusammen mit seinem Freund seinen

---

Nähe; in Bewunderung für die Gewalt, mit der er seinen Kasteiungen obliegt, warten sie, ob er der ersehnten Erleuchtung teilhaftig werden wird, um dann als seine Jünger den von ihm gewiesenen Weg der Erlösung zu wandeln.“ – Bei Hesse wird an der zitierten Stelle ebenfalls ein Bewunderer, nämlich Govinda, erwähnt („Neben ihm lebte Govinda, sein Schatten, ging dieselben Wege, unterzog sich denselben Bemühungen“ (366)); seine Entschlossenheit, Siddhartha, „dem Geliebten, dem Herrlichen“ (356), zu folgen, ist bereits aus dem ersten Kapitel bekannt.

[698] Vgl. Kapitel III, speziell zu der zitierten Stelle Abschnitt 2.2.3.

[699] Oldenberg erklärt zu den verschiedenen Namen Buddhas Folgendes: „Als predigend durch Indien ziehender Mönch hieß er seinen Zeitgenossen ‚der Asket *Gotama*‘ – diesen Beinamen hatten die Sakya nach der Sitte indischer Adelshäuser von einem der altvedischen Sängergeschlechter entlehnt. [...] Die Benennung Gotama Buddhas als Sakyamuni ‚der Weise aus dem Sakyageschlecht‘ gehört der poetischen Redeweise an“. Von dem Namen „Siddhartha“ meint Oldenberg, dass Buddha ihn „im häuslichen Kreise geführt zu haben scheint.“ (S. 113, Hervorhebung von Oldenberg)

[700] Vgl. in „Siddhartha“: „Wohl habt ihr die Lehre vernommen, wohl ist sie verkündigt. Tretet denn herzu und wandelt in Heiligkeit, allem Leid ein Ende zu machen.“ (377) Bei Oldenberg, S. 169f.: „Es werden die stehenden Worte berichtet, mit welchen Buddha die ersten Gläubigen in jenen Kreis aufgenommen haben soll: ‚Komm herzu, Mönch; wohl verkündigt ist die Lehre; wandle in Heiligkeit, allem Leiden ein Ende zu machen.‘“

[701] Oldenberg, S. 152.

[702] Vgl. ebenda: „Eines Tages erblickte Sariputta einen der Jünger Buddhas, den Assaji, der die Straßen von Rajagaha durchwanderte, Almosen zu sammeln, ruhig und voll Würde,

(ebenfalls Widerstand leistenden) Lehrer verlässt, um zu Buddha zu gehen.[703] Auch bei Hesse begegnet Govinda einem Brahmanensohn, der „mit seinen eigenen Augen den Buddha gesehen und [...] ihn lehren hören“ (371) hat, und von diesem Eindruck geht ebenfalls der Impuls aus, Buddha mit eigenen Augen zu sehen bzw. seine Lehre von ihm selbst zu hören (vgl. ebd.).

Die Anspielungen auf die Buddha-Geschichte machen Hesses Figuren-Rollen-Spiel deutlich. Siddhartha, der bisher die Rolle des jungen Buddha spielte, erscheint mit Gotamas Auftritt nun als ein potenzieller Buddha-Jünger. Govinda, der vorher immer Siddharthas „Schatten“ war, macht bei der Begegnung mit Gotama genau das, was jeder Samana, jeder Suchende, aber auch jeder Laie laut Überlieferung getan hat: Er bekennt sich zu Buddhas Lehre, tritt der Gemeinde bei[704] und muss so von Siddhartha scheiden. Damit nimmt er an zwei verschiedenen Momenten aus dem Leben des historischen Buddha gleichzeitig teil: In Bezug auf Gotama spielt er nämlich die Rolle eines Buddha-Jünger, der sich *nach* dessen Erleuchtung ihm anschließt; in Bezug auf Siddhartha erinnert Govinda an eine Episode *vor* der Erleuchtung, wo die fünf Asketen der Buddha-Legende, die „lange Zeit in Kasteiungen mit ihm [Siddhartha Gautama] gewetteifert und ihn dann verlassen haben, als sie sahen, dass der es aufgab, auf dem Wege der Selbstpeinigung das Heil zu suchen“[705] (vgl. in der Tabelle die Gefährten verlassen Buddha/1. Kreislauf). In seiner Absicht, „alle Lehren und alle Lehrer zu verlassen und allein mein Ziel zu erreichen oder zu sterben“ (381), wendet sich Siddhartha in Govindas Augen gewissermaßen ebenso vom Wege zum Heil ab wie der historische Buddha, als er der Selbstpeinigung absagt. Damit spielt Siddhartha aber nicht mehr die Rolle eines Buddha-Jüngers, sondern wieder die des Buddha. Seinerseits erscheint auch Gotama in einer doppelten Rolle: Er ist der heilige Buddha, gleichzeitig erfüllt er in Bezug auf Siddhartha die Funktion des zweiten Lehrers, den der historische Buddha ebenfalls verlassen haben soll, um seinen Weg *allein* zu gehen.

An diesen Beispielen wird der für Hesse typische Umgang mit Vorlagen bzw. die Besonderheit seines intertextuellen Spiels deutlich: Zum einen wird eine aus der Überlieferung bekannte Person – in erster Linie der Buddha selbst – von mehreren Figuren gespielt, zum anderen übernimmt ein und dieselbe Figur bei Hesse ihrerseits Merkmale bzw. Funktionen mehrerer Personen des Vorlagentextes und spielt also mehrere Rollen gleichzeitig.

Die Episode der Begegnung mit Gotama, die in der Vorlage der Bekehrung der beiden Buddha-Jünger entspricht, ist genau der Punkt, ab dem sich die Handlung nicht mehr unmittelbar auf das über Buddha Bekannte beziehen lässt. Aber auch die Überlieferung, so wie sie von Oldenberg zusammengefasst wird, zeigt an dieser Stelle eine bemerkenswerte Besonderheit:

---

mit gesenktem Blick.“ Auch Hesse betont bei Gotama den „still gesenkten Blick“ und seine Ruhe, vgl.: „So wandelte Gotama der Stadt entgegen, um Almosen zu sammeln, und die beiden Samanas erkannten ihn einzig an der Vollkommenheit seiner Ruhe, an der Stille seiner Gestalt, in welcher kein Suchen, kein Wollen, kein Nachahmen, kein Bemühen zu erkennen war, nur Licht und Frieden.“ (375f.)

[703] Vgl. Oldenberg, S. 154: „Vergeblich versucht Sanjaya, ihr Lehrer, sie bei sich zurückzuhalten. Sie gehen mit großen Scharen von anderen Schüler Sanjayas in den Hain, wo Buddha weilt; dem Sanjaya aber bricht ein heißer Blutstrom aus dem Munde.“ Man denke hier an den Ältesten der Samanas bei Hesse, den Siddhartha mit seinem Willen zum Gehorsam bewegt (vgl. „Siddhartha“, S. 372f.).

[704] Vgl. Oldenbergs Beschreibung der Begegnung der beiden künftigen Jünger mit Gotama: „Buddha sieht die beiden kommen; er verkündet seiner Umgebung, daß die dort nahen, die ersten und edelsten unter seinen Jüngern sein werden. Und beide empfangen von Buddha selbst die Weihen.“ (Oldenberg, S. 154)

[705] Oldenberg, S. 142.

> Mit der Erzählung von der Bekehrung jener beiden vornehmsten Jünger [...] bricht der zusammenhängende Bericht von der Laufbahn Buddhas ab, um erst da wieder anzuknüpfen, wo es galt, die Erinnerung an die letzten Wanderungen des greisen Lehrers, an seine Abschiedsreden und seinen Tod festzuhalten. Für die lange Zeit zwischen jenem Anfang und dem Ende, eine Zeit von angeblich mehr als vier Jahrzehnten, ist in der alten Überlieferung keine zusammenhängende Darstellung erhalten, nur Sammlungen zahlloser wirklicher oder angeblicher Reden, Dialoge und Sentenzen Buddhas, denen kurze Nachricht über ihre äußere Veranlassung, über den Ort und die Umgebung, vor der die betreffenden Aussprüche getan worden, beigefügt ist.[706]

Dass die zusammenhängende Handlung der Überlieferung ausgerechnet an dieser Stelle unterbrochen wird, mag nicht sonderlich verwundern, denn das eigentlich wichtige Ereignis hat hier bereits stattgefunden: Gotama ist zu Buddha geworden und hat damit begonnen, seine Lehre zu predigen und die Gemeinde zu gründen. So kann dem Buddha-Sujet auch nichts entscheidend Wichtiges mehr hinzugefügt werden außer der Beschreibung seines Lebensendes, das insofern mit dem Sujet-Ereignis zusammenhängt, als es „das endgültige Verlöschen im Nirvana darstellt“[707].

Obwohl Siddhartha nach dem Abschied von Gotama auf den ersten Blick etwas völlig Neues anzutreten scheint, nimmt der Text deutlich Bezug auf die Lebensgeschichte des historischen Buddha. Die Grenzen der Informationslücke in der Überlieferung stimmen markanterweise genau mit den beiden Erscheinungen Gotamas bei Hesse überein: Der Zusammenhang von Siddharthas und Gotamas (bzw. Buddhas) Lebensweg wird genau in dem Moment wiederhergestellt, als Gotama im Sterben liegt. Durch den Bezug zu Gotamas Tod erscheint Siddharthas weltliches Leben nicht mehr als etwas willkürlich Erdichtetes, sondern als eine Handlung, die *zeitlich parallel* zu dem in seinen Einzelheiten und Zusammenhängen unbekannten Lebensweg des historischen Buddha bzw. Hesses Gotama verläuft und im Moment seines Todes eine signifikante Verknüpfung ergibt (vgl. dazu III.1.3).

Zudem fällt das Wenige, was bei Hesse über den Lebensweg Gotamas berichtet wird, wörtlich mit Siddharthas Lebensweg zusammen. Gotamas „Feinde und Ungläubige“ (370) sowie die Asketen, bei denen Siddhartha und Govinda in der Lehre sind, werfen dem Buddha Wohlleben und Verachtung der Opfer und Kasteiungen vor:

> [...] der Älteste der Samanas war kein Freund dieser Sage. Er hatte vernommen, daß jener angebliche Buddha vormals Asket gewesen und im Walde gelebt, sich dann aber zu Wohlleben und Weltlust zurückgewendet habe, und er hielt nichts von diesem Gotama. (371)

In Bezug auf den historischen Buddha,[708] und so auch auf Hesses Gotama,[709] ist mit dem Vorwurf von „Wohlleben und Weltlust“ faktisch die meditative Zeit vor der Erleuchtung bzw. seine darauf basierende Lehre von dem „Weg in der Mitte“[710]

---

[706] Ebenda, S. 156.

[707] Lexikon der östlichen Weisheitslehren, S. 52.

[708] Nachdem der historische Buddha die Askese aufgibt, werfen ihm jene fünf Asketen vor, er sei „von sich selbst abgefallen“, und als sie ihn nach der Erleuchtung wiedersehen, sind sie zunächst noch derselben Meinung: „Freunde, dort kommt der Asket Gotama, der im Überfluß lebt, der sein Streben aufgegeben hat und sich dem Überfluß zugewandt hat“, zitiert Oldenberg. (Vgl. S. 126 bzw. 144)

[709] Vgl. in „Siddhartha“ auch: „Seine Feinde und Ungläubige aber sagten, dieser Gotama sei ein eitler Verführer, er bringe seine Tage in Wohlleben hin, verachte die Opfer, sei ohne Gelehrsamkeit und kenne weder Übung noch Kasteiung.“ (370)

[710] Vgl. die von Oldenberg zitierte Predigt von Benares: „Zwei Enden gibt es, ihr Mönche, denen muß, wer ein geistliches Leben führt, fern bleiben. [...] Das eine ist ein Leben in Lüsten, der Lust und dem Genuß ergeben; das ist niedrig, unedel, ungeistig, unwürdig, nichtig. Das andere ist ein Leben der Selbstpeinigung; das ist leidenreich, unwürdig,

zwischen Lustleben und Askese gemeint. Buddhas „ablehnende Haltung gegenüber den Kasteiungen“[711] unterschied ihn, so Oldenberg, wesentlich von anderen „mit ihm rivalisierenden Asketenhäuptern“[712]. Gleichzeitig realisiert Hesses zweite Buddha-Figur, nämlich Siddhartha, diesen Vorwurf buchstäblich, indem er sich, ebenfalls nach der Abkehr von allen Lehrern und den gängigen Methoden zur Erlangung der Erleuchtung, tatsächlich in „Wohlleben und Weltlust“ ergeht.[713]

Eine Reihe von Motiven im zweiten Teil des Romans bezieht sich auf die wesentlichen Momente im Leben des historischen Buddha vor seiner Erleuchtung und unmittelbar danach: Verlassen der Lehrer – neue Lehrer – erneutes Verlassen und Begegnung mit den ehemaligen Gefährten. Ihre Reihenfolge bleibt fast durchgehend konstant, so dass die Sujet-Sequenz der Vorlage noch dreimal wiederholt wird (vgl. die Kreisläufe in der Tabelle).

Am Anfang des zweiten Kreislaufs steht ein erneutes Lehrerverlassen: Siddhartha trennt sich von Buddha (und Govinda) und wendet sich bald neuen Lehrern – Kamala und Kamaswami – hin. Strukturell kann dies als Parallele sowohl von Buddhas erstem Ausbruch aus dem Elternhaus (in diesem Moment geht er ja zu seinen Lehrern) als auch des Verlassens des zweiten Lehrers mit dem darauf folgenden eigenen Weg betrachtet werden (die Tabelle hält die zweite Variante fest, vgl. den 2. Kreislauf). Für die zweite Sichtweise spricht auch Siddharthas Entschluss, sich selbst, „das Geheimnis Siddhartha“ (384), kennen zu lernen, was der Entscheidung des historischen Siddhartha entspricht, auch den zweiten Lehrer zu verlassen und „das Heil allein zu suchen“[714]. Der Anfang des Kapitels „Kamala“, also unmittelbar nachdem Siddhartha den großen *Lehrer* Buddha Gotama verlässt, ähnelt jener in der Überlieferung festgehaltenen Stelle des Buddha-Weges, als dieser seinen zweiten Lehrer gerade verlassen hat. Nur lebt Hesses Held im Anschluss daran das ziemliche Gegenteil jener strengen Askese, die dem historischen Buddha hier noch bevorsteht. In Oldenbergs Darstellung klingt diese Stelle so:

> Unbefriedigt verließ er dann jene Lehrer und zog im Magadhalande umher, bis er in die Gegend des Fleckens Uruvela kam. Eine alte Erzählung legt ihm, wie er von dieser Wanderung spricht, die Worte in den Mund: „Dort dachte ich bei mir, ihr Jünger: Wahrlich dies ist ein *lieblicher* Fleck Erde, ein *schöner* Wald; klar fließt der Fluß, mit *schönen* Badeplätzen und *lieblich*; ringsum liegen Dörfer, dahin man gehen kann; hier ist gut sein für einen Edlen, der nach dem Heile strebt.“ [...] Dort in den Wäldern von Uruvela soll Gotama lange Jahre in strengster Kasteiung gelebt haben.[715]

Bei Hesse heißt es über Siddhartha:

---

nichtig. Von diesen beiden Enden, ihr Mönche, ist der Vollendete fern und hat den Weg, der in der Mitte liegt, erkannt, den Weg, der das Auge auftut und den Geist auftut, der zur Ruhe, zur Erkenntnis, zur Erleuchtung, zum Nirvana führt.“ (Oldenberg, S. 146)

[711] Ebenda, S. 198.

[712] Ebenda, S. 197. Buddhas Weg setzt, so Oldenberg, „das Gleichgewicht der Kräfte, das innere Ebenmaß“ voraus: „der Weg, der zur Erlösung führt, hält sich ebensosehr von aller Selbstpeinigung fern, wie er sich auf der anderen Seite von irdischer Lust abwendet.“ – „Daß solche Anschauungen der buddhistischen Gemeinde von seiten rivalisierender Mönchskreise den Vorwurf einer gewissen Hinneigung zu Bequemlichkeit und Wohlleben zuzogen, ist natürlich“, bemerkt Oldenberg dazu. (Ebenda, S. 199)

[713] Andererseits spricht auch Hesses Gotama den Gedanken aus, dass die Alternative zur Zuflucht zu seiner Lehre die Rückkehr „in das Leben der Welt und der Lüste“ bedeute: „Und glaubst du, fremder Samana, daß es diesen allen besser wäre, die Lehre zu verlassen und in das Leben der Welt und der Lüste zurückzukehren?“ (381) Damit stellt er sich selbst indirekt auf die Position seiner eigenen Kritiker und wechselt so nochmals in die Rolle des „Lehrers“.

[714] Lexikon der östlichen Weisheitslehren, S. 355.

[715] Oldenberg, S. 125, Hervorhebung von mir, J.M.

> Er sah die Sonne überm Waldgebirge aufgehen und überm fernen Palmenstrande untergehen. Er sah nachts am Himmel die Sterne geordnet, und den Sichelmond wie ein Boot im Blauen schwimmend. Er sah Bäume, Sterne, Tiere, Wolken, Regenbogen, Felsen, Kräuter, Blumen, Bach und Fluß, Taublitz im morgendlichen Gesträuch, ferne hohe Berge blau und bleich, Vögel sangen und Bienen, Wind wehte silbern im Reisfelde. [...] *Schön* war die Welt, wenn man sie so betrachtete, so ohne Suchen, so einfach, so kinderhaft. *Schön* war Mond und Gestirn, *schön* war Bach und Ufer, Wald und Fels, Ziege und Goldkäfer, Blume und Schmetterling. *Schön* und *lieblich* war es, so durch die Welt zu gehen, so kindlich, so erwacht, so dem Nahen aufgetan, so ohne Mißtrauen. (388)[716]

Hesses Naturbeschreibung eignet zwar eine andere, für das ganze Werk charakteristische rhythmische und stilistische Akzentuierung, die Motive seiner Vorlage klingen jedoch recht deutlich durch (vgl. insbesondere die Wiederholung von *schön* und *lieblich*).

Siddharthas Ausbruch aus der Stadt und dem Weltleben lässt sich ebenfalls in einem doppelten Sinne auf die Buddha-Biographie beziehen. Erstens werden erneut die Lehrer bzw. das weltliche Leben verlassen, dessen Kunstfertigkeiten Siddhartha sich genauso angeeignet hat wie zuvor die Künste der Asketen (vgl. Tabelle, 2. Kreislauf).[717] Zweitens trägt dieser Abschied Züge, die unverkennbar an den Gang des jungen Buddha „in die Hauslosigkeit" erinnern (vgl. Tabelle, 3. Kreislauf). Es stellt sich dabei heraus, dass die Motive der Buddha-Legende – Verlassen des Elternhauses und der Ehefrau mit dem neugeborenen Sohn – bei Hesse auf *zwei* Momente der Handlung aufgeteilt werden: Siddhartha verlässt im ersten Kapitel das Elternhaus, während das Motiv des Verlassens von Frau und Sohn erst im Kapitel „Sansara" seine Entsprechung findet. Im Unterschied zum historischen Buddha, der seine Familie am Tag der Geburt seines Sohnes verlässt und diesen nicht erst zu Gesicht bekommt,[718] wird bei Hesse Kamala schwanger, ohne dass Siddhartha dies vor seinem Weggang überhaupt erfährt. Hier werden auch andere Motive aus der entsprechenden Periode im Leben des historischen Buddha aufgenommen: Hesses Siddhartha verzichtet auf Reichtum[719] und verlässt die (in der Legende väterliche) Stadt und das weltliche Leben. Ähnlich wie der junge Buddha besitzt Hesses Siddhartha ein Haus in der Stadt und Parkanlagen außerhalb derselben.[720]

---

[716] Hier und weiter stammen Hervorhebungen des Textes „Siddhartha" von mir, J.M.

[717] Vgl. aus dem Kapitel „Bei den Samanas": „Siddhartha saß aufrecht und lernte den Atem sparen, lernte mit wenig Atem auszukommen, lernte den Atem abzustellen. Er lernte, mit dem Atem beginnend, seinen Herzschlag beruhigen, lernte die Schläge seines Herzens vermindern, bis es wenige und fast keine mehr waren. [...] Vieles lernte Siddhartha bei den Samanas, viele Wege vom Ich hinweg lernte er gehen." (364f.) Im Kapitel „Sansara" heißt es ähnlich: „Siddhartha hatte gelernt, Handel zu treiben, Macht über Menschen auszuüben, sich mit dem Weibe zu vergnügen, er hatte gelernt, schöne Kleider zu tragen, Dienern zu befehlen, sich in wohlriechenden Wassern zu baden. Er hatte gelernt, zart und sorgfältig bereitete Speisen zu essen, auch den Fisch, auch Fleisch und Vogel, Gewürze und Süßigkeiten, und den Wein zu trinken, der träge und vergessen macht. Er hatte gelernt, mit Würfeln zu spielen, Tänzerinnen zuzusehen, sich in der Sänfte tragen zu lassen, auf einem weichen Bett zu schlafen." (411f.)

[718] vgl. Oldenberg, S. 123.

[719] Bei Oldenberg finden sich deutliche Hinweise auf den Reichtum des Geschlechts Sakya, als dessen Hauptquelle er bemerkenswerterweise Reisanbau angibt (Hesses Siddhartha handelt ja u.a. ebenfalls mit Reis, vgl. S. 404f.) Oldenberg bemerkt allerdings, dass der Reichtum, unabhängig davon, ob er tatsächlich vorhanden war, fest zu Buddhas Geschichte gehören musste: „da es sich darum handelte, Buddhas Trennung von seinem Geschlecht als ein, weltlich angesehen, übergroßes Opfer darzustellen, mußten die Reichtümer, die er aufgab, mit möglichst starken Farben geschildert werden." (Oldenberg, S. 117) Ob nun absichtlich oder nicht, nimmt auch Hesse an diesem Effekt bei der Schilderung von Siddharthas Weltleben Gebrauch.

[720] Vgl. in „Siddhartha", S. 410, Oldenberg, S. 119.

Darüber hinaus weist die Beschreibung der letzten Tage von Siddharthas Weltleben auch wörtliche Übereinstimmungen mit der Überlieferung auf. So paraphrasiert Oldenberg die Nacht vor Buddhas Ausbruch aus dem Elternhaus:

> In seinem Palast umgeben den Königssohn schöne, geschmückte Dienerinnen, die mit *Musik* und *Tanz* seine Gedanken zu zerstreuen suchen. Aber er sieht und hört nicht auf sie und versinkt bald in *Schlaf*. Nachts erwacht er und sieht beim Schein der Lampen jene Sängerinnen *eingeschlummert*, die einen im Schlafe redend, die anderen mit fließendem Munde, noch anderen ist das Gewand herabgesunken und hat *widrige Gebrechen ihres Leibes* entblößt. Bei diesem Anblick ist ihm, als sei er auf einem Leichenfeld voll entstellter Leichen, als stünde das Haus um ihn in Flammen. „Wehe, mich umringt Unheil", ruft er aus, „wehe, mich umringt Bedrängnis! Jetzt ist die Zeit gekommen, den großen Gang zu gehen."[721]

Die wesentliche Akzentverschiebung besteht darin, dass es Hesses Siddhartha zuvörderst vor sich selbst „ekelt". Auch weitere Details aus Oldenbergs Schilderung werden bei Hesse auf Siddhartha bezogen:

> Dann hatte Siddhartha die Nacht in seinem Hause mit *Tänzerinnen* beim Weine zugebracht [...], und hatte lange *vergeblich den Schlaf gesucht*, das Herz voll eines Elends, das er nicht mehr ertragen zu können meinte, voll eines Ekels, von dem er sich durchdrungen fühlte wie vom lauen, widerlichen Geschmack des Weines, der allzu süßen, öden Musik, dem allzu weichen Lächeln der Tänzerinnen, dem allzu süßen Duft ihrer Haare und Brüste. Mehr aber als vor allem anderen *ekelte ihm vor sich selbst*, vor seinen duftenden Haaren, vor dem Weingeruch seines Mundes, vor der schlaffen Müdigkeit und Unlust seiner Haut. [...] Erst beim Schein des Morgens und dem Erwachen der ersten Geschäftigkeit auf der Straße vor seinem Stadthause war er *eingeschlummert*, hatte für wenige Augenblicke eine halbe Betäubung, *eine Ahnung von Schlaf* gefunden. (415f.)

Bei diesem erneuten Ausbruch steht Siddhartha dem Selbstmord nahe, erlebt dann plötzlich wieder den Klang *Om*, erkennt „die Torheit seines Tuns" (421), versinkt daraufhin in einen tiefen Schlaf unter einem Baum (der vor seiner Erleuchtung meditierende Buddha sitzt ebenfalls unter einem Baum am Fluss[722]) und hat nach dem Erwachen das Gefühl, „als seien zehn Jahre vergangen" (422). An dieser Stelle fängt für Siddhartha wieder ein neuer Lebensabschnitt und im Hinblick auf die Überlieferung ein neuer, dritter Kreislauf an (vgl. die Tabelle). Trotz der motivischen Übereinstimmungen mit der Buddha-Legende ist das, was Siddhartha in diesem Moment geschieht, schlecht mit der Erleuchtung Buddhas zu vergleichen. Denn es ist weder *endgültig*, noch hat es Züge einer *einmaligen* Erfahrung, welche Siddharthas Leben entscheidend verändern und die Sujet-Entwicklung zum Stillstand bringen würde. Zumindest ist im äußeren, in der diskursiven Sprache erfassten Gang der Dinge keine grundlegende Veränderung zu erkennen.[723]

Dagegen erinnert die Begegnung mit Govinda unmittelbar nach Siddharthas Erwachen[724] erneut an die Buddha-Vita, und zwar an jenen Moment, wo dem gerade erwachten Buddha seine fünf ehemaligen Gefährten begegnen, die ihn einstmals verließen. Bei dieser Begegnung erfolgt Buddhas erste Predigt (die so genannte Predigt von Benares, vgl. dazu unten, III.2.2.1). Die ganze Szene beginnt mit einem Dialog zwischen dem Buddha und den Asketen, die an seiner Erleuchtung aus dem gleichen Grund zweifeln, aus dem sie ihn bereits zuvor verließen: Er

---

[721] Oldenberg, S. 122f.

[722] Seine Erleuchtung erlangt der historische Buddha ebenfalls „unter dem Baum der Erkenntnis am Ufer des Flusses Neranjara." (Ebenda, S. 127)

[723] Eine ausführliche Analyse der poetischen Organisation dieser Textstelle vgl. unten, III.2.2.3.

[724] Dabei handelt es sich ganz offensichtlich um ein Wortspiel: Es wird von einem „Erwachen" vom Schlaf berichtet, wobei die andere Deutungsmöglichkeit, nämlich Erwachen im geistigen Sinne, ebenfalls denkbar wäre. Darauf spielt Siddhartha dann im letzten Kapitel wieder an (vgl. ausführlicher weiter unten, Punkt 1.3.).

sei „üppig geworden, von der Askese abgefallen“[725]. Darauf behauptet Gotama seine Vollendung als Buddha. Der Dialog wiederholt sich insgesamt dreimal, bevor die Asketen dem Buddha die nötige Achtung und seiner Verkündung der Lehre die nötige Aufmerksamkeit schenken.[726] Der Dialog zwischen Siddhartha und Govinda nimmt das Thema der „Üppigkeit“ wieder auf, und auch die Wiederholungen scheinen dem Stil der Vorlage nachempfunden zu sein: Siddhartha wiederholt zweimal, dass er pilgert, worauf Govinda ebenfalls zweimal einwendet, dass Siddharthas Schuhe, Kleider und Haare nicht die eines Pilgernden sind; daraufhin verweist ihn Siddhartha zweimal darauf, dass „die Welt der Gestaltungen, [...] unsere Gewänder, und die Tracht unserer Haare, und unsere Haare und Körper selbst“ vergänglich seien (zum zweiten Mal heißt es dann: „Schnell dreht das Rad der Gestaltungen“) (425). Damit spielt Siddhartha auf die gerade in der Predigt von Benares zum ersten Mal dargelegte Lehre an, nämlich auf die „heilige Wahrheit von der Entstehung des Leidens“ aus dem zur Wiedergeburt führenden Durst: In Oldenbergs Übersetzung ist direkt vom „Vergänglichkeitsdurst“ die Rede.[727]

Im Unterschied zu den fünf Asketen, die hier den „heiligen höchsten Buddha“[728] als solchen anerkennen, wirkt Govinda durch Siddharthas Erscheinung lediglich irritiert und verlässt ihn erneut, womit wiederum auf die Situation angespielt wird, als die Gefährten den von der Askese abgefallenen Gotama enttäuscht verließen. So wird die ganze Begegnungsszene im Hinblick auf die Vorlage doppeldeutig, denn Govinda spielt hier die Rolle jener fünf Asketen zu zwei unterschiedlichen Zeitpunkten der Buddha-Biographie: Einmal bei der Begegnung zu Benares nach der Erleuchtung und einmal davor, so dass die beiden in der Überlieferung einander entgegengesetzten Momente zur gleichen Zeit innerhalb ein und derselben Szene auftreten und der Bezug auf die Vorlage die Frage von Siddharthas Erleuchtung ostentativ doppeldeutig lässt (ausführlicher zu dieser Szene vgl. weiter unten, III.1.3.).

Genauso wie der historische Buddha nach dem Verlassen des Elternhauses, findet Siddhartha auch in diesem Lebensabschnitt (neue) Lehrer: den Fährmann Vasudeva und den Fluss (vgl. Tabelle, 3. Kreislauf). Gleichzeitig stellt sein Fährmann-Leben nahezu ein Sinnbild von Buddhas „Weg, der in der Mitte liegt“[729] dar, und zwar sowohl im Hinblick auf seinen eigenen Lebensweg, der nach Askese und Weltlust nun in eine dritte, ‚mittlere‘ Phase führt, als auch räumlich gesehen, denn der Fluss teilt die beiden Reiche und die Funktion des Fährmanns ist es, zwischen den beiden zu ver*mitte*ln.

Nach längerer Zeit[730] kommt es erneut zu einer Begegnung, die gemäß dem immer wiederkehrenden Schema der Buddha-Legende der Begegnung mit den ehemaligen Gefährten entspricht: Durch Zufall trifft Siddhartha Kamala und seinen

[725]Reden, S. 193.
[726]Vgl. bei Oldenberg S. 145f. Zitiert wird diese Stelle hier und weiter nach Karl Eugen Neumanns Übersetzung, in der die dreifache Wiederholung, im Unterschied zu Oldenbergs Version, vollständig angeführt wird.
[727]Vgl. in Oldenbergs Übersetzung: „Dies, ihr Mönche, ist die heilige Wahrheit von der *Entstehung des Leidens*: es ist der Durst, der von Wiedergeburt zu Wiedergeburt führt, samt Freude und Begier, der hier und dort seine Freude findet: der Lüstedurst, der Werdedurst, der Vergänglichkeitsdurst.“ (S. 147, hervorgehoben von Oldenberg; vgl. auch zur Vergänglichkeit der Gestaltungen ebenda S. 244 und 278ff.)
[728]Vgl. Predigt von Benares in Oldenbergs Übersetzung (Oldenberg, S. 145).
[729]Vgl. ebenda, S. 146.

mittlerweile elfjährigen Sohn wieder. Beim Vergleich mit der Vorlage öffnen sich interessante Deutungsmöglichkeiten. Und zwar wird über Buddha, als dieser noch nicht zu Buddha geworden ist und gerade dabei war, seine Frau und seinen neugeborenen Sohn zu verlassen, Folgendes berichtet:

> Ehe er von dannen eilt, gedenkt er seines neugeborenen Sohnes: „Ich will mein Kind sehen." Er geht zum Gemach der Gattin, die auf blumenbestreutem Lager schlummert, die Hand über das Haupt des Kindes gebreitet. Da denkt er: „Wenn ich ihre Hand von seinem Haupt bewege, mein Kind zu erfassen, wird sie erwachen; wenn ich Buddha sein werde, dann will ich wiederkehren und nach meinem Sohn sehen."[731]

Auch Hesses Siddhartha kann seinen Sohn bei seinem Ausbruch aus der Stadt nicht sehen, ja von seiner Existenz noch nicht einmal wissen. Beim Wiedersehen mit Kamala ist es aber das Gesicht des Sohnes, das Siddhartha als erstes sieht und bald erkennt:

> Er blickte auf und sah zuerst das Gesicht des Knaben, das ihn wunderlich erinnerte, an Vergessenes mahnte. Dann sah er Kamala, die er alsbald erkannte [...] und nun wußte er, daß es sein eigener Sohn sei, dessen Gesicht ihn so sehr gemahnt hatte. (440)

Von Buddhas Sohn ist bekannt, dass er bereits als siebenjähriges Kind in die Buddha-Gemeinde eintrat.[732] Ob Siddhartha nun *Buddha* ist, als er seinen Sohn sieht, bleibt unklar, in dieser ‚Gemeinde' „bei zwei alten Bananenessern" (446) will der junge Siddhartha jedenfalls nicht bleiben.

Kamala spielt hier nicht nur die Rolle von Siddharthas Frau, sondern übernimmt auch die Funktion einer ehemaligen Gefährtin, die den historischen Buddha in einer veränderten Situation antrifft. Ähnlich wie Govinda im Kapitel „Am Flusse", muss auch sie Siddhartha verlassen, allerdings auf einem anderen Wege, indem sie nämlich stirbt. Ausführlich wird diese Situation unten im Abschnitt III.1.3. betrachtet.

Der letzte Abschnitt von „Siddhartha" (vgl. Tabelle, 4. Kreislauf) lässt sich ebenfalls auf Stichworte der Buddha-Legende zurückführen. Nur sind bei diesem letzten Kreis entscheidende Akzente anders gesetzt: Die gleichen Geschehnisse wiederholen sich sozusagen mit umgekehrten Vorzeichen. Siddhartha spielt nun eine neue Rolle, nämlich die Rolle der anderen. Er *wird* selbst von seinem Sohn verlassen, so wie er einst seinen eigenen Vater verlassen hat. Dass Siddharthas Sohn genauso wie sein Vater heißt, ist eine offensichtliche und signifikante Abweichung von der Geschichte des historischen Buddha, dessen Sohn den Namen Rahula trug. Damit betont Hesse nochmals die ständige Wiederkehr der Geschehnisse, so dass die Phrase *Siddhartha verlässt seinen Vater* sowohl für den ersten als auch für diesen letzten Text- bzw. Lebensabschnitt gelten kann.

Aus dem Ziel, dem Siddhartha als junger Mann nachstrebte, wird hier, ebenfalls spiegelverkehrt, *Ziellosigkeit*:

> An der Stelle des Wunschzieles, das ihn hierher und dem entflohenen Sohne nachgezogen hatte, stand nun Leere. Traurig setzte er sich nieder, fühlte etwas in seinem Herzen sterben, empfand Leere, sah keine Freude mehr, kein Ziel. Er saß versunken und wartete. Dies hatte er am Flusse gelernt, dies eine: warten, Geduld haben, lauschen. Und er saß und lauschte, im Staub der Straße, lauschte seinem Herzen, wie es müd und traurig ging, wartete auf eine Stimme. Manche Stunde kauerte er lauschend, sah keine Bilder mehr, sank in die Leere, ließ sich sinken, ohne einen Weg zu sehen. (451f.)

---

[730] Von dieser Zeit heißt es: „Die Jahre gingen hin, und keiner zählte sie" (438), wenngleich es nach dem Alter des Sohnes genau genommen Zwölf Jahre sind, die in der Schilderung allerdings nicht sonderlich reich an äußeren Ereignissen sind.

[731] Oldenberg, S. 123.

[732] Vgl. Lexikon der östlichen Weisheitslehren, S. 301.

Auch von seinem *Gefährten* Vasudeva wird Siddhartha verlassen. Allerdings ist diese Trennung nicht mehr von Enttäuschung oder Vorwürfen begleitet: Es ist nun einfach „genug“[733]. Dabei treten bei Vasudeva eher die Züge eines Lehrers hervor: Nicht der *Schüler* Siddhartha verlässt hier also seinen *Lehrer*, sondern umgekehrt, und nicht wegen eines angeblichen Fehlers oder der Abkehr vom rechten Wege wird Siddhartha von Vasudeva, der die Rolle seines bisherigen *Gefährten* spielt, verlassen, sondern weil Vasudeva „die Heiterkeit des Wissens“ (459) in seinen Augen sieht. – Erneut wird, wie häufig bei Hesse, eine Kernsituation bzw. ein Grundmotiv mit veränderter Besetzung (bzw. Figur-Rolle-Zuordnung) durchgespielt.

Damit ist die eigentliche Handlung von „Siddhartha“ abgeschlossen. Auf die besondere Situation des letzten Kapitels, das ganz unter dem Zeichen des Vorlagenmotivs der Begegnung der ehemaligen Gefährten steht und gleichzeitig das typische Romanfinale als „Bild im Bild“ darstellt (vgl. oben, II.2.), wird weiter unten eingegangen. Bereits jetzt kann aber vor dem Hintergrund der Buddha-Legende eine Zwischenbilanz gezogen werden.

Hesses Text ist auf das gleiche Sujet-Ereignis ausgerichtet wie die Buddha-Legende, nämlich auf die Buddha-Werdung. Dadurch, dass Hesses Nachdichtung praktisch alle wichtigen Elemente und Motive aus der Überlieferung aufnimmt und diese in verschiedenen Kombinationen variiert und wiederholt, bleibt Buddhas Lebensgeschichte in Hesses Text stets präsent, so dass beim Leser die entsprechende Ereignis-Erwartung evoziert wird. Als Faktum wird das Zustandekommen des Ereignisses in „Siddhartha“ zwar nicht generell in Frage gestellt, seine eindeutige zeitliche und räumliche Bestimmung bleibt hier jedoch, im Unterschied zur Buddha-Geschichte, ostentativ aus.[734] Wann und wie Siddhartha, von dem mitten im Text wie nebenbei gesagt wird: „Längst wußte er sich nicht mehr von Gotama getrennt“ (439), vom Suchen zum entscheidenden Finden kommt, lässt sich nicht genau definieren.[735] Auch die Frage, was dem Buddha Gotama „geschehen ist in der Stunde [s]einer Erleuchtung“ (381), bleibt zunächst ein Rätsel.

Durch das mehrmalige Wiederholen der Sujet-Sequenz der Buddha-Legende verliert Hesses scheinbar konventionelle Erzählung die Finalität und als Folge auch die Kausalität der aufeinander abgestimmten bzw. nacheinander dargestellten Ge-

[733] Vgl.: „Als Vasudeva sich von dem Sitz am Ufer erhob, als er in Siddharthas Augen blickte und die Heiterkeit des Wissens darin strahlen sah, berührte er dessen Schulter leise mit der Hand, in seiner behutsamen und zarten Weise, und sagte: ‚Ich habe auf diese Stunde gewartet, Lieber. Nun sie gekommen ist, laß mich gehen. Lange habe ich auf diese Stunde gewartet, lange bin ich der Fährmann Vasudeva gewesen. Nun ist es genug. Lebe wohl, Hütte, lebe wohl, Fluß, lebe wohl, Siddhartha!‘“ (459)

[734] Für Walter Jens ist „die Auslassung des ‚naturalistischen‘ Höhepunkts [...] ein Charakteristikum des modernen Romans. Man schildert Vorbereitung und Reaktion, das ‚Davor‘ und ‚Danach‘, so daß das Faktum selbst nur in der ‚Brechung‘ sichtbar wird.“ (Jens: Uhren ohne Zeiger, S. 320f.)

[735] Murti gelingt eine sehr treffende Formulierung dieses Phänomens: „Siddhartha schwankt zwischen zwei Extremen, aber die Spannung wird nicht aufrechterhalten. Er geht von einem Pol zum anderen (Samanas zu Sansara) und erreicht dann, wie durch ein Wunder, eine Synthese, die nicht so sehr eine Vereinigung der beiden Extreme bedeutet, als viel mehr eine dritte Stufe nicht nur außerhalb empirischer Wirklichkeit, sondern auch einer Wirklichkeit „zweiter Ordnung“, das heißt, der des Selbstbewußtseins.“ (Murti, S. 126) Ziolkowski spricht im Zusammenhang mit Govindas Vision im letzten Kapitel von Epiphanie, die er als ein „Symptom für die moderne Abkehr vom Realismus und die Hinwendung zu einem neuen Mystizismus“ betrachtet (Theodore Ziolkowski: Siddhartha – Die Landschaft der Seele, Mat. 2, S. 154ff.) Es handelt sich hier um eine Erfahrung, die sich der Rationalität und Begrifflichkeit entzieht und die Ziolkowski mit Recht im Zusammenhang mit der Sprachkrise im frühen 20. Jahrhundert betrachtet (vgl. ebenda, S. 155f.).

schehnisse. Gerade vor dem Hintergrund einer religiösen Erleuchtungsgeschichte, für die der Augenblick der entscheidenden Wendung von grundlegender Bedeutung ist, fällt diese Transformation besonders stark auf. Es handelt sich dabei um ein bewusst geführtes intertextuelles Spiel, das darauf ausgerichtet ist, eine scheinbar linear verlaufende Entwicklung vor der Folie der Vorlage als eine sich immer neu wiederholende Kreisbewegung zu präsentieren. Die Geschichte der Buddha-Werdung wird in „Siddhartha" in verschiedener personeller Zusammensetzung und vor unterschiedlichen ‚Kulissen' mehrfach durchgespielt. Dabei erscheinen die einander sinngemäß entgegengesetzten Lebensbereiche – die Askese, das Weltleben und die fromme Fährmann-Existenz – als Variationen des gleichen Grundschemas. Ebenso spielen auch die Textfiguren verschiedene, häufig zeitlich disparate Momente der Buddha-Vita bezogene Rollen gleichzeitig: So tritt Govinda als Jünger Gotamas, zugleich aber als Siddharthas ehemaliger Gefährte auf; Kamala ist Siddharthas Frau und Mutter seines Kindes und erfüllt später im Text ebenfalls die Funktion seiner ehemaligen Gefährtin. Auch Siddhartha selbst vereinigt in sich mehrere Züge des historischen Buddha, spielt in Bezug auf Gotama aber auch die Rolle des (potenziellen) Buddha-Jüngers. Dementsprechend fallen auch Gotama zwei verschiedene Rollen zu: Er ist zwar zweifellos der erleuchtete Buddha, in dem Moment aber, als Siddhartha ihn verlässt, tritt er in die Rolle des verlassenen Lehrers. Schließlich spielt Siddharthas Sohn Siddhartha die Rolle seines Vaters bzw. des historischen Buddha, als dieser selbst jung war und seinen Vater verließ; der alte Siddhartha schlüpft somit in die Rolle des eigenen Vaters bzw. des Vaters seines geschichtlichen Prototypen.

Die wichtigste sujetrelevante Abweichung von der Vorlage betrifft ebenfalls die Figurenkonstellation: Die ausbleibende Darstellung des unaussprechlichen Ereignisses der Buddha-Werdung wird bei Hesse im ersten Kreislauf durch die Verdoppelung der Buddha-Gestalt und im Finale durch die Vision der Identität der beiden Buddha-Figuren ersetzt. Diese Aufsplitterung des Handlungsträgers der Legende erfolgt nach dem zeitlichen Prinzip: Siddhartha erscheint als der *werdende*, Gotama als der *seiende* Buddha.[736] Siddhartha beendet einen Kreis auf seinem Lebensweg und begibt sich auf den nächsten, und allein schon die Tatsache, dass sein Weg stets weitergeht und das Buddha-Schema auf einer jeweils neuen Ebene wiederholt wird, deutet darauf hin, dass die am Ende des jeweiligen Kreislaufs gemachten Erfahrungen nicht endgültig sind. Auch vom Helden selbst geht bis zum letzten Moment nicht direkt und ausdrücklich jene „Gewißheit des Findens"[737] aus, die für den historischen Buddha – aber auch für Hesses Gotama – charakteristisch ist. So befindet sich Siddhartha in einem ständigen „Kreislauf von Geburt, Tod und

[736] Auch Leroy R. Shaw sieht in Siddhartha den „Aspekt des Suchenden" und in Gotama den „Aspekt des Vollendeten" personifiziert. (Shaw, S. 114) Über die Begegnungsszene der beiden ‚Buddhas' in Siddhartha heißt es bei ihm: „Sein und Werden sind also in dieser Geschichte gleichermaßen vertreten, das Erstere durch die Existenz eines Menschen, der die Einheit gefunden hat, das Letztere durch die Gestalt eines Menschen, der sich selbst als einen Vollendeten sieht, aber das Stadium der Vollendung noch nicht erreicht hat. [...] Seine [Siddharthas] persönliche Begegnung mit Buddha nimmt im Handlungsablauf bereits den absoluten Übergang aus der Zeit ins Zeitlose vorweg, denn hier trifft sich der Aspekt des Werdenden im Leben der einen Gestalt mit dem Aspekt des bereits Seienden im Leben der anderen. Zugleich begegnet der bereits Vollendete sich selbst noch einmal auf seinem Weg zur Vollendung." (Ebenda, S. 102) Ob Siddhartha „sich selbst als einen Vollendeten sieht", ist allerdings fraglich. Auch wenn es überhaupt nicht zu leugnen wäre (und darauf wird später einzugehen sein), dass seine Vollkommenheit von Anfang an vom Text suggeriert wird, haben wir keine Indizien dafür, wie der Protagonist sich selbst sieht.

[737] Oldenberg, S. 126.

Wiedergeburt“ oder, in Begriffen der buddhistischen Dogmatik gesprochen, im Sansara.[738] Dagegen hat Gotama Buddha, so Hesse, „in sich das Leid der Welt überwunden und das Rad der Wiedergeburten zum Stehen gebracht“ (369) und befindet sich im überzeitlichen Nirvana bzw. ist laut Überlieferung „erlöst von der Verderbnis des Werdens“[739].

Die Gegensätzlichkeit der beiden Buddha-Figuren wird bis zum Ende des Romans betont (besonders deutlich in der Wahrnehmung Govindas), am Ende jedoch (ebenfalls in Govindas Augen) aufgehoben. Plausible Erklärungen gibt Hesse allerdings weder für die Tatsache, dass die beiden Figuren getrennt bleiben (etwa als Siddhartha Gotama verlässt),[740] noch für deren Identität, derer der (nicht umsonst erstaunte) Govinda am Ende gewahr wird. Shaws Versuch, die Paradoxie dieses Verhältnisses zu überspielen, zeigt, dass dies nicht mit den Mitteln der üblichen Logik gelingen kann. So spricht er von der Distanz, „durch welche der Suchende immer von seinem Ziel getrennt sein wird, solange er selbst noch nicht genügend Erfahrungen gesammelt hat“[741]. Demnach interpretiert Shaw Siddharthas Weg zum Buddha als einen konsekutiven Prozess des Buddha-*Werdens*, an dessen Ende er irgendwann zum Buddha-*Sein* kommt. Wenn aber das Ziel des Buddha-Weges, die Erleuchtung, eine Frage der praktischen Lebenserfahrung wäre, bleibt unklar, warum Gotama die nötigen Erfahrungen bereits gesammelt haben soll. Denn er befindet sich, wenn auch nicht im gleichen Alter, so doch offenbar fast in der gleichen Phase des Buddha-Werdens wie Siddhartha[742] und ist eben nur den einen entscheidenden Schritt weiter. Seinerseits hat Siddhartha vor der Begegnung mit Gotama (und noch ohne von seiner Existenz zu wissen) genau die Erkenntnis gewonnen, die laut Überlieferung unmittelbar der entscheidenden Phase der Buddha-Werdung, der Erleuchtung, bevorsteht, und zwar die Einsicht in die Fruchtlosigkeit der Askese.[743] Trotz dieser entscheidenden Erkenntnisse kommt Hesses Sidd-

[738]Vgl. entsprechende Erneuerungs-Symbolik im Kapitel „Kamala“ und Motive des Todes sowie eines neuen Lebens im Kapitel „An Flusse“, in dem es am Ende direkt heißt: „In diesem Fluß hatte sich Siddhartha ertränken wollen, in ihm war der alte, müde, verzweifelte Siddhartha heute ertrunken. Der neue Siddhartha aber fühlte eine tiefe Liebe zu diesem strömenden Wasser und beschloß bei sich, es nicht so bald wieder zu verlassen.“ (431) In dem selben Kapitel heißt es über Siddharthas Lebensweg: „Närrisch ist er, dieser Weg, er geht in Schleifen, er geht vielleicht im Kreise. Mag er gehen, wie er will, ich will ihn gehen.“ (428)

[739]Oldenberg, S. 127.

[740]Vgl. dazu ausführlich weiter unten, III.1.4.2.

[741]Shaw, S. 102.

[742]Hesses Siddhartha, der an dieser Stelle etwa Mitte Zwanzig sein sollte, müsste – wenn man so weit spekuliert – jünger als Gotama sein, der erst mit 29 in die Hauslosigkeit geht und mit 35 zum Buddha wird. Darauf, dass Buddha sich hier am *Anfang* seiner Lehrtätigkeit befindet, deuten zwei Tatsachen: zum einen, dass zwischen Siddharthas Begegnung mit Gotama und dem Tod des letzteren zwischen 30 und 40 Jahren vergehen, also ungefähr so lange, wie die Lehrtätigkeit des historischen Buddha nach seiner Erleuchtung dauert; zum anderen sind es die über Gotama verbreiteten Gerüchte (vgl. in „Siddhartha“: „Einer sei erschienen, Gotama genannt, der Erhabene, der Buddha, der habe in sich das Leid der Welt überwunden und das Rad der Wiedergeburten zum Stehen gebracht.“ (369))

[743]So sagt Siddhartha zu Govinda über den Ältesten der Samanas: „Sechzig Jahre ist er alt geworden und hat Nirwana nicht erreicht. Er wird siebzig werden und achtzig, und du und ich, wir werden ebenso alt werden und werden uns üben, und werden fasten, und werden meditieren. Aber Nirvana werden wir nicht erreichen, er nicht, wir nicht. O Govinda, ich glaube, von allen Samanas, die es gibt, wird vielleicht nicht einer, nicht einer Nirwana erreichen. Wir finden Tröstungen, wir finden Betäubungen, wir lernen Kunstfertigkeiten, mit denen wir uns täuschen. Das Wesentliche aber, den Weg der Wege, finden wir nicht.“ (19) Auch der historische Buddha kam nach seinen härtesten Askeseübungen zu dieser Erkenntnis. Bei Oldenberg heißt es an der entsprechenden Stelle lakonisch: „Er sieht, daß die Kasteiungen nicht zur Erleuchtung führen.“

hartha anschließend nicht zur Erleuchtung, sondern zieht weitere Kreise des sündigen menschlichen Lebens.

Das Beispiel Govindas, der zu Gotama ging und „sein Leben lang nach der Regel gelebt hatte“ (460), aber trotzdem ein „Suchender“ blieb und nicht zum „Finden“ kommen konnte,[744] zeigt wiederum deutlich, dass die Jüngerschaft bei Gotama für Siddhartha ebenfalls keinen Sinn gehabt hätte. Dies wäre auch nicht im Sinne des historischen Buddha, der seine Lehrer ebenfalls verlassen hat. Also muss es für den Protagonisten tatsächlich heißen: weiterziehen. Allerdings gerät er gerade dann (oder: *auch* dann) in einen Widerspruch zu dem, was einen Buddha auszeichnet, nämlich in die Kreisläufe der Sansara. Dieser Widerspruch folgt ebenso auch aus Shaws Erklärung, die *für* Siddharthas Verlassen des Buddha spricht. Und zwar stellt sich die Frage, warum die „Zeit, als Summe aller Augenblicke, die Buddha bereits überwunden hat, [...] von Siddhartha erst noch durchlebt werden“[745] soll – ist doch das von Buddha erreichte *Überwinden* der Zeit der äußerste Gegensatz zu ihrem für den sterblichen Menschen normalen *Durchleben*.

Die Zersplitterung der Buddha-Figur ist also auf der Ebene der äußeren Handlung weder kausal noch psychologisch erklärbar, sie widerspricht den Gesetzen der Logik und ist daher paradox. Die chronotopischen Koordinaten des Buddha-Sujets werden damit grundlegend verändert: Da Siddharthas Buddha-Werden parallel zu Gotamas Buddha-Sein verläuft, ist das Ziel der dargestellten Entwicklung im Grunde in jedem Moment vorhanden. Dementsprechend ist der Text nicht mehr in zeitliche Abschnitte vor und nach dem Erreichen dieses Ziels aufgeteilt: Prozess und Resultat der Buddha-Werdung werden nicht nacheinander, sondern zeitlich und räumlich parallel und nebeneinander dargestellt.

Die beiden Gestalten, in die die Person des historischen Buddha geteilt wird, erhalten Teile seines Namens und werden in verschiedenen Phasen seiner Biographie gezeigt: Siddhartha *vor*, Gotama *nach* der Erleuchtung. Statt Siddhartha die Grenze zwischen den „Gegenfeldern“[746] der sujetlosen Struktur ‚unvollendet‘ und ‚vollendet‘ überschreiten zu lassen, stellt Hesse im „Gegenfeld“ dessen Doppelgänger dar. Mit dieser entscheidenden Transformation wird die bewegliche Buddha-Figur – der Held als Handlungsträger – aufgehoben und das Ereignis der Buddha-Legende nunmehr unmöglich. An der Stelle der beweglichen Figur erscheinen zwei potenziell bewegliche – oder genauer gesagt, eine, die ihre entscheidende Bewegung noch nicht gemacht hat und eine, die sie bereits hinter sich hat. Die Grenzüberschreitung ist für beide zwar nicht „verboten“,[747] sie wird lediglich nicht dargestellt, da sie in dieser veränderten Konstellation überhaupt nicht direkt darstellbar wäre. Auf der Ebene der äußeren Handlung bleibt die Darstellung des Ereignisses damit aus.

(Oldenberg, S. 126) In den von Neumann übersetzten „Reden Gotamo Buddhos“ heißt es aus Buddhas Mund über den entsprechenden Moment: „Da kam mir, Aggivessano, der Gedanke: ‚Was für Asketen oder Priester auch je in der Zukunft herantretende schmerzliche, brennende, bittere Gefühle erfahren haben: das ist das höchste, weiter geht es nicht‘“. Das Gleiche gilt dann auch für die „Asketen oder Priester“ der Zukunft und der Gegenwart, und die Passage schließt mit folgenden Worten: „Und doch erreiche ich durch diese bittere Schmerzensaskese kein überirdisches, reiches Heiltum der Wissensklarheit! Es gibt wohl einen anderen Weg zur Erwachung.“ (Reden, S. 275)

[744] Vgl. „Siddhartha“, S. 460f.

[745] Shaw, S. 102.

[746] Vgl. bei Lotman, S. 342: „Nach Überwindung der Grenze tritt der Handlungsträger in das ‚Gegenfeld‘ ein.“

[747] Ebenda, S. 338.

Hesses Transformation des traditionellen Buddha-Sujets erscheint paradox, da die Zersplitterung der Buddha-Figur/der Figur des Handlungsträgers gegen die Logik der konsekutiven Zeitbewegung und der Abfolge von Prozess und Resultat verstößt.

1.3. An der Stelle des erwarteten Sujet-Ereignisses: Begegnung mit Buddha und Szenen des Wiedersehens mit den ehemaligen Gefährten

Hesse zieht aus der Unaussprechlichkeit des Ereignisses der Buddha-Werdung radikale Konsequenzen und spart mit seinen paradoxen Sujet-Transformationen nicht nur seine Beschreibung, sondern auch seine räumlich-zeitliche Bestimmung aus. Vor dem gleichen Problem stand bereits die buddhistische Überlieferung, die das Unaussprechliche dieses inneren Vorganges überspielen musste. Und sie tat es auch, indem sie dem inneren Ereignis eine Entsprechung in der Außenwelt verlieh und es damit ‚veräußerlichte': Erzählungen über gewaltige Naturerscheinungen und Geister begleiten den Augenblick der Erleuchtung Buddhas, und seine späteren Wunder lassen die Gläubigen nicht über die Authentizität des Buddha als solchen zweifeln. Ein anderes, weitaus realistischeres Mittel der Fixierung des im Inneren verborgenen Ereignisses im sichtbaren Äußeren bot der Anblick des erleuchteten Gotama. Er räumte bei jedem, der ihm begegnete (darunter waren sowohl die bereits erwähnten ehemaligen Gefährten Buddhas als auch eine Vielzahl seiner zukünftigen Anhänger und Jünger), alle Zweifel an seiner vollzogenen Buddhaschaft aus. Bei Oldenberg wird eine dafür sehr charakteristische, an die Hirten und den Engel[748] bzw. an die Sterndeuter[749] des Evangeliums erinnernde erste Begegnung des gerade erleuchteten Buddha mit den Menschen beschrieben: „Zwei Kaufleute kommen vorbeigezogen: eine Gottheit [...] verkündet ihnen die Nähe des Heiligen und fordert sie auf, ihn zu speisen."[750] Diese Kaufleute nehmen ihre „Zuflucht bei dem Erhabenen und bei seiner Lehre"[751], nicht nur ohne die Lehre gehört zu haben, sondern auch ohne dass der Buddha selbst sich zu jenem Zeitpunkt bereits entschlossen hätte, diese überhaupt zu verkünden. Trotz der „vorbildlichen Hindeutung auf die vornehmste Aufgabe seines Lebens, auf das Predigen der erlösenden Lehre"[752] steht hier also das Wesen Buddhas und nicht die Lehre als verbaler Ausdruck seiner Vollendung im Vordergrund.[753] Das „Lexikon der östlichen Weisheitslehren" spricht in diesem Zusammenhang von Buddhas „Ausstrahlung":

---

[748]Vgl. Lukas, 2,8-13: „In jener Gegend lagerten Hirten auf freiem Feld und hielten Nachtwache bei ihrer Herde. Da trat der Engel des Herrn zu ihnen, und der Glanz des Herrn umstrahlte sie. Sie fürchteten sich sehr, der Engel aber sagte zu ihnen: Fürchtet euch nicht, denn ich verkünde euch eine große Freude, die dem ganzen Volk zuteil werden soll: Heute ist euch in der Stadt Davids der Retter geboren; er ist der Messias, der Herr. Und das soll euch als Zeichen dienen: Ihr werdet ein Kind finden, das, in Windeln gewickelt, in einer Krippe liegt."

[749]Vgl. Matthäus, 2,1-3: „Als Jesus zur Zeit des Königs Herodes in Bethlehem in Judäa geboren worden war, kamen Sterndeuter aus dem Osten nach Jerusalem und fragten: Wo ist der neugeborene König der Juden? Wir haben seinen Stern aufgehen sehen und sind gekommen, um ihm zu huldigen."

[750]Oldenberg, S. 138.

[751]Ebenda.

[752]Ebenda.

[753]Wie unten anhand einer ausführlichen Analyse des Kapitels „Gotama" gezeigt werden soll, spielt auch bei dem Erkennen von Hesses Buddha durch die beiden Asketen nicht der Inhalt der Lehre, sondern sein Erscheinungsbild die entscheidende Rolle.

> Als er seinen früheren Gefährten wieder begegnete, sahen sie, daß er völlig verwandelt war. Seine Ausstrahlung war derart, daß sie, die ihm im ersten Augenblick mit Mißtrauen gegenübergetreten waren, überzeugt waren, er müsse die Befreiung gefunden haben, nach der sie auf dem Weg der Askese bisher vergeblich gestrebt hatten.[754]

Für Hesses Text ist der bereits erwähnte, auf die Nichtmitteilbarkeit der Erleuchtung zurückzuführende Umstand wichtig, dass Gotama ausgerechnet *in* bzw. *nach* seiner wesenhaften Wandlung als Buddha erkannt werden muss. Dies tun Menschen, die ihn entweder nie gekannt haben oder solche, die, wie etwa seine ehemaligen Gefährten, gar nicht zulassen können, dass dieser vom richtigen Wege abgekommene Asket tatsächlich zu Buddha geworden ist.[755] In der Legende wird dieser Widerspruch im ersten Fall durch die Einmischung der Gottheit gelöst; den fünf Mönchen, die als erste Buddhas Lehre vernehmen dürfen, passiert etwas Unerklärliches: Ohne sichtliche Gründe können sie nicht „bei ihrem Entschluß bleiben", ihm bei der Begegnung „keine Ehrerbietung [zu] beweisen, nicht vor ihm auf[zu]stehen, ihm nicht seine Almosenschale und sein Obergewand ab[zu]nehmen"[756]. Festzuhalten ist also, dass das Erkennen des Buddha als solchen bereits in der Überlieferung ein letztlich nicht rationalisierbares Moment enthält.

In Hesses Nachdichtung werden sowohl die Begegnungssituationen als auch das Erkennungsmotiv beibehalten. Bemerkenswerterweise finden diese Begegnungen immer in den Momenten des jeweiligen Kreislaufs statt, wo es nach der Logik der Vorlage zur Erleuchtung kommen soll und provozieren damit eine entsprechende strukturelle Erwartung. Im Unterschied zur Vorlage beziehen sich diese Erkennungssituationen auf zwei verschiedene Gestalten, Siddhartha und Gotama. Da die Beschreibung der Erleuchtung in Bezug auf beide Buddha-Figuren ausbleibt, wirken diese Begegnungsszenen als einziger (indirekter) Verweis auf die stattgefundene Erleuchtung der Legende. Von dem in der Überlieferung eng miteinander zusammenhängenden Motivpaar *Erleuchtung – Erkennen* bleibt bei Hesse also nur der zweite Teil. Bemerkenswert ist dabei, dass das Erkennungsmotiv bei allen vier Begegnungen ausdrücklich betont wird. Eindeutig ist die Reaktion der jeweils Erkennenden nur in Bezug auf Gotama. Hier übernimmt Hesse das Motiv einer Gottheit der Buddha-Legende: Auch die beiden Asketen, Siddhartha und Govinda, erkennen den Buddha, „der sich in nichts von den Hunderten der Mönche zu unterscheiden schien", ganz ohne ersichtliche Gründe – eben „als hätte [...] ein Gott ihn gezeigt" (375). Eindeutig im Punkt des Buddha-Erkennens, zeichnet sich die gesamte Begegnungssituation allerdings durch andere Doppeldeutigkeiten aus: zum einen durch die bereits angesprochene signifikante Verdoppelung der Buddha-Gestalt, zum anderen durch die jeweils doppelte Rolle, die Gotama, Siddhartha und Govinda in Bezug auf die Legende und aufeinander spielen (vgl. oben III.1.2.). Dieses Zusammenspiel von Ein- und Doppeldeutigkeit macht die erste Begegnungsszene zu einer der paradoxesten Situationen in der ganzen „Indischen Dichtung" (ihre ausführliche Analyse siehe weiter unten, III.2.2.1.).

---

[754] Lexikon der östlichen Weisheitslehren, S. 355.

[755] Vgl. die von Oldenberg zitierte Predigt von Benares, wo die Mönche zu Buddha sagen: „Hast du durch jenes Streben, Freund Gotama, durch jenen Wandel, durch jene Kasteiungen die übermenschliche Vollkommenheit, die volle Herrlichkeit des Wissens und Schauens der Heiligen nicht erreichen können, wie willst du jetzt, wo du im Überfluß lebst, wo du dein Streben aufgegeben und dich dem Überfluß zugewandt hast, die übermenschliche Vollkommenheit, die volle Herrlichkeit des Wissens und Schauens der Heiligen erreichen?" (Oldenberg, S. 145)

[756] Zit. nach Oldenberg, S. 144.

Im weiteren Erzählverlauf wird die Begegnungssituation, die in Bezug auf Gotama recht vorlagengetreu aufgebaut ist, insgesamt noch dreimal wiederholt, nur ist es nicht mehr Gotama, sondern Siddhartha, der nun die Rolle des zu erkennenden Buddha einnimmt. Seine Begegnungen mit den ‚ehemaligen Gefährten' sind ebenfalls von einer signifikanten Ambivalenz gekennzeichnet, die vor allem die Uneindeutigkeit des Erkennens betrifft. Durch ihre Bezugnahme auf die gleiche Situation der Buddha-Legende werfen diese Begegnungsszenen immer wieder die Frage nach dem Sujet-Ereignis auf, deren Beantwortung bis zum Schluss gewollt uneindeutig erscheint.

Beim Wiedersehen von Siddhartha und Govinda im Kapitel „Am Flusse" wird das Motiv von Buddhas wundersamer Erkennung zunächst zu einem *Nicht-Erkennen*: Govinda erkennt seinen ehemaligen Freund nicht wieder. Er selbst ist für Siddhartha jedoch trotz der vielen vergangenen Jahre sofort und eindeutig erkennbar:

> Er [Siddhartha] betrachtete den Mann, der weder Haupthaar noch Bart an sich hatte, und nicht lange hatte er ihn betrachtet, da erkannte er in diesem Mönche Govinda, den Freund seiner Jugend, Govinda, der seine Zuflucht zum erhabenen Buddha genommen hatte. Govinda war gealtert, auch er, aber noch immer trug sein Gesicht die alten Züge, sprach von Eifer, von Treue, von Suchen, von Ängstlichkeit. (423)

Dass Siddhartha seinen Freund erkennt, geschieht also auf Grund seines unverändert gebliebenen Wesens. Dies impliziert, dass umgekehrt auch Govindas Nicht-Erkennen nicht ausschließlich an den altersbedingten Veränderungen liegen kann, sondern an Siddharthas wesenhafter Veränderung. Gleichzeitig wundert sich Govinda, als Siddhartha seinen Namen nennt, seinen Freund nicht gleich erkannt zu haben:

> „Du bist Siddhartha!" rief Govinda laut. „Jetzt erkenne ich dich, und begreife nicht mehr, wie ich dich nicht sogleich erkennen konnte." (424)

Bei dieser Szene ist es äußerst charakteristisch, dass zu Siddharthas Aussehen keine objektiven Angaben seitens des allwissenden Erzählers gemacht werden: Sein Erscheinungsbild wird ausschließlich über die Reaktion des Beobachters vermittelt. Dabei wird auch keine Erklärung dafür gegeben, warum Govinda Siddhartha zunächst nicht erkennt, warum er sich wundert, ihn nicht sofort erkannt zu haben, sowie auch warum er dann, „Zweifel im Auge" (425), weiterzieht. Es ist zwar anzunehmen, dass Govinda durch die Diskrepanz zwischen Siddharthas Äußerem, dem das weltliche Leben anzusehen ist,[757] und seinen ironischen Anspielungen auf Buddhas Lehre sowie der Selbstdefinition als Pilgernden[758] irritiert ist. Bereits hier wird die magische Identität der Gegensätze von Geistigem und Sinnlichem deutlich, die Govindas streng logisches Denken allerdings nicht einzuordnen und so auch den veränderten Siddhartha nicht zu erkennen vermag.

---

[757] Bezeichnenderweise wird Govinda hier durch genau die gleichen Anteile des Äußeren, nämlich Kleider, Schuhe und Haar irritiert, deren Änderung Kamala als Zeichen der Hinwendung zum weltlichen Leben einst gefordert hatte. Die Parallele ist eine recht deutliche, denn auch Kamala wundert sich ihrerseits über den Zwiespalt von Siddharthas Aussehen – nämlich dem Zustand seiner Haare und Kleider – und seinem Vorhaben, *ihr* Schüler zu werden: „Nie ist mir das geschehen, Freund, daß ein Samana aus dem Walde zu mir kam und von mir lernen wollte! Nie ist mir das geschehen, daß ein Samana mit langen *Haaren* und in einem alten zerrissenen *Schamtuche* zu mir kam! Viele Jünglinge kommen zu mir, und auch Brahmanensöhne sind darunter, aber sie kommen in schönen *Kleidern*, sie kommen in feinen *Schuhen*, sie haben Wohlgeruch im *Haar* und Geld in den Beuteln. So, du Samana, sind die Jünglinge geschaffen, die zu mir kommen." (395)

[758] Vgl.: „Auch mit mir steht es so, Freund, wie mit dir. Ich gehe nirgendhin. Ich bin nur unterwegs. Ich pilgere." (424)

Diese Begegnungsszene macht deutlich, dass sich der Schwerpunkt der Frage des seltsamen Nicht-Erkennens von der tatsächlichen Erkennbarkeit Siddharthas auf Govindas Erkenntnisfähigkeit verschiebt. Prinzipiell lässt der Text, der nichts kommentiert, sondern nur sachlich berichtet sogar eine Zuspitzung dieser Fragestellung zu: Ist es Siddhartha, der sich bis zur Unkenntlichkeit verändert hat, oder Govinda, der hier etwas *findet*, was er auf Grund des logischen Widerspruchs aber nicht *erkennen* kann? – Im Schlusskapitel verweist Siddhartha nämlich genau auf diese Begegnung, als er dem ihn wieder nicht erkennenden Govinda seine paradoxe These vom Suchen und Finden erläutert:

> „Du, Ehrwürdiger, bist vielleicht in der Tat ein Suchender, denn, deinem Ziel nachstrebend, siehst du manches nicht, was nah vor deinen Augen steht."
>
> „Noch verstehe ich nicht ganz", bat Govinda, „wie meinst du das?"
>
> Sprach Siddhartha: „Einst, o Ehrwürdiger, vor manchen Jahren, bist du schon einmal an diesem Flusse gewesen, und hast am Fluß einen Schlafenden *gefunden*, und hast dich zu ihm gesetzt, um seinen Schlaf zu behüten. *Erkannt*, o Govinda, hast du den Schlafenden nicht." (461)

Die Begegnungsszene aus dem Kapitel „Am Flusse", die sich zunächst als eine profane Situation lesen lässt, kann damit rückwirkend auch eine symbolische Deutung erfahren: Der *gefundene* Schlafende ist nun *erwacht* (man denke hier daran, dass ‚Erwachen' neben ‚Erleuchtung' als Übersetzung von *Bodhi* gebraucht wird) und Govinda, der einen Schlafenden – also nicht Erwachten – hüten zu müssen meinte, schläft selbst ein, *verschläft* damit Siddharthas Erwachen,[759] bleibt für sein eigenes *Finden* unempfindlich und macht sich daher wieder auf die *Suche*.

Eine ebenfalls höchst ambivalente Erkennungssituation, allerdings mit umgekehrtem Vorzeichen, erlebt auch Kamala: Ebenso wie Govinda am Ende seines Wiedersehens mit Siddhartha nicht begreifen kann, wie er ihn „nicht sogleich erkennen konnte", muss sie sich – ebenfalls zum Schluss – fragen, woran oder warum sie ihn gleich beim ersten Anblick erkannt hatte. Ein anderes den beiden Situationen gemeinsames Moment ist, dass die jeweiligen Erkennenden (im ersten Fall auch Siddhartha selbst) sich auf der Grenze zwischen Schlaf und Wachen bzw. an der Schwelle des klaren Bewusstseins befinden, wodurch das Geschehen nicht eindeutig ausgelegt werden kann.

Das nicht rational erklärbare Erkennen ist auch in der Szene mit Kamala ein gegenseitiges. Zunächst erkennt Siddhartha seinen eigenen Sohn, den er nie vorher gesehen und von dessen Existenz er nichts gewusst hatte:

> Er [Siddhartha] blickte auf und sah zuerst das Gesicht des Knaben, das ihn *wunderlich erinnerte, an Vergessenes mahnte*. Dann sah er Kamala, die er alsbald *erkannte*, obwohl sie besinnungslos im Arm des Fährmanns lag, und nun wußte er, daß es sein eigener Sohn sei, dessen Gesicht ihn so sehr gemahnt hatte, und das Herz bewegte sich in seiner Brust. (440)

Kamalas Erkennen wird mit einer Verschiebung der Zeiten verbunden. Als Kamala nämlich zu Bewusstsein kommt, muss sie nicht Siddhartha, sondern ihre aktuelle

[759] Vgl. Govindas Worte: „da sah ich dich liegen und schlafen an einem Orte, wo es gefährlich ist zu schlafen. Darum suchte ich dich zu wecken, o Herr, und da ich sah, daß dein Schlaf sehr tief war, blieb ich hinter den Meinigen zurück und saß bei dir. Und dann, so scheint es, bin ich selbst eingeschlafen, der ich deinen Schlaf bewachen wollte." (423) Charakteristischerweise wird im Text sonst nirgendwo eindeutig behauptet, Govinda wäre tatsächlich eingeschlafen, sondern nur, dass er, Siddharthas „Blick fühlend, das Auge aufschlug." (423) Dieser Umstand gibt noch mehr Anlass, Govindas Schlaf, über dessen Natur er selbst nicht ganz sicher zu sein scheint, ebenfalls auch im übertragenen Sinne zu betrachten.

„Lage“ *erkennen* und sich nicht an die gemeinsame Vergangenheit, sondern „des Bisses“ *erinnern*:

> Ihr Bewußtsein kehrte zurück, sie lag auf Siddharthas Lager in der Hütte, und über sie gebeugt stand Siddhartha, der sie einst so sehr geliebt hatte. *Es schien ihr ein Traum zu sein*, lächelnd blickte sie in ihres Freundes Gesicht, nur langsam *erkannte sie ihre Lage, erinnerte sich des Bisses*, rief ängstlich nach dem Knaben. (440)

Die Rückkehr des Bewusstseins erweist sich für Kamala – so scheint es ihr – als ein Traumzustand, in welchem Siddhartha für sie als der Altbekannte präsent ist. In diesem Augenblick wird in ihrer Wahrnehmung die Identität des jetzigen mit dem jungen Siddhartha hergestellt.

Der Grund von Kamalas Erkennen erfährt im Verlauf dieser Begegnung bemerkenswerte Veränderungen. Zunächst scheinen es nämlich Siddharthas Augen zu sein, an welchen Kamala die Identität des heutigen mit dem alten Siddhartha feststellen und ihn also erkennen kann:

> Kamala blickte in seine Augen. Sie sprach mit schwerer Zunge, vom Gift gelähmt. „Du bist alt geworden, Lieber“, sagte sie, „grau bist du geworden. Aber du gleichst dem jungen Samana, der einst ohne Kleider mit staubigen Füßen zu mir in den Garten kam. Du gleichst ihm viel mehr, als du ihm damals glichest, da du mich und Kamaswami verlassen hast. *In den Augen gleichst du ihm, Siddhartha*. Ach, auch ich bin alt geworden, alt – kanntest du mich denn noch?“ (441)

Mit dem Verweis darauf, dass Siddhartha nun mehr sich selbst als einem jungen Samana gleicht als Siddhartha, dem reichen Kaufmann, den Kamala zuletzt kannte, wird die äußere Kausalität ihres Erkennens abgeschwächt: Sie erkennt ihn eben nicht, weil er sich trotz seines Alters wenig verändert hat, sondern auf Grund einer anderen, *inneren* Ähnlichkeit mit sich selbst. Im nächsten Moment entfallen alle rational nachvollziehbaren Gründe dieses Erkennens gänzlich. Kamala verliert wieder das Bewusstsein[760] und als sie wieder „zum Bewußtsein erwacht“ (92), scheinen ihr auch Siddharthas Augen anders zu sein als früher:

> Ihn anblickend, sagte sie: „Nun sehe ich, daß auch deine Augen sich verändert haben. Ganz anders sind sie geworden. Woran erkenne ich noch, daß du Siddhartha bist? Du bist es und du bist es nicht.“ (441f.)

So verliert sich das Bindeglied zwischen den beiden Siddhartha-Gestalten, Kamalas Erkennen bleibt damit in der Schwebe und das Wiedererkennen wird endgültig unerklärbar. Bemerkenswerterweise verschwindet hier der zeitliche Aspekt als Grundlage eines realistisch motivierten (Wieder-)Erkennens: Denn um etwas erkennen zu können, muss man es bereits gesehen haben und sich auf gewisse gleich gebliebene Punkte stützen. Kamalas Erkennen nähert sich damit dem bereits erwähnten Moment in der Buddha-Legende, wo Gotama auf eine unerklärliche Weise – eben nicht auf Grund einer früheren Bekanntschaft mit dem jeweiligen Erkennenden – *als Buddha* erkannt wird (vgl. die Rolle der Gottheit). (Auch Siddharthas Erkennen seines ihm vorher unbekannten Sohnes mag als eine Parallele zu diesem Motiv betrachtet werden.)

Neben dem Motiv des Erkennens spielt auch das Gotama-Motiv in beiden Szenen eine wesentliche Rolle. In der Begegnung mit Govinda ist es nur indirekt vorhanden, nämlich dadurch, dass Govinda als Buddha-Mönch erscheint und Siddhartha auf Buddhas Lehre anspielt. Dieser unausgesprochene Vergleich mit Gotama bildet den Hintergrund für Govindas Misstrauen. In der Episode mit Kamala wird dieses Motiv deutlicher: Sie wird mit der Mitteilung von Gotamas nahem Tode eingeleitet. Die Begegnung zwischen Kamala und Siddhartha kommt überhaupt nur

[760] Es wiederholt sich dabei das Motiv der Augen: „Ihre Augen wurden irr und fielen zu“ (441) – man denke hier an Govindas „Augen aufschlagen“ an der entsprechenden Stelle.

deshalb zustande, weil die ehemalige Kurtisane sich auf den Weg zu Gotama macht.[761] Damit fällt das Ende des nächsten (dritten) Kreislaufs in Siddharthas Geschichte mit der letzten Station der Buddha-Biographie zusammen, und die Erwähnung Gotamas ist hier die zweite von seinen drei[762] wesentlichen Erscheinungen bzw. Erwähnungen in „Siddhartha". Siddharthas Zeit als Fährmann, die dieser Begegnung vorangeht, kann nach der Logik der Ereignisabfolge in der Buddha-Legende als eine Analogie zu Gotamas Meditationszeit unter dem Baum der Erkenntnis angesehen werden. Ob Siddhartha *im Laufe* dieser Zeit – denn von einer plötzlichen Erleuchtung kann hier eindeutig nicht die Rede sein – zu seinem Ziel gelangt, bleibt aber auch an dieser Stelle unklar. Am Ende des entsprechenden Textabschnitts steht – als Erinnerung an Govindas Staunen und Vorwegnahme von Kamalas Reaktion – ein ambivalenter Eindruck der Reisenden angesichts der beiden Fährmänner:

> Es ging von der Fähre und von den beiden Fährleuten etwas aus, das manche von den Reisenden *spürten*. Es geschah zuweilen, daß ein Reisender, nachdem er *in das Gesicht einer der Fährmänner geblickt hatte*, sein Leben zu erzählen begann, Leid erzählte, Böses bekannte, Trost und Rat erbat. Es geschah zuweilen, daß einer um Erlaubnis bat, einen Abend bei ihnen zu verweilen, um dem Flusse zuzuhören. Es geschah auch, daß Neugierige kamen, welchen erzählt worden war, an dieser Fähre lebten *zwei Weise oder Zauberer oder Heilige*. Die Neugierigen *stellten viele Fragen*, aber sie bekamen keine Antworten, und sie fanden weder Zauberer noch Weise, sie fanden nur *zwei alte freundliche Männlein*, welche *stumm zu sein und etwas sonderbar und verblödet* schienen. Und die Neugierigen lachten und unterhielten sich darüber, wie töricht und leichtgläubig doch das Volk solche leere Gerüchte verbreite. (348)

Die Passage betont nochmals die Doppeldeutigkeit der beiden Gestalten, die vor allem von der Wahrnehmung anderer Figuren abhängt. Zugleich weist sie Parallelen zu Govinda auf: einmal zu seiner Begegnung mit Siddhartha aus dem Kapitel „Am Flusse", wo er möglicherweise ebenfalls zu jenen „Neugierigen" gehört, die nichts weiter als zwei „alte freundliche Männlein" sehen und in Siddhartha lediglich einen seltsamen Reichen zu erkennen vermag; zum anderen zu seiner Ankunft bei Siddhartha im letzten Kapitel, welche Govinda, ähnlich wie jene Reisenden, den Erzählungen vom Fährmann Siddhartha zu verdanken hat.[763]

Festzuhalten ist hier jedenfalls, dass genau an dieser Stelle des Erzählvorgangs die Buddha-Linie wieder aufgenommen wird, so dass die beiden Fährleute bereits

---

[761] Kamalas Wandlung von einer Kurtisane zur frommen Buddha-Anhängerin hat ihre Wurzel möglicherweise ebenfalls in der Überlieferung: Oldenberg berichtet von der „Berühmtheit der Stadt", der Kurtisane Ambapali: „Sie ladet Buddha samt seinen Jüngern zur Mahlzeit in ihrem Mangowalde ein, und als sie dorthin kommen und das Mahl beendet ist, schenkt sie Buddha und der Gemeinde den Mangowald." (Oldenberg, S. 166) Vgl. bei Hesse: „Längst hatte sie sich aus ihrem vorigen Leben zurückgezogen, hatte ihren Garten den Mönchen Gotamas geschenkt, hatte ihre Zuflucht zur Lehre genommen, gehörte zu den Freundinnen und Wohltäterinnen der Pilgernden." (439) Der „Lustgarten" mit dem ausdrücklich erwähnten „Mangobaum" dagegen gehört bei Hesse Siddhartha. Es findet sich bei Oldenberg auch ein Hinweis auf die Nonne *Vimala*, „die früher als Hetäre lebte und jetzt mit geschorenem Haupt, im geistlichen Gewande als heilige Überwinderin ihren Almosengang macht." (Oldenberg, S. 187) Ob es allerdings einen Zusammenhang zwischen den Namen Kamala und Vimala gibt, fordert gesonderte Überlegungen.

[762] Die anderen beiden sind die persönliche Erscheinung Gotamas im gleichnamigen Kapitel und der Vergleich, den Govinda am Ende zwischen Siddhartha und dem Buddha zieht. Dazu kommt noch (als viertes) Siddharthas Erinnerung an Gotama als einen, der „in sich selbst [...] Lehre und Gesetz" (409) hat, dies in einem Gespräch mit Kamala (Kapitel „Bei den Kindermenschen").

[763] Vgl. in „Siddhartha": „Er hörte von einem alten Fährmanne sprechen, welcher eine Tagereise entfernt am Flusse wohne, und der von vielen für einen Weisen gehalten wurde. Als Govinda des Weges weiterzog, wählte er den Weg zur Fähre, begierig, diesen Fährmann zu sehen." (460)

durch die Abfolge der Szenen in eine Verbindung zu Gotama gebracht werden. Und zwar heißt es im Anschluss auf die „leeren Gerüchte“ (vgl. den zuletzt zitierten Absatz):

> Die Jahre gingen dahin, und keiner zählte sie. Da kamen einst *Mönche gepilgert*, Anhänger des Gotama, des Buddha, welche baten, sie über den Fluß zu setzen, und von ihnen erfuhren die Fährmänner, daß sie eiligst zu ihrem großen Lehrer zurückwanderten, denn es habe sich *die Nachricht verbreitet*, der Erhabene sei todkrank und werde bald seinen letzten Menschentod sterben, um zur Erlösung einzugehen.“ (438)

Die Verbindung wird nicht kausal oder durch einen Zusammenhang des Geschehens, sondern durch die Parallelität von sprachlichen Strukturen geschaffen, und zwar durch die zum Teil wörtlichen Wiederholungen aus dem vorangehenden Absatz:

Neugierige *kamen*	//	Da *kamen* einst die Mönche gepilgert
leere Gerüche *verbreite*	//	es habe sich die Nachricht *verbreitet* (438)

Gemessen an dem „Ungeheuren“, das nun mit dem Tod des „große[n] Vollendete[n] eines Weltalters“ (438) geschehen sollte, erscheint Siddhartha tatsächlich lediglich als ein „altes freundliches Männlein“.

Als nächstes Glied der „ewig schreitenden Antithese“[764] heißt es im folgenden Absatz, in dem es um Siddharthas Gedanken über Gotama geht:

> Längst wußte er sich nicht mehr von Gotama getrennt, dessen Lehre er doch nicht hatte annehmen können. Nein, keine Lehre konnte ein wahrhaft Suchender annehmen, einer, der wahrhaft finden wollte. Der aber, der gefunden hat, der konnte jede, jede Lehre gutheißen, jeden Weg, jedes Ziel, ihn trennte nichts mehr von all den tausend anderen, welche im Ewigen lebten, welche das Göttliche atmeten. (439)

In der unmittelbar darauf folgenden Begegnung mit Kamala wird der Gegensatz zwischen Siddhartha und Gotama – aber auch zu Kamala – wieder relativiert, indem die Rollen wieder anders verteilt werden: Statt zu dem sterbenden Gotama zu kommen, begegnet sie Siddhartha und stirbt am Ende selbst an einem Schlangenbiss. Im Gegensatz zu Govinda scheint sie ihrem Freund das „Erreichen“ zu attestieren, allerdings ist die entsprechende Textstelle wieder von einer markanten Doppeldeutigkeit geprägt:

> „Du hast es erreicht?“ fragte sie. „Du hast *Friede gefunden*?“ Er lächelte und legte seine Hand auf ihre.
> „Ich sehe es“, sagte sie, „ich sehe es. Auch ich werde *Friede finden*.“
> „*Du* hast *ihn gefunden*“, sprach Siddhartha flüsternd.
> Kamala blickte ihm unverwandt in die Augen. Sie dachte daran, daß sie zu Gotama hatte pilgern wollen, um *das Gesicht* eines Vollendeten zu *sehen*, um *seinen Frieden* zu atmen, und daß sie *statt seiner nun ihn gefunden*, und daß es gut war, ebenso gut, als wenn sie *jenen gesehen* hätte. Sie wollte es ihm sagen, aber die Zunge gehorchte ihrem Willen nicht mehr. Schweigend sah sie ihn an, und er sah in ihren Augen das Leben erlöschen. (442)

Dieser Textabschnitt erlaubt mehrere Lesarten, je nachdem, wie man die Phrase „statt seiner nun ihn gefunden“ auslegt, in der das Pronomen *ihn* einerseits auf Siddhartha, andererseits auf den eigenen Frieden Kamalas bezogen werden kann. Es kann also zum einen heißen, dass Kamala zu dem vollendeten Gotama gehen wollte, um *dessen* Frieden zu atmen, stattdessen aber ihren *eigenen* Frieden gefunden hat, was ebenso gut ist, als wenn sie Gotama tatsächlich *gesehen* hätte. Zum anderen mag der gleiche Satz meinen, dass Kamala zu *einem* Vollendeten ging und dabei einen *anderen* Vollendeten, nämlich Siddhartha, fand, und dass das ebenso gut ist, als wenn sie *jenen* – also den anderen Vollendeten – gesehen hätte. Die Wendung „um das Gesicht *eines* Vollendeten zu sehen“ wird hier doppeldeutig,

[764] HH: Kurgast, GW 7, S. 111.

indem der unbestimmte Artikel „einen“ nicht nur in der von einem (hier substantivierten) Adjektiv (*Vollendeten*) erforderten grammatischen Funktion gelesen werden könnte, sondern auch als eine lexikalische Einheit, im Sinne *irgendeinen* oder vielleicht *einen der* Vollendeten. Die Häufung der Pronomina („statt *seiner*“, „*ihn* gefunden“, „*jenen* gesehen“) eröffnet dabei einen Blick auf Buddha, der eher an eine überindividuelle Erscheinung, an eine Art *Buddhaschaft* denken lässt, der *der eine* oder *der andere*, *dieser* und *jener* gleich zugehören (so wie sie auch im zitierten Satz – spätestens bei „jenen“ – nur noch schwer einer bestimmten Person zuzuordnen sind).

Auf diese Weise verschmelzen Kamalas „Friede“ (bzw. ihr Tod), der Tod des vollendeten Gotama und ihr letzter Eindruck von Siddhartha in einem synthetischen Sprachbild, das mehrere Bedeutungen aufweist, wenn man auf logischem Wege versucht, ihm *eine* – eine *bestimmte* – Bedeutung zu entnehmen. Der Sinn wird hier nicht nach den Gesetzen der (sprachlichen) Logik konstituiert, sondern besteht gerade im Vorhandensein der freien Spielräume, die Hesses Sprache der Logik abgewinnt. Man kann hier also über die Grenzen der Sprache als einem System der eindeutigen Beziehungen zwischen dem Zeichen und dem Bezeichneten hinaus lesen. Dabei handelt es sich, wie weiter ausführlicher zu zeigen sein wird,[765] nicht um den einzigen, sondern um einen für Hesses Schreibweise sehr typischen Fall der *von*, *mit* und *in* der Sprache ermöglichten Doppeldeutigkeit.

Festzuhalten ist hier zunächst, dass diese Doppeldeutigkeit erneut eine wichtige Stelle der Romanhandlung kennzeichnet, nämlich die Begegnungsszene. Dabei geht es sowohl in der legendären Vorlage als auch in der Erwartung des ‚Gefährten‘ – aber auch des Lesers – um die Frage, ob der Held sein Ziel tatsächlich erreicht hat, ob das sujetbildende Ereignis nun endlich und endgültig stattgefunden hat. Diese Frage bleibt nicht nur wegen der inneren Vieldeutigkeit der betrachteten Szene offen: Selbst wenn man nämlich annehmen würde, dass Siddhartha hier in Kamalas Wahrnehmung tatsächlich als ein „Vollendeter“ auftritt, würde das darauf folgende Kapitel „Der Sohn“, in dem Siddharthas neue Zweifel und Qualen dargestellt werden, eine neue Widerlegung dieser These bedeuten.

Unmittelbar nachdem Vasudeva in die Wälder geht, kommt es zu einer weiteren und letzten Begegnung mit Govinda, in der Siddharthas Heiligkeit und *Gefundenhaben* nun ausdrücklich bestätigt werden. Es handelt sich bei Govindas Vision, in der er in Siddharthas Lächeln die Vielfalt der Erscheinungen sowie „genau das gleiche, stille, feine, undurchdringliche, vielleicht gütige, vielleicht spöttische, weise, tausendfältige Lächeln Gotamas, des Buddhas“ (470) sieht, um das letzte Erkennen im Roman und gleichzeitig um den Endpunkt des ganzen Werkes. Der Schluss liegt nahe, dass der lange Entwicklungsprozess des Protagonisten *erst hier* zu Ende geht, dass Siddhartha in diesem Moment bzw. unmittelbar davor, also erst am Ende seines Lebensweges und von Hesses Dichtung zu den entscheidenden Erkenntnissen und dem Ziel seines Lebens und Strebens gelangt.[766] In der Tat heißt es am Ende des „Om“-Kapitels:

> In dieser Stunde hörte Siddhartha auf, mit dem Schicksal zu kämpfen, hörte auf zu leiden. Auf seinem Gesicht blühte die Heiterkeit des Wissens, dem kein Wille mehr

[765] Vgl. auch die Analyse des *Gleichnisses* aus dem „Kurgast“ (II.2).

[766] Vgl. bei Shaw, S. 120: „‚Govinda‘, das Schlußkapitel der Novelle, ist eine Hymne auf das Rechte Aufmerken, bei Buddha auch das ‚Große Erwecken‘ genannt. Einerseits empfindet der Vollkommene ‚die Seligkeit des Erwachens‘, andererseits jedoch muß er sich eingestehen, daß ihn der Glorienschein der Erkenntnis höhnt, denn seine ‚Erleuchtung ist niemals restlos mitteilbar‘.“

> entgegensteht, das die Vollendung kennt, das einverstanden ist mit dem Fluß des Geschehens, mit dem Strom des Lebens, voll Mitleid, voll Mitlust, dem Strömen hingegeben, der Einheit zugehörig. (459)

Ob aber die Wendung „in dieser Stunde“ *ab* dieser Stunde oder *für* diese Stunde bedeuten soll, ob es sich also um einen Augenblick oder um Ewigkeit handelt, bleibt offen. Denn unmittelbar im Anschluss folgt das Kapitel „Govinda“, das nicht mehr Siddharthas weitere Entwicklung zum Thema hat, wenn auch ohne eindeutig deren Ende darzustellen, sondern einen Blick von Außen, die Wiederholung und Steigerung der Erkennungssituation. Die Frage nach dem genauen Zeitpunkt von Siddharthas Vollendung tritt hier in den Hintergrund, während im Vordergrund die signifikante Tatsache steht, dass der Text mit einem endgültigen Erkennen endet.

Wenn wir Hesses subtile, aber jede der betrachteten Situationen – die Schlüsselmomente des ereignislos bleibenden Buddha-Sujets – kennzeichnende Zweideutigkeit berücksichtigen und das Urteil darüber, was sich über diesen letzten Textabschnitt sicher feststellen lässt, zunächst einmal auf das wörtlich Gesagte zu beschränken versuchen, so geht es hier nicht um innere Zustände oder Empfindungen des Protagonisten, sondern um das Gelingen eines tieferen, erkennenden Blicks Govindas, in dem ihm die Identität von Siddharthas Lächeln mit dem des Buddha *für einen Augenblick* spürbar, genauer gesagt: *sichtbar* wird. Genauso wie Kamala vor ihrem Tode, *sieht* Govinda an dieser Stelle, dass Siddhartha „den Frieden gefunden“ (442) hat.

Das Motiv des *Ins-Gesicht-Sehens*, von dem alle Begegnungssituationen in „Siddhartha“ gekennzeichnet sind, wiederholt sich hier zum letzten Mal, indem der Augen*blick* zu einem komplexen Bild des gleichzeitig Gesehenen wird. In signifikanter Abweichung von allen vorherigen Blicken, die jeweils auf eine der Textfiguren gerichtet sind, sieht hier Govinda statt Siddharthas Gesicht „andre Gesichter, viele, eine lange Reihe, einen strömenden Fluß von Gesichtern“ (469).[767] Auf diesen Aspekt der letzten Begegnungsszene wird weiter unten eingegangen (vgl. III.2.2.5.).

Anhand der vier Begegnungsszenen lässt sich zusammenfassend eine bemerkenswerte Transformation aller wichtigen Elemente des traditionellen Sujets in „Siddhartha“ beobachten. Durch die viermalige Wiederholung des Buddha-Schemas werden die strukturelle Stelle des Sujet-Ereignisses der Buddha-Legende sowie die dieses Ereignis begleitende bzw. dokumentierende Erkennungssituation vervielfältigt. Während das Ereignis der endgültigen Erleuchtung ausbleibt und die erste Begegnungsszene stattdessen die eindeutige Verdoppelung der Buddha-Figur bringt, wird das weitere Geschehen immer doppeldeutiger. Denn einerseits scheint sich Siddhartha auf seinem weiteren Weg immer mehr von Gotama bzw. vom Buddha-Weg zu entfernen; andererseits tritt in den Begegnungssituationen ihre Affinität immer deutlicher hervor, um in der Schlussszene zu einer völligen – vom Standpunkt der Logik eigentlich paradoxen – Vereinigung zu werden.

Während das Ereignis der Buddha-Geschichte ein Wunder war, ist das Ereignis von Hesses Geschichte ein Paradox: Die Buddha-Werdung kommt hier der Wiederherstellung der Einheit der nach dem Prinzip des Zeitlichen zersplitterten Buddha-Figur gleich. Die Bedingung ihrer Wiedervereinigung ist die magische Zeitaufhebung, denn im Grunde sind der werdende Buddha Siddhartha und der seiende Buddha Gotama durch Zeit getrennt. Dass die Realität der Zeit eine Täuschung ist,

[767] Zum Motiv des Ins-Gesicht-Sehens vgl. ausführlich unten, III.2.2.4 und III.2.2.5.

wird im Text, besonders zum Ende hin, ausdrücklich postuliert. So erklärt Siddhartha seinem Freund Govinda im letzten Kapitel den Unterschied von „Lehre“ und „Welt“ auf die gleiche Weise, wie Hesse selbst das Magische begründet:

> „Wenn der erhabene Gotama lehrend von der Welt sprach, so mußte er sie teilen in Sansara und Nirwana, in Täuschung und Wahrheit, in Leid und Erlösung. Man kann nicht anders, es gibt keinen andern Weg für den, der lehren will. Die Welt selbst aber, das Seiende um uns her und in uns innen, ist nie einseitig. Nie ist ein Mensch oder eine Tat, ganz Sansara oder ganz Nirwana, nie ist ein Mensch ganz heilig oder ganz sündig. Es scheint ja so, weil wir der Täuschung unterworfen sind, daß Zeit etwas wirkliches sei. Zeit ist nicht wirklich, Govinda, ich habe dies oft und oft erfahren. Und wenn Zeit nicht wirklich ist, so ist die Spanne, die zwischen Welt und Ewigkeit, zwischen Leid und Seligkeit, zwischen Böse und Gut zu liegen scheint, auch eine Täuschung.“
> „Wie das?“ fragte Govinda ängstlich.

Als Antwort darauf folgt eine Passage, die, wie es in Hesses Finalen häufig der Fall ist, eine exakte poetologische Formel des poetischen Wesens des gesamten Werkes darstellt, eine neue, gerade für Govinda unerwartete und paradoxe Sicht auf das zuvor beschriebene Geschehen:

> „Höre gut, Lieber, höre gut! Der Sünder, der ich bin und der du bist, der ist Sünder, aber er wird einst wieder Brahma sein, er wird einst Nirwana erreichen, wird Buddha sein – und nun sieh: dies ‚Einst‘ ist Täuschung, ist nur Gleichnis! Der Sünder ist nicht auf dem Weg zur Buddhaschaft unterwegs, er ist nicht in einer Entwicklung begriffen, obwohl unser Denken sich die Dinge nicht anders vorzustellen weiß. Nein, in dem Sünder ist, ist jetzt und heute schon der künftige Buddha, seine Zukunft ist alle schon da, du hast in ihm, in dir, in jedem den werdenden, den möglichen, den verborgenen Buddha zu verehren.“ (463f.)

Im Grunde gehört zum paradoxen Sujet-Ereignis von „Siddhartha“ die Einsicht in die Identität aller Figuren in Buddha. Im letzten Blick Govindas auf Siddharthas Gesicht wird diese magische Forderung buchstäblich versinnbildlicht; gleichzeitig erreicht dabei das Wechselspiel des realistischen und magischen Erkennens, das alle Begegnungssituationen kennzeichnet, den Höhepunkt seiner Ambivalenz: Am Anfang kann Govinda den ihm bereits bekannten Siddhartha nicht erkennen, am Ende erkennt er auf seinem Gesicht unerklärlicherweise das Lächeln Gotamas und unzählige andere Gestalten. So wird das Erkennensmotiv in „Siddhartha“ plötzlich wieder zu dem, was es in der Überlieferung war: zum wahren Erkennen des Buddha.

Die Aufhebung des Helden durch die Aufsplitterung der Buddha-Figur wirft die Frage nach dem neuen Handlungsträger dieses paradoxen Ereignisses auf. Die Analyse der Begegnungsszenen hat deutlich gezeigt, dass der Schwerpunkt des magischen Sujet-Ereignisses nicht auf der (inneren) Entwicklung des Protagonisten zum Buddha (oder: bis zur Identität mit Gotama) liegt, sondern in der Fähigkeit des jeweiligen Beobachters, die beiden Buddha-Figuren als identisch zu *erkennen*. Der Akzent verschiebt sich gegen Ende des Textes eindeutig vom Buddha-*Werden* auf das Buddha-*Sehen*: von der Fähigkeit der Grenzüberschreitung zwischen vollendet und unvollendet auf die Myschkinsche „magische Fähigkeit“, die Welt anders wahrzunehmen als „unser Denken sich die Dinge [...] vorzustellen weiß“ (463). Hesses magische Sujet-Grenze verläuft damit zwischen der Fähigkeit bzw. Unfähigkeit, von der logischen zur magischen Wahrnehmung der Welt zu wechseln. Zum ‚Helden‘ dieses Ereignisses wird dementsprechend nicht der eigentlich Handelnde, sondern der Beobachtende, Lotmans „Handlungsträger“ wird bei Hesse zum „Wahrnehmungsträger“.

Im Grunde handelt es sich jedoch letztlich um das Gleiche: Das Ereignis an sich – die Buddha-Werdung – bleibt bei Hesse eigentlich unverändert, dafür verändert

sich im Rollentausch zwischen dem Buddha-Werdenden und den Buddha-Erkennenden dessen Subjekt. Um die Einheit der Buddha-Person wiederherzustellen, muss der Beobachter – wenn auch für einen Augenblick – die gleiche magische Erfahrung machen, die den Buddha zu Buddha macht, nämlich die Erfahrung der Zeitaufhebung. So löst Hesse mit poetischen Mitteln das Problem der Nichtmitteilbarkeit seines Ereignisses: Nicht nur die handelnden Textfiguren, sondern auch ihr Beobachter soll seinen eigenen, nicht lehrbaren Weg des „Findens" gehen, um zum Ziel zu gelangen.

1.4. Erkennen als Ereignis. Der Held als Beobachter.

1.4.1. Beobachter im Text. Zur Funktion der Textfiguren

Unter allen Textfiguren, die die Rolle eines Beobachters spielen, fällt Govinda eine entscheidende Funktion zu. Die These von Govinda als dem neuen ‚Helden als Beobachter' impliziert allerdings seine Beweglichkeit und führt somit zu einem Widerspruch mit all dem, was von ihm aus dem Text bekannt ist. An Govinda lässt sich die oben besprochene (vgl. III.4.1.) spezifische Unbeweglichkeit von Hesses Figuren illustrieren, die in seinem Fall paradoxe Züge aufweist: Denn er ist zwar der prädestinierte Erkennende, wird aber zugleich als erkennungsunfähig dargestellt. Siddhartha ist nämlich von Anfang an nicht nur Govindas geliebter Freund, sondern bereits seit seinen jungen Jahren jemand, der – ausgerechnet in Govindas Augen – eine „hohe Berufung" hat, ja zu einem Gott avanciert:

> Und wenn Siddhartha einstmals ein Gott würde, wenn er einstmals eingehen würde zu den Strahlenden,[768] dann wollte Govinda ihm folgen, als sein Freund, als sein Begleiter, als sein Diener, als sein Speerträger, sein Schatten. (356)

Somit ist das, was Govinda am Ende beim Anblick seines Freundes feststellen muss, keine neue Erkenntnis, sondern lediglich eine Steigerung oder Vollendung dessen, was nicht nur bereits am Anfang vorhanden, sondern auch gerade und vor allem Govinda bewusst war. Auch emotional zeichnet sich sein Verhältnis zu Siddhartha schon auf den ersten Seiten ausdrücklich durch jene Liebe[769] aus, von der er sich auch als alter Buddha-Mönch am Ende zu Siddhartha hingezogen fühlt.[770] Außerdem wird Govinda in seinem gesamten Wesen geradezu als Sinnbild der Unveränderlichkeit dargestellt: Treu, ängstlich und eifrig im Nachmachen, wie er am Anfang der Geschichte erscheint, so bleibt er bis zuletzt.[771] Im Schlusskapitel bezeichnet ihn Siddhartha ausdrücklich als einen Suchenden, der „vor Suchen nicht zum Finden" (460) zu kommen vermag. Im Grunde ist Govinda der einzige, der sich stets *logisch* richtig verhält: Als junger Mann entschließt er sich, „kein Brahmane, wie es zehntausend gibt" zu werden und stattdessen Siddhartha zu fol-

---

[768] Vgl. den bei Oldenberg zitierten Spruch aus dem buddhistischen Kanon, der sich auf das Ziel eines Buddhisten bezieht: „In hoher Freude leben wir, denen nichts angehört. Fröhlichkeit ist unsere Speise, wie der *lichtstrahlenden Götter.*" (S. 250, hervorgehoben von mir, J.M.)

[769] Er liebt ihn sogar betont *mehr* als alle anderen: „Mehr als sie alle aber liebte ihn Govinda, sein Freund, der Brahmanensohn." (356)

[770] Vgl. in „Siddhartha": „Indem Govinda also dachte, und ein Widerstreit in seinem Herzen war, neigte er sich nochmals zu Siddhartha, von Liebe gezogen." (468)

[771] Beim Wiedersehen mit Siddhartha am Fluss „trug sein Gesicht die alten Züge, sprach von Eifer, von Treue, von Suchen, von Ängstlichkeit" (423), und dabei bemerkte Siddhartha: „er liebte ihn noch immer, diesen treuen, diesen ängstlichen" (425f.); auch bei der letzten Begegnung ist „in seinem Herzen die Unruhe und das Suchen nicht erloschen". (460)

gen, um in dem Moment, wo Siddhartha „ein Gott würde", ihn als „sein Schatten" (356) zu begleiten. In diesem Entschluss bleibt Govinda auch konsequent: Er begleitet Siddhartha, und in dem Augenblick, wo es im Roman einen „Gott" – den Buddha Gotama – gibt, wird er zum Schatten eines Vollendeten.[772] Gleichzeitig bleibt er weiterhin in der Rolle eines ‚ehemaligen Gefährten' der zweiten Buddha-Figur und schwankt zwischen unerklärlichem (Nicht-)Wiedererkennen und enttäuschtem (Wieder-)Verlassen.

An diesem Bild – *ein* Schatten *zweier* Figuren – wird der paradoxe Bruch mit dem Ereignis der Überlieferung nochmals deutlich. Nach seinem persönlichen Empfinden ist Govinda derjenige, den die Verdoppelung der Buddha-Gestalt am unmittelbarsten betrifft und auch am meisten beschäftigt: Im Unterschied zu ihm scheint Siddhartha von der Tatsache, dass zwischenzeitlich ein anderer seine Rolle – die Rolle des Buddha – weiterspielt, nicht im geringsten verwirrt zu sein. Mit seiner Verwunderung markiert Govinda den Bruch in der Logik von Buddhas Geschichte im ersten Kreislauf: Für seine Wahrnehmung wäre es konsequent, wenn Siddhartha bei Gotama bleiben und damit eindeutig auf die Rolle eines Buddha-Jüngers festgelegt wäre. Durch seine eigene Schattenrolle verweist Govinda aber zugleich, ohne dass es ihm selbst in dem Moment bewusst wäre (und sein könnte!), auf eine auch durch dieses Motiv angedeutete Identität der beiden Buddha-Figuren.

Weder in seiner Gestalt noch in seiner Kenntnis gewinnt Govinda also etwas prinzipiell Neues hinzu, was ihn als eine bewegliche Figur im Sinne Lotmans charakterisieren könnte. Allerdings zeichnet sich seine Figur durch eine merkwürdige Ambivalenz aus, indem gerade ihm alle Chancen gegeben werden, Siddharthas Buddha-Wesen zu erkennen und gerade er bleibt bis zum Schluss derjenige, der diese magische Erkenntnis nicht zulassen bzw. wahrnehmen kann. Das Sujet-Ereignis – die Offenbarung der Identität der beiden Buddha-Figuren – lässt sich an seiner Reaktion am Ende zwar eindeutig registrieren, in seinem inneren Mechanismus bleibt es jedoch gerade für ihn unfassbar und unmotiviert: Das Schlussbild ist für die Person Govindas weder begreiflich[773] noch stellt es ein Ergebnis seiner eigenen inneren Denkarbeit oder Entwicklung dar. Das Ereignis der Identität der beiden Buddha-Figuren findet auch nicht erst am Ende des Romans statt, sondern wird für Govinda erst zum Schluss evident: Somit ist Govinda nicht der alleinige Handlungsträger, sondern vielmehr der letzte, dem das Sujet-Ereignis erscheint.

Der Widerspruch zwischen dem, was Govinda bei seinen Begegnungen mit Siddhartha wahrzunehmen vermag und dem, was tatsächlich vor ihm steht, wird zum Schluss immer offensichtlicher: Während der Text zum Ende hin immer mehr Verweise auf Siddharthas Nähe zu Gotama bzw. zur Vollendung enthält, wird im Kontrast dazu Govindas konstant bleibendes Nicht-Erkennen- und Nicht-Finden-Können verstärkt betont. Govinda steht zwar stets in der richtigen sujetlosen Disposition, nämlich an der Grenze zwischen der Fähigkeit und Unfähigkeit des Erkennens, bleibt jedoch unbeweglich bzw. ist lediglich ein potenzieller, genauer gesagt: potenziell zu bewegender ‚Held als Beobachter'. Seine Funktion besteht darin, die Möglichkeit des Ereignisses zu markieren, indem er jenen Wahrnehmungsmodus – nämlich das logische „wissenschaftliche Denken" – verkörpert,

[772] Dieses Motiv kommt im Text deutlich zum Ausdruck, als Siddhartha am Ende des Gotama-Kapitels über Gotama denkt: „Beraubt hat er mich meines Freundes, dessen, der an mich glaubte und der nun an ihn glaubt, der mein Schatten war und nun Gotamas Schatten ist." (383)

[773] Am Anfang seiner Vision ist Govinda „verwundert" (469), am Ende „nicht mehr wissend, ob es einen Siddhartha, ob es einen Gotama, ob es Ich und Du gebe [...], im Innersten verzaubert und aufgelöst." (470)

vor dessen Hintergrund das Magische erst sichtbar bzw. durch dessen Veränderung das paradoxe Sujet-Ereignis erst möglich wird. Govindas Wahrnehmung und Verhalten stellen also eine Art Folie dar, vor der die logischen Brüche und Paradoxien des Textes deutlich werden. Nach der treffenden Beobachtung Karalaschwilis trägt die Figur Govindas von der Exposition bis zum Erzählschluss wesentlich zur dichotomen Struktur des Romans bei:

> Dabei soll dem Leser nicht entgehen, daß der Erzählinstanz durch die Erwähnung Govindas ein Gegenthema anschlägt, das die dichotome Struktur des ganzen Werkes vorausbestimmt. Im folgenden verschwindet Govinda [...] für längere Erzählstrecken aus der Handlung, um gegen Ende wiederaufzutauchen und die Dominante stärker zu betonen.[774]

Auch in diesem Sinne ist Govinda Siddharthas Schatten: jener Gegenpol und Hintergrund, vor dem das Licht erst sichtbar wird.[775] Während Govinda als jemand gezeigt wird, der zur entscheidenden Erkenntnis des Magischen nicht fähig ist, scheint Siddhartha diese Fähigkeit gerade von Anfang an zu haben. In diesem Punkt sind die beiden Figuren einander polar entgegengestellt: Govinda bleibt stets der „Treue und Ängstliche“ (425f.), und Siddhartha kommt seinem Freund schon immer als Spottender vor, als jemand, der sich über die gradlinige Denkweise Govindas immer lustig macht.[776] Am deutlichsten tritt dieser Zug zwar in ihrem letzten Gespräch zu Tage, als Siddhartha seine magischen Erkenntnisse in paradoxe Formeln bringt, im Prinzip ist diese Konstellation aber schon immer, seit Siddhartha sein Elternhaus verlässt, vorhanden. Als ein „indisch gekleideter“[777] Friedrich aus der Erzählung „Innen und außen“ verkörpert Govinda jenes „wissenschaftliche“ Denken, das den Kontrast des von Siddhartha repräsentierten magischen bildet.

Im Schlusskapitel wird der Widerspruch zwischen Govindas Erkennungsunfähigkeit und der Textrealität auf die Spitze getrieben: Ausgerechnet dem ewig suchenden Govinda gelingt der entscheidende erkennende Blick und das große Finden.[778] So vereinigt er im Finale zwei polar entgegengesetzte Wahrnehmungsmodi in sich: die äußerst eingeschränkte und die allumfassende Sicht. Die endgültige Wiedervereinigung der beiden Buddha-Gestalten findet am Ende nicht nur vor Govindas Augen statt, sondern stellt erst in seinen Augen und nur (noch) in seinen Augen ein Ereignis dar.

Weder Siddhartha noch Govinda erweisen sich also als bewegliche Handlungsträger. Beide bewegen sich zwar viel im dargestellten Raum, jedoch beide im

---

[774] RK HH, S. 112f.

[775] Vgl. dazu bei Edwin F. Casebeer: „Die analytische Natur der Gedanken und Worte führt auch notgedrungen dazu, daß der Verstandesmensch zu Halb-Wahrheiten, zu ‚einseitigen‘ Wahrheiten verurteilt ist. Um Schwarz zu verdeutlichen, muß er es Weiß gegenüberstellen. Um das Gute zu verdeutlichen, muß er es dem Bösen gegenüberstellen; denn gäbe es keinen Begriff des Bösen, wie könnte man das Gute überhaupt erkennen? Das Böse ist also notwendig zum Guten, alles handeln, das das Böse nicht wahrhaben wollte, würde auch das Gute ausschließen. Beide Begriffe sind ebenso eng miteinander *verwandt*, wie sie einander *entgegengesetzt* sind – ein beruhigendes Bewußtsein in einer Welt, wo man gerade die Dualität und Spaltung betont.“ (Edwin F. Casebeer: Siddhartha: der vollendete Held, Mat. 2, S. 177, Hervorhebung von Casebeer)

[776] Vgl. in „Siddhartha“: „Siddhartha macht sich einen Scherz mit mir“ (366); „Noch immer, o Siddhartha, liebst du ein wenig Spott.“ (462)

[777] Hesse schrieb nämlich in einem Brief vom 27.11.1922 an Stefan Zweig über „Siddhartha“, sein Heiliger sei „indisch gekleidet“. (Mat. 1, S. 180)

[778] Das Finden wird einmal wörtlich dokumentiert, indem Govinda sich denkt: „Nie mehr, seit unser erhabener Gotama in Nirwana einging, nie mehr habe ich einen Menschen angetroffen, von dem ich fühlte: dies ist ein Heiliger! Einzig ihn, diesen Siddhartha, habe ich so *gefunden.*“ (468)

Kreis.[779] Auch innerlich bleiben beide unbeweglich: Bei Siddhartha ist das Endziel seiner Entwicklung am Anfang enthalten – dies haben wir bereits an Govindas Vorahnung gesehen; das Gleiche folgt aber auch aus seiner eigenen magischen Logik, als er sagt, dass der Sünder „nicht in einer Entwicklung begriffen" und „seine Zukunft alle schon da" (464) sei. Auch Govindas – und gerade sein – Lebensweg geht im Kreis von der Abwendung von Siddhartha bis zur Rückkehr zu ihm und von der Sicherheit über die „hohe Berufung" (356) seines Freundes bis zur Feststellung ihrer Erfüllung. So werden in Govinda und Siddhartha die beiden Teile der neuen sujetlosen Konstellation personifiziert: Während Siddhartha sich quasi schon immer jenseits der Grenze befindet, bleibt der im wahren Sinne des Wortes unbewegliche Govinda stets im Diesseits. Beide fungieren als ‚Platzhalter' des potenziellen Sujet-Ereignisses, ohne dessen eigentliche Subjekte zu sein.[780]

Durch die gleiche Unbeweglichkeit zeichnen sich auch alle anderen Textfiguren aus: Gotamas Unbeweglichkeit ist die eines Buddha, der in sich alles umfasst und über dem zeitlich-räumlichen Kontinuum, auch über den Kreisen der Sansara, steht. Für ihn gibt es keine Entwicklung mehr und deshalb auch keine Bewegung über die Sujet-Grenze, weil er über allen Gegensätzen steht. Shaw bemerkt zu Recht, dass Gotama „das zeitlose Vorhandensein des Zieles"[781] markiert. Kamala erscheint als weibliche Variation von Siddhartha, ihr Sohn als seine Wiederholung in der Zeit, Vasudeva als Siddharthas und zugleich Gotamas Doppelgänger.

Über den ausgeprägten Schematismus von Hesses Figuren wurde in der Forschung wie auch in der vorliegenden Arbeit bereits mehrfach gesprochen.[782] Nun kann die Funktion dieser spezifischen Figurenbeschaffenheit für die Sujet-Struktur des „Siddhartha" verdeutlicht werden. Und zwar handelt es sich um eine bewusst paradox angelegte Erzählstruktur, bei der die Figuren weniger auf der Ebene einer realistischen Darstellung gewisser Entwicklungs- und Erfahrungswege fungieren, sondern vielmehr an der Inszenierung der Konvention nach den Regeln des Magischen beteiligt sind. Der Buddha wird hier nicht mehr als eine Textfigur porträtiert, sondern als jene „höhere Einheit"[783] aus dem „Steppenwolf", die in einzelne „Aspekte" zerlegt wurde: Diese treten zwar als Figuren einer scheinbar traditionellen Erzählung auf, jedoch lassen sie durch ihre Interaktion die eigentliche Buddha-

[779] Die These von Siddharthas kreisförmigem Lebensweg vertreten mehrere Interpreten, sie begründen sie jedoch mit anderen Argumenten als die oben nachgezeichneten Kreisläufe der Buddha-Biographie (vgl. etwa Karalaschwili, Mat. 2, S. 266, Ziolkowski, Mat. 2, S. 150, Hsia, Mat. 2, S. 196).

[780] Karalaschwili bezeichnet Govinda als einen der „idealen Beobachter": „Bemerkenswert ist dabei, daß solche ‚Bilder im Bild' bei Hesse gewöhnlich ihren idealen Beobachter haben, der dem Leser als eine Art Perspektive dienen soll, durch die er das vorgestellte ‚Bild' wahrzunehmen hat. Solche idealen Beobachter wären etwa Govinda in ‚Siddhartha'." (RK HH, S. 164) Diese im Kern richtige Bemerkung darf jedoch mit der entscheidenden Einschränkung gelten, dass es sich dabei lediglich um *eine* der beiden Wahrnehmungsperspektiven handelt.

[781] Shaw, S. 102.

[782] Wie Murti es negativ formuliert, sind sie „keine Gestalt[en] aus Fleisch und Blut" (S. 123): „Die Personen, die die verschiedenen Stufen des Gleichgewichts oder der Harmonie bei *Siddhartha* darstellen, sind [...] zu schwarz/weiß. Kamaswami ist, zum Beispiel, ein ganz und gar sinnlich materialistisches Wesen. Die Samanas sind ganz und gar gefangen in ihren Regeln, Dogmen und wohldefinierten Übungen. Die Ewigen wie Vasudeva sind außerhalb jeder Kontroverse." (S. 125f.) Karalaschwili betont, dass Hesses Figuren-Gestalttung damit mit den Tendenzen des modernen Romans übereinstimmt, indem diese in der Reihe der „Menschen ohne Eigenschaften" in der Literatur des 20. Jahrhunderts stehen, „die wegen völligen Abhandenseins von Äußerem, Charakter, Psychologie und ähnlichen stabilen Merkmalen nahezu unvorstellbar sind und deren Gestalten unserem Erfassungsvermögen ständig entgehen." (RK HH, S. 252)

[783] HH: Der Steppenwolf, GW 7, S. 243.

Gestalt entstehen. Indem Hesses Figuren ihre Bedeutung als authentische Verkörperungen aktiv und psychologisch schlüssig handelnder Individuen verlieren, gewinnen sie also gleichzeitig an Zeichenhaftigkeit und rein ästhetischer Funktionalität. Der Schwerpunkt verschiebt sich hier vom Dargestellten auf die Art der Darstellung, und das eigentliche Sujet-Ereignis geht nicht mehr aus der Logik eines realistisch dargestellten Bewusstseinszustandes der Gestalten hervor, sondern aus dem Zusammenspiel der Figuren als Textelementen.

Die oben betrachteten Begegnungsszenen enthalten im Grunde zwei Beobachtungsprozesse, und zwar nicht nur eine *dargestellte* Beobachtung, sondern auch die Beobachtung der *Darstellung*: Zum einen beobachten die ehemaligen (im Falle Gotamas auch die potenziellen) Gefährten die jeweilige Buddha-Figur, zum anderen wird dieser Beobachtungsprozess vom Rezipienten wahrgenommen. Dabei gibt der Text charakteristischerweise keine objektivierende Beschreibung seitens des allwissenden Erzählers wieder, sondern nur das, was der Wahrnehmung des jeweiligen Beobachters in diesem Moment zugänglich ist. Das Beschriebene wird also fest in den Horizont der jeweiligen Beobachter-Figur eingebunden und stimmt mit ihrem Bewusstsein überein.[784] Damit wird der Eindruck suggeriert, dass das Innenleben der Figuren dem Leser offen steht, jedoch bleiben die entsprechenden Textpassagen häufig vieldeutig und lassen verschiedene Lesarten zu.[785] Dadurch wird die sprachliche Darstellung der Beobachtung selbst zum Gegenstand der Rezeption. Je genauer der Text gelesen wird, desto mehr verlagert sich der Schwerpunkt von der zunächst sachlich-realistisch erscheinenden Begegnung auf die Art deren Beschreibung.

Der spezifische Rollentausch und die Rollenverdoppelung betreffen bei Hesse also nicht nur die Textfiguren: Neben den Beobachtern, die im Text dargestellt sind, impliziert der Text seinen potenziellen Beobachter. Das, was sich Govindas Beobachtung bis zum Ende hin entzieht, ist der Beobachtung des Lesers im Prinzip jederzeit zugänglich.

1.4.2. Beobachter des Textes: Der Leser als Govinda

> Dies [...] war einer der Nachteile der Schule und der Gelehrsamkeit: es schien eine der Tendenzen des Geistes zu sein, alles so zu sehen und darzustellen, als ob es flach wäre und nur zwei Dimensionen hätte.
>
> Hesse, „Narziß und Goldmund“[786]

Mit seiner ‚unbeweglichen‘ Denkweise ist Govinda eine Art Anti-Held, und seine Siddhartha-Vision im Finale stellt, wie die meisten Schlussszenen bei Hesse, ein Bild im Bild dar: Govinda begegnet Siddhartha auf die gleiche Weise wie ein naiver Leser, der sich mit Govindas Perspektive identifiziert, dem gesamten Text begeg-

[784] Dies betont auch Nina Pawlowa: „Urteile der allgemeinsten Art klingen [bei Hesse] deshalb besonders überzeugend, weil das Allgemeine mit dem Bewusstsein der Person übereinstimmt.“ (Pawlowa, S. 59, aus dem Russischen von mir, J.M.)

[785] Vgl. ebenda, S. 59: „Die Äußerungen der Figuren und des Autors sind absolut aufrichtig. Alles scheint [...] überschaubar [...] zu sein. Um diese [...] scheinbar ungekünstelte Prosa zu begreifen, sind Ruhe und Aufmerksamkeit erforderlich. Dann kann uns eventuell mehr zuteil werden, als wir angenommen haben, als wir uns auf ihre Einfachheit verließen.“ (Aus dem Russischen von mir, J.M.) Die Undurchsichtigkeit und Widersprüchlichkeit von Siddharthas Motivationen werden uns im nächsten Abschnitt ausführlich beschäftigen (vgl. III.1.4.2).

[786] HH: Narziß und Goldmund, GW 8, S. 77.

net. Auch er wird sich lediglich bis zum Schluss entlang der Sujet-Grenze bewegen, ohne sie überschreiten zu können. Und der Text wird mit ihm die gleichen Späße treiben wie Siddhartha mit Govinda: Er wird sich der logischen Rezeptionshaltung spielend und spottend widersetzen und allen logischen Erklärungen entziehen. Als ein charakteristisches Beispiel dafür kann die Begegnung der beiden Samanas mit Gotama dienen. Dabei wird ein Rezipient, der Govindas Haltung annimmt, durch die Tatsache des ‚Nicht-Zusammenwachsens' der beiden Buddha-Figuren äußerst verwirrt sein.

In der Forschung wird die Verdoppelung der Buddha-Gestalt zwar selten im Sinne einer paradoxen Abweichung von der Buddha-Legende betrachtet. Trotzdem kommt praktisch keine kurze Zusammenfassung der Romanhandlung – und eine solche erscheint die auf den ersten Blick so leicht und unspektakulär[787] – umhin, dem Zusammengefassten eine interpretatorische Komponente hinzuzufügen und eine Erklärung der Tatsache zu geben, warum Siddhartha nicht bei Gotama bleibt. Da die Folgen der Buddha-Verdoppelung nur Govinda, nicht aber Siddhartha oder gar Gotama verwirren, wird die kausale Offenheit dieser Textstelle noch verstärkt und eine kausale Interpretation seitens des Rezipienten nahezu provoziert. Die Spannbreite der Auslegungsvarianten ist dabei erstaunlich groß. Bemerkenswerterweise wird die Evidenz der Gründe für Siddharthas Entscheidung, nicht bei Gotama zu bleiben, von den Kritikern meist unhinterfragt vorausgesetzt und das prinzipielle Vorhandensein gewisser logisch erfassbarer Gründe nie in Frage gestellt.

So schreibt etwa Volker Michels in seiner Einleitung zum zweiten Materialienband zu „Siddhartha": „Siddhartha [muß] erkennen [...], daß er auch dem bewunderten Gotama Buddha nicht zu folgen vermag, *weil* dessen Fertigkeit der Selbstkontrolle, des Denkens, Wartens und Fastens im Erreichten, im Sein beharrt und das Werden vernachlässigt."[788] Aus der entsprechenden Textstelle erfahren wir allerdings weder von Siddharthas *Erkenntnissen* noch allgemein von seinen inneren Zuständen. Von der Vernachlässigung des Werdens wird dort zwar ebenfalls kein Wort verloren; vom religiös-dogmatischen Standpunkt gesehen, ist das ‚Sein' jedoch nicht nur kein Mangel, sondern das konstitutive Merkmal des Buddha.

Michels sieht noch einen weiteren Grund für Siddharthas Entscheidung:

> Lange genug hatte er sich vor Gesetzen kasteit, die doch nur Götzen für ihn waren. Auch Buddha in seiner Vollkommenheit wäre für ihn zum Götzen geworden, wenn Siddhartha, treuherzig wie Govinda, versucht hätte, einen Weg zu beschreiten, der zwar *den Anlagen Buddhas entsprochen hätte, doch nicht seinen eigenen*. Richtig erkennt er, daß die heitere Vollkommenheit Buddhas und dessen Einklang mit seiner Umwelt, die auch er selbst anstrebt, nicht durch eine Imitation und Preisgabe der eigenen Entwicklung möglich ist. *Denn* Siddharthas Temperament und Konstitution sind von derjenigen Buddhas grundverschieden, ja sie stehen geradezu im Gegensatz zur buddhistischen Weltflucht und zur Verneinung des Lebenswillens, die z.B. Schopenhauers Wahlverwandschaft mit dem Buddhismus ausgemacht hat. Er wird sich bewußt, daß er dasselbe Ziel, die Harmonie Buddhas auf seinem eigenen Weg, einem aktiven und ‚abendländischen' Weg erreichen muß.[789]

Auch hier werden die entscheidenden Figurenkonstellationen des Textes zwar richtig erkannt, allerdings versucht Michels, diese dadurch zu erklären, dass er den Gestalten gewisse Eigenschaften – Anlagen, Temperament und Konstitution – zuschreibt. Durch seine Rolle und Funktion im künstlerischen System erscheint Hesses Siddhartha in der Tat als Gotamas Gegensatz. Ob dieser aber auf dem jeweili-

[787] „Die Handlung des Siddhartha ist leicht zusammenzufassen", bemerkt z.B. Casebeer. (Mat. 2, S. 167)

[788] Volker Michels: Zur Einführung: Die Entstehung von Hermann Hesses Siddhartha, Mat. 2, S. 19.

[789] Ebenda, S. 21.

gen „Temperament und Konstitution“ gründet, lässt sich mit dem Originaltext nicht belegen, allein schon deshalb nicht, weil wir von den entsprechenden Eigenschaften Siddharthas und insbesondere Gotamas[790] gar nichts erfahren. Ebenso wenig können wir dem im Kapitel „Gotama“ Gesagten entnehmen, worüber Siddhartha sich in dieser Situation „bewußt wird“. Zwar sehen wir, dass sein weiterer Weg tatsächlich „aktive“ und „abendländische“ Züge trägt (gemeint wird dabei wohl sein Leben bei den „Kindermenschen“). Jedoch handelt es sich nicht um etwas, was dem historischen Buddha wie auch Hesses Gotama unbekannt wäre, sondern lediglich um eine zeitliche Verschiebung der entsprechenden Entwicklungsphase innerhalb der Romankomposition. Diese abendländische Erfahrung haben also alle drei Buddha-Figuren – der historische Buddha sowie die beiden Figuren bei Hesse – hinter sich. Allein aus der veränderten Reihenfolge dieser Erfahrung bei Siddhartha können aber keine Schlussfolgerungen über seine Charaktereigenschaften gezogen werden. Schließlich bleibt die Frage, auf welchem Wege alle drei zu dem gleichen *Ziel* gelangen, ostentativ offen.

Eine andere, ebenfalls plausibel erscheinende Erklärung für Siddharthas Weitergehen findet Kuno Fiedler:

> Indessen die Berührung ist nur äußerlich: der Held würdigt wohl die Größe des Erhabenen, vermag seine Lehre jedoch nicht als für sich verbindlich anzuerkennen (*denn* man erkennt lediglich das als für sich verbindlich an, für dessen Wahrheit man schon empfänglich ist). Er geht also seinen eigenen Weg [...].[791]

Doch gibt der Text auch für die Äußerlichkeit der Berührung keinen unmittelbaren Nachweis; dagegen sagt Gotama an einer der wenigen Stellen, die diesen Aspekt thematisieren: „Du hast die Lehre gehört, o Brahmanensohn, und wohl dir, daß du über sie *so tief nachgedacht* hast.“ (380) Ebenfalls im Widerspruch zu Fiedlers Erklärung blickt Siddhartha im Kapitel „Am Flusse“ wie folgt zurück: „Wunderbar kam mir alsdann in der Lehre des großen Buddha Erkenntnis entgegen, ich fühlte Wissen und Einheit der Welt in mir kreisen *wie mein eigenes Blut*.“ (427)

Was die von Fiedler vermisste Verbindlichkeit betrifft, so stellt sich im übernächsten Kapitel des Textes ebenfalls das genaue Gegenteil des von ihm Behaupteten heraus. Es sind nämlich nicht Gotamas, sondern gerade Siddharthas *eigene* Worte, die für ihn beim Gespräch mit Gotama „unverbindlich“ waren und für die er zu jenem Zeitpunkt noch nicht recht „empfänglich“ war: „Seiner eigenen Worte, die er zum Erhabenen gesprochen hatte, erinnerte er sich wieder, jedes Wortes, und mit Erstaunen wurde er dessen inne, daß er da Dinge gesagt hatte, die er damals noch nicht eigentlich wußte.“ (389) Ob Siddhartha, wie Fiedler meint, überhaupt *seinen eigenen* Weg geht, lässt sich nach allen Übereinstimmungen dieses Weges mit dem des historischen Buddha und auch von Hesses Gotama ebenfalls bezweifeln.

Die Argumentation von Hans Friederici wiederum bezieht die Besonderheit von Buddhas Lehre mit ein:

> Während Siddharthas Freund Govinda bei Buddha zurückbleibt, findet Siddhartha auch hier kein Genügen. Denn Buddha will zwar die Welt vom Leiden erlösen, er lehnt es aber ab, sie zu erklären.[792]

---

[790] Gotama spielt bei Hesse die Rolle des ‚klassischen‘ Buddha, was, wie bereits ausgeführt, kein Eigenname ist, sondern einen Zustand bedeutet, bei dem die persönlichen Eigenschaften des jeweiligen ‚Erleuchteten‘ nicht mehr von denen seiner Buddha-Rolle zu unterscheiden sind.

[791] Kuno Fiedler: Siddhartha, Mat. 2, S. 93.

[792] Hans Friederici: Die Indien-Rezeption in Hermann Hesses Siddhartha, Mat. 2, S. 127.

Friedericis *Denn* bezieht sich wohl auf Gotamas eigene Worte,[793] in denen er mit seiner Weigerung, die Welt zu erklären, dem historischen Buddha nahe steht. Aber auch Siddhartha will ja nicht die Welt erklären oder sie von Gotama erklärt bekommen: Noch vor der Begegnung mit Gotama glaubt er, „die beste Frucht dieser Lehre schon gekostet [zu] haben", weil die Nachricht von Gotama die beiden Freunde „von den Samanas hinwegführt" (372) und ist bei der Begegnung selbst „wenig neugierig auf die Lehre" (376).

Die Inkommensurabilität des Textes mit den verschiedensten kausalen Erklärungen bzw. von außen hergestellten Zusammenhängen ist keine zufällige, sondern gehört zu den konstitutiven Eigenschaften von Hesses künstlerischem Verfahren. Bezeichnenderweise kommen jene Textstellen, die eine Zusammenfassung oder einen Rückblick des Protagonisten wiedergeben, ganz ohne Angabe von Gründen und Motivationen aus, indem lediglich Tatsachen aufgezählt werden. So denkt der Protagonist im Kapitel „Am Flusse":

> Als junger Mann [...] zog ich den Büßern nach, lebte im Walde, litt Hitze und Frost, lernte hungern, lernte meinen Leib absterben. Wunderbar kam mir alsdann in der Lehre des großen Buddha Erkenntnis entgegen, ich fühlte Wissen um die Einheit der Welt in mir kreisen wie mein eigenes Blut. Aber auch von Buddha und von dem großen Wissen mußte ich wieder fort. (427)

Hätte man diese Worte in einen logisch-kausalen Zusammenhang bringen wollen, so würden sie sich als Paradoxien herausstellen.

Es kann hier kaum darum gehen, im „Dickicht der Meinungen" und „Streit um Worte" (380) die richtige Meinung zu finden bzw. zu verteidigen und alle falschen zu widerlegen – in diesem Fall würde das Meinungsspiel prinzipiell unendlich sein. Denn für jede Begründung lässt sich eine Widerlegung finden und gleichzeitig muss fast jeder neue Einwand gegen das jeweilige Argument diesem noch gewisse Rechte einräumen. Ein solcher Meinungsstreit demonstriert zwar die Spannbreite von potenziell möglichen Lesarten, trägt jedoch nicht zu einem tieferen Verständnis des Textes bei, sondern macht die Grenze zwischen dem Kausal-Rationalen und dem auf rational-logischem Wege eben nicht restlos Fassbaren deutlich.

Außerdem wird aus den angeführten Beispielen aus der Sekundärliteratur ersichtlich, dass viele Versuche einer kausalen Erklärung von Siddharthas Handlungen mit einer psychologischen Charakterisierung der Figuren verbunden sind, die mangels entsprechenden Angaben im Text meist reine Zuschreibung bleiben muss. Wenn man also bei Gotama und Siddhartha gewisse Charakterzüge, Besonderheiten oder Eigenschaften vermutet oder über ihre Wünsche und Neigungen zu spekulieren beginnt, sind fast unendlich beliebige Erklärungen ihres Tuns möglich. Lösen lässt sich dieses Interpretationsproblem nur durch eine Änderung der Prämisse bzw. durch den Wechsel des Wahrnehmungsmodus: vom logisch-psychologischen, der eine realistische Darstellung erwartet, zum magisch-ästhetischen, für den die Darstellungsart im Mittelpunkt steht.

Die Offenheit von Siddharthas Handlungsmotivationen fördert die Aktivität des Rezipienten, der dauernd provoziert wird: Der Text gibt stets den Anschein einer gewissen Folgerichtigkeit und Kausalität vor und hebt sie immer wieder auf. So gibt es in dem hier betrachteten Gespräch zwischen Siddhartha und Buddha mindestens zwei Stellen, die am ehesten als Gründe für Siddharthas Weitergehen gelten

[793] Vgl. in „Siddhartha": „Es ist an Meinungen nichts gelegen, sie mögen schön oder häßlich, klug oder töricht sein, jeder kann ihnen anhängen oder sie verwerfen. Die Lehre aber, die du von mit hörst, ist nicht eine Meinung, und ihr Ziel ist es nicht, die Welt für Wißbegierige zu erklären. Ihr Ziel ist ein anderes; ihr Ziel ist Erlösung vom Leiden. Diese ist es, welche Gotama lehrt, nichts anderes." (380)

könnten und auf die sich auch viele Interpretationen in unterschiedlicher Weise beziehen. Bezeichnend ist indessen, dass weitere Interpreten wiederum ihre eigenen Argumente ins Spiel bringen, ohne diese scheinbar offensichtlichen Erklärungen des Protagonisten zu berücksichtigen. Siddharthas erste Erklärung lautet nämlich:

> Eines enthält die so klare, die so ehrwürdige Lehre nicht: sie enthält nicht das Geheimnis dessen, was der Erhabene selbst erlebt hat, er allein unter den Hunderttausenden. *Dies ist, warum* ich meine Wanderschaft fortsetze – nicht um eine andere, eine bessere Lehre zu suchen, denn ich weiß, es gibt keine, sondern *um alle Lehren und Lehrer zu verlassen und allein mein Ziel zu erreichen oder zu sterben*. (381)

Einen eindeutiger formulierten Grund scheint es zunächst gar nicht geben zu können. Am Ende seines Lebensweges wird Siddhartha nochmals den gleichen Gedanken der Nicht-Lehrbarkeit und Nicht-Erlernbarkeit des Wesentlichen der Erleuchtungserfahrung wie auch aller Weisheit aussprechen. Jedoch zeigt eine genauere Textlektüre, dass der Text (bzw. der Protagonist) gerade in diesem Punkt sich selbst ständig und offensichtlich bewusst widerspricht.

Der Gedanke, die Erlösung werde „keinem zuteil durch Lehre", ist übrigens bereits *vor* der Begegnung mit Gotama (nämlich im Kapitel „Bei den Samanas") Siddharthas Erkenntnis – oder zumindest Formulierung – gewesen. Also kann diese nicht als Ergebnis der Begegnung mit Gotama bzw. als Folge seiner lehrenden Rede angesehen werden und noch weniger als ein Gedanke, zu dem Siddhartha erst am Ende seines Lebens kommt. Formuliert wird dies allerdings wiederum in einer Form, die sich kaum ändern ließe, ohne ihren einzigartigen Sinn im Textganzen zu verändern und damit zu verlieren. Und zwar sagt Siddhartha in ihrer Samana-Zeit zu seinem Freund:

> „Lange Zeit habe ich gebraucht und bin noch nicht damit zu Ende, um dies zu *lernen*, o Govinda: daß man *nichts lernen kann*! Es gibt, so glaube ich, in der Tat jenes Ding nicht, das wir ‚Lernen' nennen. Es gibt, o mein Freund, nur ein Wissen, das ist überall, das ist Atman, das ist in mir und in dir und in jedem Wesen. Und so beginne ich zu glauben: dies Wissen hat keinen ärgeren Feind als das Wissenwollen, als das Lernen." (368)

Aber kann man denn *lernen*, „daß man *nichts lernen* kann"? Und wieso *gibt* es das Lernen nicht, wenn doch das Wissen „keinen ärgeren Feind" habe als... das, was es nicht gibt! – das Lernen?

In Bezug auf Hesses Texte schwindet die Genauigkeit des Sinns bei Nacherzählungen und Verallgemeinerungen genauso leicht wie beim Herausreißen aus dem Kontext, denn bereits im nächsten Satz kann das exakte Gegenteil des gerade Behaupteten stehen. In einem offensichtlichen logischen Widerspruch zu dem bereits im zweiten Kapitel formulierten Gedanken der Nicht-Lehrbarkeit zieht sich das Thema des Lehrens, Lernens, Lehrers etc. ungestört weiter durch das ganze Buch hindurch. Das Lernen wird zu einem der Hauptmotive – allerdings in jeweils unterschiedlichen Kontexten, die immer wieder zeigen, welch unterschiedliche Phänomene und Prozesse mit einem und demselben Wort erfasst werden können. Um nur einige Beispiele zu nennen: Gleich das erste Kapitel des zweiten Teils (gerade hat Siddhartha Gotama verlassen, *weil* er das Wichtigste weder bei ihm noch irgendwo sonst *lernen* kann!) beginnt mit den Worten: „Siddhartha *lernte* Neues auf jedem Schritt seines Weges, denn die Welt war verwandelt, und sein Herz war bezaubert." (388) Gerade bei Kamala angekommen, will Siddhartha von ihr lernen:

> „Und wenn es dir nicht mißfällt, Kamala, möchte ich dich bitten, meine Freundin und *Lehrerin* zu sein, denn ich *weiß* noch nichts von der Kunst, in der du Meisterin bist. [...] Schon fange ich an, von dir zu *lernen*. Auch gestern schon habe ich *gelernt*. Schon habe ich den Bart abgelegt, habe das Haar gekämmt, habe Öl im Haare. Weniges ist, das mir noch fehlt, du Vortreffliche: feine Kleider, feine Schuhe, Geld im Beutel. Wisse, Schwereres hat Siddhartha sich vorgenommen, als solche Kleinigkeiten sind, und hat es erreicht. Wie sollte ich nicht erreichen, was ich gestern mir vorgenommen habe: dein

> Freund zu sein und die Freuden der Liebe von dir zu *lernen*! Du wirst mich *gelehrig* sehen, Kamala, Schwereres habe ich *gelernt*, als was du mich *lehren* sollst." (395f.)

Und so kommt es dann auch: „Immer aber kam er wieder zur schönen Kamala, *lernte* Liebeskunst, *übte* den Kult der Lust, bei welchem mehr als irgendwo Geben und Nehmen zu einem wird, plauderte mit ihr, *lernte* von ihr, gab ihr Rat, empfing Rat." (408f.) Als Zusammenfassung dieses Lebensabschnittes heißt es in Siddharthas Gedanken „am Flusse": „Ich ging und *lernte* bei Kamala die Liebeslust, *lernte* bei Kamaswami den Handel, häufte Geld, vertat Geld, *lernte* meinen Magen lieben, *lernte* meinen Sinnen schmeicheln." (427)

Bei Vasudeva scheint Siddhartha schon wieder nichts anderes zu wollen als lernen. Das Wort *Lernen* wird in diesem Kapitel nahezu zum Leitmotiv; es ist ein Lernen, das sich sowohl auf die praktischen Tätigkeiten eines Fährmanns bezieht[794] als auch auf existentielle Fähigkeiten:

> „Und auch dafür danke ich dir, Vasudeva, daß du mir so gut zugehört hast! Selten sind die Menschen, welche das Zuhören verstehen, und keinen traf ich, der es verstand wie du. Auch hierin werde ich von dir *lernen*." (434)[795]

Indessen bleibt auch dieses Bild des Lernens nicht ungebrochen; auch hier gibt es ein fast unmerkliches und doch entscheidendes *Aber*: Indem Vasudeva seinem Lehrling verspricht, er werde das Zuhören nicht von ihm, sondern von dem Fluss lernen, fügt er hinzu: „Du wirst auch das andere von ihm lernen". Und auf Siddharthas Frage, was dieses andere denn sei, heißt es: „Ich kann dir das ‚andere' nicht sagen, o Freund. Du wirst es lernen, *vielleicht auch weißt du es schon.*" (435) Es ist also nicht nur so, dass Vasudeva dieses „andere", das eigentlich Wichtige dieses Lernens, nicht formulieren kann, sondern er bezweifelt die Notwendigkeit des Lernens als solchen. Vielleicht ist das Lernen, das Siddhartha noch bevorsteht, eine wichtige Erfahrung, ja sogar eine Voraussetzung dafür, dass er irgendwann zu einem anderen, vollkommeneren, auf jeden Fall verwandelten Siddhartha wird und damit sein Ziel erreicht (vgl. die letzte Szene des vollkommenen *Lauschens* am Ende des Kapitels „Om"). Vielleicht ist es aber auch nur ein bereits vorhandenes Wissen, das nur noch sichtbar werden muss, so dass ein endgültiges Erreichen gar nicht erst *Ergebnis* eines *Lern*prozesses wäre (schließlich weiß Siddhartha sich lange vor dem großen ‚Lauschen' des vorletzten Kapitels „nicht mehr von Gotama getrennt" (439)). Auch der Lernprozess selbst wird immer wieder behauptet und gleichzeitig in Frage gestellt, bis dieses Paradox in Siddharthas seltsamen Formulierungen des letzten Kapitels ganz offen formuliert wird:

> „Du weißt, Lieber, daß ich schon als junger Mann, damals, als wir bei den Büßern im Walde lebten, dazu kam, den Lehren und Lehrern zu mißtrauen und ihnen den Rücken zu wenden. Ich bin dabei geblieben. Dennoch habe ich seither viele Lehrer gehabt. Eine schöne Kurtisane ist lange Zeit meine Lehrerin gewesen, und ein reicher Kaufmann war mein Lehrer, und einige Würfelspieler. Einmal ist auch ein wandernder Jünger Buddhas mein Lehrer gewesen; er saß bei mir, als ich im Walde eingeschlafen war, auf der Pilgerschaft. Auch von ihm habe ich gelernt, auch ihm bin ich dankbar." (461f.)

---

[794] Vgl.: „Am liebsten wäre es mir, Fährmann, wenn du mir eine alte Schürze gäbest und behieltest mich als deinen Gehilfen bei dir, vielmehr als deinen *Lehrling*, denn erst muß ich *lernen*, mit dem Boot umzugehen." (433)

[795] Vgl. weiter unten: „Siddhartha blieb bei dem Fährmann und *lernte* das Boot bedienen, und wenn nichts an der Fähre zu tun war, arbeitete er mit Vasudeva im Reisfelde, sammelte Holz, pflückte die Früchte der Pisangbäume. Er *lernte* Ruder zimmern, und *lernte* das Boot ausbessern, und Körbe flechten, und war fröhlich über alles, was er *lernte*, und die Tage und Monate liefen schnell hinweg. Mehr aber, als Vasudeva ihn *lehren* konnte, *lehrte* ihn der Fluß. Von ihm *lernte* er unaufhörlich. Vor allem *lernte* er von ihm das Zuhören, das Lauschen mit stillem Herzen, mit wartender, geöffneter Seele, ohne Leidenschaft, ohne Wunsch, ohne Urteil, ohne Meinung." (435f.)

Das wichtigste ‚Lernen' geschah bezeichnenderweise bei Vasudeva, der gerade deshalb dem Buddha Gotama gleichgestellt wird, weil er „das Notwendige *wußte*".[796] Und damit schließt sich der Kreis, in dem das Doppelmotiv von Lernen und Wissen immer neu variiert wird. Im Laufe ihres Zusammenspiels wird die Maxime von der Nicht-Lehrbarkeit des entscheidenden Wissens von der auch dem Leser immer deutlicher werdenden Einsicht abgelöst, dass man das Wissen nicht zu lernen braucht, sondern sich über sein Vorhandensein lediglich bewusst werden muss. Wie nebenbei wird von Siddhartha im Kapitel „Der Fährmann" gesagt:

> Längst wußte er sich nicht von Gotama getrennt, dessen Lehre er doch nicht hatte annehmen können. Nein, keine Lehre konnte ein wahrhaft Suchender annehmen, einer, der wahrhaft finden wollte. Der aber, der gefunden hat, der konnte jede, jede Lehre gutheißen, jeden Weg, jedes Ziel, ihn trennte nichts mehr von all den tausend anderen, welche im Ewigen lebten, welche das Göttliche atmeten. (439)

Der Gegensatz von Lernen und Wissen, die sich, ähnlich wie Werden und Sein oder Suchen und Finden, als Prozess und Resultat zueinander verhalten und also durch Zeitliches getrennt sind, wird damit stets in Frage gestellt. Das vom logischen Standpunkt paradox erscheinende Wechselspiel der Begriffe erscheint aus der Sicht des Magischen vollkommen konsequent: Wenn die Zeit „nicht wirklich" (463) ist, gibt es auch keinen Unterschied zwischen Lernen und Wissen.

Der andere Satz Siddharthas, der ebenfalls als eine Erklärung seines Nicht-Bleibens bei Gotama angesehen werden kann, scheint merkwürdig wenig mit dem ersten zu tun zu haben:

> Erlösung vom Ich suchen wir Samanas, o Erhabener. Wäre ich nun einer deiner Jünger, o Ehrwürdiger, so fürchte ich, es möchte mir geschehen, daß nur scheinbar, nur trügerisch mein Ich zur Ruhe käme und erlöst würde, daß es aber in Wahrheit weiterlebte und groß würde, *denn* ich hätte dann die Lehre, hätte meine Nachfolge, hätte meine Liebe zu dir, hätte die Gemeinschaft der Mönche zu meinem Ich gemacht! (382)

Auch dieser auf den ersten Blick einleuchtende Grund wird im weiteren Verlauf der Erzählung (bzw. des *Erzählens*) widerlegt. Und zwar lässt sich Siddharthas Erklärung sowohl in der Frage des Samana-Seins als auch im Prädikat der „Erlösung vom Ich" bezweifeln.

In einem nahezu diametralen Gegensatz zur „Erlösung vom Ich" ist vom *Ich* gleich im nächsten Kapitel („Erwachen") die Rede: Der Protagonist ist hier „auf dem Wege *zu sich selbst*" (386) und am Ende des Kapitels „*mehr Ich als zuvor*, fester geballt" (387). Zu Siddharthas Samana-Sein stellt sich des Weiteren die Frage, ob er es in diesem Moment überhaupt noch *ist* (hat er doch die Samanas bereits verlassen und ihren Weg als einen irrigen erkannt) und ob er es noch *bleiben* wird. Aber auch diese Frage lässt sich nicht eindeutig beantworten. Denn einerseits steht Siddharthas weiterer Lebensstil in einem krassen Gegensatz sowohl zu dem der Asketen als auch zu dem der Buddha-Mönche (und übrigens auch im Vergleich zum historischen Buddha, nachdem dieser seine Lehrer verlassen und später ganz auf die Askese verzichtet hatte). Andererseits heißt es, dass Siddhartha in seinem Inneren die ganze in der ‚Welt' verbrachte Zeit ein Samana geblieben sei. Dies betrifft jedoch nicht mehr die Suche nach der „Erlösung vom Ich", sondern Siddharthas Anderssein im Vergleich zu den Kindermenschen, die Distanz und die „spöttische Verachtung [...], wie sie ein Samana stets für Weltleute fühlt" (412) –

[796] Vgl. in „Siddhartha": „Er war ein sehr einfacher Mensch, Vasudeva, er war kein Denker, aber er wußte das Notwendige, so gut wie Gotama, er war ein Vollkommener, ein Heiliger." (462)

aber auch seine Unfähigkeit, (einen) Menschen zu lieben.[797] Am Ende des Kapitels „Am Flusse“ stellt Siddhartha den Tod seines (alten) Ich fest, der merkwürdigerweise als Tod des „Priesters und Samanas“ in ihm erscheint:

> Nun auch ahnte Siddhartha, warum er als Brahmane, als Büßer vergeblich mit diesem Ich gekämpft hatte. Zu viel Wissen hatte ihn gehindert, zu viel heilige Verse, zu viel Opferregeln, zu viel Kasteiung, zu viel Tun und Streben! Voll Hochmut war er gewesen, immer der Klügste, immer der Eifrigste, immer allen um einen Schritt voran, immer der Wissende und Geistige, immer der Priester oder Weise. In dies Priestertum, in diesen Hochmut, in diese Geistigkeit hinein hatte sein Ich sich verkrochen, dort saß es fest und wuchs, während er es mit Fasten und Buße zu töten meinte. Nun sah er es, und sah, daß die heimliche Stimme recht gehabt hatte, daß kein Lehrer ihn je hätte erlösen können. Darum hatte er in die Welt gehen müssen, sich an Lust und Macht, an Weib und Geld verlieren müssen, hatte ein Händler, ein Würfelspieler, Trinker und Habgieriger werden müssen, *bis der Priester und Samana in ihm tot war*. (430)

Das Paradox, auf den Punkt gebracht, besteht also darin, dass Siddhartha, um die *von einem Samana gesuchte* „Erlösung vom Ich“ zu finden, aufhören musste, Samana zu sein. Im Grunde wird hier seine paradoxe Formulierung von Suchen und Finden aus dem letzten Kapitel vorweggenommen: Samana zu sein bedeutet ‚Ich‘ zu sein und dementsprechend nach „Erlösung vom Ich“ zu *suchen*. Erlösung zu *finden* heißt: kein Samana mehr sein.

Siddharthas eigene Erklärungen dafür, warum er nicht bei Gotama bleibt, werden also im weiteren Verlauf der Handlung entscheidend revidiert bzw. paradox gebrochen. Darüber hinaus gibt es gleich am Anfang seines neuen Lebensabschnitts und des zweiten Teils des Romans eine Stelle (teilweise wurde darauf bereits eingegangen), an der Siddharthas gesamte Argumentation im Gespräch mit Gotama in einem völlig neuen Licht erscheint. Und zwar besteht zwischen Sagen und Wissen, zwischen Wissen und Erleben ein Unterschied, den Hesse mit einer für die Schlüsselmomente des Werkes typischen prinzipiellen Zweideutigkeit formuliert:

> Seiner eigenen Worte, die er zum Erhabenen gesprochen hatte, erinnerte er sich wieder, jedes Wortes, und mit Erstaunen wurde er dessen inne, daß er da Dinge gesagt hatte, die er damals noch gar nicht eigentlich wußte. Was er zu Gotama gesagt hatte: sein, des Buddhas, Schatz und Geheimnis sei nicht die Lehre, sondern das Unaussprechliche und nicht Lehrbare, das er einst zur Stunde seiner Erleuchtung erlebt habe – dies war es ja eben, was zu erleben er jetzt auszog, was zu erleben er jetzt begann. Sich selbst mußte er jetzt erleben. (389)

Es ist nicht nur so, dass Siddhartha etwas zu Gotama gesagt haben soll, noch ohne es richtig gewusst und erlebt zu haben. Vielmehr bleibt letztlich unklar, *was* das denn sein soll, „was zu erleben er jetzt auszog“. Man könnte aus diesem doppeldeutigen Satz zwei eindeutige Sätze machen, etwa folgende:

---

[797] Vgl. Kamalas Worte in einem Gespräch mit Siddhartha: „‚Du bist der beste Liebende‘, sagte sie nachdenklich, ‚den ich gesehen habe. Du bist stärker als andere, biegsamer, williger. Gut hast du meine Kunst gelernt, Siddhartha. Einst, wenn ich älter bin, will ich ein Kind von dir haben. Und dennoch, Lieber, bist du ein *Samana* geblieben, dennoch liebst du mich nicht, du liebst keinen Menschen. Ist es nicht so?‘“ (410) – Und Siddhartha muss dies bejahen. – Gleichzeitig wird auch diese Behauptung im weiteren Textverlauf mehrfach gebrochen. Als Kamala und Siddhartha sich nach Jahren wieder begegnen, heißt es nämlich: „Ihr Bewußtsein kehrte zurück, sie lag auf Siddharthas Lager in der Hütte, und über sie gebeugt stand Siddhartha, *der sie einst so sehr geliebt hatte*.“ (440) Charakteristischerweise stellt Kamala in diesem Moment Siddharthas Ähnlichkeit mit dem einstigen Samana – der ja nicht lieben konnte! – fest (vgl. „Siddhartha“, S. 441). Aber auch diese Einsicht wird im nächsten Augenblick zurückgenommen, als Kamala sieht, dass auch Siddharthas Augen, in denen er dem jungen Samana ähnelte, anders geworden seien (vgl. in „Siddhartha“, S. 441f. und Abschnitt III.1.3 der vorliegenden Arbeit). So wird der Gegensatz Samana vs. Fähigkeit zu lieben gänzlich aufgelöst.

1) Siddhartha zog aus und begann die Richtigkeit seiner eigenen Formulierung, dass nämlich „des Buddhas Schatz und Geheimnis“ nicht die Lehre, sondern das von ihm selbst Erlebte sei, nun auch zu *erleben.*
2) Siddhartha zog aus und begann *selbst* genau *das* zu erleben, was der Buddha Gotama „einst zur Stunde seiner Erleuchtung erlebt“ hatte.

Der nächste Satz („Sich selbst mußte er jetzt erleben“) spricht wieder von *erleben* und scheint damit eine Präzisierung des vorherigen uneindeutigen Satzes zu sein. Jedenfalls klingt es, in der dreifachen Wiederholung des Wortes *erleben* so:

> ... dies war es ja eben, was zu *erleben* er jetzt auszog,
> was zu *erleben* er jetzt begann.
> Sich selbst mußte er jetzt *erleben*.

Das letzte ‚erleben‘ bezieht sich allerdings auf etwas anderes, nämlich auf (Siddharthas) Selbst. Durch die semantische Wiederholung und rhythmisch-syntaktische Ordnung wird hier ein Zusammenhang suggeriert, den es auf der Ebene der Aussagen*semantik* auf den ersten Blick nicht gibt: „Sich selbst erleben“ folgt nämlich gar nicht notwendig aus den Möglichkeiten, die mit dem ‚dies’ des vorherigen Satzes jeweils gemeint sein könnten. Durch den Rhythmus der Aussage wird dieser seltsame Zusammenhang jedoch nicht nur vorgetäuscht, sondern auch tatsächlich geschaffen. Das, was zunächst als eine kurze Zusammenfassung eines langen und uneindeutigen Satzes *klingt*, kann auch inhaltlich als solche gelesen werden, nämlich als eine nicht nur rhythmische und klangliche, sondern eben auch inhaltliche Synthese der beiden Lesarten. Das „unaussprechliche und nicht lehrbare“ Erlebnis Buddhas und das, was Siddhartha nun „zu erleben begann“, werden nun beide auf das gleiche Denotat bezogen: das Selbst. Am Ende dieses langen Absatzes wird dieser anfangs überraschend erscheinende Zusammenhang zwischen den beiden Themen – Gotamas Erleuchtung und Siddharthas „geheimen Stimmen des Innersten“ (390) – explizit hergestellt, indem es heißt:

> Nach nichts wollte er trachten, als wonach die Stimme ihm zu trachten beföhle, bei nichts verweilen, als wo die Stimme es riete. Warum war Gotama einst, in der Stunde der Stunden, unter dem Bo-Baume niedergesessen, wo die Erleuchtung ihn traf? Er hatte eine Stimme gehört, eine Stimme im eigenen Herzen, die ihm befahl, unter diesem Baume Rast zu suchen, und er hatte nicht Kasteiung, Opfer, Bad oder Gebet, nicht Essen noch Trinken, nicht Schlaf noch Traum vorgezogen, er hatte der Stimme gehorcht. So zu gehorchen, nicht äußerem Befehl, nur der Stimme, so bereit zu sein, das war gut, das war notwendig, nichts anderes war notwendig. (390)[798]

Vor der Folie rationaler Erklärungsversuche wird also deutlich, dass der Text sich den Gesetzen der tradierten Logik widersetzt und nach magischer Logik aufgebaut ist. Das Lesen ‚mit Govindas Augen‘ ergibt allerdings zunächst eine negative Definition der ‚magischen Wirklichkeit‘ des Textes, indem es dessen Paradoxien – die Zerstörung eines logischen Zusammenhangs – deutlich macht. Einen der wenigen Versuche einer positiven Beschreibung des Magischen unternimmt Reso Karalaschwili, der die magische Wirklichkeit als eine „sinnlich nicht wahrnehmbare“ und symbolische betrachtet. Die Symbolik sei „allein imstande [...], jene unfassbaren und undarstellbaren Bereiche zu erfassen, um deren Darstellung es Hesse geht.“[799] In der Tat gehört die Auseinandersetzung mit der Symbolik zu den verbreiteten Interpretationsverfahren von „Siddhartha“; dabei werden symboltaugliche Elemente verschiedener Ebenen als Stützpunkte der Analyse genutzt. Karalaschwi-

[798] Man beachte den Zusammenklang der letzten Worte: „*das* war notwendig, *nichts anderes* war notwendig“, mit Gotamas „*Diese* ist es, welche Gotama lehrt, *nichts anderes*.“ (390, hervorgehoben von mir, J.M.)
[799] Karalaschwili, Mat. 2, S. 255-271, hier S. 255.

lis Beitrag in den „Materialien zu Hermann Hesses ‚Siddhartha'" ist ganz diesem Thema gewidmet. Im allgemeinen beruht sein Verfahren auf Identifikation: Indem er sich hauptsächlich an der Zahl der Kapitel und Teile sowie an einigen im Text auftauchenden Bildern mit einem symbolischen Bedeutungspotential (Kreis, Spirale, Fluss, Schlange) orientiert, sucht er die jeweils passenden Textelemente und kompositorisch-architektonischen Besonderheiten von „Siddhartha" heraus und bringt dann die in westlichen und östlichen Kulturen üblichen symbolischen Bedeutungen dieser Elemente in einen Zusammenhang. Dabei kommt zwar ein wichtiger Bestandteil der künstlerischen Struktur zum Vorschein, nämlich der symbolisch-philosophische Hintergrund der „Indischen Dichtung" und ihr architektonisches Gerüst;[800] dass Hesse in „Siddhartha" viele symbolische und mythologische Elemente verwendet hat, gehört zweifellos zu den konstitutiven Eigenarten des Werkes; ihre Funktion verdient jedoch eine besonderen Aufmerksamkeit.

Es handelt sich dabei um symbolische Bedeutungen bzw. Bedeutungsfelder, die verschiedenen Kulturkreisen und Religionen – westlichen wie östlichen – gleichzeitig angehören, d.h. eine interkulturelle Gültigkeit haben. Dies ist ein Ausdruck von Hesses entscheidender Erfahrung, dass religiöse Vorstellungen verschiedener Kulturen eine gemeinsame Grundlage haben,[801] und stellt alles Einzelne und Konkrete der jeweiligen religiösen Vorstellungen grundsätzlich in den Hintergrund. Wenn z.

[800] Karalaschwili bezieht sich auch auf die Symbolik der Zahlen, die sich aus der „Komposition, [der] Strukturiertheit der Handlung, [der] Gliederung einzelner Teile und [den] Aufbauformen der Erzählung" (Karalaschwili, Mat. 2, S. 255) ergeben und in der Sekundärliteratur häufig als Ausgangspunkt für eine Interpretation des gesamten Textes genommen werden. Durch die Kapitelzahl und -anordnung (12 Kapitel, zwei Teile von 4 und 8 Kapiteln, drei Lebensphasen des Protagonisten à 4 Kapitel etc.) bietet sich dies nahezu von selbst an und findet auch bei anderen Interpreten einen fruchtbaren Boden für spekulative Versuche, diese Zahlen in verschiedene Zusammenhänge mit Geschichten oder philosophischen Theorien, vor allem buddhistischen und allgemein orientalischen, aber auch mit Hesses eigenen weltanschaulichen Ansichten (etwa aus den Essays „Mein Glaube" und „Ein Stückchen Theologie") zu setzen (vgl. dazu Shaw, S. 102ff.). Zwar ist die architektonische Teilung des Werkes offensichtlich und die entsprechenden Zahlen müssen nicht erst nachgewiesen bzw. aus einzelnen Kontexten abstrahiert werden, allerdings sind sie aus demselben Grund auch wenig aussagekräftig. Die einzig sichere Tatsache ist hier eben, dass eine klare Gliederung der Teile vorliegt, dass das ‚architektonische Gerüst' in Siddharthas Geschichte sehr anschaulich ist, sowie dass zwei- drei- vier- und zwölfteilige Elementenketten auf allen Ebenen, von der Zahl der Kapitel und Teile bis hin zur Figurenkonstellation, vorhanden sind. Ähnlich wie andere Symbole in „Siddhartha", spielen diese Zahlen eher als eine Art symbolische Konstanten eine Rolle, indem sie eine breit gefasste ‚zahlenarchetypische' Grundlage und einen klaren kompositorischen Rahmen des Textes bilden. Wenn die symbolischen Bezüge aber konkreter werden (müssen), bedarf es meistens des Hinweises, dass die entsprechenden formalen Elemente bei Hesse mit einem neuen Sinn gefüllt werden. (Auch Karalaschwili selbst gibt dies zu, als er die drei Phasen in Siddharthas Entwicklung mit den „*drei* Zustände[n] des Menschen, die der Hinduismus kennt", analogisiert und anschließend bemerkt, dass „bei Hesse die einzelnen Zustände des hinduistischen Schemas mit neuem Inhalt gefüllt sind, und daß die Bedeutung der einzelnen Lebensstadien Siddharthas mit dem Sinngehalt der betreffenden Zustände nicht völlig übereinstimmt." (Karalaschwili, Mat. 2, S. 264, Hervorhebung von Karalaschwili)) Mit den Zahlen im Roman verhält es sich also ähnlich wie mit den bereits besprochenen Analogien zu den „Drei Stufen der Menschwerdung". Zwar sind sie als eine allgemeine Grundlage von Hesses Werken bzw. als eine Art inhaltlicher Konstante wichtig, jedoch liegt die eigentliche Entwicklung in diesen Werken gerade deshalb andernorts.

[801] So schreibt Hesse 1958 an die persischen Leser von „Siddhartha": „Ich suchte das zu ergründen, was allen Konfessionen und allen menschlichen Formen der Frömmigkeit gemeinsam ist, was über allen nationalen Verschiedenheiten steht, was von jeder Rasse und von jedem Einzelnen geglaubt und verehrt werden kann." (GW 11, S. 50) Karalaschwili geht es dagegen vorrangig und ausdrücklich um das Indische (vgl. Mat. 2, S. 255).

B. Karalaschwili Siddharthas Entwicklung als eine kreisförmige Bewegung sieht und sich dabei auf die Bedeutungen des Kreissymbols in östlichen Kulturen stützt,[802] kann diese Interpretation durch einen Blick in das Lexikon der Symbole bestätigt werden.[803] Gleichzeitig wird dabei ein so großes Bedeutungsspektrum des Kreissymbols deutlich, dass eine Beschränkung auf östliche Kulturen praktisch unmöglich wird. Auch bei anderen in Karalaschwilis Artikel erwähnten Symbolen handelt es sich fast ausschließlich um universale Zeichen, die in allen Kulturen, Religionen und Mythologien und zu allen Zeiten der menschlichen Geschichte eine bedeutende Rolle spielten. Aus Hesses Gedanken von der Austauschbarkeit und Synonymität der Einheits- und Gottesbilder in verschiedenen Kulturen resultiert in Bezug auf sein künstlerisches Werk, dass dieses prinzipiell offen ist und sich auf verschiedene Zeichen und Symbole zurückführen lässt.

Je umfangreicher das Bedeutungspotential der einzelnen Symbole ist, desto loser wird der Bezug der jeweiligen Deutungen zum Text. Ebenso wie die logisch-kausalen Zusammenhänge, bleiben Symbole bei Hesse prinzipiell uneindeutig. So leitet Karalaschwili die Figur des Kreises unter anderem aus der Präsenz des Flusses ab: „Die Entwicklung fängt am Flusse an und endet am selben Fluß.“[804] (Bemerkenswert ist, dass der Vergleich mit der Buddha-Legende, wie oben zu sehen war, völlig andere Anhaltspunkte für die gleiche Feststellung gibt.) Es ist wohl wahr, dass Hesses Dichtung im ersten – „Im Schatten des Hauses, in der Sonne des *Fluß*ufers“ (355) – wie auch im letzten Satz vom Fluss handelt (vgl. den „strömenden Fluß von Gesichtern“ (469) in Govindas Vision). Doch müsste man, um diese These aufrecht zu erhalten, eine lange Reihe von Flüssen (sowie Bächen und Quellen verschiedener Art) in dem Text übersehen oder, Ziolkowski zufolge, sie für unbedeutend halten.[805] Sie tauchen in der ganzen Geschichte aber so häufig auf, dass

[802]Vgl. Karalaschwili, Mat. 2, S. 266f. Karalaschwili betrachtet den Kreis als „Totalitätssymbol mit kosmisch-übergeordnetem Charakter“ und als „ein Analogon des Rades und speziell des Glücks- und Lebensrades, welches [...] die ewige Wiederkehr der Dinge und Geschehnisse veranschaulicht“. (Ebenda) Aus der letzten Bedeutung leitet der Forscher auch die Erklärungen für den Wechsel von Siddharthas Lebensperioden als einer „unschöpferische[n] Wiederholung des Gleichen“ ab. (Ebenda, S. 267) Die anderthalbjährige Schaffenspause (Juli 1920 – März 1922) bekommt bei Karalaschwili ebenfalls eine einleuchtende Erklärung aus der dreiteiligen Logik der Erzählung: „In diesem Zusammenhang ist es somit auch nicht verwunderlich, daß die erste Pause in der Arbeit an dem Roman gerade nach den ersten *vier* Kapiteln eintrat, die zweite aber – die längere – nach den zweiten *vier* Kapiteln erfolgte – an der Stelle, wo Siddhartha den Tod im Wasser sucht. Es war für Hesse wirklich nicht leicht, nach dieser Abgerundeten Darstellung, in der sich *der Kreis* sozusagen geschlossen hatte, eine nahtlose Fortsetzung und einen neuen Anfang zu finden.“ (Ebenda, S. 262, Hervorhebung von Karalaschwili)

[803]Die Bedeutungen des Kreissymbols reichen von der vollkommenen (geometrischen) Form, für welche der Kreis bei den platonischen und neuplatonischen Philosophen gehalten wurde, über das Sinnbild des Göttlichen und Symbol des Himmels in verschiedenen mystischen und religiösen Systemen, den Heiligenschein in der Ikonographie und den „Erdkreis“ des Christentums bis hin zu der kreisförmigen Bewegung der Gestirne, dem Kreis eines Reigens, Dantes Kreisen der Ober- und Unterwelt, der Einheit mit dem Urprinzip bei den Zen-Buddhisten und dem chinesischen Yin-Yang-Symbol, das ebenfalls graphisch als Kreis dargestellt wird. Vor einem solchen Hintergrund könnten Karalaschwilis Analogien mit genügend Phantasie beliebig weit werden. (Vgl. Hans Biedermann: Knaurs Lexikon der Symbole (Kreis). München: Dröemer Knaur 1989, 1994, 1998 (Digitale Bibliothek Band 16), S. 614ff.)

[804]Karalaschwili, Mat. 2, S. 266. Dabei bezieht er sich auf Ziolkowski in Mat. 2, S. 150.

[805]Ziolkowski behauptet nämlich, alle anderen Flüsse außer dem aus Siddharthas Kindheit und dem großen Fluß, an dem er am Ende bleibt, „werden nur nebenbei erwähnt und spielen keine strukturelle Rolle.“ (Mat. 2, S. 150)

bei einem aufmerksamen Lesen fast der Eindruck entstehen kann, Siddhartha würde sich nie und nirgends von einem Fluss als solchen entfernen.

Im Kapitel „Erwachen", nachdem Siddhartha sich „wie durch ein tiefes *Wasser* bis auf den Boden der Empfindungen hinabließ" (383), zeigt sich der Fluss neben anderen Erscheinungen der sinnlichen Welt in seiner konkreten, ‚diesseitigen' Realität:

> Er blickte um sich, als sähe er zum ersten Male die Welt. Schön war die Welt, seltsam und rätselhaft war die Welt! Hier war Blau, hier war Gelb, hier war Grün, *Himmel floß und Fluß*, Wald starrte und Gebirg, alles schön, alles rätselvoll und magisch, und inmitten er, Siddhartha, der Erwachende, auf dem Wege zu sich selbst. [...] Blau war Blau, *Fluß war Fluß*, und wenn auch im Blau und Fluß in Siddhartha das Eine und Göttliche verborgen lebte, so war es doch eben des Göttlichen Art und Sinn, hier Gelb, hier Blau, dort Himmel, dort Wald und hier Siddhartha zu sein. (385)

Das Kapitel „Kamala", oft als Siddharthas Umweg durch das Sinnliche interpretiert,[806] ist eines der reichsten an Flüssen und Wasserbildern (Ziolkowski zufolge werden sie allerdings nur „nebenbei erwähnt" und spielen „keine strukturelle Rolle"[807]). Auch die erste Begegnung mit dem großen Fluss und seinem Fährmann findet in diesem Kapitel statt – allerdings ist es für Siddhartha nicht der allwissende und weise Fluss, in dem die Zeit aufgehoben ist und der viele Stimmen hat,[808] sondern zunächst nur ein optisch „schöner Fluß", wo „das breite Wasser rötlich im Morgenschein schimmerte" (391). Die erste Begegnung mit dem Weiblichen findet in diesem Kapitel ebenfalls im Zeichen des Wassers – an einem Bach – statt.[809] Die Großstadt, in der Siddhartha einen großen Teil seines Lebens verbringt, wird ebenfalls in Wasser-Metaphern beschrieben und entbehrt wiederum keinen realen Fluss:

> Sein Ziel verfolgend, ließ er sich von der Stadt *einschlürfen*, trieb im *Strom der Gassen, stand auf Plätzen still*, ruhte *auf Steintreppen am Flusse* aus. Gegen den Abend befreundete er sich mit einem Barbiergehilfen, den er im Schatten eines Gewölbes hatte arbeiten sehen, den er betend in einem Tempel Vishnus wiederfand, dem er von den Geschichten Vishnus und Lakschmi[810] erzählte. *Bei den Booten am Flusse* schlief er die Nacht, und früh am Morgen, ehe die ersten Kunden in seinen Laden kamen, ließ er sich von dem Barbiergehilfen den Bart rasieren und das Haar beschneiden, das Haar kämmen und mit feinem Öle salben. *Dann ging er im Flusse baden*. (394)

Auch in seinem Stadtleben (Kapitel „Sansara") entfernt sich Siddhartha nicht von einem Fluss, hat er doch neben dem eigenen Haus „einen Garten vor der Stadt am Flusse".[811] Und gleichzeitig heißt es: „Fern und leise rauschte die heilige Quelle, die einst nahe gewesen war, die einst in ihm selber gerauscht hatte". (411)

---

[806] Vgl. z.B. Hsia, Mat. 2, 196, Ziolkowski, Mat. 2, S. 150.

[807] Ziolkowski, Mat. 2, S. 150.

[808] Vgl. in „Siddhartha" Kapitel „Om".

[809] Vgl.: „Am Ende des Dorfes führte der Weg durch einen *Bach*, und am Rande des *Baches* kniete ein junges Weib und wusch Kleider" (392) sowie: „Auch Siddhartha fühlte Sehnsucht und den *Quell des Geschlechts* sich bewegen". (Ebenda)

[810] Vgl. in Lexikon der östlichen Weisheitslehren, Stichwort Lakshmi, S. 210: „Im *Rigveda* hat das Wort nur die Bedeutung ‚Glück'. Im Atharvaveda ist es personifiziert als weibliches Wesen, teils Glück, teils Unglück bringend. Später wird Lakshmi oder Shri zur Göttin des Glücks, zur Gemahlin Vishnus und zur Mutter von Kama. [...] Ihr sind keine Tempel geweiht, doch als Göttin des Überflusses und Glücks wird sie ständig angebetet und gerät nicht in Gefahr, vernachlässigt zu werden. Der Legende nach stieg Lakshmi wie Aphrodite aus dem Schaum des Ozeans, als er von den Göttern und Asuras aufgewühlt wurde. Sie war von vollendeter Schönheit." – Wie man sieht, könnte auch diese nebenbei erwähnte Gottheit genug Gründe für weitreichende Spekulationen über die Symbolik geben.

[811] Bei Siddharthas Abschied von diesem Garten (418) ist vom Fluss allerdings nicht mehr die Rede, es wird im nächsten Kapitel vom großen Fluss ersetzt.

Das weitere Geschehen in „Siddhartha“ läuft fast gänzlich am Fluss ab, so dass eine Analyse seines symbolischen Gehalts sich eigentlich nicht mehr auf eine pauschale Abstraktion beschränken kann: Siddhartha wird ja bereits *am Anfang* seiner letzten Lebensperiode an dem Fluss ansässig und das, was sich dann an seinen Ufern abspielt, lässt sich in dem dafür zu allgemeinen Symbol des Flusses einfach nicht weiter differenzieren.[812]

Das Bild des großen Flusses, an dem Siddhartha den Rest seines Lebens verbringt, ist zwar ohne Zweifel eines der zentralen Bilder der „Indischen Dichtung“. Doch lässt sich der traditionelle Symbol-Begriff auf diesen Fluss nicht mehr anwenden, denn durch die Vielfalt der potenziellen Bezüge ist keine Bedeutungseingrenzung mehr möglich. Der Fluss kann, mit Adrian Hsia, als eine „unpersönliche Verkörperung des Tao“ angesehen werden oder aber als Resultat der ‚magischen‘ Transformation des herkömmlichen Symbols, die die paradoxe Identität von Buntheit und Einheit behauptet. Als „Verkörperung des Tao“ ist der Fluss, wie Hsia zu Recht bemerkt, „der Inbegriff aller Wandlung“[813]: Am Beispiel des Flusses lässt sich der Bedeutungswandel als ein grundlegendes poetisches Prinzip bei Hesse veranschaulichen. Es handelt sich um ein Totalitätsbild,[814] das jedoch bei näherer Betrachtung in recht heterogene Flussbilder zerfällt. Genauso kann dieser Fluss als Brahman gedeutet werden, nämlich im Sinne der orthodoxen Vedantalehre, die Brahman „mit dem Wasser vergleicht, das verschiedene Gestalten annimmt und immer dasselbe bleibt - eben Wasser.“[815] Der Fluss, sei es nun ein realer Fluss und Bach oder ein metaphorischer Quell und Strom, ist ein immer wieder *anderer* Fluss und Quell; Flüsse und Gewässer erscheinen in immer neuen Kontexten und Zusammenhängen, wodurch immer neue Bedeutungsfacetten entstehen, die sich nicht mehr auf einen konkreten gemeinsamen symbolischen Nenner bringen lassen. Nicht umsonst fehlen im Text Hinweise darauf, ob der Fluss, an dem Siddhartha aufwächst und der, an dem er sein Leben beendet, derselbe sei, wie Ziolkowski es annehmen will.[816] Es scheint in „Siddhartha“ nicht wesentlich zu sein, denn es geht vielmehr um Fluss bzw. Wasser als solche, die sich in ganz vielen Varianten und Ausprägungen manifestieren.

---

[812]Die Rolle des Flusses in verschiedenen Lebenssituationen des Protagonisten ist dabei aber durchaus differenziert. So endet z.B. die Geschichte von Siddharthas Leiden und Werben um seinen Sohn im Kapitel „Om“ damit, dass Siddhartha, der den Jungen schon wieder in der Stadt suchen gehen wollte, vom Fluss „ausgelacht“ wird. (455) Doch schon etliche Seiten davor sagt Vasudeva ihm genau dasselbe: „Ich fragte den Fluß, o Freund, viele Male habe ich ihn gefragt. Der Fluß aber lacht, er lacht mich aus, mich und dich lacht er aus, und schüttelt sich über unsere Torheit. Wasser will zu Wasser, Jugend will zu Jugend, dein Sohn ist nicht an dem Orte, wo er gedeihen kann. Frage auch du den Fluß, höre auch du auf ihn!“ (446)

[813]Hsia, Mat. 2, S. 199.

[814]In der Forschung wird der Fluss zum Argument der Kreisförmigkeit der Handlung wie auch zum Symbol der „Ganzheit alles Seienden“ (Ziolkowski, Mat. 2, S. 142) und der „zeitlosen Vollendung“ (Hsia, Mat. 2, S. 199), oder auch zu dem einer „natürlichen Trennungslinie zwischen dem Reich des Geistes und dem der Sinne“ (Ziolkowski, Mat. 2, S. 145). Field bringt die Problematik dieser paradoxen Dualität treffend auf den Punkt, indem im Zusammenhang mit Ziolkowskis Ausführungen bemerkt: „Das ist ein hilfreicher Gedanke, aber er hat nur teilweise Gültigkeit, denn der Fluß kann ebenso gut wie als Symbol der Trennung auch als Symbol des Einssein betrachtet werden. Und es bleibt eine offene Frage, in welchem Sinne und bis zu welchem Grade Siddhartha letztlich eine Synthese erreicht.“ (Field, S. 94f.)

[815]Heinrich Zimmer: Kunstform und Yoga im indischen Kultbild. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1976, S. 109.

[816]Ziolkowski, Mat. 2, S. 150. Ziolkowski betrachtet Siddharthas Weg ebenfalls als Entfernung von dem Fluss seiner Jugend und die Rückkehr zu ihm.

Das Beispiel des immer wieder anderen und in unterschiedlich komplexe Bilder eingebundenen Flusses ist in „Siddhartha“ kein Einzelfall. Ähnliches geschieht auch mit dem Motiv des Feigenbaumes,[817] der Liebe,[818] der Schlange[819] oder des Schattens[820]. Auch hier, wie bei den logisch-kausalen Zusammenfassungen, wird die ausgeprägte Offenheit des Textes für verschiedenste Interpretationen deutlich.

---

[817] „Im Schatten des Feigenbaumes“ (355) wuchs Siddhartha auf, unter dem Banyanenbaum (was ja nur eine andere Bezeichnung für Feigenbaum ist) meditieren Siddhartha und Govinda bereits im ersten Kapitel (359), was natürlich an den Bodhi-Baum Buddhas denken lässt (bei jenem *ficus religiosa* handelt es sich ebenfalls um einen Feigenbaum). Im Kapitel „Kamala“ taucht die Feige im Vergleich mit Kamalas Mund, der „wie eine frisch aufgebrochene Feige“ (396ff.) ist, immer wieder auf. Der religiöse Symbol verwandelt sich also ins Gegenteil: ins Bild der Sinnlichkeit.

[818] Von der Liebe, die sich „in den Herzen der jungen Brahmanentöchter rührte“ (356) und Govindas Liebe zu Siddhartha über das Motiv des ‚Liebe Lernens‘ bei Kamala, der Erwähnung von Siddharthas Liebe zu Govinda bei ihrer ersten Begegnung am Flusse („Mit lächelndem Gesicht schaute Siddhartha ihm nach, er liebte ihn noch immer, diesen Treuen, diesen Ängstlichen“ (425)), bis hin zu Siddharthas verzweifelten Liebe zu seinem Sohn und seinem offenen Bekenntnis zur Liebe als der „Hauptsache von allem“. (467) Letztlich kann auch die Liebe, wie sehr sie in Siddharthas letzten Worten akzentuiert wird, nicht ganz eindeutig als Endergebnis seiner Suche betrachtet werden; gleichzeitig sind die verschiedenen ‚Lieben‘ so heterogen, dass auch das Nachvollziehen einer Entwicklung dieses Motivs schwierig ist.

[819] „Durch das Bild der Schlange“, so Karalaschwili, wird „das Spiralartige in Siddharthas Entwicklung unterstrichen, welches zweimal an einem Wendepunkt seines Lebens erscheint.“ (Karalaschwili, Mat. 2, S. 268) Genaugenommen wird die Schlange im Text *dreimal* erwähnt. Karalaschwili meint einmal den Satz „Indem Siddhartha diesen Gedanken dachte, blieb er abermals stehen, plötzlich, als läge eine Schlange vor ihm auf dem Weg“ (385) und zweitens Govindas Warnung, es sei „nicht gut, an solchen Orten zu schlafen, wo häufig Schlangen sind und die Tiere des Waldes ihre Wege haben.“ (423) Ein drittes mal wird Kamala von einer Schlange gebissen. Das Interpretationsspektrum ist dabei sehr breit. Einerseits ist fraglich, ob diese Schlangen überhaupt eine tiefer gehende symbolische bzw. metaphorische Bedeutung haben. Denn in allen drei Fällen steht die Schlange für Gefahr, zweimal imaginäre bzw. potenzielle, zum dritten Mal reale (bei Govindas Warnung sollten nach Karalaschwilis Logik auch die „Tiere des Waldes“ eine symbolische Bedeutung haben). Andererseits ist die Schlange ein in allen Kulturen verbreitetes und höchst ambivalentes Symbol ist (vgl. in Knaurs Lexikon der Symbole, S. 955: „Schlange, ein Symboltier von größter Zwiespältigkeit in der Wertung. In vielen archaischen Kulturen wird sie als Symbol der Unterwelt und des Totenreiches aufgefaßt, wohl wegen ihrer Lebensweise im Verborgenen und in Erdlöchern, zugleich aber auch wegen ihrer Fähigkeit, sich durch Häutung zu verjüngen. Sie bewegt sich fußlos fort, schlüpft aus Eiern wie der Vogel und kann vielfach durch ihren giftigen Biß töten. Tod und Leben sind in dieser Tiergestalt auf so einzigartige Weise symbolisch angedeutet, daß es kaum Kulturen gibt, die der Schlange keine Beachtung geschenkt hätten.“) Vor diesem Hintergrund wären die verschiedensten Spekulationen möglich, andererseits bleibt die Deutung von Karalaschwili (Schlange als mythologisches „Analogon der Spirale“, die eine kreisförmige Entwicklung Siddharthas in eine spiralförmige markieren soll) recht wenig begründet.

[820] Vgl. bei Karalaschwili: „Psychologisch gesehen, könnte man den Schatten auch als negative, in das Unbewußte verdrängte Inhalte der Psyche, als ein gewisses Anti-Ich oder die dunkle Seine der Psyche interpretieren, um so mehr, als er fast unmittelbar nach der ersten Erwähnung in der Gestalt Govindas personifiziert wird, die Siddhartha fortan wie ein ständiger Begleiter beigegeben ist“. Karalaschwilis Deutung des Schatten- und Sonnenbildes scheint nur eine der möglichen Erklärungen zu sein, wenn er behauptet, „daß Siddharthas Suchen im Schatten verläuft und daß der Schatten in gewissem Sinne die Sphäre der Irrungen und des Nicht-Findens ist, während die Sonne in der zweiten Hälfte des einleitenden Satzes [...] auf die Erleuchtung Siddharthas und das Erreichen des Zieles am Schlusse der Erzählung verweist.“ (RK, HH, S. 111) Eine so eindeutige Zuordnung der Bilder ist insofern schon zweifelhaft, da es sich ausdrücklich um den Schatten des *Salwaldes* und *Feigenbaumes* handelt, die beide in einem engen Zusammenhang mit Buddha stehen. (Vgl.: „Der Sala-Hain wird oft in den heiligen Schriften des Buddhismus erwähnt; dort verneigten sich die fallenden Blüten der ‚Sala-Zwillingsbäume‘ vor dem ermüdeten Gotama Buddha.“ Field, S. 97)

Dadurch, dass der Text einen betont stilisierten Charakter hat und keine eindeutigen symbolischen Bedeutungen vorgibt, lässt er sich nicht nur auf unterschiedliche Weisen auslegen, sondern provoziert beim Leser immer wieder Deutungen, symbolische Verallgemeinerungen und Zusammenfassungen, um sie im nächsten Augenblick wieder in Frage zu stellen bzw. in einem völlig anderen Licht und anderen Zusammenhängen erscheinen zu lassen.

Ein anderer problematischer Aspekt der Konzentration auf das Symbolische besteht darin, dass dafür die einzelnen Symbole oder Bilder aus dem (Kon-)Text abstrahiert werden müssen. Im Zuge dieses Abstraktionsprozesses werden einerseits heterogene Elemente in einen symbolischen Zusammenhang gebracht, andererseits viele andere Elemente der künstlerischen Struktur, potenziell symbolische wie auch nicht-symbolische, ausgeblendet und außer Acht gelassen. Sie gehören aber zum einmaligen Ausdruck des Textes genauso wie all das, was sich vielleicht nur leichter von ihm lösen und als Symbol oder Bild separat betrachten lässt. Als Beispiel dafür könnte wieder der Fluss als Kreis-Argument dienen: Es ist zwar tatsächlich auffällig (und gerade für einen Leser, der bereits von Siddharthas späteren Leben am Fluss weiß), dass der Fluss fest zur poetischen Darstellung seiner Kindheit gehört (auch die *Boote* werden übrigens gleich im ersten Satz erwähnt). In der Beschreibung von Siddharthas Kindheit sind aber neben den Wasserbildern viele andere, ebenfalls durchaus symbolisch zu interpretierende Bilder enthalten, so zum Beispiel Schatten und Sonne, Haus und Flussufer, der „Schatten des Salwaldes“ und des „Feigenbaumes“ (Buddhas Baum!) (355). Es entsteht im ersten Absatz ein komplexes Zusammenspiel von Bildern, Metaphern, dem Schattenspiel von Gegensätzen des Mütterlichen und Väterlichen, des Gesanges und des Gesprächs, des Geistes und der Liebe, von Siddhartha und Govinda. Dazu kommt, wie weiter unten gezeigt werden soll, eine streng rhythmisierte syntaktische Form der ersten Sätze, eine strenge Anordnung der Bilder und die Logik der rhythmischen Bewegung (vgl. dazu unten, III.2.2.2.). So bildet die Wasser-Metaphorik zwar einen wichtigen, aber keineswegs den ausschlaggebenden Bestandteil dieses komplexen Bildes des Romananfangs.

Im letzten Kapitel wird eine poetologische Formel des poetischen Prinzips gegeben, das am Beispiel des Flusses deutlich wird. Siddhartha sagt nämlich, dass „jeder Wind, jede Wolke, jeder Vogel, jeder Käfer genauso göttlich ist und ebensoviel weiß und lehren kann wie der verehrte Fluß“ (466). Das Bild des Flusses weist also einerseits mit anderen Symbolen verknüpft, womit jedes einzelne Symbol relativiert wird. Letztendlich stellt es ein ständig wandelndes und nicht auf bestimmte konkrete Eigenschaften reduzierbares Tao-Symbol dar, das Sinnbild einer alles umfassenden Einheit. Andererseits steht auch dieses Einheits-Bild in einer Reihe mit anderen Elementen der künstlerischen Textstruktur und ist also zugleich auch ein Teil seiner ‚Buntheit‘. Die Symbolhaftigkeit des Flusses erreicht letzten Endes einen solchen Verallgemeinerungsgrad, dass zwischen den einzelnen symbolischen wie auch nicht-symbolischen Bedeutungen nicht weiter differenziert werden kann. Gleichzeitig kann jedes einzelne Element der künstlerischen Struktur als Teil dieses Ganzen potenziell auf eine solche Ebene der Verallgemeinerung gehoben werden.

Karalaschwilis oben zitierte Behauptung paraphrasierend, könnte man sagen, dass die Symbolik, welcher er die exklusive Fähigkeit zuschreibt, die „unfaßbaren und undarstellbaren Bereiche“ des Magischen zu „erfassen“,[821] selbst kaum ein-

[821]Karalaschwili, Mat. 2, S. 255.

deutig zu erfassen ist. Ähnlich wie die Bedeutungen der kommunikativen Sprache, beziehen sich symbolische Zeichen auf einen dem Text gegenüber *äußeren* Zusammenhang und entstehen also infolge externer Umkodierungen. Hesses Magisierung der (sprachlichen) Wirklichkeit relativiert diesen Zusammenhang und hebt ihn schließlich auf: Ähnlich wie im Beispiel mit Lernen und Lehrern, kommt es auch bei Symbolen nicht auf die richtige Bezeichnung bzw. die richtige symbolische Bedeutung an. Vielmehr will der Text die Relativität und Unzulänglichkeit alles Sprachlichen und vermeintlich Eindeutigen deutlich machen. Nach Murtis treffender Bemerkung „diskreditiert Hesse die Sprache mittels Sprache", indem er „den Wert des Wortes herabschätzt" und so die Sprache „manipuliert".[822]

Bei genauerer Betrachtung vermittelt der Text ostentativ den Eindruck einer in kausalen Kategorien nicht beschreibbaren Handlung: Ein Begriff kann hier eben *nicht*, wie der logische Satz von der Identität besagt, „im Verlauf eines zusammenhängenden Denkaktes genau dieselbe Bedeutung beibehalte[n]"[823] – man denke hier z.B. an Siddharthas ‚Lernen' und ‚Samana-Sein'. Gegen das logische Widerspruchsverbot – „kontradiktorisch einander entgegengesetzte Urteile können nicht beide zugleich wahr sein, sondern wenn das eine wahr ist, muß das andere falsch sein"[824] – verstößt unter anderem Siddharthas Misstrauen gegen die „Lehren und Lehrer", obwohl er doch – „dennoch"! – „viele Lehrer gehabt" (462) hat. Mit seiner Maxime „von jeder Wahrheit ist das Gegenteil ebenso wahr!" (463) formuliert der Protagonist am Ende das alogisch-magische Aufbauprinzip der gesamten Dichtung.

Auch als Rezeptionshaltung genommen verkörpert Govindas Blick „ewiges Suchen" und „ewiges Nichtfinden" (468) und seine Erwartung macht Brüche und Dekonstruktionen von herkömmlichen Erzähl- und Denkstrukturen deutlich. Diese Lesart und Erwartungshaltung sollte jedoch nicht als absolut angesehen werden, damit ein ‚vom-Ziel-Besessensein' und ‚nur-an-das-Gesuchte-Denken'[825] vermieden werden kann, das nicht zum Finden führt. Eine Veränderung der Blickrichtung lässt den mit Govindas Augen registrierten Zerfall aller Logik als eine neue Synthese erscheinen, die nicht nur durch die zahlreichen logischen Brüche negativ angedeutet, sondern durch eine besondere Organisation der künstlerischen Aussage geschaffen wird.

---

[822] Vgl. Murti, S. 120: „Als Denkmittel ist die Sprache zusammen mit Erkenntnis entwickelt worden. Symbolische Sprachen wurden erst dann möglich, als Urteile gebildet und diskutiert werden sollten. Ob er dessen bewußt [sic!] ist oder nicht, manipuliert Hesse die Sprache, denn Sprache als Denkmittel kann selbstverständlich auch in Fetischierung entarten und mißbraucht werden. Raffinierterweise diskreditiert Hesse die Sprache mittels Sprache. Das heißt, er gebraucht die Sprache zu irrationalen Zwecken. Ich glaube, indem Hesse den Wert des Wortes herabschätzt, spiegelt er seine eigene Unfähigkeit wider, Worte philosophischen und esoterischen Gehaltes zu begreifen."

[823] Schmidt, Heinrich: Philosophisches Wörterbuch. Neu bearb. von Georgi Schischkoff. 21. Aufl. – Stuttgart: Kröner 1982, S. 303.

[824] Ebenda, S. 751.

[825] Vgl. Siddharthas an Govinda gewendete Worte: „Wenn jemand sucht [...], dann geschieht es leicht, daß sein Auge nur noch das Ding sieht, das er sucht, daß er nichts zu finden, nichts in sich einzulassen vermag, weil er nur immer an das Gesuchte denkt, weil er ein Ziel hat, weil er vom Ziel besessen ist." (460f.)

1.5. Fazit

Die Analyse der Sujet-Struktur von „Siddhartha“ führt uns nun wieder zu den Schlüsselmomenten von Hesses musikalischer Poetik und Poetologie zurück, die sich das Unaussprechliche als Ausgangspunkt und Problem setzt und dies in einem neuen Wechselverhältnis von Raum, Zeit und Person zu vergegenwärtigen versucht.

Bereits die Vorlage handelt von einem außergewöhnlichen, unaussprechlichen Ereignis, das einen Gegensatz zum positivistischen Glauben an „zweimal zwei ist vier“[826] darstellt. Buddhas Erleuchtung bedeutet für Hesse genau jenen Durchbruch ins Jenseits der Gegensätze zum magischen Denken, der auch den Kern des Sujet-Ereignisses von „Siddhartha“ bildet. Gleichzeitig wird dabei das östliche Element von Hesses Magie wieder einmal deutlich. Die Ausrichtung des Textes auf das magische Ereignis geht mit einer radikalen Transformation der gesamten Text- und Sujet-Struktur einher.

Die neue sujetlose Struktur, der die Opposition des Logischen und Magischen zu Grunde liegt, wird auf dem Gegensatz von zwei Textebenen, des Dargestellten und der Darstellung aufgebaut. Weder die Sujet-Grenze der neuen sujetlosen Konstellation noch das Ereignis der Grenzüberschreitung oder der eigentliche Handlungsträger werden in „Siddhartha“ *dargestellt*, so dass die Ebene des Dargestellten ereignislos und – auf Grund der spezifischen Beschaffenheit der Textfiguren – auch ‚heldenlos‘ bleibt. Die Sujet-Grenze verläuft zwischen zwei Textebenen, die zwei einander entgegengesetzte Lesarten provozieren bzw. ermöglichen. Je nach Lesart wird eine bestimmte Textebene wahrgenommen, und das Zusammenspiel der beiden parallel existierenden Blickwinkel bildet das Ereignis dieses Sujets.

Der Blick auf den Text ‚mit Govindas Augen‘, also aus der Perspektive des von Govinda repräsentierten logischen Denkens, hat gezeigt, dass der Text eine scheinbar traditionell erzählte Entwicklungsgeschichte imitiert, in der Siddharthas Leben in chronologischer Reihenfolge von seiner Jugend bis zu hohem Alter erzählt wird. Durch strukturelle, motivische und stilistische Bezüge auf die Überlieferung wird dieses Traditionelle und Konventionelle noch deutlicher hervorgehoben. Auf diese Weise werden beim Leser die Erwartung eines zeitlich und räumlich klar bestimmbaren Ereignisses sowie die damit verbundenen Vorstellungen von der Textfigur als Charakter bzw. als autonomer Persönlichkeit, die sich im Zuge einer linear verlaufenden Sujetentwicklung sukzessiv auf sein Ziel zu bewegt, evoziert. Die Vorstellung von dem zu erreichenden Ziel impliziert eine innere Veränderung der Figur, die, gemessen an der Ausgangssituation, eine qualitativ neue Entwicklungsstufe darstellt. Gleichzeitig werden gerade aus dieser Perspektive die entscheidenden Brüche des Textes sichtbar. So konsequent diese Erwartungshaltung beim Rezipienten provoziert wird, so nachhaltig wird sie auch gebrochen. In Bezug auf das Sujet fällt nicht nur die Darstellung des inneren ‚Findens‘ des Helden aus: Vielmehr verschwindet infolge der Verdoppelung der Buddha-Figur der Held als solcher, so dass das zentrale Ereignis sich nicht mehr als Veränderung innerhalb einer Romangestalt auffassen lässt.

Im Hinblick auf die Transformation des Buddha-Sujets sind die beiden die neue sujetlose Struktur bildenden Textebenen einander nach dem Prinzip des Zeitlichen entgegengesetzt.

Auf der Ebene des Dargestellten erhält das Sujet-Schema der Buddha-Geschichte eine betonte zeitliche Ausdehnung. Dies geschieht durch die mehrfa-

che Wiederholung der ursprünglichen Sujet-Sequenz, womit Siddharthas ständiges Werden verstärkt hervorgehoben und der einmalige und endgültige Augenblick des Sujet-Ereignisses vervielfältigt wird. Parallel findet auf der Figuren-Ebene eine Aufsplitterung der Hauptfigur der Buddha-Legende ebenfalls nach dem zeitlichen Prinzip statt: Die beiden Buddha-Figuren in „Siddhartha“ stehen sich als Seiender und Werdender gegenüber; Siddhartha scheint stets vor dem entscheidenden Ereignis der Legende zu stehen und im ständigen Werden begriffen zu sein, Gotama symbolisiert den Zustand danach, das Resultat der Buddha-Werdung. Auch in den motivischen Gegensatzpaaren ‚lernen‘ gegen ‚wissen‘ und ‚suchen‘ gegen ‚finden‘ wird das Wechselspiel zwischen der Dauer, die kein Ende nimmt und dem Endergebnis, zu dem man nicht auf einem dauernden Wege kommen kann, deutlich. An die strukturelle Stelle des Sujet-Ereignisses tritt in jedem Kreislauf ein doppelsinniges Zusammenspiel mehrerer Textfiguren, von denen jede nur einen Teilaspekt des „Helden als Handlungsträgers“ verkörpert: Siddhartha das magische Denken, Govinda die funktionale Position des Erkennenden; Siddhartha und Gotama sind Helden ohne dargestelltes und also zeitlich fixiertes Erleuchtungs-Ereignis; bei Govinda scheint der Moment des zentralen Ereignisses am Ende deutlich fixierbar zu sein, jedoch ohne dass er eine innere Fähigkeit zum handelnden oder aber erkennenden Helden hätte.

Dieser ostentativen Vervielfältigung und Ausdehnung des potenziellen Ereignis-Augenblicks und der Zerlegung der Heldenfigur entspricht auf der anderen Seite der binären Opposition die magische Zeitaufhebung. Das eigentliche Ereignis des „Siddhartha“ – die wiederhergestellte Einheit der Buddha-Gestalt – kann nur unter der Bedingung der Gleichzeitigkeit bzw. Identität von Werden und Sein geschehen. Die Zeitaufhebung liegt also der Logik der transformierten Sujet-Struktur zu Grunde, mit anderen Worten: Hesse transformiert das Buddha-Sujet dahingehend, dass das Ereignis nur unter der Bedingung der Annahme der paradoxen These von der „Unwirklichkeit“ der Zeit zustande kommen kann. Vom Standpunkt der nicht erfüllten Erwartung einer konventionellen Darstellung erscheint das Wegdenken der Zeit als eine paradoxe Notwendigkeit oder notwendige Paradoxie. Allerdings folgt die Zeitaufhebung nicht nur aus der magischen Logik der Sujet-Transformationen: Zur poetischen Textrealität wird es durch ein komplexes System poetischer Musikalisierungsverfahren auf der Ebene der Darstellung für den Rezipienten – den „Helden als Wahrnehmungsträger“ – unmittelbar sinnlich wahrnehmbar. Der ausführlichen Analyse dieser Verfahren soll das nächste Kapitel gewidmet sein.

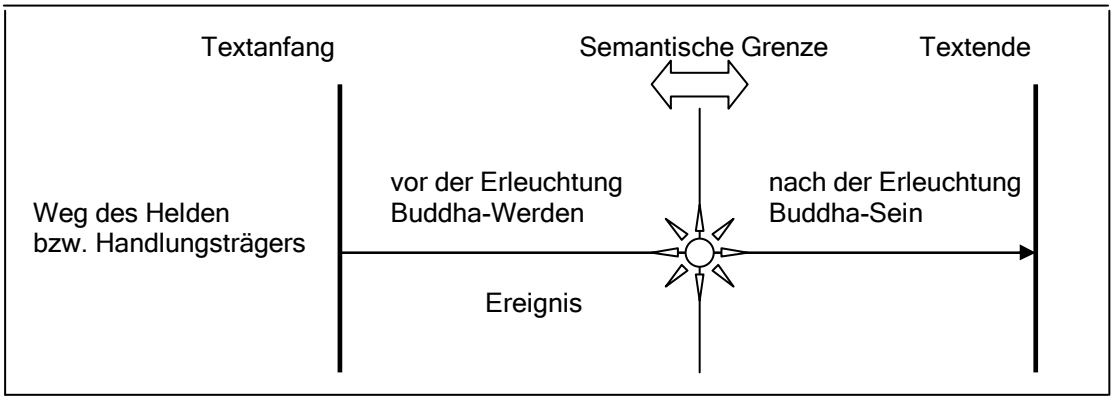
Ein weiteres Prinzip, nach dem die beiden Teile der sujetlosen Struktur – das Dargestellte und die Darstellung – einander entgegengesetzt sind, ist der Typ der Bedeutungskonstitution. Während das Dargestellte die Konvention im Sinne der realistisch anmutenden Abbildung von Lebenswegen und Charakteren der dargestellten Figuren suggeriert, werden die gleichen Textelemente in andere, textinterne Beziehungen miteinander gesetzt und fungieren nunmehr nicht als Bestandteile einer abgebildeten Realität, sondern als Elemente eines eigengesetzlichen, rein ästhetischen Spiels. Die gleiche Konstellation betrifft auch die sprachliche Ebene: Die Analyse des dargestellten Geschehens und der Logik der sprachlichen Aussagen in „Siddhartha“ aus Govindas Perspektive (III.1.4.2.) hat gezeigt, dass nicht nur die Sujet-Struktur, sondern auch die Struktur der sprachlichen Aussage nur äußerlich die Konvention evoziert. Bei näherer Betrachtung stellt sich nämlich heraus, dass fast jede logisch-kausal anmutende Aussage in „Siddhartha“ mehrdeutig

[826]HH: Innen und außen, GW 4, S. 372.

und widersprüchlich, zum Schluss auch offensichtlich paradox wird. Die semantischen Bezüge der primären Ebene werden also nachhaltig aufgelockert und teilweise ganz aufgehoben, was sich unter anderem an der Poly-Interpretierbarkeit der kausalen Zusammenhänge und der Polysemantik des Symbolischen zeigt. Die Vielzahl der Textelemente, die sich leicht in verschiedene logische, philosophische oder symbolische – mit einem Wort: textexterne – Zusammenhänge bringen lassen, ist das Ergebnis einer höchst differenzierten Struktur von internen Umkodierungen. Es handelt sich dabei nämlich um jene „freie Strukturreserve", die nach Lotman als Folge der streng organisierten syntagmatischen Ebene des Textes entsteht (vgl. I.4.3.).

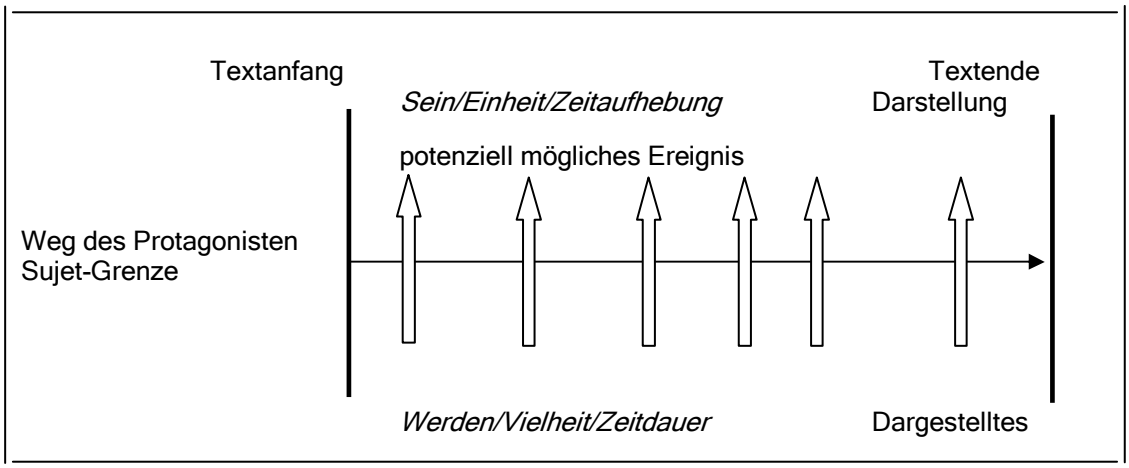
Die beiden oben charakterisierten Textebenen lassen sich im Grunde nur heuristisch unterscheiden: In der ästhetischen Realität des Textes verlaufen sie stets parallel zueinander bzw. sind so miteinander verwoben, dass, um wieder die Formulierungen des „Kurgasts" zu benutzen, „in jedem Augenblick, auf jedem Punkt der Reihe" beide Lesarten des Textes möglich sind. In der Schlussszene wird das Sujet-Ereignis – das Zusammenfallen der beiden Buddha-Figuren – zwar explizit dargestellt, jedoch wird Govinda als derartig ‚erkennensunfähig' gezeigt, dass sein Erkennen als eindeutig verspätetes Zeugnis eines bereits längst stattgefundenen bzw. vielleicht schon immer vorhandenen Ereignisses erscheint. Die Verschiebung des Sujet-Ereignisses vom Buddha-Werden auf das Buddha-Erkennen lässt also potenziell die Möglichkeit zu, dass das Resultat im beschriebenen Prozessverlauf schon immer vorhanden ist und nur richtig erkannt werden soll. Dementsprechend ist der Text so organisiert, dass er stets genug Anhaltspunkte sowohl für Siddharthas ‚Vollendung' als auch für sein ständiges ‚Unterwegssein' bietet.

Die folgende graphische Darstellung soll die Eigenart der Sujet-Struktur von „Siddhartha" im Vergleich mit der der Buddha-Geschichte veranschaulichen. In der Überlieferung findet das Ereignis auf dem Schnittfeld der linear verlaufenden Entwicklung des Helden und der Grenze des binären semantischen Feldes (erleuchtet gegen nicht-erleuchtet)[827] statt:



[827] Im Unterschied zu dem von Lotman beschriebenen klassischen Fall ist die semantische Grenze in der Buddha-Geschichte nicht im Raum dargestellt, da es sich um ein ausgesprochen inneres Ereignis handelt. Die äußeren Umstände der Grenzüberschreitung werden jedoch mit aller Deutlichkeit in zeitlich-räumlichen Koordinaten markiert.

Dagegen wird die Sujet-Grenze in „Siddhartha“ nicht dargestellt, sondern verläuft zwischen zwei Textebenen, so dass Sein und Werden, Davor und Danach nicht nacheinander, sondern nebeneinander existieren:



Die magische Lesart des Textes, die als Bedingung der Aufhebung aller Gegensätze und damit zum Ereignis wird, besteht eben darin, dass die beiden Ebenen des Textes gleichzeitig gelesen bzw. wahrgenommen werden und „zu jedem Ton“ stets sein „Gegenton“ gehört werden kann. Das Zustandekommen dieses Ereignisses ist potenziell „auf jedem Punkt der Reihe“ möglich.[828] *Dargestellt* ist hier nichts als ein exzessives Werden; die Art der poetischen *Darstellung* ermöglicht es dem Rezipienten, in jedem Moment der Lektüre, mitten in diesem Werden stets den Oberton des Seins zu hören. Das magische Ereignis als Fähigkeit des Text-Beobachters, die beiden Linien der „zweistimmigen Melodie“ gleichzeitig wahrzunehmen, wird in „Siddhartha“ an mehreren Stellen poetologisch auf den Punkt gebracht. In einer der treffendsten Formulierungen deckt es sich mit dem von Siddhartha nun bewusst erreichten „Ziel“:

> Langsam blühte, langsam reifte in Siddhartha die Erkenntnis, das Wissen darum, was eigentlich Weisheit sei, was seines langen Suchens Ziel sei. Es war nichts als eine Bereitschaft der Seele, eine Fähigkeit, eine geheime Kunst, jeden Augenblick, mitten im Leben, den Gedanken der Einheit denken, die Einheit fühlen und einatmen zu können. (454)

Die Gegensätze von Sein und Werden erscheinen in „Siddhartha“ letztlich als Illusion: Es ist der gleiche Siddhartha, der sowohl als werdender als auch als seiender Buddha angesehen werden kann; und der gleiche Text lässt sich als ein Buddha-Werden interpretieren, der in jedem seiner Augenblicke ein Buddha-Sein enthält.

Dadurch, dass die begriffliche Sprache in „Siddhartha“ mit einer Aufgabe konfrontiert wird, der sie offensichtlich nicht gerecht werden kann, kommt also dem musikalischen Organisationsprinzip der künstlerischen Aussage eine immer größere funktionale Bedeutung zu. „Jedes Strukturphänomen [...] erweist sich letzten Endes als Sinnphänomen“[829] – diese These von Lotman muss bei der Beschäftigung mit der Darstellung in „Siddhartha“ als eine potenziell fruchtbare Prämisse

[828] Nach der treffenden Bemerkung Shaws sei es „ein Irrtum zu glauben, man könne den Weg zur ‚Erleuchtung‘ im Sinne eines stufenweisen Weiterschreitens gehen und eine Sache hinter sich lassen, sobald man eine neue erreicht hat, denn die ‚Erleuchtung‘ ist potentiell in jedem Augenblick des Lebens enthalten.“ (Shaw, Mat. 2, S. 120f.)

[829] Lotman, S. 179.

vorausgesetzt werden.[830] Bisher wurde versucht, durch die Abgrenzung zwischen Dargestelltem und Nicht-Darstellbaren die Rolle und die Wichtigkeit des so entstehenden Sinnes zu verdeutlichen. Nun soll es um dessen konkreten Funktions- und Wirkungsmechanismen der musikalisierten Darstellung gehen.

[830]Auch Ziolkowski weist auf die Relevanz von ‚internen Umkodierungen' hin: „Substanz, Symbol und Struktur sind so eng ineinander verschmolzen, daß es fast unmöglich ist, ihre Funktionen getrennt zu sehen, zumal die Aussage hier nicht auf die Worte gelegt wird – wie in seinen anderen Werken –, sondern aus der Handlung des Buches selbst abgeleitet werden muß." (Ziolkowski, Mat. 2, S. 143) Den „Weg nach innen" – ins Innere des Textes – hat Karalaschwili bereits richtig angedeutet: „Des Lesers Aufgabe ist daher die Erschließung der sprachlich-formalen und sinnbildlichen Struktur des Hesseschen Werkes, welche auf seine ‚Entdeckungs- und Orientierungsfähigkeit' angelegt ist und ihm erst das Erfassen des tragenden Sinnbildes von Hesses Dichtung ermöglicht." (Karalaschwili, Mat. 2, S. 255)

2. Buddha als Text:
Der Klang von Buddhas Reden und das musikalische Sujet-Ereignis

> „... daß es für uns Künstler darauf ankomme, ob anläßlich der Absichten, Meinungen und Gedanken des Autors ein aus Sprach-Garn gewobenes Gebilde, dessen nicht meßbarer Wert weit über dem meßbaren der Inhalte steht."
>
> Hermann Hesse, Aufzeichnung bei einer Kur in Baden[831]

Bei der Beschäftigung mit den musikalischen Qualitäten von Hesses „Siddhartha" wurde bisher versucht, den Ort des musikalisch konstituierten Sinnes zu bestimmen bzw. die Grenze zu jenen nicht restlos rationalisierbaren Bereichen bzw. Bedeutungsebenen abzustecken, die durch die Musikalisierung der Sprache konstituiert werden. Die Betrachtung des Romans vor der Folie der Buddha-Geschichte und anschließend mit Govindas Augen wurde als heuristisches Mittel eingesetzt, um das Gerüst der paradox gebrochenen Logik des Textes zu beschreiben und die Erwartungshaltung des Rezipienten deutlich zu machen, deren Nicht-Erfüllung das Nicht-Dargestellte des Sujet-Ereignisses hervorhebt.

Im Folgenden wird die Musikalität selbst Gegenstand der Betrachtung. Eine musikalische Wirkung von „Siddhartha" wurde von der Forschung bereits mehrfach registriert, und auch wenn nur sehr wenige Interpreten diesen Aspekt zu einem zentralen Punkt ihrer Untersuchungen machen, ist der Bezug zur Musik bzw. die Musikmetaphorik in ihren Äußerungen unübersehbar. Bemerkenswerterweise waren Hesses Zeitgenossen für die musikalische Qualität dieses Werkes besonders empfindlich.[832] Die Sprache von „Siddhartha" wird häufig als liturgisch-musikalisch charakterisiert: Schneider spricht von der „beinahe liturgisch-gesanghafte[n] Wirkung mancher Abschnitte"[833], Winter von „psalmodierenden Effekte[n]"[834], Karalaschwili von der „spielerisch-zelebrierenden Weise"[835] und Ball vom Klang der „Musik Indiens", dem „hieratischen Dreiklang, der den Satz gleich einem Sternbild tönen läßt".[836] All diese Charakterisierungen sind zwar Metaphern, neben der allgemein ‚musikalischen' Qualität des Textes fixieren sie jedoch seinen realen intertextuellen Bezug, der ihm den spezifischen ‚liturgischen' Ton verleiht: Der Sprachmusik von „Siddhartha" standen die von Karl Eugen Neumann übersetzten „Reden Gotamo Buddhos" nämlich nachweislich Pate. Auf den Umstand, dass es sich dabei um eine neue poetische Qualität handelt, weist – in auffallend metaphorischer Ausdrucksweise – Hugo Ball hin:

> Neu sind eindringliche religiöse Studien in den Jahren 1919 bis 1922, und neu ist im ganzen ein veränderter Charakter der Musik. Vorher, und den „Klingsor" eingeschlossen, ist Hesses Musik mit der dunkelbunten Süßigkeit von mittelalterlichen

---

[831] HH: Aufzeichnung bei einer Kur in Baden, GW 8, S. 520.

[832] Dieser Umstand ist möglicherweise auch darauf zurückzuführen, dass es sich bei diesen Beiträgen nicht um wissenschaftliche Analysen, sondern um Rezensionen und Essays handelt. Vgl. in Mat. 2 die Beiträge aus dem Jahr 1923 von Stefan Zweig (S. 26-32), Friedrich Raff (S. 40-42), Melchior Vischer (S. 43-45) und Otto Doderer (S. 50-53, insbes. S. 52).

[833] Schneider, S. 80.

[834] Vgl. bei Winter: „Das Auffälligste ist die starke Rhythmisierung der Prosa. Die Wirkung, die dadurch entsteht, ist liturgisch, ritualistisch – man fühlt sich an die Sprache der Bibel erinnert." (Mat. 2, S. 276)

[835] Vgl. bei Karalaschwili: „Durch diese *dreifachen* Wiederholungen erweist sich der ganze Roman von einer Denk- und Aussageweise durchdrungen, welche den Text zu einer Hieratik erhebt, die dann auch auf eine besondere, spielerisch-zelebrierende Weise den magisch-sakralen Sinngehalt der Dichtung zum Ausdruck bringt." (Mat. 2, S. 265, Hervorhebung von Karalaschwili)

[836] Hugo Ball: Hermann Hesse und der Osten, Mat. 2, S. 58.

> Kirchenfenstern zu vergleichen. Jetzt bekommt diese Musik einen Lichtstrahl von oben, aus hoher Höhe. Jetzt füllt sie sich mit Tageshelle und lächelndem Glanz.[837]

Bei der Frage der spezifischen Musikalität von „Siddhartha“ ist die Hesse-Forschung allerdings kaum über derartige Bemerkungen der Zeitgenossen hinausgegangen. Bis heute liegt keine umfassende Textanalyse unter dem Aspekt der Musikalität vor und der Bezug zur Musik bleibt meist auf eine vorwissenschaftliche Rezeptionsmetaphorik beschränkt. Der erste Schritt in diese Richtung soll hier mit dem Vergleich mit der zweiten Vorlage, den „Reden Gotamo Buddhos“, beginnen, der die Grundlagen von Hesses poetischem Verfahren deutlicher erkennen lässt.

2.1. Zweite Vorlage von „Siddhartha“: „Die Reden Gotamo Buddhos“

2.1.1. Original – Übersetzung – Rezeption

> Das klassische deutsche Buch über Buddha ist von H. Oldenberg, ist aber etwas veraltet und professoral. [...] Wichtiger sind Buddha's Reden – aber dazu gehört Hingabe, Versenkung, auch Zeit. Ich meine die „Reden Buddhas“, Mittlere Sammlung, deutsch von Neumann, drei Bände.
>
> Hermann Hesse[838]

Der Einfluss der von Karl Eugen Neumann 1895-1901 übersetzten „Reden Gotamo Buddhos“ auf die sprachlich-rhythmische Gestaltung von Hesses „Indischer Dichtung“ wurde in der Forschung bereits mehrmals als Tatsache erwähnt,[839] ist jedoch noch nie ausführlich untersucht worden. Dieser formale Einfluss auf „Siddhartha“ wird allerdings mit viel größerer Selbstverständlichkeit angenommen als die Bedeutung der dogmatischen Seite der buddhistischen Lehre.

Die beiden Vorlagen von „Siddhartha“ – sein von Oldenberg beschriebener Lebensweg und die von Neumann übersetzten Lehrreden[840] – sind nicht nur insofern miteinander verbunden, weil sie sich auf die gleiche Persönlichkeit beziehen. Vielmehr stehen sie dank der jeweils verschiedenen Lesart ihrer Übersetzer komplementär zueinander: Die von Neumann übersetzten „Reden“ vervollständigen das Buddha-Bild um eine nicht-intellektuelle Dimension, die Oldenbergs Monographie wie auch später seine eigene (von Hesse ebenfalls rezensierte) Übersetzung der „Reden“ nicht zu erreichen vermochte[841] und die für Hesses Buddha-Bild von prin-

---

[837] Ebenda, S. 55.

[838] HH: Brief ca. 1922 an einen unbekannten Empfänger, Mat. 1, S. 170.

[839] Vgl. etwa Winter, Mat. 2, S. 276f. und Gellner, S. 83f. Letzterer spricht über „die unüberhörbaren stilistisch-syntaktischen Anklänge an die Lehrgespräche des Erleuchteten, wie sie in den Suttas des buddhistischen Palikanons überliefert sind, deren suggestive, liturgisch-ritualisierte Gleichförmigkeit Hesse zu der auffallend starken Rhythmisierung seiner lyrischen Erzählprosa inspirierte“. (Gellner, S. 106f.)

[840] Hermann Oldenbergs Übersetzung „Reden des Buddha“, die Hesse ebenso wie die Neumannsche rezensierte, erschien erst 1922. Insofern müssen die von Neumann übersetzten „Reden Gotamo Buddhos“ (im Folgenden als „Reden“ bezeichnet bzw. als Rede mit Nummer angegeben) als die in rhythmischer Hinsicht ausschlaggebende Quelle für „Siddhartha“ gelten. Allerdings beziehen sich die direkten, wörtlich-motivischen Reminiszenzen im Text höchstwahrscheinlich auf Oldenbergs oben mehrfach zitiertes früheres Buch *Buddha: Sein Leben, seine Lehre, seine Gemeinde*. Anzunehmen ist, dass Hesse von dem allgemeinen Rhythmus und Tonfall von Neumanns Übersetzung inspiriert war, das Buch von Oldenberg jedoch bei der Arbeit an „Siddhartha“ direkt vor sich hatte.

[841] Vgl. Hesses Rezension anlässlich der Übersetzung von Hermann Oldenberg: „Denn, so fleißig und treu sich Oldenberg um die Quellen bemüht hat, so wundervoll und

zipieller Bedeutung war.[842] Angesichts der entscheidenden Rolle, die der sprachlich-musikalischen Organisation in „Siddhartha“ zukommt, erscheint die besondere formale Beschaffenheit der „Reden“ nicht weniger wichtig als der Hintergrund der biographischen Fakten aus dem Leben des historischen Buddha.

Ebenso wie der Lebensweg des bzw. eines Buddha vom buddhistischen Kanon vorgeschrieben ist, folgt auch die Form seiner Reden einem festen Muster, das wohl kaum dem historischen Buddha selbst, sondern der religiösen Tradition zuzuschreiben wäre.[843] In dieser Hinsicht können wir Oldenberg vertrauen, der in seiner Buddha-Monographie Folgendes bemerkt:

> Die vedische Literatur gibt uns ein Bild vom Kurialstil der dogmatischen Lehr- und Streitrede, der sich lange vor Buddhas Zeit in den Brahmanenschulen und auf dem Opferplatz gebildet hatte. Dem Wort, das heilige Dinge aussprechen soll, gebührt ein würdiges Gewand; die Satzfügung trägt einen feierlich hieratischen Charakter, dessen Gemessenheit sich bald in schwerfällige Gravität verwandelt. Auch die Körperhaltung des Redenden ist nicht gleichgültig; ein striktes Zeremoniell regelt seine Erscheinung und seine Bewegungen.[844]

Während ein tiefer gehendes Urteil über den Ursprung und die Bedeutung der spezifischen sprachlichen Form der „Reden“ und deren Verhältnis zum Inhalt Indologen überlassen werden muss, beschränkt sich die vorliegende Arbeit auf einige im Zusammenhang mit Hesses Werk relevante Momente.

Streng genommen, stellen die „Reden“ bzw. die Lehrtätigkeit des Buddha ein klassisches Paradox nach dem Muster von unmöglich und trotzdem dar. Buddha

> bezweifelte [...] die Möglichkeit, seine auf innerer Schau beruhenden Erkenntnisse im Wort zu erfassen; das Wort sei eine Schlange; wenn du sie ergreifst, beisst sie dich. Trotzdem zog er als Wanderprediger durch die Lande, selbst wenn er nichts niederschrieb.[845]

Das Unaussprechliche von Buddhas Erleuchtungserfahrung, das für Hesses „Siddhartha“ entscheidende Konsequenzen hat, wird in den „Reden“ logischerweise nicht direkt hervorgehoben. Die Lehre von der bedingten Entstehung des Leidens und der Erlösung sowie andere Unterweisungen gelten hier als ein sprachlich durchaus formulierbarer Ausdruck der Erleuchtungserfahrung. In den einzelnen Reden, die den Moment der Erleuchtung behandeln, wird Buddha als jemand dargestellt, der eben die Lehre („die Satzung“) findet[846]; und als er gleich danach zu

---

dankenswert sein herrliches Buddhawerk auch ist, er bleibt dennoch stets Forscher, bleibt Europäer und Wissenschaftler, und seine Erschließung der Welt Buddhas geht nur so weit, als Buddha eben von europäischer, intellektueller, methodischer Forschung zu erfassen ist.“ (HH: Die Reden des Buddha. In: „Neue Züricher Zeitung“ vom 16.8.1922 und „Vivos voco“, Sept./Okt. 1922, Mat. 1, S. 167. Diese Rezension ist in der zwölfbändigen Gesamtausgabe nicht vollständig abgedruckt und wird hier daher nach dem ersten Band der Materialien zu „Siddhartha“ zitiert. In weiteren Zitaten wird sie als „Oldenberg-Rezension“ bezeichnet.)

[842] Vgl. in Hesses Oldenberg-Rezension: „Über die ‚Inhalte‘ jener neuen Religion oder Religiosität, die wir kommen fühlen oder doch ersehnen, werden wir schwerlich bei Buddha viel erfahren und lernen können, das ‚Inhaltliche‘ seiner Lehre ist uns auf philosophischem Wege, sei es auch nur auf dem nicht ganz reinen Umweg über Schopenhauer, schon zugänglich geworden. Auch handelt es sich bei einer ‚neuen Religion‘ ja gar nicht so sehr um Gedankeninhalte als um neue, lebendige Symbole für Uraltes.“ (Mat. 1, S. 169)

[843] Für die Tatsache, dass ein solches bekanntes und verbreitetes Muster zu bzw. noch vor Buddhas Zeiten vorhanden sein sollte, spricht auch, dass die „Reden“ lange Zeit ausschließlich mündlich übertragen und erst später schriftlich fixiert wurden: Eine fest vorgegebene formale Struktur ist ein Merkmal aller mündlichen Überlieferungen.

[844] Oldenberg, S. 204.

[845] Thomas Immoos: Koan. Das Paradox als Weg zur Erleuchtung. In: Das Paradox, S. 661.

[846] In einer der „Reden Gotamo Buddhos“ werden an der entsprechenden Stelle die Vier Edlen Wahrheiten und der Achtfache Pfad gemeint: „Solchen Gemütes, innig, geläutert, gesäubert, gediegen, schlackengeklärt, geschmeidig, biegsam, fest, unversehbar,

zweifeln beginnt, ob er lieber sprechen oder schweigen soll, geht es ausdrücklich um die bereits fertigen Inhalte der Lehre.[847] Das unaussprechliche Geheimnis des Buddha wird in den „Reden" allerdings angedeutet, indem eben nur über das Formulierbare und zur Praxis des rechten Weges Gehörende gesprochen wird und alles Weitere – d. h. „alle Fragen von nur theoretischer Bedeutung"[848], und vor allem die Frage nach dem Wesen des durch Erlösung vom Leiden erreichten Nirvana – prinzipiell ausgespart bleibt bzw. nur durch (doppelte) Negation beantwortet wird.[849]

Im Hinblick auf die Rolle des Rezipienten bei Hesse ist bemerkenswert, dass Buddha in den „Reden" seine potenziellen Zuhörer in zwei Gruppen aufteilt: „Wesen edlerer und gemeinerer Art, scharfsinnige und stumpfsinnige, gut begabte und schlecht begabte, leicht begreifende und schwer begreifende". „Es werden sich Verständige finden", soll Brahma Sahampati zu Buddha gesagt haben, als dieser noch gezweifelt hat, ob er die Lehre predigen soll.[850] Und so entstanden die „Reden", ebenso wie Hesses Text, in der Hoffnung auf die „Verständigen".

Zwischen den Zuhörern der Buddha-Reden und den Lesern von „Siddhartha" liegen allerdings noch einige entscheidende Rezeptionsinstanzen. Denn es handelt sich bei den „Reden", so wie sie von deutschen Lesern – unter ihnen von Hesse selbst – wahrgenommen worden sind, nicht um das unmittelbare Wort des Pali-Kanons, sondern um die Übersetzung Karl Eugen Neumanns.[851] Bemerkenswerterweise wurden der „Umfang, Wert und geistige Bedeutung"[852] seiner um die Jahrhundertwende erschienenen und bis heute die einzige vollständige deutsche Übersetzung gebliebenen „Reden Gotamo Buddhos" erst Anfang der zwanziger Jahre allmählich erkannt – also genau in der Entstehungszeit von Hesses „Sidd-

---

richtete ich das Gemüt auf die Erkenntnis der Wahnversiegung. ‚Das ist das Leiden' verstand ich der Wahrheit gemäß. ‚Das ist die Leidensentwicklung' verstand ich der Wahrheit gemäß. ‚Das ist die Leidensauflösung' verstand ich der Wahrheit gemäß. ‚Das ist der zur Leidensauflösung führende Pfad' verstand ich der Wahrheit gemäß." (Reden, S. 648f.)

[847] So heißt es z.B. in der Rede „Das heilige Ziel": „Dem Vergnügen suchenden Geschlechte nun aber, Vergnügen liebenden, Vergnügen schätzenden ist ein solches Ding kaum verständlich: als wie das auf gewisse Weise bedingt sein, die bedingte Entstehung; und auch ein solches Ding wird es kaum verstehn: eben dieses Aufgehen aller Unterscheidung, die Abwehr aller Anhaftung, das Versiegen des Durstes, die Wendung, Auflösung, Erlöschung. [...] Also erwägend, ihr Mönche, neigte sich mein Gemüth zur Verschlossenheit, nicht zur Darlegung der Lehre." (Reden, S. 189)

[848] Vgl. Oldenbergs Vorwort zu seiner Übersetzung der „Reden des Buddha" (Reden des Buddha: Lehre, Verse, Erzählungen. Übersetzt und eingeleitet von Hermann Oldenberg. München: Wolff 1922, S. XXVI) Falls nichts anderes vermerkt, handelt es sich bei nachfolgenden Verweisen „Oldenberg, S. ..." um Oldenbergs oben mehrfach zitierte Buddha-Monographie.

[849] Charakteristisch für diese Haltung ist z.B. die 72. Rede, S. 522ff. Auf die metaphysischen Fragen des Pilgers Vacchagotto antwortet Gotama u.a. Folgendes: „‚Zeitlich ist die Welt', ‚Endlich ist die Welt', ‚Unendlich ist die Welt', ‚Leben und Leib ist ein und dasselbe', ‚Anders ist das Leben und anders der Leib', ‚Der Vollendete besteht nach dem Tode', ‚Der Vollendete besteht nicht nach dem Tode', ‚Der Vollendete besteht und besteht nicht nach dem Tode', ‚Weder besteht noch besteht nicht der Vollendete nach dem Tode': das ist, Vaccho, eine Gasse der Ansichten, Höhle der Ansichten, Schlucht der Ansichten, ein Dorn der Ansichten, Hag der Ansichten, Garn der Ansichten, voll von Leid und Qual, Verzweiflung und Jammer, führt nicht zur Abkehr, nicht zur Wendung, nicht zur Auflösung, nicht zur Aufhebung, nicht zur Durchschauung, nicht zur Erwachung, nicht zur Erlösung." (Ebenda, S. 523)

[850] Vgl. die Rede „Das heilige Ziel", Reden, S. 190.

[851] Vgl. Hellmuth Hecker: Karl Eugen Neumann. Erstübersetzer der Reden des Buddha, Anreger zu abendländischen Spiritualität. Hamburg, Wien: Octopus 1986.

[852] HH: Oldenberg-Rezension, Mat. 1, S. 167.

hartha“. Nicht nur Hesses, sondern auch Neumanns Buddha-Nachdichtung (und bei seiner Übersetzung handelt es sich eher um ein poetisches als um ein streng wissenschaftliches Werk) wurde von der kulturellen Situation in Europa Anfang des 20. Jahrhunderts entscheidend geprägt. Über die Eigenart der europäischen Orient-Rezeption war sich Hesse durchaus bewusst, als er etwa 1921 anlässlich der zweiten Auflage von Neumanns Übersetzung schrieb:

> Europa beginnt an mancherlei Verfallserscheinungen zu spüren, daß die hochgetriebene Einseitigkeit seiner geistigen Kultur (sie äußert sich am deutlichsten etwa im wissenschaftlichen Spezialistentum) einer Korrektur bedarf, einer Auffrischung vom Gegenpole her. Die allgemeine Sehnsucht gilt nicht einer neuen Ethik oder einer neuen Denkweise, sondern einer Kultur jener seelischen Funktionen, welchen unsere intellektualistische Geistigkeit nicht gerecht geworden ist. [...] Wir haben erfahren, daß der Mensch seinen Intellekt bis zu erstaunlichen Leistungen kultivieren kann, ohne dadurch der eigenen Seele Herr zu werden.[853]

In der gleichen Disposition steht auch das Ästhetische: Hesses eigene (und nicht nur seine) Kunst wird zunehmend zu einem Gegenpol des „wissenschaftlichen Spezialistentums“ und lässt sich von allem, was ihr im Orient verwandt und notwendig erscheint, inspirieren.

Auch Neumanns Rezeption der buddhistischen Pali-Texte steht deutlich unter dem Zeichen des Ästhetischen: Für ihn ist die Lehre Buddhas „die Philosophie als Kunst und nicht als Wissenschaft“ und „liefert daher ein Ganzes, ein durchaus Vollständiges, ein organisch Zusammenhängendes“.[854] In völliger Übereinstimmung mit den allgemeinen Tendenzen seiner Zeit charakterisiert Hellmuth Hecker den ersten Buddha-Übersetzer wie folgt:

> Sehr deutlich steht in seinem ganzen Denken, Übersetzen und Streben das Schöne im Vordergrund. Das Ethisch-Moralische und das Intellektuell-Ontologische waren dem untergeordnet. [...] Als Lebenskünstler und Sprachkünstler prägte ihn das ästhetische Element. Er schrieb keine Philosophie des Buddhismus und er verfaßte keine buddhistische Ethik. Seine einzige größere Abhandlung neben den Vorworten zu seinen Übersetzungen blieb „Das Buddhistische Kunstwerk“ und er plante eine indische Kunstgeschichte.[855]

Das Gleiche gilt auch für die Rezeption: Die deutsche Variante der „Reden“ wurde, wie die von Hecker zahlreich angeführten und klassifizierten Reaktionen zeigen, nicht als wissenschaftliche, sondern vor allem als künstlerische Leistung zu einem bedeutenden kulturellen Ereignis und zur entscheidenden Voraussetzung für die Verbreitung der buddhistischen Lehre in Deutschland. Insofern soll Neumanns Übersetzung, ein Produkt der Rezeption und Kind ihrer Zeit, als ein gewissermaßen selbständiges Werk in seiner Eigenart gesehen werden. Durch Neumanns ästhetisierende Brille gesehen, erschien das Original dem europäischen Publikum unter einem ganz bestimmten Blickwinkel. Entsprechend war die Leserschaft zweigeteilt: Als Kunstwerk gelesen, wurden die „Reden“ von einem Teil des Publikums, hauptsächlich von Künstlern und Schriftstellern, mit Begeisterung aufgenommen. Dagegen machten solche, die mit einer streng wissenschaftlichen Haltung an die „Reden“ herangingen, ihrem Übersetzer genau das Gleiche zum Vorwurf. Sie kritisierten den „übertrieben hohen ästhetischen Wellengang“[856] und den „Einfluß der Sprache Wagners und der Philosophie Kants und Schopenhauers“[857], dass „recht viel Abendländisches Persönlich-Subjektives, ja Eigensinniges neben

[853] HH: Die Reden Buddhas, GW 12, S. 20.
[854] K. E. Neumann: Brief 1892, zit. nach Hecker, S. 149.
[855] Hecker, S. 148.
[856] Paul Dahlke, zit. nach Hecker, S. 355.
[857] So paraphrasiert Hecker die Kritik von Hermann Oldenberg. (Hecker, S. 305)

handgreiflichen Unrichtigkeiten in diese Übersetzung mit eingeflossen“[858] sei und „aus der alten buddhistischen Maske noch allzu oft die sehr persönliche Stimme des milderen Autors herauskling[e]“[859].

Ein anderer charakteristischer Zug der Rezeption ist, dass nahezu alle positiven (und häufig auch die kritischen) Äußerungen den Eindruck einer besonderen Musikalität der „Reden“ fixieren bzw. bei der Beschreibung ihres Eindrucks zu Musikmetaphern greifen.[860] Auch Hesse schätzt Neumanns Leistung gerade in diesem entscheidenden Punkt höher als die Oldenbergs:

> Wenn auch Oldenbergs Übersetzungen ohne jeden Zweifel die Leistung eines Forschers und Kenners von erstem Range sind, so bleibt doch nach wie vor Neumann im Ton ihm überlegen, in der Musik und Rhythmik, im stillen eindringlichen Gleichfluß der Sätze. Mag Oldenberg hier oder dort philologisch überlegen sein, dafür ist Neumann in die Stimmung, in die Atmosphäre dieser Reden tiefer, frömmer, inniger eingedrungen.[861]

Neumann ist also gelungen, ein eigenartiges Werk zu schaffen, dessen Wirkung keine intellektuelle, sondern eine poetisch-musikalische war, so dass eine Rezipientin nicht unrecht damit hatte, zu vermuten, „der Zweck der Buddho-Reden“ sei, „das Verstandesmäßige des ‚hausgeborenen‘ Denkens aufzuheben und in der Seele des Fragenden jene ‚Meeresstille‘ zu wirken, die erst zur Schauung des Höheren fähig machen soll“[862]. Neumanns „Reden“ sind bei seinem Publikum gerade deshalb angekommen, weil ihre besondere formale bzw. künstlerische Beschaffenheit es nach Oskar Loerkes zugespitzter Formulierung ermöglichte, „sie zu verstehen ohne sie zu verstehen“[863].

Diese wohl registrierte Ästhetisierung der „Reden“ im europäischen Sinne stand offensichtlich nicht in Widerspruch zu einem deutlich ausgeprägtem Eindruck ihrer Authentizität: Viele Leser bezeugen, den „Buddha selber sprechen“[864] zu hören. Dieser Eindruck ist nicht nur damit zu erklären, dass Abhandlungen *über* den Buddhismus zu jener Zeit die Zahl der Übersetzungen von Quellen deutlich überwogen, sondern gilt häufig als Anerkennung von Neumanns übersetzerischen Leistung.[865] Auch Hesse gaben die „Reden“, wie sonst nur wenige vergleichbare Quel-

---

[858] Hermann Beckh, zit. nach Hecker, S. 308.

[859] Hermann Oldenberg, zit. nach Hecker, S. 307.

[860] Karl Gjellerup betont in seinem Nachruf an Neumann 1919 die „musikalische Stimmung“ der „Reden“; Hugo von Hofmannsthal schreibt 1921 über Neumann als Übersetzer: „Die Tonart ist Dur, so hell gehalten und geistig heiter, wie nie ein Ton die europäische Seele getroffen hat. [...] Um den Klang bemüht er sich unsäglich, [...] das Rhythmische ist ihm das, was eigentlich die Seele bannt“. Der Rezensent von „Das neue Deutschland“ betont 1920/21 ebenfalls den „Rhythmus Buddhas, die Melodie seiner Sprache“ sowie „den selig tönenden Klang voller Zuversicht, Klang aus einem geläuterten Gemüt“. Auch Jahrzehnte später vergleicht Klaus Mylius in seiner „Geschichte der Literatur im alten Indien“ (Leipzig 1983) das von Neumann benutzte „Stilprinzip der Wiederholung für die Ausgestaltung der Suttas“ mit der „musikalischen Verarbeitung des lateinischen Textes der Messe in h-Moll von J. S. Bach“. (Zit. nach Hecker, S. 222, 228f., 264, 295)

[861] HH: Oldenberg-Rezension, Mat, 1, S. 167. Die Rezeptionsgeschichte der „Reden“ ähnelt der von „Siddhartha“ genau in dem Konflikt zwischen ästhetischer und, mit Hesse gesprochen, rein „europäischer, intellektueller, methodischer“ Lesart. Oder, Hesse paraphrasierend: in der Forschung wurde „Siddhartha“ bisher sozusagen mehr von Oldenbergs als von Neumanns gelesen.

[862] Isolde Kurz, 1925, zit. nach Hecker, S. 229f.

[863] Oskar Loerke: Buddho von Westen, zit. nach Hecker, S. 231.

[864] Vgl. Rudolf Pannwitz über die „Reden“: „Nach meinem eigenen Sprachwerk ist es nicht wunderbar, daß sofort mich die Sprache packte und ich immer höher erstaunte. Auf solches war ich nach dem, was ich von Übertragungen aus dem Indischen kannte, nicht gefaßt, ich war in kurzem so darin, daß ich Buddha selber sprechen hörte.“ (zit. nach Hecker, S. 234f.)

[865] Vgl. stellvertretend die Meinung Romain Rollands von 1925: „Das Genie Neumanns besteht in so reiner Selbstverleugnung, daß man es vergißt. Er hat sich so völlig der

lenübersetzungen, „einen reinen Geschmack und Genuß der indischen Welt“[866]. Der Eindruck der Authentizität kommt nicht zuletzt durch die exotische Aussageform zustande, die Neumann wiederum so gut einzudeutschen vermochte, dass viele Deutschsprachige ihre „Muttersprache plötzlich um eine ganze Anzahl von Möglichkeiten des Ausdrucks bereichert“[867] sahen. Die in Bezug auf Hesses Werk wichtigste Bereicherung war zweifellos die formal-rhythmische, so Stefan Zweig in seinem Nachruf auf Neumann:

> Von Zeit zu Zeit geschieht das Wunder, daß einer Sprache ein neuer Rhythmus geboren wird, die Möglichkeit der Entfaltung an neuem Keim fruchtend aufschießt, mit einem Male ungeborene Empfindung neugefundenen Formen zudrängt. Solch eine Übertragung ist die Karl Eugen Neumanns.[868]

In diese Richtung geht auch Hesses in „Siddhartha“ unternommener Versuch, „mit Sprache und allem Neues suchen und probieren“[869] und einen „Weg über die Ausdrucksmittel des ‚Demian‘ hinaus“[870] zu finden. Denn der gemeinsame Nenner der beiden Texte – der „Reden“ wie auch von „Siddhartha“ – ist zweifellos ihre durch formale Strukturen intendierte Wirkung, der in beiden Fällen die Funktion zukommt, das intellektuell nicht Fassbare an der Buddha-Gestalt auszudrücken.[871] Für Hesses Wahrnehmung dokumentiert sich die Buddha-Gestalt in der tönenden Harmonie seiner „Reden“:

> Wer aufmerksam auch nur eine kleine Zahl der zahllosen „Reden“ Buddhas liest, dem tönt daraus bald eine Harmonie entgegen, eine Seelenstille, ein Lächeln und Drüberstehen, eine völlig unerschütterliche Festigkeit, aber auch unerschütterliche Güte, unendliche Duldung.[872]

Die sprachliche Organisation der „Reden“ betrachtet Hesse als ein starkes Wirkungsmittel, das die Wahrnehmung des Hörers im Hinblick auf den Gegensatz des Meditativen und des europäischen Erkenntnishaft-Rationalen beeinflusst:

> Buddhas Reden nämlich sind nicht Kompendien einer Lehre, sondern sie sind Beispiele von Meditationen, und das meditierende Denken eben ist es, was wir bei ihnen lernen können. Ob Meditation zu anderen wertvolleren Ergebnissen führen könne als wissenschaftliches Denken, ist eine müßige Frage. Zweck und Resultat der Meditation ist nicht ein Erkennen im Sinn unserer westlichen Geistigkeit, sondern ein Verschieben des Bewußtseinszustandes, eine Technik, deren höchstes Ziel eine reine Harmonie, ein gleichzeitiges und gleichmäßiges Zusammenarbeiten von logischem und intuitivem Denken ist.[873]

Form und dem Geist des Meisters angeglichen, daß er mit ihm verschmolzen ist. Wenn man seine unvergleichliche Übersetzung liest, denkt man nicht mehr an das Wunder, daß man sich angesichts des lebenden Buddha befindet, daß man seine langsamen Worte hört, die gleichmäßig und ruhig wie ein Lichtstrom fließen, daß man ihn sieht wie Anando.“ (Zit. nach Hecker, S. 236f.)

[866] HH: Eine Bibliothek der Weltliteratur, 1927, Mat. 1, S. 207.

[867] Ernst Müller, zit. nach Hecker, S. 260. Vgl. auch die Reaktion Leopold Zieglers ebd., S. 273f.

[868] Stefan Zweig: „Erhabenes Vermächtnis“ 1919, zit. nach Hecker, S. 240.

[869] HH: Brief vom 5.1.1920 an Ludwig Finckh, GB 1, S. 436f.

[870] Helmut Winter: Legende und Wirklichkeit, Mat. 2, S. 275.

[871] Vgl. auch das Vorwort zur zweiten Auflage der „Reden“: „Nicht nur ihr Inhalt, auch ihre Form, die Art ihrer Setzung wirkt in stärkster Weise ermunternd, umbildend, Wunder schaffend, unmöglich Scheinendes möglich machend.“ (Reden, Vorwort zur zweiten Auflage von Anonym, „E.R.“, S. XX)

[872] HH: Oldenberg-Rezension, S. 169. Die höchst stilisierte formale Beschaffenheit der „Reden“ bringt auch der Herausgeber der zweiten Auflage in einen direkten Zusammenhang mit dem Wesen des Erleuchteten: „Wenn ein Wesen moralisch und geistig die höchste Stufe erreicht, dann wird ihm auch sprachlich alles zu Rhythmus und Melodie; aus der inneren Ruhe und Reinheit, der tiefen Harmonie, die im Heiligen waltet, entsteht wie von selbst das Kunstwerk seiner Rede.“ (Reden, Vorwort zur zweiten Auflage, S. XVIII)

[873] HH: Die Reden Buddhas, GW 12, S. 21.

Mit der Gleichzeitigkeit von zwei gegensätzlichen Denkarten und dem „Verschieben des Bewußtseinszustandes“ ist hier genau der Punkt angesprochen, der für Hesses eigene musikalische Poetik und die neue Sujet-Struktur grundlegend ist.

Zwar hat sich Hesse intensiv mit Neumanns Übersetzung beschäftigt und sich davon inspirieren lassen, jedoch kann hier keineswegs von einer direkten Übernahme der Stilmittel von Buddha bzw. seinem deutschen Übersetzer die Rede sein. Genauso wie Hesse die Erzähl- bzw. Sujet-Struktur der Buddha-Vita entscheidend modifiziert, passt er auch die zweite Vorlage seinen spezifischen künstlerischen Aufgaben an. Bevor aber auf die Einzelheiten von Hesses Umgang mit seiner rhythmischen Vorlage eingegangen wird, sollen hier die Grundprinzipien der formalen Gestaltung der „Reden“ selbst kurz betrachtet werden.

2.1.2. „Ästhetik der Identität“ aus Sicht der „Ästhetik der Gegenüberstellung“

Eines der wichtigsten Stilmittel, das die Aufmerksamkeit des Lesers der „Reden“ auf ihre Form lenkt, ist das Verfahren der Wiederholungen. Um gleich vorab ein repräsentatives Beispiel zu geben, sei hier der Anfang einer Rede, „Erben der Lehre“ zitiert, wo Buddha zu seinen Mönchen spricht:

> „Erben der Lehre seid mir, Mönche, nicht Erben der Notdurft! Aus Mitleid red’ ich also zu euch: O daß meine Jünger Erben der Lehre seien und nicht Erben der Notdurft.
> „Wäret ihr, meine Mönche, Erben der Notdurft, nicht Erben der Lehre, so zeigte man auf euch und spräche: ‚Erben der Notdurft sind sie, die Jünger des Meisters, nicht Erben der Lehre‘, und auch auf mich deutete man: ‚Erben der Notdurft sind sie, die Jünger des Meisters, nicht Erben der Lehre.‘ Wollt ihr nun, meine Mönche, Erben der Lehre sein, nicht Erben der Notdurft, dann zeiht euch wohl keiner: ‚Erben der Lehre sind sie, die Jünger des Meisters, nicht Erben der Notdurft‘, und keiner wird mich zeihen: ‚Erben der Lehre sind sie, die Jünger des Meisters, nicht Erben der Notdurft‘. Daher sollt ihr euch, meine Mönche, als Erben der Lehre erweisen, nicht als Erben der Notdurft. Aus Mitleid red’ ich also zu euch: O daß meine Jünger Erben der Lehre seien und nicht Erben der Notdurft.[874]

Das, was einem unvorbereiteten Leser lediglich als eine entbehrliche Tautologie erscheinen mag, ist ein Beispiel eines anderen weltanschaulichen und dementsprechend auch ästhetischen Modells. Und zwar stellen die „Reden“ ein Beispiel jenes Kunstsystems dar, das Jurij Lotman als „Ästhetik der Identität“ im Gegensatz zur „Ästhetik der Gegenüberstellung“ definiert.[875] Die Struktur derartiger (künstlerischer[876]) Erscheinungen ist fest vorgegeben, und in jedem einzelnen Text findet

---

[874] 3. Rede, S. 16f.

[875] Vgl. Lotman, S. 408ff. In der Ästhetik der Gegenüberstellung „stellt der Künstler den dem Leser vertrauten Arten der Wirklichkeitsmodellierung seine eigene, originäre Lösung gegenüber, die er für die wahrere hält.“ (Ebenda, S. 412f.) Kulturhistorisch gesehen, handelt es sich um zwei tendenziell aufeinander folgende Kunstsysteme: „In der Weltgeschichte der Kunst, wenn wir sie in ihrem ganzen Umfang nehmen, bilden künstlerische Systeme, die den ästhetischen Wert an Originalität binden, eher eine Ausnahme als die Regel. Die Folklore aller Völker, die mittelalterliche Kunst, die eine unvermeidliche welthistorische Etappe darstellt, die Commedia dell’arte, der Klassizismus – das ist eine bei weitem nicht vollständige Liste der künstlerischen Systeme, die den Wert eines Werkes nicht an der Verletzung, sondern an der Einhaltung bestimmter Regeln maßen.“ (Ebenda , S. 409)

[876] Lotman unterscheidet diese beiden Systeme unter dem Blickwinkel der Kunsttheorie, allerdings handelt es sich gerade bei der „Ästhetik der Identität“ nicht unbedingt immer um Ästhetik, sondern auch um andere kulturelle – vor allem religiöse, mit Kulten zusammenhängende – Erscheinungen, die erst später, vielleicht aber auch gar nicht, als künstlerische angesehen werden. Außerdem kann in vielen Epochen der Kulturgeschichte – und dazu gehört die Entstehungszeit von Buddhas Reden – gar keine klare Trennlinie zwischen Religion und Kunst gezogen werden; Kunst bzw. Ästhetik

der Rezipient die ihm bereits bekannten Muster bestätigt. Diese dienen zur Wiedergabe

> einiger weniger wahrhaftigen und a priori gegebenen Kategorien, die als präexistent gedacht werden. Der Erkenntnisakt besteht nicht darin, das Einzelne, Spezifische herauszufinden, sondern in einem Prozeß der Abstraktion vom Einzelnen und seiner Zurückführung auf das Allgemeine und letztlich auf das Allumfassende.[877]

Genau solche Kategorien soll Buddha bei seiner Erleuchtung als „unwandelbare Gesetze“[878] erkannt und zu den Grundsätzen seiner Lehre gemacht haben, die „die gesetzmäßige Notwendigkeit alles Geschehens so nachdrücklich betont“[879]. In voller Übereinstimmung mit Lotmans Definition der Identitätsästhetik charakterisiert auch Oldenberg Buddhas Reden, bei denen er gerade „den Zug zur Abstraktion, zur Klassifizierung, zur Schematisierung“[880] sowie die Herrschaft des Prinzips der absoluten, überpersönlichen Notwendigkeit über der Form der Aussage betont:

> Wie für den buddhistischen Glauben Götter- und Menschenwelten nach ewiger Notwendigkeit geordnet sind, so sind es auch die Welten der Begriffe und der Wahrheiten; auch für sie gibt es eine, und nur *eine* Form der Erkenntnis und des Ausdrucks, und diese Form schafft der Denkende nicht, sondern er ergreift die bereit liegende – was Buddha redet, haben in zahllosen Weltperioden unzählige Buddhas ebenso geredet und werden es ebenso reden. Alles, was einem willkürlichen Schalten des Geistes mit dem Stoff ähnlich sieht, muß darum hier fern bleiben.[881]

Das, was Oldenberg vom Standpunkt eines Kunstsystems, in dem das Individuelle und Besondere im Vordergrund steht,[882] als „seltsam starre Gebilde von abstrakten [...] Begriffsreihen mit ihren endlos übereinander getürmten Wiederholungen“[883] empfand, ist eine genuine Eigenschaft der Ästhetik der Identität, die Lotman als „Kunst der Identifizierungen“ charakterisiert: „Wenn sie die Erscheinungen A´, A´´, A´´´ ... A^n vorfindet, so wiederholt sie unermüdlich A´ ist A, A´´ ist A, A´´´ ist A, A^n ist A.“[884] Laut Lotman hat die Wiederholung in der Ästhetik der Identität einen anderen Charakter als den „einer dialektisch-komplexen Analogie“: Sie ist „absolut und unbedingt“.[885] Ein klassisches Beispiel solcher „Poesie der Klassifizierung“[886] stellt gleich die erste Rede in Neumanns Übersetzung dar:

---

existieren nicht immer als selbständiges Phänomen. Dies ist stets im Auge zu behalten, wenn hier und weiter Lotmans stets vom ‚Künstlerischen‘ handelnden Ausführungen für die Interpretation der „Reden“ einbezogen werden.

[877] Lotman, S. 187.

[878] Oldenberg, S. 205.

[879] Oldenberg: Einleitung zu seiner Übersetzung der „Reden des Buddha“, S. XXV.

[880] Oldenberg, S. 203.

[881] Ebenda, S. 205, Hervorhebung von Oldenberg.

[882] In dieser Hinsicht geht die Ästhetik der Gegenüberstellung, so Lotman, „von der Vorstellung aus, daß Originalität, Unwiederholbarkeit und individuelle Eigenart zu den positiven Qualitäten des Kunstwerks gehören.“ (Lotman, S. 187)

[883] Oldenberg, S. 201.

[884] Lotman, S. 410. Vgl. in Oldenbergs Vorrede zu seiner Übersetzung der „Reden des Buddha“: „Ein besonders in die Augen fallender Zug dieser Prosa ist die Neigung zur Häufung gleichbedeutender Ausdrücke. [...] Wenn von mehreren Dingen irgend etwas in gleicher Weise gilt, sagt man nicht etwa, daß es von A und B und C gilt, sondern man sagt es von A und darauf in gleicher Weise von B und dann ebenso von C. Wird ein Vorgang erzählt, so werden dessen einzelne Elemente nicht etwa nach ihrer Bedeutung oder Bedeutungslosigkeit für das Ganze bewertet und abgestuft; sie haben nicht das Recht und die Pflicht, in entsprechend hellerer oder minder heller Beleuchtung dazustehen. Von dem Menschen, der etwas sagen oder tun will, wird mit derselben Ausführlichkeit, wie die eigentliche Hauptsache, auch berichtet, wie er sich vorher anzieht, zu dem hingeht, mit dem er zu reden hat, sich zur Seite niedersetzt, und dergleichen mehr.“ (Oldenberg: Einleitung, S. XXXVIII)

[885] Lotman, S. 410.

[886] Ebenda.

„Da hat einer, ihr Mönche, nichts erfahren, ist ein gewöhnlicher Mensch, ohne Sinn für das Heilige, der heiligen Lehre unkundig, der heiligen Lehre unzugänglich, ohne Sinn für das Edle, der Lehre des Edlen unkundig, der Lehre des Edlen unzugänglich und

nimmt die *Erde als Erde*, und hat er die *Erde* als *Erde* genommen, so denkt er *Erde*, denkt an die *Erde*, denkt über die *Erde*, denkt ‚Mein ist die *Erde*' und freut sich der *Erde*: und warum? Weil er sie nicht kennt, sage ich.

Er nimmt das *Wasser als Wasser*, und hat er das *Wasser* als *Wasser* genommen, so denkt er *Wasser*, denkt an das *Wasser*, denkt über das *Wasser*, denkt ‚Mein ist das *Wasser*' und freut sich des *Wassers*: und warum? Weil er es nicht kennt, sage ich.

Er nimmt das *Feuer als Feuer* ...“[887]

Dieser Textabschnitt, der hier wegen seines Umfangs nicht vollständig zitiert werden kann, lässt sich genau nach Lotmans Definition auf ein festes Schema mit einer Variablen zurückführen: „Er nimmt X als X, und hat er X als X genommen, so denkt er X, denkt an X, denkt über X, denkt ‚Mein ist X' und freut sich des X: und warum? Weil er es nicht kennt, sage ich.“ – Das Schema wiederholt sich insgesamt 24 mal,[888] danach wird es etwas modifiziert: An die Stelle des „gewöhnlichen Menschen“ kommt ein „kämpfender Mönch“, und die ganze Reihe geht von neuem los.[889]

Ein weiterer charakteristischer Punkt der Identitätsästhetik ist die Spanne zwischen „äußerster Freiheit und äußerster Unfreiheit“[890], d. h. zwischen der Einförmigkeit und Schablonenhaftigkeit auf der einen und einer Vielfalt der Variationen und Kombinationsmöglichkeiten im Rahmen des vorgegebenen Musters auf der anderen Seite. Sowohl der formale Aufbau der „Reden“ – die Ausgangssituation und der Schlusssatz[891] – als auch ihre Stilmittel – Analogien, Vergleiche, Gleichnisse und auf der formalen Ebene vor allem Satzwiederholungen – sind nach einem immer wiederkehrenden Prinzip aufgebaut.[892] Die Lehre, deren einzelne Facetten

[887] Reden, S. 5ff. Die absatzweise Unterteilung wurde von mir (J.M.) vorgenommen, um die einzelnen Blöcke hervorzuheben, kursive Hervorhebungen hier und weiter unten von ebenfalls von mir, falls nichts anderes vermerkt ist.

[888] Und zwar für Erde, Wasser, Feuer, Luft, Natur, Götter, Herrn der Zeugung, Brahma, die Leuchtenden, die Strahlenden, die Gewaltigen, die Übermächtigen, die unbegrenzte Raumsphäre, die unbegrenzte Bewusstseinsphäre, Nichtdaseinsphäre, Grenzscheide der Wahrnehmung, das Gesehene, das Gehörte, das Gedachte, das Erkannte, die Einheit, die Vielheit, das All und die Wahnerlöschung. (Ebenda, S. 6f.)

[889] Ein Extrembeispiel einer solchen Anreihung bringt Oldenberg: „Eine Rede Buddhas legte das Thema, daß der Mensch wie viel Liebes so viel Leid hat, folgendermaßen auseinander: ‚Wer hundertfaches Liebes hat, hat hundertfaches Leid. Wer neunzigfaches Liebes hat, hat neunzigfaches Leid' – und so die ganze Zahlenreihe herab in aller Vollständigkeit, bis geschlossen wird: ‚Wer ein Liebes hat, hat ein Leid. Wer kein Liebes hat, hat kein Leid.'“ (Oldenberg, S. 206)

[890] Lotman, S. 412.

[891] Jede Rede wird mit der Formel „Das hab ich gehört“ und einer kurzen Schilderung der Sprechsituation eingeführt. Vgl. eine typische Einführung: „DAS HAB ICH GEHÖRT. Zu einer Zeit weilte der Erhabene bei Savatthi, im Siegerwalde, im Garten Anathapindikos. Dort nun wandte sich der Erhabene an die Mönche: ‚Ihr Mönche!' – ‚Erlauchter!' antworteten da jene Mönche dem Erhabenen aufmerksam. Der Erhabene sprach also: [...].“ (Reden, S. 122, hervorgehoben im Original) Der typische stilisierte Schlusssatz handelt von einem vom Anhören der Rede zufriedenen Anhänger, einem in die Gemeinde eingetretenen Neuling oder dem mit der erzielten Wirkung zufriedenen Redenden: „Also sprach der Erhabene. Zufrieden freuten sich jene Mönche über das Wort des Erhabenen.“ (Reden, vgl. z.B. S. 122, 901)

[892] Deshalb konnten die Reden, die nachweislich nicht alle aus der gleichen Zeit und nicht von einer Person stammen (vgl. dazu z.B. Oldenbergs Einleitung zu seiner Übersetzung der „Reden des Buddha“, S. XXXVI), immer weiter produziert und reproduziert werden: Die Strenge der vorgegebenen Gestaltungsordnung macht die schaffende Persönlichkeit im Prinzip unerheblich. Lotman macht dies am Beispiel der mittelalterlichen Ästhetik deutlich: Diese hielt „alles Individuelle für sündhaft und hoffärtig und verlangte Festhalten an den ursprünglichen ‚von Gott eingegebenen' Mustern.

in den Reden präsentiert werden, könnte in ihrem Wesen in einigen wenigen Sätzen formuliert werden.[893] Rein unter dem Gesichtspunkt der faktischen Informationsübermittlung betrachtet, steht die Zahl der Reden in keinem angemessenen Verhältnis zu den Inhalten der Lehre. Im Rahmen des kanonischen Regelsystems der „Reden" musste die Lehre aber, nach dem Ausdruck eines ihres Zuhörers, „auf mannigfaltige Weise dargelegt"[894] werden. Laut Lotman ist die Identifizierung erst durch Vielfalt möglich: „Vielfältige Erscheinungen des Lebens werden durch Zuordnung zu bestimmten logischen Modellen erkannt", und dabei wird „das abstrakte Modell A vom Künstler mit den allerunerwartetsten und für einen nichtkünstlerischen Blick A ganz unähnlichen Erscheinungen des Lebens A´, A´´, A´´´ usw. identifiziert".[895] So werden auch in den „Reden" immer neue Zusammenhänge, Beispiele und Inhalte unter das Grundschema seiner Lehre und unter deren „bereit liegende"[896] Gestaltungsform subsumiert, immer neue Kombinationsmöglichkeiten formaler Wiederholungsmuster, aber auch neue Beispiele und Anwendungsmöglichkeiten der Lehre, neue Lehrsituationen bzw. -Anlässe gefunden, immer neue Zuhörer erreicht und neue Jünger bekehrt.

Dabei wird die jeweilige nach einem bestimmten Prinzip organisierte formale Wiederholung stets vollständig durchgeführt, ohne Verkürzungen, Auslassungen und Zusammenfassungen. In einer langen Satzkonstruktion wird häufig, wie das obige Beispiel zeigt, nur ein einziges Wort durch eine Reihe von anderen – verwandten oder entgegengesetzten – Begriffen variiert. Dadurch wird das jeweils hinzukommende Neue mit einer unverrückbaren Notwendigkeit in den allgemeinen Kontext, in die feste und sich stets wiederholende Struktur eingefügt.

Beim folgenden Beispiel handelt es sich um einen Ausschnitt aus einer noch umfangreicheren Konstruktion. Zum Auftakt der Rede werden die verschiedenen Arten der Überwindung des Wähnens aufgezählt, danach wird jede einzelne Art am Beispiel eines „gewöhnlichen Menschen", der einem „heiligen Mönch" gegenübergestellt wird, ausführlich präsentiert:

Es giebt, ihr Mönche, ein Wähnen, das *wissend* überwunden werden muß.
Es giebt ein Wähnen, das *wehrend* überwunden werden muß.
Es giebt ein Wähnen, das *pflegend* überwunden werden muß.
Es giebt ein Wähnen, das *duldend* überwunden werden muß.
Es giebt ein Wähnen, das *fliehend* überwunden werden muß.
Es giebt ein Wähnen, das *kämpfend* überwunden werden muß.
Es giebt ein Wähnen, das *wirkend* überwunden werden muß.

Was ist das aber, ihr Mönche, für ein Wähnen, das *wissend* überwunden werden muß?

Da hat einer, ihr Mönche, nichts erfahren, ist ein gewöhnlicher Mensch,
ohne Sinn für das *Heilige*,
der *heiligen* Lehre unkundig, der *heiligen* Lehre unzugänglich,
ohne Sinn für das *Edle*,
der Lehre des *Edlen* unkundig, der Lehre des *Edlen* unzugänglich,
und erkennt nicht was der Achtsamkeit *werth* ist
und erkennt nicht was der Achtsamkeit *unwerth* ist.

Ohne Kenntnis der *würdigen* Dinge,
ohne Kenntnis der *unwürdigen* Dinge
achtet er auf das Unwürdige und nicht auf das Würdige.

Was ist aber, Mönche, das Unwürdige, das er würdigt?

Kunstvolle Wiederholung der komplizierten Konventionen des künstlerischen Rituals – das war es, was man vom Künstler erwartete und forderte." (Lotman, S. 187)

[893] Im Grunde verkündet Buddhas Lehre, wie Oldenberg es paraphrasiert, „das Leiden, die Entstehung des Leidens, die Aufhebung des Leidens, de[n] Weg zur Aufhebung des Leidens". (Oldenberg, S. 210)

[894] Reden, S. 229.

[895] Lotman, S. 410.

[896] Oldenberg, S. 205.

> Durch dessen Würdigung, ihr Mönche,
> neuer *Wunscheswahn* gezeitigt wird und alter erstarkt,
> neuer *Daseinswahn* gezeitigt wird und alter erstarkt,
> neuer *Irrwahn* gezeitigt wird und alter erstarkt,
> das ist das Unwürdige, das er würdigt.
>
> *Und was ist, ihr Mönche, das Würdige, das er nicht würdigt?*
>
> Durch dessen Würdigung, ihr Mönche,
> neuer *Wunscheswahn* nicht aufkommen kann und alter zerstört wird,
> neuer *Daseinswahn* nicht aufkommen kann und alter zerstört wird,
> neuer *Irrwahn* nicht aufkommen kann und alter zerstört wird,
> das ist das Würdige, das er nicht würdigt.
>
> Und indem er unwürdige Dinge würdigt und würdige Dinge nicht würdigt erhebt sich neues Wähnen in ihm und das alte erstarkt.[897]

Auf diese Weise wird die Denk- und Erscheinungswelt dem Schema der Reden unterordnet, wodurch die Lehre einen allumfassenden, universellen Charakter gewinnt. Die Welt, die hier nach den Regeln der Identitätsästhetik modelliert wird, ist eine in sich zusammenhängende Totalität, die aus der Position eines Europäers, für den Bewegung und Entwicklung mit die größten Werte sind, durchaus negativ bewertet werden kann – als ein „bewegungslose[s] starre[s] Einerlei“[898].

Für gläubige Buddhisten hat(te) das beschriebene Verfahren der Materialorganisation keinen ästhetischen, sondern einen religiösen Sinn, weltanschaulich-dogmatisch sowie als Meditationstechnik.[899] Mit Neumanns Übersetzung der „Reden“ wurde ein ursprünglich nicht als Kunstwerk geschaffener Text von den Lesern eines anderen Zeitalters und Kulturkreises ästhetisch rezipiert. Außerdem trafen zwei verschiedene ästhetische Systeme aufeinander: die von der Ästhetik der Gegenüberstellung geprägte Rezeptionshaltung und der nach den Regeln der Identitätsästhetik geschaffene Text. Die Folge war nicht nur, dass im Rezeptionsprozess bestimmte Elemente der „Reden“ selektiv hervorgehoben und andere mehr oder weniger ausgeblendet wurden; vielmehr erhielten die Elemente des einen ästhetischen Systems aus der Perspektive des anderen eine neue Gewichtung, Bedeutung und Möglichkeit zur Interpretation.

Bei der Ästhetik der Gegenüberstellung handelt es sich nach Lotman um

> Systeme, bei denen die Natur des Kodes dem Auditorium vor Beginn der künstlerischen Rezeption nicht bekannt ist. [...] Den dem Leser vertrauten Arten der Wirklichkeitsmodellierung stellt der Künstler seine eigene, originäre Lösung gegenüber, die er für die wahrere hält.[900]

Den europäischen Rezipienten der „Reden“ fehlte die strukturelle Erwartungshaltung, die der Text bestätigen könnte: Um so mehr waren sie bereit, die in Europa unbekannte Ausdrucksweise vom Standpunkt der Ästhetik der Gegenüberstellung als eine neue „Art der Wirklichkeitsmodellierung“ wahrzunehmen. Die strenge, fest vorgegebene Form der „Reden“, die im Rahmen der Identitätsästhetik als die Regel bzw. als ein allgemein bekannter und erwarteter Kode galt, wurde im neuen (Erwartungs-)Kontext selbst zum Neuen – zur Aussage. Im Kontext der europäi-

---

[897] Reden, S. 11f. Die graphische Darstellung dient hier der Veranschaulichung des Konstruktionsprinzips, im Original handelt es sich um einen gewöhnlichen Prosatext.

[898] Vgl. z.B. bei Oldenberg: „Die Perioden dieser Reden in ihrem bewegungslosen, starren Einerlei, auf das kein Licht und kein Schatten fällt, sind ein Abbild der Welt, wie sie sich den Augen jener Mönchsgemeinde darstellte, der grauen Welt des Entstehens und Vergehens, die in ewig gleichem Gange ihre leidenerfüllte Bahn durchmißt und hinter der die unbewegten Abgründe des Nirvana ruhen.“ (Oldenberg, S. 204f.)

[899] Als typisches Beispiel dafür, dass ein Text nicht als Kunstwerk geschaffen, von den Lesern anderer Zeiten bzw. Kulturen aber als ein künstlerischer rezipiert wird, nennt Lotman „die heutige Rezeption von sakralen und historischen Texten antiker und mittelalterlichen Literaturen“. (Lotman, S. 406)

[900] Lotman, S. 412f.

schen Sprach- und Rationalitätskrise repräsentierte diese Gestaltungsform ein neues produktives Grundprinzip eines künstlerischen Weltmodells: eine meditative Form statt des gewohnten philosophischen Inhalts. Die europäische Rezeption hat also die Prioritäten entsprechend ihren eigenen Defiziten bestimmt, indem sie die dogmatische Seite der „Reden" und die ihr innewohnende strenge Logik praktisch außer acht gelassen,[901] dafür aber ihre rhythmisch-musikalische, den Eindruck der Totalität vermittelnde Seite herausgehört hat.[902] Auch Hesses Siddhartha interpretiert Gotamas Lehre genau in diesem Sinne:

> „[...] höher wahrlich muß jedem Brahmanen das Herz im Leibe schlagen, wenn er, durch deine Lehre hindurch, die Welt erblickt als vollkommenen Zusammenhang, lückenlos, klar wie ein Kristall, nicht vom Zufall abhängig, nicht von Göttern abhängig. [...] Die Einheit der Welt, der Zusammenhang alles [sic!] Geschehens, das Umschlossensein alles Großen und Kleinen vom selben Strome, vom selben Gesetz der Ursachen, des Werdens und des Strebens, dies leuchtet hell aus deiner erhabenen Lehre, o Vollendeter." (379f.)

Genau diesen Eindruck will auch Hesses Text erzielen, wenn er sich an den „Reden" als Formvorlage orientiert. Ähnlich wie bei der Transformation der traditionellen Sujet-Struktur handelt es sich bei der sprachlichen Formorganisation von „Siddhartha" nicht um eine interne Änderung, die im alten, auf binären semantischen Oppositionen aufgebauten System vorgesehen wäre. Auf der Basis der diskursiven Sprache schafft Hesse eine neue, auf strenger Syntagmatik basierende musikalisierte Aussage, die aber ihrerseits vor dem Erwartungshintergrund der Ästhetik der Gegenüberstellung bzw. vor der Folie der primären, semantisch-rationalen Aussageform neue Effekte erzielen soll.

2.2. „Die Welt ist in jedem Augenblick vollkommen": Musikalisierungsverfahren und Funktionen der sekundären Ebene

Wenn wir nun Hesses „Indische Dichtung" vor dem Hintergrund von Buddhas „Reden" betrachten, ist zunächst einmal zu berücksichtigen, dass es sich dabei um einen eigenständigen künstlerischen Schaffensprozess handelt. Hesse verwendet bestimmte Elemente und Gestaltungsverfahren eines ästhetischen Systems im Rahmen eines anderen, um eine ganz bestimmte Wirkung im Rahmen seiner eigenen ästhetischen Konstruktion zu erzielen. Dies macht eine Modifikation der künstlerischen Verfahren unvermeidlich, und auch wenn sich „Siddhartha", ähnlich wie

---

[901] Den logischen Zug betont charakteristischerweise gerade der nach Hesses Meinung streng wissenschaftliche denkende Oldenberg: „So entschieden der Buddhist dem Weltdasein Bestand und Wert absagt, ebenso entschieden betont er die ihm innewohnende Ordnung und Gesetzmäßigkeit. ‚Wenn dies ist, so ist auch jenes; wenn dies entsteht, entsteht auch jenes. Wenn dies nicht ist, ist auch jenes nicht; wenn dies aufgehoben wird, wird auch jenes aufgehoben'. Das ist die Sprache wissenschaftlichen Denkens. Das Leiden von Alter und Tod aufzuheben, sucht man dessen Ursache und dann die Ursache der Ursache und so fort, Schritt für Schritt. Und man vertraut darauf, daß in derselben Verkettung von Ursachen und Wirkungen, in der man die Entstehung alles Leidens erfaßt hat, genau entsprechend auch der Weg zu finden sein muß, um durch Aufhebung von Glied für Glied schließlich die Aufhebung des Leidens zu erreichen." (Oldenberg: Einleitung, S. XXXIIf.)

[902] Vgl. das Vorwort des Herausgebers von Neumanns Übersetzung der „Reden" zur zweiten Auflage, S. XII: „Es ist ein Irrtum zu vermeinen, man könne, was ein Großer gesprochen habe, auch mit anders gesetzten Worten unbeeinträchtigt wiederholen, anders gesetzt ist die Wirkung eben eine andere, oder wird überhaupt ausbleiben, weil im persönlichen Rhythmus des Redners letzter Wirkungsgrund liegt. Unrhythmische Worte sind jedoch machtlos, wenn auch ihr Inhalt bedeutend wäre. Welcher Fall aber in

die „Reden“, durch eine strenge Form der Sprachorganisation auszeichnet,[903] handelt es sich, formal und vor allem funktional gesehen, um völlig verschiedene Ordnungsprinzipien. Während bei einem nach den Regeln der Identitätsästhetik aufgebauten Kunstwerk eine bestimmte strukturelle „Erwartung der Zuhörer durch den ganzen Bau des Werkes“[904] bestätigt werden soll, geht es in der Ästhetik der Gegenüberstellung im Gegenteil darum, „das System der gewohnten Regeln zu zerstören“[905]. Daher ist, so Lotman, „jegliche Geordnetheit nur dann künstlerisch wirksam, wenn sie nicht restlos durchgeführt ist, sondern eine gewisse Reserve an Ungeordnetheit beläßt.“[906] Dieser funktional-strukturelle Unterschied bestimmt im Allgemeinen auch die Art und Weise, in der die Form der „Reden“ in „Siddhartha“ transformiert wurde.

In den „Reden“ wird die vorgegebene Geordnetheit vollständig durchführt, so dass die Weiterentwicklung des rhythmischen Musters innerhalb der jeweiligen Passage für den Rezipienten voraussehbar ist. Dadurch entsteht ein gerade für die westliche Sichtweise charakteristischer Eindruck einer absoluten Determiniertheit; zu Recht bemerkt Oldenberg: „Aus den Worten dieser Verkündigung klingt kein inneres Arbeiten, kein Suchen heraus.“[907] Dazu trägt sicherlich auch die Tatsache bei, dass die Wiederholung alle Aussageebenen, die syntaktische sowie fast restlos auch die semantische (und dementsprechend auch die phonetische) betrifft. Dadurch sind Inhalt und Form, die Logik der Aussage und die Logik der rhythmischen Entwicklung, das Rational-Dogmatische und das Emotional-Liturgische praktisch nicht voneinander zu trennen, was auch den Eindruck einer organischen Einheit vermittelt. Diese ist jedoch mit dem Preis einer vollständig durchgeführten Geordnetheit erkauft und bleibt somit in dieser Form der Identitätsästhetik vorbehalten. Im Rahmen der Ästhetik der Gegenüberstellung, zumal in jener radikalen Form, die diese in der Kunst des 20. Jahrhunderts annimmt, wäre solch ein strenges System der restlos durchgeführten mechanischen Wiederholungen nicht denkbar. Eine statische vorgegebene Totalität ist in Hesses Erfahrungshorizont nicht mehr vorhanden und selbst die Möglichkeit eines ontologischen Zusammenhangs als solche ist grundsätzlich in Frage gestellt.

Anders als bei den „Reden“, in denen Inhalt und Form zu einer untrennbaren Einheit verschmelzen, trägt Hesses Text eine Spaltung in sich, eine strukturelle Dualität des rationalen ‚Unmöglich‘ und eines ästhetischen ‚Trotzdem‘, des semantisch Dargestellten und der syntaktisch geordneten Darstellungsform. Auf der Ebene der Semantik wird eine sukzessive Entwicklung der Figur beschrieben, während die den „Reden“ nachempfundene formale Geordnetheit der Sätze als eine zusätzliche, dem Dargestellten zuwiderlaufende Sinnebene existiert. Die beiden Strukturebenen sind nicht mehr organisch und damit untrennbar verbunden, sondern ei-

---

der Erfahrung gar nicht angetroffen wird, während Rhythmus allein schon das Bändigende an sich ist, das Ordnende und Ermunternde.“

[903] Vgl. bei Winter: „Stärker als die psalmodierenden Effekte sind jedoch diejenigen, die mit der Tendenz zu extremen Wiederholungsmustern auf ein anderes Bild verweisen, auf Karl Eugen Neumanns Übersetzung der Reden Buddhas, mit der sich Hesse intensiv beschäftigt hat. Bei Neumann findet sich bereits jene Überbetonung der Parataxe, der asyndetischen Reihung und jener intensive Gebrauch des Parallelismus, der die Lektüre von *Siddhartha* mitunter etwas eintönig macht.“ (Winter, Mat. 2, S. 276)

[904] Lotman, S. 408. Diese vollständige Durchführung eines bestimmten formalen Schemas eröffnet bei Texten der Identitätsästhetik die Möglichkeit der „Reproduktion uns unbekannter Texte (z.B. nicht überlieferter Teile eines Mythos, verlorengegangener Seiten eines mittelalterlichen Textes)“. (Ebenda, S. 414)

[905] Ebenda, S. 412.

[906] Ebenda, S. 167.

[907] Oldenberg, S. 204f.

nerseits einander entgegengesetzt und andererseits funktional aufeinander angewiesen, denn erst aus ihrem Zusammenspiel ergibt sich der Sinn des Ganzen.

Im Unterschied zu den „Reden“, wo in unzähligen Variationsreihen ein klar vorgegebenes Formprinzip durchgespielt wird, von dem die gesamte Fülle des Lebensmaterials umschlossen und dem alle Ebenen der sprachlichen Aussage unterordnet werden, geht der Formungsprozess bei Hesse sozusagen in der umgekehrten Richtung, indem sich ein rhythmisches Muster erst allmählich aus dem Sprachmaterial des Textes herauskristallisiert. Zu Recht bemerkt Helmut Winter, dass Hesse aus der „mechanischen Monotonie“ seiner formalen Vorlage „ein differenziertes Wechselspiel der Stilebenen“[908] macht, genauer gesagt: ein Wechselspiel der formalen Organisationsverfahren verschiedener Ebenen. Denn die Wirkung des Textes beruht gerade auf der Deformierung der Vorlage, die vor dem Erwartungshintergrund des europäischen Lesers allerdings auch als Annäherung der normalerweise rhythmisch ungeordneten Prosa an die strenge formale Geordnetheit der „Reden“ und damit als Zerstörung des gewohnten (prosaischen) Regelsystems erscheint. So unterscheidet sich die poetische Gestaltung von „Siddhartha“ sowohl von der vollständig durchgeführten und voraussehbaren formalen Geordnetheit der „Reden“ als auch von der realistischen europäischen Prosa eines Entwicklungsromans, wo die formale Organisation der sprachlichen Ebene eine freie Variable bildet. Im Spannungsfeld dieser einander entgegengesetzten poetischen Systeme kann Hesses Text sowohl als Auflösung der strengen formalen Ordnung der „Reden“ als auch als eine nach auffällig strengen Formprinzipien organisierte Prosa gelesen werden.

Vor der Folie der Vorlage gesehen, stellt „Siddhartha“ die Zerlegung jener durchgehenden, alle Aussageebenen umfassenden Geordnetheit des buddhistischen Kanons in Äquivalenzenreihen verschiedener Ebenen dar. So erscheint in der vollständigen und voraussehbaren Geordnetheit eine „Reserve an Ungeordnetheit“, wodurch Hesses Text sich von der Identitätsästhetik unterscheidet und abhebt. Die Reihen von internen Äquivalenzen werden bei Hesse zu verschiedenen Gestaltungsverfahren umfunktioniert, auf deren genaue Funktionsmechanismen und Bedeutung weiter unten eingegangen werden soll. Dazu gehört zunächst einmal eine überwiegend syntaktisch fundierte Rhythmisierung der Sprache. Diese basiert bei Hesse auf Wiederholungen analoger syntaktischer Erscheinungen, welche häufig mit parallelen grammatischen Formen und semantischen Wiederholungen verknüpft werden; eine entscheidende Rolle spielt dabei auch die Satzintonation. In Textpassagen, wo der Rhythmus von „Siddhartha“ sich stark an der Vorlage orientiert und die formale Geordnetheit einen hohen Grad erreicht, wird gerade das Nicht-Einhalten des strengen formalen Schemas signifikant und Sinn erzeugend (vgl. III.2.2.2.). Dazu kommen inhaltliche Wiederholungen auf der Satz- und Phrasen- sowie auch auf der Absatzebene, die eine wichtige Funktion bei der ‚Verräumlichung‘ des Zeitlichen spielen (vgl. III.2.2.3.). Wiederholungen einzelner Wörter bilden Motivketten, die den gesamten Text umspannen und sich zu einer figuren- und situationsübergreifenden sekundären Ebene zusammenfügen (vgl. III.2.2.4.). Mit diesen verschiedenartigen Wiederholungsarten wird eine differenzierte Struktur interner Umkodierungen geschaffen, für die Lotmans Behauptung gilt, dass „eine Vermehrung der Wiederholungen zur Vermehrung der semantischen Vielfalt beiträgt und nicht etwa zur Eintönigkeit des Textes.“[909]

[908]Winter, Mat. 2, S. 276.
[909]Lotman, S. 196.

Die Übertragung von künstlerischen Gestaltungsformen in ein anderes ästhetisches Regelsystem, zu dessen konstitutiven Bestandteilen eine freie „Reserve an Ungeordnetheit“ gehört, führt dazu, dass die rhythmische Organisation von „Siddhartha“ eine völlig andere Grundlage erhält und im Kontext des Werkganzen entsprechend eine andere Wirkung erzielt als die der Vorlage. Der Rhythmus der „Reden“ zeigt sich in einem starken Maße als ein Rhythmus logisch-dogmatischer Zusammenhänge, der dem Rezipienten auf eine sinnlich wahrnehmbare Weise die dogmatischen Inhalte der Lehre vermitteln soll. Der Zuhörer der „Reden“ ist *bewusst* an der Entwicklung des rhythmischen Musters beteiligt: In jeder Rede wird ein rhythmisches Muster vorgegeben, das sich über längere Textpassagen in einer für den Rezipienten fast restlos vorhersehbaren Weise entwickelt, so dass mit der Erzeugung und Erfüllung dieser strukturellen Erwartung ein rationales Moment in die Wahrnehmung eingebracht wird. Gleichzeitig tritt durch mehrfache Wiederholungen die semantische Ebene, die ja keine neue Information mehr bringt, in den Hintergrund. Dagegen wird das rhythmische Muster in „Siddhartha“ nicht nach einem festen, sichtbaren formalen Schema gestaltet. Damit ist die Entwicklung der Ausdrucksform nicht restlos vorhersehbar und die strukturelle Erwartung erfährt nicht mehr eine unbedingte Bestätigung, sondern einen Spannung erzeugenden Bruch. Die semantische Ebene wird im Vergleich mit den „Reden“ weniger abgeschwächt, da die meisten Wiederholungen nicht vollständig durchgeführt werden. Hesses Rezipient liest also einen Text, der für ihn mit jedem Satz neue semantische Informationen bringt und nimmt seine rhythmische Geordnetheit eher als einen Oberton/Beiklang des Erzählvorgangs wahr, häufig als einen rhythmischen Akzent am Ende eines ansonsten ‚inhaltlich‘ gelesenen Absatzes.

Vor dem Hintergrund der Vorlage wird auch die Hauptfunktion der daran orientierten Musikalisierung von „Siddhartha“ deutlich. Signifikant ist dabei nämlich die Tatsache, dass der Entwicklungsprozess des Buddha-*Werdens* in einem ‚fertigen‘ Rhythmus des Buddha-*Seins* gestaltet wird. Das Fertige dieser Darstellungsform impliziert nicht nur, dass Buddhas Reden von einem bereits erleuchteten und vollendeten – also seienden – Buddha stammen oder dass es sich dabei um eine feste, vom Kanon vorgegebene Form handelt. Viel bedeutender ist die unmittelbare sinnliche (nicht-intellektuelle) Wirkung dieser an der Vorlage orientierten Ausdrucksform, die nicht auf der faktischen Information über den buddhistischen Kanon beruht und auch unabhängig von diesem Hintergrundwissen den Eindruck von Harmonie und Vollendung suggeriert. Dieses System von internen Umkodierungen stellt ein „komplex aufgebautes Signal“ dar, „das *räumlicher* Natur ist“[910] und als solches dem zeitlich determinierten ‚Werden‘ entgegenwirkt. Eben in diesem Sinne erfüllt die sekundäre Textebene die Funktion der magischen Verräumlichung der Zeit.

Nun soll in den folgenden Abschnitten auf die einzelnen Verfahren der Material- und Sprachorganisation der sekundären Ebene sowie auf deren Funktionen eingegangen werden.

2.2.1. Logik und Magie: Begegnung mit Gotama

Die sekundäre Ebene der künstlerischen Organisation macht das logisch Widersprüchliche und Paradoxe möglich – eines der anschaulichsten Beispiele für diese These stellt die Begegnungsszene von Siddhartha und Gotama dar. Das Kapitel

„Gotama“ bildet eine Art Knotenpunkt des Romans, in dem die signifikanten Verschiebungen und Abweichungen von Buddhas Lebensgeschichte, aber auch die wichtigsten formalen Gestaltungsverfahren konzentriert werden. Von den Besonderheiten dieser Szene hinsichtlich der Figuren-Rollen-Konstellation und von Siddharthas logisch unerklärlichem Weiterziehen war oben bereits die Rede (vgl. III.1.2. und III.1.4.2.). Dazu kommt, dass diese Begegnung der beiden Buddha-Figuren sich nicht nur logisch unerklärlich *zeigt*, sondern auch inhaltlich vom Unlogischen, nämlich von logischen Inkonsequenzen der Lehre handelt.

Sein Unverständnis darüber, warum Siddhartha nicht bei Gotama bleibt, bringt Govinda deutlich in Zusammenhang mit der Lehre: „Und immer von neuem drang Govinda in seinen Freund, er möge ihm sagen, warum er nicht seine Zuflucht zu Gotamas Lehre nehmen wolle, welchen Fehler denn er in dieser Lehre finde.“ (378) Siddharthas Reaktion auf diese Frage stellt einen logischen Widerspruch zu seinem eigenen Verhalten dar. Während er nämlich Govinda entgegnet: „Gib dich zufrieden, Govinda! Sehr gut ist des Erhabenen Lehre, wie sollte ich einen *Fehler* an ihr finden?“ (378), – tut er bei seiner Begegnung mit Gotama am nächsten Morgen nichts anderes, als gerade Kritik an der Lehre zu üben: „Du hast eine Lücke in ihr gefunden, einen *Fehler*“ (380), meint Gotama darauf.

Vom *logischen* Standpunkt aus hat Siddhartha mit seiner Kritik völlig Recht, wenn er einen grundsätzlichen Widerspruch darin aufdeckt. Zunächst preist er die Lehre nämlich als eine vollkommene Erklärung der Weltordnung:

> Alles in deiner Lehre ist vollkommen klar, ist bewiesen; als eine vollkommene, als eine nie und nirgends unterbrochene Kette zeigst du die Welt, als eine ewige Kette, gefügt aus Ursachen und Wirkungen.[911] Niemals ist dies so klar gesehen, nie so unwiderleglich dargestellt worden; höher wahrlich muß jedem Brahmanen das Herz im Leibe schlagen, wenn er, durch deine Lehre hindurch, die Welt erblickt als vollkommenen Zusammenhang, lückenlos, klar wie ein Kristall, nicht vom Zufall abhängig, nicht von Göttern abhängig. (379)

An jenem Punkt, wo sie auf die Möglichkeit der Erlösung zu sprechen kommt, sei die Lehre von der Ordnung der Welt aber logisch unschlüssig:

> Nun aber ist, deiner selben Lehre nach, diese Einheit und Folgerichtigkeit aller Dinge dennoch an einer Stelle unterbrochen, durch eine kleine Lücke[912] strömt in diese Welt der Einheit etwas Fremdes, etwas Neues, etwas, was vorher nicht war, und das nicht gezeigt und nicht bewiesen werden kann: das ist deine Lehre von der Überwindung der Welt, von der Erlösung. Mit dieser kleinen Lücke, mit dieser kleinen Durchbrechung aber ist das ganze ewige und einheitliche Weltgesetz wieder zerbrochen und aufgehoben. (380)

---

[910] Ebenda, S. 184, Hervorhebung von mir, J.M.

[911] Die Wendung „Ursachen und Wirkungen“ verweist wiederum auf Oldenbergs Monographie als Quelle, in der er vom „Gesetz der Kausalität, [der] Verkettung von Ursachen und Wirkungen“ spricht. (Oldenberg, S. 253) Bei Neumann ist die entsprechende Stelle dagegen mit „bedingter Entstehung“ übersetzt (vgl. z.B. Reden, S. 189).

[912] Eine ‚Lücke‘ findet auch Oldenberg in Buddhas Lehre: „In *einem* Punkt zeigt jene Rede [von Benares – J.M.] eine *Lücke*, die auszufüllen [...] mit bewußter Absicht vermieden worden ist. Die eine Seite des Dualismus der Upanischaden, die Anschauungen von der in Werden, Vergehen und Leiden befangenen Sinnenwelt werden ohne Vorbehalt adoptiert. Wie stellt sich die Rede Buddhas zur anderen Seite, der Idee des Ewigen, des Atman? Es wird gesagt, daß, was dem Wechsel und Leiden unterworfen ist, nicht das Selbst sein kann. Alle Lebensäußerungen, die sich in der Erscheinungswelt zeigen, von der Körperlichkeit bis zum Erkennen, sind nicht das Selbst. Ist also das Selbst etwas von dieser Erscheinungswelt Verschiedenes, über sie Erhabenes, oder ist es überhaupt nicht? Ist die Erlösung eine Rückkehr des in der Vergänglichkeit gefangenen Selbst zu sich, zu seiner Freiheit? Oder bleibt etwas, das im Verschwinden des Vergänglichen sich als das Wesenhafte, Dauernde erwiese, überhaupt nicht übrig? Wir bemerken schon jetzt, daß die Rede von Benares diese Frage offen läßt.“ (Oldenberg, S. 243)

Nochmals auf den Punkt gebracht: Wenn es sich um eine Lehre von der Weltordnung handelt, wird sie in ihrem wichtigsten Punkt – in dem der Erlösung – in sich widersprüchlich. Wenn sie aber, wie Gotama gleich anschließend behauptet, keine Erklärung „der Welt für Wißbegierige" (380) sein soll, sondern pragmatisch auf die „Erlösung vom Leiden" (380) ausgerichtet ist, dann ist sie eben in ihrer Existenzform als *Lehre* widersprüchlich, denn „keinem wird Erlösung zuteil durch Lehre!" (381).

In diesem Gespräch der beiden Buddha-Figuren zeigt sich ein weiterer Aspekt von Hesses spezifischer Rollenverteilung (vgl. oben III.1.2.): Im Grunde inszeniert Hesse den inneren Selbststreit des historischen Buddha in dem Moment, als dieser nach seiner Erleuchtung sich entscheiden muss, ob er die Lehre predigen oder seine Erkenntnis für sich behalten soll. Die beiden Argumentationslinien, die für und gegen die Lehrtätigkeit sprechen, werden in „Siddhartha" von zwei eigenständigen Figuren repräsentiert. Hesses Gotama spricht nämlich als Buddha, der sich bereits *für* die Lehrtätigkeit entschieden hat und nun seine Entscheidung pragmatisch zu verteidigen weiß: Die Lehre ist keine Metaphysik, und selbst wenn Siddhartha damit recht haben soll, dass die Lehre nicht zur Erlösung führen kann, ist es allemal besser, die Menschen zu lehren, „rechtschaffen zu leben, Böses zu meiden" (381). Siddhartha vertritt die Gegenposition, indem er das Argument der Nicht-Mitteilbarkeit und Nicht-Übertragbarkeit der Erleuchtungserfahrung zur Sprache bringt: „etwas, das vorher nicht war und das nicht gezeigt und nicht bewiesen werden kann" (380). Sein Entschluss, „alle Lehren und alle Lehrer zu verlassen und allein mein Ziel zu erreichen oder zu sterben" (381), ist die logische Folge aus der Selbstcharakterisierung des historischen Buddha:

> Aus eigener Kraft besitze ich die Erkenntnis; wen sollte ich meinen Meister nennen? Ich habe keine Lehrer; niemand ist mir zu vergleichen. In der Welt samt den Göttern ist niemand, der mir gleich sei. Ich bin der Heilige in der Welt; ich bin der höchste Meister. Ich allein bin der vollendete Buddha [...].[913]

Nicht umsonst war die Lösung des historischen Buddha in dieser Frage ein Kompromiss: Hesses Aufteilung der Argumente auf zwei Figuren macht die logische Unlösbarkeit des Problems besonders deutlich, denn sie ist im Grunde die logische Konsequenz der unlösbaren Frage. Hesse treibt also den in der Vorlage bereits im Kern enthaltenen Widerspruch auf die Spitze, wobei die Zeit wieder eine wichtige Rolle spielt. Und zwar knüpfen die beiden Buddha-Figuren mit ihrer jeweiligen Entscheidung an zwei zeitlich verschiedene Momente der Buddha-Biographie an: Gotama, der *seiende* Buddha, kann sich den Kompromiss der Lehrtätigkeit aus Erbarmen leisten, während Siddhartha, der ein Buddha erst *werden* will, seinen Weg konsequenterweise „aus eigener Kraft" bestimmen muss.[914]

Der logische Weg bzw. die Logik der primären Handlungsebene führt also zu einer unlösbaren Konstellation bzw. zur Verstärkung der Dualität von Sein und Werden. Doch ist die logische Lesart nicht die einzige und unabhängige Linie des Tex-

---

[913] Sutta Nipata vol. 1142, zit. nach Oldenberg, S. 377.

[914] Diese Linie wird im Kapitel „Der Fährmann" wieder aufgenommen, als es in Siddharthas Reflexion heißt: „Freundlich gedachte er seiner, sah seinen Weg der Vollendung vor Augen und erinnerte sich mit Lächeln der Worte, welche er einst als junger Mann an ihn, den Erhabenen, gerichtet hatte. Es waren, so schien ihm, stolze und altkluge Worte gewesen, lächelnd erinnerte er sich ihrer. Längst wußte er sich nicht mehr von Gotama getrennt, dessen Lehre er doch nicht hatte annehmen können. Nein, keine Lehre konnte ein wahrhaft Suchender annehmen, einer, der wahrhaft finden wollte. Der aber, der gefunden hat, der konnte jede, jede Lehre gutheißen, jeden Weg, jedes Ziel, ihn trennte nichts mehr von all den tausend anderen, welche im Ewigen lebten, welche das Göttliche atmeten." (493)

tes: Wie wir bereits beobachten konnten, lässt der Text keine ungebrochen logischen Interpretationsversuche zu, sondern hält jedem logischen Argument stets ein magisch-paradoxes Gegenargument entgegen, so dass eine rationale Erklärung für Siddharthas Scheiden von Gotama letztlich unmöglich ist. Während die Logik der dargestellten Entwicklungsgeschichte das trennende Zeitliche betont, bekräftigt die musikalisierte sekundäre Textebene den „Gegenton", nämlich die magische Identität der beiden Buddha-Figuren.

Was den durch die Verdoppelung der Buddha-Figur verwirrten Govinda von dem potenziellen Leser unterscheidet, ist die Tatsache, dass Govinda als Textfigur prinzipiell unfähig ist, den Text als ein poetisches Ganzes zu sehen. Das Gleiche betrifft aber auch den Rezipienten, der sich nicht nach seinem eigenen Eindruck von der künstlerischen Textrealität richtet, sondern den Standpunkt einer der Figuren übernimmt. Charakteristisch ist in diesem Zusammenhang die Auslegung von Rudolf Pannwitz, der mit Siddhartha zu argumentieren versucht und als einen der Gründe für dessen Weiterziehen angibt, dass

> Buddho nicht das Ganze vertritt. Er ist Vollender nicht als Erfüller, sondern als Erlöser. Er vollendet die Welt zugleich mit ihrer Aufhebung – der vermochten und vollbrachten –, und sein Motiv ist das Mitleid mit dem untragbaren Leide der im Wahn lebenden Wesen.[915]

Wohlgemerkt behauptet Siddhartha zwar den Widerspruch zwischen der Vollkommenheit der Welt in Buddhas Lehre und der Möglichkeit zur Erlösung, jedoch nicht, dass Buddha „nicht das Ganze" vertrete. Dies bleibt Pannwitz' Zuschreibung, die aus Govindas Logik entsteht: Wenn Siddhartha Gotama verlassen will, dann muss dieser bzw. dessen Lehre einen Fehler haben. Diese Logik wird im Text gebrochen: Der Buddha ist vollkommen und es geht auch gar nicht um die Lehre. Genau dies meint wohl auch Siddhartha, als er seinem Freund versichert, Gotamas Lehre sei fehlerfrei, und genau diesen Eindruck vermittelt auch die entsprechende Textstelle.

Auffällig ist in diesem Zusammenhang, dass die Diskussion zwischen Siddhartha und Gotama im Text selbst keine sachlichen Bezugspunkte hat: Auf den Inhalt der Lehre wird zwar für Sachkundige verständlich hingedeutet – Gotama lehrt „die vier Hauptsätze" und „den achtfachen Pfad" (377) –, die Einzelheiten der „Lehre von der Überwindung der Welt, von der Erlösung" (380), auf die sich Siddhartha mit seiner Argumentation bezieht, werden in Hesses Text jedoch ostentativ ausgespart. Es heißt lediglich recht vieldeutig: „Erlösung fand, wer den Weg des Buddha ging" (376), – womit sowohl der von der buddhistischen Dogmatik vorgeschriebene Weg als auch der tatsächliche Lebensweg des Buddha gemeint sein kann. Siddharthas Kritik bezieht sich recht präzise auf die Lehre des *historischen* Buddha, während an der einschlägigen Textstelle eben nicht die dogmatischen Einzelheiten der Lehre, sondern Gotamas sinnlich wahrnehmbare Erscheinung im Vordergrund stehen. Dieses lässt sich jedoch nicht mit dem „Netz des Gedankens" (389), d. h. nicht mit einem auf kausale Erklärungen oder primäre sprachliche Bedeutungen ausgerichteten Blick auf den Text erfassen. Als komplexes poetisches Ganzes betrachtet, zeigt diese Textstelle einen Buddha, der, mit Pannwitz gesprochen, eben „das Ganze vertritt". Und zwar heißt es über Gotamas Rede, auf die sich Siddharthas Kritik richtet:

> Am Abend aber, als die Hitze sich legte und alles im Lager lebendig ward und sich versammelte, hörten sie den Buddha lehren. Sie hörten seine Stimme, und auch sie war vollkommen, war von vollkommener Ruhe, war voll von Frieden. Gotama lehrte die Lehre vom Leiden, von der Herkunft des Leidens, vom Weg zur Aufhebung des Leidens.

[915] Rudolf Pannwitz: Siddhartha, Mat. 2, S. 95.

> Ruhig und klar floß seine stille Rede. Leiden war das Leben, voll Leid war die Welt, aber Erlösung vom Leid war gefunden: Erlösung fand, wer den Weg des Buddha ging.
>
> Mit sanfter, doch fester Stimme sprach der Erhabene, lehrte die vier Hauptsätze, lehrte den achtfachen Pfad, geduldig ging er den gewohnten Weg der Lehre, der Beispiele, der Wiederholungen, hell und still schwebte seine Stimme über den Hörenden, wie ein Licht, wie ein Sternhimmel. (376f.)

Vom Standpunkt der sachlichen Information betrachtet, wird hier ein klassischer Buddha porträtiert: Hesse gibt dieser Gestalt nichts hinzu, was dem aus der Überlieferung bekannten Buddha-Bild widersprechen würde. Die rational-philosophische Komponente ist hier jedoch nur ein Teil des sprachlich-poetischen Zusammenhangs und der Akzent wird deutlich auf die klangliche bzw. akustisch wahrnehmbare Harmonie seiner Erscheinung gelegt.

Durch eine dreifache Wiederholung des Kernpunktes der Buddha-Lehre wird der sachliche Informationsgehalt der Aussage in den Hintergrund gerückt:

> 1. Gotama lehrte die Lehre vom Leiden, von der Herkunft des Leidens, vom Weg zur Aufhebung des Leidens.
>
> 2. Leiden war das Leben, voll Leid war die Welt, aber Erlösung vom Leid war gefunden: Erlösung fand, wer den Weg des Buddha ging.
>
> 3. Mit sanfter, doch fester Stimme sprach der Erhabene, lehrte die vier Hauptsätze, lehrte den achtfachen Pfad [...].

Inhaltlich gesehen, handelt es sich hier um eine Tautologie: Die „Lehre vom Leiden, von der Herkunft des Leidens“ ist nämlich in den „vier Hauptsätzen“ enthalten,[916] während die vierte Wahrheit den „achtfachen Pfad“ als den „Weg zur Aufhebung des Leidens“ bzw. zur „Erlösung vom Leid“ vorgibt.[917] Auch formal sind diese zwei Absätze nach einem nahezu gleich bleibenden syntaktisch-rhythmischen Muster aufgebaut:

Sie hörten seine Stimme,
und auch sie war vollkommen,
war von vollkommener Ruhe,
war voll von Frieden.

Gotama lehrte die Lehre
vom Leiden,
von der Herkunft des *Lei*dens,
vom Weg zur Aufhebung des *Leid*ens.

Ruhig und klar floß seine stille Rede.

Leiden war das Leben,
voll Leid war die Welt,
aber Erlösung vom Leid war gefunden:
Erlösung fand,
wer den Weg des Buddha ging.

Mit sanfter, doch fester Stimme
sprach der Erhabene,
lehrte die vier Hauptsätze,
lehrte den achtfachen Pfad,

geduldig ging er den gewohnten Weg
der Lehre,
der Beispiele,
der Wiederholungen,

hell und still schwebte seine Stimme
über den Hörenden,

wie ein Licht,
wie ein Sternhimmel.

Die formalen Wiederholungen legen die Struktur der Aussage frei, während die dreifache Wiederholung des Lehrinhalts die Aufmerksamkeit vom Gesagten auf die Aussageform lenkt, in der das Klanglich-Harmonische der Rede Buddhas hervorgehoben wird. Neben dem auf der Syntax aufgebauten Rhythmus unterstützen auch phonetische Wiederholungen das akustische Element der Buddha-Erscheinung:

war *voll*kommen – war *von voll*kommener Ruhe – war *voll von F*rieden

---

[916] Vgl. Lexikon der östlichen Weisheitslehren, S. 430: „Die Vier Edlen Wahrheiten sind: 1. die Wahrheit vom Leiden; 2. die Wahrheit von der Entstehung des Leidens; 3. die Wahrheit von der Aufhebung des Leidens; 4. die Wahrheit vom Weg, der zur Aufhebung des Leidens führt.“

[917] Vgl. ebenda: „Die 4. Wahrheit gibt als Mittel zur Beendigung des Leidens den Achtfachen Pfad an.“

lehrte die Lehre vom Leiden, von der Herkunft des Leidens, vom Weg zur Aufhebung des Leidens:

lehrte – **Le**hre – **Lei**den
Lehre – H**er**kunft
L**e**hre – W**e**g – Aufh**e**bung

Leiden war das **Le**ben, vo**ll Lei**d war die W**el**t, aber Er**lö**sung vom **Lei**d war gefunden

geduldig **gi**ng er den **ge**wohnten Weg der Lehre, der Beispiele, der Wiederholun**ge**n
ge**wo**hnten – **We**g – **Wie**derholungen
W**e**g – L**eh**re

hell und still schwebte seine Stimme über den Hörenden, wie ein Licht, wie ein Sternhimmel

h**ell** – st**ill** – **Li**cht – Sternh**imm**el
still – **schw**ebte – **St**imme – **St**ernhimmel
Stimme – **St**ernh**imme**l

Die hier demonstrierten Äquivalenzenreihen zeigen, dass Hesse nicht das dogmatisch-logische „Dickicht der Meinungen“ (380), sondern Buddhas unmittelbar akustisch wahrnehmbare *Stimme* deutlich in den Vordergrund stellt.

Indes sind Buddhas Zweifel anlässlich der Lehrtätigkeit nicht das einzige Moment der Vorlage, auf das in diesem Kapitel Bezug genommen wird. Auch in der Art der Darstellung wird dieses Kapitel nach dem Muster einer Rede Buddhas stilisiert, und zwar sowohl im Handlungsablauf als auch in der rhythmischen Struktur, die der ersten Predigt des historischen Buddha nachempfunden ist.

Die Handlung des Kapitels spielt sich im Hain Jetavana in der Nähe der Stadt Savathi ab, der in den „Reden“ häufig als Handlungsort von Buddhas Predigten fungiert. Zur Veranschaulichung dieser Ähnlichkeit sei hier ein typischer Redenanfang aus Neumanns Übersetzung angeführt:

> DAS HAB’ ICH GEHÖRT. Zu einer Zeit weilte der Erhabene bei Savatthi, im Siegerwalde, im Garten Anathapindikos. Und der Erhabene, zeitig gerüstet, nahm Mantel und Schale und ging nach der Stadt um Almosenspeise. Da nun begaben sich viele Mönche zum ehrwürdigen Anando und sagten zu ihm:
>
> „Lang ist es her, Bruder Anando, seitdem wir vom Munde des Erhabenen ein lehrreiches Gespräch gehört haben: gut wär’ es, Bruder Anando, wenn wir vom Munde des Erhabenen ein lehrreiches Gespräch zu hören bekämen.“
>
> „Wohlan, Ehrwürdige, so begebt euch zur Klause des Brahmanen Rammako, vielleicht werdet ihr vom Munde des Erhabenen ein lehrreiches Gespräch zu hören bekommen.“[918]

Danach wird berichtet, dass der Buddha vom Almosengang zurückkehrt und nach dem Mittagsmahl und dem Verweilen auf der Terrasse von Mutter Migaros gegen Abend vor den Mönchen erscheint und predigt. Auch das „Gotama“-Kapitel fängt, genauso wie alle Reden, mit der Bestimmung des Handlungsortes an; Hesse versieht die übliche Ortsangabe mit einigen erläuternden Kommentaren:

> In der Stadt Savathi kannte jedes Kind den Namen des Erhabenen Buddha, und jedes Haus war gerüstet, den Jüngern Gotamas, den schweigend Bittenden, die Almosenschale zu füllen. Nahe bei der Stadt lag Gotamas liebster Aufenthalt, der Hain Jetavana, welchen der reiche Kaufherr Anathapindika, ein ergebener Verehrer des Erhabenen, ihm und den Seinen zum Geschenk gemacht hatte. (373)

An die Stelle des Gesprächs mit Anando tritt in „Siddhartha“ die Unterredung mit einer Frau, die den Buddha bereits gesehen hat, und ebenso wie die Mönche in Neumanns Übersetzung wollen die beiden Samanas den Buddha sehen „und die Lehre aus seinem Munde [...] vernehmen“ (374). Der Tagesablauf des Buddha gestaltet sich ebenfalls ähnlich: Almosengang, Einnahme der Mahlzeit, mittägliche Ru-

[918] Reden, S. 183, Hervorhebung des Originals.

he (im „Schatten der Mangobäume“) und abendliche Predigt (vgl. 375ff.). Auch die Bekehrung neuer Mönche (vgl. Govindas Beitritt zu der Gemeinde) sowie Buddhas Gespräche mit anderen bzw. anders gesinnten Samanas und Laien (vgl. das Gespräch zwischen Gotama und Siddhartha) gehören zu den typischen Handlungen der „Reden“.

Es ist nicht ausgeschlossen, dass genau jene Rede, deren Anfang oben zitiert wurde, Hesse als Vorbild für die Komposition des „Gotama“-Kapitels diente. Darauf deuten sowohl die auffälligen motivischen Parallelen als auch die Tatsache, dass diese Rede u. a. Buddhas Erzählung von seiner ersten Predigt enthält.[919] Eine Zusammenfassung von Buddhas gewöhnlichem Tagesablauf findet sich im Übrigen auch bei Oldenberg, den Hesse an dieser Stelle ebenfalls als Quelle benutzt haben wird:

> Ist der Tag durch keine Einladung in Anspruch genommen, so macht Buddha in der Regel nach Mönchsbrauch seinen Bettelgang durch Dorf oder Stadt. [...] Als längst sein Ansehen auf der Höhe stand und sein Name durch Indien unter den Namen der Ersten genannt wurde, konnte man Tag für Tag den Mann, vor dem Könige sich neigten, sehen, wie er durch die Straßen und Gassen, Haus für Haus, die Schale in der Hand, umherzog und ohne eine Bitte auszusprechen, mit niedergeschlagenem Blick, stehend und schweigend wartete, ob ihm ein Bissen Speise in seine Schale getan würde. Wenn er dann von seinem Bettelgang zurückgekehrt war und die Mahlzeit gehalten hatte, folgte, wie das indische Klima gebot, eine Zeit der zurückgezogenen Ruhe. In stillem Gemach oder noch lieber im kühlen Dunkel dichter Waldgründe brachte er die schwülen, stillen Stunden des Nachmittags in einsamer Betrachtung, im heißen Sommer wohl auch im Schlaf zu, bis der Abend hereinbrach und ihn vom ‚edlen Schweigen‘ in das Reiben von Freund und Feind zurückführte [...].[920]

Ein anderes für die Gestaltung dieses Kapitels wichtiges Moment der Vorlage ist das bereits erwähnte rhythmische Muster der Predigt von Benares.[921] Diese erste Predigt nach seiner Erleuchtung hält Buddha markanterweise vor jenen fünf Asketen, die vormals seine ehemaligen Gefährten waren (man bedenke hier, dass Siddhartha und Govinda an dieser Stelle ebenfalls die Rolle der Buddha-Erkennenden spielen, auch wenn ihr Erkennen unmotiviert bzw. nicht durch eine frühere Bekanntschaft mit Gotama motiviert ist). An dieser ersten Predigt ist bemerkenswert, dass Buddhas erste Lehrworte sich stilistisch und rhythmisch sowohl von seiner eigenen Situationsschilderung als auch von der direkten Rede der besagten fünf Mönche stark abheben. Die letzteren bezweifeln zunächst Gotamas Buddhaschaft und werfen ihm vor, vom rechten Weg der Askese abgekommen zu sein:

> „Selbst durch deine so harte Buße, o Bruder Gotamo, durch deine Kasteiung, durch deine Schmerzensaskese hast du das überirdische, reiche Heiltum der Wissensklarheit nicht errungen: wie magst du nun jetzt, wo du üppig geworden, von der Askese abgefallen bist, der Üppigkeit dich ergeben hast, das überirdische, reiche Heiltum der Wissensklarheit besitzen?“

Obwohl bereits die Rede der Mönche Aufzählungsreihen, also Wiederholungen auf der syntaktischen Ebene enthält, zeichnet sich Buddhas Antwort durch einen spür-

---

[919] Von seiner ersten Predigt erzählt Buddha in mindestens zwei seiner Reden. In Neumanns Übersetzung handelt es sich dabei mit Ausnahme von einigen wenigen Details um wörtliche Wiederholungen desselben Textes (vgl. S. 192ff. und 652ff.).

[920] Oldenberg, S. 168.

[921] Es ist anzunehmen, dass Hesse sich bei der rhythmischen Gestaltung der Übersetzung von Neumann und nicht Oldenbergs Monographie bedient hat, auf die sonst die meisten wörtlichen Übereinstimmungen mit der Buddha-Geschichte zurückzuführen sind. Oldenberg gibt zwar einen vollständigeren Text der Predigt von Benares an, in seiner Übersetzung erscheint dieser im Vergleich mit Neumanns Text jedoch viel weniger rhythmisch strukturiert und weist daher weniger Affinitäten mit der auffälligen rhythmischen Gestaltung von Hesses Gotama-Kapitel auf.

bar höheren Grad an rhythmischer Geordnetheit aus (die graphische Anordnung von mir, J. M.):

> Nicht ist, ihr Mönche,
> der Vollendete üppig geworden,
> von der Askese angefallen,
> der Üppigkeit ergeben:
>
> heilig, ihr Mönche,
> ist der Vollendete,
> der vollkommen Erwachte.
>
> Leihet Gehör, ihr Mönche,
> die Unsterblichkeit ist gefunden.
>
> Ich führe ein,
> ich lege die Lehre dar.
>
> Der Führung folgend werdet ihr in gar kurzer Zeit jenes Ziel,
> um dessen willen edle Söhne gänzlich vom Hause fort in die Hauslosigkeit ziehn,
> die höchste Vollendung der Heiligkeit noch bei Lebzeiten euch offenbar machen,
> verwirklichen
> und erringen.[922]

Dieser Dialog wiederholt sich mit minimalen Abweichungen dreimal, bevor Buddha auf die zum dritten Mal gestellte Frage mit einer in unserem Kontext höchst bemerkenswerten Gegenfrage antwortet:

> „Entsinnet ihr euch, ihr Mönche, daß ich je zuvor also gesprochen hätte?"
> „Nein, o Herr!"[923]

Danach berichtet Buddha, dass ihm gelungen sei, „den Fünf verbündeten Mönchen [s]eine Erkenntnis mitzuteilen"[924]. Bei Neumann wird die Mitteilung selbst an dieser Stelle nicht ausgeführt (in Oldenbergs Übersetzung erfolgt an dieser Stelle die Darlegung des ‚Mittleren Weges' und der vier edlen Wahrheiten[925]), es geht lediglich um die praktische Organisation des Mitteilungsprozesses.[926] Anschließend wird die Wirkung der Lehre auf die Mönche beschrieben; dabei wiederholt sich ein formales Schema insgesamt sechsmal, indem jeweils ein Wort geändert wird:

> Und die Fünf verbündeten Mönche,
> ihr Mönche,
> von mir also belehrt,
> also eingeführt,
> selber der Geburt unterworfen,
> das Elend dieses Naturgesetzes merkend,
> die geburtslose unvergleichliche Sicherheit,
> die Wahnerlöschung suchend,
> fanden die geburtslose unvergleichliche Sicherheit,

[922] Reden, S. 193. Die entsprechende Stelle bei Oldenberg weist ähnliche rhythmische Elemente auf, die jedoch viel weniger ausgeprägt sind: „Der Vollendete, ihr Mönche, ist der heilige, höchste Buddha. Tut euer Ohr auf, ihr Mönche; die Erlösung vom Tode ist gefunden; ich unterweise euch, ich predige die Lehre. Wenn ihr nach der Unterweisung wandelt, wird euch über eine kleine Zeit das, um dessen willen edle Jünglinge von ihrer Heimat in die Heimatlosigkeit gehen, die höchste Vollendung heiligen Strebens zuteil werden; ihr werdet noch in diesem Leben die Wahrheit selbst erkennen und von Angesicht zu Angesicht schauen." (Oldenberg, S. 145)

[923] Reden, S. 194.

[924] Ebenda, S. 195.

[925] Vgl. Oldenberg, S. 146ff.

[926] Vgl.: „Und es gelang mit, ihr Mönche, den Fünf verbündeten Mönchen meine Erkenntnis mitzuteilen. Erst trug ich, ihr Mönche, zweien Mönchen die Lehre vor, drei Mönche gingen um Almosenspeise, und was die drei Mönche an Almosenspeise brachten, das teilten wir in sechs Teile und lebten davon. Dann trug ich, ihr Mönche, dreien Mönchen die Lehre vor, zwei Mönche gingen um Almosenspeise, und was die drei Mönche an Almosenspeise brachten, das teilten wir in sechs Teile und lebten davon." (Reden, S. 194)

die Wahnerlöschung;
selber dem Altern unterworfen,
das Elend dieses Naturgesetzes merkend,
die alterlose unvergleichliche Sicherheit,
die Wahnerlöschung suchend,
fanden die alterlose unvergleichliche Sicherheit,
die Wahnerlöschung; ...

(Das gleiche Schema wiederholt sich noch viermal, für Krankheit, Sterben, Schmerz und Schmutz.)

Die graphische Anordnung verdeutlicht das rhythmische Schema: Es handelt sich dabei um sich zwei- bzw. dreimal wiederholende syntaktische Strukturen, häufig in Kombination mit semantischen Wiederholungen bzw. Synonymreihen. Diese rhythmische Form fällt nicht nur im Vergleich mit der weniger strukturierten Rede der übrigen Textstellen bzw. Personen in dieser Rede auf, sondern stellt auch im Gesamtkontext der „Reden" ein besonderes rhythmisches Muster dar. Da diese rhythmische Struktur offensichtlich als eine Art rhythmische Vorlage in „Siddhartha" dient, wird diese Abfolge von zwei- und dreigliedrigen syntaktischen Elementen als *Benares-Rhythmus* bezeichnet.

In Hesses „Gotama"-Kapitel lässt sich diese rhythmische Struktur, wenn auch nicht in der gleichen Strenge und mit mehreren Variationen, beobachten. Ähnlich wie die Predigt von Benares zeichnet sich Hesses Text nicht durchgehend durch einen gleichermaßen ausgeprägten Rhythmus aus, sondern vor allem an solchen Stellen, die für die Handlung besonders signifikant sind. Charakteristisch ist dabei, dass ein hoher Grad formaler bzw. rhythmischer Strukturierung mancher Textabschnitte häufig mit inhaltlichen Wiederholungen kombiniert wird. Dies gilt unter anderem für Gotamas Erscheinungsbild sowie für die Beschreibung seiner Rede (s. oben) und des Abschiedsgesprächs von Siddhartha und Govinda, tendenziell auch für das Gespräch zwischen Siddhartha und Gotama. Das Verfahren der inhaltlichen Wiederholungen ist ebenfalls dem Stil der „Reden" nachempfunden. Damit wird das Gewicht der kommunikativ-sprachlichen Mitteilung abgeschwächt und der Schwerpunkt der Sinnkonstitution auf die sekundäre Ebene der internen Umkodierungen verlagert.

Der Anfang des „Gotama"-Kapitels, die Szene des Gesprächs der beiden Asketen mit der Frau und die Ankunft in Jetavana sind zwar in einer rhythmischen Prosa geschrieben, jedoch handelt es sich eher um sachliche Zusammenhänge mit stark ausgeprägter Hypotaxe[927] bzw. um kurze Sätze einer sachlichen Situationsbeschreibung:

Entzückt lauschte Govinda und wollte noch vieles fragen und hören. Aber Siddhartha mahnte zum Weitergehen. Sie sagten Dank und gingen und brauchten kaum nach dem Wege zu fragen, denn nicht wenige Pilger und Mönche aus Gotamas Gemeinschaft waren nach dem Jetavana unterwegs. (374)

Vor diesem rhythmisch eher neutralen Hintergrund zeichnet sich der Benares-Rhythmus vor allem durch Wiederholungen syntaktischer Strukturen aus. Thematisch wird dieser Rhythmus deutlich mit Gotamas Erscheinungsbild verbunden:

[927] Vgl. in „Siddhartha": „Nach dieser Gegend hatten alle Erzählungen und Antworten hingewiesen, welche den beiden jungen Asketen auf der Suche nach Gotamas Aufenthalt zuteil wurden. Und da sie in Savathi ankamen, ward ihnen gleich im ersten Hause, vor dessen Tür sie bittend stehenblieben, Speise angeboten, und sie nahmen Speise an, und Siddhartha fragte die Frau, welche ihnen die Speise reichte: ‚Gerne, du Mildtätige, gerne möchten wird erfahren, wo der Buddha weilt, der Ehrwürdigste, denn wir sind zwei Samanas aus dem Walde und sind gekommen, um ihn, den Vollendeten, zu sehen und die Lehre aus seinem Mund zu vernehmen." (373f.)

Die ersten Anklänge lassen sich bereits in der Buddha-Beschreibung der Frau heraushören:

Viele Male habe ich ihn gesehen,
den Erhabenen.
An vielen Tagen habe ich ihn gesehen,
wie er durch die Gassen geht, schweigend,
im gelben Mantel,
wie er schweigend an den Haustüren seine Almosenschale darreicht,
wie er die gefüllte Schale von dannen trägt. (374)

Genauso wie in Buddhas Benares-Predigt lassen sich hier zwei- bzw. dreifache Wiederholungen verschiedener Ebenen beobachten (semantisch: „Viele Male ... gesehen" - „An vielen Tagen ... gesehen"; semantisch-syntaktisch: „Wie er ... geht" - „Wie er ... darreicht" - „Wie er ... trägt"; Intonation: „schweigend, im gelben Mantel" - vgl. entsprechende Hervorhebungen). Allerdings werden diese zwei- und dreiteiligen Strukturen des Benares-Rhythmus nicht mehr mit der mechanischen Genauigkeit der „Reden" ausgeführt, da sich hier die Wiederholungen mit freien Variationen das Gleichgewicht halten.

Die Beschreibung von Buddhas Bettelgang bzw. von der Wahrnehmung seines Beobachters wird insgesamt viermal wiederholt.[928] Dabei werden immer dieselben Motive variiert: der sich ruhig bzw. still, leise oder schweigend bewegende Buddha, sein gelber Mantel und die Almosenschale, gleich wie bei allen anderen Mönchen (die Variationen dieser Reihe werden kursiv hervorgehoben) sowie das bei Hesse neu hinzu kommende Moment der Buddha-Beobachtung (fett hervorgehoben) bzw. der Buddha-Erkennung (fett-kursiv):

Siddhartha **sah** ihn, und er ***erkannte*** ihn alsbald, als hätte ihm ein Gott ihn gezeigt.
Er **sah** ihn,
einen schlichten Mann in *gelber Kutte*,
die *Almosenschale* in der Hand tragend,
still *dahingehen*.
„**Sieh** hier!" sagte Siddhartha leise zu Govinda.
„Dieser hier ist der Buddha." (375)

Der nächste Satz wiederholt das gleiche Thema des Erkennens, diesmal aber auch der Sicht Govindas:

Aufmerksam **blickte** Govinda den *Mönch* in der *gelben Kutte* **an**,
der sich *in nichts von den Hunderten der Mönche zu unterscheiden* schien.
Und bald ***erkannte*** auch Govinda:
Dieser ist es.
Und sie folgten ihm nach
und **betrachteten** ihn. (375)

In den beiden folgenden Sätzen wird das Thema des Buddha-Ganges weiterentwickelt; hinzu kommt das Motiv des Lächelns (unterstrichen):

Der Buddha *ging* seines Weges bescheiden und in Gedanken versunken,
sein stilles Gesicht war weder fröhlich noch traurig,
es schien leise nach innen zu lächeln.
Mit einem verborgenen Lächeln,
still,
ruhig,
einem gesunden Kinde nicht unähnlich,
wandelte Buddha,
trug das Gewand und setzte den Fuß gleich wie alle seine Mönche,
nach genauer *Vorschrift*. (375)

[928] Auch innerhalb der Szene mit der Frau sind inhaltliche Wiederholungen vorhanden: Die Frau wiederholt zweimal, daß sie Buddha gesehen hatte; vgl. auch die zweifache Wiederholung des Wortes „schweigend".

Die Motive dieser Beschreibung betonen Gotamas Ähnlichkeit mit den anderen Mönchen; was ihn als Buddha auszeichnet, ist der rhythmische Klang der Beschreibung, der gerade im nächsten Absatz mit voller Deutlichkeit zu Tage tritt, während thematisch wenig Neues dazu kommt:

Aber sein *Gesicht* und sein *Schritt*,
sein still gesenkter Blick,
seine still herabhängende Hand,
und noch jeder Finger an seiner still herabhängenden Hand
sprach Friede,
sprach Vollkommenheit,
suchte nicht,
ahmte nicht nach,
atmete sanft in einer unverwelklichen Ruhe,
in einem unverwelklichen Licht,
einem unantastbaren Frieden. (375)

Der nächste Satz nimmt das Thema des Bettelganges wieder auf und bringt es erneut mit dem Motiv des Buddha-Erkennens zusammen; er fasst zusammen bzw. wiederholt nahezu vollständig die wichtigen Themen und Motive der letzten Absätze. Hier nochmals die parallelen Stellen zusammengefasst (kursiv und eingerückt werden hier die parallelen Stellen aus anderen Absätzen angegeben):

So wandelte Gotama der Stadt entgegen, um Almosen zu sammeln,
Die Mehrzahl der Mönche zog mit der Almosenschale aus, um in der Stadt Nahrung [...] zu sammeln
und die beiden Samanas erkannten ihn
Siddhartha sah ihn, und er erkannte ihn alsbald ...
Und bald erkannte auch Govinda: Dieser ist es.
einzig an der Vollkommenheit seiner Ruhe,
Mit einem verborgenen Lächeln, still, ruhig ...
... sprach Vollkommenheit ...
... atmete sanft in einer unverwelklichen Ruhe ...
an der Stille seiner Gestalt
... sein stilles Gesicht war weder fröhlich noch traurig ...
... sein still gesenkter Blick, seine still herabhängende Hand, und noch jeder Finger an seiner still herabhängenden Hand ...
in welcher kein Suchen, kein Wollen,
... suchte nicht ...
kein Nachahmen, kein Bemühen war,
... ahmte nicht nach ...
nur Licht und Frieden.
... in einem unverwelklichen Licht, in einem unantastbaren Frieden.

Die nahezu vollständige inhaltliche Wiederholung hebt den Unterschied der rhythmischen Form der beiden Absatzschlüsse hervor: Dem dreigliedrigen rhythmischen Abschluss des ersten Absatzes („in einer unverwelklichen *Ruhe*, in einem unverwelklichen *Licht*, einem unantastbaren *Frieden*“) wird eine zweigliedrige Struktur am Ende des zweiten entgegengestellt:

...suchte nicht, ahmte nicht nach, atmete sanft — in einer unverwelklichen *Ruhe*, in einem unverwelklichen *Licht*, einem unantastbaren *Frieden*.

...in welcher kein Suchen, kein Wollen, kein Nachahmen, kein Bemühen war, nur *Licht* und *Frieden*.

Eine zwei- und dreigliedrige rhythmische Struktur der Predigt von Benares zeichnet sich im weiteren Erzählverlauf immer deutlicher ab, wobei der zweigliedri-

ge Rhythmus den klanglichen Abschluss fast aller Absätze dieses Kapitels bildet und so die jeweils inhaltlich gewichtigsten Teile der Aussage hervorhebt. Diese ‚Beiklänge' bilden eine Art von rhythmischen Konstanten, die sich aus der Fülle von rhythmischen Geordnetheiten und Ungeordnetheiten am Ende des Absatzes herauskristallisieren. Von dem letzten Absatz der Buddha-Beschreibung und über die gesamte Predigt-Szene hindurch endet praktisch jeder Absatz mit einem Zweier-Rhythmus, hier einige charakteristische Beispiele der Absatz-Abschlüsse:

Dieser Mann, dieser Buddha, war wahrhaftig bis in die Gebärde seines letzten Fingers.
Dieser Mann war heilig.

Nie hatte Siddhartha einen Menschen so verehrt,
nie hatte er einen Menschen so geliebt wie diesen.

... Erlösung fand,
wer den Weg des Buddha ging.

... wie ein Licht,
wie ein Sternhimmel.

„Wohl habt ihr die Lehre vernommen,
wohl ist sie verkündigt.

Tretet denn herzu und wandelt in Heiligkeit,
allem Leid ein Ende zu bereiten."

... und bat um die Aufnahme in die Jüngerschaft,
und ward aufgenommen. (376f.)

Eine besonders starke Ausprägung bekommt dieses rhythmische Muster im Gespräch zwischen Siddhartha und Govinda. Bemerkenswert ist, dass der Buddha-Rhythmus hier weder in Gotamas noch der Rede des Erzählers, sondern in Govindas Stimme durchklingt:

„Beide haben wir den Erhabenen gehört,
beide haben wir die Lehre vernommen.

Govinda hat die Lehre gehört,
er hat seine Zuflucht zu ihr genommen.

Du aber, Verehrter,
willst denn nicht auch du den Pfand der Erlösung gehen?

Willst du zögern,
willst du noch warten?" (377)

Auch in Siddharthas Rede klingt dieser Rhythmus durch, zunächst in seinem Gespräch mit Govinda, so z. B. im zweimal wiederholten Segensspruch:

Dann sprach er leise,
mit einer Stimme ohne Spott:

„Govinda,
mein Freund,

nun hast du den Schritt getan,
nun hast du den Weg erwählt.

Immer, o Govinda, bist du mein Freund gewesen,
immer bist du einen Schritt hinter mir gegangen.

Oft habe ich gedacht: Wird Govinda nicht auch einmal einen Schritt allein tun,
ohne mich,
aus der eigenen Seele?

Siehe, nun bist du ein Mann geworden
und wählst selber deinen Weg.

Mögest du deinen Weg zu Ende gehen, o mein Freund!
Mögest du Erlösung finden!" (377)

Die zweifachen Wiederholungen betreffen dabei häufig nicht nur grammatisch gleichrangige und synonyme Wörter und Wortgruppen, sondern auch andere zweigliedrige Satzstrukturen, die vor allem durch die Satzintonation hervorgehoben werden.

Siddharthas Gespräch mit Gotama ist ebenfalls von diesem Muster gekennzeichnet, wobei der letzte Satz dieser Passage auch rhythmisch Siddharthas Distanz zu Govinda zum Ausdruck bringt, indem der Absatz auffälligerweise nicht mit einer Zweier-Struktur endet:

„Gestern, o Erhabener, war es mir vergönnt,
deine wundersame Lehre zu hören.

Zusammen mit meinem Freund kam ich aus der Ferne her,
um die Lehre zu hören.

Und nun wird mein Freund bei den Deinen bleiben,
zu dir hat er seine Zuflucht genommen.

Ich aber trete meine Pilgerschaft aufs neue an." (379)

Siddharthas Argumente für die Lehre sind in deutlich längeren Sätzen gestaltet, die allerdings nach demselben rhythmischen Muster organisiert sind:

„Eines, o Ehrwürdiger,
habe ich an deiner Lehre vor allem bewundert.

Alles in deiner Lehre ist vollkommen klar,
ist bewiesen;

als eine vollkommene,
als eine nie und nirgends unterbrochene Kette zeigst du die Welt,

als eine Kette,
gefügt aus Ursachen und Wirkungen.

Niemals ist dies so klar bewiesen,
nie so unwiderleglich dargestellt worden;

höher wahrlich muß jedem Brahmanen das Herz im Leibe schlagen, wenn er,
durch deine Lehre hindurch,
die Welt erblickt als einen vollkommenen Zusammenhang,

lückenlos,
klar wie ein Kristall,

nicht vom Zufall abhängig,
nicht von Göttern abhängig.

Ob sie gut oder böse,
ob das Leben in ihr Leid oder Freude sei,

möge dahingestellt bleiben,
es mag vielleicht sein, daß dies nicht wesentlich ist –

aber die Einheit der Welt,
der Zusammenhang alles Geschehens,
das Umschlossensein alles Großen und Kleinen

vom selben Strome,
vom selben Gesetz der Ursachen,
des Werdens und
des Sterbens,

dies leuchtet hell aus deiner erhabenen Lehre,
o Vollendeter. (379f.)

In dem Moment, wo Siddhartha von der Paraphrasierung der Lehre zu deren Kritik übergeht, wird der rhythmische Fluss unterbrochen und die Wiederholungen von gleichrangigen Wörtern und Wortgruppen werden von langen Hypotaxen ersetzt. Die Zweier-Struktur erscheint als rhythmischer Beiklang jedoch am Ende der jeweiligen inhaltlichen Sequenz wieder:

Nun aber ist,
deiner selben Lehre nach,
diese Einheit und Folgerichtigkeit aller Dinge
dennoch an einer Stelle unterbrochen,
durch eine kleine Lücke strömt in dieser Welt etwas,
das vorher nicht war,
und das nicht gezeigt und nicht bewiesen werden kann:

das ist deine Lehre von der Überwindung der Welt,
von der Erlösung.

Mit dieser kleinen Lücke,
mit dieser kleinen Durchbrechung aber ist das ganze ewige und einheitliche Weltgesetz wieder zerbrochen und aufgehoben.

Mögest du mir verzeihen,
wenn ich diesen Einwand ausspreche.“ (380)

Gotamas in kurzen Sätzen gehaltene Antwort weist wieder die absolute Klarheit des Zweiklanges auf:

Still hatte Gotama ihn zugehört,
unbewegt.

Mit seiner gütigen,
mit seiner höflichen und klaren Stimme sprach er nun,
der Vollendete:

„Du hast die Lehre gehört, o Brahmanensohn,
und wohl dir, daß du über sie so tief nachgedacht hast.

Du hast eine Lücke in ihr gefunden,
einen Fehler.

Mögest du weiter darüber nachdenken.

Laß dich aber warnen,
du Wißbegieriger,

vor dem Dickicht der Meinungen
und vor dem Streit um Worte.

Es ist an Meinungen nichts gelegen,
sie können schön oder häßlich,
klug oder töricht sein,

jeder kann ihnen anhängen
oder sie verwerfen.

Die Lehre aber, die du von mir gehört hast,
ist nicht eine Meinung,

und ihr Ziel ist es nicht,
die Welt für Wißbegierige zu erklären.

Ihr Ziel ist ein anderes;
Ihr Ziel ist Erlösung vom Leiden.

Diese ist es, welche Gotama lehrt,
nichts anderes.“ (380)

Am Ende des Absatzes verbindet sich der bestätigende Klang des Zweier-Rhythmus (man denke an die Benares-Rede, in der Gotama seine Buddhaschaft behauptet) mit einer Bestätigungsformel auf der inhaltlichen Ebene: „Diese ist es, [...] nichts anderes“. Diese Abschlussformel wiederholt sich in Siddharthas nachfolgenden Worten; während sie aber bei Gotama den rhythmischen Abschluss seiner Aussage und den Schlusspunkt seiner Logik bildet, stellt sie bei Siddhartha am Anfang des letzten Satzes den Ausgangspunkt seiner weiteren Entwicklung dar:

Vieles enthält die Lehre des erleuchteten Buddha,
viele lehrt sie,

rechtschaffen zu leben,
Böses zu meiden.

Eines aber enthält die so klare,
die so ehrwürdige Lehre nicht:

sie enthält nicht das Geheimnis dessen,
was der Erhabene selbst erlebt hat,
er allein unter den Hunderttausenden.

Dies ist es,

was ich gedacht und erkannte habe,
als ich die Lehre hörte.

Dies ist es,

weswegen ich meine Wanderschaft fortsetze –

nicht um eine andere, eine bessere Lehre zu suchen, denn ich weiß, es gibt keine, sondern um alle Lehren und Lehrer zu verlassen und allein mein Ziel zu erreichen oder zu sterben. (381)

Im gleichen thematischen Zusammenhang, nämlich in Siddharthas späterer Reflexion über sein Gespräch mit Gotama sowie über dessen Erleuchtung (vgl. Kapitel „Kamala“) erscheint diese Formel am Absatzende wieder:

Warum war Gotama einst, in der Stunde der Stunden, unter dem Bo-Baume niedergesessen, wo die Erleuchtung ihn traf? Er hatte eine Stimme gehört, eine Stimme im eigenen Herzen, die ihm befahl, unter diesem Baume Rast zu suchen, und er hatte nicht Kasteiung, Opfer, Bad oder Gebet, nicht Essen noch Trinken, nicht Schlaf noch Traum vorgezogen, er hatte der Stimme gehorcht.

So zu gehorchen,
nicht äußerm Befehl,
nur der Stimme,
so bereit zu sein,
das war gut,
das war notwendig,
***nichts anderes** war notwendig*. (390)

In Siddharthas Selbstreflexion in den letzten drei Absätzen des „Gotama“-Kapitels erhält diese rhythmische Zweier-Struktur eine inhaltliche Komponente bzw. wird, um Lotmans Ausdruck zu benutzen, semantisiert, indem in diesem Rhythmus das Verhältnis der beiden Buddha-Figuren thematisiert wird. Im ersten dieser Schlussabsätze verbindet sich die formale zweier-Struktur thematisch mit dem Vergleich von Siddhartha und Gotama – *er* und *ich* :

„So habe ich noch keinen Menschen
blicken und lächeln, sitzen und schreiten sehen“, dachte er,
„so wahrlich wünsche **auch ich**
blicken und lächeln,
sitzen und schreiten zu können,
so frei,
so ehrwürdig,
so verborgen,
so offen,
so kindlich und geheimnisvoll.
So wahrlich blickt und schreitet nur der Mensch,
der ins Innerste seines Selbst gedrungen ist.
Wohl, **auch ich** werde
ins Innerste meines Selbst zu dringen suchen.“

Im zweiten Absatz wird der bzw. jeglicher Andere als Gegenpart zu Siddharthas Ich negiert. Die zweigliedrige formale Struktur entwickelt sich thematisch zur Dualität von *einer* und *keiner*:

„**Einen** Menschen sah ich, dachte Siddhartha,
einen einzigen,
vor dem ich meine Augen niederschlagen mußte.
Vor **keinem** andern mehr will ich meine Augen niederschlagen,
vor **keinem** mehr.
***Keine** Lehre* mehr wird mich verlocken,
da ***dieses Menschen** Lehre* mich nicht verlockt hat.“

Im dritten Absatz, der gleichzeitig der Schlussabsatz des Kapitels ist, wird das Thema des ‚aufgehobenen Anderen‘ auf dem Gegensatz von „beraubt und beschenkt“ entwickelt. Der Verlust des „Schattens“ Govinda (als Metapher ein deutlicher Hinweis auf die Identität der beiden Buddha-Figuren) führt dabei zu einer im Zweier-Rhythmus durchgeführten Behauptung der Selbstidentität des Protagonisten – *ich* und *ich*:

Beraubt hat mich der Buddha, dachte Siddhartha,

beraubt hat er mich
und mehr noch hat er mich beschenkt.
Beraubt hat er mich meines Freundes,
dessen, der an mich glaubte
und der nun an ihn glaubt,
der mein Schatten war
und nun Gotamas Schatten ist.
Geschenkt hat er mir Siddhartha,
mich selbst. (382f.)

Die beiden Vorlagen von „Siddhartha“, Buddhas Lebensgeschichte und die rhythmische Organisation seiner „Reden“, bilden zwei Folien, durch die hindurch Hesses Textfiguren jeweils als Vielfalt und Einheit erscheinen. Der oben durchgeführte Vergleich mit der Buddha-Legende wies ein vielfältiges Wechselspiel von Figuren und Rollen bzw. Funktionen auf, durch welches die Figurenebene sowie die Zeitstruktur der Vorlage deformiert werden (vgl. III.1.2). Der Einfluss von Buddhas „Reden“ auf die formale Gestaltung der sprachlichen Aussage wirkt diesem Spiel mit Rollen und Zeiten entgegen: Der Benares-Rhythmus, deutlich mit der Buddha-Gestalt verbunden, ist jedoch nicht deckungsgleich mit Gotamas direkter Rede, sondern geht über die Grenzen der Buddha-Gestalt hinaus und umschließt alle beteiligten Textfiguren bzw. ihre Stimmen. Die rhythmische Ebene ist somit eine personenübergreifende bzw. überpersönliche, die die rhythmisch geschaffene Harmonie des erleuchteten Buddha über das gesamte Kapitel ausbreitet. Während also das intertextuelle bzw. intellektuelle Spiel zur Zersplitterung der Gestalten führt, hebt die rhythmische Organisation die Differenzen zwischen den Figuren auf.

Im Kapitel „Gotama“ erhält der Benares-Rhythmus, und insbesondere seine zweigliedrigen Strukturen, seine deutlichste formale Ausprägung und eine über das Formale hinausgehende semantische Bedeutung. Als rhythmischer Beiklang ist diese formale Struktur jedoch für den gesamten Text charakteristisch. Die Kombination aus zwei- und dreigliedrigen Wiederholungen kommt bereits auf den ersten Seiten der „Indischen Dichtung“ deutlich zum Ausdruck, ebenfalls überwiegend als Abschluss eines Absatzes. Um nur einige charakteristischen Beispiele aus dem ersten Kapitel zu nennen:

...unzerstörbar,
eins mit dem Weltall. (355)

...einen großen Priester sah er in ihm heranwachsen,
einen Fürsten unter den Brahmanen. (355)

...den auf schlanken Beinen Schreitenden,
den mit vollkommenem Anstand sie Begrüßendem. (356)

...mit der leuchtenden Stirn,
mit dem Königsauge,
mit den schmalen Hüften. (356)

...aus den Opfern geraucht,
aus den Versen der Rig-Veda gehaucht,
aus den Lehre der alten Brahmanen geträufelt. (357)

...wenn man das Eine und Einzige nicht mußte,
das Wichtigste,
das allein Wichtige? (358)

Alles andre war Suchen,
war Umweg,
war Verwirrung. (359)

So waren Siddharthas Gedanken,
dies war sein Durst,
dies sein Leiden. (359)

...der sie ganz erreicht hatte,

die himmlische Welt,
der ihn ganz gelöscht hatte,
den ewigen Durst. (359)

...von stiller Leidenschaft,
von zerstörendem Dienst,
von mitleidloser Entselbstung. (360)

Morgen in der Frühe, mein Freund, wird Siddhartha zu den Samanas gehen.
Er wird ein Samana werden. (360)

„Du bist gekommen", sagte Siddhartha und lächelte.
„Ich bin gekommen", sagte Govinda. (363)

Dieselbe rhythmische Struktur ist für viele Textstellen charakteristisch, besonders auffällig am Absatzende, aber auch für Kapitelschlüsse und ganze Kapitel. Als Nachklang des Kapitels „Gotama" („...Siddhartha, mich selbst.") erscheint das Thema des Selbst im nächsten Kapitel („Erwachen") im gleichen Ton wieder, als eine Schlussfolgerung in Siddharthas Reflexion:

„Wahrlich, kein Ding in der Welt hat so viel meine Gedanken beschäftigt wie
dieses mein Ich,
dies Rätsel, daß ich lebe,
daß ich einer und von allen andern getrennt und abgesondert bin,
daß ich Siddhartha bin!

Und über kein Ding der Welt weiß ich weniger als über mich,
über Siddhartha!" (384)

Am Ende dieses Kapitels, als Siddhartha sich für das Weitergehen entscheidet, wird die Abfolge von drei- und zweiteiliger Wiederholungsstrukturen umgekehrt:

Dies war der letzte Schauder des Erwachens gewesen,
der letzte Krampf der Geburt.

Und alsbald schritt er wieder aus,
begann rasch und ungeduldig zu gehen,

nicht mehr nach Hause,
nicht mehr zum Vater,
nicht mehr zurück. (387)

Die beiden folgenden Kapitel, „Kamala" und „Bei den Kindermenschen", enden mit einem Gespräch zwischen Siddhartha und Kamala. Das erste erinnert nicht nur durch die rhythmische Gestaltung, sondern auch durch einige Formulierungen („das ist es", „nichts", „möge") an die Gespräche im Kapitel „Gotama":

„Wenn du einen Stein ins Wasser wirfst,
so eilt er auf dem schnellsten Wege zum Grunde des Wassers.

So ist es,
wenn Siddhartha ein Ziel,
einen Vorsatz hat. [...]

Sein Ziel zieht ihn an sich,
er läßt nichts in seine Seele ein,
was dem Ziel widerstreben könnte.

Das ist es,
was Siddhartha bei den Samanas gelernt hat.[929]

Es ist das,
was die Toren Zauber nennen
und wovon sie meinen,
es werde durch die Dämonen bewirkt.

Nichts wird von Dämonen bewirkt,
es gibt keine Dämonen.

Jeder kann zaubern,
jeder kann seine Ziele erreichen,
wenn der denken kann,
wenn er warten kann,

[929]Vgl. Gotamas: „Diese ist es, welche Gotama lehrt, nichts anderes." (380)

wenn er fasten kann.“

Kamala hörte ihm zu.
Sie liebte seine Stimme,
sie liebte den Blick seiner Augen.[930]

„*Vielleicht ist es so*“, sagte sie leise, „wie du sprichst, Freund.
Vielleicht ist es aber auch so, *daß* Siddhartha ein hübscher Mann ist,
daß sein Blick den Frauen gefällt,
daß darum das Glück ihm entgegenkommt.“

Mit einem Kuß nahm Siddhartha Abschied.

„*Möge* es so sein,
meine Lehrerin.

Möge immer mein Blick dir gefallen,
möge immer von dir mir Glück entgegenkommen!“[931] (400f.)

Neben den parallelen syntaktischen Konstruktionen wird die zwei- bzw. dreigliedrige rhythmische Struktur auch durch Wiederholungen von Worten betont (vgl. kursive Hervorhebungen).

Das zweite Gespräch am Ende des Kapitels „Bei den Kindermenschen“ nimmt das Thema der Liebe wieder auf; der Rhythmus erinnert wieder deutlich an das Gespräch mit Gotama, jedoch wird er weniger von auffälligen semantisch-syntaktischen Wiederholungen gebildet, sondern vom Tonfall der Satzintonation:

„Du bist der beste Liebende“,
sagte sie nachdenklich,
„den ich gesehen habe.

Du bist stärker als andre,
biegsamer,
williger.

Gut hast du meine Kunst gelernt,
Siddhartha.

Einst,
wenn ich älter bin,
will ich von dir ein Kind haben.

Und dennoch, Lieber,
bist du ein Samana geblieben,
dennoch liebst du mich nicht,
du liebst keinen Menschen.

Ist es nicht so?“

„Es mag wohl so sein“,
sagte Siddhartha müde.
„Ich bin wie du.

Auch du liebst nicht –
wie könntest du sonst die Liebe als Kunst betreiben?

Die Menschen unserer Art können vielleicht nicht lieben.
Die Kindermenschen können es;
das ist ihr Geheimnis.“ (410)

Das Sansara-Bild im gleichnamigen Kapitel wird überwiegend in langen Wiederholungsreihen gestaltet, die jedoch das gleiche rhythmische Grundmuster aufweisen; hier einige charakteristische Beispiele:

Siddhartha hatte gelernt, Handel zu treiben,
Macht über Menschen auszuüben,
sich mit dem Weibe zu vergnügen,
er hatte gelernt, schöne Kleider zu tragen,

[930] Auch von Govinda wird im ersten Kapitel gesagt, „er liebte Siddharthas Auge und holde Stimme“. (356)

[931] Vgl. Siddharthas Segensspruch zu Govinda: „Mögest du diesen Weg zu Ende gehen! Mögest du Erlösung finden!“ (377)

Dienern zu befehlen,
sich in wohlriechenden Wassern zu baden. (411)

Jene Angst,
jene furchtbare und beklemmende Angst,
welche er während des Würfelns,
während des Bangens um hohe Einsätze empfand,
jene Angst liebte er und suchte sie immer zu erneuern,
immer zu steigern,
immer höher zu kitzeln,
denn in diesem Gefühl allein noch fühlte er etwas wie Glück,
etwas wie Rausch,
etwas wie erhöhtes Leben
inmitten seines gesättigten,
lauen,
faden Lebens.
Und nach jedem großen Verluste sann er auf neuen Reichtum,
ging eifriger dem Handel nach,
zwang strenger seine Schuldner zum Zahlen,
denn er wollte weiterspielen,
er wollte weitervergeuden,
weiter dem Reichtum seine Verachtung zeigen. (414)

Die dreiteilige rhythmische Struktur erhält dabei den Charakter eines sinnlosen Kreislaufs, was zum Schluss dieser Passage in einer dreigliedrigen syntaktisch-semantischen Wiederholung auch direkt thematisiert wird:

In diesem Kreislauf lief er sich müde,
lief er sich alt,
lief sich krank. (414)

Mit der Änderung des Themas, als z. B. Kamala über Gotama spricht, ändert sich auch der rhythmische Akzent, kürzere Sätze werden im Zweier-Rhythmus gestaltet:

Einst,
vielleicht bald,
werde auch ich diesem Buddha folgen.
Ich werde ihm meinen Lustgarten schenken,
und werde meine Zuflucht zur Lehre nehmen. (415)

Das Kapitel „Am Flusse“ ist ebenfalls ganz im Benares-Rhythmus gestaltet: Am Anfang überwiegen dreifache Wiederholungsreihen, die das Thema des Kreislaufs wieder aufnehmen („voll war er vom Überfluß, voll von Elend, voll von Tod“ (419)). Der Dialog mit Govinda zeigt dann den typischen Wechsel von zwei- und dreigliedrigen Wiederholungsreihen:

„Ich gehe nirgendhin.
Ich bin nur unterwegs.
Ich pilgere.“
Govinda sprach: „Du sagst, du pilgerst,
und ich glaube dir.
Doch verzeih, o Siddhartha,
nicht wie ein Pilger siehst du aus.
Du trägst das Kleid eines Reichen,
du trägst die Schuhe eines Vornehmen,
und dein Haar,
das nach wohlriechendem Wasser duftet,
ist nicht das Haar eines Pilgers,
nicht das Haar eines Samanas.“
„Wohl, Lieber,
gut hast du beobachtet,
alles sieht dein scharfes Auge.
Doch habe ich nicht zu dir gesagt,

daß ich ein Samana sei.
Ich sagte:
ich pilgere.
Und so ist es:
ich pilgere.“ (424)

Die gleiche rhythmische Struktur zeigt auch das Bild des Flusses im nächsten Kapitel („Der Fährmann“):

Zärtlich blickte er in das strömende Wasser,
in das durchsichtige Grün,
in die kristallenen Linien seiner geheimnisreichen Zeichnung.
Lichte Perlen sah er aus der Tiefe steigen,
stille Luftblasen auf dem Spiegel schwimmen,
Himmelsbläue darin abgebildet.
Mit tausend Augen blickte der Fluß ihn an,
mit grünen,
mit weißen,
mit kristallnen,
mit himmelblauen.
Wie liebte er dies Wasser,
wie entzückte es ihn,
wie war er ihm dankbar!
Im Herzen hörte er die Stimme sprechen,
die neu erwachte,
und sie sagte ihm:
Liebe das Wasser!
Bleibe bei ihm!
Lerne von ihm!
O ja, er wollte von ihm lernen,
er wollte ihm zuhören.
Wer dies Wasser und seine Geheimnisse verstünde, so schien ihm,
der würde auch viel anderes verstehen,
viele Geheimnisse,
alle Geheimnisse. (431)

Der Schluss der letzten beiden Kapitel ist von einer sehr ausgeprägten Rhythmisierung gezeichnet. Die Beschreibung von Vasudevas Abschied am Ende des „Om“-Kapitels korrespondiert motivisch (vgl. Frieden – Glanz – Licht) wie klanglich mit der Beschreibung von Gotama:

Als Vasudeva sich von dem Sitz am Ufer erhob,
als er in Siddharthas Augen blickte und die Heiterkeit des Wissens darin strahlen sah,
berührte er dessen Schulter leise mit der Hand,
in seiner behutsamen und zarten Weise, und sagte:
„Ich habe *auf diese Stunde gewartet*, Lieber.
Nun sie gekommen *ist*,
laß mich gehen.
Lange habe ich *auf diese Stunde gewartet*,
lange bin ich der Fährmann Vasudeva gewesen.
Nun ist es genug.
Lebe wohl, Hütte,
lebe wohl, Fluß,
lebe wohl, Siddhartha!“
Siddhartha verneigte sich tief vor dem Abschiednehmenden.
„Ich habe es gewußt“,
sagte er leise.
„Du wirst *in die Wälder gehen*?“
„*Ich gehe in die Wälder*,
ich gehe in die Einheit“, sprach Vasudeva *strahlend*.
Strahlend ging er hinweg;
Siddhartha *blickte ihm nach*.

Mit tiefer Freude,
mit tiefem Ernst *blickte er ihm nach*,
sah seine Schritte voll Frieden,
sah sein Haupt voll Glanz,
sah seine Gestalt voll Licht. (459)

Zu einer ausgeprägten syntaktisch-rhythmischen Strukturierung kommen an dieser Stelle Wiederholungen semantischer Strukturen sowie zweifache Wiederholungen der beschriebenen Vorgänge, die, zum Teil personenübergreifend, eine zusätzliche rhythmische Verbindung zwischen den einzelnen Sätzen schaffen (die zum ersten Mal erwähnten Glieder solcher Wiederholungen werden kursiv hervorgehoben, die zweiten kursiv und unterstrichen: „Ich habe auf diese Stunde gewartet" – „Lange habe ich auf diese Stunde gewartet", „Nun sie gekommen ist" – „Nun ist es genug", „Du wirst in die Wälder gehen?" – „Ich gehe in die Wälder", „sprach Vasudeva strahlend" – „strahlend ging er hinweg", „Siddhartha blickte ihm nach" – „mit tiefem Ernst blickte Siddhartha ihm nach"). All diese Äquivalenzenreihen in Kombination mit inhaltlichen Wiederholungen verschieben das Gewicht vom semantischen Gehalt der Aussage auf ihre klangliche Komponente. Einen ähnlichen Effekt bewirken Wiederholungen im Schlussabsatz des Romans:

Tief verneigte sich Govinda,
Tränen liefen, von welchen er nichts wußte, über sein altes Gesicht,
wie ein Feuer brannte das Gefühl der innigsten Liebe,
der demütigen Verehrung in seinem Herzen.
Tief verneigte er sich, bis zur Erde, vor dem regungslos Sitzenden,
dessen Lächeln ihn an alles erinnerte,
was er in seinem Leben jemals geliebt hatte,
was jemals in seinem Leben ihm wert und heilig gewesen war. (471)

Nun haben wir die Durchführung der Benares-Rhythmus im gesamten Text verfolgt. Dabei wurde deutlich, dass das ursprüngliche rhythmische Schema bei Hesse immer neue formale Variationen bekommt, durch unterschiedliche Arten der Wiederholungen, unter denen neben den syntaktischen Parallelen vor allem die Wiederholungen einzelner Wörter und Wendungen sowie inhaltliche Wiederholungen einzelner Aussagen bzw. Handlungssequenzen zu nennen sind. Durch die Verbindung besonders ausgeprägter Rhythmisierung mit thematisch bedeutenden Momenten der Handlung wird der Rhythmus bei Hesse einerseits semantisiert, andererseits wird gerade dabei sein situationen- und figuren- und damit auch sein zeitübergreifender Charakter deutlich.

2.2.2. Sein im Werden: Figur und Text. Leser als Handlungsträger

Der Benares-Rhythmus ist nicht das einzige poetische Verfahren, mit dem Hesse die magische Formel, die Zukunft des künftigen Buddha sei „alle schon da" (464), realisiert. Dass der Text von der ersten Seite an den Eindruck suggeriert, als wäre Siddhartha in seinem Werden mit dem seienden Buddha identisch, ist von der Forschung bereits registriert worden.[932] Charakteristischerweise stammen die treffendsten Beobachtungen gerade von Hesse-Kritikern. So bemerkt Murti zum Romananfang:

> Das mystifizierende Element im Werk besteht aber darin, den Eindruck beim Leser zu erwecken, als wäre Siddhartha am Anfang schon vollendet und im Besitz der letzten Erkenntnisse. In diesem Fall hat Ziolkowski mit seiner Bemerkung recht, daß unter solchen Umständen „it is contextually pointless and structurally inconsistent for the novel to continue". [...] Was Ziolkowski bemerkt, stellt sich als richtig heraus. Das Werk wird tatsächlich sinnlos.[933]

Was Murti dem Text kritisch attestiert, ist eben die *logische* Sinnlosigkeit des am Anfang bereits vorhandenen Ziels. (In Widerspruch mit der Vorlage kommt Hesse dabei allerdings nicht: Vom Standpunkt der buddhistischen Tradition gesehen, soll ein Buddha bei seiner letzten Geburt bereits „die Zweiunddreißig Merkmale der Vollkommenheit und die 80 Nebenmerkmale"[934] aufweisen.)

Genauso wie in der Begegnungsszene mit Gotama ist hier der Gesamteindruck des Textes von dem zu unterscheiden, was über den Protagonisten faktisch mitgeteilt wird.[935] Direkt heißt es nämlich nur, dass Siddharthas Begrüßung und Bewegungen von „vollkommenem Anstand" seien und dass er das „Wort der Worte" Om zu sprechen und „im Innern seines Wesens Atman zu wissen" verstanden habe (355). – Allerdings wird die Bedeutung dieses Wissens gleich auf den nächsten Seiten revidiert, denn Siddharthas Unzufriedenheit wird gerade damit begründet, dass alles Wissen nichts nütze, „wenn man das Eine und Einzige nicht wußte, das Wichtigste, das allein Wichtige" (358). Der Text fängt also im Grunde mit einer Infragestellung des Brahmanen-Wissens an, der hinduistischen Variante der Faustischen „Philosophie, Juristerei und Medizin", vor allem aber der „Theologie". Die Faustische Ausgangssituation[936] wird bei Hesse radikalisiert, da er nicht nur das positivistische Wissen, sondern auch die „Magie"[937] der Brahmanen an ihre Grenzen führt. –

---

[932] Reso Karalaschwili hat in seiner Hesse-Studie überzeugend gezeigt, dass die Exposition des „Siddhartha" einen „emblematischen Sinn" hat und „von Anfang an den Romanschluß antizipiert" (vgl. RK HH, Kap. „Der Romananfang – Magie in Verkleidung", S. 105-133, hier S. 111 u. 112). Diese Beobachtung gilt auch nicht nur für „Siddhartha", sondern auch für andere Werke Hesses, etwa für „Narziß und Goldmund" und „Das Glasperlenspiel".

[933] Murti, S. 111. Die zitierte Bemerkung Ziolkowskis stammt allerdings aus einem völlig anderen Kontext, vgl. Mat. 2, S. 159, Anmerkung 13.

[934] Vgl. Lexikon der östlichen Weisheitslehren, S. 52.

[935] Auch Murti spricht völlig zutreffend davon, dass Hesse „den *Eindruck* beim Leser" erwecken möchte. Sein kritischer Ton ist offensichtlich auf die Nicht-Beachtung dieses Unterschieds zurückzuführen.

[936] Auf die Parallelen zu Fausts Situation wurde in der Kritik mehrfach hingewiesen, vgl. Mat. 2, S. 46, 48, 50. Hier ist Adolf Saager zu widersprechen, dem bei Siddhartha wie bei Faust „die Erkenntnisfrage die wichtigste" ist. (Vgl. Adolf Saager: Zu Hermann Hesses „Siddhartha", Mat. 2, S. 48)

[937] Vgl. in Goethes „Faust": „Drum hab' ich mich der Magie ergeben/ Ob mir durch Geistes Kraft und Mund/ Nicht manch Geheimnis würde kund;/ Daß ich nicht mehr mit sauerm Schweiß/ Zu sagen brauche, was ich nicht weiß;/ Daß ich erkenne, was die Welt/ Im Innersten zusammenhält [...]." (Goethe: Faust. Eine Tragödie. Zitiert nach: Deutsche

Das „mystifizierende Element“ liegt also nicht auf der Ebene der direkten verbalen Behauptungen: Siddhartha wird nirgendwo als „vollendet“ bezeichnet und auch seine Erkenntnisse sind keineswegs die „letzten“. Der entsprechende Eindruck entsteht vielmehr auf Grund einer differenzierten poetischen Textstruktur, auf der zusätzliche Bedeutungen gebildet werden.

Charakteristisch für die poetische Struktur der Exposition ist zunächst die Tatsache, dass diese ersten Seiten praktisch alle im weiteren Erzählverlauf entwickelten Bilder und Motive enthalten: die geistige und sinnliche Seite des Lebens, das Paar Siddhartha und Govinda, die Motive des Flusses, des Bootes, des Wissens, der Liebe und des heiligen Wortes Om sowie der Einheit des Individuellen und des „Weltalls“ im Atman (355). Es kommt allerdings nicht auf die bloße Aufzählung der Motive bzw. auf deren primäre semantische (sowie symbolische oder psychologische) Bedeutungen an, sondern vielmehr auf die Bedeutungen, die aus internen Umkodierungen, nämlich aus der rhythmischen Ordnung und den wechselseitigen Beziehungen der Textelemente generiert werden.

Die rhythmischen Reminiszenzen aus den „Reden Gotamo Buddhos“ sind auf diesen ersten Seiten sehr deutlich ausgeprägt. Von den nahezu vollständigen Wiederholungsreihen der „Reden“ bleiben bei Hesse aber hauptsächlich die Wiederholungen der formalen Ebene, während die Fakten zwar in einer stark stilisierten, auf den ersten Blick aber recht konventionellen Weise dargelegt werden. Im Allgemeinen lässt sich das strukturelle Organisationsprinzip der ersten Seiten als ein System der Wiederholungen syntaktischer Strukturen beschreiben, deren vollständige Regelmäßigkeit an signifikanten Stellen unterbrochen wird, so dass die Veränderungen des formalen Gestaltungsmusters die Entwicklung der Themen und Motive begleiten und entscheidende Stellen akzentuieren.

Die Figuren werden dabei weniger durch eine direkte Benennung ihrer Eigenschaften bzw. ihres Erscheinungsbildes charakterisiert, sondern vielmehr durch die formale Gestaltung der sie betreffenden sprachlichen Aussage. So ist Govinda nicht nur „psychologisch gesehen“ Siddharthas Schatten und Gegenpol, wie Karalaschwili es behauptet;[938] auch die symbolische bzw. metaphorische Analogie der Beziehung der beiden Brahmanensöhne zu Sonne und Schatten spielt hier weniger eine Rolle (von der Trivialität des Ausdrucks ganz zu schweigen). Einen viel stärkeren und unmittelbareren Eindruck hinterlässt hingegen die Struktur des ersten Satzes, der mit einem rhythmischen Spiel semantischer Oppositionen anfängt (Sonne – Schatten, Schatten des *Hauses* – Sonne des *Flußufers*, Schatten des *Salwaldes* – Schatten des *Feigenbaumes*). In dieses Spiel werden dann auch die beiden Gestalten, Siddhartha und Govinda, mit einbezogen, und lange bevor Govinda ausdrücklich als Siddharthas Schatten bezeichnet wird, wird ihr Verhältnis durch die Aussageform in Analogie mit dem Spiel von Sonne und Schatten gestellt:

Im *Schatten* des Hauses,
in der *Sonne* des Flußufers bei den Booten,
    im Schatten des *Salwaldes*,
    im Schatten des *Feigenbaumes*
wuchs *Siddhartha* auf,
der schöne Sohn des Brahmanen,
der junge Falke,
    zusammen mit *Govinda*,
    seinem Freunde,

Literatur von Lessing bis Kafka, S. 22624.) Vom „Innersten und Letzten“ (357), dem Atman, ist auch im ersten Kapitel von „Siddhartha“ stets die Rede.

[938] Vgl. RK HH, S. 111.

dem Brahmanensohn. (355)

Formal besteht der Satz aus zwei analog aufgebauten Teilen, die zwei zwei- bzw. dreifache Wiederholungen enthalten; die formale Parallelität bringt auch die Themen der beiden Teile – die Handlungsumgebung und die Hauptpersonen – in Analogie zueinander.

In den nächsten beiden Sätzen wird die thematische Opposition von Sonne und Schatten, der geistigen väterlichen und sinnlich-kindlichen mütterlichen Welt durch die Parallelität der syntaktischen Strukturen begleitet und rhythmisch hervorgehoben (in diesem und weiteren Zitaten kursiv und fett gedruckt):

Sonne	*Schatten*
bräunte seine lichten Schultern	floß in seine schwarzen Augen
am Flußufer,	im Mangohain,
beim Bade,	bei den Knabenspielen,
bei den heiligen Waschungen,	beim Gesang der Mutter,
bei den heiligen Opfern.	*bei den heiligen Opfern,*
	bei den Lehren seines Vaters, des Gelehrten,
	beim Gespräch der Weisen. (355)

Bis zu den Worten „bei den heiligen Opfern“ ist der syntaktische Parallelismus vollständig durchgeführt. Durch die phonetisch und semantisch identischen Wortgruppen („bei den heiligen Opfern“) wird die Übereinstimmung zusätzlich hervorgehoben, wodurch die Verlängerung des zweiten Satzes („bei den Lehren seines Vaters, des Gelehrten, beim Gespräch der Weisen“) noch auffälliger wird. Das formal hervorgehobene Motiv wird im nächsten Satz thematisch wieder aufgegriffen (die durch rhythmische Abweichung hervorgehobenen Satzteile sind im obigen Beispiel und weiter fett und kursiv markiert). Siddhartha und Govinda, deren Relation zuvor in syntaktisch parallelen Konstruktionen erfasst wurde, werden in diesem Satz zusammengeführt:

Lange schon	nahm Siddhartha am Gespräch der Weisen teil,
	übte sich mit Govinda im Redekampf,
	übte sich mit Govinda in der Kunst der Betrachtung,
	im Dienst der Versenkung. (355)

Die Wiederholung der semantisch-syntaktischen Konstruktion wird auch hier nicht vollständig durchgeführt; vor dem Hintergrund der zweimaligen Wiederholung derselben Wortgruppe („übte sich mit Govinda“) wird die elliptische Kürzung des letzten Satzteils noch auffälliger. Wird Govinda zuletzt lediglich formal nicht erwähnt, so hat der nächste Satz auch sinngemäß ausschließlich Siddhartha zum Thema: „Schon verstand er, lautlos das Om zu sprechen, das Wort der Worte.“ (355)[939] Der nächste Satz, der gleichzeitig der letzte des ersten Absatzes ist, folgt dem gleichen Formprinzip, allerdings mit umgekehrtem Vorzeichen: Das Strukturmuster des vorherigen Satzes wird hier nämlich nicht erweitert, sondern reduziert:

Schon verstand er,	*Schon verstand er*,
lautlos das Om zu sprechen,	im Innern seines Wesens Atman zu wissen,
das Wort der Worte,	***unzerstörbar,***
	eins mit dem Weltall. (355)
es lautlos in sich hineinzusprechen	
mit dem Einhauch,	
es lautlos aus sich herauszusprechen	
mit dem Aushauch,	
mit gesammelter Seele,	

[939]Der direkte Zusammenhang der Versenkungsübung mit dem Om-Sprechen wird einige Seiten später noch deutlicher, als die beiden Freunde bei Meditation dargestellt werden. Auch hier wird der Unterschied zwischen den beiden bemerkbar: Während Govinda zur gewohnten Zeit mit der Übung aufhört, verbleibt Siddhartha weiter in der Versenkung, ohne auf die Mahnung seines Freundes zu reagieren. (vgl. „Siddhartha“, S. 359f.)

die Stirn umgeben vom Glanz des klar denkenden Geistes.

Der letzte Satz gibt eine inhaltliche Zusammenfassung des in der Struktur des gesamten Absatzes suggerierten Sinnbildes der Harmonie und bildet gleichzeitig den formal-rhythmischen Abschluss dieser Textpassage. Der Protagonist erscheint hier nicht als ein separates Individuum, sondern als Teil der sprachlich geschaffenen Weltharmonie.

Nach dem gleichen strukturellen Prinzip tritt in den nächsten Absätzen das ‚Schatten-Thema' Govinda in den Vordergrund. Zuvor folgen drei nahezu vollständig parallel gebaute (Ab-)Sätze, die das Thema der Wahrnehmung des Protagonisten durch seine Umgebung variieren und dabei verschiedene Aspekte seiner Gestalt hervorheben:

Freude sprang in seines Vaters Herzen über den Sohn,
den Gelehrigen,
den Wissensdurstigen,
einen großen Weisen und Priester sah er in ihm heranwachsen,
einen Fürsten unter den Brahmanen.
Wonne sprang in seiner Mutter Brust, wenn sie ihn sah,
wenn sie ihn schreiten,
wenn sie ihn niedersitzen und aufstehen sah,
Siddhartha,
den Starken,
den Schönen,
den auf schlanken Beinen Schreitenden,
den mit vollkommenem Anstand sie Begrüßenden.
Liebe rühre sich in den Herzen der jungen Brahmanentöchter,
wenn Siddhartha durch die Gassen der Stadt ging,
mit der leuchtenden Stirn,
mit dem Königsauge,
mit den schmalen Hüften. (355f.)[940]

Die dreiteilige Struktur (Freude – Wonne – Liebe) kann als Vorwegnahme der Hauptstationen von Siddharthas Lebensweg gelesen werden: die Zeit bei den Samanas, die sinnliche Welt der „Kindermenschen" und anschließend das unter dem Zeichen der Liebe stehende Fährmann-Leben. Thematisch stellt der dritte Satz eine Art Synthese der ersten beiden dar, nämlich des geistigen Blicks des Vaters (vgl. die „leuchtende Stirn") und der sinnlichen Wahrnehmung der Mutter (vgl. „schlanke Beine" – „schmale Hüften"): Aus geistiger „Freude" und sinnlicher „Wonne" wird im dritten Schritt die „Liebe".

Im nächsten Absatz wird das Govinda-Thema wieder aufgenommen: Die Formel seiner ersten Erwähnung („Govinda, seinem Freunde, dem Brahmanensohn") verbindet sich hier mit dem Motiv der Liebe, das eine Steigerung erfährt:

Mehr als sie alle aber liebte ihn Govinda,
sein Freund,

[940]Diese Kernsituation des Romananfangs – die Bewunderung des jungen Siddhartha und seine eigene Unzufriedenheit – übernimmt Hesse eindeutig von Oldenberg, bei dem es an der entsprechenden Stelle heißt: „Eine Prinzessin, die auf dem Söller des Palastes steht, sieht ihn [Siddhartha als Königssohn], wie er auf seinem Wagen, von strahlendem Glanz umflossen, der Stadt naht. Bei seinem Anblick bricht sie in die Worte aus: ‚Selig die Ruhe der Mutter, selig die Ruhe des Vaters, selig die Ruhe des Weibes, das ihn besitzt, einen solchen Gatten!' Der Jüngling hört ihr Wort und denkt bei sich: ‚Wohl mag sie sagen, daß im Mutterherzen, wenn sie solches Sohnes Wesen schaut, selige Ruhe einkehrt, daß im Vaterherzen und im Herzen der Gattin selige Ruhe einkehrt. Von wannen aber kommt die Ruhe, die dem Herzen Seligkeit bringt?'" (Oldenberg, S. 122) Vgl. bei Hesse u.a.: „So liebten Siddhartha alle. Allen schuf er Freude, allen war er zur Lust. Er aber, Siddhartha schuf sich nicht Freude, er war sich nicht zur Lust. [...] von allen geliebt, aller Freude, trug er doch keine Freude im Herzen." (356)

der Brahmanensohn. (356)

Govindas Sonderstellung unter den Siddhartha Liebenden ist mit seiner besonderen Wahrnehmung verbunden, und zwar geht er einen entschiedenen Schritt weiter, denn er liebt nicht nur Siddharthas äußeres Erscheinungsbild und geistige Fähigkeiten, sondern weiß auch von seiner „hohen Berufung“ (356). Govindas Position kommt ebenfalls nicht als bloße Mitteilung in der diskursiven Sprache zum Ausdruck, sondern ist das Ergebnis eines komplexen Spiels verschiedener Textelemente.

Im Unterschied zu den drei der Siddhartha-Wahrnehmung gewidmeten Absätzen, die in formaler Hinsicht eine Variationsreihe des gleichen Gestaltungsprinzips darstellen, wird das Motiv von Govindas besonderer Wahrnehmung im folgenden Absatz mit dem Bruch der vollständigen formalen Regelmäßigkeit kombiniert (gleichzeitig werden alle vier Absätze durch die thematische Linie Vater – Mutter – Brahmanentöchter – Brahmanensohn miteinander verbunden). Der Komparativ von Govindas Liebe („Mehr als sie alle liebte“) wird zum Superlativ gesteigert („und am meisten liebte er“), das erneut die vollständige rhythmisch-syntaktische Wiederholung – das dreifache „er liebte“ – unterbricht:

Mehr als sie alle aber liebte ihn Govinda,
sein Freund,
der Brahmanensohn.

Er liebte Siddharthas Auge *und* holde Stimme,
er liebte seinen Gang und den vollkommenen Anstand seiner Bewegungen,
er liebte alles, was Siddhartha tat *und* sagte,

und am meisten liebte er seinen Geist,
seine hohen, feurigen Gedanken,
seinen glühenden Willen,
seine hohe Berufung. (356)

Die nächste rhythmische Unterbrechung nimmt das „und“ der vorherigen Passage wieder auf:

Govinda wußte: dieser wird
kein gemeiner Brahmane werden,
kein fauler Opferbeamter,
kein habgieriger Händler mit Zaubersprüchen,
kein eitler, leerer Redner,
kein böser, hinterlistiger Priester,
und auch kein gutes, dummes Schaf in der Herde der vielen. (356)

Das letzte Glied dieser Aufzählungsreihe enthält auch eine neue thematische Komponente: Dem Begriffsfeld ‚Priestertum’ (Brahmane – Opferbeamter – Händler mit Zaubersprüchen – Redner – Priester) wird das gemeine Volk, die „Herde der vielen“, gegenübergestellt. Im nächsten Satz wird das auffällige „und auch“ wiederholt, diesmal in Bezug auf Govinda:

Nein, ***und auch er***, Govinda,
wollte kein solcher werden,
kein Brahmane,
wie es zehntausend gibt.
Er wollte Siddhartha folgen,
dem Geliebten,
dem Herrlichen. (356)

Der letzte Satz dieses Absatzes beginnt ebenfalls mit einem „und“; mit dem am Ende ausbleibenden „als sein“ wird hier die Regelmäßigkeit der Aufzählung unterbrochen und das Schatten-Motiv hervorgehoben:

Und wenn Siddhartha einstmals ein Gott würde,
wenn er einstmals eingehen würde zu den Strahlenden,
dann wollte Govinda ihm folgen,

als sein Freund,
als sein Begleiter,
als sein Diener,
als sein Speerträger,
sein Schatten. (356)

Das Schatten-Motiv, das im ersten Satz zunächst noch unpersönlich, allgemein und vieldeutig[941] war und lediglich in Form der Aussage in einer Beziehung mit den beiden Figuren stand, wird im Verlauf der rhythmisch-thematischen Entwicklung mit der Figur Govindas verbunden und geht in die Beschreibung seiner Selbstreflexion ein.

Auch untereinander bilden die Textelemente, die die rhythmischen Brüche in diesem Absatz markieren, eine Äquivalenzenreihe und damit eine zusätzliche Sinneinheit:

Mehr als sie alle aber liebte ihn Govinda
und *am meisten* liebte er
und auch kein gutes, dummes Schaf
und auch er, Govinda
und wenn Siddhartha einstmals ein Gott würde
sein Schatten

Govindas besondere Liebe wird nochmals gesteigert, was seine Sonderstellung unter den übrigen Liebenden zusätzlich betont. Die „und auch"-Wiederholung verbindet Govindas Sonderstellung mit Siddharthas besonderer Berufung und verstärkt so die Analogie der beiden besonderen Freunde. Die letzte Hervorhebung („sein Schatten") betont das Schatten-Motiv, womit die zuvor hergestellte Analogie der beiden Figuren als Verhältnis von Licht und Schatten präzisiert wird. Gleichzeitig wird der Bogen zu dem ersten Satz der Romanexposition geschlagen (vgl. „Im *Schatten* des Hauses") und der Motivkreis geschlossen.

Der Abschlusssatz dieses Textabschnitts stellt ebenso wie der letzte Satz des vorherigen Abschnitts inhaltlich eine Zusammenfassung (Siddhartha wird durch die Augen seiner Angehörigen gezeigt) und formal die Reduktion der Struktur des vorherigen Satzes dar, vgl. die beiden Abschlüsse:

Schon verstand er,
im Innern seines Wesens Atman zu wissen,
unzerstörbar,
eins mit dem Weltall. (355)

So liebten Siddhartha alle.
Allen schuf er Freude,
allen war er zur Lust. (356)

Die nächsten Seiten des Kapitels sind thematisch wieder Siddhartha gewidmet, der nun seinerseits einen Gegensatz zu den ihn Liebenden bildet, was durch die vollständige Wiederholung bzw. Negation des letzten Satzes noch zusätzlich betont wird:

Er aber, Siddhartha,
schuf sich nicht Freude,
er war sich nicht zur Lust. (356)

Zu Recht betrachtet Shaw Siddharthas Geschichte nicht als „logische und unvermeidbare Folge bestimmter Ereignisse aus bestimmten anderen Ereignissen bis hin zu einem Ende, das am Anfang noch nicht vorausgesehen werden kann", sondern vielmehr als „ein sich ständig erweiterndes Bewußtwerden einer Realität, von

[941] Vgl. etwa seine Deutungen bei Karalaschwili (RK HH, S. 111f.); die Bedeutung des Schattens als „negative, in das Unbewußte verdrängte Inhalte der Psyche" und der Sonne als das „leuchtende Bewußtsein" (ebenda, S. 111), lässt sich am Text allerdings nicht verifizieren.

der man bereits eine Vorstellung hat“[942]. Die Analyse des Romananfangs macht den poetischen Realisierungsmechanismus dieser magischen Paradoxie einmal deutlicher, durch die die Prozessualität und Linearität der dargestellten Entwicklung auf der Darstellungsebene gebrochen wird. Neben den bereits betrachteten Sujet-Kreisläufen trägt die Motivstruktur dazu bei: So werden am Anfang und am Ende Siddhartha und sein Gegenthema Govinda einander entgegengestellt; während im ersten Kapitel die Siddhartha-Wahrnehmung der Liebenden in Govindas Liebe ihre Steigerung erfährt, bedingen sich diese Motive im Finale in umgekehrter Reihenfolge: Govinda wird von der Liebe „gezogen“, sich über Siddhartha zu verneigen[943] und erhält so die Möglichkeit bzw. die Fähigkeit, seinen Freund nach all dessen unverständlichen und paradoxen Worten auf einmal völlig anders – und endlich adäquat – wahrzunehmen. Das wichtigste und entscheidende ‚Magisierungsverfahren‘ hängt mit der Musikalisierung der sprachlichen Darstellungsebene zusammen: Damit wird bereits auf den ersten Seiten der Eindruck einer musikalischen Harmonie geschaffen, einer Totalität, in der die wichtigen Momente von Siddharthas Entwicklungsweg potenziell enthalten sind und mit der er im Schlusskapitel explizit verschmilzt.

Das Wesen der bisher betrachteten Verfahren der Sprachmusikalisierung besteht darin, dass der Sinn der Aussage offensichtlich nicht primär aus der Beschreibung eines realistischen Geschehens entsteht: An der Vieldeutigkeit einzelner auf den ersten Blick symbolträchtigen Lexeme (Sonne, Schatten, Ufer, Fluss, Haus, Mutter, Vater etc.) wird die semantische Freiheit ihrer Interpretation besonders bemerkbar. Vielmehr wird der Sinn bzw. der Eindruck des Textes durch die rhythmische Bewegung des Redeflusses, d.h. durch die poetische Gestaltung der Ausdrucksebene, mit anderen Worten: durch textintern geschaffene Verbindungen der Elemente generiert. Besonders deutlich lässt sich dies an den Textfiguren beobachten: Obwohl die betrachteten Textstellen thematisch ausschließlich die Figuren behandeln, erscheinen diese nicht als realistische Gestalten oder Charaktere, sondern als Teile eines komplexen poetischen Textganzen, und ihre Eigenschaften, ihre Funktion und Beziehungen zueinander werden nicht nur durch direkte Behauptungen, sondern auch in einem sehr hohen Maße durch die rhythmische bzw. formale Anordnung der sprachlichen Elemente charakterisiert. Ein hoher Grad formaler Geordnetheit der betrachteten Textstelle erhöht also den Anteil der durch interne Umkodierungen entstehenden Bedeutungen, so dass der Sinn der künstlerischen Aussage erst aus der Gesamtheit aller angewendeten poetischen Verfahren entsteht. Die rhythmische Gestaltung spielt dabei eine leitende Rolle. Die einzelnen Verfahren der sprachlichen Organisation sind von ihrer ‚technischen Seite‘ zwar durchaus beschreibbar, ihre Bedeutung geht jedoch weit über die rational fassbare Ebene hinaus. Es handelt sich um den Rhythmus im Sinne Girschmans (vgl. I.4.1., I.4.2.): Basierend auf dem Material der sprachlichen Organisation, hat dieser Rhythmus unmittelbar teil an dem Zustandekommen des Eindrucks der Texttotali-

[942] Shaw, Mat. 2, S. 101.

[943] Das Motiv der Liebe durchzieht förmlich die Beschreibung dieses letzten Kusses: „neigte er sich nochmals zu Siddhartha, *von Liebe gezogen*“ (468); „Ich sehe, *Geliebter*, daß du den Frieden gefunden hast“; „Während aber Govinda verwundert, und dennoch *von großer Liebe und Ahnung gezogen*, seinen Worten gehorchte“; „während sogar eine gewisse Verachtung für die Worte des Freundes in ihm mit einer *ungeheuren Liebe* und Ehrfurcht stritt“ (469); „wie ein Feuer brannte das *Gefühl der innigsten Liebe*, der demütigen Verehrung in seinem Herzen“. Der letzte Satz des Textes lautet: „Tief verneigte er sich, bis zur Erde, vor dem regungslos Sitzenden, dessen Lächeln ihn an alles erinnerte, was er in seinem Leben jemals *geliebt* hatte, was jemals in seinem Leben ihm wert und heilig gewesen war.“ (471)

tät. Diese ist bei Hesse Programm, und zwar als Teil seiner Sujet-Struktur, die das Verhältnis des Persönlichen und Überpersönlichen poetisch konstruiert.

Dieser musikalisch generierte Sinn der Darstellungsebene kommt auf den ersten Seiten des Romans besonders deutlich zu Tage, denn hier ist der Kontrast zwischen der Situation des Protagonisten, der noch ganz am Anfang seines Lebensweges steht und sich gerade die ersten Sinnfragen zu stellen beginnt (vgl. 356ff.), und dem auf der Ebene der Darstellung suggerierten Eindruck der Totalität und Harmonie (vgl. Murtis „Vollkommenheit" des Protagonisten) am schärfsten. Die musikalischen Gestaltungsverfahren des Textes bringen also Licht in die oben bereits angesprochene paradoxe Dualität des Protagonisten (vgl. II.3.2.): Als Teil der klingenden Harmonie des Textes verliert Siddhartha seine Selbständigkeit als realistisch dargestellter Charakter und wird, als Figur nur noch ein Schema, zum ästhetischen Zeichen und Textelement; gleichzeitig gewinnt er in dieser Verschmelzung mit der ästhetischen Textrealität an Allgemeinheit und partizipiert so an der „mythischen Person" des Buddha als Text. Die musikalische Gleichzeitigkeit von Sein und Werden kann also als Dichotomie von Text und Figur aufgefasst werden: Auf der Darstellungsebene erscheint die Figur Siddhartha als Teil eines fertigen, Anklänge des Benares-Rhythmus enthaltenden Weltbildes und wirkt dadurch selbst bereits ‚vollkommen'. Gleichzeitig wird auf der Ebene der primären sprachlichen Bedeutungen von seiner Unzufriedenheit und seinem Drang nach dem „Wichtigsten" und „allein Wichtigen" (358) berichtet; als einzelne Figur sondert er sich also von der harmonischen Welt ab und steht erst am Anfang seiner Entwicklung.

An dem Figur-Text-Verhältnis vollzieht sich die eigentliche Entwicklung im Roman: In der Exposition ist die Trennung von (dargestellter) Figur und Text noch klar durchgeführt; die Tendenz der Verschmelzung von Figur und Text bzw. die Verwandlung der Figur des Protagonisten in die „mythische Person" des Buddha wird immer deutlicher, bis sie im Finale, als Govinda in Siddharthas Gesicht die Einheit aller Erscheinungen erblickt, offensichtlich erscheint, ohne jedoch erst in diesem Moment zustande zu kommen. Das Subjekt dieses allmählichen „Bewußtwerdens" (Shaw) über das bereits am Anfang Vorhandene ist nicht nur der Protagonist selbst, auch wenn die allmähliche Veränderung seines Bewusstseins prinzipiell nicht bestritten werden kann[944]: Das am Anfang lediglich beherrschte oder gelernte „Wissen" der Brahmanen – aber auch das Wissen um den Unterschied zwischen Suchen und Finden[945] – wird von Siddhartha zum Ende hin verinnerlicht. Jedoch

[944] Shaw spricht in diesem Zusammenhang über die „Besonderheit der Struktur [...], bei welcher die verschiedenen Momente im Leben des Protagonisten als Teile eines bereits existenten Ganzen dargestellt werden, auch wenn ihm selbst dieses Ganze im tatsächlichen Erfahrungsbereich noch nicht erkennbar ist." (Shaw, Mat. 2, S. 101) Vgl. in „Siddhartha": „Langsam blühte, langsam reifte in Siddhartha die Erkenntnis, das Wissen darum, was eigentlich Weisheit sei, was seines langen Suchens Ziel sei. Es war nichts als eine Bereitschaft der Seele, eine Fähigkeit, eine geheime Kunst, jeden Augenblick, mitten im Leben, den Gedanken der Einheit denken, die Einheit fühlen und einatmen zu können." (454) Ein anderes Beispiel dafür wäre der Hinweis im Kapitel „Der Fährmann", dass Siddhartha „sich längst nicht von Gotama getrennt" (439) wusste.

[945] Vgl. Siddharthas Gedanken über seinen Vater: „Zu bewundern war sein Vater, still und edel war sein Gehaben, rein sein Leben, weise sein Wort, feine und adlige Gedanken wohnten in seiner Stirn – aber auch er, der so viel Wissende, lebte er denn in Seligkeit, war er nicht auch nur ein *Suchender*, ein Dürstender? Mußte er nicht immer und immer wieder an heiligen Quellen, ein Durstender, trinken, am Opfer, an den Büchern, an der Wechselrede der Brahmanen? Warum mußte er, der Untadelige, jeden Tag Sünde abwaschen, jeden Tag sich um Reinigung mühen, jeden Tag von neuem? War denn nicht Atman in ihm, floß denn nicht in seinem eigenen Herzen der Urquell? Ihn mußte man *finden*, den Urquell im eigenen Ich, ihn mußte man zu eigen haben! Alles andre war *Suchen*, war Umweg, war Verirrung." (358f.)

wird das Bewusstsein der Figur nicht zur notwendigen Bedingung der magischen Beschaffenheit der (künstlerischen) Welt: Je deutlicher dieses Bewusstsein bei Siddhartha zu Tage kommt, desto mehr wird die Notwendigkeit des Bewusstseins als solchem in Frage gestellt. In dem Moment, wo Siddharthas Suchen endgültig nachlässt und seine Wunde nach der Trennung mit dem Sohn allmählich verheilt, stellt sich heraus, dass das Gesuchte schon immer da war:

> Während er immer noch sprach, immer noch bekannte und beichtete, fühlte Siddhartha mehr und mehr, daß dies nicht mehr Vasudeva, nicht mehr ein Mensch war, der ihm zuhörte, daß dieser regungslos Lauschende seine Beichte in sich einsog wie ein Baum den Regen, daß er Gott selbst, daß er das Ewige selbst war. Und während Siddhartha aufhörte, an sich und an seine Wunde zu denken, nahm diese Erkenntnis vom veränderten Wesen des Vasudeva von ihm Besitz, und je mehr er es empfand und darein eindrang, desto weniger wunderlich wurde es, desto mehr sah er ein, daß alles in Ordnung und natürlich war, daß *Vasudeva schon lange, beinahe schon immer so gewesen sei, daß nur er selbst es nicht ganz erkannt hatte, ja daß er selbst von jenem kaum noch verschieden sei*. (456f.)

Siddhartha sieht den alten Fährmann genauso, wie auch er selbst im nächsten Kapitel Govinda erscheinen wird: nicht mehr persönlich, sondern überindividuell, als „das Ewige selbst" (456). Ob aber Vasudeva – aber auch Siddhartha – nicht schon immer so waren, bleibt hier offen. Auch der Protagonist selbst bezweifelt ausdrücklich, ob das einzige, das der „Wissende und Denker" den unwissenden „Kindermenschen" voraus hat, nämlich „das Bewußtsein, den bewußten Gedanken über die Einheit alles Lebens", auch das Entscheidende ist: „Und Siddhartha zweifelte sogar zu mancher Stunde, ob dies Wissen, dieser Gedanke so sehr hoch zu werten, ob nicht auch er vielleicht eine Kinderei der Denkmenschen, der Denk-Kindermenschen sein möchte" (454). Während also die Entwicklung des Protagonistenbewusstseins zwar angedeutet, jedoch immer relativiert wird, bleibt die bereits am Anfang vorhandene „Vorstellung" (Shaw) von einer vollkommenen, die Figuren mit einschließenden (Text-)Realität grundsätzlich dem Rezipienten vorbehalten.

Das Dominieren der Darstellung über das Dargestellte führt zur Auflösung der Konturen der Figur und gleichzeitig zur Erhöhung der funktionalen Rolle des Rezipienten als Handlungsträger, denn für ihn allein sind die durch interne Umkodierungen entstehenden Bedeutungen potenziell wahrnehmbar. So wird die Figur zu einer Sprachgestalt, der Rezipient zum Lotmanschen „Helden" als (deren) Beobachter und die sekundäre Ebene der Darstellung zur eigentlichen Handlungsebene.[946] Das Sujet-Ereignis, dessen Formel der Protagonist als Resultat seiner individuellen Erfahrung erst am Ende formuliert, nämlich die Erkenntnis, dass „die Welt [...] in jedem Augenblick vollkommen" (464) sei, ist dem Rezipienten bereits auf den ersten Seiten des Romans potenziell zugänglich. Ob die eine oder die andere Linie der „zweistimmigen Melodie" – die Entwicklung oder deren Ergebnis – hervortritt, ob Siddhartha jeweils als eine im Werden begriffene Figur oder als Teil des die Buddha-Harmonie bereits enthaltenden Textes angesehen wird, kommt auf die Wahrnehmung des Rezipienten an. Prinzipiell sind beide Lesemöglichkeiten *gleichzeitig* gegeben.[947]

---

[946] Symptomatisch ist in diesem Zusammenhang Karalaschwilis Bemerkung vom „ausgesprochen undramatischen Charakter" von Hesses Erzählweise. Dass Hesse in seinen Geschichten „auf einen [...] unvermittelten, den dramatischen Auftakt imitierenden Anfang", der „den Leser mitten in die Handlung versetzt", verzichtet, ist eben die Konsequenz der Verlagerung der eigentlichen Handlung auf die Ebene der poetischen Darstellung. (RK HH, S. 114)

[947] Shaw fasst diese Besonderheit der Protagonistenfigur sehr treffend zusammen: „Tatsächlich ist Siddhartha beides, ein Suchender sowohl wie ein Weiser, einer, der die

Eine weitere entscheidende Funktion der sekundären Ebene ist die Funktion der Informationsvermittlung zwischen der Figur und dem Leser: Die Wahrnehmung der Musikalität ermöglicht dem Rezipienten nämlich den Einblick in das vom Standpunkt der realistischen Darstellung her undurchsichtige bzw. direkt nicht geschilderte Seelenleben der Figur und somit in das Geheimnis des Sujet-Ereignisses. Diese Information erhält der Leser auf seinem eigenen, ihm allein zugänglichen Weg, indem er über die semantischen Bedeutungen hinaus die Ebene des musikalischen Klangs wahrnehmen kann. Im Laufe des Erzählvorganges verändert sich das Verhältnis des potenziellen Rezipienten-Wissens zum Wissensstand der Figur. Am Anfang befinden sich diese beiden Linien in einer deutlichen Diskrepanz; am Ende des ersten Teils (v.a. Kapitel „Erwachen“) und am Anfang des zweiten (die Zeit bei den Kindermenschen und der Übergang zum Leben am Fluss) scheinen die Empfindungen der Hauptfigur dem Rezipienten offen zu sein, denn in den beiden ‚Übergangskapiteln‘ („Erwachen“ und „Am Flusse“) werden überwiegend Siddharthas innere Zustände behandelt. Allerdings wird weder aus seinem Entschluss, bei sich selbst zu „lernen“ (vgl. S. 384) noch aus der Absicht, am Fluss zu bleiben, die Logik der weiteren Handlung und der Geschehnisse ersichtlich. Danach, in den Kapiteln „Der Fährmann“ bis „Om“, gibt der Text mehrere direkte Hinweise darauf, dass Siddhartha nun wirklich das gesuchte „Geheimnis“ gefunden hat, allerdings bleibt die Art und Weise, wie er dazu gekommen ist auch hier uneindeutig. Im letzten Kapitel befindet sich der Leser gewissermaßen in Govindas Situation: Siddhartha wird explizit als ein Vollendeter dargestellt, seine Formulierungen erscheinen jedoch unverständlich und paradox und seine Vollendung intellektuell nicht fassbar. Nicht umsonst bittet ihn Govinda zum Schluss: „Sage mir, Verehrter, noch ein Wort, gib mir etwas, das ich fassen, das ich verstehen kann!“ (468) Wie weiter unten gezeigt werden soll, ermöglicht die komplexe Strukturierung der sekundäre Textebene an dieser Stelle eine andere Sicht, die dem Leser einerseits Govindas Empfindungen zugänglich macht, andererseits ihm eine neue Sicht der Gesamtsituation ermöglicht (vgl. unten III.2.2.5.).

Das Verhältnis von Text und Rezipienten im Hinblick auf die Vermittlung dieser zweistimmigen Information bildet den Kernpunkt der nachfolgenden Analyse weiterer Musikalisierungsverfahren.

2.2.3. Verräumlichung des Augenblicks. Zur Funktion der inhaltlichen Wiederholungen

Als nächstes poetisches Musikalisierungsverfahren werden im Folgenden die inhaltlichen Wiederholungen im Text betrachtet. Von einem „hieratischen Dreiklang“, „der den Satz gleich einem Sternbild tönen läßt, indem er dreimal dasselbe sagt, nur in anderer Wendung“,[948] sprach bereits Hugo Ball im Zusammenhang mit der (indisch inspirierten) Musikalität von „Siddhartha“. Allerdings setzt sich dieser Klang, wie wir oben am Beispiel der Rhythmik gesehen haben, nicht immer aus drei Gliedern zusammen, und das sowohl auf der Satzebene als auch bei größeren Texteinheiten. Die wiederholten Beschreibungen in „Siddhartha“ sind zwar offensichtlich dem Stil von Buddhas „Reden“ nachempfunden (vgl. etwa den Dialog zu Benares in III.1.2.2.), jedoch handelt es sich gerade bei größeren Textabschnitten,

---

Vollendung als einen stillen Begleiter in sich trägt, der aber in die Handlungen eines noch nicht Vollendeten verstrickt leben muß.“ (Shaw, Mat. 2, S. 102)

[948] Ball, Mat, 2, S. 58.

wie Ball zu Recht bemerkt, selten um vollständige bzw. wörtliche Wiederholungen, sondern eher um synonyme Konstruktionen oder Variationen eines Themas. Ebenso wie bei der Übernahme des rhythmischen Musters der Benares-Predigt, entwickelt Hesse ein einzelnes Element der komplexen Wiederholungsstruktur der „Reden“ zu einem selbständigen poetischen Verfahren, das im künstlerischen System seines Werkes eine neue Funktion und Bedeutung erhält.

Aus dem Vergleich der Handlungsebene von „Siddhartha“ mit Buddhas Lebensgeschichte wurde bereits deutlich, dass der Lebensweg von Hesses Protagonisten eine Vervielfältigung einzelner Sequenzen der Vorlage darstellt, nämlich der Geschehnisse vor der Erleuchtung und des Wiedersehens mit den ehemaligen Gefährten danach. Damit ist bereits auf der Makro-Ebene der Handlung ein Ansatz zur Vervielfältigung einzelner, in der Vorlage einmaliger Momente vorhanden. Wie hier ausführlich gezeigt werden soll, lässt sich auch auf den Mikro-Ebenen des Textes, bei der Gestaltung einzelner Sätze, thematischer Sequenzen und ganzer Kapitel, im Grunde die gleiche Erscheinung beobachten.

Bei der Untersuchung der rhythmischen Ebene in „Siddhartha“ wurden bisher vorrangig Wiederholungen formaler (Satz-)Strukturen behandelt; dabei wurde jedoch immer wieder deutlich, dass die parallelen syntaktischen Strukturen häufig von semantischen Wiederholungen begleitet werden (vgl. die Gotama-Erscheinung in III.2.2.1.). Auch umgekehrt ist dies der Fall, denn eine inhaltliche Wiederholung ist häufig notwendig mit Wiederholungen auf anderen Ebenen – etwa im Satzbau – verbunden. Eine strenge Trennung zwischen den beiden Wiederholungstypen wäre also nur als heuristisches Mittel der Textanalyse denkbar. Die folgende Untersuchung der inhaltlichen Wiederholungen stellt somit nur eine Verschiebung des Blickwinkels auf größere Textabschnitte eines komplexen poetischen Ganzen dar, die wiederholt beschriebene Handlungsabläufe enthalten.

Hesses Text weist zwei verschiedene Varianten der inhaltlichen Wiederholungen auf: Bei der einen handelt es sich um die Beschreibung einer sich mehrfach wiederholenden Handlung, bei der anderen um eine mehrfache Beschreibung einer einmaligen Handlung bzw. eines Prozesses. Eine klare Grenze zwischen diesen beiden Wiederholungsarten lässt sich ebenfalls nicht ziehen: zum Teil weil sie häufig kombiniert werden, zum Teil weil die mehrfachen Beschreibungen von Prozessen zwar ihre Dauer betonen und damit zur ersten Art zählen können, gleichzeitig handelt es sich aber häufig um Variationen der gleichen Geschehnisse.

Beschreibung von mehrfach wiederholten Handlungen

Zum ersten Mal erscheint eine mehrfach wiederholte Handlung in Siddharthas Auseinandersetzung mit seinem Vater. Der Einfluss der „Reden“ ist bei dieser Textstelle zwar deutlich spürbar, die Wiederholungen sind jedoch nicht mit der gleichen Strenge durchgeführt. Die gesamte Szene besteht aus sich mehrfach wiederholenden Handlungsabläufen bzw. Gesprächselementen, so dass die Darstellung weitgehend mit der Dynamik der dargestellten physischen Bewegung verbunden bleibt. Die Szene beginnt allerdings mit einer mehrfachen Beschreibung derselben Konstellation: Siddhartha steht hinter seinem auf der Matte sitzenden Vater:

> Siddhartha trat in die Kammer, wo sein *Vater auf einer Matte aus Bast saß*, und trat hinter seinen Vater und *blieb da stehen*, bis sein Vater fühlte, daß einer hinter ihm stehe. [...] Der Brahmane *schwieg*, und *schwieg* so lange, daß im kleinen Fenster *die Sterne wanderten und ihre Figur veränderten*, ehe das Schweigen in der Kammer ein Ende

fand. *Stumm* und *regungslos* stand mit gekreuzten Armen der Sohn, *stumm* und *regungslos saß auf der Matte der Vater*, und *die Sterne zogen am Himmel*. (360f.)

Die zweifache Beschreibung der Situation („wo sein Vater auf einer Matte aus Bast saß" – „saß auf der Matte der Vater"; „der Brahmane schwieg" – „stumm saß [...] der Vater"; „die Sterne wanderten" – „die Sterne zogen am Himmel") dient ausdrücklich der Betonung ihrer langen Dauer.[949]

Im nächsten Schritt ändert sich die Konstellation: Der Vater steht auf und geht die ganze Nacht hin und her zwischen seinem Lager und der Kammer, in der Siddhartha die ganze Zeit „regungslos" stehen bleibt. Das Stilmittel der „Reden" aufgreifend, wiederholt sich die Beschreibung mehrfach mit minimalen Abweichungen, besonders auffällig bei den beiden ersten Absätzen (hier jeweils links und rechts angeordnet):

Nach einer Stunde, da kein Schlaf in seine Augen kam, stand der Brahmane auf, tat Schritte hin und her, trat aus dem Hause.	Nach einer Stunde, da kein Schlaf in seine Augen kam, stand der Brahmane von neuem auf, tat Schritte hin und her, trat vor das Haus, sah den Mond aufgegangen.
Durch das kleine Fenster der Kammer blickte er hinein, da sah er Siddhartha stehen, mit gekreuzten Armen, unverrückt.	Durch das kleine Fenster der Kammer blickte er hinein, da stand Siddhartha, unverrückt, mit gekreuzten Armen,
Bleich schimmerte sein helles Obergewand.	an seinen bloßen Schienbeinen spiegelte das Mondlicht.
Unruhe im Herzen, kehrte der Vater zu seinem Lager zurück.	Besorgnis im Herzen, suchte der Vater sein Lager auf. (361f.)

Der dritte Absatz beschreibt die gleichen Abläufe, ihre ständige Wiederholung wird nun auch rhythmisch hervorgehoben, indem syntaktische Parallelismen verstärkt betont werden. Die beiden Sätze dieses Absatzes werden ebenfalls nach einem analogen Muster gebaut:

Und er kam wieder nach einer Stunde, und kam wieder nach zwei Stunden, schweigend, blickte durchs kleine Fenster, sah Siddhartha stehen, im Mond, im Sternenschein, in der Finsternis.	Und kam wieder von Stunde zu Stunde, blickte in die Kammer, sah den unverrückt Stehenden, füllte sein Herz mit Zorn, füllte sein Herz mit Unruhe, füllte sein Herz mit Zagen, *füllte es mit Leid*. (362)

Dabei fällt das vierte Glied der Wiederholungsreihe („füllte sein Herz mit Leid") durch die Abweichung vom dreigliedrigen Strukturmuster des ersten Satzes und die Ersetzung des zuvor dreifach wiederholten Wortes „Herz" durch ein Pronomen auf (vgl. das Hervorhebungsprinzip in der Romanexposition, III.2.2.2.).

Im anschließenden Dialog wird die fast vollständige semantische Wiederholung unterbrochen, womit erneut eine sinnhafte Änderung markiert wird. Zunächst nimmt die Antwort des Sohnes die Frage des Vaters jeweils wörtlich auf (kursiv hervorgehoben), womit eine entsprechende strukturelle Erwartung evoziert wird:

„Siddhartha", sprach er, „worauf wartest du?"
„Du weißt es."
„*Wirst* du immer so *stehen und warten*, bis es Tag wird, Mittag wird, Abend wird?"
„Ich werde *stehen und warten*."

[949]Darüber hinaus werden die beiden Figuren durch die gleichen Charakteristika in Analogie zueinander gesetzt, vgl. zweifaches „stumm und regungslos".

„Du wirst *müde werden*, Siddhartha."
„Ich werde *müde werden*."
„Du *wirst einschlafen*, Siddhartha."
„Ich *werde nicht einschlafen*."
„Du *wirst sterben*, Siddhartha."
„Ich *werde sterben*."
„Und willst lieber sterben, als *deinem Vater gehorchen*?"
„Siddhartha hat immer *seinem Vater gehorcht*."
„So willst du dein Vorhaben aufgeben?"

Die nun erwartete Verneinung oder Bejahung von „Vorhaben aufgeben" bleibt jedoch aus; stattdessen kommt das Unerwartete und nicht mehr Eindeutige:

„Siddhartha wird tun, was sein Vater ihm sagen wird." (362)

Der Satz löst beim Vater eine andere Reaktion aus als man nach allem Gesagten erwarten könnte und unterbricht die Logik der gesamten Auseinandersetzung: Genau an dieser Stelle gibt er plötzlich nach.

Das nächste Kapitel ist nahezu vollständig auf Wiederholungen analoger formaler und inhaltlicher Sequenzen aufgebaut. Die Beschreibung von Siddharthas Askese- und Meditationsübungen bei den Samanas stellt eine Variation einzelner sich stets wiederholender Motive dar. Die ersten Sätze dieser Beschreibung werden, ähnlich wie beim Gespräch mit dem Vater, auch syntaktisch analog aufgebaut, wobei das Formmuster in jedem Satz erweitert wird:

Schweigend stand Siddhartha im senkrechten Sonnenbrand,
glühend vor Schmerz,
glühend vor Durst,
und stand,
bis er nicht Schmerz noch Durst fühlte.

Schweigend stand er in der Regenzeit,
aus seinem Haare troff Wasser über frierende Schultern,
über frierende Hüften und Beine,
und der Büßer stand,
bis Schultern und Beine nicht mehr froren,
bis sie schwiegen,
bis sie still waren.

Schweigend kauerte er im Dorngerank,
aus der brennenden Haut tropfte das Blut,
aus Schwären der Eiter,
und Siddhartha verweilte starr,
verweilte regungslos,
bis kein Blut mehr floß,
bis nichts mehr stach,
bis nichts mehr brannte. (364)

Die syntaktischen und semantischen Wiederholungen, die die Hartnäckigkeit von Siddharthas Versuchen betonen und den Eindruck eines fortdauernden Prozesses evozieren, stehen hier im Widerspruch zu seinem Bestreben, bestimmte (Empfindungs-)Prozesse zum Stillstand zu bringen. In den nachfolgenden Absätzen wird die unaufhaltsame kreisförmige Bewegung und die ständige Rückkehr zum „Ich" explizit thematisiert, variiert durch viele verschiedene Bilder:

Ein Reiher flog überm Bambuswald –
und Siddhartha *nahm den Reiher in seine Seele auf*,
flog über Wald und Gebirg,
war Reiher,
fraß Fische,
hungerte Reiherhunger,
sprach Reihergekrächz,
starb Reihertod.

Ein toter Schakal lag am Sandufer,
und Siddharthas *Seele schlüpfte in den Leichnam hinein*,
war toter Schakal,
lag am Strande,
blähte sich,
stank,
verweste,
ward von Hyänen zerstückt,
ward von Geiern enthäutet,
ward Gerippe,
ward Staub,
wehte ins Gefild.
Und Siddharthas Seele kehrte zurück,
war gestorben,
war verwest,
war zerstäubt,
hatte den trüben Rausch des Kreislaufs geschmeckt,
harrte in neuem Durst wir ein Jäger auf die Lücke,
wo dem Kreislauf zu entrinnen wäre,
wo das Ende der Ursachen,
wo leidlose Ewigkeit begänne. (365)[950]

In der Beschreibung dieser Übungen kehren immer die gleichen Themen wieder: Seele (s. o. kursive Hervorhebung), Entselbstung, tausendfache Wiederholung und unvermeidliche Rückkehr, Durst, Ich und Nicht-Ich:

Vom Ältesten der Samanas belehrt, übte Siddhartha *Entselbstung*, übte Versenkung, nach neuen Samanaregeln.

[...] er schlüpfte aus seinem *Ich* in *tausend* fremde Gestaltungen, [...] *und fand sich jedesmal erwachend wieder, Sonne schien oder Mond, war wieder Ich, schwang im Kreislauf, fühlte Durst, überwand Durst, fühlte neuen Durst*.

Er ging den Weg der Entselbstung durch den Schmerz [...].

Er ging den Weg der Entselbstung durch Meditation [...].

Diese und andere Wege lernte er gehen, tausendmal verließ er sein Ich, stundenlang und tagelang verharrte er im Nicht-Ich.

Aber ob alle Wege vom *Ich* hinwegführten, ihr Ende führt doch *immer zum Ich zurück*.

[950]Es handelt sich um eine Anspielung auf die hinduistische Vorstellung von der Seelenwanderung bzw. auf die zweite von Buddhas „Edlen Wahrheiten“, nämlich die von der „Entstehung des Leidens“: „Es ist der Durst, der von Wiedergeburt zu Wiedergeburt führt.“ (Predigt von Benares, zit. nach Oldenberg, S. 147) Wenig später heißt es über Siddhartha sogar wörtlich, er „schwang im Kreislauf, fühlte Durst, überwand Durst, fühlte neuen Durst“. (365) Zuvor, ganz am Anfang des betrachteten Kapitels, wird auch auf die erste der „Edlen Wahrheiten“ angespielt: „Es sah Händler handeln, Fürsten zur Jagd gehen, Leidtragende ihre Toten beweinen, Huren sich anbieten, Ärzte sich um Kranke mühen, Priester den Tag für die Aussaht bestimmen, Liebende lieben, Mütter ihre Kinder stillen – und alles war nicht den Blick seines Auges wert, alles log, alles stank, alles stank nach Lüge, alles täuschte Sinn und Glück und Schönheit vor, und alles war uneingestandene Verwesung. Bitter schmeckte die Welt. Qual war das Leben.“ (364) Vgl. die Beschreibung der ersten Wahrheit in der Benares-Predigt: „Geburt ist Leiden, Alter ist Leiden, Krankheit ist Leiden, Tod ist Leiden, mit Unliebem vereint sein ist Leiden, von Liebem getrennt sein ist Leiden [...], kurz die fünferlei Objekte des Ergreifens [Körperlichkeit, Empfindungen, Vorstellungen, Gestaltungen und Erkennen] sind Leiden.“ (Oldenberg, S. 146) All diese Anspielungen weisen einerseits darauf hin, dass Siddhartha hier tatsächlich den Weg des Buddha geht (der zu dieser Erkenntnis ebenfalls durch eigene Erfahrung gelangt war), andererseits haben wir es bereits hier mit einer zeitlichen Verschiebung zu tun, denn hier werden Buddhas erst später entstandene Lehrsätze mit den Bildern illustriert, die zu der entscheidenden Erkenntnis des historischen Buddha erst führen sollen. Eine ähnliche Auffassung vertritt Shaw, der die Kapitelaufteilung in „Siddhartha“ als Parallele zu Buddhas Lehre sieht und meint, Hesse habe „wesentliche Begriffe aus dem Buddhismus übernommen [...], um noch stärker seine These zu untermauern, nach der der Seiende mit dem Werdenden identisch ist“. (Shaw, Mat. 2, S. 102f.)

> Ob Siddhartha *tausendmal* dem *Ich* entfloh, im *Nichts* verweilte, im Tier, im Stein verweilte, *unvermeidlich war die Rückkehr, unentrinnbar die Stunde, da er sich wiederfand, im Sonnenschein oder im Mondschein*, im Schatten oder im Regen, *und wieder Ich und Siddhartha war*, und wieder die Qual des auferlegten *Kreislaufes* empfand. (365f.)

Nach dieser Passage, die die gesamten Jahre bei den Samanas beschreibt und die ständige Wiederkehr des Gleichen – im Grunde den Kreislauf des Sansara – in inhaltlichen und formalen Wiederholungen zum Ausdruck bringt, werden vier einzelne Momente aus dieser Periode geschildert: zwei Dialoge zwischen Siddhartha und Govinda sowie die Nachricht von Gotama, die mit einem dritten Gespräch der beiden Samanas endet. Alle vier Textabschnitte werden mit der gleichen Motivkombination eingeleitet *(sprach einst – ein anderes Mal [...] begann [...] zu sprechen – einstmals – sprach einst*, vgl. kursive Hervorhebung in nachfolgenden Zitaten); die beiden ersten Dialoge beginnen außerdem mit der gleichen, sich im Leben der beiden Asketen offenbar häufig wiederholenden (vgl. „zuweilen") Situation:

> Zuweilen gingen sie zu zweien durch die Dörfer, um Nahrung für sich und ihre Lehrer zu betteln. „Wie denkst du, Govinda", *sprach einst* auf diesem Bettelgang Siddhartha, „wie denkst du, sind wir weitergekommen? Haben wir Ziele erreicht?" (366)

> Und wieder *ein anderes Mal*, da Siddhartha mit Govinda den Wald verließ, um im Dorfe etwas Nahrung zu suchen, *begann* Siddhartha zu *sprechen* und sagte: „Wie nun, o Govinda, sind wir wohl auf dem rechten Wege? Nähern wir uns wohl der Erkenntnis? Nähern wir uns wohl der Erlösung? Oder gehen wir nicht vielleicht im Kreise – wir, die wir doch dem Kreislauf zu entrinnen dachten?" (367)[951]

Die Nachricht von Buddha wird ebenfalls mit einem „einstmals" eingeleitet (einer Kombination aus dem „einst" des ersten und dem „ein anderes Mal" des zweiten Dialogs) und nimmt das Wort „erreichen" wieder auf, diesmal in einer anderen Bedeutung:

> *Einstmals*, als die beiden Jünglinge gegen drei Jahre bei den Samanas gelebt und ihre Übungen geteilt hatten, da erreichte sie auf mancherlei Wegen und Umwegen eine Kunde [...]. (20)

Im dritten, sich sinngemäß aus der Nachricht von Gotama ergebenden Dialog der beiden Samanas, verbindet sich das Motiv des ins-Dorf-Gehens mit dem Thema Gotama. Die von Siddhartha in den beiden ersten Dialogen aufgeworfene Frage, ob es Sinn habe, bei den Samanas zu sein bzw. zu bleiben, wird im dritten Gespräch durch eine unerwartete Wendung gelöst, indem die Rollen getauscht werden: Nun wird Govinda zum Fragenden und zum Initiator des Lehrerverlassens:

> „O Siddhartha", *sprach einst* Govinda zu seinem Freunde. „Heute war ich im Dorf, und ein Brahmane lud mich ein, in sein Haus zu treten, und in seinem Hause war ein Brahmanensohn aus Magadha, dieser hat mit seinen Augen den Buddha gesehen und hat ihn lehren hören. [...] Sprich, Freund, wollen wir nicht auch dorthin gehen und die Lehre aus dem Munde des Buddha anhören?" (371)

Alle drei Dialoge werden außerdem mit den Motiven Scherz/Spott und Trauer miteinander verbunden; beim ersten Mal meint Govinda: „Siddhartha macht sich einen *Scherz* mit mir" (366), beim zweiten Gespräch heißt es über Siddharthas Stimme:

[951] In diesen beiden Gesprächen wird auf zwei Momente aus dem Leben des historischen Buddha angespielt: Der erste Dialog handelt von Siddharthas Zweifeln an dem Sinn der Askeseübungen (vgl. S. 366f.), der zweite von der Nicht-Erlernbarkeit des „Wissens" und Siddharthas Entschluss, die Samanas zu verlassen (vgl. S. 368). Damit wären im Grunde die Stationen der Buddha-Geschichte durchlaufen – das Verlassen der Lehrer und der Verzicht auf Askese –, nach denen nun die Erleuchtung erfolgen soll. Unmittelbar danach erfolgt auch die erste Erwähnung des Buddha (zum Verhältnis dieses Moments zur Vorlage vgl. oben, III.1.2.).

> Siddhartha aber sagte mit einer *Stimme*, welche so viel *Trauer* wie *Spott* enthielt, mit einer leisen, einer etwas *traurigen*, etwas *spöttischen Stimme* [...]. (368)

Im dritten Gespräch wird das Stimmen-Motiv wieder aufgenommen:

> Da lachte Siddhartha auf seine Weise, wobei der Ton seiner *Stimme* einen Schatten von *Trauer* und einen Schatten von *Spott* annahm, und sagte [...]. (372)

Die plötzliche Wende des dritten Dialogs geht von der Nachricht von Gotama aus, bei der es sich ebenfalls um ein komplexes Spiel von Wiederholungen verschiedener Ebenen handelt. Jeder dieser fünf Gotama gewidmeten Absätze variiert das Thema ‚Verbreitung der Information über den Buddha und die zwiespältige Reaktion auf diese Nachricht'. Die Struktur der inhaltlichen Wiederholungen tritt dabei durch die Wiederkehr von Motivketten bzw. Motivvariationen zu Tage; dazu gehören synonyme Varianten der Motive ‚Nachricht' (*Kunde – Gerücht – Sage – Märchen*, im Zitat fett und kursiv markiert), ‚Verbreitung' (*erreichte – klang auf – duftete empor – sprachen davon – drang – durchlief – erscholl – Kunde brachte – gedrungen*, vgl. kursive Markierung) und verschiedene (nahezu alle) Namen und Bezeichnungen des (historischen) Buddha (*Gotama – der Erhabene – der Buddha – der Kundige – der Helfer – der Weise aus dem Geschlecht der Sakya – Sakyamuni*, im Zitat unterstrichen):

> Einstmals, als die beiden Jünglinge gegen drei Jahre bei den Samanas gelebt und ihre Übungen geteilt haben, da *erreichte* sie auf mancherlei Wegen und Umwegen ***eine Kunde, ein Gerücht, eine Sage***: Einer sei erschienen, Gotama genannt, der Erhabene, der Buddha [...].
>
> ***Diese Sage, dies Gerücht, dies Märchen*** *klang auf*, *duftete empor*, hier und dort, in den Städten *sprachen* die Brahmanen *davon*, im Wald die Samanas, immer wieder *drang* der Name Gotamas, des Buddha, zu den Ohren der Jünglinge [...].
>
> Wie wenn in einem Lande die Pest herrscht, und *es erhebt sich die* ***Kunde***, da und dort sei ein Mann, ein Weiser, ein Kundiger, dessen Wort und Anhauch genüge, um jeden von der Seuche Befallenen zu heilen, und wie dann diese ***Kunde*** *das Land durchläuft* und *jedermann davon spricht*, viele glauben, viele zweifeln, viele aber sich alsbald auf den Weg machen, um den Weisen, den Helfer aufzusuchen, so *durchlief* das Land jene ***Sage***, jene *duftende* ***Sage*** von Gotama, dem Buddha, dem Weisen aus dem Geschlecht Sakya.
>
> Süß *klang die* ***Sage*** von Buddha, Zauber *duftete* aus diesen Berichten.
>
> Überall, wohin das ***Gerücht*** vom Buddha *erscholl* [...] war jeder Pilger und Fremdling willkommen, wenn er ***Kunde*** von ihm, dem Erhabenen, dem Sakyamuni, *brachte*.
>
> Auch zu den Samanas im Walde, auch zu Siddhartha, auch zu Govinda war die ***Sage*** *gedrungen*, langsam, in Tropfen [...]. (369ff.)

Bei dem Motiv der zwiespältigen Reaktion auf diese Nachricht und der Bekehrung zu Buddha sind die wörtlichen Wiederholungen weniger ausgeprägt, dafür werden verschiedene Synonyme variiert. Buddhas Name wird „im Guten und im Bösen, in Lobpreisung und in Schmähung" (370) erwähnt:

> [...] Viele *glauben*, viele *zweifeln*, viele aber [machen] sich alsbald auf den Weg, um den Weisen, den Helfer aufzusuchen [...].
>
> Vieles *Herrliche und Unglaubliche* wurde von ihm berichtet, er hatte Wunder getan, hatte den Teufel überwunden, hatte mit den Göttern gesprochen. Seine *Feinde und Ungläubige* aber sagten, dieser Gotama sei ein eitler Verführer, er bringe seine Tage in Wohlleben hin, *verachte die Opfer, sei ohne Gelehrsamkeit und kenne weder Übung noch Kasteiung*. [...]
>
> [...] Überall in den Ländern Indiens horchten die Jünglinge auf, fühlten *Sehnsucht*, fühlten *Hoffnung* [...].
>
> Auch zu den Samanas im Walde [...] war die Sage gedrungen, langsam, in Tropfen, jeder Tropfen schwer von *Hoffnung*, jeder Tropfen schwer von *Zweifel*. Sie sprachen wenig davon, denn der Älteste der Samanas war *kein Freund* dieser Sage. Er hatte vernommen, daß jener angebliche Buddha vormals Asket gewesen und im Walde gelebt, *sich* dann aber *zu Wohlleben und Weltlust zurückgewendet habe*, und er hielt nichts von diesem Gotama. (370f.)

In Govinda findet das Thema der Bekehrung zu Gotama seine Personifizierung: Wie viele andere Jünglinge, will er sich auf den Weg zu Buddha machen.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass es sich bei dieser Textstelle um eine mehrfache, variable Beschreibung eines Prozesses handelt, die zwar seine Dauer und Allmählichkeit betont, jedoch eine Tendenz zum zweiten Wiederholungstypus aufweist, nämlich der mehrfachen Beschreibung einer einmaligen Handlung.

Die bisher analysierten Beispiele aus dem ersten Teil des Romans haben im Hinblick auf das Verfahren der inhaltlichen Wiederholungen eines gemeinsam: Die wiederkehrenden und variierten Motive betonen den zeitlichen Verlauf einer Bewegung bzw. die Dauer eines Prozesses und evozieren dabei häufig den Eindruck von deren Kreisförmigkeit. Dagegen wird bei einem Blick auf die von diesem Verfahren besonders geprägten Textstellen des zweiten Teils eine allmähliche Verlangsamung der Kreisbewegungen deutlich.

Am Anfang des Kapitels „Sansara" wird einerseits die Wiederkehr und Kreisförmigkeit der beschriebenen Prozesse durch stark ausgeprägte Wiederholungsstrukturen noch intensiver betont. Auf der anderen Seite wird die Bewegung deutlich verlangsamt und sinnentleert. Das auf über drei Seiten in verschiedenen Variationen entwickelte Thema wird bereits im ersten Satz zusammengefasst:

> *Lange Zeit* hatte Siddhartha das Leben der Welt und der Lüste gelebt, ohne ihm doch anzugehören. (410)

Diese beiden Gegenpole – Siddharthas sinnliche Umwelt und sein inneres Samana-Sein – werden im Laufe des Kapitels allmählich zusammengeführt. Die beiden Themen werden in synonymen Bildern beschrieben, die den Eindruck einer mechanischen Bewegung erzeugen. Bei den Angaben über die Dauer des beschriebenen Prozesses handelt es sich um wörtliche Wiederholungen (*lange Zeit – noch – immer noch – langsam – lange*, vgl. hier und weiter kursive Hervorhebung), die die Zeit-Struktur bzw. das Motiv der Verlangsamung hervorheben:

> Seine Sinne [...] waren wieder erwacht [...], *dennoch* war er *lange Zeit* im Herzen *noch* ein Samana geblieben [...]. *Immer noch* war es die Kunst des Denkens, des Wartens, des Fastens, von welcher sein Leben gelenkt wurde, *immer noch* waren die Menschen der Welt, die Kindermenschen ihm fremd geblieben, wie er ihnen fremd war. (410)

> Siddhartha hatte gelernt, Handel zu treiben, Macht über Menschen auszuüben, sich mit dem Weibe zu vergnügen [...] Aber *immer noch* hatte er sich von den andern verschieden und ihnen überlegen gefühlt, *immer* hatte er ihnen mit ein wenig Spott zugesehen, mit ein wenig spöttischer Verachtung, mit ebenjener Verachtung, wie sie ein Samana stets für Weltleute fühlt. [...] *immer* hatte Siddhartha es mit Spott angesehen. *Langsam und unmerklich nur* [...] war sein Spott müder geworden, war seine Überlegenheit stiller geworden. *Langsam nur* [...] hatte Siddhartha etwas von der Art der Kindermenschen angenommen [...]. (411f.)

> Sein Gesicht war *immer noch* kluger und geistiger als andre, aber es lachte selten und nahm einen um den andern jene Züge an, die man im Gesicht reicher Leute so häufig findet [...]. *Langsam nur* ergriff ihn die Seelenkrankheit der Reichen. (412f.)

Die allmähliche Verlangsamung wird an einer Stelle direkt in einem Bild erfasst:

> Wie die Scheibe des Töpfers, einmal angetrieben, sich *noch lange* dreht und *nur langsam* ermüdet und ausschwingt, so hatte in Siddharthas Seele das Rad der Askese, das Rad des Denkens, das Rad der Unterscheidung *lange* weitergeschwungen, schwang *immer noch*, aber es schwang *langsam und zögernd und war dem Stillstand nahe*. *Langsam*, wie Feuchtigkeit in den absterbenden Baumstrunk dringt, ihn *langsam* füllt und faulen macht, war Welt und Trägheit in Siddharthas Seele gedrungen, *langsam* füllte sie seine Seele, machte sie schwer, machte sie müde, schläferte sie ein. (411)

In der Beschreibung des Würfelspiels wird die Sinnlosigkeit der Kreisbewegung endgültig; die formalen Wiederholungen sind hier besonders stark ausgeprägt, inhaltlich geht es um ein und dasselbe Thema: Siddhartha flieht ins Spiel, um „seine

Verachtung des Reichtums, des Götzen der Kaufleute," (414) zu zeigen, und gerät dabei in eine noch höhere Abhängigkeit von dem Geld:

So spielte er hoch und schonungslos,
sich selbst hassend,
sich selbst verhöhnend,
strich Tausende ein,
warf Tausende weg,
verspielte Geld,
verspielte Schmuck,
verspielte ein Landhaus,
gewann wieder,
verspielte wieder.

Jene Angst,
jene furchtbare und beklemmende Angst,
welche er während des Würfelns,
während des Bangens um hohe Einsätze empfand,
jene Angst liebte er
und suchte sie immer zu erneuern,
immer zu steigern,
immer höher zu kitzeln,
denn in diesem Gefühl allein noch fühlte er
etwas wie Glück,
etwas wie Rausch,
etwas wie erhöhtes Leben inmitten seines gesättigten,
lauen,
faden Lebens.

Und nach jedem großen Verluste
sann er auf neuen Reichtum,
ging eifriger dem Handel nach,
zwang strenger seine Schuldner zum Zahlen,
denn er wollte weiterspielen,
er wollte weitervergeuden,
weiter dem Reichtum seine Verachtung zeigen. [...]

Und sooft er aus dieser häßlichen Bezauberung erwachte,
sooft er sein Gesicht im Spiegel an der Schlafzimmerwand gealtert und häßlicher geworden sah,
sooft Scham und Ekel ihn überfiel,
floh er weiter,
floh in neues Glücksspiel,
floh in Betäubungen der Wollust,
des Weines,
und von da zurück in den Trieb des Häufens und Erwerbens.

In diesem sinnlosen Kreislauf
lief er sich müde,
lief er sich alt,
lief er sich krank. (414)

Was die rhythmische Form betrifft, handelt es sich um ein für den gesamten Text charakteristisches, dem Benares-Rhythmus nachempfundenes Strukturmuster, die nun in endlos langen Sätzen ausgedehnt wird.

Genauso wie Siddharthas Samana-Sein langsam im Weltleben aufgeht, hört im Kapitel „Om" seine „Wunde" allmählich auf zu brennen. Formal ist diese Struktur zwar weniger ausgeprägt, das Verfahren bleibt jedoch ähnlich. Das Kapitel beginnt ebenfalls mit einer kurzen Formulierung des Hauptthemas, das im weiteren Verlauf entwickelt, variiert und modifiziert wird (man beachte die Betonung der zeitlichen Dauer – „lange noch"):

Lange noch brannte die Wunde. (453)

Parallel dazu, und zum Teil in denselben Bildern wird der Prozess des ebenfalls langsamen Reifens der letzten Erkenntnis geschildert:

> *Langsam blühte, langsam reifte* in Siddhartha die Erkenntnis, das Wissen darum, was eigentlich Weisheit sei, was seines langen Suchens Ziel sei. [...] *Langsam blühte diese in ihm auf, strahlte* ihm aus Vasudevas altem Kindergesichte wider: Harmonie, Wissen um die ewige Vollkommenheit der Welt, Lächeln, Einheit.
>
> Die Wunde aber brannte *noch* [...]. Nicht von selbst erlosch die Flamme. (454)

Im nächsten Schritt wird das Motiv des Blühens mit Vasudevas Gesicht verknüpft:

> Unverändert und *blühend* war nur die Freude und das heitere Wohlwollen seines *Gesichtes*. (456)

Dann erscheint das Motiv ‚langsam' im Zusammenhang mit Siddharthas Erzählen; thematisch wird all das, was über Siddharthas Leiden wegen seines entflohenen Sohnes im vorangegangenen Kapitel geschildert wurde, wieder aufgenommen und erneut mit dem Wunden-Motiv kombiniert:

> Siddhartha setzte sich zu dem Greise, *langsam* begann er zu sprechen. Worüber sie niemals gesprochen hatten, davon erzählte er jetzt, von seinem Gange zur Stadt, damals, von der *brennenden Wunde*, von seinem Neid bei Anblick glücklicher Väter, von seinem Wissen um die Torheit solcher Wünsche, von seinem vergeblichen Kampf gegen sie. [...] Er zeigte die *Wunde* dar, erzählte auch seine heutige Flucht [...]. (456)

Die Wunde hört dabei auf zu „brennen":

> *Während* er sprach, *lange* sprach, *während* Vasudeva mit stillem Gesicht lauschte, empfand Siddhartha dies Zuhören Vasudevas *immer stärker*, als er es jemals gefühlt hatte [...]. Diesem Zuhörer seine *Wunde* zu zeigen, war dasselbe wie sie *im Flusse baden, bis sie kühl und mit dem Flusse eins wurde*. (456)

Die Dauer dieses Sprechens wird mit dem ständigen Wiederholen des Wortes „während" betont; im Laufe dieses Erzählens beginnen andere Prozesse: Siddhartha hört auf, „an die Wunde zu denken" und dringt immer mehr in das Wesen von Vasudeva ein. Die Struktur dieser Prozesse wird ebenfalls durch die Wiederholungen der Komparative unterstützt (*mehr und mehr – nicht mehr – je mehr – desto weniger*; im Zitat unterstrichen):

> *Während* er *immer noch* sprach, *immer noch* bekannte und beichtete, fühlte Siddhartha mehr und mehr, daß dies nicht mehr Vasudeva, nicht mehr ein Mensch war, der ihm zuhörte [...], daß er Gott selbst, daß er das Ewige selbst war. Und *während* Siddhartha aufhörte, an sich und an seine *Wunde* zu denken, nahm diese Erkenntnis vom veränderten Wesen des Vasudeva von ihm Besitz, und je mehr er es empfand, und darein eindrang, desto weniger wunderlich wurde es, desto mehr sah er ein, daß alles in Ordnung und natürlich war, daß Vasudeva *schon lange, beinahe schon immer* so gewesen sei, daß nur er selbst es nicht ganz erkannt hatte, ja daß er selbst von jenem kaum noch verschieden sei. [...] er *begann* im Herzen von Vasudeva Abschied zu nehmen. Dabei sprach er *immerfort*. (456f.)

Am Ende des Lauschens am Fluss decken sich die beiden Fährmann-Gestalten, indem die Motive (hell, glänzen – im Zitat fett hervorgehoben), die zuvor nur auf Vasudeva bezogen wurden, nun auch für Siddhartha gelten:

> **Hell glänzte** Vasudevas Lächeln, über all den Runzeln seines alten Antlitzes schwebte es **leuchtend**, wie über all den Stimmen des Flusses das Om schwebte. **Hell glänzte** sein Lächeln, als er den Freund anblickte, und **hell glänzte** nun auch auf Siddharthas Gesicht dasselbe Lächeln auf. (459)

Das Motiv der Wunde verbindet sich nun mit den gleichen Attributen, die am Anfang des Kapitels Siddharthas „langsam blühender" Erkenntnis galten, die ihm „aus Vasudevas altem Kindergesichte wider*strahlte*" (454):

> Seine **Wunde blühte**, sein **Leid strahlte**, sein Ich war in die Einheit geflossen. (459)

Mehrfache Beschreibung derselben Handlung

Die ersten Tendenzen dieser Wiederholungsart zeigen sich in der oben bereits analysierten Beschreibung von Gotamas Erscheinungsbild (vgl. III.2.2.1.). Bemerkenswerterweise zeichnet sich dieses für die Sujet-Struktur des Textes zentrale Kapitel („Gotama") allgemein durch eine deutlich ausgeprägte und differenzierte Struktur verschiedener Arten von Wiederholungen aus. Das, was in der Beschreibung von Gotamas Almosengang tendenziell vorhanden ist und bei seiner Rede noch deutlicher wird, nämlich die mehrfache Beschreibung einer und derselben Handlung, steht im nächsten Kapitel, „Erwachen", im Mittelpunkt. Das Verfahren der inhaltlichen Wiederholungen spielt in der poetischen Gestaltung dieser für die gesamte Handlung signifikanten Textstelle eine zentrale Rolle, so dass seine Hauptfunktion gerade hier besonders zu Tage tritt.

Die physische Bewegung des Protagonisten wird hier verknüpft mit seinem Gedankengang, der Reflexion seines Lebensweges. Dabei beeinflusst die Entwicklung der Reflexion Siddharthas Bewegung im Raum, verlangsamt und beschleunigt sie, bringt sie zum Stillstand und löst sie wieder aus. Parallel dazu schließen sich mehrere Motivketten zu einer Kreiskomposition. In den ersten vier Absätzen gehen die beiden Bewegungen in entgegengesetzte Richtungen: Das Fortschreiten des Gedankenganges verlangsamt das physische Gehen, bis es bei einem gedanklichen Höhepunkt ganz zum Stillstand kommt. Zunächst geht es darum, Siddharthas Gefühl, „daß in diesem Hain auch sein bisheriges Leben hinter ihm zurückblieb und sich von ihm trennte" (383), zu rationalisieren:

> Dieser Empfindung, die ihn ganz erfüllte, *sann er im langsamen Dahingehen nach*. Tief sann er nach, wie durch ein tiefes Wasser ließ er sich bis auf den Boden dieser Empfindung hinab, bis dahin, wo die Ursachen ruhen, denn Ursachen erkennen, so schien ihm, das eben ist Denken, und dadurch allein werden Empfindungen zu Erkenntnissen und gehen nicht verloren, sondern werden wesenhaft und beginnen auszustrahlen, was in ihnen ist. (383)

Die Dauer der physischen Bewegung und ihre Verlangsamung werden durch Wiederholungen der Hauptmotive, *langsam – dahingehen – nachdenken* jeweils am Absatzanfang betont:

> Im langsamen Dahingehen dachte Siddhartha nach.
>
> Langsamer ging der Denkende dahin und fragte sich [...].
>
> Der im langsamen Dahingehen Denkende blieb stehen, von diesem Gedanken erfaßt [...]. (383f.)

Thematisch dreht es sich bei diesem Nachdenken um das Lernen und das Ich, wobei die Entwicklung dieser Motive einen Kreis bildet: Ausgehend von seinen Lehrern und dem Ich endet diese Passage mit Siddharthas Entschluss, bei sich selbst zu lernen, vgl. die erste und die letzte Sequenz:

> „Was nun ist es aber, das du aus *Lehren* und von *Lehrern* hattest *lernen wollen*, und was sie, die dich *viel gelehrt* haben, dich doch *nicht lehren konnten*? [...] Das *Ich* war es, dessen Sinn und Wesen ich *lernen* wollte." (383)
>
> „*Bei mir selbst will ich lernen*, will ich Schüler sein, will ich mich kennenlernen, das Geheimnis Siddhartha." (384)

Die einzelnen gedanklichen Zwischenschritte dieser Passage stellen im Grunde Variationen eines Widerspruchs dar. Zunächst stellt Siddhartha nämlich fest, dass er mit Hilfe der Lehrer sein Ich finden wollte (vgl. das obige Zitat); im nächsten Satz heißt es aber, dass er vom Ich „loskommen" und es „überwinden" wollte und dann wiederum, „kein Ding in der Welt hat so viel meine Gedanken beschäftigt wie dieses mein Ich". Trotzdem lautet der nächste Satz: „Und über kein Ding in der Welt weiß ich weniger als über mich, über Siddhartha!" Für dieses Nicht-Wissen wird

„eine einzige Ursache“ angegeben, nämlich dass Siddhartha „Angst“ vor sich hatte und „auf der Flucht“ vor sich selbst war. Der Abschluss dieser Passage behauptet aber nicht mehr die Selbstflucht, sondern den Verlust des Gesuchten:

> Atman suchte ich, Brahman suchte ich, ich war gewillt, mein Ich zu zerstücken und auseinanderzuschälen, um in seinem unbekannten Innersten den Kern aller Schalen zu finden, den Atman, das Leben, das Göttliche, das Letzte. Ich selbst aber ging mit dabei *verloren.* (384)

So oszilliert Siddharthas ‚Ursachenerkennung‘ zwischen zwei Erklärungen, der Selbstflucht und der falschen Suchrichtung, und die Beschreibung seines inneren Zustandes zwischen Empfindungen (vgl. den ersten Absatz des Kapitels) und dem logisch gebrochenen Gedankengang. Im nächsten Abschnitt geht es wieder um das Gefühl – „ein *Gefühl* von Erwachen“ (384), das seine Bewegung wieder in Gang setzt:

> Siddhartha schlug die Augen auf und sah um sich, ein Lächeln erfüllte sein Gesicht, und ein tiefes Gefühl von Erwachen aus langen Träumen durchströmte ihn bis in die Zehen. Und alsbald lief er wieder, lief rasch, wie ein Mann, welcher weiß, was er zu tun hat. (384)

Im nächsten Schritt werden die zuvor disparaten Motive *Weg*, *Ich* und *Erwachen* zu einer essentiellen Formel vereinigt: Siddhartha als „der Erwachende, auf dem Wege zu sich selbst“ (385). Gleichzeitig zerfällt das Motiv des „Erwachens“ in zwei neue Motive: Augen-Aufmachen und Um-Sich-Blicken:

> Siddhartha *schlug* die *Augen auf* und *sah um sich* [...]. (384)
>
> Er *blickte um sich*, als sähe er zum ersten Male die Welt. [...] All dieses, all dies Gelb und Blau, Fluß und Wald, *ging* zum erstenmal durchs *Auge* in Siddhartha ein [...]. (385)
>
> „Ich aber, der ich das Buch der Welt und das Buch meines eigenen Wesens lesen wollte, ich habe, einem im voraus vermuteten Sinn zuliebe, die Zeichen und Buchstaben verachtet, ich nannte die Welt der Erscheinungen Täuschung, nannte mein *Auge* und meine Zunge zufällige und wertlose Erscheinungen. Nein, dies ist vorüber, ich bin *erwacht*, ich bin in der Tat *erwacht* und heute erst geboren.“ (385)

Im folgenden Absatz kommt Siddharthas physische Fortbewegung erneut und diesmal plötzlich zum Stillstand. Ab hier haben wir es mit einer zwei Absätze umfassenden *zweifachen* Beschreibung *eines* Moments zu tun, nämlich des Augenblicks des Stehenbleibens. Dadurch kommt es nun ausdrücklich zu einer Retardation oder mit anderen Worten: zu einer ‚Verräumlichung‘ des Augenblicks. Diese wird im Text durch mehrfache Motivwiederholung, vor allem Augenblick (vgl. fett und kursiv) und Stehenbleiben (kursiv), ausdrücklich betont:

> Indem Siddhartha diesen Gedanken dachte, *blieb er abermals stehen*, plötzlich, als läge eine Schlange vor ihm auf dem Weg. (385)
>
> Jetzt aber, in diesem ***Augenblick**, da er stehenblieb, als läge eine Schlange auf seinem Wege*, erwachte er auch zu dieser Einsicht: [...]. (386)
>
> Regungslos *blieb Siddhartha stehen*, und einen ***Augenblick** und Atemzug* lang fror sein Herz [...]. (386)
>
> Tief *sog er Atem ein*, und *einen Augenblick* fror er und schauderte. (386)

Thematisch behandelt diese Beschreibung zwei Seiten eines Prozesses: die rationale und die gefühlsmäßige. Im ersten Absatz gelangt Siddhartha im Augenblick des Stehenbleibens zur „Einsicht“, dass er nicht mehr Asket, Priester oder Brahmane sei. Im zweiten geht es um sein Gefühl und Empfindung in demselben Augenblick (vgl. die Gefühls- bzw. Empfindungs-Motive im ersten Teil dieses Kapitels):

> [...] einen Augenblick und Atemzug lang *fror sein Herz*, er *fühlte* es in der Brust innen *frieren* wie ein kleines Tier, einen Vogel oder einen Hasen, als er sah, wie allein er sei. Jahrelang war er heimatlos gewesen und hatte es *nicht gefühlt*. Nun *fühlte* er es. (386)

Beide Absätze werden nach dem gleichen Schema gebaut, indem beide eine Gegenüberstellung von vorher und jetzt enthalten (im Zitat einfach bzw. doppelt unterstrichen):

> Als er an diesem selben Morgen den Hain Jetavana, den Hain des Erhabenen, verlassen hatte, schon auf dem Wege zu sich selbst, da war es seine Absicht gewesen, [...] daß er in seine Heimat und zu seinem Vater zurückkehre. Jetzt aber, *erst **in diesem Augenblick**, da er stehenblieb, als läge eine Schlange auf seinem Wege*, erwachte er auch zu dieser Einsicht [...].
>
> Jahrelang war er heimatlos und hatte es nicht gefühlt. Nun fühlte er es. Immer noch, auch in der fernsten Versenkung, war er seines Vaters Sohn gewesen, war Brahmane gewesen, hohen Standes, ein Geistiger. Jetzt war er nur noch Siddhartha, der Erwachte, sonst nichts. (386)

Das Motiv des Gefühls wiederholt sich nochmals am Kapitelende in Kombination mit dem Motiv des Erwachens und schließt nun den Kreis: „Er *fühlte*: Dies war der letzte Schauder der Erwachens gewesen, der letzte Krampf der Geburt." (387)

In der Kompositionsstruktur des Romans nimmt das Kapitel „Erwachen" deutlich eine der zentralen Stellen ein, indem es den Übergang zwischen zwei Lebensphasen des Protagonisten markiert. Vor dem Hintergrund der Buddha-Lebensgeschichte betrachtet, deckt sich diese Textstelle mit der Ereignis-Phase der Vorlage: Genauso wie der historische Buddha hat Siddhartha gerade den zweiten Lehrer verlassen und kurz zuvor auf die Askese verzichtet. Auf den ersten Blick scheint es Siddharthas Reflexion bzw. sein Gedankengang zu sein, die die Wichtigkeit dieser Textstelle ausmachen. Bei näherer Betrachtung wird jedoch deutlich, dass bei dieser Reflexion nicht viel an „Erkenntnis" herauskommt: Genauso wie die Themen und Motive der Exposition und des Finales sich aufeinander beziehen und eine Kreisstruktur bilden, beginnt und endet das Kapitel gleich, vgl. den ersten und den letzten Satz:

> Als Siddhartha den Hain verließ, in welchem der Buddha, der Vollendete, *zurückblieb*, in welchem Govinda *zurückblieb*, da fühlte er, daß in diesem Hain auch *sein bisheriges Leben hinter ihm zurückblieb* und sich von ihm trennte. (383)
>
> Und alsbald schritt er wieder aus, begann rasch und ungeduldig zu gehen, nicht mehr nach Hause, nicht mehr zu Vater, nicht mehr *zurück*. (387)

Stark vereinfacht formuliert, beginnt das Kapitel mit Siddharthas Gefühl, dass das Vergangene vergangen sei und endet mit seiner Erkenntnis, dass es auch endgültig und mit allen Konsequenzen zurückgeblieben sei, dass er nicht mehr zu seinem alten Leben als Brahmanensohn zurückkehren könnte. Vom logischen Standpunkt betrachtet, erscheint Siddharthas Gedankengang im Grunde als eine Tautologie, genauso wie sein physischer Gang ein Wechselspiel aus Verlangsamung, Beschleunigung und Stillstand ergibt und letztlich als ein Sinnbild der Handlungsretardation zwischen den Geschehnissen des ersten und des zweiten Teils erscheint.

So steht im Zentrum dieses Kapitels nicht die gedankliche Entwicklung, deren Logik, wie oben gezeigt, stets gebrochen wird und deren Resultat nicht weit vom Ausgangspunkt entfernt ist. Vielmehr steht der Eindruck einer in allen ihren Facetten sinnlich wahrnehmbaren Bewegung im Mittelpunkt, der durch die besondere Materialorganisation zustande kommt. Dabei geht die Beschreibung einer sich wiederholenden Handlung als einer abwechselnd beschleunigten und retardierten Bewegung in die mehrfache Beschreibung eines einzigen Augenblicks über. Damit stellt das Kapitel „Erwachen" neben der Schlussszene des Romans das am deutlichsten ausgeprägte Beispiel der Verräumlichung des Augenblicks bzw. der Zeitaufhebung dar, zu der die übrigen Passagen mit ausgeprägten inhaltlichen Wiederholungen lediglich eine Tendenz aufweisen.

Parallel zu dem Gang von Siddharthas Reflexion, der von der anfänglichen Empfindung über die Gedankenentwicklung wieder zum Gefühl führt, und zu seiner linearen Bewegung im dargestellten Raum, die verlangsamt, beschleunigt und zum Schluss gestoppt und im Raum der Darstellung ‚verräumlicht' wird, schaffen die Motive dieses Kapitels eine ebenfalls kreisförmige (metaphorische) Bewegung nach unten und wieder nach oben. Die tragende Rolle spielt dabei das Motiv der Tiefe (im Zitat kursiv) in Kombination mit Wasser-Metaphorik und dem Atem-Motiv (vgl. im Zitat einfach bzw. doppelt unterstrichene Stellen):

> Dieser Empfindung, die ihn ganz erfüllte, sann er im langsamen Dahingehen nach. *Tief* sann er nach, wie durch ein *tiefes* Wasser ließ er sich bis auf den Boden dieser Empfindung hinab [...]. (383)
>
> [...] ein Lächeln erfüllte sein Gesicht, und ein *tiefes* Gefühl von Erwachen aus langen Träumen durchströmte ihn bis in die Zehen. (384)
>
> „Oh", dachte er aufatmend mit *tiefem* Atemzug [...]. (384)

In der weiteren Entwicklung dieser Motivreihe wird Siddharthas Ver*tiefung* auf den Boden des Gefühls mit dem gleichzeitigen Strömen der Außenwelt in Siddhartha hinein (im Zitat kursiv) und der Bewegung von der Oberfläche ins Innere (im Zitat unterstrichen) der Erscheinungen verknüpft:

> All dies, all dies Gelb und Blau, Fluß und Wald, *ging* zum erstenmal *durchs Auge in Siddhartha ein*, war nicht mehr Zauber Maras, war nicht mehr der Schleier der Maja, war nicht mehr sinnlose und zufällige Vielfalt der Erscheinungswelt, verächtlich dem *tiefdenkenden* Brahmanen, der die Vielfalt verschmäht, der die Einheit sucht. [...] Sinn und Wesen waren nicht irgendwo hinter den Dingen, sie waren *in ihnen, in allem*. (385)
>
> Regungslos blieb Siddhartha stehen, und einen Augenblick und Atemzug fror sein Herz, er fühlte es *in der Brust innen* frieren [...].
>
> *Tief sog* er den Atem *ein*, und einen Augenblick fror er und schauderte. (386)

Diese Metaphorik schafft ein neues Verhältnis von Innen und Außen: Während die sinnlich wahrnehmbare Außenwelt („Gelb und Blau, Fluß und Wald") in Siddhartha hineingeht, bleibt er nun völlig allein zurück, ohne die ihn bisher umgebende Außenwelt, die menschliche Umgebung (im Zitat unterstrichen):

> Immer noch, in der fernsten Versenkung, war er seines Vaters Sohn gewesen, war Brahmane gewesen, hohen Standes, ein Geistiger. Jetzt war er nur noch Siddhartha, der Erwachte, nichts mehr. [...] Kein Brahmane, der nicht zu den Brahmanen zählte und mit ihnen lebte, kein Asket, der nicht im Stande der Samanas seine Zuflucht fand, und auch der verlorenste Einsiedler im Walde war nicht einer und allein, auch ihn umgab Zugehörigkeit, auch er gehörte einem Stande an, der ihm Heimat war. [...] Er aber, Siddhartha, wo war er zugehörig? (386)

Es handelt sich also um eine besondere, existentielle Einsamkeit – wenn nicht einmal der „verlorenste Einsiedler im Walde", die denkbar äußerste Form der Einsamkeit, mit Siddharthas Situation verglichen werden kann. Im letzten Absatz „schmilzt" Siddharthas Außenwelt buchstäblich weg und sein Verlassen der alten Umgebung wird als neue Geburt dargestellt, als ein Hinausgehen aus einer Umschlossenheit – allerdings in eine neue Umgebung, die im nächsten Kapitel thematisiert wird (vgl. S. 388ff.). Gleichzeitig taucht der Protagonist hier aus seiner das gesamte Kapitel andauernden Vertiefung (im Zitat kursiv) wieder auf, womit die senkrechte Bewegung abgeschlossen wird:

> Aus diesem Augenblick, wo die Welt *rings von ihm wegschmolz*, wo er allein stand wie ein Stern am Himmel, aus diesem Augenblick einer Kälte und Verzagtheit *tauchte Siddhartha empor*, mehr Ich als zuvor, fester geballt. Er fühlte: Dies war der letzte Schauder der Erwachens gewesen, der letzte Krampf der Geburt. (387)

Der Prozess des ‚Hinabtauchens' bzw. einer Vertiefung wird im weiteren Verlauf des Romans mehrfach wiederholt und variiert, in Kombination mit anderen Motiven

und in Bezug auf andere Situationen. Bemerkenswerterweise markiert die Vertiefung den nächsten Wendepunkt der Handlung. Ähnlich wie das „Erwachen"-Kapitel beginnt das Kapitel „Am Flusse" mit Siddharthas Bewegung (Wandern) und dem Motiv des zurückgelassenen Lebens, das nun „bis zum Ekel [...] ausgesogen" ist:

> Siddhartha wanderte im Walde, schon fern von der Stadt, und wußte nichts als das eine, daß er nicht mehr zurückkonnte, daß dies Leben, wie er es nun viele Jahre lang geführt, vorüber und dahin und bis zum Ekel ausgekostet und ausgesogen war. (419)

Dazu kommt ebenfalls das Motiv der Tiefe (vgl. kursiv), kombiniert mit dem Wasser-Motiv (unterstrichen):

> *Tief* war er in Sansara verstrickt, Ekel und Tod hatte er von allen Seiten *in sich* eingesogen, wie ein Schwamm Wasser einsaugt, bis er voll ist. (419)

Als ‚tief' werden hier auch Siddharthas Empfindungen bezeichnet, etwa der Wunsch, das Eingesogene loszuwerden:

> Nein, es gab keine Ziele mehr, es gab nichts mehr als die *tiefe,* leidvolle Sehnsucht, diesen ganzen wüsten Traum von sich zu schütteln, diesen schalen Wein von sich zu speien, diesem jämmerlichen und schmachvollen Leben ein Ende zu machen. (420)

Die Motive des Kapitels „Erwachen" werden hier buchstäblich genommen: Das Wasser wird zu einem realen Fluss, an dem Siddhartha stehen bleibt (ebenfalls eine Unterbrechung der Bewegung) und ins Wasser hinab blickt, und das gedankliche Versinken zum realen Ertrinken (kursiv):

> In *tiefer Müdigkeit* löste er den Arm vom Baumstamme und drehte sich ein wenig, um sich senkrecht *hinabfallen zu lassen*, um endlich *unterzugehen*. Er *sank*, mit geschlossenen Augen, *dem Tod entgegen*. (421)

In diesem Moment verursacht der Klang „Om" ein erneutes „Erwachen", die Motive des Augenblicks (fett und kursiv) und der Plötzlichkeit (kursiv) kommen ebenfalls hinzu:

> Und im ***Augenblick***, da der Klang „Om" Siddharthas Ohr berührte, *erwachte* sein entschlummerter Geist *plötzlich*, und erkannte die Torheit seines Tuns. (421)

Das Motiv des Augenblicks wird hier ebenfalls mehrfach wiederholt; dazu kommt, genauso wie beim ersten Erwachen, der Vergleich von damals und jetzt, und eine Erkenntnis:

> Was alle Qual dieser *letzten Zeiten*, alle Ernüchterung, alle Verzweiflung nicht bewirkt hatte, das bewirkte dieser ***Augenblick***, da das Om in sein Bewußtsein drang: daß er sich in seinem Elend und in seinem Irrsal erkannte. [...] Doch war dies nur ein ***Augenblick***, ein ***Blitz***. (421)

Indes wird das Sinken fortgesetzt, nun nicht mehr buchstäblich ins Wasser, sondern metaphorisch in den ebenfalls metaphorisch „tiefen" Schlaf:

> Am Fuß des Kokosbaumes *sank* Siddhartha *nieder*, von der Ermüdung hingestreckt, Om murmelnd, legte sein Haupt auf die Wurzel des Baumes und *sank* in *tiefen Schlaf*. *Tief* war sein *Schlaf* und frei von Träumen, seit langem hatte er einen solchen Schlaf nicht mehr gekannt. (421f.)

Es folgen ein erneutes – diesmal buchstäbliches – Erwachen und Augenaufschlagen (vgl. S. 422f.), die bei der wiederholten Erwähnung wiederum metaphorisch werden: Siddhartha weiß nun, dass er „eingeschlummert sei, und nun *erwacht* als ein *neuer Mensch in die Welt blicke*" (422). Die Bewegung nach unten und wieder nach oben wird auch hier offensichtlich: Siddharthas Schlaf sei, so scheint ihm, „nichts als ein langes, versunkenes Om-Sprechen gewesen, ein Om-Denken, ein *Untertauchen* und völliges Eingehen in Om, in das Namenlose, Vollendete". (422) Und während er im Kapitel „Erwachen" aus dem verräumlichten Augenblick des „Schauderns" „emportaucht", „richtet" er sich von diesem Schlaf ebenfalls „empor" (423).

Die Motivkette *tief – Empfindung (Gefühl) – füllen/einsaugen (Wasser) – Augenblick – sich erheben* wiederholt sich im weiteren Erzählverlauf an den bedeutendsten Stellen, nämlich da, wo der Protagonist erneut zu besonders tiefen Einsichten gelangt; als nächstes am Lager der sterbenden Kamala:

> Lange saß er, las in dem bleichen Gesicht, in den müden Falten, *füllte sich mit dem Anblick*, sah sein eigenes Gesicht ebenso liegen, ebenso weiß, ebenso erloschen, und sah zugleich sein Gesicht und das ihre jung, mit den roten Lippen, mit dem brennenden Augen, und das *Gefühl* der Gegenwart und Gleichzeitigkeit *durchdrang* ihn völlig, das *Gefühl* der Ewigkeit. *Tief empfand er, tiefer als jemals*, in dieser Stunde die Unzerstörbarkeit jedes Lebens, die Ewigkeit jedes *Augenblicks*. Da er *sich erhob*, hatte Vasudeva Reis für ihn bereitet. (442)

Als nächstes erscheint diese Motivkombination in der Szene des Lauschens im Kapitel „Om“, wo die Vielfalt der Flussstimmen bei einem „vertieften“ Zuhören zur Einheit wird:

> Siddhartha lauschte. Er war nun ganz Lauscher, *ganz ins Zuhören vertieft*, ganz leer, ganz *einsaugend*, er *fühlte*, daß er nun das Lauschen zu Ende gelernt habe. [...] Und wenn Siddhartha aufmerksam diesem Fluß, diesem tausendstimmigen Liede lauschte, wenn er nicht auf das Leid noch auf das Lachen hörte, wenn er seine Seele nicht an irgendeine Stimme band und *mit seinem Ich in sie einging*, sondern alle hörte, das Ganze, die Einheit vernahm, dann bestand das große Lied der tausend Stimmen aus einem einzigen Worte, das hieß: Om, die Vollendung. [...] Als Vasudeva *sich* von dem Sitz am Ufer *erhob* [...] berührte er dessen [Siddharthas] Schulter mit der Hand [...] und sagte [...]. Siddhartha verneigte sich *tief* vor dem Abschiednehmenden. (458)

Die letzte „tiefe“ Verneigung des Romans erscheint in seinem letzten Satz, als es über Govinda heißt:

> *Tief verneigte sich Govinda*, Tränen liefen, von welchen er nichts wußte, über sein altes Gesicht, wie ein Feuer brannte das Gefühl der *innigsten* Liebe, der demütigen Verehrung in seinem Herzen. *Tief verneigte er sich, bis zur Erde*, vor dem regungslos Sitzenden [...]. (471)

Gleichzeitig handelt es sich bei Govindas Verneigung um die letzte Wiederholung im Roman und um eine Retardation des Augenblicks. Diese Szene wird ausführlich weiter unten analysiert (vgl. III.2.2.5.).

An diesen Beispielen kommt eine weitere Besonderheit des Verfahrens inhaltlicher Wiederholungen zum Vorschein, und zwar seine enge Verbundenheit mit der Motiv-Struktur des Textes. Dabei sind es nicht nur einzelne Textabschnitte, die eine in sich geschlossene Kreisstruktur bilden, sondern auch Motivketten, die sich, ähnlich wie die Sujet-Sequenz der Buddha-Legende, durch den gesamten Text hindurch ziehen. Damit entsteht eine weitere Kette syntagmatischer Beziehungen der Textelemente, deren Funktion es ist, mehrere verschiedene Situationen unter das gleiche Schema zu subsumieren und somit ihre ästhetische Äquivalenz zu behaupten.

Zusammenfassend lässt sich im Hinblick auf die Musikalität des hier betrachteten Wiederholungsverfahrens feststellen, dass sie sich nicht als bloßer Klang bzw. Rhythmus bestimmen lässt. Vielmehr machen der Informationsgehalt der klingenden Form bzw. deren Funktion im künstlerischen Ganzen die inhaltlichen Wiederholungen zu einem musikalischen Verfahren der Sinnkonstitution. Dabei lässt sich an den inhaltlichen Wiederholungen das Wechselverhältnis der paradigmatischen und syntagmatischen Beziehungen (vgl. I.4.3.) nochmals besonders anschaulich beobachten. Durch mehrfache Wiederholungen des gleichen Inhalts wird die Ebene der paradigmatischen Elementenbeziehungen weniger informativ; gleichzeitig rückt durch die wiederkehrende Aussageform die formale Struktur an vielen Stellen in den Vordergrund. Durch die unmittelbare Verbindung der inhaltlich-formalen

Wiederholungen mit dem thematischen Aspekt der jeweiligen Aussage wird die so hervorgehobene formale Komponente semantisiert, so dass der Sinn der poetischen Aussage sich nicht nur aus dem semantischen Aspekt, sondern vielmehr aus der Gesamtheit der aus dem komplexen Formgewebe entstehenden Bedeutungen zusammensetzt. Mit dieser gegenseitigen Wechselwirkung der beiden Ebenen erklärt sich die Tatsache, dass inhaltliche Wiederholungen in „Siddhartha" meist mit den formalen kombiniert werden, also Teil einer komplexeren Formstruktur sind.

Auf dieser sinnlichen Wirkung der poetischen Aussage basierend, wird durch das Verfahren der inhaltlichen Wiederholungen die Musikalisierung der Sprache im spezifisch Hesseschen Sinne realisiert, und zwar als Mittel der Zeitaufhebung als „Verwandlung von Zeit in Raum" (vgl. II.3.1., II.3.2.). Dabei spielt die Zusammenwirkung der beiden oben unterschiedenen Wiederholungstypen eine wichtige funktionale Rolle. Einerseits betonen die Beschreibungen der sich wiederholenden Handlungen und Prozesse, wie an mehreren Beispielen gezeigt werden konnte, deren zeitliche Dauer. Die Spannbreite der durch dieses Verfahren suggerierten Bilder reicht von einer allmählichen, sukzessiven Entwicklung eines Zustandes bzw. einer Qualität bis zu einer rein mechanischen, kreisförmigen Wiederkehr des Gleichen. Auf der anderen Seite wird durch die mehrfach wiederholten Beschreibungen einmaliger Handlungen das Gegenteil der Dauer und Entwicklung, nämlich der Zeitstillstand erreicht. Die mehrfach beschriebene einmalige Augenblicke verwandeln sich durch die Beschreibung in den poetischen Text-Raum: So wird die Zeitaufhebung als Verräumlichung eines „Augenblicks" für den Leser unmittelbar wahrnehmbar.

Als zwei Variationsformen eines und desselben Verfahrens stellen die beiden Wiederholungsarten also gewissermaßen zwei Pole der gleichen Erscheinung dar, wodurch Hesse eine sinnlich wahrnehmbare Darstellung der paradoxen Gleichzeitigkeit von betonter Dauer und Zeitaufhebung gelingt. Der gesamte Text wird von Kreisläufen der Makro-Ebene des Sujets und der Mikro-Ebene der sprachlichen Aussageform umfasst, was einerseits den Eindruck erweckt, dass der Protagonist sich stets in den Kreisen von Sansara bewegt,[952] und gleichzeitig dass es sich um eine schon immer vollkommene Welt handelt. Durch zwei Variationen eines poetischen Verfahrens wird also die ständige Wiederkehr des Sansara suggeriert, die im gleichen Zug in die dem Buddha vorbehaltene Zeitaufhebung des Nirvana verwandelt wird.

2.2.4. Augen-Blicke: Motivspiele und Figuren. Visuelle Buntheit versus klangliche Einheit

Bei der Beschäftigung mit den inhaltlichen Wiederholungen wurde bereits herausgearbeitet, dass diese meist nicht nur mit einer strengen formalen Organisation der rhythmisch-syntaktischen Ebene, sondern auch mit einem differenzierten Motivsys-

[952] Dass es keinen großen Unterschied zwischen den Samana-Übungen und dem Leben der Weltleute gibt, bringt auch Siddhartha selbst in seinen Gesprächen mit Govinda unmittelbar zum Ausdruck: „Was ich bis zu diesem Tage bei den Samanas gelernt habe, das, o Govinda, hätte ich schneller und einfacher lernen können. In jeder Kneipe eines Hurenviertels, mein Freund, unter den Fuhrleuten und Würfelspielern hätte ich es lernen können." (Kapitel „Bei den Samanas", S. 366f.) „Schnell dreht sich das Rad der Gestaltungen, Govinda. Wo ist der Brahmane Siddhartha? Wo ist der Samana

tem kombiniert werden. Dabei bleiben die einzelnen Motivvariationen nicht auf einen Abschnitt bzw. ein Kapitel begrenzt, sondern umfassen verschiedene Situationen, womit ein Korrelationssystem zwischen den einzelnen auf den ersten Blick nicht miteinander verbundenen Romanteilen geschaffen wird (vgl. z.B. das Motiv „tief sinken" in den Kapiteln „Erwachen" und „Am Flusse"). Ebenso wurde beobachtet, dass die Motive, auch wenn sie hauptsächlich den Protagonisten betreffen, prinzipiell auch auf andere Textfiguren übertragen werden können (vgl. z. B. Siddharthas und Govindas Verneigung[953] oder das „strahlende" Gesicht Vasudevas und Siddharthas im Kapitel „Om").

Zwar können die oben untersuchten Motive noch im Sinne einer ‚klassischen' Motiv-Definition betrachtet werden, nämlich als „kleinste thematische Einheit[en]"[954], allerdings wurde bereits deutlich, dass Hesses Motive keine *Handlungs*elemente mehr sind, so wie Motive seit den folkloristischen Typologien des ausgehenden 19. Jahrhunderts traditionell verstanden werden.[955] Mit ihrem situations- und figurenübergreifenden Charakter, der ihre Hauptfunktion im poetischen Textganzen maßgeblich determiniert, stellen die Motive in „Siddhartha" eine Art superthematische/themenübergreifende Einheiten dar und sind weniger in die thematische Struktur der dargestellten Handlung eingebunden als vielmehr in das durch die poetische Darstellung geschaffene Beziehungsnetz der Textelemente, das die magische Beschaffenheit der Romanwelt unmittelbar sinnlich wahrnehmbar macht. Im folgenden Abschnitt soll weiterhin der Begriff des Motivs verwendet werden. Damit kann die Spezifik des Motivs als einer Struktur-Einheit weiterhin festgehalten werden, auch wenn die Einheit, zu der sich Hesses Motive schließen, nicht mehr thematisch-semantischer, sondern eher syntaktisch-‚musikalischer' Natur ist. Die Verwendung des traditionellen Motiv-Begriffs soll außerdem den Hintergrund bilden, vor dem die eigenartige Beschaffenheit und Funktionalität der Motive in „Siddhartha" deutlicher hervortreten kann.

Das System solcher themenübergreifenden Motive erweist sich bei näherer Betrachtung als ein prinzipieller Zug der musikalischen Poetik des Textes. Genauso wie die gesamte Ebene musikalischer Bedeutungen, deren Bestandteil das Motivsystem ist, korrespondiert die Funktion dieses Motivsystems mit dem Figuren-Rollen-Spiel, das Hesse vor dem Hintergrund der Vorlage inszeniert (vgl. oben III.1.2., III.1.3.). Genauso wie der Rollentausch der Makro-Ebene bzw. Sujet-Ebene, wirkt das Verfahren der Motivorganisation figurenübergreifend und lässt sich in verschiedenen Situationen auffinden. Beide Verfahren machen den von Siddhartha am Ende formulierten magischen Satz, dass der Buddha „in ihm, in dir, in jedem" (464) enthalten ist, zur poetischen Realität des Textes. Dass jeder einzelne an der „mythischen Person" des Buddha partizipiert, wird im Finale von Siddhartha direkt formuliert und in Govindas Vision unmittelbar versinnbildlicht. Durch eine Reihe von poetischen Verfahren wird dem Rezipienten jedoch im Laufe des gesamten Erzählvorganges die Möglichkeit gegeben, die Textfiguren als Teile des Buddha, also der Einheit der persönlichen Vielheit, zu sehen. Als eines dieser

---

Siddhartha? Wo ist der Reiche Siddhartha? Schnell wechselt das Vergängliche, Govinda, du weißt es." (Kapitel „Am Flusse", S. 425)

[953] Am Ende des „Om"-Kapitels verneigt sich nämlich Siddhartha genauso vor Vasudeva wie im nächsten Kapitel Govinda sich vor ihm selbst verneigen wird, vgl.: „Siddhartha verneigte sich tief vor dem Abschiednehmenden." (459); „Tief verneigte er [Govinda] sich vor dem ruhig Sitzenden." (468)

[954] Vladimir Biti: Literatur- und Kulturtheorie. Ein Handbuch gegenwärtiger Begriffe. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2001, S. 565.

[955] Vgl. ebenda.

Verfahren soll im vorliegenden Abschnitt nun die Motiv-Struktur von „Siddhartha“ unter die Lupe genommen werden.

Am anschaulichsten lässt es sich am Beispiel der Begegnungsszene zwischen Siddhartha und Kamala aus dem Kapitel „Der Fährmann“ illustrieren. Die Eigenart dieser Episode, die vor der Folie der Lebensgeschichte des historischen Buddha an der strukturellen Stelle seiner Begegnung mit den ehemaligen Gefährten nach der Erleuchtung erscheint, wurde oben bereits eingehend behandelt (vgl. III.1.3.). Hier sei nochmals auf die auffällige Figuren-Rollen-Konstellation hingewiesen: Kamala geht zu dem sterbenden „Vollendeten“, dem Buddha Gotama, um „seinen Frieden zu atmen“ (442), gerät stattdessen zu Siddhartha, der ebenfalls als ein solcher betrachtet werden kann, muss am Ende selbst am Schlangenbiss sterben und findet also ihren eigenen „Frieden“. Bereits durch die paradoxe Logik der äußeren Handlung werden alle drei Beteiligten – Kamala, Siddhartha und Gotama – miteinander verbunden.

Das Motiv des Findens erscheint in diesem Kapitel bereits vor der Begegnung mit Kamala, nämlich als es um Siddharthas Gedanken im Zusammenhang mit Gotamas Tod geht:

> Längst wußte er sich nicht mehr von Gotama getrennt, dessen Lehre er doch nicht hatte annehmen können. Nein, keine Lehre konnte ein wahrhaft Suchender annehmen, einer, der wahrhaft finden wollte. Der aber, der *gefunden* hat, der konnte jede, jede Lehre gutheißen, jeden Weg, jedes Ziel, ihn trennte nichts mehr von all den tausend anderen, welche im Ewigen lebten, welche das Göttliche atmeten. (439)

Der Gegensatz von Suchen und Finden ist eine der Varianten des Verhältnisses von Werden und Sein, die, wie Siddhartha es einige Seiten früher formuliert, „nur durch Schein getrennt [sind], nicht durch Wirkliches“ (436). Bemerkenswerterweise wird bereits an dieser Stelle der Zusammenhang des Findens mit der Einheit der „im Ewigen Lebenden“ betont. Als nun Kamala statt Gotama (oder: genauso wie Gotama) stirbt und den Frieden *findet*, wird das Thema der Ewigkeit bei der Beschreibung von Siddharthas Blick auf die Tote wieder aufgenommen:

> Lange saß er und blickte auf ihr entschlafenes Gesicht. Lange betrachtete er ihren Mund, ihren alten, müden Mund mit den schmal gewordenen Lippen, und erinnerte sich, daß er einst, im Frühling seiner Jahre, diesen Mund einer frisch aufgebrochenen Feige verglichen hatte. Lange saß er, las in dem bleichen Gesicht, in den müden Falten, füllte sich mit dem Anblick, sah sein eigenes Gesicht ebenso liegen, ebenso weiß, ebenso erloschen, und sah zugleich sein Gesicht und das ihre jung, mit den roten Lippen, mit dem brennenden Auge, und das *Gefühl der Gegenwart und Gleichzeitigkeit durchdrang ihn völlig, das Gefühl der Ewigkeit*. Tief empfand er, tiefer als jemals, in dieser Stunde die *Unzerstörbarkeit jedes Lebens, die Ewigkeit jedes Augenblicks*. (442)

Sowohl die durch das Situations- und Wortspiel (Frieden – Vollendeter, vgl. III.1.3.) angedeutete Affinität aller drei Figuren als auch die Empfindung der „Unzerstörbarkeit des Lebens“ angesichts des Todes und die (musikpoetologische) Formel von der Gleichzeitigkeit und Gegenwart alles Seienden erscheinen aus der beschriebenen Situation heraus zunächst noch unerklärlich und sogar paradox. Ein Blick auf die Darstellungsebene zeigt jedoch, dass die poetologische Formel unmittelbar poetisch realisiert ist.

Als erstes fällt hier auf, dass die gesamte Szene von Variationen des Augenblick-Motivs durchzogen ist. In der für Hesse typischen Art wird dieses buchstäblich als Blick in die Augen (bzw. ins Gesicht) inszeniert, wobei die Motive Blick/Sehen und Auge (im Zitat kursiv) häufig auch getrennt voneinander erscheinen:

> Auch sie selbst, Kamala, war ermüdet, und während der Knabe an einer Banane kaute, kauerte sie sich am Boden nieder, schloß ein wenig die *Augen* und ruhte. Plötzlich aber stieß sie einen klagenden Schrei aus, der Knabe *sah* sie erschrocken *an* und *sah* ihr

Gesicht von Entsetzen gebleicht, und unter ihrem Kleide hervor entwich eine kleine schwarze Schlange, von welcher Kamala gebissen war. (440)

Der Moment von Siddharthas Wiedersehen mit Kamala und seinem Sohn ist ebenfalls ein physisches Sehen bzw. ein buchstäbliches ins-Gesicht-Blicken:

Er [Siddhartha] *blickte auf* und *sah* zuerst das *Gesicht* des Knaben, das ihn wunderlich erinnerte, an Vergessenes mahnte. Dann *sah* er Kamala, die er alsbald erkannte. (440)

Das Gespräch der beiden ehemaligen Geliebten verläuft unter ständigem In-die-Augen- bzw. ins-Gesicht-Blicken, wobei Kamala ihre Augen abwechselnd öffnet und wieder schließt:

Es schien ihr ein Traum zu sein, lächelnd *blickte* sie in ihres Freundes *Gesicht*, nur langsam erkannte sie ihre Lage, erinnerte sich des Bisses, rief ängstlich nach dem Knaben. „Er ist bei dir, sei ohne Sorge", sagte Siddhartha. Kamala *blickte in seine Augen*. [...] „Du bist alt geworden, Lieber", sagte sie [...] „aber du gleichst dem jungen Samana, der einst ohne Kleider mit staubigen Füßen zu mir in den Garten kam. [...] In den *Augen* gleichst du ihm, Siddhartha." (440)

Zwischendurch werden auch das Kind und Vasudeva in die Motivkette mit einbezogen:

Ihre *Augen* wurden irr und fielen zu. Der Knabe weinte, Siddhartha nahm ihn auf seine Knie, ließ ihn weinen, streichelte sein Haar, und beim *Anblick* des Kinder*gesichtes* fiel ein brahmanisches Gebet ihm ein, das er einst gelernt hatte, als er selbst ein kleiner Knabe war. [...]

Siddhartha warf ihm [Vasudeva] einen *Blick* zu, den er lächelnd erwiderte. „Sie wird sterben", sagte Siddhartha leise. Vasudeva nickte, über sein freundliches *Gesicht* lief der Feuerschein vom Herde. (441)

Die Motive Gesicht, Auge und Blick erscheinen in verschiedenen Kontexten, zum Ende hin wird das Wortspiel Augenblick = Auge + Blick immer deutlicher (vgl. den letzten Satz im folgenden Zitat):

Nochmals erwachte Kamala zum Bewußtsein. Schmerz verzog ihr *Gesicht*, Siddharthas *Auge* las das Leiden auf ihrem Munde, auf ihren erblaßten Wangen. Stille las er es, aufmerksam, wartend, in ihr Leiden versenkt. Kamala fühlte es, ihr *Blick* suchte sein *Auge*. Ihn *anblickend*, sagte sie: „Nun sehe ich, daß auch deine *Augen* sich verändert haben. Ganz anders sind sie geworden. Woran erkenne ich noch, daß du Siddhartha bist? Du bist es, und bist es nicht." Siddhartha sprach nicht, *still blickten seine Augen in die ihren.* (441f.)

Die Schlusspassage vereinigt den visuellen Aspekt des Augen-Blick-Motivs mit dem zeitlichen: Sie fängt mit der Beschreibung von Siddharthas langem – verräumlichtem – Blick in Kamalas totes Gesicht an und endet mit der Behauptung der „Ewigkeit des Augenblicks". Mit den inhaltlichen Wiederholungen kommen Elemente der Retardation ins Spiel (vgl. *lange saß er – lange betrachtete er – lange saß er – tief empfand er*, im Zitat unterstrichen); darüber hinaus wird der Zusammenhang verschiedener Zeiten und Personen direkt thematisiert:

Lange saß er und *blickte* auf ihr entschlafenes *Gesicht*.
Lange betrachtete er ihren Mund,
ihren alten, müden Mund
mit den schmal gewordenen Lippen,

und erinnerte sich,
daß er einst,
im Frühling seiner Jahre,
diesen Mund einer frisch aufgebrochenen Feige verglichen hatte.

Lange saß er,
las in dem bleichen Gesicht,
in den müden Falten,
füllte sich mit dem *Anblick*,
sah sein eigenes Gesicht und das ihre jung,
mit den roten Lippen,
mit dem brennenden *Auge*,

und das Gefühl der Gegenwart und Gleichzeitigkeit durchdrang ihn völlig,
das Gefühl der Ewigkeit.
Tief empfand er,
tiefer als jemals, in dieser Stunde
die Unzerstörbarkeit jedes Lebens,
die *Ewigkeit jedes Augenblicks*. (442)[956]

Dieses Motivgeflecht bildet eine Ebene oberhalb der Bedeutungsebene der meinenden Sprache, auf der die Verräumlichung des Zeitlichen buchstäblich realisiert wird: Aus mehreren Blicken in die Augen wird am Ende ein „ewiger" Augenblick. Eine weitgehende Selbständigkeit der Motivebene ist für das gesamte Werk von entscheidender Bedeutung: Ein solches Wortspiel können die entsprechenden Wörter nur für sich genommen, außerhalb ihres semantischen Kontextes ergeben. Dies ist jedoch nicht nur eine reine Eigenschaft des Textes, sondern ein repräsentatives Beispiel dafür, dass es die ästhetische Bedeutung immer „nur für jemanden"[957] gibt, denn all diese Elemente würden nie eine sinnkonstituierende Struktur ergeben, wenn sie vom Rezipienten nicht buchstäblich herausgehört wären.

Dieser relativ autonom funktionierenden Ebene der internen Umkodierungen gehören auch andere Motive bzw. Motivketten an. Die gesamte Begegnungsepisode setzt sich im Grunde als einer Abfolge von elementaren, alltäglichen bzw. physischen Handlungen zusammen, wobei der motivische ‚Beiklang' nicht nur die vielen Augen-Blicke, sondern auch andere Gesichts- und Körperteile sowie Gegenstände und Bewegungen enthält (vgl. kursive Hervorhebung):

> Die Pilgernden waren nicht mehr ferne von Vasudevas *Fähre*, als der kleine Siddhartha abermals seine Mutter zu einer Rast nötigte. Auch sie selbst, Kamala, war ermüdet, und während der *Knabe* an einer *Banane* kaute, kauerte sie sich am *Boden* nieder, schloß ein wenig die *Augen* und ruhte. Plötzlich aber stieß sie einen *klagenden Schrei* aus, der *Knabe* sah sie erschrocken an und sah ihr *Gesicht* von Entsetzen gebleicht, und unter ihrem *Kleide* hervor entwich eine kleine schwarze *Schlange*, von welcher Kamala gebissen war.
>
> Eilig liefen sie nun beide des *Weges*, um zu Menschen zu kommen, und kamen bis in die Nähe der *Fähre* [...]. der *Knabe* aber erhob ein klägliches *Geschrei* [...], und auch sie stimmte in seine lauten *Hilferufe* ein, bis die *Töne* Vasudevas *Ohr* erreichten, der bei der *Fähre* stand.
>
> Schnell kam er gegangen, nahm die Frau auf die *Arme*, trog sie ins *Boot*, der *Knabe* lief mit, und bald kamen sie alle in der *Hütte* an, wo Siddhartha am *Herde* stand und eben *Feuer* machte. Er blickte auf und sah zuerst das *Gesicht* des Knaben [...]. Dann sah er Kamala, die [...] besinnungslos im *Arm* des Fährmanns lag, und nun wußte er, daß es sein eigener Sohn sei, dessen *Gesicht* ihn so sehr gemahnt hatte, und das *Herz* bewegte sich in seiner *Brust*. (440)
>
> Ihre *Augen* wurden irr und fielen zu. Der *Knabe* weinte, Siddhartha nahm ihn auf seine *Knie*, ließ ihn weinen, streichelte sein *Haar*, und beim *Anblick* des *Kindergesichtes* fiel ein brahmanisches *Gebet* ihm ein, das er einst gelernt hatte, als er selbst ein kleiner *Knabe* war. (441)

Die Verselbständigung der sekundären Motivebene gegenüber dem dargestellten Handlungszusammenhang wird durch mehrere Mittel unterstützt. Die Beschreibung von Bewegungen und Zuständen der einzelnen Personen, ihrer Körperteile, Kleidung und der sie umgebenden Gegenstände ergibt einen nicht nur akustisch wahrnehmbaren Beiklang der beschriebenen Handlung, sondern auch einen semantisch fundierten Rhythmus der Aufzählungsreihen. Außerdem werden die einzelnen Gegenstände und Körperteile personifiziert, und unter dem grammatischen Ge-

[956] Die graphische Anordnung verdeutlicht die ausgeprägte rhythmische Struktur des Benares-Rhythmus, die im Gesamtkontext dieser Textstelle eine besondere Prägnanz hat.

[957] Faltin, S. 89.

sichtspunkt als Handlungssubjekte mit den handelnden Figuren gleichgestellt. Hier einige Beispiele:

> bis die *Töne* Vasudevas Ohr *erreichten* (440)
>
> das *Herz bewegte sich* in seiner Brust (440)
>
> Ihr Bewußtsein kehrte zurück (440)
>
> Ihre *Augen wurden irr und fielen zu*. (441)
>
> Vasudeva nickte, über sein freundliches *Gesicht lief* der *Feuerschein* vom Herde. (441)
>
> *Schmerz* verzog ihr *Gesicht*, Siddharthas *Auge las* das *Leiden* auf ihrem *Munde*, auf ihren erblaßten *Wangen*. [...] Kamala fühlte es, ihr *Blick suchte* sein *Auge*. (441)
>
> Siddhartha sprach nicht, still *blickten* seine *Augen* in die ihren. (442)

Bei der Beschreibung von Kamalas Ende wird die Personifizierung der einzelnen Körperteile noch auffälliger:

> die *Zunge gehorchte* ihrem Willen nicht mehr
>
> er sah in ihren Augen das *Leben erlöschen*
>
> Als der letzte *Schmerz* ihr *Auge erfüllte* und *brach*, als der letzte *Schauder* über ihre *Glieder lief*, *schloß* sein *Finger* ihre *Lider*. (442)

Auf diese Weise entsteht ein differenziertes Beziehungsgeflecht der Motive, das eine buchstäblich zusätzliche, über die primären Bedeutungen der Handlungsbeschreibung hörbare Bedeutungsebene schafft.

Genauso wie die Blicke, Augen und Gesichter von allen Figuren an dem Motivspiel beteiligt sind, werden auch die gleichen Handlungen von mehreren Personen ausgeübt, wodurch die Textfiguren stets auch explizit in Analogie zueinander gebracht werden: Kamala „stieß einen klagenden Schrei aus“, und auch der Knabe „erhob ein klägliches Geschrei“ (440); „am Herde“ steht zunächst Siddhartha („wo Siddhartha am Herde stand und eben Feuer machte“ (440)), dann Vasudeva („Vasudeva stand am Herd und kochte Reis.“ (441)); Kamala wird auf Siddharthas Lager gelegt (440), der Knabe auf Vasudevas (441) (zuvor hat Siddhartha das Lager von Vasudevas verstorbener Frau angenommen (434)); am Ende wird Kamalas Scheiterhaufen „auf demselben Hügel“ (443) gebaut, auf dem auch Vasudevas Frau verbrannt wurde. Im Bild der verstorbenen Kamala wird die Identität der scheinbar verschiedenen Gesichter überdeutlich: Ihre Gesichtsteile (*Gesicht – Mund – Lippen – Augen – Falten* (442)) werden ausdrücklich mit denen Siddharthas verglichen, und zwar zu den jeweils verschiedenen Lebenszeiten, bis das allmählich suggerierte Sinnbild des totalen Zusammenhangs alles Einzelnen/des Disparaten im anschließenden Satz von der „Unzerstörbarkeit jedes Lebens“ (442) und der Gleichzeitigkeit allen Geschehens seine direkte Formulierung findet. Vor diesem Hintergrund wird auch die vieldeutige Formulierung über den „Frieden“ und den „Vollendeten“ verständlich (vgl. oben III.1.3.): Das gewollt uneindeutig und offen bleibende Wortspiel erscheint als ein Element desselben Verfahrens.

Im Kapitel „Der Fährmann“ wird das den gesamten Text beherrschende Verfahren der Motivverflechtung äußerst konzentriert dargestellt. Ähnlich wie die Funktion des Verfahrens der inhaltlichen Wiederholungen im Kapitel „Erwachen“ offen gelegt wird, macht hier eine strukturell entscheidende Situation der Romanhandlung (Wiedersehen mit ehemaligen Gefährten) den funktionalen Sinn des Motivgeflechts deutlich. Die buchstäbliche Verräumlichung der Augen-Blicke und Körperteile kulminiert hier in Siddharthas Empfinden „der Unzerstörbarkeit jedes Lebens“ (442) und stellt so eine poetische Realisierung der magischen Formel von der Identität von Buntheit und Einheit dar. Was in dieser Szene noch weitgehend poetologisch-paradox klingt und lediglich als eine potenzielle Möglichkeit der Textlektüre gegeben ist, wird in der letzten Begegnungsszene des Romans zu einem buchstäbli-

chen Bild der Gleichzeitigkeit aller Augen-Blicke und der Ganzheit aller im Text verstreuten (verräumlichten) Teile des Buddha-Gesichts. Das entsprechende poetische Verfahren umfasst jedoch den gesamten Text. Nun soll seine Entwicklung den gesamten Erzählverlauf entlang verfolgt werden.

Bereits im ersten Kapitel fällt bei der Beschreibung des Protagonisten die häufige Erwähnung der Körperteile auf, und zwar sowohl seiner wie auch der seiner Angehörigen. Darüber hinaus häufen sich auch einzelne, zum Teil metaphorisch personifizierte Gegenstände, Handlungsorte sowie Konkreta und Abstrakta, die eine Situation verdeutlichen (vgl. kursive Hervorhebung in den folgenden Zitaten; Augen, Blicke und Augenblicke werden zusätzlich fett hervorgehoben):

> *Sonne* bräunte seine lichten *Schultern*
>
> *Schatten* floß in seine schwarzen ***Augen***
>
> *Freude* sprang in seines Vaters *Herzen*
>
> *Wonne* sprang in seiner Mutter *Brust*, wenn sie ihn sah [...], Siddhartha, den Starken, den Schönen, den auf schlanken *Beinen* schreitenden [...].
>
> *Liebe* rührte sich in den *Herzen* der jungen Brahmanentöchter, wenn Siddhartha durch die *Gassen* der *Stadt* ging, mit der leuchtenden *Stirn*, mit dem *Königsauge*, mit den schmalen *Hüften*.
>
> Er [Govinda] liebte Siddharthas ***Auge*** und holde *Stimme*, er liebte seinen *Gang* und den vollkommenen *Anstand* seiner *Bewegungen* [...]. (355f.)

Auch Siddharthas Auseinandersetzung mit dem Vater wird im Wesentlichen durchgehend in Form von physischen Handlungen mit deutlicher Betonung der Körperteile und häufiger Erwähnung der Gegenstände der Umgebung dargestellt:

> Nach einer Stunde, da kein *Schlaf* in seine ***Augen*** *kam*, stand der Brahmane auf, tat *Schritte* hin und her, trat aus dem *Hause*. Durch das kleine *Fenster* der *Kammer* ***blickte*** er hinein, sah Siddhartha stehen, mit gekreuzten *Armen*, unverrückt. Bleich schimmerte sein *Obergewand*. Unruhe im *Herzen*, kehrte der Vater zu seinem *Lager* zurück. (361)
>
> Der Brahmane sah, daß Siddhartha in den *Knien* leise zitterte. In Siddharthas *Gesicht* sah er kein Zittern, fernhin ***blickten die Augen***. [...] Der Vater berührte Siddharthas *Schulter*. (362)

Die Beschreibung der Askeseübungen im nächsten Kapitel konzentriert sich ebenso überwiegend auf das Körperliche; auch die Kommentare bei den Zwischengesprächen mit Govinda heben stets den Zustand der Körperteile hervor:

> *Heiße Träume* flackerten aus seinen vergrößerten *Augen*, an seinen dorrenden *Fingern* wuchsen lang die *Nägel* und am *Kinn* der trockene, struppige *Bart*. Eisig wurde sein ***Blick***, wenn er Weibern begegnete; sein *Mund* zuckte *Verachtung*, wenn er durch eine *Stadt* mit schön gekleideten Menschen ging. (363f.)
>
> Ja, dachte er, gesenkten *Hauptes* stehend, was bliebe noch übrig von allem, was uns heilig schien? Was bleibt? Was bewährt sich? Und er schüttelte den *Kopf*. (369)

In diesen Gesprächen taucht bereits das Motiv der Stimme auf, das später bei Gotamas Predigt (Kapitel „Gotama“) sowie bei Siddharthas Lauschen am Fluss (Kapitel „Om“) besonders heraus sticht:

> Siddhartha aber sprach mit einer *Stimme*, welche so viel Trauer wie Spott enthielt, mit einer leisen, einer etwas traurigen, einer etwas spöttischer *Stimme* [...]. (368)

Die Nachricht von Gotama, dem Buddha „mit heiterer *Stirn*“ (369f.), wird ebenfalls personifiziert, denn sie drängt „zu den *Ohren* der Jünglinge“ (370), und Govinda will die Lehre buchstäblich „aus seinem *Munde*“ vernehmen:

> „Heute war ich im Dorf, und ein Brahmane lud mich ein, in sein Haus zu treten, und in seinem Hause war ein Brahmanensohn aus Magadha, dieser hat mit seinen eigenen ***Augen*** den Buddha *gesehen* und hat ihn lehren hören. Wahrlich, da schmerzte mich der *Atem* in der *Brust*, und ich dachte bei mir: Möchte doch auch ich, möchten doch auch wir beide, Siddhartha und ich, die Stunde erleben, da wir die Lehre aus dem *Munde* jenes Vollendeten vernehmen!“ (371)

Eine erste hohe Konzentration erreichen die im Text verteilt auftauchenden Körperteil-Motive in der Beschreibung von Gotamas Gestalt. Dabei wird ausdrücklich betont, dass ausgerechnet seine körperliche Erscheinung und seine Bewegungen ihn als Buddha auszeichnen und nach Außen erkennbar machen (die wiederkehrenden Motive seiner äußeren Attribute – Almosenschale, Bettelgang, gelber Mantel etc. – sind ebenfalls Elemente dieses Verfahrens):

> [...] Der Buddha [,] trug sein *Gewand* und setzte den *Fuß* gleich wie alle seine Mönche, nach genauer Vorschrift. Aber sein *Gesicht* und sein *Schritt*, sein still gesenkter ***Blick***, seine still herabhängende *Hand*, und noch jeder *Finger* an seiner still herabhängenden *Hand*, sprach *Friede*, sprach *Vollkommenheit* [...].
>
> Er [Siddhartha] war wenig neugierig auf die Lehre, er glaubte nicht, daß sie ihn Neues lehren werde, hatte er doch, ebenso wie Govinda, den Inhalt dieser Buddhalehre vernommen, wenn schon aus Berichten und zweiter und dritter *Hand*. Aber er ***blickte*** aufmerksam auf Gotamas *Haupt*, auf seine *Schultern*, auf seine *Füße*, auf seine still herabhängende *Hand*, und ihm schien, jedes *Glied* an jedem *Finger* dieser *Hand* war Lehre, sprach, atmete, duftete, glänzte *Wahrheit*. (375f.)

Die Gegenüberstellung durch das „Aber" betont nochmals, dass Buddhas „Vollkommenheit" und „Wahrheit" nicht an das Intellektuelle – den „Inhalt" seiner „Lehre" –, sondern an das betont sinnlich wahrnehmbare Körperliche gekoppelt sind. Dabei handelt es sich um einen doppelten Wahrnehmungsprozess: Siddhartha und Govinda sehen den Buddha und der Rezipient nimmt seinerseits die gesamte Erkennungsszene wahr. Dabei ermöglicht ihm die sprachmusikalische Buddha-Darstellung, den unmittelbaren sinnlichen Einruck der beiden Buddha-Beobachter ebenso unmittelbar nachzuempfinden (vgl. die Analyse dieser Stelle in III.2.2.1.).

Ein weiteres entscheidendes Motiv, das bei der Buddha-Gestalt deutlich wird, ist sein Lächeln (in den ersten beiden Kapiteln kommt dieses nur selten vor, bemerkenswerterweise immer im Zusammenhang mit Siddhartha und seinen Gesprächen mit Govinda[958]):

> Der Buddha ging seines Weges bescheiden und in Gedanken versunken, sein stilles *Gesicht* war weder fröhlich noch traurig, es schien leise nach innen zu *lächeln*. (375)

Bezeichnenderweise sind es ausgerechnet Gotamas Blick und Lächeln, die in Siddharthas Wahrnehmung sein Bild prägen, und Siddharthas Wunsch, wie Gotama zu werden, wird ebenfalls in den körperlichen Bildern beschrieben:

> Mit halbem *Lächeln*, mit einer unerschütterlichen Helle und Freundlichkeit ***sah*** Gotama dem Fremdling ***ins Auge*** und verabschiedete sich mit einer kaum sichtbaren Gebärde. [...] Hinweg wandelte der Buddha, und sein ***Blick*** und halbes *Lächeln* blieb für immer in Siddharthas Gedächtnis eingegraben. „So habe ich noch keinen Menschen ***blicken*** und *lächeln*, *sitzen* und *schreiten* sehen", dachte er, „so wahrlich wünsche auch ich ***blicken*** und *lächeln*, *sitzen* und *schreiten* zu können [...]. So wahrlich ***blickt*** und *schreitet* nur der Mensch, der ins Innerste seines Selbst gedrungen ist." (382)

Genau das, nämlich Siddharthas „Hände und Füße, seine Augen, seine Stirn, sein Atmen, sein Lächeln, sein Gruß, sein Gang" (468), und nicht etwa seine „Gedanken" und seine „Lehre", werden im letzten Kapitel für Govindas Eindruck von Siddharthas „Vollkommenheit" ausschlaggebend sein (vgl. die Analyse des Schlussteils unten, III.2.2.5.).

In den folgenden Kapiteln werden die in Gotamas Gestalt konzentrierten Körperelemente wieder im Textfluss zerstreut und aufgelöst.[959] Siddharthas Vorsatz entsprechend, „vor keinem andern mehr" seine „*Augen* nieder[zu]schlagen" (382), öffnen sich seine Augen im nächsten Kapitel, „Erwachen" (!), buchstäblich für die

[958] Vgl.: „‚Du bist gekommen', sagte Siddhartha und *lächelte*." (363) „Und Siddhartha sprach mit *Lächeln*: ‚Ich weiß nicht, ich bin nie ein Trinker gewesen.'" (367)

[959] Vgl. Hugo Balls treffende Formulierung: „Buddha, [...] dessen Gesicht alle Zeichen in sich verschlingt und in alle Zeichen sich auflöst." (Ball, Mat. 2, S. 58)

Reize der Außenwelt. Das Motiv des Augenniederschlagens aufnehmend, sagt er im nächsten Kapitel zu Kamala:

> Du bist die erste Frau, zu der Siddhartha anders als mit *niedergeschlagenen* ***Augen*** redet. Nie mehr will ich meine ***Augen*** *niederschlagen*, wenn eine schöne Frau mir begegnet. (395)

Siddharthas Auge wird (neben dem Herzen) ausdrücklich zu dem Organ, durch das sein neuer Kontakt zur Außenwelt stattfindet: „Durch sein ***Auge*** lief Licht und Schatten, durch sein *Herz* lief Stern und Mond" (389), heißt es am Anfang des Kapitels „Kamala". Auch das gesamte Weltleben besteht aus unzähligen Augen-Blicken und Körperteilen aller Beteiligten. Vor allem die Frauengestalten – die Begegnung mit dem Bauernmädchen am Bachufer und die Beschreibung von Kamala – werden buchstäblich aus Körperteilen zusammengesetzt und beide Begegnungssituationen mit reichlich Augen-Blicken versehen:

> Als Siddhartha sie grüßte, hob sie den Kopf und ***blickte*** mit *Lächeln* zu ihm ***auf***, daß er das Weiße in ihrem ***Auge*** blitzen sah. [...] Da stand sie auf und trat zu ihm her, schön schimmerte ihr feuchter *Mund* im jungen *Gesicht*. [...] Siddhartha fühlte sein *Blut* erwarmen, und da sein Traum ihm in diesem ***Augenblick*** wieder einfiel, bückte er sich ein wenig zu dem Weibe und küßte mit den *Lippen* die braune *Spitze* ihrer *Brust*. Aufschauend *sah* er ihr *Gesicht* voll Verlangen *lächeln* und die verkleinerten ***Augen*** in Sehnsucht flehen. (392)
>
> Unter hochgetürmten schwarzen *Haaren* sah er ein sehr helles, sehr zartes, sehr kluges *Gesicht*, hellroten *Mund* wie eine frisch aufgebrochene Feige, *Augenbrauen* gepflegt und gemalt in hohen Bogen, dunkle *Augen* klug und wachsam, lichten hohen *Hals* aus grün und goldenem *Oberkleide* steigend, ruhende helle *Hände* lang und schmal mit breiten *Goldreifen* über den *Gelenken*. Siddhartha sah, wie schön sie war, und sein *Herz* lachte. Tief verneigte er sich, als die Sänfte nahe kam, und sich wieder aufrichtend ***blickte*** er in das helle holde *Gesicht*, las einen ***Augenblick*** in den klugen hochüberwölbten ***Augen***, atmete einen *Hauch* von *Duft*, den er nicht kannte. *Lächelnd* nickte die schöne Frau, einen ***Augenblick***, und verschwand im Hain, und hinter ihr die Diener. (393)

Später wird aber auch Kamaswami durch die Haare, Augen und Mund charakterisiert:

> Kamaswami trat ein, ein rascher, geschmeidiger Mann mit stark ergrauendem *Haar*, mit sehr klugen, vorsichtigen ***Augen***, mit einem begehrlichen *Mund*. (401)

Auch bei den symbolischen Attributen des „Weltlebens", die mehrfach aufgenommen und variiert werden, handelt es sich ebenfalls um Körper- bzw. Kleidungsteile: „*Öl* im *Haare* [...], feine *Kleider*, feine *Schuhe*, *Geld* im *Beutel*." (48) Bei den Handlungen des neuen Lebens werden die gleichen Elemente neu kombiniert: Während vorher die Lehre „aus dem Munde" des Buddha vernommen wurde, werden hier die Münder zu einem Kuss zusammengeführt:

> Sie zog ihn mit den ***Augen*** zu sich, er beugte sein *Gesicht* auf ihres, und legte seinen *Mund* auf den *Mund*, der wie eine frisch aufgebrochene Feige war. [...] Tief atmend blieb er stehen, und war in diesem ***Augenblick*** wie ein Kind erstaunt über die Fülle des Wissens und Lernenswerten, die sich vor seinen ***Augen*** erschloß. (398)

Auch Kamalas sinnliche Liebe gilt Siddharthas Blick und Augen:

> Kamala hörte ihm zu. Sie liebte seine *Stimme*, sie liebte den ***Blick*** seiner ***Augen***. (401)

Das Motiv des Augen-Blicks zeichnet praktisch alle weiteren Begegnungen aus, so z.B. in der Szene mit Govinda aus dem Kapitel „Am Flusse":

> Govinda war gealtert, auch er, aber noch immer trug sein *Gesicht* die alten Züge, sprach von Eifer, von Treue, von Suchen, von Ängstlichkeit. Als nun aber Govinda, seinen ***Blick*** fühlend, das ***Auge*** aufschlug und ihn *anschaute*, *sah* Siddhartha, daß Govinda ihn nicht erkannte. (423)

Am Ende dieser Begegnung ergibt Govindas Blick und Auge eine neue Variation:

> Govinda ***blickte*** den Freund seiner Jugend lange ***an***, *Zweifel im* ***Auge***. [...] Mit lächelndem *Gesicht schaute* Siddhartha ihm *nach*, er liebte ihn noch immer, diesen Treuen, diesen Ängstlichen. (425)

Bei der Beschreibung der zunehmenden Ähnlichkeit der beiden Fährmänner kommen die Motive des Anblick(en)s und Augenblicks wieder zusammen:

> Und es geschah zuweilen, daß beide beim Anhören des Flusses an dieselben Dinge dachten, an ein Gespräch von vorgestern, an einen ihrer Reisenden, dessen *Gesicht* und Schicksal sie beschäftigte, an den Tod, an ihre Kindheit, und daß sie beide *im selben* ***Augenblick***, wenn der Fluß ihnen etwas Gutes gesagt hatte, *einander* ***anblickten***, beide genau dasselbe denkend, beide beglückt über dieselbe Antwort auf dieselbe Frage. (437)

Ausgerechnet der Blick ins Gesicht der Fährmänner ist auch für die Reaktion der Reisenden (die hier die Rolle von mehr oder weniger erkennungsfähigen[960] Beobachtern spielen) entscheidend:

> Es ging von der Fähre und von den beiden Fährleuten etwas aus, das manche von den Reisenden spürten. Es geschah zuweilen, daß ein Reisender, nachdem er *in das Gesicht eines der Fährmänner* ***geblickt*** *hatte*, sein Leben zu erzählen begann, Leid erzählte, Böses bekannte, Trost und Rat erbat. (438)

Die stilistisch gehobenen Äquivalente der Gesicht- und Blick-Motive – *Antlitz* und *schauen* – markieren auch Siddharthas Erinnerung an den sterbenden Gotama (das Lächeln gilt hier charakteristischerweise bereits Siddhartha):

> Viel gedachte Siddhartha in dieser Zeit des sterbenden Weisen, des großen Lehrers, dessen Stimme Völker ermahnt und Hunderttausende erweckt hatte, dessen Stimme auch er einst vernommen, dessen heiliges ***Antlitz*** auch er einst mit Ehrfurcht ***geschaut*** hatte. Freundlich gedachte er seiner, ***sah*** seinen Weg der Vollendung *vor* ***Augen*** und erinnerte sich mit *Lächeln* der Worte, welche er einst als junger Mann an ihn, den Erhabenen, gerichtet hatte. (438f.)

Während die gesamte Handlung voll von Blicken ins Gesicht und in die Augen der Figuren ist, entwickelt sich der Blick in Siddharthas letzter Lebensphase zu einem Blick in den Fluss, nämlich in den Kapiteln „Am Flusse“ und „Der Fährmann“. Im Kapitel „Om“ wird das Blicken ins Lauschen transformiert. Die dabei entstehende Kontamination des Visuellen und Akustischen ist für die musikalische Poetik des Textes von prinzipieller Bedeutung und soll hier daher genauer analysiert werden.

Am Anfang von Siddharthas Lebensphase am Fluss steht ausdrücklich das Optische: sein Blick in den Fluss bzw. ein gegenseitiges Anblicken:

> Zärtlich ***blickte*** er in das strömende Wasser, in das durchsichtige Grün, in die kristallenen Linien seiner geheimnisreichen Zeichnung. [...] *Mit tausend* ***Augen blickte*** *der Fluß ihn* ***an***, mit grünen, mit weißen, mit kristallnen, mit himmelblauen. (431)

Der Fluss erscheint Siddhartha als eine universelle Chiffre des Lebensgeheimnisses, und das ergreifendste „Geheimnis“, das er darin buchstäblich abgebildet *sieht*, besteht in der Gleichzeitigkeit der Fortbewegung und des Da-Seins. Dadurch wird der Fluss zum Sinnbild der Identität von Werden und Sein:

> Wer dies Wasser und seine Geheimnisse verstünde, so schien ihm, der würde auch viel anderes verstehen, viele Geheimnisse, alle Geheimnisse. Von den Geheimnissen des Flusses aber *sah* er heute nur eines, das ergriff seine Seele. Er *sah*: dies Wasser lief und lief, immerzu lief es, und war doch immer da, war immer und *allezeit dasselb*e und doch *jeden* ***Augenblick*** *neu*! O wer dies faßte, dies verstünde! Er verstand und faßte es nicht, fühlte nur Ahnung sich regen, ferne Erinnerung, göttliche *Stimmen*. (431f.)

[960] Neben den ihr Leben erzählenden und ihr Leid bekennenden Reisenden werden nämlich auch „Neugierige“ erwähnt, denen „erzählt worden war, an dieser Fähre lebten zwei Weise oder Zauberer oder Heilige“ und die jedoch nur „zwei alte freundliche Männlein“ zu sehen vermögen, „welche stumm zu sein und etwas sonderbar und verblödet schienen“. (438)

Die Erwähnung der Stimmen sowie der *Klang* „Om“ aus dem Kapitel „Am Flusse“, von dem Vasudeva später meint, der Fluss habe zu Siddhartha „gesprochen“ (434), hebt auch das akustische Element des Fluss-Bildes hervor (die optischen Elemente werden oben und in den folgenden Zitaten kursiv markiert, die akustischen kursiv und unterstrichen). Allmählich lernt Siddhartha vom Fluss eben das „Lauschen“:

> Vor allem lernte er von ihm das *Zuhören*, das *Lauschen* mit stillem Herzen, mit wartender, geöffneter Seele, ohne Leidenschaft, ohne Wunsch, ohne Urteil, ohne Meinung. (436)

Schon in dieser Phase wird sich Siddhartha ausdrücklich darüber bewusst, „daß es keine Zeit gibt“ und einige Seiten später, als die beiden Fährmänner das „Geheimnis“ der Zeitlosigkeit formulieren, erscheint genau das gleiche Fluss-Bild:

> „Hast du“, so fragte er ihn einst, „hast auch du vom Flusse jenes Geheime gelernt: daß es keine Zeit gibt?“ Vasudevas Gesicht überzog sich mit hellem Lächeln. „Ja, Siddhartha“, sprach er. „Es ist doch dieses, was du meinst: daß der Fluß überall zugleich ist, am Ursprung und an der Mündung, am Wasserfall, an der Fähre, an der Stromschnelle, im Meer, im Gebirge, überall zugleich, und daß es für ihn nur Gegenwart gibt, nicht den Schatten Vergangenheit, nicht den Schatten Zukunft?“ (436)

Bereits hier wird die im „Om“-Kapitel zu einem Sinnbild entwickelte Erkenntnis formuliert, dass alle „zehntausend Stimmen“ des Flusses zusammen den Klang Om ergeben (437).

Im Kapitel „Om“ werden die beiden Elemente des Fluss-Bildes, das Optische und das Visuelle, kontaminiert. Diese Verbindung ist zunächst noch realistisch motiviert: Siddhartha hört den Fluss „lachen“ und beugt sich „übers Wasser, um noch besser zu hören“ (455), als er auf einmal ein Bild, und zwar ein Gesicht, sieht – bemerkenswerterweise eines, das die Gegenwart mit seiner Vergangenheit und Zukunft verbindet:

> [...] im still ziehenden Wasser sah er sein *Gesicht gespiegelt*, und in diesem *gespiegelten* Gesicht war etwas, das ihn erinnerte, etwas Vergessenes, und da er sich besann, fand er es: dies *Gesicht* glich einem andern, das er einst gekannt und geliebt und auch gefürchtet hatte. Es glich dem *Gesicht* seines Vaters, des Brahmanen. Und er erinnerte sich, wie er vor Zeiten, ein Jüngling, seinen Vater gezwungen hatte, ihn zu den Büßern gehen zu lassen, wie er Abschied von ihm genommen hatte, wie er gegangen und nie mehr wiedergekommen war. Hatte nicht auch sein Vater um ihn dasselbe Leid gelitten, wie er es nun um seinen Sohn litt? War nicht sein Vater längst gestorben, allein, ohne seinen Sohn wiedergesehen zu haben? War es nicht eine Komödie, eine seltsame und dumme Sache, diese Wiederholung, dieses Laufen in einem verhängnisvollen Kreise? (455)

Im Anschluss an diese Vision erscheint das Augen-Motiv wieder, bezeichnenderweise wird die Schwäche von Vasudevas *Sehkraft* betont:

> Vasudeva saß in der *Hütte* und flocht an einem *Korbe*. Er fuhr nicht mehr mit dem *Fährboot*, seine ***Augen*** begannen schwach zu werden, und nicht nur seine ***Augen***, auch seine *Arme* und *Hände*. Unverändert und blühend war nur die Freude und das heitere Wohlwollen seines *Gesichtes*. (455f.)

An der Gestalt von Vasudeva beginnt die ausdrückliche Kontamination des Visuellen und Akustischen. Vasudeva, der schon immer als ein schweigsamer Mensch gezeigt wurde, spricht fast gar nicht mehr, sondern signalisiert alles nur noch mit seinem Blick:

> Als er [Siddhartha] zu Ende gesprochen hatte, richtete Vasudeva seinen freundlichen, etwas schwach gewordenen ***Blick*** auf ihn, *sprach nicht*, strahlte ihm *schweigend* Liebe und Heiterkeit entgegen, Verständnis und Wissen. Er nahm Siddharthas *Hand*, führte ihn zum Sitz am Ufer, setzte sich mit ihm nieder, *lächelte* dem Flusse *zu*. (457)

Als die beiden zu lauschen anfangen, beginnt Vasudeva mit dem Blick ausdrücklich zu *sprechen*, als er Siddhartha zum intensiveren Hören animiert:

„Hörst du?“ fragte wieder Vasudevas stummer *Blick*. Siddhartha nickte. (457)

„Hörst du?“ fragte wieder Vasudevas *Blick*. (459)

Die Intensivierung des Hörprozesses kommt durch die dreifache Wiederholung der gleichen Motivkombination – Bilder und Stimmen – zum Ausdruck. Zunächst stehen die beiden Motive betont zusammenhangslos nebeneinander: Siddharthas Wahrnehmung ist zunächst nur das Optische zugänglich (vgl. Hervorhebung fett), während das Akustische (kursiv und unterstrichen) davon betont ausgenommen wird:

> Sie *lauschten*. Sanft *klang* der *vielstimmige Gesang* des Flusses, **Siddhartha schaute** ins Wasser, und im ziehenden Wasser **erschienen ihm Bilder**: sein Vater **erschien**, einsam, um den Sohn trauernd, er selbst **erschien**, einsam, auch er mit den Banden der Sehnsucht an den fernen Sohn gebunden; es **erschien** sein Sohn, einsam auch er, der Knabe, begehrlich auf der brennenden Bahn seiner jungen Wünsche stürmend, jeder auf sein Ziel gerichtet, jeder vom Ziel besessen, jeder leidend. Der Fluß *sang* mit einer *Stimme* des Leidens, sehnlich *sang* er, sehnlich floß er seinem Ziele zu, klagend *klang* seine *Stimme*. (457)

Die Kombination des Optischen und Akustischen wiederholt sich im nächsten Absatz erneut; beides, die Bilder und die Stimmen, vermehren sich, das anfängliche Ineinanderfließen von Bildern wird durch die Stimmen abgewechselt:

> Zum Ziele strebte der Fluß, **Siddhartha sah ihn eilen**, den Fluß, der aus ihm und den Seinen und aus allen Menschen bestand, die er je **gesehen** hatte, alle die Wellen und Wasser eilten, leidend, Zielen zu, vielen Zielen, dem Wasserfall, dem See, der Stromschnelle, dem Meere,[961] und alle Ziele wurden erreicht, und jedem folgte ein neues, und aus dem Wasser ward Dampf und stieg in den Himmel, ward Regen und stürzte aus dem Himmel herab, ward Quelle, ward Bach, ward Fluß, strebte aufs neue, floß aufs neue. Aber die sehnliche *Stimme* hatte sich verändert. Noch *tönte* sie, leidvoll, suchend, aber andre *Stimmen* gesellten sich zu ihr, *Stimmen* der Freude und des Leides, gute und böse *Stimmen*, lachende und trauernde, hundert *Stimmen*, tausend *Stimmen*. (458)

Im dritten Schritt sind es nicht mehr die Bilder der fortdauernden Kreisbewegung, sondern ausgerechnet die gleichzeitig klingenden Stimmen, die sich zu einem akustischen Bild der Totalität – der „Musik des Lebens“ (458) – entwickeln. Die zeitliche Abfolge des Visuellen wird hier vollständig in der Gleichzeitigkeit des Akustischen aufgelöst und Siddhartha wird „ganz Lauscher“:

> Siddhartha *lauschte*. Er war nun *ganz Lauscher*, ganz ins *Zuhören* vertieft, ganz leer, ganz einsaugend, er fühlte, daß er nun das *Lauschen zu Ende gelernt* habe. Oft schon hatte er all dies *gehört*, diese vielen *Stimmen* im Fluß, heute *klang* es neu. Schon konnte er die vielen *Stimmen* nicht mehr unterscheiden, nicht frohe von weinenden, nicht kindliche von männlichen, sie gehörten alle zusammen [...]. Und alles zusammen, alle *Stimmen*, alle Ziele, alles Sehnen, alle Leiden, alles Lust, alles Gute und Böse, alles zusammen war die Welt. Alles zusammen war der Fluß des Geschehens, war die *Musik des Lebens*. (458)

Am Ende dieses Lauschens wird ein visuelles Bild – das Lächeln bzw. die beiden strahlenden Gesichter – dem akustischen – dem Klang Om – ausdrücklich gleichgestellt:

> **Hell glänzte** Vasudevas **Lächeln**, über all den **Runzeln seines alten Antlitzes** schwebte es **leuchtend**, wie über all den *Stimmen* des Flusses das *Om* schwebte. Hell **glänzte** sein **Lächeln**, als er den Freund ***anblickte***, und hell **glänzte** nun auch auf Siddharthas **Gesicht** dasselbe **Lächeln** auf. Seine Wunde blühte, sein Leid **strahlte**, sein Ich war in die Einheit geflossen. (459)

[961] Vgl. die Passage über den Fluss als Sinnbild der Gleichzeitigkeit aus dem Kapitel „Der Fährmann“: „Es ist doch dieses, was du meinst: daß der Fluß überall zugleich ist, am Ursprung und an der Mündung, am Wasserfall, an der Fähre, an der Stromschnelle, im Meer, im Gebirge, überall zugleich [...].“ (436)

Zum ersten Mal seit der letzten Begegnung mit Kamala stehen die Vokabeln „Auge“ und „blicken“ nicht bloß nebeneinander, sondern werden ausdrücklich in einem Blick in die Augen zusammengebracht:

> Als Vasudeva sich von dem Sitz erhob, als er ***in Siddharthas Augen blickte*** und die Heiterkeit des Wissens darin strahlen sah, berührte er dessen Schulter leise mit der Hand, in seiner behutsamen und zarten Weise, und sagte [...]. (459)

Das Kapitel endet mit einem Nachblicken:

> Strahlend ging er hinweg; Siddhartha ***blickte*** ihm ***nach***. Mit tiefer Freude, mit tiefem Ernst ***blickte*** er ihm ***nach***, sah seine Schritte voll Frieden, sah sein Haupt voll Glanz, sah seine Gestalt voll Licht. (459)

Der Abschluss des Kapitels „Om“ nimmt die Totalitätsmotive des gesamten Textes wieder auf und legt damit die Verbundenheit der Figuren offen. Die im obigen Zitat enthaltenen Motive *Schritte – Frieden – Haupt – Glanz – Gestalt – Licht* verweisen deutlich auf die Beschreibung Gotamas aus dem gleichnamigen Kapitel, für dessen Gestalt „Licht und Frieden“ ausschlaggebend waren und jedes Glied ebenfalls „Wahrheit glänzte“ (376). Genauso wie Vasudeva „in die Einheit“ geht und Siddharthas Ich „in die Einheit geflossen“ (459) ist, hieß es zuvor auch von dem sterbenden Gotama, dass „der große Vollendete eines Weltalters zur Herrlichkeit eingehen sollte“ (438) und von Kamalas Tod, dass dieser bei Siddhartha die Empfindung der „Unzerstörbarkeit jedes Lebens“ (442) hervorrief.

Die Analyse der Motiv-Struktur von „Siddhartha“ macht deutlich, dass Hesse, um den Ausdruck des „Tractats vom Steppenwolf“ zu benutzen, lediglich „mit scheinbar ganzen, scheinbar einheitlichen Personen“[962] operiert und seine Figuren bzw. ganze Situationen nahezu kubistisch aus einzelnen Körperteilen, Gegenständen, Gefühlen, Bewegungen und Blicken konstruiert (dies ist offensichtlich auch der „Teig“, aus dem alle Figuren bei Hesse nach der Metapher von Nina Pawlowa „geknetet“ sind[963]). Zusammen bilden diese Elemente eine sekundäre Ebene der Motivverflechtung, die den Effekt einer figurenübergreifenden, über-persönlichen Schicht schafft – die „mythische Person“ des Buddha als Text, die sich ihrerseits aus diesen ‚Bausteinen‘ zusammensetzen und wieder zerlegen lässt.

Auf dieser Ebene wird die Zeit buchstäblich durch die Musik in den Raum verwandelt und aufgehoben: Die im Text verstreuten – also buchstäblich verräumlichten – Motive, und vor allem das Zeit-Motiv des Augen-Blicks, sind als Klang bzw. als Beiklang der sprachlichen Aussage wahrnehmbar, der stets parallel zu der Handlungsbeschreibung die ständige Präsenz des Seins im dargestellten Werden suggeriert. In jenen Augenblicken, wo Siddhartha in seiner Entwicklung dem Geheimnis der Identität des Werdenden und Seienden nahe kommt, treten auch die entsprechenden Motivspiele, meist in Kombination mit anderen Musikalisierungsverfahren des Textes, mit einer besonderen Ausdruckskraft und Bedeutsamkeit zu Tage.

Bei der Beschreibung des letzten Lauschens wird nicht nur Siddharthas Fähigkeit des Zuhörens vollendet, die seine Person mit der überindividuellen „Einheit“ verbindet. Vielmehr kristallisiert sich in dieser Szene die Wahrnehmungsformel des gesamten Textes als der „Musik des Lebens“ (458) heraus: Parallel zur Veränderung von Siddharthas Flusswahrnehmung muss auch der Leser im Prozess der Textrezeption selbst zum Lauscher und Zuhörer werden, dem die klingende Totalität des Textes zuteil wird. Wie der Fluss dem Protagonisten erscheint, so kann also

[962] HH: Der Steppenwolf, GW 7, S. 242.
[963] Pawlowa, S. 82, vgl. oben II.3.2.

auch der Text vom Rezipienten gelesen werden: Als Verwandlung des Räumlich-Visuellen in das Zeitlich-Akustische. Der Fluss hat „tausend Augen“ (431) und singt zugleich „ein tausendstimmiges Lied“ (458), – genauso wie die unzähligen Augen-Blicke des Textes als Bei-Klang des Erzählflusses akustisch wahrnehmbar sind. Und genauso wie im Fluss „alles eins, alles [...] ineinander verwoben und verknüpft, tausendfach verschlungen“ (458) ist, verbinden sich auch die vielen Augen, Gesichter, Körperteile sowie andere, mehrere Personen gleichzeitig erfassende Motive zum Text als Buddha-Gestalt.

2.2.5. Das letzte Erkennen: Magischer Augenblick der Textlektüre

> Buddha, [...] dessen Gesicht alle Zeichen in sich verschlingt und in alle Zeichen sich auflöst.
>
> Hugo Ball[964]

Durch das für Hesses Erzählschlüsse charakteristische Ineinandergreifen von Poetik und Poetologie erscheint das finale Kapitel des Romans in mehreren Hinsichten als ein Kristallisationspunkt der bloßgelegten poetischen Verfahren. Oben wurde bereits mehrfach darauf hingewiesen, dass Siddharthas Formulierungen in seinem letzten Gespräch mit Govinda die magischen Aufbauprinzipien des gesamten Textes zum Ausdruck bringen. Darüber hinaus weist das letzte Kapitel, und vor allem Govindas Schlussvision, alle oben untersuchten Formen der poetisch-musikalischen Textorganisation auf, so dass das poetische Musikalisierungsverfahren hier genauso offensichtlich zu Tage tritt wie die poetologischen Formulierungen. Auch die dargestellte Begegnungssituation, die letzte Variation auf das Thema der Begegnung des Buddha mit den ehemaligen Gefährten, lässt den Aspekt der Beobachtung in den Vordergrund rücken und die gesamte letzte Szene als „Bild im Bild“[965] erscheinen. In Govindas Vision wird die magische Identität von innen und außen bzw. der am Ende des „Om“-Kapitels formulierte Satz, Siddharthas Ich sei „in die Einheit geflossen“ (459), buchstäblich visualisiert: Während Siddhartha am Ende des „Om“-Kapitels im Fluss die Fülle von Gesichtern sieht, wird hier sein eigenes Gesicht zum Schauplatz aller Erscheinungen, zu einem „strömenden Fluß von Gesichtern“ (469). Siddharthas Gesicht wird von Govinda zuletzt so gesehen, wie der gesamte Text potenziell gelesen werden kann, nämlich als Buddha, „dessen Gesicht alle Zeichen in sich verschlingt und in alle Zeichen sich auflöst.“[966] Genauso wie Siddhartha an dieser Stelle zum ersten und letzten Mal die Grundprinzipien seines magischen Denkens formuliert, wird hier auch Govindas Wahrnehmung – seine Verwunderung und sein Misstrauen, aber auch seine Faszination – zum ersten Mal offen gezeigt und damit die prinzipielle Rolle der Fähigkeit eines adäquaten Erkennens für das gesamte Werk direkt hervorgehoben. Damit wird die Analogie der dargestellten Figurenwahrnehmung und der Rezeption des Dargestellten seitens des Lesers ebenfalls offensichtlich und als Textstrategie bloßgelegt.

Durch Govindas Augen wird das letzte Bild des Romans präsentiert, seinerseits wird aber auch der beobachtende Govinda zum Objekt der Beobachtung, wodurch die Sonderposition des Textrezipienten in den Vordergrund rückt. Was Govinda

[964]Ball, Mat. 2, S. 58.
[965]Vgl. dazu oben, II.2. sowie bei Karalaschwili, RK HH, S. 160ff.
[966]Ball, Mat. 2, S. 58.

erst zum Schluss und nur durch eine unerklärliche – eben magische – Einsicht zuteil wird, kann dem Leser potenziell auf jedem Punkt der Text-„Reihe" gelingen: Als Teile eines Ganzen bzw. als Figuren des magischen Theaters sind die vermeintlich realistisch dargestellten Textfiguren ausschließlich als Klang der figuren- und situationsübergreifenden Darstellungsebene wahrnehmbar und daher prinzipiell nur dem Außenstehenden zugänglich. Auf der „Doppellinie" – der Wahrnehmung des im Text dargestellten und des von den Textstrategien implizierten Beobachters – wird die gesamte Schlussszene des Romans aufgebaut.

Auf der Motivebene wird in dieser letzten Begegnungsszene bereits am Anfang des Kapitels das Bild eines entscheidenden Blicks ins Gesicht suggeriert. Zunächst werden die Motive *Erkennen* und *Auge* miteinander verbunden, indem das Auge ausdrücklich zum Organ des Erkennens wird:

> „Wenn jemand sucht", sagte Siddhartha, „dann geschieht es leicht, daß sein *Auge* nur noch das Ding sieht, das er sucht, daß er nichts zu finden, nichts in sich einzulassen vermag [...]. Du, Ehrwürdiger, bist vielleicht in der Tat ein Sucher, denn, deinem Ziel nachstrebend, siehst du manches nicht, was nah vor deinen *Augen* steht. (460f.)

Der Augenblick, in dem Govinda seinen alten Freund nun endlich erkennt, ist charakteristischerweise buchstäblich ein Augen-Blick:

> Staunend, wie ein Bezauberter, *blickte* der Mönch in des Fährmanns *Augen*.
>
> „Bist du Siddhartha?" fragte er mit scheuer Stimme. „Ich hätte dich auch dieses Mal nicht erkannt!" (461)

Das Kapitel zerfällt – thematisch wie auch stilistisch – in zwei deutlich kontrastierende Teile: das Gespräch von Siddhartha und Govinda, das Siddharthas magische Formulierungen enthält, und die Beschreibung des unmittelbaren Eindrucks, den Siddhartha auf Govinda beim Abschied macht. Das Kapitel beginnt also mit einem langen Dialog, in dem die direkte Rede der beiden Figuren lediglich von betont einförmigen Kurzkommentaren begleitet wird, zum größten Teil handelt es sich dabei um verba dicendi: „sprach Siddhartha", „fragte Govinda", „Siddhartha fuhr fort", „Govinda sagte" etc. Am Ende dieses Gesprächs, vor dem entscheidenden Abschiedskuss, wird Govindas Reaktion durch den Gegensatz zwischen Formulieren (Sagen) und visuellem Eindruck (vgl. fett bzw. kursiv und fett) charakterisiert:

> Lange schwiegen die beiden alten Männer. Dann **sprach** Govinda, indem er sich zum Abschied verneigte: „Ich danke dir, Siddhartha, daß du mir etwas von deinen Gedanken **gesagt** hast." [...] (Heimlich bei sich aber dachte er: [...] Nie mehr, seit unser erhabener Gotama in Nirwana einging, nie mehr habe ich einen Menschen angetroffen, von dem ich ***fühlte***: dies ist ein Heiliger! Einzig ihn, diesen Siddhartha, habe ich so gefunden.[967] Mag seine Lehre seltsam sein, mögen seine Worte närrisch klingen, ***sein Blick und seine Hand, seine Haut und sein Haar, alles an ihm strahlt eine Reinheit, strahlt eine Ruhe, strahlt eine Heiterkeit und Milde und Heiligkeit aus***, welche ich an keinem anderen Menschen seit dem letzten Tode unseres erhabenen Lehrers ***gesehen*** habe. [...] „Ich ***sehe***, Geliebter, daß du den Frieden gefunden hast." (467f.)

Govindas Vision am Ende stellt einen im wahrsten Sinne des Wortes magischen Augenblick dar: Dieser letzte – diesmal erkennende – Blick ins Gesicht wird mit seiner durch die mehrfache Beschreibung retardierten „tiefen Verneigung" verbunden. Bei den ersten drei Beschreibungen dieser Verneigung verlaufen die beiden Linien von Govindas Wahrnehmung, die gedankliche und die gefühlsmäßige, stets parallel zueinander. Beim ersten Mal kommen seine gespaltene Reaktion auf Siddharthas Erscheinungsbild und seine Formulierungen im wechselnden Rhythmus seiner letzten Reflexion zum Ausdruck. Die Doppellinie setzt sich, ähnlich wie in

[967] Man beachte hier den Gebrauch des Wortes *finden* vor dem Hintergrund der Gegenüberstellung von Suchen und Finden am Anfang des Kapitels.

der Schlusspassage des „Kurgasts“, aus der Wechselwirkung des explizit Behaupteten und der Form der künstlerischen Aussage zusammen. Genauso wie bei der vorherigen Begegnung (Kapitel „Am Flusse“), ist Govinda durch die Diskrepanz zwischen Siddharthas Erscheinungsbild und seinen Formulierungen irritiert. Der Vergleich mit Gotama, der damals lediglich angedeutet war, wird in der Schlussszene offensichtlich. Ebenso wie Gotamas Gestalt im gleichnamigen Kapitel, wird auch Siddharthas Erscheinung durch den Gegensatz seiner Lehre und der sinnlich wahrnehmbaren Wirkung seines Körpers dargestellt. Die beiden thematischen Linien werden in zwei verschiedenen rhythmischen Mustern gestaltet, die jeweiligen Themen und Rhythmen sind allerdings nicht fest miteinander verbunden, sondern ergeben ein variationsreiches Zusammenspiel.

Zunächst vergleicht Govinda Siddharthas und Gotamas Lehren miteinander. Der erste, Siddharthas ‚Lehre‘ thematisierende Satz besteht aus sich wiederholenden längeren syntaktischen Einheiten, deren Rhythmus dem der Predigt von Benares ähnelt; der Rhythmus des zweiten Satzes wird dagegen fast durchgehend aus einzelnen Wörtern gebildet, behält aber die Dreierstruktur des ersten und versinnbildlicht die Klarheit und Einfachheit von Buddhas Lehre. Die Wiederholung „seine Lehre“ – „reine Lehre“ betont die Parallelität und verstärkt zugleich den rhythmischen Kontrast:

Heimlich bei sich aber dachte er:
Dieser Siddhartha ist ein wunderlicher Mensch,
wunderliche Gedanken spricht er aus,
närrisch klingt seine Lehre.
Anders klingt des Erhabenen reine Lehre,
klarer,
reiner,
verständlicher,
nichts Seltsames,
Närrisches
oder Lächerliches ist in ihr enthalten. (468)

Im nächsten Satz wird die Parallele durch die Wiederholung des Wortes „anders“ erneut betont. Dabei könnte man zunächst denken, dass es sich um *Gotamas* Lehre bzw. Gedanken handelt, als es heißt: „Aber anders als seine Gedanken scheinen mir [...]“. Doch hier stellt sich heraus, dass das Pronomen sich doch auf Siddhartha bezieht:

Aber *anders* als seine Gedanken scheinen mir Siddharthas
Hände und Füße,
seine Augen,
seine Stirn,
sein Atmen,
ein Lächeln,
sein Gruß,
sein Gang.

Im nächsten Satz wird dieser Rhythmus der kurzen syntaktischen Einheiten erneut durch den Benares-Rhythmus abgewechselt, thematisch geht es wieder um Siddhartha – diesmal aber nicht um „Gedanken“, sondern um seine Erscheinung bzw. Govindas Empfindung:

Nie mehr, seit unser erhabener Gotama in Nirwana einging,
nie mehr habe ich einen Menschen angetroffen,
von dem ich fühlte:
dies ist ein Heiliger!
Einzig ihn,
diesen Siddhartha,
habe ich so gefunden.

Eine erneute Veränderung des rhythmischen Musters innerhalb des nächsten Satzes markiert den thematischen Übergang von der Lehre zum äußeren Erscheinungsbild:

> Mag seine Lehre seltsam sein,
> mögen seine Worte närrisch klingen,
> sein Blick
> und seine Hand,
> seine Haut
> und sein Haar,
> alles an ihm strahlt eine Reinheit,
> strahlt eine Ruhe,
> strahlt eine Heiterkeit
> und Milde
> und Heiligkeit aus,
> welche ich an keinem anderen Menschen seit dem letzten Tode unseres erhabenen Lehrers gesehen habe. (468)

Auf diese Weise verwandelt sich der logische Widerspruch in Govindas Gedanken in das Zusammenspiel von thematischen Linien und rhythmischen Mustern, in dem beide Buddha-Gestalten stets ineinander fließen und sich nicht mehr unterscheiden lassen. Der Widerspruch, der für Govinda als Figur unlösbar bleibt, wird auf der Ebene der Darstellung zu einem lediglich „scheinbaren".[968]

Bei der anschließenden erneuten Verneigung – noch handelt es sich um die Beschreibung einer sich mehrfach wiederholenden Handlung – wird die Gleichzeitigkeit der beiden Prozesse, des Denkens und des Gefühls der Liebe, erneut betont:

> Indem Govinda also dachte, und ein Widerstreit in seinem Herzen war, *neigte er sich nochmals zu Siddhartha*, von Liebe gezogen. *Tief verneigte er sich* vor dem ruhig Sitzenden. (468)

Es folgt ein gegenseitiges Anblicken, wobei die Motivlinie des Ins-Gesicht-Blickens wieder aufgenommen wird:

> Siddhartha schwieg und *blickte* ihn mit dem immer gleichen, stillen Lächeln an. Starr *blickte* ihm Govinda *ins Gesicht*, mit Angst, mit Sehnsucht. Leid und ewiges Suchen stand in seinem *Blick* geschrieben, ewiges Nichtfinden. (468)

Siddhartha fordert Govinda auf, sich vor ihm zu verneigen und ihn auf die Stirn zu küssen, worauf Govindas Verneigung zum dritten Mal beschrieben wird. Diese Bewegung wird von zwei gleichzeitig verlaufenden Prozessen begleitet, nämlich von Govindas Versuch, das von Siddhartha Gesagte rational zu erfassen und von seiner unmittelbaren Empfindung. Die Gleichzeitigkeit der beiden Linien wird durch das wiederholte „Während" und die zweifache Beschreibung der gleichen Situation betont (vgl. „geschah ihm"):

> *Während* aber Govinda verwundert, und dennoch von großer Liebe und Ahnung gezogen, seinen Worten gehorchte, sich nahe zu ihm neigte und seine Stirn mit den Lippen berührte, geschah ihm etwas Wunderbares. *Während* seine Gedanken noch bei Siddharthas wunderlichen Worten verweilten, *während* er sich noch vergeblich und mit Widerstreben bemühte, sich die Zeit hinwegzudenken, sich Nirwana und Sansara als Eines vorzustellen, während sogar eine gewisse Verachtung für die Worte des Freundes in ihm mit einer ungeheuren Liebe und Ehrfurcht stritt, geschah ihm dieses [...]. (469)

In der weiteren Beschreibung der Vision wird der zeitliche Aspekt immer wieder hervorgehoben. Govinda sieht die Identität von Sein und Werden und die Gleichzeitigkeit von Buntheit und Einheit, die in vielen verschiedenen Bildern erfasst werden (am Ende wird Siddharthas Gesicht direkt als „Schauplatz aller Gestaltungen,

[968] Vgl. Siddharthas Worte aus diesem Kapitel: „Denn ich kann nicht leugnen, meine Worte von der Liebe stehen im Widerspruch, im scheinbaren Widerspruch zu Gotamas Worten. Eben darum mißtraue ich den Worten so sehr, denn ich weiß, dieser Widerspruch ist Täuschung." (467)

alles Werdens, alles Seins“ [sic!] (470) beschrieben). Die Dauer des Beschriebenen wird durch eine auffallende Länge der Beschreibung (es handelt sich um zwei überlange Sätze) sowie ständige Wiederholung des Motivs „er sah“ betont (im Zitat unterstrichen). Zugleich verweisen mehrere Motive ausdrücklich auf die Gleichzeitigkeit des Geschehenen bzw. Beschriebenen, womit eine Spannung zwischen der Länge und Dauer der Beschreibung einerseits und der stets betonten Simultanität der beschriebenen Bilder andererseits (vgl. kursive Hervorhebung) erzeugt wird:

Er sah seines Freundes Siddhartha Gesicht nicht mehr,
er sah statt dessen andre Gesichter,
viele, eine lange Reihe,
einen strömenden Fluß von Gesichtern,
von Hunderten,
von Tausenden,
welche alle kamen und vergingen,
und doch *alle zugleich dazusein schienen*,
welche alle sich *beständig veränderten und erneuerten*,
und welche doch *alle Siddhartha waren*.[969]
Er sah das Gesicht eines Fisches,
eines Karpfens,
mit unendlich schmerzvoll geöffnetem Maule,
eines sterbenden Fisches,
mit brechenden Augen –
er sah das Gesicht eines neugeborenen Kindes,
rot und voll Falten,
zum Weinen verzogen –
er sah das Gesicht eines Mörders,
sah ihn ein Messer in den Leib eines Menschen stechen –
er sah, *zur selben Sekunde*, diesen Verbrecher gefesselt knien und sein Haupt vom Henker mit einem Schwertschlag abgeschlagen werden –
er sah die Körper von Männern und Frauen nackt in Stellungen und Kämpfen rasender Liebe –,
er sah Leichen ausgestreckt,
still,
kalt,
leer –
er sah Tierköpfe,
von Ebern,
von Krokodilen,
von Elefanten,
von Stieren,
von Vögeln –
er sah Götter,
sah Krischna,
sah Agni –,
er sah alle diese Gestalten und Gesichter in tausend Beziehungen zueinander,
jede der andern helfend,
sie liebend,
sie hassend,
sie vernichtend,
sie neu gebärend,
jede war ein Sterbenwollen,
ein leidenschaftlich schmerzliches Bekenntnis der Vergänglichkeit,

[969] Im Gleichnis des „Kurgasts“ erscheint dasselbe Bild ebenfalls mit dem Motiv „beständig“, vgl.: „Beständig möchte ich mit Entzücken auf die selige Buntheit der Welt hinweisen und ebenso beständig daran erinnern, daß dieser Buntheit eine Einheit zugrunde liegt: beständig möchte ich zeigen, daß Schön und Häßlich, Hell und Dunkel, Sünde und Heiligkeit immer nur für einen Moment Gegensätze sind, daß sie immerzu ineinander übergehen.“ (HH: Kurgast, GW 7, S. 112)

und keine starb doch,
jede verwandelte sich nur,
wurde *stets* neu geboren,
bekam *stets* ein neues Gesicht,
ohne daß doch zwischen einem und dem anderen Gesicht Zeit gelegen wäre –
und alle diese Gestalten und Gesichter ruhten,
flossen,
erzeugten sich,
schwammen dahin und strömten ineinander,
und über alle war beständig etwas Dünnes,
Wesenloses,
dennoch *Seiendes*,
wie ein dünnes Glas oder Eis gezogen,
wie eine durchsichtige Haut,
eine Schale oder Form oder Maske von Wasser,
und diese Maske lächelte,
und diese Maske war Siddharthas lächelndes Gesicht,
das er, Govinda, *in ebendiesem selben Augenblick* mit den Lippen berührte. (469f.)

Nach dieser bloßgelegten Kontamination von Dauer und Augenblick wird nachvollziehbar, warum Govinda danach nicht mehr weiß „ob es Zeit gebe, ob diese Schauung eine Sekunde oder hundert Jahre gewährt habe“ (470).

Jedoch stellt nicht nur das Bild, das sich Govindas Augen eröffnet, sondern vor allem die Situation dieses Blicks einen verräumlichten Augenblick dar: Govindas Vision wird nämlich von der mehrfachen Beschreibung einer einzigen Verneigung (kursiv und fett hervorgehoben) und eines Kusses (kursiv) durchzogen; hier nochmals alle entsprechenden Beschreibungen zusammengefasst:

> Während aber Govinda [...] ***sich nahe zu ihm neigte*** und seine *Stirn mit den Lippen berührte*, geschah ihm etwas Wunderbares. (469)
>
> [...] Und diese Maske war Siddharthas lächelndes Gesicht, das er, Govinda, in ebendiesem selben Augenblick *mit den Lippen berührte*. (470)
>
> [...] Im Innersten verzaubert und aufgelöst, *stand Govinda* noch eine kleine Weile, *über Siddharthas stillen Gesicht gebeugt*, das er soeben *geküßt* hatte [...]. (470)

Auch der letzte Satz des Romans handelt von der Verneigung, in der erneut die einzelnen Elemente versammelt werden, diesmal in Govindas Figur:

> ***Tief verneigte sich Govinda***, Tränen liefen, von welchen er nichts wußte, über sein altes Gesicht, wie ein Feuer brannte das Gefühl der innigsten Liebe, der demütigen Verehrung in seinem Herzen. ***Tief verneigte er sich***, bis zur Erde, vor dem regungslos Sitzenden, dessen Lächeln ihn an alles erinnerte, was er in seinem Leben jemals geliebt hatte, was jemals in seinem Leben ihm wert und heilig gewesen war. (471)

Ähnlich wie Govinda in diesem Augenblick an sein ganzes vergangenes Leben erinnert wird, wird auch dem Rezipienten mit dem im Finale bloßgelegten Wahrnehmungsmodus eine neue Lesart des gesamten Textes angeboten.[970] Dass dies ausgerechnet im Finale passiert, scheint von prinzipieller Bedeutung zu sein, denn der Rückverweis auf das bereits Rezipierte betont die Rolle der wiederholten Lektüre für die magisch-musikalische Komponente der künstlerischen Textstruktur.[971]

---

[970] Um Shaws treffende Formulierung zu benutzen: „Die Ereignisse der Geschichte laufen ab wie ein einziger schnell vergänglicher Augenblick, ein Augenblick allerdings, in welchem das Ziel sowohl wie die Suche, die Entwicklung dessen, was entsteht, sowohl wie das Resultat der Entwicklung gemeinsam enthalten sind.“ (Shaw, Mat. 2, S. 101)

[971] Karalaschwili bemerkt dazu im Zusammenhang mit dem Romananfang bei Hesse, er konstituiere „das erste Kapitel derart, daß es nicht nur mit allen Fäden an das letzte anknüpft, sondern daß es sogar seinen endgültigen Sinn erst ‚vom Ende her‘ erhält. [...] Diese Eigentümlichkeit der strukturellen Organisation des Romananfangs bei Hesse erhöht die Rolle der Zweitlektüre seiner Bücher, was nicht nur ein Spezifikum von Hesses Prosa ist, sondern auch einen Teil der modernen Dichtung kennzeichnet.“ (RK HH, S. 113)

Im Schlusskapitel werden alle oben analysierten Musikalisierungsverfahren, die jene sekundäre Ebene, eine Art Antithese oder „Gegenmelodie“ zum Dargestellten bilden, nochmals konzentriert und ihre Funktion für den gesamten Text bloßgelegt. Durch die rhythmische Gestaltung, eine differenzierte Motivstruktur und den stilisierten Tonfall der Erzählung werden alle Textfiguren im Laufe des gesamten Textes miteinander vereinigt; die durch formale und inhaltliche Wiederholungen suggerierte Harmonie des „Seins“ bietet in jedem Augenblick bzw. auf jedem Punkt der Textreihe den Gegenpart zur dargestellten Handlungsentwicklung; durch die qualitative Steigerung der durch interne Korrelationen der Textelemente gebildeten Bedeutungen ist der beschriebene Raum nicht mehr vom Textraum der Beschreibung zu trennen, so dass der Rezipient, der sich durch diesen Raum bewegt, das sprachlich veräußerlichte Innere der Figuren wahrzunehmen vermag. Mit Lotmans Kategorien gesprochen, stellt diese sekundäre Ebene, die Hesse als durch die Musik zum Raum verwandelte Zeit bezeichnet, eben keine „konsekutiv sich entfaltende Kette von Signalen“ dar, sondern ein „komplex aufgebautes Signal, das *räumlicher* Natur ist“.[972]

[972]Lotman, S. 184.

3. Ein nicht-intellektuelles Verhältnis zur Musik. Fazit

> Man muß Thomas Mann nehmen, wie er ist... Sein Verhältnis zur Musik sehe ich etwa so: Es ist ein romantisch-sentimentales, und er hat mit ungeheurem Fleiß ein intellektuelles draus gemacht.
>
> Hermann Hesse[973]

Als „Multiplikator der zeittypischen Musikanschauung" der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts gilt in der einschlägigen Forschung Thomas Mann. Sein Musikverständnis, „und insbesondere die erzähltechnischen Auswirkungen, die er ihr [der Musik] zuschreibt", können, so Martin Huber, „als allgemeiner Fundus für Erzählen gelten, das sich auf Musik beruft".[974] Bei der Beschäftigung mit der Musikalität von Hesses Texten kommt man also nicht umhin, einen Vergleich zu Thomas Manns musikalischer Poetik aufzustellen. Durch diesen tritt die Eigenart – wohl aber auch die Einzigartigkeit – von Hesses poetischer Musikalität besonders deutlich zu Tage.

Für beide Autoren kann Hesses Satz gelten, „diesem anscheinend sinnlos grausamen Leben dennoch einen Sinn zu geben", heiße, „es auf etwas Überzeitliches und Überpersönliches zu beziehen".[975] Bei beiden ist in der Erzähltechnik die „Priorität des Artistischen, die Priorität dessen, *wie* erzählt wird, gegenüber dem, *was* erzählt wird"[976], zu verzeichnen, oder, in der Terminologie dieser Arbeit, die Priorität der Darstellungsart vor dem Dargestellten. Bei Thomas Mann ist es ein Mittel, „die Ideen ohne weltanschaulich-moralisches Zentrum gegeneinander zu halten"[977], bei Hesse – der Relativität aller Ideen und dem allgemeinen Werteverfall eine ästhetische Art der Realitätswahrnehmung entgegenzusetzen. Beiden ist dabei das Interesse an der Musik als einer strengen Form gemeinsam, der Wunsch, so Huber über Thomas Mann, „im Prozeß des [musikalischen] Gestaltens den Verfall zu überwinden, denn die Struktur der Musik ist Konstruktion, geglückte Beziehung und somit dem Verfall entgegengesetzt"[978]. In dieser Hinsicht ist Hesses Magie in ihrer weltanschaulich-poetologischen Grundstruktur durchaus mit Thomas Manns „mythischem Erzählen"[979] vergleichbar. Beide zielen charakteristischerweise auf eine Aufhebung der Zeit,[980] jeder auf seine eigene Art. Thomas Manns „Doktor Faustus", *der* Musik-Roman des 20. Jahrhunderts, stellt nach Helmut Koopmann den Versuch dar, „mythisch zu erzählen [...], also ständig fremde Wirklichkeit in die Einmaligkeit der dargestellten Personen einfließen zu lassen, um damit die Zeit aufzuheben, um ein Zurück- und Voranassoziieren möglich zu machen"[981]. Hesses Zeitaufhebung erhebt dagegen keinen Anspruch auf Realitätsnähe mehr, sondern ist programmatisch „Inbegriff der Kunst" und damit rein ästhetischer Natur. Den Protagonisten des „Doktor Faustus" bezeichnet Koopmann als eine „synthetische

---

[973] HH: Aus einem Brief vom 18.8.1949 an Karl Dettinger, HH Musik, S. 186.
[974] Huber, S. 137.
[975] Ein Brief von Juli 1930 an Fräulein G. D., HH Briefe, S. 27.
[976] Huber, S. 145, hervorgehoben von Huber.
[977] Ebenda.
[978] Ebenda.
[979] So einer der Untertitel in Helmut Koopmanns Beitrag „Doktor Faustus" (in: Thomas-Mann-Handbuch, Hg. von H. Koopmann. Stuttgart: Kröner 2001, S. 475-497, hier S. 482ff.)
[980] Vgl. Huber über Thomas Manns „Doktor Faustus": „Denn Zeitblom hat als souveräner Erzähler, dem die Lebensgeschichte Leverkühns komplett zur Verfügung steht, die Möglichkeit, innerhalb der Vita beliebig hin und her zu springen, Vor- und Rückverweise anzubringen. Zusammen mit der immer wieder eingeblendeten Schreibzeit entsteht so eine annähernde Aufhebung des linearen Zeitbegriffs, Thomas Mann erzählt ‚mythisch'." (Huber, S. 147)

Figur, die nichtsdestoweniger ihre erzählte Realität hat“ und als Resultat von Thomas Manns „universaler Zitierkunst“ entsteht.[982] Darin korrespondiert Leverkühn mit Hesses „mythischen Personen“, die ebenfalls als ‚doppelte Wesen‘ – als dargestellte Textfiguren und als Teil der poetischen Realität des Textes – erscheinen.

Auch Manns Leser kommt eine entscheidende Rolle bei der Sinnkonstitution eines Werkes zu, denn

> letztlich ist es doch dem Leser aufgegeben, den Beziehungsreichtum des Romans, die Vieldimensionalität der Wirklichkeiten, die hinter der dargestellten Realität versammelt sind, die Bedeutungsvielfalt der Zitate und der damit verbundenen Evokationen anderer Wirklichkeiten zu erkennen. [...] Ihm muß sich die Existenz und das Bewußtsein Leverkühns als jener mythische Kosmos zu erkennen geben, in dem die singuläre Existenz nicht zählt, sondern nur das, was in dieser Existenz an Allgemeinem, an Geschichte, an Vorwissen miteingegangen ist.[983]

Der Leser wird also auch bei Mann zum Rezipienten einer musikalischen Struktur, denn eben diesen „Beziehungsreichtum“ hat der Dichter als „das eigentlich und eigentümlich Musikalische in seinem Roman angesehen“.[984] Doch wird er, im Unterschied zu Hesses Rezipienten, nicht zum Zuhörer und Lauscher, der den Sinn der Welt „im Gleichnis der Musik erspühr[en]“[985] soll, sondern ist vor allem in seiner intellektuellen Wahrnehmungsfähigkeit gefragt. Während Manns „mythisches Erzählen“ und Hesses magisches Denken von der gleichen problematischen Konstellation der Modernität ausgehen, fallen sowohl die poetischen Mittel als auch die erzielten Ergebnisse in diesem Punkt polar unterschiedlich aus. Die beiden Autoren stehen jeweils für zwei Pole des modernen Romans: die „Verwissenschaftlichung“[986] bzw. die radikale Überwindung des „wissenschaftlichen Denkens“ durch „Magie“.

Thomas Manns Verfahren liegt, so Huber, ein „ungeheuerer Konstruktionswille“[987] nach dem Form-Ideal der Musik zu Grunde, der Wille, dass das Werk „Doktor Faustus“ „selbst das werde *sein* müssen, wovon es handelte, nämlich konstruktive Musik“[988]. Dieser Hinweis in der „Entstehung des Doktor Faustus“, der die Forschung immer wieder dazu veranlasste, „die komplexe Konstruktion des *Doktor Faustus* mit der Zwölftonmusik in Beziehung zu bringen“[989], macht einen weiteren Unterscheidungspunkt zu Hesses musikalischer Poetik deutlich: Dieser zielt nicht auf aktuelle musikalische Entwicklungen ab und meint mit der ‚Musik’ fast immer die Klassik, allen voran J. S. Bach und Mozart, die bei Hesse als Sinnbild der in der Moderne verlorenen Harmonie gilt.

Indes ist der Zusammenhang des musikpoetologisch Formulierten und poetisch Durchgeführten auch bei Hesse von prinzipieller Bedeutung, allerdings handelt es sich dabei um ein spannungsgeladenes, ja paradoxes Verhältnis: Wie das Beispiel des „Kurgasts“ zeigt, geht Hesse gerade von einer prinzipiellen Diskrepanz der Ausdrucksmöglichkeiten von Musik und Sprache aus. Wenn die Sprache aber Musik werden will, soll sie eben das Sprachliche an sich einbüßen: Als Realisie-

---

[981] Koopmann: Doktor Faustus, S. 481.
[982] Ebenda. Zu der Funktionsweise dieser Zitat-Technik in „Doktor Faustus“ bemerkt Koopmann, dass „Zitatschichten sich überlagerten, die auf den ersten Blick nichts miteinander zu tun haben, die aber durch die Art der Zuordnung die Figur des Musikers ständig transparent machten für Dahinterliegendes, durch das Zitat in seine Geschichte Mithineingenommenes.“ (Ebenda, S. 480f.)
[983] Ebenda, S. 482.
[984] Ebenda.
[985] HH: Tagebuchnotiz aus den Jahren 1920-1921, Mat. 1, S. 9f.
[986] Vgl. dazu u.a. bei Walter Jens: Uhren ohne Zeiger, S. 30ff. und 319f.
[987] Huber, S. 146.
[988] Thomas Mann: Entstehung von Doktor Faustus, zit. nach Huber, S. 145, Hervorhebung von Huber.
[989] Huber, S. 145f.

rungsmittel des Magischen basiert Hesses Musikalität auf der Schaffung einer Struktur von internen Umkodierungen, wodurch das Gewicht des Semantischen – und damit des Intellektuellen bzw. intellektuell Fassbaren – zwangsläufig und konsequent abgeschwächt wird. Während also Manns Text zu der aus der philosophisch-intellektuellen Sicht behandelten Musik werden soll, von der er unmittelbar *handelt* und *erzählt*, basiert die Musikalität von Hesses poetischer Sprache auf einem produktiven Widerspruch: Das für unmöglich erklärte Musizieren in Worten wird in der Struktur der künstlerischen Aussage überwunden.

Sehr charakteristisch für die unterschiedliche Orientierung des literarischen Mediums auf die musikalischen Ausdrucksmöglichkeiten erscheint der Vergleich der Strategien der Rezeptionssteuerung der beiden Autoren. Bei der angestrebten aktiven Rolle des Lesers handelt es sich in beiden Fällen um eine allgemeine Tendenz der zeitgenössischen Kunst. Konkret auf die ‚musikalischen' Qualitäten der Dichtung bezogen, gehen Manns und Hesses Wege jedoch in entscheidenden Punkten weit auseinander, was für die jeweilige poetische Lösung des an sich unmöglichen Versuchs, mit der Sprache Musik zu machen, symptomatisch erscheint. Da Thomas Mann den Effekt einer musikalischen Struktur vor allem durch die Schaffung eines Motiv- und Themengeflechtes bzw. durch eine direkte Thematisierung von Musik zu erreichen versucht, wird die Musik zwar „zur poetologischen Kategorie", jedoch verliert dabei „der technische Bezug zur Musik in den Texten selbst" an Evidenz.[990] Die einzige Ausnahme davon bildet nach Huber eben „Doktor Faustus", aber auch dort ist es die „Reflexionsschicht"[991] Zeitbloms, auf der das Problem Musik *thematisch* behandelt wird.[992] Letztlich war Thomas Mann darum bemüht, den Bezug zur Musik, so Huber, vor allem durch die „beständige Taktik" der unmittelbaren Rezeptionsbeeinflussung herzustellen, indem er „die Machart seiner Texte mit ‚Kompositionen'" verglich.[993]

Vor diesem Hintergrund erscheint es nicht mehr zufällig, dass Hesse eine vergleichbare Selbstdarstellung als musizierender Sprachkünstler vermeidet. Die Ausnahme des „Gleichnisses" im „Kurgast", wo das Musizieren in Worten als gescheitertes bzw. immer wieder zum Scheitern verurteiltes Bemühen dargestellt wird, bildet eine bemerkenswerte Bestätigung dieser Regel. Stattdessen versucht er seine thematisch eher konventionellen bzw. die literarische Konvention ‚magisch' modifizierenden Texte so künstlerisch zu organisieren und seinen Rezipienten in der Weise zu provozieren, dass dieser gezwungen wird, als magisch denkender Zuhörer zu einem konstitutiven Teil der Sujet-Struktur zu werden. Hesses scheinbarer – und wohl bewusst suggerierter – intellektueller Primitivismus, dessen Funktion gerade im Vergleich mit Thomas Manns musikalischem Intellektualismus deutlich wird, ist also Programm, und zwar ebenfalls ein musikalisches. Darin ste-

[990] Vgl. Huber in seiner Zusammenfassung der entsprechenden Ergebnisse der Mann-Forschung: „Manns artistischer Formwille, ein durchgängiges thematisches Bezugssystem zu schaffen, ist deutlich geworden. Diese erzählerische Funktionalisierung von Musik erhält im ‚Doktor Faustus' durch die immanente Thematisierung von Musik eine Steigerung: Musik wird zur poetologischen Kategorie. Der Umkehrschluß, daß in der doppelten Anwendung von ‚äußerer' erzähltechnischer Musikalisierung durch ein komplexes Verweissystem und romanimmanenter Thematisierung von Musik der Text als Ganzes, wie Thomas Mann hoffte, ‚konstruktive Musik', also ein durchgängiges strenges Beziehungssystem werden würde, wird jedoch durch entgegengesetzte Lektüreerfahrungen in Frage gestellt." (Huber, S. 147)

[991] Helmut Koopmann: „Doktor Faustus" – Schwierigkeiten mit dem Bösen und das Ende des „strengen Satzes". In: Ders.: Der schwierige Deutsche: Studien zum Werk Thomas Manns. Tübingen: Niemeyer 1988, S. 125-144, hier S. 143.

[992] Vgl. Huber, S. 143.

[993] Ebenda.

hen dem fast religiös anmutendem „Ernst“ stets ein „Scherz“ und ein ästhetisches Spiel – auch das ist Glasperlenspiel! – „zur Seite“.[994] Mit seiner Magie versucht Hesse an die Grundlagen des kulturellen Denkens zurückzugehen und auch seinen Leser musikpoetisch ins ‚Jenseits der Grenzen’ zu versetzen, die der reine Intellekt sich selbst gesetzt hat. Dabei wird der Rezipient in seinem ästhetischen Wahrnehmungsvermögen gefordert, aber auch in seiner Fähigkeit zum spielerischen Umdrehen der polar geordneten Textelemente, von denen jede Meinung, aber auch ihr Gegenteil immer wahr ist. Das bekanntlich auf musikalischen Konstruktionsprinzipien basierende Glasperlenspiel ist eben ein Spiel mit den „Buchstaben des Alphabets“, die der Leser, der sich einmal auf der magischen „dritten Stufe“[995] befindet, zum sinnvollsten Buch ordnen und dieses wieder in einzelne Buchstaben auflösen kann.

Dass die mehr als Zwanzig Jahre vor dem „Glasperlenspiel“ geschriebene „Indische Dichtung“ „Siddhartha“ nach den gleichen Spielregeln gelesen werden kann, hat die vorliegende Analyse zu zeigen versucht. Diese traditionell anmutende und eigentlich zeitlose Geschichte der „Menschwerdung“, die voll auf ein dem Menschen eigentlich unerreichbares Ziel der Buddha-Werdung ausgerichtet zu sein scheint, diese makellos altertümlich-stilisierte Beschreibung von Siddharthas Abenteuern kann auch zum Abenteuer für ihren Leser werden. Wie aus den oben durchgeführten Analysen deutlich wurde, dominiert fast in jeder Szene jeweils eines der ästhetischen Verfahren, die alle auf eine – stellenweise buchstäbliche – poetische Realisierung der magischen Formeln abzielen. Die einzelnen Stationen des Buddha-Sujets entpuppen sich also letztlich als Schau- oder besser: Spielplätze der sprachlichen Organisationsverfahren und offenbaren beim genaueren Hinhören deren wahren (wenn auch paradoxen) Sinn. Wenn man sich etwas länger in die Position des „Lesers der dritten Stufe“ hinein versetzt, kann der gesamte Text gar nicht mehr als eine Lebensgeschichte, sondern nur noch als Spiel der verschiedenen poetischen Organisationsverfahren gelesen werden: als Wortspiel der Augen-Blicke, ein Spiel mit der Buddha-Geschichte, in dem im Grunde alle Figuren alle Rollen spielen können und wo der Buddha aus einzelnen Bausteinen – Händen, Füßen, Augen und Stimmen – zusammengesetzt und wieder in elementare Bestandteile zerlegt werden kann. Der gleichberechtigte Gegenpol von Hesses pathetisch anmutender Utopie ist also das unendliche Spiel. Genauso wie im Magischen Theater ist Humor seine unverzichtbare Bedingung, so wie der lachende Mozart[996] oder der steppende Wolf programmatisch für Hesses gesamte Musikpoetik stehen können. Und Hesse lässt jedem seiner Leser die Möglichkeit offen, die Utopie als utopisch und eskapistisch zu kritisieren oder – viel spannender – das Spiel mit den vielen, ja unzähligen und in jedem seiner Texte anderen Glasperlen zu spielen.

Hesses Angebot scheint in der deutschsprachigen Germanistik aber bis heute wenig in Anspruch genommen zu werden. In dieser Hinsicht erweist sich etwa Thomas Manns bewusste Rezeptionslenkung letztlich als viel effektiver als Hesses systematische Provokation des „wissenschaftlich“ denkenden Lesers – nicht zuletzt wohl deshalb, weil Mann in seinen Selbstdeutungen sich der Sprache seiner wissenschaftlich orientierten Rezipienten bediente bzw. mit seiner künstlerischen Sprache immer noch gerade solche anspricht und damit seinen Ruf *des* literari-

[994] Vgl. im „Kurgast“: „Ich möchte einen Ausdruck finden für die Zweiheit, ich möchte Kapitel und Sätze schreiben, wo jeder Buntheit die Einheit, jedem Scherz der Ernst beständig zur Seite steht.“ (GW 7, S. 111)
[995] Vgl. HH: Vom Bücherlesen, GW 11, S. 238.
[996] Vgl. im Steppenwolf, GW 7, S. 400ff.

schen Musikexperten bekräftigt. Damit wurde künstlerisch zwar ein großartiger Versuch unternommen, das „in *Enttäuschung* aufscheinende Sprachproblem" zu umgehen und das „letztlich unerschütterte Vertrauen in die Sprache und ihre Fähigkeit, die Dinge genau, tödlich genau zu benennen"[997] aufrecht zu erhalten. Bezeichnenderweise war es eben *der* Musik-Roman Thomas Manns, nämlich sein Spätwerk „Doktor Faustus", mit dem „der seit den ‚Buddenbrooks' auf Benennungen hin orientierte Roman [...] an ein Ende gekommen" ist, wie Helmut Koopmann in seiner Studie ausführt.[998] In diesem Buch musste Thomas Manns Versuch scheitern, „die Genese des Bösen [...] für die Figur Leverkühns [und] für die Geschichte Deutschlands eindeutig"[999] zu klären, und seine Kunst war, so Koopmann, zum ersten Mal „nicht mehr fähig, einen Weltzusammenhang zu deuten, und zum ersten Mal im Werk Thomas Manns fehlte der Darstellung eine überzeugende Interpretation des Dargestellten"[1000]. Äußerst charakteristisch erscheint in diesem Zusammenhang Koopmanns von Huber nachhaltig unterstützte These, „daß die über die Musik gewonnene selbstreflexive Struktur des ‚Doktor Faustus' *nicht* Ergebnis einer vorher geplanten konstruktivistischen Meisterleistung Manns ist, sondern Ergebnis der Kompensation eines inhaltlich unvollendbaren Romans"[1001]. Folgt man dieser These, so könnte man sagen, dass Mann im „Faustus" zwangsläufig zu der gleichen Konstellation kommen musste, von der Hesse mit seinem magischen Denken bereits zu Anfang der zwanziger Jahre ausging.

Als letzter Schluss lässt sich feststellen, dass die vorliegende Untersuchung neben der Analyse der Musikalität bei Hermann Hesse unvermeidlich auch die Frage nach seinem Verhältnis zu den allgemeinen Tendenzen der literarischen Moderne berühren musste. Diesbezüglich muss nun die bisher vorherrschende Meinung entscheidend revidiert werden, dass Hesse, so Bernhard Zeller, „keine neue Poetik geschaffen"[1002] habe und, nach Walter Jens, mit „Ausnahme des ‚Steppenwolfs', nie in den Bereich der Moderne gelangte"[1003]. Gleichzeitig konnten dieselben Besonderheiten von Hesses Poetologie und Poetik, die bislang seine adäquate bzw. angemessene Rezeption in der deutschsprachigen Germanistik erschwerten, neue Impulse für die Beschäftigung mit den allgemeinen Fragen der literarischen Musikalität geben. Mit Hesses musikalischer Poetik konnte in der vorliegenden Arbeit ein bisher wenig untersuchter Bereich der spezifischen ästhetischen Bedeutungskonstitution exemplarisch ausgearbeitet werden, der nicht poetologisch-begrifflich, sondern zunächst eben (musik-)metaphorisch zu fassen ist. Eine wissenschaftlich-philosophische Analyse der ‚Bedeutung der Musik' bei Hesse musste dabei konsequenterweise der Analyse der einzelnen Verfahren des Zustandekommens der spezifisch musikalischen Bedeutungen weichen. Dabei ging es also nicht mehr um eine direkte Benennung der ‚musikalisch' generierten Bedeutungen des semantisierten Klanges, sondern vielmehr um die Beschreibung der Textstrategien, die

[997] Hans Rudolf Vaget: Thomas-Mann-Kommentar zu sämtlichen Erzählungen. München: Winkler 1984, S. 35.
[998] Vgl. Koopmann: Der schwierige Deutsche, S. 142.
[999] Huber, S. 150.
[1000] Koopmann: Der schwierige Deutsche, S. 137.
[1001] Huber, S. 150, Hervorhebung des Autors.
[1002] Bernhand Zeller (Hg.): Hermann Hesse 1877-1977. Stationen seines Lebens, des Werkes und seiner Wirkung. Gedenkausstellung zum 100. Geburtstag im Schiller-Nationalmuseum Marbach am Necker. München: Kösel 1977.
[1003] Walter Jens: Rebellion gegen den Sonntagsgott: Hermann Hesse. In: Anwälte der Humanität. Thomas Mann. Hermann Hesse. Heinrich Böll. Hg. von Walter Jens und Hans Küng. München: Kindler 1989, S. 58.

den Rezipienten, dessen Wahrnehmung gerade bei dieser Art syntaktisch generierter Bedeutungen eine zentrale Rolle zukommt, zu einer sinnlich-magischen, also letztlich musikalischen Art der Textlektüre – als Gegensatz zu der rein intellektuellen – bewegen sollen. Die ‚musikalische' Seite von Hesses künstlerischer Textstruktur ließ sich hier von einem nahezu rein ‚musikwissenschaftlichen' Standpunkt aufdecken. Dieser zielte, basierend auf der Beschreibung des „Sinns" in Eggebrechts Terminologie – der Analyse der „Organisation der sinnlichen Materialität" des Textes –, auf die Erschließung des „Gehalts" dieser Form, also ihrer Bedeutung für das Werkganze (vgl. I.4.3.). Genau in diesem Sinne könnte die vorliegende Analyse als ein richtungweisendes Beispiel für weitere Interpretationen auf dem Forschungsgebiet „Musik in der Literatur" dienen.

Genauso wie Hesses Texte von ihrem Leser einen Wechsel des Wahrnehmungsstandpunktes vom ‚Logischen' zum ‚Magischen' einfordern, ist für eine adäquate literaturwissenschaftliche Analyse ein theoretischer Perspektivenwechsel vom Philosophischen zum Strukturellen notwendig: Erst die Hinwendung zu ihrer künstlerischen Machart und der Nachvollzug der aus den internen Beziehungen der Elemente entstehenden Bedeutungen ermöglichen die Erschließung ihres musikalischen „Gehalts". *Hesses Texte, mit Lotman gelesen*, beinhaltet insofern eine ebenso produktive wie vorurteilsfreie Neulektüre des meistgelesenen deutschen Autors.

Abkürzungsverzeichnis

GB	Hermann Hesse: Gesammelte Briefe. 4 Bde. In Zusammenarbeit mit Heiner Hesse hg. von Ursula und Volker Michels. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1973-1986.
GW	Hermann Hesse: Gesammelte Werke in 12 Bänden. Hg. von Volker Michels. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1970.
HH	Hermann Hesse
HH Briefe	Hermann Hesse: Briefe. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1964.
HH Musik	Michels, Volker (Hg.): Hermann Hesse: Musik. Betrachtungen, Gedichte, Rezensionen und Briefe. Eine Dokumentation. Mit einem Essay von Hermann Kasack. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1976.
Mat. 1	Michels, Volker (Hg.): Materialien zu Hermann Hesses „Siddhartha“. Erster Band. Texte von Hermann Hesse. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1986.
Mat. 2	Michels, Volker (Hg.): Materialien zu Hermann Hesses „Siddhartha“. Zweiter Band. Die Wirkungsgeschichte in Rezensionen und Aufsätzen. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1976.
Mat. StW	Michels, Volker (Hg.): Materialien zu Hermann Hesses „Der Steppenwolf“. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1972.
Reden	Die Reden Gotamo Buddhos. Aus der mittleren Sammlung Majjhimanikayo des Pali-Kanons. Zum ersten Mal übersetzt von Karl Eugen Neumann. 4. Aufl., Zürich: Artemis, Wien: Zsolnay 1956.
RK HH	Karalaschwili, Reso: Hermann Hesse – Charakter und Weltbild. Studien. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1993.

Literaturverzeichnis

I. Primärliteratur

1. Texte von Hermann Hesse

- Briefe. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1964.
- Gesammelte Briefe. 4 Bde. In Zusammenarbeit mit Heiner Hesse hg. von Ursula und Volker Michels. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1973-1986.
- Gesammelte Werke in 12 Bänden. Hg. von Volker Michels. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1970.

2. Weitere Primärliteratur

- Deutsche Literatur von Lessing bis Kafka. Berlin: Direktmedia Publishing GmbH 1997. (Digitale Bibliothek 1, CD-Rom)
- Die Reden Gotamo Buddhos. Aus der mittleren Sammlung Majjhimanikayo des Pali-Kanons. Zum ersten Mal übersetzt von Karl Eugen Neumann. 4. Aufl., Zürich: Artemis, Wien: Zsolnay 1956.
- Kafka, Franz: Erzählungen. Hg. von Walter Jens und Marcel Reich-Ranicki. New York: Schocken Books 1994.
- Nietzsche, Friedrich: Werke in drei Bänden, Bd. 1. Frankfurt: Frankenbuchhandlung 1971.
- Novalis: Schriften. 4 Bde. Hg. von Paul Kluckhohn und Richard Samuel. Darmstadt: Wiss. Buchges. 1965.
- Novalis: Werke in einem Band. Hg. von Hans-Joachim Mähl und Richard Samuel. München, Wien: Hanser 1999.
- Thomas Mann: Gesammelte Werke. 12 Bde. Thomas Mann: Gesammelte Werke. 12 Bde. Berlin u.a.: 1960, Bd. 11: Reden und Aufsätze.

II. Sekundärliteratur

1. Sekundärliteratur zu Hermann Hesse

- Allemann, Beda: Traktat vom Steppenwolf. In: Materialien zu Hermann Hesses „Der Steppenwolf“. Hg. von Volker Michels. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1972.
- Allemann, Erwin: Siddharthas Weg. In: Materialien zu Hermann Hesses „Siddhartha“. Zweiter Band. Die Wirkungsgeschichte in Rezensionen und Aufsätzen. Hg. von Volker Michels. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1976.
- Apel, Ursula (Hg.): Hermann Hesse. Personen und Schlüsselfiguren in seinem Leben. Ein alphabetisch annotiertes Namensverzeichnis mit sämtlichen Fundstellen in seinen Werken und Briefen. 3. Bde. München u.a.: Saur. 1989-1993.
- Ball, Hugo: Ein mythologisches Untier. In: Materialien zu Hermann Hesses „Der Steppenwolf“. Hg. von Volker Michels. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1972.
- Ball, Hugo: Hermann Hesse. Sein Leben und sein Werk. Berlin: Fischer 1927.
- Ball, Hugo: Hermann Hesse und der Osten. In: Materialien zu Hermann Hesses „Siddhartha“. Zweiter Band. Die Wirkungsgeschichte in Rezensionen und Aufsätzen. Hg. von Volker Michels. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1976.
- Baumann, Günter: Der Heilige und der Wüstling. Tiefenpsychologische Grundlagen von Siddhartha und Der Steppenwolf. In: „Höllenreise durch mich selbst“. Hermann Hesse. Siddhartha. Steppenwolf. Hg. von Regina Bucher, Andreas Furger, Felix Graf. Zürich: Schweizerisches Landesmuseum, Verlag Neue Züricher Zeitung 2002.
- Baumann, Günter: Hermann Hesses Erzählungen im Lichte der Psychologie C. G. Jungs. Rheinfelden, Freiburg, Berlin: Schäuble 1989.
- Blumröder, Christoph von: Die Grundlegung der Musik Karlheinz Stockhausens (Kap. I „Orientierung an Hermann Hesse“). Stuttgart: Steiner 1993.
- Blasberg, Cornelia (Hg.): Hermann Hesse 1877 – 1962 – 2002. Tübingen: Attempto 2003.
- Bran, Friedrich; Pfeifer, Martin (Hg.): Hermann Hesse und die Religion. Die Einheit hinter den Gegensätzen. Bad Liebenzell/Calw: Gengenbach 1990.

- Bucher, Regina; Furger, Andreas; Graf, Felix (Hg.): „Höllenreise durch mich selbst". Hermann Hesse. Siddhartha. Steppenwolf. Zürich: Schweizerisches Landesmuseum, Verlag Neue Züricher Zeitung 2002.
- Casebeer, Edwin F.: Siddhartha: der vollendete Held. In: Materialien zu Hermann Hesses „Siddhartha". Zweiter Band. Die Wirkungsgeschichte in Rezensionen und Aufsätzen. Hg. von Volker Michels. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1976.
- Cheong, Kyung Yang: Mystische Elemente aus West und Ost im Werk Hermann Hesses. Frankfurt a.M.: Lang 1991.
- Chi, Ursula: Die Weisheit Chinas und „Das Glasperlenspiel". Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1976.
- Dahrendorf, Malte: Der „Entwicklungsroman" bei Hermann Hesse. Hamburg 1955. Mikrofiche-Ausg. 1994.
- Deschner, Karlheinz: Kitsch, Konvention und Kunst. Eine literarische Streitschrift. München: List 1957.
- Doderer; Otto: Hermann Hesses Siddhartha. In: Materialien zu Hermann Hesses „Siddhartha". Zweiter Band. Die Wirkungsgeschichte in Rezensionen und Aufsätzen. Hg. von Volker Michels. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1976.
- Dorner, Leo: Glasperlenspiel und Musik. In: Hermann Hesses Glasperlenspiel. Hg. von Martin Pfeifer u. Friedrich Bran. Bad Liebenzell/Calw: Gengenbach 1987.
- Dürr, Werner: Hermann Hesse. Vom Wesen der Musik in seiner Dichtung. Stuttgart: Jäckh 1957.
- Esselborn-Krumbiegel, Helga: Strategien der Leserlenkung in Demian und Der Steppenwolf. In: Hermann Hesse und die literarische Moderne. Kulturwissenschaftliche Facetten einer literarischen Konstante im 20. Jh. Hg. von Andreas Solbach. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2004.
- Fiedler, Kuno: Siddhartha. In: Materialien zu Hermann Hesses „Siddhartha". Zweiter Band. Die Wirkungsgeschichte in Rezensionen und Aufsätzen. Hg. von Volker Michels. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1976.
- Field, George Wallis: Hermann Hesse. Kommentar zu sämtlichen Werken. Stuttgart: Heinz 1977.
- Findeis, Annakutty Valiamangalam K.: Hermann Hesses Indienbild – Dichtung und Wahrheit. In: Hermann Hesse 1877 – 1962 – 2002. Hg. von Cornelia Blasberg. Tübingen: Attempto 2003.
- Friederici, Hans: Die Indien-Rezeption in Hermann Hesses Siddhartha. In: Materialien zu Hermann Hesses „Siddhartha". Zweiter Band. Die Wirkungsgeschichte in Rezensionen und Aufsätzen. Hg. von Volker Michels. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1976.
- Freedman, Ralph: Peripetie und Vision. In: Materialien zu Hermann Hesses „Siddhartha". Zweiter Band. Die Wirkungsgeschichte in Rezensionen und Aufsätzen. Hg. von Volker Michels. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1976.
- Ganeshan, Vridhagiri: Siddhartha und Indien. In: Materialien zu Hermann Hesses „Siddhartha". Zweiter Band. Die Wirkungsgeschichte in Rezensionen und Aufsätzen. Hg. von Volker Michels. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1976.
- Gellner, Christoph: Weisheit, Kunst und Lebenskunst. Fernöstliche Religion und Philosophie bei Hermann Hesse und Bertold Brecht. Mainz: Grünewald 1997.
- Gellner, Christoph: „Westöstliche Be(Ver)gegnungen. Von der Indienreise über „Siddhartha" bis zum „Glasperlenspiel". Hesse und die Religionen Asiens. In: Von „Siddhartha" zum „Steppenwolf". Fremdheitserfahrung und Weltethos bei Hermann Hesse. Hg. von Rüdiger Sareika. Iserlohn: Institut für Kirche und Gesellschaft 2004.
- Gohar, Soheir: Der Archetyp der Großen Mutter in Hermann Hesses „Demian" und Gerhart Hauptmanns „Insel der Großen Mutter". Frankfurt a.M. u.a.: Lang 1987.
- Gröger, Heiko: Hermann Hesses Kunstauffassung auf der Grundlage seiner Rezeptionshaltung. Frankfurt a.M.: Lang 2003.
- Haas, Rüdiger: Über das Wesen des Todes. Eine tiefenphänomenologische Betrachtung konkret dargestellt am dichterischen Werk Hermann Hesses. Würzburg: Ergon 1998.
- Heimdal, Anne B.: Hermann Hesses Romane der Krisenzeit in der Sicht seiner Kritiker. Bonn: Bouvier 1978.
- Hensing, Dieter: Hermann Hesse. „Nichts ist außen, nichts ist innen, denn was außen ist, ist innen" In: Wissen aus Erfahrungen: Werkbegriff und Interpretation heute; Festschr. Für Herman Meyer zum 65. Geburtstag. Hg. von Alexander Bormann. Tübingen: Niemeyer 1976.
- Heselhaus, Herrad: Hesses Demian – Adoleszenz als Utopie. In: Hermann Hesse 1877 – 1962 – 2002. Hg. von Cornelia Blasberg. Tübingen: Attempto 2003.
- Hilscher, Eberhard: Weltanschauungen Hermann Hesses. In: Ders.: Neue poetische Weltbilder: Essays. Berlin: by edition 1992.
- Hsia, Adrian (Hg.): Hermann Hesse heute. Bonn: Bouvier 1980.

- Hsia, Adrian: Hermann Hesse und China. Darstellung, Materialien und Interpretationen. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1974.
- Hsia, Adrian: Siddhartha und China. In: Materialien zu Hermann Hesses „Siddhartha". Zweiter Band. Die Wirkungsgeschichte in Rezensionen und Aufsätzen. Hg. von Volker Michels. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1976.
- Huber, Peter: Hermann Hesse und das Theater. Würzburg: Königshausen & Neumann 1991.
- Jacobs, Angelika: Fragile Idole der Moderne. Die Buddha-Figur bei Viktor Segalen, Fritz Mautner und Hermann Hesse. In: Hermann Hesse und die literarische Moderne. Kulturwissenschaftliche Facetten einer literarischen Konstante im 20. Jh. Hg. von Andreas Solbach. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2004.
- Jacobs, Jürgen: Wilhelm Meister und seine Brüder: Untersuchungen zum deutschen Bildungsroman. München: Fink 1972.
- Jahnke, Walter: Hermann Hesse. Demian. Ein er-lesener Roman. Paderborn u.a.: Schöningh 1984.
- Janke, Oskar: Die Sprache Hermann Hesses. In: Michels, Volker (Hg.): Über Hermann Hesse. Erster Band 1904-1964. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1976.
- Jens, Walter: Rebellion gegen den Sonntagsgott: Hermann Hesse. In: Anwälte der Humanität. Thomas Mann. Hermann Hesse. Heinrich Böll. Hg. von Walter Jens und Hans Küng. München: Kindler 1989.
- Karalaschwili, Reso: Die Taten des Lichts. Zur Farbgebung in „Klein und Wagner" und in „Klingsors letzter Sommer". In: Wege zu Hermann Hesse: Dichtung, Musik, Malerei, Film; Bericht und Referate / 5. Internat. Hermann-Hesse-Kolloquium in Calw 1988. Hg. von Friedrich Bran und Martin Pfeifer. Bad Liebenzell: Gegenbach 1989.
- Karalaschwili, Reso: Die Zahlensymbolik als Kompositionsgrundlage in H. Hesses „Siddhartha". In: Materialien zu Hermann Hesses „Siddhartha". Zweiter Band. Die Wirkungsgeschichte in Rezensionen und Aufsätzen. Hg. von Volker Michels. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1976.
- Karalaschwili, Reso: Hermann Hesse – Charakter und Weltbild. Studien. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1993.
- Karalaschwili, Reso: Hermann Hesses Romanwelt. Köln, Wien: Böhlau 1986.
- Karalaschwili, Reso: Mir romana Germana Gesse. Tbilisi: Sabtschota Sakartwelo 1984.
- Kasack, Wolfgang: Hermann Hesses Verhältnis zur Musik. In: Hermann Hesse: Musik. Betrachtungen, Gedichte, Rezensionen und Briefe. Eine Dokumentation. Hg. von Volker Michels. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1976.
- Khera, Astrid: Hermann Hesses Romane der Krisenzeit in der Sicht seiner Kritiker. Bonn: Bouvier 1978.
- Kim, Kwangsoo: Das Fremde – Die Sprache – das Spiel. Eine komparatistische Studie zur Teoismusrezeption in Deutschland – Novalis, Hermann Hesse, Hugo Ball. Seoul: Selbstverlag 1999.
- Kim-Park, Younson: Die Beziehungen der Dichtung Hermann Hesses zu Ostasien: Rezeption, Einflüsse und Parallelen. München (Diss.) 1978.
- Kirchhoff, Gerhard: Josef Knechts Leben aus dem Geist der Musik. Eine Annäherung an das „Glasperlenspiel". In: Hermann Hesses Glasperlenspiel. Hg. von Martin Pfeifer u. Friedrich Bran. Bad Liebenzell/Calw: Gengenbach 1987.
- Köhler, Karl-Heinz: Poetische Sprache und Sprachbewußtsein um 1900. Untersuchungen zum frühen Werk Hermann Hesses, Paul Ernsts und Ricarda Huchs. Stuttgart 1977.
- Konheiser-Barwanietz, Christa M.: Hermann Hesse und Goethe. Berlin: von Holten 1954.
- Lehner, Hans Horst: Nachwirkungen der deutschen Romantik auf die Prosadichtung Hermann Hesses. Würzburg (Diss.) 1955.
- Loerke, Oskar: Der fünfzigjährige Hermann Hesse. In: Materialien zu Hermann Hesses „Der Steppenwolf". Hg. von Volker Michels. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1972.
- Lützeler, Paul Michael (Hg.): Deutsche Romane des 20. Jahrhunderts: Neue Interpretationen. Königstein/Ts.: Athäneum 1983.
- Lützkendorf, Felix: Hermann Hesse in seinen Beziehungen zur Romantik und zum Osten. In: Materialien zu Hermann Hesses „Siddhartha". Zweiter Band. Die Wirkungsgeschichte in Rezensionen und Aufsätzen. Hg. von Volker Michels. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1976.
- Matthias, Klaus: Die Musik bei Thomas Mann und Hermann Hesse. Eine Studie über die Auffassung der Musik in der modernen Literatur. Kiel (Diss.) 1956.
- Mayer, Gerhard: Christentum und asiatische Mystik im Werk Hermann Hesses. In: Zeitwende 49 (1978).
- Meinicke, Susanne: Hermann Hesse. Der Steppenwolf. Zürich (Diss.) 1972.
- Michels, Volker: Außenseiter wird man nicht freiwillig. Hermann Hesse als Beispiel für viele. In: Von „Siddhartha" zum „Steppenwolf". Fremdheitserfahrung und Weltethos bei

Hermann Hesse. Hg. von Rüdiger Sareika. Iserlohn: Institut für Kirche und Gesellschaft 2004.

- Michels, Volker: „Der ganze Osten atmet Religion". Siddhartha und Hermann Hesses Beziehung zu Indien und China. In: „Höllenreise durch mich selbst". Hermann Hesse. Siddhartha. Steppenwolf. Hg. von Regina Bucher, Andreas Furger, Felix Graf. Zürich: Schweizerisches Landesmuseum, Verlag Neue Züricher Zeitung 2002.
- Michels, Volker (Hg.): Hermann Hesse: Aus Indien: Aufzeichnungen, Tagebücher, Gedichte, Betrachtungen und Erzählungen. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1998.
- Michels, Volker (Hg.): Hermann Hesse: Musik. Betrachtungen, Gedichte, Rezensionen und Briefe. Eine Dokumentation. Mit einem Essay von Hermann Kasack. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1976.
- Michels, Volker (Hg.): Materialien zu Hermann Hesse. „Demian". Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1997.
- Michels, Volker (Hg.): Materialien zu Hermann Hesses „Der Steppenwolf". Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1972.
- Michels, Volker (Hg.): Materialien zu Hermann Hesses „Siddhartha". Erster Band. Texte von Hermann Hesse. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1986.
- Michels, Volker (Hg.): Materialien zu Hermann Hesses „Siddhartha". Zweiter Band. Die Wirkungsgeschichte in Rezensionen und Aufsätzen. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1976.
- Michels, Volker: „Teils ausgelacht, teils angespuckt, teils den sentimentalen Leserkreisen überlassen". Zur Hermann Hesse-Rezeption in Deutschland. In: Hermann Hesse und die literarische Moderne. Kulturwissenschaftliche Facetten einer literarischen Konstante im 20. Jh. Hg. von Andreas Solbach. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2004.
- Michels, Volker (Hg.): Über Hermann Hesse. Bd. 1: 1904-1962. Bd. 2: 1963-1977. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1977.
- Michels, Volker: Zur Einführung: Die Entstehung von Hermann Hesses Siddhartha. In: Materialien zu Hermann Hesses „Siddhartha". Zweiter Band. Die Wirkungsgeschichte in Rezensionen und Aufsätzen. Hg. von Volker Michels. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1976.
- Middel, Eike: Hermann Hesse. Die Bilderwelt seines Lebens. Frankfurt a.M.: Rödeberg 1975.
- Middel, Eike: Neubeginn und Abschied. In: Materialien zu Hermann Hesses „Siddhartha". Zweiter Band. Die Wirkungsgeschichte in Rezensionen und Aufsätzen. Hg. von Volker Michels. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1976.
- Mileck, Joseph: Hermann Hesse. Dichter, Sucher, Bekenner. Biographie. München: Bertelsmann 1979.
- Mittenzwei, Johannes: Hermann Hesses Ideal der inneren Heiterkeit durch Musik. In: Ders.: Das Musikalische in der Literatur. Ein Überblick von Gottfried von Straßburg bis Brecht. Halle (Saale): Ver. Sprache und Literatur 1962.
- Moritz, Julia: Narkissos und Chrysostomos, oder „dahin, wo es weniger weh tut". Metamorphosen des Mythos in Hermann Hesses Roman „Narziß und Goldmund". In: Mythos und Krise in der deutschsprachigen Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts. Hg. von Bogdan Mirtschev, Maja Razboynikova-Frateva u. Hans-Gerd Winter. Dresden: Thelem 2004 (Germanica, NF. 1).
- Murti, Kamakshi P.: Die Reinkarnation des Lesers als Autor. Ein rezeptionsgeschichtlicher Versuch über den Einfluß der altindischen Literatur auf deutsche Schriftsteller um 1900, Berlin/New York: de Gruyter 1990.
- Nikolai, Ralf R.: Hesses „Narziß und Goldmund". Kommentar und Deutung. Würzburg: Königshausen & Neumann 1997.
- Otten, Anna: Durchbruch und Einordnung. In: Materialien zu Hermann Hesses „Siddhartha". Zweiter Band. Die Wirkungsgeschichte in Rezensionen und Aufsätzen. Hg. von Volker Michels. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1976.
- Pannwitz, Rudolf: Hermann Hesses west-östliche Dichtung. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1957.
- Pannwitz, Rudolf: Siddhartha. In: Materialien zu Hermann Hesses „Siddhartha". Zweiter Band. Die Wirkungsgeschichte in Rezensionen und Aufsätzen. Hg. von Volker Michels. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1976.
- Patnaik, Deba P.: Govinda. In: Materialien zu Hermann Hesses „Siddhartha". Zweiter Band. Die Wirkungsgeschichte in Rezensionen und Aufsätzen. Hg. von Volker Michels. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1976.
- Pavlyshyn, Marko: Music in Hermann Hesse's „Der Steppenwolf" and „Das Glasperlenspiel". In: Seminar 15 (1979).
- Pawlowa, Nina Sergejewna: Tipologija nemezkogo romana 1900-1945. Moskwa: Nauka 1982.
- Pfeifer, Martin; Bran, Friedrich (Hg.): Hermann Hesses Glasperlenspiel. Bad Liebenzell/Calw: Gengenbach 1987.

- Pfeifer, Martin (Hg.): Hermann Hesses weltweite Wirkung. Internationale Rezeptionsgeschichte. 3 Bde. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1977-1991.
- Pfeifer, Martin: Hesse-Kommentar zu sämtlichen Werken. München: Winkler 1980.
- Pfister, Werner: „Und alle Zeit ward Gegenwart". Hermann Hesses Verhältnis zur Musik, gespiegelt in seinen Züricher Winterjahren 1925-1932. In: „Höllenreise durch mich selbst". Hermann Hesse. Siddhartha. Steppenwolf. Hg. von Regina Bucher, Andreas Furger, Felix Graf. Zürich: Schweizerisches Landesmuseum, Verlag Neue Züricher Zeitung 2002.
- Prinz, Alois: „Und jedem Anfang wohnt ein Zauber inne". Die Lebensgeschichte des Hermann Hesse. Weinheim, Basel: Beltz 2000.
- Raff, Friedrich: Hermann Hesse: Siddhartha. In: Materialien zu Hermann Hesses „Siddhartha". Zweiter Band. Die Wirkungsgeschichte in Rezensionen und Aufsätzen. Hg. von Volker Michels. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1976.
- Roettger, Jörg: Die Gestalt des Weisen bei Hermann Hesse. Bonn: Bouvier 1980.
- Saager, Adolf: Zu Hermann Hesses Siddhartha. In: Materialien zu Hermann Hesses „Siddhartha". Zweiter Band. Die Wirkungsgeschichte in Rezensionen und Aufsätzen. Hg. von Volker Michels. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1976.
- Sareika, Rüdiger (Hg.): Von „Siddhartha" zum „Steppenwolf". Fremdheitserfahrung und Weltethos bei Hermann Hesse. Iserlohn: Institut für Kirche und Gesellschaft 2004.
- Schiefer, Peter: Grundstrukturen des Erzählens bei Hermann Hesse. Münster (Diss.) 1959.
- Schmid, Hans Rudolf: Siddhartha, ein Wunschbild unserer Zeit. In: Materialien zu Hermann Hesses „Siddhartha". Zweiter Band. Die Wirkungsgeschichte in Rezensionen und Aufsätzen. Hg. von Volker Michels. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1976.
- Schneider, Christian Immo: Das Todesproblem bei Hermann Hesse. Marburg 1973.
- Schneider, Christian Immo: Hermann Hesse. München: Beck 1991.
- Schneider, Christian Immo: Hermann Hesses Musik-Kritik. In: Hermann Hesse heute. Hg. von Adrian Hsia. Bonn: Bouvier 1980.
- Schulze, Matthias: Die Musik als zeitgenössisches Paradigma. Zu Hermann Hesses „Glasperlenspiel" und Thomas Manns „Doktor Faustus". Frankfurt a.M. u.a.: Lang 1998.
- Schwarz, Egon: Hermann Hesse: Der Steppenwolf. In: Deutsche Romane des 20. Jahrhunderts: neue Interpretationen. Hg. von Paul Michael Lützeler. Königstein/Ts.: Athäneum 1983.
- Seckendorff, Klaus von: Hermann Hesses propagandistische Prosa. Selbstzerstörerische Entfaltung als Botschaft in seinen Romanen von „Demian" bis zum „Steppenwolf". Bonn: Bouvier 1982.
- Shaw, Leroy R.: Zeit und Struktur des Siddhartha. In: Materialien zu Hermann Hesses „Siddhartha". Zweiter Band. Die Wirkungsgeschichte in Rezensionen und Aufsätzen. Hg. von Volker Michels. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1976.
- Solbach, Andreas (Hg.): Hermann Hesse und die literarische Moderne. Kulturwissenschaftliche Facetten einer literarischen Konstante im 20. Jh. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2004.
- Sonner, Franz-Maria (Hg.): Hermann Hesse: Siddhartha. Text und Kommentar. Vom Selbst-Verständnis eines Autors und seiner Dichtung – Leben und Werk von Hermann Hesse. Feature und gekürzte Lesung. Feature von Heike Simon-Gerleit. München: DerHörVerlag GmbH 1998 (Audiokassette).
- Teuchert, Brigitte: Kommunikative Elemente und ihre literarische Vermittlung. Zur Bedeutung nonverbaler Kommunikation und der verba dicendi in dem Prosawerk Bölls, Dürrenmatts und Hesses. Frankfurt a.M. u.a.: Lang 1988.
- Thele, Andreas: Hermann Hesse und Elias Canetti im Lichte ostasiatischer Geistigkeit. Düsseldorf (Diss.) 1993.
- Tigges, Hubertus: „Endzeit-" und Kriesenbewußtsein. Eine vergleichende Untersuchung zur Problemlage des Künstlers und der Kunst in Thomas Manns „Doktor Faustus", Hermann Brochs „Der Tod des Vergil" und Hermann Hesses „Das Glasperlenspiel". Berlin (Diss., Mikrofish) 1993.
- Tucholsky, Kurt: Der deutsche Mensch. In: Materialien zu Hermann Hesses „Der Steppenwolf". Hg. von Volker Michels. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1972.
- Unseld, Siegfried: Hermann Hesse heute. In: Hermann Hesse und die literarische Moderne. Kulturwissenschaftliche Facetten einer literarischen Konstante im 20. Jh. Hg. von Andreas Solbach. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2004.
- Vischer, Melchior: Siddhartha. In: Materialien zu Hermann Hesses „Siddhartha". Zweiter Band. Die Wirkungsgeschichte in Rezensionen und Aufsätzen. Hg. von Volker Michels. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1976.
- Waßner, Hermann: Über die Bedeutung der Musik in den Dichtungen von H. Hesse. Heidelberg (Diss.) 1953.
- Weibel, Kurt: Hermann Hesse und die deutsche Romantik. Bern (Diss.) 1952.

- Wege zu Hermann Hesse: Dichtung, Musik, Malerei, Film; Bericht und Referate / 5. Internat. Hermann-Hesse-Kolloquium in Calw 1988. Hg. von Friedrich Bran und Martin Pfeifer. Bad Liebenzell: Gegenbach 1989.
- Wenzel, Georg: Novalis in Anschauungen von Ricarda Huch, Thomas Mann und Hermann Hesse. Halle an der Saale: Stekovics 1997.
- Werner-Birkenbach, Sabine: Hugo Ball und Hermann Hesse – eine Freundschaft, die zur Literatur wird. Kommentare und Analysen zum Briefwechsel, zu autobiographischen Schriften und zu Balls Hesse-Biographie. Stuttgart: Heinz 1995.
- Wiegand, Heinrich: Gruß an Hermann Hesse. In: Materialien zu Hermann Hesses „Der Steppenwolf". Hg. von Volker Michels. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1972.
- Winter, Helmut: Legende und Wirklichkeit. In: Materialien zu Hermann Hesses „Siddhartha". Zweiter Band. Die Wirkungsgeschichte in Rezensionen und Aufsätzen. Hg. von Volker Michels. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1976.
- Winter, Helmut: Zur Indien-Rezeption bei E. M. Forster und H. Hesse. Heidelberg: Carl Winter 1976.
- Wolf, Yvonne: Risikoleben und Textsicherheit in Hermann Hesses Narziß und Goldmund. In: Hermann Hesse und die literarische Moderne. Kulturwissenschaftliche Facetten einer literarischen Konstante im 20. Jh. Hg. von Andreas Solbach. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2004.
- Wolfenstein, Alfred: Wölfischer Traktat. In: Materialien zu Hermann Hesses „Der Steppenwolf". Hg. von Volker Michels. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1972.
- Yamaguchi, Masaru: Die Musikalität der Sprache Hermann Hesses in ihrer Bedeutung für den japanischen Leser. In: Wege zu Hermann Hesse: Dichtung, Musik, Malerei, Film; Bericht und Referate / 5. Internat. Hermann-Hesse-Kolloquium in Calw 1988. Hg. von Friedrich Bran und Martin Pfeifer. Bad Liebenzell: Gegenbach 1989.
- Zarek, Otto: Notizen über einen deutschen Dichter. In: Materialien zu Hermann Hesses „Siddhartha". Zweiter Band. Die Wirkungsgeschichte in Rezensionen und Aufsätzen. Hg. von Volker Michels. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1976.
- Zeller, Bernhand (Hg.): Hermann Hesse 1877-1977. Stationen seines Lebens, des Werkes und seiner Wirkung. Gedenkausstellung zum 100. Geburtstag im Schiller-Nationalmuseum Marbach am Necker. München: Kösel 1977.
- Ziolkowski, Theodore: Der Schriftsteller Hermann Hesse. Wertung und Neubewertung. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1979.
- Ziolkowski, Theodore: Die Suche nach dem Gral in „Demian". In: Materialien zu Hermann Hesse. „Demian". Hg. von Volker Michels. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1997.
- Ziolkowski, Theodore: Hermann Hesses „Steppenwolf". Eine Sonate in Prosa. In: Materialien zu Hermann Hesses „Der Steppenwolf". Hg. von Volker Michels. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1972.
- Ziolkowski, Theodore: Mythos und Logos bei Hesse und seinen Kritikern. In: Ders.: Der Schriftsteller Hermann Hesse, Wertung und Neubewertung. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1979.
- Ziolkowski, Theodore: Siddhartha – die Landschaft der Seele. In: Materialien zu Hermann Hesses „Siddhartha". Zweiter Band. Die Wirkungsgeschichte in Rezensionen und Aufsätzen. Hg. von Volker Michels. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1976.
- Ziolkowski, Theodore: The novels of Hermann Hesse. A study in theme and strukture. Princeton N.J.: Prionceton Univ. Press 1965.
- Zweig, Stefan: Der Weg Hermann Hesses. In: Materialien zu Hermann Hesses Siddhartha. Zweiter Band. Die Wirkungsgeschichte in Rezensionen und Aufsätzen. Hg. von Volker Michels. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1976.

2. Weitere Sekundärliteratur

2.1. Allgemeine Theorie & Literaturtheorie & Literaturgeschichte

- Bachtin, Michail: Formen der Zeit und des Chronotopos im Roman. In: Ders.: Untersuchungen zur Poetik und Theorie des Romans. Berlin, Weimar: Aufbau-Verl. 1986.
- Beck, Ulrich, Bonß, Wolfgang, Lau, Christoph: Theorie reflexiver Modernisierung – Fragestellungen, Hypothesen, Forschungsprogramme. In: Die Modernisierung der Moderne. Hg. von Ulrich Beck und Wolfgang Bonß. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2001.
- Biedermann, Hans: Knaurs Lexikon der Symbole. München: Dröemer Knaur 1989, 1994, 1998 (Digitale Bibliothek Band 16).
- Billen, Josef (Hg.): Die deutsche Parabel. Zur Theorie einer modernen Erzählform. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1986.
- Billen, Josef: Erzählform Parabel – Traditionshintergrund und moderne Erscheinungsformen. In: Die deutsche Parabel. Zur Theorie einer modernen Erzählform. Hg. von Josef Billen. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1986.

- Biti, Vladimir: Literatur- und Kulturtheorie. Ein Handbuch gegenwärtiger Begriffe. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2001.
- Blumenberg, Hans: Paradigmen zu einer Metaphorologie. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1998.
- Bode, Christoph: Das Paradox in post-mimetischer Literatur und post-strukturalistischer Literaturtheorie. In: Das Paradox: Eine Herausforderung des abendländischen Denkens. Hg. von Paul Geyer, Roland Hagenbüchle. Tübingen: Stauffenburg 1992.
- Brik, Osip: Rhythmus und Syntax. Materialien zu einer Untersuchung der Verssprache. In: Texte der russischen Formalisten. Bd. 2. texte zur Theorie des Verses und der poetischen Sprache. Hg. von Wolf-Dieter Stempel. München: Fink 1972.
- Eco, Umberto: Semiotik. München: Fink 1994.
- Ehrich-Haefeli, Verena: Zum Paradox bei Kafka. Zur psychohistorischen Genese einer individuellen Sprach- und Denkform. In: Das Paradox: Eine Herausforderung des abendländischen Denkens. Hg. von Paul Geyer, Roland Hagenbüchle. Tübingen: Stauffenburg 1992.
- Eichenbaum, Boris: Aufsätze zur Theorie und Geschichte der Literatur. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1965.
- Eichenbaum, Boris: Das literarische Leben. In: Texte der russischen Formalisten. Bd. 1. Hg. von Jurij Striedter. München: Fink 1969.
- Elm, Theo; Hiebel, Hans H.: Die Parabel. Parabolische Formen in der deutschen Dichtung des 20. Jahrhunderts. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1986.
- Flemming, Willi: Barock. In: Deutsche Wortgeschichte. Hg. von Friedrich Maurer und Friedrich Stroh. Bd. 2. Berlin: de Gruyter 1959.
- Friedrich, Hugo: Die Struktur der modernen Lyrik. Von der Mitte des neunzehnten bis zur Mitte des zwanzigsten Jahrhunderts. Hamburg: Rowohlt 1996.
- Geyer, Paul; Hagenbüchle, Roland (Hg.): Das Paradox: Eine Herausforderung des abendländischen Denkens. Tübingen: Stauffenburg 1992.
- Geyer, Paul: Das Paradox: Historisch-systematische Grundlegung. In: Das Paradox: Eine Herausforderung des abendländischen Denkens. Hg. von Paul Geyer, Roland Hagenbüchle. Tübingen: Stauffenburg 1992.
- Haas, Alois Maria: Das mystische Paradox. In: Das Paradox: Eine Herausforderung des abendländischen Denkens. Hg. von Paul Geyer, Roland Hagenbüchle. Tübingen: Stauffenburg 1992.
- Hegener, Johannes: Die Poetisierung der Wissenschaften bei Novalis, dargestellt am Prozeß der Entwicklung von Welt und Menschheit. Studien zum Problem enzyklopädischen Welterfahrens. Bonn: Bouvier 1975.
- Jakobson, Roman: Die neueste russische Poesie. Erster Entwurf. Viktor Chlebnikov. In: Texte der russischen Formalisten. Bd. 2. Texte zur Theorie des Verses und der poetischen Sprache. Hg. von Wolf-Dieter Stempel. München: Fink 1972.
- Jakobson, Roman: Semiotik. Ausgewählte Texte 1919-1982. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1988.
- Jakobson, Roman: Über den Realismus in der Kunst. In: Texte der russischen Formalisten. Bd. 1. Hg. von Jurij Striedter. München: Fink 1969.
- Jens, Walter: Statt einer Literaturgeschichte. Pfullingen: Neske 1957/1962.
- Jens, Walter; Küng, Hans (Hg.): Anwälte der Humanität. Thomas Mann. Hermann Hesse. Heinrich Böll. München: Kindler 1989.
- Kobusch, Theo: Paradoxon und religiöse Existenz. In: Das Paradox: Eine Herausforderung des abendländischen Denkens. Hg. von Paul Geyer, Roland Hagenbüchle. Tübingen: Stauffenburg 1992.
- Köller, Wilhelm: Semiotik und Metapher. Untersuchungen zur grammatischen Struktur und kommunikativen Funktion der Metapher. Stuttgart: Metzler 1973.
- Koopmann, Helmut: Der schwierige Deutsche: Studien zum Werk Thomas Manns. Tübingen: Niemeyer 1988.
- Koopmann, Helmut: Doktor Faustus. In: Thomas-Mann-Handbuch. Hg. von Helmut Koopmann. Stuttgart: Kröner 2001.
- Kurz, Gerhard: Metapher, Allegorie, Symbol. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht 1997.
- Lotman, Jurij: Die Struktur literarischer Texte. München: Fink 1993.
- Makropoulos, Michael: Haltlose Souveränität. Benjamin, Schmitt und die Klassische Moderne in Deutschland. In: Intellektuellendiskurse in der Weimarer Republik. Zur politischen Kultur einer Gemengelage. Hg. von Manfred Gangl und Gerard Raulet, Frankfurt a.M., New York, Paris: Editions de la Fondation de l'Homme 1994.
- Makropoulos, Michael: Modernität als ontologischer Ausnahmezustand? Walter Benjamins Theorie der Moderne. München: Fink 1989.
- Maurer, Friedrich; Stroh, Friedrich (Hg.): Deutsche Wortgeschichte. Bd. 2. Berlin: de Gruyter 1959.

- Mittelstraß, Jürgen (Hg.): Enzyklopädie Philosophie und Wissenschaftstheorie, Bd. 1-4, Stuttgart, Weimar: Metzler 1980-96.
- Philippi, Klaus-Peter: ‚Parabolisches Erzählen'. Anmerkungen zu Form und möglicher Geschichte. In: Die deutsche Parabel: Zur theorie einer modernen Erzählform. Hg. von Josef Billen. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1986.
- Ritter, Joachim; Gründer, Karlfried (Hg.): Historisches Wörterbuch der Philosophie. Darmstadt: Wiss. Buchges. 1971-2001, Bd. 7 (1989).
- Rymar, Nikolaj Timofeewitsch: Sowremennyj zapadnyj roman. Problemy epitscheskoi i liritscheskoi formy. Woronesch: Izdatelstwo Woroneschskogo universiteta 1978.
- Rymar, Nikolaj Timofeewitsch: Wwedenije w teoriju romana. Woronesch: Izdatelstwo Woroneschskogo universiteta 1989.
- Rymar, Nikolaj Timofeewitsch, Skobelew, Wladislaw Petrowitsch: Teorija awtora i problema hudozestwennoj dejatelnosti. Woronesch: Logos-Trust 1994.
- Schmidt, Heinrich: Philosophisches Wörterbuch. Neu bearb. von Georgi Schischkoff. 21. Aufl. – Stuttgart: Kröner 1982.
- Schmitt, Carl: Politische Theologie. München u.a.: Duncker & Humblot 1934.
- Šklovskij, Viktor: Die Kunst als Verfahren. In: Texte der russischen Formalisten. Bd. 1. Hg. von Jurij Striedter. München: Fink 1969.
- Šklovskij, Viktor: Der Zusammenhang zwischen den Verfahren der Sujetgestaltung und den allgemeinen Stilverfahren. In: Texte der russischen Formalisten. Bd. 1. Hg. von Jurij Striedter. München: Fink 1969.
- Šklovskij, Viktor: Theorie der Prosa. Frankfurt a.M.: Fischer 1984.
- Stempel, Wolf-Dieter (Hg.): Texte der russischen Formalisten. Bd. 2. Texte zur Theorie des Verses und der poetischen Sprache. München: Fink 1972.
- Striedter, Jurij: Die Fragmente des Novalis als „Präfigurationen" seiner Dichtung. München: Fink 1985.
- Striedter, Jurij (Hg.): Russischer Formalismus. Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa. München: Fink 1994.
- Striedter, Jurij (Hg.): Texte der russischen Formalisten. Bd. 1. Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa. München: Fink 1969.
- Thomas-Mann-Handbuch. Hg. von Helmut Koopmann. Stuttgart: Kröner 2001.
- Tomašewskij, Boris: Teorija literatury. Poetika. Moskwa: Aspekt Press 1996.
- Tomašewskij, Boris: Vers und Rhythmus. Methodologische Bemerkungen. In: Texte der russischen Formalisten. Bd. 2. Texte zur Theorie des Verses und der poetischen Sprache. Hg. von Wolf-Dieter Stempel. München 1972.
- Tynjanov, Jurij N.: Das literarische Faktum. In: Texte der russischen Formalisten. Bd. 1. Hg. von Jurij Striedter. München 1969.
- Tynjanov, Jurij N.: Das Problem der Verssprache. Zur Semantik des poetischen Textes. München 1977.
- Tynjanov, Jurij N.: Problema stihotwornogo jazyka. Leningrad 1924.
- Tynjanov, Jurij N.: Über die literarische Evolution. In: Texte der russischen Formalisten. Bd. 1. Hg. von Jurij Striedter. München 1969.
- Tynjanov, Jurij, Jakobson, Roman: Probleme der Literatur- und Sprachforschung. In: Texte der russischen Formalisten. Bd. 2. Texte zur Theorie des Verses und der poetischen Sprache. Hg. von Wolf-Dieter Stempel. München 1972.
- Vaget, Rudolf: Thomas-Mann-Kommentar: zu sämtl. Erzählungen. München: Winkler 1984.
- Ziolkowski, Theodore: Das Nachleben der Romantik in der modernen deutschen Literatur. Methodologische Überlegungen. In: Das Nachleben der Romantik in der modernen deutschen Literatur. Hg. von Wolfgang Paulsen. Heidelberg: Stiehm 1969.
- Ziolkowski, Theodore: Der Hunger nach dem Mythos. Zur seelischen Gastronomie der Deutschen in den Zwanziger Jahren. In: Die sogenannten Zwanziger Jahre. Hg. von Reinhold Grimm u. Jost Hermand. Bad Homburg v.d.H. u.a.: Gehlen 1970.

2.2. Forschungsgebiet Musik in der Literatur

- Adorno, Theodor W.: Musik, Sprache und ihr Verhältnis im gegenwärtigen Komponieren. In: Ders.: Gesammelte Schriften. Bd. 16, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1984.
- Adorno, Theodor W.: Über einige Relationen zwischen Musik und Malerei. In: Ders.: Gesammelte Schriften. Bd. 16, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1984.
- Albrecht, M. von; Schubert, W. (Hg.): Musik und Dichtung. Neue Forschungsbeiträge. Frankfurt a.M. u.a.: Lang 1990.
- Benz, Richard: Die Welt der Dichter und die Musik. Düsseldorf: Diederichs 1949.

- Bormann, Alexander von: Der Töne Licht. Zum frühromantischen Programm der Wortmusik. In: Die Aktualität der Frühromantik. Hg. von Ernst Behler u. Jochen Hörisch. Paderborn: Schöningh 1987.
- Brockmeier, Jens; Treichel, Hans-Ulrich: Worte, Klänge, Farben. Erkundungen in „Synaesthesia". In: Die Chiffren. Musik und Sprache. Neue Aspekte der musikalischen Ästhetik. Bd. 4. Hg. von Hans Werner Henze. Frankfurt a.M.: Fischer 1990.
- Brown, Calvin S.: Music and Literature: A Comparison of the Arts. Hanover and London: Univ. Pr. of New England 1987.
- Brown, Calvin S.: Theoretische Grundlagen zum Studium der Wechselbeziehungen zwischen Literatur und Musik. In: Literatur und Musik: ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes. Hg. von Steven Paul Scher. Berlin: Schmidt 1984.
- Budde, Gudrun: Fuge als literarische Form? Zum Sirenen-Kapitel aus „Ulysses" von James Joyce. In: Musik und Literatur: Komparatistische Studien zur Strukturverwandtschaft. Hg. von Albert Gier u. Gerold Gruber. Frankfurt a.M. u.a.: Lang 1995.
- Bürgers, Irmelin: „Es ist immer die Musik, die mich rettet..." Thomas Bernhards S prachpartituren. In: Die Chiffren. Musik und Sprache. Neue Aspekte der musikalischen Ästhetik. Bd. 4. Hg. von Hans Werner Henze. Frankfurt a.M.: Fischer 1990.
- Caduff, Corinna: „dadim dadam" – Figuren der Musik in der Literatur Ingeborg Bachmanns. Köln, Weimar, Wien: Böhlau 1998.
- Dahlhaus, Carl (Hg.): Beiträge zur musikalischen Hermeneutik. Regensburg: Bosse 1975.
- Dahlhaus, Carl; Miller, Norbert (Hg.): Beziehungszauber. Musik in der modernen Dichtung. München, Wien: Hanser 1988.
- Dahlhaus, Carl: Das „Verstehen" von Musik und die Sprache der musikalischen Analyse. In: Musik und Verstehen. Aufsätze zur semiotischen Theorie, Ästhetik, zur Soziologie der musikalischen Rezeption. Hg. von Peter Faltin und Hans-Peter Reinecke. Köln: Volk 1973.
- Dahlhaus, Carl: Die Idee der absoluten Musik. Kassel: Bärenreiter 1994.
- Dahlhaus, Carl: Fragmente zur musikalischen Hermeneutik. In: Beiträge zur musikalischen Hermeneutik. Hg. von Carl Dahlhaus. Regensburg: Bosse 1975.
- Dahlhaus, Carl: Musik als Text. In: Dichtung und Musik: Kaleidoskop ihrer Beziehungen. Hg. von Günter Schnitzler. Stuttgart: Klett-Cotta 1979.
- Dahlhaus, Carl; Zimmermann, Michael (Hg.): Musik – zur Sprache gebracht. Musikästhetische Texte aus drei Jahrhunderten. München u.a.: DTV 1984.
- Danuser, Hermann: Musikalische Prosa. Regensburg: Bosse 1975.
- Dilthey, Wilhelm: Von deutscher Dichtung und Musik. Aus den Studien zur Geschichte des deutschen Geistes. Leipzig, Berlin: Teubner 1933.
- Dürr, Walter: Sprache und Musik. Geschichte, Gattungen, Analysemodelle. Kassel: Bärenreiter 1994.
- Eggebrecht, Hans Heinrich: Sinn und Gehalt: Aufsätze zur musikalischen Analyse. Wilhelmshaven: Heinrichshofen 1979.
- Eggebrecht, Hans Heinrich: Über begriffliches und begriffsloses Verstehen von Musik. In: Musik und Verstehen. Aufsätze zur semiotischen Theorie, Ästhetik, zur Soziologie der musikalischen Rezeption. Hg. von Peter Faltin und Hans-Peter Reinecke. Köln: Volk 1973.
- Engel, Hans: Sinn und Wesen der Musik. In: Sinn und Bedeutung in der Musik. Texte zur Entwicklung des musiksemiotischen Denkens. Hg. von Vladimir Karbusicky. Darmstadt: Wiss. Buchges. 1990.
- Faltin, Peter: Bedeutung ästhetischer Zeichen. Musik und Sprache. Aachen: Rader 1985.
- Faltin, Peter: Der Verstehensbegriff im Bereich des Ästhetischen. In: Musik und Verstehen. Aufsätze zur semiotischen Theorie, Ästhetik, zur Soziologie der musikalischen Rezeption. Hg. von Peter Faltin und Hans-Peter Reinecke. Köln: Volk 1973.
- Faltin, Peter; Reinecke, Hans-Peter (Hg.): Musik und Verstehen. Aufsätze zur semiotischen Theorie, Ästhetik und Soziologie der musikalischen Rezeption. Köln: Arno Volk 1973.
- Fecker, Adolf: Sprache und Musik. Hamburg: Wagner 1984.
- Fietz, Rudolf: Medienphilosophie: Musik, Sprache und Schrift bei Friedrich Nietzsche. Würzburg: Königshausen und Neumann 1992.
- Friederich, Martin: Text und Ton. Wechselbeziehungen zwischen Dichtung und Musik. Hohengehren: Burgbücherei Schneider 1973.
- Frye, Northrop: Lexis and Melos. In: Literatur und Musik: ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes. Hg. von Steven Paul Scher. Berlin: Schmidt 1984.
- Gier, Albert; Gruber, Gerold (Hg.): Musik und Literatur: Komparatistische Studien zur Strukturverwandtschaft. Frankfurt a.M. u.a.: Lang 1995.

- Gier, Albert: „Parler, c`est manquer de clairvoyance“. Musik in der Literatur: vorläufige Bemerkungen zu einem unendlichen Thema. In: Musik und Literatur: Komparatistische Studien zur Strukturverwandtschaft. Hg. von Albert Gier u. Gerold Gruber. Frankfurt a.M. u.a.: Lang 1995.
- Girschman, Michail Moiseewitsch: Ritm hudozestwennoj prozy. Moskwa: Sowetskij pisatel 1982.
- Goldschmidt, Harry: Musikverstehen als Postulat. In: Musik und Verstehen. Aufsätze zur semiotischen Theorie, Ästhetik, zur Soziologie der musikalischen Rezeption. Hg. von Peter Faltin und Hans-Peter Reinecke. Köln: Volk 1973.
- Grimm, Hartmut: Musik als Weg nach innen. Philosophische Aspekte frühromantischer Musikanschauung. In: Musik und Gesellschaft 34 (1984).
- Gruber, Gerold W.: Literatur und Musik – ein komparatives Dilemma. In: Musik und Literatur: Komparatistische Studien zur Strukturverwandtschaft. Hg. von Albert Gier u. Gerold Gruber. Frankfurt a.M. u.a.: Lang 1995.
- Henze, Hans Werner (Hg.): Die Chiffren. Musik und Sprache. Neue Aspekte der musikalischen Ästhetik. Bd. 4. Frankfurt a.M.: Fischer 1990.
- Hirsbrunner, Theo: Musik und Dichtung im französischen Fin de Siècle. In: Dichtung und Musik: Kaleidoskop ihrer Beziehungen. Hg. von Günter Schnitzler. Stuttgart: Klett-Cotta 1979.
- Hollander, Hans: Die Musik in der Kulturgeschichte des 19. und 20. Jahrhunderts. Köln: Volk 1967.
- Huber, Martin: Text und Musik. Musikalische Zeichen im narrativen und ideologischen Funktionszusammenhang ausgewählter Erzähltexte des 20. Jahrhunderts. Frankfurt a. M. u.a.: Lang 1992.
- Kaiser, Joachim: Thomas Mann, die Musik und Wagner. In: Beziehungszauber. Musik in der modernen Dichtung. Hg. von Carl Dahlhaus u. Norbert Miller. München, Wien: Hanser 1988.
- Karbusicky, Vladimir (Hg.): Sinn und Bedeutung in der Musik. Texte zur Entwicklung des musiksemiotischen Denkens. Darmstadt: Wiss. Buchges. 1990.
- Kemp, Wolfgang: Die Kunst des Schweigens. In: Laokoon und kein Ende: Der Wettstreit der Künste. Hg. von Thomas Koebner. München: Ed. Text + Kritik 1989.
- Kolago, Lech: Musikalische Formen und Strukturen in der deutschsprachigen Literatur des 20. Jahrhunderts. Anif/Salzburg: Müller-Speiser 1997.
- Kreuzer, Hans-Joachim: Obertöne. Literatur und Musik. Würzburg: Königshausen & Neumann 1994.
- Lach, Robert: Das Konstruktionsprinzip der Wiederholung in Musik, Sprache und Literatur. Wien, Leipzig: Hölder-Pichler-Tempsky 1925.
- Langen, August: Der Wortschatz des 18. Jahrhunderts. In: Deutsche Wortgeschichte. Hg. von Friedrich Maurer und Friedrich Stroh. Bd. 2, Berlin: de Gruyter 1959.
- Lecke, Bodo: Das Stimmungsbild. Musikmetaphorik in der dichterischen Prosaskizze 1721-1780. Göttingen 1967.
- Lott, Martin: Dichtung, Lyrik und Musik. Bemerkungen zum Rhythmus und der Sprache in der Dichtkunst. Hamburg: Kovac 1996.
- Lubkoll, Christine: Mythos Musik. Poetische Entwürfe des Musikalischen in der Literatur um 1800. Freiburg i. Br.: Rombach 1995.
- Maur, Karin von (Hg.): Vom Klang der Bilder. Die Musik in der Kunst des 20. Jahrhunderts. München: Prestel 1985.
- Mc Glathery, James (Hg.): Music and German literature. Their relationship since the middle ages. Columbia: Camden House 1992.
- Menke, Bettine: Prosopopoiia: Stimme und Text bei Brentano, Hoffmann, Kleist und Kafka. München: Fink 2000.
- Mennemeier, Franz Norbert: Freier Rhythmus im Ausgang von der Romantik. In: Poetica, 4. Band, Jg. 1971.
- Metzger, K.; Riehn, R. (Hg.): Autoren – Musik. Sprache im Grenzbereich der Künste. München: Ed. Text + Kritik 1993.
- Miller, Norbert: Musik als Sprache. Zur Vorgeschichte von Liszts symphonischen Dichtungen. In: Beiträge zur musikalischen Hermeneutik. Hg. von Carl Dahlhaus. Regensburg: Bosse 1975.
- Mittenzwei, Johannes: Das Musikalische in der Literatur. Ein Überblick von G. v. Straßburg bis Brecht. Halle (Saale): Ver. Sprache und Literatur 1962.
- Moos, Paul: Die Philosophie der Musik von Kant bis E. v. Hartmann. Stuttgart, Berlin, Leipzig: Deutsche Verl.-Anst. 1922.
- Müller, Margaretha: Musik und Sprache. Zu ihrem Verhältnis im französischen Symbolismus. Frankfurt a.M. u.a.: Lang 1983.
- Müller, Ruth E.: Erzählte Töne. Studien zur Musikästhetik im späten 18. Jahrhundert. Stuttgart: Steiner 1989.

- Müller-Hennig, Detlef: Vom Musikalischen der Kleistschen Dichtung. In: Literatur und Musik: ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes. Hg. von Steven Paul Scher. Berlin: Schmidt 1984.
- Naumann, Barbara (Hg.): Die Sehnsucht der Sprache nach der Musik: Texte zur musikalischen Poetik um 1800. Stuttgart: Metzler 1994.
- Naumann, Barbara: „Musikalisches Ideeninstrument". Das Musikalische in der Poetik und Sprachtheorie der Frühromantik. Stuttgart: Metzler 1990.
- Naumann, Barbara: Die musikalische Bewegung der Poesie (Nachwort) In: Die Sehnsucht der Sprache nach der Musik. Texte zur musikalischen Poetik um 1800. Hg. von Barbara Naumann, Stuttgart: Metzler 1994.
- Neubauer, John: The emancipation of music from language. Departure from Mimesis in Eighteenth-Century Aesthetics. New Haven and London: Yale University Press 1986.
- Neumann, Peter Horst: Anmerkungen zum gestörten Verhältnis zeitgenössischer Poesie und Musik. In: Beziehungszauber. Musik in der modernen Dichtung. Hg. von Carl Dahlhaus u. Norbert Miller. München, Wien: Hanser 1988.
- Neumann, Peter Horst: Zur musikgeschichtlichen Bedeutung Goethescher Gedichte. In: Dichtung und Musik: Kaleidoskop ihrer Beziehungen. Hg. von Günter Schnitzler. Stuttgart: Klett-Cotta 1979.
- Peacock, Ronald: Probleme des Musikalischen in der Sprache. In: Literatur und Musik: ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes. Hg. von Steven Paul Scher. Berlin: Schmidt 1984.
- Picard, Hans Rudolf: Die Variation als kompositorisches Prinzip in der Literatur. In: Musik und Literatur: Komparatistische Studien zur Strukturverwandtschaft. Hg. von Albert Gier u. Gerold Gruber. Frankfurt a.M. u.a.: Lang 1995.
- Petri, Horst: Literatur und Musik. Form- und Strukturparallelen. Göttingen: Sachse & Pohl 1964.
- Reichert, Georg: Literatur und Musik. In: Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte. Hg. von Paul Merker und Wolfgang Sammler. Bd. 2, Berlin: de Gruyter 1965.
- Riethmüller, Albrecht: Rilkes Gedicht Gong. An den Grenzen von Musik und Sprache. In: Dichtung und Musik: Kaleidoskop ihrer Beziehungen. Hg. von Günter Schnitzler. Stuttgart: Klett-Cotta 1979.
- Rüdiger, Horst (Hg.): Komparatistik. Aufgaben und Methoden. Stuttgart u.a.: Kohlhammer 1973.
- Sautermeister, Gert: „Musik" im literarischen Werk. Dionysische Erbschaft und architektonisches Gefüge. In: Laokoon und kein Ende: Der Wettstreit der Künste. Hg. von Thomas Koebner. München: Edition Text + Kritik 1989.
- Scher, Steven Paul: Einleitung: Literatur und Musik – Entwicklung und Stand der Forschung. In: Literatur und Musik: ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes. Hg. von Steven Paul Scher. Berlin: Schmidt 1984.
- Scher, Steven Paul (Hg.): Literatur und Musik: ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes. Berlin: Schmidt 1984.
- Scher, Steven Paul: „O Wort, du Wort, das mir fehlt!" Der Realismusbegriff in der Musik. In: Literatur und Musik: ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes. Hg. von Steven Paul Scher. Berlin: Schmidt 1984.
- Scher, Steven Paul: Verbal Music in German Literature. New Haven und London: Yale University Press 1968.
- Schloezer, Boris de: Entwurf einer Musikästhetik. Hamburg – München: Ellermann 1964.
- Schneider, Marius: Die historischen Grundlagen der musikalischen Symbolik. In: Sinn und Bedeutung in der Musik. Texte zur Entwicklung des musiksemiotischen Denkens. Hg. von Vladimir Karbusicky. Darmstadt: Wiss. Buchges. 1990.
- Schnitzler, Günter (Hg.): Dichtung und Musik: Kaleidoskop ihrer Beziehungen. Stuttgart: Klett-Cotta 1979.
- Schnitzler, Günter (Hg.): Musik und Zahl. Interdisziplinäre Beiträge zum Grenzbereich zwischen Musik und Mathematik. Bonn – Bad Godesberg: Verlag für systematische Musikwissenschaft 1976.
- Schönhaar, Rainer: Beschriebene und imaginäre Musik in Frühwerk Thomas Manns. In: Musik und Literatur: Komparatistische Studien zur Strukturverwandtschaft. Hg. von Albert Gier u. Gerold Gruber. Frankfurt a.M. u.a.: Lang 1995.
- Schützler, Günter (Hg.): Dichtung und Musik. Kaleidoskop ihrer Beziehungen. Stuttgart: Klett-Cotta 1979.
- Seidel, Wilhelm: Über Rhythmustheorien der Neuzeit. Bern: Francke 1975.
- Staiger, Emil: Musik und Dichtung. Zürich, Freiburg i. Br.: Atlantis Musikbuch-Verl. 1959.
- Stefano, Giovanni de: Der ferne Klang. Musik als poetisches Ideal in der deutschen Romantik. In: Musik und Literatur: Komparatistische Studien zur Strukturverwandtschaft. Hg. von Albert Gier u. Gerold Gruber. Frankfurt a.M. u.a.: Lang 1995.

- Stephan, Rudolf: Über Musik und Sprache. Sieben Versuche zur neueren Vokalmusik. Mainz: Schott 1974.
- Stockhausen, Karlheinz: Musik und Sprache. In: Die Reihe 6. Wien: Böhlau 1960.
- Theilacker, Jörg: Der erzählende Musiker. Untersuchung von Musikerzählungen des 19. Jahrhunderts und ihrer Bezüge zur Entstehung der deutschen Nationalmusik. Frankfurt a.M. u.a.: Lang 1988.
- Theilacker, Jörg: Männer – Phantasie – Hirngeburt. Gescheiterte Musiker in Novellen des 19. Jahrhunderts. In: Die Chiffren. Musik und Sprache. Neue Aspekte der musikalischen Ästhetik. Bd. 4. Hg. von Hans Werner Henze. Frankfurt a.M.: Fischer 1990.
- Walter, Michael (Hg.): Text und Musik. Neue Perspektiven der Theorie. München: Fink 1992.
- Walzel, Oskar: Wechselseitige Erhellung der Künste. Berlin: Reuther & Reihard 1917.
- Walzel, Oskar: Dichtung und Musik. In: Ders.: Gehalt und Gestalt im Kunstwerk des Dichters. Potsdam: Athenaion 1923.
- Weisstein, Ulrich: Zur wechselseitigen Erhellung der Künste. In: Komparatistik. Aufgaben und Methoden. Hg. von Horst Rüdiger. Stuttgart u.a.: Kohlhammer 1973.
- Winter, Hans-Gerd: „Platz der Musik". Ingeborg Bachmanns Lieder von einer Insel, untersucht im Hinblick auf den Musik und Dichtung gemeinsamen „Gang des Geistes". In: Komposition als Kommunikation. Zur Musik des 20. Jahrhunderts. Hg. von Constantin Floros, Friedrich Geiger u. Thomas Schäfer. Frankfurt a.M. u.a.: Lang 2000.
- Wiora, Walter: Die Musik im Weltbild der deutschen Romantik. In: Ders.: Historische und systematische Musikwissenschaft: Ausgewählte Aufsätze. Hg. von Hellmut Kühn und Christoph-Hellmut Mahling. Tutzing: Schneider 1972.
- Wörner, Karl Heinrich: Die Musik in der Geistesgeschichte. Studien zur Situation der Jahre um 1910. Bonn: Bouvier 1970.
- Zeller, Hans Rudolf: Mallarmé und das serielle Denken. In: Die Reihe 6. Wien: Böhlau 1960.
- Zima, Peter V. (Hg.): Literatur intermedial. Musik – Malerei – Photographie – Film. Darmstadt: Wiss. Buchgesellschaft 1995.
- Zimmermann, Jörg: Wandlungen des philosophischen Musikbegriffs: Über den Gegensatz von mathematisch-harmonikaler und semantisch-ästhetischer Betrachtungsweise. In: Musik und Zahl. Hg. von Günter Schnitzler. Bonn – Bad Godesberg: Verlag für systematische Musikwissenschaft 1976.
- Zirmunskij, Viktor.: O ritmitscheskoi proze. In: Russkaja literatura 1966, Nr. 4.
- Zoltai, Dénes: Ethos und Affekt. Geschichte der philosophischen Musikästhetik von den Anfängen bis zu Hegel. Berlin u.a.: Akademie-Verl. u.a. 1970.
- Zoltai, Dénes: Zur Typologie des Verstehensproblems in der Ästhetik des 19. Jahrhunderts. In: Musik und Verstehen. Aufsätze zur semiotischen Theorie, Ästhetik, zur Soziologie der musikalischen Rezeption. Hg. von Peter Faltin und Hans-Peter Reinecke. Köln: Volk 1973.
- Zuckerkandl, Victor: Vom musikalischen Denken. Begegnung von Ton und Wort. Zürich: Rhein-Verl. 1964.

2.3. Indien- und Buddhismus-Forschung

- Gebhard, Walter: Ostasienrezeption zwischen Klischee und Innovation: zur Begegnung zwischen Ost und West um 1900. München: Iudicum 2000.
- Hecker, Hellmuth: Karl Eugen Neumann. Erstübersetzer der Reden des Buddha, Anreger zu abendländischen Spiritualität. Hamburg, Wien: Octopus 1986.
- Immoos, Thomas: Koan. Das Paradox als Weg zur Erleuchtung. In: Das Paradox: Eine Herausforderung des abendländischen Denkens. Hg. von Paul Geyer, Roland Hagenbüchle. Tübingen: Stauffenburg 1992.
- Oldenberg, Hermann: Buddha. Sein Leben, seine Lehre, seine Gemeinde. Stuttgart u. Berlin: J. G. Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger 1923.
- Reden des Buddha: Lehre, Verse, Erzählungen. Übersetzt und eingeleitet von Hermann Oldenberg. München: Wolff 1922.
- Schuhmacher, Stephan; Woerner, Gert (Red.): Lexikon der östlichen Weisheitslehren. Bern, München, Wien: Scherz 1997.
- Schumann, Hans Wolfgang: Auf den Spuren des Buddha Gotama. Eine Pilgerfahrt zu den historischen Stätten. Olten u. Freiburg im Breisgau: Walter 1992.
- Ziegler, Leopold: Der ewige Buddho. Ein Tempelschriftwerk in vier Unterweisungen. Darmstadt: Reichl 1922.
- Zimmer, Heinrich: Kunstform und Yoga im indischen Kultbild. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1976.

Eidesstattliche Versicherung

Hierdurch versichere ich an Eides Statt, dass ich die Arbeit selbstständig angefertigt, andere als die von mir angegebenen Quellen und Hilfsmittel nicht benutzt und die den herangezogenen Werken wörtlich oder inhaltlich entnommenen Stellen als solche kenntlich gemacht habe.

Hamburg, im Oktober 2004

Julia Moritz