

# **Rom-strukturer i *Steppeulven***

## ***Den guddommelige tragedie***

**En analyse av Hermann Hesses *Der Steppenwolf***



Av Tore Søndergaard Haagensen

Studentnummer 165614

Høsten 2010

Masteroppgave i allmenn litteraturvitenskap

Institutt for lingvistiske, litterære og estetiske studier

Universitetet i Bergen

Die Dichtung schafft einen magischen Raum,  
in dem das sonst Unvereinbare vereinbar,  
das sonst Unmögliche wirklich wird.

– *Hermann Hesse*

Glück: der Zustand des still lachenden Eins-Seins mit der Welt.

– *Hermann Hesse*

Wahrlich, keiner ist weise, der nicht das Dunkel kennt.

– *Hermann Hesse*

*Det er en sti som ingen fugl kjenner, som ingen skjæres øye har sett.*

– Jobs bok

*Du søkte den tungeste byrde, og du fant deg selv.*

– Nietzsche

*Man skal være stolt av smerten – den er et vitnesbyrd om vår høye rang.*

– Novalis

## Forord

Mitt arbeid med denne oppgaven kan best beskrives ved hjelp av et av Hermann Hesses eventyr, ”Der schwere Weg”. Det har vært en lang og tung vei – fra et landskap som det i utgangspunktet ikke var noe i veien med, som heller tvert imot var godt og behagelig og gjorde meg tilfreds – opp mot et uforutsigbart mål. I starten låt sangen: ”Jeg må, jeg må, jeg må!”, men etter hvert endret teksten seg til: ”Jeg vil, jeg vil, jeg vil!”. På toppen av fjellet hører jeg nå den sorte fuglen synge: ”Evighet, evighet!”

Jeg vil gjerne få takke min veileder Erling Aadland for hans gode råd og tilbakemeldinger, som fra dag én har virket betryggende og motiverende. Jeg vil også takke Anders Kristian Strand for å ha fattet en interesse for prosjektet i startfasen og i stor grad hjulpet til med utformingen av ideen for den litteraturteoretiske innfallsvinkelen. Samtidig vil jeg takke min medstudent Johan Fredrik Getz for beroligende samtaler i innspurten. Sist, men ikke minst, vil jeg gjerne få takke mine to gode venner Ole J. Hansson og Asbjørn Hovda for å ha introdusert meg for Hesse, og min kjæreste og samboer Christina Storebø Hausberg for å ha holdt ut med meg gjennom de mørkeste stundene av skriveprosessen.

## Innholdsfortegnelse

<b>Forord</b>	5
<b>1. Kapittel: Innledning</b>	6
Biografi	9
<i>Steppeulvens mottakelse</i>	18
<b>2. Kapittel: Forskningsoversikt og metodevalg</b>	19
<i>Resepsjonshistorie</i>	19
<i>Forskningsoversikt</i>	22
<i>Sekundærlitteratur til Steppeulven</i>	27
<i>Metodevalg</i>	29
Det litterære rom	30
<b>3. Kapittel: Sjanger og form i Steppeulven</b>	36
<i>Sjangerbestemmelse</i>	36
Den moderne Bildungsromanen	40
<i>Formstruktur</i>	40
En sonate på prosa	46
<b>4. Kapittel: Rom-strukturer i Steppeulven</b>	48
Fra "Stahlhelm" til "Alten Franziskaner"	51
<i>Stahlhelm</i>	51
<i>Schwarzen Adler</i>	53
<i>Alten Franziskaner</i>	54
Fra "Alten Franziskaner" til "Hotel Balances"	55
<i>Harry møter Maria og Pablo</i>	59
Maria: <i>Hermine's gave til Harry</i>	61
Pablo: <i>"Forfølgelig smukkas" eller "uutgrunnelig mann"?</i>	63
Hermine og Harry: <i>Siste samtale før karnevalet</i>	66
Produktiv/uproduktiv lykke/ulykke	66
<i>Don Quijote: Edel helt eller narr?</i>	68
Harry Hallers uttalelse: <i>Tidens sykdom</i>	69
Steppeulvens blikk: <i>"Se, slik er mennesket."</i>	72
De udødelige og De hellige	76
Harry Hallers <i>faustiske</i> dobbelthet: <i>En guddommelig tragedie</i>	78
<i>To sjeler bor det, akk, her i mitt bryst</i>	78
Harry Hallers <i>faustiske</i> dobbelthet	79
<i>Det Apollinske og det Dionysiske</i>	83
Apollinsk, Dionysisk og Apollinsk/Dionysisk <i>betydningsrom</i>	86
Harry Hallers "Hölleraft": <i>Katabasen, drapet og frelsen</i>	94
<b>5. Kapittel: Avslutning</b>	115
Konklusjon	115
Episodeinndeling	117
Litteraturliste	119
Abstrakt	

## Kapitel 1: Innledning

Hermann Hesse var blant de største tyske forfatterne i det forrige århundre og er en av de mest leste tyske forfatterne noensinne. I USA har han blitt ansett som en guru; i den spansktalende verden kalles han en profet. Likeså i Japan, hvor Hesses bøker har vært bestselgere siden 30-tallet. Over hele verden forblir Hesse stadig populær blant folket – i alle aldre og i alle slags samfunnssjikt – og hans romaner har til nå blitt solgt i flere titalls millioner eksemplarer på verdensbasis.

Kritikken av Hesse har derimot ikke alltid vært like imøtekomende.<sup>1</sup> Det vil si: hans verker har møtt mer enn nok *kritikk*, men de har fått svært lite *anerkjennelse* fra det europeiske akademiske miljøet. Min målsetting med denne oppgaven er derfor blant annet å gi (først og fremst) norske litteraturstudenter en inngangsport til Hesse som er positivt ladet, med utgangspunkt i en analyse av et av hans mest besynderlige og omdiskuterte verker, nemlig *Der Steppenwolf* (1927).<sup>2</sup>

Romanen ble skrevet i løpet av en følelsesmessig turbulent og sosialt utagerende periode av Hesses liv, som startet i kjølvannet av det litteraturhistorien betegner som hans tredje store livskrise. Hesses personlige eksistensielle og emosjonelle problemer, hans livssituasjon og bakgrunn (hans strenge pietistiske oppdragelse og hans samlivsproblemer), samt mellomkrigstidens uro, selve undergangskimen i Europa – alt dette avspeiles i *Steppeulven*, Hesses mest selvbiografiske roman.<sup>3</sup> Av den grunn har jeg valgt å vie plass til en

---

<sup>1</sup> I etterordet til sin norske oversettelse av *Klingsors letzter Sommer* (1920) skriver Sverre Dahl: "I 1950 ånslår lyrikeren Gottfried Benn tonen: "[Hesse] opplevde jeg alltid som en gjennomsnittlig forfatter av utviklings-, ekteskaps- og inderlighetsromaner – en typisk tysk sak." I Karlheinz Deschners *Kitch, Konvention und Kunst* fra 1957 fremstilles Hesses stil som et mønstereksempel på litterær kitch. I en artikkel i *Der spiegel* hevdes det at Hesses virkning har vært ytterst begrenset og at hans bøker egentlig bare kan være interessante for lesere som akkurat gjennomgår "den ungdommelige konflikt mellom emosjonell drift og åndelig uskyld." (Hesse 1993: 75).

<sup>2</sup> Norsk tittel: *Steppeulven*. Videre i oppgaven vil jeg bruke den norske tittelen når jeg nevner boken.

<sup>3</sup> I Joseph Milecks *Hermann Hesse. Life and Art* (1978) heter det: "*Der Steppenwolf* is not only the most novel but also the most autobiographical of Hesse's many stories. Haller's place of birth, parents, and childhood, his physiognomy, psychology, and philosophy, his feelings, his thoughts, inclinations, habits, and experiences, his relationship to women, music, literature, and politics, to his age, the bourgeois world, and Germany, and his

relativt detaljrik biografisk skisse av Hesse, med hovedvekt på nettopp de aspekter som avspeiles i *Steppeulven*.

Dette vil ikke dermed si at jeg har valgt å analysere *Steppeulven* i henhold til den biografiske konteksten.<sup>4</sup> Snarere tvert imot vil jeg holde hovedfokus på selve teksten og romanens *språkunivers*. Men ikke desto mindre vil den biografiske skissen fungere som et bakteppe i oppgaven, som noe en kan (og muligens bør) ha i mente, og da kanskje spesielt når en leser hovedanalysen i kapittel fire.

Mitt hovedanliggende vil være å undersøke *Steppeulvens* litterære rom; både formelt, med tanke på de lingvistiske formelementer som danner verkets struktur, og innholdsmessig, med tanke på verkets semantikk. Ved å avdekke rom-strukturer i romanen vil jeg, med grobunn i tekstens språkunivers, basere meg på tolkninger som først og fremst springer ut fra verket selv. De *innholdsmessige* rom-strukturene vil bli undersøkt på flere nivåer og betraktet fra flere synsvinkler. På et nivå vil Harry Hallers *bevegelser* i starten av romanen sees fra et historisk-politisk perspektiv, med den hensikt å belyse et skifte i bevissthetstilstanden hos hovedpersonen. Gjennom hele oppgaven vil det også være, som nevnt ovenfor, et underliggende sosial-biografisk nivå, i henhold til romanens selvbiografiske aspekt. Mesteparten av mitt fokus vil dog være på de inter- og intra-tekstuelle forbindelsene i romanen, med hovedvekt på sistnevnte. Der hvor det kan bidra til utfylling av mine poenger, vil jeg trekke inn kontekstuelle forbindelser for å utdype min tolkning av romanen. Mitt utgangspunkt for en slik undersøkelse er Frederik Tygstrups essay "Det litterære rom", som jeg vil gå inn på i detalj i slutten av det andre kapittelet.

---

crisis, fantasies, and resolutions, were all Hesse's [...] Haller was all that Hesse had been, and he is all that Hesse was at the time he wrote *Der Steppenwolf*" (Mileck 1978: 175).

<sup>4</sup> For en slik undersøkelse, se det overnevnte verket av Mileck, som gir en inngående og god analyse av Hesses hovedverker med utgangspunkt i Hesses egne uttalelser om og hans egen oppfatning av dem. For flere sekundærlitterære verker i dette leiet, se kapittel to, under deltittelen "Sekundærlitteratur til *Steppeulven*".

Denne oppgaven er delt inn i fem kapitler. Videre i dette første kapitlet vil jeg først og fremst, under deltittelen "Biografi", framlegge den biografiske skissen; dernest vil jeg kort si litt om "*Steppeulvens* mottakelse". I kapittel to, hvor jeg tar for meg "Forskningsoversikt og metodevalg", vil jeg vise den faglige og teoretiske tilnærmingen til det foreliggende arbeidet. Her vil jeg først gi et omriss av resepsjonen av Hesse, før jeg presenterer selve forskningsoversikten, hvor jeg har valgt å holde hovedfokus på Hesse-bibliografer (med tanke på og hensyn til videre Hesse-forskning). Under deltittelen "Metodevalg" vil jeg re-presentere og spesifisere analysemetoden jeg har benyttet meg av. I det andre kapitlets siste del vil jeg, som nevnt, utdype den teoretiske innfallsvinkelen jeg har valgt for undersøkelsen.

I kapittel tre: "Sjanger og form i *Steppeulven*", starter selve analysearbeidet, hvor jeg først vil forsøke å påvise at *Steppeulven* kan betegnes som en dannelsesroman. Deretter vil jeg ta for meg romanens formelle struktur og forsøke å kartlegge det jeg kaller for romanens "tekst-dimensjoner", altså dens tekstlige nivåer. Avslutningsvis i det tredje kapitlet vil jeg gi en veldig kort presentasjon av Theodore Ziolkowskis analyse "*The Steppenwolf: A sonata in Prose*". I kapittel fire: "Rom-strukturer i *Steppeulven*", går jeg videre til selve hovedanalysen. Min hovedtese vil være at Harry Hallers bevegelser i romanen kan sees på som en markør for hans bevissthetstilstand, og at selve rommene han beveger seg i kan leses som bevissthetsmarkører. Jeg vil også ha som tese at "Harry Hallers opptegnelse" kan leses som en tragedie. Med utgangspunkt i Nietzsche, vil jeg benytte begrepene om det apollinske og det dionysiske når jeg går inn på det jeg kaller for romanens tre hoved-betydningsrom. I det femte og siste kapitlet vil jeg først og fremst gi en oppsummerende konklusjon. Deretter følger min egen "Episode-inndeling" (som *kan* være til hjelp under lesningen av denne oppgaven), og til slutt "Litteraturlisten".



## Biografi

Hermann Hesse ble født 2. juli 1877 i en liten schwabisk landsby kalt Calw ved elven Nagold i den sørvestlige delen av Tyskland. Begge hans foreldre var protestantiske misjonærer som hadde arbeidet i India, og det var forventet at Hermann ville følge deres kall. Familien på morssiden hadde lenge vært tilknyttet den protestantiske statskirken i provinsen Württemberg. Hermanns morfar var en anerkjent lærd i feltet for orientalske språk, og som barn var Hermann vant med besøkende fra India, og han ble også kjent med tanker og ideer fra Østens mystikk. Som motvekt til disse østlige impulsene var Hermanns oppdragelse i stor grad preget av hans fars strenge, pietistiske og sterkt religiøse sinn. Pietisme var en bevegelse innenfor den tyske protestantismen som ba om og etterlyste en fornyet glød og oppriktighet i troen, og den krevde også at hvert enkelt individ skulle være opptatt av sin egen samvittighetstilstand. Pietisten var alltid klar over sine følelser, men praktiserte likevel innefor rammen av et rasjonalistisk tenkesett. Spenningen mellom kristne og orientalske innflytelser, mellom rasjonalitet og mystisisme, er gjennomgående for individets selv-bevissthet i Hesses verker, og ikke minst i *Steppeulven*.

I september 1891 ble Hesse innskrevet i Maulbronn klosteskole, som forberedte sine elever til teologi-studiet ved det nærliggende Universitetet i Tübingen. I løpet av de siste hundre årene hadde denne skolen produsert mange store tenkere og forfattere, først og fremst poetene Hölderlin og Mörike, og filosofen Hegel. Men systemets mål var å produsere pastorer for statskirken; det tvang elevene inn i konvensjonelle former og gikk inn for å undertrykke selvstendighet og livskraft. Etter et halvt år, 7. mars 1892, tok Hesse seg en tjuetre timers tjuvperm, i form av en impulsiv eskapade; det endte med at han ble funnet sovende i en høystakk av en skogsvokter og sendt tilbake til Maulbronn.<sup>5</sup> Etter dette begynte Hesse å lide

---

<sup>5</sup> Dette er i følge John D. Simons; i hans *Hermann Hesse's Steppenwolf*, heter det: "He was brought back by the Forest patrol after spending the night in a haystack" (Simons 1972: 4). I følge Jan H. Landro, heter det: "Uten

av hodepine og søvnløshet, som medførte at han ble stadig mer likeglad og hans oppførsel stadig mer uberegnelig. Våren 1892 ble han derfor tatt ut av skolen av sine foreldre og overført direkte til pastor Christoph Blumhardt i Bad Boll for helbredelse. Denne nye tilværelsen syntes å gjøre den unge gutten godt, helt til han falt for og ble ulykkelig forelsket i en syv år eldre kvinne. Hesse lånte penger, kjøpte en revolver og la igjen et selvmordsbrev 20. juni 1892. Samme dag var han tilbake igjen, gretten og trassig. To dager senere sendte Blumhardt ham videre til pastor Gottlob Schall i Stetten. Her arbeidet Hesse for Schalls skole for mentalt tilbakestående og emosjonelt forstyrrede barn; som følge av god oppførsel fikk han lov til å returnere hjem til Calw 5. august. Men hjemme ble han fort urolig og uhåndterlig igjen, og foreldrene sendte ham tilbake til Stetten 22. august. Som Joseph Mileck skriver i *Hermann Hesse. Life and Art* (1978), medførte dette at all oppbygd motvilje og undertrykt sinne hos Hesse nå fikk sin erupsjon:

Infuriated and deeply hurt by what to him was unmistakable parental rejection, fifteen-year-old Hesse began to inveigh against the establishment, his father, adult authority, and religion in the same vitriolic manner in which, thirty-three years later, an equally distraught Steppenwolf was to rail against sham Western culture and its establishment (Mileck 1978: 10).

I flere brev til sine foreldre gav Hesse uttrykk for sin frustrasjon over tilværelsen i Stetten. Etter hvert roet stormen seg, og etter et månedslangt opphold hos pastor Jakob Pfisterer i Basel, var den unge rebellen klar for å fortsette sine studier, denne gang som elev ved gymnaset i Cannstatt like ved Stuttgart. Men hans svake nerver og smertefulle hodepine tok nok en gang overhånd, og studiene hans ble snart en meningsløs tortur. I det andre semesteret sitt ved Cannstatt, 20. januar 1893, solgte han alle bøkene sine og kjøpte, for annen gang, en revolver. Hos Mileck heter det: "The Bad Boll-Stetten syndrom repeated itself" (Mileck 1978:

---

noe om kan beskytte ham mot kuldegradene, virrer han rundt i et døgn – inntil en politimann bringer ham tilbake" (Landro 1992: 5); dette følges opp av Hans H. Skei: "Nesten et døgn senere blir han brakt tilbake av en politimann som har funnet ham forfrossen utendørs" (Skei 2002: 8).

12).<sup>6</sup> I en alder av 15 år startet Hesse nå regelmessig å besøke kneiper, hvor han røykte og drakk, omgav seg med tvilsomme karakterer og skaffet seg gjeld. Hans depresjon forverret seg tilsvarende. Etter å ha mottatt flere forespørsler, lot foreldrene ham endelig få komme hjem igjen 18. oktober. Således tok Hesses formelle utdanning slutt.

I oktober 1895 begynner Hesse som læregutt i en bokbutikk i Tübingen. Han hadde tilbrakt de to siste årene hjemme i Calw, hvor han hadde brukt fritiden sin til å fordype seg i sin morfars bibliotek. Nå florerte han i bøkernes verden og startet sin egen selv-utdanning. Blant hans intellektuelle interesser var den store Goethe (1749-1832) og en rekke andre forfattere fra den tyske romantikken, samt filosofen Nietzsche (1844-1900) og hans penetrerende kritikk av samtids-sivilisasjonen. I løpet av sine fire år i Tübingen publiserte Hesse fortellinger og dikt som reflekterte datidens litterære moter. Fra 1899 arbeidet han i nærmere fem år som bokselger i Basel i Sveits. I denne perioden skrev og utgav han romanene *Hermann Lauscher* (1899) og *Peter Camenzind* (1904). Sistnevnte ble en umiddelbar suksess og førte til at Hesse ble økonomisk uavhengig; han kunne fra nå av fokusere mer eller mindre utelukkende på sin karriere som forfatter. I august 1904 giftet han seg med Maria Bernoulli, som var ni år eldre enn ham, og Hesses etterlengtede drøm om å flytte til et idyllisk sted på landet ble nå virkelighet; det nygifte paret bosatte seg på en nedlagt gård i Gaienhofen ved Bodensjøen, hvor de fikk tre sønner og ble værende i åtte år. I 1906 skrev Hesse den særdeles selvbiografiske romanen *Unterm Rad*,<sup>7</sup> hvor han tar et oppgjør med og samtidig forsøker å frigjøre seg fra den urovekkende erfaringen fra sin egen skolegang. I

---

<sup>6</sup> Hesses egne selvmords-tendenser tillegges også Harry Haller i *Steppeulven*. "Traktaten om Steppeulven" sier følgende om hovedpersonen: "Et annet tegn var at han hørte til selvmorderne. Her må det sies at det er galt bare å kalle mennesker for selvmordere som virkelig berøver seg livet [...] det eiendommelige med selvmorderen er at han på en eller annen måte [...] føler sitt jeg som et spesielt farlig, tvilsomt og risikabelt påfunn av naturen [...] Metafysisk sett [...] ser vi "selvmorderne" som personer truffet av individualiseringens skyldsfølelse. De er sjeler som ikke ser fullbyrdelsen og utformingen av selvet som livets mål, men tvert imot dets oppløsning, tilbake til morslivet, tilbake til Gud, tilbake til altet. Av disse naturer er svært mange helt ute av stand til virkelig å begå selvmord, fordi de er seg denne synd så dypt bevisst. For oss er de likevel selvmordere, for de ser frelsen i døden, ikke i livet" ("Traktaten": 8).

<sup>7</sup> Norsk tittel: *Under hjulet*.

*Gertrude* (1910) og *Rosshalde* (1914) utforsket Hesse konflikten mellom kunstneren på den ene side og det borgerlige og ekteskapet på den andre. Disse diskusjonene om det kunstneriske temperaments problemer med omverden gjenfinner vi i en rekke andre romaner fra denne perioden, blant annet i flere verker av Thomas Mann (1875-1955), samt i *A portrait of the Artist as a Young Man* (1916) av James Joyce (1882-1941). Men de reflekterer også krisen i Hesses eget liv og forutelsen av det kommende samlivsbruddet, ettersom familielivets krav krasjet med hans livsstil som forfatter. Etter å ha innsett umuligheten av sine forsøk på å være både *Phantasiemensch* og *Bürger*, dro han på en lang reise til India og Østen, sommeren 1911. Hans håp var å komme i kontakt med orientalsk religion og mystisisme for å finne en dypere mening med tingenes tilstand og komme styrket tilbake, men den harde virkeligheten som møtte ham, all fattigdommen og sykdommen, gjorde ham bare enda mer desillusjonert; han ble overbevist om at åndelig fullkommenhet kun var å finne i det indre.

Høsten 1912 flyttet Hesse med familien sin til Bern i Sveits, i håp om å få løst opp i en del av problemene. Byen hadde et levende musikkliv og omgivelsene var attraktive, men forandringens fryd ble kortvarig. I mars 1914 ble Hesses yngste sønn Martin svært syk og følgelig ekstremt irritabel, og siden foreldrene allerede hadde mer enn nok å stri med, så de seg nødt til å sende ham til et fosterhjem i Kirchdorf. Kort tid senere bryter første verdenskrig ut, og en allerede oppskaket Hesse blir nå svært rystet. Hans kone Maria, som var en nervøs og sart sjel av natur, viste i stadig økende grad en bisarr oppførsel som gav grunn til enda mer bekymring. Da hans far døde i mars 1916, ble Hesses voksende fortvilelse møtt av en sterk skyldfølelse. Fysisk og psykisk utmattet, søkte han nå psykoanalytisk hjelp:

Toward the end of April, Hesse left for Sonnmatt, a private clinic near Lucerne. Here he was referred to J. B. Lang, an analyst who had been one of C. G. Jung`s students. He was able to return to Bern at the end of May after some electrotherapy and but twelve three-hour analytical sessions. Sixty more visits to Lucerne took place from June 1916 to November 1917. Some of

Hesse`s anxieties were dispelled, he learned to cope more ably with his frustrations, and he slowly emerged from his deep depression (Mileck 1978: 67).<sup>8</sup>

Hesses personlige møte med psykoanalysen hadde en dyptgående effekt på hans liv og kunst.<sup>9</sup> Det gav ham den nødvendige drivkraften til å granske seg selv og vurdere sin tilpasning til livet, og ga ham innsikten som trengtes for å begynne på sin lange innadrettede vei (*Weg nach Innen*), den innviklede og ofte villedende veien som han håpet ville lede til selv-erkjennelse og til syvende og sist også større selv-realisering. Introspeksjon, som tidligere hadde vært en salig nytelse for Hesse, ble nå omgjort til en nådeløs selv-analyse.

Utbruddet av første verdenskrig i 1914 avledet Hesse fra hans kunstneriske interesser, hvilke gav ham tilhørighet i den meget sterke tradisjonen for ikke-politisk intellektualisme i Tyskland. Han ble nå fylt med en ansvarsfølelse ovenfor sosiale og offentlige spørsmål og problemer. I sin artikkel "O Freunde, nicht diese Töne!",<sup>10</sup> som ble skrevet i september 1914 og publisert 3. november i *Neue Zürcher Zeitung*, gav Hesse uttrykk for sin fordømmelse av den ekstreme nasjonalismen og krigshissingen som da var overveiende i Tyskland, noe som selvfølgelig, til tross for at Hesse gjorde det klart at hans sympatier lå hos sitt hjemland, viste seg å være svært upopulært og kostet ham både vennskap og godvilje; en erfaring som han også utstyrrer Harry Haller i *Steppeulven* med. Hesses vennskap med den franske forfatteren Romain Rolland (1866-1944), som ønsket at Europas diktere og intellektuelle skulle stå utenfor krigens tumulter og sammen skape en europeisk kultur over landegrensene, kom som en følge av Hesses artikkel, hvor han gir uttrykk for sin kosmopolitiske livsanskuelse og sitt

---

<sup>8</sup> Josef Bernard Lang (1883-1945) ble og var en nær venn av Hesse resten av sitt liv. Han var en talentfull elev av C. G. Jung, men var også en plaget eksentriker, hvis lovende karriere aldri ble realisert. Da personlige og profesjonelle problemer gikk fra ille til verre over årene, ble han mer og mer avhengig av Hesse. Innen 1940-åra var de opprinnelige rollene i deres vennskap fullstendig reversert.

<sup>9</sup> Til eksempel analyserer Arne Duus *Steppeulven* i *Den tungeste byrde – eller Harry hallers forvandling* (1988) med utgangspunkt i at "en række begreper fra den analytiske psykologi er investeret i det fiktive romanunivers" og hans hovedtese er at "[den] valgte analysestrategi [...] er ikke nogen utvendig konstruktion fra min side, men tværtimod i nøje overensstemmelse med Hesses narrative, fortællermessige, strategi" (Duus 1988: 7). Hvorvidt Duus har rett i dette skal ikke jeg gjøre noe forsøk på å avklare her. Jeg vil komme delvis nærmere inn på Duus` verk i kapittel to.

<sup>10</sup> Etter det berømte mottoet i Beethovens niende symfoni, som stammer fra Friedrich Schillers ode "An die Freude".

pasifistiske livssyn.<sup>11</sup> Under krigen jobbet Hesse iherdig for å kunne tilby humanitær bistand til tyske krigsfanger; sammen med professor Richard Woltereck startet han *Bücherzentrale für deutsche Kriegsgefangene*, som sørget for at det ble sendt litteratur til tyske soldater i fangeleire i Frankrike, noe som selvsagt var til stor hjelp og trøst for mange.<sup>12</sup>

Et år etter krigen forlater Hesse Bern alene. I løpet av krigsårene hadde hans kones oppførsel blitt stadig mer eksentrisk; etter et mentalt sammenbrudd høsten 1918 blir hun senere psykotisk og må legges inn på asyl. Deres sønner, Bruno og Heiner, blir da plassert på kostskole, og Hesse ble sittende igjen alene i et tomt hus. Våren 1919 flytter han derfor til fjellandsbyen Montagnola i den italienske delen av Sveits; her ble han boende inntil sin død førtitre år senere. Fram til 1931 bor han i Casa Camuzzi, et slottslignende byggverk fra 1800-tallet, bygd i barokkstil, hvor han leier en fireroms leilighet i andre etasje. Disse nye landlige omgivelsene ble en velsignelse for Hesse; her fant han tryggheten og inspirasjonen som Swabia og hjembyen Calw en gang hadde gitt for ham, og hans psykiske sår begynte å heles. De fire første åra lever han i en eremitt-tilværelse, som asketisk, solitær kunstner. Da pengemidlene begynte å skrumpe inn, ble det nødvendig for Hesse å holde sporadiske offentlige lesninger av sine verker, som gjorde at han nå og da forlot Casa Camuzzi og Montagnola, men sjelden for mer enn et par dager om gangen. I 1923, samme året som han fikk sveitsisk statsborgerskap, ble han ivrig etter å fornye gamle vennskap i den tyske delen av Sveits og gjenoppta sin fordums nære kontakt med dens konserthaller, kunstgallerier og dens litterære og kunstneriske sirkler. Han tilbrakte derfor vintrene 1923-1924 og 1924-1925 i Basel, og hver eneste vinter fra 1925-1926 til 1930-1931 i Zürich, hvor Fritz Leuthold, en nær

---

<sup>11</sup> Her er det viktig å presisere at Hesse hadde et pasifistisk livssyn, men var ingen pasifist; han beundret deres sak, men kritiserte dem samtidig for at de kom med mye snakk og lite handling. Hos Jan H. Landro, heter det: "Ettertiden har villet gjøre Hesse til en pasifist. Det var han ikke. 37-åringen satt trygt i det nøytrale Sveits, men meldte seg straks frivillig. Når det kom til stykket, var han nasjonalistisk nok til å sympatisere og langt på vei identifisere seg med tyskernes kamp. Samtidig avskydde han vold i enhver form og unnlot sjelden å gi uttrykk for det" (Landro 1992: 12).

<sup>12</sup> For sin innsats og tjeneste for Tyskland med bokforsendelsene under krigen mottok Hesse *Preußischen Landesverein vom Roten Kreuz dritte Klasse* (Den prøyssiske Røde Kors medalje av tredje klasse), etter ordre fra Hans Majestet Kong Wilhelm II.

venn og velynder, lot en liten leilighet stå til hans disposisjon. Mye av inspirasjonen for handlingen og spesielt for selve settingen i *Steppeulven*, som ble utgitt i 1927, stammer fra Hesses inntrykk og opplevelser fra de to vintrene i Basel og den første i Zürich.

I løpet av sitt første år i Montagnola publiserte Hesse romanen *Demian* (1919),<sup>13</sup> som han, på grunn av sitt svertede rykte i Tyskland, utgav under pseudonymet Emil Sinclair.<sup>14</sup> Boken ble en umiddelbar suksess, og Sinclair ble tildelt Fontane-prisen for litteratur; men Hesse sendte prisen tilbake til donorene, da den var ment for roman-debutanter. *Demian* ble trykt opp igjen og igjen i flere titalls opplag; den enorme interessen for boken vedvarte i nærmere tre år, og i denne perioden forble den ”a veritable bible for German youth” (Mileck 1978: 89). I to andre romaner fra denne perioden, *Klingsors letzter Sommer* (1920)<sup>15</sup> og *Klein und Wagner* (1920)<sup>16</sup>, har hovedpersonen visjoner av andre ”jeg”, eller andre ”selv”, som er deler av hans egen personlighet. I *Siddharta* (1922) er handlingen lagt til Buddhist-India, og Hesse forsøker her å gi en syntese av kristen og orientalsk mystisisme; romanen bekrefter at veien til harmoni går inn i én selv. Elementer fra alle disse verkene dukker opp igjen i *Steppeulven*.

I juli 1923 skilte Hesse seg rettslig fra Maria Bernoulli; 11. januar 1924 giftet han seg med den tjue år yngre Ruth Wenger; kun elleve uker senere skilte også de lag. I likhet med Maria, var også Ruth selvsentrert, innesluttet og emosjonelt ustabil. Hesse var på sin side humørsyk, temperamentsfull og opptatt av sitt eget arbeid. En ny kollisjon var uunngåelig. Livet sammen med Hesse ble snart en lidelse for Ruth; hun led først av nervøst sammenbrudd; deretter fikk hun tuberkulose og flyttet da hjem til sine foreldre; kort tid senere ble hun innlagt

---

<sup>13</sup> *Demian* ble skrevet under Hesses psykoanalytiske terapi hos J. B. Lang, og var ferdig i 1917. På mange måter er den et resultat av Langs behandling av Hesse, og flere ideer fra C. G. Jungs analytiske psykologi er innskrevet i romanen. Bokens motto: ”Jeg ville jo ikke noe annet enn å leve ut det som selv ville ut av meg. Hvorfor var det så forferdelig vanskelig?”

<sup>14</sup> Emil Sinclair var navnet på en av Hölderlins nærmeste venner; Sinclair var også hans velynder. Hölderlin var en av de dikterne Hesse verdsatte aller mest.

<sup>15</sup> Norsk tittel: *Klingsors siste sommer*.

<sup>16</sup> Norsk tittel: *Klein og Wagner*.

på sanatorium. Historien hadde nærmest gjentatt seg for Hesse. Ruths rekonvalesens gikk sakte, og i nesten to år led hun av gjentatte tilbakefall og måtte bli innlagt igjen flere ganger. Hesses engstelige forsøk på å oppnå en forsoning var til ingen nytte. I april 1927 fikk Ruth sin skilsmisse. Som Mileck gir uttrykk for i *Hermann Hesse. Life and Art*, ble den tøffe tiden i disse åra Hesses utgangspunkt for *Steppeulven*:

These were Hesse's *Steppenwolf* years, the third and perhaps most desperate crisis in his life. As a youngster in Maulbronn, Bad Boll, Stetten, and Cannstatt, he had taken defiant issue with family and society; during the First World War he had been painfully at odds with the world and with himself; from the middle of 1924 to the end of 1926 his quarrel was primarily with himself. In the past, Hesse had often flirted with suicide, now self-obliteration became a masochistic passion. He was prepared to settle for death but was also possessed by a frantic yearning for sensual life. Caught between these two obsessive urges, he experienced a dramatic metamorphosis. An essentially straitlaced artist-thinker suddenly became something of a worldling. A shy outsider, most at home in his study, in the concert hall, and in nature, became a frequenter of bars and dance halls. A student of classical music learned to appreciate jazz. Hesse briefly became a Harry Haller, a middle-aged man kicking over the traces. Acquaintances raised their eyebrows and friends took him to task for his new style. Hesse himself was less perturbed. He knew that this assertion of his too-long-stifled sensual self was almost inevitable, he recognized its therapeutic value, and he was also convinced that it would be no more than an interlude. And such it was. By late 1926 the crisis had run its course and Hesse emerged the better-balanced and the wiser for it (Mileck 1978: 133-134).

I 1909 skrev en 14 år gammel jødisk jente fra Czernowitz i Romania et brev til Hesse, hvor hun gav uttrykk for sin beundring for hans verker og sin takknemlighet for dem. Til hennes store overraskelse ble brevet besvart, med en vennlig respons fra forfatteren. Denne tilfeldige korrespondansen ble etterfulgt av et tilfeldig møte i Zürich vinteren 1926. Attraksjonen mellom henne og Hesse var umiddelbar og gjensidig. Deres umiddelbare vennskap ble til et nært forhold da han returnerte til Zürich året etter, vinteren 1927. I løpet av sommeren, da *Steppeulven* nettopp var blitt utgitt, bodde hun sammen med Hesse i Casa Camuzzi; hennes navn var Ninon Ausländer.



Sommervisitten ble til et utvidet opphold. Ettersom årene gikk, ble de begge sikre på at dette ville holde, og de ble enige om å finne seg et mer passende og permanent sted å bo enn Casa Camuzzi. I august 1931 flyttet Hesse og Ninon flyttet inn i Casa Bodmer; tre måneder senere giftet de seg.

Hesses tredje ekteskap ble hans siste. Han og Ninon var langt mer kompatible, og hadde en helt annen samarbeidsvilje og evne til å møte hverandre på halvveien, enn hva som var tilfellet i de to foregående ekteskapene. Et turbulent liv hadde gjort Hesse mildere og mer moden. Han var fremdeles en outsider, men nå var han klar for og mer i stand til å komme overens med livet. Ninon, på sin side, var både attraktiv og intelligent, og i motsetning til sine forgjengere satte hun like mye pris på personen Hesse som hans kunst. Hun ble akkurat den kompanjongen Hesse trengte mest. De holdt sammen til han sovnet stille inn 8. august 1962.

## *Steppeulvens mottakelse*

Hesse startet sitt arbeid med *Steppeulven* i november 1924. Den første versjonen var ferdig i slutten av desember 1926. Da boken først kom ut i slutten av mai 1927, ble den godt mottatt av mange av Hesses lesere og solgte ganske bra.<sup>17</sup> Allmennheten ble derimot opprørt av og var svært skeptisk til romanens innhold; mange av Hesses venner og bekjente forholdt seg likedan. Harry Hallers eskapader i det sanselige og beskrivelsene av hans omgang med jazz-musikkens verden, hans seksuelle forhold med ei ung elskerinne, og ikke minst hans bruk av diverse rusmidler ble sett på som amoralsk og forkastelig. Folk hengte seg opp i romanens bokstavelige mening og så ikke det symbolske aspektet i boken. I *Hermann Hesse. Life and Art* (1978) skriver Joseph Mileck:

Misinterpretation followed moral indignation. For many readers, Haller`s tale became nothing more than a psychopath`s self-lacerating self-depiction and his acrid assessment of Western culture. Hesse readily acknowledged that such was the case, but also repeatedly insisted that to see no more than this was to see far too little (Mileck 1978: 184).

I 1942 la Hesse derfor til ”Nachwort zum *Steppenwolf*”,<sup>18</sup> som han hadde skrevet året før, hvor han henvender seg til leseren og sier at enhver får lese boken og tolke den som man vil, men han ville satt pris på om flere ville hatt mer fokus på de deler av romanen som omhandler helbredelsen, og at flere hadde kommet fram til at selv om boken tar for seg en mann med sykdom, så er det til syvende og sist en mann som *tror*, ikke en som fortviler.

---

<sup>17</sup> Friedrich Voit skriver i sin *Hermann Hesse. Der Steppenwolf. Erläuterungen und Dokumente*: “Das Buch selbst erschien gegen Ende Mai 1927 in einer Erstauflage von 15.000 Exemplaren und verkaufte sich in den ersten beiden Jahren gut; noch 1928 konnten drei Nachauflagen mit insgesamt 20.000 Exemplaren gedruckt werden” (Voit 1992: 90-91).

<sup>18</sup> I Peter Magnus sin norske oversettelse fra 1971, som jeg har benyttet meg av, heter det: ”Forfatterens forord”.

## Kapitel 2: Forskningsoversikt og metodevalg

### *Resepsjonshistorie*

Man kan si at resepsjonen av Hesse faller i tre adskilte perioder. Den første, og minst betydningsfulle av disse, går fram til 1926. Den andre startet veldig lovende i 1927, men vaklet under nazistene og falmet bort med krigen. Den tredje og viktigste perioden startet i 1945, med uventet internasjonalt bifall og en bølge av entusiastisk kritikk, som nådde sin høyde på rundt 70-tallet, men som ennå ikke har fullstendig uttømt seg.

I 1927, i anledning av Hesses femtiårsdag og samme året som *Steppeulven* ble utgitt, gav Hugo Ball ut *Hermann Hesse: sein Leben und sein Werk* – en nærgående biografi og den første milepælen innen Hesse-forskningen. I løpet av dette året ble også den første Hesse-bibliografien skrevet, og i tillegg dukket det opp tre doktoravhandlinger som omhandlet Hesse. Denne trenden fortsatte i 30-åra: Fram til Hesses verker ble svartelistet av nazistene i 1938 kom det ytterligere tre doktoravhandlinger, samt tre verker i anledning av Hesses sekstiårsdag. Da krigen nærmet seg slutten, ble det igjen skrevet om Hesse. Da han i 1946 mottok både Nobelprisen i litteratur og Goetheprisen, for det som ble hans siste roman, *Glasperlenspiel* (1943),<sup>19</sup> fikk han og hans verker, naturlig nok, plutselig en enorm oppmerksomhet. Dette resulterte i en mengde nye sekundærlitterære verker: I løpet av et år ble det publisert omtrent like mange bøker og pamfletter som i de to foregående periodene til sammen. Verdt å nevne i denne sammenheng er Horst Kliemanns og Karl H. Silomons *Hermann Hesse: Eine bibliographische Studie* (1947).

Nobelprisen var helt klart av stor betydning også for interessen for Hesse utenlands; fram til da hadde han ikke noe nevneverdig ry utenfor Tyskland,<sup>20</sup> men nå ble bøkene hans

---

<sup>19</sup> Norsk tittel: *Glassperlespillet*. Videre i oppgaven vil jeg bruke den norske tittelen når jeg nevner boken.

<sup>20</sup> Bortsett fra i Japan, hvor Hesses bøker, som nevnt innledningsvis, har vært bestselgere siden 30-tallet ”and promise to remain attractions indefinitely” (Mileck 1977: 108).

oversatt til mange språk. Likevel ble de ikke like godt mottatt overalt. I følge Miguel Serrano ble Hesse ansett for å være tung og kjedelig i den angelsaksiske verden; men i den spansktalende verden var situasjonen en helt annen: Her ble Hesse ”so repeatedly read that the young people of Spain and South America virtually consider him as a prophet” (Serrano 1966: 3). Innledningsvis i prologen til *Hermann Hesse: Pilgrim of Crisis* (1978) greier Ralph Freedman ut om det han kaller for ”waves of enthusiasm” for Hesses verker. Det dreier seg om fire slike bølger, hvorav de tre første fant sted i Tyskland: Den aller første bølgen kom som en følge av Hesses umiddelbare suksess med *Peter Camenzind* i 1904; den andre kom med *Demian* i 1919, like etter første verdenskrig; den tredje startet like etter andre verdenskrig, da Hesse mottok Nobelprisen. Den fjerde bølgen av entusiasme for Hesse fant sted i løpet av 1960-tallet, denne gang på den andre siden av Atlanteren, i USA.

For det amerikanske publikumet var det ikke Nobelprisen som skapte deres interesse for Hesse. I følge Freedman var det mer eller mindre en tilfeldighet som gjorde utslaget:

At that time, Hesse came to the attention of the American public almost by accident – a suggestion by Henry Miller to his followers that the small novel *Siddharta*, beautifully translated by Hilda Rosner and published by Miller’s suggestion in 1951, pointed out a new mystical way that fulfilled many of the expectations of the time. Miller was eminently correct in his perception: especially after it appeared in paperback in 1957, *Siddharta* began to be read more widely than it had ever been read in the original during its thirty years of existence (Freedman 1978: 9).

Dette førte til at Hesse ble et velkjent navn i Nord-Amerika. Boken som skulle gi ham en nærmest mytologisk kultstatus i USA var imidlertid *Steppenwolf*:

The crucial book for America, however [...] was *Steppenwolf*. Its almost mythical rise in the mind of the American counter-culture [...] marked the origins and contours of the Hesse phenomenon in the United States [...] In the late fifties and early sixties, the so-called Beat Generation in and around San Francisco first took up that novel. By 1963, when the Vietnam

War began to take on serious dimensions, *Steppenwolf* became a bible for all (Freedman 1978: 9).

Bøker som *Siddharta* og særlig *Steppenulven* traff en nerve hos 60- og 70-tallets hippie-bevegelse – *Siddharta* med sin lettfattelige språklige skjønnhet og østlige mystikk; *Steppenulven* med sitt fokus på outsideren og Harry Hallers omgang med diverse rusmidler. Men etter at Vietnam-krigen tok slutt i 1975, falt den allmenne interessen for Hesse i USA; trange økonomiske kår, og det å ikke lenger ha et felles protestbanner å samle seg under, gjorde at jobb-sikkerhet nå ble viktigere enn selvbevissthet og individuell frihet. En annen faktor som bidro til nedgangen, var det Freedmann kaller: "[The] demythification of Hesse's persona". Hesse, som hadde tatt Amerika med storm, som lyn fra klar himmel, ble nå avmystifisert ved at faktiske opplysninger om ham fløt ut fra pressen, og i de nye skolebøkene ble han behandlet som en hvilken som helst annen forfatter. Det var med dette i tankene at Ralph Freedman skrev: "[...] from Hesse's myth the disguise have been removed, and his image must be reconsidered" (Freedman 1978: 12). Sett i relasjon til dette, vil jeg trekke fram Joseph Milecks avslutning av biografi-delen "Life and Works" i *Hermann Hesse: Biography and Bibliography* (1977), hvor han skriver:

This unprecedented swell of reverential popularity will pass just as surely as German youth's enthusiastic acclaim after the First and then again after the Second World War. But there is also much reason to believe that such discoveries by youth will repeat themselves in the future. It is this rhythmic ebb and flow of Hesse's fortunes that is likely to secure his place in both German and the world literature (Mileck 1977: 108).

### *Forskningsoversikt*

I 1926 ble Hugo Ball bedt om å skrive en bok i anledning Hesses 50-års dag. Forespørselen kom fra Hesses utgiver, Samuel Fischer. I løpet av bare fem uker var *Hermann Hesse: sein Leben und sein Werk* (1927) ferdig skrevet, og et halvt år senere ble den publisert, like før Hesses jubileumsfeiring. Ball, som var en god venn av Hesse, ønsket ikke å lage en systematisk avhandling – han var mer opptatt av å dele sin positive opplevelse av Hesse og hans verker. I sin framstilling valgte Ball å være deskriptiv framfor fortolkende og evaluerende, så dessverre er det ingen kritiske analyser av Hesses verker i denne boken. Til gjengjeld er Ball svært informativ når det gjelder Hesses oppvekst og liv, inkludert den psykoanalytiske terapien han gjennomgikk. *Steppeulven* er også kommentert her<sup>21</sup> – Ball kaller verket for en *oppdragelsesroman*: ”[*Der Steppenwolf*], Hesses jüngstes Buch, ist ein Erziehungsroman. Das fünfzigjährige Dichter kennt das Erbe seiner Herkunft wohl; doch er kennt auch die Mitgift seiner Nation. Er begibt sich in die mütterliche Erziehung eines Mädchens [...]” (Ball 1927: 61). *Hermann Hesse: sein Leben und sein Werk* blir betraktet som den første ordentlige biografien om Hesse, og alle nyere biografier har basert seg på denne.

I 1927 ble den første Hesse-bibliografien, skrevet av Ernst Metelmann, publisert. Det tyske tidsskriftet *Die schöne Literatur* dedikerte hele sin juli-utgave dette året til jubilaranten Hesse; den bestod av en artikkel av Phillip Witkop og Metelmanns bibliografi, som det fremdeles refereres til i dag, takket være dens grundige oversikt over avis- og tidsskriftsartikler fra perioden før 1927. Etter andre verdenskrig, året etter at Hesse mottok sin Nobelpris, publiserte den store Hesse-samleren Horst Kliemann ”Das Werk Hermann Hesses.

---

<sup>21</sup> Selv om boken ikke var offisielt utgitt ennå, hadde Ball tilgang til manuskriptene og var i dialog med forfatteren, i og med at han var en nær venn av Hesse.

Eine bibliographische Übersicht”<sup>22</sup> og ”Hermann Hesse und das Buch. Bemerkungen zu einer Hesse-Bibliographie”<sup>23</sup> – begge disse var forløpere for et langt større verk, som ble utgitt senere samme året: Sammen med Karl H. Silomon, en annen stor Hesse-samler, gav Kliemann i anledning av Hesses 70-års dag ut: *Hermann Hesse: Eine Bibliografische Studie* (1947). Dette var det første ordentlige forsøket på å komplettere Metelmanns verk. Den første delen, som er skrevet av Kliemann og tar for seg Hesses bøker, brosjyrer og private publikasjoner, blir av Mileck kalt for ”a bibliophile`s delight” (Mileck 1958: 210). I følge Mileck hadde Kliemann intensjoner om å videreføre sitt bibliografiske arbeid, men dessverre ble dette aldri gjort.<sup>24</sup> Etter Hesses død i 1962 ble det umiddelbart publisert to nye viktige bibliografier. Den første av disse var Helmut Waiblers *Hermann Hesse: Eine Bibliographie* – et verk som er vidtgående i sitt omfang og pålitelig i sine detaljer og som tar for seg både primær- og sekundærlitteraturen. Den andre var Otto Bareiss sin *Hermann Hesse: Eine Bibliographie der Werke über Hermann Hesse*. Dette verket består av to deler: Den første ble utgitt like etter Waiblers verk; den andre to år senere. Til forskjell fra Waibler valgte Bareiss å fokusere utelukkende på sekundærlitteratur. Etter at den andre delen av verket hans kom ut i 1964, var den sekundærlitterære delen av Waiblers bibliografi allerede blitt gjort passé av Bareiss. Om de to delene av Bareiss` verk, skriver Mileck:

Each is a scholar`s delight in thoroughness, reliability, and practicality. Together, they virtually nullified all preceding bibliographies of secondary literature. With this monumental work, bibliographers had no longer to scour the past. They had only to keep Bareiss up to date (Mileck 1977: 133).

En av de Hesse-bibliografene som har gjort mer i denne henseende enn noen andre er Martin Pfeifer. Etter hele 25 års arbeid og mangfoldige publikasjoner publiserte han i 1973 sitt hovedverk *Hermann-Hesse-Bibliographie: Primär- und Sekundärschrifttum in Auswahl*. I

---

<sup>22</sup> Utgitt i tidsskriftet *Europa-archiv*, 1 (1947) [604-609].

<sup>23</sup> Utgitt i tidsskriftet *Deutsche Beiträge*, 1 (1947) [353-360].

<sup>24</sup> Joseph Mileck, *Hermann Hesse and His Critics* (1958) [211].

likhet med Waibler valgte Pfeifer å ta for seg både primær- og sekundærlitteraturen. Når det gjelder primærlitteraturen, som i følge Mileck bærer preg av ”misrepresentation”,<sup>25</sup> er Pfeifers bidrag marginalt. Til gjengjeld er hans samling av sekundærlitteratur fra 1946-1963 et omfattende supplement til både Waibler og Bareiss, og hans brede utvalg av artikler utgitt i tidsrommet 1964-1972 kan betraktes som et pioner-arbeid.

Av tyskspråklige forfatterne fra det forrige århundre er Hermann Hesse utvilsomt en av dem det er blitt skrevet mest om. I George Wallis Fields *Hermann Hesse* (1970) stadfestes dette innledningsvis i forordet: ”Among German prose writers of the twentieth century, Hermann Hesse has been the object of a greater amount of critical literature than any save Thomas Mann and Franz Kafka. Yet the name of Hesse is not nearly as well known in the English-speaking world as those of his two compatriots” (Field 1970: vii). Dette ble skrevet i en tid hvor interessen for Hesse var på sitt høyeste i USA, og all denne nye oppmerksomheten rundt Hesse medførte at det også i akademiske kretser ble rettet mer fokus mot hans verker, hvilket resulterte i at det i løpet av 60- og 70-tallet ble utgitt en rekke amerikanske bøker og artikler som omhandler hans liv og forfatterskap. Videre i sitt forord, skriver Field: ”My debt to the legion of Hesse scholars who have preceded me is obvious and is gratefully acknowledged. Three among these deserve especial mention: Theodore Ziolkowski, Mark Boulby, and Joseph Mileck. The significance of their work extends far beyond North America, but since it is written in English, it forms the scholarly basis for the [...] American interest in Hesse” (Field 1970: vii).

Av de tre som Field trakk frem og gav sin takk til i sin bok fra 1970, vil jeg i dag si at det, for meg og ut i fra min kunnskap om emnet, på mange måter er Joseph Mileck som fortjener aller mest ære og hyllest. Med sitt langvarige og dyptgående arbeid med Hesses verker, og da spesielt med tanke på sekundærlitteraturen til disse, presterte Mileck å samle

---

<sup>25</sup> Joseph Mileck, *Hermann Hesse: Biography and Bibliography* (1977) [134].



nærmest alle de løse trådene på dette feltet i sitt grundige og mer eller mindre altomfattende arbeid: *Hermann Hesse: Biography and Bibliography* (1977). Dette enorme og høyst betydningsfulle verket var en videreføring av arbeidet Mileck la ned tyve år tidligere i *Hermann Hesse and His Critics: The Criticism and Bibliography of Half a Century* (1958), hvor det på en av de første sidene står: "Upon the occasion of Hermann Hesse's eightieth birthday, July 2, 1957". Dette verket var, i følge Mileck selv: "[...] the first concerted effort to extend Kliemann's bibliography in the comprehensive manner he himself had envisaged" (Mileck 1977: 131). Det byr blant annet på en kortfattet og meget god gjennomgang av de vesentligste verkene, pamflettene, artiklene og andre typer tekster som var blitt skrevet om Hesse og hans verker opp til 1957, noe som har vært til stor hjelp i mitt eget arbeid, slik det foreligger her. I tillegg inneholder det en god bio-bibliografisk innføring, samt verdifulle kommentarer til "Hesse and his Art" og "Hesse and his Age". I Milecks kolossale bibliografiske bibel fra 1977 heter det i forordet: "*Hermann Hesse and His Critics* [...] was a response to what then appeared to me to be a pressing need: the vast body of secondary literature which had accumulated about Hesse had to be organized and evaluated if purposeless duplication of studies were to be curbed and if literary criticism were to proceed from prevailing general assessment to detailed study of specific themes" (Mileck 1977: xiii).<sup>26</sup> I løpet av sitt arbeid med *Hermann Hesse and His Critics* oppdaget Mileck også et annet presserende behov:

While occupied with this project I became progressively more aware of a second and much more urgent need in Hesse scholarship: bibliographical order had also to be established in the author's own vast array of writings before much more could be expected of his critics. Too little was known of the full scope of Hesse's writing [...] Too much was forgotten, and too little was known even about those of Hesse's works included in his separate book publications

---

<sup>26</sup> Da Mileck jobbet med sin første bibliografi om Hesse i 1957 – for øvrig som et resultat av mange og hyppige forespørsler fra hans elever – oppdaget han at det i sekundærlitteraturen om Hesse fantes flere verker som omtalte det samme, hvor forfatterne tydeligvis, eller i alle fall tilsynelatende og sannsynligvis, ikke har vært klar over at dette var blitt behandlet på mer eller mindre akkurat samme måte tidligere.

and in the *Gesammelte Schriften* (1957) [...] There was clear need for an extensive and thoroughly annotated bibliographical study (Mileck 1977: xiii).

I 1960 påtok Mileck seg denne oppgaven for alvor; hans interesse for dette prosjektet utviklet seg til å bli en lidenskap, og i løpet av tre-fire år ble denne lidenskapen til en besettelse. I 1967, fem år etter Hesses død, ble hans Nachlass gjort tilgjengelig for publikum i Schiller-Nationalmuseum i Marbach, med forbehold om at det ble etablert et Hermann-Hesse-Arkiv til minne om forfatteren og som et forskningssenter for Hesse-forskere. I introduksjonen til bibliografi-oversikten i Milecks verk fra 1977, sier han avslutningsvis:

So much for the past. Now for the present bibliographical study. What does it do that had yet to be done? Since Bareiss's monumental work, bibliographers have had little more than keep secondary literature up to date or to supplement it with special theme-centered studies. Such was not the case after Kliemann's, my own, or Waibler's treatment of primary literature. All of these were and could only be provisional studies. A bibliography of Hesse's work which would make unnecessary any further scouring of the past became a possibility only after his Nachlass was made accessible. The present bibliography is that possibility realized (Mileck 1977: 137).

Etter hele fjorten år med intens undersøkelse, med korrespondanse og reising, og med samling og sammenligning, stod *Hermann Hesse: Biography and Bibliography*, i to bind, endelig ferdig, klar for bruk i videre Hesse-forskning.

Foruten sitt bidrag på det bibliografiske feltet innen Hesse-forskningen, gir Mileck i sin *Hermann Hesse: Biography and Bibliography* (1977) også, som tittelen tilsier, en biografisk fremstilling av Hesses liv. I forhold til den bio-bibliografiske skisseringen han kom med i *Hermann Hesse and His Critics* i 1958, er biografien fra 1977 betraktelig mer dyptgående og detaljert, og denne kan absolutt anbefales. Det aller beste bidraget fra Mileck i denne henseende er dog etter min mening hans *Hermann Hesse: Life and Art* (1978): Med utgangspunkt i Hesses egen oppfatning om at alle hans verker i en viss forstand er

selvbiografiske, presenterer Mileck en meget god biografi hvor han også går i dybden av hovedverkene og belyser disse ut i fra Hesses egne oppfatninger av dem, basert på uttalelser i brev, dagbøker og andre typer skrifter.

### *Sekundærlitteratur til Steppeulven*

Av alle Hesses verker har *Steppeulven* blitt viet mer individuell oppmerksomhet enn noen andre, bortsett fra *Glassperlespillet*. Dyptgående analyser finnes det derimot ikke så mange av – majoriteten av sekundærlitteraturen til *Steppeulven* begrenser seg til kontekstuelle kommentarer og sammenligning med andre verker. Nettopp dette foretar Richard B. Matzig seg i sin *Der Dichter und die Zeitstimmung: Betrachtungen über Hermann Hesses Steppenwolf* (1947), som på grunn av sitt vide spekter kan fungere som en god innførende oversikt over *Steppeulven*, men ei mer. Hesses verker har flere ganger blitt sett i lys av Goethe. Den første studien av dette emnet ble utført av Christa M. Konheiser-Barwanietz i hennes *Hermann Hesse und Goethe* (1954); her ser hun de to forfatterens livssyn i forhold til hverandre og sammenligner *Glassperlespillet* med *Wilhelm Meister Lehrjahre* (1795-1796);<sup>27</sup> hun nevner også *Steppeulven*. I Egon Schwarz` artikkel ”Zur Erklärung von Hesses ”Steppenwolf”” fra 1961 trekkes det linjer mellom *Steppeulven* og to verker av Goethe: *Faust* og *Wilhelm Meisters læreår*, og Schwarz avdekker flere likhetstrekk dem i mellom; Goethe opptrer jo også i en drøm og spiller en fremtredende rolle for Harry Haller i *Steppeulven*.<sup>28</sup>

På midten av 60-tallet var som nevnt *Steppeulven* en allmennkjent og viktig bok i USA. Fra kyst til kyst ble Hesse ansett som en *guru* av mange, blant annet takket være hans beskrivelser av Harry Hallers ubevisste sjeleliv. Psykoanalysen var et velkjent fenomen i USA på denne tiden, så i motsetning til den allmenne mottakelsen førsteutgivelsen av boken fikk i Tyskland, ble *Steppeulven* lest symbolsk da den først ble populær i statene. Et resultat av dette

---

<sup>27</sup> Norsk tittel: *Wilhelm Meisters læreår*. Videre i oppgaven vil jeg bruke den norske tittelen når jeg nevner boken.

<sup>28</sup> Jeg vil komme nærmere inn på Schwarz artikkel i kapittel fire.

var at det ble skrevet opptil flere meget gode analyser av Hesses mest besynderlige verk. Noen av disse har vært til god hjelp i mitt eget arbeid, dog ingen av dem har den samme innfallsvinkel til verket.

De aller fleste litteraturkritiske tolkninger av *Steppeulven* er affirmative. Med det mener jeg at det tas utgangspunkt i Hesses egen oppfatning av verkene, for så å forsøke å bekrefte denne. Vi kan kalle dette for en forfatter-immanent metode. Mark Boulby benytter seg av denne metoden i sin *Hermann Hesse: His Mind and Art* (1967), hvor han med utgangspunkt i Hesses tidligere skrifter – dikt, brev og dagbøker, blant annet – belyser viktige aspekter og tekstpassasjer i *Steppeulven*. Det samme gjør George W. Field i *Hermann Hesse* (1970) og Joseph Mileck i *Hermann Hesse: Life and Art* (1978). Alle disse tre verkene har hovedfokus på det tematiske og unngår å gå i dybden av det strukturelle. Theodore Ziolkowski benytter seg også av en affirmativ forfatter-immanent metode i *The Novels of Hermann Hesse* (1965), hvor han analyserer hvert enkelt av det han selv anser som Hesses hovedverker, og her er selvsagt *Steppeulven* inkludert. Men i motsetning til de tre overnevnte kritikerne har Ziolkowski valgt å legge mest vekt på verkene's struktur. I separate deler tar han først for seg det tematiske og deretter det strukturelle ved de utvalgte romanene. Siden mye av Hesses tematikk går igjen i forfatterskapet hans, har Ziolkowski valgt å ta for seg det tematiske under en felles fane; verkene's struktur kommenteres hver for seg. Hans analyse av *Steppeulven* finner vi under tittelen ”*The Steppenwolf: A Sonata in Prose*”. Med utgangspunkt i et utsagn av Hesse om at romanen er bygd opp som en sonate,<sup>29</sup> går Ziolkowski inn for å påvise dette, hvilket han, i mine øyne, lykkes godt med. Av de analysene av *Steppeulven* som jeg har lest, er dette en av de bedre.<sup>30</sup>

---

<sup>29</sup> I et brev til ”Frau M. W.” 13. november 1930, gjengitt i *Gesammelte Schriften*, skriver Hesse: ”Rein künstlerlich ist der ”Steppenwolf” mindestens so gut wie ”Goldmund”, er ist um das Intermezzo des Traktats herum so streng und straff gebaut wie eine Sonate und grift sein Thema reinlich an” (Hesse 1957, VII: 495).

<sup>30</sup> Som nevnt innledningsvis, vil jeg komme nærmere inn på Ziolkowskis analyse i kapittel tre.

En annen tolkningsretning som også er blitt brukt på noen av Hesses verker, er den psykoanalytiske; dette gjelder særlig for *Demian* og *Steppeulven*. Siden Balls biografi fra 1927 har Hesses psykoanalytiske behandling vært allment kjent, og at Hesse har benyttet seg av denne erfaringen og brakt inn psykoanalytisk tankegang i verkene sine, hersker det ingen tvil om. Likevel skal man være svært forsiktig med å lese Hesse utelukkende gjennom slike psykoanalytiske briller, da man brått kan stå i fare for å redusere verkenes litterære verdi til å bli teorier om forfatterens utenforliggende psyke. Når det er sagt, vil jeg si at Arne Duus sin analyse av *Steppeulven*, slik den foreligger i *Den tungeste byrde – eller Harry Hallers forvandling* (1988),<sup>31</sup> er meget god. De tolkninger han kommer fram til gir god mening, og hans psykoanalytiske metode gir nye innfallsvinkler til noen av de mest obskure delene av romanen, som med Duus` analyse fremstår i et nytt og klart lys, uten dermed å si at hans analyse er uttømmende.

### ***Metodevalg***

Min intensjon med denne oppgaven har ikke så mye vært å kommentere og sammenligne Hesses verk med andres, men mer å gå i dybden av selve tekst-materialet, se hvilke strukturer som ligger der, og avdekke intra-tekstuelle relasjoner i *Steppeulven*. Mitt primære mål vil derfor være å holde hovedfokus på selve teksten og dens språkunivers. I motsetning til de overnevnte analysene, som opererer med en forfatter-immanent metode, som i bunn og grunn er hermeneutisk og baserer seg først og fremst på *forståelsen* av verket, velger jeg altså å analysere *Steppeulven* med utgangspunkt i en tekst-immanent metode, og baserer meg først og fremst på *lesningen* av verket. Dette må ikke forstås dogmatisk; for det er ikke dermed sagt at jeg ikke vil kommentere kontekstuelle forbindelser og assosiasjoner, for nettopp dét gjøres de steder hvor jeg føler det bidrar til utfylling av mine poenger og således gagnar min egen

---

<sup>31</sup> Videre i oppgaven omtaler jeg dette verket som: *Den tungeste byrde*.

tolkning, men det må understrekes at alt som ligger utenom *Steppeulvens* eget språkunivers, er og forblir sekundært.

Mitt hovedanliggende er å avdekke rom-strukturer i *Steppeulven*. Romstruktur-analyse var en fremvoksende tendens i slutten av det tyvende århundre og er nå blitt en tradisjon innen litteraturforskningen. Jeg kan ikke se at dette aspektet er blitt tilstrekkelig belyst i kritikken av *Steppeulven*. I *Puzzles of the Body* (1995) tar David Kenosian for seg det han kaller for ”labyrint-motivet” i Franz Kafkas *Der Prozess* (1925),<sup>32</sup> Thomas Manns *Dr. Zauberberg* (1924)<sup>33</sup> og Hermann Hesses *Steppeulven*. Kenosian argumenterer for at både byen i *Steppeulven* og Harry Hallers sinn kan sees på som labyrinter, og han mener at Hallers utforskning av sine drifter, undertrykte minner og kulturelle avtrykk i labyrinten i sinnet implisitt er en modell for kulturell fornyelse. Kenosian går delvis inn på rom-strukturer i *Steppeulven*, i det han ser Harry Hallers ferd i romanens ytre rom i sammenheng med labyrint-motivet, men da formålet hans er å sammenligne labyrint-strukturene her med de i *Prosesen* og *Trolldomsfjellet*, går han ikke til bunns i dette.

Min arbeidshypotese vil være at Harry Hallers *bevegelser* i romanen er en markør for hans personlige utvikling, og at selve *rommene* han beveger seg i, fungerer som bevissthets-markører. Mitt teoretiske utgangspunkt for denne undersøkelsen har vært Frederik Tygstrups essay ”Det litterære rum”, hentet fra *På sporet af virkeligheden* (2000), som jeg straks vil gå nærmere inn på.

## Det litterære rom

---

<sup>32</sup> Norsk tittel: *Prosesen*. Videre i oppgaven vil jeg bruke den norske tittelen når jeg nevner boken.

<sup>33</sup> Norsk tittel: *Trolldomsfjellet*. Videre i oppgaven vil jeg bruke den norske tittelen når jeg nevner boken.

Litteraturteorien har gjerne lagt mer vekt på litteraturens tid enn litteraturens rom: Spørsmålet om litterær komposisjon har først og fremst blitt betraktet som et spørsmål om *suksesjon* heller enn et spørsmål om *situasjon*. Frederik Tygstrup problematiserer dette i sitt essay "Det litterære rum". Hans hypotese er at den litterære tekst som medium har en romlig dimensjon, og at den herigjennom er i stand til å fremstille romlige forhold på måter som adskiller den fra andre medier. Jeg vil nå kort skissere opp Tygstrups innledende resonnement, slik at vi får en oversikt over hva dette dreier seg om:

I den litterære teksten eksisterer det et nettverk av *relasjoner*, både formelt, mellom de lingvistiske formenter, og semantisk, mellom de implisitt eller eksplisitt fremstilte elementer. De semantiske relasjonene er som regel organisert med en viss konsistens, de danner et *plan*, det vi med et av Gilles Deleuzes begreper kan kalle for "konsistensplan". Relasjonenes plan tilsvarer en mulig anskuelse av rommet og danner et *rom-bilde*, som konstant oscillerer mellom det implisitte og det eksplisitte. Dette rom-bildet kan ha karakter av en representasjon, men det kan også danne en imaginær struktur, som ikke umiddelbart tilsvarer en *rom-anskuelse*, men som skjematiserer anskuelser og derigjennom enten oppdager eller oppfinner romlighet. Denne rom-anskuelsen er i andre omgang innleiret i en *historisk orden*, et vitens- og anskuelserregime, som Ernst Cassirer og Michel Foucault har understreket. *Litteraturen* er en integral del av denne historiske orden ved på den ene siden å *uttrykke* en historisk organisering av rom-anskuelser og på den andre siden konkret å *konstruere* en anskuelse. Litteraturen bidrar således både til å reprodusere og omskape den historiske anskuelserorden. I den første dimensjon er litteraturen et *vitnesbyrd*, en representasjon av en historisk rom-organisering, mens den i den andre er et *laboratorium* for konstruksjon av mulige anskuelser, av fiktive rom.

I sin overbevisende og grundige gjennomgang viser Tygstrup blant annet til Jurij Lotman, som sier at det litterære kunstverks *semantikk* er karakteristisk ved å oppbygge et

individuell nettverk av relasjoner mellom *betydningsselementer*, som vi forstår som verkets meningsstruktur. Disse relasjonene er imidlertid i neste omgang *romdannende*, fordi de angir en distribusjon, en relativ posisjonering, som utspenner et rom. Teksten har, som Elisabeth Bronfen bemerker i en forlengelse av Lotman, et ”betydningsrom”. Den litterære teksten har altså ikke kun et nødvendig *forløp*, men også et *univers*, som impliserer et romlig ved-siden-av-hverandre (situasjon) på samme måte som forløpet impliserer et temporalt etter-hverandre (suksesjon). Tekstens *betydningsrom* er således kjennetegnet ved at det har en selvstendig, immanent struktur. Tygstrup påpeker at betydningsrommet ikke er noe som ”henger ved” tekstens betydningsselementer; det produseres aktivt og fortløpende gjennom konstellasjonen av konkrete betydningsselementer i teksten. Den fortløpende struktureringen av teksten blir en fortløpende produksjon av romlighet, ikke en fremstilling av rom, men en produksjon av relasjoner, som har romlig karakter.

I det omfang man på denne måten kan snakke om at den litterære teksten har et betydningsrom og at dette betydningsrommet utgjør et konsistensplan, er det fortsatt kun på et overveiende *formelt* nivå. Men spørsmålet er om det litterære rom også omfatter et tilsvarende *innholdsmessig* nivå, nemlig den *rom-anskuelse*, som tilsvarer det formelle betydningsrom. Med utgangspunkt i den fenomenologiske ide om ”det levede rom”, presenterer Tygstrup en prinsipiell skisse av det han kaller for ”rumanskuelsens logik”, som jeg her kort vil gjengi:

I overensstemmelse med Leibniz definisjon: ”*spatium est ordo coexistendi*”, kan vi slå fast at enhver romlig orden har utgangspunkt i et system av relasjoner. Definisjonen går igjen hos Kant, som betraktet anskuelsen av rommet som en assosiasjon av nærværende elementer. I kantiansk filosofi involverer rom-anskuelsen grovt sagt to elementære komponenter: På den ene siden *hvilke* sameksisterende gjenstander og saksforhold som utvelges; på den andre siden *hvilken type* av relasjoner som etableres, det vil si *hvilke ”regler”* som styrer. Disse to funksjoner, som gjør det mulig å erfare og anskue rommet, lokaliserer Kant til bevissthetens



*skjematiserende* aktivitet. Skjemaet opptrer hos Kant som et strukturmønster for anskuelsen, som på den ene siden forut-former de anskuelser som dannes i persepsjonens verden, og på den andre siden konkretiserer forstandens begreper, slik at det dannes en forbindelse mellom sansning og forstand, hvilket overhodet er en betingelse for at det er mulig å erfare den sansede verden. Men, som Tygstrup poengterer, er ikke dette skjemaet konstant; det inngår i en foranderlig historisk erfaringshorisont, som har to sider: en *kulturell* og en *fenomenologisk*. Skjemaets *kulturelle* side er ikke minst blitt beskrevet av Ernst Cassirer: Hans begrep om ”symbolske former” kan betraktes som et bidrag til å beskrive slike modeller som Kants, ikke som ideale forstandsformer, men som historisk konstruerte former. Erfaringen av verden, som utspiller seg i utvekslingen mellom forstandens begreper og den sanselige anskuelse, finner sted i det Cassirer kaller for en ”erfaringskontekst”. Med dette begrepet om en kulturell erfaringskontekst fastholder han at den kritiske analyse må ta høyde for bevissthetens faktiske historiske situerthet. I rom-anskuelsens ”språk” ligger det derfor en latent konflikt mellom de overleverte skjematiseringer og det foreliggende materiale, og rom-anskuelsen innebærer dermed også en fortløpende forhandling mellom kulturelle former og det konkrete materialet som anskuelsen opererer med, mellom kulturell for-forståelse og empiriske muligheter. Denne dobbelthet ligger også under for den unge Heideggers eksistensielle *fenomenologi*, hvor rommet på den ene siden alltid er gitt på forhånd som et kulturelt kompleks, som eksistensen er ”kastet” ut i, mens det på den andre siden samtidig heter at rommet vokser frem av den subjektive omgang med en omverden. Tygstrup påpeker at den livsverdens-fenomenologien som Heidegger tar utgangspunkt i, innebærer en innsikt i rommets overlevering som en kulturell anskuelse. Kombinasjonen av Cassirers og Heideggers perspektiver – rommet som overleveres i historiske symbolske former og rommet som rom for den menneskelige livspraksis – utgjør til sammen det man kan kalle ”det levede rom”. Skjematiseringen som enhver rom-konstruksjon innebærer – etablering, utvelgelse og forbindelse av

anskuelsesgjenstander – er til enhver tid til stede som et tykt kulturelt lag av innsikter, vaner, handlingsmønstre, og så videre, som betraktet under ett utgjør det vi kan kalle for ”en kulturs rom”.

Dette kulturelle kompleks er alltid til stede som en avgjørende komponent i det litterære verks diskursive konstruksjon; derfor har det litterære rom to distinkte elementer: På den ene siden det formelle betydningsrom; på den andre siden rom-anskuelsens historisk-kulturelle skjema. Forholdet mellom disse to elementene er komplekst; på den ene siden er det litterære betydningsrom et *medium* for den historiske rom-anskuelse, og på den andre siden er det litterære betydningsrom en *modell* for konstruksjonen av anskuelsens rom. I en forlengelse av dette skriver Tygstrup:

Betydningsrommet er et medie i det omfang det kommunikerer en anskuelse og anskuelsens premisser, men det er samtidig en modell i det omfang det ikke blot betegner anskuelsen, men yderligere konstruerer den i faktiske, eksplisitte forbindelser indenfor det spektrum af muligheder, som er givet med tekstens semantiske struktur (Tygstrup 2000: 179).

Det understrekes at litteraturens rom avtegner seg i en bevegelse frem og tilbake mellom erfaringens og anskuelsens rom på den ene side og tekstens betydningsrom på den andre, mellom den situerte erfaring av verden og de indre semantiske relasjoner i teksten, som kan (re)konstruere sansningens komplekse rom. Tygstrup påpeker at disse to sidene virker sammen; teksten kan kun *representere* et rom ved å konstruere et system av relasjoner, som tilsvarer det levede roms konstruksjon av anskuelsen, og teksten kan kun *konstruere* et rom i dens egne indre system av relasjoner, hvis dette rom forstås som en objektivert anskuelse. Man kan sammenfatte denne dobbelthet ved å bestemme teksten som et *anskuelsesmedium*, hvor levede rom kan fastholdes, og hvor mulige rom-anskuelser kan konstrueres og undersøkes. Tygstrup slår fast at litteraturens privilegerte adgang til rommet skyldes først og fremst dens mulighet til å fastholde det levede rom i hele dets sammenslyngende bredde,

vekselvirkningen mellom handlings-, stemnings- og anskuelses-rom, som fastholdes i en objektivert, syntetiserende sansning. Videre understreker han at:

Litteraturen foretager en *skjematisering* af rummet gennem udvælgelse og etablering af anskuelsens elementer på den ene siden og konstruktion af forbindelser på kryds og tvers mellem dem på den anden (Tygstrup 2000: 182).

Tygstrup utdyper at den litterære skjemativering av rommet hele tiden beveger seg på kanten mellom å være et medium for et representert rom og å være modell for et virtuelt rom, mellom det kjente rom og det usette, som realiseres på de kjente premisser. Han presiserer at overgangen fra det representerte til det virtuelle (det fiktive, det fantastiske) ikke simpelthen skjer ved at noen kjente prinsipper for romgestaltning utfylles med elementer, som ikke kommer fra en på forhånd kjent og meningsfull sammenheng, men likeså vel ved at *prinsippene* for romgestaltning, ikke elementene, men *reglene*, forandres.

Anskuelsen av rommet er til stede på flere måter i en litterær tekst: Først og fremst som *horisont* for teksten; samtidig også i tekstens *aktualisering* av bestemte rom-konstruksjoner; i tillegg opptre rom-anskuelsen som den ressurs som mobiliseres i tekstens overskridelse av den umiddelbare representasjon, i konstruksjonen av *fiktive* rom. Skjematiseringen av rommet, konstruksjonen av assosiasjons-diagrammer, som har utgangspunkt i et historisk rom og som tilsvarer aspekter av "det levede rom", er i følge Tygstrup "en af litteraturens vigtigste ressourcer i dens evne til at fascinere, til at engagere den menneskelige innbildningskraft" (Tygstrup 2000: 186). Konstruksjonen av det litterære rom utfolder et bilde, en forståelsesform, en måte å gi mening til det foreliggende på som et *menneskelig* rom. Med en slik forståelse til grunn kan man betegne den litterære tekst som et anskuelsesmedium, og man kan si at litteraturen fungerer som et erfarings-organ for den menneskelige praksis.

### Kapitel 3: Sjanger og Form i *Steppeulven*

#### *Sjangerbestemmelse*

Etter mønster av den romantiske utviklingsromanen er handlingen komponert slik at hovedpersonen møter mennesker som aktiverer sjelelige krefter han selv har fortrenget (Landro 1992: 22).

Man kan si at Hermann Hesses fortelling om Harry Haller er skrevet som en *Bildungsroman*, slik vi kjenner den først og fremst fra Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832), forfatteren av mesterverket *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (1795-96).<sup>34</sup> Bildungsromanen, eller dannelsesromanen som vi også gjerne kaller den, er en undersjanger av romanen, som fremstiller heltens utviklingsprosess fram mot en dypere innsikt og dannelse; derav også navnet utviklingsroman. I *Litteraturvitenskapelig Leksikon* (1997) står det: ”Dannelsesromanen fokuserer på dannelsesprosessen; den tegner ”et bilde av mennesket i en utviklingsprosess” (Mikhail M. Bakhtin)” (Lothe, Solberg og Refsum 1997: 40).<sup>35</sup> Her får vi også vite at Goethes *Wilhelm Meisters læreår*, i forhold til tidligere bidrag innen denne sjangeren, forstår ”dannelse” på en ny måte: ”Hos Goethe består dannelsen ikke først og fremst i utviklingen av et selvstendig selv som kan mestre tilværelsen; den skapes snarere gjennom det Frederik Tygstrup kaller ”en utfoldelse av den enkelte, unike subjektivitet” (*Erfaringens fiktion*, 1992)” (LSR 1997: 40). Dette gjelder også for *Steppeulven*: Romanen tegner et bilde av Harry Haller

---

<sup>34</sup> Norsk tittel: *Wilhelm Meisters læreår*. Videre i oppgaven vil jeg bruke den norske tittelen når jeg nevner boken. I sin artikkel ”Zur Erklärung von Hesses ”Steppenwolf”” (1961), sammenligner Egon Schwarz *Steppeulven* med to romaner av Goethe: *Faust* og *Wilhelm Meisters læreår*. Innledningsvis sier Schwarz om *Steppeulven*: ”Von einem Entwicklungsroman im herkömmlichen Sinn kann natürlich keine Rede sein” (Schwarz 1961: 192-193). Etter at han så har pekt på en rekke likheter mellom *Steppeulven* og *Wilhelm Meisters læreår*, heter det: ”Es läßt sich nämlich ohne weiteres sagen, der *Steppenwolf* sei freilich ein Entwicklungsroman, aber ein auf den kopf gestellter. Es darf nicht außer acht gelassen werden, daß die bürgerliche Welt mit ihren Bestrebungen, ihrer Begrenztheit und ihren Hoffnungen von zentraler Bedeutung für die beiden Romane ist [...] bloß daß derjenige Goethes den Beginn, der Hesses das Ende der bürgerlichen Epoche bezeichnet” (Schwarz 1961: 197).

<sup>35</sup> Ved videre referering til *Litteraturvitenskapelig Leksikon* vil jeg bruke forkortelsen ”LSR”, som da står for ”Lothe, Solberg og Refsum”.

i en utviklingsprosess, ikke først og fremst i retningen av å bli et selvstendig selv som kan mestre tilværelsen, altså en *Bürger*, men fra synet av ”Portalen” til opplevelsene i ”Det magiske teater” skapes Hallers dannelse gjennom romanens utfoldelse av hans unike subjektivitet.<sup>36</sup>

Som en av hovedskikkelsene i *Sturm und Drang* perioden (1770-85) videreførte Goethe tanker om ”det skapende individets originalitet” og ”lidenskapens rett” til å få sitt utløp i en dannelsesroman som ikke bare beskriver en dannelsesprosess, men som også problematiserer selve ”dannelsen” ved å stille spørsmål om hva dannelse *er* eller bør være. Med *Wilhelm Meisters læreår* videreførte Goethe også renessanseforfatteren Francois Rabelais` forsøk på å presentere, gjennom dannelsesromanen, ”menneskets vekst og utvikling i nasjonalhistorisk tid” (LSR 1997: 40). Som *Litteraturvitenskapelig Leksikon* informerer oss om, har Jürgen Habermas gjort oss oppmerksom på at Goethes dannelsesroman forsøker å gjenskape forestillingen om personlighetens (heltens) representative funksjon:

Helten lever i et moderne univers og må forholde seg til det, men er bundet til et førmoderne ideal. Dannelsesprosessen blir dermed mer komplisert: Samtidig som helten mottar impulser fra samfunnet han inngår i og skal bidra til utformingen av, stiller hun eller han seg delvis skeptisk til dette samfunnets idealer og verdier (LSR 1997: 40).

Denne problemstillingen står sentralt også i senere dannelsesromaner, og ikke minst i *Steppeulven*.

En vesentlig forskjell som må nevnes mellom dannelsesromanen slik vi tradisjonelt sett kjenner den og slik den fremstår i *Steppeulven*, er fortellermodusen, eller narrasjonsinstansen. I den tradisjonelle dannelsesromanen blir historien fortalt av en *autoral* forteller, som med narrativ distanse, og en mer eller mindre total viten og innsikt, observerer det hele utenfra. I *Steppeulven*, derimot, blir historien fortalt av to *personale* fortellere: den

---

<sup>36</sup> Benevnelsene ”Portalen” og ”Det magiske teater” er jamfør min egen episodeinndeling på side 118.

ene, vertinnens nevø, med sine bemerkninger og refleksjoner i ”Utgiverens forord”; og den andre, hovedpersonen Harry Haller, med sitt eksistensielle manifest i ”Harry Hallers opptegnelser”.<sup>37</sup> Hovedforskjellen mellom de to fortellerformene er kort sagt at en personal forteller deltar aktivt i handlingen (dvs. i utformingen av plottet eller handlingsstrukturen), mens en aural forteller er inaktiv (dvs. han ser alt personene hans ser, men uten å delta i handlingen). På denne måten skiller *Steppeulven* seg markant ut fra ikke bare Goethes *Wilhelm Meisters læreår*, men også fra flere sentrale verker i Hesses øvrige romanforfatterskap, der bøker som *Siddharta* (1922), *Narziss und Goldmund* (1930)<sup>38</sup> og *Glassperlespillet* opererer på et mer tradisjonelt vis med én aural forteller. Felles for dem alle er at de kan betegnes som dannelsesromaner.

I *Litteraturvitenskapelig Leksikon* understrekes det videre at: ”for en forteller som er en person, er motivasjonen [for å fortelle] eksistensiell; den er direkte knyttet til hans praktiske erfaringer, stemninger og behov [...] (Franz Stanzel, 1986)” (LSR 1997: 83). Dette står i motsetning til en aural forteller, som ikke innehar en slik eksistensiell drivkraft. En personal forteller har altså en eksistensiell trang til å fortelle om sine opplevelser og følelser. Dette gjelder absolutt for den personale fortelleren Harry Haller: I hans opptegnelser, som han etterlater seg i et manuskript tilegnet sin nabo, nevøen til vertinnen, finner vi gjennomgående et underliggende eksistensielt behov for å ytre sine mange erfaringer og variable sinnsstemninger. Jeg finner det også gyldig for nevøen selv, den andre personale fortelleren i *Steppeulven*: I det aller første avsnittet i ”Utgiverens forord” stadfester nevøen sitt behov for ”å føye noen sider til *Steppeulvens* egne og gjøre et forsøk på å skrive ned det jeg husker om ham” (Hesse 2000: 9);<sup>39</sup> og i det siste avsnittet av forordets innledning, sier han om

---

<sup>37</sup> ”Trakaten”, som Harry Haller legger igjen en *kopi* av sammen med sine opptegnelser, er skrevet som om den var fra De udødelige, fra et tredjepersonsperspektiv med en allvitende aural forteller, som gir Harry innsikteri sin tilsynelatende håpløse tilstand.

<sup>38</sup> Norsk tittel: *Narsiss og Gullmunn*.

<sup>39</sup> Ved kortere sekvenser fra *Steppeulven*, innlemmet i min egen tekst, vil jeg videre i oppgaven fortsette med å sitere fra den norske oversettelsen, såfremt det ikke er noen vesentlig betydningsforskyvning. Ved lengre og mer

Steppeulven: ”Om natten drømmer jeg ofte om ham og føler meg på grunn av ham, ja, bare fordi det i det hele tatt eksisterer et slikt vesen, rystet og foruroliget til grunnen, skjønt jeg faktisk kom til å sette stor pris på ham” (13).<sup>40</sup>

Ved å anvende en personal fortelleform framfor en aural oppnår Hesse at den narrative distansen (mellom fortelleren og selve fortellingen) minker; i *Steppeulven* er denne distansen såpass liten at en nærmest kan si at fortelleren *er* fortellingen. Dette medfører at tekstens mottaker får et tettere forhold til hovedpersonen Harry Haller: Ved at teksten gir oss et åpent innblikk i hovedpersonens innerste tanke- og følelsesliv – slik det inntreffer for ham og med hans egne ord, farget av hans særegne personlighet og unike subjektivitet – får leseren en mer direkte og mer medmenneskelig opplevelse av historien som fortelles, enn om fortellingen var blitt fortalt av en aural forteller. Effekten av denne fremstillingsmåten blir at det appelleres mer til mottakerens *empatiske* evner, enn til de sympatiske. Med nevøens saklige og til dels distanserte bemerkninger omkring Steppeulven i ”Utgiverens forord” appellerer Hesse til leserens sympatiske evner; disse vekkes og er allerede trådt i kraft når leseren kommer til romanens fortsettelse i ”Harry Hallers opptegnelser”. Når Hesse her velger å slippe oss inn i hovedpersonens innerste tankeunivers og følelsesliv, ved å gjøre ham til den personale fortelleren av sin egen historie, legger han opp til at leseren ikke bare skal sympatisere med hovedpersonens lidelser, men også *empatisere*.

---

vesentlige sitater, siterer jeg fra Hesses orginaltekst (jeg har benyttet meg av Suhrkamp-utgaven), og jeg vil da legge til den norske oversettelsen i en fotnote.

<sup>40</sup> Videre i oppgaven vil jeg, som her, kun referere til sidetall når jeg siterer fra den norske oversettelsen.

## Den moderne Bildungsromanen

Und ist es nötig, zu sagen, daß der "Steppenwolf" ein Romanwerk ist, das an experimenteller Kühnheit dem "Ulysses", den "Faux-Monnayeurs" nicht nachsteht?

Thomas Mann "Dem sechzigjährigen Hermann Hesse"  
(Michels 1976: 109)

Vi har fastslått at *Steppeulven* kan betegnes som en moderne versjon av dannelsesromanen. Med dette verket – sprunget ut av den tyske depresjonen i mellomkrigsperioden og forfatterens eget private følelsesliv i denne tidsepoken – skrev Hermann Hesse seg for alvor inn i *modernismen*,<sup>41</sup> der dét står ved siden av verker som Rainer Maria Rilkes *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* (1910),<sup>42</sup> James Joyces *Ulysses* (1922), Thomas Manns *Trolldomsfjellet* (1924), André Gides *Les faux-monnayeurs* (1925)<sup>43</sup>, Franz Kafkas *Prosesen* (1925), og Hermann Brochs *Die Schlafwandler* (1930-32).<sup>44</sup>

### Formstruktur

Det finnes flere tekst-dimensjoner å forholde seg til når en skal undersøke *Steppeulven*. I utgangspunktet kan vi dele disse dimensjonene inn i to hovedkategorier: "Utgiverens forord" og "Harry Hallers opptegnelser. *Bare for forrykte*".<sup>45</sup>

Utgiveren av disse opptegnelsene er Hallers dannede og borgelige nabo, som ikke omtales ved navn, men som vi får vite er nevøen til vertinnen som leier ut værelsene. Hallers ni-ti måneders lange opphold i den lille, tyske landsbyen avsluttes med en brå og diskret

---

<sup>41</sup> I følge *Litteraturvitenskapelig leksikon* [162] hadde "modernismen" sitt tyngdepunkt i tidsrommet 1920-1930, men regnes vanligvis for å strekke seg fra rundt 1890 og fram til andre verdenskrig i 1940. Thomas Mann betraktet både *Demian* og *Steppeulven* som moderne romaner.

<sup>42</sup> Norsk tittel: *Malte Laurids Brigges opptegnelser*.

<sup>43</sup> Norsk tittel: *Falskmynterne*.

<sup>44</sup> Norsk tittel: *Søvnjengerne*.

<sup>45</sup> Vider i oppgaven vil jeg bruke "Harry Hallers opptegnelser" når jeg nevner opptegnelsene.



avreise; alt han etterlater seg, er et manuskript tilegnet nevøen med en bemerkning om at han kan gjøre som han vil med det.<sup>46</sup>

Man kan si at "Utgiverens forord" er en rammefortelling som ligger omkring "Harry Hallers opptegnelser". En av forordets funksjoner er å gi en karakteristikk av Steppeulven, med det formål å gi en skisse av romanens tematiske univers, for på denne måten å forberede leseren og sette tankene i riktig modus, så å si. Vi får her innsyn i grunnleggende trekk ved hovedpersonen, betraktninger som gis autentisitet og tyngde ved å bli fremstilt av en objektiv betrakter i et tredjepersons-perspektiv. Ved således å gi leseren et innledende grunnriss av Harry Hallers fremmedartede personlighet fungerer dette forordet som en opptakt til det som skal komme. "Harry Hallers opptegnelser" starter *in medias res*, ved at Haller beskriver en av sine mange gjennomsnittsdager, og leseren har da med forordets informative introduksjon allerede, tematisk sett, fått en viss forståelse av hans karakter, hans lidelser og hans splittethet, og er derfor nå bedre rustet til å sette seg inn i hovedpersonens fysiske, mentale og sjelelige tilstand. "Utgiverens forord" gir også, narrativt sett, en naturlig start på romanen og en glidende overgang til opptegnelsernes start "i midten av tingene".<sup>47</sup> Forordet fungerer med andre ord som en *ouverture* til resten av verket.<sup>48</sup>

"Utgiverens forord" gir leseren muligheten til å få en nøktern og mer eller mindre nøytral betraktning av Steppeulven Harry utenfra. Det er to bestemte situasjoner som blir

---

<sup>46</sup> Det går en god stund før nevøen bestemmer seg for å utgi boken: "Steppeulven var en mann på nærmere femti år, som en dag for noen år siden kom til min tantes hus, på jakt etter et møblert værelse" (9). "Utgiverens forord" ble for øvrig skrevet av Hesse helt mot slutten av skriveprosessen. Ved å presentere "Harry Hallers opptegnelser" som et reelt etterlatt manuskript, fører Hesse *Steppeulven* inn i en litterær tradisjon som kanskje er best kjent for Goethes *Unge Werthers lidelser* (1774); som Fredrich Voit skriver i *Hermann Hesse. Der Steppenwolf. Erläuterungen und Dokumente*, var ikke dette et nytt grep for Hesse: "Diese recht konventionelle literarische Fiktion, für die Goethes *Die Leiden des jungen Werthers* (1774) das wohl bekannteste Beispiel bietet, hatte Hesse schon bei einem seiner ersten Bücher "Hinterlassene Schriften und Gedichte von Hermann Lauscher herausgeben von Hermann Hesse" (1901) benutzt" (Voit 1992: 7-8).

<sup>47</sup> Utgiverens forord: "Denne bok inneholder de opptegnelser som lå igjen hos oss etter mannen som vi kalte "Steppeulven" [...]" (9); Harry Hallers opptegnelser: "Dagen var gått som dagene nå engang går" (31).

<sup>48</sup> "Overture" er fransk og betyr *åpning* eller *forspill*. Ordet brukes særlig om orkesterforspill til en opera eller et skuespill. Overturen består ofte av sitater fra resten av musikken i operaen, musikalen eller skuespillet, hvilket også er tilfellet i *Steppeulven*, om vi betrakter "Utgiverens forord" som en *ouverture* til resten av verket.

omtalt både i forordet og i opptegnelsene, slik at vi får et nærmere innblikk i både utgiverens og hovedpersonens opplevelser og inntrykk av dem: Den første av disse er episoden ved ”Trappeoppgangen”; den andre er ”Konserten”. Begge disse blir først beskrevet fra nevøens perspektiv i ”Utgiverens forord”; dernest får vi innsyn i Hallers egen opplevelse av dem, innledningsvis i ”Harry Hallers opptegnelser”. Som lesere sitter vi nå med to fremstillinger av Steppeulven Harry: En *ekstrospektiv* ”ytre observasjon” og en *introspektiv* ”indre opplevelse”.

”Harry Hallers opptegnelser” har flere tekstlige nivåer; de to viktigste tekstdimensjonene her er: ”Traktaten” og ”Det magiske teater”.

Etter Harrys hallusinatoriske syn av ”Portalen” ved kirken og hospitalet, som forsvinner like fort og plutselig som det kom, bestemmer han seg for å tilbringe noen timer på sin faste kneipe ”Stahlhelm”. Etter å ha fått i seg varmen og fylt magen med mat og vin, bestemmer Harry seg for å rusle litt rundt i den gamle landsbyen. Han befinner seg snart ved kirken igjen og erindrer da umiddelbart synet av de dansende lysbokstavene over den magiske portalen. I et stille håp om at den lysende visjonen skal vise seg for ham igjen, skuer han bort mot den grå stenvuren, men der er det ikke lenger en port, heller ingen spissbue, bare en mørk, stille mur uten et hull. Til gjengjeld treffer Harry her en besynderlig mann som bærer en plakate hvorpå det står skrevet en proklamasjon. Harry stopper mannen for å få lest innskriften, og til hans store forbauselse ser han at det står skrevet omtrent det samme, og med lignende dansende bokstaver, som i synet hans av portalen:

*Anarchistische Abendunterhaltung!*

*Magisches Theater!*

*Eintritt nicht für jed...*

(Hesse 1955: 45).<sup>49</sup>

---

<sup>49</sup> ”Anarkistisk aftenunderholdning! Magisk teater! Adgang ikke for enhv...” (44). Videre oppgaven vil jeg kun referere til sidetall når jeg siterer fra den tyske teksten.

I tillegg til plakaten bærer den mystiske mannen også på en åpen bokkasse som han har festet på magen, med remmer over skuldrene. Etter at Harry har lest innskriften på plakaten, er mannen allerede på vei videre, men Harry roper og løper etter ham, i håp om å få kjøpt en av bøkene hans. Uten å stanse trekker den mystiske mannen frem en liten bok fra kassen og rekker den til Harry, for så å forsvinne inn en sideport som han stenger etter seg og blir borte. Harry legger boken i frakkelommen, vender så hjemover, og da han har kommet seg inn i kvistleiligheten sin, finner han frem den lille boken, som er mer som et hefte, og leser til sin store overraskelse boktittelen på omslaget: ”Traktat om Steppeulven. Ikke for enhver”, med undertittelen: ”*Bare for forrykte*”.<sup>50</sup> Deretter følger innholdet i traktaten i sin helhet, slik at denne blir ”en bok i boken”.<sup>51</sup> Med et uttrykk opprinnelig lånt fra heraldikken kan vi kalle dette for *mise en abyme*.<sup>52</sup> André Gide var den første som brukte denne betegnelsen i en litterær sammenheng; han nevner blant annet skuespillet i William Shakespeares skuespill *Hamlet* (1600) og slottsfestlighetene i Goethes *William Meisters læreår* som eksempler på *mise-en-abyme*. I Shakespeares *Hamlet* fungerer ”the play within the play” som en miniatyrkopi av selve skuespillet, som mer eller mindre direkte reflekterer og avspeiler flere aspekter ved hele teksten. I følge Stuart Whatling var det nettopp denne effekten Gide siktet til når han i 1893 overførte det franske heraldiske uttrykket *mise en abyme* til sin egen litteraturtenkning:

---

<sup>50</sup> Videre i oppgaven vil jeg omtale denne traktaten som ”Traktaten”.

<sup>51</sup> I den første utgaven av *Der Steppenwolf* var traktaten faktisk *fysisk* adskilt fra resten av romanen; den ble trykt opp ved siden av, på en annen type papir og med en annen type skrift, som en pamflett som fulgte med romanen, samtidig som den var en del av den, og dette var etter Hesses eget spesifikke ønske (se: Voit 1992: 22). I nyere utgaver ble traktaten innlemmet i samme bok som forordet og opptegnelsene, men fremdeles skrevet med en annen skrifttype, på en annen type papir og med egne sidetall. I den norske oversettelsen jeg har brukt, starter traktaten etter side 45, med egen forside, bakside og sidetallsinndeling, og opptegnelsene fortsetter på side 47, etter traktatens 24 sider. I Suhrkamp-utgaven jeg har benyttet meg av, starter traktaten midt i teksten på side 46 og slutter øverst på side 74, med opptegnelsenes fortsettelse rett etter; her inngår traktaten altså som en del av opptegnelsene, uten noen egen forside og bakside, men teksten er til gjengjeld trykket i *kursiv*.

<sup>52</sup> *Mise en abyme (mise en abime)*: Fr. ”å sette i avgrunnen” eller ”å sette i evigheten”. En billedliggjøring av dette uttrykket kan være å beskrive det som den visuelle opplevelsen av å stå mellom to speil og se sin egen refleksjon i en uendelig reproduksjon, som i en evighet. I heraldikken betyr uttrykket: ”å sette i midten”.

From Gide`s point of view, what mattered was not the mere presence of an embedded image or narrative within a larger whole but the fact that the thing thus contained resembled that which contained it - and more importantly that this resemblance in some way informed the viewer or reader about the form or meaning of the whole [...]<sup>53</sup>

Formålet med ”Traktaten” i *Steppeulven* stemmer overens med dette: Den gir Harry Haller et speilbilde av seg selv. Denne er skrevet som om den var fra De udødelige og direkte rettet til og utelukkende ment for Steppeulven Harry. Med sine psykologiske og metafysiske bemerkninger gir traktaten ham eksakte innsikter i hans sykdomssymptomer og forklarende grunner for hans sørgelige sjelstilstand, og den tilbyr også løsningen på problemet, nemlig: humor.<sup>54</sup>

Som lesere har vi nå fått innblikk i Harry Hallers vesen fra tre vidt forskjellige perspektiv: Først en beskrivelse av ham *utenfra*, fra et borgerlig synspunkt, gitt av nevøen; så en nådeløs presentasjon av Hallers tilværelse *innenfra*, fra ham selv; dernest en analytisk avhandling sett *ovenfra*, sub specie aeternitatis,<sup>55</sup> tilsynelatende gitt av De udødelige.

I ”Traktaten” skilles det mellom tre forskjellige mennesketyper, som forbindes med de tre overnevnte synsvinklene. På den ene side har vi *borgerne*, ”majoriteten” av samfunnet, som består av ”folk flest”, de såkalte ”normale”. På den andre side har vi *De udødelige*, et snevert fåtall av menneskeheten som i løpet av sin levetid har gjort seg fortjent til å bli løftet opp til de himmelske tinder. Og midt imellom disse to typene finner vi *steppeulvene*, ikke-borgerne (de for-rykte), som allikevel lever blant folket i borgerlige omgivelser, som

---

<sup>53</sup> Stuart Whatling (Courtauld Institute of Art): *Putting Mise-en-abyme in its (medieval) place* [s. 2] (<http://www.courtauld.ac.uk/researchforum/projects/medievalarttheory/documents/Mise-en-abyme.pdf>).

<sup>54</sup> ”Humor” har en langt større betydning i det tyske språket enn det vanligvis har på norsk. Hos oss forbindes ordet som oftest, i dagligtale, med noe ”morsomt”. Blant tyskere omfatter begrepet mer en livsholdning – at man lever i verden som om man ikke levde i den, at man eier ting som om man intet eide, at man tar alvorlig det som skal tas på alvor og ler av resten – som kan betegnes som ”ironisk”. Denne dobbeltheten som ”ironi” innehar, ligger tett opptil hva vi kan forbinde med betydningen av ”humor” i *Steppeulven*.

<sup>55</sup> Latinsk uttrykk, som betyr ”under evighetens synsvinkel”. Theodore Ziolkowski benytter seg av dette i *The Novels of Hermann Hesse*: ”This ”Tract”, as Haller reads to his astonishment, offers still a third description of Harry Haller, the Steppenwolf. Whereas the first represented the objective but superficial impressions of a typical *Bürger*, and the second the subjective interpretation of the subject himself, this third depiction is the observation of a higher intelligence which is able to view Haller *sub specie aeternitatis*” (Ziolkowski 1965: 186).

outsidere, som er klar over og ser opp til De udødelige, men som allikevel ikke klarer å nå helt opp til dem. Som nevnt ovenfor, er humorens rike en utvei som disse steppeulvene kan ty til for å kunne leve blant folk uten å bli miserable.

Den andre viktige tekst-dimensjonen i "Harry Hallers opptegnelser" finner vi i den siste delen av boken, der hvor handlingen foregår i "Det magiske teater". Med sine utallige dører og alle de ulike virkelighetene som skjuler seg bak dem, kan man si at også "Det magiske teater" inneholder flere forskjellige tekstnivåer; felles for dem alle er at de skildres som en introspektiv, rus-lignende drømmetilstand bortenfor tid og rom, og at de alle fremstilles i den samme diskursive modus, som skiller seg fra resten av romanen. Disse fellesnevnerne gjør at vi kan kategorisere de fantasmagoriske hendelsene som finner sted bakom dørene i det magiske teateret, som deler av den samme tekstdimensjonen.

Tar vi med "Forfatterens forord" fra 1942, får vi ytterligere en tekst-dimensjon å forholde oss til. Vi har da altså: "Forfatterens forord", som er skrevet lenge etter romanens første utgivelse i 1927, hvor Hesse kort forteller hvordan han ønsker at boken skal tolkes (uten dermed å påtvinge leseren noen for-menning); så har vi selve verket, med dets to separate hoveddeler, der "Utgiverens forord" går forut for og står utenfor "Harry Hallers opptegnelser" og fungerer som en *ouverture* til disse. I "Harry Hallers opptegnelser" finner vi også ytterligere to tekst-dimensjoner, nemlig "Traktaten", som fungerer som en *mise en abyme*, og "Det magiske teater", hvor Hallers undertrykte sjeleliv viser ham bilder fra hans egen underbevissthet.

## En sonate på prosa

Rein künstlerlich ist der "Steppenwolf" mindestens so gut wie "Goldmund", er ist um das Intermezzo des Traktats herum so streng und straff gebaut wie eine Sonate und grift sein Thema reinlich an (Hesse 1957, VII: 495).

I *The Novels of Hermann Hesse* gir Theodore Ziolkowski en struktur-analyse av *Steppeulven* basert på Hesses utsagn ovenfor. Med utgangspunkt i at romanen er sentrert rundt "Traktaten" som en sonate, går Ziolkowski inn for å påvise dette. Han ser da at *Steppeulvens* indre struktur faller naturlig i tre hoveddeler: Den første delen, *det forberedende materialet*, går fram til og med "Traktaten"; den andre delen, *handlingen*, går fram til og med maskeradeballet i "Globus-salene"; den tredje og siste delen finner sted i "*Det magiske teater*".

Den første delen av romanen grupperer seg på sin side i ytterligere tre deler: *Introduksjonen*, altså "Utgiverens forord"; *åpningspassasjen* av "Harry Hallers opptegnelser"; og "*Traktaten*". Om disse sier Ziolkowski:

These three subdivisions do not constitute part of the action or plot of the novel; they are all introductory in nature. This fact distinguishes them from the second and longest part of the book, which tells the story and which alone of the three main sections has a form roughly analogous to the structure of the conventional novel (Ziolkowski 1965: 181).

Den andre hoveddelen forteller altså selve handlingen i boken og er den eneste av de tre hoveddelene som har en form som minner om en tradisjonell roman. Den tredje og siste delen skiller seg fra resten av romanen i kraft av sine fantastiske elementer:

[...] it belongs, properly speaking, to the action of the novel, for it depicts a situation that takes place in the early hours of the day following the final scene of the plot, and, there is no technical division whatsoever. But the conscious divorce from all reality separates this section from the more realistic narrative of the middle part (Ziolkowski 1965: 182).

Den første hoveddelen har som nevnt tre deler: I den første av disse av disse presenteres det to hovedmotiver : *Bürger* og *Steppenwolf*; i den neste delen blir betydningen disse motivene har for Hallers liv, og dikotomien mellom dem, tatt opp og tolket; og ”Traktaten” sammenfatter og oppsummerer motivene teoretisk og angir en løsning på konflikten. Om denne oppbygningen av romanens første hoveddel, skriver Ziolkowski:

This scheme, exposition – development – recapitulation, can be found in any book on music under the heading “sonata-form” or “first-movement form”, for it is the classical structure of the opening section of the sonata (Ziolkowski 1965: 189).

Jeg skal ikke her gå nærmere inn på resten av Ziolkowskis fremragende analyse, annet enn å si at den er vel verdt å gjennomgå, da den inneholder mange skarpsindige og meget gode poenger, og jeg vil gjerne bare gjenta at dette er en av de bedre analysene av *Steppeulven* jeg har lest. Hos John D. Simons, i en kommentar til *The Novels of Hermann Hesse*, heter det: ”Immensely readable. The most authoritative criticism to date. Penetrating structural analysis of the prose work, much background material. Essential for a thorough understanding of Hesse” (Simons 1972: 82).

## Kapitel 4: Rom-strukturer i *Steppeulven*

Vi kan skille mellom tre hoved-betydningsrom i *Steppeulven*, som til dels tilsvarer de tre distinkte mennesketyper i ”Traktaten” og de tre ulike perspektivene vi får beskrevet Harry Haller fra. Det første betydningsrommet er: *det borgerlige rom*, representert ved vertinnen, nevøen og professoren. Det andre vil jeg kalle: *jazz-musikkens rom*, representert ved Hermine, Maria og Pablo. Og det tredje betydningsrommet er *De udødeliges rom*, representert ved Goethe og Mozart (og domstolen i ”Det magiske teater”). Slik jeg ser det, blir det naturlig å plassere de viktigste stedene og de mest vesentlige *episodene*<sup>56</sup> i romanen inn under hvert enkelt betydningsrom, ut i fra hvor de hører hjemme, så å si, i forhold til hva de beskriver.

De viktigste stedene og episodene som fyller *det borgerlige rom*, er: ”**Utgiverens forord**” (hvor nevøen gir sine innledende betraktninger av og refleksjoner omkring *Steppeulven Harry*, fra et borgerlig perspektiv); ”**Trappeoppgangen**” (hvor nevøen støter på Harry idet han sitter og beundrer naboens ”tempel av orden”); ”**Foredraget**” (i universitetsaulaen, hvor nevøen får se ”*Steppeulvens blikk*”); ”**Stahlhelm**” (det litt traurige gjestgiveriet som i starten av opptegnelsene er Harrys faste kneipe, hvor ingenting har endret seg de siste 25 årene); ”**Kirkegården**” (hvor Harry observerer det han selv anser som det borgerlige hykleri); ”**Biblioteket**” (hvor Harry treffer på den unge professoren); ”**Middagsbesøket**” (hos professoren, som Harry forlater i sinne).

De viktigste stedene og episodene som faller innunder *jazz-musikkens rom*, er: ”**Jazz-lokalene**” (som Harry spaserer forbi og reflekterer over i starten av opptegnelsene); ”**Schwarzen Adler**” (hvor Harry mer eller mindre tilfeldig ender opp etter det mislykkede middagsbesøket og møter Hermine for første gang); ”**Hotel Balances**” (hvor Hermine tar med Harry på dans for første gang); ”**Pablos leilighet**” (hvor Pablo foreslår en mènage á trois for

---

<sup>56</sup> I henhold til episode-inndelingen på side..



og med Harry og Maria); ”**Globus-salene**” (hvor karnevalet, i regi av kunstnerforeningen, finner sted).

Og sist, men definitivt ikke minst, er følgende steder og episoder de som fyller *De udødeliges rom*: ”**Portalen**” (som Harry ser som en hallusinasjon på den gamle murveggen mellom kirken og hospitalet i et av byens eldste strøk); ”**Plakaten**” (som bæres av ”Traktatmannen” og har påskrevet omtrent de samme ordene som i hallusinasjonen ved ”Portalen”); ”**Traktaten**” (som Harry får av ”Traktatmannen”; selve manifestet som gir Harry innsikter i hans sjlelige sykdomstilstand, fra De udødeliges perspektiv); ”**Liktogmannen**” (som Harry først feilaktig tror er ”Traktatmannen”, og som gir Harry beskjed om at han bør besøke ”Schwarzen Adler”, dersom han har *behov* for det); ”**Drøm**” (om Goethe, som Harry har på ”Schwarzen Adler, etter at Hermine har kommandert ham til å sove ut litt mens hun danser); ”**Alten Franziskaner**” (hvor Harry treffer Hermine for andre gang, til et avtalt stevнемøte, og her forteller Hermine om helgnene og De hellige); ”**Det magiske teater**” (hvor Harry kommer ansikt til ansikt med seg selv og sin indre sjeleverden, og blir belært av Mozart, før han til slutt mottar sin dom ved ”Harry Hallers henrettelse”).

Før vi beveger oss over til det mer inngående og tekstnære analyse-arbeidet, vil jeg nå først gi et kort sammendrag av romanen:

Harry Haller er en mann i slutten av 40-årene, som har inngått en avtale med seg selv om at han kan tillate seg selv å ta selvmord etter sin 50-årsdag. Han er en ensom drifter, uten noe fast hjem, men ikke uten pengemidler. En vårdag dukker han opp i en liten avsideliggende tysk landsby, hvor han innkvarterer seg i et småborgelig og pent strøk, i en kvistleilighet, som han får leie av ei gammel og hyggelig dame. Hennes nevø bor også i huset. Harrys opphold i byen opphører etter omtrentlig ni-ti måneder. Før han drar videre, etterlater han sine opptegnelser til nevøen, samt en håndskreven *kopi* av en pamflett med tittelen

”Traktaten om Steppeulven”, med en beskjed om at nevøen kan gjøre hva han vil med dem. Etter noen år velger nevøen å utgi disse, og sammen med sine egne innledende bemerkninger, som han gir i forordet, utgjør dette innholdet i boken *Steppeulven*.

Opptegnelsene til Harry Haller omhandler i hovedsak en fire ukers periode, som finner sted vinterstid, omtrent et halvt års tid inn i hans ni-ti måneders lange opphold. Her får vi innsikter i hans innerste følelses- og tankeliv, samt innblikk i hans bevegelser og handlinger i denne korte, men, for ham, begivenhetsfulle perioden. Vi får vite nærgående detaljer om hans fysiske og psykiske lidelser og hans sjelelige sykdom; Harry anser seg selv som et splittet vesen: halvt menneske og halvt steppeulv. Vi får også innsyn i Harrys idé og tanker om De udødelige, som finnes i en tidløs sfære, hinsides rommet, hvor alle de store kunstnere og tenkere, og alle store kunstverk og edle tanker, hører hjemme. Men viktigst av alt er at vi får innblikk i Harrys møte med Hermine, som spiller en svært viktig rolle for ham og blir på mange måter hans reddende engel. Ved et mer eller mindre guddommelig inngrep fra De udødelige, ledes Harry til Hermine, som introduserer ham for jazzens og dansens verden av sanselige gleder – en verden som Harry tidligere har sett på med avsky. Her får Harry møte Hermines venninne Maria og saksofonisten Pablo, som begge spiller sentrale roller i Harrys besynderlige opplevelser over de neste tre ukene, fram mot det avsluttende karnevalet, hvor Harry blir invitert inn i Pablos magiske teater, sammen med Pablo og Hermine. I dette surrealistiske teateret bortenfor tid og rom kommer Harry ansikt til ansikt med Steppeulven og sitt eget indre – et møte som vil endre ham for alltid.

## Fra ”Stahlhelm” til ”Alten Franziskaner”

### *Stahlhelm*

*Rommene som Harry Haller oppholder seg i og beveger seg gjennom kan sees på som bevissthetsmarkører, de gjenspeiler hans stemninger og følelser.*

Harrys faste kneipe, som han i starten liker å oppsøke, heter ”Stahlhelm”.<sup>57</sup> Dette er det normale tyske ordet for ”stålhjelm”; uttrykket ble også brukt spesifikt for den tyske militær-stålhjelmen under første verdenskrig. Denne karakteristiske soldathjelmen ble senere brukt som et propaganda-ikon, fra begge hold, for og imot tyskerne. I tillegg var ”Stahlhelm” navnet på en tysk paramilitær og nasjonalistisk organisasjon som ble opprettet i 1918 av tyske ikke-jødiske veteraner fra første verdenskrig; grunnleggerne var Franz Seldte, reserveoffiser i Magdeburg, og den tidligere generalstabsoffiseren Theodor Duesterberg. Hensikten med denne organisasjonen var å stå i mot tilløpene til revolusjon fra venstresiden i Tyskland. De gav ut et eget tidsskrift under samme navn, og fra 1924 vokste organisasjonens antall langt utover de begrensningene som var blitt satt og vedtatt i Versailles-traktaten 19.juni 1919 mellom tyskerne og de allierte. I 1930, tre år etter *Steppeulvens* utgivelse, hadde ”Stahlhelm” 500.000 medlemmer (400.000 mer enn grensen på 100.000) og var da den største paramilitære organisasjonen i Weimar-Tyskland. Året etter slo de seg sammen med *Deutschnationalen Volkspartei* (DNVP) og Adolf Hitlers *Nationalsozialistische Deutsche Arbeiterpartei* (NSDAP) og dannet en høyrepolitisk organisasjon kalt ”Harzburg Front”, i den hensikt å skape en felles front mot Weimar-Republikken. I 1932 stilte Duesterberg som nasjonalistkandidat for DNVP i presidentvalget; i andre valgomgang trakk han seg til fordel

---

<sup>57</sup> I et brev til Karl Dettinger 31. mars 1955 skriver Hesse: ”Deine Basler Schildrungen habe ich mit Genuß gelesen. In eine Spalenbergkneipe bin ich auch ein paarmal einst gekommen, mein Weinlokal aber während meiner [zwei] Basler Winter um 1924 war der Helm am Fischmarkt, im Steppenwolf Stahlhelm, der auch längst nicht mehr steht” (Michels 1972: 155-156).

for Adolf Hitler. Da Hitler kom til makten i 1933, var det bare et spørsmål om tid før andre verdenskrig brøt ut.

I *Steppeulven* får vi tidlig vite at Harry for det meste foretrekker å oppholde seg i borgerlige omgivelser, til tross for at hans egen leve- og væremåte står som en diametral motsetning til dette. Gjestgiveriet ”Stahlhelm”, det lille gammeldagse vertshuset med sine småborgerlige kafébord, fungerer for Harry, og andre som ham, som et borgerlig krypinn hvor man kan ”drikke det som drikkende mennesker ifølge en gammel konvensjon kaller for ”et lite glass vin”” (33). Med den nevnte informasjonen i mente kan vi se på ”Stahlhelm” som representativ for den fremvoksende og fremmedfiendtlige høyrepolitiske tendensen blant folket i mellomkrigstidens Tyskland. Personlig tar Harry avstand fra denne utviklingen, noe som kommer klart frem under hans middagsbesøk hjemme hos den unge professoren, men han gjør likevel ingenting utad for å bekjempe den. Et unntak er når han forsvarer seg mot professorens skarpe angrep på ”landsforræderen Haller”, det vil si sitt eget avisinnlegg. Professoren, som er uvitende om at det er den samme Haller som nå står foran ham i hans borgerlige stue, får seg en kraftig bakoversveis og sitt pass påskrevet når han blir satt grundig på plass av Steppeulven Harry. Om selve avisen som professoren finner innlegget i, skriver Hesse: ”Han holdt en avis i hånden, den han abonnerte på, militaristenes og krigshissernes blad [...]” (60).

Etter sitt utbrudd mot den unge professoren styrter Harry opphisset og opprørt ut i gatene. Han kjenner den indre kampen mellom sitt menneskelige jeg på den ene siden og Steppeulven på den andre rive i brystet sitt. Dette driver ham videre, gate opp og gate ned, rundt omkring i alle byens smau. Han hviler ut på en ”trist forstadskafé” (63), får i seg litt konjakk med vann, før han ”styrter videre som jaget av djevelen, frem og tilbake gjennom de krokete smugene i den gamle byen, bortover alléene, over jernbanetorvet” (64). Harry går inn på jernbanestasjonen, stirrer på reiserutene og vurderer å dra sin vei, men blir værende og

setter seg ned for å drikke litt vin og forsøke å falle til ro. Men han klarer ikke unnslippe tanken på det han frykter mest av alt: hjemkomsten. For hjemme ligger barberkniven og venter på ham. Tanken på selvmordet framkaller dødsangst i ham, og selv om han forsøker å overtale seg selv om at dét er den beste løsningen på problemene og lidelsene, så er det noe i ham som stritter i mot:

Vernünftig sprach ich mir selber zu, wie einem geängstigten Kind, aber das kind hörte nicht, es lief davon, es wollte leben. Zuckend riß es mich wieter durch die Stadt, in weiten Bogen umkreiste ich meine Wohnung, stets die Heimkehr im Sinn, stets sie verzögernd (94).<sup>58</sup>

Dødstrett, fylt av dødsangst og samtidig med en flakkende lengsel etter livet, raver Harry rastløs videre til langt på natt, til han omsider ender opp på et vertshus i et fjernt og, for ham, ukjent utkantsstrøk. I det han går inn, ser han skriften på det gamle skiltet over døren: ”Zum Schwarzen Adler”. Her er det skingrende dansemusikk og et larmende menneskebråk – det danses i bakværelset; Harry slår seg ned i det første værelset. Det er her han møter Hermine for første gang; hun gjør plass for ham og tilbyr ham å sitte ved siden av seg.

### *Schwarzen Adler*

Navnet på vertshuset ”Schwarzen Adler” kan tolkes som en allusjon til *Hohe Orden vom Schwarzen Adler*, som var Preussens høyeste ridderorden (”Den sorte ørns orden”). Den ble innstiftet av kurfyrste Fredrik III av Brandenburg 17. januar 1701, en dag før han ble kronet til prøyssisk konge i Königsberg. I 1862 utnevnte Vilhelm I, som da var konge av Preussen, Otto von Bismarck (1815-1898) til prøyssisk regjeringsleder og utenriksminister. Bismarck, som var medlem av ”Den sorte ørns orden”, var oppsatt på å beseire både liberalistene og de konservative for å skape et sterkt og samlet Tyskland. Ved å komme seirende ut av tre kriger

---

<sup>58</sup> ”Jeg snakket fornuftig til meg selv som til et vettskremt barn, men barnet hørte ikke, det løp sin vei, det ville leve. Det trakk meg videre med seg gjennom byen, i store buer kretset jeg rundt min bolig, hele tiden med hjemkomsten i tankene, hele tiden med nye utsettelse av den” (64). Videre i oppgaven vil jeg, som i sitatet over, kun referere til sidetall når jeg siterer fra den tyske teksten.

– først mot Danmark (1864), så mot Østerrike (1866) og deretter mot Frankrike (1870) – oppnådde han nettopp dette: Seieren over Frankrike gav ham anledning til å kreve et samlet Tyskland, med Vilhelm I som keiser. Etter grunnleggelsen av Det tyske riket ("das Reich") ble Bismarck utnevnt til keiserlig kansler; han tjente også fremdeles som prøyssisk stats- og utenriksminister. Fra nå av førte Bismarck en alliansepolitikk som var ment å skulle skape maktbalanse i Europa: I 1878 inngikk Tyskland en pakt med Østerrike, som ble til trippelalliansen da Italia også sluttet seg til i 1882; reassuransavtalen mellom Tyskland og Russland i 1887 forpliktet begge parter til å holde seg nøytrale; da Storbritannia allierte seg med Italia og Østerrike (og dermed indirekte med Tyskland) gjennom middelhavsententen i 1887, var alle stormaktene i Europa, unntatt Frankrike, knyttet til Tyskland med allianser. Dette var det største Preussen noensinne oppnådde, og hvis landet hadde fortsatt å ha kloke ledere, ville antakelig Preussens økonomiske makt og politiske status gjort det til et fredelig sentrum i den europeiske sivilisasjon. Dessverre kom Vilhelm II til makten i 1888. Etter å ha avskjediget Bismarck i 1890 satte han i verk en aggressiv utenrikspolitikk og militarisering som førte til at Tysklands allianser ble opphevet: Den nye kansleren, grev Leo von Caprivi, nektet Russland å fornye reassuransavtalen i 1890; Frankrike så sin sjanse og allierte seg med Russland i 1894, slik at en tofrontskrig mot Tyskland nå ble mulig; i 1904 inngikk Storbritannia en allianse med Frankrike, dernest med Russland i 1907, og slik oppstod trippelententen, som medførte at Tyskland stod isolert tilbake, bortsett fra forbundet med Østerrike-Ungarn. Da den østerrikske tronarvingen ble skutt i Sarajevo i 1914, var første verdenskrig uunngåelig.

Om vi anser gjestgiveriet "Stahlhelm" i *Steppeulven* som representativ for den høyrepolitiske tendensen i Tyskland i mellomkrigsperioden, kan vi anse vertshuset "Schwarzen Adler" som representativ for Bismarcks tanke om et samlet Tyskland, et halvt århundre tidligere. Harry Haller, som vanligvis foretrekker å oppholde seg på sin faste kneipe

”Stahlhelm” når han er ute, ender mer eller mindre tilfeldig, som en konsekvens av sin desperate flukt fra seg selv og dødsangsten han føler etter det mislykkede besøket hos professoren, opp på ”Schwarzen Adler”. Mens gjestene på ”Stahlhelm” mest består av stamkunder, som antageligvis er der av samme grunn som Harry, er klientellet på ”Schwarzen Adler” av en annen art: Som nevnt slår Harry seg ned i det første værelset, ”hvor det bare satt enkle, dels fattigslig kledde mennesker” (65); om bakværelset sies det: ”inne i dansesalen såes også elegante skikkelser” (65). I motsetning til den nedtonte og delvis dystre undergangskimen som gjestgiveriet ”Stahlhelm” har å by på, bærer stemningen i vertshuset ”Schwarzen Adler” preg av å være lystigere:

Drinnen war Freinacht, lautes Menschengetümmel, Rauch, Weindunst und Geschrei, im hintern Saale wurde getanzt, dort wütete die Tanzmusik (95).<sup>59</sup>

Her finner det altså sted en ansamling av folk fra ulike klasser av borgerskapet i fin forening. Det er også her Harry stifter bekjentskap med Hermine, og dette skal vise seg å være et viktig vendepunkt i romanen. Etter endt lesning av *Steppeulven* vet vi at Hermine bidrar til at den splittede Harry Haller *tilnærmer* seg en tilstand lik den Bismarck ønsket for Tyskland: fredelig og samlet.

### *Alten Franziskaner*

Før Hermine forlater Harry på ”Schwarzen Adler”, hvor hun råder ham til å tilbringe natten, hvilket han også gjør, avtaler de å møtes igjen neste dag på en gammel og hyggelig restaurant kalt ”Alten Franziskaner”.<sup>60</sup> Dette leder naturligvis tankene hen mot Fransiskanerordenen. Frans av Assisi (1181-1226) var sønn av den rike tekstilhandleren Pietro Bernadone og hans adelige kone Pica. Frans ble egentlig døpt Giovanni, men faren endret navnet for å ære

---

<sup>59</sup> ”Der inne sto stemningen i taket, larmende menneskebråk, røk, vindunst og spetakkel, i bakværelset ble det danset, der raste dansemusikken” (65).

<sup>60</sup> ”Alten Franziskaner”: Kjent gjestehus i Zürich.

Frankrike, som han hadde gode handelsforbindelser med. Som barn gikk Frans på sogneskolen ved San Giorgio-kirken, men viste liten interesse for studiene sine. Han var mer opptatt av å leve et utagerende liv med fest og morro, og fremfor alt var han interessert i den da moderne trubadurdiktningen. I november 1202 brøt en av mange kriger mellom Assisi og Perugia ut; Frans var blant de mange unge menn som deltok i slaget. Det endte i et nederlag for Assisi. Frans ble arrestert og satt i en fengselscelle i Perugia i et år før faren fikk kjøpt ham fri. Våren 1205 ble det igjen krig med Perugia, og Frans skulle reise ut i krigen som ridder. Men allerede dagen etter vendte han hjemover; han hadde mottatt et religiøst syn i Spoleto. Dette var det første tegnet på en åndelig oppvåkning hos Frans. Det sies at han vandret rastløst omkring i Assisis omegn hele sommeren og høsten, til han en dag fikk øye på den falleferdige kirken San Damiano; her skulle Frans få en opplevelse som kom til å bli det store vendepunktet i livet hans. Presten for denne kirken hadde knapt midler til livets opphold, og langt mindre til olje i lampene eller vedlikehold av bygningen. I halvmørket satte Frans seg ned i kirken og begynte å be foran et gammelt bysantinsk krusifiks. I følge legenden talte Kristus til ham fra krusifikset og oppfordret ham til å sette i stand Guds forfalne hus. Frans tok denne oppfordringen først svært bokstavelig og gikk i gang med å restaurere San Damiano-kirken. Da han var ferdig med den, fortsatte han med andre kirker i nærheten. Etter hvert innså Frans at Kristi ord fra San Damiano-krusifikset kunne forstås i en overført betydning og i større sammenheng: Det var Guds kirke som helhet som trengte restaurering, ikke bare de enkelte bygningene. I 1209 grunnla han derfor *Fransiskanerordenen*, opprinnelig kalt *Ordo Fratrum Minorum* ("De små brødrenes orden"). Her var klosterløftene *fattigdom*, *kyskhets* og *lydighet*, og Frans lot ledelsen av ordenen gå på omgang blant brødrene.

I *Steppeulven* er det to samtaler mellom Harry og Hermine som er særlig viktige: Den første er samtalen de har på "Alten Franziskaner"; den andre er den siste samtalen de har før karnevalet i "Globus-salene". Før Hermine forlater Harry for kvelden på "Schwarzen Adler",



forteller hun ham om sitt syn på helgnene: "[...] det finnes mange helgener som jeg er svært glad i, Stefanus, den hellige Franz og andre [...]" (79).<sup>61</sup> Hermine forklarer at hun har stor forståelse for Harrys negative syn og reaksjon på Goethe-figuren i professorens hjem; hun reagerer på akkurat samme måte når hun ser glansbilder eller andre lignende falske fremstillinger av Kristus, helgenene og/eller Den hellige Jomfru Maria. Frans av Assisi blir altså nevnt eksplisitt like etter at Hermine og Harry har avtalt å møtes på nytt neste dag på "Alten Franziskaner". Dette styrker den semantiske forbindelsen med Fransiskanerordenen. Som nevnt er *lydighet* et av de tre klosterløftene i dette religiøse broderskapet. Noe av det første Hermine forstår av Harry når hun treffer ham på "Schwarzen Adler", er hans etterlengtede ønske om og behov for å adlyde en annens befaling, og sammen blir de enige om at han fra nå av skal følge hennes ordre. Påfølgende dag møtes de altså igjen på den gamle og hyggelige restauranten "Alten Franziskaner". Hermine påminner her Harry om deres avtale: "Du sa at du kunne ikke tenke deg noe bedre enn å utføre mine befalinger, at det var ingenting du heller ville enn å adlyde meg. Husker du ikke det?" (85). Harry forsikrer Hermine om at han mener alvor og at han står ved avtalen. Flere ganger understreker Hermine viktigheten av at han holder sitt løfte: "Du, glem ikke hva du har sagt til meg. Du sa at jeg skulle bestemme over deg og at det ville være deg en glede å adlyde alle mine befalinger. Glem ikke det!" (86); "Du må holde ord, lille venn, det sier jeg deg, ellers skal du komme til å angre på det. Du vil få mange befalinger av meg, og du vil adlyde dem, vakre befalinger, tiltalende befalinger, du vil trives med å lystre dem. Og til slutt vil du også adlyde min siste befaling, Harry" (87). Ved dette siste utsagnet hefter det også en eksplisitt advarsel, noe som framhever alvorret ved og viktigheten av avtalen. Halvt viljeløs aksepterer Harry Hermines

---

<sup>61</sup> Hesse hadde selv en livslang interesse for Frans av Assisi. I løpet av sitt første år på den nedlagte gården i Gaienhofen, som han og hans første kone, Maria Bernoulli, flyttet til i 1904, skrev Hesse først en monografi om den italienske middelaldersforfatteren Boccaccio, deretter en monografi om St. Frans. Som Joseph Mileck skriver i sin *Hermann Hesse. Life and Art*: "For Hesse, St. Francis was a dreamer-poet awed by the beauty of creation, a troubadour-mystic in accord with the self, the world, and God. He was essentially an aesthete-saint, and as such, both a kindred spirit with whom Hesse could readily identify, and an ideal to which he could aspire [...] St. Francis [...] never ceased to haunt him. His shadow lingers unmistakably behind the heroes – typically aesthetes, sinners, and potential saints – of most Hesse's major tales" (Mileck 1978: 55).

betingelser; han spør henne så hva denne siste befalingen går ut på. Kjølig og rolig forteller hun at hun vil gjøre ham forelsket i seg, og når det er gjort, vil hun gi ham sin siste befaling, som hun nå røper på forhånd:

Du wirst es nicht leicht haben, aber du wirst es tun. Du wirst meinen Befehl erfüllen und wirst mich töten. Das ist es. Frage nicht mehr! (122).<sup>62</sup>

Og med dét setter Hermine punktum for sin uhyggelige tale og retter nå hele sin oppmerksomhet mot maten, hyggen og vinen. Harry beundrer hennes evne til å omstille seg så øyeblikkelig til nuet, og det forekommer ham nå helt umulig å ha en eneste hemmelighet for henne. Han åpner seg derfor for Hermine og forteller henne om sitt todelte vesen og ”Traktaten” om Steppeulven. Mot slutten av dette andre møtet insisterer Hermine på å lære Harry å danse, og de avtaler å treffes igjen neste dag – hun vil lære ham å leve, å *le*, å være til i verden uten å påføre seg selv unødige sjelslidelser; til gjengjeld skal Harry ta hennes liv.

### Oppsummering

Vi har sett hvordan Harry Haller har beveget seg fra sin dystre og melankolske ensomhet i den høyrepolitiske sfæren som vi forbinder med ”Stahlhelm” (*det borgerlige rom*), til den mer sosiale og lykksalige fellesskapsånden på ”Schwarzen Adler” (*jazz-musikkens rom*), som leder tankene henimot det tidligere samlede Tyskland, og her møter han Hermine; deretter møtes de to igjen på ”Alten Franziskaner” (*De udødeliges rom*), hvor stemningen er rolig og fredfull, og her går Harry med på at han fra nå av skal adlyde Hermine. Harry har med andre ord gått fra å være en miserabel og håpløs eneboer, ventende på undergangen, med selvmordet som nødutgang, til å finne sitt reddende håp i Hermine, som tar ham til seg og tilbyr ham vennskap, og som fra nå av holder ham under sine vinger.

---

<sup>62</sup> ”Det kommer ikke til å være lett for deg, men du vil gjøre det. Du vil adlyde min befaling og drepe meg. Slik er det. Spør ikke mer!” (88).

## Fra "Alten Franziskaner" til "Hotel Balances"

### *Harry møter Maria og Pablo*

Dagen etter møtet på "Alten Franziskaner" treffes Hermine og Harry for å handle inn en Grammofon. Hermine har insistert på å lære Harry å danse, og etter innkjøpet av platespilleren drar de til leiligheten hans for å starte opplæringen. Etter to separate dansetimer mener Hermine at Harry er klar for å teste sine nyervervede ferdigheter ute blant folk. De avtaler at de skal møtes neste dag og gå til "Hotel Balances",<sup>63</sup> hvor det annenhver dag spilles opp til dans. Etter et par runder med foxtrot med Hermine, blir Harry sittende for seg selv, mens hun stadig blir budt opp til dans av andre. Harry glir delvis inn i sitt gamle mørksinnede tankemønster, hvilket Hermine legger merke til, og hun kommer misfornøyd bort til bordet hans og skjenner på ham. Hun befaler ham å by opp en av de mange unge og vakre pikene til dans; valget hans faller på den lyshårete skjønnheten Maria, som senere skal bli hans elskerinne. Det er også her på "Hotel Balances" at Harry får møte den kreolske saksofonisten Pablo for første gang; det skal vise seg at denne jazz-musikanten kommer til å ha en meget betydelig innvirkning på Harry Hallers utvikling. Etter dansen med den vakre fløyelspiken får Harry skryt av Hermine, og i full begeistring uttaler hun: "Utmerket! Gud skje lov, nå kan du danse foxtrot. I morgen går vi løs på boston, og om tre uker er det karneval i Globus-salene" (100).<sup>64</sup>

Etter denne første av mange dansekvelder på "Hotel Balances" befinner Harry seg i en mer åpen og harmonisk sinnstilstand. For første gang på lenge føler han lykke, som noe mer

---

<sup>63</sup> "Hotel Balances": Et hotell med dette navnet fantes i Basel.

<sup>64</sup> I Fredrich Voits *Hermann Hesse. Der Steppenwolf. Erläuterungen und Dokumente*, heter det: "Maskenball in den Globussälen: Im Februar nahm Hesse an mehreren Maskenbällen in Zürich teil, so auch am Kunsthaus-Maskenfest im Hotel Baur au Lac. Die Bezeichnung Globussäle ist vermutlich von der angeleuchteten und mit Hunderten von kleinen Spiegeln besetzten Kugel abgeleitet, die im großen Tanzsaal des hotell Baur au Lac von der Decke herabbing und ihre Lichter wie kleine Blitze auf tanzenden Paare warf" (Voit 1992: 43).

enn bare fravær av smerte. Det er ikke dermed sagt at denne fasen er smertefri for Harry: Han kjenner flere motstridende krefter slite i brystet sitt. ”Traktaten” om Steppeulven har tidligere opplyst ham om at hans syn på seg selv som et splittet vesen – ”menneske” og ”ulv” – er en grov forenkling og at han begår en voldshandling mot det virkelige liv hvis han fester seg ved denne to-delningen:

Denn kein einziger Mensch, auch nicht der primitive Neger, auch nicht der Idiot, ist so angenehm einfach, daß sein Wesen sich als die Summe von nur zweien oder dreien Hauptelementen erklären ließe; und gar einen so sehr differenzierten Mensch wie Harry mit der naiven Einteilung in Wolf und Mensch zu erklären, ist ein hoffnungslos kindlicher Versuch. Harry besteht nicht aus zwei Wesen, sondern aus hundert, aus tausenden. Sein Leben schwingt (wie jedes Menschen Leben) nicht bloß zwischen zwei Polen, etwa dem Trieb und dem Geist, oder dem Heiligen und dem Wüstling, sondern es schwingt zwischen tausenden, zwischen unzählbaren Polpaaren (65).<sup>65</sup>

Fra den stund Harry først mottok og leste ”Traktaten” til nå har det skjedd store og viktige endringer i hans livssituasjon; i hans tidligere tillukkede tilværelse har det nå sluppet inn nye impulser som frammaner sider ved ham selv som før har vært undertrykt:

Der Steppenwolftraktat und Hermine hatten recht mit ihrer Lehre von den tausend Seelen, täglich zeigten sich neben all den alten auch noch einige neue Seelen in mir, machten Ansprüche, machten Lärm, und ich sah nun deutlich wie ein Bild vor mir den Wahn meiner bisherigen Persöhnlichkeit (141).<sup>66</sup>

Harry avdekker nå skjulte aspekter ved seg selv og betrakter dem i et nytt og klart lys: Han ser tvers igjennom sitt eget selvopphøyde bilde av idealisten Harry Haller og innser at denne herr Haller har levd sitt liv og forfektet sine ideer med dobbeltmoral. Likevel er denne borgerlige

---

<sup>65</sup> ”For ikke et eneste menneske, ikke den mest primitive neger, er så behagelig enkelt skapt at hans vesen lar seg forklare som summen av to, tre bestanddeler. Og et forsøk på å forklare et så differensiert menneske som Harry ut fra den naive inndelingen i ulv og menneske, er håpløst barnslig. Harry består ikke av to vesener, men av hundre, av tusener. Hans liv svinger (som alle menneskers) ikke bare mellom to poler, mellom drift og ånd, mellom helgenen og vellystingen, men det svinger mellom tusen, mellom utallige pol-par” (Traktaten: 16). Videre i oppgaven vil jeg bruke forkortelsen ”T” i referanser etter sitater fra ”Traktaten”.

<sup>66</sup> ”Steppeulv-traktaten og Hermine hadde rett med hensyn til de tusen sjelene. Daglig viste det seg noen sjeler i meg ved siden av alle de gamle, nye sjeler som stilte krav, laget spetakkel; og tydelig som på et bilde så jeg nå for en illusjon min tidligere personlighet hadde vært”(104-105).

siden av Harry såpass dypt befestet i ham at han sliter med å slippe taket, og hadde det ikke vært for Hermine, ville han nok ha gitt opp disse ”anstrengende og latterlige forsøkene på å bli levemann” (105). Men Hermine er der bestandig: ”Selv om jeg ikke så henne hver dag, var jeg alltid under oppsikt av henne. Hun ledet og overvåket og oppmuntret meg [...]” (105).

### **Maria: *Hermine's gave til Harry***

Noen dager etter sitt første offentlige danseforsøk på ”Hotel Balances” får Harry seg en gledelig overraskelse, som han i utgangspunktet møter med blandede følelser: Etter å ha tilbrakt kvelden på en konsert i domkirken, oppdager han til sin store forbauselse og navnløse forundring at den unge og vakre Maria ligger i sengen hans og venter på ham når han kommer hjem. Harry, som etter konserten befinner seg i et ambivalent og noe vemodig lynne og nå er blitt lettere irritabel på seg selv og omverden, reagerer først med forskrekkelse når han oppdager den blåøyde skjønnheten som ligger smilende på sengen. Hans første tanke er at vertinnen hans vil si opp avtalen om hun får nyss i dette. Maria merker fort at Harry er opprørt og sier fortvilet at hun skal gå, men Harry unnskylder seg umiddelbart og ber henne om å bli; han bøyer seg ned mot henne for å trøste og Maria tar da tak i hodet hans og kysser ham lenge. Hun gir seg nå fullstendig hen til ham, og Harry lar seg rive med i elskovsleken. Han tviler ikke et sekund på at Hermine, som har fått sin egen nøkkel til Harrys leilighet, har sendt ham ”denne paradisfuglen” (110):

Eben noch hatte ich an Hermine gedacht, bitter und mit Vorwürfen. Nun hielt ich ihr Geschenk in Händen und war dankbar (150).<sup>67</sup>

Harry og Maria innleder med dette et kjærlighetsforhold; det vil si: som elskere, ikke som kjærester. De neste dagene tilbringer de mye tid sammen, og Harry blir nå innviet i Marias, og dermed også i Hermine's, verden av sanselige gleder og små fortryllelser. Merkverdig nok

---

<sup>67</sup> ”Ganske nylig hadde jeg i tankene rettet bitre bebreidelser mot Hermine. Nå holdt jeg hennes gave i hendene og var takknemlig ”(113).

virker det som om Hermine's gave til Harry er, fra hennes side, et ledd i prosessen som skal gjøre ham forelsket i seg:

Und wunderbar! – beständig blieb die schöne Blume dennoch das Geschenk, das mir Hermine gemacht hatte! Beständig stand jene hinter ihr, war maskenhaft von ihr umschlossen (153-154).<sup>68</sup>

Hermine står altså alltid foran Maria og skjuler henne, ”som en maske” (115). De tre ukene som nå går inntil kostymballet i ”Globus-salene”, blir en vidunderlig tid for Harry. Det forekommer ham i ettertid at Maria var den første virkelig elskede han noen gang hadde hatt: ”Jeg hadde kjent duften av en genial, bedårende, høyt kultivert sanselighet og var blitt fortryllet av den. Selvfølgelig var det ikke noe tilfelle at den allvitende Hermine hadde ført denne Maria til meg. Hennes duft, hele hennes vesen var sommerlig, rosenaktig” (118).

I denne tiden før karnevalet fortsetter Hermine å møte opp hos Harry for å lære ham å danse boston; de har bestemt seg for at de begge skal gå på det forestående kostymballet. Hun ber ham om penger til karnevalsdrakt, men nekter å si et ord om hvordan hun skal være kledd. I denne perioden vedvarer Hermine å holde en viss avstand til Harry: ”Jeg fikk fremdeles ikke lov til å besøke henne, fikk ikke engang vite hvor hun bodde” (117). Utenom danseundervisningen i kvistleiligheten møtes Harry og Hermine av og til på kafé, og de har da lange, saklige samtaler om Maria: ”[...] om hennes hender, skuldre, hofter, hennes måte å le og kysse og danse på” (121). Ved en anledning spør Hermine Harry om Maria har vist ham en spesiell tungelek i forbindelse med et kyss. Harry ber Hermine om å demonstrere det for ham, men det vil hun slett ikke gå med på: ””Det kommer senere,” sa hun. ”Ennå er jeg ikke din elskede”” (121). Harry undrer seg over hvordan Hermine kan ha kjennskap til slike intime detaljer i Marias kjærlighetskunster, og får da vite at de to venninnene ofte har sovet sammen og lekt med hverandre; de har dessuten ingen hemmeligheter seg i mellom: ”[...] nå vet jeg

---

<sup>68</sup> ”Det forunderlige var at tross alt fortsatte den vakre blomst å være gaven som Hermine hadde skjenket meg. Hermine sto alltid foran Maria og skjulte henne, som en maske” (115).

det om deg som Maria har kjennskap til. Jeg kjenner deg nesten så godt som om vi skulle ha sovet sammen mange ganger” (121). Neste gang Harry er sammen med Maria, klarer han ikke å unngå å tenke på at også Hermine har vært med henne på intimt vis; vi kan si at fra nå av fungerer Maria som en sensuell mediator mellom Hermine og Harry, og dette blir, som antydnet tidligere, et ledd i prosessen som skal gjøre Harry forelsket i Hermine.

**Pablo: ”Forfengelig smukkas” eller ”uutgrunnelig mann”?**

Vi får vite at Harry ikke er Marias eneste elsker, bare en av flere, og han grubler ofte over hvem av elskerene hun egentlig holder mest kjær: ”For det meste, tror jeg nok, elsket hun den unge Saksofon-Pablo med de fortapte, sorte øynene og de lange, bleke, edle og melankolske hendene” (119). Første gangen Harry blir introdusert for Pablo er som nevnt på ”Hotel Balances”; Harrys umiddelbare inntrykk syntes å bære preg av misunnelse og et visst hovmod:

[...] zwischenein machte sie mich mit dem Saxophonbläser bekannt, einem dunklen, schönen, jungen Menschen von spanischer oder südamerikanischer Herkunft, der, wie sie sagte, alle Instrumente spielen und alle Sprachen der Welt sprechen konnte. Dieser Señor schien mit Hermine sehr gut bekannt und befreundet zu sein [...] Zu meiner eigenen Verwunderung empfand ich gegen diesen harmlosen, hübschen Musikanten etwas wie Eifersucht, nicht Liebesifersucht, denn von Liebe war ja zwischen mir und Hermine gar nicht rede, aber eine mehr geistige Freundschaftseifersucht, denn er schien mir des Interesses und der auffallenden Auszeichnung, ja Verhrung, die sie für ihn zeigte, nicht so recht würdig zu sein (133).<sup>69</sup>

Harrys nedlatende oppfattelse av Pablo kommer enda tydeligere fram, kort tid senere, like etter at Harry har tatt et selvoppgjør med ”den idealistiske herr Haller” (106):

---

<sup>69</sup> ”[...] mellom dansene presenterte hun meg for saksofonisten, en mørkudet, vakker ung mann av spansk eller sydamerikansk herkomst, som hun fortalte spilte alle mulige instrumenter og kunne snakke alle verdens språk. Det så ut til at Hermine og denne señor kjente og likte hverandre svært godt [...] Til min store forundring følte jeg noe som lignet sjalusi overfor denne harmløse, pene musikanten, ikke kjærlighets-sjalusi for det var jo ikke snakk om kjærlighet mellom Hermine og meg, men en liksom mer åndelig vennskaps-sjalusi. Det forekom meg nemlig at han ikke fortjente den påfallende oppmerksomhet, ja, høyaktelse, som hun viste ham” (98).

Ich hatte Pablo in meinem Gedächtnis als eine hübsche Null verzeichnet, einen kleinen, etwas eitlen Beau, ein vergnügtes und problemloses Kind, das mit Freude in seine Jahrmarktstrompete faucht und mit Lob und Schokolade leicht zu regieren ist (144).<sup>70</sup>

Ingen tvil om at Harry føler seg overlegen i forhold til Pablo på dette tidspunkt i romanen. Men siden Hermine liker ham så godt og stadig søker hans selskap, ser Harry seg nødt til å revidere sin oppfatning av den vakre saksofonisten. Når Maria har blitt Harrys elskerinne, får Harry vite intime detaljer om Pablo som også bidrar til en endring av hans syn på ham:

Und so erfuhr und wußte ich Geheimes über diesen und jenen [...] wußte allerlei Geheimnisse, sah unter der Oberfläche Verbindungen und Feinschaften, wurde langsam [...] vertraut und einbezogen [...] Besonders aber kam ich nun häufig mit Herrn Pablo zusammen, den Maria sehr liebte [...] Mein Urteil über diesen frohen, klugen, kindlichen und dabei unergründlichen Menschen änderte sich beständig, wir wurden Freunde [...] (158).<sup>71</sup>

Her ser vi et eksempel på den positive innvirkningen Harrys utvikling har hatt på ham selv. Han er nå blitt en sosial og aktiv deltager i de samme røykfylte jazzlokalene som han i sin tidligere ensomme og miserable tilværelse avskydde, men som nå gir ham stor glede, og han har også blitt venner med saksofonisten Pablo, som han tidligere misunte og så ned på, men som han nå anser som sin venn.

I tiden fram mot karnevalet tilbringer Harry mye tid sammen med Pablo, ofte i samvær med Maria. Vi får vite at hun av og til benytter seg av Pablos ”hemmelige medikamenter” (119), og at hun av og til også skaffer Harry ”en slik liten nytelse” (119). Pablo, som har en god forståelse av Harrys situasjon og hans lidelser, er alltid ivrig etter å kunne stå til tjeneste for ham, og ved en anledning sier han til Harry uten omsvøp: ”De er så ulykkelig, det er ikke godt, slik må man ikke være. Gjør meg vondt. Ta en lett opiumspise” (119). Ved en annen

---

<sup>70</sup> ”Når jeg tenkte på Pablo, hadde han stått for meg som et vakkert null, en liten, noe forfengelig smukkas, et tilfreds og sorgløst barn som med glede blåser i tivolitrompeten sin og lett kan holdes i tømme med ros og sjokolade” (107).

<sup>71</sup> ”Jeg fikk innsikt i alle slags hemmeligheter, så forbindelser og uvennskap under overflaten, ble litt etter litt [...] fortrolig med og trukket inn i det hele [...] fremfor alt var jeg nå ofte sammen med Pablo, som Maria elsket høyt [...] Min mening om denne glade, kloke, barnslige og dertil uutgrunnelige mannen forandret seg hele tiden. Vi ble venner [...]” (119).



anledning steller Pablo i stand en liten privat fest for de tre på værelset sitt oppe på kvisten i et forstadshotell. Etter å ha servert sine to gjester en hemmelighetsfull og herlig sammenblandet likør, som gjør at Harry kommer i et riktig så godt humør, foreslår Pablo, med lysende øyne, at de tre skal feire en kjærlighetsorgie. Harry protesterer bestemt: "[...] jeg kunne ikke forestille meg noe slikt" (120). Likevel skotter han et øyeblikk bort på Maria for å se hvordan hun reagerer på forslaget, og skjønt hun øyeblikkelig slutter seg til hans protest, aner Harry en viss beklagelse hos henne over at det ikke blir noe av. Pablo blir skuffet over avslaget, men ikke såret; han kommer umiddelbart med et alternativ: "Vi fikk nå noen drag av opiumspipen, og der vi satt, urørlige og med åpne øyne, gjennomlevde vi alle tre det opptrinn han hadde villet få i stand, og Maria dirret av henrykkelse" (120). Litt senere føler Harry seg noe uvel, og Pablo legger ham derfor ned på sengen og gir ham noen dråper medisin. Harry lukker så øynene i noen minutter og merker da "et ganske flyktig henåndet kyss på begge øyelokk" (120). Han tar imot disse som om de skulle komme fra Maria, selv om han vet godt at de kommer fra Pablo. Her får vi altså se en ny side av Pablo: Han fremstilles som et omsorgsfullt menneske og en kjær venn. Fram til dette punktet i romanen har vi mest kjennskap til Pablo via Harrys tanker, men her danner vi, oss som lesere, et nytt bilde av Pablo, basert på hans egne uttalelser og handlinger. Denne nye siden av Pablo kommer enda tydeligere fram en annen aften, når han ber Harry om å få låne noen penger til sin gode venn Agostino, "den lille fyren som spiller annenfiolin", som har "ligget syk i åtte dager, og det er ingen som tar seg av ham" (120). Harry blir, mest av nysgjerrighet, med til Agostino, og her får han se denne, for ham, tidligere uante og kjærlige siden av Pablo i aksjon:

Aus Neugierde, und ein wenig auch zur Selbstbestrafung, ging ich mit zu Agostino, dem er Milch und Medizin in seine Dachkammer brachte, eine recht elende Dachkammer, dem er das Bett frisch aufschüttelte, das Zimmer lüftete und eine hübsche kunstgerechte Kompresse um den fiebernden Kopf machte, alles rasch und zart und sachkundig, wie eine gute

Krankenschwester. Am gleichen Abend sah ich ihn, bis in die Morgenstunden, in der City-Bar musizieren (160).<sup>72</sup>

I Harrys øyne har Pablo gått fra å være et vakkert null og en ”forfengelig smukkas” til å bli ansett som et klokt, omsorgsfullt menneske og en ”utgrunnelig mann”. Harry betrakter ham fra nå av som en nær og god venn.

### **Oppsummering**

Hermine har nå ledet Harry inn i sin verden av sanselige fortryllelser, inn i det vi kan kalle for *jazz-musikkens rom*, hvor hun tar ham med på dans og introduserer ham for Maria og Pablo. I regi av Hermine, blir Maria og Harry elskere. Maria fungerer nå som en sensuell mediator mellom Harry og Hermine. Harry blir gjennom Maria mer kjent med Pablo, og ender sin i utgangspunktet lave formening om den pene musikanten. I de tre ukene som går forut for karnevalet i ”Globus-salene”, blir Harry mer og mer komfortabel med *jazz-musikkens rom*, og hans lidelser lindres.

## **Hermine og Harry: Siste samtale før karnevalet**

### **Produktiv/uproduktiv lykke/ulykke**

Som nevnt tidligere er det to samtaler mellom Harry og Hermine som er særlig viktige: Den første er samtalen på ”Alten Franziskaner”, når de møtes for andre gang; den andre er den siste samtalen de har før karnevalet i ”Globus-salene”. Dagen før dette kostymballet besøker Hermine Harry for å hente adgangskortet som han har kjøpt til henne; hun blir værende en liten stund, og de har da en samtale som gjør et dypt inntrykk på Harry. De snakker først litt

---

<sup>72</sup> ”Pablo hadde med melk og medisin til ham på hans takkammer, et riktig elendig takkammer var det, så redde han sengen, luftet, la et vakkert, fagmessig omslag på den feberhete pannen, og alt dette gjorde han fort og omsorgsfullt som en dyktig sykesøster. Samme aften så jeg ham i City-bar hvor han hvor han spilte til tidlig morgen” (120-121).

om Harrys positive utvikling og hans forhold til Maria. Harry takker Hermine for alt hun har gjort for ham og innrømmer at han er bent fram lykkelig, men sier samtidig at dette ikke er nok for ham: ”Jeg forlanger noe mer. Jeg er ikke tilfreds med å være lykkelig. Jeg er ikke skapt til det, det er ikke min bestemmelse. Min bestemmelse er det stikk motsatte” (123). Hermine spør så om Harry heller ville ha foretrukket å gå tilbake til den ulykkelige tilstanden han var i da de først møttes på ”Schwarzen Adler”. Harry svarer momentant: ”Nei, Hermine, det er ikke slik. Den gangen – det innrømmer jeg – var jeg meget ulykkelig. Men det var en dum, uproduktiv elendighet” (123). Med andre ord skiller Harry mellom produktiv og uproduktiv ulykkelighet; det viser seg at han opererer med den samme distinksjonen når det gjelder lykken:

Ich habe nichts gegen dieses Glück, o nein, ich liebe es, ich bin ihm dankbar. Es ist schön wie ein Sonnentag mitten in einem Regensommer. Aber ich spüre, daß es nicht dauern kann. Auch dies Glück ist unfruchtbar. Es macht zufrieden, aber Zufriedenheit ist keine Speise für mich. Es schläfert den Steppenwolf ein, es macht ihm satt. Aber es ist kein Glück, um darum zu sterben (163).<sup>73</sup>

Harry understreker altså for Hermine at han er glad og takknemlig for den lykken han har fått, men for ham er saken slik at når denne nyvunne lykken av og til gir ham en time til overs til å se seg omkring og føle lengsel, da strømmer ikke lengselen hans mot å få beholde denne lykken for bestandig, men mot å få lide igjen, bare vakrere og mindre fattigslig enn før; han lengter etter lidelser som gjør ham beredt og villig til å dø:

Das Unglück, das ich brauche und ersehne, ist anders; es ist so, daß es mich mit Begier leiden und mit Wollust sterben läßt. Das ist das Unglück oder Glück, auf das ich warte (163).<sup>74</sup>

---

<sup>73</sup> ”Jeg har ikke noe imot lykken, slett ikke. Jeg elsker den, jeg er den dypt takknemlig. Den er vakker som en solskinnsdag en regnfull sommer. Men jeg merker at den ikke kan vare. Også denne lykken er uproduktiv. Den skaper tilfredshet, men tilfredshet er ingen mat for meg. Den luller Steppeulven i søvn, den gjør ham overmett. Men det er ikke en lykke å dø for” (123).

<sup>74</sup> ”Den ulykkeligheten som jeg trenger og som jeg lengter etter, er noe annet. Den er slik at den lar meg lide med glede og dø med vellyst. Det er den ulykke eller lykke som jeg venter på” (123).

Harry lengter følgelig etter å komme til og streber etter å oppnå et liv hvor lykken og ulykken sammenblandes. Vi kan si at han ønsker å finne den gyldne middelvei mellom to laster – uproduktiv lykke (overmot) og uproduktiv ulykke (mismot) – for å kunne vandre på den smale sti hvor lykken og ulykken er i balanse og danner en produktiv symbiose. Med andre ord streber Harry etter å komme i en tilstand hvor det apollinske og det dionysiske møtes og samvirker og skaper en kulminasjon; dette vil gi ham katharsis.<sup>75</sup>

### **Harry Hallers uttalelse: *Tidens sykdom***

Helt i starten av sine opptegetninger, like etter hans beskrivelse av ”Det gyldne spor”, skriver Harry: ”Å, men det er vanskelig å finne disse sporene av Gud midt i dette liv som vi lever, midt i denne så helt igjennom tilfredse, så utpreget borgerlige, så utpreget åndløse tid, ansikt til ansikt med denne arkitektur, disse forretninger, denne politikk, disse mennesker” (35-36). I en mer eller mindre jamrende tone legger Harry ut om hvor uunngåelig det er at nettopp han skulle ende opp som ”en steppeulv og lurvet eneboer” midt i en verden hvis ambisjoner han overhodet ikke deler, hvis gleder overhodet ikke taler til ham. Harry makter rett og slett ikke å ta del i den moderne borgelige tilværelsen på lik linje med alle de andre, som på sin side ikke ser ut til å ha noen som helst problemer med å glede seg stort over de nye teknologiske såkalte framskrittene. Og det som for Harry er sann glede, det som for ham er lykke, opplevelse, ekstase og løftelse, ”det kjenner og søker og elsker verden høyden i diktningen; i livet anser de det for å være forrykt” (36). Med dette i tankene kommer Harry fram til følgende:

Und in der Tat, wenn die Welt recht hat, wenn diese Musik in den Cafés, diese Massenvergnügungen, diese amerikanischen, mit so wenigem zufriedenen Menschen recht haben, den haben ich unrecht, dann bin ich verrückt, dann bin ich wirklich der Steppenwolf,

---

<sup>75</sup> Begrepene ”det apollinske” og ”det dionysiske” er hentet fra Nietzsches *Die Geburt die Tragödie in dem Geiste des Musik* (1872). Jeg vil gå nærmere inn på dette litt lenger ut i kapittelet.

den ich mich oft nannte, das in eine ihm fremde und unverständige Welt verirrte Tier, das seine Heimat, Luft und Nahrung nicht mehr findet (35).<sup>76</sup>

Dette får vi altså vite innledningsvis i "Harry Hallers opptegnelser", like før episoden med den magiske "Portalen". I deres siste samtale før karnevalet i "Globus-salene", forteller Hermine Harry noe som står i relasjon til sitatet over. Hermine forklarer for Harry at grunnen til at hun forstår ham så godt, er at hun har vært gjennom det samme som han: "Jeg var en vel begavet ung pike og derfor bestemt til å leve etter et edelt forbilde, til å stille store krav til meg selv, til å løse store oppgaver" (124-125). Åpenhertig forteller hun oppgitt at hun kunne ha vært en konges hustru, en revolusjonærs elskede, et genis søster eller en martyrs mor; men livet lot henne bare få lov til å bli en kurtisane med forholdsvis god smak:

So ist es mir gegangen. Ich war eine Weile trostlos, und ich habe lange Zeit die Schuld an mir selber gesucht. Das Leben, dachte ich, muß doch schließlich immer recht haben, und wenn das Leben meine schönen Träume verhöhnte, so dachte ich, es warden eben meine Träume dumm gewesen sein und unrecht gehabt haben (164-165).<sup>77</sup>

I likhet med Harry har Hermine latt seg underkue av sine egne formodinger om omverdens regler og formeninger, og basert på disse antagelsene har de begge valgt å stille seg selv på sidelinjen av borgerskapet, da de begge har kommet fram til at "livet" og "verden" må ha rett, og de urett. Men for Hermine er dette nå, og var det da hun møtte Harry, et tilbakelagt stadium. For etter nøye observasjon av sine medmennesker i nærmiljøet, "minst femti mennesker og skjebner" (125), oppdaget Hermine at hennes tidligere antagelser ikke stemte:

[...] und da sah ich, Harry: meine Träume hatten recht gehabt, tausendmal recht, ebenso wie deine. Das Leben aber, die Wirklichkeit, hatte unrecht. Daß eine Frau von meiner Art keine

---

<sup>76</sup> "[...] faktisk er det jo slik at hvis verden har rett, hvis denne kafémusikken, disse masseforlystelsene, disse amerikaniserte menneskene som nøyer seg med så lite, har rett, så har jeg urett, så er jeg forrykt, så er jeg virkelig Steppeulven som jeg ofte har kalt meg selv, dyret som har havnet i en fremmed og ubegripelig verden og som ikke mer finner sitt hjem, sin luft og sin føde" (36).

<sup>77</sup> "Slik er det gått med meg. En stund var jeg utrøstelig, og jeg fortsatte lenge etter å lete etter skyld hos meg selv. Livet, tenkte jeg, må jo til syvende og sist alltid ha rett, og siden det nå var slik at livet hånte mine vakre drømmer, da, tenkte jeg, måtte drømmene mine ha vært dumme og hatt urett" (125).

andere Wahl fand, als einer Schreibmaschine im Dienst eines Geldverdieners ärmlich und sinnlos zu altern, oder einen solchen Geldverdiener um seines Geldes willen zu heiraten, oder aber eine Art von Dirne zu werden, das war ebensowenig richtig, als daß ein Mensch wie du einsam, scheu und verzweifelt nach dem Rasiermesser greifen muß (165).<sup>78</sup>

Hermine lar Harry få vite at hun kan så altfor godt forstå hans redsel for foxtrot, hans motvilje mot barene og dansebulene og hans avsky for dansemusikk; og hun har så inderlig forståelse for hans avsky for politikken og hans fortvilelse over krigen og måten folk tenker på og hvordan de lever i dag:

Recht hast du, Steppenwolf, tausendmal recht, und doch muß du untergehen. Du bist für diese einfache, bequeme, mit so wenigen zufriedene Welt von heute viel zu anspruchsvoll und hungrig, sie spielt dich aus, du hast für sie eine Dimension zu viel. Wer heute leben und seines Leben froh werden will, der darf kein Mensch sein wie du und ich. Wer statt Gedudel Musik, statt Vergnügen Freude, statt Geld Seele, statt Betrieb echte Arbeit, statt Spielerei echte Leidenschaft verlangt, für den ist diese hübsche Welt hier keine Heimat... (165).<sup>79</sup>

Hermine blir så sittende og se ned i dype tanker, og Harry spør henne da: "[...] hva mener du med at mennesker som vi to, mennesker med en dimensjon for meget, ikke kan leve her? Hva skyldes det? Er det bare i vår tid at det er slik? Eller har det alltid vært likedan?" (126).

Hermine svarer at det vet hun ikke, men legger samtidig til:

Ich will zur Ehre der Welt annehmen, es sei bloß unsere Zeit, es sei bloß eine Krankheit, ein momentanes Unglück. Die Führer arbeiten stramm und erfolgreich auf den nächsten Krieg los, wir anderen tanzen unter dessen Foxtrott, verdienen Geld und essen Pralinés – in einer solchen

---

<sup>78</sup> "[...] og da så jeg det, Harry: Mine drømmer hadde rett, tusen ganger rett, akkurat som dine. Men livet, virkeligheten, hadde urett. At en kvinne som jeg ikke skulle ha annet å velge mellom enn enten å eldes på en ussel og meningsløs måte ved en skrivemaskin, i tjeneste hos en pengepuger, eller å gifte seg med en slik pengepuger for pengenes skyld eller å bli en eller annen slags gatetøs, det var like uriktig som at et menneske av din type, ensom, sky og fortvilet, måtte ty til barberkniven" (125).

<sup>79</sup> "Du har rett, Steppeulv, tusen ganger rett, og likevel må du gå til grunne. Du er altfor fordringsfull og sulten for våre dagers enkle, bekvemme verden som slår seg til tåls med så lite. Den spyr deg ut av sin munn. Du har en dimensjon for meget for den. Den som vil leve og nyte livet i dag, må ikke være et slikt menneske som du og jeg. Den som krever musikk istedenfor støy, glede istedenfor moro, sjel istedenfor penger, ekte arbeide istedenfor mas, ekte lidenskap istedenfor dumme leker, finner ikke noe hjem i denne vakre verden..." (125-126).

Zeit muß ja die Welt recht bescheiden aussehen. Hoffen wir, daß andere Zeiten besser waren und wieder besser sein werden, reicher, weiter, tiefer (166).<sup>80</sup>

I ”Utgiverens forord” får vi vite at når Harry forlater landsbyen, etter sitt ni-ti måneders lange opphold, etterlater han sine opptegnelser i et manuskript tilegnet vertinnens nevø. Sitatet over kan knyttes til nevøens avsluttende bemerkninger i dette forordet. Her gjør han leseren oppmerksom på at om han, nevøen, ikke hadde hatt et personlig kjennskap til Harry Haller, ville han nok ha forkastet hele manuskriptet og sett på det som ”en stakkars sinnssyks, patologiske fantastier” (26). Men takket være hans bekjentskap med Harry er han blitt i stand til delvis å forstå dem, ”til og med bifalle dem” (26), og av den grunn velger han å utgi ”Harry Hallers opptegnelser”:

Ich sehe in ihnen aber etwas mehr, ein Dokument der Zeit, denn Hallers Seelenkrankheit ist – das weiß ich heute – nicht die Schrulle eines einzelnen, sondern die Krankheit der Zeit selbst, die Neurose jener Generation, welcher Haller angehört, und von welcher keineswegs nur die schwachen und minderwertigen Individuen befallen scheinen, sondern gerade die starken, geistigsten, begabtesten (27).<sup>81</sup>

I følge nevøen er disse nedtegnelsene et forsøk på å overvinne denne tidens store sykdom, ”ikke ved å omgå eller forskjønne den, men ved å prøve å gjøre selve sykdommen til gjenstand for en fremstilling” (26). Han framhever at det er Harry selv som har gitt ham grunnlaget for en slik tankegang: ”En uttalelse fra Haller har gitt meg nøkkelen til denne forståelsen” (26):

Er sagte einaml zu mir, nachdem wir über sogenannte Grausamkeiten im Mittelalter gesprochen hatten: ”Diese Grausamkeiten sind in Wirklichkeit keine. Ein Mensch des

---

<sup>80</sup> ”For å gjøre litt ære på denne verden vil jeg anta at det bare gjelder for vår tid, at det bare er en sykdom, en forbigående ulykke. Våre førere arbeider ivrig og fremgangsrikt med sikte på neste krig, og vi andre danser i mellomtiden foxtrot, tjener penger, og spiser konfekt – i en slik tid må verden ta seg svært dårlig ut. La oss håpe at andre tider var bedre, og at de blir bedre igjen, rikere, større, dypere” (126).

<sup>81</sup> “[...] jeg ser noe mer i dem, et tidsdokument, for Hallers sjelelige lidelser – det vet jeg i dag – er ikke en enkelts griller, men selve tidens sykdom, nevrosen hos den generasjon som Haller tilhørte, den som slett ikke bare de svake og de mindreverdige individer later til å lide av, men nettopp de sterke, åndfulle, de vel begavede” (26).

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, Schönheiten und Grausamkeiten, hält gewisse Leiden für selbstverständlich, nimmt gewisse Übel geduldig hin. Zum wirklichen Leiden, zur Hölle wird das menschliche Leben nur da, wo zwei Zeiten, zwei Kulturen und Religionen einander überschneiden. Ein Mensch der Antike, der im Mittelalter hätte leben müssen, wäre daran jämmerlich erstickt, ebenso wie ein Wilder inmitten unsrer Zivilisation ersticken müßte. Es gibt nun Zeiten, wo eine ganze Generation so zwischen zwei Zeiten, zwischen zwei Lebensstile hineingerät, daß ihr jede Selbstverständlichkeit, jede Sitte, jede Geborgenheit und Unschuld verlorengiht. Natürlich spürt das nicht ein jeder gleich stark. Eine Natur wie Nietzsche hat das heutige Elend um mehr als eine Generation voraus erleiden müssen, - was er einsam und unverstanden auszukosten hatte, das erleiden heute Tausende (27-28).<sup>82</sup>

Bare der hvor to tidsepoker, to kulturer og religioner krysser hverandre, kan man snakke om sann lidelse, sier Harry. I følge nevøen er dette faktisk tilfelle for Harry: ”Haller hørte til dem som er havnet mellom to tidsepoker, som har mistet kontakten med alt som heter trygghet og uskyld, han hørte til dem hvis skjedne det er å oppleve alt det tvilsomme i menneskelivet konsentrert i personlig lidelse og helvede” (27).

I tillegg til den implisitte indikasjonen som hefter ved nevøens overnevnte utsagn om at ”Harry Hallers uttalelse” har gitt ham nøkkelen til hans forståelse av Harry, gis det, i de to påfølgende og siste avsnittene av ”Utgiverens forord”, en eksplisitt indikasjon på at denne uttalelsen er noe leseren bør bite seg merke i og notere seg bak øret i sin lesning av ”Harry Hallers opptegnelser”:

---

<sup>82</sup> ”Etter at vi hadde snakket sammen om de såkalte grusomhetene i middelalderen, sa han til meg: ”Disse grusomheter er i virkeligheten ingenting å snakke om. Et middelalder-menneske ville betrakte vår nåværende livsstil som noe meget verre enn grusom, forferdelig og barbarisk. Enhver tid, enhver kultur, enhver skikk og tradisjon har sin egen stil, har den ømhet og brutalitet, den skjønnhet og grusomhet som tilkommer den, anser visse lidelser for selvsagte, finner seg tålmodig i visse onder. Bare der blir menneskelivet til virkelig lidelse, til et helvede, hvor to tidsaldre, to kulturer og religioner krysser hverandre. Et menneske fra oldtiden som var blitt nødt til å leve i middelalderen, ville bli fullstendig kvalt av det, akkurat som en villmann ville bli det i vår sivilisasjon. Imidlertid finnes det tider hvor en hel generasjon havner mellom to tidsepoker, mellom to livsformer, slik at alt som skulle være selvfølgelig, all sed og skikk, all trygghet og uskyld går tapt. Naturligvis merker ikke alle og enhver det like tydelig. En natur som Nietzsche har måttet gjennomliden den nuværende elendighet mer enn en generasjon på forhånd – det som han måtte tåle ensom og uforstått, det gjennomlider i dag tusener” (26-27).



Dieses Wortes mußte ich beim Lesen der Aufzeichnungen oft gedenken [...] Darin, scheint mir, liegt der Sinn, den seine Aufzeichnungen für uns haben können, und darum entschloß ich mich, sie mitzuteilen (28).<sup>83</sup>

Disse indikasjonene leser jeg som en direkte oppfordring til leseren, fra forfatteren Hesse, om å vie "Harry Hallers uttalelse" ekstra oppmerksomhet, ikke bare underveis i lesningen, men også etter endt lesning når én betrakter romanen som helhet.

### **Steppeulvens blick: "Se, slik er mennesket."**

Det er også et annet element i "Utgiverens forord" som jeg mener bør vies nærmere oppmerksomhet, nemlig "Steppeulvens blick". Etter innledningsvis å ha beskrevet situasjonen omkring sitt første møte med Harry og besiktigelsen av de to rommene han får leie, gir nevøen en personkarakteristikk av den nye leietageren; her får vi vite om Harry at han av og til "[n]år man talte med ham [...] overskred grensene for det rent konvensjonelle og stilte sitt fremmedartede vesen til skue ved hjelp av egne, personlige ord" (14). Nevøen gir oss et eksempel på et slikt tilfelle: "En slik uttalelse som for øvrig ikke engang var en uttalelse, men bare besto i et blick, husker jeg fra tiden han bodde hos oss" (14). Det dreier seg her om "Foredraget" i universitetsaulaen: En berømt historiefilosof og kulturkritiker, en mann med europeisk ry, er kommet til landsbyen for å holde foredrag; nevøen overtaler Harry som i utgangspunktet ikke har det spor lyst, til å bli med ham på dette. Vi får vite at mange av tilhørerne har en forventning om at foredragsholderen skal være en slags profet, men de blir alle skuffet når de ser hans affekterte og forfengelige fremtreden i det han bestiger podiet. Når han så begynner å tale, tilkaster Harry nevøen et flyktig blick, "et blick fylt av kritikk mot ordene og foredragsholderens hele person, å, for et uforglemmelig og forferdelig blick; man

---

<sup>83</sup> "Disse ordene måtte jeg ofte tenke på mens jeg leste opptegnelsene [...] Det forekommer meg at det er her vi finner den mening som hans opptegnelser kan ha for oss, og derfor bestemte jeg meg til å meddele dem til andre" (27).

kunne skrive en hel bok om hva det innebar!” (14). Nevøen gir oss en detaljrik og dyptgående forklaring på hva han mener med dette:

Der Blick kritisierte nicht bloß jenen Redner und machten den berühmten Mann durch seine zwingende, obwohl sanfte Ironie zunichte, das war das wenigste daran. Der Blick war viel eher traurig als ironisch, er war sogar abgründig und hoffnungslos traurig; eine stille, gewissermaßen schon Gewohnheit und Form gewordene Verzweiflung war der Inhalt dieses Blickes. Er durchleuchtete mit seiner verzweifelten Helligkeit nicht bloß die Person des eitelen Redners, ironisierte und erledigte die Situation des Augenblicks, die Erwartung und Stimmung des Publikums, den etwas anmaßenden Titel der angekündigten Ansprache – nein, der Blick des Steppenwolfes durchdrang unsre ganze Zeit, das ganze betriebsame Getue, die ganze Streberei, die ganze Eitelkeit, das ganze oberflächliche Spiel einer eingebildeten, seichten Geistigkeit – ach, und leider ging der Blick noch tiefer, ging noch viel weiter als bloß auf Mängel und Hoffnungslosigkeiten unsrer Zeit, unsrer Geistigkeit, unsrer Kultur. Er ging bis ins Herz alles Menschentums, er sprach beredt in einer einzigen Sekunde den ganzen Zweifel eines Denkers, eines vielleicht Wissenden aus der Würde, am Sinn des Menschenlebens überhaupt. Dieser Blick sagte: ”Schau solche Affen sind wir! Schau, so ist der Mensch!” und alle Berühmtheit, alle Gescheitheit, alle Errungenschaften des Geistes, alle Anläufe zu Erhabenheit, Größe und Dauer im Menschlichen fielen zusammen und waren ein Affenspiel! (13-14).<sup>84</sup>

Med dette har nevøen, i følge ham selv, foregrevet og sagt det viktigste om Harry og hans fremmedartede natur; altså: om det steppeulvske ved ham.

Vi har nå innsyn i ”Harry Hallers uttalelse” og Steppeulvens blikk”, og kan, som det legges opp til i ”Utgiverens forord”, anse disse som nøkler til forståelsen av Harry og hans

---

<sup>84</sup> ”Ikke bare kritiserte blikket denne foredragsholderen og tilintetgjorde mannen med sin knusende, skjønt milde ironi. Det var det minste ved det. Blikket var mer trist enn kritisk, det var endog avgrunnsdypt og håpløst trist. En stille fortvilelse som til dels var fullt bevisst, til dels var blitt vane og form hos ham, fantes i dette blikket. Med sin desperate klarsynthet gjennomlyste han ikke bare den forfengelige talerens person, ironiserte over og gjorde seg ferdig med situasjonen i øyeblikket, med publikums forventninger og stemning, med det annonserte foredragets litt anmassende tittel – nei, Steppeulvens blikk gjennomtrengte hele vår tid, hele det geskjeftige skaperi, hele klatresamfunnet, hele forfengeligheten, hele en innbilt, innholdsløs intellektualismes overfladiske spill – og dessverre gikk blikket enda dypere, gikk enda lenger inn enn til alle mangler, all håpløshet i vår tid, i vår intellektuelle streben, i vår kultur. Det gikk helt inn i menneskets hjerte, det uttrykte klart, i løpet av et eneste sekund, en tenkers, kanskje en vismanns, hele tvil på menneskelivets verdighet, på at det overhodet kunne ha noen mening. Dette blikket sa: ”Se for noen apekatter vi er! Se, slik er mennesket.” Og all berømmelse, all dyktighet, alt det menneskeånden har prestert, alle tilløp til det opphøyde, til storhet og varighet i menneskenaturen styrtet sammen og ble et apespill!” (14-15).

syn på verden. Det er viktig å presisere at både *uttalelsen* og *blikket*, som nevøen har gitt oss verdifull informasjon om i ”Utgiverens forord”, kommer fra Harry da han ennå befinner seg i tilstanden ”uproduktiv ulykke”. Etter å ha funnet sin sjelevenn i Hermine og mer eller mindre overlatt styringen av sitt foreløpige og midlertidige livsveivalg til henne, startes det, som jeg har forsøkt å tydeliggjøre, en prosess for Harry som leder ham til en tilstand av ”uproduktiv lykke”. Denne lykken gjør ham godt; han setter svært stor pris på den og er meget takknemlig overfor Hermine, som fullt fortjent får æren for denne raske transformasjonen. Men dette er ikke nok for Harry; han innser at denne lykkeitilstanden, til tross for at den nå har fått ham i følelsemessig og mental balanse, i lengden vil bringe ham i ubalanse igjen. Han ønsker derfor å oppnå en tilstand som kan gi ham stabilitet og trygghet, og som jeg har vært inne på, mener Harry at en slik tilstand finnes der hvor lykken og ulykken sammenblandes, en tilstand vi kan kalle ”produktiv lykke/ulykke”.

### **De udødelige og De hellige**

La oss nå vende tilbake til Harry og Hermines siste samtale før karnevalet, hvor det ennå gjenstår et tema som vi burde se nærmere på. Mot slutten av samtalen sier Hermine: ”Det har alltid vært slik og kommer alltid til å være slik at tiden og verden, pengene og makten tilhører de småskårne og unyanserte, mens de andre, de egentlige menneskene, ikke eier noe som helst. Ikke noe annet enn døden” (126-127). Da Harry spør henne om dette virkelig er alt, om det ellers er slett ingenting, svarer hun: ”Jo, evigheten” (127). Harry tolker dette først som ettermæle i det dennesidige: ”Du mener et navn, en posthum berømmelse?” (127), men Hermine avfeier dette momentant:

Der Ruhm ist es nicht, o nein! Aber das, was ich Ewigkeit nenne. Die Frommen nennen es Reich Gottes. Ich denke mir: wir Menschen alle, wir Anspruchsvolleren, wir mit der Sehnsucht, mit der Dimension zuviel, könnten gar nicht leben, wenn es nicht außer der Luft dieser Welt auch noch eine andre Luft zu atmen gäbe, wenn nicht außer der Zeit auch noch die Ewigkeit bestünde, und die Mozart und die Gedichte deiner großen Dichter, es gehören die

Heiligen dazu, die Wunder getan, die den Märtyrertod erlitten und den Menschen ein großes Beispiel gegeben haben. Aber es gehört zur Ewigkeit ebenso das Bild jeder echten Tat, die Kraft jedes echten Gefühls, auch wenn niemand davon weiß und es sieht und aufschreibt und für die Nachwelt aufbewahrt. Es gibt in der Ewigkeit keine Nachwelt, nur Mitwelt (167).<sup>85</sup>

Både Hermine og Harry har en tanke – en idé – om en hinsidig virkelighet bortenfor tid og rom og all lidelse i det dennesidige. For Harry dreier dette seg om hans tanke om ”De udødelige”: Harry har i seg selv en tidløs sfære som han har foræret de store diktere, tenkere, malere og komponister, og hos dem finner han styrke, glede og samhold. Han ønsker å kunne nå opp til dette overordnede nivået og håper inderlig på å få komme dit etter døden. For Hermine dreier det seg mer om ”De hellige”: Hermine har også i seg selv en overordnet, tidløs sfære, og denne har hun foræret Gud og helgnene. Her søker hun og finner trøst i sitt nåværende verdslige liv, og hun ønsker å få komme opp dit blant dem i etterlivet. Felles for både Harry og Hermine er deres *hjemlengsel*.

### Oppsummering

I denne siste samtalen for karnevalet, har Harry fortalt Hermine at han er glad for lykken hun har skjenket ham, men han innrømmer samtidig at det er en ”uproduktiv lykke”. Han er selvsagt svært takknemlig for at Hermine har ført ham bort fra *det borgerlige rom*, hvor han, i en tilstand vi kan kalle ”uproduktiv ulykke”, var miserabel, på randen av selvmord, men det han ønsker og streber for å oppnå er å komme til en tilstand vi kan kalle for ”produktiv lykke/ulykke”. Vi har fått innblikk i ”Harry Hallers uttalelse”, hvor han beskriver ”tidens sykdom”, noe som for utgiveren (nevøen) er hovedkjernen av hva opptegnelsene har å si oss. I

---

<sup>85</sup> ”Berømmelse er det ikke, langt ifra! Men det som jeg kaller for evighet. De fromme snakker om Guds rike. Jeg tenker meg at vi mennesker, vi som har litt større fordringer, vi med lengselen, med en dimensjon for meget, vi kunne ikke leve i det hele tatt hvis det ikke fantes en annen luft å ånde i ved siden av denne verdens luft, hvis det ikke ved siden av tiden også fantes en evighet, og den er det ektes rike. Mozarts musikk hører hjemme der og det dine store diktere har skapt; også helgnene som har gjort underverk og lidt martyrdøden og gitt menneskene et lysende eksempel, hører til der. Men til evigheten hører også bildet av hver ærlig dåd, styrken i hver ekte følelse, selv om ingen vet noe om det og ser det og skriver det ned og oppbevarer det for ettertiden. Det finnes ingen ettertid i evigheten. Bare samtid” (127).

tillegg har vi sett nærmere på ”Steppeulvens blick”, hvor Harry med all sin satire avslører menneskets apespill, med et blick som sier: ”Se, slik er mennesket”. Vi har også klargjort at Harrys tanke om De udødelige og Hermines tanke om De hellige dreier seg begge om den samme hinsidige sfære, nemlig: Evigheten.

## **Harry Hallers *faustiske* dobbelthet: *En guddommelig tragedie***

### *To sjeler bor det, akk, her i mitt bryst*

I Egon Schwarz` artikkel ”Zur Erklärung von Hesses ”Steppenwolf”” (1961), hvor han sammenligner *Steppeulven* med to verker av Goethe, nærmere bestemt *Faust* og *Wilhelm Meister læreår*, heter det:

[...] die erbitterte Feindschaft der Bestie und des Menschen, der Kampf des Steppenwolfes mit seinem menschlichen Genossen, dem Goetheschen ”Zwei Seelen wohnen, ach, in meiner Brust” entspricht. Dieses wort Goethes wird von Hesse ganz bewußt unterlegt und trotz aller Abwandlungen, denen er es unterwirft, ja der Ironie, mit der es behandelt, bleibt es doch der Angelpunkt des Buches (Schwarz 1961: 192).

I denne sammenheng er det hovedsakelig sammenligningen med *Faust* som er interessant. For foruten at Goethe spiller en fremtredende rolle i *Steppeulven*, når han opptrer som representant for De udødelige i Harry Hallers drøm, så nevnes *Faust*, og Harry Hallers *faustiske* dobbelthet, eksplisitt og spesifikt i ”Traktaten” – dette vil jeg vende tilbake til om litt. I sin artikkel ser Schwarz først på likheter mellom de to hovedpersonene ”Doktor Heinrich Faust” og ”Harry Haller”, etter at han har stadfestet at:

Als erstes kommt zweifellos *Faust* in den Sinn, den der Parallelen sind so viele und weitreichende, daß man mit fug den *Steppenwolf* Hesses *Faust* nennen könnte (Schwarz 1961: 192).

I likhet med Faust er Haller en middelaldrende mann, hvis karakter tar opp i seg tidens intellektuelle tilstand. De er begge oppgitte og bitre over tilværelsen, som de begge føler ikke har innfridd deres egne krav og forventninger til livet, og dette i en så stor grad at de også er villige og beredt til å begå selvmord; men etter inngripen fra et hinsidig vesen, en høyere makt, inngår de en "Verbotene bedenklich streifendes Übereinkommen, einen an die Überlieferung gemahnenden Teufelspakt" (Schwarz 1961: 192). Etter å ha inngått denne avtalen – Faust med Mefisto og Haller med Hermine – opplever de begge at de får en ny kvinnelig ledsager – Faust får Gretchen og Haller får Maria – som får dem til å innse hvilken skade de har påført seg selv. For dem begge dreier det seg om "Welterkenntnis", "Liebe" og "Sinnlichkeit", og Schwarz konstaterer:

Das Liebesverhältnis zwischen Haller und Maria erinnert an Faust und Gretchen, der große Maskenball an die Walpurgisnacht (Schwarz 1961: 192).<sup>86</sup>

### **Harry Hallers *faustiske* dobbelthet**

En stor del av Harrys lidelser skyldes hans splittede personlighet. I starten av romanen lever han, som nevnt, i den tro at hans vesen består av to deler: "menneske" og "ulv". "Traktaten", derimot, informerer ham om at en slik to-delning er håpløst barnslig og naiv, og at han begår en alvorlig voldshandling mot det virkelige, og ikke minst seg selv, ved å leve med en slik selvforståelse. Etter å ha fundert over traktatens innhold, med dens dyptgående innsikter i hans sjelelige tilstand, og etter å ha truffet Hermine og latt seg lede inn i hennes verden av sanselige fortryllelser, innser Harry, som vist tidligere, at hans todelte syn på seg selv kun har vært en misledende illusorisk fiksjon. For hans vesen består ikke bare av to, men av tusener av sjeler; som "Traktaten" sier: "Hans liv svinger (som alle menneskers) ikke bare mellom to

---

<sup>86</sup> I sin sammenligning av *Steppeulven* med *Wilhelm Meister*, ser Schwarz for øvrig likheter og trekker paralleller mellom: "Traktaten" og "Lærebrevet" (Lehrbrief); og mellom: "Det magiske teater" og "Tårnselskapet" (Turmgesellschaft).

poler, mellom drift og ånd, mellom helgenen og vellystingen, men det svinger mellom tusen, mellom utallige pol-par” (T: 16); videre heter det:

Er glaubt, wie Faust, daß zwei Seelen für eine einzige Brust schom zu viel seien und die Brust zerreißen müßten. Sie sind aber im Gegenteil veil zu wenig, und Harry vergewaltig seine arme Seel fruchtbar, wenn er sie in einem so primitiven Bilde zu begreifen sucht. Harry verfährt, obwohl er ein hochgebildeter Mensch ist, etwa wie ein Wilder, der nicht über zwei hinaus zählen kann. Er nent ein Stück von sich Mensch, ein anderes Wolf, und damit glaubt er schon am Ende zu sein und sich erschöpft zu haben. In den ”Menschen” packt er alles Geistige, Sublimierte oder doch Kultivierte hinein, das er in sich vorfindet, und in den Wolf alles Triebhafte, Wilde und Chaotische (68).<sup>87</sup>

Harry finner altså, på den ene siden, et ”menneske” i seg selv, det vil si en verden av tanker, av følelser, av kultur, av temmet og sublimert natur; på den andre siden finner han en ”ulv” i seg, det vil si en dunkel verden av drifter, av villskap, grusomhet, av ikke-sublimert, rå natur. Denne todelingen i ulv og menneske, i drift og ånd, kan ved hjelp av to av Nietzsches begreper også betegnes som spenningen mellom: det apollinske og det dionysiske – dette kommer jeg snart tilbake til.

En del av hensikten med ”Traktaten” er å vise og overbevise Steppeulven Harry om at: ”[s]om legeme er ethvert menneske ett, som sjel aldri” (T: 17-18). På dette punktet i traktaten legger Hesse fram noen meta-litterære refleksjoner om *estetikk*, som står i relasjon til en slik flerfoldighets-tanke:

Auch in der Dichtung, selbst in der raffiniertesten, wird herkömmlicherweise stets mit scheinbar ganzen, scheinbar einheitlichen Personen operiert. An der bisherigen Dichtung schätzen die Fachleute, die Kenner am höchsten das Drama, und mit Recht, den es bietet (oder böte) die größte Möglichkeit zur Darstellung des Ichs als einer Vielheit – wenn dem nicht der

---

<sup>87</sup> ”Akkurat som faust tror han at to sjeler er for meget for et enkelt bryst og at brystet må sprenges. Tvert imot er de jo altfor få, og Harry gjør vold på sin arme sjel når han prøver å forstå den ut fra en så primitiv forestilling. Skjønt Harry er et høyt kultivert menneske, oppfører han seg omtrent som en villmann, ute av stand til å telle lenger enn til to. Han kaller en del av seg selv for menneske, en annen for ulv, og dermed tror han at ha er kommet til veis ende og har uttømt seg selv. Innenfor ”mennesket” finner han plass til alt det åndelige, det sublimerte eller i hvert fall kultiverte som han har i seg selv, og i ”ulven” alt det driftsbestemte, det ville og kaotiske” (T: 19).

grobe Augenschein widersprüche, der unweigerlich einmaligen, einheitlichen, abgeschlossenen Körper steckt, als Einheit vortäuscht. Am höchsten schätzt den auch die naive Ästhetik das sogenannte Charakterdrama, in dem jede Figur recht kenntlich und abgesondert als Einheit auftritt (66-67).<sup>88</sup>

Ved å feste seg for sterkt til dramakarakterens enhetlige *legeme*, slik dét fremstår på scenen, framfor å se hver enkel karakter som et uttrykk for en del av en helhet, og så overføre denne enhetstanken på det virkelige liv, har den naive estetiker bidratt til å opprettholde en illusorisk fiksjon om essensen av menneskets innerste vesen. Hesse peker ut skjønnhetsbegrepene fra antikken som opphavet til Vestens enhets-tanke:

Nur von ferne erst und allmählich dämmert die Ahnung in einzelnen, daß wir irren, wenn wir auf unsre große Dramatiker die herrlichen, uns aber nicht eingeborenen, sondern bloß aufgeschwatzten Schönheitsbegriffe der Antike anwenden, welche, überall vom sichtbaren Leibe ausgehend, recht eigentlich die Fiktion vom Ich, von der Person, erfunden hat. In den Dichtungen des alten Indien ist dieser Begriff ganz unbekannt, die Helden der indischen Epen sind nicht Personen, sondern Personenknäuel, Inkarnationsreihen (67).<sup>89</sup>

Den vestlige enhets-tanken er altså fremmed for Østens tankegang, hvor man i århundrer, eller rettere sagt i millenier, har vært klar over menneskesjelens kompleksitet. Men dette vil ikke dermed si at den østlige multiplisitetstanken er og til enhver tid har vært totalt fremmed for oss i Europa:

Und in unsrer modernen Welt gibt es Dichtungen, in denen hinter dem Schleier des Personen- und Charakterspiels, dem Autor wohl kaum ganz bewußt, eine Seelenvielfalt darzustellen versucht wird. Wer dies erkennen will, der muß sich entschließen, einmal die Figuren einer

---

<sup>88</sup> "Også i diktningen, til og med i den mest raffinerte, opereres det etter gammel tradisjon med tilsynelatende hele, tilsynelatende enhetlige personer. Når det gjelder den diktning som hittil er skapt, har spesialisten, kjenneren, størst aktelse for dramaet, og med rette, for det frembyr (eller kunne by på) de største muligheter til å fremstille jeg`et som noe mangfoldig – hvis bare ikke det brutale synsbilde talte imot det ved at hver enkelt person i dramaet skaper en illusjon av enhet fordi den sitter fast i et ugjendrivelig ensartet, enhetlig, avgrenset legeme. Den naive estetikk setter da også det såkalte karakter-drama høyest, for her opptre hver enkelt skikkelse tydelig og avsondret som en enhet" (T: 18).

<sup>89</sup> "Bare langt borte fra og litt etter litt demret det en anelse for noen enkelte at det kanskje var en billig overflateestetikk, at vi tar feil når vi gir oss til å bruke de praktfulle skjønnhetsbegrepene fra antikken som vi jo slett ikke er født med, men bare har tatt etter, på våre store dramatikere. Ved at man i antikken alltid gikk ut fra det synlige legeme, oppfant man der jeg-fiksjonen, person-fiksjonen. I den gammel-indiske diktningen er dette begrep helt ukjent. Heltene i det indiske epos er ikke personer, men personknipper, inkarnasjons-rekker (T: 18).



solchen Dichtung nicht als Einzelwesen anzusehen, sondern als Teile, als Seiten, als verschiedene Aspekte einer höhern Einheit (meinetwegen der Dichterseele). Wer etwa den Faust auf diese Art betrachtet, für den wird aus Faust, Mephisto, Wagner und allen andern eine Einheit, eine Überperson, und erst in dieser höhern Einheit, nicht in den Einzelfiguren, ist etwas vom wahren Wesen der Seele angedeutet (67).<sup>90</sup>

Lesemåten som Hesse her foreslår – en lesning av enkeltkarakterene i *Faust* som deler av en høyere enhet – kan også gjelde for hans egen *Steppeulven*.<sup>91</sup> Det har vært vanlig å skille mellom *bokstavelig* og *symbolsk* betydning i lesningen av Harry Hallers besynderlige opptegnelser, noe som helt klart er en fordel om man ønsker å komme til bunns i noen av romanens kompleksiteter.<sup>92</sup> I Egon Schwarz` artikkel, for eksempel, heter det, angående Hermine: ”Sie heißt Hermine, weil [...] ihre körperliche wie auch geistige Physiognomie Harry an seiner Jugendfreund Hermann erinnert. Dies ist nun keineswegs ein Widerspruch zur schon festgestellten Identität des Dichters mit seiner Zentralgestalt, denn in Wirklichkeit ist Hermine [...] nichts anderes als seine Abspaltung von Harrys Persönlichkeit, ein Teil seiner geistigen Struktur” (Schwarz 1961: 193). Hermine kan altså leses som en avspaltning fra Harrys *personlighet*, hun er *én del* av hans sjelelige struktur.

---

<sup>90</sup> ”Også i vår moderne verden finnes det diktning hvor skaperen, bak sløret av person- og typespill, forsøker å fremstille en psykisk mangfoldighet, uten at det er ham helt bevisst. Den som vil fatte det, må bestemme seg for å ikke betrakte skikkelsene i en slik diktning som enkeltvesener, men som deler, som sider, som forskjellige aspekter av en høyere enhet som man for min skyld gjerne kan kalle diktersjelen)” (T: 18).

<sup>91</sup> I jungske termer, for eksempel, kan Hermine leses som en projeksjon av Harry Hallers *anima* (hans feminine jeg), *Steppeulven* som projeksjonen av Harrys *skygge* (hans undertrykte jeg), mens Pablo, traktatforfatteren(e), traktat-, liktog- og garderobemerkemannen, kan alle sees på som projeksjoner av *den gamle vise* (hjelpende, rådgivende førerarketype). For en utfyllende og utdypende psykoanalytisk lesning av *Steppeulven* vil jeg anbefale Arne Duus` *Den tungeste byrde*, hvor Duus stiller flere av *Steppeulvens* mest obskure deler i et interessant nytt lys, som i stor grad virker oppklarende på noen av romanens mange gåter.

<sup>92</sup> I Joseph Milecks *Hermann Hesse. Life and Art*, heter det: “*Der Steppenwolf* [...] is a fanciful but very real depiction of a surrealist experiencing of life, an account of a psychological crisis both personal and typical, a tale that is both apperance and implication, and that for full comprehension must be approached both actually and symbolically” (Mileck 1978: 188). Hos Theodore Ziolkowski, i hans “The Steppenwolf: A Sonata in Prose”, heter det for øvrig: “[The] concept of double perception plays an increasingly important role in the novel, for it is necessary [...] to make a sharp distinction between two levels of reality: the everyday plane of *Bürger* or the placard-bearer, and the exalted, supernal plane of the Immortals and the magic theater [...]” (Ziolkowski 1965: 197).

## *Det Apollinske og det Dionysiske*

Vi vil ha vunnet mye for den estetiske vitenskap når vi har nådd både den logiske innsikt og den umiddelbare visshet om at kunstens utvikling er knyttet til dobbelheten *apollinsk/dionysisk*

(Nietzsche 1993: 37)

I "Utgiverens forord" kalles Harry Haller for "et lidelsens geni [...] i den betydning man finner det flere steder hos Nietzsche" (16). Den indre uoverensstemmelsen mellom det som han selv anser som sine to motstridende sjelsdeler – "menneske" og "ulv" – kan også beskrives som spenningen mellom det *apollinske* og det *dionysiske*. Begrepene stammer, som nevnt, fra et av Friederich Nietzsches (1844-1900) ungdomsverker: *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* (1870/71).<sup>93</sup> Jeg vil nå kort skissere opp hva Nietzsche legger i disse begrepene, slik at vi får en oversikt over hva dette dreier seg om:

Navnene kommer fra den greske mytologien, hvor Apollon og Dionysos, begge sønner av Zeus, er de to gudene for kunst. I den greske verden er det en vesentlig motsetning i opphav og mål mellom *den bildende kunst* – den apollinske – og *musikkens ikke-billedlige frembringelse* – den som stammer fra Dionysos. Disse to ytterst forskjellige tilskyndelser går ved siden av hverandre, for det meste i åpen strid, men på en slik måte at de gjensidig stimulerer hverandre til stadig nye og sterkere frembringelser. Nietzsche understreker at i *den greske tragedien* skjer det en sammensmeltning av disse to kreftene, og derfor er den et både apollinsk og dionysisk kunstverk.

For å tydeliggjøre disse to vidt forskjellige drifter, skal vi først tenke oss dem som to adskilte verdener: *drømmens* og *rusens*. Mellom disse to kroppslige fremtredelser merker vi en liknende motsetning som mellom det apollinske og det dionysiske; drømmen knyttes til

---

<sup>93</sup> Norsk tittel: *Tragediens fødsel fra musikkens ånd*. Jeg har benyttet meg av Arild Haalands norske oversettelse: *Tragediens fødsel* (1993).

Apollon, og Dionysos representerer rusen. I *drømmens* vakre skinn er ethvert menneske fullverdig kunstner. Dette er forutsetningen for *all bildende kunst* og også en viktig del av *poesien*. Vi nyter helheten i umiddelbar innsikt; alle former taler til oss, det finnes intet likegyldig eller unødig. Men selv ved det aller høyeste liv, innenfor denne drømmenes virkelighet, har vi likevel en følelse av at dette er *skinn*. Det filosofiske menneske har endog en forutelse om at også under den virkelighet som vi selv lever og er i, ligger det en helt annen skjult, slik at også selve verden blir et skinn.<sup>94</sup> Denne andre virkeligheten er den dionysiske, som lettest kan gjøres tydelig for oss gjennom bildet av *rusen*. Disse dionysiske strømninger våkner enten gjennom innflytelse av *narkotiske drikker* av det slag som alle opprinnelige mennesker og folk synger om i sine hymner – lik den Pablo severer til Harry før han lar ham få entre ”Det magiske teater” – eller gjennom vårens veldige nærvær, når den full av *lyst* gjennomtrenger naturen – lik den følelsen Harry opplever på karnevalet i ”Globus-salene”, når han i ”helvede” oppnår gledens *unio mystica*. Når disse kreftene blir som sterkest, sviner subjektet i full *selvforglemmelse*, og under det dionysiske trylleri slutes det et forbund mellom menneske og menneske på ny.

I motsetning til den oppløsende, dionysiske selvforglemmelsen, kan man betegne Apollon som det herlige gudebildet for det som Arthur Schopenhauer (1788-1860) i sitt hovedverk *Welt als Wille und Vorstellung* (1818)<sup>95</sup> kalte for: *Principium individuationis* – det individualiserende prinsipp. La meg raskt skissere hva dette begrepet innebærer: Alt som er en del av det enkelte menneskets eller den enkelte tings unike *individualitet*, er apollinsk i karakter; alle typer av *form* eller *struktur* er apollinsk, siden form tjener til å definere eller

---

<sup>94</sup>Hinduismen kaller dette for *Mayas slør*:

”Ifølge al visdomstradition er den kendte, stofflige verden en ren illusion – et blændværk, bragt i stand af en guddommelig skaber af [ren] åndelig og dermed fuldstændig ustofflig natur. Nemlig som et middel til selverkendelse – et spejl, så at sige, at se sig selv i. I hinduistisk tradition omtales dette blændværk som Mayas slør, idet den stofflige verden opfattes som opbygget af en række slør, bag hvilke den ustofflige, guddommelige skaber skjuler sig” [hentet fra en bokomtale av Per Bruus-Jensens *En rejse gennem Mayas slør* (2010)]

([http://www.nordisk-impuls.dk/index.php?option=com\\_content&view=article&id=92&Itemid=110](http://www.nordisk-impuls.dk/index.php?option=com_content&view=article&id=92&Itemid=110)).

<sup>95</sup> Norsk tittel: *Verden som vilje og forestilling*.

individualisere det som er formet; således er *skulptur* den mest apollinske kunsten, siden den benytter seg utelukkende av form for å oppnå sin effekt; *rasjonell* tankegang er også apollinsk, siden den er strukturert og gjør distinksjoner, idet den *kategoriserer*. Det dionysiske, som hos Nietzsche mer eller mindre tilsvarer Schopenhauers oppfattelse av *Viljen*, står i direkte opposisjon til det apollinske: *Drukkenskap* og *galskap* er dionysisk, fordi de bryter ned menneskets individuelle karakter; alle former for *entusiasme* og *ekstase* er dionysiske, for i slike sinnstilstander oppgir mennesket sin individualitet og underkaster seg *et større hele*; *musikk* er hos Nietzsche den mest dionysiske kunsten, siden den appellerer direkte til menneskets instinktive, kaotiske *følelser* og ikke til dets formelle og resonnerende *sinn*. Nietzsche mente at begge disse kreftene – det apollinske og det dionysiske – var til stede og virket i den greske tragedie, og at *den sanne tragedien* kun kunne bli skapt av spenningen mellom dem.

### **Apollinsk, Dionysisk og Apollinsk/Dionysisk betydningsrom**

Som nevnt innledningsvis i dette kapitlet, kan vi skille mellom tre hoved-betydningsrom i *Steppeulven*. Først har vi det vi kan kalle for *det borgerlige rom* (representert ved: vertinnen, hennes nevø og den unge professoren); dette er den normale og rådende virkelighet. Ved siden av – eller skal vi heller si: innunder, eller bakom – det borgerlige rom finner vi det vi kan kalle for *jazz-musikkens rom* (representert ved: Hermine, Maria og Pablo); dette er den for-rykte og forkastede virkelighet. Over og utenfor begge disse ligger *De udødeliges rom* (representert ved Goethe, Mozart og domstolen i "Det magiske teater"); dette er den hinsidige virkelighet. Vi kan i neste omgang betegne disse tre betydningsrommene med nietzscheanske termer: Det borgerlige rom kan betegnes som *det apollinske rom*; jazz-musikkens rom kan

betegnes som *det dionysiske rom*; mens De udødeliges rom, som på en måte svever over både det borgerlige og jazz-musikkens rom, kan betegnes som *det apollinsk/dionysiske rom*.

I starten av romanen er Harry Haller åpenbart svært ulykkelig i sine borgelige omgivelser, og arbeidsværelset hans, fylt med støvete bokstaber og halvtomme vinflasker, gjenspeiler hans fremmedhet (hans for-rykkethet): Her finnes ingen borgelighet, verken med tanke på orden eller arbeidstider. Vi får innblikk i hvordan Harry beveger seg, på randen av sammenbrudd og selvmord, "som jaget av djevelen" (64), etter det mislykkede "Middagsbesøket", fra *det borgerlige rom*, løpende gjennom gatene, fra kneipe til kneipe, desperat etter en utvei, over til *jazz-musikkens rom* i "Schwarzen Adler", hvor han møter Hermine, som befaler ham å sove og i "Drømmen" kommer han til *De udødeliges rom*, hvor han treffer Goethe, som gir ham beskjed om at han må lære seg å *le* De udødeliges latter hvis han vil fortsette å leve i verden, som en reell del av den, uten å være miserabel. I Arne Duus' analyse av *Steppeulven*, slik den foreligger i *Den tungeste byrde*, blir drømmen om Goethe betrakten som romanens nullpunkt.<sup>96</sup> Fra nå av starter Harrys helbredelse, idet Hermine fører ham inn i *det dionysiske rom*, hvor jazzen, dansen og de sanselige gleder regjerer, som gjør at at Mayas slør oppheves og den apollinske fortyllelsen brytes for Harry og medfører at han ser alt, og mest av alt seg selv, i et nytt lys. Dette skjer gradvis fram mot karnevalet i "Globus-salene", hvor alle Harrys verdener vil komme til å møtes og forenes i "Det magiske teater".

Men før en slik forening kan skje, må Harry først fullstendig og fullkomment frigjøre seg selv fra *det apollinske rom*, hvor antikkens enhetstanke (det schopenhaueranske

---

<sup>96</sup> Arne Duus skriver: "Det er min oppfattelse at *Steppeulven* kan læses som en beskrivelse af Hallers drømmearbejde under en analytisk behandling [...] Den drøm, Haller i sine opptegnelser anfører [...], får derved status som initialdrøm [jmf. Jungs drømmeteorii], idet den fremkommer på det viktigste sted i romanen, på det sted i handlingen som kunne betegnes som Hallers absolutte nullpunkt, hvor valget står mellem selvmordet eller det videre liv, og inden han inlader sig på behandlingen i Hermines, Marias og Pablos skole. Da Haller vågner fra denne drøm er romanens ekspositionsdel overstået, Haller står foran sin peripeti, det nye liv og forvandlingen" (Duus 1988: 66). Jeg kommer ikke til å gå nærmere inn på drømmen om Goethe her i min egen oppgave, men jeg vil henviser til og høyst anbefale Duus' videre behandling og tolkning av den i *Den tungeste byrde*.

*principium individuationis*: det individualiserende prinsipp) og den sokratiske optimisme og rasjonalisme hersker. Og det er nettopp dét som skjer på karnevalet: i ”helvede”. For akkurat idet Harry, etter å ha trålet igjennom ”Globus-salenes” mange lokaler i forgjeves leting etter Hermine, har gitt opp hele kostymballet og er i ferd med å forlate festen, dukker det opp en liten rød og gul djevel (”Garderobemannen”), som gir ham ”Garderobemerket” med innskriften:

*Heut nacht von vier Uhr an magisches Theater*  
– Nur für Verrückte –  
*Eintritt kostet den Verstand.*  
*Nicht für jedermann. Hermine ist in der Hölle*  
(179).<sup>97</sup>

Lik en marionett, ”revet med av den magiske tråd” (138), kaster Harry (som for et øyeblikk siden var ”trett og uglad og gammel”) seg umiddelbart rundt og haster av gårde gjennom folkemengden nok en gang, ”elastisk og ung og ivrig”, med kun et mål for øye: å finne Hermine. ”Aldri har vel en synder vært ivrigere etter å komme i helvede” (138).

Harrys virkelighetsoppfattelse har nå endret seg totalt: Akkurat idet han var på vei til å trekke seg tilbake fra kostymballet og gjøre sin retrett til *det borgerlige rom* (apollinsk), får han altså vite hvor Hermine befinner seg, noe som gjør at han momentant snur helt om og beveger seg inn i *jazz-musikkens rom* (dionysisk); denne overgangen gjør at selve *virkelighetsoppfattelsen* til Harry også tar en helomvending:

Eben noch hatten mich die Lackschuhe gedrückt, hatte mich die dicke parfümierte Luft angewidert, die Hitze mich erschlaft; jetzt life ich hurtig auf federnden Füßen im Onesteptakt durch alle Säle, der Hölle entgegen, fühlte die Luft voll Zauber, wurde gewiegt und getragen von der Wärme, von all der brausenden Musik, vom Taumel der Farben, vom Duft der

---

<sup>97</sup> ”I natt fra klokken fire i det magiske teater – bare for forrykte – Entré koster forstanden. Ikke for enhver. Hermine er i helvede” (138).

Frauenschultern, vom Rausch der Hunderte, vom Lachen, vom Tanztakt, vom Glanz all der entzündeten Augen (180).<sup>98</sup>

Den dionysiske fortryllesens rus har nå brutt Mayas apollinske slør, noe som gjør at Harry med ett føler seg hjemme i de karnevalske omgivelser. På sin vei mot ”helvede” treffer han på sin elskerinne, Maria, som kaster seg i armene hans og kysser ham, og munn mot munn danser de seg forbi Pablo ”som klamret seg forelsket til sitt musikkør og lot det frembringe ømme, jamrende toner. Strålende og halvveis fraværende omfavnet han oss med sitt vakre dyreblikk” (138-139). Harry tar så avskjed med Maria, for han har ikke glemt Hermine:

Weiter lief ich, durch die langen Korridoren voll zärtlichen Gedränges, die Treppen hinab, in die Hölle. Dort brannten an pechschwarzen Wänden grüne böse Lampen, und die Teufelskapelle spielte feiernd. Auf einem hohen Barstuhl saß ein hübscher Jüngling ohne Maske, im Frack, der musterte mich kurz mit einem spöttischen Blick. Ich ward vom Tanzstrudel an die Wand gedrückt, gegen zwanzig Paare tanzten in dem sehr engen Raum. Gierig und ängstlich beobachtete ich alle Frauen, die meisten waren noch maskiert, einige lachten mich an, aber keine war Hermine. Spöttisch blickte der schöne Jüngling vom hohen Barstuhl herüber (180).<sup>99</sup>

Harry løper altså gjennom de lange korridorene, fulle av elskende par, *ned* trappen, *inn* i ”helvede”. Dette kan minne om en katabase, slik vi tradisjonelt sett kjenner den fra Homer, Vergil og Dante – dette vil jeg komme tilbake til avslutningsvis i kapittelet.

Siden Harry ikke finner Hermine med en gang, venter han til det blir en pause mellom dansene, i den tro at hun da vil komme og rope på ham. Men da det ikke skjer, går han bort til

---

<sup>98</sup> ”For et øyeblikk siden hadde lakkskoene klemt meg, hadde den tykke parfymerte luften fylt meg med avsky, hadde varmen gjort meg slapp og elendig. Nå løp jeg fort, med gyngende skritt og i one-step-takt, gjennom alle salene i retning av helvede. Luften var som fylt av fortryllelse. Jeg ble vugget og båret frem av varmen, av den brusende musikken, av farvenes virvar, av kvinneskulderenes duft, av brusset fra mange hundre stemmer, av latter, av danserytmer, av glansen fra tindrende øyne” (138).

<sup>99</sup> ”Jeg løp videre gjennom de lange korridorene fulle av elskende par, ned trappen, inn i helvede. Skarpe, onde lamper lystet mot beksvarte vegger, og djevelorkesteret spilte febrilsk. På en høy barkrakk satt en vakker ung mann uten maske, i livkjole; han tilkastet meg et kort, hånlige blikk. Den kompakte massen av dansende presset meg inn mot veggen, nærmere tyve par danset i det trange lokalet. Ivrig og urolig mønstret jeg alle kvinnene, de fleste var fremdeles maskert, noen av dem smilte til meg, men jeg så ikke Hermine. Den vakre unge mannen skottet foraktelig bort på meg fra den høye barkrakken” (139).

baren, ”som var klemt inn i en krok av det lille, lavloftede værelset” (139), og stiller seg ved siden av den unge herren, som har ”skottet foraktelig” på ham, og bestiller en whisky; og det er da han oppdager hvem denne herremannen egentlig er:

Während ich trank, sah ich das Profil des jungen Mannes, es sah bekannt und reizend aus, wie ein Bild aus sehr ferner Zeit, kostbar durch den stillen Staubschleier der Vergangenheit. Oh, da durchzuckte es mich: es war ja Hermann, mein Jugendfreund! ”Hermann!” sagte ich zögernd. Er lächete. ”Harry? Hast du mich gefunden?” Es war Hermine [...] (181).<sup>100</sup>

Det er altså Hermine, utkledd i herreantrekk, som viser seg å være den unge, vakre mannen på den *høye* barkrakken. Tidligere i romanen, da Harry, uten å vite navnet hennes, møter Hermine for andre gang på deres stevnemøte på ”Alten Franziskaner”, sier han: ”Men nå må jeg omsider få høre hva du heter” (85). Hermine forteller Harry at hun vil at han skal gjette navnet hennes, og hun sier da: ”Har du ennå ikke lagt merke til at jeg ofte ser ut som en gutt? Nå for eksempel?” (85). Harry mønstrer ansiktet hennes og innser at han må gi henne rett: ”Det var et gutteansikt” (85):

Und als ich mir eine minute Zeit ließ, begann das Gesicht zu mir zu sprechen und erinnerte mich an meine eigene Knabenzeit und an meinen damaligen Freund, der hatte Hermann geheißen. Einen Augenblick schien si ganz in diesen Hermann verwandelt. ”Wenn du ein Knabe wärst”, sagte ich staunend, ”müßtest du Hermann heißen.” ”Wer weiß, vielleicht, bin ich einer und bin bloß verkleidet”, sagte sie spielerisch. ”Heißt du Hermine?” Sie nickte strahlend, froh über mein Erraten. Eben kam die Suppe, wir beganne zu essen, und sie wurde kindlich vernügt (118-119).<sup>101</sup>

---

<sup>100</sup> ”Der jeg sto og drakk, så jeg hans fine profil. Det var noe så velkjent og vakkert ved den, som et bilde fra fjerne år, foredlet av fortidens stille støvslør. Det ga et sett i meg, det var jo Hermann, min venn fra ungdommen! ”Hermann?” sa jeg usikkert. Han smilte. ”Harry? Har du funnet meg?” Det var Hermine [...] (139).

<sup>101</sup> ”Og da jeg så lot det gå et minutt tid, begynte ansiktet å tale til meg og minne meg om gutteårene og om en venn jeg hadde hatt den gangen, en venn som het Hermann. Et øyeblikk var det som om hun ble helt forvandlet til denne Hermann. ”Hvis du var en gutt”, sa jeg undrende, ”ville du ha hett Hermann.” ”Hvem vet? Kanskje jeg er en gutt og bare har kledd meg ut”, sa hun skøyeraktig. ”Heter du Hermine?” Hun nikket begeistret, glad over at jeg hadde gjettet riktig. I det samme kom suppen på bordet, vi begynte å spise, og hun virket barnslig fornøyd” (85).



Hermine minner altså Harry om hans barndomsvenn Hermann, og det er slik Harry kommer fram til navnet hennes. I denne henseende kan man si at Hermine representerer Harrys barndom, den tapte uskylden, hvor alt er *eventyr* (og hermafroditisk), som Harry må gjenoppdage for å kunne bli helbredet.<sup>102</sup>

Tilbake i "helvede": Harry spør så om det er "i dette kostymet du vil gjøre meg forelsket i deg, Hermine?" (140). Hun svarer at hittil har hun fått noen damer forelsket i seg, men nå kommer turen til Harry: "La oss bare først drikke et glass champagne". Harry setter seg så ved siden av henne, og sittende på den høye barkrakken, "mens dansen fortsatte rundt ved siden av oss, og den hete, heftige strengemusikken svulmet" (140), oppdager han følgende:

Und ohne daß Hermine sich darum irgendwelche Mühe zu geben schien, wurde ich sehr bald in sie verliebt. Da sie Herrenkleider trug, konnte ich nicht mit ihr tanzen, konnte mir keine Zärtlichkeit, keinen Angriff erlauben, und während sie fern und neutral erschien in ihrer Männermaske, umgab sie mich in Blicken, in Worten, in Gebärden mit allen reizen ihrer Weiblichkeit. Ohne sie nur berührt zu haben, unterlag ich ihrem Zauber, und dieser Zauber selbst lieb in ihrer Rolle, war ein hermaphroditischer. Denn sie unterhielt sich mit mir über Hermann und über die Kindheit, über meine und ihre, über jene Jahre vor der Geschlechtsreife, in denen das jungliche Liebesvermögen nicht nur beide Geschlechter, sondern alles und jedes umfaßt, Sinnliches und Geistiges, und alles mit dem Liebeszauber und der märchenhaften Verwandlungsfähigkeit begabt, die nur Auserwählten und Dichtern auch noch in späteren Lebensaltern zuzeiten wiederkehrt. Sie spielte durchaus den Jüngling, rauchte Zigaretten und plauderte leicht und geistvoll, ofte in wenig spottlustig, aber alles war von Eros durchscheinen, alles verwandelte sich auf dem Wege zu meinen Sinnen in holde verführung

---

<sup>102</sup> Etter å ha gjettest Hermines navn, mens de spiser suppen, spør Harry henne: "Hvordan kunne det ha seg at du plutselig greide å se ut som en gutt og at jeg kunne gjette navnet ditt?"; Hermine svarer da: "Å, alt det der var noe du fikk i stand selv. Skjønner du ikke det, du lærde herre, at du liker meg og syntes jeg er viktig for deg, nettopp av den grunn at jeg er et slags speil for deg, at det finnes noe i mitt indre som gir deg svar og forstår deg?" (86). Like før Hermine skal til å fortelle Harry om hennes plan om å få ham forelsket i seg, og at han så skal drepe henne, beskriver Harry henne slik: "En kort lokk hang ned over den stille, glatte pannen, og derfra, ut fra denne viken i pannen med hårløken, strømmet nå og da, som levende åndedrag, en bølge av guttelikhet, av hermafroditisk magi" (88).

[...] Wie sanft und unmerklich zog sie das erehnte Netz um mich, wie spielend und nixenhaft gab sie mir das süße Gift zu trinken (182).<sup>103</sup>

Hermine's *hermafroditiske* fortryllelse har altså sammenheng med at hun minner Harry om Hermann og dermed barndommen og kjønnsmodningens år, "om den tiden da den ungdommelige kjærlighetsevnen ikke bare omfatter begge kjønn, men alt og alle, det *sanselige* og det *åndelige*, og beriker alt med den kjærlighetens trolldomsmakt og den eventyrlige forvandlingskunst som de utvalgte og dikterne nå og da får igjen også i senere år" (140).<sup>104</sup> Harry er nå blitt fullstendig fanget inn i Hermine's tryllegarn, og i dette maskespillet, i denne leken, knyttes de tettere sammen: "Alt var et eventyr, alt var en dimensjon rikere, en betydning dypere, var lek og symbol" (140).

Litt etter litt blir nå "helvede" et "vanvittig drømmeparadis" (141) for Harry: "Blomst etter blomst beilet til meg med sin duft. Jeg befølte frukt etter frukt med nysgjerrige fingre, *slanger* kikket forførisk på meg fra grønne løvskygger, *lotusblomster* svevet over mørke sumper, tryllefugler sang mellom grenene [...]" (141).<sup>105</sup> Når Harry i opptegnelsene sine ser tilbake på denne opplevelsen – "en opplevelse som jeg ikke hadde vært ute for i løpet av mine femti år" (141) – innser han hva han tidligere har gått glipp av, men som han her føler, opplever og *er* en del av:

---

<sup>103</sup> "Og uten at Hermine tilsynelatende la det minste an på det, ble jeg ganske snart forelsket i henne. Hun var jo utkledd som mann, og derfor kunne jeg ikke danse med henne, kunne ikke tillate meg noen kjærtegn, noe angrep, og samtidig som hun virket fjern og nøytral i sitt herrekostyme, følte jeg hennes kvinnelige tiltrekning i hvert blick, hvert ord, hver bevegelse. Uten å ha engang rørt ved henne bukket jeg under for hennes fortryllelse, og denne fortryllelsen holdt seg innenfor den rollen hun spilte. Den var hermafroditisk. For hun snakket med meg om Hermann og barndommen, om sin egen og min barndom, om kjønnsmodningens år, om den tiden da den ungdommelige kjærlighetsevnen ikke bare omfatter begge kjønn, men alt og alle, det sanselige og det åndelige, og beriker alt med den kjærlighetens trolldomsmakt og den eventyrlige forvandlingskunst som de utvalgte og dikterne nå og da får igjen også i senere år. Hele tiden spilte hun rollen som den unge mannen, røykte sigaretter, pratet lett og åndrikt, ofte litt ironisk, men alt var gjennomstrålet av Eros. På veien til mine sanser forvandlet alt seg til skjønne forførelseskunstner [...]" Så mykt og umerkelig hun svøpte meg inn i det garn jeg lengtet etter, så lekende og alvelett hun ga meg den søte gift å drikke!" (140).

<sup>104</sup> (*Kursiv* i sitat lagt til).

<sup>105</sup> (*Kursiv* i sitat lagt til). I indisk tenkning har lotusblomsten flere betydninger, den kan blant annet representere det *erotiske*. Her fungerer den som et eksotisk symbolsk element, for å beskrive den sanselige atmosfæren på karnevalet (jmf. Friedrich Voit *Hermann Hesse. Der Steppenwolf. Erläuterungen und Dokumente* (1992) [50]).

[...] das Erlebnis des Festes, der Rausch der Festmeinschaft, das Geheimnis vom Untergang der Person in der Menge, von der *unio mystica* der Freude [...] Ich war nicht mehr ich, meine Persönlichkeit war aufgelöst im Festrausch wie Salz in Wasser (183-184).<sup>106</sup>

Ved gledens *unio mystica* oppnår Harry forløsning fra *principium individuations*; ved å hengi seg til øyeblikket fullstendig, ved å gå fullkomment opp i fellesskapets rus, frigjør han seg fra det individualiserende prinsipp. For øyeblikket er han nå totalt fri fra sitt gamle borgerlige jeg; i jazz-musikkens kjerne gjenfødes han – og her er den nye Harry foreløpig forløst fra *det apollinske rom* og nå endelig helt omsluttet av *det dionysiske rom*:

Das Zeitgefühl war mir verlorengegangen [...] Es gab keine Gedanken mehr. Aufgelöst schwamm ich im trunkenen Tanzgewühl, von Düften, Tönen, Seufzern, Worten berührt, von fremden Augen begrüßt, befeuert, von fremden Gesichtern, Lippen, Wangen, Armen, Brüsten, Knien umgeben, von der Musik wie eine Welle im Takt hin und wider geworfen (185-186).<sup>107</sup>

Samtidig som Harry går helt opp i helheten, føler han også at alt sammen fører ham til ”det etterlengtede mål, alt fylte meg med lengsel etter den eneste” (141), nemlig: Hermine: ”[...] alltid dukket Hermann opp i nærheten av meg, den leende ynglingen nikket til meg og forsvant i vrimmelen” (141). Kvelden er nå blitt natt, karnevalet er nesten over og festen avtar i mesteparten av ”Globus-salene”; men ”i hovedsalen og i helvede nedenunder larmet det fremdeles, og den farverige festen glødte videre” (143). Et øyeblikk kommer Harry halvveis til seg selv, og da får han øye på en maskert pierrette som han ikke har lagt merke til før:

[Nun] sah ich plötzlich eine schwarze Pierrette mit weißgemaltem Gesicht, ein schönes frisches Mädchen, als einzige mit einer Gesichtsmaske bedeckt, eine entzückende Figur, die ich in dieser ganzen Nacht noch nie gesehen hatte [...] Es zog mich zu ihr, ich umfaßte sie, zog sie in den Tanz [...] Und plötzlich, während ich mich im Tanzen niederbeugte und ihren Mund mit meinem suchte, lächelte dieser Mund überlegen und altvertraut, ich erkannte das

---

<sup>106</sup> ”[...] en opplevelse av fest, rusen ved å glede seg sammen med mange andre, det mysteriøse ved at ens egen person drukner i mengden, ved gledens *unio mystica* [...] Jeg var ikke lenger meg, min personlighet var oppløst i festrusen som salt i vann” (141-142).

<sup>107</sup> ”Jeg hadde mistet enhver følelse av tid [...] Det fantes ingen tanker mer. Oppløst svevet jeg i dansens ville rus, berørt av dufter, toner, sukk og ord, hilst og ildnet av ukjente øyne, omgitt av fremmede ansikter, lepper, kinn, armer, bryst og knær, slynget frem og tilbake som en bølge i takt med musikken” (143).

feste Kinn, erkannte glücklich die Schultern, die Ellbogen, die Hände. Es war Hermine, nicht mehr Hermann [...] (186).<sup>108</sup>

Hermine har nå altså skiftet om og kaprer umiddelbart Harrys fulle oppmerksomhet med sin hemmelighetsfulle og mystiske kvinnelige tiltrekningskraft; hennes plan om å få Harry forelsket i seg, er nå fullbyrdet:

Glühend trafen unsre Lippen zusammen, einen Augenblick schmiegte ihr ganzer Leib, bis hinab zu den Knien, sich verlangend und hingegen an mich an [...] sie wußte, daß sie nicht mehr zu tun brauche, um mich verliebt zu machen. Ich gehörte ihr. Und sie gab sich hin, im Tanz, im Blick, im Kuß, im Lächeln. Alle Frauen dieser fiebernden Nacht, alle, mit denen ich getanzt, alle, die ich entzündet, alle, die mich entzündet hatten, alle, um die ich erworben, alle, an die ich mich verlangend geschmiegt, alle, denen ich mit Liebesehnsucht nachgeblickt hatte, waren zusammengeschmolzen und eine einzige geworden, die in meinen Armen blühte [...] Lange dauerte dieser Hochzeitanz (186-187).<sup>109</sup>

Harry er nå forelsket i Hermine, han tilhører henne. Alt hans begjær er nå rettet kun mot henne, alle han har begjært denne natten har smeltet sammen og blitt *en* eneste, som nå blomstrer i hans armer: "Lenge varte denne *bryllupsdansen*" (145).<sup>110</sup> Vi kan nå si at Harry har gjenfunnet barnet i seg selv og at han er blitt gjenforent med sin ungdom, sin tapte uskyld; *den fortapte sønn* er kommet hjem.<sup>111</sup> Harry er endelig rede for "Det magiske teater".

---

<sup>108</sup> "[Nå] så jeg plutselig en sort Pierrette med hvitmalt ansikt, en vakker, frisk ung pike, den eneste som fremdeles hadde maske på seg, en bedårende skikkelse som jeg ikke hadde sett før i løpet av den lange natten [...] Jeg trengte meg frem til henne, trakk henne inn til meg og danset av sted med henne [...] Og plutselig, idet jeg bøyd meg ned under dansen og søkte hennes munn med min, smilte denne munnen overlegent og velkjent. Jeg kjente igjen den bestemte haken, gjenkjente lykkelig skuldrene, albuene, hendene. Det var Hermine, ikke mer Hermann [...]" (144).

<sup>109</sup> "Glødende smeltet våre lepper sammen, et øyeblikk smøg hele hennes legeme, helt ned til knærne, krevende og i full underkastelse, seg inn i meg [...] Hun visste at hun ikke behøvde å gjøre noe mer for at jeg skulle bli forelsket. Jeg tilhørte henne. Og hun ga seg hen, i dans, i blick, i kyss, i smil. Alle kvinnene fra denne feberhete natten, alle som jeg hadde danset med, tent i glød, blitt tent i glød av, alle som jeg hadde smøget meg lengselsfullt inn til. Alle som jeg hadde kikket etter fylt av kjærlighetslengsel, hadde smeltet sammen og blitt til en eneste, som nå blomstrer i mine armer [...] Lenge varte denne bryllupsdansen (144-145).

<sup>110</sup> (*Kursiv* i sitat lagt til).

<sup>111</sup> Etter at Hermine har røpet sine planer for Harry på deres stevnemøte på "Alten Franziskaner", forsøker hun å lære ham å nyte den enkle saken å spise, og hun sier da: "Der sitter han, ved Gud, og skotter bort på de andre menneskene for å se om de legger merke til at han tar en bit av min gaffel! Ta det rolig, du forlorne sønn, jeg skal ikke skjemme deg ut" (89-90). "Den forlorne sønn" er en foreldet skrivemåte av "den fortapte sønn", som henviser til Lukas 15, 11-32.

## Harry Hallers ”Höllerfahrt”: *Katabasen, drapet og frelsen*

Videre for å vinne livets krone,  
videre for å bøte livets uendelige skyld  
– den vandringen var min bestemmelse

*Steppeulven* (132)

Gjennom hele romanen sies det eksplisitt og implisitt at ”Harry Hallers opptegnelser” betegner en en vandring gjennom helvete. Mot slutten av ”Utgiverens forord”, heter det:

Sie bedeuten, ganz wörtlich, einen Gang durch die Hölle, einen bald angstvollen, bald mutigen Gang durch das Chaos einer verfinsterten Seelenwelt, gegangen mit dem Willen, die Hölle zu durchqueren, dem Chaos die Stirn zu bieten, das Böse bis zu Ende zu verleiden (27).<sup>112</sup>

Og etter å ha gjengitt ”Harry Hallers uttalelse” – hvor Harry legger fram sin tanke om ”tidens sykdom” – sier nevøen avslutningsvis i forordet:

Haller gehört zu denen, die zwischen zwei Zeiten hineingeraten, die aus allen Geborgenheit und Unschuld herausgefallen sind, zu denen, deren Schicksal es ist, alle Fragwürdigkeit des Menschenlebens gesteigert als persönliche Qual und Hölle zu erleben (28).<sup>113</sup>

Harry omtaler også selv sitt liv som et ”helvede” ved flere anledninger: ”disse helvedesdagene” (32); ”dette tomme, øde helvede av kjærlighetsløshet og fortvilelse, som jeg nå atter en gang måtte gjennomvandre” (49); ”dette skitne helvede av hjertetomhet og depresjon” (55); ”mitt helvedes lufttomme rom” (63). Og På stevnemøtet på ”Alten Franziskaner”, idet Harry oppdager Hermines hermafroditiske magi, like før hun røper sin befaling om at han skal drepe henne, sier hun:

---

<sup>112</sup> ”De betegner, bokstavelig talt, en vandring gjennom helvede, en snart modig, snart fryktsom vandring gjennom en formørket sjeleverdens kaos, hele tiden fylt av viljen til å vandre tvers gjennom helvede, til å by det kaotiske tross, til å utholde det onde til siste slutt” (26).

<sup>113</sup> ”Haller hørte til dem som er havnet mellom to tidsepoker, som har mistet kontakten med alt som heter trygghet og uskyld, han hørte til dem hvis skjebne det er å oppleve alt det tvilsomme i menneskelivet konsentrert i personlig lidelse og helvede” (27).

Du hast mich gern [...] aus dem Grunde, den ich dir schon gesagt habe; ich habe deine Einsamkeit durchbroden, ich habe dich gerade vor dem Tor der Hölle aufgefangen und wieder aufgeweckt (121).<sup>114</sup>

Hermine fanger altså opp Harry "like utenfor porten til helvede" (88) og gjenoppvekker ham. Etter møtet på "Alten Franziskaner" – hvor Hermine pålegger Harry lydighet ovenfor hennes befalinger, som han velvillig går med på – kan vi si at Hermine ledsager Harry fram til hans indre helvetesvandring, hans "Höllerfahrt", hans *katabase*.

Ordet "katabase" stammer fra det greske "katabasis", som betyr: nedgang, eller nedstigning. *Litteraturvitenskapelig Leksikon* oppnevner to forskjellige bruksmåter av ordet:

1. Aristoteles anvender begrepet katabase som betegnelse for den nedadgående handlingen i en tragedie, etter skjebneomslaget, dvs. intrige knutens oppløsning mot katastrofen (*Poetikken*, kap. 10 og 11);

2. Begrepet betegner også motivet med heltens nedstigning til underverdenen; et motiv som opptrer allerede i arkaisk litteratur og mytologi (for eksempel i eposet *Gilgamesj*) og er det grunnleggende motivet i visjonsdiktningen (for eksempel Dantes nedstigning i Helvete i *Den guddomelege komedie*). I epostradisjonen, for eksempel i Homers *Odysséen* (11. sang), møter Odyssevs vismannen Teiresias i dødsriket. Likeledes er Aeneas' besøk i dødsriket i Vergils *Aeneidens* (6. sang) en katabase.

Begge disse bruksmåtene er anvendbare i denne oppgavens henseende. På den ene side, med tanke på det *formelle*, kan man tale om romanens katabase. På den andre side, med tanke på *innholdet*, kan man tale om Harry Hallers katabase.

Etter mitt syn kan man kalle "Harry Hallers opptegnelser" en tragedie, og da først og fremst med tanke på at Harry Hallers skjebne kan betegnes som "tragisk", men også at

---

<sup>114</sup> "Du er glad i meg [...] av den grunn som jeg allerede har nevnt for deg: Jeg har brutt gjennom din ensomhet, jeg har fanget deg opp like utenfor porten til helvede og gjenoppvekket deg" (88).

opptegnelsene på det formelle plan bærer likheter med tragediens strukturelle oppbygning. Som nevnt, kan man si at ”Drømmen” om Goethe på ”Schwarzen Adler” er romanens nullpunkt (jmf. Duus); det vil si: Harry Hallers *skjebneomslag*, altså knutepunktet. Handlingen opp til dette punktet bærer preg av det vi med Aristoteles begreper kan kalle for *desis*, altså tilstrammingen av knuten. Som *Litteraturvitenskapelig Leksikon* forteller oss, kan ”[knutens] tilstraming også omfatte fortidige begivenheter forut for dramaets begynnelse. Ved dramaets begynnelse er da allerede forholdet mellom personene tilspisset” (LSR: 44). Dette stemmer overens med ”Harry Hallers opptegnelser”, og det er da Harrys vanskeligstilte forhold til seg selv, til sin todelte splittethet, som allerede er tilspisset ”ved dramaets begynnelse”. Opptegnelsenes (les: tragediens) første del, opptil ”Drømmen”, strammer knuten ytterligere, konflikten mellom Harrys to deler – menneske og ulv – tilspisser seg, og ”handlingen låses i en tilsynelatende uløselig motsetning før vendepunktet inntreffer” (LSR: 44). Det er nettopp en slik uløselig motsetning Harry Haller opplever da han, etter det mislykkede ”Middagsbesøket” hos professoren, løper reddslagen gatelangs, i frykt for selvmordet, i frykt for barberkniven som venter på ham ”hjemme” i stueværelset. I denne tilsynelatende uløselige tilstanden, ender Harry endelig opp på ”Schwarzen Adler”, hvor han treffer Hermine, som leder ham til hans vendepunkt i romanen, idet hun befaler ham å sove. ”Drømmen” blir da selve *handlingsomslaget*, det vi med Aristoteles begreper kan kalle for *peripetien* (jmf. Duus’ betegnelse av drømmen). Handlingsforløpet fra etter dette punktet og fram til romanens avslutning kan vi betegne som *lysis*, altså oppløsningen av knuten.

På det innholdsmessige plan kan vi, som vist, finne mange eksempler på at Harry Hallers liv, i starten av hans opptegnelser (*desis*), er et helvete for ham, og han er dypt ulykkelig (han befinner seg da i tilstanden ”uproduktiv ulykke”). Etter sitt møte med Hermine og ”Drømmen” om Goethe, snur dette om for Harry: Hans lidelser helbredes delvis og han glir gradvis over i en lykketilstand (dog denne også er ”uproduktiv”). Harrys forhold til sin

elskerinne, Maria, blir betegnet som en velsignelse, og deres siste elskov, natten før karnevealet i ”Globus-salene”, blir beskrevet som Edens hage:

Vielleicht war dies der Schluß, vielleicht hatte Maria recht mit ihrer Ahnung, und wir lagen heut zum letztenmal beisammen, vielleicht begann morgen der neue Schicksalsgang? Ich war voll brennender Sehnsucht, voll erstickender Angst, und ich klammerte mich wild an Maria, lief noch einmal flakkernd und gierig durch alle Pfade und Dickichte ihres Gartens, verbiß mich noch einmal in die süße Frucht des Paradiesbaumes (172-173).<sup>115</sup>

”I morgen begynte kanskje den nye *skjebnesvandring*”,<sup>116</sup> skriver Harry; og det er akkurat det han har i vente. Som det er blitt vist, får Harry, idet han er på vei til å forlate karnevealet, beskjed om at ”Hermine er i helvede” (138). Han løper da gjennom de lange korridorene og ned trappene til ”helvede”; dette kan leses som en katabase – han stiger *ned* i helvete. Her oppnår han gledens *unio mystica*, som gir ham dionysisk forløsning fra sitt borgerlige og appolinske ”jeg”, og hans bryllupsdans med Hermine representerer, som vist, hans gjenforening med sin egen barndom og ungdom. Han er nå klar for neste fase, nemlig ”Det magiske teater”.

Etter at orkesteret har spilt *yearning* for siste gang, og festen ”spøkelsesaktig og uhyggelig” har løst seg opp, innser Harry og Hermine at karnevealet er over: ”Vi sto og så på hverandre, de siste i salen, de siste i huset” (145). Som et frampek på hva som skal komme, får Harry et tegn fra De udødelige:

Irgendwo, in einer unbestimmbaren Ferne und Höhe, hörte ich ein Gelächter klingen, ein ungemein helles und frohes, dennoch schauerliches und fremdes Gelächter, ein Lachen wie

---

<sup>115</sup> ”Dette var muligens siste gang vi lå sammen, og i morgen begynte kanskje den nye skjebnevandring. Jeg var fylt av glødende lengsel, av kvelede angst, og jeg klamret meg desperat til Maria, løp enda en gang, fortumlet og begjærlig, langs alle stier og gjennom alle tykninger i hennes have, bet meg enda en gang fast i paradistreets søte frukt” (132).

<sup>116</sup> (*Kursiv lagt til*).



aus Kristall und Eis, hell und strahlend, aber kalt und unerbittlich. Woher doch klang dies wunderliche Lachen mir bekannt? Ich fand es nicht (188).<sup>117</sup>

Hermine spør om Harry er rede, og samtidig ”døde den fremmede latter bort i ukjente sfærer” (145). Harry nikker samtykkende til Hermine, mens han tenker: ”Å ja, jeg var rede” (145). I samme øyeblikk dukker Pablo opp. Med et vink leder han dem til en dør, og i døren hvisker han til Harry:

Bruder Harry, ich lade Sie zu einer kleinen Unterhaltung ein. Eintritt nur für Verrückte, kostet den Verstand. Sind Sie bereit? (189).<sup>118</sup>

Igjen nikker Harry samtykkende. Kjærlig og omsorgsfullt leder Pablo dem nå, via en trapp, opp til et ”et lite, rundt værelse badet i blålig lys fra taket og nesten tomt. Det eneste som fantest der, var et lite, rundt bord og tre lenestoler som vi satte oss i” (146).<sup>119</sup> I likhet med Harrys sinnstilstand før og etter han mottok ”Garderobemerket”, med beskjeden om at Hermine befant seg i ”helvede”, skjer det nå en endring i Harrys *virkelighetsoppfattelse*: ”Hvor var vi? Sov jeg? Var jeg hjemme? Satt jeg i en bil og kjørte? Nei, jeg satt i det blått opplyste runde rom, i en fortynnet luft, i et nesten oppløst skikt av virkeligheten” (146).<sup>120</sup> Hermine er nå i Harrys øyne blitt veldig blek, og Pablo, som vanligvis kun ytrer få ord av gangen, styrer nå ordet: ”Med all sin gode og litt sermonielle vennlighet så vennen Pablo på oss og snakket, snakket meget og lenge [...] med sin gode, varme stemme, flytende og feilfritt” (147):

---

<sup>117</sup> ”Et eller annet sted, ubestemmelig fjernt og høyt oppe, hørte jeg en latter, en usedvanlig klar og samtidig uhyggelig og fremmed latter, en latter som av krystall og is, klar og strålende, men også kald og ubarmhjertig. Hvordan kunne det ha seg at denne latteren forekom meg så velkjent? Jeg visste det ikke” (145).

<sup>118</sup> ”Bror Harry, jeg inviterer Dem med til en liten underholdning. Adgang kun for forrykte, koster forstanden. Er de rede?” (146).

<sup>119</sup> (*Kursiv lagt til*).

<sup>120</sup> (*Kursiv lagt til*).

Freunde, ich habe euch zu einer Unterhaltung eingeladen, die Harry sich schon lange wünscht, von der er schon lang geträumt hat. Es ist ein wenig spät, und wahrscheinlich sind wir alle ein bißchen müde. Wir wollen darum hier erst ein wenig ausruhen und uns stärken (190).<sup>121</sup>

Fra en liten nisje i veggen henter så Pablo fram tre glass og ”en liten, rar flaske” og tre ”lange, tynde, gule sigaretter” og serverer nå disse gavene til sine gjester:

Jeder von uns rauchte nun, in seinem Sessel zurückgelehnt, langsam seine Zigarette, deren Rauch dick wie Weihrauch war, und trank in kleinen langsamen Schlucken die herbsüße, wunderbar unbekannt und fremd schmeckende Flüssigkeit, die in der Tat unendlich belebend und beglückend wirkte, als werde man mit Gas gefüllt und verliere seine Schwere (190).<sup>122</sup>

Den eksotiske vesken som Pablo har gitt dem, virker altså ”uendelig stimulerende og oppløftende” (147),<sup>123</sup> og gjør at de mister sin følelse av tyngde. Som et frampek på Pablos dobbeltbetydning i denne romanen, taler han nå som et medium for De udødelige:

Es ist mir eine Freude, lieber Harry, Sie heut ein wenig bewirten zu dürfen. Sie sind oft Ihres Lebens sehr überdrüssig gewesen, Sie strebten fort von hier, nicht wahr? Sie sehnen sich danach, diese Zeit, diese Welt, diese Wirklichkeit zu verlassen und in eine andre, Ihnen gemäßigere Wirklichkeit einzugehen, in eine Welt ohne Zeit. Tun Sie das, lieber Freund, ich lade Sie dazu ein. Sie wissen ja, wo diese andre 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 nichts geben, was nichts in Ihnen selbst schon existiert, ich kann Ihnen keinen anderen 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 (190-191).<sup>124</sup>

---

<sup>121</sup> ”Venner, jeg har invitert dere til en underholdning som Harry lenge har ønsket seg, som han lenge har drømt om. Det er litt sent, sannsynligvis er vi alle nokså trette. Derfor skal vi først hvile her en stund og styrke oss litt” (147).

<sup>122</sup> ”Tilbakelemt i stolene satt vi der og dampet langsomt på sigarettene våre, hvis røk var tykk som røkelse, og nippet i oss små, langsomme slurker av den bittersøte, selsomt ukjente og eksotiske væsken som faktisk virket uendelig stimulerende og oppløftende, som om vi skulle bli fylt med gass og miste vår tyngde (147).

<sup>123</sup> (*Kursiv* i sitat lagt til).

<sup>124</sup> ”Det er meg en glede, kjære Harry, å få lov til å beverte Dem litt i dag. De har jo ofte vært lei av Deres liv. De ønsket Dem bort herfra, ikke sant? De lengtet etter å forlate denne tid, denne verden, denne virkelighet og gå inn i en virkelighet som passet bedre for Dem, inn i en verden uten tid. Gjør det, kjære venn, jeg innbyr Dem til det. De vet jo hvor denne andre verden ligger skjult, at det er Deres egen sjels verden De søker. Bare i Deres eget indre lever denne andre virkeligheten som De lengter etter. Jeg kan ikke gi Dem noe som ikke allerede eksisterer i Dem selv. Jeg kan ikke åpne noe annet billedgalleri for Dem enn det Deres sjel rommer. Det eneste jeg kan gi

Harry blir altså tilbudt sjansen til å entre sin egen sjeleverden, inn i ”en verden uten tid” (147), og Pablo tilbyr ham nøkkelen. Vi kan si at dette runde venteværelset fungerer som et mellomrom, hvor Pablo leder Harry fra den *legemlige* virkelighetssfæren i ”helvede” til den *sjelelige* virkelighetssfæren i ”Det magiske teater”, Med andre ord: Pablo leder Harry fra *jazzmusikkens rom* (dionysisk) til *De udødeliges rom* (apollinsk/dionysisk).

Før Harry får innpass i Pablos magiske teater, trekker Pablo fram et lite *rundt* lommespeil<sup>125</sup> fra ”lommen på den fraverike jakken” (148) og holder det opp foran Harry, som nå får se speilbildet av seg selv som både ulv og menneske:

[...] ich sah, etwas zerflossen und wolkig, ein unheimliches, in sich selbst bewegtes, in sich selbst heftig arbeitendes und gärendes Bild: mich selber, Harry Haller, und innen diesem Harry den Steppenwolf, einen scheuen, schönen, aber verirrt und geängstigt blickenden Wolf, die Augen bald böse, bald traurig glimmend, und diese Wolf-gestalt floß in unablässiger Bewegung durch Harry, so wie einem Strome ein Nebenfluß von anderer Farbe wölkt und wühlt, kämpfend, leidvoll, einer im andern fressend, voll unerlöster Sehnsucht nach Gestaltung (191).<sup>126</sup>

Harry får altså se hvordan ”ulven” og ”mennesket” i ham glir inn i hverandre, at de i ”bitter strid”, fylt av ”uforløst lengsel”, søker å nå til full utvikling (148). Pablo stikker så speilet ned i frakkelommen igjen, før han geleider Hermine og Harry inn i sitt ”titteskap” for å vise dem sitt ”lille teater”:

Wir erhoben uns, lächelnd ging Pablo voran, öffnete eine Tür, zog einen Vorhang beiseite, und da standen wir im runden, hufeisenförmigen Korridor eines Theaters, genau in der Mitte, und

---

Dem, er sjansen, puffet, nøkkelen. Jeg hjelper til med å gjøre Deres egen verden synlig for Dem. Det er det hele” (147-148).

<sup>125</sup> Jamfør ”Lillespeil” i episode-inndelingen.

<sup>126</sup> “[...] jeg så, litt utflytende og tåket, et uhyggelig bilde som beveget seg av seg selv, strevet og slet og sydet av seg selv – bildet av meg, Harry Haller, og inne i denne Harry så jeg Steppeulven, en sky og vakker, men forvillet ulv med urolig flakkende øyne som snart lyste ondt, snart trist, og denne ulveskikkelsen fløt i ustanselig bevegelse gjennom Harry, omtrent slik en bielv av en annen farve lager tåkete hvirvler i hovedstrømmen. I bitter strid, glefsende etter hverandre, søkte de to, fylt av uforløst lengsel, å nå til full utvikling” (148).

nach beiden Seiten hin führte der gebogene Gang an sehr vielen, an unglaublich vielen schmalen Logetüren vorüber (191).<sup>127</sup>

De er nå altså i den runde hestesko-formede ”Korridoren” i ”Det magiske teater”, med utallige losjedører på begge sider av den buede gangen. Pablo forklarer at bakom hver dør vil ”dere finne nettopp det dere leter etter”, og at teateret er et ”vakkert billedkabinett” (148). Han ber så Hermine om å gå bak et forheng, slik at han kan forberede Harry på det som skal komme. Først må Harry begå et ”skinnselvmord”, det vil si: han må legge fra seg sin personlighet, før han trer inn i Pablos ”skinnverden” (149). Måten å gjøre dét på, er å betrakte sitt speilbilde med en oppriktig latter: ”Dette er altså en humor-skole. De skal lære å le, og all høyere humor begynner med at man ikke lenger tar sin egen person alvorlig” (150). Pablo trekker frem igjen lommespeilet og holder det opp foran Harry, som blir stående og stirre inn i dét; litt etter litt merker Harry at noe slipper tak i ham, og til denne følelsen slutter det seg nå en ”frisk lystelighet og uimotståelig trang til å le”, slik at han brister i en ”befriende latter” (150). Leende slenger Pablo fra seg speilet:

”Gut gelacht, Harry”, rief Pablo, ”du wirst noch lachen lernen wie die Unsterblichen. Nun hast du endlich den Steppenwolf umgebracht. Mit Rasiermessern geht das nicht. Paß auf, daß er tot bleibt! Gleich wirst du die dumme Wirklichkeit verlassen können [...] – Hoffentlich glückt es dir, und du wirst den Steppenwolf für heute los. Denn natürlich ist dein Selbstmord kein endgültiger; wir sind hier in einem magischen Theater, es gibt hier nur Bilder, keine Wirklichkeit [...]” (194).<sup>128</sup>

I ”Det magiske teater” finnes det altså ”bare bilder, ingen virkelighet” (150). Harry har nå, for øyeblikket, kvittet seg med sin ”personlighetsbrille” (151); han er klar for neste steg. Pablo

---

<sup>127</sup> ”Vi reiste oss, smilende gikk Pablo i spissen, åpnet en dør, trakk et forheng til side, og der sto vi i den runde, hestesko-formede korridoren i et teater, akkurat på midten; på begge sider førte den buede gangen forbi mange, utrolig mange, smale losjedører (148).

<sup>128</sup> ””Godt ledd, Harry”, ropte Pablo. ”Du skal nok lære å le som De udødelige. Nå har du endelig drept Steppeulven. Det lar seg ikke gjøre med barberkniv. Pass nå på at den forblir død! Straks skal du få forlate den dumme virkelighet [...] – Forhåpentlig har du greid det, og du vil være kvitt Steppeulven for i dag. For det er selvfølgelig ikke noe endelig selvmord du har begått. Vi er jo i et magisk teater, her finnes det bare bilder, ingen virkelighet [...]” (150).

snur Harry rundt så han blir stående ”ansikt til ansikt” (151) med et kjempemessig speil<sup>129</sup> som går fra tak til gulv:

Ich sah, einen winzigen Moment lang, den mir bekannten Harry, nur mit einem ungewöhnlich gutgelaunten, hellen, lachenden Gesicht. Aber kaum, daß ich ihn erkannt hatte, fiel er auseinander, löste sich eine zweite Figur von ihm ab, eine dritte, eine zehnte, eine zwanzigste, und der ganze Riesenspiegel war voll von lauter Harrys oder Harry-stücken, zahllosen Harrys, deren jeden ich nur einen blitzhaften Moment erblickte und erkannte [...] (194-195).<sup>130</sup>

I sitt eget speilbilde ser altså Harry nå sine talløse sjelsdeler. ”En av dem, en ung, flott fyr, hoppet leende i Pablos favn, slo armene rundt ham og løp av sted sammen med ham” (151). Og én som Harry liker spesielt godt, ”en vakker, sjarmerende ungdom på seksten, sytten år, løp lynfort bortover korridoren og studerte innskriften på alle dørene med største iver” (151). Harry løper etter og stopper opp foran en dør, med innskriften: ”Alle piker er dine! Innkast en mark” (151). Den vakre unggutten spretter da ”lynfort i været” og med hodet først styrter han seg ”inn i innkastsprekken” og forsvinner bak døren (151).

Harry innser at han er overlatt til seg selv og starter nå sin egen ferd i ”Det magiske teater”. I denne delen av romanen, som hos Ziolkowski betegnes som ”tema med variasjoner”, blir alle romanens hovedmotiver tatt opp igjen, bakom forskjellige losjedører i teateret. Harry entrer i alt 7 dører. Bakom den første av disse, med innskriften: ”Opp til munter jakt! Alle biler er lovlig vilt” (152), havner Harry i et scenario hvor han selv og en av hans gamle klassekamerater, Gustav, er soldater som kjemper i en krig mot maskinene. Harry oppdager her at han har en drapsmann i seg, og at det til og med, i denne settingen, kan være ”morsomt å skyte” (159). I en av bilene, som blir beskyttet og krasjer utfor en skråning, finner Harry, i lommeboken til en av de to døde, et visittkort med innskriften: ”Tat twam asi”. Dette

---

<sup>129</sup> Jmf. ”Storespeil” i episode-inndelingen.

<sup>130</sup> ”Et ørlite øyeblikk så jeg den velkjente Harry, skjønt med et uvanlig blidt, lyst, leende ansikt. Men ikke før hadde jeg dradd kjensel på ham, så falt han fra hverandre, en skikkelse til løste seg fra ham, så en tredje, en tiende, en tyvende, og hele det veldige veggspillet ble fylt av bare Harry`er eller Harry-biter, tallrike Harry`er som jeg bare fikk lynforte gjenkjennelsens glimt av [...] (151).

hinduistiske uttrykket, som kan oversettes til: ”Du er det du er”, kan sees i relasjon til den ”gledens unio mystica” (142) som Harry opplever i ”helvede”: Begge uttrykkene betegner at den individuelle sjel står identisk med den universelle sjel. Så også her, i en militær kampsituasjon, så ”er man det man er”.

På nytt befinner Harry seg i ”Korridoren”, opplivet av hans ”jakteventyr”, og ”overalt, på de talløse dørene, fristet innskriftene” (161). Den neste døren Harry entrer, bærer innskriften: ”Veiledning i personlighets-strukturering. Godt resultat garanteres” (162). Han kommer da inn i et ”halvmørkt, stille rom. Uten stol, på østerlands vis, satt en mann på gulvet, med noe som lignet et stort sjakkbrett foran seg” (162). Et øyeblikk forekommer det Harry at det er Pablo som sitter der; men når han så spør, svarer mannen vennlig: ”Jeg er ingen [...] Vi har ikke navn her, vi er ikke personer. Jeg er sjakkspiller. Ønsker De undervisning i hvordan man bygger opp en personlighet?” (162-163). Harry svarer ja takk, og sjakkspilleren ber da Harry om gi ham et ”par dusin av Deres figurer til disposisjon” (163). Når Harry stiller seg undrende til forespørselen, holder sjakkspilleren opp et speil foran ham. I speilbildet ser Harry at hans ”persons enhet falt fra hverandre i mange jeg`er” (163), som så blir om til små figurer som sjakkspilleren plukker opp. Som et talerør for De udødelige gjengir og utdyper nå sjakkspilleren ”Traktaten” sitt bud om den *illusoriske enhet*, og sier til Harry: ”Vi utfyller derfor vitenskapens mangelfulle sjelelære ved hjelp av det begrep som vi kaller oppbygningskunst” (163). Etter å ha framvist for Harry hvordan man kan oppnå ”en uendelig mangfoldighet i livets spill”, sier sjakkspilleren til ham: ”Dette er livskunst”, og gir ham deretter beskjed om at han for fremtiden kan føre sitt livsspill etter eget ønske: ”Det ligger i Deres hånd” (164). Sjakkspilleren konstaterer:

So wie die Verrücktheit, in einem höhern Sinn, der Anfang aller Weisheit ist, so ist Schizophrenie der Anfang aller Kunst, aller Phantasie (211).<sup>131</sup>

Sammen med denne lærdommen om livets spill, gir sjakkspilleren Harry figurene: ”Se her, ta nå Deres figurer med Dem. De vil ofte ha glede av å leke med Dem” (165). Gjennom hele denne episoden taler sjakkspilleren til Harry på helt lik måte som Pablo talte til ham før han fikk entre ”Det magiske teater”. Etter mitt syn er det ikke bare av høflighet at Harry blir talt til i flertall (De, Dem, Deres); det dreier seg snarere om at Pablo og sjakkspilleren (i Pablos skikkelse) taler til Harry i flertall med tanke på at hans sjel består av utallige deler. Det er også betegnende at sjakkspilleren, i det overnevnte sistatet, omtaler både Harry personlig som ”Dem” og figurene hans som ”Dem” – figurene er Harry og Harry er figurene (Tat twam asi). Harry bukker ”dypt og takknemlig for den begavede sjakkspilleren” (165), så putter han figurene i lommen og trekker seg tilbake gjennom den smale døren.

Ute i ”Korridoren” igjen, tenker Harry først at han skal ”leke en time, en evighet, med figurene”, men han blir umiddelbart distraheret: ”ikke før sto jeg igjen i den klart opplyste, buede teatergangen, så førte nye uimotståelige strømninger meg videre” (165). En plakat flammer hissig opp for øynene på ham: ”Fabelaktig Steppeulv-dressur” (165). Fram til nå har ”Det magiske tater” vært en oppløftende, berikende og fornøyetlig affære for Harry, men når han leser den overnevnte innskriften, blir han mildt sagt rystet: ”mitt hjerte krympet seg under forskjellige angst og tvangsforestillinger fra mitt tidligere liv, fra den virkelighet jeg hadde forlatt. Med skjelvende hender åpnet jeg døren og kom inn i en markedsbod” (165). Her blir Harry først vitne til at en dyretemmer fører en ”stor og vakker, men uhyggelig mager ulv i bånd” (165). Mannen, som er Harrys ”forbannede trollspeiltvilling”, pisker ulven til å gjøre sirkus-aktige triks og spise ”en plate med sjokolade av mannens hånd” (166). Pinefullt observerer Harry det hele. Men så, ”i annen del av programmet” (167), snus disse rollen helt

---

<sup>131</sup> ”På samme måte som forrykthet, i høyere forstand, er begynnelsen til all visdom, så er schizofreni opphavet til all kunst, all fantasi” (164).

om: Nå er det ulven som bærer piskan og det er mannen som må utføre triks og rive løs slintrer av kjøtt og blod fra levende dyr. I pine blir Harry nå vitne til at mannen river løs slintrer av kjøtt og blod fra levende dyr, mens han tygger ”glisende på det levende kjøttet” og drikker deres varme blod, ”henført, beruset, med øynene lukket i vellyst” (167). Dypt rystet flykter Harry ut av døren:

Dies magische Theater, sah ich, war kein reines Paradies, alle Höllen lagen unter seiner hübschen Oberfläche. O Gott, gab es denn auch hier keine Erlösung? (213-214).<sup>132</sup>

Med angst i hjertet løper Harry frem og tilbake, mens han kjenner ”smaken av blod og smaken av sjokolade i munnen” (167). ”Å venner, ikke disse toner!”, synger det i ham, og han tenker med gru på ”de redselsfulle bildene fra fronten som man av og til fikk se under krigen, disse haugene med sammenfiltrede lik hvis ansikter gassmasken forvandlet til grinende djevelfjes” (167). Det er Beethovens niende symfoni som synger i ham; samtidig er dette en referanse til den artikkelen som Hesse skrev og publiserte noen måneder etter utbruddet av første verdenskrig i 1914. Harry innser nå hvor ”dumt og barnslig” det har vært av ham å ”bli forferdet over disse bildene!”: ”I dag visste jeg at de vanvittigste tanker og forestillinger som ble klekket ut i en dyretømmer, en ministers eller en generals hjerne, ikke var mer avskyelige og ville og onde, ikke råere og dummere enn de som bodde i meg selv” (167).

Med et sukk og lettelse husker Harry innskriften som han hadde sett med det samme han kom inn i teateret, innskriften som ”den vakre unge mannen hadde reagert så voldsomt på: Alle piker er dine” (167-168). Naturlig nok forekommer det Harry at denne døren, ”når alt kom til alt”, er den mest fristende. Glad over å kunne slippe vekk fra den ”grufulle ulveverden” går han inn(168). Opplevelsen som venter Harry innfrir innskriftens løfter: ”Alle kvinner jeg noen gang hadde elsket, var nå mine” (172). Her får han gjenoppleve alle sine

---

<sup>132</sup> ”Jeg innså at dette magiske teater ikke var noe rent paradys. Alle helveder lå under dets vakre overflate. Å Gud, fantes det da ingen frelse her heller?” (167).



kjærligheter og forelskelser på nytt – fra hans første kjærlighet i sin hjemby til den fristelsen som Pablo hadde tilbudt ham i sin leilighet – og denne gang blir de alle fullbyrdet: ”Mange ting skjedde, mange leker ble lekt, som ikke lar seg nevne med ord” (173). I slutten av en endeløs rekke av skikkelser dukker det opp én som rager høyere enn alle de andre:

Aus dem unendlichen Strom der lockungen, der Laster, der Verstrickungen tauchte ich wieder empor, still, schweigend, gerüstet, mit Wissen gesättigt, weise, tief erfahren, reif für Hermine. Als letzte Figur in meiner tausend-gestaltigen Mythologie, als letzter Name in der unendlichen Reihe tauchte sie auf, Hermine, und zugleich kehrte mir das Bewußtsein wieder und machte dem Liebesmärchen ein Ende, denn ihr wollte ich nicht hier in der Dämmerung eines Zauberspiegels begegnen, ihr gehörte der ganze Harry. Oh, ich würde nun mein Figurenspiel so umbauen, daß alles sich auf sie bezog und zur Erfüllung führte (221).<sup>133</sup>

Harry befinner seg nå i den buede gangen igjen: ”Strømmen hadde ført meg inn til land. På ny sto jeg i den stille losjegangen i teateret. Hva nå?” (173-174).

Tilbake i ”Korridoren” igjen griper Harry etter figurene i lommen, ”men den impulsen døde snart bort. Den uutømmelige verden av dører, skrifter og magiske speil omga meg” (174). Viljeløst leser Harry så den neste innskriften og grøsser: ”Hvordan man dreper med kjærlighet” (174). Med ett erindrer Harry hva Hermine hadde sagt til ham på ”Alten Franziskaner”: ”Du vil adlyde min befaling *og drepe meg*” (88). I angst, og med en følelse av nød og skjebne, stikker Harry forvilet hånden ned i lommen for å trekke frem figurene, ”for å trylle litt og ordne om på sjakkbrettet” (174). Men istedenfor figurer trekker han en kniv opp av lommen. Dødsens redd løper Harry gjennom ”Korridoren”, forbi dørene, til han står foran ”Storespeil”. I speilbildet sitt ser Harry nå en ulv ”med uro i blikket”, som ser på Harry ”med øyne som glødet, og lo litt slik at leppene et øyeblikk skilte seg og den røde tungen kom til

---

<sup>133</sup> ”Fra denne endeløse strøm av fristelser, laster og besnærelser dukket jeg opp på ny, stille, taus, rystet, mett av lærdom og erfaring, moden for Hermine. Hun dukket opp som den siste figur blant de tusen skikkelsene i min mytologi, som det siste navn i den endeløse rekken. Samtidig kom jeg igjen til meg selv og gjorde slutt på dette kjærlighetseventyret, for henne ville jeg ikke møte her i tryllespeilets halvmørke. Det var ikke bare en enkelt figur i mitt sjakkspill som tilhørte henne, men hele Harry. Nå skulle jeg flytte slik om på brikkene mine at alt bare kom til å dreie seg om henne og ledet til fullbyrdelsen” (173).

syne” (174). Forvirret ser Harry rundt seg og innser at han er helt alene. På nytt kikker han inn i speilet: ”Jeg var blitt gal. Det sto ingen ulv bak det høye glasset og slikket seg om munnen. I speilet sto jeg, Harry, med grått ansikt, sviktet av alle leker, utslitt av alle laster, uhyggelig blek, men i hvert fall et menneske, i hvert fall én man kunne snakke med” (174). Harry spør seg selv, det vil si: sitt speilbilde, hva han gjør her, og får som svar: ”Ingenting [...] Jeg venter bare. Jeg venter på døden” (174). Da Harry spør hvor døden er, får han som svar: ”Den kommer” (174):

Und ich hörte, aus den leeren Räumen im Innern des Theaters her, eine Musik tönen, eine schöne und schreckliche Musik, jene Musik aus dem ”Don Juan”, die das Auftreten des steinernen Gastes begleitet. Schauerlich hallten die eisigen Klänge durch das gespenstische Haus, aus dem Jenseits, von den Unsterblichen kommend (222-223).<sup>134</sup>

Ved disse tonene fra sin elskede Mozart, som har den høyeste rang av alle De udødelige, maner Harry fram ”de høyest elskede, de herligste bilder” (175) fra sitt indre liv. Og da lyder det en latter bak ham, ”en klar og iskald latter, sprunget ut fra et hinsides som mennesket ikke fatter, et hinsides av gjennomlevd lidelse og guddommelig munterhet” (175). Gjennomisnet og lykksaliggjort av denne latteren, snur Harry seg, og ”der kom Mozart gående” (175). Leende går Mozart forbi Harry, bort til en av losjedørene, som han åpner og går inn i. Harry skyndter seg etter ham, sin ”ungdoms Gud” (175): ”Musikken lød fremdeles. Mozart sto lenet til losjekanten. Det var ingenting å se i teateret. Mørke fylte *det grenseløse rom*” (175).<sup>135</sup> Harry spør Mozart hvor de er, og får som svar: ”Vi er i siste akt i *Don Giovanni*” (175). Mens Harry lovpriser denne musikkens genialitet, står Mozart med hevede hender ”som om han dirigerte, og en måne eller et eller annet blekt stjernebilde dukket opp et sted” (176):

---

<sup>134</sup> ”Og fra de tomme rom inne i teateret hørte jeg musikk klinge, en vakker og forferdelig musikk, den musikken fra ”Don Juan” som høres når stengjesten viser seg. De isnende klangene tonet uhyggelig gjennom det spøkelsesaktige huset, fra de hinsidige, fra De udødelige” (174-175). Jamfør Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) sin opera *Don Giovanni* (1787): Mot slutten av stykket, når Don Juan nekter å angre for sine lystfulle synder, viser stengjesten seg og drar Don Juan med seg til helvete – ”en synders død reflekterer alltid hans liv” (*Questo è il fin*).

<sup>135</sup> (Kursiv lagt til).

[...] über die Brüstung blickte ich in unmeßbare Rauntiefen, Nebel und Wolken zogen darin, Gebirge dämmerten und Meer-gestade, unter uns dehnte sich weltenweit eine wüstenähnliche Ebene. In dieser Ebene sahen wir einen ehrwürdig aussehenden altern Herrn mit langem Barte, der mit wehmütigem Gesicht einen gewaltigen Zug von einigen zehntausend schwarzgekleideten Männern anführte (224).<sup>136</sup>

Mozart sier da til Harry: ”Ser De, der har vi Brahms. Han streber etter forløsning, men han har ennå svært lenge igjen” (176). Harry innser da at alle de sortkledde tusener som følger etter den gamle mannen (Brahms), er ”alle de som hadde spilt de noter og stemmer som etter guddommelig kjennelse hadde vært overflødig i hans partiturer” (176). Straks etter får Harry se Richard Wagner marsjere i fronten for en like stor hær. Harry bemerker da trist til Mozart: ”I min ungdom [...] betraktet man disse to musikerne som de mest diametrale motsetninger” (176). Mozart ler og svarer:

Ja, das ist immer so. Aus einiger Entfremdung gesehen, pflegen solche Gegensätze einander immer ähnlicher zu werden. Das dicke Instrumentieren war überigens weder Wagners noch Brahms` perönlicher Fehler, es war ein Irrtum ihrer Zeit (224).<sup>137</sup>

For ”tidens sykdom” må de altså bøte. Harry roper anklagende at ”ingen av dem kan jo noe for det” (176). Til det, svarer Mozart: ”Naturligvis ikke. De kan heller ikke noe for at Adam spiste av eplet, og likevel må de bøte for det” (176). Harry føler seg da ”riktig uvel”, og ser seg selv som ”en dødstrett pilgrim gjennom det hinsidiges ørken, tynget ned av mange overflødig bøger” som han har skrevet og ”av alle artiklene, alle kronikkene, fulgt av en hær av settere som hadde arbeidet med dem, en hær av settere som hadde måttet sluke alt sammen” (177):

---

<sup>136</sup> ”Over losjekanten så jeg inn i uendelig dype rom, tåke og skyer drev omkring der. Fjell og havstrender glimtet frem, og under oss bredte det seg en ørkenaktig slette, stor som hele verden. På denne sletten så vi en ærverdig utseende gammel herre med langt skjegg, som med vemodig ansikt gikk i spissen for noen titusener sortkledde mennesker” (176).

<sup>137</sup> ”Ja, slik er det alltid. Sett på en viss avstand pleier den slags motsetninger å bli mer og mer like. Den tykke instrumenteringen var for øvrig verken Wagners eller Brahms` feil. Det var en villfarelse i tiden, i deres tidsalder” (176).

Mein Gott! Und Adam und der Apfel und die ganze übrige Erbsünde war außerdem noch da. Alles diese also war abzubüßen, endloses Fegefeuer, und erst dann würde die Frage entstehen, ob hinter alledem auch noch etwas persönliches, etwas Eigenes vorhanden, oder ob all mein Tun und seine Folgen bloß leerer Schaum auf dem Meere, bloß sinnloses Spiel im Fluß des Geschehens war! (225).<sup>138</sup>

Mozart begynner å le høyt når han for se hvor lang Harry er blitt i ansiktet, og han begynner å gå ”rundt i luften av bare latter” mens han slår ”triller med bena” (177). Samtidig roper han mot Harry:

He, mein Junge, beißt du dich die Zunge, zwickst dich die Lunge? Denkst an deine Leser, die Äser, die armen Gefräßer, und an deine Setzer, die Kretzer, die verfluchten Hetzer, die Säbelweztzer? Das ist ja zum Lachen, du Drachen, zum lauten Lachen, zum Verkrachen, zum In-die-Hosen-Machen! O du gläubiges Herze, mit deiner Druckerschwärze, mit deinem Seelenschmerze, ich stifte dir eine Kerze, nur so zum Scherze. Geschnickelt, geschnakelt, spetakelt, schabernackelt, mit dem Schwanz gewackelt, nicht lang gefackelt. Gott befohlen, der Teufel wird dich holen, verhauen und versohlen für dein Schreiben und Kohlen, hast ja alles zusammengestohlen (225-226).<sup>139</sup>

Dette blir for mye for Harry: ”Jeg hadde følt meg tungsindig, men nå var tiden inne for å vise hvor rasende jeg var” (177). Harry griper da Mozart i hårpisken, som flyr av sted, mens ”pisken ble lengre og lengre, som en komethale, og for enden av den hang jeg og ble hvirvlet gjennom verden!” (177).

Forvirret og mørbanket kommer Harry til seg selv igjen i ”Korridoren”, hvor ”det hvite lyset speilet seg i det blanke gulv” (178). Harry innser så hvor han er: ”Jeg var ikke hos De udødelige, ennå ikke. Jeg befant meg fremdeles i det dennesidige med gåter og lidelser og

---

<sup>138</sup> ”Min Gud! Og dessuten war jeg belesset med Adam og eplet og hele den øvrige arvesynden. Alt dette måtte jeg bøte for i en endeløs skjærsild, og først deretter ville spørsmålet oppstå om det fantes noe personlig, noe eget, bak alt dette, eller om hele min gjerning og dens følger bare var skum på havet, bare meningsløst spill i tidens strøm!” (177).

<sup>139</sup> ”Hei, unge mann, har du bitt deg i tungen, har du krampe i lungen? Tenker du på dem som leser, som strever og peser, på setterne, de lystige fetterne, på den kritiske ånd, den straffende hånd? Det er jo bare latterlig, ufattelig, til å flire av, plire av, spille på lire av. Å du troskyldige hjerte, med din trykksverte, med din sjelesmerte, jeg skjenker deg en kjerte, men bare for å erte. Snikket og ankket, nedracket og skaberakket, med krøll på halen slutter jeg talen. Herregud, la det skje, at satan tar deg med og slår en litterat som deg aldeles flat, på grunn av skriblerier som mest var plagiat” (177). (Jmfør ”Rimevers” i ”Episode-inndelingen”).

steppeulver og pinlige forviklinger. Ikke noe bra sted, ikke noe tiltalende stasjon. Jeg måtte gjøre en slutt på det” (178). Stående ovenfor seg selv i speilet (”Storespeil”) erindrer han nå ”Middagsbesøket” hos professoren og alt han har vært igjennom siden da. Skuffet over seg selv, sier han nå i sinne: ”Fremad, gamle Harry, gamle, gretne gubbe!” (178). Langsomt går Harry rasende på seg selv bortover gangen, mens han betrakter dørene ”som hadde lovet så meget vakkert” (178). Nå står det ingen innskrifter på dem lenger: ”Men enda hadde jeg noe å gjøre, Hermine ventet fremdeles. Det ville bli et merkelig bryllup, og det var en melankolsk bølge som dro meg mot det, slepte meg avstd, slaven, Steppeulven. Fy pokker!” (179). Utenfor den siste døren blir Harry stående:

Ich öffnete. Was ich hinter der Türe fand, war ein einfaches und schönes Bild. Auf Teppichen am Boden fand ich zwei nackte Menschen liegen, die schöne Hermine und den schönen Pablo, Seite an Seite, tief schlafend, tief erschöpft vom Liebesspiel, das so unersättlich scheint und doch schnell satt macht. Schöne, schöne Menschen, herrliche Bilder, wunderfule Körper. Unter Hermines linker Brust war ein frisches rundes Mal, dunkel unterlaufen, ein Liebesbiß von Pablos schönen schimmernden Zähnen. Dort, wo das Mal war, stieß ich mein Messer hinein, so lang die Klinge war. Blut lief über Hermines weiße zarte Haut. Dies Blut hätte ich wegeküßt, wenn alles etwas anders gewesen, etwas anders gegangen wäre. Nun tat ich es nicht; ich sah nur zu, wie das Blut lief, und sah ihre Augen sich eine kleine Weile öffnen, schmerzvoll, tief verwundert. ”Warum ist sie verwundert?” dachte ich. Dann dachte ich daran, daß ich ihr die Augen zudrücken müsse. Aber sie schlossen sich von selbst wieder. Es war getan (228).<sup>140</sup>

Bakom denne siste døren, ligger altså Hermine og Pablo nakne sammen på gulvteppet, noe som Harry beskriver som ”et enkelt og vakkert bilde” (179). Han oppdager at Hermine har et ”kjærlichetsbitt” fra Pablo under hennes venstre bryst, og der støter Harry sin kniv inn, ”helt

---

<sup>140</sup> ”Jeg åpnet døren. Det jeg fant bak den, var et enkelt og vakkert bilde. På teppet på gulvet lå to nakne mennesker, den vakre Hermine og den vakre Pablo. De lå ved siden av hverandre i dyp søvn, utmattet av elskovsleken som tilsynelatende aldri kan mette oss, og som vi så fort blir mette av. Vakre, vakre mennesker, herlige bilder, vidunderlige legemer. Under Hermines venstre bryst var det en frisk, rund flekk med mørke kanter, et kjærlichetsbitt av Pablos vakre skinnende hvite tenner [...] Akkurat der hvor flekken var, støtte jeg min kniv inn, helt til skaftet. Blod sildret over Hermines hvite, bløte hud. Dette blodet ville jeg ha kysset bort hvis alt var gått annerledes. Nå gjorde jeg det ikke. Jeg bare så på mens blodet strømmet, så hennes øyne åpne seg en liten stund, i smerte og dyp undring. Hvorfor er hun forundret? tenkte jeg. Derneft tenkte jeg at jeg måtte lukke hennes øyne. Men de lukket seg av seg selv. Det var gjort (179).

til skafte" (179). Harry har nå realisert Hermines "siste befaling" (88). Lenge blir han stående å se på henne: "Så grøsset jeg som om jeg nettopp hadde våknet, og snudde meg for å gå" (179). I samme øyeblikk ser Harry at Pablo rører på seg, og at han bøyer seg over "den vakre døde" og smiler. Omsorsfullt bretter så Pablo ut en fold i teppet og dekker Hermine "helt opp til brystet, slik at sårene ikke lenger kunne sees" (179). Så lister han seg ut av losjen. Harry blir stående igjen alene å se på den avdøde Hermine:

Nun war ihr Wunsch erfüllt. Noch eh sie ganz mein geworden war, hatte ich meine Geliebte getötet. Ich hatte das Unausdenkliche getan, und nun kniete ich und starrte und wußte nicht was diese Tat bedeute, wußte nicht einmal, ob sie gut und richtig gewesen sei oder Gegenteil. Was würde der kluge Schachspieler, was würde Pablo zu ihr sagen? Ich wußte nichts, ich konnte nicht denken. Immer röter glühte der gemalte Mund aus dem erlöschenden Gesicht. So war mein ganzes Leben gewesen wie dieser starre Mund: ein wenig Rot, auf ein Totengesicht gemalt (228-229).<sup>141</sup>

Forvirret står Harry foran Hermines døde kropp, usikker på betydningen av det han har gjort. "Og fra det døde ansiktet, fra de døde hvite skuldrene, de døde, hvite armene, åndet og snek det seg langsomt frem en gysning, en vinterlig tomhet og ensomhet, en langsomt økende kulde" (180). Harry spør så seg selv: "Hadde jeg slukket solen? Hadde jeg drept alt livs hjerte? Var det verdensrommets dødskulde som brøt seg inn?" (180). Grøssende blir han stående å stirre på Hermines "forstenede" panne: "Kulden som strømmet ut fra henne, var dødelig og samtidig deilig: Den klang, den bølget så skjønt, den var musikk!" (180). Harry husker nå sitt møte med Mozart bakom den forrige døren, og spør seg selv: "Hadde jeg ikke en gang for lenge siden følt denne gysen som samtidig var lykke? Hadde jeg ikke en gang før sanset denne Musikken? Jo, hos Mozart, hos De udødelige" (180).

---

<sup>141</sup> "Nå var hennes ønske oppfylt. Før hun var blitt helt min, hadde jeg drept min elskede. Jeg hadde gjort det untenkelige, og nå knelte jeg og stirret og ante ikke hva min gjerning innebar, visste ikke engang om den hadde vært god og riktig eller det stikk motsatte. Hva ville den kloke sjakkspilleren, hva ville Pablo si til den? Jeg visste ingenting, jeg kunne ikke tenke. Den smilende munnen glødde stadig sterkere i det sluknende ansiktet. Slik hadde hele mitt liv vært. Det lille jeg hadde fått av lykke og kjærlighet, hadde vært som denne stivnede munnen: Litt rødt i et dødningsansikt" (180).

”Da gikk losjedøren opp, og inn kom Mozart” (181). Harry gjenkjenner ham ikke med en gang, for han er nå ”moderne kledd” (181). Mozart setter seg så ved siden av Harry og begynner å ”pusle ivrig med noen små apparater og instrumenter som sto i nærheten” (181). Til Harrys ”ubeskrivelige forbauselse” er det et radioapparat Mozart holder på å ordne i stand; når han er ferdig, kobler han til en høyttaler og sier: ”Dette er München. Vi hører nå Concerto Grosso i F-dur av Händel” (181). Forferdet roper Harry i protest mot ”dette svineriet” (181). Mozart ler da høyt, og ”inderlig tilfreds” konstaterer han hvor forpint Harry er; leende lar han den ”forvrengte, avsjelede og forgiftede musikken trømme videre ut i rommet” (181), før han så svarer Harry: ”Ingen patos takk, kjære nabo” (182). I en lang monolog belærer Mozart nå Harry om ”Radio og Livet”;<sup>142</sup> han forteller og forklarer for Harry at når man hører på Radio, så hører og ser man ”samtidig et fortreffelig symbol på hele livet” (182):

Wenn Sie Dem Radio zuhören, so hören und sehen Sie den Urkampf zwischen Idee und Erscheinung zwischen Ewigkeit und Zeit, zwischen Göttlichem und Menschlichem [...] Das ganze Leben ist so, mein Kleiner, und wir müssen es so sein lassen, und wenn wir keine Esel sind, lachen wir dazu [...] Lernen lieber erst zuhören! Lernen Sie ernst nehmen, was des Ernstnehmens wert ist, und lachen über das andre! (231-232).<sup>143</sup>

”Radioen” blir altså her et symbol på selve urkampen mellom idé og fenomen, mellom det guddommelige og det menneskelige. Mozart konfronterer nå Harry og anklager ham for å ha gjort hele sitt liv til ”en avskyelig sykehistorie” (183) og gjort sitt talent til ulykke, og i tillegg har ikke Harry visst hva annet han skulle bruke en ”så vakker, en så bedårende ung pike til, enn å stikke en kniv i brystet på henne og drepe henne!” (183). Harry roper fortvilet at han innser hvor nederdrettig og dumt og dårlig han har handlet, men hva ”denne unge piken angår – ja, så ville hun det selv. Jeg har bare oppfylt hennes ønske” (183). Mozart ler da ”lydløst”

---

<sup>142</sup> Jmf. ”Episode-inndelingen”.

<sup>143</sup> ”Når De hører Radio, da hører og ser De den evige striden mellom idé og fenomen, mellom det guddommelige og det menneskelige [...] Hele livet er slik, lille venn, og vi må la det være slik, og hvis vi ikke er bare dumme, ler vi av det [...]” Først må De lære å høre etter! Lær først å ta det alvorlig som er verdt å ta alvorlig, og le av resten! (182-183).

og slår av radioen (183). Harry innser nå, etter å ha hørt seg selv si det, at han har gjort urett: Da Hermine snakket om tid og evighet på "Alten Franziskaner", hadde han øyeblikkelig vært rede til å betrakte hennes tanker som et speilbilde av sine egne, men at tanken om at han skulle drepe henne hadde vært hennes personlige og ikke i det minste skulle være influert av ham, det hadde han gått ut fra "som en selvfølge" (183). Allvitende og full av hån "klang Mozarts lydløse latter" (183), og Mozart mener nå at det er på tide at Harry tar følgene for sine handlinger: "Eller har De tenkt til å lure Dem unna?" (184). Harry skriker umiddelbart ut i protest: "Jeg forlanger jo overhodet ikke noe mer enn å få bøte, bøte, bøte, legge hodet under øksen og la meg straffe og utslette" (184).

Med sitt "uutholdelig spottende" blikk, forteller Mozart at "det er ennå ikke for sent å lære humor, Harry. Humor er alltid galgenhumor, og i verste fall får De lære det i galgen" (184). Plutselig lyner det frem en ny innskrift, den syvende og siste: "Harrys henrettelse" (184). Harry entrer nå "en naken gårdsplass mellom fire murer med små tilgitrede vinduer, en nyoppstilt falløks, ti, tolv herrer i dommerkapper og bonjourer" og midt i det hele står han, "skjelvende i den grå morgenluften" (184). På kommando trår Harry frem og kneler foran juryen. "Den offentlige anklager" leser så høyt fra sitt dokument:

Meinen Herren, vor Ihnen steht Harry Haller, angeklagt und schuldig befunden des mutwilligen Mißbrauchs unsres magischen Theaters. Haller hat nicht nur die hohe Kunst beleidigt, indem er unsern schönen Bildersaal mit der sogenannten Wirklichkeit verwechselte und ein gespiegeltes Mädchen mit einem gespiegelten Messer totgestochen hat, er hat sich außerdem unsres Theaters humorloserweise als einer Selbstmordmechanik zu bedienen die Absicht gezeigt. Wir verurteilen infolgedessen den Haller zur Strafe des ewige Lebens und zum zwölfstündigen Entzug der Eintrittsbewilligung in unser Theater. Auch kann dem Angeklagten die Strafe einmaligen Ausgelachtwerdens nicht erlassen werden. Meine Herren, stimmen Sie an: Eins – Zwei – Drei! (234).<sup>144</sup>

---

<sup>144</sup> "Mine herrer. Foran dere står Harry haller som er tiltalt for og funnet skyldig i uaktsomt misbruk av vårt magiske teater. Haller har ikke bare fornærmet de skjønneste kunster ved å forveksle vår vakre billedsal med den såkalte virkelighet og drepe speilbildet av en vakker pike med speilbildet av en kniv. Han har dertil, blottet for humor, røbet den hensikt å ville bruke vårt teater som en selvmordsmaskin. Vi dømmer derfor Harry haller til å



På "tre" istemmer nå samtlige tilstedeværende, "med upåklagelig intonasjon, en latter, en fulltonende latter, en forferdelig latter, den som tilhører det hinsidige og er nesten utholdelig for mennesker" (185). Og med det har Harry fått sin dom: Han har blitt utledd av De udødeliges latter, og han er utestengt fra "Det magiske teater" i tolv timer.

Når Harry kommer til seg selv igjen, sitter Mozart ved siden av ham og forteller at han nå må venne seg til å lytte videre til "livets radiomusikk" og fatte "livets humor" (185): "Kom til fornuft! De skal leve, og De skal lære Dem å le" (186). Harry spør da hva som vil skje om han frakjenner Mozart "retten til å bestemme over Steppeulven og gripe inn i hans skjebne" (186), og får som svar: "Da [...] vil jeg foreslå at du røker enda en av mine deilige sigaretter" (186). Idet Mozart sier dette, blir han om til Pablo, som dessuten er så lik sjakkspilleren at han "kunne ha vært hans tvillingbror" (186). Smilende sier Pablo:

Du hast dich da arg vergessen, du hast den Humor meines kleinen Theaters durchproben und eine Schweinerei angerichtet, du hast mit Messern gestochen und unsre hübsche Bilderwelt mir Wirklichkeitsflecken besudelt. Das war nicht hübsch von dir. Hoffentlich hast du es wenigstens aus Eifersucht getan, als du Hermine und mich da liegen sahest. Mit dieser Figur hast du leider nicht umzugehen verstanden – ich glaubte, du habest das Spiel besser gelernt. Nun, es läßt sich korrigieren (236).<sup>145</sup>

Pablo tar så Hermine, "som straks skrumpet inn til en liten lekefigur mellom fingrene hans" og legger figuren i lommen. Tom innvendig og rede til å sove et år lener Harry seg tilbake, og lærdommen går nå opp for ham:

Oh, ich begriff alles, ich begriff Pablo, begriff Mozart, hörte irgendwo hinter mir sein furchtbares Lachen, wußte alle hunderttausend Figuren des Lebensspiels in meiner Tasche,

---

straffes med det evige liv og fradømmer han rette til å betre vårt teater i tolv timer. Heller ikke kan tiltalte bli fritatt for den straff å bli ledd ut. Så går vi i gang, mine herrer. En – to – tre!" (184-185).

<sup>145</sup> "Harry, du har skuffet meg litt. Du har glemt deg helt bort. Du har brutt gjennom det humoristiske ved mitt lille tater og sølt det til, du har stukket med kniv og besudlet vår vakre billedverden med virkelighetsflekker. Det var ikke pent av deg. Jeg håper du i hvert fall har gjort det av sjalusi da du så Hermine og meg ligge der. Du har slett ikke skjont deg på å omgås med den figuren. Jeg trodde du hadde lært spillet bedre. Nå, det lar seg rette på" (186).

ahnte erschüttert den Sinn, war gewillt, das Spiel nochmals zu beginnen, seine Qualen nochmals zu kosten, vor einem Unsinn nochmals zu schaudern, die Hölle meines Innern nochmals und noch oft zu durchwandern (237).<sup>146</sup>

Harry vet nå at han en dag vil bli flinkere til å leke med sin sjels figurer. Han har gjennomvandret sitt ”indres helvede” og er klar for å gjøre det ”enda en gang og mange flere ganger” (187). Klar for å ta fatt på livet igjen, forteller Harry seg selv:

Einmal würde ich das Figurenspiel besser spielen. Einmal würde ich das Lachen lernen. Pablo wartete auf mich. Mozart wartete auf mich (237).

”En gang ville jeg bli flinkere til å leke med figurene. En gang ville jeg lære å le” (187). Pablo venter på ham. Mozart venter på ham.

---

<sup>146</sup> ”Å, jeg fattet alt, fattet Pablo, fattet Mozart, hørte hans forferdelige latter et sted bak meg, visste at alle livsspillet hundretusen figurer lå i lommen min, ante skjelvende meningen, var villig til å ta fatt på spillet en gang til, smake dets kvaler enda en gang, grøsse på ny over dets meningsløshet, gjennomvandre mitt indres helvede enda en gang og mange flere ganger” (186-187).

## Kapittel 5: Avslutning:

### Konklusjon

Min målsetting med denne oppgaven har, som nevnt innledningsvis, blant annet vært å gi (først og fremst) norske litteraturstudenter en inngangsport til Hesse som er positivt ladet. Jeg har forsøkt å påvise at *Steppeulven* er det vi kan kalle *Den moderne Bildungsromanen*. Mitt hovedanliggende har dog vært å undersøke *Steppeulvens* litterære rom, både formelt og innholdsmessig.

Med en inndeling i tre hoved-betydningsrom har jeg forsøkt å tydeliggjøre hovedpersonens utvikling i romanen. I starten av "Harry Hallers opptegnelser" er Harry ensom og miserabel i tilstanden "uproduktiv ulykke" og befinner seg da i *det borgerlige rom* (apollinsk); Etter å ha møtt Hermine, beveger Harry seg mer og mer over i *jazz-musikkens rom* (dionysisk), som gjør ham godt, og han glir da over i tilstanden "uproduktiv lykke". Men dette er ikke nok for Harry, dette er ikke hans mål: Han ønsker å oppnå tilstanden "produktiv lykke/ulykke". For å komme dit må Harry bevege seg inn i *De udødeliges rom*, hvor det apollinske og det dionysiske kan sammentreffe og danne en produktiv symbiose. Men før det kan skje må Harry først frigjøre seg fra *det apollinske rom*, fra det individualiserende prinsipp. Og det der nettopp dette som skjer på karnevalet: i "helvede", som kan sees på som Harrys *katabase*. Her blir Harry forelsket i Hermine, som vi har vist representerer hans tapte uskyld, hans barn- og ungdom, og i "helvede" danser de sin bryllupsdans. Ved gledens *unio mystica* forløses Harry fra *principium individuationis*; ved nietzscheansk aktivitet bryter Harry ut fra sin schopenhauriske passivitet. Pablo fører nå Hermine og Harry inn i "Det magiske teater" (*De udødeliges rom*), hvor Harry får se sin egen sjels billedverden. Her sammenblandes og samvirker det apollinske og det dionysiske, og ved den sjokkerende *rystelsen* Harry opplever

som følge, oppnår han den tragiske virkning, som gir ham *katharsis*. Harry har nå fått sin renselse, og oppnådd tilstanden ”produktiv lykke/ulykke”.

Jeg har forsøkt å vise at ”Harry Hallers opptegnelser” kan leses som en tragedie, først og fremst på et formelt nivå. Men også på et innholdsmessig plan kan vi si at opptegnelsene er en tragedie. Det tragiske er at Harry aldri når helt opp til *De udødelige*: Drapet på Hermine kan leses som hans regresjon tilbake til *det borgerlige rom*. Det som gjør at Harry allikevel oppnår tragediens *katharsis*, er hans dom fra De udødeliges jury – vi kan si at dette blir hans renselse, hans frelse. Harry ender til sist opp i en mer balansert tilstand, og som det ble antydnet i det fjerde kapittelets første del, er han ved romanens avsluttning: fredelig og samlet.

“Innerst inne vet du godt  
at det finnes bare en eneste magi,  
en eneste kraft, en eneste frelse  
– og det er å elske”

*Hermann Hesse*

## Episodeinndeling:

### ***Utgiverens Forord (7-28):***

- Steppeulven: kommer for å leie rom; flytter inn (7-13)
- ”Foredraget”: kulturkritiker/ historiefilosof; ”*Steppeulvens blikk*” (13-14)
- Steppeulven: indre beskrivelse (14-16)
- Steppeulven: ytre beskrivelse (16-18)
- ”Trappeoppgangen”: nevøens første samtale med Steppeulven (18-21)
- ”Konserten”: Händel; Friedemann Bach; Reger (22-24)
- Erika: Besøker Harry (24)
- Erika: Nytt besøk – Harry avslutter forholdet (24-25)
- ”*Harrys uttalelse*” (27-28)

### ***Harry Hallers Opptegnelser (29-237):***

- Beskrivelse av Steppeulvens tilværelse (29-31)
- ”Trappeoppgangen”: ”*tempel av orden*” [jmf. 18-21] (32)
- ”Konserten”: gyllen, guddommelig tråd; ”*Det gylne spor*” [jmf. 22-24] (34-35)
- ”Portalen” (35-37)
- ”Stahlhelm”: vertshus; det lille, gammeldagse (38-41)
- ”Jazzlokalet” (42-43)
- ”Plakaten”: [jmf. ”Portalen] Traktatmannen (44-46)

### ***Traktaten om Steppeulven (46-74)***

- Dikt: Steppeulven (74)
- To Bilder: Tale om tidligere selvoppgjør (75-77)
- Beslutningen: *Selvordet* (77-79)
- ”Kirkegården”: Liktoget i Martinvorstadt; ”*det borgerlige hykleri*” (80-82)
- ”Biblioteket”: møter den unge professoren (83-87)
- ”Middagsbesøket”: hjemme hos professoren (87-92)
- ”Schwarzen Adler”: Hermine [første møte] (95-112)
- ”Drømmen”: Goethe – *De udødeliges latter* (104-109)
- Hermine: forteller om helgnene; *De hellige* (110-112)
- Te med Tante [vertinnen]: Radioen (113-115)
- ”Alten Franziskaner”: Hermine [andre møte] (117-127)
- Te med Hermine: Grammofonen (128-131)
- ”Hotel Balances”: Hermine [første dans]; Maria; Pablo (132-141)
- Pablo: Om Musikk (141-147)
- Konsert: Domkirken (147-149)
- Maria: første elskov (150-156)
- ”Pablos leilighet”: foreslår ménage á trois [med Maria og Harry] (158-159)

- Augustino: Pablo låner penger av Harry (159-160)
- Harry snakker med Hermine om Maria (160-161)
- Hermine: *Siste samtale før ballet* (162-169)
- Dikt: De udødelige (170-171)
- Maria: siste elskov (171-173)
- ”**Stahlhelm**”: siste besøk (173-175)
- Kino: Det gamle Testamentet – Moses (175-177)
- ”**Globus-salene**”: *Karnevalet* (177-237)
- ”**Garderobemerket**”: [jmf. ”Portalen” og ”Plakaten”] Garderobemannen (179)
- Maria: avskjed (180)
- ”**Helvede**”: Hermann – Hermine; *unio mystica* (180-189)

### ***Det Magiske Teater (189-237):***

- Venterom: Rundt værelse; blålig lys; via en trapp (189-190)
- ”**Det Magiske Teater**” [DMT]: Et vakkert billedkabinett (190-237)
- Speil: Lommespeil og Storespeil [ser ”Harrywolf”] (190-195)
- **Dør 1**: ”Opp til munter jakt! Alle biler er lovlig vilt” (196-207)
- Tilbake i **Korridoren**: mange dører [jmf. 169] (207-208)
- **Dør 2**: ”Veiledning i personlighets-strukturering [...]” (208-211)
- **Dør 3**: ”Fabelaktig Steppeulv-dressur” (211-214)
- ”**Å venner, ikke disse toner!**” [Beethoven; Hesses artikkel] (214)
- **Dør 4**: ”Alle piker er dine” (214-221)
- **Dør 5**: ”Hvordan man dreper med kjærighet” (221)
- Harry løper gjennom **Korridoren**; stanser foran Storespeil (222)
- **Dør 6**: Mozart går inn en av dørene; Harry følger etter (223-226)
- Mozart: Rimevers (225-226)
- Tilbake i **Korridoren**: Står foran Storespeil (226-227)
- **Dør 7**: *Harry dreper Hermine* (227-228)
- Verselinjer: De udødelige [jmf. 170-171] (229)
- Mozart: belærer Harry om: Radio og Livet (229-233)
- **Dør 8**: ”*Harrys henrettelse*” (233-237)

Sidetallsinndelingen er jamfør: Herman Hesse, *Der Steppenwolf* [*Erzählung*] (1955),

Suhrkamp taschenbuch 175, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main.

## Litteraturliste:

- Ball, Hugo. 1927. *Hermann Hesse : sein Leben und sein Werk*. Berlin: Fischer.
- Bareiss, Otto. 1962. *Hermann Hesse. Eine Bibliographie*. Basel: Karl Maier-Bader & Co.
- Boulby, Mark. 1967. *Hermann Hesse: His Mind and Art*. Ithaca, New York: Cornell University Press.
- Duus, Arne. 1988. *Den tungeste byrde - eller Harry Hallers forvandling. Hermann Hesses roman Steppeulven belyst gennem C. G. Jungs psykologiske teorier, Odense University studies in literature ; 20*. Odense: Odense Universitetsforlag.
- Field, George Wallis. 1970. *Hermann Hesse, Twayne's world authors series ; 93*. New York: Twayne Publishers.
- Freedman, Ralph. 1978. *Hermann Hesse: pilgrim of crisis: a biography by Ralph Freedman*. New York: Pantheon Books.
- Goethe, Johann Wolfgang von. 1957. *Faust. Oslo: Dreyers Forlag*.
- . 2002. *Faust*. Oslo: Aschehoug Klassiker.
- . 2003. *Wilhel Meisters Læreår*. Oslo: Aschehoug Klassiker.
- Hesse, Hermann. 1955. *Der Steppenwolf : Erzählung*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- . 1991. *Eventyr*. Oslo: Solum Forlag.
- . 1957. *Gesammelte Schriften*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- . 1993. *Klingsors siste sommer fortelling, Klassikerserien moderne tider ; 2*. [Oslo]: Bokvennen.
- . 1981. *Hermann Hesse. Kunstneren og Krigen*. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag.
- . 2000. *Steppeulven*. Original edition, 1927.

- Kenosian, David. 1995. *Puzzles of the Body. The Labyrinths in Kafkas Prozeß, Manns Zauerberg und Hesses Steppenwolf*. Peter Lang Publishing.
- Landro, Jan H. 1992. *Hermann Hesse*.
- Michels, Volker. 1972. *Materialen zu Hermann Hesses "Der Steppenwolf"*, Suhrkamp Taschenbuch ; 53. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- . 1976. *Über Hermann Hesse*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Mileck, Joseph. 1958. *Hermann Hesse and his critics : the criticism and bibliography of half a century*. New York: AMS Press.
- . 1977. *Hermann Hesse : biography and bibliography*. Berkeley: University of California Press.
- . 1978. *Hermann Hesse : life and art*. Berkeley: University of California Press.
- Nietzsche, Friedrich. 1993. *Tragediens fødsel, En Pax-bok*. Oslo: Pax.
- Pfeifer, Martin. 1980. *Hesse-Kommentar zu sämtlichen Werken*. München: Winkler.
- Schwarz, Egon. 1961. Zur Erklärung von Hesses "Steppenwolf". *Monatshefte* 53 (4):191-198.
- Serrano, Miguel. 1966. *C.G. Jung and Hermann Hesse : a record of two friendships*. London: Routledge & Kegan Paul.
- Simons, John D. 1972. *Hermann Hesse's Steppenwolf : a critical commentary*. New York: Monarch press.
- . 1972. *Hermann Hesse's Steppenwolf : A critical commentary*. New York, N.Y.,.
- Tygstrup, Frederik. 2000. *På sporet af virkeligheden*. Copenhagen: Gyldendal.
- Voit, Friedrich. 1992. *Hermann Hesse : Der Steppenwolf, Erläuterungen und Dokumente*. Stuttgart: Reclam.
- Waibler, Helmut. 1962. *Eine Bibliographie*. Bern und München: Francke Verlag.
- Ziolkowski, Theodore. 1965. *The novels of Hermann Hesse : a study in theme and structure*. Princeton, N.J.: Princeton University Press.



### **Internett:**

Stuart Whatling. *Putting Mise-en-abyme in its (medieval)place.*

<http://www.courtauld.ac.uk/researchforum/projects/medievalarttheory/documents/Mise-en-abyme.pdf>

### **Abstrakt**

In diesen Aufgaben gibt es eine Analyse von Hermann Hesses *Der Steppenwolf*. Die Fokus will an der literarischs *Raum* des Romans wäre. Die These ist, daß die Bewegungen zum Hauptpersonen Harry Haller eine Schreibmarke für ihnen Zustand des Bewusstsein sind, und daß die *Räume*, die er bewegt in, sind Bewusstseinschreibmarken.