

literatur für leser

15

1

38. Jahrgang

Forever young?
Unschuld und Erfahrung im Werk
Hermann Hesses

Herausgegeben von Ingo Cornils

Mit Beiträgen von Maike Rettmann,
Jon Hughes, Neale Cunningham,
Sikander Singh, Mauro Ponzi



PETER LANG
EDITION

Inhaltsverzeichnis

Ingo Cornils

Editorial _____ 1

Maike Rettmann

Unschuld und verlorene Unschuld in Hesses *Peter Camenzind* _____ 5

Jon Hughes

“Der Fluß des Geschehens”: Time and Experience in Hermann Hesse's *Demian* and *Siddhartha* _____ 17

Neale Cunningham

Hermann Hesse and the Butterflies – A Journey from Innocence to Experience and Back _____ 31

Sikander Singh

Stufenfolgen. Unschuld und Erfahrung in Hermann Hesses *Glasperlenspiel* _____ 39

Mauro Ponzi

Erfahrung und Selbstfindung: zur ewigen Jugend _____ 53

literatur für leser

herausgegeben von:

Peer Review:

Verlag und

Anzeigenverwaltung:

Redaktion der

englischsprachigen Beiträge:

Redaktion der

deutschsprachigen Beiträge

Erscheinungsweise:

Bezugsbedingungen:

Keith Bullivant, Ingo Cornils, Carsten Jakobi, Bernhard Spies, Sabine Wilke
literatur für leser ist peer reviewed. Alle bei der Redaktion eingehenden Beiträge
werden anonymisiert an alle Herausgeber weitergegeben und von allen begutach-
tet. Jeder Herausgeber hat ein Vetorecht.

Peter Lang GmbH, Internationaler Verlag der Wissenschaften, Postfach 94 02
25, 60460 Frankfurt/M.,

Telefon: 069 / 78 07 050, Telefax 069 / 78 07 05 50

Dr. Sabine Wilke, Professor of German, Dept. of Germanics, Box 353130, Univer-
sity of Washington, Seattle, WA 98195, USA

wilke@u.washington.edu

Dr. Carsten Jakobi, Johannes Gutenberg-Universität Mainz, FB 05, Deutsches
Institut, D-55099 Mainz

cjakobi@uni-mainz.de

4mal jährlich

März/Juni/September/Dezember

Jahresabonnement EUR 32,-; Jahresabonnement für Studenten EUR 22,-;

Einzelheft EUR 9,20. Alle Preise verstehen sich zuzüglich Porto und Verpackung.

Abonnements können mit einer Frist von 8 Wochen zum Jahresende gekündigt
werden. Alle Beiträge sind urheberrechtlich geschützt. Übersetzung, Nachdruck,

Vervielfältigung auf photomechanischem oder ähnlichem Wege, Vortrag, Funk- und
Fernsehsendung sowie Speicherung in Datenverarbeitungsanlagen – auch aus-
zugsweise – bleiben vorbehalten.

Editorial

Erfahrung, so der englische Dichter William Blake (1757-1827), kostet den Menschen alles was er hat.¹ Für den deutsch-schweizerischen Schriftsteller Hermann Hesse (1877-1962), der dem englischen Mystiker in seiner Unbedingtheit auf vielfältige Weise ähnelt,² trifft diese Maxime sicherlich im besonderen Maße zu. Aufgewachsen in einer pietistisch frommen Familie, wurde sein ‚Eigensinn‘ von frühester Jugend an systematisch herausgefordert. Eltern und Lehrer versuchten mit allen Mitteln, seinen Willen zu brechen: eine brutale Form der Erziehung, die der junge Hesse mit Eskapaden, Flucht und einem Selbstmordversuch beantwortete. Gleichzeitig wurden die religiösen Eckpfeiler, das Bewusstsein von Gut und Böse, von Schuld und Verdammnis, von Himmel und Hölle, tief in seine Psyche eingepflanzt. Das Problem einer dualistisch konstruierten Welt sollte ihn sein Leben lang beschäftigen und zu einem Gegenentwurf herausfordern, der die Vielfältigkeit der erfahrbaren Welt schätzt und gleichzeitig die Einheit hinter den Gegensätzen betont.

Insbesondere die Spannung zwischen Unschuld und Erfahrung – sei es der traumatische Schock durch die die kindliche Psyche zutiefst verstörende Erfahrung der Realität, sei es die problematische Erfahrung des sexuellen Erwachens – wird zu einem der zentralen Themen im Werk Hermann Hesses. Der Übergang von kindlicher Unschuld zur Welt der Erfahrung ist in seiner Welt der unwiederbringliche Verlust von Heimat und Natur, Spiel und Phantasie. „Die Kinderheimat ist zu Erinnerung und Heimweh geworden; es führt keine Straße mich mehr dorthin“ heißt es in *Schön ist die Jugend* (1907).³ Bereits in seiner Jugendschrift *Eine Stunde hinter Mitternacht* (1898) beschreibt Hesse die „Trümmer meiner Jugendwelt“⁴, und auch in den *Hinterlassene[n] Schriften und Gedichte[n] von Hermann Lauscher* (1900) wird der frühe Verlust des kindlichen Urvertrauens zum Gegenstand der Erzählung. Eine der ersten Kindheitserinnerungen gilt einem Onkel, der den jungen Hermann über die Brüstung einer hohen Mauer hebt und ihn in die Tiefe blicken läßt:

Davon ergriff mich die Angst des Schwindels, ich war aufgeregt und zitterte am ganzen Leibe, bis ich zu Hause wieder in meinem Bette lag. Von da an trat in schweren Angstträumen, denen ich damals oft zur Beute fiel, häufig diese Tiefe herzbeklemmend vor meine Seele, daß ich im Traum stöhnte und weinend erwachte.⁵

-
- 1 "What is the price of Experience? do men buy it for a song, or wisdom for a dance in thestreet? No! It is bought with the price of all a man hath – his house, his wife, his children." William Blake: *The Four Zoas*, II, Z. 397-401. In: Geoffrey Keynes: *Blake. Complete Writings*. Oxford: Oxford University Press 1979, S. 290.
 - 2 Vgl. Ingo Cornils: "Furchtbare Symmetrien. Romantische Verwandtschaften im Werk der Dichter-Maler Hermann Hesse und William Blake". In: *arcadia*, 46 (2011), Heft 1, S. 149-166.
 - 3 Hermann Hesse: *Schön ist die Jugend*. In: Hermann Hesse: *Sämtliche Werke*. Hrsg. von Volker Michels. Band 7. Frankfurt/M.: Suhrkamp 2001, S. 50. Im Folgenden abgekürzt als SW 7, 50.
 - 4 Hermann Hesse: *Eine Stunde hinter Mitternacht*. In: SW 1, 167-218, hier: S. 192.
 - 5 Hermann Hesse: *Hinterlassene Schriften und Gedichte von Hermann Lauscher*. In: SW 1, 219-327, hier: S. 225.

Der Erzähler betont, daß der als Vertreibung aus dem Paradies erfahrene Verlust der kindlichen Unschuld die Folge einer Gefühls- und Wahrnehmungsänderung ist, die sich nicht mehr rückgängig machen läßt:

Ich fand nie wieder so herrlich schlanken Wegerich, so gelb-brennenden Mauerpfeffer, so verlockend schillernde Eidechsen und Schmetterlinge, und mein Verstand beharrt nur müde und mit geringem Eifer auf der Erkenntnis, daß nicht die Blumen und Eidechsen sich seither so zum Üblen verwandelt haben, sondern nur mein Gemüt und mein Auge.⁶

Kinder, so reflektiert der Erzähler weiter, sind „weitherzig und vermögen durch den Zauber der Phantasie Dinge in ihrer Seele nebeneinander zu beherbergen, deren Widerstreit in älteren Köpfen zum heftigsten Krieg und Entweder-Oder wird“.⁷ ‚Phantasie‘ ist Hesses Stichwort für die als magisch, verzaubert und bezaubernd erlebte Welt aus der Perspektive des Kindes, die er in vielen Versuchen wie einen Schmetterling einzufangen suchte, etwa in dem autobiographischen Versuch *Kurzgefaßter Lebenslauf* (1921) oder in der fast zeitgleich entstandenen (und später von Peter Weiss kongenial illustrierten) *Kindheit des Zauberers*.

Erfahrung dagegen ist für Hesse der Moment des ‚Erwachens‘, und durchaus nicht gleichzusetzen mit dem Erwachsenwerden. Das Nebeneinanderhalten widerstreitender Meinungen, Wünsche und Ideen (vom englischen Dichter John Keats als ‚negative capability‘ bezeichnet),⁸ führt zu einem inneren Konflikt, den es immer wieder auszutragen gilt. Bekanntermaßen tun sich seine Protagonisten schwer mit dem, was sie jenseits der Kindheit erwartet: Sexualität, Glaubenszweifel, Krieg, Krankheit, Eheprobleme, Alkohol, Ideologien, Bürokratie, Alltagsstress und bürgerliche Konventionen sind Herausforderungen, an denen sie entweder zerbrechen (wie der Missionar Robert Aghion)⁹ oder denen sie sich durch außerordentliche Anstrengungen entziehen. In einem schmerzhaften Prozess der Individuation, einer ‚anti-Sozialisation‘, kämpft sich der Vogel aus dem Ei (*Demian*), oft um den Preis der Geborgenheit und materiellen Sicherheit (*Knulp*; *Siddhartha*; *Steppenwolf*), der Gesundheit (*Narziß und Goldmund*) oder der gesellschaftlichen Stellung (*Klein und Wagner*; *Das Glasperlenspiel*).

Der Wunsch nach einer Rückkehr in die als farbiger erinnerte Kindheit und die als intensiver erlebte Jugend, die noch nicht durch Erfahrung gelähmt ist, läßt sich in Hesses Werken immer wieder ausmachen. Als ob sie Bob Dylans Lied *Forever Young* (1973) im Ohr hätten, sehnen sich seine Protagonisten nach der (Ur-)Mutter (*Iris*), wandern durch ein psychedelisches Paradies (*Piktors Verwandlungen*), verbrennen in künstlerischer Ekstase (*Klingsors letzter Sommer*), durchtanzen die Nächte im Karneval (*Steppenwolf*), schlafen sich durch die Betten der Bauern- und Adligentöchter (*Narziß und Goldmund*), und springen noch als gereifte Männer in eiskalte Bergseen (*Das Glasperlenspiel*). In bürgerlicher ‚Würde‘ zu altern ist ihnen

6 Ebd., S. 227.

7 Ebd., S. 233.

8 Vgl. Ingo Cornils: „Hermann Hesse und die englische Romantik“. In: Henriette Herwig/Florian Trabert (Hrsg.): *Der Grenzgänger Hermann Hesse. Neue Perspektiven der Forschung*. Freiburg: Rombach Verlag 2013, S.187-207.

9 Vgl. John Zilcosky: "Hermann Hesse's Colonial Uncanny: Robert Aghion, 1913". In: *New German Critique* 123, Vol. 41, No.3, Fall 2014, S.199-218.

nicht gegeben. Das Gedicht *Der Mann von fünfzig Jahren* (1927), in der Zeit der *Steppenwolf*-Krise entstanden, beschreibt den ‚Ruf des Lebens‘ mit sardonischer Eindringlichkeit:

Von der Wiege bis zur Bahre
Sind es fünfzig Jahre,
Dann beginnt der Tod.
Man vertrottelt, man versauert,
Man verwahrlost, man verbauert
Und zum Teufel geh'n die Haare.
Auch die Zähne gehen flöten,
Und statt daß wir mit Entzücken
Junge Mädchen an uns drücken,
Lesen wir ein Buch von Goethen.

Aber einmal noch vor'm Ende
Will ich so ein Kind mir fangen,
Augen hell und Locken kraus,
Nehm's behutsam in die Hände,
Küsse Mund und Brust und Wangen,
Zieh ihm Rock und Höslein aus.
Nachher dann, in Gottes Namen,
soll der Tod mich holen. Amen.¹⁰

Aufgrund seiner besonderen Sensibilität für die psychologischen Folgen des Verlusts der Unschuld wird Hesse oft als ‚Autor der Jugend‘ oder gar ‚Eskapist‘ bezeichnet. Obwohl einiges dafür spricht, dass er besonders unter Jugendlichen stark rezipiert wurde und wird, ist Hesses intensive Beschäftigung mit dem Thema doch weitaus komplexer, anspruchsvoller, und auch für ältere Leser relevant. Er besteht darauf, die Unschuld, das heißt: eine gewisse naive und offene Weltsicht, gegen die zynische und sich der Übermacht der Realität ergebende Erfahrung zu verteidigen, ohne im reinen Eskapismus zu enden.

Wie manifestiert sich nun Hesses Versuch einer Synthese von Unschuld und Erfahrung? Dieser in der Forschung bisher wenig beachteten Frage gehen die Beiträge in diesem Themenheft nach. Sie zeichnen eine Entwicklungslinie von *Peter Camenzind* (Maïke Rettmann) über *Demian* und *Siddhartha* (Jon Hughes), Hermann Hesses Faszination mit Schmetterlingen (Neale Cunningham) bis zu Hesses *Glasperlenspiel* (Sikander Singh) auf und stellen sie in einen ideengeschichtlichen, psychologischen und philosophischen Zusammenhang (Mauro Ponzi).

Ich bedanke mich bei den Beiträgern für ihre kollegiale Mitarbeit und einmal mehr bei Carsten Jakobi für seine tatkräftige Unterstützung bei der Herstellung dieses Themenheftes.

10 Hermann Hesse: *Der Mann von Fünfzig Jahren*. In: SW 10, 565/566.

Unschuld und verlorene Unschuld in Hesses *Peter Camenzind*

Der Weg der Menschwerdung beginnt mit der Unschuld (Paradies, Kindheit, verantwortungsloses Vorstadium). Von da führt er in die Schuld, in das Wissen um Gut und Böse, in die Forderungen der Kultur, der Moral, der Religionen, der Menschheitsideale. Bei jedem, der diese Stufe ernstlich und als differenziertes Individuum durchlebt, endet sie unweigerlich mit Verzweiflung [...]. Diese Verzweiflung führt nun entweder zum Untergang oder aber zu einem dritten Reich des Geistes, [...] zu einer neuen, höheren Art von Verantwortungslosigkeit, oder kurz gesagt zum Glauben.¹

In diesem dreistufigen Modell der menschlichen (Seelen-)Entwicklung, die Hermann Hesse in seinem Aufsatz *Ein Stückchen Theologie* von 1932 entwirft,² erscheint die Kindheit als Raum der Unschuld. Unschuld ist in Hesses Perspektive ein „ontologische[s] Apriori“³, das zur biblischen Paradiesvorstellung in Bezug gesetzt wird und für das Kind mit dem Attribut ‚Verantwortungslosigkeit‘ einen angeborenen Seinszustand in Anspruch nimmt, in dem es von jeglicher Verpflichtung, für die Folgen seiner Handlungen einzustehen, freigesprochen wird. Anders als der mit der christlichen Paradiesgeschichte verbundene Sündenfall stellt sich Schuld hier in der Entwicklung des Menschen nicht durch Verfehlungen des Einzelnen und Verführungskünste Dritter ein: Sie ist ein unweigerlich eintretender Entwicklungszustand. Schuld beginnt bei Hesse mit der Sozialisation – mit der Einführung in Denkweisen und Wissensbestände kultureller, moralischer und religiöser Institutionen –, deren Preis existentielle Verzweiflung ist. Wer diese Verzweiflung überwinden kann – und nicht, wie etwa Hans Giebenrath aus *Unterm Rad* (1906) oder Friedrich Klein aus der Novelle *Klein und Wagner* (1919), einen verfrühten Tod im Wasser findet –, dem eröffnet sich eine „neue Art von Unschuld“⁴: zwar gelangt er „nicht wieder hinter Moral und Kultur zurück ins Kinderparadies“, dafür aber „über sie hinaus in das Lebenkönnen kraft eines Glaubens.“⁵

Während die Suche nach jener ‚neuen Art von Unschuld‘ zentraler Erzählmotor vieler Hesse-Texte ist, begegnen wir einem beglückenden Kinderparadies der Unschuld dort seltener. So ist etwa der Schulroman *Unterm Rad* die Geschichte einer zu früh verlorenen Unschuld, einer vorzeitigen Vertreibung aus dem Kinderparadies. Kontaminiert vom falschen Ehrgeiz seines Vaters und den Bildungsanforderungen seiner schulischen Lehrmeister steht dort der noch prä-adoleszente Knabe Hans Giebenrath

-
- 1 Hermann Hesse: *Ein Stückchen Theologie*. In: ders.: *Sämtliche Werke*. Bd. 12. Hrsg. von Volker Michels. Frankfurt a.M. 2003, S. 152-164, hier S. 152.
 - 2 Vgl. zum Menschenbild in *Ein Stückchen Theologie* Günter Baumann: „Menschsein als Aufgabe. Dimensionen von Hermann Hesses Menschenbild“. In: *Hesse Page Journal IV* (2008), S. 1-19, hier S. 2f. [<http://www.gss.ucsb.edu/projects/hesse/papers/baumann-calw-2008.pdf>, zuletzt abgerufen am 13.9.2015].
 - 3 Charles de Roche: „Einleitung“. In: ders.: *Literaturgeschichte der Unschuld. Das Motiv der Unschuld und die Grenzen des fiktionalen Textes*. München 2006, S. 21-55, hier S. 26.
 - 4 Hesse: *Ein Stückchen Theologie*, S. 155.
 - 5 Ebd., S. 154.

vor den Ruinen seines Kindheitsraums, dem er sich bereits seit „eine[r] ganzen Ewigkeit“ unwiederbringlich entzogen fühlt und der nur noch als schmerzhaftes Erinnerung Eingang in den Text findet.⁶ In einer Passage des *Steppenwolfs* (1927) wird die Kindheit als Ort der Unschuld gar als Utopie der Erwachsenenwelt entlarvt, die sich aus retrospektiver Verklärung speist:

„O selig, ein Kind noch zu sein!“ Der sympathische, aber sentimentale Mann, der das Lied vom seligen Kinde singt, möchte ebenfalls zur Natur, zur Unschuld, zu den Anfängen zurück und hat ganz vergessen, daß die Kinder keineswegs selig sind, daß sie vieler Konflikte, daß sie vieler Zwiespältigkeiten, daß sie aller Leiden fähig sind.⁷

Eine auf den ersten Blick unschuldige Kindheit im Sinne Hesses scheint dagegen sein Romanerstling *Peter Camenzind*⁸ aus dem Jahre 1904 zu entwerfen. Die Kindheit des Titelhelden zeichnet sich durch den engen Bezug zur Natur aus, die als zentrale Einflussinstanz auf den Protagonisten entfaltet wird, während menschliche Sozialisationsfaktoren signifikant in den Hintergrund treten. Im Folgenden wird allerdings zu zeigen sein, dass die vermeintliche Idealität der Kindheitserfahrung Peter Camenzinds durch verschiedene textuelle Verfahren in Frage gestellt und ambivalent durchsetzt wird. Welche Funktion die Idee der Unschuld im Umkreis der Themenbereiche Liebe, Freundschaft und Künstlertum einnimmt, ist dabei Gegenstand weiterer Überlegungen.

*

Peter Camenzind erzählt die Geschichte seines gleichnamigen Protagonisten, einem Bauernsohn, der im fiktiven Bergdorf Nimikon aufwächst. Getrieben von einem mit der Adoleszenz erwachenden Fernweh und dem Wunsch, ein Dichter zu werden, der der stummen Natur seine Stimme leiht, eröffnet ihm ein glücklicher Zufall die Möglichkeit höherer Bildung, durch die er sein Herkunftsmilieu verlassen kann. In den städtischen Sphären von Zürich, Basel und Paris kommt er mit Gelehrten- und Bohème-Kreisen in Berührung, in denen er allerdings, abgestoßen von modernen Zeiterscheinungen, kein Glück findet und Außenseiter bleibt. Als ewiger Junggeselle, der zwar in Liebe zu verschiedenen Frauen entbrennt, aber stets den Kairos der Werbung um sie verpasst,⁹ findet Peter Erfüllung allein in den homoerotisch gefärbten Freundschaften zu dem Studenten Richard und dem körperbehinderten Boppi, die

-
- 6 „Hier stand ein morsches, längst nicht mehr benutztes Gartenhäuschen; darin hatte er seinerzeit einen Bretterstall gezimmert und drei Jahre lang Kaninchen drin gehabt. Im vorigen Herbst waren sie ihm weggenommen worden, des Examens wegen. Er hatte keine Zeit mehr für Zerstreuungen gehabt. Auch im Garten war er schon lang nicht mehr gewesen. Der leere Verschlag sah baufällig aus, die Tropfsteingruppe in der Mauerecke war zusammengefallen, das kleine, hölzerne Wasserrädchen lag verbogen und zerbrochen neben der Wasserleitung. Er dachte an die Zeit, da er das alles gebaut und geschnitzt und seine Freude daran gehabt hatte. Es war auch schon zwei Jahre her – eine ganze Ewigkeit“ (Hermann Hesse: *Unterm Rad*. In: ders.: *Sämtliche Werke*. Bd. 2. Hrsg. von Volker Michels. Frankfurt a.M. 2003, S. 135-280, hier S. 144).
- 7 Hermann Hesse: *Der Steppenwolf*. In: ders.: *Sämtliche Werke*. Bd. 4. Hrsg. von Volker Michels. Frankfurt a.M. 2003, S. 5-267, hier S. 65. Hervorhebung im Original.
- 8 Hermann Hesse: *Peter Camenzind*. In: ders.: *Sämtliche Werke*. Bd. 2. Hrsg. von Volker Michels. Frankfurt a.M. 2003, S. 5-134. Im Folgenden zitiert mit der Sigle PC und Seitenzahl in Klammern.
- 9 Vgl. Henriette Herwig: „Der melancholische Jüngling in Hermann Hesses *Peter Camenzind* und *Unterm Rad* und Thomas Manns *Buddenbrooks* und *Tonio Kröger*“. In: *Thomas Mann Jahrbuch* 26 (2013), S. 191-208, hier S. 194.

jedoch beide, durch den Tod der Freunde, von keiner langen Dauer bleiben. Am Ende kehrt Peter an den Ausgangspunkt des Romans zurück: In Nimikon pflegt er seinen inzwischen alten Vater, seine nie über experimentellen Status hinausgekommene Dichtung verschließt er in einer Schublade und als passionierter Zecher spielt er mit dem Gedanken, die einen Nachfolger suchende Dorfwirtschaft zu übernehmen.¹⁰

Dass die Kindheitsepisode des Peter *Camenzind*, von der aus Hesses „Entwicklungsroman ohne [augenscheinliche, M.R.] Entwicklung“¹¹ seinen Ausgang nimmt, eine bedeutende Rolle im Gesamttext spielt, darüber ist sich die bisherige Forschung einig. In der interpretativen Bewertung dieser Episode sind dagegen verschiedene Standpunkte vertreten worden. Während etwa Reinhild Schwede in der Nimikoner Knabenzeit des Protagonisten die Erfahrung einer „präkapitalistische[n] Idylle“¹² gestaltet sieht und Ewa Hendryk von einer „idyllisch geschilderten Kindheit“¹³ spricht, betont Andreas Solbach, dass die Kindheit Peter Camenzinds im Vergleich zu Entwürfen in Hesses früherer Prosa gerade kein „idyllisches Bildchen“¹⁴ sei. Auch Axel Goodbody bemerkt, dass in den Kindheitsschilderungen des Textes „keine einfache Idealisierung der dörflichen Heimat“¹⁵ vorgenommen werde. Tatsächlich liegt die Versuchung nahe, durch den im Text zentral gesetzten Konflikt zwischen einer negativ erfahrenen städtisch-modernen Sphäre und der ländlich-naturhaften Sphäre¹⁶ Peters Nimikoner Kindheit ins Licht der Idylle zu rücken. Wenn aber bei der Betrachtung der Episode die in diesem Punkt durchaus nicht unwichtige Erzählsituation des Romans einbezogen wird, erscheint die vermeintliche Kindheitsidylle in ambivalenterem Licht.

Vermittelt Hesse in *Unterm Rad* die Kindheits- und Adoleszenzerfahrungen Hans Giebenraths durch einen auktorialen Erzähler, der einerseits Einblicke in die Psyche des leidenden Heranwachsenden gibt, andererseits die individualisierte Geschichte streckenweise dazu nutzt, allgemeine Kritik an einem zerstörerischen Schulwesen zu üben, wird im *Peter Camenzind* eine autodiegetische Ich-Erzählung entfaltet. Es ist der Titelheld selbst, der im fortgeschrittenen Erwachsenenalter auf die Stationen seines Lebens – seine Kindheit, sein Studium, Frauen- und Freundschaftsverhältnisse und die Rückkehr nach Nimikon – zurückblickt.¹⁷ Als fiktiver autobiographischer Erzähler nimmt er sich die Freiheit, Episoden seines Lebens aus der Erzählung zu

10 Vgl. ebd., S. 195f.

11 Helmut Schink: „Sinnsuche und lyrische Skepsis – Hermann Hesses Romane *Peter Camenzind* und *Demi-an*“. In: ders.: *Jugend als Krankheit? Hermann Hesse, Robert Musil, Franz Kafka, Reinhold Schneider, Anne Frank, Franz Innerhofer*. Linz 1980, S. 9-40, hier S. 31.

12 Reinhild Schwede: „Peter Camenzind“ von Hermann Hesse“. In: dies.: *Wilhelminische Neuromantik. Flucht oder Zuflucht? Ästhetizistischer, exotischer und provinzialischer Eskapismus im Werk Hauptmanns, Hesses und der Brüder Mann um 1900*. Frankfurt a.M. 1987, S. 120-142, hier S. 137.

13 Ewa Hendryk: „Die Frage nach dem Sinn des Lebens in Hermann Hesses *Peter Camenzind*“. In: *Colloquia Germanica Stetinensia* 15 (2007), S. 229-241, hier S. 239.

14 Andreas Solbach: „Kontrolliertes Risiko: Die poetologische Problematik in Hesses Frühwerk“. In: ders. (Hrsg.): *Hermann Hesse und die literarische Moderne. Kulturwissenschaftliche Facetten einer literarischen Konstante im 20. Jahrhundert*. Frankfurt a.M. 2004, S. 134-154, hier S. 141.

15 Axel Goodbody: „Heimat als Identität und ökologisches Bewusstsein stiftender Faktor. Zu Ansätzen in Romanen um 1900 von Bruno Wille, Hermann Hesse und Josef Ponten“. In: Adam Paulsen/Anna Sandberg (Hrsg.): *Natur und Moderne um 1900. Räume – Repräsentationen – Medien*. Bielefeld 2013, S. 183- 202, hier S. 195.

16 Diesen Konflikt betont insbesondere Herwig: „Der melancholische Jüngling“, S. 193.

17 Die retrospektive Erzählhaltung wird auf sprachlicher Ebene durch die Temporaldeixis „heute noch“ (z.B. PC, 20; 24; 55; 99) markiert. Vgl. Solbach: „Kontrolliertes Risiko“, S. 150.

streichen – etwa seine Zeit in Paris –, proleptische Resümées zu ziehen und gelegentlich, wenn auch subtil, darauf hinzuweisen, dass er gleich dem „sentimentale[n] Mann“ aus dem *Steppenwolf* vor retrospektiv verklärenden Darstellungen nicht gefeit ist: „Fortwährend umgaben mich die Bilder der früheren Zeit, Onkel Konrad, Rösi Girtanner, die Mutter, Richard und die Aglietti, und ich sah sie an wie ein schönes Bilderbuch, bei dem man sich wundert, wie schön und wohlbeschaffen alle Dinge darin aussehen, die in Wirklichkeit nicht halb so köstlich sind.“ (PC, 100) Damit spricht Peter Camenzind das Problem authentischen Erinnerns an und markiert sich zudem als einen in seinen Bewertungen durchaus unzuverlässigen Erzähler.¹⁸

Markierungen verklärenden Erzählens lassen sich auch in den Kindheitserinnerungen Peter Camenzinds finden. Dort entwirft sich der Protagonist einerseits auf großem Erzählraum als Günstling Gottes, dem ein besonders harmonisches und deutlich emotionalisiertes Verhältnis zur Natur vergönnt ist, und deutet andererseits nur in verhältnismäßig kurzen – und zumeist nicht mit Gefühlsvokabular inszenierten – Passagen an, dass sein besonderer Bezug zur Natur Ergebnis eines Mangels an menschlicher Zuwendung ist.¹⁹ Dies bewirkt, dass die Hinweise auf eine unglückliche Kindheit Peters hinter seinem besonderen Naturerleben zurücktreten und die Kindheitsgeschichte als Mangelerfahrung zur positiv umgedeuteten Voraussetzung für seinen weiteren Lebensweg wird:²⁰ „Alles dieses kann schon eine Kindheit und zur Not auch ein Leben erfüllen.“ (PC, 13)

Bereits in der großen Naturreflexion, die den Roman eröffnet, werden beide Aspekte von Peter Camenzinds Kindheit, die Naturliebe wie die gestörte Beziehung zu den Menschen, auf engstem Raum in Bezug gesetzt:

Im Anfang war der Mythos. Wie der große Gott in den Seelen der Inder, Griechen und Germanen dichtete und nach Ausdruck rang, so dichtet er in jedes Kindes Seele täglich wieder. Wie der See und die Berge und die Bäche meiner Heimat hießen, wußte ich noch nicht. Aber ich sah die blaugrüne glatte Seebreite, mit kleinen Lichtern durchwirkt, in der Sonne liegen und im dichten Kranz um sie die jähren Berge, und in ihren höchsten Ritzen die blanken Schneeschichten und kleinen, winzigen Wasserfälle, und an ihrem Fuß die schrägen, lichten Matten, mit Obstbäumen, Hütten und grauen Alpkühen besetzt. Und da meine arme, kleine Seele so leer und still und wartend lag, schrieben die Geister des Sees und die Berge ihre schönen kühnen Taten auf sie. [...] Sie sagten immer dasselbe, diese Felsberge. Und es war leicht, sie zu verstehen, wenn man ihre jähren Wände sah, Schicht um Schicht geknickt, verbogen, geborsten, jede voll von klaffenden Wunden. „Wir haben Schauerliches gelitten“, sagten sie, „und wir leiden noch.“ [...] Unsere Männer und Frauen aber glichen ihnen, waren hart, streng gefaltet und wenig redend [...]. Daher lernte ich, die Menschen gleich Bäumen oder Felsen anzuschauen, mir Gedanken über sie zu machen und sie nicht weniger zu ehren und nicht mehr zu lieben als die stillen Föhren. (PC, 9-11)

Der zweite Satz des Texteingangs entwirft eine Sentenz, in der das Gattungswesen Kind als spiritueller Nachkomme großer historischer Kulturvölker ins Bild gesetzt wird. Ihm ist, wie einst ihnen, ein besonderer Zugang zum Göttlichen über das Schauen

18 Gemäß der Terminologie von Martínez und Scheffel ließe sich Peter Camenzind als theoretisch unzuverlässiger Erzähler bestimmen, dessen beschreibende (mimetische), nicht aber wertende (theoretische) Aussagen in Bezug auf die erzählte Welt des Textes als zuverlässig gelten dürfen. Vgl. Matias Martínez/Michael Scheffel: *Einführung in die Erzähltheorie*. 9., erweiterte und ergänzte Auflage. München 2012, S. 105.

19 Am deutlichsten betont dies Axel Goodbody: „Heimat als Identität“, S. 195.

20 Zur Neigung des Textes, Mangel- und Scheiternerfahrungen positiv umzuwerten vgl. Schwede: „Peter Camenzind“ von Hermann Hesse“, S. 125; 139.

der Natur vergönnt.²¹ Nahtlos schwenkt der Erzählfokus zur individuellen Figur über, zu Peter Camenzinds eigener frühkindlicher Naturerfahrung. Noch im vorsprachlichen Stadium begriffen, erfährt er die Natur über die rein optische Wahrnehmung,²² wobei der Sehvorgang zeitdehnend inszeniert wird. Bald schon wird der besondere Naturbezug Peters aber nicht nur als ontologisches Faktum über seine spezielle Rolle als Kind, sondern individuell begründet: „Und da meine arme, kleine Seele so leer und still und wartend lag, schrieben die Geister des Sees und die Berge ihre schönen kühnen Taten auf sie.“ Auffällig ist hier der Einsatz von Adjektiven in Bezug auf Peters frühkindlichen Seelenzustand, die überwiegend negative Implikationen tragen („arm“, „leer“, „wartend“), gegenüber den positiv konnotierten Adjektiven, die auf die Natur bezogen werden. Das frühe Naturerleben Peters gleicht offenbar einen Mangel an anderen Einflussfaktoren in seiner Entwicklung aus. In diesem Zusammenhang ist es interessant, dass Peter sich seine Umwelt nicht von einem primären menschlichen Bezugspunkt – wie der Mutter – her erschließt, sondern die Naturbetrachtung zum ersten Ausgangspunkt seiner Entwicklung wird.²³ Er lernt, „die Menschen gleich Bäumen oder Felsen anzuschauen, mir Gedanken über sie zu machen und sie nicht weniger zu ehren und nicht mehr zu lieben als die stillen Föhren.“ Die Botschaft, die sich in Peters Seele über die Natur einschreibt, ist schließlich von durchaus bedrückender Qualität: Sie vermittelt das Leiden als Hauptelement alles Existierenden.²⁴ Diese Naturbotschaft, die, so entwirft es der Text, einerseits Peters Seele befüllt, ist andererseits, da sie nur durch Peters eigene Rezeption entsteht, eine Projektion der Figur selbst.²⁵ Sie ist Peters objektivierte „Seelenlandschaft“²⁶, deren Leiden an durchaus klar umrissene Ursachen in seinem Familienumfeld rückgebunden werden kann: Die Ehe der Eltern steht unter dem Schatten des väterlichen Alkoholismus, ein Laster, das Peter als Erbe des Vaters im Erwachsenenalter antritt, so wie er auch dessen Schwermut erbt.²⁷ Das Verhältnis zur Mutter zeichnet sich durch die Abwesenheit körperlicher Zuwendung aus: Erst auf dem Totenbett der Mutter küsst sie der Sohn „zum erstenmal in [s]einem Leben“ (PC, 32).²⁸ Der mütterlichen Verweigerung steht die schmerzhaft Körperlichkeit des Vaters gegenüber. In regelmäßigen Abständen nimmt er vor seiner abendlichen Zeche Peter „bei der Hand“, führt ihn auf den abgelegenen Heuboden und verprügelt ihn, „ohne daß der Vater oder [er] selbst genau gewußt hätte, wofür“ (PC, 14). Im Kern dieser Erinnerung steht signifikanterweise nicht der Gewaltakt selbst, sondern der für das Kind nicht ersichtliche kausallogische Zusammenhang zwischen eigenem Handeln und empfangener Strafe. Jener

21 Vgl. Solbach: „Kontrolliertes Risiko“, S. 137.

22 Vgl. ebd., S. 138; Schink: „Sinnsuche und lyrische Skepsis“, S. 28

23 Diese Perspektivierung betont mit anderem Argumentationsschwerpunkt auch Solbach: „Kontrolliertes Risiko“, S. 137.

24 Vgl. ebd., S. 139.

25 Dass die Natur im *Peter Camenzind* nicht als realistische Landschaft, sondern als Seelenprojektion zu begreifen ist, betont Magdalena Gebala: „Peter Camenzind (1904)“. In: dies.: *MutterMale. Zur Imagination des Mütterlichen in Hermann Hesses Prosawerk zwischen 1900 und 1930*. Würzburg 2012, S. 172-184, hier S. 176.

26 Sikander Singh: „Peter Camenzind“. In: ders.: *Hermann Hesse*. Stuttgart 2006, S. 71-80, hier S. 74.

27 Vgl. Herwig: „Der melancholische Jüngling“, S. 193.

28 Vgl. Serena Failla: „Peter Camenzind“. In: dies.: *Matriarchatsphantasien in Hermann Hesses Prosa. Zur Bachofen-Rezeption in „Der Inseltraum“, „Peter Camenzind“, „Demian“ und „Siddharta“*. Bern 2014, S. 37-81, hier S. 49.

wird im Text erst durch das erinnernde Ich hergestellt und dies – auch markiert durch den Wechsel im Tempusregister vom Präteritum ins Präsens und zurück – in deutlich von der Kinderperspektive entfremdeter Form: Vom „gute[n] Vater“ ist dort die Rede, der Peter,

[o]hne es zu wissen [...] die schlichte Pädagogik [beibringt, M.R.], die das Leben selbst an uns zu üben pflegt, indem es uns hie und da ein Donnerwetter sendet, wobei es uns überlassen bleibt, nachzusinnen, durch was für Missetaten wir eigentlich die oberen Mächte herausgefordert haben. Leider stellte sich dies Nachsinnen bei mir nie oder nur selten ein [...]. (PC, 15)

Ein weiteres Problem in der Familie Peters ist hier ebenfalls angedeutet. Wie alle Bewohner Nimikons zeichnen sich auch Peters Eltern und er selbst durch ein „stilles, wenig redendes Wesen“ (PC, 20; ähnlich PC, 8), durch die Unfähigkeit zur Kommunikation aus.²⁹ In Nimikon gleicht Peter diese noch durch seine Imaginationskraft aus. Wie er dem Fehlen menschlicher Sozialbeziehungen mit der imaginären Personifikation der Natur entgegentritt, „Berge, See, Sturm und Sonne“ zu seinen Freunden (PC, 15), die Wolken zu seinen „lieben Freundinnen und Schwestern“ (PC, 16) phantasiert, übernehmen die Naturphänomene gleichermaßen die Aufgabe, den Jungen durch Geschichten zu zerstreuen und zu erziehen: Sie „erzählten mir und erzogen mich“ (PC, 15), von ihnen lernt er „ihre seltsam irdisch-himmlischen Geschichten. Namentlich die Geschichte der Schneepinzessin.“ (PC, 16) Dass Peter kommunikativ auf sich selbst zurückgeworfen ist, hat Folgen, sobald er das imaginative Sicherheitsreservoir der Natur verlassen muss und als kommunikationsfähiges Wesen im Jugend- und Erwachsenenalter gefragt ist: Die Liebe zu verschiedenen Frauen bleibt unerwidert, weil er den entscheidenden Akt der kommunikativen und expliziten Werbung um sie nicht antritt. Auch die Tatsache, dass Peters große Dichtung, die den Menschen das „stumme Leben der Natur nahe [...] bringen und lieb [...] machen“ (PC, 97) soll, nie außerhalb seines Kopfes entsteht, weil er sie „[i]m stillen“ (PC, 47), in der imaginativen Sphäre belässt, ist letztlich ein scheiternder kommutativer Akt. Sowohl die Möglichkeit einer Liebesbeziehung als auch die Verwirklichung der Dichtung scheitern an Peters Unfähigkeit, nicht nur im subjektiven Innenraum fühlen zu können, sondern diese Gefühle auch sprachlich an einen anderen Adressaten als sich selbst heranzutragen.³⁰ Deutlich heißt es zum Kontrast zwischen Fühlen und Kommunizieren:

Als sehnten sich Sterne, Berge und See nach Einem, der ihre Schönheit und das Leiden ihres stummen Daseins verstünde und ausspräche [...]. Auf welche Weise das möglich wäre, darüber dachte ich niemals nach, sondern fühlte nur die schöne, erste Nacht ungeduldig in stummem Verlangen auf mich warten. Auch schrieb ich nie etwas in solcher Stimmung.“ (PC, 47)

Wie fügt sich die Kindheitsepisode des *Peter Camenzind* nun auf die Folie von Hesses Idee der Kindheit als paradiesischen Unschuldraum in der menschlichen Biographie? Eine unschuldige Kindheit erlebt Peter insofern, als er von menschlich-kulturellen Sozialisationsfaktoren weitgehend ausgeschlossen bleibt:

29 Vgl. Solbach: „Kontrolliertes Risiko“, S. 141f.

30 Solbach (vgl. ebd., S. 143) verweist auf die Passivität der ‚Naturkommunikation‘, die Peters Haltung zu Frauen entspricht.

Daß die Eltern die Entwicklung meines jungen Gemütes sonderlich gefördert oder gestört hätten, kann ich nicht sagen. Die Mutter hatte immer beide Hände voll Arbeit, und mein Vater hatte sich gewiß mit nichts auf der Welt so wenig beschäftigt als mit Erziehungsfragen. Er hatte genug zu tun, seine paar Obstbäume kümmerlich im Stand zu halten, das Kartoffeläckerlein zu bestellen und nach dem Heu zu sehen.“ (PC, 14)

In die „Forderungen der Kultur, der Moral, der Religionen, der Menschheitsideale“³¹ können die bäuerlich-einfachen Camenzinds, deren Daseinsinhalt Arbeit und Ackerbau ist, Peter ohnehin nicht einführen. Peters kulturelle Unschuld, seine ‚Naturhaftigkeit‘, ist nicht nur Voraussetzung für seine Disposition zum Künstler, sondern auch, wie noch zu zeigen sein wird, Anknüpfungspunkt für die liebevolle Freundschaft mit dem Studenten Richard, der in ihm nicht zufällig als erster den Künstler erkennt und ihn so in seiner Wunschildentität bestätigt:³² „[...] Sie kennen Nietzsche nicht und Wagner nicht, aber Sie sind viel auf Schneebergen gewesen und haben so ein tüchtiges Oberländergesicht. Und ganz gewiß sind Sie auch ein Dichter. Ich kann das am Blick und an der Stirn sehen.“ (PC, 40)

Die Kindheit als Raum der Unschuld ist im Peter Camenzind aber von rein positiven, paradisiisch-beglückenden Qualitäten entkoppelt. Peters Kindheit ist durchsetzt von emotionaler Ablehnung, körperlicher Gewalt und Einsamkeit³³, die Hinwendung zur Natur und ihrer Leidensbotschaft, der er später dichtend Gehör verschaffen will, dabei als Chiffre der menschlichen Situation zu lesen. Die Nimikoner Kindheit als Idyll im ungebrochen positiven Sinne zu verstehen, heißt letztlich auch, die Prämissen der Erzählsituation des Romans auszublenden. Wie an der Prügel-Episode exemplarisch gezeigt, nimmt der erinnernde Ich-Erzähler eine immer wieder aufscheinende, verklärende und von der Kinderperspektive entfremdete Sicht auf seine Vergangenheit ein, jedoch so, dass hinter jener positiven Verklärung negative Erinnerungsinhalte noch aufscheinen. Nimikon selbst wird im Text ebenfalls wiederholt in auffällig ambivalenten Sprachäußerungen charakterisiert: Es ist dem, der in ihm lebt ein „Bergloch“ (17), erfüllt von „nüchterne[r] und drückende[r] Luft“ (PC, 36), in ihm tobt des Winters ein „Föhn“, den „der Äpler mit Zittern und Entsetzen hört“, nach dem der Fortgegangene „aber in der Fremde mit verzehrendem Heimweh dürstet“ (PC, 12).³⁴ Auch Peters Perspektive auf seine Kindheit ist die des verklärenden Fortgegangenen. Nicht umsonst kann der Ortsname Nimikon „als Zusammenziehung von ‚nimbus‘ und ‚ikon‘, als ‚Wolkenbild‘ also, gelesen werden.“³⁵ Wie die flüchtigen Wolken, die nicht nur beständig ihre Form verändern, sondern in denen auch jeder Schauende andere Bilder erkennen zu glaubt, ist Nimikon eine Projektionsfläche, die sich stabilen Festschreibungen verweigert und notwendig Ambivalenzen produziert.³⁶

✱

31 Hesse: *Ein Stückchen Theologie*, S. 152.

32 Vgl. Solbach: „Kontrolliertes Risiko“, S. 143.

33 Das Moment der Einsamkeit im Leben Camenzinds hebt besonders Schink: „Sinnsuche und lyrische Skepsis“, S. 31, hervor.

34 Vgl. Insbesondere Ulrich Breuer: „Melancholie der Heimatferne. Figuren der Erlösung in Hermann Hesses *Peter Camenzind*“. In: Solbach (Hrsg.): *Hermann Hesse und die literarische Moderne*, S. 155-174, hier S. 159. Auch Herwig: „Der melancholische Jüngling“, S. 194.

35 Breuer: „Melancholie der Heimatferne“, S. 159.

36 Zur Flüchtigkeit der „Heimatidylle“ vgl. Herwig: „Der melancholische Jüngling“, S. 193.

Die Grenzüberschreitung vom ambivalenten, kindlichen Unschuldstraum Nimikon in die ‚schuldbelastete‘ städtische Moderne wird im Peter Camenzind durch die schulische Ausbildung angestoßen, obwohl Peter sein Heimatmilieu dadurch zunächst nicht verlässt, sondern nur erweitert. Wie Hans Giebenrath, aber ohne nennenswerte Anstrengungen, erwirbt sich der nun adoleszente Peter einen Freiplatz. Verbunden mit der höheren Schulbildung wird einerseits der erstmalig erwachende Wunsch Peters, einen menschlichen Freund zu haben, andererseits seine erste unerfüllte Liebe zur Advokatentochter Rösi Girtanner, wodurch die für den Text zentralen Themen ‚Männerfreundschaft‘ und ‚Frauenverehrung‘ eingeführt werden.³⁷ Virulent wird fortan die notwendige Forderung nach einem Unschuldverlust sexueller Art und die adoleszente Entwicklungsaufgabe, eine Geschlechtsidentität zu finden.³⁸

Peters erste Freundschaft zu Kaspar Hauri, die er nicht ohne Mühe erringen kann, endet rasch durch Peters Entdeckung, dass Kaspar die bereits im Schulmilieu aufscheinende Andersartigkeit des Freundes zur bloßstellenden Belustigung seiner Kameraden nutzt, indem er Peters nervöse Scheu beim Zitieren von Homerversen nebst seiner oberländischen Aussprache imitiert (vgl. PC, 22f.). Dadurch empfindet sich Peter als gebrandmarkter Außenseiter. Im Gegensatz zu Kaspar vermag der Student Richard in Zürich Peters Andersartigkeit positiv zu perspektivieren, wie ihr Gespräch über Nietzsche verdeutlicht:

„Es waren gewiß sehr moderne Sachen, mit viel Nietzsche drin?“ „Was ist das?“ „Nietzsche? Ja großer Gott, kennen Sie den nicht?“ „Nein. Woher soll ich den kennen?“ Nun war er entzückt, daß ich Nietzsche nicht kannte. Ich aber wurde ärgerlich und fragte, über wieviel Gletscher er schon gegangen sei. Als er sagte, über keinen, tat ich darüber ebenso spöttisch erstaunt wie er vorher über mich. Da legte er mir die Hand auf den Arm und sagte ganz ernst: „Sie sind empfindlich. Aber Sie wissen ja selber gar nicht, was für ein beneidenswert unverdorber Mensch Sie sind und wie wenig solche es gibt. Sehen Sie, in einem Jahr oder zwei werden Sie Nietzsche und all den Kram ja auch kennen, viel besser als ich, da Sie gründlicher und gescheiter sind. Aber gerade so, wie Sie jetzt sind, habe ich Sie gern. Sie kennen Nietzsche nicht und Wagner nicht, aber Sie sind viel auf Schneebergen gewesen und haben so ein tüchtiges Oberländergesicht. [...]“

Peters kulturelle Unschuld, Unwissenheit und Naturverbundenheit wird von Richard nicht nur als Potential Peters erkannt, dadurch zum ‚wahren‘ Dichter werden zu können; sie ist auch Quelle der Zuneigung Richards. Hat Kaspar Hauri Peters herkunftsbasierte Ungewöhnlichkeit in eine Karikatur verwandelt, wird Erminia Aglietti sie später lediglich als interessante Exotik wahrnehmen, die sich als nettes Bildmotiv für ihre Malerei eignet: „Es handle sich nur um ein paar Skizzen, das Gesicht brauche sie nicht, aber meine breite Figur habe etwas Typisches.“ (PC, 45) Interessant erscheint hier das Desinteresse der Künstlerin an Peters Gesicht, während Richard gerade das „tüchtige[.] Oberländergesicht“ an ihm hervorhebt. Richard erkennt Peters von anderen sozial gebrandmarkt oder in den Raum der typisierenden Exotik verschobene Eigentümlichkeit auch als individuelle Züge des Freundes an, den er gerade gern hat, weil er ist, wie er ist. Signifikanterweise wird dieses Zuneigungsbekenntnis mit einer körperlichen Berührung verbunden.

37 Zum antithetischen Prinzip von Frauenverehrung und Männerfreundschaft im Text vgl. auch Gebala: „Peter Camenzind“, S. 180f.

38 Zum Problem der Suche nach einer Geschlechtsidentität Herwig: „Der melancholische Jüngling“, S. 195.

In der Freundschaft Richards und Peters findet eine Variante der für Hesse typischen Konstellation des gegensätzlichen Freundespaars Gestalt. Anders als Hermann Heilner Hans Giebenrath, ist Richard Peter allerdings kein „antagonistischer Dämon“³⁹. Richard ist, wie Peter, eine mit Unschuld und Kindlichkeit konnotierte Figur, die die Unzulänglichkeiten des Freundes aber komplementär ausgleichen kann: Als viele Bekanntschaften Unterhaltender führt er Peter in die Künstler-Bohème ein. Die melancholische Schwermut Peters vermag er mit der „unbezwingliche[n] Heiterkeit seines lichten, kindlichen Wesens“ (PC, 41) aufzufangen. Merkt er, dass der melancholische Freund leidet, zerstreut er ihn mit Musik, Literatur oder Spaziergängen, auf denen die beiden „oft ausgelassen wie zwei kleine Knaben“ (PC, 61) erscheinen. Signifikant erscheint, dass der Freundschaft auch eine starke homoerotische Komponente eignet. Nachdem die Leidenschaft Peters für die Malerin Erminia Aglietti ihn kurzzeitig von Richard entfernt hatte, dann aber abrupt mit einem gerade noch verhinderten Liebesgeständnis an die anderweitig Verliebte endet, bindet er sich umso „herzlich[er] und eifersüchtig[er]“ (PC, 60) erneut an den Freund. Die Flucht in die Homoerotik ist kausallogisch an die enttäuschte Möglichkeit heterosexueller Liebe gebunden.⁴⁰ Die ohnehin stark von Intimitäten geprägte Freundschaft⁴¹ wird am deutlichsten in jener Szene erotisiert, in der sich Peter und Richard an einem Bach entkleiden, im Lorelai-Spiel die Geschlechterrollen tauschen und schließlich einige vorbeikommende Touristen in der Rolle des Pan von ihrem spielerisch-experimentellen Ruhe- und ‚Liebesort‘ vertreiben (vgl. PC, 61).

Sexuell betrachtet bleibt Peter ein Leben lang ‚unschuldig‘, er macht keine eindeutige Erfahrung der sexuellen Initiation. Dass das Zustandekommen einer heterosexuellen Beziehung ausbleibt, obwohl Peter sie sich wünscht, ist nicht nur seiner Unfähigkeit zur Kommunikation geschuldet. Zu Beginn des zweiten Kapitels des Romans heißt es dazu:

Um von der Liebe zu reden – darin bin ich zeitlebens ein Knabe geblieben. Für mich ist die Liebe zu Frauen immer ein reinigendes Anbeten gewesen, eine steile Flamme meiner Trübe entlodert, Beterhände zu blauen Himmeln emporgestreckt. Von der Mutter her und auch aus eigenem, undeutlichem Gefühl verehrte ich die Frauen insgesamt als ein fremdes, schönes und rätselhaftes Geschlecht, das uns durch eine angeborene Schönheit und Einheitlichkeit des Wesens überlegen ist und das wir heilig halten müssen, weil es gleich Sternen und blauen Berghöhen uns ferne ist und Gott näher zu sein scheint. (PC, 25)

Überzeugend hat Failla in ihrer freudianisch basierten Analyse des Textes herausgestellt, dass der Grund für Peters problematisches Verhältnis zu Frauen in seiner Mutterbindung zu suchen ist, unter deren Einfluss alle weiteren Frauenbeziehungen perspektiviert werden.⁴² Zu einer, die ödipale Bindung lösenden „Übertragung der Libido“ auf andere Frauen und sexuellen Initiation kommt es nicht.⁴³ Die Werbung um Rösi Girtanner etwa – jene Advokatentochter, die für ihn als Bauernsohn ohnehin unerreichbar ist – geschieht in Form einer Ersatzhandlung: Peter pflückt ihr auf einer gefährlichen Kletterpartie einen Strauß Alpenrosen, den er anonym auf die

39 Andreas Solbach: „Dezisionistisches Mitleid. Dekadenz und Satire in Hermann Hesses *Unterm Rad*“. In: Ingo Cornils (Hrsg.): *Hermann Hesse today. Hermann Hesse heute*. Amsterdam 2005, S. 67-82, hier S. 74.

40 Diesen ‚Fluchtcharakter‘ betont Gebala: „Peter Camenzind“, S. 181.

41 Ausführliche Primärtextnachweise versammelt diesbezüglich Failla: „Peter Camenzind“, S. 74

42 Dies hebt ebenfalls hervor Gebala: „Peter Camenzind“, S. 177.

43 Failla: „Peter Camenzind“, S. 57.

Türschwelle ihres Hauses legt, ohne jemals von ihrer Reaktion zu erfahren. Die Idee der gepflückten Rose ist hier überdeutlich als traditionelles Symbol der Entjungferung zu verstehen – die für Peter aber eben nur symbolisch bleibt. Für Peters zweite Liebe, Erminia Aglietti, hat Failla auf der Grundlage zahlreicher Textbelege aufgezeigt, dass sie mit signifikant mütterlichen Zuschreibungen versehen ist, während Peter in dieser Konstellation eine beständig kindliche Rolle zugewiesen wird.⁴⁴ So gleicht diese verhinderte Liebe einer versuchten Rückkehr zur Mutter. Elisabeth schließlich, der schönen Patrizierin, in die sich Peter in seiner Basler Zeit verliebt, werden, ähnlich wie Richard und ihm, dagegen kindliche Attribute zugesprochen.⁴⁵ Sie ist nicht zufällig, neben Richard, auch die zweite Figur, die seine Disposition zum Künstler erkennt.⁴⁶ Um Elisabeth zu werben entschließt Peter sich allerdings zu spät, nämlich als sie bereits verlobt ist. Mit Rosi Girtanner teilt sich Elisabeth die Gemeinsamkeit, dass sie, anders als die Aglietti, durch Peters verklärenden Blick auf Frauen in die Distanz gebannt wird. Zum Problem der unerfüllbaren Liebe gehört im *Peter Camenzind* unweigerlich das Motiv der ‚Frauenverehrung‘, die Erhebung der Frau in die Sphäre des unerreichbar Heiligen.⁴⁷ Was bei der Fernliebe zu Rösi Girtanner ohne weiteres möglich war – die Verklärung der Frau durch den Mann zu einem statischen Bild in seinem Sinne –, nimmt in der Liebe zu Elisabeth beinahe komische Züge an. Den scharfsinnigen Gesprächen mit Elisabeth, die zudem seine publizierten Satiren kritisiert, fühlt er sich nicht gewachsen.⁴⁸ Nur in Momenten, in denen die Erwachsene zum Kind wird, als er ihr etwa vom Wesen der Natur erzählt und sie kindlich-gebannt zuhört⁴⁹ oder er sie bei der Betrachtung eines Gemäldes mit kindlichem Blick in der Kunsthalle beobachtet,⁵⁰ kann er sie schön finden.⁵¹ Als talentierte Klavierspielerin – diese Gabe teilt Elisabeth ebenfalls mit Richard –, bei kurzen Begegnungen auf der Straße oder im Kaufmannsladen, in denen Peter Elisabeth allenfalls „gut“ (PC, 79) oder „hübsch“ (PC, 80) findet, zeigt sich die fragile und fragwürdige Grundlage seiner Liebe, die allein auf der Idealisierung Elisabeths fußt.⁵² Für diesen Befund spricht auch das Gedicht „Wie eine weiße Wolke / [...] / Bist du Elisabeth“ (PC, 107), das Peter für sie in Gedanken – nicht in Schriftform – dichtet und in der die Geliebte nach der ersten Strophe unwiederbringlich in das poetische Bild der Wolke verwandelt wird.

44 Vgl. ebd., S. 58-64.

45 Vgl. ebd., S. 65. Auch Gebala: „Peter Camenzind“, S. 177.

46 „Sie sind ein Dichter“, sagte das Mädchen. Ich schnitt eine Grimasse. ‚Ich meine es anders‘, fuhr sie fort. ‚Nicht weil Sie Novellen und dergleichen schreiben. Sondern weil Sie die Natur verstehen und liebhaben. [...]‘ (PC, 78).

47 Vgl. zur Idealisierung der Frau auch Gebala: „Peter Camenzind“, S. 177; 181.

48 Vgl. Failla: „Peter Camenzind“, S. 64f.

49 ‚Indes ich sprach und mich ihres geduldig stillen Aufmerkens freute, begann ich sie zu betrachten. Ihr Blick war auf mein Gesicht gerichtet und wich dem meinen nicht aus. Ihr Gesicht war ganz ruhig, hingegeben und von der Aufmerksamkeit ein wenig gespannt. Wie wenn ein Kind mir zuhörte. Nein, sondern wie wenn ein Erwachsener im Zuhören sich vergißt und, ohne es zu wissen, Kinderaugen bekommt. Und während des Betrachtens entdeckte ich allmählich mit naiver Finderfreude, daß sie sehr schön war.‘ (PC, 79).

50 ‚Schön, überaus schön war sie damals in der Kunsthalle. [...] Offenbar verstand Elisabeth diese Wolke, denn sie war ganz dem Anschauen hingegeben. Und wieder war ihre sonst verborgene Seele in ihr Gesicht getreten, lachte leise aus den vergrößerten Augen, machte den zu schmalen Mund kindlich weich und hatte die überkluge herbe Stirnfalte zwischen den Brauen geebnet. Die Schönheit und Wahrhaftigkeit eines großen Kunstwerkes zwang ihre Seele, selbst schön und wahrhaftig und unverhüllt sich darzustellen.‘ (PC, 80).

51 Zu beiden Szenen vgl. Failla: „Peter Camenzind“, S. 65.

52 Vgl. ebd., S. 65f.

Wie ist die Verklärung der Frau, die, wie Camenzind selbst weiß, als Hemmnis in seiner Liebes- und Sexualentwicklung operiert und ihn leiden lässt, zu erklären? Herwig vertritt die These, dass „Camenzind im Grunde nicht erhört werden [will]. Er liebt nicht die Frauen, sondern die Liebe, die Intensivierung seines Lebensgefühls durch sie, die Steigerung seiner Kreativität.“⁵³ Ein Grund wäre damit die seit Peters Kindheit bestehende, wenn auch unverschuldete Selbstbezogenheit der Figur, die um ihr eigenes Gefühl kreist, weil ihr Verhältnis zu den Menschen gestört ist. Wie sich aus Peters leidvoller Mangelerfahrung in der Kindheit ein besonderes Naturverhältnis entwickelt hat, so wird das Liebesleid im Erwachsenenalter zur Triebfeder dichterischer Produktivität. Diese bleibt allerdings – ersichtlich am Elisabeth gewidmeten Wolkengedicht – auf der Handlungsebene unverschriftlicht und spiegelt inhaltlich die real begehrte Frau als Wolken-Metapher in den Naturraum zurück. Was Peter kreativ werden lässt, ist weniger die Liebe als das Liebesleid. Damit steht er in gewisser Weise an der Grenze zum Masochisten, wie man ihn etwa in Form der Severin-Figur in Sacher-Masochs Skandalnovelle *Venus im Pelz* (1870) findet. Die Psychologie des Masochismus ist dort nicht allein als rein sexuelle Lust an Leid und Schmerz entworfen, sondern entspringt, unter anderem, aus dem gestörten Verhältnis Severins zu Frauen. Von der Sexualität als Körperangelegenheit verstört – er wehrt sich mit einem Buch empört gegen den ersten Kuss, den er von einem Dienstmädchen erhält –, richtet sich sein Begehren auf eine steinerne Venusstatue, die er vergöttert und die als Geliebte unerreichbar bleibt. Auch bei der Beziehung zu seiner fleischgewordenen Venus Wanda, die er sich zur Herrin erziehen wird, steht im Zentrum des masochistischen Verhältnisses eine Psychologie des Aufschubs.⁵⁴ Lust zieht Severin nicht aus der genitalen Vereinigung mit Wanda, sondern insbesondere aus aufwändigen Bildinszenierungen, in denen sie für ihn als grausame Herrscherin mit Pelz und Peitsche posiert.⁵⁵ Nicht zufällig wird das sexuelle Aufschubverhalten Severins auch zu seiner künstlerischen Tätigkeit in Verbindung gesetzt. Anders als Peter Camenzind produziert er zwar durchaus schriftlich fixierte, lyrische Texte – er kommt dabei aber nie über die erste Strophe hinaus. Wie im *Peter Camenzind* werden auch in *Venus im Pelz* die problembesetzten Bereiche von Kunst, Sexualität und Liebe enggeführt.

*

Während Peter im heterosexuellen Sinne nie zum Mann reifen kann und „zeitlebens ein Knabe“ (PC, 25) bleibt, hält ihm der Text aber durchaus einen Ausweg aus seinem schwermütigen Leiden bereit. Der leidende Unschuldige Peter trifft gegen Ende des Romans auf einen unschuldig Leidenden, den körperbehinderten Boppi. Nach anfänglichem Ekel vor dem entstellten, „halbgelähmte[n] Verwachsene[n]“ (PC, 108),

⁵³ Herwig: „Der melancholische Jüngling“, S. 194.

⁵⁴ Vgl. Achim Geisenhanslüke: „Infame Ereignisse. Leopold von Sacher-Masochs *Venus im Pelz*“. In: Zoltán Kulcsár-Szabó (Hrsg.): *Signaturen des Geschehens. Ereignisse zwischen Öffentlichkeit und Latenz*. Bielefeld 2014, S. 159-173, hier S. 167.

⁵⁵ Zur Rolle der Bildlichkeit und des Bildes im Masochismus beispielsweise Dorothea Dornhof: „Narrative und visuelle Masken. Macht-Spiele *Venus im Pelz* (1869) und *Verführung. Die grausame Frau* (1985)“. In: Marion Kobelt-Groch (Hrsg.): *Leopold von Sacher-Masoch. Ein Wegbereiter des 20. Jahrhunderts*. Hildesheim 2010, S. 50-72, hier S. 57f.

dessen Erscheinung und Schmerz er als Gefahr für die harmonischen Stimmung im Haus der Handwerkerfamilie sieht, in der er erstmals ein Gefühl der Zugehörigkeit empfindet, kann Peter sich, ebenfalls erstmalig, aus seiner selbstbezogenen Leidensspirale befreien. Im Angesicht des wahrhaft Leidenden erscheint seine mit Liebesleid gepaarte Schwermut als nichts mehr denn peinlich; er erkennt, „daß die Leiden verliebter Jünglinge [...] aller Tragik entbehren.“ (PC, 94).⁵⁶ Mit der vollständigen Fürsorge, die Peter bald für Boppi übernimmt, wird aus seinem selbstzentrierten Leiden ein anteilnehmendes Mitleiden.⁵⁷ Hesse schreckt dabei nicht davor zurück, die Boppi-Figur mit subtilen Anklängen an Christus, als Inkarnation der Unschuld schlechthin,⁵⁸ auszustatten. Wie jener Zugehöriger des Handwerkermilieus, ist Boppi zwar kein „Weiser und kein Engel“, aber ein „Mensch voll Verständnis und Hingabe, der über großen und schrecklichen Leiden und Entbehrungen gelernt hatte, sich ohne Scham schwach zu fühlen und in Gottes Hand zu geben“ (PC, 113f.). Zudem ist er ein „stillere und scharfer Zuschauer“ (PC, 119), ein ‚Sehender‘, der zu Peters Lebens-Lehrmeister wird. Die Freundschaft zu Boppi erscheint zwar auch als amouröse „Ersatzbeziehung“⁵⁹, wenn Peter etwa äußert, das Zusammenleben erscheine ihm, „als hätte [er] geheiratet“ (PC, 118). Doch anders als Richard, der Peter auch ästhetisch-sinnlich anspricht – wenn sein „hübscher Kopf“ ihm auffällt oder ihn sein Klavierspiel wie ein „laues, erregendes Bad“ (PC, 38) umgibt –, wird die Freundschaft mit Boppi insgesamt leidenschaftslos gezeichnet. Gemeinsame Zoobesuche und Lektüre füllen ihre Tage, das regelmäßige „Aus- und Ankleiden“ Boppis ist für Peter „wenig erquicklich“ (PC, 118). Mehr als homoerotisch erscheint die Freundschaft als eine Beziehung, in der Peter elterliche Aufgaben für den hilfsbedürftigen und „kindliche[n]“ Boppi (PC, 113, 115) übernimmt.⁶⁰ Diese Rolle führt er dann interessanterweise nach seiner Rückkehr nach Nimikon fort, wo sich durch die Übernahme der Pflege des kranken Vaters ein Tausch zwischen Kinder- und Elternrolle vollzieht.⁶¹

Obwohl Hesses Held letztlich keine heterosexuelle Erfüllung findet, werden ihm erotische Erfahrung und die Rolle als väterlicher Für- und Versorger im Text doch in mittelbarer Form zugänglich gemacht. Auch als Dichter scheitert Peter letztlich nur mit Einschränkung: Zwar liegt die Skizze seiner großen Naturdichtung unfertig in der Schublade und doch halten wir mit dem Roman *Peter Camenzind* ein autobiographisches Buch des Ich-Erzählers in den Händen, einen Ersatz für „jenes Buch, das der Erzähler schreiben will“.⁶² Über die vielbeschworene Entwicklungslosigkeit des Roman-Helden ist in mancher Perspektive noch nicht das letzte, eindeutige Wort gesprochen.

56 Vgl. Solbach: „Kontrolliertes Risiko“, S. 151.

57 Vgl. ebd., S. 150.

58 Vgl. Roche: „Einleitung“, S. 26.

59 Herwig: „Der melancholische Jüngling“, S. 195.

60 Failla: „Peter Camenzind“, S. 72f., weist auf eine mögliche Bedeutung des Namens Boppi als Ableitung von „Beppo“ für „Bube, Junge“ hin, sieht in der Freundschaft von Peter und Boppi aber überwiegend erotische Momente in Szene gesetzt.

61 Failla (vgl. ebd., S. 76ff.) deutet die Rückkehr zum Vater unter dem Eindruck ödipaler Konflikte aus.

62 Solbach: „Kontrolliertes Risiko“, S. 152.

“Der Fluß des Geschehens”: Time and Experience in Hermann Hesse’s *Demian* and *Siddhartha*

The idea of “experience”, and the implications thereof for our development as human beings, was of central importance to the literary imagination of Hermann Hesse. This essay will explore the reasons for this, and provide a reading of two of Hesse’s most remarkable texts, *Demian. Die Geschichte von Emil Sinclairs Jugend* (1919) and *Siddhartha. Eine indische Dichtung* (1923), in the context both of contemporary discourses and intellectual trends and of the philosophical framework that underpins the texts. It will argue that a paradoxical but fruitful understanding of experience lies at the heart of the works, and of *Siddhartha* in particular. They present a case for the essential value of experience, which provides the structure to a chronological narrative and is the means through which we perceive the world, and at the same time make a philosophical case for its ultimate irrelevance.

Experience as a category of being, emerging from and simultaneously negating a state of “innocence”, was of course well established, at least in Western traditions, as part of the narrative of human life. According to the French historian Philippe Ariès, for example, the idea of childhood as a distinct phase emerged in the late medieval period, and with it a culture of childhood which placed the child at the centre of the nuclear family and invested great value in the notion of the child’s “innocence”, which was to be protected and celebrated.¹ From this period on, the Western cultural imagination has tended to view life as a process of inevitable transition from this state of innocence and “purity” to the knowledge, desires and eventual resignation that come with age. On the one hand, the influence of Christian theology is evident in depictions, for example in the work of Milton, and later Blake and many of the Romantics, of life and experience resulting in a “fall” from the grace of childhood into a state of sin. On the other hand, the intricacies of development and growth offered narrative literature a teleological structure that closely related to the emerging understanding of history as both a concept and a narrative practice. The *Bildungsroman*, of course, offers the clearest example of this, in which ideas of transformative “experience”, as well as of education and self-determination, are central. Tobias Boes observes, moreover, that the intention, after Goethe’s *Wilhelm Meister*, was often to show the development of the individual in the light of the passage of historical time, and thus individual failings may reflect those of society as a whole.² In Hesse’s early work,

¹ See Philippe Ariès: *Centuries of Childhood*. New York 1962.

² “*Wilhelm Meisters Lehrjahre* provides a literary response to the contemporary attempts to narrate history, and thus represents a major departure from the novels of previous eras. The English realists sought to clarify essentially timeless laws in their writings; Goethe’s new *Bildungsroman*, on the other hand, intends to relate the individual formation of its protagonist to the historical development of the era in which he moves.” Tobias Boes: “Apprenticeship of the Novel: The *Bildungsroman* and the Invention of History, ca. 1770-1820”. In: *Comparative Literature Studies*. 45 (2008), 3, pp. 269-288 (p. 274).

which is indebted to Romanticism and to the tradition of the *Bildungsroman*, experience is often presented in traumatic terms, as a process of “breaking down” rather than development. Hesse’s novel *Unterm Rad* (1906), which presents its protagonist’s short life in precisely such terms, is an obvious example. Childhood memories become painful reminders of the imperfection of the self in the present moment, but regressive attempts to return to a state of “innocence”, as in Hans’ abortive “second childhood” in a later chapter of *Unterm Rad*, are doomed to fail. Many of the early works, like Hesse’s later texts, focus on outsiders, aspirant artists and “seekers” of various kinds, who fall outside the expectations and social patterns of mainstream society. With the partial exception of Hesse’s debut novel, *Peter Camenzind* (1904), in which the protagonist finds a sense of stability in an eventual return to community, the characters in these texts seldom are able to make long-term, teleological sense of experience, which results in crisis rather than a sense of destination or completion. The result, in the literary fiction Hesse produced up to the War, is a state of constant dissatisfaction and disappointment, as reflected in recurrent motifs of unrequited love or unfulfilled potential. The sensitive individual seems doomed to remain in a state of conflict with himself and the wider world. In *Knulp* (1915), however, we glimpse the thematic concerns that were beginning to push Hesse towards narratives that might allow the perceived conflict between the individual and the world to be overcome, and a sense of unified self to be achieved despite exposure to the contingencies of historical time. The conclusion of *Knulp* sees the eponymous protagonist dying from tuberculosis, which seems to be a symptom of both his temperament and his restless existence. He seeks out the isolation of the forest near the home town in which he feels he can never belong, and imagines a dialogue with God about his wasted life. The outcome reflects both a fatalistic acceptance that things could not have been different, but also, optimistically, that his life and more importantly his *experiences* validate themselves. He has, we read, wandered, lived, and experienced in “God’s name”. This resolution grants a sort of retrospective value to lived experience and to suffering, but it is an insight granted only at the point at which experience ends, with the protagonist’s death. Although it would seem that *Knulp* discovers this for himself, it is presented via the aforementioned “dialogue” and it is unclear whether *Knulp* is able fully and consciously to embrace what he is “told”. As we will see, the novels which follow *Knulp* seem to recognise the problem with this conclusion, which lies not so much with the message but with the dogmatic way in which it is communicated via an authoritarian “God”.

It was not until after the catastrophic and traumatic collective experience of the First World War, and only through a period of considerable personal and artistic struggle, that Hesse was able to construct a narrative of a life in which *both* a form of perfect “innocence” *and* lived, historical “experience” receive validation. The two novels published in the years that followed the end of the War mark a turn away from the narrative style and approach with which he had established his name. *Demian*, which was published under the pseudonym Emil Sinclair in an attempt to facilitate this attempt at a literary rebirth, and *Siddhartha* eschew character-driven story and descriptive detail. By his own admission Hesse is no longer interested in “realism” and indeed in “reality” in its everyday sense: “Die Wirklichkeit ist das, womit man unter gar keinen Umständen anbeten und verehren darf, denn sie ist der Zufall, der Abfall

des Lebens.”³ There are of course thematic continuities between his earlier work and the postwar texts, most obviously in the focus on social “outsiders”. They were written and published at a time of Modernist experimentation with form and medium, and could also be said to reflect the same sense of “crisis” and yearning for change. Despite this, the two novels tend to be categorised mainly in terms of Hesse’s own development, marking a shift to his highly successful “middle” period, which also saw the publication of *Der Steppenwolf* (1927) and *Naziß und Goldmund* (1930). The explicit incorporation of philosophical ideas into both the form and content of his writing, particularly those emerging from the engagement with Buddhism and other Eastern belief systems, and with Jung’s theories, is distinctive and unusual. As a consequence the postwar texts stand out both from successful earlier novels with a more pronounced “Romantic” tendency and from the work of contemporaries with a clearer focus upon the social and political realities of the day. At the same time, Hesse’s shift in direction does not see him depart entirely from structures and devices that offered a degree of familiarity to readers.

Despite the very different settings of the respective texts, both *Demian* and *Siddhartha* employ an episodic narrative structure that gestures towards the tradition of the *Bildungsroman*. As such each documents the stages in a life – that of the narrator Emil Sinclair and that of Siddhartha – defined by constant restlessness, dissatisfaction and “seeking”. Through a series of encounters with figures of influence, a path towards authenticity and recognition of one’s true “self”, which is otherwise obscured by superficialities, is in both cases embarked upon. This structure, modelled around that of the path or journey, necessarily depends upon an understanding of time as an historical continuum. With the focus in each case upon youthful, questioning seekers, the texts can, at one level, be understood as a product of a generational “turn” that was very much of its day – the postwar period in which a younger generation began to question established truths and norms, political, social and cultural. “Generational” thinking of the sort that defined both avant-garde art movements such as Expressionism as well as aspects of popular culture through the 1920s, proceeded from an understanding of identity, history and time in terms of generational transitions, with 1918-19 representing precisely such a moment.⁴ The cultural emphasis upon “youth” in this period, which is in turn bound up with a symbolic rejection of the older, parental generation and its standards, reflects this. Indeed, it seems likely the positive reception of both *Demian* and *Siddhartha* (and indeed their ongoing popularity with a younger readership) has profited from the tendency. Both narratives commence with episodes in which the parental home, and implicitly also the values represented by the parents’ generation, are rejected.

Demian is set in the twilight years of German empire, and it is clearly not accidental that the older generation, with the exception of Max Demian’s mother Frau Eva, who seems to exist outside the parameters of society, is represented as lifeless and dull. Emil’s teachers and even his parents are distant, entirely undeveloped figures

3 From Hesse’s *Kurzgefaßter Lebenslauf* (1921). Quoted by Gunnar Decker: *Der Wanderer und sein Schatten. Hermann Hesse: Biographie*. Munich 2012, p. 316.

4 For more on the generational discourses of the postwar period see: Jon Hughes, “The (Re)generation Game: Discourses of Age and Renewal between Expressionism and the *Neue Sachlichkeit*”. In: *Aesthetics and Politics in Modern German Culture. Festschrift in Honour of Rhys W. Williams*. Ed. by Brigid Haines, Stephen Parker and Colin Riordan. Bern 2010, pp. 25-38.

in the narrative, with whom it is impossible to identify, and their world is one of tired, bourgeois solidity and comfort which is as restrictive as it is “safe”. The psychological break with this world (triggered by the secrets he chooses to keep from his parents, such as his “debt” to the bully Franz Kromer) is presented as traumatic yet necessary, a formative step in life’s journey:

Es war ein erster Riß in die Heiligkeit des Vaters, es war ein erster Schnitt in die Pfeiler, auf denen mein Kinderleben geruht hatte, und die jeder Mensch, ehe er er selbst werden kann, zerstört haben muß. Aus diesen Erlebnissen, die niemand sieht, besteht die innere, wesentliche Linie unsres Schicksals. Solch ein Schnitt und Riß wächst wieder zu, er wird verheilt und vergessen, in der geheimsten Kammer aber lebt und blutet er weiter.⁵

The language employed, with the references to destruction and to a wound that never fully heals, makes clear that the rejection of the world of the parents is painful.⁶ Yet it is equally clear that for the individual to realise his true self – a core theme in Hesse’s writing – it is an essential rite of passage. It is associated both with death and rebirth, the first in a series of moments in a life in which the individual consigns part of his previous self to the past:

Wanduhr und Tisch, Bibel und Spiegel, Bücherbord und Bilder an der Wand nahmen gleichsam Abschied von mir, ich mußte mit erfrierendem Herzen zusehen, wie meine Welt, wie mein gutes, glückliches Leben Vergangenheit wurde und sich von mir ablöste, und mußte spüren, wie ich mit neuen, saugenden Wurzeln draußen im Finstern und Fremden verankert und festgehalten war. Zum erstenmal kostete ich den Tod, und der Tod schmeckt bitter, denn er ist Geburt, ist Angst und Bangnis vor furchtbarer Neuerung. (*Demian*, p. 22)

This experience arrives almost by accident for Emil; it is not entirely willed and triggered less by a fearless desire to seek than by social fear. Indeed, throughout the narrative the narrator Emil frames the slow, painful development of a true “self” as a process that it is repeatedly facilitated by others, chief among whom is, of course, his friend Max Demian. As has been well documented, Hesse’s own experience of Jungian therapy under J. B. Lang, as well as an ongoing interest in the occult, played a role in the shaping of the characters and ideas in his postwar texts, and *Demian* in particular.⁷ The most obvious parallel here is in the idea of “individuation”. According to Jung, the development of the personality takes place through this difficult process which requires conflicting opposites in the psyche to be overcome, manifested for example in tensions within the ego between the public “persona” and the unconscious or unexpressed (“shadow”) psychic layers. Only through individuation can an integrated and healthy sense of self be achieved. Jung makes clear that it is only the exceptional few who are capable of this, with the majority preferring to remain within the confines of social expectation; he also views the process as an expedition or journey:

-
- 5 Hermann Hesse: *Demian. Die Geschichte von Emil Sinclairs Jugend*. In Hermann Hesse: *Gesammelte Werke*. 12 vols, V. Frankfurt a.M 1970, pp. 7-163 (p. 21). Further references to *Demian* are from this edition and are parenthesised in the main text.
 - 6 There is a parallel in *Siddhartha*, when the protagonist’s son abandons him, likewise characterised in terms of a wound that will never fully heal (see below). In both cases the pain of separation is presented as necessary for growth to take place.
 - 7 See for example Decker (*Der Wanderer und sein Schatten*, p. 324) on the complicated but fruitful relationship between psychoanalysis and art for Hesse: „Jeder Künstler soll – hier folgt Hesse Dostojewski und Nietzsche, die es darin bereits zu Meisterschaft brachten – auch ein Psychologe sein, er muss die Atmosphäre erahnen, in der ein Mensch lebt, und das ihm selbst verborgen Geliebene erspüren.“

Die Unternehmung der Persönlichkeitsentwicklung ist in der Tat ein unpopuläres Wagnis, ein unsympathisches Abseits von der breiten Straße, eine eremitenhafte Eigenbrödlerei, wie es den Außenstehenden bedünken will. Kein Wunder, daß von jeher nur die Wenigen auf diese sonderbare Aventure verfallen sind. Wenn es allesamt Narren gewesen, so könnten wir sie [...] aus dem Blickfeld unseres Interesses entlassen. Unglücklicherweise aber sind die Persönlichkeiten in der Regel die legendären Helden der Menschheit, die Bewunderten, Geliebten, Angebeteten, die wahren Gottessöhne, deren Namen „nicht in Äonen untergehen“. Sie sind die echten Blüten und Früchte, die weiterzeugenden Samen des Menschheitsbaumes. Der Hinweis auf die historischen Persönlichkeiten erklärt hinlänglich, warum die Entwicklung zur Persönlichkeit ein Ideal, und warum der Vorwurf des Individualismus eine Beschimpfung ist. Die Größe der historischen Persönlichkeit hat niemals in ihrer unbedingten Unterwerfung an die Konvention, sondern im Gegenteil in ihrer erlösenden Freiheit von der Konvention bestanden. Sie ragten wie Berggipfel aus der Masse, die sich an kollektive Ängste, Überzeugungen, Gesetze und Methoden klammerte, hervor und wählten den eigenen Weg. Und immer kam es dem gewöhnlichen Menschen wunderlich vor, daß einer den gebahnten Wegen mit bekannten Zielen einen steilen und schmalen Pfad, der ins Unbekannte führt, vorziehen sollte. Deshalb hielt man immer dafür, daß ein solcher, wenn nicht wahnsinnig, so doch von einem Dämon oder Gott bewohnt sei; denn dieses Wunder, daß einer es anders tun könnte, als es die Menschheit seit jeher getan hat, konnte nur aus einer Begabung mit dämonischer Kraft oder göttlichem Geiste erklärt werden.⁸

Sinclair presents his early life in terms of conflict and polarisation, torn between, for example, two symbolic “worlds” that he characterises in terms of “light” (associated with familial bonds, domestic and bourgeois life, and predictable social rules) and “dark” (associated with sexuality, taboo-breaking, excess). Yet it takes the guidance of Demian, whose very name suggests the “dämonische Kraft” Jung alludes to, for him to begin to recognise that such dualistic thinking is misguided, as is evident in the proposition of a religion in which God *and* the Devil are equally venerated: “wir sollen *Alles* verehren und heilig halten, die ganze Welt, nicht bloß diese künstlich abgetrennte, offizielle Hälfte!” (*Demian*, p. 62). Sinclair eventually arrives, in a piercing moment of “Erkenntnis”, at consciousness of the process and the goal, if not of the way to achieve it: “Es gab keine, keine, keine Pflicht für erwachte Menschen als die eine: sich selber zu suchen, in sich fest zu werden, den eigenen Weg vorwärts zu tasten, einerlei wohin er führte.” (*Demian*, p. 126) In *Demian*, this search, or journey, begins with a recognition of one’s individuality or otherness – that one bears the “mark of Cain”, as Demian puts it – and aims towards the discovery of “das eigene Schicksal” (p. 127), which is not in itself an endpoint but a necessary precondition to an authentic existence.

The parallels to the dynamic of the story in *Siddhartha* are clear. That text also opens, in what in this case is a reference to the biography of the Buddha, with the central character’s decision to reject the world of his parents. Siddhartha’s father is a Brahmin priest whose life is to a large extent pre-determined by tradition and ritual. As Leroy R. Shaw observes, his is “a world of things as they have become, determined by the past and geared to the perpetual repetition of an unchanging way of life”.⁹ For Siddhartha, his decision to leave home is a conscious one, driven not by necessity but by a restless conviction that it is the only path to unity with one’s true or universal “self”, with the *Atman* of Hindu and Buddhist tradition:

8 C. G. Jung: “Vom Werden der Persönlichkeit”. In: C. G. Jung: *Gesammelte Werke*. Ed. by Lilly Jung-Merker and Elisabeth Rief. 19 vols, XVII. Olten 1972, pp. 191-211 (pp. 198-99).

9 Leroy R. Shaw: “Time and the Structure of Hermann Hesse’s *Siddhartha*”. In: *Symposium*. 11 (1957), 2, pp. 204-224 (p. 208).

Dorthin zu dringen, zum Ich, zu mir, zum Atman – gab es einen andern Weg, den zu suchen sich lohnte?
Ach, und niemand zeigte diesen Weg, niemand wußte ihn, nicht der Vater nicht die Lehrer und Weisen, nicht die heiligen Opfergesänge!¹⁰

Here, and throughout the narrative, Hesse employs a framework that would again seem to be Jungian, and which can also be read as part of Western cultural tradition – scholars have discerned parallels between Siddhartha's yearning and that of Faust, between his biography and that of Christian saints (particularly in the emphasis placed in the text upon love), and with the structural patterns of European "quest" novels.¹¹ Yet its status as an "indische Dichtung" is not merely token, as some have claimed, and in fact Jung's understanding of the unified self derived in part from his comparative reading of Eastern religions.¹² In Hinduism, Buddhism and Jainism the true human "self" (or "soul"), Atman, is distinct from both conscious mind and body, but is an expression of Brahman, the ultimate reality in the universe, beyond our experience of time and space. "Self-knowledge" is therefore also knowledge of the true nature of the unity of all reality, but cannot be achieved by conscious reflection on reality as it is ordinarily perceived, a paradox that is at the heart of Eastern philosophies, and also central to the depiction of "experience" in *Siddhartha*.¹³ Siddhartha begins his journey, then, *not* in a state of "innocence" but of intellectual and spiritual "thirst" – he is likened to a vessel yearning to be filled (*Siddhartha*, p. 357). As with Emil Sinclair, the departure from the complacency and comfort of the home is the first "experience" in a path that, it is hoped, will lead to a fully conscious, integrated "self". Where the two narratives differ, however, is in the manner through which the path is revealed. Emil Sinclair shares the same restlessness of spirit as Siddhartha, but he is characterised throughout as a disciple, as a rather passive introvert (in Jungian terms) who only seems to make progress in his life under the influence of others. Max Demian functions as a contrast figure, a leader, a sage, and a model of someone who is at one with himself, even at an early age. Yet he remains wholly inaccessible and inscrutable within the first-person narrative, and indeed drops out of the story altogether for long periods, though he remains a mysterious, almost totemic presence in Sinclair's life.¹⁴ Siddhartha shares many of the same qualities as Demian, but instead occupies the focus in a text whose spare, third-person narrative mimics the narrative style of myths and legends. He is defined from the start both as a potential leader – the devotion he

10 Hermann Hesse: *Siddhartha. Eine indische Dichtung*. In: Hermann Hesse: *Gesammelte Werke*. 12 vols, V. Frankfurt a.M. 1970, pp. 353-471 (pp. 357-8). Further references to *Siddhartha* are from this edition and are parenthesised in the main text.

11 Robert Conrad has argued that *Siddhartha* fits a European "archetype" in its structure, drawing parallels with texts (*Moby Dick* and *Huckleberry Finn*) that are foundational in the canon of American literature. It is worth noting, as Conrad does not, that *Demian* also fits most of the categories of this archetype – it has a male protagonist, features a flight from society, a (symbolic) escape from death, adventure in isolation and, of course, a central male-male relationship. Robert Conrad: "Hermann Hesse's *Siddhartha, eine indische Dichtung* as a Western Archetype". In: *German Quarterly*. 48 (1975), 3, pp. 358-69.

12 Decker, (*Der Wanderer und sein Schatten*, p. 417) notes Hesse's unhappiness with the contemporary reception the text received, which tended to ignore the "allgemeinmenschliche Parabel" and view *Siddhartha* as an example of Western exoticism rather than a serious engagement with Asia.

13 The idea of "unity" was of particular importance to Hesse, as Claude Manfredini observes. Claude Manfredini: "Hermann Hesse und das indische Denken". In: *Hermann Hesse und die Religion*. Ed. by Friedrich Bran and Martin Pfeifer. Bad Liebenzell 1990, pp. 105-116 (pp. 109-10).

14 In Jungian terms, Demian seems to function as a 'shadow', a sort of alter-ego or projection of the hidden sides to the narrator's personality. Demian's ability to read Sinclair's mind is one indication of this.

inspires in others, particularly his friend Govinda, is emphasised – and as someone who has the confidence truly to tread his “own” path. The latter is a motif of central importance in the text, for his insistence upon it means, for example, that he refuses to become the Buddha’s disciple for that would mean forfeiting the experiences of his own journey and submitting to the teachings prescribed by another:

Du hast die Erlösung vom Tode gefunden. Sie ist dir geworden aus deinem eigenen Suchen, auf deinem eigenen Wege, durch Gedanken, durch Versenkung, durch Erkenntnis, durch Erleuchtung. Nicht ist sie dir geworden durch Lehre! Und – so ist mein Gedanke, o Erhabener – keinem wird Erlösung zuteil durch Lehre! Keinem, o Ehrwürdiger, wirst du in Worten und durch Lehre mitteilen und sagen können, was dir geschehen ist in der Stunde deiner Erleuchtung! (*Siddhartha*, p. 381)

True insight and “awakening” is presented as something that remains fundamentally incommunicable, that can be discovered but not taught. Shaw observes that the Buddha has “found his place in the present and yet is still at home in Atman, is a reminder that the roots of the timeless are embedded in the experiences acted out within the world of time”.¹⁵ The result, paradoxically, is that the only way for Siddhartha to live according to the Buddha’s teaching is by choosing *not* to follow him, just as he eventually rejects all of the teachers he encounters, starting with his father.

Of course, the symbolic rejection of the teacher/father was highly resonant in the period of Expressionism and in the postwar decade in particular. Gunnar Decker observes that, as a motif, the rejection of all teachers “hat zweifellos mehr von Nietzsches Zarathustra an sich als von Buddha”.¹⁶ There were countless narratives of literal or metaphorical “Vatermord” in what the psychoanalyst Paul Federn, in his reading of what he saw as a positive breaking down of patriarchal authority, referred to in 1919 as “[d]ie vaterlose Gesellschaft”.¹⁷ The same period’s cult of “youth” was a clear secondary product of the conviction shared by many (young and old) that the old order in Germany had failed and that the catastrophe of the War represented an opportunity for renewal and the establishment not only of a possible new social and political structure but even of a new form of humanity. This apocalyptic-utopian “Menschheitsdämmerung”, to cite the title of Kurth Pinthus’ influential anthology of poetry of 1919, haunted the imagination in cultural products of the immediate postwar period, discernible in the poems in Pinthus’ collection, in plays by Toller, Kaiser and others, as well as in films and paintings throughout the early Weimar period. *Demian*, composed during the War, reflects this pattern of thought and the imaginary of the “neuer Mensch” very clearly. Imagining the future as “eine Neugeburt und ein Zusammenbruch des Jetzigen” (*Demian*, p. 144), Demian casts himself and other such outsiders as facilitators of the future who have the courage to be “schicksalsbereit” (*Demian*, p. 145). His rather dubious, Darwinistic vision of human history in evolutionary terms (“Man muß sich das immer biologisch und entwicklungsgeschichtlich denken!” [*Demian*, p. 145]) reflects the ideological currents, in particular the influence of Nietzsche, that shaped pre-War discourses of age, culture and history. The same period, of course, saw the emergence of youth movements, the recognition of “adolescence” by educational psychology, the embracing of physical culture and sports, and above all

15 Shaw: “Time and the Structure of Hermann Hesse’s *Siddhartha*”, p. 210.

16 Decker: *Der Wanderer und sein Schatten*, p. 395.

17 Paul Federn: *Zur Psychologie der Revolution. Die vaterlose Gesellschaft*. Leipzig 1919.

of a form of generational bonding, forged in the experience of war, that was unparalleled in its intensity. The result, Helga Karrenbock has argued, was an anchoring of identity in the collective, and in the present and/or imagined future, rather than the past, with which ties are symbolically cut: “Das offensive Generationsbewußtsein der Kriegsgeneration, ihr verlorenes Gedächtnis und ihre Hinwendung zur Gleichzeitigkeit sind auch Produkt dieses Generationserlebnisses”.¹⁸

Yet, despite the central importance of the rejection of authority as a motif, in neither *Siddhartha* nor *Demian* does “youth” itself seem to possess more intrinsic value than any other life stage, being defined less in terms of “innocence” than of incompleteness and ignorance, just as the complacency and ingrained habits characteristic of adulthood and old age are likewise problematic. Instead, the achievement of a sort of agelessness which is neither restless and “seeking” nor complacent and closed-off, is presented as an elusive ideal towards which the protagonists must strive. In *Siddhartha*, we first encounter this ideal in the shape of the Buddha himself; in *Demian* it is embodied by Max Demian and, in particular, his mother. In the former, in the chapter entitled “Gotama”, young Siddhartha encounters the Buddha, who has already established his reputation as a teacher and leader, as someone who has achieved enlightenment and transcended Samsara, the eternal cycle of death and rebirth that is a cornerstone of Hindu belief. He is described in terms that emphasise calmness and inwardness that are almost inhuman in their perfection. Despite the comparative reference to a healthy child, it is clearly *not* an evocation either of childhood innocence or youthful energy:

Der Buddha ging seines Weges bescheiden und in Gedanken versunken, sein stilles Gesicht war weder fröhlich noch traurig, es schien leise nach innen zu lächeln. Mit einem verborgenen Lächeln, still, ruhig, einem gesunden Kinde nicht unähnlich, wandelte der Buddha, trug das Gewand und setzte den Fuß gleich wie alle seine Mönche, nach genauer Vorschrift. Aber sein Gesicht und sein Schritt, sein still gesenkter Blick, seine still herabhängende Hand, und noch jeder Finger an seiner still herabhängenden Hand sprach Friede, sprach Vollkommenheit, suchte nicht, ahmte nicht nach, atmete sanft in einer unverwelklichen Ruhe, in einem unverwelklichen Licht, einem unantastbaren Frieden. (*Siddhartha*, p. 375)

The reference to the Buddha’s “hidden” smile relates to the ability to unite opposites, to be in motion whilst suggesting complete stasis, and anticipates Siddhartha’s achievement of a comparable state of perfection at the end of the novel:

Und, so sah Govinda, dies Lächeln der Maske, dies Lächeln der Einheit über den strömenden Gestaltungen, dies Lächeln der Gleichzeitigkeit über den tausend Geburten und Toden, dies Lächeln Siddharthas war genau dasselbe, war genau das gleiche, stille, feine, undurchdringliche, vielleicht gütige, vielleicht spöttische, weise, tausendfältige Lächeln Gotamas, des Buddhas. (*Siddhartha*, p. 470)

The accumulation here of the elusive qualities associated with the smile, and in particular the emphasis upon unity and simultaneity, is significant, and relates both to the associated motif of the river, and to the concepts of time and experience, to which we shall return. What is clear is that this is *not* the smile of age and experience but of someone who has overcome the personal altogether, who has perceived reality

18 Helga Karrenbock: “Die ‘Junge Generation’ der Zwanziger Jahre – oder: ‘Vom Angriff der Gegenwart auf die übrige Zeit’”. In: *Literatur und Kultur im Österreich der Zwanziger Jahre. Vorschläge zu einem transdisziplinären Epochenprofil*. Ed. by Primus-Heinz Kucker. Bielefeld 2007, pp. 103-18 (p. 107).

and approached *nirvana*, as Buddhist tradition would have it, or, in Jungian terms, has passed through the process of individuation and become one with the true self.

Max Demian is a more ambivalent figure, who in some ways embodies aspects of “youthful” rebelliousness. For example, he is willing to question the received truths, particularly religious, that are a standard part of the education system; and when Sinclair meets him again at university, after a period of years, he finds him practising boxing, an illegal sport in Wilhelmine Germany that was associated above all with Anglo-Saxon culture and values, and apparently embodying the physicality and, indeed, sexuality of youth: “Demian sah prachtvoll aus, die breite Brust, der fest männliche Kopf, die gehobenen Arme mit gestrafften Muskeln waren stark und tüchtig, die Bewegungen kamen aus Hüften, Schultern und Armgelenken hervor wie spielende Quellen.” (*Demian*, p. 141) Yet far more often the narrative emphasises that Demian seems older than he should, or else, significantly, embodies an ageless state that anticipates that to which Siddhartha strives:

Ich sah Demians Gesicht, und ich sah nicht nur, daß er kein Knabengesicht hatte, sondern das eines Mannes; ich sah noch mehr, ich glaubte zu sehen oder zu spüren, daß es auch nicht das Gesicht eines Mannes sei, sondern noch etwas anderes. Es war, als sei auch etwas von einem Frauengesicht darin, und namentlich schien dies Gesicht mir, für einen Augenblick, nicht männlich oder kindlich, nicht alt oder jung, sondern irgendwie tausendjährig, irgendwie zeitlos, von anderen Zeitläuften gestempelt als wir sie leben. (*Demian*, p. 52)

As his name suggests, Demian in fact functions less as a rounded character than as the embodiment of Emil Sinclair’s potential as a human being, and beyond that of the potential of humans in general to penetrate the superficial world of appearance and custom and connect with the universe, with nature and with a deeper self that is beyond the conscious ego. Likewise his mother, Eva (the name evokes both the maternal and the sexual), embodies an “agelessness” that reflects a perfection of the spirit: “ebenso wie Max vor Zeiten auf niemand den Eindruck eines Knaben gemacht hatte, so sah seine Mutter gar nicht wie die Mutter eines erwachsenen Sohnes aus, so jung und süß war der Hauch über ihrem Gesicht und Haar, so straff und faltenlos war ihre goldige Haut, so blühend der Mund” (*Demian*, pp. 138-9). Although this Romantic evocation of feminine beauty might seem at first reading unoriginal, the defiance of the signs of ageing seems less a sign of eternal youth than an external sign of the same tranquil, “timeless” state that Sinclair discovers in the drawing he makes of a woman he has glimpsed and named “Beatrice”, but which comes to represent something else altogether: “Es schien mir eine Art von Götterbild oder heiliger Maske zu sein, halb männlich, halb weiblich, ohne Alter, ebenso willensstark wie träumerisch, ebenso starr wie heimlich lebendig.” (*Demian*, p. 82) The ambivalent relationship with her son (no mention of any father is ever made) and the thematic emphasis in both cases upon agelessness suggests that Max and his mother rather function, in the symbolic world of the text, as two sides to the same essence, together incorporating the superficial opposites (masculine and feminine; the individual and the collective; young and old) which are within us all and which must be recognised and overcome. Again, the influence of Jung is very clear. For the narrator, however, while he comes to recognise the path and the goal, the attempt to fulfil his own “fate” results in a sequence of crises, and dependence in each case upon the intervention of the figures he views as “Führer” (*Demian*, p. 129) to guide him forwards. With its “open” ending

in the chaos of war, *Demian* could be said to avoid offering a clear resolution to the crisis undergone by its narrator and which is posited as one for mankind as a whole.

Siddhartha, by contrast, with its “closed” ending, presents a resolution *and* a paradox. The text invites us, namely, to participate in a “journey” through chronological time that consists in accumulated experience and development, even though, it should be said, this growth takes place through multiple new beginnings and rebirths rather than through continuous progress. The first part of the text, for example, concludes with an “awakening” that is likened to “der letzte Krampf der Geburt” (*Siddhartha*, p. 387) and results in the psychological ties to his social context and personal history being severed, anchoring him in the present moment, but without giving him purpose or enlightenment: “Jetzt war er nur noch Siddhartha, der Erwachte, sonst nichts mehr” (*Siddhartha*, p. 386). What follows, in the second part, is a process of *experimentation with experience*, as Siddhartha develops multiple personas and immerses himself, via his relationships with Kamala, the courtesan, and the merchant Kamaswami, in the world of physical and material pleasures. He learns, as Shaw observes, “how to utilize the present so that it will produce a desired consequence in the future”.¹⁹ As we have seen, the impossibility of completing this journey without personal experience is made very clear – thus Siddhartha’s rejection of a path based only on “Lehre” and not on experience. Thus although the structure of the novel, and of Siddhartha’s journey, is mapped by Hesse on to the structure of Buddhist thought, with the first part of the narrative corresponding approximately to the Four Noble Truths, and the final eight episodes to the Eightfold Path that leads to enlightenment, the path is *lived* rather than learned.²⁰ The paradox emerges in the concluding chapters, which see Siddhartha return to the same river he had crossed at the start of his journey and in which he had, briefly, considered drowning himself, and which is flagged as a location of symbolic importance: “Ihm schien, es habe der Fluß ihm etwas Besonderes zu sagen, das er noch nicht wisse, das noch auf ihn warte.” (*Siddhartha*, p. 431) Siddhartha’s physical journey has indeed come to an end here – he spends the rest of his life as a simple ferryman on the river, in the final transformation in his biography. He becomes an apprentice to the old ferryman Vasudeva, who is able to reflect on the wisdom that the river, we are told, has given him. Vasudeva is able to confirm a crucial philosophical insight, that time itself is an illusion:

“Hast du”, so fragte er ihn einst, “hast auch du vom Flusse jenes Geheime gelernt: daß es keine Zeit gibt?”
Vasudevas Gesicht überzog sich mit hellem Lächeln.

“Ja, Siddhartha”, sprach er. “Es ist doch dieses, was du meinst: daß der Fluß überall zugleich ist, am Ursprung und an der Mündung, am Wasserfall, an der Fähre, an der Stromschnelle, im Meer, im Gebirge, überall, zugleich, und daß es für ihn nur Gegenwart gibt, nicht den Schatten Vergangenheit, nicht den Schatten Zukunft?” (*Siddhartha*, p. 436)

Siddhartha suggests that his life “war auch ein Fluß” (*Siddhartha*, p. 436), and that the conventional linear understanding of a biography as sequence between childhood and old age is false: “Nichts war, nichts wird sein; alles ist, alles hat Wesen und Gegenwart”. (*Siddhartha*, p. 436) The paradox emerges in the fact that the intellectual

19 Shaw: “Time and the Structure of Hermann Hesse’s *Siddhartha*”, p. 212.

20 On the structure of the text see *ibid.*, p. 211.

recognition of this cannot itself transform a psychological structure in which an historical understanding of time is deeply ingrained, and that the only way to arrive at such a transformation is through historical experience. One must learn from time, in other words, in order to overcome time. Siddhartha is subsequently reunited with figures from his past, including the dying Kamala, who brings him the son they had had together. Siddhartha's helpless devotion to the son, who is ungrateful and unhappy living with the two ferrymen, gives him his first experience of something that is described as deeply human, blinkered and flawed – paternal love. By attempting to mould his son, and in his reluctance to allow him to develop independently, Siddhartha mirrors his own experience with his father. It is only when the boy runs away, inflicting a “wound” of loss on him, that he can gradually begin (in the chapter entitled “Om”) to embrace the “unity” of the self and universe. This was impossible as long as his love and attention were focused on another individual. Love and loss, then, as key experiences that are necessarily tied to historical time, act as triggers:

Langsam blühte, langsam reifte in Siddhartha die Erkenntnis, das Wissen darum, was eigentlich Weisheit sei, was seines langen Suchens Ziel sei. Es war nichts als eine Bereitschaft der Seele, eine Fähigkeit, eine geheime Kunst, jeden Augenblick, mitten im Leben, den Gedanken der Einheit denken, die Einheit fühlen und einatmen zu können. (*Siddhartha*, p. 454)

The message is that only by living through, overcoming and rejecting individuality, specificity and time itself, understood as a causal sequence, can one ever achieve true insight and harmony with both the self and the universe. As such, *Siddhartha* can be understood *both* as a generational text in which the idea of experience is absolutely central and important *and* as a radical challenge, comparable in some ways to the exploration of time and memory one finds in other key modernist texts, to the very understanding of historical time that allows experience to be possible in the first place.

Siddhartha achieves his moment of epiphany and transcendent insight both at and through the river. By immersing himself in the sound of the flowing river, with the guidance of Vasudeva, Siddhartha is able to overcome the suffering that is the condition of the individual, tied to his particular concerns and worries, and become one with the unity of the universe. It is a key moment underpinned by a philosophical implication, namely that all living creatures are ultimately all connected parts of a single unified existence, and that apparently separate events are all part of a single flowing chain, “der Fluß des Geschehens” (*Siddhartha*, p. 458). In attaching such importance to the motifs of the river and the ferryman, Hesse was of course very aware of the literary, mythic and Romantic associations they evoke.²¹ Parallels with the figure of Charon, with Ovid's *Metamorphoses*, and related ideas about flux, change and recurrence familiar from Heraclitus and Plato are all relevant here. For Siddhartha, his journey can only be complete when he is able to “hear” the river. A river is permanently in motion, and as Heraclitus would have it, one cannot step into the same river twice; as such it is an appropriate symbol of impermanence and transience. Yet its function in *Siddhartha* goes beyond this, as Siddhartha's earlier question about timelessness anticipates. In being forever in motion, a river also represents simultaneity; only a river

21 It is also a significant motif in other texts by Hesse, notably in *Unterm Rad*, where the river is associated both with the natural world, in contradistinction to society, and with death (Hans drowns in the river).

can be in more than one place at the same time, overcoming the customary linearity of time and space. At the critical moment, Siddhartha recognises not a “symbol” but something akin to a synecdoche, in which a particular natural phenomenon provides the key to understanding the nature of the universe, which is *itself* a sort of river, defined by flow, and in which the distinction between past, present and future has no place. The language at this point has epiphanic qualities, and form mirrors content: he makes use of repetition and a consciously *flowing*, lengthy sentence to reflect and to illustrate Siddhartha’s moment of insight, which for the first time goes beyond conscious experience – it is not “caused” by a particular moment or object.

Zum Ziele strebte der Fluß, Siddhartha sah ihn eilen, den Fluß, der aus ihm und den Seinen und aus allen Menschen bestand, die er je gesehen hatte, alle die Wellen und Wasser eilten, leidend, Zielen zu, vielen Zielen, dem Wasserfall, dem See, der Stromschnelle, dem Meere, und alle Ziele wurden erreicht, und jedem folgte ein neues, und aus dem Wasser ward Dampf und stieg in den Himmel, ward Regen und stürzte aus dem Himmel herab, ward Quelle, ward Bach, ward Fluß, strebte aufs neue, floß aufs neue. (*Siddhartha*, p. 458)

Siddhartha, we are told, “listens” to the river at this point, in a form of transformed consciousness that is linked to the “Om”, the holy word spoken as a means of controlling breathing and achieving the cataleptic state that is the goal of meditation.²² The result is that physical and psychological barriers between the “self” and the universe are dismantled. But this is not, it is clear, a phenomenon that can be “taught” or communicated in words, concepts or thoughts – it can, in fact, only be *experienced*. And here, in a way, the narrative is caught in a double-bind, bound itself by the limitations of words, yet attempting to communicate something that is by its nature beyond words. Precisely this conundrum is self-consciously addressed in the final chapter, which reunites Siddhartha with his old friend Govinda:

[V]ielleicht war es so gemeint, daß ich eben den Stein, und den Fluß, und alle diese Dinge, die wir betrachten und von denen wir lernen können, liebe. Einen Stein kann ich lieben, Govinda, und auch einen Baum oder ein Stück Rinde. Das sind Dinge, und Dinge kann man lieben. Worte aber kann ich nicht lieben. Darum sind Lehren nichts für mich, sie haben keine Härte, keine Weiche, keine Farben, keine Kanten, keinen Geruch, keinen Geschmack, sie haben nichts als Worte. (*Siddhartha*, pp. 465-6)

The proximity of *Siddhartha* to the context of modernism becomes apparent – for of course avant-garde literature from the end of the nineteenth century was driven by a very similar sense of the limited capacity of words and language to do justice to reality.²³

Paradox is fundamental to the Eastern philosophy which, in part mediated through Jung, inspired and informed both *Siddhartha* and *Demian*. Ostensible opposites, such as passivity and activity, are imagined as one and the same, as in the image of being both bow and arrow in meditation. Similarly, the distinctions between conscious and unconscious, between interior and exterior, between the individual self and external reality, are irrelevant to a philosophy in which Atman (the true self) is understood

22 Max Demian is also described as falling into cataleptic (or possibly epileptic) states on two occasions in the novel, although Sinclair is not certain on either occasion what is happening to his friend.

23 Decker (*Der Wanderer und sein Schatten*, p. 397) makes the interesting observation that the peculiar, mannered style in *Siddhartha* is reminiscent of Brecht’s *Lehrstücke*: „Nur, dass hier eben nichts anderes gelehrt wird, als dass jede Lehre letztendlich im Leben untergehen muss, will sie fruchten.“

not as separate from but as a part of Brahman (ultimate reality), even if one cannot immediately understand this. Hence the verse which the young Siddhartha repeats mechanically in the opening chapter: “Om ist Bogen, der Pfeil ist Seele, / Das Brahman ist des Pfeiles Ziel, / Das soll man unentwegt treffen” (*Siddhartha*, p. 359). It is therefore perhaps appropriate that a narrative which ultimately seeks to evoke the timelessness and interconnectedness of the universe should do so by anchoring its narrative, in the manner of a *Bildungsroman*, in the passage of time and in the accumulation of experience.

For Hesse, in his postwar works, experience does not function as the negation of a state of primal “innocence”, the belief in which, as is particularly evident in *Demian*, can only ever be a form of regressive denial or fantasy. Rather, it is the alternative to the restrictiveness of orthodoxy of all forms, to inherited beliefs, dogmas and conventions of all types. This message, chiming so aptly with the postwar spirit of generational rebellion and yearning for new beginnings, clearly inspired readers, some of whom may have recognized the irony in this – for although *Siddhartha* encourages the rejection of teaching and teachers, as a text that quickly became canonical it may have come to occupy a comparable role for the many “seekers” who have responded to it.

Hermann Hesse and the Butterflies – A Journey from Innocence to Experience and Back

In the *Tractat vom Steppenwolf*, the pamphlet which falls into the hands of Harry Haller after a night out drinking on the town, he reads, “Der Weg in die Unschuld, ins Unerschaffene, zu Gott führt nicht zurück, sondern vorwärts, nicht zum Wolf oder Kind, sondern immer weiter in die Schuld, immer tiefer in die Menschwerdung hinein.”¹ The spiritual journey from childhood innocence, through the experience of individuation and becoming fully human, back to a redemptive innocence, is known from Hesse’s ‘Three-Step Doctrine’ in his 1932 essay *Ein Stückchen Theologie*.² Here, Hesse introduces the idea of a process of human individuation comprising three stages of development: a stage of innocence; a stage of guiltiness, in which there is a knowledge of good and evil, which leads every serious, critical individual invariably to despair; and a final stage which ends either in downfall, or a breakthrough to grace, redemption, and faith.³ In this latter state the ego has been subsumed into the true self.⁴ In the *Tractat vom Steppenwolf* this notion is presented as follows:

Statt deine Welt zu verengen, deine Seele zu vereinfachen, wirst du immer mehr Welt, wirst schließlich die ganze Welt in deine schmerzlich erweiterte Seele aufnehmen müssen, um vielleicht einmal zum Ende, zur Ruhe zu kommen. Diesen Weg ist Buddha, ist jeder große Mensch gegangen, der eine wissend, der andre unbewußt, soweit ihm eben das Wagnis glückte.⁵

Innocence, it is often suggested, is characteristic of the child, the quality of being free from guilt, sin or moral wrong. Innocence is a state in which there is a lack of experience or knowledge. Experience, on the other hand, is gained from the process of doing and learning. The developmental process is then thought to stop as in the maxim ‘once experience is gained, innocence is lost’. In this paper I will argue that Hesse’s lifelong interest in butterflies, and its literary exploration, reflect a spiritual journey from innocence to experience and back.

The sensory innocence of childhood

Hesse’s earliest memories, as related in *Hermann Lauscher*, include innocent, vivid sensory recollections of butterflies. In one passage, Hesse writes about his experiences in the meadows around the house Am Müllerweg 26 in Basel at the age of five:

-
- 1** Hermann Hesse: *Sämtliche Werke. Der Steppenwolf. Narziß und Goldmund. Die Morgenlandfahrt*. Ed. by Volker Michels. Vol. 4. Frankfurt am Main 2001. 65. Subsequent references to the *Sämtliche Werke* will be cited as *SW*, volume and page number.
 - 2** *SW*: 12: 152-164.
 - 3** *Ibid.* 152.
 - 4** „Sein Ich ist ganz zum Selbst geworden.“ *Ibid.* 153.
 - 5** *SW* 4: 66.

Da waren helle Morgen, an denen ich, ins Gras gestreckt den Kopf auf den Händen, über das von Sonne flimmernde, gekräuselte Meer der Gräser hinwegschaute, in welchem rote Inseln von Mohn, blaue von Glockenblumen und lilafarbene von Schaumkraut lagen.⁶

This paradise was also alive with butterflies, flitting to and fro:

Darüber flatterten und reizten mich die blitzgelben Zitronenfalter, die zarten Bläulinge, die in einem kostbaren, gleichsam antiquarisch seltenen Schimmer aufleuchtenden Schiller- und Distelfalter, die schweren Flügel der Trauermäntel, das Edelwild der Segler und Schwalbenschwänze, der schwarzrote Admiral, der seltene, mit Ehrfurcht genannte Apollo. (MH: 227)

One cannot help but be impressed by the vivid immediacy and the sensory power of the writer's memory. In just one sentence Hesse is able to identify nine different species of butterflies. The text also reveals the childish intoxication of hunting and collecting butterflies. This act is both innocent, yet also unconsciously brutal, hinting at the darker side of experience to come. Hesse describes an amateurish attempt to catch the rare 'Apollo':

Aber nach der unberechenbaren und grausamen Art der Kinder beschlich ich bald das edle Tier und warf meinen Hut nach ihm. Er schaute um sich, stieg mit elegantem Schwünge auf und war allsogleich in der flirrend goldigen Sonnenluft verschwunden. (MH: 227)

The butterfly is able to evade the childish attempt to ensnare it, rising elegantly away, as if mocking the attention of the still young child.

Although Hesse recalls the exact names of the Lepidoptera at the time of writing in Tübingen in 1896, as a child, Hesse's interest in butterflies was purely innocent and free from any scientific rigour. "Irgendeine Art von wissenschaftlichem Interesse war in meinen Jagden und Sammlungen niemals." (MH: 227) The young Hesse adopted an impish and innocent approach to naming, and devised his own nicknames for the butterflies he encountered. In Basel, where Hesse spent part of his earliest childhood from 1881 to 1886, caterpillars and butterflies were known collectively as "Sommer-vöglein", or "Summervögli". Hesse, however, playfully coined his own good-natured names, "für viele erfand ich eigene Namen", which described their flight, anatomical form, or for the rabble of more common butterflies the derogatory term of 'lummoxes'. "Ein Art von rötlichen Fliegen nannte ich 'Zitterlinge', eine Gattung brauner 'Schnabler', und für den gesamten Pöbel der Weißlinge, Waldteufel und anderer wenig schöner und rarer Schmetterlinge hatte ich den verächtlichen Sammelnamen Tolpatsch." (MH: 227-8)

Once captured, the young Hesse, however, was unable to generate any real interest in the charnel house of lifeless specimens: "Für die gesammelte tote Beute hatte ich wenig Sorgfalt und habe es nie zu einer sauberen Sammlung gebracht." (MH: 228) The emphasis for the youthful Hesse seems to focus on the enchanted, delicate insect in the natural realm rather than a sterile, lifeless exhibit pinned to the mount in a collection.

6 Hermann Hesse: *Meine Kindheit*. In: *Hermann Lauscher. SW 1: 227*. Subsequent references to *Meine Kindheit* in the SW will be cited as MH and page number in the text.

In 1907, Wilhelm Schussen, the Schwabian author,⁷ recalls visiting Hesse in Gaienhofen and describes Hesse's continuing fascination with butterflies in what appears to be a return to innocence.

Ich erinnere mich auch noch, daß wir dort von Pflanzen und Schmetterlingen redeten, daß ich meine Begleitung mit dem Wiesenknopf (*Sanguisorba officinalis*) bekanntmachte, und daß sich Hesse in Schmetterlingsfragen als gewiegter Kenner offenbarte. ... Aber da lief dieser unbeschreibliche Hesse nun plötzlich auf eine Hecke zu, schwang seine Arme wie Flügel in der Luft und jagte so einen ganzen Schwarm fuchsroter Falter auf. ... Und es schien, als habe die Hecke Feuer gefangen, als nun eine ganze Wolke dieser roten Schmetterlinge über seinem Haupte durcheinander wirbelte.

"Das ist der Fuchs", sagte Hesse dann nach einer Weile, wie aus fremden Räumen zurückkehrend.⁸

In Schussen's portrayal of Hesse in 1907, the cloud of red butterflies seems to have the transformative power to transport him back to a state of magical innocence, in a reverse direction and away from the priority of experience in adult life.

The torments of experience

Das Nachtpfauenauge, a biographical story set in Calw and written in 1911 by Hesse, demonstrates again the power of butterflies to resurrect a state of childhood innocence in which the primacy of sensory perception trumps the insistence of experience in adulthood:

Ich spüre etwas von dieser Leidenschaft noch jetzt manchmal, wenn ich besonders schöne Schmetterlinge sehe. Dann überfällt mich für Augenblicke wieder das namenlose, gierige Entzücken, das nur Kinder empfinden können und mit dem ich als Knabe meinen ersten Schwalbenschwanz beschlich.⁹

The fulcrum of the story, however, is the theft of the rare *Nachtpfauenauge* (emperor moth) from the room of the protagonist's school friend, Emil. The story takes a dark turn and the narrator, Heinrich Mohr, is subject to a transformative emotional process indicative of experience as life's teacher: initial feelings of joy and curiosity at the thought of seeing a specimen of the moth caught by Emil ("Als ich es hörte, empfand ich im ersten Augenblick nur die Freude, endlich das seltene Tier zu Gesicht zu bekommen, und eine brennende Neugierde darauf." DN: 17) soon alter and become characterized by envy ("Dann stellte sich freilich der Neid ein," DN: 17). Impatient to view the extraordinary moth, after dinner the narrator crosses the courtyard and knocks on the door of Emil's room in the neighbouring house. Finding no one at home, he pushes open the door, and notices the moth pinned and mounted on a setting board, "Da sahen mich die vier großen merkwürdigen Augen an, weit schöner und wunderlicher als auf der Abbildung," (DN: 18) The youth is then consumed and overwhelmed by a sudden desire to possess the object of his curiosity, even if it means committing theft and, therefore, a morally reprehensible act:

⁷ Wilhelm Schussen (real name: Wilhelm Frick, 1874-1956) was author of the picaresque novel *Vinzenz Faulhaber* (1907).

⁸ Aus Wilhelm Schussen: *Anekdote meines Lebens*. Ravensburg, 1953. Volker Michels: *Hermann Hesse in Augenzeugenberichten*. Frankfurt am Main 1991, 499.

⁹ *SW 8*: 15. Subsequent references to *Das Nachtpfauenauge* in the *SW* will be cited as DN and page number in the text.

[...] bei ihrem Anblick fühlte ich eine so unwiderstehliche Begierde nach dem Besitz des herrlichen Tieres, daß ich unbedenklich den ersten Diebstahl meines Lebens beging, indem ich sachte an der Nadel zog und den Schmetterling, der schon trocken war und die Form nicht verlor, in der hohlen Hand aus der Kammer trug. (DN: 18)

Through this act the innocent child falls from grace.

The insistency and torments of experience continue as the narrator of the story leaves Emil's room and descends the stairs. He hears the approach of the maid and he is immediately gripped by a bad conscience, he feels remorse about the theft, and, in the same instant, realizes that he is a villain and good-for nothing ("ein gemeiner Kerl" DN: 18). The experience is an acute lesson in what is morally wrong and what is morally right. The cascade of experiences continues as the narrator is then overtaken by the fear that his wrong-doing may be discovered ("zugleich befiel mich eine ganz schreckliche Angst vor der Entdeckung," DN: 18). He conceals the theft by shoving the hand in which he holds the moth into his jacket pocket. Standing at the foot of the stairs, heart racing, perspiration matting his brow, the narrator finds his own behavior beyond comprehension and he is astounded by what he has done ("und vor mir selbst erschrocken." DN: 18). At once he realizes that he must undo his misdeed by returning the insect to the place from which he took it. Despite his fear of meeting somebody and of discovery he hastens up the stairs and back into Emil's room. Retracting his hand from the pocket, he places the moth on to the table, and instinctively knows, before he even sees the specimen that it has been destroyed ("ehe ich ihn wieder sah, wußte ich das Unglück schon und war dem Weinen nah, denn das Nachpfaueauge war zerstört." DN: 19).

At this point in the story, two feelings are conflictingly fused in the narrator's mind whereby the morally wrong deed of theft is surpassed by the anguish felt at having destroyed the beautiful, rare insect ("Beinahe noch mehr als das Gefühl des Diebstahls peinigte mich nun der Anblick des schönen seltenen Tieres, das ich zerstört hatte." DN: 19). The youth is tormented by both culturally determined experiences of right and wrong as well as the destruction of the simple beauty embodied by the moth. Wracked by despair and self-laceration, the boy finally finds the courage to confess the theft to his mother in the evening, who, though initially shocked, is able to understand that for the youth the act of confession far outweighs any fear of punishment he might have to endure for his wrong-doing. Childish innocence has been disrupted by the experiential train of curiosity, envy, desire, theft, regret and confession. Would redemption also follow?

"Du mußt zum Emil hinübergehen", sagte sie bestimmt, "und es ihm selber sagen. Das ist das einzige, was du nun tun kannst, und ehe das nicht geschehen ist, kann ich dir nicht verzeihen. Du kannst ihm anbieten, daß er sich irgend etwas von deinen Sachen aussucht, als Ersatz, und du mußt ihn bitten, daß er dir verzeiht." (DN: 19)

The mother proposes confession, an exchange of possessions, and a petition for forgiveness in order to placate the victim and undo the act of theft. When the youth goes over to the neighbouring house to confess, Emil pre-empts him and tells him that someone has destroyed the specimen, either a thoroughly bad person ("ein

schlechter Kerl" DN: 19), or a bird or a cat. Emil leads the narrator back into his room, where the youth sees the unsuccessful attempt Emil has made to repair the moth. He then confesses and tries to explain how the events leading to the theft unfolded. Emil silences him abruptly, not by shouting but by whistling quietly through the teeth and says, "So so, also so einer bist du." (DN: 20) The downward spiral of tormenting experiences seems to take no end. There is no way back for the youth; the only way is forwards through the quagmire of painful experiences.

In a futile act of placation, the narrator offers his own butterfly collection by way of compensation, but Emil declines disdainfully: "Danke schön, ich kenne deine Sammlung schon. Man hat ja heut wieder sehen können, wie du mit Schmetterlingen umgehst." (DN: 20) All the efforts the protagonist has made to make good the theft and destruction of the rare moth remain unsuccessful. "Es war nichts zu machen, ich war und blieb ein Schuft, und Emil stand kühl in verächtlicher Gerechtigkeit vor mir wie die Weltordnung. Er schimpfte nicht einmal, er sah mich nur an und verachtete mich." (DN: 20) The youth comes to the painful conclusion for the first time that "man nichts wiedergutmachen kann, was einmal verdorben ist." (DN: 20) As a quasi-emanicipatory act in the realization that nothing in the experiential world can be made good in retrospect, and to free himself from despair, the youth then systematically destroys his own butterfly collection: "Und dann nahm ich die Schmetterlinge heraus, einen nach dem anderen, und drückte sie mit den Fingern zu Staub und Fetzen." (DN: 20)

Return to redemptive innocence – literal and figurative equivalence

In further writings and poetry on Lepidoptera there is evidence that Hesse presents a literal (the world of innocence) and figurative (the world of experience) equilibrium which suggests a state of unity with the world and nature, not unlike the grace of the final stage of the transformative process described in his 'Three-Step Doctrine' in which the conflicts, torments and the problems of the world of experience are overcome.

In the essay *Zwischen Sommer und Herbst*, written in 1930, Hesse describes a visual memory of a late summer evening in Montagnola on which a moth strays into his room. "Er setzt sich, hell bestrahlt, auf dem grünen Glase nieder, schlägt die langen schmalen Flügel zusammen, zittert mit dünn befiederten Fühlern, und seine schwarzen kleinen Augen glänzen wie feuchte Pechtropfen."¹⁰ In the intricate design and veins of the wings Hesse finds a metaphor for the natural seasonal transition from summer to autumn. "Über seine geschlossenen Flügel läuft eine vielfach geäderte zarte Zeichnung wie Marmor, da spielen alle matten, gebrochenen, gedämpften Farben, alle Braun und Grau, alle Farbtöne welkender Blätter durcheinander und klingen sammetweich."¹¹

Hesse's description of the moth on this late summer evening is notable for the equivalence that is given to the natural object and the imaginative vision of the human observer. The metaphorical meaning is not over-privileged, although the language used

¹⁰ SW 14: 160.

¹¹ Ibid. 160.

to describe the natural object does, of course, immerse us in the human realm. As human beings we respond to nature through sensory experience, which is then re-worked figuratively, often to the point where the metaphorical natural images become transformed, transcendent, and the real world is made to seem more meaningful. The literal is constituted by the actual sensory experience of nature and the figurative by the metaphorical transformation of the sensory experience.

In Hesse's later writings on Lepidoptera the literal and the figurative are balanced, which suggests conciliation between the world of innocence and the world of experience. Hesse's 1919 poem *Falter im Wein* is an example of immanent natural imagery in which equivalence is granted to both the literal and the figurative.

In meinen Becher mit Wein ist ein Falter geflogen,
Trunken ergibt er sich seinem süßem Verderben,
Rudert erlahmend im Naß und ist willig zu sterben;
Endlich hat ihn mein Finger herausgezogen.

So ist mein Herz, von deinen Augen verblendet,
Selig im duftenden Becher der Liebe versunken,
Willig zu sterben, vom Wein deines Zaubers betrunken,
Wenn nicht ein Wink deiner Hand mein Schicksal vollendet.¹²

The first verse is unreflective in its activity and represents recalled sensory experience. The last line suggests a sense of detached observation as if the finger had acted independently, yet remains a concrete, literal experience as it is rooted in a particular place and time. We experience the near drowning of the moth through Hesse's own eyes.

The second verse provides the figurative element to the poem. The association between wine and love is a frequently used one as is the simile between love and intoxication. Love, of course, is also indicative of innocence and of harmony between human beings. However, despite the figural reworking of the sensory experience, the verse is based closely on actual sensory experience and the poem is balanced in a way that the literal and figurative elements are held in a state of equilibrium in which neither aspect is privileged.

Hesse's 1904 poem *Der Schmetterling* provides us with a further example. The first and final verses are quoted here:

Mir war ein Weh geschehen,
Und da ich durch die Felder ging,
Da sah ich einen Schmetterling,
Der war so weiß und dunkelrot,
Im blauen Winde wehen.

Feldeinwärts ward getrieben
Der weiß' und rote Schmetterling,
Und da ich träumend weiterging,
War mir vom Paradiese her
Ein stiller Glanz geblieben.¹³

12 SW 10: 261-2.

13 SW 10: 199.

The utterer of the poem finds amelioration of his pain through being in nature and in the sensory experience of the white and dark red butterfly. In the second verse he is touched by a shimmer of paradise, a sign of the divine and of unity with nature. Neither the literal nor the figurative is over-privileged.

To underline the point being made further, Hesse's 1927 *Blauer Schmetterling* demonstrates symmetry between literal sensory experience and figurative transformation, while retaining delicate equilibrium between both elements.

Flügel ein kleiner blauer
Falter vom Wind geweht,
Ein perlmutter Schauer,
Glitzert, flimmert, vergeht.

So mit Augenblicksblinken,
So im Vorüberwehn
Sah ich das Glück mir winken,
Glitzern, flimmern, vergehn.¹⁴

In the literal description of the butterfly and the figurative reworking of the butterfly in the simile of happiness (*Glück*), both are deemed transitory and thus cannot be possessed. Possession is characteristic of the world of experience and would ultimately lead to the destruction of these delicate objects and emotions, the very opposite of the possessor's intention.

Conclusion

In the *Tractat vom Steppenwolf* Harry Haller learns that the road to redemptive innocence runs forwards. Similarly, despite fleeting returns to innocence when, for example, the sight of a butterfly may trigger a childhood memory, a person cannot return backwards to the world of idyllic innocence, but must journey forwards through the actual reality of the real world, and experience in full all its torments and problems. Only then is it even possible to enter a dimension of redemptive grace in which there can be unity with nature and thus a re-uniting with the world of innocence.

Hesse's prose and lyrical poetry on the theme of Lepidoptera provide evidence of the stages of the three-step spiritual journey Hesse described in *Ein Stückchen Theologie*. The idyllic world of innocence was documented by Hesse's childhood experiences of butterflies in Basel, while *Das Nachtpfauenauge* laid bare the loss of innocence and a journey into the destructive jealousy, selfishness and cold-heartedness of the world of experience. Finally, in Hesse's lyrical poetry on the theme of butterflies, we find verses finely balanced in equilibrium between literal (the world of innocence) and figurative (the world of experience) elements, which suggests an author who had found moments of harmony with the world, and a destination beyond.

14 SW 10: 307-8.

Stufenfolgen. Unschuld und Erfahrung in Hermann Hesses *Glasperlenspiel*

I.

Von 1931 bis 1942 arbeitete Hermann Hesse in Montagnola im Tessin an seinem letzten, großen Erzähltext, dem Roman *Das Glasperlenspiel*. *Versuch einer Lebensbeschreibung des Magister Ludi Josef Knecht samt Knechts hinterlassenen Schriften*. Die ersten Aufzeichnungen zu dem Werk datieren aus den frühen dreißiger Jahren.¹ Während der für den Autor ungewöhnlich langen Entstehungsgeschichte schrieb er zwar mit halb- oder ganzjährigen Unterbrechungen, in denen Vorstudien und Skizzen entstanden, aber dennoch kontinuierlich an dem Manuskript des Romans.

Die dreißiger Jahre waren für Hesse nach den Konflikten und Krisen, die sein Leben wie sein schriftstellerisches Werk in dem Jahrzehnt nach dem Ersten Weltkrieg geprägt haben, ein innerlich wie äußerlich befriedeter Lebensabschnitt. Im Sommer 1931 zog er aus der Casa Camuzzi, in der er seit 1919 vier Räume bewohnt hatte, in das neue, oberhalb von Montagnola gelegene Haus, das der Freund und Mäzen Hans C. Bodmer dem Dichter auf Lebenszeit zur Verfügung stellte. Die neugewonnene, relative finanzielle Unabhängigkeit, die regelmäßige Tätigkeit im Garten des Hauses und die Unterstützung durch seine dritte Frau, Ninon Dolbin, die er im November 1931 heiratete, ermöglichten ihm die ungestörte und konzentrierte literarische Arbeit. Gleichwohl spiegelt sich in den zwischen 1933 und dem Abschluss des *Glasperlenspiel*-Manuskriptes im Jahr 1942 verfassten Briefen die wachsende Besorgnis und endliche Verzweiflung über den politischen Totalitarismus und die moralische Skrupellosigkeit der nationalsozialistischen Gewaltherrschaft in Deutschland, die den pazifistischen und humanistischen homo politicus Hesse beschäftigte und mit deren Implikationen sich auch der Autor Hesse auseinanderzusetzen hatte.²

Dass Hesse seinen während der dreißiger Jahre in der politischen wie ökonomischen Sicherheit der Schweiz entstandenen Altersroman als ein unmittelbar auf die Verhältnisse der eigenen Epoche bezugnehmendes Werk begriffen hat, das mit dichterischen Mitteln eine Antwort zu geben versuchte auf die Umbrüche und Verwerfungen der Gegenwart, zeigt sich bereits in den zu Beginn seiner Arbeit verfassten Briefen

1 Vgl. Joseph Mileck: „Das Glasperlenspiel“: Genesis, Manuscripts, and History of Publication“. In: *German Quarterly* 43 (1970), S. 55-83 sowie Rudolf Probst: „Zur Entstehungsgeschichte von Hermann Hesses 'Das Glasperlenspiel'“. In: *Der Grenzgänger Hermann Hesse. Neue Perspektiven der Forschung*. Hrsg. von Henriette Herwig und Florian Trabert. Freiburg im Breisgau 2013 (= Rombach Wissenschaften. Reihe Litterae. Bd. 197), S. 382-392.

2 Vgl. Sikander Singh: *Hermann Hesse*. Stuttgart 2006, S. 53-61.

und Aufzeichnungen.³ Wie die vorangegangenen Werke als Reflexe persönlicher Krisen und Ängste in den Lebensgeschichten individuell entwickelter, literarischer Figuren auf den Paradigmenwechsel der Moderne reagieren und im Individuellen das Kollektive widerspiegeln, ist auch das *Glasperlenspiel* ein zwar formal der Tradition der Romantik verpflichtetes und sprachlich wie konzeptionell im Kontext der Literatur der Zeit anachronistisch wirkendes Werk, zugleich jedoch ein ebenso engagierter wie bedeutsamer Versuch, in der Autonomie des literarischen Kunstwerkes eine Antwort zu finden auf die Probleme seiner Gegenwart.

Während *Narziß und Goldmund* in einem imaginären Mittelalter spielt und die Erzählung *Die Morgenlandfahrt* das Historische und Räumliche auflöst, ist das *Glasperlenspiel* ein doppelt sich brechender utopischer Roman: Aus der Retrospektive des Jahres 2400 berichtet ein namenlos bleibender Erzähler von dem Leben des Josef Knecht, der um das Jahr 2200 in der Ordensprovinz Kastalien das Amt des Magister Ludi, des Glasperlenspielmeisters, bekleidet. Die zeitlich weit entfernte Gemeinschaft der Glasperlenspieler ist einerseits – im Sinne der imaginären Dichter- und Gelehrtenrepubliken in der Tradition des 18. Jahrhunderts – der Entwurf einer idealen Gesellschaftsform und rekuriert zugleich als ein Gegenbild zur Wirklichkeit auf die eigene Gegenwart.⁴

II.

Gattungsgeschichtlich ist das *Glasperlenspiel* dem Schema des idealistischen Bildungs- und Erziehungsromans verpflichtet. So verweist das Konzept des kastalischen Ordens auf Johann Wolfgang von Goethes Entwurf einer pädagogischen Provinz in dem 1821 und 1828 in zwei Fassungen veröffentlichten Altersroman *Wilhelm Meisters Wanderjahre oder Die Entsagenden*, den das Werk bereits zu Anfang als ein Vorbild der Ordensprovinz der Glasperlenspieler zitiert. Auch der Name Josef Knechts ist antithetisch auf denjenigen Wilhelm Meisters bezogen.⁵

In der Begegnung von Ich und Welt entwickelt Hesses Spätwerk das klassische Ideal einer Aussöhnung menschlicher Individualität mit den von der Gesellschaft eingeforderten lebensweltlichen Ansprüchen. Während *Unterm Rad* oder *Narziß und Goldmund* die Problematik der Lebensgeschichten Einzelner aufzeigen, für die der Widerspruch zwischen individuellem Werden und gesellschaftlichem Sein zu einer schmerzhaften und leidvollen Erfahrung wird, thematisiert die Geschichte Josef Knechts den Einfluss kulturell überlieferter Konzepte und Vorstellungen auf die harmonische, innerseelische Reifung und Ausbildung einer verantwortlichen und ausgeglichenen Gesamtpersönlichkeit.

3 Vgl. Volker Michels: „Nachwort“. In: Hermann Hesse: *Sämtliche Werke*. Hrsg. von Volker Michels. 20 Bde. Frankfurt am Main 2001–2004, Bd. V, S. 705–736, hier S. 705–708.

4 Vgl. Willi und Edith Michel: „Das Glasperlenspiel“. Pädagogische Utopie, dialektische Entwicklung und hermeneutische Erinnerung“. In: *Interpretationen. Hermann Hesse. Romane*. Stuttgart 1994. S. 132–168, hier S. 139.

5 George W. Field: „Goethe and 'Das Glasperlenspiel': Reflections on 'Alterswerke'“. In: *German Life & Letters* 23 (1969), S. 93–101.

Zudem ist Hesses Altersroman auch aus einer anderen Perspektive in der Tradition Goethes zu verstehen: Indem dieser in seinem letzten Lebensjahrzehnt eine Fortsetzung des als Prototyp der Gattung normbildend gewordenen *Wilhelm Meister* schreibt und in den *Wanderjahren* die in den *Lehrjahren* gestaltete Form des Bildungs- und Entwicklungsromans hinterfragt, dekonstruiert er die formale und inhaltliche Kontinuität des Erzählens und generiert eine Form, in der sich die Summe der individuellen Lebens- und Seinserfahrungen des Autors abspiegelt. Im Roman, der kein Roman mehr ist – Goethe selbst verwendet gegenüber Kanzler von Müller am 18. Februar 1830 den Begriff des „Aggregats“, in der Bedeutung einer sich zu einer Summe addierenden Aufzählung von Einzelheiten –, wird die autobiographische Nachdenklichkeit zur Literatur abstrahiert.⁶

Das *Glasperlenspiel* zitiert einerseits diese Aggregatstruktur des Goethe'schen Romans, andererseits den erzählerischen Polyperspektivismus des *Steppenwolfes*. Indem sich das Werk formal in drei Teile gliedert, den *Versuch einer allgemeinverständlichen Einführung*, in die *Lebensbeschreibung des Magister Ludi* und in *Josef Knechts hinterlassene Schriften*, entsteht eine strukturelle Spannung zwischen drei unterschiedlichen Textsorten. Während die Einleitung als eine sachlich-historische Abhandlung einen Einblick in die Geschichte und das Wesen des Glasperlenspiels gibt, berichtet der mittlere Teil mit dem Gestus einer chronikalischen Erzählung von der Lebensgeschichte Knechts. Bei den *Hinterlassenen Schriften* schließlich handelt es sich um textimmanent als fiktional dargebotene lyrische und prosaische Texte, die, indem sie die Einsichten in die Persönlichkeit und den Charakter Josef Knechts vertiefen, den Wahrheitsgehalt der Lebensgeschichte des Glasperlenspielmeisters bezeugen. Zugleich wird die Erzählung über das Leben Knechts, die den Hauptteil des Romans ausmacht, von Briefen, Berichten, Notizen und Gesprächsaufzeichnungen unterbrochen, was wirkungsästhetisch den chronikalischen Charakter des Erzählten akzentuiert und narratologisch den Erzählstandort als limitiert ausweist. Sowohl das von einem anonym bleibenden Erzähler nur fragmentarisch mitgeteilte Wissen über die zeitlich weit zurückliegenden Ereignisse als auch die Zusammenstellung unterschiedlicher Textsorten erzeugen den reflexiv-exemplarhaften Charakter der ohnehin am Ende des mittleren Romanteils in die *Legende* übergehenden Lebensbeschreibung Knechts.

Die *Lebensbeschreibung des Magister Ludi Josef Knecht* bildet nicht nur den Hauptteil des Romans; indem sie einerseits von der *Einführung* in die Geschichte des Glasperlenspiels und andererseits von den *Hinterlassenen Schriften* eingefasst wird, ist sie eine Variation des in der Einleitung aufgestellten und in den Lebensläufen beschlossenen Themas. Während sie zum einen, dem Entwicklungsschema des Bildungsromans folgend, das Leben und Wirken Josef Knechts von seinen Anfängen bis zu seinem Tod folgerichtig nacherzählt, akzentuiert ihre Darstellungsform, die im Fortschreiten

6 Goethes Gespräche. Eine Sammlung zeitgenössischer Berichte aus seinem Umgang auf Grund der Ausgabe und des Nachlasses von Flodoard Freiherrn von Biedermann ergänzt. Hrsg. von Wolfgang Herwig. Dritter Band, Zweiter Teil 1825-1832. Zürich und Stuttgart 1972, S. 571. Vgl. hierzu auch Martin Bez: *Goethes „Wilhelm Meisters Wanderjahre“*. Aggregat, Archiv, Archivroman. Berlin und Boston 2013 (= Hermaea. Germanistische Forschungen. Neue Folge. 132), S. 51-79.

der Erzählung legendenhafte Züge annimmt, den exemplarischen Charakter und die generelle Relevanz der Lebensgeschichte des Glasperlenspielermeisters.

Wir sehen sein Leben, soweit es bekannt ist, in klarer Stufenfolge aufgebaut, und wenn wir in unsern Vermutungen über sein Ende uns willig der Legende anschließen und sie gläubig übernehmen, so tun wir es, weil uns das, was die Legende berichtet, als letzte Stufe dieses Lebens völlig den vorhergegangenen zu entsprechen scheint.⁷

III.

Die *Lebensbeschreibung* gliedert die Biographie des Magister Ludi in zehn Abschnitte, die von dem einleitenden Kapitel, das über die frühen Jahre Knechts und seinen Eintritt in die kastalische Ordensprovinz Auskunft gibt, und dem abschließenden, *Die Legende* überschriebenen Kapitel, das von dem Tod des Glasperlenspielermeisters berichtet, eingerahmt werden.

Dieses letzte Kapitel thematisiert, wie Josef Knecht seine individuellen Wünsche und Regungen zwar ganz den Anforderungen des Amtes unterordnet, sich somit das kastalische Ideal der dienenden Selbstverwirklichung in seiner Person realisiert, ihn aber auf dem Höhepunkt seiner Laufbahn Zweifel überkommen an dem intellektuellen Ästhetizismus und der dem rein Geistigen gewidmeten, welt- und lebensfernen Ordnung der Provinz der Glasperlenspieler. Nachdem die Ordensleitung das Gesuch, ihn vom Amt des Magister Ludi zu entbinden und ihn als einfachen Lehrer an eine der vom Orden betreuten, außerhalb der Provinz liegenden Schulen zu versetzen, abgelehnt hat, nimmt er das Angebot seines Jugendfreundes Plinio Designori an, Hauslehrer von dessen Sohn Tito zu werden. Auf dem Weg zu seiner neuen Aufgabe erlebt Josef Knecht das seit langem entbehrte Gefühl eines freien und unbeschwerten Seins. Am Morgen nach seiner Ankunft in Belpunt, dem in den Bergen gelegenen Landhaus seines Freundes, fordert Tito den von der langen und ermüdenden Reise geschwächten Knecht zu einem Wettschwimmen in einem nahen Bergsee auf. Um seinen Schüler nicht zu enttäuschen, geht Knecht auf den unbedacht-übermütigen Wunsch des Knaben ein. Die *Lebensbeschreibung* endet mit dem Tod des Glasperlenspielers in dem eiskalten Wasser des Bergsees, der Tito mit dem Gefühl der Schuld zurücklässt:

O weh, dachte er entsetzt, nun bin ich an seinem Tode schuldig! Und erst jetzt, wo kein Stolz zu wahren und kein Widerstand mehr zu leisten war, spürte er im Weh seines erschrockenen Herzens, wie lieb er diesen Mann schon gehabt hatte. Und indem er sich, trotz allen Einwänden, an des Meisters Tod mitschuldig fühlte, überkam ihn mit heiligem Schauer die Ahnung, daß diese Schuld ihn selbst und sein Leben umgestalten und viel Größeres von ihm fordern werde, als er bisher je von sich verlangt hatte.⁸

Der Abend, an dem Josef Knecht in Belpunt ankommt, und der Morgen, an dem er stirbt, bilden den Rahmen für die Begegnung zwischen Lehrer und Schüler. Am Ende der zwölf Kapitel, die von der Lebensgeschichte des Glasperlenspielermeisters erzählen, steht damit – wie an deren Beginn – ein Dialog zwischen Jung und Alt, Jugend und Erfahrung. Denn im ersten Kapitel, das unter der Überschrift *Die Berufung*

⁷ Hesse: *Sämtliche Werke*, Bd. V, S. 40f.

⁸ Ebd., S. 394.

von den frühen Jahren des künftigen Magister Ludi erzählt, wird von der initialen Begegnung zwischen dem Knaben Josef Knecht und der kastalischen Gemeinschaft in der Gestalt des Magister Musicae berichtet. Dieser reist umher, um in den Schulen des Landes begabten Nachwuchs für den Orden zu rekrutieren.

Der Junge tritt dem alten Mann mit einem scheuen Respekt entgegen, wobei der Text die zunächst unüberbrückbare Differenz zwischen beiden im Hinblick auf Herkunft und Bildung, Einsicht und Rang deutlich herausstellt. So wird Knecht aus dem Unterricht gerufen, um in einem Übungszimmer, das zum Ort der Prüfung bestimmt worden ist, eine Weile zu warten bis der Musikmeister sich ihm zuwendet. „Es rief ihn niemand, aber es trat ein Mann herein, ein ganz alter Mann, wie es ihm anfangs schien, ein nicht sehr großer, weißhaariger Mann mit einem schönen, lichten Gesicht“, berichtet der Erzähler, die Perspektive des Knaben wiedergebend, über das Auftreten und Aussehen des Meisters, „und mit durchdringend blickenden hellblauen Augen, deren Blick man hätte fürchten können, aber er war nicht nur durchdringend, sondern auch heiter, er war von einer nicht lachenden oder lächelnden, sondern stillglänzenden, ruhigen Heiterkeit.“⁹

Es folgt weder eine Befragung noch ein explizit verbaler Austausch, vielmehr fordert der Magister den Schüler auf, der scheu und angespannt ist – „von Ehrfurcht für den Alten bis zum Überfließen angefüllt“ –, eine einfache Melodie auf dem Klavier zu spielen.¹⁰ Indem dieser „eins von den alten Liedern, die in der Schule oft gesungen wurden“, anstimmt, der Musikmeister sich zu ihm setzt und sie die Melodie zu vier Händen spielen, schwinden jedoch Angst und Befangenheit.¹¹ Das gemeinsame Musizieren lenkt die Aufmerksamkeit auf die Musik und deutet solchermäßen auf jene dienende Selbstentäußerung voraus, die ein Grundzug der Gemeinschaft der Glasperlenspieler bildet. „Viele Male spielten sie das Lied, es war keine Verständigung mehr nötig, und mit jeder Wiederholung wurde das Lied ganz von selbst reicher an Verzierungen und Rankenspiel.“¹²

Erst nach dieser, Vertrauen wie Verbindung schaffenden Erfahrung stellt der Ältere dem Jüngeren eine Frage. Sie hat jedoch nicht die Funktion, Wissen im Sinne einer Prüfung aufzurufen und abzufragen, sondern wird wiederum zum Anlass, das Musizieren fortzusetzen. Weil Knecht keine Antwort zu geben vermag, zeigt der Magister Musicae ihm, was eine Fuge ist, indem er ein Thema aus dem zuvor gespielten Lied aufnimmt und beginnt, dieses zeitlich versetzt in unterschiedlichen Tonhöhen zu variieren. „Des Knaben Herz wallte von Verehrung, von Liebe für den Meister, und sein Ohr vernahm die Fuge, ihm schien, als höre er heute zum erstenmal Musik“, berichtet der Erzähler, „er ahnte hinter dem vor ihm entstehenden Tonwerk den Geist, die beglückende Harmonie von Gesetz und Freiheit, von Dienen und Herrschen, er ergab und gelobte sich diesem Geist und diesem Meister“.¹³

9 Ebd., S. 44.

10 Ebd.

11 Ebd.

12 Ebd., S. 45.

13 Ebd., S. 46. „Der Musikmeister und Knecht, der seinen Lehrer als Vorbild und Leitbild betrachtet, musizieren gemeinsam. Der Magister Musicae zeigt dem Knaben, ohne zu sprechen, was Musik ist. Der Knabe ahnt hinter dem Tonwerk den Kern und das Wesen der Musik, die Harmonie der Gegensätze in der Einheit. Er erlebt meditativ in seinem Inneren die Harmonie zweier gleichwertiger Pole, die eine Einheit bilden und die Grundlage der Gesetzmäßigkeiten der Welt repräsentieren.“ (Andreas Malischke: *Ideal und Wirklichkeit in Hermann Hesses „Das Glasperlenspiel“*. Hamburg 2008, S. 35.)

Kompositorisch kommt dem Zusammentreffen in der „Übungsstube“ eine mehrfache Funktion im Hinblick auf das Narrativ des Romans zu.¹⁴ Zum einen lernt Josef Knecht bereits bei seiner ersten Begegnung mit einem Vertreter der Ordensprovinz die Idee des Glasperlenspiels kennen, das kulturelle Traditionen, wissenschaftliche Erkenntnisse und in kreativ-künstlerischen Prozessen gewonnene Einsichten als eine synthetische Leistung im Bereich eines imaginär-gedanklichen Raumes, im Kontext eines Spieles miteinander verknüpft. Zum anderen ist die fiktionsimmanent sich vollziehende Reflexion über ein Thema, das auf eine ebenso komplexe wie kunstvolle Weise von einer Stimme zur anderen wechselt, auch als ein Hinweis auf das Kompositionsprinzip des Romans selbst zu lesen: Gleich einer Fuge variiert das Werk die Geschichte Josef Knechts, indem der *Lebensbeschreibung des Magister Ludi* drei *Lebensläufe* angeschlossen werden, die seine Figur erzählend in wechselnden Kontexten zeigen, sie metaphorisch diversifizieren und somit die Individualität des erzählten Lebens hinterfragen.

Nicht zuletzt wird der Musikmeister als ein geistiger Führer auf dem Lebensweg Knechts eingeführt. „Nirgends können zwei Menschen leichter Freunde werden als beim Musizieren. Das ist eine schöne Sache“, bemerkt er im Gehen zu dem Knaben. „Hoffentlich werden wir Freunde bleiben, du und ich.“¹⁵ Der Weg des Jungen, über dessen Herkunft „nichts bekanntgeworden“ ist, der jedoch die hierarchischen Stufen des kastalischen Ordens bis zu dem höchsten Rang des Glasperlenspielmeisters durchlaufen wird, wird von dem Musikmeister als einem geistigen Lehrer, Ratgeber und Freund begleitet.¹⁶ Das Fundament aber, auf dem ihre Beziehung beruht, ist jenes Vertrauensverhältnis, das in der Erfahrung des gemeinsamen Musizierens während der ersten Begegnung begründet worden ist.

Wenngleich der Roman die Geschichte Josef Knechts als Entwicklungsgeschichte erzählt und folgerichtig auf die Figur des Glasperlenspielmeisters und seiner inneren Konflikte konzentriert bleibt, betont die Initiationsszene im Musikzimmer der Schule primär die Bedeutung der Dialektik von Jugend und Erfahrung für das Werk. Indem nicht Führung und Erziehung, intellektuelle Überlegenheit und gesellschaftliche Stellung das Verhältnis der beiden im Sinne eines hierarchischen Gedankens bestimmen, sondern aus dem Wissen eines langen Lebens erwachsene Geduld und Zugewandtheit auf Seiten des Einen und Vertrauen auf Seiten des Anderen, entwirft der Roman das Ideal einer Schüler-Lehrer-Beziehung.¹⁷ Die Weitergabe von Wissen und Erfahrung als konstitutives Element der Bildung des Einzelnen, die das erste Kapitel des Werkes thematisiert, verweist bereits auf den Wunsch Josef Knechts auf dem Höhepunkt seiner kastalischen Laufbahn, den Orden zu verlassen und als Erzieher in der Welt zu wirken.

14 Hesse: *Sämtliche Werke*, Bd. V, S. 45.

15 Ebd., S. 46.

16 Ebd., S. 39.

17 „Der Musikmeister prüft den Knaben nicht, indem er Wissensfragen stellt. Er wirkt als Erzieher wesentlich durch seine Persönlichkeit. Sein methodisches Medium, das er anwendet, ist die Musik als Ausdruck der Harmonia Mundi.“ (Malischke: *Ideal und Wirklichkeit*, S. 35.)

IV.

Der Magister Musicae ist jedoch nicht nur jene Instanz, die als Vertretung der Erziehungsbehörde die Aufnahme Knechts in die Ordenschule verantwortet; der Ältere begleitet den Jüngeren auch während seines Studiums, in den öffentlichen Auseinandersetzungen mit Plinio Designori und auf seinem Weg durch die unterschiedlichen Hierarchieebenen der kastalischen Provinz als Leitbild, Ratgeber und Wegweiser. In diesem Sinne haben die Gespräche zwischen Meister und Schüler auch eine Funktion innerhalb der Kompositionsstruktur des Romans, weil sie jeweils Stufen der inneren Entwicklung Knechts markieren.

Die Begegnung zwischen dem aus seinem Amt geschiedenen Glasperlenspielmeister und Tito steht demgegenüber isoliert am Ende der *Lebensbeschreibung*. Indem sie die Rollen invertiert und Josef Knecht als Älteren und Lebensweisen einen unerfahrenen Jungen zur Seite stellt, ist das Schlussbild des Romans kontrapunktisch auf die Eingangsszene der Berufung bezogen. Nunmehr ist es der Magister Ludi, der als Lehrer sein Wissen und seine Erfahrung weitergibt. Während jedoch der junge Josef Knecht dem alten Musikmeister schüchtern entgegentrat und erst die gedankliche Hingabe an das gemeinsame Klavierspiel seine Zurückhaltung zu lösen vermochte, erscheint Tito als ein selbstbewusster Knabe, der seinen künftigen Lehrer mit inneren Vorbehalten und Forderungen konfrontiert. Dies äußert sich bereits darin, dass er Knecht nicht im Haus seines Vaters erwartet, sondern in die Berge, nach Belpunt, vorausgereist ist, wohin dieser ihm folgen muss. Die Begrüßung, „auf der Schwelle des Hauses“, charakterisiert zum einen seine Haltung, zum anderen das Verhältnis zwischen Lehrer und Schüler:¹⁸

Der Knabe kam ihm entgegen, lächelnd, freundlich und ein klein wenig verlegen, er half ihm aussteigen und sagte dabei: „Es war nicht böse gemeint, daß ich Sie die Reise allein machen ließ.“ Und noch ehe Knecht hatte antworten können, fügte er zutraulich hinzu: „Ich glaube, Sie haben verstanden, wie es gemeint war. Sonst hätten Sie gewiß meinen Vater mitgebracht. Daß ich gut angekommen bin, habe ich ihm schon gemeldet.“¹⁹

Knecht begegnet der skeptischen Erwartung, mit der ihn sein Schüler herausfordert, zwar ebenfalls mit einer gelassen-wohlwollenden Haltung, wie einst der Musikmeister ihm selbst gegenüber. Allerdings vermittelt diese weniger jene heitere, verinnerlichte Lebensklugheit, die den Magister Musicae kennzeichnete, sondern ist Ausdruck pädagogischer Erwägungen, die darauf zielen, ein Einvernehmen zwischen dem ungebundenen Knaben und seinem neuen Lehrer herzustellen. „Es ist ja unter anderem der Zweck unsres Zusammenlebens, daß wir unsere Kenntnisse austauschen und einander angleichen“, erläutert Knecht in diesem Sinne in einem Gespräch mit Tito am Abend seiner Ankunft.²⁰

Indem der Glasperlenspielmeister auf indirekte Weise, durch sein Auftreten, Urteilen und Handeln, die geistige Haltung zeigt, welche die kastalische Bildung kennzeichnet, gelingt es ihm bereits in den ersten Stunden, die abwartende Zurückhaltung des

¹⁸ Hesse: *Sämtliche Werke*, Bd. V, S. 385.

¹⁹ Ebd., S. 386.

²⁰ Ebd.

Knaben zu unterlaufen. So berichtet der Erzähler von den Gedanken und Gefühlen, die Tito bereits an diesem ersten Abend bewegen:

Es regte sich in dem feurigen und stolzen Jüngling die Ahnung, daß dieser Art von Adel anzugehören und zu dienen ihm vielleicht zur Pflicht und Ehre werden könnte, daß vielleicht hier, erschienen und verkörpert in der Gestalt dieses Lehrers, der bei aller Sanfttheit und Freundlichkeit doch durch und durch ein Herr war, sich ihm der Sinn seines Lebens nähere und ihm Ziele zu setzen bestimmt sei.²¹

Auch an dem darauf folgenden Morgen ist Knecht bestrebt, seinen Schüler durch das Beispiel innerer Haltung und Aufmerksamkeit zu gewinnen. So reagiert er auf die Aufforderung zu einem gemeinsamen Bad in einem Bergsee mit der Überlegung, dass ein „harmloses Mittun“ genügen würde, „um dem Jüngling zu zeigen, sein Erzieher sei weder ein Feigling noch ein Stubenhocker“.²²

Während das erste Kapitel der *Lebensgeschichte* das erste Zusammentreffen eines Schülers mit seinem Lehrer zeigt, während Knecht und der Musikmeister in der gemeinsamen Musik ein Medium finden, das gedanklichen Austausch und Vermittlung gleichermaßen ermöglicht, während also der Jüngere und der Ältere sich auf einer geistigen Ebene entgegnetreten und in der Konsequenz auch erkennen, zeigt das letzte Kapitel der *Lebensgeschichte* das Kennenlernen Knechts und Titos weniger als dialogische Begegnung denn als das Nebeneinander zweier Einsamkeiten. Erzähltechnisch wird dies durch die langen Passagen des Erzählers sichtbar, der nicht nur die Landschaft und ihre morgendlichen Stimmungen beschreibt, sondern auch die inneren Verfasstheiten der beiden Figuren. So ist die Aufforderung zu einem Wettstreit, wer schwimmend als erster das andere Ufer erreiche, der einzige Satz wörtlicher Rede, der zwischen den beiden fällt. Das Schweigen aber, das Zurücktreten der Figurenrede hinter den Erzählerkommentar antizipiert bereits den Tod des Glasperlenspielmeisters.

V.

Dass Josef Knecht am Ende aus dem Dienst in der Ordensgemeinschaft in die Welt geht, um als Lehrer Wissen, Erkenntnisse und Möglichkeiten der geistigen Welt in die Wirklichkeit zu tragen, aber an der Schwelle dieses neuen Lebensabschnittes stirbt, ist kontrovers diskutiert worden.²³ Sein Tod im eisigen Wasser eines Bergsees ist, wie es das Ende der *Lebensbeschreibung* formuliert, zunächst als eine Aufforderung an Tito zu verstehen, weil dieser in der Folge zu der Einsicht gelangt, „daß diese Schuld ihn selbst und sein Leben umgestalten und viel Größeres von ihm fordern werde, als

21 Ebd., S. 387.

22 Ebd., S. 390.

23 Vgl. hierzu Paul Bishop: „Beads of Glass, Shards of Culture, and the Art of Life: Hesse's 'Das Glasperlenspiel'“. In: *A Companion to the Works of Hermann Hesse*. Hrsg. von Ingo Cornils. Rochester 2009, S. 215-240, hier S. 232f.; Theodore Ziolkowski: „The Glass Bead Game. Beyond Castalia“. In: *Hermann Hesse*. Hrsg. von Harold Bloom. Philadelphia 2003 (= Bloom's Modern Critical Views), S. 39-74, hier S. 71f.; Andreas Solbach: *Hermann Hesse. Die poetologische Dimension seines Erzählens*. Heidelberg 2012 (= Studien zur historischen Poetik 11), S. 260-263 sowie Wilko Steffens: „Tödliche Entgrenzung: Hermann Hesses Roman 'Das Glasperlenspiel'“. In: *Der Grenzgänger Hermann Hesse*, S. 392-404.

er bisher je von sich verlangt hatte“.²⁴ Indem der Tod des Magister Ludi den Knaben in dem Bewusstsein der Verantwortung des Menschen für den Mitmenschen zurücklässt, wird er zu einem Auftrag, nach der ontologischen Dimension des Seins zu fragen. In diesem Sinne ist Knechts Tod eine Chiffre, die über das Individuelle hinausweist und am Ende der Lebensgeschichte noch einmal jene Kontinuität des Geistigen versinnbildlicht, die das Ideal der kastalischen Gemeinschaft ist.

Wie die paradigmatische Ausführung der Figuren und die abstrakte Konstellation ihrer Beziehungen in der *Lebensbeschreibung* sowie die metaphorische Diversifizierung der Figur Josef Knechts in den *Lebensläufen* die Individualität des erzählten Lebens hinterfragen, ist sein Tod deshalb auch ein Sinnbild für den dialektischen Prozess, der Bedeutung konstituiert und zugleich relativiert. Knecht stirbt, weil am Ende des *Glasperlenspiels* die Erkenntnis steht, dass das menschliche Leben wie das literarische Kunstwerk den Sinn aus der Endgültigkeit des Kommenden beziehen, aus der letzten Bedingung des Lebens – dem Tod, der Zeit ohne Zukunft. Vor dem Hintergrund des Exemplarischen und Legendenhaften, in dem die Lebensgeschichte beschlossen wird, ist das Sterben Knechts deshalb auch als Opfertod zu verstehen.²⁵ In dieser Lesart korrespondiert er mit dem Ritualtod des Regenmachers in dem gleichnamigen Lebenslauf.

Darüber hinaus stellt der Text, indem er von dem Ende des Glasperlenspielmeisters in Form einer Legende berichtet, allein durch den Gattungsdiskurs heraus, dass die Ereignisse, von denen erzählt wird, über sich selbst hinausweisen. Die Erzählintention betont auf diese Weise das Überindividuelle und Exemplarische des Lebensweges, das durch das Sein und Sterben Josef Knechts veranschaulicht wird. Unabhängig von der Frage, ob der Roman als eine Utopie oder Dystopie auf die Gegenwart der dreißiger und vierziger Jahre des 20. Jahrhunderts zu beziehen ist, rekurriert das Moment des Legendenhaften zudem auf eine Sphäre des Geistigen und Zeitlosen als ein die Lebenswirklichkeit transzendierendes Ideal. Die Idee, die sich im Lebensweg Josef Knechts erfüllt, ist einerseits die einer Entfaltung und Entwicklung der dem Menschen gegebenen geistigen Möglichkeiten; andererseits wird das stets Unabgeschlossene des Lebens sichtbar. Der Tod bezeichnet in dieser Auslegung kein Ende im Sinne eines Abbruchs, welcher die Sinnhaftigkeit der geistigen Entwicklung in Frage stellen würde, vielmehr erweist er sich als die letzte und notwendige Konsequenz im und für den Prozess des inneren Werdens.

Der Dualismus von Kontinuität und Wandel menschlicher Erscheinungen, das Paradox einer in der Metamorphose wesentlich gleichbleibenden Substanz, wird in den *Lebensläufen* ebenfalls aufgegriffen. Die Legende, mit der die *Lebensbeschreibung* des Magister Ludi endet, wie der komplexe, abstrakt-zeitferne erzählerische Raum des *Glasperlenspiels* kontrastieren solchermaßen das in den Diskursen der europäischen Aufklärung entwickelte Paradigma eines linearen Fortschritts der menschlichen

24 Hesse: *Sämtliche Werke*, Bd. V, S. 394.

25 Vgl. Steffens: „Tödliche Entgrenzung“, S. 401f. Hesse schreibt über den Tod Knechts: „Das mit dem Tod von Josef Knecht sehe ich so an: Dieser Tod ist kein Zufall, sondern er ist ein Opfertod, und der junge Tito wird dadurch tiefer angefaßt und fürs ganze Leben verpflichtet, als es auf irgendeine andere Art hätte geschehen können.“ (*Materialien zu Hermann Hesses „Das Glasperlenspiel“*. Hrsg. von Volker Michels. Frankfurt am Main 1973, Bd. I, S. 235.)

Zivilisation mit einer sowohl der buddhistischen wie der taoistischen Religionsphilosophie verpflichteten Vorstellung zyklisch wiederkehrender Erscheinungen. In diesem Sinne ist der Bericht über den letzten Lebensabschnitt Josef Knechts auf den *Indischen Lebenslauf* bezogen, der die Geschichte des indischen Fürstensohns Dasa erzählt: Der Text, der von der Begegnung des adligen „Knaben“ mit einem „heilige[n] Mann und Yogin“ berichtet, also ebenfalls die Dialektik von Jugend und Erfahrung, Unschuld und Alter variiert, hebt nicht nur die textimmanente Wirklichkeit auf.²⁶ Indem er diese in der doppelten Brechung einer traumhaft-visionären Sequenz hinterfragt, dekuviert er den imaginären Raum der Literatur als ein Spiel der Erfahrung, der Erinnerung, der Fiktion, deutet er die Wirklichkeit als eine Spiegelung des psychischen Innenraums. In der Verschränkung von Faktizität und Fiktionalität antizipiert der Text die Relativität aller Diskurse und wird zu einem Sinnbild für die Idee des Glasperlenspiels selbst. Diesen Gedanken reflektierend schreibt Hermann Hesse im Januar 1955 in einem Brief an Rudolf Pannwitz:

Die Vorstellung, die den ersten Funken in mir entzündete, war die der Reinkarnation als Ausdrucksform für das Stabile im Fließenden, für die Kontinuität der Überlieferung und des Geisteslebens überhaupt. Es kam mir eines Tages, manche Jahre, bevor ich mit dem Versuch einer Niederschrift begann, die Vision eines individuellen, aber überzeitlichen Lebenslaufes: ich dachte mir einen Menschen, der in mehreren Wiedergeburten die großen Epochen der Menschheitsgeschichte miterlebt. Übriggeblieben ist von dieser ursprünglichen Intention, wie Sie sehen, die Reihe der Knechtschen Lebensläufe, die drei historischen und der kastalische.²⁷

Weil das Leben und Sterben des Magister Ludi eine Chiffre für die Relativität der menschlichen Existenz ist, kann sein Weg zugleich als ein Spiel mit den Möglichkeiten dichterischer Weltaneignung gelesen werden. So schreibt der Erzähler über die *Lebensläufe*, die Knecht wie die übrigen Zöglinge der kastalischen Provinz im Prozess ihrer Ausbildung verfassen müssen, weil sie ein Bewusstsein für die Relativität dessen, was der Mensch als seine individuelle Natur begreift, hervorbringen:

[...] allen Lehrern und Schülern war die Vorstellung geläufig, daß ihrer jetzigen Existenz frühere vorangegangene sein könnten, in anderen Körpern, zu andern Zeiten, unter andern Bedingungen. Dies war nun freilich nicht etwa ein Glaube im strengen Sinn, noch viel weniger war es eine Lehre; es war eine Übung, ein Spiel der Imaginationskräfte, sich das eigene Ich in veränderten Lagen und Umgebungen vorzustellen.²⁸

Wenn die *Lebensbeschreibung* des Glasperlenspielmeisters und die *Lebensläufe* einander in der Weise kommentieren, die Gérard Genette als Metatextualität bezeichnet hat, dann verweist der Tod Knechts, mit dem das letzte Kapitel seiner Lebensgeschichte endet, als Begegnung von Jugend und Erfahrung, auf die im *Glasperlenspiel* reflektierte Frage nach der Möglichkeit, Wissen um Bedeutungen und Bestimmungen des Seins zu vermitteln.²⁹

In den *Lebensläufen* wird in der Beziehung des Wettermachers zu seinem Sohn und Nachfolger Turu, in dem Dienst des Einsiedlers Josephus Famulus für den Beichtvater Pugil und der Indienstnahme des Fürstensohnes Dasa durch den Yogin das Verhältnis

26 Hesse: *Sämtliche Werke*, Bd. V, S. 482.

27 Hermann Hesse: *Ausgewählte Briefe. Erweiterte Ausgabe*. Zusammengestellt von Hermann und Ninon Hesse. Frankfurt am Main 1974, S. 436.

28 Hesse: *Sämtliche Werke*, Bd. V, S. 100.

29 Vgl. Gérard Genette: *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe*. Zweite Auflage. Frankfurt am Main 1996.

von Lehrer und Schüler variiert. Der *Versuch einer Lebensbeschreibung des Magister Ludi Josef Knecht* wird also mehrfach von Begegnungen zwischen Jung und Alt gerahmt. Die Zusammenstellung unterschiedlicher Textsorten zu einem erzählerischen Ganzen und der Polyperspektivismus der Erzählhaltung korrespondiert, wie der nuancierte Gradualismus, die Ausgewogenheit der kompositionellen Relation und die Zunahme des Gedanklichen in Antithese und Oxymoron, mit dem im *Glasperlenspiel* realisierten Konzept des literarischen Textes als Spiel der Abstraktion. In diesem Sinne ist der Roman eine poetologische Reflexion über die Notwendigkeit der Kunst, die im metaphorischen Raum, in der Überwundenheit des Sachlichen ein Beitrag ist zum ontologischen Bewusstsein des Selbst und zur Relativität des Wissens über die menschliche Existenz.

VI.

Die Erzählung vom Tod des Glasperlenspielmeisters wird jedoch nicht nur durch die *Lebensläufe* kommentierend gespiegelt. Auch *Die Gedichte des Schülers und Studenten* sind auf den Weg des Magister Ludi bis zu seinem Tod im Wasser des Bergsees von Belpunt bezogen. In diesem Zusammenhang hat unter den dreizehn lyrischen Texten, die der kastalische Chronist aus dem Nachlass Knechts veröffentlicht und den *Lebensläufen* voranstellt, das Gedicht *Stufen* eine besondere Signifikanz, weil es in der *Lebensbeschreibung* zitiert wird.³⁰ So berichtet der Erzähler am Beginn des letzten Kapitels von einer Verszeile, die Knecht erinnert:

Er [Josef Knecht] beschloß, diese Stunde der Einkehr zu widmen, und begab sich in den stillen Magistergarten. Auf dem Wege dahin begleitete ihn eine Verszeile, die ihm plötzlich eingefallen war: Denn jedem Anfang ist ein Zauber eigen ... die sagte er vor sich hin, nicht wissend, bei welchem Dichter er sie einst gelesen habe, aber der Vers sprach ihn an und gefiel ihm und schien dem Erlebnis der Stunde ganz zu entsprechen.³¹

Weitere Verse kommen ihm in den Sinn, aber „erst gegen Abend, als längst die Kursstunde gehalten und allerlei andere Tagesarbeit getan war, entdeckte er“ ihren Ursprung.³² In einem Gespräch mit Fritz Tegularius denkt Knecht über mögliche Deutungen des Gedichts, das in der Auseinandersetzung mit der Musik entstanden ist, nach. Während der Freund jedoch das Erzieherische, das der frühen Dichtung eigen ist, kritisch hinterfragt, ist es gerade jenes moralische Moment, das deren Wert für den Glasperlenspielmeister bezeichnet:

Also ich habe eine Einsicht, eine Erkenntnis, ein inneres Gesicht erlebt und möchte den Gehalt und die Moral dieser Einsicht mir selber zurufen und einhämmern. Darum ist das Gedicht mir auch, obwohl ich es nicht wußte, im Gedächtnis geblieben. Mögen die Verse nun gut oder schlecht sein, ihren Zweck haben sie erreicht, die Mahnung hat in mir fortgelebt und ist nicht vergessen worden.³³

Die Deutung des Lebens als Prozess der steten Veränderung und Wandlung, als ein „entschlossen-heitere[s] Durchschreiten, Erfüllen und Hintersichlassen jedes

30 Vgl. hierzu Ziolkowski: „The Glass Bead Game“, S. 56.

31 Hesse: *Sämtliche Werke*, Bd. V, S. 341.

32 Ebd.

33 Ebd., S. 345.

Raumes“, wie der Erzähler im letzten Kapitel der *Lebensbeschreibung* formuliert, kommt auch in dem Titel zum Ausdruck, den Knecht seinem Gedicht zuerst gegeben hat.³⁴ Er überschrieb es mit dem Imperativ „Transzendieren!“.³⁵ Diese explizite Aufforderung und Mahnung an sich selbst, in der er die eigentliche Bedeutung seiner Dichtung erkennt, wird jedoch durch die Abänderung des Titels in *Stufen* modifiziert. Weil der Aspekt der Entwicklung und Entfaltung hierdurch hervorgehoben wird, erfährt sie eine Erweiterung und Vertiefung.

Indem dieser Text ebenfalls als ein metatextueller Kommentar im Sinne einer literarischen Selbstreflexion auf die *Lebensbeschreibung* bezogen ist, ist der Tod des Glasperlenspielmeisters in dem Moment, da er die Ordensprovinz hinter sich gelassen hat, um als Lehrer und Erzieher sein Wissen und seine Erfahrung an einen Knaben weiterzugeben, nicht als Ende zu verstehen, sondern als Übergang. Gleichwohl vermeiden sowohl das Gedicht als auch das Kapitel *Die Legende* den Rekurs auf ein transzendentes Prinzip. Stattdessen betont der lyrische Text in den Versen „Es wird *vielleicht* auch noch die Todesstunde / Uns neuen Räumen jung entgegenenden“ jenes Moment der Frage und Unbestimmtheit, das auch den Tod Josef Knechts bestimmt.³⁶

Das Gedicht, das sowohl durch das Reimschema, welches Kreuzreime und umarmende Reime ineinander verschränkt, als auch durch unterschiedliche Enjambements das Lyrische in den Hintergrund drängt und deshalb wie ein Prosatext anmutet, wird zwar in der im Gespräch mit Tegularius entfalteten Interpretation Knechts als eine auf sich selbst bezogene Erinnerung und Mahnung gedeutet. Indem das *Stufen*-Gedicht jedoch den Prozess der Selbstfindung im Spannungsfeld von Unschuld und Erfahrung reflektiert, ist es im Hinblick auf die Kompositionsstruktur des *Glasperlenspiels* als Thema zu verstehen, das der Roman in der *Lebensbeschreibung* wie in den *Lebensläufen* variiert.

VII.

Die Begegnung zwischen dem Glasperlenspielmeister und dem Knaben Tito ist also einerseits kontrapunktisch auf die Begegnung zwischen Knecht und dem Musikmeister bezogen, andererseits wird ihr Thema in dem Gedicht *Stufen* aus den *Hinterlassenen Schriften* gespiegelt. Indem das letzte Kapitel der *Lebensbeschreibung* das Gedicht zitiert, erscheint die Figur des Josef Knecht in einer zweifachen Perspektive, als erfahrener Mann, der die Ordensprovinz und das ihm anvertraute Amt verlassen hat und als junger Schüler, der in seinen lyrischen Werken über den Prozess der Bildung und Entwicklung der eigenen Persönlichkeit nachdenkt. Diese doppelte Spiegelung betont die Bedeutung der Dialektik von Jugend und Alter, von Unschuld und Erfahrung für das Verständnis der Begegnung zwischen dem Lehrer Knecht und dem Schüler Tito. Dass ihr Verhältnis bereits am ersten Morgen ihres Zusammenseins in Belpunt durch den Tod des Glasperlenspielmeisters ein Ende findet, ist die

34 Ebd., S. 343.

35 Ebd.

36 Ebd., S. 407. [Hervorhebung S. S.].

erzählerische Übersetzung jenes Prinzips der fortwährenden Metamorphose allen Seins, das in dem Gedicht *Stufen* als abstrakte Einsicht formuliert wird.

Wenngleich Tito, wie der Erzählerkommentar belegt, sich am Tod seines Lehrers schuldig glaubt, charakterisiert der Begriff der Unschuld den Knaben in dem Sinne, dass er keine Verantwortung für das Geschehene trägt. Gleichwohl bezeichnet er nicht ein mangelndes oder gar fehlendes Bewusstsein von Schuld. Die Unbefangtheit aber und die innere Reinheit, die ebenso im Bedeutungsspektrum des Begriffs liegen, weichen nach dem Tod Knechts jener Erfahrung der Kontinuität im Wandel, die in dem Gedicht *Stufen* auf eine ebenso schlichte wie eindringliche Weise reflektiert werden.

Erfahrung und Selbstfindung: zur ewigen Jugend

1. Selbstfindung

In eine tiefe, offenbar von Familienproblemen verursachte psychologische Krise geraten, wurde Hesse im Frühjahr 1916 in eine Nervenheilanstalt in Sommat bei Luzern eingeliefert. Dort wurde er von einem Schüler von C. G. Jung, Dr. J. B. Lang, psychoanalytisch behandelt. Die psychoanalytische Therapie setzte er auch nach dem Verlassen der Klinik mit sechzig Sitzungen vom Juni 1916 bis November 1917 fort, wodurch er offenbar seine psychische Stabilität und ein festes Vertrauen in sein schriftstellerisches Können zurückzugewinnen vermochte. Zugleich erlebte Hesse die Psychoanalyse als „Offenbarung“, die ihm eine neue Sicht auf die Welt eröffnete und ihm einen neuen Schlüssel lieferte, um sein literarisches Werk zu strukturieren. So lässt sich in seiner Erzählprosa ab 1919 eine radikale Wende beobachten: Aufgrund einer geglückten Kombination von psychoanalytischen Motiven und vagen „fernöstlichen“ Elementen zur radikalen Formulierung von Alternativen zu der westlichen „dekadenten“ und verdorbenen Kultur (auch Nietzsches Denken spielt hier immer eine entscheidende Rolle)¹ gelingt es ihm, einige Hauptpersonen und Fabeln zu schildern, die die Leser mit dem „Weg nach innen“ sowie der befreienden und selbstdarstellenden Kraft einer alternativen Einstellung faszinieren.

Hermann Hesse hat versucht, seine Schreibstrategie nach der „Entdeckung“ der Psychoanalyse und nach seiner eigenartigen Lektüre und Interpretation von Nietzsche zu erneuern, zu „modernisieren“. Er hat aber sein Schreiben nicht als einen Bruch mit der Tradition verstanden, sondern er hat versucht, diese neuen Impulse mit der literarischen Vergangenheit zu kombinieren und in eine neue Struktur des Erzählens umzufunktionieren. Hesse setzt in seinem Aufsatz *Künstler und Psychoanalyse* (1918) diese „neue Weltsicht“ mit denen schon von Nietzsche thematisierten „Intuitionen“ in Bezug. Die Kenntnis der Theorien von Freud und Jung waren für den Autor wichtig, über die Lösung seiner psychologischen Krise hinaus: sie boten ihm einen Interpretationsschlüssel, um die Traumbilder, die Angst, die Phantasien, die Traumwünsche, welche in seinen Romanen bislang keine Koordination hatten, zu organisieren.²

-
- 1 Vgl. Mauro Ponzi: „Hermann Hesse, Thomas Mann und Nietzsche“. In: *Hermann-Hesse-Jahrbuch*, IV (2009), S. 1-24, sowie *Klassische Moderne. Ein Paradigma des 20. Jahrhunderts*. Hrsg. von Mauro Ponzi. Würzburg: Königshausen & Neumann 2010.
 - 2 Hesse schreibt in seinem Aufsatz *Künstler und Psychoanalyse*: „In der Anwendung auf Dichterwerke sowohl wie für die Beobachtung des täglichen Lebens erbot sich die Fruchtbarkeit der neuen Lehre ohne weiteres. Man hatte einen Schlüssel mehr – keinen absoluten Zauberschlüssel, aber doch eine wertvolle neue Einstellung, ein neues vortreffliches Werkzeug, dessen Brauchbarkeit und Zuverlässigkeit sich rasch bewährten. [...] Allein schon die Bestätigungen und Korrekturen, welche Nietzsches psychologische Erkenntnisse und

Die „Offenbarung“ besteht darin, dass er die Kopräsenz von zwei Welten, die den Prinzipien von Eros und Thanatos entsprechen, entdeckt. Gut und Böse, Leben und Tod, Bewusstes und Unbewusstes existieren im Inneren jedes Individuums. Der Abschied vom Vater, der ein Leitmotiv der deutschen Literatur der Jahrhundertwende gewesen war, konnte jetzt seine richtige Stelle im Rahmen eines Entwicklungsprozesses finden, der als Selbstanalyse der psychoanalytischen Therapie vergleichbar war. Es handelt sich im Grunde um die Entdeckung des Unbewussten: die allmähliche Entdeckung jener Urtriebe, die von der manichäischen Moral verteufelt und verurteilt werden, die aber im Inneren jedes Einzelnen existieren und wirken. Jene Reise nach Innen, die im Mittelpunkt aller Hesse'schen Romane steht, übernimmt demzufolge eine Reihe von Valenzen, die ihre Bedeutungen verstärken und vervielfältigen, weil sie nicht nur zur romantischen Entdeckung der Welt, sondern auch zur psychoanalytischen Erkenntnis der Struktur der eigenen Psyche mit ihren inneren Trieben eingesetzt wird. Auch der romantische Mythos der ewigen Jugend findet hiermit eine wissenschaftliche Legitimierung mit der Darstellung der Figur des ewigen Adoleszenten, weil die obengenannte Entdeckung der Urtriebe, der Welt der Finsternis, der Welt des Unbewussten während des „Wachstums“, der Reifung eines Individuums vorkommt.

Hermann Hesses Werk geht eine exzentrische Bahn, die Überraschungen, Paradoxe, Wandlungen enthält, welche manchmal die Literaturwissenschaftler, aber fast nie die Leser verwirren. Wenn man den Kern, die starke Mitteilung seiner Werke – abgesehen von der Fabel und von den Einflüssen der europäischen und nicht-europäischen Kulturen – herauschälen will, dann findet man ein positives, fast metaphysisches Signal, ein festes Vertrauen auf die schöpferische Kraft des Lebens, welche sich in jedem einzelnen Individuum offenbart. Wenn es stimmt, dass die jungen amerikanischen Hesse-Leser den eigentlichen Sinn seines Werks missverstanden haben, weil sie es aus dem kulturellen Kontext, in dem es entstand, herausgerissen haben³, stimmt es ebenso, dass sie den Kern seiner literarischen Produktion recht gut verstanden haben: nämlich den Glauben an die Möglichkeit eines Individuums, Horizont und Ziel seiner eigenen Existenz in jedem Moment seines Lebens neu zu setzen. Hesses Erzählungen und Romane sind Geschichten einer Selbstbefreiung, sie stellen die Fähigkeit des Menschen dar, sich selbst total erneuern zu können.

Der Mythos der ewigen Jugend übernimmt weder die Form einer unmöglichen Suche nach der verlorenen Zeit noch die der melancholischen Erinnerung und nicht einmal die traditionelle des Pakts mit dem Teufel, sie wird dagegen als eine „Kategorie des Geistes“, eine Einstellung des Subjekts vor der Welt, einen Glauben an die Unzerstörbarkeit des Lebens dargestellt. Und eben dieser Glaube an die Fähigkeit des Individuums, sich radikal zu erneuern, verleiht Hesses Erzählprosa einen mitreißenden

feinnervigen Ahnungen erfahren, waren uns überaus wertvoll. Die beginnende Kenntnis und Beobachtung des Unbewussten, die psychischen Mechanismen als Verdrängung, Sublimierung, Regression usw. gedeutet, ergaben eine Klarheit des Schemas, die ohne weiteres erleuchtet“. Hermann Hesse: *Sämtliche Werke*. Hrsg. von Volker Michels. Band 14, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2003, S.351-356, hier: S.352/353

3 Vgl. Rudolf Koester: *Hermann Hesse*. Stuttgart 1975; *Hermann Hesses weltweite Wirkung. Internationale Rezeptionsgeschichte*. Hrsg. von Martin Pfeifer. Frankfurt a. M. 1977; Ralph Freedman: „Hesse-Welle und akademische Skepsis in den USA 1960-1980. Ein Stück Rezeptionsgeschichte“. In: *Hermann-Hesse-Jahrbuch*, I (2004), S. 133-145.

Rhythmus, einen metaphysischen Optimismus. Die Wende, welche die Hauptpersonen seiner Romane charakterisiert, besteht einerseits in der Ablehnung der bürgerlichen Konventionen (die mit der deutsch-nationalen Mentalität übereinstimmen) und andererseits in der Entdeckung eines Wegs nach Innen, den der Autor mit allen psychoanalytischen Zügen darstellt. Hesse bringt ein kleines Wunder der „Alchemie der Gegensätze“ zustande, indem es ihm gelingt, eine nietzscheanische und nihilistische Weltanschauung mit einem metaphysischen Optimismus zu kombinieren (und manchmal sogar zu versöhnen) und damit paradigmatische Geschichten von Erwachen zum Leben zu erzählen. Die Überwindung der westlichen und bürgerlichen untergehenden Kultur ereignet sich in einer Nietzsche'schen Perspektive zur Verwirklichung des Übermenschen, dessen Prototypen Hesses Hauptpersonen (Klingsor, Harry Haller, Demian, Joseph Knecht) sind. Dieser Prozess von Selbstbefreiung wird fast als Initiationsritus, als eine typische jugendliche Erfahrung dargestellt, er ist aber auf der Ablehnung des Existierenden (d.h., sich von dem Vater unterscheiden zu müssen) und auf eine Reduzierung, zumindest Demarkation des Ichs gegründet. Das Erwachen zum Leben setzt nach Hesse eine systematische Zerstörung der Subjektivität des Bildungsbürgertums voraus, also eine Art von Gegenbildung, einen Abbau der konventionellen Prinzipien. Der Nihilismus äußert sich in der Auszehrung des Ichs, in der Notwendigkeit, alles Mögliche zu erfahren, um wiedergeboren zu werden, um sich zu verjüngen. Die Wandlung, die Wiedergeburt, setzt eine Todeserfahrung voraus, die als Abschied von dem Vater, als ein Verlassen der früheren Lebensweise als eine Reise, als Bruch, als Überschreitung und als Erfahrung der Welt dargestellt wird. Die besondere Leistung der Erzähltechnik von Hesse besteht in seiner Fähigkeit, den romantischen Mythos der Jugend, der Wanderlust, der Lebenserfahrung weiter zu verwenden und ihn mit der psychoanalytischen Theorie zu kombinieren und zu verstärken.

Aber eine strukturalistische und leserorientierte literaturwissenschaftliche Abhandlung darf den Fall Hermann Hesse nicht erledigen, indem sie ihn durch den „Zufall“ der amerikanischen Rezeption erklärt.⁴ Den eigentlichen Sinn seines Werks zu begreifen, hilft uns nicht, seinen außerordentlichen und weltweiten Erfolg zu verstehen. Mit anderen Worten: die Ursache seines Erfolgs liegt fast ausschließlich in der ‚Antwort‘ und in der subjektiven Lesestrategie der Empfänger. Und hier kommt die entscheidende und brennende Frage zutage, auf deren Antwort die Rezeptionstheoretiker seit Jahren warten: gibt es in der Struktur des Werks von Hermann Hesse irgendein funktionales Element, das diese nachträgliche Sinngebung ermöglicht und legitimiert. Der Zufall als Ursache seines Erfolgs, der anhand der amerikanischen Rezeption so oft erwähnt wurde, überzeugt nicht ganz und gar, weil dieser Erfolg eben weltweit war, in verschiedenen Ländern und in verschiedenen Epochen zustande kam und weil er unterschiedliche Generationen von Lesern mit sehr unterschiedlichen Motivationen betraf. Ein Ereignis, das mehrmals wiederkehrt, darf eben nicht unter den Begriff ‚Zufall‘ geordnet werden. In seinem fiktiven Text könnte ein eingebautes Strukturelement anwesend sein, das diese Mehrdeutigkeit ermöglicht oder – über die Absicht des

4 Vgl. Egon Schwarz: „Hermann Hesse, die amerikanische Jugendbewegung und Probleme der literarischen Wertung“. In: *Über Hermann Hesse*. Hrsg. von Volker Michels. Zweiter Band. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1977, S. 80. Vgl. auch Egon Schwarz: Ein Fall globaler Rezeption, ebd., S. 194-208.

Autors hinaus – jene „Anreicherung an Bedeutung“, worauf Großteil seines Erfolgs gründet, eine Vielzahl von möglichen Lesestrategien auf den Wegen der fiktionalen Steppe erleichtert.⁵

Die moderne Kultur entstand als Wahrnehmung der in die Krise geratenen traditionellen Werte. Aus diesem Blickwinkel ist eine Übereinstimmung von denen durch Hesse vertretenen Positionen mit denen Spenglers in *Der Untergang des Abendlandes* (1922) festzustellen. Nicht zufällig gab es neben den ‚neuen‘ technischen und wissenschaftlichen Errungenschaften, neben den neuen Theorien, im Glauben an den ‚notwendigen‘ und unhaltbaren Fortschritt, in der modernen Kultur stets ein kritisches Bewusstsein, das sich am zeitgleich entstandenen Nihilismus nährte, das stets auf eine Krise pochte und vor Krise, Verfall und dem drohenden Zusammenbruch des die abendländische Gesellschaft konstituierenden Wertesystems warnte. Auch wenn der Großteil der deutschen Theoretiker zu Beginn des Jahrhunderts die notwendige Wahrnehmung dieser Wertvorstellungen betonte und sie wiederum in direkten Bezug mit der römischen Tugend setzte, mit allen imperialen und imperialistischen Implikationen, die hier mitschwingen, dachten einige Intellektuelle im Kielwasser von Nietzsche bereits über den unabwendbaren Werteverfall der gesamten westlichen Kultur nach, deren irreversible Krise zum Untergang des Abendlandes führen müsse. Das Bewusstsein dieser Krise allein bedeutet jedoch noch keine Stellungnahme, keine Wahl einer politischen Front, da sowohl von Seiten der Nationalisten eine ‚barbarische‘ Bedrohung, gegen die man sich verteidigen müsse, theoretisiert wurde – sogar mit einem präventivem Krieg, sogar mit einer ethnischen ‚Säuberung‘ –, als auch von Seiten der ‚Apokalyptiker‘, die eine Katastrophe ankündigten und, ohne Gegenmaßnahmen aufzuzeigen, auf den Nihilismus verwiesen, der scheinbar eine *voluptas dolendi* oder eben ein vages Vorzeichen implizierte, dass eine derartige Katastrophe ihren Gang beschleunigen würde.

Der Abschied vom Vater, der als Zuspitzung des Generationenkonflikts ein Leitmotiv der Literatur der Jahrhundertwende war, fand seine Sinndeutung innerhalb eines Selbstfindungsprozesses, welcher der psychoanalytischen Therapie ähnelt, und wurde in seinen tieferen emotionalen Dimensionen darstellbar. Indem also Hesse der Psychoanalyse „eine Klarheit des Schemas“ zuschreibt und sie als „ein neues vortreffliches Werkzeug“ bezeichnet, mit dem man nicht zuletzt den Alltag interpretieren könne, macht er deutlich, wie er sie als „Schlüssel“ für die Komposition seiner Romane zu verwenden gedenkt: Die „psychischen Mechanismen“ haben eine organisatorische Funktion, die den Motiven seiner Erzählprosa und den Trieben der Figuren einen Sinn geben. Diese „psychologischen Erkenntnisse“ werden aber auch mit Nietzsche in Beziehung gebracht. Nietzsche wurde nämlich sowohl von den Wiener Kreisen als auch von der deutschen Intelligenz der Jahrhundertwende als ein „alternativer“ Autor rezipiert, der „einen Blick ins Chaos“ des Unbewussten geworfen, der die inneren Kräfte des Individuums beschworen habe, um die Dekadenz der abendländischen Kultur zu bekämpfen. Die Neubewertung des „Chaos“ der inneren Triebe wirkt als Gegenpol der von den Nationalisten so gewünschten und hochgeschätzten „Ordnung“. Hesses Hinweis auf den Philosophen des Nihilismus galt also als eine deutliche

5 Vgl. Wolfgang Iser: *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung*. München 1984; Umberto Eco: *Im Wald der Fiktionen. Sechs Streifzüge durch die Literatur*. München 1996.

Stellungnahme gegen die in Deutschland vorherrschende konservative bildungsbürgerliche Mentalität, welche das Modell der „römischen Tugend“ verherrlichte. Der uns von Hesse angebotene Schlüssel zum Verständnis seines Werks setzt sich also aus verschiedenen Elementen zusammen, mit denen es ihm gelingt, die dichterischen Motive innerhalb eines starken und anerkannten Zeichensystems zu organisieren.

Seit 1919 findet sich in Hesses Erzählprosa in unterschiedlichsten Varianten jenes Schema der Selbstbefreiung, das ihn weltberühmt gemacht hat. Seine Romane stellen fast immer die Selbstfindung und Selbstbefreiung eines Menschen dar. Das romantische Motiv der Reise, auch der Reise nach innen, nimmt die Bedeutung eines Selbsterkenntnisprozesses an, um den eigenen Trieben und Impulsen einen Sinn beziehungsweise eine Erklärung zu geben. Strukturell wird immer wieder paradigmatisch der Prozess geschildert, in dem – wie in einer psychoanalytischen Therapie – das Unbewusste bewusst wird. Anders jedoch als im therapeutischen Setting gehen die Personen der Hesse'schen Romane diesen Weg alleine, mit der Hilfe des Zufalls, nicht selten aber auch mit der Hilfe eines weisen Freundes oder einer anderen mütterlichen Figur, in der unschwer die Verkörperung der Funktion des Therapeuten zu erkennen ist.

2. Der Doppelgänger

Die deutliche Wende in der Strukturierung von Hesses Erzählprosa ereignet sich mit dem Roman *Demian*, in dem die Darstellung des Werdegangs des Protagonisten den üblichen Stufen der psychoanalytischen Therapie folgt. Die Selbstfindung der Hauptperson Sinclair geht Hand in Hand mit dem Prozess seiner Befreiung von der „Philister-Mentalität“, gegen die Hesse schon in *Unterm Rad* (1906) gekämpft hatte. Dabei basiert die Bildung des jungen Sinclair auf der manichäischen Unterscheidung zwischen Gut und Böse, zwischen Guten und Schlechten, zwischen Reichen und Armen. Sein Bildungs- und Reifungsprozess ist zugleich die Zurückweisung des traditionellen Erziehungssystems, eine Abwendung von den bürgerlichen Überzeugungen. Die „zwei Welten“, aus denen das Leben bestehe, existieren eigentlich nicht: Gut und Böse wirken nebeneinander in der Psyche jedes Einzelnen. Es handelt sich hier im Grunde um die Entdeckung des Unbewussten und damit um die Beobachtung, dass die von der bürgerlichen Moral verteuflten Impulse doch im Inneren jedes Menschen leben und wirken. Damit nimmt jenes Motiv der Reise, das im Mittelpunkt fast aller Werke Hesses steht, über die romantische Entdeckung der „weiten Welt“ hinaus die Bedeutung der psychoanalytischen Wahrnehmung der Struktur der eigenen Psyche an.

In *Demian* muss man mindestens noch zwei weitere Elemente betonen, die als Leitmotive in Hesses Erzählwerk wiederauftauchen und die durch die Psychoanalyse eine neue Dimension erfahren: nämlich das Motiv des Doppelgängers sowie das Thema, das innerhalb der psychoanalytischen Theorie unter der Bezeichnung Ödipuskomplex berühmt geworden ist. Innerhalb eines psychoanalytischen Diskurses spielt die Beziehung eines Adoleszenten zu seiner Mutter eine entscheidende Rolle. Diese Beziehung wird von Hesse in ihrer ganzen Ambivalenz dargestellt: also als eine Bindung, von der man sich befreien will, um die Reife und Selbstbestimmung zu erreichen, die es einem Menschen ermöglichen, auf eigenen Beinen durch die Welt zu gehen, und

andererseits als die damit verbundene Sehnsucht, in den Schoß der Mutter zurückzukehren. Und diese Sehnsucht wird von den Bequemlichkeiten und Sicherheiten der Kindheit symbolisiert, welche die Verantwortlichkeit für das eigene Wohlergehen weiter an die fürsorgliche Mutterfigur delegieren. Diese Ambivalenz der ödipalen Konstellation verursacht Konflikte in dem Adoleszenten, der versucht, sich für das eigene Leben zu befreien und zu bilden. Sowohl in *Demian* als auch in seinen späteren Werken vervielfältigt Hesse das ödipale Motiv in mehreren Figuren und sublimiert es im Bild der Natur, die dadurch die Bedeutung der „Urmutter“ annimmt. Die Natur als das All-Eine übernimmt in Hesses Werken eine versöhnende Funktion, in der das Unbehagen und die Unzufriedenheit des Subjekts sich entspannen. Jener ödipale Trieb, den man als Individuum „lösen“ muss, um überhaupt überleben zu können, wird quasi metahistorisch befriedigt, indem die Mutterfigur auf die *natura naturans* verschoben wird.

Das Schema der Verdoppelung und Wiedervereinigung einer Figur ist sehr wirksam in Hesses Erzählprosa, weil es ihm ermöglicht, am Ende eine Reihe von untergründig miterzählten Entwicklungssträngen in ein einziges Motiv münden zu lassen, vor allem den psychoanalytischen, den religiösen, den philosophischen und den des traditionellen Bildungsromans. Die Einheit der Gegensätze wird in *Demian* in dem Gott Abraxas symbolisiert, der sowohl die „östliche“ Komponente als auch die „Entdeckung“ des Magischen und des Verbotenen ausdrückt und von der Hauptfigur wiedergewinnen lässt. Die eigentliche Botschaft des Romans besteht aber in der Verinnerlichung jener Werte (Sicherheit, Selbstbewusstsein, Selbstvertrauen), welche die Figur Demian darstellt: Die „zwei Welten“ erweisen sich im Grunde als komplementär und jene am Anfang des Romans postulierte Kopräsenz von Bewusstem und Unbewusstem er eignet sich am Ende in einer symbolischen Form. In diesem Selbstfindungsprozess spielt die allmähliche Entdeckung des „Anderen“, des „Außenseiters“, der „zweiten Welt“, der Finsternis, des Rätsels, des Schmerzes, der inneren unaussprechbaren Triebe, der leiblichen Leidenschaften eine entscheidende Rolle. Alle diese Impulse sind auf verschiedene Weise mit der Kunstproduktion und dem „Dionysischen“ als komplementären Elementen der sicheren, sonnigen und schöpferischen Mutterwelt eng verbunden.

Freud bezeichnet in seinem Aufsatz *Das Unheimliche* (1919) die Figur des Doppelgängers als eine psychische Projektion aller Schicksalsmöglichkeiten, die nicht realisiert werden. Das Spiegelbild ist von einem psychoanalytischen Standpunkt aus eine Bestätigung der Identität des Ich, fast eine Negation der Macht des Todes.⁶ In einer narzisstischen Zwangsneurose aber wandelt sich das Bild des Doppelgängers in eine Todesdrohung um. Dann übernimmt der Doppelgänger alle unheimlichen und finsternen Züge, die im Traum auftauchen, und er wird zum Symbol dessen, was hätte verborgen bleiben müssen oder zum Denkbild von unaussprechbaren Wünschen

6 „Denn der Doppelgänger war ursprünglich eine Versicherung gegen den Untergang des Ichs, eine ‚energetische Dementierung der Macht des Todes‘ (O. Rank) und wahrscheinlich war die ‚unsterbliche Seele‘ der erste Doppelgänger des Leibes. Die Schöpfung einer solchen Verdopplung zur Abwehr gegen die Vernichtung hat ihr Gegenstück in einer Darstellung der Traumsprache, welche die Kastration durch Verdopplung oder Vervielfältigung des Genitalsymbols auszudrücken liebt.“ Sigmund Freud: *Das Unheimliche*. In: Sigmund Freud: *Gesammelte Werke*. Hrsg. von Anna Freud. London 1947. Bd. XII, S. 247.

werde können.⁷ Freuds Bemerkungen über den Doppelgänger und das Unbehagen sind nicht deshalb so wichtig, weil sie einen direkten Einfluss auf die Entstehung von *Demian* gehabt haben könnten, sondern vielmehr weil sie einen theoretischen Schlüssel liefern, um Struktur und Sinn der Verdoppelung von Personen in Hesses poetischer und psychologischer Bildwelt zu verstehen.⁸

Die Romanfigur Demian entspricht der psychologischen Figur des Doppelgängers, weil er nicht nur durch sein „Anderssein“ und durch seine Verweigerung der bürgerlichen Mentalität Unbehagen auslöst, sondern auch weil Demian innerhalb des Romans symbolisch durch das „Zeichen des Kain“ gekennzeichnet wird. Sinclair ist von seinem Freund berührt und beunruhigt, weil er sich von der „Welt der Finsternisse“ angezogen fühlt, und zwar genau von jener von dem Freund symbolisierten Welt, die seine Eltern verteufelt haben. Es ist eine Welt, vor der er Angst hat, aber von der er zugleich fasziniert ist, so dass er darin unbewusst seinen Doppelgänger erblickt. In *Demian* wird der psychoanalytische Diskurs mit dem Thema des Außenseiters verflochten, das im Mittelpunkt der amerikanischen Rezeption stand. Das von Demian bewirkte Unbehagen hat seine Ursache in seinem Selbstvertrauen, nämlich in der Tatsache, dass er bereits eine große psychische Reife erreicht hat; es verunsichert sowohl seine Schulkameraden als auch die Erwachsenen. Die anderen reagieren auf dieses Anderssein Demians mit Diskriminierung: Er wird aus dem Freundeskreis ausgeschlossen, er wird für seine sonderbare Haltung kritisiert und sogar bestraft. Hesse kippt damit die Bewertung des Diskriminierungsmechanismus um: Der Außenseiter wird ausgegrenzt aufgrund einer deutlichen Überlegenheit, die dem Konformismus widerspricht – und nicht etwa wegen eines Vergehens.

Das Unbehagen wird von jenem „Zeichen des Kain“ symbolisiert, das gewissermaßen das nietzscheanische Motiv des Steppenwolfs vorwegnimmt, in dem das Anderssein nicht nur als „mehr Geist und mehr Scharfsinn“ positiv umgewertet wird, sondern auch, als deutliche Alternative zum „Philister-Konformismus“, als einzige Voraussetzung bezeichnet wird, um die Vollendung des Denkens und des Lebens erreichen zu können. Sinclairs Reise nach innen, die als Ziel die Selbstfindung, die Entdeckung der „zweiten Welt“, die Erfahrung der Finsternis und der Leidenschaft hat, endet – vielleicht etwas schematisch – mit der Verinnerlichung der Demian-Figur, mit der – vielleicht zu mechanischen – Identifizierung, mit der Überlappung der Gesichter beider Personen. Und der Weg des Protagonisten zu einem klaren Selbstbewusstsein und zu jenem Zustand der Selbsterkenntnis, in dem Demian sich von Anfang an befand, endet mit der deutlichen Anerkennung der Identifizierung mit seinem Doppelgänger. Diese bewusste Identifizierung bewirkt kein Unbehagen mehr, sondern eine Befreiung von Tabus. Die „zweite Welt“ mit all ihren Rätseln und Finsternissen ängstigt den Protagonisten nicht mehr, weil er sich bewusst ist, sie ruhig durchqueren zu können, da er das Unbehagen als Bestandteil seiner selbst anerkennt, der weder verdrängt noch verneint, sondern einfach erfahren werden muss. In diesem Roman erweist

7 Freud schreibt: „Der Charakter des Unheimlichen kann doch nur daher rühren, daß der Doppelgänger eine den überwundenen seelischen Urzeiten angehörige Bildung ist, die damals allerdings einen freundlichen Sinn hatte. Der Doppelgänger ist zum Schreckbild geworden, wie die Götter nach dem Sturz ihrer Religion zu Dämonen werden.“ (Ebd., S. 248).

8 Es ist schwer festzustellen, ob Hesse damals Freuds Aufsatz schon gelesen hatte, doch alles sieht eher danach aus, dass man diese Eventualität ausschließen muss.

sich (vielleicht deutlicher als in den späteren) die „Reise“ durch das Leben als ein „innerer Weg“, als eine Entdeckung der verborgenen Seiten des eigenen Selbst. In diesem Roman verknüpft sich (ebenfalls vielleicht deutlicher als in den anderen) die romantische Tradition der Reise zu den „Höhlen“ der eigenen Psyche mit der psychoanalytischen Theorie. Die Auswirkungen der Selbstfindung des Protagonisten sind nämlich die gleichen, die man mit einer psychoanalytischen Therapie erreichen soll. Nur erreicht Sinclair seine innere Reifung nur durch Erlebnisse, in denen sein Doppelgänger eine „pädagogische“ und mæutische Funktion deutlich ausübt. Der „alternative“ Charakter der Struktur dieses Romans besteht letztlich in der Besonderheit von Demians therapeutisch-didaktischem Verfahren: nicht nur, weil er sich weniger des Wortes als vielmehr des konkreten Vorbilds bedient, sondern vor allem, weil dieses Verfahren durch Tätigkeiten und Erfahrungen führt, die der Moral und besonders dem üblichen Verhalten und der Bildungsauffassung der Mehrheit der Bürger diametral entgegenstehen.

Die Verdoppelung der Romanpersonen, also die literarische Verwendung des Doppelgängermotivs zeigt, über ihre unheimlichen Elemente, über die positive Umdeutung der Ausgrenzung der Außenseiter aus einer konservativen bürgerlichen Gesellschaft hinaus, auch eine narzisstische Komponente. Wenn die Welterfahrung im Grunde eine Erfahrung des eigenen Selbst ist, dann entsteht damit die Tendenz, die Welt nach den eigenen Vorstellungen zu interpretieren, in das Leben und in den Kosmos seine eigenen subjektiven Entscheidungen und Wünsche zu projizieren. Wenn es auch stimmt, dass Hesse den seinem Werk innewohnenden Narzissmus durch die Einsicht mildert, dass jedes Individuum notwendigerweise archetypische Erfahrungen machen müsse, und er so die Vielfältigkeit aller auf diese Weise legitimierten Erfahrungen bejaht, taucht dennoch die narzisstische Komponente jener Projektion eines Selbst auf eine paradigmatische Geschichte in seinen Werken immer wieder auf, so wie die Verdoppelung der Personen (Klein und Wagner, Narziß und Goldmund, Siddhartha und Govinda, Joseph Knecht und sein junger Schüler usw.) stets Hand in Hand mit dem Narzissmus geht.

Übrigens war die Verdoppelung der Romanpersonen ein in der romantischen Literatur verbreitetes erzählerisches Motiv. Hesses zweibeliebtestes Werk zumal bei jungen Leuten (nach der „indischen Dichtung“ *Siddhartha*) ist *Narziß und Goldmund* (1930). In diesem Roman tauchen die Motive des Doppelgängers und des Narzissmus wieder auf. Die zwei Hauptpersonen sind gegenseitige Doppelgänger, so dass jeder von ihnen das Unheimliche in der Anwesenheit des anderen spürt. Beide versuchen, ihre eigene Lebenserfahrung von der des anderen abzugrenzen, sie fühlen aber eine unwiderstehliche Anziehung zum jeweils anderen, die am Ende zu einer *coincidentia oppositorum*, zu einer Versöhnung ihrer Gegensätzlichkeit führt, die darin besteht, die Komplementarität ihrer beider Lebenserfahrungen und die Homogenität der beiden inneren Wege in der Perspektive der Vereinigung im All-Einen der Natur anzuerkennen. Die Ansiedlung des Romans im Mittelalter und in einem Kloster ist nur die äußere Seite der Fabel, die ohne Weiteres auch in der Gegenwart oder aber in der Zukunft hätte spielen können. Im Gegensatz zu *Demian* übernimmt hier keiner der Protagonisten eine mæutische Funktion, beide sind vielmehr ganz gleichberechtigt und damit tatsächlich Doppelgänger im Sinn von Freud, so dass die Spannung aus Anziehung und Abneigung mit dem entsprechenden Unbehagen im Mittelpunkt des

Romans steht. Das Gespräch zwischen den beiden verfeindeten Freunden, bevor Goldmund die Klosterschule verlässt, hat die Charakteristik eines anamnetischen Prozesses, der dazu führt, die eigenen inneren Impulse, jene in *Demian* so oft erwähnte „zweite Welt“ anzuerkennen. Die „zweite Welt“ mit ihrer der Kunstproduktion gleichgesetzten Sinnlichkeit zu bejahen, heißt nichts anderes als die ödipale Beziehung zu der Mutter zurückzugewinnen. Goldmund verlässt das Kloster, so wie seine Mutter ihre Familie einst verließ. Es muss hier daran erinnert werden, dass die Figur des Doppelgängers bei Freud nicht nur mit dem Unheimlichen, sondern auch mit dem Wiederholungszwang eng verbunden ist. Die Projektion von Merkmalen, Trieben und Neigungen, die das Subjekt in sich selbst nicht wahrnehmen will, auf den Doppelgänger zwingt es, einige Verhaltensweisen ewig zu wiederholen, sie immer wieder zu „verdoppeln“.

Wenn Hesse auch in *Narziss und Goldmund* und gerade mit der Figur des Doppelgängers mehr denn je der deutschen Romantik und jener ihm von der Literaturkritik stets vorgeworfenen Sentimentalität eng verbunden bleibt, darf doch nicht übersehen werden, dass die Verdoppelung der Romanpersonen bei ihm fast immer dazu dient, psychologische Entwicklungen zu schildern, die der konservativen, nationalistischen Mentalität in Deutschland diametral entgegenstehen. Die Hauptpersonen seiner Erzählprosa sind nämlich fast immer, mit allen möglichen Varianten, Antihelden, Außenseiter, Sonderlinge, die sich den Normen der „Philister“-Gesellschaft entziehen. Sie sind mit dem „Zeichen des Kain“ gekennzeichnet und stehen für den Versuch, die Werte der abendländischen Gesellschaft, deren Höhepunkt so viele in der deutschen Kultur sahen, hinter sich zu lassen, eine Alternative zu suchen, um neue Werte hervorzubringen. Hesses Hauptpersonen sind jedoch auch anders als der „neue Mensch“ der expressionistischen Literatur. Sie stehen im Gegensatz zu der Mentalität der Mehrheit der deutschen Intelligenz und wenden sich von der Aggressivität und Intoleranz des Nationalismus radikal ab. Der Obsession von Rasse und Nation antwortet Hesse mit der „Vielzahl der Bejahungen“, mit der Gleichberechtigung aller Religionen und aller möglichen Lebenserfahrungen.

3. Narzissmus

Jenes Lachen der in die Einheit des Seins versunkenen Weisheit, welches im Grunde das Ziel der „Reise“ jedes Individuums, die Erleuchtung nach jedem „Erwachen“ ist, stellt nicht nur die emotionale Distanz gegenüber all den „Kleinigkeiten“ dar, um die die „Kinder-Menschen“ (wie der Autor sie in *Siddhartha* nennt) sich so sehr bemühen, es kennzeichnet auch die Glückseligkeit der blitzartigen Vorwegnahme jener Wiedervereinigung des Einen mit dem Allen, die als das metaphysische Ziel des Lebens dargestellt wird. Zugleich drückt es aber auch eine gewisse Melancholie für die innere Einsamkeit des Weisen aus. Die entwurzelten, verbannten „anderen“ Menschen, die das „Zeichen des Kain“ tragen, die von der Mehrheit der Bevölkerung ausgegrenzt und manchmal verfolgt werden, weil sie den normalen Bürgern nicht geheimer sind, sie sind der Inbegriff des Unheimlichen wegen ihrer inneren Glückseligkeit und Selbstbewusstheit. Sie müssen allerdings ihren Weg zur Wahrheit gehen und dies ist notwendigerweise ein einsamer und exzentrischer Weg.

Um zum Kreis der Auserlesenen, der Unsterblichen zu gehören, muss man durch einen Aspekt des Narzissmus, der den „inneren Weg“ erst zugänglich macht, hindurchgehen. Übrigens erweisen alle Hauptpersonen der Hesse'schen Romane eine große Ichbezogenheit. Die Probleme eines Individuums finden ihre Lösung jeweils im Inneren der eigenen Psyche. Hesses Romane vermitteln das Bild, als sei es uns durch die von ihm gezeichneten, quasi archetypischen Wege möglich, eine immer und für jeden gültige Weltwahrheit zu erreichen. Der „innere Weg“ heißt aber auch, sich in seinem eigenen Bild ständig zu spiegeln – wie die mythische Figur des Narziss. Hesses fiktionale Personen lieben ihre Nächsten als Teile eines Ganzen, sie sind aber nicht in der Lage, sich, wie es noch die Romantik entwarf, in eine andere Person vollkommen zu verlieben: Sie sind in sich selbst und in ihre eigene Selbsterkenntnis zu tief verwickelt.

Der Doppelgänger liebt nur sich selbst, daher die Melancholie, die die innere Einsamkeit und Ichbezogenheit fast aller Personen der Hesse'schen Erzählprosa kennzeichnet. Ihr Anderssein wird auch ein Faktor der Isolierung, auch wenn es eine Voraussetzung ist, um sich von der Schar der Konformisten zu unterscheiden und in den Kreis der Erhabenen aufgenommen zu werden. Das Anderssein, die „Krankheit“ von Hesses fiktionalen Personen, ist auf die Doppelfigur von Narzissmus und Doppelgänger motiv mit den zugehörigen psychologischen Komponenten zurückzuführen. Und wenn es stimmt, dass der Preis für die Weisheit die Einsamkeit oder die Unfähigkeit zu lieben ist, so ist ebenso wahr, dass dies der einzige Weg ist, und zwar ein „innerer Weg“ (den Novalis als „Weg der inneren Betrachtung“ bezeichnet)⁹, um den Rhythmus des Kosmos zu „fühlen“, um sich endlich in den Zustand der Unsterblichen zu erheben.

So scheint auch der von den jungen Generationen so geliebte Roman *Narziß und Goldmund* eine Summa der poetischen Motive Hermann Hesses, die Themen des Doppelgängers und des Unheimlichen inbegriffen. Genauer betrachtet aber kann man in diesem Roman keine Originalität in der Wiederverwendung der romantischen Motive finden: Es handelt sich letztlich um die Wiederholung von schon benutzten und verbrauchten Erzähltechniken, die so bekannt waren, dass man von Klischees sprechen kann. Hesses Vorbild in diesem Fall ist *Die Elixiere des Teufels* von E.T.A. Hoffmann, der übrigens das psychoanalytische wissenschaftliche Instrumentarium zur Analyse der psychischen Phänomene noch nicht zur Verfügung hatte. Der klischeehafte Umgang mit seinen Motiven führt dazu, dass in vieler Hinsicht Hesses Wiederverwendung des Doppelgängers literarisch nicht immer so wirksam ist wie bei Hoffmann, der es in einer viel stärkeren und spannenderen Weise entwickelt. Hoffmann bringt es in Zusammenhang mit dem Motiv des Dämonischen und des Unheimlichen, so dass der Roman zu einer Darstellung des inneren Konflikts zwischen Bewusstem und Unbewusstem, von der Koexistenz der „zwei Welten“ wird: Licht und Finsternis, Gut und Böse, Tugend und Sünde in einer unendlichen Verdoppelung.

In Hesses Art der Wiederverwendung, der narzisstischen Selbstbeobachtung, enthält das Thema keinen wirklichen Konflikt mehr. Die Spannung und die erzählerische Dynamik, die durch das Magische und das Dämonische bei Hoffmann entstehen, entfallen bei Hesse zugunsten einer Normalisierung, in der sogar das ödipale Element und der Wiederholungszwang entschärft werden – obwohl sie dank jener neuen

9 Vgl. Novalis: *Schriften*. Hrsg. von Paul Kluckhohn und Richard Samuel, Stuttgart 1960, Bd. I, S. 208.

Theorie der Psychoanalyse mit einer ganz anderen Kraft hätten entwickelt werden können. Hesses Weltanschauung, die in der Vielzahl der Bejahung der individuellen Schicksale, in der Einheit der Gegensätze zu sehen ist, stumpft jeden Widerspruch ab, versöhnt jeden Kontrast, entschärft die Kraft jeder Alternative in der Einheit des Seins. Dennoch predigt Hesse keine Ataraxie. Die Heiterkeit der Auserlesenen ist gegenüber den Ruhm- und Machtwünschen der Kinder-Menschen gleichgültig, sie drückt aber eine Solidarität mit den menschlichen Leiden oder dem Versuch des Einzelnen aus, seinen eigenen inneren Weg zu suchen, um „Fixstern“ zu werden. Die Zweideutigkeit des künstlerischen Verfahrens von Hermann Hesse besteht darin, dass es sich als radikale und unversöhnbare Alternative zur deutschen Kultur darstellt, dass es die Verweigerung aller bürgerlichen Werte der Jahrhundertwende voraussetzt und doch am Ende eine Versöhnung vorschlägt, in der der Konflikt und die Andersheit der Alternative in der Einheit der Gegensätze verschwinden. Die „Alchemie der Extreme“ funktioniert nur innerhalb einer nietzscheanischen Perspektive. Hesses Werk im Licht des Denkens von Nietzsche zu lesen, heißt jedoch nur einen Teil seiner charakteristischen Zweideutigkeit wahrzunehmen (oder vielleicht zu überschätzen). Es gibt auch eine andere Seite, nämlich die versöhnende und tröstende *der reductio ad unum*, die nicht nur die dionysische Raserei von Nietzsches Denken entschärft, sondern seine Wirksamkeit bis fast zum Nullpunkt reduziert.

Der versöhnende und tröstende Charakter der Werke von Hermann Hesse liegt auch, wenn nicht überhaupt, in der Funktion begründet, die der Autor seinem eigenen künstlerischen Schaffen zuschreibt. Hierfür hat das Bild des Spiels eine besondere Bedeutung. Das Spiel ist zum einen erotisches Spiel (wie es in dem Dialog zwischen Siddhartha und Kamala thematisiert wird), es ist aber zugleich die Allegorie der literarischen Fiktion, auf die Kamala an der gleichen Stelle hinweist, indem sie die Liebe als „eine Kunst“ bezeichnet. Dadurch betont Hesse die Tatsache, dass die Kunst sowohl frei als auch umsonst ist, sie kann weder politisch noch wirtschaftlich nützlich sein. Sie hat allenfalls einen therapeutischen Charakter. Dieses im Kunstwerk eingebaute didaktisch-therapeutische Element hat aber in erster Linie eine Wirkung auf den Autor selbst (und hier tritt wieder der Narzissmus zutage) und nur in zweiter Linie und in vermittelter Weise auf den Leser. Obwohl die Literaturkritik ziemlich oft Begriffe wie „Einfachheit“, „Spontaneität“ usw. verwendet hat, ist Hesses Erzählprosa mit großer Umsicht gestaltet: Sie ist eine Fiktion, eine programmatisch hergestellte Konstruktion, um seine Bildungstheorien mit allen zugehörigen Aspekten („innerer Weg“, Gleichberechtigung aller möglichen Erfahrungen, die archetypischen Wege, Alternative zu einer spießbürgerlichen Mentalität usw.) literarisch darzustellen. So sind auch die Außenseiter, die „Kranken“, welche seine Romane bevölkern, paradigmatische Beispiele, die die Funktion haben, die Ausschließung zu verurteilen, das Anderssein und den besonderen Zustand der „Krankheit“, des „Zeichens des Kain“, des Selbstbewusstseins der „Fixsterne“ zu verstehen. Hesses grundlegende Ambiguität hat eine deutliche Auswirkung auf seine Kunstauffassung: Einerseits tendiert er, wie die Avantgarde, zur Erneuerung der künstlerischen Sprache in einem „kühlen“ und vorkalkulierten erzählerischen Projekt, andererseits aber kommt er immer wieder dahin, die Widersprüche zu lösen und das literarische Schreiben zu einer Weltversöhnung zu führen, in der die romantische Sentimentalität, auch in ihren banalisierenden Formen, eine entscheidende Rolle spielt.

Hesses Romane sind ein kombinatorisches Spiel von Spaltung und Wiederausammenfügung der Teile seines eigenen Ich, die als Lebenshypothese erzählt werden; sie sind fiktiv in ihrer Konstruktion, aber wirklich in ihrer Potentialität unter der Perspektive der Gleichwertigkeit aller möglichen Lebensweisen.

Und gerade aus dieser Perspektive ist es interessant, dass das Motiv des Spiels in Hesses letztem Roman, der in besonderem Maße dem Anspruch verpflichtet ist, ein Porträt der ganzen Epoche zu schaffen, von so großer Bedeutung ist. Die Lösung, um die Katastrophe seiner Zeit zu überstehen – die in der Periode der Entstehung von *Glasperlenspiel* keine einfache Bedrohung, sondern die reale Katastrophe des Zweiten Weltkriegs war –, nimmt die die Form eines Spiels an, von dem aber in dem literarischen Text weder die Struktur noch das Funktionieren erläutert wird.

Worin das Glasperlenspiel eigentlich besteht, bleibt also in dem gleichnamigen Roman ein Geheimnis und es hat den Literaturwissenschaftlern zu schaffen gemacht. Sie haben sich bemüht, Hypothesen aufzustellen, um dem Spiel Regeln und eine Bedeutung zu geben, ohne jedoch eine endgültige Antwort finden zu können. Die Faszination der von Hesse vorgeschlagenen Lösung besteht größtenteils aber gerade in ihrem mystischen und rätselhaften Charakter, weil sie weder aus der Struktur noch aus dem Inhalt des Spiels hervorkommt: Das Spiel selbst ist ein auf die Kunst hinweisendes Symbol und hat keine andere Bedeutung als die, auf etwas anderes zu verweisen, daher braucht sie keine weitere innere Gliederung. Das Glasperlenspiel ähnelt, wie es in dem Roman heißt, dem Schachspiel oder auch der chinesischen Schrift, es ist aber weder das eine noch die andere, sondern ein Zeichen für die in Hesses Augen in der Zeit der Weltkatastrophe einzig mögliche Praxis, und zwar einen inneren Weg zur Wahrheit und die Einheit des Seins als Verneinung der Integralismen zu finden. So hat Hesses Narzissmus ein eigenartiges Ergebnis – weit entfernt von dem Solipsismus vieler ihm zeitgenössischer Autoren.

4. Zur ewigen Jugend

Im Mittelpunkt aller Romane Hermann Hesses steht die Bildung eines Individuums, fast alle stellen als Hauptperson einen Jüngling dar, der jene ‚Schattenschwelle‘ zwischen Adoleszenz und Reife überschreiten muss. Und diese Überschreitung verändert das Subjekt – nach dem üblichen Paradigma des Bildungsromans – sie bewirkt ein Erwachen, sie eröffnet ihm eine neue Welt, sie verursacht eine Wiedergeburt; das Subjekt wird dadurch „derjenige, der sein Ziel erreicht hat“, d. h. der jene Harmonie mit der Welt erreicht hat, die ihm den Zugang zu dem Kreis der „Erlesenen“ öffnet, die ihm ermöglicht, jene von dem Lächeln der Unsterblichen gekennzeichnete Weisheit zu erreichen, die der junge Hesse im Gesicht seiner Mutter und seines Großvaters gesehen hatte.

Die literarische Kraft des Romans *Siddhartha* besteht in der Tatsache, dass diese „Suche nach sich selbst“ mit einem Abschied von dem Vater explizit anfängt. Der Generationenkontrast als unüberbrückbarer Gegensatz der Weltanschauungen ist bei Hesse werkimmanent: diese Konfrontation ist eine Konstante sowohl in seinen früheren als auch in seinen späteren Werken: im Mittelpunkt des *Glasperlenspiels* zum Beispiel steht der kontrastive Vergleich zwischen zwei Bildungskonzepten. Das

Hauptthema der Romane von Hesse ist nämlich die Bildung; die erzählerische Kraft seines Werks – die gleichzeitig die Ursache seines Erfolgs bei den jungen Lesern ist – besteht darin, dass er in jeder Stelle seiner Erzählwerke behauptet, die Erfahrung unvermittelbar sei. Er verteidigt nämlich das Bedürfnis, die unterschiedlichen Wege zur Wahrheit persönlich zu erleben, und die unerschütterliche Überzeugung, dass alle Wege im Grunde gleichwertig sind, weil alle – auch wenn durch unterschiedliche Gänge – zur Einheit des Seins führen. Nach seiner Auffassung muss die Bildung die traditionellen Kriterien ablehnen und überschreiten. Seine paradigmatischen Geschichte erzählen die Rebellion des Sohnes gegen den Vater. Und es spielt in diesem Zusammenhang keine Rolle, dass am Ende immer eine Versöhnung zustande kommt. Alle Hauptpersonen der Hesse'schen Romane gewinnen am Ende – aufgrund der Einheit der Gegensätzen, aufgrund der Zusammenstellung des Ein-Allen – die Positionen jener Figuren zurück, von denen sie sich verabschieden hatten und gegen die sie einst rebellierte; sie verkennen aber nie ihren persönlichen Weg zur Wahrheit. Die Vielzahl der möglichen, allen in gleicher Weise gültigen Erfahrungen zu bejahen, schließt die Rebellion nicht aus, sie schließt im Gegenteil als Voraussetzung ein, dass die Jünglinge die vorherbestehenden Regel überschreiten, um ihre eigene Bildung erreichen zu können.

Hesses Begeisterung für die Jugend hat nicht nur einen biographischen – denkt man an seine Schwierigkeiten mit der strengen Bildungsanstalten der Wilhelminischen Zeit und an die Figuren der rebellierenden Jünglingen, die er in seine frühen Werken geschildert hat –, sondern auch einen epochalen Charakter. Hauptthema der deutschen Literatur der Jahrhundertwende war nämlich der Vater-Sohn-Konflikt, das Unbehagen der jungen Generationen vor dem Lebensmodell, das die „Erwachsenen“, die „Väter“ durchsetzen wollten, die Rebellion und oft auch die tragische Vernichtung derjenigen, die versuchten, sich dieser Bildung und dieser ‚Normalisierung‘ zu entziehen. Das Unbehagen der jungen Leuten vor der ‚bürgerlichen‘ Lebensweise und die existentielle Rebellion vor dem ‚Philistertum‘ waren Kennzeichen nicht nur der expressionistischen Literatur sondern auch der Werke von anderen Autoren, deren Sprache vielleicht nicht so experimentell war, deren Weltanschauung aber nichtsdestoweniger sozialkritisch war: denkt man an *Törleß* von Musil, an die frühen Erzählungen von Rilke, an *Unterm Rad* von Hermann Hesse. Sogar der preußische Beamte Theodor Fontane stellte im Mittelpunkt seiner Romane die Überschreitung der strengen gesellschaftlichen Regel.

Hesse ist es gelungen, die Unzufriedenheit der Jugend seiner Zeit, die von anderen Autoren vor und nach ihm geschildert und analysiert wurde, in einer entfremdeten und unhistorischen Weise auszudrücken. Er hat nämlich die Ablehnung der deutsch-nationalen und ‚Philister‘-Mentalität so abgeklärt, dass sie zu einer existenziellen Ablehnung der Vatersfigur geworden ist und als eine archetypische menschliche Lage dargestellt wird. In diesem Sinn hätte die Episode keine andere Lösung haben können als diese, die sie gehabt hat: nämlich Siddharthas Abreise. In diesem Sinn ist die Alternative die einzige mögliche Antwort auf die Unzufriedenheit des jungen Mannes vor der Lebensweise seines Vaters: und zwar seinem inneren Trieb nachzugehen, seinen eigenen Weg zu gehen. Obwohl der Jugendliche keine Sicherheit, keine feste Überzeugung, sondern nur Zweifel, Unzufriedenheit und Unbehagen hat. Die Reise, der Abschied von dem Vater, und der Verzicht auf das ruhige und sichere „bürgerliche“

Leben des Brahmanen, heißt, den Zweifeln eine Antwort geben zu wollen, nach einer Lösung zu suchen. Die Reise als solche ist aber keineswegs die Lösung. Die Wahrheit, die ‚Antwort‘, findet man erst am Ende „des langen Suchens“, am Ende der Reise, am Ende des Lebenslaufes.

Die Einheit der Gegensätze und die Einseitigkeit der Lehren sind nur Variationen über das Thema der Vielfältigkeit der möglichen Erfahrungen, über das Thema der ähnlichen Gültigkeit jedes individuellen Wegs. Kein Zufall, dass diese Überzeugung durch die berühmte Rede über den Stein geäußert wird – auch wenn man zugeben muss, dass das ganze letzte Kapitel aufschlussreich ist, weil man hier den poetischen Schlüssel, um Hesses Weltanschauung richtig zu verstehen, finden kann: „Dieser Stein ist Stein, er ist auch Tier, er ist auch Gott, er ist auch Buddha, ich verehere und liebe ihn nicht, weil er einstmals dies oder jenes werden könnte, sondern weil er alles längst und immer ist.“¹⁰ Die Einheit der Gegensätze löst sich in der Identität des Seins, welche den Weisen zwingt, jede Form des Seins, auch die scheinbar niedrigeren, wie der Stein, zu verehere (Siddhartha sagt sogar zu „lieben“), weil die Formen der Existenz vorübergehend sind. Selbst der Stein wird mit der Zeit sich ändern, und wird andere Formen (Sand, Staub, usw.) übernehmen. Der Respekt vor allen Geschöpfen und vor allen kosmischen Formen, ist – wie mehrere Literaturwissenschaftler betont haben – eher dem heiligen Franziskus – über den Hesse einen schönen Aufsatz geschrieben hat – als dem Buddha zurückzuführen. Der erzählerische Ton des Romans – abgesehen von der indischen Färbung – erinnert an den Kern der pietistischen Grundpositionen des Doktors Hermann Gundert.

Die Kraft der Erzählungen und Romane von Hesse besteht darin, dass die Hauptpersonen den Weg nach Innen durch Erlebnisse gehen, die am meisten sich in einer Reise bzw. einer Bildungsreise verwirklichen. Obwohl die Bildung eines Individuums am Ende als eine falsche Bewegung, als eine Suche nach der Innerlichkeit sich erweist, welche die Wahrheit in dem Nachbarn in dem Gewöhnlichen in dem alltäglich bekannten Ort entdecken lässt, braucht diese Entdeckung als notwendige Stufe den Abstand, die Erfahrung der Ferne, des Fremden. Die Reise braucht die Mythisierung des Anderswo. Das ist aber eine innere Notwendigkeit zur Bildung des Selbstbildnis eines Einzelnen, daher ist sie weder historisch noch geographisch an einem konkreten Ort verbunden. Es ist ein Topos: die Reise ist eine Suche nach einem Ort, in dem das Subjekt diese obere Wahrheit finden und anschauen kann. Die Reise nach einem mythischen Ort, der „überall und nirgendwo“ liegt, und als „Orient“ bezeichnet wird, der zu einer „Landschaft der Seele“ wird, wird von Hesse in *Morgendlandfahrt* (1932) geschildert. Hier verwendet der Autor diesen visionären und phantastischen Erzählton, den man auch im „Singapore-Traum“ von *Indien* und im „magischen Theater“ von *Steppenwolf* aufspüren kann. Er stellt die unhistorische und unzeitliche Lage dar, in der „eine Welle im ewigen Sturm der Seele“ als „Zug der Gläubigen und sich Hingebenden nach dem Osten, nach der Heimat des Lichts“ strömt¹¹. Der Zugang zur Großen Zeit ermöglicht, ein Blick auf das Leben und auf die Wahrheit zu werfen, die zeitliche Kontinuität zu brechen. Obwohl dieser Blick auf die Einheit des Seins schwer – und wenn überhaupt dann sehr kurz – erreichbar sein kann, ermöglicht er,

10 Hesse: *Sämtliche Werke*, Band 3, S. 467.

11 Hesse: *Sämtliche Werke*, Band 4, S. 540.

den Sinn des Weltlaufs zu „sehen“, zu „verstehen“ – so wie es den „Auserlesenen“ (Goethe, Mozart, Buddha, Paul Klee) gelungen ist; er ermöglicht demzufolge, mit ihnen sprechen zu können, ihre Gedanken zu denken, ihre Erlebnis neu zu erfahren.

Der weltweite Erfolg seiner Werke wurde von den besonderen historischen Zusammenhängen, die eine subjektive Lesestrategie ermöglicht haben, verursacht; seine Erzählprosa enthält aber strukturelle Elemente, die mit einer leicht rezipierbaren Sprache eine lebendige und optimistische Weltanschauung liefern, welche das Negativ der Existenz nicht ausschließt, sondern es durch Schmerz, Scheitern, Nihilismus, und sogar durch die Selbstvernichtung des Subjekts als Voraussetzung zur Erreichung der Harmonie mit der Natur in einer Weltordnung darstellt. Die *beat-generation* hat Hesse wahrscheinlich missverstanden, sie hatte keine Ahnung von seiner Bildung und von seiner Kultur, sie kannte seinen literarischen Kontext auch nicht, sie hat aber recht gut den Kern seines Werks begriffen: den Vitalismus, den Glaube an die Möglichkeit eines Individuums in jedem Moment seiner Existenz, sich selbst total erneuern zu können und die Richtlinien seines Lebens zu ändern, die Bejahung jedes neuen Erlebnisses; und sie hatte das alles in einer geglückten und utopischen Formel zusammengefasst: *forever young*.

