Gewissen

Studien zu einem zentralen Gegenstand in Hermann Hesses literarischer Ethik

Inaugural-Dissertation
zur Erlangung des Doktorgrades
an der Sprach- und Literaturwissenschaftlichen Fakultät
der Katholischen Universität
Eichstätt-Ingolstadt

vorgelegt von

Christian Hübner

Tag der mündlichen Prüfung: 31.10.2024
Erstgutachter: Prof. Dr. Michael Neumann
Zweitgutachter: Prof. Dr. Mathias Mayer

Vorwort

Als die ersten Recherchen zu dieser Arbeit unternommen wurden, war nicht abzusehen, dass die demokratische Kultur in Deutschland von extremistischen Kräften bald auf eine derart harte Probe gestellt sein würde, wie sie es seit Ende der Weimarer Republik nicht mehr war. Auch wenn sich die Geschichte sicherlich nicht in derselben Weise wiederholt, wie damals, sehen sich Institutionen, Personen und Verfahren des demokratischen Lebens heute einem zunehmend aggressiven Druck ausgesetzt. Den immer radikaleren Angriffen auf ihre Wehrhaftigkeit zum Trotz, ist der Stab über unsere Demokratie aber noch keineswegs gebrochen. Die Bundesrepublik steht auf einem anderen Fundament als die Republik von Weimar. Ihre freiheitlich-demokratische Grundordnung enthält nicht nur die Voraussetzungen ihrer Verteidigung als garantiertes Recht, sondern findet im Gegensatz zur Weimarer Verfassung in der deutschen und europäischen Öffentlichkeit auch weitaus mehr Gehör und Verständnis für die Gründe, dieses Recht zu verteidigen. Für den Fall, dass gegen alle rechtlichen und zivilgesellschaftlichen Bemühungen dennoch ein Verfassungsbruch herbeigeführt wird, mag ein Blick auf Leben und Werk Hermann Hesses daran erinnern, wie sich der Herrschaft des Extremismus widersetzt und eine freiheitlich-demokratische Tradition über die Zeit ihrer Repression hinweg bewahrt werden kann.

Mein aufrichtiger Dank gilt all jenen Personen und Institutionen, die den langen Entstehungsprozess dieser Arbeit immer wieder fördernd begleitet haben. Für ihre scharfsichtigen Anmerkungen und motivierenden Gespräche danke ich Jakob Ackermann, Dr. Semjon A. Dreiling, Martin Majer, Eva Neidlinger, Dr. Flora Nieß, Dr. Pia Rudolph, Prof. Dr. Bernhard Sill, Justin Veit sowie meinen Eltern Theresia und Hans und meinen Brüdern Markus und Bernhard Hübner. Hans-Martin Dittus, ehem. Geschäftsführer der Hermann-Hesse-Gesellschaft, ist für eine großzügige Bücherspende zu danken. Der Eichstätter Universitätsstiftung für ein sechsmonatiges Stipendium. Nicht zuletzt danke ich den beiden Betreuern dieser Arbeit, Prof. Dr. Michael Neumann und Prof. Dr. Mathias Mayer, deren stets konstruktive Begleitung in zahlreichen Gesprächen, Kolloquien und Korrekturanmerkungen den Weg für die vorliegende Veröffentlichung geebnet hat.

Merkendorf b. Ansbach, im Frühjahr 2026

Inhaltsverzeichnis

1. Gewissen und literarische Ethik bei Hermann Hesse:
Aspekte ihrer Kohärenz im Kontext von Zeit- und Werkgeschichte 4
1.1 Methodische Eingrenzung I: Aspekte der Form (Martha Nussbaum) 17
1.2 Methodische Eingrenzung II: Zur Kohärenz von Form und Inhalt (Charles Taylor) . . 28
1.3 Methodische Eingrenzung III: Motivationale Aspekte (Paul Ricoeur) 46

2. Exkurs: Zur Begriffsgeschichte und historischen Entwicklung des Gewissens . . . 59
2.1 Die Entstehung des modernen Gewissens 61
2.2 Der „Kollaps des Gewissens“ im 20. Jahrhundert 72

3. Zeit- und geistesgeschichtliche Hintergründe der Entwicklung des Gewissensbegriffs bei Hermann Hesse 87
3.1 Politische und geschichtswissenschaftliche Hintergründe 89
3.2 Philosophische Hintergründe 118
3.3 Psychologische Hintergründe 134
3.4 Religiöse Hintergründe 150
3.5 Literarische Hintergründe 177

4. Werkanalysen 202
4.1 *Demian* 204
4.1.1 Wer ist Emil Sinclair? Zur Funktion des Pseudonyms (205), 4.1.2 Erzählen als Reflexionsgegenstand: Zur Rolle des Vorworts (210), 4.1.3 Zwischen Autobiographie und Roman: Zur Wahl der Gattung (214), 4.1.4 Symbolgebende Verfahren (219), 4.1.5 Identität und Handlung (230)
4.2 *Siddhartha* 263
4.2.1 Formale Neugestaltung: Sprache, Erzählhaltung, Gattung (270), 4.2.2 Sprache und Musik (275), 4.2.3 Erzählhaltung (279), 4.2.4 Gattungsform (288), 4.2.5 Identität und Handlung (294)
4.3 *Der Steppenwolf* 324
4.3.1 Zur formalen Gestaltung des *Steppenwolf* (335), 4.3.2 Musik und musikalischer Ausdruck im *Steppenwolf* (339), 4.3.3 Erzählhaltung (347), 4.3.4 Gattungsmuster (352), 4.3.5 Identität und Handlung (357)
4.4 *Die Morgenlandfahrt* 393
4.4.1 Zur Form der *Morgenlandfahrt* (398), 4.4.2 Zur Funktion der Sprache (398), Zur Gattung (404), 4.4.4 Identität und Handlung (408)
4.5 *Das Glasperlenspiel* 421
4.5.1 Sprache und Musik im *Glasperlenspiel* (428), 4.5.2 Erzählhaltung (436), 4.5.3. Gattungsvielfalt (441), 4.5.4 Identität und Handlung (453)

5. Das Gewissen als Bekundung des „Anderen“ im Selbst:
Hermann Hesses literarische Ethik als Ethik der Authentizität 495

6. Siglenverzeichnis 505

7. Literaturverzeichnis 506

1. Gewissen und literarische Ethik bei Hermann Hesse: Aspekte ihrer Kohärenz im Kontext von Zeit- und Werkgeschichte

Die Entstehungszeit der Romane und Erzählungen, die im Rahmen dieser Arbeit untersucht werden, erstreckt sich von der Mitte des Ersten bis zur Mitte des Zweiten Weltkriegs. Innerhalb dieser Frist ist in den Werken Hermann Hesses eine Entwicklung zu beobachten, die formal wie inhaltlich eine gesteigerte Sensibilität für ethische Fragestellungen erkennen lässt. Diese Sensibilität ist zwar in seinen früheren Werken ebenfalls nachweisbar, doch scheint sie im genannten Zeitraum noch stärker in den Fokus seines Schreibens und seiner Existenz als Schriftsteller zu rücken.

Selbstaussagen Hesses legen diese Interpretation immer wieder nahe. Für die Thematik der vorliegenden Arbeit besonders aufschlussreich ist dabei ein Brief, der von März 1933 datiert. An ihm lassen sich in Hesses eigenen Worten die wichtigsten Grundzüge der genannten Entwicklung aufzeigen. Dort schreibt er:

> Ich habe auch meinen Weg und meine Wandlungen hinter mir. Es ist vielleicht der Weg eines Don Quichote, jedenfalls ist es der eines Leidens und Sichverantwortlichwissens, er hat mir ein sehr empfindliches Gewissen gegeben, das begann (vorher war es harmlos) im Jahr 1914, und wenn ich heute bewußter als je der Alleinstehende und ›Träumer‹ bin, so bin ich es bewußt, und sehe nicht bloß einen Fluch, sondern auch ein Amt darin.[1]

Ganz freiwillig hat sich Hesse seines „Amtes“ und seiner Verantwortung demnach nicht angenommen, vielmehr wurde er von äußeren Ereignissen dazu gedrängt. Dass er diesen Gang seiner persönlichen Entwicklung im Ganzen letztlich aber „bewußt“ bejaht, hat damit zu tun, dass er ihm ein „sehr empfindliches Gewissen“ gegeben hat. Dessen Entstehung ist aus dem zeitgeschichtlichen Kontext des Ersten Weltkriegs heraus zu verstehen und hatte auch darüber hinaus noch Folgen für Hesses literarische Arbeiten. Denn mit Ende des Krieges war sein Gewissen nicht weniger „empfindlich“ geworden und reagierte nach wie vor auf die politischen Krisen und Katastrophen seiner Zeit. So hat es Hesse in einer Epoche weltanschaulicher und ideologischer Radikalisierungen zu einem „Alleinstehende[n] und ›Träumer‹“ gemacht, was auf den ersten Blick an Weltabgewandtheit und Realitätsflucht erinnern mag. Doch verbirgt sich dahinter eine Haltung, mit der er sich jeglicher politischer Vereinnahmung seiner Person und seines Werks widersetzen und aus dem Bewusstsein heraus schreiben konnte, seine inneren Überzeugungen nicht durch eine von außen übernommene Programma-

[1] Brief vom 19.03.1933 an Rudolf Jakob Humm. – Hermann Hesse: *Die Briefe.* [= DB] Bd. 5. Hg. von Volker Michels. Berlin: Suhrkamp Verlag 2016. S. 49-53. Nachweis S. 51.

tik zu entstellen. Er nahm diese Haltung also (1) aus Gewissensgründen ein, um damit (2) die Freiheit seines Gewissens bewahren und ihr weiterhin Ausdruck geben zu können. In dieser Hinsicht war das Gewissen für ihn zugleich Voraussetzung wie Gegenstand seines Schreibens.

Dass er sich den Entstehungshintergrund dieser doppelten Motivation für seine Arbeit als Schriftsteller in dem hier zitierten Brief wieder ins Gedächtnis ruft, hängt aber nicht zuletzt auch mit den politischen Ereignissen des Jahres 1933 zusammen. Sie waren für ihn mit ähnlich unheilvollen Erwartungen verbunden, wie der Kriegsausbruch von 1914. Im Unterschied zu letzterem zeigt Hesse sich in seiner Haltung des „Alleinstehende[n] und ›Träumer[s]‹“ nun jedoch unbeirrt und widersetzt sich, wie er weiter schreibt, auch den Bitten um Mitarbeit im Exil-Widerstand, die von ersten aus Deutschland fliehenden Emigrantinnen und Emigranten an ihn herangetragen werden. Wenngleich er viele von ihnen in seiner tessiner Wahlheimat bei der Wohnungssuche und Visabeschaffung unterstützt, lehnt er eine Zusammenarbeit an offenen publizistischen Agitationen gegen das NS-Regime immer wieder ab.

Nicht erst von späteren Generationen ist er für diese Zurückhaltung vielfach kritisiert worden. Um die Unhaltbarkeit seines Standpunkts zu belegen, wurde er häufig mit engagiert antifaschistischen Autorinnen und Autoren verglichen. Doch wenngleich Hesses Werke aus der Zeit nach der Machtergreifung nicht unmittelbar der Bekämpfung des Nationalsozialismus dienten, lassen sie dennoch langfristige, auf Überwindung des Totalitarismus angelegte Kommunikations-Strategien erkennen, für deren Distanz zu politisch engagiertem Schreiben er nachvollziehbare Gründe geltend macht.[2] Dabei bezieht er sich auch immer wieder auf sein Gewissen, wie ein weiterer Abschnitt des oben zitierten Briefes zeigt. Er erwähnt es darin nach einem indirekten Hinweis auf seine prinzipielle Verneinung von Anfragen zu aktiver politischer Parteinahme – auch wenn sie, wie hier, von prominenter Seite gestellt werden:

> Ich erwarte in einer Stunde einen bekannten antifaschistischen Autor, und morgen den ersten Flüchtling aus Deutschland. Die Wellen reichen auch hierher, ich kann mich ihnen beinahe ebenso wenig entziehen wie anno 14. Nur bin ich meines persönlichen Gewissens jetzt sicherer.[3]

Mit dem „bekannten antifaschistischen Autor“ ist hier Bertolt Brecht gemeint, der am 19. März 1933 gemeinsam mit Kurt Kläber und Bernard von Brentano aus seinem Exil-Aufenthalt im nahe gelegenen Carona zu Hesse nach Montagnola reiste. Bei dieser ersten und einzigen Begegnung zwischen Hesse und Brecht wurde auch nachweislich über die Mög-

[2] Vgl. Kap. 3.1, S. 106 ff.
[3] Brief vom 19.03.1933 an Rudolf Jakob Humm. – DB Bd. 5, S. 52.

lichkeit einer öffentlichen Stellungnahme gegen das NS-Regime gesprochen.[4] Wie ein Blick auf den zuletzt zitierten Briefabschnitt zeigt, zog Hesse diese Möglichkeit für sich jedoch nicht in Betracht. Er hatte sich offenbar bereits auf den Fall vorbereitet, dass Brecht ihn mit der Bitte um publizistische Unterstützung aufsuchen würde, denn der Entschluss, sich auch hier der offenen Parteinahme zu „entziehen", war schon vor dessen Ankunft gefallen. Die subjektive Gewissheit, mit dieser Entscheidung richtig zu handeln, wird aus der Bemerkung ersichtlich, dass Hesse sich seines Gewissens nun „sicherer" sei.[5]

Diese Aussage trifft er hier mit Blick auf seine Erfahrungen in den Jahren des Ersten Weltkriegs. Damals war das Gewissen für ihn noch keineswegs Garant für die subjektive Gewissheit ethischen Handelns, sondern in erster Linie Antrieb zu deren Suche. Die Suche nach dem, was ihm über alle gesellschaftlichen Normvorgaben hinaus persönlich ethisch geboten war, brachte ihn aber schon während des Krieges in die Position des „Alleinstehende[n] und ›Träumer[s]‹" und nahm zunächst den Charakter einer Prüfung an, wie er in seinem Brief weiter ausführt:

> Ich bekam dann auch allerlei auszufressen, und stand von 1916 an vollkommen allein, für die Patrioten ein Schwein, für die Revolutionäre ein rückständiger Bürgerlicher. Ein letztes Mal mußte ich das alles durchprüfen während der deutschen Revolution, als mir dort eine Tätigkeit angeboten wurde.[6]

Diese Tätigkeit, ein Posten im Kabinett der vom 7. April bis 8. Mai 1919 bestehenden bayerischen Räteregierung, lehnte Hesse schließlich ab.[7] Er zog es stattdessen vor, die Position des „Alleinstehende[n] und ›Träumer[s]‹" beizubehalten, da er nur so die Voraussetzung dafür gegeben sah, der Freiheit seines Gewissens weiterhin Ausdruck geben zu können. Insbesondere das „Alleinstehen" scheint hierbei eine wichtige Rolle für ihn gespielt zu haben. Es hatte während des Krieges die Gegensätzlichkeit zu geltenden Moralvorstellungen zunächst

[4] Einem Schreiben Kurt Kläbers zufolge ging es dabei um die Frage, „ob es wichtiger sei, einen Aufruf gegen das dritte Reich von Ihnen zu haben, oder daß Ihre Bücher weiter im dritten Reich erscheinen könnten." – Brief vom 22.01.1957 an Hermann Hesse: *Gesammelte Briefe* [= GB] Bd. 4. In Zusammenarbeit mit Heiner Hesse und Ursula Michels hg. von Volker Michels. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag 1986. S. 466. Vgl. hierzu auch die Ausführungen bei Christoph Gellner: *Ein imaginäres Gespräch über Weisheit, Literatur und Politik. Hermann Hesse und Bertolt Brecht.* In: *Hermann Hesse und die Politik. In Beziehung zur Zukunft bleiben.* Hg. von Martin Pfeifer. Bad Liebenzell: Verlag Bernhard Gengenbach 1992. S. 175-191. Dort S. 177 f.

[5] In einem Tagebuch des Sommers 1933 vermerkt Hesse zudem mit Bezug auf seine Erfahrungen aus der Zeit des Ersten Weltkriegs: „Das damals Vollzogene an Kritik meiner selbst sowie an Kritik meines Volkes ist nicht vergessen, in allem Rationalen ist mein Wissen und mein Gewissen sicher und seiner selbst gewiß. Eben darum habe ich diesmal gar kein Bedürfnis, mitzureden, öffentlich mitzutun, Kritik zu üben oder Opposition zu machen. Ich habe mir zwar vorzuwerfen, daß meine Natur die Seelenregungen meines Volkes nicht mitmacht, aber darüber, ob diese Regungen gute oder böse seien, bin ich ohne Zweifel." – *Tagebuch vom Juli/August 1933,* in Hermann Hesse: *Sämtliche Werke.* [= SW] Bd. 11. Hg. von Volker Michels. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag 2003. S. 672-685. Nachweis S. 682.

[6] DB Bd. 5, S. 52.

[7] Vgl. Kap. 3.1, S. 102.

verschärft, sodass er anfangs nur einen „Fluch“ darin sehen konnte. Es auch als „Amt“ zu sehen, war ihm erst möglich, als er in ihm eine notwendige Bedingung für den Erhalt der Freiheit und damit der Sicherheit seines Gewissens erkannte. An dieser Funktion, die das „Alleinstehen“ mit sich brachte, hielt er seitdem fest.

Für diese spezifische, seit dem Ersten Weltkrieg bestehende Kontinuität in Hesses Selbstverständnis als Schriftsteller ist der hier zitierte Brief nur ein Beleg unter vielen. Doch wurde er als einleitender Beispieltext ausgewählt, um durch ihn einen ersten Eindruck von dem nicht geringen Anteil zu geben, den das Gewissen an der Entstehung dieses Selbstverständnisses hatte. Mit Blick auf dessen Bekundungen schreibt Hesse in weiteren Briefen und Selbstzeugnissen aus den Jahren des Ersten Weltkriegs daher auch immer wieder von der Zeit seines „Erwachens“.[8] Anhand dieser Formulierung kommt zugleich ein gesteigertes Bedürfnis nach moralischer Selbstbestimmung zum Ausdruck, das als Reaktion auf den Fahnengehorsam einer breiten Mehrheit der deutschen Bevölkerung gesehen werden kann. Diese Reaktion spiegelt sich auch in seinen Romanen und Erzählungen, deren Hauptfiguren fast ausnahmslos nach individueller Autonomie streben, wie die Reihe der hier zu besprechenden Werke zeigt.[9] Dabei ist festzustellen, dass es meist Regungen ihres Gewissens sind, die Hesses Protagonisten in ihrem Handeln motivieren. Implizit wird damit immer auch ein ethisches, dem Inneren der Figuren entspringendes Gegenmodell zu gesellschaftlich vorgegebenen Normen formuliert. Mit der vorliegenden Arbeit soll daher versucht werden, anhand formaler und inhaltlicher Gestaltungsmerkmale des Gewissens die Parameter einer literarischen Ethik in Hesses Werken zu rekonstruieren.

Die Bezeichnung „literarische Ethik“ bedarf jedoch zunächst der Erläuterung, da sich der Begriff nur schwer auf eine Bedeutung eingrenzen lässt, die unmissverständlich zum Ausdruck bringt, dass es sich bei dieser Art der Ethik nicht um die normative Explikation einer moralischen Ordnung handelt, sondern vielmehr um ein Nachdenken über Normen. Ein Definitionsversuch, der am Ende dieser Einleitung unternommen wird, dient daher nur der Festlegung des Begriffs für die weitere Verwendung in dieser Arbeit, nicht einer über deren

[8] So z.B. noch während des Ersten Weltkriegs in seinem Artikel *Gruß aus Bern*, der am 02.08.1917 in der *Frankfurter Zeitung* erscheint, vgl. Hermann Hesse: *Politik des Gewissens. Die politischen Schriften.* [= PdG] Hg. von Volker Michels. Frankfurt a. M: Suhrkamp Verlag ²2015. S. 207-210, dort S. 207. Nach dem Krieg finden sich viele Nachweise in Briefen, so etwa vom 10.02.1923 an Stefan Zweig (DB Bd. 3, S. 511 f., Nachweis S. 512), von Dezember 1930 an Wilhelm Schäfer (PdG, S. 449 f., Nachweis S. 449), vom 13.11.1932 an Karl Isenberg (DB Bd. 4, S. 630 f., Nachweis S. 630), vom 12.02.1936 an Eduard Korrodi (DB Bd. 5, S. 391-395, Nachweis S. 393). Nach dem Zweiten Weltkrieg finden sich die Belege dann auch wieder in tlw. veröffentlichten Texten, vergleichsweise häufig im Jahr der Nobelpreisverleihung an Hesse (1946): ein autobiographisches Fragment (PdG, S. 749 f., Nachweis S. 749), ein offener Brief an Luise Rinser, der am 26. April in der Basler *National-Zeitung* erscheint (PdG, s. 755-761, Nachweis S. 760) und das Geleitwort zur Aufsatzsammlung *Krieg und Frieden* (PdG, S. 767-770, Nachweis S. 769). Auch aus Hesses Todesjahr (1962) ist noch ein Beleg erhalten: ein Begleittext zu einer Neuausgabe von *Sinclairs Notizbuch* (SW Bd. 12, S. 208 f., Nachweis S. 209).

[9] Vgl. S. 15.

Rahmen hinaus gültigen Allgemeinverbindlichkeit. So soll vorerst festgehalten werden, dass sich die Formulierung „literarische Ethik“ im Zuge einer weit verzweigten Entwicklung etabliert hat, deren Ursprünge u.a. in einer ab Mitte der Siebziger Jahre des vergangenen Jahrhunderts neu aufgestellten Forschungsperspektive zu finden sind, die in poetischen Verfahren ein formales Komplement zur präskriptiven Normenethik sieht.

Ein frühes Beispiel hierfür ist der von Dietmar Mieth im interdisziplinären Diskurs zwischen Literaturwissenschaften, Theologie und Philosophie geprägte Ansatz der „narrativen Ethik“.[10] Das Narrative kennzeichnet er dabei als Unterscheidungsmerkmal zu deduktiv-beschreibenden Verfahren philosophischer und theologischer Morallehren, die zwar rational überprüfbare Gründe für ihre Gültigkeit angeben, jedoch auf diese Weise auch dazu beitragen, dass moralisches Wissen einseitig als Ergebnis logischen Argumentierens aufgefasst wird. Mieth vertritt hingegen den Standpunkt, dass sich moralisches Wissen nicht nur aus theoretisch vermittelnden Quellen speist, sondern auch aus dem, was er als „moralische Erfahrung“ bezeichnet.[11] Diese lässt sich einerseits durch reales Handeln und dessen Beobachtung gewinnen, andererseits aber auch durch die Rezeption fiktiver Handlungen in dramatischen und narrativen Texten. Als Beispiel nennt Mieth hierfür das Gleichnis vom barmherzigen Samariter, da es „den Menschen nicht auf dem Umweg über eine Argumentationskette […], sondern über seine Vorstellungsfähigkeit unmittelbar berührt“.[12] Im Berührtwerden durch die Vorstellung einer uneigennützigen Handlung besteht demnach die anhand dieses Gleichnisses vermittelte „moralische Erfahrung“. Erzählungen, die diese Vermittlungsfunktion erfüllen, weist Mieth den Status eines „ethischen Modells“ zu.[13] Entscheidend für dieses Konzept narrativer Ethik ist dabei weniger dessen illustrativer, moralische Prinzipien veranschaulichender Charakter als vielmehr die seiner formalen Gestaltung inhärente Möglichkeit der Reflexion von Normen. Mieth bezeichnet die narrative Ethik daher auch als „vorbereitend normativ“ bzw. als „pränormatives Konzept“, dem eine „notwendige Ergänzungsfunktion“ zu normativen Morallehren zukommt.[14]

Dieses reflexive Moment in der Darstellung von Normen ist aber nicht nur narrativen Texten eigen, sodass sich neben dem Begriff der „narrativen“ zusätzlich der Begriff der

[10] Vgl. Dietmar Mieth: *Dichtung, Glaube und Moral. Studien zur Begründung einer narrativen Ethik. Mit einer Interpretation zum Tristanroman Gottfrieds von Straßburg.* Mainz: Matthias-Grünewald-Verlag 1976.
[11] Vgl. Mieth 1976, S. 83, sowie ders.: *Literarische Texte als Quelle ethischer Verunsicherung oder ethischer Modellbildung?* In: *Schön und gut? Studien zu Ethik und Ästhetik in der Literatur.* Hg. von Susanne und Christian Krepold. Würzburg: Verlag Königshausen & Neumann 2008. S. 19-40. Nachweise S. 22-26.
[12] Mieth 1976, S. 105.
[13] Vgl. ebd., S. 59 f. und 71-83, sowie Mieth 2008, S. 29 f.
[14] Vgl. Mieth 2008, S. 30.

„literarischen“ Ethik etabliert hat.[15] Dessen umfassendere Bedeutung berücksichtigt den breiteren Kontext, in dem ab den Achtziger Jahren des vergangenen Jahrhunderts die ethische Relevanz literarischer Werke immer mehr in den Fokus literaturwissenschaftlicher Forschungen rückte. Aus heutiger Perspektive wird dieser Wandel häufig als „ethical turn“ bezeichnet, auch wenn aufgrund der darin wieder auflebenden geisteswissenschaftlichen Tradition eines humanistischen Bildungsinteresses vielmehr von einem „ethical return“ auszugehen ist.[16] Wie Heinz Antor betont, handelt es sich bei dieser Rückbesinnung auf das wertevermittelnde Potential von Literatur aber keineswegs um eine Verweigerungsgeste gegenüber einer zunehmend als kontingent erfahrenen Lebenswelt, geschweige denn um eine Flucht in alte normative Bindungen, sondern vielmehr um eine praktische Notwendigkeit:

> Suchte man in der frühen Postmoderne noch jegliche moralethische Positionierung als metaphysische Täuschung zu vermeiden und vermied man Diskussionen über Ethik und Wertkonzepte aus Angst vor einer Etikettierung als altmodischer *liberal humanist*, so hat man nun die anthropologische, psychologische und kulturelle Notwendigkeit einer auch moralethischen Selbstpositionierung im Sinne von Identitätsdefinition und Orientierungsstiftung, aber auch im Sinne der Ermöglichung eines produktiven Diskurses erkannt.[17]

Die diskursive Bestimmung der hier genannten moralethischen Selbstpositionierungen muss flexibel auf das Eintreten kontingenter Ereignisse reagieren können, darf sich dabei aber auch nicht in die Amoralität postmoderner Beliebigkeit verflüchtigen. Unter Hinweis auf den „ethical criticism“ von Martha Nussbaum, Richard Rorty und Wayne Booth kennzeichnet Antor das Anliegen von ethisch orientierter Literaturwissenschaft daher als Kenntlichmachung einer

> Fiktion von Teleologie, die unterschiedliche Leser immer wieder dazu bringt, ihre Versuche der Evaluation und der Sinnhaftmachung dialogisch miteinander zu vergleichen, dadurch ihre eigene Position jeweils zu definieren und zu verhandeln, womöglich auch zu verändern, ohne dass dieser Prozess je zu einem Ende im Sinne einer einstimmigen Übereinkunft führen müsste.[18]

---

[15] Auf die Möglichkeit einer Erweiterung der narrativen Ethik auf andere literarische Gattungsformen weist auch Mieth bereits hin, wenn er schreibt: „Man kann diesen Ansatz über das Erzählen hinaus auf alle poetischen Vermittlungsgestalten übertragen.“ – Mieth 1976, S. 72.

[16] Vgl. Jens Kulenkampff: *Gegen den Strom. Die Geisteswissenschaften und der sogenannte ›Ethical Turn‹.* In : *„Ethical Turn“? Geisteswissenschaften in neuer Verantwortung.* Hg. von Christine Lubkoll und Oda Wischmeyer. München: Wilhelm Fink Verlag 2009. S. 35-55. – Ein früher Referenzpunkt für ein ethisch begründetes Interesse an Literatur wird beispielsweise in den Aussagen Platons und Aristoteles’ über Wert und Wirkung der Tragödie gesehen. Vgl. Sophie Witt: *Literatur und Ethik.* In: *Handbuch Literatur & Philosophie.* Hg. von Andrea Allerkamp und Sarah Schmidt. Berlin/Boston: Walter de Gruyter GmbH 2021. S. 218-228. Nachw. S. 218.

[17] Heinz Antor: *Ethical criticism.* In: *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie.* Hg. von Ansgar Nünning. Stuttgart: Metzler Verlag ^{5}2013. S. 193-195. Nachweis S. 193. – Hervorhebung im Original.

[18] Antor ^{5}2013, S. 194.

In der vorliegenden Arbeit wird daher auf drei unterschiedliche Ansätze einzugehen sein, die sich in ihrer Darstellung literarischer Ethik in je spezifischer Weise auf den hier geschilderten Aspekt einer „Fiktion von Teleologie" beziehen. Der erste dieser Ansätze ist der von Martha Nussbaum vertretene „ethical criticism", der sich dezidiert mit dem Wechselspiel formaler Kriterien (wie der Perspektivität narrativer Texte, der Dialogizität von Dramen oder der rhythmisierten Sprache von Gedichten) und den Zielen und Wünschen der jeweils sprechenden oder handelnden Figuren auseinandersetzt. Deren fiktive Teleologie spiegelt für Nussbaum das reale Streben nach einem „guten Leben" im Sinne der aristotelischen *eudaimonia*, in ihrem Werk *The fragility of goodness* (1986) bezieht sie sich daher vorwiegend auf Aristoteles.[19]

Der zweite als teleologisch kategorisierbare Ansatz stammt von Charles Taylor und greift auf dessen umfangreiche Beschreibung der Genese des modernen Selbst zurück (*Quellen des Selbst*, 1989). Dabei weist er immer wieder darauf hin, dass sich dieses Selbst u.a. dadurch konstituiert und definiert, dass es sich auf bestimmte Ziele oder nach bestimmten Absichten ausrichtet. Taylor beschreibt diese auch als „Rahmen", durch deren Setzung dem Selbst eine bestimmte Identität zukommt. Die Artikulation dieser Rahmen und das, was sich anhand ihrer Setzung an spezifischen Merkmalen, aber ebenso an Zielen und Wünschen für das Selbst herausstellt, erfolgt meist in narrativer Form, z.B. als Erzählung einer Lebensgeschichte.[20]

Diese Auffassung des Selbst kommt auch jenem Phänomen sehr nahe, das Paul Ricoeur als „narrative Identität" bezeichnet. Damit wäre der dritte Ansatz gegeben, der auf eine „Fiktion von Teleologie" Bezug nimmt. Mit dem Begriff der „narrativen Identität" weist Ricoeur darauf hin, dass dem Erzählen – noch mehr als dem Berichten – eine fundamentale Bedeutung für die biographisch dargelegte Konstitution des Selbstverständnisses einer Person zukommt. Im Erzählen einer Lebensgeschichte sieht er das Bestreben nach einer „Synthese des Heterogenen", die das Eintreten kontingenter Ereignisse immer wieder mit der Teleologie eines bestimmten „Lebensplans" in Einklang zu bringen versucht. Ricoeur erachtet hierbei ebenso wie Nussbaum die aristotelische Vorstellung eines höchsten Guts – der *eudaimonia* oder dem „guten Leben" – als das zentrale Motiv dieser Teleologie, wenngleich er ihm in *Das Selbst als ein Anderer* (1990) noch weitere Motive hinzufügt.[21]

Alle drei genannten Ansätze gehen davon aus, dass Menschen aufgrund der chronologisch verlaufenden Entwicklung ihrer jeweiligen Lebensgeschichte nicht umhin können,

[19] Vgl. Kap. 1.1, S. 19 ff.
[20] Vgl. Kap. 1.2, S. 29 ff.
[21] Vgl. Kap. 1.3, S. 51 ff.

sich die Frage zu stellen, auf welches Ziel oder welche Ziele diese Entwicklung zustreben soll. Es ist die Frage nach dem höchsten Gut im Leben. Da die Vorstellungen darüber, wie dieses Ziel aussehen soll, von Mensch zu Mensch aber variieren, bedarf es einer Vermittlung zwischen der individuellen Ausrichtung auf das höchste Gut und dem, was als gesellschaftliche Norm dieser Ausrichtung vorgegeben wird. Paul Ricoeur unterscheidet diese beiden Bereiche menschlichen Strebens mit dem Begriffspaar von Ethik und Moral. Da diese Unterscheidung zudem eine wichtige methodische Voraussetzung für die Analyse und Beurteilung der literarischen Ethik in den hier zu untersuchenden Romanen und Erzählungen darstellt, soll ihre Gültigkeit für das weitere analytische Vorgehen an dieser Stelle ausdrücklich erwähnt werden. Ihre Formulierung bei Ricoeur lautet wie folgt:

> Was hat es nun mit der vorgeschlagenen Unterscheidung zwischen Ethik und Moral auf sich? Nichts in der Etymologie oder in der Geschichte der beiden Begriffe drängt sie auf. Der eine stammt aus dem Griechischen, der andere aus dem Lateinischen; beide verweisen auf die intuitive Idee der *Sitten* mit ihrer doppelten und von uns im folgenden auseinanderzuhaltenden Konnotation: dessen, was man *für gut hält* und dessen, was sich als geboten *aufdrängt*. Auf Grund einer Konvention werde ich also den Begriff der Ethik für die *Ausrichtung* [*visée*] auf ein erfülltes Leben und den der Moral für die Artikulierung dieser Ausrichtung in *Normen* vorbehalten. Diese Normen zeichnen sich zugleich durch ihren Universalitätsanspruch sowie durch ihren Zwangscharakter aus […]. In dieser Unterscheidung zwischen Ausrichtung und Norm läßt sich unschwer der Gegensatz zweier Erbschaften erkennen: eines Aristotelischen Erbes, in dem die Ethik durch ihre *teleologische* Perspektive gekennzeichnet ist, und eines Kantischen Erbes, in dem die Moral *deontisch* durch den Verpflichtungscharakter der Norm definiert wird. Ohne Sorge um eine Aristotelische oder Kantische Orthodoxie, mit großer Aufmerksamkeit aber für die diesen beiden Traditionen zugrundeliegenden Texte, wollen wir folgendes nachweisen: 1) daß die Ethik gegenüber der Moral den Vorrang genießt; 2) daß die ethische Ausrichtung notwendig durch das Normenraster hindurch muß; 3) daß der Rekurs der Norm auf die Ausrichtung dann legitim ist, wenn die Norm in praktische Sackgassen führt. […] Mit anderen Worten: Gemäß der vorgeschlagenen Arbeitshypothese würde die Moral nur eine begrenzte, wenn auch berechtigte und sogar unumgängliche Verwirklichung der ethischen Ausrichtung darstellen. In diesem Sinne würde die Ethik die Moral einschließen. Entgegen einer respektablen Tradition würde man also nicht Kant an die Stelle von Aristoteles treten sehen. Zwischen beiden Traditionen würde sich eher ein Verhältnis der Unterordnung und zugleich der Komplementarität ergeben, das der abschließende Rekurs der Moral auf die Ethik letzten Endes verstärken würde.[22]

Eine Gemeinsamkeit zwischen der hier beschriebenen Auffassung von Ethik und einer spezifisch literarischen Ethik besteht in der Unterscheidbarkeit vom Bereich der normativ begründeten Moral. So finden sich auch in Hesses poetischen und poetologischen Schriften immer wieder Aussagen über Vorstellungen des Guten, die sich von geltenden gesellschaft-

[22] Paul Ricoeur: *Das Selbst als ein Anderer.* München: Fink Verlag 1996 [frz. Original 1990]. S. 208 f. – Hervorhebungen im Original.

lichen Normen abheben und damit jenem Bereich zuzurechnen sind, den Ricoeur als Ethik kennzeichnet. Die auf diese Weise von normativen Forderungen unterscheidbare literarische Ethik Hermann Hesses beinhaltet damit eine Ergänzungsfunktion zu moralischen Setzungen, wie sie im Sinne einer „Reflexion von Normen" bereits in Mieths Konzept der narrativen Ethik beschrieben wurde.[23] Bei Ricoeur wird diese Funktion nun zusätzlich um den Aspekt erweitert, dass die Ethik über das reflexive Moment ihrer „Komplementarität" hinaus ein Mittel der Kritik moralischer Setzungen darstellt. Sie erfüllt diese kritische Funktion nach Ricoeur immer dann, „wenn die Norm in praktische Sackgassen führt."

Wie zu zeigen sein wird, ist auch Hesses literarische Ethik darauf ausgerichtet, normative Gebote zu reflektieren und für den Fall, dass diese dem ethischen Streben nach Verwirklichung eines „guten Lebens" abträglich sind, Möglichkeiten ihrer Kritik aufzuzeigen. Diese Eigenschaft ist hier besonders hervorzuheben, nicht zuletzt, um Verwechslungen vorzubeugen. Die Reflexion und ggf. Kritik bestehender Normen ist nämlich nicht gleichzusetzen mit einer radikalen Ablehnung jeglicher Normativität. Obwohl Hesse immer wieder eine kritische Haltung gegenüber autoritären Formen normativer Sittlichkeit an den Tag legt, schlägt diese Haltung nie in amoralische Beliebigkeit oder Anarchie um. Auch seine Vorstellungen von dem, was ethisch gut ist, äußert er nicht ohne die Möglichkeit in Betracht zu ziehen, dass diese Vorstellungen auch im moralischen Sinne potentiell als gut erachtet werden können. Ethische Aussagen trifft Hesse daher nicht mit der Intention, die Moral an sich abzuschaffen, sondern um auf jenes Potential an Vorstellungen des Guten (und Möglichkeiten ihrer Verwirklichung) hinzuweisen, das durch eine allzu strenge Fixierung auf bestehende Normen leicht aus dem Blick geraten kann. Dabei muss er jedoch, um es mit Ricoeur zu formulieren, „durch das Normenraster hindurch" und darf es, als eine Grundvoraussetzung menschlichen Zusammenlebens, nicht einfach ignorieren.

Anhand dieser einleitenden Ausführungen kann nun eine Definition literarischer Ethik gegeben werden, auf die im Rahmen dieser Arbeit immer wieder Bezug genommen wird. Im Anschluss an Ricoeur ist dabei festzuhalten, dass literarische Ethik mit den ihr eigenen Mitteln der Fiktion die in Normen verwirklichte Ausrichtung auf ein höchstes Gut reflektiert. Im Zuge dieser Reflexion tritt neben dem Bereich des Normativen der Bereich einer normativ nicht festgelegten, aber das reflektierende Subjekt zur Ausrichtung auf das höchste Gut ebenfalls befähigende Teleologie zutage. Dieser Bereich (die ethische Ausrichtung) weist darauf hin, dass im Falle der praktischen Unausführbarkeit der normativen (oder: moralischen) Ausrichtung weitere Möglichkeiten des Strebens nach dem höchsten Gut bestehen und auf ihre

[23] Vgl. S. 8.

Praxistauglichkeit geprüft werden können. Solche Möglichkeiten werden in der literarischen Fiktion explizit anhand konkreter Beispiele oder implizit durch Andeutungen, Auslassungen oder formale Hinweise thematisiert. Die literarische Ethik eröffnet auf diese Weise einen Imaginationsraum, in dem vor dem Hintergrund einer manifesten moralischen Ordnung Varianten und Alternativen zu dieser Ordnung durchgespielt werden.

Sie kann somit dazu beitragen, dass Normen und Normensysteme nicht in einer Weise verabsolutiert werden, die der Ausrichtung auf ein höchstes Gut abträglich wäre. Letzteres ist etwa der Fall, wenn die moralische Ordnung nur noch dem Erhalt des normativen *status quo* verschrieben ist oder durch eine Form der „Sittlichkeit" ersetzt wird, die Kritik an ihrer Legitimität und Abweichungen von ihren Geboten gewaltsam unterdrückt. Eine Unterdrückung der ethischen Ausrichtung kann verheerende Folgen haben, wie Ricoeur mit Blick auf die verschiedenen Ausprägungen totalitärer Herrschaft im 20. Jahrhundert bemerkt. Ihrer totalen Auslöschung oder Vernichtung konnte die Ethik jedoch bisher immer noch entkommen und den Kern ihres Wirkens in einer Weise bewahren, die Ricoeur wie folgt beschreibt:

> Wenn der Volksgeist sich derart pervertiert hat, daß er eine tödliche *Sittlichkeit* nährt, so nimmt letzten Endes der Geist, der die kriminell gewordenen Institutionen verlassen hat, zum moralischen Gewissen einiger weniger Individuen, die weder der Furcht noch der Korruption unterlegen sind, seine Zuflucht.[24]

Dass Ricoeur hier von einem „moralischen Gewissen" schreibt, obwohl es seiner Funktion nach eigentlich als ethisch zu bezeichnen wäre, hängt damit zusammen, dass es – als eine Art Asyl für Grundforderungen der Ethik – der Wiederherstellung einer nicht-repressiven und mit der Ausrichtung auf ein höchstes Gut vereinbaren Moral dient.

In dieser Weise ist auch Hermann Hesses Aussage zu verstehen, wenn er schreibt, dass ihm seine Entwicklung als Schriftsteller seit Kriegsbeginn 1914 ein „sehr empfindliches Gewissen" gegeben hat. Der chauvinistische Nationalismus und Militarismus des deutschen Kaiserreichs hatte eine „tödliche Sittlichkeit" hervorgerufen, der er sich mit seiner spezifischen literarischen Ethik widersetzte. Wie zu zeigen sein wird, ging er dabei in seinen Äußerungen über das Gewissen meist von einer Instanz aus, die den Vorgaben gesellschaftlicher Normen gegenüber autonom agiert. Sie lässt sich also nicht in legalistischer Weise auf die Forderungen der jeweils geltenden Moral ein, sondern fragt danach, ob diese mit der eigenen ethischen Ausrichtung vereinbar sind. Dem autonomen Gewissen kommt daher innerhalb der literarischen Ethik Hermann Hesses eine zentrale Funktion zu. Es erweist sich in den Hauptfiguren seiner Romane und Erzählungen als deren innere Stimme, die sie vor den Gefahren einer

[24] Ricoeur 1996 [1990], S. 310. – Hervorhebung im Original.

repressiven moralischen Ordnung warnt. Wie Hesse selbst mehrfach äußert, intendierte er mit diesem für die hier zu untersuchenden Werke charakteristischen Motiv, bei Leserinnen und Lesern ebenfalls ein Gefühl für den Wert eines autonomen Gewissens zu wecken bzw. sie in ihrer ethischen Ausrichtung zu bestärken. Auf diese Weise trug er im Sinne Ricoeurs dazu bei, dem Geist in Krisenzeiten eine „Zuflucht" zu verschaffen.

Die Untersuchungen der vorliegenden Arbeit beziehen daher neben den bereits genannten theoretischen Explikationen literarischer Ethik bei Nussbaum, Taylor und Ricoeur (Kapitel 1) auch die historischen Voraussetzungen und Hintergründe der Entstehung eines Gewissensbegriffs mit ein, der neben dem Aspekt der Verinnerlichung gesellschaftlicher Normen ebenso den gegenläufigen Aspekt der autonomen Infragestellung und Kritik dieser Normen beinhaltet. In einer begriffsgeschichtlichen Analyse wird nachzuzeichnen versucht, an welchen Punkten der historischen Entwicklung der letztgenannte Aspekt sich gegenüber geltenden normativen Bestimmungen durchsetzen und einen Paradigmenwechsel in der jeweils bestehenden moralischen Ordnung einleiten konnte. Neben verschiedenen Nachweisen solcher historischer Wendepunkte anhand theologischer, philosophischer und pädagogisch-psychologischer Gewissensdiskurse wird zudem der Frage nachgegangen, unter welchen Voraussetzungen sich das Gewissen angesichts kontingenter, krisenhafter Ereignisse zu einer „Zuflucht" für ethische Reflexionen und ggf. Keimzelle für die Entstehung einer neuen moralischen Ordnung entwickeln konnte. Der Schwerpunkt der Untersuchung liegt dabei auf entsprechenden Nachweisen im zeitlichen Kontext des Ersten und des Zweiten Weltkriegs (Kapitel 2).

Anschließend werden die schriftlichen Reaktionen Hermann Hesses sowohl auf die Kriegsereignisse als auch auf seine Rezeption theologischer, philosophischer und psychologischer Diskurse über das Gewissen betrachtet. Grundlage dieser Untersuchung sind Aussagen aus seinen Tagebüchern, Briefen, Aufsätzen und Rezensionen. An ihnen soll gezeigt werden, wie sich seine Vorstellung insbesondere der autonomen Komponente des Gewissens begrifflich ausprägte und für ihn als eine Möglichkeit der „Zuflucht" und Bewahrung ethischen Fragens in unsicheren Zeiten darstellte. Namentlich in seinen Rezensionen weist er immer wieder darauf hin, dass er diese Möglichkeit als der Literatur immanent erachtet und erläutert an zahlreichen Beispielen Wege ihrer poetischen Gestaltung. Nicht selten werden in diesen Besprechungen literarische Praktiken sichtbar, die in seinen Werken ebenfalls zur Geltung kommen. Es lässt sich beobachten, dass er Rezensionen über die Bücher anderer häufig für eigene poetologische Reflexionen nutzt (Kapitel 3).

Die Analyse seiner Romane und Erzählungen berücksichtigt daher neben dem Aspekt der dem erzählten Geschehen zugrundeliegenden Handlung auch den Aspekt ihrer formalen Gestaltung anhand von Sprache, Erzählhaltung und Wahl der narrativen Gattung. Dabei lässt sich zeigen, dass sich Hesses Prosa innerhalb des hier zu untersuchenden Entstehungszeitraums entlang dieser drei Kategorien immer weiter ausdifferenziert: die Form tendiert zu einer immer stärkeren Ausprägung ihrer Eigengesetzlichkeit. Die frühesten Nachweise dieser „Radikalisierung“[25] autonomieästhetischer Verfahren sind in den letzten Jahren des Ersten Weltkriegs zu finden. Sie können als Antwort auf den propagandistischen Gebrauch von Kunst und Literatur gesehen werden, der erheblich zur Mobilisierung für den Krieg beigetragen hatte. Darüber hinaus dienen sie jedoch in erster Linie dem Versuch, bei Leserinnen und Lesern ein Gespür für ihre individuelle ethische Urteilskraft, d.h. für ihr autonomes Gewissen wachzurufen. Die Eigengesetzlichkeit des literarischen Werks, die keiner spezifisch moralischen Wertungsweise unterworfen ist, schafft Raum für die Reflexion gesellschaftlicher Normen und fördert damit das Zustandekommen autonomer ethischer Entscheidungen. In der Öffnung dieses Reflexionsraums sah Hesse den eigentlichen Wert seiner Arbeit. Welche formalen und inhaltlichen Mittel er darauf verwendete, soll an Romanen und Erzählungen gezeigt werden, die zwischen dem Ersten und dem Zweiten Weltkrieg entstanden sind. Der Fokus richtet sich dabei insbesondere auf *Demian* (1917), *Siddhartha* (1923), *Der Steppenwolf* (1927), *Die Morgenlandfahrt* (1932) und *Das Glasperlenspiel* (1943).[26] Ihnen ist gemeinsam, dass sich ihren Protagonisten an bestimmten Punkten der Handlung in je unterschiedlicher Weise der Reflexionsraum ihres autonomen Gewissens offenbart und ihr weiteres Handeln bestimmt (Kapitel 4).

Abschließend ist auf die Frage zurückzukommen, inwiefern Hesses Werke im Sinne einer „Zuflucht“ gelesen werden können, die in Zeiten „tödlicher Sittlichkeit“ das Andenken des Ethischen bewahrt und darüber hinaus möglicherweise zur Etablierung einer neuen Friedensordnung beiträgt. Die Interpretation seiner Romane und Erzählungen unter Berücksichtigung ihrer spezifischen Darstellung des Gewissens scheint hier eine mögliche Antwort zu sein (Kapitel 5). Schließlich war Hesse nicht nur in Kriegszeiten daran gelegen, die autonome ethische Urteilskraft seiner Leserinnen und Leser zu fördern. Dennoch ist darauf hinzuweisen, dass sich seine literarische Ethik nicht allein im poetischen Diskurs über das Ge-

[25] Vgl. Marco Schickling: *Hermann Hesse als Literaturkritiker.* Heidelberg: Universitätsverlag Winter GmbH 2005. S. 211.

[26] Zitate aus den genannten Werken werden in der vorliegenden Arbeit nur unter Angabe des Titels, jedoch ohne Nennung der Werkausgabe angeführt. Die entsprechenden Titel und Zitate finden sich in der Ausgabe der von Volker Michels herausgegebenen *Sämtlichen Werke* [SW], Bd. 3-5.

wissen erschöpft.[27] Wenn sich die vorliegende Arbeit daher auf den Ansatz beschränkt, Hesse als „Gewissensethiker“ zu beschreiben, wird damit lediglich eine Facette seiner vielgestaltigen „Ethopoiesis“ betrachtet.[28] Doch auch diese eine Facette ist in sich so variantenreich, dass ihre weitere Bestimmung einer näheren methodischen Eingrenzung bedarf.

[27] Als weitere Aspekte wären beispielsweise die Beschreibungen praktischer Weisheit oder tätiger Nächstenliebe zu nennen, die Christoph Gellner als spezifisch ethische Kriterien geltend macht. Vgl. ders.: *Weisheit, Kunst und Lebenskunst. Fernöstliche Religion und Philosophie bei Hermann Hesse und Bertolt Brecht.* Mainz: Matthias-Grünewald-Verlag 1997. S. 308 ff. – In Anlehnung an Charles Taylor und Hartmut Rosa untersucht Andreas Solbach zudem die Phänomene der Anerkennung und Resonanz in Hesses Werk, nicht nur, aber auch im Hinblick auf ihre ethische Relevanz. Vgl. Andreas Solbach: *Hermann Hesse. Ein Schriftsteller auf der Suche nach sich selbst.* Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2022. S. 8-31.

[28] Zur Kennzeichnung von Hesses ethisch motiviertem Schreiben werden die Begriffe „Gewissensethiker“ und „Ethopoiesis“ eingeführt von Christian Schärf in dessen Aufsatz: *Identität im produktiven Prozess. Schreiben und Selbstsuche bei Hermann Hesse.* In: *Hermann-Hesse-Jahrbuch.* Bd. 11. Hg. von Michael Limberg. Würzburg: Königshausen & Neumann GmbH 2019. S. 209-224. Nachweis S. 219 ff.

1.1 Methodische Eingrenzung I: Aspekte der Form (Martha Nussbaum)

Zunächst stellt sich die Frage, was unter „Ethopoiesis“ zu verstehen ist? Eine allgemeine Definition kann auch hier nicht gegeben werden, an einigen Beispielen seiner Verwendung lässt sich die Bedeutung des Begriffs allerdings auf die für diese Arbeit relevanten Komponenten eingrenzen. Für Michel Foucault liegt „Ethopoiesis“ beispielsweise dann vor, „[w]enn ein Wissen oder eine Erkenntnis eine Form hat oder so funktioniert, daß es fähig ist, *ethos* hervorzubringen“[1]. Insbesondere literarischen Formen weist er diese Funktion zu. Am Beispiel der antiken Autoren Demetrius und Epikur macht er geltend, dass sich deren Wissen „in der Weise präsentiert und modalisiert, daß die Kenntnis der Welt innerhalb des Umgangs des Subjekts mit sich selbst ein Element ist, das die Veränderung des Subjekts durch sich selbst bewirkt“[2]. Diese „Veränderung des Subjekts durch sich selbst“ wird durch das Schreiben hervorgebracht und bewirkt die Bildung von *ethos*. „Ethopoiesis“ ist demnach eine speziell durch schriftliche Aufzeichnung von Wissen gekennzeichnete Art der persönlichen ethischen Bildung.

Unter diesem Aspekt wird die ethopoietische Funktion der Literatur jedoch auf das Schreiben reduziert. Denkt man hingegen an Mieths erfahrungsbasiertes Konzept narrativer Ethik, ist auch dem Lesen bzw. der Rezeption literarischer Werke ein ethopoietisches Potential nicht abzusprechen. Auch die Rezeption des Gleichnisses vom barmherzigen Samariter kann eine „Veränderung des Subjekts“ bewirken. Sie erfolgt zwar nicht durch das Subjekt selbst, trägt aber gleichfalls zur Bildung seines subjektiven *ethos* bei. Dabei ist zu berücksichtigen, dass *ethos* im Altgriechischen sowohl „Gewöhnung“ als auch „Charakter“ bedeuten kann.[3] Beide Varianten des Wortgebrauchs weisen jedoch einen inneren Zusammenhang auf. So basiert etwa für Aristoteles die Herstellung der ethischen bzw. Charaktertugenden auf der Gewöhnung an ihre wiederholte praktische Ausführung:

> Die Tugenden […] erwerben wir durch vorheriges Tätigsein, so wie sonst auch die verschiedenen Arten von Künsten. Denn was man zu tun gelernt haben muss, das lernt man, indem man es tut. So wird man zum Baumeister, indem man Häuser baut, zum Kitharaspieler, indem man Kithara spielt. Auf eben diese Weise werden wir auch gerecht, indem wir Gerechtes tun, besonnen und tapfer, indem wir Besonnenes und Tapferes tun.[4]

[1] Michel Foucault: *Hermeneutik des Subjekts. Vorlesung am Collège de France (1981/82)*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag 2004. S. 298. – Hervorhebung im Original.
[2] Ebd., S. 304.
[3] Vgl. Aristoteles, *Nikomachische Ethik* 1103a, 15-20.
[4] Ebd. 1103a30 – 1103b. Übers. von Dorothea Frede.

Auch wenn Aristoteles den Begriff „Ethopoiesis“ selbst nicht verwendet, beschreibt er hier ein Phänomen, das dem Gemeinten sehr nahe kommt: die Entwicklung des Charakters (*ethos*) durch tugendhaftes Handeln. An einer anderen Stelle der *Nikomachischen Ethik* (vermutlich 322 v. Chr.) formuliert er diesen Gedanken mit den Worten, dass Gerechtigkeit, Besonnenheit und Tapferkeit in jedem Menschen von Geburt an angelegt sind, aber erst durch kluges Handeln zu „eigentlichen Tugenden“ gemacht werden.[5]

In der aristotelischen Terminologie entspricht dieser Vorgang daher weniger dem Begriff der *poiesis*, als vielmehr dem der *entelecheia*, also der Realisierung des in einem Potential noch ungestaltet Vorliegenden durch eine konkrete Handlung.[6] Wörtlich übersetzt bedeutet *entelecheia* soviel wie „das, was sein Ziel [*telos*] in sich selbst hat“.[7] Das oberste Ziel und höchste Gut ist nach Aristoteles die *eudaimonia*, also ein gutes und glückliches Leben. Auch dieses Ziel ist, wie die Tugenden, in jedem Menschen potentiell angelegt und kann durch gutes, d.h. tugendhaftes Handeln verwirklicht werden.

Der Prozess der Verwirklichung der Tugenden und des guten Lebens ist also handlungsbasiert. Er wird von Aristoteles aber auch deshalb als Handeln und nicht als Herstellen (*poiesis*) bezeichnet, weil die *entelecheia* des guten Lebens ihren Zweck in sich selbst hat, die *poiesis* hingegen im Herstellen eines bestimmten Gegenstandes oder Gutes außerhalb ihrer selbst. Als solche besitzt sie jedoch das Potential, ein Handeln im Sinne der *entelecheia* des guten Lebens zu ermöglichen.

Ein Beispiel für die Herstellung dieser Möglichkeit ist die kathartische Wirkung der Tragödie, wie sie Aristoteles in der *Poetik* (ca. 335 v. Chr.) beschreibt. Bereits die altgriechische Bezeichnung *poietiké*, die dem Werk seinen Titel gab, verweist auf den herstellenden Charakter der Tragödie und anderer Formen der Dichtung. In erster Linie bezieht sich der Begriff auf die Herstellung von *mimesis*, d.h. von Nachahmung einer konkreten Handlung. Sofern dabei bestimmte Verfahren der Dichtung zur Anwendung kommen, kann von der Tragödie aber auch eine kathartische Wirkung ausgehen:

> Die Tragödie ist Nachahmung einer guten und in sich geschlossenen Handlung von bestimmter Größe, in anziehend geformter Sprache, wobei diese formenden Mittel in den einzelnen Abschnitten je verschieden angewandt werden – Nachahmung von Handelnden und nicht durch Bericht, die Jammer und Schaudern hervorruft und hierdurch eine Reinigung von derartigen Erregungszuständen bewirkt.[8]

[5] Aristoteles, *Nikomachische Ethik* 1144b, 5-20.
[6] Vgl. Aristoteles, *Metaphysik* 1050a, 28-34 und 1050b, 1-2.
[7] Vgl. Arnim Regenbogen, Uwe Meyer (Hg.): *Wörterbuch der philosophischen Begriffe.* Hamburg: Felix Meiner Verlag 2013. S. 184.
[8] Aristoteles, *Poetik* 1449b, 24-30. Übers. von Manfred Fuhrmann.

Die Herstellung von *mimesis* nach den von Aristoteles hier geltend gemachten Kriterien bewirkt also durch die Erregung von „Jammer und Schaudern" eine Reinigung (*katharsis*) von den genannten Affekten. Diese Aussage allein scheint nun zwar noch keinen Hinweis auf eine ethische, sondern vielmehr auf eine therapeutische Funktion der *katharsis* zu enthalten. Doch im Kontext der aristotelischen Ethik lässt sich zwischen den affektiven Reaktionen auf den dramatischen Stoff und dem Streben nach *eudaimonia* durch tugendhaftes Handeln dennoch ein Zusammenhang erkennen. Martha Nussbaum hat ihn in *The fragility of goodness* (1986) sehr anschaulich herausgearbeitet. Sie sieht in „Jammer und Schaudern" eine Form der „emotional response" bei Rezipientinnen und Rezipienten der Tragödie und führt dazu weiter aus:

> For these emotional responses are themselves pieces of recognition or acknowledgement of the worldly conditions upon our aspirations to goodness. […] Just as, inside the *Antigone*, Creon's learning came by way of the grief he felt for his son's death, so, as we watch a tragic character, it is frequently not thought but the emotional response itself that leads us to understand what our values are.[9]

Die Tragödie kann also, indem sie „emotional response" erzeugt, als ein Mittel zur Herstellung einer rezeptiven Situation gesehen werden, die das subjektive Streben nach Verwirklichung der *eudaimonia* in der hier geschilderten Weise fühlbar macht. Dem Phänomen nach entspricht dieser Vorgang dem der *ethopoiesis*, auch wenn dieser Begriff von Aristoteles selbst nicht verwendet wird. Ein Unterschied zu seinem Gebrauch bei Epikur und in der Stoa besteht zudem darin, dass er hier auf die Rezeption und nicht auf die Produktion literarischer Texte angewendet wird. Dennoch kann er die Funktionsweise literarischer Ethik sehr zutreffend beschreiben, da auch die in der aristotelischen Poetik dargelegte Wirkungsweise der Tragödie das Ziel hat, einen emotionalen Bezug zum Streben nach dem höchsten Gut der *eudaimonia* herzustellen und damit der Bildung von *ethos* zu dienen.

Diese rezeptive Form der Herstellung von *ethos* ist wiederum grundlegend für Martha Nussbaums Theorie literarischer Ethik, die im Folgenden in drei Schritten skizziert werden soll. Der erste Schritt bezieht sich auf das Verhältnis von *ethos* und *eudaimonia*, das aufgrund seiner Fragilität immer wieder neu ausgerichtet und stabilisiert werden muss. Der zweite Schritt untersucht die Rolle der durch die Rezeption literarischer Werke ausgelösten Emotionen und Gefühle im Prozess dieser Neuausrichtung und Stabilisierung. In einem dritten Schritt wird dann die Bedeutung literarischer Formen für die reflexive Auseinandersetzung mit den genannten Emotionen und Gefühlen dargelegt.

[9] Martha C. Nussbaum: *The fragility of goodness. Luck and ethics in Greek tragedy and philosophy.* Cambridge u.a.: Cambridge University Press 1986. S. 390. – Hervorhebung im Original.

(1) Das Ziel des guten Lebens, die *eudaimonia*, realisiert sich durch das *ethos* eines Menschen in dessen konkreten gesellschaftlichen Konstellationen und deren Wandel. Das gute Leben ist aber nicht allein Folge eines guten Charakters, sondern ebenso der Handlungen dieses Charakters innerhalb einer bestimmten sozialen Umwelt. Der Handlungsaspekt ist für Nussbaum das entscheidende Kriterium, das den aristotelischen *eudaimonia*-Begriff von dem Platons unterscheidet. Für Platon ist in erster Linie die Beschaffenheit eines Charakters ausschlaggebend für die Frage, ob er ein gutes und glückliches Leben führen wird oder nicht. Für Aristoteles entscheidet sich diese Frage hingegen nicht allein an der charakterlichen Beschaffenheit, sondern darüber hinaus an deren Manifestationen in konkreten Handlungen. Mit anderen Worten: das *ethos* einer Person liegt nicht von Geburt an bereits voll ausgebildet vor, sondern entwickelt sich nach und nach durch aktives Handeln. Sein Streben ist auf die *eudaimonia* ausgerichtet und kann da, wo es dieses Ziel bereits erreicht hat, durch das Eintreten kontingenter Ereignisse auch wieder Rückschläge erleiden. Im Falle eines solchen Rückschlags kann sich der Mensch mit *ethos* nur schwer auf den Standpunkt beziehen, über einen Charakter zu verfügen, auf den der Wandel seiner Lebensumstände keinerlei Einfluss hat. Vielmehr muss er einen erneuten Anlauf nehmen, möglicherweise seine eigene charakterliche Disponiertheit neu ausrichten, um das fragile Verhältnis zur *eudaimonia* wiederherzustellen. Für Nussbaum spiegelt sich diese Auffassung des menschlichen Strebens nach Glück nicht zuletzt in Aristoteles' Ausführungen über die Tragödie:

> The great tragic plots explore the gap between our goodness and our good living, between what we are (our character, intentions, aspirations, values) and how humanly well we manage to live. They show us reversals happening to good-charactered but not divine or invulnerable people, exploring the many ways in which being of a certain good human character falls short of sufficiency for *eudaimonia*. […] Aristotle's belief that the gap is both real and important illuminates his anti-Platonic claim that tragic action is important and source of genuine learning.[10]

(2) Der Prozess, den Nussbaum hier als „genuine learning" bezeichnet, hat seinen Ursprung in der „emotional response" der Rezipientinnen und Rezipienten einer Tragödie. Er ähnelt damit den affektiven Reaktionen auf die Erfahrung real eintretender kontingenter Ereignisse. Letztere sind gewissermaßen das Vorbild, nach deren Muster der dramatische Stoff gestaltet wird. Denn bei der Rezeption einer Tragödie kann „emotional response" überhaupt erst dann entstehen, wenn die Handlung Ereignisse zur Darstellung bringt, die der Kontingenz des realen Lebens nachgebildet sind. Für das Zustandekommen eines Lernprozesses, an dessen Ende die Einsicht in die Notwendigkeit einer Neuausrichtung des subjektiven Strebens

[10] Nussbaum 1986, S. 382. – Hervorhebung im Original.

nach *eudaimonia* steht, ist diese strukturelle Ähnlichkeit zwischen fiktions- und realitätsbasierter Erfahrung unabdingbar. Ihre grundsätzliche Korrelation formuliert Nussbaum mit den folgenden, der Einleitung ihrer Essay-Sammlung *Love's Knowledge* (1990) entnommenen Thesen:

> That […] what happens to people by chance can be of enormous importance to the ethical quality of their lives; that, therefore, good people are right to care deeply about such chance events. That, for these same reasons, an audience's pity and fear at tragic events are valuable responses, responses for which there is an important place in the ethical life, since they embody a recognition of ethical truths. That other emotions as well are appropriate, and based upon correct beliefs about what matters. That, for example, it is right to love certain things and people that lie beyond one's own control, and to grieve when these people die, when these things are removed. The tragic genre depends on such beliefs for its very structure and literary shape: for its habit is to tell stories of reversals happening to good but not invulnerable people, and to tell these stories as if they matter for all human beings. And the form sets up in its audience responses, particularly those of pity for the characters and fear for oneself, that presuppose a similar set of beliefs. It feeds the tendency of the spectator to identify with a hero who weeps uncontrollably over the body of a loved one, or goes mad with rage, or is terrified by the force of an insoluble dilemma.[11]

Wie Nussbaum hier betont, ist es nicht allein durch die emotionalen Reaktionen von „pity" und „fear" möglich, ein Wissen um ethische Wahrheiten in vorrationaler, sinnlicher Weise spürbar werden zu lassen ("embody a recognition of ethical truths") – auch Gefühle der Liebe befähigen dazu in gleicher Weise. In ihrem Essay mit dem programmatischen Titel *Love's Knowledge* wird diese These näher expliziert. Darin wird vor allem anhand von Marcel Prousts *À la recherche du temps perdu* (1913-1927) exemplarisch veranschaulicht, wie durch die Lektüre eines Romans ein Wissen um den ethischen Wert der Liebe entstehen kann, dessen primäre Erkenntnis nicht auf logischen Vernunftschlüssen, sondern auf einer affektiven Resonanz auf die komplexen Beziehungen der Romanfiguren, den „emotional responses" der Leserinnen und Leser beruht. Dabei kommt es Nussbaum darauf an, zu zeigen, dass eine theoretische Fundierung des Begriffs „Liebe" ohne unmittelbare – oder auch: literarisch vermittelte – Erfahrung des Phänomens „Liebe" nicht gelingen kann: „Knowledge of the heart must come from the heart – from and in its pains and longings, its emotional responses."[12] Diesem ersten Schritt, der von den Phänomenen ausgeht, kann dann eine reflektierende Einordnung folgen, die zu Begriffen und Theorien hinführt. Was Nussbaum am Beispiel der reflexiven Aussagen des Protagonisten Marcel über seine Gefühle demonstriert, besitzt für sie

[11] Martha Nussbaum: *Introduction: Form and Content, Philosophy and Literature.* In dies.: *Love's Knowledge. Essays on Philosophy and Literature.* New York, Oxford: Oxford University Press 1990. S. 3-53. Nachw. S. 17.
[12] Nussbaum 1990, S. 261-285. Nachweis S. 262.

allgemeinen Modellcharakter hinsichtlich der Erkenntnis ethischer Wahrheiten durch die Lektüre literarischer Werke: „it provides an account of the way in which the knowledge conveyed in emotional impressions must be systematized and pinned down by the activity of reflection."[13] Mit diesem induktiven Vorgehen orientiert sie sich stark am aristotelischen Grundsatz der „Rettung der Phänomene" und entwickelt darüber hinaus ihre Thesen bezüglich der „emotional response" weiter zu einer allgemeinen Theorie der epistemologischen Funktion von Emotionen.[14] An dieser Stelle sei deshalb bereits erwähnt, dass auch das Gewissen die Quellen seiner moralischen Urteilskraft nicht allein in rationalen Überlegungen, sondern zu einem nicht unerheblichen Teil auch in moralischen Gefühlen findet.[15]

(3) Literarische Texte zeichnen sich für Nussbaum daher gegenüber streng nach Regeln der logisch-argumentativen Kohärenz verfassten philosophischen Abhandlungen dadurch aus, dass sie nicht allein den Verstand, sondern ebenso die Gefühle der Leserinnen und Leser ansprechen. Die Form der Darstellung, die polyphone Stimmführung der Figuren, die Zeichnung komplexer Charaktere, das unerwartete Umschlagen der Handlung, der Stil des Satzbaus, die Wahl der Gattung, die Komposition der einzelnen Teile im Verhältnis zum Ganzen können diesen emotionalen und zugleich epistemologischen Mehrwert erzeugen. Ausgehend vom Muster der klassischen griechischen Tragödie führt Nussbaum diese These an Romanen des 19. Jahrhunderts weiter aus. Neben Dostojewski, Dickens und Proust ist es ihrer Ansicht nach vor allem Henry James, der sich in der Gattung des Romans, namentlich in seinem Alterswerk *The Golden Bowl* (1904), ebenso meisterlich auf die Gestaltung ethischer Konflikte versteht wie die griechischen Tragödiendichter im Drama:

> I finished reading *The Golden Bowl* in a small flat in London's Lincoln's Inn on Christmas Day of 1975, alone. And the pity and dread of the indelible final lines became, from then on, interwoven with, and expressive of, my reflection of tragedy and its effect, about chance, conflict, and loss in the personal life.[16]

Nussbaum verfasste ihren Essay über James während der Arbeit an *The fragility of goodness*.[17] Wie sie zudem unter Berücksichtigung des klassischen griechischen Dramas betont, wohne James' später Prosa eine Fähigkeit zur Vermittlung ethischer Handlungsperspek-

[13] Nussbaum 1990, S. 285.
[14] Vgl. Martha Nussbaum: *Upheavals of Thought. The Intelligence of Emotions*. Cambridge: Cambridge University Press 2001.
[15] Vgl. S. 26.
[16] Nussbaum 1990. S. 18.
[17] Vgl. *Flawed Crystals: James's* The Golden Bowl and *Literature as Moral Philosophy*. In: Nussbaum 1990, S. 125-147. Nachweis S. 145 f.

tiven inne, die dem „abstract style“ vieler moralphilosophischer Theorien fehle.[18] Bei Nussbaum spiegelt also die unmittelbare Nachbarschaft der antiken Tragödie zum modernen Roman nicht zufällig das Verhältnis zweier epochaler Ausdrucksformen des guten Lebens zu einem abstrakten, unbildlichen ethischen Diskurs wider. Den literarischen Vorgängen sind dabei die zwischen Gattung und Stoff vermittelnden, erkenntnisstiftenden Dispositionen von Form und Inhalt gemeinsam. Die poetische Gestaltung eines Textes ist für Nussbaum daher grundlegendes Kriterium seiner praktischen ethischen Wirksamkeit:

> These remarks suggest […], that there are candidates for moral truth which the plainness of traditional moral philosophy lacks the power to express, and which *The Golden Bowl* expresses wonderfully. Insofar as the goal of moral philosophy is to give us understanding of the human good through a scrutiny of alternative conceptions of the good, this text and others like it would then appear to be important parts of this philosophy.[19]

Poetische Werke lassen sich demnach nicht auf die Funktion einer lediglich zu Illustrationszwecken nutzbaren Begleiterscheinung der Philosophie reduzieren, sondern verfügen aufgrund ihrer spezifischen ästhetischen Verfasstheit über eine ethische Reflexionskausalität *sui generis*.

Welche formalen Kriterien von Nussbaum für die Darstellung dieser Kausalität als besonders relevant erachtet werden, wurde von Hille Haker in ihrer Dissertation zum Thema *Moralische Identität* (1999) exemplarisch herausgearbeitet. Sie unterscheidet darin sechs grundlegende Fragen an den jeweils zu untersuchenden literarischen Text.[20] Da diese Fragen für das weitere methodische Vorgehen substanziell sind, sei hier bereits kurz dargelegt, inwiefern sie zur formalen Analyse von Hesses Romanen und Erzählungen beitragen. Im Einzelnen lauten sie wie folgt: – 1. *Wie ist das Verhältnis von Unterhaltungswert und Lehrwert?* Anhand dieser Frage wird eine Unterscheidung zwischen ästhetisch-anschaulichen und diskursiv-abstrakten Anteilen eines literarischen Textes getroffen. Wenn beide Anteile innerhalb eines poetischen Werkganzen vorkommen, kann sich der diskursive Bereich mit dem „abstract style“ (moral)philosophischer Abhandlungen überschneiden. Bei Hesse ist dies etwa im *Steppenwolf* (*Traktat vom Steppenwolf*) oder *Glasperlenspiel* (*Einführung*) der Fall. Wie sich zeigen wird, finden sich in seinen Schriften neben diesen essayistischen aber auch noch

[18] Martha Nussbaum: *Exactly and responsibly. A Defense of Ethical Criticism.* In: *Mapping the Ethical Turn. A Reader in Ethics, Culture, and Literary Theory.* Hg. von Todd F. Davis und Kenneth Wommack. Charlottesville, London: University Press of Virginia 2001. S. 59-79. Nachweis S. 64.
[19] Nussbaum 1990, S. 142.
[20] Vgl. Hille Haker: *Moralische Identität. Literarische Lebensgeschichten als Medium ethischer Reflexion. Mit einer Interpretation der Jahrestage von Uwe Johnson.* Tübingen, Basel: Francke Verlag 1999. S. 175 f. – Hervorhebungen im Original.

andere Einschläge in der Wahl narrativer Gattungsmuster. – 2. *Welchen Status haben die Aussagen, die getätigt werden?* Diese Frage soll den Wahrheitsanspruch eines Textes näher beleuchten. Grundlegend unterscheidet Haker hier zwischen faktischem Bericht und fiktivem Erzählen. In Bezug auf die Darstellung der empirischen Wirklichkeit wird für gewöhnlich dem Bericht ein höherer Wahrheitsanspruch attestiert als dem Erzählen. Doch auch zwischen diesen beiden Kategorien gibt es Überschneidungen, etwa in biographischen und autobiographischen Texten. Dort wird „die Wahrheit bzw. Authentizität des Gesagten zu einem eigenen Problem, das entsprechend in der Interpretation thematisiert werden muß."[21] Denn nicht immer stimmen die Vorstellungen einer Person über sich selbst mit den biographischen Fakten überein. Auch diese Problematik ist in der Formanalyse zu berücksichtigen. Bei der Mehrzahl der hier zu untersuchenden Werke handelt es sich nämlich um fingierte (Auto-)Biographien (z.B. *Demian*, *Der Steppenwolf*, *Das Glasperlenspiel*). – 3. *Wie ist der Text als Gesamtkunstwerk gestaltet und organisiert?* Hier wird nach der formalen Unterteilung eines Textes – etwa durch untergliedernde Sinnabschnitte oder Paratexte – gefragt, also nach Art und Weise der Kohärenz seiner einzelnen Teile zum Ganzen. Diese Frage ist insofern relevant als z.B. die Verwendung heterogener Textsorten und deren spezifische Anordnung unterschiedliche Blickwinkel auf den Bereich der Handlung eröffnen. In allen hier untersuchten Werken findet sich ein gewisses Maß dieser Heterogenität. Auch die Frage nach der Rolle des Erzählers zählt streng genommen zu den Analysekriterien der Textkohärenz. Doch spezifiziert Haker sie in einem eigenen Untersuchungsbereich, dem sie mit den Fragen – 4. *Wer spricht in einem Text?* und – 5. *Welche Erzählperspektiven werden eingenommen?* nachgeht. Damit soll das Verhältnis zwischen Erzähler und Figuren und der Einsatz einer spezifischen Erzählperspektive näher untersucht werden. Bei Hesse findet sich zudem, etwa in Passagen erlebter Rede, nicht selten eine multiperspektivische Erzählhaltung. Auch dieses spezifisch narrative Phänomen ist in der Analyse zu berücksichtigen. Schließlich stellt Haker mit – 6. *Wie werden die handelnden Personen gekennzeichnet?* noch eine abschließende Frage, die eigentlich im Rahmen der Handlungsanalyse zu bearbeiten ist. Ihr soll daher an jener Stelle Rechnung getragen werden. Es sei jedoch bereits darauf hingewiesen, dass sich Identität und Handlungsweisen der Protagonisten in hohem Maße aufgrund ihres Gewissens bzw. ihrer „inneren Stimme" konstituieren. Bei der Inhaltsanalyse ist daher zu berücksichtigen, inwiefern sich diese Konstitution bereits in der formalen Gestaltung des Textes widerspiegelt und welche Möglichkeiten der ethischen Reflexion aus dem Zusammenspiel von Form und Inhalt entstehen können.

[21] Haker 1999, S. 176.

Der hier vorgetragene Katalog ist noch um eine letzte Frage zu ergänzen, die Martha Nussbaum im Hinblick auf die Aussagen von Erzähler und Figuren etwa folgendermaßen stellen würde: „What tone do they use, what shape do their sentences have?“[22] Die Frage nach der sprachlichen Gestaltung des literarischen Textes also. Denn auch Wortwahl und Satzbau sind konstitutiv für das Zustandekommen ethischer Reflexionen. Hesse kommt es diesbezüglich bisweilen sogar weniger auf den Inhalt als auf den (Zusammen-)Klang der Sätze, Wörter und Silben an. Der Reiz dieses Spiels liegt für ihn in der Suche nach neuen Bedeutungsbereichen jenseits des gebräuchlichen semantischen Spektrums der sprachlichen Zeichen. Damit wären die Fragen zur formalen Gestaltung der hier zu behandelnden Werke im Wesentlichen benannt. Sie lassen sich nach Kriterien der Sprache, Erzählhaltung und Gattung zusammenfassen. Diesen drei Fragebereichen wird in den Kapiteln 4.1 – 4.5 jeweils im Rahmen einer eigenen Formanalyse nachzugehen sein.

Die folgenden methodischen Überlegungen weisen nun über die Frage nach den formalen Kriterien literarischer Ethik hinaus und untersuchen den Zusammenhang zwischen der ästhetischen Gestaltung literarischer Texte und ihrer ethischen Reflexionen, d.h. den Zusammenhang zwischen Form und Inhalt. Wie erwähnt, folgt auf die Formanalyse der hier zu untersuchenden Romane und Erzählungen eine Analyse ihres Inhalts, konkret: der Identität und Handlung der jeweiligen Hauptfiguren. Identität und Handlung lassen sich in Hesses Werken nämlich nicht selten auf Gewissensurteile seiner Protagonisten zurückführen. Abgesehen von seiner Häufigkeit ist dieses Phänomen jedoch kein Alleinstellungsmerkmal in der Zeichnung seiner Charaktere. Das Gewissen ist vielmehr, wenn auch nicht immer explizit, für unzählige Romanfiguren der Weltliteratur Quelle der Motive ihres Handelns und der Begründung ihrer Identität. Wie zu zeigen sein wird, ist die nähere Bestimmung dieser Motive in hohem Maße an die formalen Kriterien ihres Ausdrucks gebunden.

Dieser Gegebenheit in der Darstellung des Handelns der Protagonisten entspricht zudem jene konstitutive Seite ihrer Rezeption, die Leserinnen und Lesern Möglichkeiten der Reflexion ihres eigenen Handelns und ihrer eigenen Identität aufzeigen kann. Martha Nussbaum zufolge erweist sich dieser konstitutive Aspekt darin, dass der Auseinandersetzung mit den Handlungen literarischer Charaktere stets die persönliche Frage nach dem „how to live“ und „what to be“ zugrunde liegt.[23] Durch den Akt des Lesens ergibt sich demnach eine Neuformulierung der Fragestellung nach dem, was ein gutes Leben ausmacht. Mit der Rezeption entsteht zugleich die Wahrnehmung eigener und fremder Werte als Abgleich und Suche nach de-

[22] Nussbaum 1990, S. 32.
[23] Nussbaum 1990, S. 24.

ren jeweils bester Ausdrucksform in einem bestimmten sozialen Umfeld. Nussbaum schreibt diesbezüglich von „deliberative enrichment“ und legt ihren Mitmenschen, vor allem aber Personen in öffentlichen Ämtern und verantwortungsvollen Positionen, die Erweiterung ihrer „imaginative ability“ durch Literatur ans Herz.[24] Vor dem Hintergrund der anglo-amerikanischen Debatte um Religionsfreiheit schreibt sie zudem mit *Liberty of Conscience* (2008) ein Plädoyer für die Freiheit des persönlichen Gewissens gegenüber staatlich oder religiös implementierten Wertecodices. Ihre Gründe für den Schutz der Gewissensfreiheit hängen dabei eng mit der Suche nach einem guten Leben im Sinne der aristotelischen *eudaimonia* zusammen:

> Liberty, or the free exercise of religion, means being able to follow one's own conscience […]. I shall argue that the argument for religious liberty and equality in the tradition begins from a special respect for the faculty in human beings with which they search for life's ultimate meaning. […] Conscience is precious, worthy of respect, but it is also vulnerable, capable of being wounded and imprisoned. The tradition argues that conscience, on that account, needs a protected space around it within which people can pursue their search for life's meaning (or not pursue it, if they choose). Government should guarantee that protected space.[25]

Hervorzuheben bleibt die Rolle der Gewissensfreiheit für die Entwicklung moralischer Identität, die neben der rezeptiven Seite ihrer Reflexion stets auch den Aspekt ihres literarischen oder anderweitig schöpferischen Ausdrucks aufweist. Ob jemand ein gutes Leben im Sinne der aristotelischen *eudaimonia* führen und ihre oder seine Vorstellungen des Guten auch gegen Widerstände verwirklichen kann, hängt u.a. davon ab, dass diese Widerstände die persönliche Freiheit im Ausdruck moralischer Überzeugungen nicht unterbinden. Die Voraussetzung einer freien Artikulation des Gewissens schafft verschiedene Möglichkeiten der Entwicklung moralischer Identität. Dort, wo sich das Gewissen aber gefühlhaft zu erkennen gibt, müssen seine Regungen in eine nachvollziehbare Sprache übersetzt werden, um Zeugnis davon ablegen zu können, was subjektiv für gut und richtig erachtet wird. Der „emotional response“ auf reale oder fiktive Ereignisse kann auf diese Weise eine Reflexion und Neuausrichtung des Strebens nach einem guten Leben folgen.

Ähnlich wie Martha Nussbaum geht auch Charles Taylor davon aus, dass Empfindungen und Gefühle nicht selten Anstoß zu einer reflexiven Auseinandersetzung mit ethischen Fragestellungen geben und darüber hinaus einer „Begriffsbestimmung des Guten“[26] dienen können. Mitunter nimmt diese Begriffsbestimmung literarische Formen an. Diesbezüg-

[24] Nussbaum 2001, S. 65.
[25] Dies.: *Liberty of Conscience. In Defense of America's Tradition of Religious Equality.* New York: Basic Books 2008. S. 19.
[26] Charles Taylor: *Quellen des Selbst. Die Entstehung der neuzeitlichen Identität.* [engl. Original 1989] Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag 1994. S. 648.

lich und für die weitere Analyse erweist sich seine Theorie der Entstehung moralischer Identität als aufschlussreich, da sie der narrativen Artikulation von Wertevorstellungen eine zentrale Funktion zuweist.

1.2 Methodische Eingrenzung II: Zur Kohärenz von Form und Inhalt (Charles Taylor)

Zunächst ist festzuhalten, dass die Schriften des kanadischen Philosophen Charles Taylor weit weniger auf eine Konzeptualisierung literarischer Ethik ausgerichtet sind als der in dieser Hinsicht methodisch ausgereifte *ethical criticism* Martha Nussbaums. Dennoch kann der bei Taylor enthaltene Fundus an Überlegungen zur Ethik nicht ohne Berücksichtigung des Literarischen nachgezeichnet werden, da sich seine Argumente zu großen Teilen auf Beispiele und Anregungen aus der europäischen und nordamerikanischen Literaturgeschichte stützen. Nicht nur das Begreifen der eigenen Person und ihres Werdegangs in Form einer Geschichte, sondern auch die Darstellung von Lebensgeschichten in literarischen Werken und deren implizite Bezugnahme bei Leserinnen und Lesern auf ihre persönlichen Wünsche und Ziele für ein gutes Leben sind für Taylor biographisch bedeutsam. Dem faktualen wie auch dem fiktiven Erzählen[1] kommt demnach eine identitätsstiftende Funktion zu.

Dass diese Funktion von ihrer Perspektivierung auf eine bestimmte Lesart des Guten nicht zu trennen ist, macht Taylor in seiner Untersuchung *Quellen des Selbst* geltend, wo er die Entwicklung historischer Vorstellungen dessen nachzeichnet, was unter dem Begriff „Selbst" zu unterschiedlichen Zeiten verstanden wurde. Dabei diagnostiziert er einen Prozess der Verinnerlichung, der das Selbst zunächst als vernünftige Ordnung des menschlichen Inneren kennzeichnet, welche die gute Ordnung der Natur widerspiegelt (Platon), dann aber immer mehr die Fähigkeiten des „homo interior" (Augustinus) zur Operationalisierung dieser inneren Ordnung in den Fokus rückt und mit der Idee des „desengagierten Subjekts" (Descartes) und „punktförmigen Selbst" (Locke) als Erscheinungsformen des gegenüber einer natürlichen Ordnung autonom handelnden Individuums seinen vorläufigen Höhepunkt erreicht.

Augenscheinlich wird zudem, dass dieser Prozess der Verinnerlichung seit Beginn der Neuzeit nicht mehr primär von philosophischen und theologischen, sondern auch literarischen Diskursen vorangetrieben wird. Ein Grund dafür scheint darin zu liegen, dass die Sprache der Philosophen und Theologen seit der cartesianischen Wende an einem übersteigerten Szientismus leidet, persönliche Vorstellungen des Guten demnach als etwas Inneres wahrgenommen werden, was mit der äußeren Ordnung der Dinge nicht notwendig kompatibel sein und daher mit Skepsis betrachtet werden muss. Taylor fasst diese Haltung eines von den Gegenständen seiner Wahrnehmung und damit auch von sich selbst und seinen persönlichen Wertbindungen distanzierten Subjekts unter den Begriff der „desengagierten Vernunft"[2]. Dieser

[1] Zur Unterscheidung zwischen faktualem und fiktivem Erzählen vgl. Matias Martinez, Michael Scheffel: *Einführung in die Erzähltheorie.* München: Verlag C.H. Beck [7]2007. S. 9-19.
[2] Taylor 1994 [1989], S. 262 ff.

Haltung entspringen Vorstellungen des Selbst, die in den westlichen Gesellschaften bis in die heutige Zeit fortwirken. Namentlich die Vorstellung des Selbst als eines interpretationsfrei gegebenen Gegenstands regt Taylor zur Stellungnahme an:

> Ein im Hinblick auf das Selbst oder die Person ausschlaggebendes Faktum […] läuft also darauf hinaus, daß das Selbst etwas anderes ist als ein Gegenstand im üblichen Sinne des Wortes. Unsereiner ist nicht in derselben Weise ein Selbst, in der er ein Organismus ist, noch haben wir ein Selbst in der Weise, in der wir ein Herz und eine Leber haben. Lebewesen mit diesen Organen sind wir ganz unabhängig von unserem Selbstverständnis, unserer Selbstinterpretation und der Bedeutung, welche die Dinge für uns haben. Ein Selbst sind wir aber nur insofern, als wir uns in einem bestimmten Raum voller Fragen bewegen, indes wir eine Orientierung auf das Gute suchen und finden.[3]

Der Beschreibung des Selbst anhand naturwissenschaftlicher Kategorien setzt Taylor seine Vorstellung der hermeneutischen Selbst-Interpretation entgegen.[4] Ein entscheidendes Kriterium, um von sich selbst als einem Selbst zu sprechen, ist die Selbst-Verständigung. Sich als Selbst zu verstehen und mit anderen darüber zu kommunizieren, setzt einen moralischen und gesellschaftlichen Erfahrungs-Zusammenhang voraus, vor dem man das eigene Handeln als mehr oder weniger kontrastiv erfährt. In jedem Fall wirkt ein solcher Erfahrungs-Zusammenhang laut Taylor wie ein „Rahmen“[5], der die Bedingungen verschiedener Möglichkeiten des persönlichen Ausdrucks innerhalb seiner Grenzen festlegt und ihnen dadurch Sinn verleiht. Im Wesentlichen lassen sich zwei Typen solcher Rahmen oder Rahmenbedingungen unterscheiden. Den *moralischen Rahmen* bilden verschiedene „Hypergüter“ wie Freiheit, Altruismus und Universalismus, auf die persönliches moralisches Streben unweigerlich bezogen ist, auch wenn – wie bei Nietzsche – eine völlige Umwertung der genannten Werte angestrebt wird.[6] Für den *gesellschaftlichen Rahmen* wiederum gelten diese Hypergüter insofern, als sie die Möglichkeiten und Grenzen des Ausdrucks und des Handelns mit anderen definieren. Sie geben Gesprächen und Handlungen Sinn, treten aber im Bewusstsein der Interagierenden meist in den Hintergrund. Dadurch eröffnet sich eine zweite Ebene der Selbst-Verständigung, die Taylor „Gewebe des sprachlichen Austauschs“ nennt.[7] Auf dieser Ebene definiert das Selbst seinen Standort über die Interaktion mit anderen. Augenscheinlich werden dabei nicht nur Möglichkeiten zur Selbstprofilierung, sondern auch ein „Gefühl der Achtung und Verpflichtung gegenüber anderen“, sowie „Auffassungen der Elemente eines erfüllten Lebens“

[3] Taylor 1994 [1989], S. 67 f.
[4] Vgl. hierzu ders.: *Self-interpreting animals.* In: *Philosophical Papers.* Cambridge: Cambridge University Press 1985. S. 45-76.
[5] Taylor 1994 [1989], S. 53 ff.
[6] Taylor 1994 [1989], S. 170.
[7] Taylor 1994 [1989], S. 71.

und „Vorstellungen, die die Würde betreffen“ erprobt. Diese drei „Achsen des moralischen Denkens“[8] bringen in Form von „starken Wertungen“[9] die Dimension des Moralischen in den gesellschaftlichen Rahmen mit hinein. So sieht sich die oder der Einzelne sowohl mit den eigenen persönlichen Überzeugungen als auch gegenüber gesellschaftlichen Normen und Praktiken stets auf der Suche nach der bestmöglichen Integration beider Rahmen-Aspekte: „Die vollständige Angabe der Identität einer Person beinhaltet daher normalerweise nicht nur ihren Standort im Hinblick auf moralische und spirituelle Angelegenheiten, sondern auch eine Bezugnahme auf eine definierende Gemeinschaft.“[10] Selbst-Verständigung als wesentliche Voraussetzung für die Ausbildung moralischer Identität beinhaltet demnach sowohl die persönliche Orientierung auf das Gute, als auch die Artikulation dieser Orientierung im Austausch mit anderen. Dass die Artikulation persönlicher Überzeugungen wie im oben erwähnten Szientismus durch die Forderungen der „desengagierten Vernunft“ häufig unterdrückt wird, stellt für Taylor einen Verlust an Selbstbestimmung dar. Dieser „Ethik der Inartikuliertheit“[11] tritt jedoch seit Beginn der Neuzeit auch ein Expressivismus in den Künsten entgegen, der weiter unten am Beispiel literarischer Entwicklungen näher betrachtet werden soll.

Zusammenfassend sei an dieser Stelle Taylors Kategorisierung jener Faktoren genannt, die für ihn das Bezugsfeld bilden, aus dem heraus moralische Identität entstehen kann:

> Im Grunde deutet die Erörterung des 2. Kapitels darauf hin, daß hier ein Zusammenhang zwischen vier Elementen besteht, zu denen nicht nur (a) unsere Vorstellung vom Guten und (b) unsere Auffassung des Selbst gehören, sondern auch (c) die Arten narrativer Darstellung, mit deren Hilfe wir uns das Leben verständlich machen, und (d) der Begriff des Gesellschaftlichen, d. h. der Begriff dessen, was es heißt, ein menschlicher Akteur unter anderen menschlichen Akteuren zu sein. Diese Elemente entwickeln sich […] gemeinsam, sozusagen in lockeren ›Bündeln‹.[12]

Im Rahmen der weiteren Ausführungen dieses Kapitels soll untersucht werden, inwiefern die unter (c) genannten Bedingungen auf eine der Literatur inhärente Weise des Sprechens hindeuten, die den Leserinnen und Lesern Möglichkeiten zur Orientierung über die in (a), (b) und (d) genannten Punkte bietet. Die vorhandenen Möglichkeiten für (b) und (d) umreisst Taylor bereits grob im oben erwähnten 2. Kapitel seiner Arbeit, wo er „lineare Entwicklungsgeschichten“, „historische Fortschrittsgeschichten“, „Deutungen des Lebens als Wachstum“ sowie das „spiralförmige Geschichtsbild“ der Aufklärung als typisch moderne Formen

[8] Taylor 1994 [1989], S. 35.
[9] Taylor 1994 [1989], S. 59 f. und S. 227.
[10] Taylor 1994 [1989], S. 72 f.
[11] Taylor 1994 [1989], S. 105 ff.
[12] Taylor 1994 [1989], S. 201.

der narrativen Darstellung kennzeichnet.[13] Erzählformen dieser Art ermöglichen es, die Selbst-Verständigung des Einzelnen innerhalb eines gesellschaftlichen Rahmens und darüber hinaus bestimmte Vorstellungen gesellschaftlicher Ordnung zu reflektieren. Zusätzlich stellt sich aber die Frage, inwiefern literarische Reflexionen auch auf den unter (a) genannten Aspekt, also die Artikulation einer bestimmten Vorstellung des Guten, abzielen. Hier liefert Taylor bereits an einer früheren Stelle seiner Arbeit den entscheidenden Hinweis:

> Um uns das eigene Leben wenigstens in minimalem Grade verständlich zu machen und um eine Identität zu erlangen, brauchen wir, wie ich geltend gemacht habe, eine Orientierung auf das Gute, also ein Gefühl für qualitative Unterscheidungen, für das unvergleichbar Höhere. Nun erkennen wir, daß dieser Sinn für das Gute in mein Verständnis des eigenen Lebens als einer sich entfaltenden Geschichte eingeflochten werden muß. Doch damit wird eine weitere Grundbedingung des Selbstverstehens genannt, nämlich daß wir das eigene Leben im Sinne einer *narrativen Darstellung* begreifen müssen.[14]

Im Gegensatz zu einem interpretationsfrei gegebenen Gegenstand ist das Selbst also die veränderliche, in gesellschaftliche Rahmenbedingungen eingebundene, stets auf das Gute bezogene Vorstellung der eigenen Person. Die Vergegenwärtigung dieser Vorstellung erfolgt durch ihre Narration, d.h. durch die Erzählung der bisherigen und zukünftig möglichen Entwicklung des eigenen Standpunkts (Identität) innerhalb gesellschaftlicher und moralischer Rahmen. In diesem Sinne ist Narration zunächst rein in ihrer anthropologischen Dimension als subjektiv bedeutsame Imagination zu verstehen. Dass sie darüber hinaus aber ebenso eine ästhetische Dimension aufweist, die mit Blick auf die Entstehung der neuzeitlichen Identität auch das Selbstverständnis des Menschen mittelbar, d.h. durch die Vermittlung in literarischen Werken betrifft, macht Taylor anhand seiner Beschreibung der Genese des neuzeitlichen Romans geltend. Vor dem Hintergrund der von Descartes methodisierten desengagierten Vernunft und Lockes Begriff des „punktförmigen Selbst", der die Identität einer Person als unveränderlich und gegeben definiert,[15] macht sich in der Literatur eine Gegenbewegung in Gestalt eines neuen „Expressivismus" bemerkbar.[16]

Dessen erster Vertreter ist für Taylor Montaigne, der mit seinen Essays eine Tradition der Selbsterkundung und Bekenntnisliteratur fortführt, die von ihren philosophischen Vorbildern die Kunst geerbt hat, das Selbst zum Gegenstand ihrer Betrachtung zu machen. Der grosse Unterschied zu den Formen desengagierter Beobachtung besteht bei Montaigne aber darin,

[13] Taylor 1994 [1989], S. 202.
[14] Taylor 1994 [1989], S. 94. – Hervorhebung im Original.
[15] Taylor 1994 [1989], S. 309.
[16] Vgl. *Die Wende zum Expressivismus.* In: Taylor 1994 [1989], S. 639-688.

dass das Selbst nicht unveränderlich gegeben, sondern in höchstem Maße an die Manifestation seines Ausdrucks gebunden ist. Damit löst es sich von der Abhängigkeit einer von außen kommenden Ordnung und schafft seine eigenen, individuellen Setzungen in Form literarischer Zeugnisse. Mit der Wertschätzung des subjektiven Ausdrucksvermögens entsteht die Vorstellung des Individuums als etwas Besonderem, Einmaligem, das seine Anlagen nicht mehr nach einem von außen vorgeschriebenen, sondern in seinem Inneren bereits vorhandenen Plan entfaltet.[17] Dieser Entwicklungsgedanke findet seinen stärksten künstlerischen Ausdruck im Roman.

Als gattungsbildendes Muster prägt den neuzeitlichen Roman die Darstellung der Entwicklung einer Persönlichkeit. Allerdings liegt diesem Muster ein komplexes Verhältnis von Aktion und Reaktion der handelnden Figuren zugrunde: einerseits erschaffen die Protagonisten ihre Identität aufgrund ihrer Handlungen, andererseits ist ihre Identität bereits in ihnen vorgezeichnet und bestimmt den Verlauf ihrer Handlungen. Welche der beiden Komponenten – Identität oder Handlung – nun auf die Entwicklung der Figuren den entscheidenden Einfluss nimmt, bleibt oft unentschieden. Die konkreten Erscheinungsformen ihrer Existenz scheinen zwischen den Manifestationen von Identität und Handlung zu oszillieren. Für dieses Oszillieren versucht Taylor eine kausale Erklärung zu finden und sieht sich als Philosoph vor ein unlösbares Problem gestellt:

> Erstens ist das Leben als Kette von Geschehnissen in der Weltzeit zu jedem Zeitpunkt die kausale Konsequenz dessen, was sich vorher abgespielt hat. Aber zweitens wird der Sinn des Lebens, das ja, um gelebt zu werden, auch *erzählt* werden muß, als etwas angesehen, das sich durch die Ereignisse entfaltet. Diese beiden Perspektiven lassen sich nicht ohne weiteres miteinander verbinden, jedenfalls nicht, sobald sie intellektuell formuliert sind und für die Philosophie zu einem Problem werden. Denn durch die erste Deutung scheint die Gestalt des Lebens schlicht das *Resultat* der sich summierenden Geschehnisse zu werden, während die zweite Deutung diese Gestalt anscheinend als etwas schon Latentes sieht, das durch die Abläufe zum Vorschein kommt.[18]

Im Hinblick auf die Vereinbarkeit der beiden Dimensionen des Selbst-Seins (dem Resultat einer vorgezeichneten Identität einerseits und/oder individueller Handlungen andererseits) scheitern zwar die Darstellungen mit den Mitteln der desengagierten Vernunft. Ihr

[17] Taylor trifft im Gegensatz zu Nussbaum eine grundlegende Unterscheidung zwischen dem aristotelischen Entelechie-Begriff bzgl. der Ausbildung des menschlichen Charakters und dem modernen Entelechie-Begriff bzgl. der Ausbildung moralischer Identität: im aristotelischen Sinn liegt die Form nicht „in" den Dingen, sondern ist immer in eine übergreifende Ordnung der Formen eingebunden, also unabhängig von den Dingen, wenn auch nicht im platonischen Sinne autonom. Nach den Vorstellungen der desengagierten Vernunft, die die Ideen im Inneren des Menschen ansiedelt, sind hingegen auch die Formen „im" Menschen angelegt und müssen durch seine Ausdruckskraft materialisiert bzw. verwirklicht werden. Vgl. Taylor 1994 [1989], S. 338 f.

[18] Taylor 1994 [1989], S. 511 f. – Hervorhebungen im Original.

Ausdruck durch literarische Gestaltungsformen macht sie jedoch für das spezifische Erleben des desengagierten Subjekts wahrnehmbar:

> Durch die Ereignisse werden wir zu dem gemacht, was wir sind; und als Selbst-Erzähler erfahren wir diese Ereignisse durch das Erleben eines Sinns, den die Ereignisse erst allmählich an den Tag bringen oder veranschaulichen. […] Diese Art der Lebensschilderung, bei der die Geschichte in diesem doppelten Sinn von den Ereignissen hergenommen wird, ist […] typisch neuzeitlich und entspricht dem Erleben des desengagierten, partikularen Selbst. Sie ist es auch, die in der mit den großen Beispielen Rousseau und Goethe einsetzenden modernen Autobiographie zutage tritt. Außerdem bestimmt sie die Erzählform des modernen Romans. […] Eine ihrer charakteristischen Äußerungen erreicht sie im Bildungsroman, wo das zwiefältige Hervortreten einer Lebensgestalt aus den Ereignissen ausdrücklich zum Thema des Werks wird.[19]

Zu Beginn der Neuzeit fördern verschiedenste religiöse und gesellschaftliche Praktiken das Aufkommen neuer Erzählformen, die durch die „Bejahung des gewöhnlichen Lebens“[20] einerseits und die Betonung der Besonderheit und Einmaligkeit der/des Einzelnen andererseits dem Roman Stoff für eine Fülle literarischer Bearbeitungen liefern. Während Taylor diese Praktiken zum Teil nur summarisch aufzählt,[21] geht er an anderer Stelle einigen besonders einflussreichen Erscheinungsformen wie dem englischen Puritanismus oder dem deutschen Pietismus genauer auf den Grund.[22] Allen von ihm genannten Praktiken eignet jedoch die starke Verflechtung von Ausdruck und Introspektion, die sich in der oben dargelegten Weise auch literarisch als innovativ erwies. Montaigne wählte die Form des Essays, um seine inneren Dispositionen darzustellen, Rousseau und Goethe schrieben Autobiographien und Bildungsromane, um dem Ausdruck des Einzellebens in neuen erzählerischen Gattungsformen exemplarischen Charakter zu verleihen. Zu den Innovationen ihrer poetischen Verfahren zählt es, dass sich durch die Artikulation innerer Empfindungen nicht nur persönliche Ansichten formulieren lassen, sondern auch etwas Eigenes ausgesagt werden kann, was zugleich intersubjektiven Modellcharakter besitzt. Empfindsamkeit wird zu einem Leit- und Schlüsselbegriff für die Literatur. In Romanen wie Richardsons *Pamela* (1740), Rousseaus *La Nouvelle Héloïse* (1761) oder Goethes *Die Leiden des jungen Werther* (1774) dient das Gefühl nun nicht mehr nur der Darstellung eines Affekts, sondern dem Ausdruck des Erhabenen.[23] Insbesondere die *Neue Heloise* (dt. ebenfalls 1761) übte nachhaltigen Einfluss auf die Kultur der Empfindsamkeit aus. Wie Taylor in einer Fußnote darlegt, ist Rousseaus Roman ein Parade-

[19] Taylor 1994 [1989], S. 512.
[20] So die von Taylor verwendete Bezeichnung für die in der Neuzeit aufkommende Anerkennung und Wertschätzung des gesellschaftlichen Mittelstandes. Vgl. Taylor 1994 [1989], Teil III.
[21] Taylor 1994 [1989], S. 367.
[22] Taylor 1994 [1989], S. 328 f. und S. 534 f.
[23] Vgl. Taylor 1994 [1989], S. 521-525.

beispiel für die Entwicklung neuer Denk- und Kunstformen auf der Grundlage bereits vorhandener, aber weitgehend unartikulierter Mentalitäten. Diese Parallelität und gegenseitige Einflussnahme von kultureller Praxis und ihrer Artikulation in philosophischen oder literarischen Bearbeitungen erinnert zudem an die zirkuläre Beziehung von Identität und Handlung in der neuzeitlichen Erzählliteratur:

> Einerseits sorgt Rousseaus *La Nouvelle Héloïse* dafür, daß die neue Philosophie des Empfindens und das damit zusammenhängende Naturgefühl auf dem Schauplatz der französischen Kultur zu einer mächtigen Kraft werden, was allerdings nicht bedeutet, daß sich ein Klima des Gefühls nicht schon vorher in diese Richtung entwickelt hätte. Andererseits sollten wir uns durch die vorherige Existenz dieses Klimas nicht dazu verleiten lassen, die Art und Weise aus dem Auge zu verlieren, in der Rousseau die neue Einstellung geprägt hat, also z.B. den spezifisch Rousseauischen Sinn für die Vornehmheit des Gefühls, dessen Beziehung zur natürlichen Güte und eine gewisse Theorie der Freiheit sowie die spezifischen Naturszenerien, die durch Rousseau paradigmatisch geworden sind.[24]

Was das Verhältnis zur Natur betrifft, kann Rousseaus Einfluss auf das „Klima des Gefühls" im späten 18. und frühen 19. Jahrhundert offenbar nicht hoch genug eingeschätzt werden. „Er hat", wie Taylor betont, „praktisch alle Autoren und Strömungen, die ich hier erwähnen möchte, maßgeblich beeinflußt."[25] Dass sich im Laufe der Neuzeit ein bislang nur rudimentär vorhandenes Streben nach individueller Freiheit nun auch vermehrt in nichtadeligen Gesellschaftsschichten bemerkbar macht, hängt u.a. mit einem veränderten Naturverständnis zusammen, das sich von der antiken Vorstellung der heteronomen Einbindung des Menschen in eine Ordnung des Guten löst und dessen Autonomie gegenüber der Schöpfung hervorhebt. Allerdings ist auch diese Autonomie nur in Bezug auf einen bestimmten Rahmen an Hypergütern denkbar. Von diesem Rahmen kann sich das desengagierte Subjekt zwar distanzieren, bleibt aber in dialektischer Weise an ihn gebunden, da die Ablehnung einer bestimmten Ordnung des Guten – wenn sie nicht im Nihilismus enden soll – zugleich eine Bejahung der Existenz dieser Ordnung beinhaltet. Der theistische Horizont, vor dem Vorstellungen des Guten bislang allein möglich waren, wird also nicht ein- für allemal abgeschafft, sondern er „zersplittert" und öffnet sich mit Aufklärung und Naturempfindsamkeit zwei neuen „Grenzbereichen der Erkundung".[26] Es sind verschiedene Möglichkeiten einer säkularen Bestimmung des Guten, die nun erkundet werden; Kunst und Philosophie begeben sich auf die Suche nach Moralquellen ohne (direkten) Gottesbezug. Rousseaus Ansatz war hierbei vielleicht deshalb besonders einflussreich, da er die Empfindsamkeit neben religiöser Schwär-

[24] Taylor 1994 [1989], S. 545 f.
[25] Taylor 1994 [1989], S. 620.
[26] Vgl. Taylor 1994 [1989], S. 560 ff., S. 678 f. und S. 856.

merei und cartesianischem Rationalismus als dritte, von den beiden genannten Spielarten weitgehend emanzipierte Möglichkeit der Erforschung des Guten konturiert. Im Gegensatz zu vielen seiner aufgeklärten Kollegen findet Rousseau den Ursprung des Guten im Menschen nicht in den Gaben der Vernunft, die sich erst nach und nach entwickeln bzw. trainiert werden müssen, sondern in seinen angeborenen moralischen Gefühlen. Demnach besitzt jedes menschliche Geschöpf eine natürliche Anlage des Wohlwollens gegenüber sich selbst und anderen; das Böse wird erst durch den säkularistisch gedeuteten Sündenfall des Eintritts in die Gesellschaft hervorgerufen. Dort hemmt ein „Gewebe der Meinungen“[27] unsere ursprünglich moralischen Regungen an ihrem unverstellten Ausdruck und schafft ein jeglichem Altruismus entfremdetes Bewusstsein. Die einzige Verbindung, die zwischen einer verdorbenen Vernunft und der Natur als Quelle des Guten noch aufrechterhalten werden kann, ist die Stimme des moralischen Gefühls, die Rousseau als Gewissen kennzeichnet.

Taylor definiert diesen ethischen Grundsatz Rousseaus mit eigenen Worten wie folgt: „Das Gewissen ist die Stimme der Natur, wie sie sich in einem Wesen meldet, das schon in die Gesellschaft eingetreten ist und mit Sprache und daher auch mit Vernunft begabt ist.“[28] Um sich in einem der natürlichen Ordnung entfremdeten Bewusstsein Aufmerksamkeit zu verschaffen, bedarf es der in Gesellschaft erlernten Sprache; das Gewissen wird als „innere Stimme“ wahrnehmbar. Damit erfüllt es aber nicht nur die Aufgabe, das sittliche Gesetz der Natur anzuzeigen, sondern – da der Mensch nunmehr als autonomes Wesen innerhalb einer natürlichen Ordnung des Guten verstanden wird – auch zu bestimmen, was ihm im Rahmen dieser Ordnung gut und richtig erscheint. Die Stimme des Gewissens ist damit ein Indikator für gutes und richtiges Handeln; ihr wird das nahezu unerschütterliche Vertrauen entgegengebracht, in ihrem Ratschluss niemals zu irren.[29] Zudem weckt sie Gefühle der Liebe und Verehrung zur Natur als Quelle des Guten:

> Nicht nur habe ich Gott sei Dank Empfindungen, die in Einklang stehen mit dem, was ich mit Hilfe anderer Mittel als das allgemeine Wohl erkenne, sondern die innere Stimme meiner wahren Empfindungen *bestimmt*, was eigentlich gut ist. Da das Gute nichts anderes ist als der Elan der Natur in meinem Inneren, muß ich dieses zu Rate ziehen, um jenes ausfindig zu machen.[30]

[27] Taylor 1994 [1989], S. 623.
[28] Taylor 1994 [1989], S. 625.
[29] Auch bei Kant ist diese Vorstellung noch anzutreffen, wenn er schreibt, „daß nämlich ein irrendes Gewissen ein Unding sei. Denn in dem objektiven Urteile, ob etwas Pflicht sei oder nicht, kann man wohl bisweilen irren; aber im subjektiven, ob ich es mit meiner praktischen (hier richtenden) Vernunft zum Behuf jenes Urteils verglichen habe, kann ich nicht irren, weil ich alsdann praktisch gar nicht geurteilt haben würde; in welchem Falle weder Irrtum noch Wahrheit statthat.“ – Immanuel Kant: *Metaphysik der Sitten* [1797], AA 06: 401.4-10.
[30] Taylor 1994 [1989], S. 630. – Hervorhebung im Original.

Nach Rousseau kann das Gewissen sowohl den Emotionen als Vermittlungsinstanz moralischer Empfindungen (z.B. Mitgefühl) als auch dem Verstand als sprachliches Artikulationsorgan in Form der „inneren Stimme“ dienen, die das Mit*gefühl* in begriffliches Denken übersetzt. Auf diese Weise erfüllt das Gewissen eine Doppelfunktion des Kundtuns und Definierens subjektiv bedeutsamer Naturgebote. Dieser Gleichzeitigkeit des Aufdeckens einer verborgenen inneren Natur und ihrer Bestimmbarkeit durch intersubjektiv überprüfbare Begriffe entspricht aber der von Taylor diagnostizierte „Expressivismus“ in Literatur und Kunst des ausgehenden 18. Jahrhunderts. Die Exposition des Gewissens bei Rousseau ist somit ein Beispiel für die viel weiter reichende Auffassung, dass sich gutes Handeln durch die Artikulation persönlicher Vorstellungen des Guten verwirklichen lässt. Zwar scheint auch hier noch die aristotelische *entelecheia* das Grundmuster der Handlung zu bilden, doch der Akzent verschiebt sich in Richtung subjektiver Bedeutsamkeit der Handlungsfolgen: „Was da zur Wirklichkeit gelangt, ist nicht mehr eine unpersönliche ›Form‹ oder ›Natur‹, sondern ein zur Selbstartikulierung fähiges Wesen.“[31]

Dieser Idee kam, wie bereits dargelegt, vor allem der Roman mit seinen neuen Ausdrucksmöglichkeiten individueller Empfindsamkeit entgegen. Der literarische Expressivismus des Sturm und Drang und der Romantik entwickelte die Gattungsform nach Taylors Auffassung entschieden um jene Komponenten weiter, die es erlaubten, die Gleichzeitigkeit des Kundtuns und Gestaltens moralischer Empfindungen in Worte zu fassen. Das „zur Selbstartikulierung fähige Wesen“ wird in den genannten Epochen vornehmlich in der Figur des Künstlers oder Dichters gesehen. „Novalis sieht sich ebenfalls als jemanden, der den Schleier über der Welt des Geistes lüftet“, schreibt Taylor unter Verweis auf eine Reihe weiterer Autoren. Das Entscheidende an Novalis’ spezifisch romantischer Einstellung ist für ihn aber, „daß der Dichter diese Welt durch die Vorstellungskraft neu verfertigt, transformiert und umgestaltet.“[32] In Romanen wie *Heinrich von Ofterdingen* (posthum 1802) sind es nicht nur die Figuren und deren Handlungen, also der zu erzählende Stoff, anhand dessen die Welt „neu verfertigt, transformiert und umgestaltet“ wird, sondern auch die Form der sprachlichen Darstellung:

> Das Kundtun der Realität beinhaltet die Schaffung neuer Formen, die einer in Ansätzen vorhandenen Vision zur Artikulation verhelfen, und nicht nur die Reproduktion von Formen, die bereits vorhanden sind. Darum entwickelt die Romantik ihren spezifischen Symbolbegriff. Das Symbol liefert im Unterschied zur Allegorie die Sprachform, durch die etwas, was sonst außerhalb unserer Reichweite liegt, sichtbar werden kann. Während der allegorische Ausdruck auf eine Realität verweist, auf die wir auch

[31] Taylor 1994 [1989], S. 653.
[32] Taylor 1994 [1989], S. 658.

> unmittelbar Bezug nehmen können, gestattet das Symbol dem in ihm Ausgedrückten den Eingang in unsere Welt. Es ist der Ort einer Kundgabe dessen, was sonst unsichtbar bleiben würde.[33]

Entsprechend steht somit das Symbol als sprachliches Gestaltungsmittel einer bislang unartikulierten Wirklichkeit im Mittelpunkt dessen, was Taylor als „epiphanische Kunst" bezeichnet.[34] Nicht nur einzelne Zeichen, sondern auch Zeichenkompositionen können darauf ausgerichtet sein, in ihrer Gesamtheit das mittels empirischer Beobachtung nicht Wahrnehmbare abzubilden. Die so gewonnene Darstellung einer anderen Wirklichkeit im Rahmen eines Kunstwerks trägt mitunter den Charakter einer Offenbarung oder, wie Taylor in Anlehnung an eine Formulierung von James Joyce schreibt, einer *Epiphanie*:

> Was ich mit diesem Ausdruck erfassen möchte, ist ebendiese Vorstellung vom Kunstwerk als einer Äußerung, die uns mit etwas zusammenbringt, was sonst unzugänglich ist und höchste moralische oder spirituelle Bedeutung hat, wobei es sich außerdem um eine Äußerung handelt, die noch im Zuge der Offenbarung zugleich etwas definiert oder vollendet.[35]

Als Beispiele epiphanischer Kunst nennt Taylor Gedichte von Wordsworth, Gemälde von Constable und Friedrich und immer wieder das dichterische Œuvre Novalis'. Was deren Werke als Epiphanien auszeichnet, ist das Kundtun und gleichzeitige Gestalten einer moralischen oder spirituellen Bedeutung innerhalb eines bestimmten Rahmens an Vorstellungen des Guten. Wie bereits zu Beginn dieses Kapitels dargelegt, sind diese Vorstellungen abhängig von sogenannten Hypergütern (Freiheit, Altruismus etc.), die in Form starker Wertungen Einfluss auf die persönliche Ausrichtung des Denkens und Handelns innerhalb einer definierenden Gesellschaft nehmen. Mitunter können diese starken Wertungen seitens der Gesellschaft oder nach Taylors Auffassung insbesondere durch deren Dekomposition mit Verfahren der desengagierten Vernunft auch unterdrückt werden. Im Gegensatz zu ihrer Fragmentierung leistet eine Epiphanie aber die „Wiederherstellung der Verbindung mit einer Moralquelle"[36] und ruft unterdrückte Vorstellungen des Guten zurück ins Gedächtnis. Dabei bedient sie sich jedoch keines einfachen Verweises, selbst wenn diese Vorstellungen klar definiert und allgemein akzeptiert sind. Vielmehr gehört es zum Wesen epiphanischer Kunst, dass sie die Gegenstände ihrer Offenbarung nicht nach Art der instrumentellen Vernunft seziert und als isolierte Objekte präsentiert, sondern deren Verbindung mit scheinbar von ihnen unabhängi-

[33] Taylor 1994 [1989], S. 659.
[34] Taylor 1994 [1989], S. 733 f.
[35] Taylor 1994 [1989], S. 729.
[36] Taylor 1994 [1989], S. 741.

gen Gegenständen, Begebenheiten oder Personen bewusst macht. Dieses Aufzeigen und Herstellen von Zusammenhängen wird mitunter zum künstlerischen Hauptverfahren. Taylor unterscheidet hierbei zwischen romantischen, auf eine andere mögliche Wirklichkeit verweisenden Epiphanien und Epiphanien der Moderne, deren eigentliches Ziel es ist, auf keine Bedeutung und keinen tieferen Sinn „hinter" ihrer Erscheinung zu deuten, sondern die Möglichkeit bestehender Zusammenhänge zu Gegenständen, Begebenheiten oder Personen außerhalb des Kunstwerks offen zu lassen. Moderne epiphanische Kunst ist autotelisch, indem sie allein auf ihr Verfahren des Aufzeigens und Herstellens von Zusammenhängen und nicht oder nur selten auf Zusammenhänge zu etwas außerhalb ihres Werkrahmens verweist.[37]

Die Entwicklung von der romantischen zur modernen Epiphanie gründet auf deren Fähigkeit zur Transfiguration. Diese Fähigkeit wurde der Kunst vor allem in der Romantik zugesprochen, was Taylor wiederum an Wordsworth, Constable und Novalis diagnostiziert.[38] Deren künstlerische Offenbarungen fußen größtenteils auf Vorstellungen einer guten, wohlwollenden Natur, zu der die ursprüngliche Bindung verloren gegangen ist. Durch die Transfiguration wird der Leserin oder dem Leser eines epiphanischen Werks dieser Verlust vor Augen geführt und zugleich aufgehoben. Wenn z.B. Novalis schreibt, „daß die ganze Natur nur durch den Geist der Tugend besteht"[39], bringt er damit seinen Glauben an eine gute Ordnung der Dinge zum Ausdruck. Wenn er den Anspruch erhebt, die Welt mit seiner Literatur zu „romantisieren" und „dem Gemeinen einen hohen Sinn" zu geben, beschreibt er eine Transfiguration und die Möglichkeit, die Verbindung zur Natur als Quelle des Guten wiederherzustellen.[40] Allerdings ändert sich im Laufe des 19. Jahrhunderts diese Sicht auf die uns umgebende Welt nachhaltig. Nicht die von Rousseau beeinflussten, von einer wohlwollenden Natur ausgehenden Vorstellungen des Guten dominieren bald mehr die „›Landkarte‹ der Moralquellen"[41], sondern theistische und vor allem rationalistische Anschauungen. Mit zunehmend gegenständlicher Betrachtung der Natur in den Naturwissenschaften erhält nicht nur die Existenz Gottes ihren Platz außerhalb des empirisch Wahrnehmbaren, sondern die uns umgebende Welt an sich wird aufgrund ihrer Beschreibung mit Verfahren der technisch-instrumentellen Vernunft als kalt, gleichgültig und bisweilen lebensfeindlich erfahren. Auf diese Neubewertung der Natur reagieren Kunst und Philosophie mit verschiedenen Strategien zur Bewälti-

[37] Taylor 1994 [1989], S. 729 ff.
[38] Taylor 1994 [1989], S. 748 f.
[39] Novalis: *Heinrich von Ofterdingen*. In: *Novalis. Schriften. Erster Band: Das dichterische Werk.* Hg. von Paul Kluckhohn und Richard Samuel. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1977. S. 181-334. Nachweis S. 333.
[40] Novalis: *Vorarbeiten zu verschiedenen Fragmentsammlungen.* In: *Novalis. Schriften. Zweiter Band: Das philosophische Werk I.* Hg. von Richard Samuel. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1981. S. 507-651. Nachweis S. 545.
[41] Taylor 1994 [1989], S. 714.

gung dessen, was Taylor „Krise der Bejahung“ nennt.[42] Nun entsteht eine Kunst, „die mit der wilden Energie der amoralischen Natur in Verbindung steht“[43] und neben dem Naturalismus und Werken wie Baudelaires *Blumen des Bösen* (1861) wesentlich von der Philosophie Schopenhauers geprägt wurde. Die ursprünglichen Quellen des Guten enthalten nichts Gutes mehr, statt grundlosen Wohlwollens liegt den Kräften der Natur nun ein blinder, amoralischer Wille zugrunde. Diese Auffassung führt zu einer „Problematik der Selbstbejahung“[44], da sich mit dem Verlust des Guten in der Natur auch die eigene Identität – sofern sie i.S. Taylors eine moralische Identität ist – nicht mehr bejahen lässt.

Dennoch entfacht die Krise der Bejahung neben vielfachen Formen nihilistischer Verzweiflung auch neue Weisen, an einer Transfiguration des Bestehenden zu arbeiten. Zwar können die Bedingungen des Guten nicht mehr mit Verweis auf die Natur begründet werden, doch die Möglichkeit ihrer Verwirklichung findet weitere Quellen. Als Suche nach einem Ausweg aus dem grassierenden Wertezerfall des späten 19. Jahrhunderts offenbaren sich die Werke Kierkegaards, Dostojewskis und Nietzsches. Sie unternehmen auf je unterschiedliche Weise den Versuch, dem nihilistischen Dilemma ethischer Haltlosigkeit zu begegnen und dem zerfallenden Wertehorizont ihrer Zeit neue Orientierungsmöglichkeiten entgegenzusetzen. Da ihre Werke auch auf Hesses literarisches Schaffen maßgeblichen Einfluss nahmen, ist in je eigenen Kapiteln der spezifische Bezug in dessen Rezeption nachzuweisen.[45] Im Folgenden sei jedoch bereits der allgemeine epiphanische Charakter ihrer Schriften skizziert.

Im ausgehenden 19. Jahrhundert besteht der Glaube an die Möglichkeit einer wohlwollenden Natur und – auf einer tieferen Ebene – der göttlichen Gnade weiter, jedoch könnte ebensogut ihr Gegenteil gelten. Durch die Relativierung des bestehenden Werterahmens spalten die auftretenden Konfliktlinien zwischen Naturalismus und Glaube nicht nur die Gesellschaft; die Widersprüche zwischen den verschiedenen Möglichkeiten der Sinnstiftung treten auch im Bewusstsein der Einzelnen zutage. Aus dieser Not macht Søren Kierkegaard eine Tugend, indem er die Problematik der Wahl des eigenen Selbst in den Mittelpunkt seiner Philosophie stellt. Diese Wahl findet statt im Übergang von der ästhetischen zur ethischen Existenz; Kierkegaard beschreibt damit die Transfiguration des Individuums aus Verzweiflung und Angst vor der eigenen Endlichkeit hin zu deren Bejahung vor dem Hintergrund des Unendlichen. Der ethischen Existenz liegt demnach immer ein Akt der Selbstbejahung zugrunde. Indem der einzelne Mensch sich selbst in seiner Endlichkeit bejaht, sagt er auch ja zur Unendlichkeit der Schöpfung, in die er gestellt ist. Mitunter erscheint diese Selbst- und Welt-

[42] Taylor 1994 [1989], S. 777.
[43] Taylor 1994 [1989], S. 766.
[44] Taylor 1994 [1989], S. 779.
[45] Vgl. hierzu die Ausführungen in Kap. 3.2, 3.4 (S. 165-176) und 3.5 (S. 191-201).

bejahung vor der geschilderten Gleichgültigkeit einer amoralischen Natur als etwas Paradoxes; in jedem Fall aber trägt die Transfiguration vom ästhetischen zum ethischen (und in Kierkegaards späten Schriften zum religiösen) Selbst epiphanischen Charakter, wenngleich das Epiphanische dabei nicht als Moment einer sinnstiftenden Offenbarung, sondern der Resignation und Verzweiflung gekennzeichnet wird.[46]

Dostojewski begegnet dem Paradox der Bejahung eines abzulehnenden Weltganzen in fast allen seiner Romane. Wie Taylor geltend macht, sind es empfindsame Figuren wie Rodion Raskolnikow, die sich von der Schlechtigkeit der Welt anstecken lassen und ihren dadurch verursachten Selbsthass wieder auf ihre Umgebung übertragen. Terror- und Willkürakte sind die Folge. Nicht selten werden sie unter dem Vorwand praktiziert, die Welt dadurch besser machen zu wollen. Als Ausweg aus diesem Teufelskreis von Gewalt und Gegengewalt erscheint allein die Liebe, der Dostojewski ganz im Sinne der Romantik die Fähigkeit zur Transfiguration zuspricht: „Was uns verwandeln wird, ist die Fähigkeit, die Welt und uns selbst zu lieben und die Welt allem Bösen zum Trotz als etwas Gutes zu sehen.“[47] Am Beginn dieser Verwandlung steht jedoch die schmerzhafte Akzeptanz der eigenen Mitschuld am mangelhaften Zustand der Welt. Die Akzeptanz der eigenen Mängel lässt die Mängel der Welt und der Menschen aber auch in einem anderen Licht erscheinen; sie fordert kein bedingungsloses Ja zu allem Bösen, sondern setzt den Kräften des Hasses und der Gewalt die Kräfte der Liebe und des Wohlwollens entgegen. Mit dieser anderen möglichen Wirklichkeit, die wie „ein Wunder angesichts all des Bösen und Niederträchtigen“ wirkt, zeigt Dostojewski einen Weg zur Transfiguration des Bestehenden.[48]

Nietzsche schlägt in gewisser Weise den entgegengesetzten Weg zu Dostojewski und Kierkegaard ein, indem er Welt- und Selbstablehnung nicht durch gesteigertes Moralbewusstsein, sondern im Gegenteil durch die Verneinung der von ihm als Grund menschlichen Leidens erachteten „christlichen Sklavenmoral“ zu überwinden versucht. Er sieht in der Mitleidsethik nicht den Ausdruck eines in der Natur oder göttlichen Gnade waltenden Wohlwollens, sondern lediglich eine Waffe zur Unterwerfung der Stärkeren unter die Schwächeren. Der Mensch ist von Natur aus nicht mit Nächstenliebe, wohl aber mit dem „Willen zur Macht“ ausgestattet. Wer Mitleid oder Nächstenliebe an den Tag legt, handelt gegen seine innere Natur und schadet damit sich selbst. Selbst- und Weltablehnung sind die Konsequenz. Nach Nietzsche bewirkt die christliche Ethik damit genau das Gegenteil von dem, was sie erreichen soll: eine Bejahung des Selbst und der Welt. Wer sich und die Welt bejahen will, muss die

[46] Taylor 1994 [1989], S. 779 ff.
[47] Taylor 1994 [1989], S. 783.
[48] Taylor 1994 [1989], S. 783.

„Sklavenmoral“ überwinden und den „Willen zur Macht“ anerkennen. Durch die Anerkennung der amoralischen Kräfte im eigenen Inneren gelingt es nicht nur, die Welt als etwas Gutes zu sehen, sondern auch eine Transfiguration im Sinne dieser anderen möglichen Wirklichkeit zu vollziehen. Dem neuen Wertehorizont des Übermenschen entspricht aber nicht nur die jenseits von Gut und Böse stehende Schönheit der Natur, sondern auch die ästhetische Dimension in Nietzsches Werken. Der poetische Duktus des *Zarathustra* (1883-1885) ist nicht nur Mittel zum Zweck, sondern lässt eine andere Möglichkeit des Seins als Epiphanie aufscheinen.[49]

Bezeichnend für die epiphanische Kunst der Moderne ist das Eingeständnis ihrer Unvereinbarkeit mit der empirischen Wirklichkeit auf Dauer. In einzelnen Momenten scheint die Verwirklichung einer Epiphanie möglich, jedoch wird sie von der Widerspenstigkeit des Faktischen meist allzu schnell wieder eingeholt. Taylor nimmt Thomas Manns *Zauberberg* (1924) als Beispiel für seine These, dass sich eine andere Möglichkeit des Seins nicht einfach auf Gegebenheiten übertragen lässt, sondern den Menschen „dazu verurteilt, auf mehr als einer Ebene zu leben“.[50] So wird Hans Castorp durch den Schneetraum die Möglichkeit einer Welt voller Güte und Liebe offenbar, der Ausbruch des Krieges konfrontiert ihn jedoch bald wieder mit der grausamen Realität. Ihre Unwirklichkeit verleiht Epiphanien oft den Charakter des Utopischen; Widersprüchlichkeiten und paradoxe Erscheinungen lässt man in der Moderne aber gelten. Es soll nicht der Anschein erweckt werden, als ob die Kunst um einer oberflächlichen Harmonie willen unliebsame Wahrheiten verdränge. Epiphanien haben daher niemals Gebotscharakter. Vor der Erfüllung der höchsten Ideale warnt stets das Bewusstsein, dass in deren Namen oft die grausamsten Verbrechen verübt wurden.

Dennoch ist der Bereich des Idealen für Taylors Ethikverständnis von zentraler Bedeutung. Vorstellungen des Guten können seiner Meinung nach zwar nur umgesetzt werden, wenn sie von dem Zwang befreit sind, sich selbst im Weg zu stehen, d.h. aufgrund katastrophaler Fehlinterpretationen zu Hass und Gewalt anzustacheln. Das Hypergut der universellen Achtung spielt hierbei eine wichtige Rolle. Achtsamkeit gegenüber dem Anderen bewahrt vor einseitigen Ausschreitungen zugunsten eines übersteigerten Ideals. In Idealen und idealistischen Anschauungen aber aufgrund der Möglichkeit ihres Missbrauchs die Ursache jeglichen Übels zu sehen, kommt für Taylor einem Trugschluss gleich. Hinsichtlich idealistischen Eifers und seiner potentiell verheerenden Folgen hält er Besonnenheit zwar für ratsam, was für ihn aber kein hinreichender Grund ist, um deshalb sämtliche Ausrichtungen an Idealen und anderen Vorstellungen des Guten zu unterlassen:

[49] Taylor 1994 [1989], S. 784 ff. und S. 891 f.
[50] Taylor 1994 [1989], S. 834.

> Sinnvoll ist die besonnene Strategie unter der Voraussetzung, daß dem Dilemma nicht zu entgehen ist, daß die höchsten spirituellen Bestrebungen zur Verstümmelung oder zur Zerstörung führen müssen. Doch wenn ich eine letzte unabgesicherte Behauptung aufstellen darf, möchte ich sagen, daß ich mich nicht damit abfinde, daß dies unser unabänderliches Schicksal sein soll. Das Verstümmelungsdilemma ist in gewissem Sinne unsere größte spirituelle Herausforderung, kein unerbittliches Fatum.[51]

Mit dieser Zuspitzung stellt Taylor am Ende seines Buches *Die Quellen des Selbst* nicht nur heraus, dass es in seinen Augen wichtig ist, auf hohe Maßstäbe und spirituelle Ausblicke nicht zu verzichten, wenn man das Gute in der Welt weiter verwirklichen möchte; er bekennt sich auch indirekt zu Dostojewskis trotzigem Widerstand gegen eine Gesellschaft, die im Namen hoher Ideale Hass und Gewalt hervorbringt. Indirekt wendet er sich zudem gegen Nietzsche, wenn er darin eine Haltung sieht, die dessen *amor fati* bestreitet und allen Wahrscheinlichkeiten zum Trotz an eine andere mögliche Wirklichkeit glaubt, die sich um der Liebe willen der unschuldig Leidenden annimmt.[52] Nietzsche und Dostojewski bleiben damit für die „Konflikte der Moderne" virulent.[53] Sie stehen für zwei nicht mehr ineinander auflösbare „Grenzbereiche der Erkundung" neuer Werthorizonte, die sich positiv wie negativ auf eine christliche Moralquelle stützen und nach neuen Ausdrucksformen des Guten suchen, die sich von den Rahmenbedingungen einer natürlichen oder göttlichen Ordnung distanzieren. Da beide Ordnungen mit der instrumentellen Vernunft als in sich widersprüchlich, vor allem aber als mit den ursprünglich durch sie hervorgerufenen Empfindungen des Guten nicht vereinbar erscheinen, können sie nicht mehr vorbehaltlos bejaht werden.

Mit der Krise der Bejahung geht eine Krise des Gewissens einher.[54] Wenn Gott und die Natur nicht mehr mit Vorstellungen des Guten kongruieren, muss sich auch das Gewissen als „innerer Kompass" an neuen Rahmenbedingungen orientieren. Rousseaus Auffassung, nach der das Gewissen „in der Sprache der Natur" zu uns spricht,[55] kann von Nietzsche und Dostojewski nicht unhinterfragt bleiben. Zu viele amoralische Kräfte wirken in ihr, als dass die natürliche Ordnung im Rahmen einer traditionell christlich geprägten Ethik als gut angesehen werden könnte. Diesem Widerspruch und Ausdruck eines suchenden Gewissens begegnet Nietzsche durch die radikale Umwertung des in Kategorien von Gut und Böse denkenden christlichen Moralbewusstseins. Sein Gegenentwurf gipfelt in der Ethik der beiden Schriften *Jenseits von Gut und Böse* (1886) und *Genealogie der Moral* (1887), die den Übermenschen den Bedingungen einer amoralischen Natur angleichen sollen, indem sie das „schlechte Ge-

[51] Taylor 1994 [1989], S. 899.
[52] Deutlicher wendet er sich an anderer Stelle gegen Nietzsche und dessen „verheerende Kritik". – Vgl. Charles Taylor: *Ein säkulares Zeitalter*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag 2009 [engl. Original 2007], S. 320.
[53] Taylor 1994 [1989], S. 855 ff.
[54] Zur Krise des Gewissens vgl. die Ausführungen in Kapitel 2.1, S. 70 f.
[55] Jean Jacques Rousseau: *Èmile.* [1762] Zitiert nach Taylor 1994 [1989], S. 623.

wissen“ gegen seine natürlichen Triebe überwinden.[56] Bei Dostojewski ist von Angleichung an die Amoralität der Natur zwar ebenfalls die Rede, wie z.B. in den *Dämonen* (1872) an Stawrogins Bekennerschreiben deutlich wird.[57] Doch statt einer „Überwindung der Moral“[58] das letzte Wort zu überlassen, zeichnet er weitere Figuren, die trotz aller Verzweiflung beharrlich Widerstand gegen die ungerechte Einrichtung der Welt leisten. Inwiefern der Herrschaft von Gewalt und Lüge nicht doch eine andere, bessere Wirklichkeit gegenübergestellt werden kann, fragt Dostojewski am Beispiel Dimitrij Karamasows, der sich – selbst unschuldig – des Mordes an seinem Vater schuldig bekennt. Damit werden trotz aller Zweifel an einer gerechten Ordnung der Welt die Einflüsse der Romantik auf Dostojewskis „Lebensprojekt der Harmonisierung einer unharmonischen Welt“[59] deutlich.

Das Gewissen spielt dabei eine zentrale Rolle als jene Kraft, die stets nach einer Übereinstimmung mit starken Wertungen sucht. Bei Nietzsche treibt das „schlechte Gewissen“ dazu an, traditionelle Moralvorstellungen über Bord zu werfen und nach neuen Maßstäben Ausschau zu halten, die mit den Forderungen des Willens zur Macht in Einklang stehen. Dostojewskis Figuren hören auf ihr Gewissen, um der Herrschaft von Willkür und Gewalt ihre Vorstellungen von Moral und gutem Leben entgegenzustellen. Bei beiden Autoren wird damit das Streben nach einer Auflösung der Dissonanz zwischen Selbst und Welt deutlich. Das Gewissen fungiert dabei als diejenige Instanz, die die Angleichung der starken Wertungen des Selbst an den Zustand der Welt (Nietzsche) bzw. den Zustand der Welt an die starken Wertungen des Selbst (Dostojewski) voranzutreiben sucht. Auch wenn eine völlige Übereinstimmung von Selbst und Welt niemals erreicht werden kann, bilden doch bestimmte Vorstellungen des Guten einen Orientierungsrahmen in diesem unabschließbaren Prozess der Selbst-Verständigung. Moralische Identität im Sinne Taylors ist also kein Zustand, sondern die immerwährende Suche des Selbst nach größtmöglicher Übereinstimmung mit seinen starken Wertungen.

Das Gewissen dient bei dieser Suche als Indikator für den Grad an Übereinstimmung und äußert sich in moralischen Gefühlen. Nach Hans Joas’ Analyse von Taylors Arbeit stehen diese moralischen Gefühle meist in einem Verhältnis der Spannung zu bereits artikulierten starken Wertungen.[60] Sie sind das gefühlte Erlebnis dieser Spannung. Anhand moralischer

[56] Vgl. Friedrich Nietzsche: *Zur Genealogie der Moral.* In: *Friedrich Nietzsche. Jenseits von Gut und Böse. Zur Genealogie der Moral.* Kritische Studienausgabe [= KSA], Bd. 5. Hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. Berlin/New York: Walter de Gruyter ³1993. Nachweise S. 321 f. und 409 f.
[57] Vgl. Fjodor M. Dostojewski: *Die Dämonen*. [1873] München: R. Piper & Co. Verlag 1980. S. 605-623.
[58] KSA Bd. 5, S. 51.
[59] Rainer Grübel: *Wird Schönheit die Welt retten? Der Wettstreit zwischen Ethik und Ästhetik in Ivan Karamazovs „Parabel vom Großinquisitor“*. In: *Gut und Schön? Die neue Moralismusdebatte am Beispiel Dostoevskijs*. Hg. v. Catrin Misselhorn, Schamma Schahadat u.a. Paderborn: Wilhelm Fink 2014. S. 185-200. Nachw. S. 197.
[60] Hans Joas: *Die Entstehung der Werte.* Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag 1997. S. 208 f.

Gefühle entwickelt sich also ein Gespür dafür, auf welche starken Wertungen es im Leben wesentlich ankommt. Sie spielen damit eine maßgebliche Rolle in der Ausrichtung der moralischen Identität eines Menschen. Aus ihrer Reflexion ergeben sich laut Taylor „diejenigen Überzeugungen, die mein Gewissen verpflichten und die Werte betreffen, mit denen ich mich am stärksten identifiziere und die es mir erlauben, mich in einem durch Pluralität bestimmten moralischen Raum zu orientieren“.[61] Die Wahrnehmung und Artikulation moralischer Gefühle beinhaltet demnach stets auch eine Bekundung des individuellen Strebens nach Übereinstimmung von Selbst- und Welterfahrung bzw. nach Sinn und Ordnung in den bisweilen kontingenten Entwicklungen des Lebenslaufs.

Im Hinblick auf die hier zu analysierenden Romane und Erzählungen liefert Taylors Ansatz damit einen wichtigen methodischen Zugang, da Hesse in seinen Figuren ebenfalls jene Spannung zum Ausdruck bringt, die sich aus den Bekundungen ihrer individuellen moralischen Gefühle gegenüber oft anders lautenden gesellschaftlichen Normen ergibt. Die aus dieser Spannung resultierende Handlung äußert sich in den meisten Fällen als Versuch der Protagonisten, ihren jeweils eigenen starken Wertungen auch gegen Widerstände nachzugehen und ihre dabei zum Vorschein kommende moralische Identität soweit als möglich Wirklichkeit werden zu lassen.

Hesses Charakteren gelingt dieser Versuch nicht immer und wenn, dann ist sein Erfolg (mit wenigen Ausnahmen) nur temporär. Stets geht dem Gelingen jedoch die Erfahrung eines epiphanischen Moments voraus. Das Epiphanische und seine von Taylor explizierte Funktion einer „Wiederherstellung der Verbindung mit einer Moralquelle“[62] wird daher im Rahmen der Werkanalyse ein zentraler Gegenstand der Untersuchung sein und das in zweifacher Hinsicht: (1) inhaltlich, d.h. als Untersuchung der Auswirkungen des Epiphanischen auf die Identität der handelnden Figuren und (2) formal anhand der Fragestellung, inwiefern sich Hesses poetische Verfahren als epiphanische Kunst erweisen.

Zuletzt bleibt noch die Frage, welche Rolle das Gewissen in der Auseinandersetzung mit dem Epiphanischen spielt. Hier ist auf eine These Paul Ricoeurs hinzuweisen, die besagt, dass das Gewissen sowohl ein Phänomen der Bezeugung einer epiphanischen Erfahrung als auch der Aufforderung ist, dieser Erfahrung gemäß zu handeln.[63] Die Herleitung dieser These und ihre Bedeutung für das weitere methodische Vorgehen in dieser Arbeit, soll im folgenden Kapitel dargelegt werden. Dabei wird an das bereits bei Taylor erwähnte Motiv angeknüpft, dass moralische Gefühle meist in narrativer Form artikuliert werden. Es wird sich zeigen, dass

[61] Jocelyn Maclure, Charles Taylor: *Laizität und Gewissensfreiheit.* Berlin: Suhrkamp Verlag 2011. S. 102.
[62] Vgl. Zitat zu Anm. 36.
[63] Vgl. Kap. 1.3, S. 57.

sich für Ricoeur die aufgrund moralischer Gefühle konstituierte moralische Identität einer Person in erster Linie als eine narrative Identität erweist.

1.3 Methodische Eingrenzung III: Motivationale Aspekte (Paul Ricoeur)

Das Phänomen der Suche nach Ausdruck und Verwirklichung starker Wertungen versucht Paul Ricoeur in seinen Schriften mit dem Konzept der *narrativen Identität* zu fassen. Sie wird als artikulierte Erfahrung einer im Selbst angelegten Andersheit eingeführt, deren genauerer Charakterisierung Ricoeur vor allem in *Das Selbst als ein Anderer* (1990) nachgeht. Grundsätzlich lässt sich diese Erfahrung der Andersheit als eine Erfahrung der Dezentriertheit beschreiben,[1] die das Selbst durch Zentrierung seines Denkens und Handelns auf das Andere hin zu überwinden versucht. Diesem Streben gibt das Selbst Ausdruck in narrativer Form, indem es seine Vorstellungen über sich selbst, seine Vergangenheit und seine Zukunft als Geschichte erzählt. Als charakteristisch für diesen Vorgang erachtet Ricoeur eine die aristotelische Dichotomie von Geschichtsschreibung und Dichtung unterlaufende „Überkreuzung von Geschichte und Fiktion“:

> Unter Überkreuzung von Geschichte und Fiktion verstehen wir die sowohl ontologische als auch epistemologische Fundamentalstruktur, aufgrund deren Geschichte und Fiktion ihre je eigene Intentionalität nur dadurch konkretisieren können, daß sie Anleihen bei der Intentionalität des jeweils anderen narrativen Modus machen.[2]

Diese Hypothese, die Ricoeur bereits in *Zeit und Erzählung* (1985) aufstellt, bildet die Grundlage für seine Theorie der narrativen Identität. Da sie für das Gattungsverständnis in Hesses Romanen und Erzählungen ebenfalls aufschlussreich ist,[3] soll ihre weitere Ausformulierung hier in den dafür wesentlichen Punkten nachgezeichnet werden. Die oben genannten Anleihen, die beide narrativen Modi aneinander machen, beschreibt Ricoeur weiter wie folgt:

> Wenn diese Hypothese richtig ist, darf man sagen, daß die Fiktion quasi-historisch ist, gerade so wie die Geschichte quasi-fiktiv ist. Die Geschichte ist quasi-fiktiv, da die Quasi-Gegenwart der Ereignisse, die dem Leser durch eine lebendige Erzählung ›vor Augen‹ geführt werden, durch ihre Anschaulichkeit und Lebendigkeit den nötigen Ersatz bietet für das sich entziehende Vergangensein der Vergangenheit, von dem die Paradoxe der Repräsentanz ein beredtes Zeugnis ablegen. Die Fiktionserzählung ist insoweit quasi-historisch, als die irrealen Ereignisse, von denen sie berichtet, Vergangenheit sind für die narrative Stimme, die sich an den Leser wendet; deshalb gleichen sie vergangenen Ereignissen und gleicht die Fiktion der Geschichte.[4]

---

[1] Vgl. Ricoeur 1996 [1990], S. 372.
[2] Paul Ricoeur: *Zeit und Erzählung. Band III. Die erzählte Zeit.* München: Wilhelm Fink Verlag 1991 [frz. Original 1985], S. 295.
[3] Vgl. hierzu etwa die Ausführungen in Kap. 4.4, S. 406 f.; Kap. 4.5, S. 443 f.
[4] Ricoeur 1991 [1985], S. 308.

Zu den quasi-historischen Eigenschaften der Fiktion führt Ricoeur weiter aus, dass sie sich den Verfahren eines historiographischen Berichts annähern, wenn sie ihren Gegenstand, das Wahrscheinliche, ebenso behandeln wie das Tatsächliche:

> Die Interpretation, die ich hier für den ›quasi-historischen‹ Charakter der Fiktion vorschlage, überschneidet sich ganz offensichtlich mit der, die ich für den ›quasi-fiktiven‹ Charakter der historischen Vergangenheit vorgeschlagen habe. Denn ihre Funktion, im Dienst der Geschichte *nachträglich* gewisse unverwirklichte Möglichkeiten der historischen Vergangenheit freizulegen, kann die Fiktion nur erfüllen, weil sie selber einen quasi-historischen Charakter und derart das Vermögen der Retrospektion besitzt. Die *Quasi-Vergangenheit* der Fiktion wird dadurch zu einem Instrument, das es erlaubt, *die in der wirklichen Vergangenheit unterdrückten Möglichkeiten* aufzudecken. Das, was ›hätte geschehen können‹ – das Wahrscheinliche nach Aristoteles –, deckt sowohl die Potentialitäten der ›wirklichen‹ Vergangenheit wie auch die ›unwirklichen‹ Möglichkeiten der reinen Fiktion ab.[5]

Die Fiktion wird hier also als eine Art Erweiterung der Geschichtsschreibung aufgefasst, welche das Berichten über tatsächlich stattgefundene Ereignisse um den Bereich der Möglichkeiten anderer Entwicklungen ausdehnt. Umgekehrt verfährt auch die Geschichtsschreibung wie eine fiktionale Erzählung, wenn sie von einem Ereignis wie von einem Eintreten einer Wahrscheinlichkeit in die Wirklichkeit berichtet. Von diesem Punkt der „wechselseitigen Durchdringung von Geschichte und Fiktion, die hervorging aus den überkreuzten Verfahren einer Fiktionalisierung der Historie und einer Historisierung der Fiktion“, zieht Ricoeur nun die Verbindung zu seinem Begriff der narrativen Identität:

> Diese Dialektik der Überkreuzung wäre schon für sich allein ein Zeichen für die Inadäquation der poetischen Antwort auf das aporetische Problem [des Versuchs einer dauerhaften Überbrückung des Grabens zwischen kosmologischer und phänomenologischer Zeit, Anm. d. Verf.], ginge aus dieser gegenseitigen Befruchtung nicht ein *Sprößling* hervor, dessen Begriff ich hier einführen möchte und der für eine gewisse Vereinheitlichung der unterschiedlichen Sinneffekte der Erzählung sorgt. Der zarte Sprößling, der aus der Vereinigung von Geschichte und Fiktion hervorgeht, ist die *Zuweisung* einer spezifischen Identität an ein Individuum oder eine Gemeinschaft, die man ihre *narrative Identität* nennen kann.[6]

Als ein wesentliches Merkmal der narrativen Identität diagnostiziert Ricoeur deren „prinzipielle Instabilität“, die sie vor allem in Bezug auf das Erzählen von fiktiven wie (auto)biographischen Lebensgeschichten auszeichnet. Den Schlüssen hermeneutischer Text-

[5] Ricoeur 1991 [1985], S. 310. – Hervorhebungen im Original.
[6] Ricoeur 1991 [1985], S. 395. – Hervorhebungen im Original.

auslegung ähnlich,[7] ist auch sie in ständiger Neubildung begriffen. Der Akt ihrer „Zuweisung" ist also potentiell unabschließbar:

> Zunächst ist die narrative Identität keine stabile und bruchlose Identität; genauso wie man verschiedne Fabeln bilden kann, die sich alle auf dieselben Vorkommnisse beziehen […], genauso kann man auch für sein eigenes Leben stets unterschiedliche, ja gegensätzliche Fabeln ersinnen. In dieser Hinsicht könnte man sagen, daß – im Wechselspiel der Rollen von Historie und Fiktion – die historische Komponente der Autobiographie ihre Erzählung aus einer Chronik schöpft, die denselben dokumentarischen Beweisverfahren unterworfen ist wie jede andere historische Narration auch, während die fiktionale Komponente sie aus Phantasievariationen schöpft, die die narrative Identität destabilisieren. So gesehen ist die narrative Identität in ständiger Bildung und Auflösung begriffen, und die Vertrauensfrage, die Jesus seinen Jüngern stellte – Wer saget ihr aber, daß ich sei? – kann jeder sich selbst stellen und dabei dieselbe Ratlosigkeit verspüren wie die von Jesus befragten Jünger. Die narrative Identität ist mithin mindestens ebensosehr der Name eines Problems wie einer Lösung.[8]

Diesen Doppelcharakter der narrativen Identität versucht Ricoeur anhand einer Gegenüberstellung zu erhellen, die der Vorstellung des Selbst als einer festen, unveränderlichen Größe – wie etwa der des „punktförmigen Selbst" bei Locke[9] – die Vorstellung des Selbst als einer variablen Größe entgegensetzt. Zur Unterscheidung der beiden Größen führt Ricoeur an dieser Stelle die Begriffe der *idem*- und der *ipse*-Identität ein:

> Das Dilemma verschwindet, wenn man die im Sinne eines Selben (*idem*) verstandene Identität durch die im Sinne eines Selbst (*ipse*) verstandene Identität ersetzt; der Unterschied zwischen *idem* und *ipse* ist kein anderer als der zwischen einer substantialen oder formalen und der narrativen Identität. Die Ipseität entgeht dem Dilemma des Selben und des Anderen insofern, als ihre Identität auf einer Temporalstruktur beruht, die dem Modell einer dynamischen Identität entspricht, wie sie der poetischen Komposition eines narrativen Textes entspringt. Vom Selbst läßt sich daher sagen, daß es durch die reflexive Anwendung der narrativen Konfiguration refiguriert wird. Im Unterschied zur abstrakten Identität des Selben kann die für die Ipseität konstitutive narrative Identität auch die Veränderung und Bewegtheit im Zusammenhang eines Lebens einbegreifen. Das Subjekt konstituiert sich in diesem Fall, wie Proust es sich wünschte, als Leser und Schreiber zugleich seines eigenen Lebens. Wie die literarische Analyse der Autobiographie bestätigt, wird die Geschichte eines Lebens unaufhörlich refiguriert durch all die wahren oder fiktiven Geschichten, die ein Subjekt über sich selbst erzählt. Diese Refiguration macht das Leben zu einem Gewebe erzählter Geschichten.[10]

Hier trifft sich Ricoeurs Analyse mit Taylors Feststellung jener anthropologischen Besonderheit, derzufolge „wir das eigene Leben im Sinne einer *narrativen Darstellung* be-

[7] Ricoeur beschreibt dieses Phänomen später als „Hermeneutik des Selbst", vgl. ders. 1996 [1990], S. 26.
[8] Ricoeur 1991 [1985], S. 399.
[9] Vgl. hierzu Kap. 1.2, S. 28 und 31.
[10] Ricoeur 1991 [1985], S. 395. – Hervorhebungen im Original.

greifen müssen."[11] In welcher Weise das Erzählen die Identität des Selbst im Sinne des *ipse* „refiguriert", d.h. die biographischen Fakten eines Lebens und ihre narrative Darstellung als sinnvolle Einheit erscheinen lässt, versucht Ricoeur in *Das Selbst als ein Anderer* (1990) darzulegen. Darin verweist er auf die Möglichkeit des Eintretens kontingenter Ereignisse, die sich nicht ohne Weiteres in die sinnhafte Ordnung einer Geschichte integrieren lassen. Das Selbst strebt aber zu jedem Zeitpunkt nach einer „Synthese des Heterogenen",[12] die seine Kontingenzerfahrungen einer narrativen Einheit zuführen soll. Diesen Vorgang beschreibt Ricoeur in Rückgriff auf einen Terminus, den er bereits in *Zeit und Erzählung* anwendet, auch als „Konfiguration".[13] Er definiert sie nun als „Kompositionskunst", die zwischen der „Diskordanz" kontingenter Ereignisse und der „Konkordanz" des Regelsystems einer Fabel (hier verweist er auf das Konzept des *mythos* bei Aristoteles) vermittelt und darauf ausgerichtet ist, die beiden genannten Anteile in ein ausgewogenes, d.h. nach persönlichem Ermessen sinnvoll geordnetes Verhältnis zu bringen.[14] Diese Art Konfiguration eignet dem Erzählen sowohl fiktiver als auch (auto)biographischer Lebensgeschichten. Das, was sie dabei in gleicher Weise kundtut wie definiert, kennzeichnet Ricoeur als narrative Identität:

> Die konkordant-diskordante Synthesis bewirkt, daß die Kontingenz eines Ereignisses zur gewissermaßen nachträglichen Notwendigkeit einer Lebensgeschichte beiträgt, mit der die Identität der Figur gleichzusetzen ist. So wird der Zufall in ein Geschick verwandelt. Und die Identität der Figur, von der man sagen kann, daß sie in die Fabelkomposition verstrickt ist, läßt sich nur im Zeichen dieser Dialektik verstehen. […] Die als Figur der Erzählung begriffene Person ist keine von *ihren* ›Erfahrungen‹ verschiedene Entität. Ganz im Gegenteil: Sie hat Anteil an dem der erzählten Geschichte eigentümlichen Regelsystem dynamischer Einheit. Die Erzählung konstruiert die Identität der Figur, die man ihre narrative Identität nennen darf, indem sie die Identität der erzählten Geschichte konstruiert. Es ist die Identität der Geschichte, die die Identität der Figur bewirkt.[15]

Die so gekennzeichnete narrative Identität unterscheidet Ricoeur in *Das Selbst als ein Anderer* zudem von der Vorstellung einer personalen Identität, deren Erscheinungsbild sich im „Charakter" einer Person zu erkennen gibt. Dieses Phänomen definiert Ricoeur wie folgt:

> Unter Charakter verstehe ich hier die Gesamtheit der Unterscheidungsmerkmale, die es ermöglichen, ein menschliches Individuum als dasselbe zu reidentifizieren. Durch

[11] Vgl. Kap. 1.2, Zitat zu Anm. 14.
[12] Ricoeur 1996 [1990], S. 174.
[13] Vgl. Zitat zu Anm. 10.
[14] Vgl. Ricoeur 1996 [1990], S. 174.
[15] Ricoeur 1996 [1990], S. 182. – Hervorhebung im Original.

> seine deskriptiven Züge […] faßt er numerische und qualitative Identität, ununterbrochene Kontinuität und Beständigkeit in der Zeit zusammen.[16]

Diese Kennzeichnung der personalen Identität entspricht in Ricoeurs Terminologie dem, was er bereits in *Zeit und Erzählung* als *idem*-Identität beschreibt. Gegenüber der narrativen oder *ipse*-Identität zeichnet sie sich vor allem durch ihre „Beständigkeit in der Zeit" aus. Sie garantiert, „daß man heute für denselben gehalten wird, der gestern etwas getan hat und morgen etwas tun wird."[17] Die personale Identität eines Menschen umfasst also all jene Merkmale seines Mensch- und Personseins, die zu unterschiedlichen Zeitpunkten die gleiche „Selbigkeit" aufweisen. Von dieser „Selbigkeit" unterscheidet Ricoeur nun die „Selbstheit" der narrativen Identität, die das Geflecht der Beziehungen des Mensch- und Personseins zur Kontingenz der Ereignisse in der immer wieder neu figurierten Erzählung einer Lebensgeschichte erfasst. Hierbei zeigt sich, dass die „Selbigkeit" verbürgter oder anhand einschlägiger Dokumente nachweisbarer Charaktereigenschaften nach dem oben erwähnten Muster einer „Überkreuzung von Geschichte und Fiktion" um diejenigen Eigenschaften ergänzt wird, deren Eintreten unter sich ändernden Bedingungen wahrscheinlich ist oder sein wird. Die narrative Identität berücksichtigt also neben dem faktisch Verwirklichten auch das weitere Potential der in einer Person angelegten Möglichkeiten der Entwicklung ihres Charakters.

Hier ist nun auf den zu Beginn dieses Kapitels angeführten Begriff der Andersheit zurückzukommen, mit dem geltend gemacht wurde, dass die narrative Identität deren im eigenen Selbst angelegte artikulierte Erfahrung ist. Diese Andersheit umfasst also das Potential an (noch) nicht verwirklichten Möglichkeiten des Seins einer Person. Einer genaueren, jedoch unter steter Berücksichtigung ihrer Vorläufigkeit ausgeführten Charakterisierung dieser Andersheit kommt Ricoeur nach, indem er sie als jedem Leben zugrunde liegende Potenz des Seins („puissance d'être") beschreibt. Von dieser Potenz des Seins unterscheidet er wiederum die in jedem Menschen angelegte Potenz seiner Persönlichkeit, die durch Handlung verwirklicht wird. Diesen Vorgang der Realisierung eines bestimmten Potentials durch einen konkreten Akt verbindet Ricoeur in seiner weiteren Argumentation mit der Vorstellung des aristotelischen Begriffs der *energeia*. Sie steht in einem Verhältnis der Spannung zu der jedes Sein fundamentierenden „puissance d'être". Ricoeur schreibt hier von einem Verhältnis der „Dezentrierung", welche das Selbst durch die Dynamik seiner Handlungen (*energeia*) von der ursprünglichen Einheit mit der „puissance d'être" entfernt.[18] Zu einer vollständigen Absonderung kommt es jedoch nicht. Vielmehr bleibt die Verbindung des Selbst zur Potenz des

[16] Ricoeur 1996 [1990], S. 148.
[17] Ricoeur 1996 [1990], S. 357.
[18] Ricoeur 1996 [1990], S. 372.

Seins in der Dynamik von Potenz und Akt weiterhin sichtbar: die *energeia* ist Schauplatz „der *Lesbarkeit* dieser von allen übrigen unterschiedenen Seinsbedeutung“.[19] Diese Idee entlehnt Ricoeur der Vorstellung des *conatus* in Spinozas *Ethik* (1677), derzufolge jedes Lebewesen in der Einheit mit der Potenz des Seins (bei Spinoza: Gott) zu beharren strebt.[20] Im Zustand der Dezentrierung kann die „puissance d’être“ jedoch nicht anders denn als Erfahrung einer im Selbst angelegten Andersheit artikuliert werden. Ihr Ausdruck durch Handlung oder deren Nachahmung in fiktiver Form (nach Aristoteles z.B. in der Tragödie) ist also zugleich Ausdruck der Mittelbarkeit des Verhältnisses des einzelnen Menschen zu dem als von sich selbst verschieden erfahrenen Anteil seiner Person an der Potenz des Seins. Mit dem Begriff der „Lesbarkeit“ verweist Ricoeur auf eben dieses Verhältnis der Mittelbarkeit, das ebenso wie das eines Textes, Bildes oder sonstigen mimetischen Verfahrens zur Darstellung der Wirklichkeit von seinem Gegenstand verschieden ist. Diese Verschiedenartigkeit bzw. „Andersheit“ erweist sich demnach nicht als Ausdruck einer Trennung oder Isolation von der Potenz des Seins, sondern vielmehr als Mittelbarkeit oder Perspektivität ihrer Wahrnehmung. Das vorläufige Fazit dieser Überlegungen formuliert Ricoeur wie folgt:

> Worauf es mir schließlich mehr als auf alle anderen ankommt, ist die Idee, auf die sich die obige Diskussion der *energeia* bei Aristoteles zubewegte, das heißt einerseits darauf, daß gerade am Menschen […] die Seinsmächtigkeit aller Dinge am deutlichsten ablesbar ist, und andererseits darauf, daß jegliches Ding in verschiedenen Graden die Potenz oder das Leben ausdrückt, das Spinoza das Leben Gottes nennt.[21]

Auch wenn die „Andersheit“ der Potenz des Seins moralisch nicht bewertet werden kann, sieht Ricoeur in der Auseinandersetzung mit ihr dennoch die Möglichkeit, jederzeit Anlass zu moralischem Handeln zu geben. Die Begründung für diese Annahme schildert er ausführlich im 7., 8. und 9. Kapitel von *Das Selbst als ein Anderer*. Diese drei Abhandlungen bezeichnet er auch als „kleine Ethik“.[22] Unter dem Titel *Das Selbst und die ethische Ausrichtung* untersucht er dabei zunächst die teleologischen Aspekte, die zu einer solchen Ausrichtung Anlass geben. Grundlegend geht er dabei von der aristotelischen Vorstellung des *ergon* aus, d.h. der Orientierung der Praxis einer handelnden Person auf das *telos* eines guten Lebens. Für seine weiteren Ausführungen verwendet Ricoeur diesbezüglich auch den Begriff „Lebensplan“ synonym. Unter Berücksichtigung der narrativen Verarbeitung kontingenter Ereignisse gibt er dessen Abhängigkeit vom Kontext der jeweiligen Lebenssituation zu bedenken: „Er ist Schicksalsschlägen unterworfen, die die ausgezeichnete Hellenistin und Philoso-

[19] Ricoeur 1996 [1990], S. 372. – Hervorhebung im Original.
[20] Vgl. Ricoeur 1996 [1990], S. 381 f.
[21] Ricoeur 1996 [1990], S. 382. – Hervorhebung im Original.
[22] Ricoeur 1996 [1990], S. 351.

phin Martha Nussbaum von einer *fragility of goodness* sprechen lassen, was mit ›Brüchigkeit der guten Qualität des menschlichen Handelns‹ zu übersetzen wäre.“[23] Wie im ersten Kapitel dieses theoretischen Überblicks bereits dargelegt, stehen Nussbaums Ausführungen zur Ausrichtung menschlichen Handelns auf das Ziel eines „guten Lebens“ in engem Zusammenhang mit der aristotelischen Vorstellung der *eudaimonia*.[24] Ricoeur greift hier ebenfalls darauf zurück, auch wenn er die ausdrückliche Bezeichnung vermeidet und stattdessen von einer Praxis des „guten Lebens“ schreibt. Vorläufig definiert er diese Praxis als „ethische Ausrichtung“, d.h. als „*Ausrichtung auf das ›gute Leben‹ mit Anderen und für sie in gerechten Institutionen*“.[25]

Als grundlegendes Motiv für die Suche nach dem, was ein „gutes Leben“ ausmacht, erachtet Ricoeur sowohl die Anerkennung anderer als auch der eigenen Person. Die Selbstschätzung sieht er dabei als Ergebnis eines hermeneutischen Prozesses der Konfiguration narrativer Identität und gibt nebenbei zu erkennen, was ihn in dieser Annahme bestärkt: „Hier schließe ich an ein wichtiges Thema Charles Taylors in seinen *Philosophical Papers* an: Der Mensch, so sagt er, ist ein *self-interpreting animal*.“ Die Selbst-Interpretation geht durch die Suche nach einem „guten Leben“ einher mit der Anerkennung des Selbst: „Auf der ethischen Ebene wird die Selbstauslegung zur Selbstschätzung. Und umgekehrt: Die Selbstschätzung folgt dem Schicksal der Auslegung.“[26] Diese Gegenseitigkeit betrifft aber nicht nur das Verhältnis von narrativer Identität und Anerkennung des Selbst, sondern auch die Beziehung zu anderen Menschen. Ricoeur schreibt hier von der „Ähnlichkeit“ als einem Sammelbegriff „sämtlicher ursprünglich ungleicher Verbindungen zwischen einem Selbst und dem Anderen“ und führt dazu weiter aus:

> Die Ähnlichkeit ist die Frucht des Austausches zwischen Selbstschätzung und Fürsorge für den Anderen. Dieser Austausch berechtigt dazu, zu sagen, daß ich mich nicht zu schätzen vermag, ohne den Anderen *wie* mich selbst zu schätzen. […] So werden die Schätzung des *Anderen als eines Sich-selbst* und die Schätzung *seiner selbst als eines Anderen* von Grund auf gleichwertig.[27]

Dem Prinzip der Fürsorge fügt Ricoeur schließlich noch das Prinzip der proportionalen Gleichheit bei, in welchem er die Basis für ein „gutes Leben“ in gerechten Institutionen sieht. Diesen Schritt begründet er mit der darin enthaltenen Möglichkeit einer Anwendung der Anerkennung über den direkten persönlichen Kontakt hinaus: „Die Fürsorge

[23] Ricoeur 1996 [1990], S. 218. – Hervorhebung im Original.
[24] Vgl. die Ausführungen in Kap. 1.1, S. 19 ff.
[25] Ricoeur 1996 [1990], S. 210. – Hervorhebungen im Original.
[26] Ricoeur 1996 [1990], S. 219. – Hervorhebungen im Original. Vgl. auch die Ausführungen in Kap. 1.2, S. 29.
[27] Ricoeur 1996 [1990], S. 235 f. – Hervorhebungen im Original.

gibt dem Selbst einen Anderen zum Gegenüber […]. Die Gleichheit gibt ihm einen Anderen zum Gegenüber, der ein *Jeder* ist.“ Auf diese Weise „fügt die Gerechtigkeit der Fürsorge etwas hinzu, insofern das Anwendungsfeld der Gleichheit die gesamte Menschheit ist.“[28] Abschließend stellt Ricoeur in seiner Diskussion der Anerkennung noch einmal deren Bedeutung für seine weitere Argumentation hinsichtlich der Struktur der Selbstheit heraus:

> Die Anerkennung ist eine Struktur des Selbst, das die Bewegung reflektiert, welche die Selbstschätzung zur Fürsorge und diese zur Gerechtigkeit führt. Die Anerkennung führt die Dyade und die Pluralität in die Konstitution des Selbst selber ein. Indem sich die Gegenseitigkeit der Freundschaft und die proportionale Gleichheit der Gerechtigkeit im Selbstbewußtsein widerspiegeln, machen sie die Selbstschätzung selber zu einer Gestalt der Anerkennung. Was wir in der folgenden Abhandlung über das *Gewissen* sagen werden, hat seine Wurzeln in diesen Verbindungen des Selben und des Anderen im Innersten des Gewissens.[29]

Mit dem letzten Satz schlägt Ricoeur die Brücke von seiner „kleinen Ethik“ hin zu der für sein Werk zentralen Frage nach der Spannung zwischen Selbstheit und Andersheit, in deren Mittelpunkt das Gewissen steht. Dabei geht er davon aus, dass das Gewissen durch einen Akt der Bezeugung des Selbst entsteht:

> Die Bezeugung ist grundlegend die *Selbst*bezeugung. Dieses Vertrauen seinerseits wird ein Vertrauen in die Kraft des Sagens, in die Kraft des Tuns, in die Kraft, sich als Handlungsträger einer Erzählung zu bekennen, schließlich in die Kraft, auf eine Beschuldigung mit einem Akkusativ zu antworten: ›Hier, sieh mich!‹ um einen von Levinas gern gebrauchten Ausdruck zu verwenden. In diesem Stadium wird die Bezeugung die Bezeugung desjenigen sein, was man gemeinhin das moralische Bewußtsein nennt und das im Deutschen eben *Gewissen* genannt wird (besser als der französische Ausdruck: *conscience*, der sowohl *Bewußtsein* als auch *Gewissen* besagt, erinnert das deutsche *Gewissen* an seine semantische Verwandtschaft mit der *Gewißheit*).[30]

Das Gewissen entsteht also, indem sich eine Person als Subjekt der Zurechnung von Handlungen wahrnimmt, die den Bereich der Anerkennung betreffen. Möglicherweise wurde, wie Ricoeur hier mit dem Beispiel der Beschuldigung andeutet, dieser Bereich verletzt. Aber auch jeder die Ethik der Anerkennung respektierende Akt würde das Subjekt in der Gewissheit bestärken, Träger von Handlungen zu sein, die es hinsichtlich ihrer Vereinbarkeit mit den verschiedenen Dimensionen der Ausrichtung auf ein „gutes Leben“ zu verantworten hat. Da sich die Bezeugung als eine Art Momentaufnahme der subjektiven Haltung im Verhältnis zur Anerkennung des Anderen und damit als variabel und kontextabhängig erweist, entspricht sie

[28] Ricoeur 1996 [1990], S. 246. – Hervorhebung im Original.
[29] Ricoeur 1996 [1990], S. 358. – Hervorhebung im Original.
[30] Ricoeur 1996 [1990], S. 34. – Hervorhebungen im Original.

dem Konzept einer „Hermeneutik des Selbst“ weit mehr als der cartesianische Beweis eines objektivierbaren, im Grunde unveränderlichen Ich.[31] Letzteres spielt zwar in Ricoeurs Theorie nach wie vor eine nicht unbedeutende Rolle, doch weist er ihm darin den Status des Selben (*idem*) zu, von dem sich das Selbst (*ipse*) durch die Bezeugung seiner Irreduzibilität auf die Identität mit dem Selben abhebt:

> In der Tat verlor der Pol des Selben als erster seine Eindeutigkeit, insofern er sich in dem Moment aufsplitterte, in dem das Identische von der Scheidelinie, die das *ipse* vom *idem* trennt, durchtrennt wurde. Das Zeitkriterium dieser Trennung, nämlich die Doppelvalenz der Beständigkeit in der Zeit, je nachdem ob diese die Unveränderlichkeit des *idem* oder die Selbst-Ständigkeit des *ipse* bezeichnet, verdient ein letztes Mal in Erinnerung gerufen zu werden. Die Vieldeutigkeit der Selbstheit, die als erste bemerkt wurde, dient gleichsam zur Entdeckung der Vieldeutigkeit des Anderen, das dem Selben, im Sinne des Sich-selbst, gegenübersteht.[32]

Was hier als Entwicklung beschrieben wird, kann auch den Charakter einer Krise annehmen. Das Selbst als ein Anderes als das Selbe wahrzunehmen, hat für die Konfiguration narrativer Identität mitunter denselben Stellenwert wie die Erfahrung kontingenter Ereignisse. Auch an den Protagonisten der hier zu behandelnden Werke Hesses lassen sich die Zeichen einer solchen Krise ablesen. Nicht immer gelingt es ihnen, das in ihnen angelegte Andere in ihr eigenes Selbstbild zu integrieren. Den Versuch dazu unternehmen sie jedoch immer wieder. Als Motivation zu diesem Versuch kann die Hoffnung auf Überwindung jener Diskrepanz gesehen werden, die Ricoeur im Folgenden als „Riss“ in der Identifikation des Selbst mit dem Selben beschreibt:

> Andererseits kann die von den verwirrenden Fällen literarischer Fiktion freigelegte beängstigende Frage *Wer bin ich?* sich in einer gewissen Weise der stolzen Erklärung: ›Hier stehe ich!‹ eingliedern. Die Frage wird dann zu: ›Wer bin ich, der ich so wankelmütig bin, daß Du *trotzdem* auf mich zählst?‹ Die Diskrepanz zwischen der Frage, in deren Abgrund die narrative Einbildungskraft versinkt, und der Antwort des durch die Erwartung des Anderen zur Verantwortung gerufenen Subjektes wird zu einem heimlichen Riß im Zentrum des Engagements selbst. Dieser heimliche Riß macht den Unterschied zwischen der Bescheidenheit der Selbst-Ständigkeit und dem stoischen Stolz starrer Selbstbeharrlichkeit aus.[33]

[31] Vgl. auch die Ausführungen zur „desengagierten Vernunft“ bei Charles Taylor in Kap. 1.2, S. 28 f.

[32] Ricoeur 1996 [1990], S. 383. – Hervorhebungen im Original.

[33] Wie Ricoeur an dieser Stelle seinen Ausführungen noch anfügt, markiert der „Riß“ keineswegs den Beginn einer ewigen Feindschaft zwischen dem Selbst und dem Selben: „Immerhin muß der Einbruch des Anderen, der die Abgeschlossenheit des Selben durchbricht, der Komplizenschaft jener Verzichtsbewegung begegnen können, durch die das Selbst sich für den Anderen als Selbst verfügbar macht. Denn die ›Krise‹ der Selbstheit sollte nicht bewirken, daß der Selbsthaß an die Stelle der Selbstschätzung tritt.“ – Ders. 1996 [1990], S. 205 f. – Hervorhebungen im Original.

Statt von „Bescheidenheit der Selbst-Ständigkeit“ schreibt Ricoeur im Folgenden auch von einer grundlegenden „Passivitätserfahrung“, die sich in der Wahrnehmung manifestiert, dass sich das Zustandekommen des „Risses“ dem willentlichen Einfluss des Subjekts entzieht. Mit dieser Erfahrung geht jedoch, wie oben bemerkt wurde, die Entdeckung der „Vieldeutigkeit der Selbstheit“ einher.[34] Anhand dieser Umschreibung versucht Ricoeur, die Präsenz des Anderen im Selbst auf eine Formel zu bringen und kennzeichnet drei mögliche Bereiche, die der „Riss“ durch die Identifikation des Selbst mit dem Selben offenlegt:

> Zunächst [a.] die Passivität, die in der Erfahrung des Eigenleibes zusammengefaßt wird, oder besser […] des *Leibes*, als Vermittlung zwischen dem Selbst und einer Welt, die selbst nach ihren unterschiedlichen Stufen der Praktikabilität und somit der Fremdheit/Fremdartigkeit aufgefaßt wird. Sodann [b.] die Passivität, die im Verhältnis des Selbst zum *Fremden* im präzisen Sinn des Anderen als das Selbst impliziert ist – die der intersubjektiven Beziehung inhärente Andersheit also. Schließlich [c.] die verborgenste Passivität: jene des Verhältnisses des Selbst zu sich selbst, die das Gewissen ist. Indem wir so das Gewissen als Drittes im Verhältnis zur Passivität-Andersheit des Eigenleibes und zu der des Anderen einsetzen, unterstreichen wir die außerordentliche Komplexität und Beziehungsdichte der Meta-Kategorie der Andersheit. Umgekehrt projiziert das Gewissen, insofern es gleichfalls durch und durch Bezeugung ist, im nachhinein seine Bezeugungskraft auf sämtliche Passivitätserfahrungen, die ihm vorangehen.[35]

Wichtig ist an dieser Stelle zunächst, dass Ricoeur die Erfahrung der Passivität mit der Erfahrung der Andersheit gleichsetzt. Die Wahrnehmung dieser Andersheit im Modus der Passivität hat ihren Ursprung darin, dass man als Mensch die Beschaffenheit des eigenen Körpers, der Mitmenschen und nicht zuletzt des eigenen Selbst nicht frei und selbstbestimmt wählen kann. Als Erfahrungen der Passivität sind diese drei Manifestationen der Andersheit ein das Maß der Freiheit persönlichen Handelns bestimmendes *a priori*. Ganz grundlegend gilt das zunächst für die Andersheit des Eigenleibes: „Ich, als dieser Mensch: Dies ist die erste Andersheit des Leibes gegenüber jeder Initiative. […] Der Leib ist der Ort all jener passiven Synthesen, auf denen die aktiven Synthesen sich aufbauen, welche allein Leistungen genannt werden dürfen“.[36] Dazu zählen nicht zuletzt jene Handlungen, die der Ausrichtung auf das *telos* eines „guten Lebens“ dienen. In Auseinandersetzung mit der zweiten Erfahrung der Passivität – der Andersheit der Anderen – greift Ricoeur auf seine Ausführungen zur Ethik der Anerkennung zurück. Mit Emanuel Levinas sieht er dabei als implizite Form der Achtung des Anderen das Tötungsverbot in der Begegnung zwischen Mensch und Mensch. Anders als Levinas meint Ricoeur jedoch, dass die Anwesenheit des Anderen allein nicht genügt, um

[34] Vgl. Zitat zu Anm. 32.
[35] Ricoeur 1996 [1990], S. 384. – Hervorhebungen im Original.
[36] Ricoeur 1996 [1990], S. 390.

dieses Verbot nicht nur als Verbot, sondern als Ausdruck der persönlichen Gewissheit wahrzunehmen, durch seine Befolgung zur Ausrichtung des eigenen Handelns auf ein „gutes Leben“ beizutragen. Diesen Gedanken präzisiert er wie folgt:

> Mit anderen Worten, muß nicht die Stimme des Anderen, der zu mir sagt: ›Du sollst nicht töten‹, zur meinigen werden, und zwar so, daß sie zu meiner Überzeugung wird, zu der Überzeugung, die den Akkusativ des: ›Hier sieh mich!‹ dem Nominativ des: ›Hier stehe ich‹ gleichstellt? […] Kurz: Braucht es nicht eine Dialogik, die die vorgebliche ab-solute Distanz zwischen dem getrennten Ich und dem belehrenden Anderen durch eine Beziehung überlagert?[37]

Hier werden bereits die Konturen jener Dialogstruktur sichtbar, die Ricoeur zu seiner Vorstellung des Gewissens als einer Manifestation des „Verhältnisses des Selbst zu sich selbst“ führen. Die intersubjektive „Dialogik“ zwischen Ich und Anderem wird zu einem intrasubjektiven Geschehen, indem als Sitz der „Stimme des Anderen“ neben anderen Personen nun das eigene Innere entdeckt wird. Damit geht die Anerkennung der Mitmenschen einher mit einer grundlegenden Selbstschätzung, die es dem Subjekt ermöglicht, das Verhältnis zu sich selbst als dem Verhältnis zu Anderen gleichwertig zu gestalten. Dieses Gestalten hat nun aber seinen Ursprung nicht in einem Akt der freien Deliberation, sondern in jener Erfahrung der Passivität, welche die Entdeckung des Anderen im Selben zu einem *a priori* der weiteren Ausrichtung persönlichen Handelns macht. Das Gewissen ist also nicht Teil der ethischen Ausrichtung des Subjekts, sondern dieser vorgelagert. Somit liegt das Moment der freien Gestaltung des Verhältnisses des Selbst zu sich selbst in der anschließenden Entscheidung für oder gegen die Anerkennung des Anderen. Prinzipiell strebt das Subjekt, wie oben dargelegt, nach einer „Synthese des Heterogenen“, die der Anerkennung des Anderen in der Konfiguration der narrativen Identität Rechnung trägt. Die damit einhergehende Selbstschätzung ist der stärkste Ausdruck einer Synthese der Gegensätzlichkeit von Selbem und Anderem.[38] Da dieser Zustand aber äußerst fragil ist, bedarf es immer wieder neuer Ansätze zu seiner Wiederherstellung. Als Indikator einer gebrochenen Selbstschätzung dient das Gewissen, das Ricoeur hier einmal mehr als der „Dialektik von Selbem und Anderem“ vorgelagerte Erfahrung der Passivität kennzeichnet. Ganz im Sinne einer „Hermeneutik des Selbst“ gibt sie den Anstoß zur Suche nach neuen sprachlichen Ausdrucksmöglichkeiten für das Verhältnis des Selbst zu sich selbst:

> Schließlich sind unsere drei der Ethik gewidmeten Abhandlungen auf der Basis gemeinsamer Begriffe geführt worden […], ohne daß man das Gewissen zu einer zusätz-

[37] Ricoeur 1996 [1990], S. 408.
[38] Vgl. die Ausführungen auf S. 49 und 52.

> lichen Instanz hätte erheben müssen. Nichtsdestoweniger stellt sich insofern ein Problem, als das Gewissen […] diese Begriffe wieder in die Dialektik von Selbem und Anderem einschreibt – im Gewande einer spezifischen Modalität der Passivität. Die Metapher der mir zugleich inneren wie übergeordneten Stimme ist das Symptom oder Anzeichen dieser unvergleichbaren Passivität.[39]

Um das Phänomen der inneren Stimme näher zu kennzeichnen bzw. ihren metaphorischen Charakter wieder in die begriffliche Ausdrucksweise seiner Untersuchung zu übersetzen, greift Ricoeur auf den Terminus der Bezeugung zurück. Darunter verstand er bisher die Bezeugung der Andersheit des eigenen Selbst.[40] Nun fügt er dieser Bedeutung noch das Moment der Aufforderung hinzu. In der Entdeckung der eigenen Andersheit sieht er fortan eine Situation, „die das Phänomen der *Aufforderung* eng mit dem der *Bezeugung* verbindet."[41] Die permanente Präsenz des Anderen im Selben beschreibt er daher auch als „*Aufgefordertsein als Struktur der Selbstheit*"[42] – anhand dieser Annahme trifft er schließlich folgende begriffliche Auslegung der Metapher der inneren Stimme des Gewissens:

> Das Aufgefordertsein würde dann – entsprechend der Metapher der Stimme – das dem Gewissensphänomen eigene Moment der Andersheit bilden. Die Stimme des Gewissens zu hören würde dann ein Aufgefordertsein durch den Anderen bedeuten. […] Verhält es sich so, so besteht die Passivität des Aufgefordertseins in der Situation des Hörens, in der das ethische Subjekt sich einer Stimme gegenübergestellt findet, die in der zweiten Person an es gerichtet ist. In der zweiten Person angerufen zu sein, im Zentrum des Optativs des Gut-lebens, ferner im Verbot zu töten, sodann in der Suche nach der Situation der angemessenen Wahl, dies bedeutet, anzuerkennen, daß man aufgefordert ist, *gut zu leben, mit den Anderen und für sie in gerechten Institutionen und sich selbst als Träger dieses Gelöbnisses zu schätzen.*[43]

Das Moment der Aufforderung macht also immer auch eine Abweichung des eigenen Handelns von persönlichen Vorstellungen über die Ausrichtung eines „guten Lebens" bewusst. Das Gewissen zeigt demnach den „Riss" zwischen bzw. die „Dezentrierung" von personaler und narrativer Identität und mahnt an die Kurskorrektur einer bestimmten Praxis, mitunter sogar eines „Lebensplans". In dieser Weise kann es auch für das Beschreiben von Identität und Handlung der Protagonisten in Hesses Romanen und Erzählungen fruchtbar gemacht werden. Ricoeurs Verständnis des Gewissens erweist sich damit als äußerst aufschlussreicher Ansatz für die Werkanalysen im vierten Kapitel dieser Arbeit. Dort wird anhand der Dezentriertheit und narrativen Identität der handelnden Figuren deren subjektives Erleben

[39] Ricoeur 1996 [1990], S. 410 f.
[40] Vgl. Zitat zu Anm. 30.
[41] Ricoeur 1996 [1990], S. 421. – Hervorhebungen im Original.
[42] Ricoeur 1996 [1990] , S. 425. – Hervorhebungen im Original.
[43] Ricoeur 1996 [1990], S. 421 und 423. – Hervorhebungen im Original.

ihrer selbst als eines oder einer Anderen untersucht. Dieses spezifische „Verhältnis des Selbst zu sich selbst“ ist bei allen hier relevanten Charakteren nachzuweisen. Meist wird es von Hesse figurativ gestaltet, das Andere tritt der Hauptfigur sozusagen als deren zweites Ich gegenüber. Dem Gewissen, das sich in dieser Begegnung des Selbst mit sich selbst bekundet, wird damit eine bildliche Formulierung gegeben, die auf eine weitere begriffliche Bestimmung weitgehend verzichtet. Das heißt nicht, dass Hesse keinen für ihn selbst spezifisch bedeutsamen Gewissensbegriff hatte, sondern dass er sich in seinen literarischen Werken in erster Linie um die Darstellung des damit verbundenen Phänomens bemühte. Das Wort „Gewissen“ taucht daher in seinen Romanen und Erzählungen in expliziter Weise nur sehr selten auf. Weit häufiger hingegen in seinen Briefen, Aufsätzen, Tagebüchern und Rezensionen. Um die spezifische Verwendungsweise des Begriffs „Gewissen“ dort besser einordnen zu können, soll deshalb im Folgenden eine kurze allgemeine Darstellung seiner Geschichte gegeben werden.

2. Exkurs: Zur Begriffsgeschichte und historischen Entwicklung des Gewissens

Für ein angemessenes Verständnis der Ausprägungen gegenwärtiger Vorstellungen von Identität setzt Charles Taylor voraus, „daß wir einen Schnitt durch die Zeit vornehmen, so wie man einen Schnitt durchs Gestein ausführt“.[1] Gleiches gilt auch für eine Untersuchung der Bedingungen des Zustandekommens bestimmter Vorstellungen über das Gewissen. Um das semantische Spektrum im synchronen Gebrauch dieses Begriffs nicht um wesentliche Bedeutungskomponenten zu verkürzen, muss der diachrone Blick auf seine Geschichte berücksichtigt werden. Dabei werden Kontinuitäten, die aufgrund ihrer Ähnlichkeit mit modernen Vorstellungen nicht selten überraschen, ebenso sichtbar wie Diskontinuitäten, die trotz ihrer aktuellen Randständigkeit auf weiterführende Entwicklungsmöglichkeiten hinweisen können. Die weiterhin zugänglichen Quellen der Überlieferung – seien sie nun freiliegend an der Oberfläche eines öffentlichen Diskurses oder in den tieferen Schichten der Archive zu finden – legen Zeugnis ab von diesen Entwicklungen im Wandel eines Begriffs und der mit ihm verbundenen Anschauungen. Beide Variablen, Begriffe und Anschauungen, richten sich aber nach den Veränderungen in deren jeweiligem kulturellen „Erfahrungsraum“ und „Erwartungshorizont“. Mit diesen Termini bezeichnet Reinhart Kosseleck einerseits eine „gegenwärtige Vergangenheit, deren Ereignisse einverleibt worden sind und erinnert werden können“, andererseits eine „vergegenwärtigte Zukunft, sie zielt auf das Noch-Nicht, auf das nicht Erfahrene, auf das nur Erschließbare.“[2] Begriffe und Anschauungen spiegeln also (wenn auch nicht vollumfänglich, so doch in signifikanten Ausschnitten) die mit ihnen verknüpften und im kulturellen Gedächtnis abrufbaren Erfahrungen sowie die sich daran anschließenden Erwartungen für die Zukunft.

Für das Gewissen und die mit seinem Begriff verbundenen Vorstellungen mag dies an folgendem Beispiel veranschaulicht werden: der in der Scholastik aufkommende Ausdruck *syntéresis* bezeichnet den in jedem Menschen angelegten Anteil an Gott. Er gibt die Normen menschlichen Handelns vor, deren Einhaltung das Gewissen (*conscientia*) überprüft. Eine ähnliche Vorstellung ist bei Paul Ricoeur anzutreffen, dessen Modell auf einer im Selbst angelegten „Andersheit“ beruht. In Auseinandersetzung mit dieser Andersheit erfährt das

[1] Taylor 1994 [1989], S. 859.

[2] Reinhart Koselleck: *Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten.* Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag 1979. S. 354 f. – Paul Ricoeur betont in *Zeit und Erzählung* zudem die Universalität der beiden Begriffe: „Reinhart Koselleck hält sie völlig zurecht für metahistorische Kategorien, gültig auf der Ebene einer philosophischen Anthropologie. In dieser Eigenschaft beherrschen sie seit jeher das sogenannte Geschichtsdenken der Menschen, Geschichte verstanden sowohl als gemachte wie auch als berichtete und geschriebene Geschichte. Man kann also von Bedingungen der Möglichkeit sprechen und sie so als transzendentale Kategorien begreifen.“ – Ricoeur 1991 [1985], S. 345.

Selbst im Gewissen die normative Ausrichtung seiner Handlungen.[3] Die Kontinuität zum scholastischen Modell wird dabei aus der Anlage einer normgebenden Instanz im Menschen ersichtlich. Abweichungen ergeben sich bei Ricoeur hingegen aus dem veränderten Erfahrungsraum, in dem das Gewissen nicht mehr primär aus Belegen der heiligen Schrift abgeleitet wird, sowie einem neuen Erwartungshorizont, der gewissenhaftes Handeln nicht mehr als Weg zu göttlicher Gnade, sondern zu innerweltlicher Verwirklichung eines „guten Lebens“ vorsieht.

Die folgende Darstellung versucht, den in diesem Beispiel nur rudimentär aufzeigbaren Wandel des Gewissensbegriffs vor dem Hintergrund sich ändernder Erfahrungsräume und Erwartungshorizonte nachzuzeichnen. In einem ersten Schritt orientiert sich dieser Versuch an Heinz Kittsteiners begriffsgeschichtlich orientiertem Standardwerk *Die Entstehung des modernen Gewissens* (1991), das für den deutschsprachigen Diskurs eine Zeitspanne vom 16. bis frühen 20. Jahrhundert untersucht. In einem zweiten Schritt soll dann die Situation in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts noch einmal genauer beleuchtet werden, um diejenigen Fäden des Gewissensdiskurses aufzunehmen, an die Hermann Hesse in seinen Briefen, Rezensionen, Aufsätzen und nicht zuletzt in seinen literarischen Werken anknüpfen wird. Was die Auseinandersetzung in seinen Schriften zudem prägte, war die Erfahrung der humanitären Katastrophen des Ersten und Zweiten Weltkriegs. Hier gelangt der Diskurs an einen Punkt, an dem die Frage steht, ob das Gewissen angesichts der mehrheitlich akzeptierten Hinnahme millionenfacher Verbrechen gegen die Menschlichkeit als individuell-normgebende Instanz versagt hat. Doch bevor auf diesen doppelten Bruch mit allen bisherigen Erfahrungen eingegangen werden kann, soll zunächst ein Blick auf die Genese des Gewissensbegriffs zwischen früher Neuzeit und Moderne geworfen werden.

[3] Vgl. die Ausführungen im vorangegangenen Kapitel. S. 50 ff.

2.1 Die Entstehung des modernen Gewissens

Das *Historische Wörterbuch der philosophischen Begriffe* (1974) definiert das Gewissen als „a) das im Bewußtsein in Erscheinung tretende *persönliche Betroffensein* von einem konkreten *sittlichen Verhaltensanspruch* (Sollensbewußtsein) oder b) die solches Betroffensein ermöglichende und herbeiführende *Anlage* bzw. deren Substrat (‹Organ›).“[1] Diese Definition stützt sich auf die Analyse und Auswertung zahlreicher Aussagen über das Gewissen wie sie in den namhaftesten, Vorstellung und Begriff maßgeblich prägenden Quellentexten von der Antike bis zur Gegenwart überliefert sind. Doch neben vielen Vorzügen weist dieser Ansatz auch einige Mängel auf, etwa den, dass durch die einseitige Fokussierung auf die „Höhenkammliteratur“ des Diskurses andere Stimmen überhaupt nicht gehört werden, obwohl sie nicht selten viel breitere Resonanz fanden. Dietrich Busse sieht darin ein grundsätzliches Problem der Begriffsgeschichte, da bereits die Fokussierung auf einzelne, abstrahierende Begriffe die historische Wirklichkeit weniger im Rahmen einer Dokumentation konkreter Fakten als im Sinne einer Fiktion abstrakter Ideen repräsentiere: „Diese Fiktion hat zwar einen wissenschaftlich-terminologischen Wert, kann aber nicht mit dem Anspruch verknüpft werden, die Erfahrungen der historischen Individuen zu rekonstruieren.“[2] Zugespitzt bedeutet das, dass die Begriffsgeschichte mit der historischen Alltags-Realität wenig bis nichts gemein hat. Dem kann man mit Paul Ricoeur jedoch entgegenhalten, dass jede Art von Geschichtsschreibung mimetisch verfährt, also in ihren Rekonstruktionen die Vergangenheit unweigerlich fiktionalisiert. Historische Begriffe und Vorstellungen zu untersuchen, setzt Ricoeur daher in Analogie zu Untersuchungen der narrativen Identität, an deren Anfang ebenfalls die Anerkennung einer „Überschneidung von Geschichte und Fiktion“ steht.[3]

Heinz Kittsteiner trägt in seiner Habilitationsschrift *Die Entstehung des modernen Gewissens* in gewisser Weise beiden – sowohl Busses als auch Ricoeurs – Positionen Rechnung. Einerseits nimmt er in seine Arbeit auch nicht-akademische Quellentexte auf, andererseits geht er von deren Konstrukt-Charakter aus und ergänzt damit die Definition des *Historischen Wörterbuchs der philosophischen Begriffe* um einen wichtigen Zusatz:

---

[1] H. Reiner: *Gewissen.* In: *Historisches Wörterbuch der philosophischen Begriffe.* Bd. 3 (G-H). Hg. von Joachim Ritter. Basel/Stuttgart: Schwabe & Co. 1974. Sp. 574-592. Nachweis Sp. 591. – Hervorhebungen im Original.

[2] Dietrich Busse: *Historische Semantik. Analyse eines Programms.* Stuttgart: Klett-Cotta 1987. S. 72.

[3] Vgl. hierzu folgenden Abschnitt aus *Zeit und Erzählung*: „Das letzte Kapitel wird zeigen, wie diese Wirkung der Literatur, die auf der Ebene des Erwartungshorizonts eines gebildeten Publikums spielt, einen Platz in der umfassenderen Dialektik von Erwartungshorizont und Erfahrungsraum findet, die uns im Anschluß an die Überlegungen R. Kosellecks dazu dienen soll, das historische Bewußtsein im Allgemeinen zu charakterisieren. Das bevorzugte Instrument dieser Subsumtion der literarischen unter die umfassende historische Dialektik wird die Überschneidung von Geschichte und Fiktion sein.“ – Ricoeur 1991 [1985], S. 283.

> Vom Gewissen gibt es überhaupt kein ein für allemal sicheres Wissen; vielmehr ist es so, daß das Gewissen ungeachtet seiner bipolaren Grundstruktur in jeder Diskursgeneration neu durchdacht und bestimmt werden muß. Der Begriff ›Gewissen‹ ist nur der Inbegriff aller Erfahrungen, die je mit ihm gemacht worden sind.[4]

Kittsteiners Ansatz geht dahin, die Genese und Zusammensetzung dieses „Inbegriffs" für den Zeitraum der vergangenen fünfhundert Jahre zu rekonstruieren. Sein Verfahren bezeichnet er daher auch als „Längsschnittanalyse"[5] und kommt damit Charles Taylors oben zitierter Vorstellung vom „Schnitt durch die Zeit" sehr nahe. Dabei wird eine allen Zeiten und Ebenen des Diskurses gemeinsame Konstante sichtbar, die er hier als „bipolare Grundstruktur" bezeichnet. Es ist die Vorstellung, welche die Scholastik auf den Begriff der *syntéresis* brachte. Das einleitende Beispiel zeigte bereits die Grundzüge ihrer Bipolarität und soll nun um folgende präzisere Beschreibung ergänzt werden. Kittsteiner kennzeichnet die *syntéresis* darin als

> […] nach dem Sündenfall noch verbliebene[n] Gewissens-Rest, als ein ›Fünklein‹ der ursprünglichen göttlichen Anlage in uns. Die ›syntéresis‹ wird als oberste Ursprungskraft von der ›conscientia‹ abgespalten, so daß nun ein in sich differenzierter Gewissensbegriff zur Verfügung steht: die […] ›syntéresis‹ steht jetzt für eine oberste, normgebende Instanz, die aus der Offenbarung oder dem ›lumen naturale‹ gespeist wird und der auch eine gewisse wirkende Kraft zukommt. Darunter fungiert die ›conscientia‹, das je subjektive Mit-Wissen dessen, was vorgefallen ist. Das Gewissen als Gesamtvermögen vollzieht dann einen Vernunftschluß, indem es das Geschehene an der vorgegebenen Norm mißt; ein sauberer ›syllogismus practicus‹ in der Form des logischen Schlusses mit Obersatz, Untersatz und Conclusio.[6]

Vor allem das hier zuletzt genannte Modell des „syllogismus practicus" erweist sich selbst dann noch als wirksames, Vorstellungen und Beschreibungen des Gewissens prägendes Schema, als der transzendente Obersatz längst durch immanente Variablen ersetzt ist. Die Veränderungen innerhalb dieses Schemas werden in erster Linie durch neue, stärker empirisch orientierte Weisen der Weltwahrnehmung gezeitigt. Zu deren Kennzeichnung greift Kittsteiner auf die Terminologie Kosellecks zurück: „Hinter dem Wandel des Begriffs steht ein anderer Erfahrungsraum, stehen andere Mentalitäten und eine andere Gefühlskultur." In seiner Arbeit geht es ihm vor allem darum, „[d]iese kulturellen Hintergründe des Gewissens herauszuarbeiten".[7] Dabei identifiziert er drei große Diskurseinheiten, die im Laufe von fünfhundert Jahren zwar zeitlich parallel nachweisbar sind, je nach kulturellem Hintergrund aber

[4] Heinz D. Kittsteiner: *Die Entstehung des modernen Gewissens.* Frankfurt a. M./Leipzig: Insel-Verlag 1991. S. 289 f.
[5] Kittsteiner 1991, S. 23.
[6] Kittsteiner 1991, S. 170.
[7] Kittsteiner 1991, S. 23 f.

in unterschiedlicher Gewichtung. Es handelt sich dabei – in chronologischer Reihenfolge ihrer Dominanz über die jeweils anderen – um den theologischen, philosophischen und psychologisch-pädagogischen Diskurs. Als Motor des Wettlaufs um die Definitionsmacht über den Gewissens-Begriff sieht Kittsteiner dabei Autonomiebestrebungen gegenüber dem jeweils vorherrschenden Paradigma, das er auch als „Normbereich" bezeichnet. Alles, was nicht im Bereich der Norm liegt, kann sich im Falle einer Anschuldigung lediglich auf die „emotionale Komponente" des Gewissens berufen.[8] Eine Berufung auf persönliche moralische Gefühle führt zwar meist zu Konflikten mit den die Norm repräsentierenden Instanzen, deren Autorität dabei in Frage gestellt wird. Sie ist aber zugleich ein erster Schritt zur Durchsetzung autonomer Positionen. Dieser Schritt geht, da er sich gegenüber dem Bestehenden erst nach und nach ins Recht setzen kann, nicht selten mit einer „Verinnerlichung" neuer Normen einher. Mitunter haben aber auch die alten Normen ihre Integrität bereits verloren und werden lediglich formal noch aufrechterhalten. Ihre Ablösung nimmt selten auf institutioneller Ebene ihren Anfang, sondern im Bewusstsein einzelner Personen, wie Kittsteiner an einem Beispiel aus der griechischen Antike geltend macht:

> Verinnerlichungsschübe des Gewissens sind immer mit Aufklärung über die Götter verbunden; sie haben sich unglaubwürdig gemacht, oder sie werden anstatt von Garanten zu Zerstörern der gesellschaftlichen Ordnung. Dann müssen die Normen und ihre Sanktionen von den alten Trägern abgelöst werden, und die Menschen entdecken sich selbst als den Ursprung der sittlichen Gesetzgebung. […] An der Schwelle zur Internalisierung des Gewissens steht das Daimonion des Sokrates; es trägt mantische Züge, rät aber zugleich von schlechten Handlungen ab. Bezeichnenderweise hat es ihm den Vorwurf eingetragen, neue Gottheiten einführen zu wollen.[9]

Nach dieser Lesart begehrt eine innere Stimme („Daimonion") gegen die äußere, durch religiöse Dogmen sanktionierte gesellschaftliche Ordnung auf. Dieser Vorgang steht hier exemplarisch für die Initiation des Individuums in seine Rolle als Träger eines in ihm selbst angelegten Vermögens zur Infrage- und gegebenenfalls Neuaufstellung von Normen. Entscheidend ist hierbei zunächst die Wahrnehmung dieses Vermögens als innerer Instanz. So entsteht nach und nach jene bipolare Binnen-Struktur, die dem Schema von Obersatz und Untersatz im *syntéresis*-Modell entspricht. Auch wenn der Begriff in dieser Form erst im Mittelalter auftaucht, lässt sich das damit bezeichnete Phänomen bereits bei Seneca beobachten, wenn er einen „Gott in uns" als Maßstab der Orientierung über das sittlich Gute deklariert.[10] Dieser Maßstab kann nun mit äußeren, durch Staat, Religion oder sonstige ge-

[8] Kittsteiner 1991, S. 18 ff.
[9] Kittsteiner 1991, S. 20.
[10] Vgl. Kittsteiner 1991, S. 20.

sellschaftliche Autoritäten vorgegebene Normen übereinstimmen, oder von ihnen abweichen. Im ersten Fall resultiert für das Individuum daraus ein „Gewissen der Folgsamkeit", wie Kittsteiner mit Bezug auf Schopenhauers *Preisschrift über die Grundlage der Moral* (1841) bemerkt.[11] Im zweiten Fall werden die Konturen dessen sichtbar, was das Individuum in Abgrenzung von den äußeren Normen für gut und richtig hält. Derjenige Bereich der Werte also, der über den der Normen hinausgeht. Den eigentlichen Gegenstand seiner Arbeit sieht Kittsteiner im Nachweis der Wechselwirkungen beider Fälle:

> Die Geschichte einer Kultivierung des Gewissens steht in dieser Spannung zwischen einem ›Gewissen der Folgsamkeit‹ und den an bestimmten Punkten der historischen Entwicklung immer wieder durchbrechenden Autonomiepositionen. Sie hat zwei Fragen zu beantworten: Wer setzt die Regeln für das Gewissen, und welche Mittel werden empfohlen, um zu bewirken, daß diesen Normen Folge geleistet und daß sie als innere Verpflichtung akzeptiert werden. Wir unterscheiden also zwischen einem Normbereich des Gewissens und einem emotionalen Bereich, der die innere Kraft der Gebote und Verbote betrifft, auf das Handeln einzuwirken.[12]

Auf welche Weise die äußeren Normen von ihrer „inneren Kraft" einbüßen und so im ausgehenden Mittelalter einen bis auf die heutige Zeit grundlegenden Wandel von Begriff und Phänomen des Gewissens einleiten, zeigt Kittsteiner zunächst anhand zweier Beispiele aus dem protestantisch-theologischen Diskurs des 16. Jahrhunderts: das Gewitter und die Hölle, die bis dahin allgemein als real existierende Instrumente der Strafgewalt Gottes angesehen wurden, verlieren diesen Status mit fortschreitenden Entdeckungen bestimmter Naturgesetzmäßigkeiten allmählich und stellen so auch das überlieferte Gottesbild in Frage:

> Gott selbst ist offenbar ein anderer Gott geworden. Er regiert im Wetter nicht mehr unmittelbar, oder durch Teufel und Engel mit seiner Straf- und Schutzhand, sondern er ist ein Gott, der die Natur so geordnet hat, daß man sich primär an ihrem gewöhnlichen Verlauf orientieren kann.[13]

Die Empirie macht dem metaphysisch orientierten theologischen Diskurs des 16. Jahrhunderts dessen Anspruch auf Vorherrschaft der Welterklärung streitig und damit auch seine Kompetenz zur Aufstellung und Durchsetzung von Normen. Das führt einerseits zu einem langsam einsetzenden Abbau des kirchlichen Machtbereichs im öffentlichen Leben. Andererseits zeitigt die „Befreiung" von Gewitter- und Höllenstrafen auch dort, wo diese in bestimmten Formen des Volksglaubens weiterleben, eine neue Erfahrung geistiger Un-

[11] Vgl. Kittsteiner 1991, S. 21 f.
[12] Kittsteiner 1991, S. 22.
[13] Kittsteiner 1991, S. 67 f.

abhängigkeit, die den Theologen in der Begründung eines verpflichtenden Normbereichs Schwierigkeiten bereitet. Neben einem Zuwachs an Autonomie werden die Gewissen der Gläubigen nämlich auch vor neue Zweifel gestellt:

> Die beiden imaginären Strafinstanzen Gewitter und Hölle verschwinden aus dem Diskurs der normsetzenden Schichten in etwa parallelen Entwicklungsschüben; die Autonomisierung des Gewissens entsteht unter diesem Aspekt als ein Nebeneffekt, weil die vormaligen Straforte von ihm abfallen. Aber woher soll es dann seine verpflichtende Kraft nehmen?[14]

Die katholische wie protestantische Theologie behilft sich in dieser Frage mit einer ausgeklügelten Kasuistik, die die „Logik der Entscheidung einzelner Gewissensfälle“[15] allein auf den Dekalog und das Naturrecht ausrichten will. Dagegen regt sich auch innerhalb der Kirchen bald Widerstand. Den entscheidenden Stoß gegen ihre normative Funktion erfährt die Theologie jedoch in den immer wieder aufflammenden Glaubenskriegen, deren religiös begründete Rechtfertigungen sich als verheerend erweisen. Der theologische Diskurs erlischt damit zwar nicht, „im Zeitalter der konfessionellen Bürgerkriege aber zeigt sich mit hinreichender Deutlichkeit, daß er nach Norm und innerer Verpflichtung des Gewissens versagt hat.“[16] Nach dem Dreißigjährigen Krieg herrscht ein „abgrundtiefes Mißtrauen in die Funktionsfähigkeit und die Struktur des religiös bestimmten Gewissens.“[17] Das führt bisweilen dazu, dass „Außenseiter und Sektierer in der Tradition der Wiedertäufer und der radikalen Pietisten“[18] auf den Plan treten, etwa der Atheist Matthias Knutzen, der um das Jahr 1674 in der Universitätsstadt Jena zeitweilig die Sekte der „Gewissener“ anführt. Zu deren Selbstverständnis zählt, sich in Fragen der Sittlichkeit nicht auf die heilige Schrift, sondern allein auf das Gewissen zu berufen.[19] Diese Haltung und Knutzens Ideen wirken noch über ein halbes Jahrhundert später in den Schriften des Jenaer Theologieabsolventen Johann Christian Edelmann fort. In seinem *Moses mit aufgedecktem Angesichte* (1740) schreibt er: „*Der Bibel-Götze muß fallen*/ soll anders der *lebendige Gott* wieder von den Menschen auf eine lebendige und überzeugende Art erkannt und der wahre Gottes-Dienst im Geist und in der Wahrheit in aller Welt wieder hergestellt werden.“[20] Solche Gedanken, die mit der Berufung auf Gott gleichwohl noch an religiösen Begründungszusammenhängen für die normative Kraft des

[14] Kittsteiner 1991, S. 156.
[15] Kittsteiner 1991, S. 178.
[16] Kittsteiner 1991, S. 252.
[17] Kittsteiner 1991, S. 254.
[18] Kittsteiner 1991, S. 220.
[19] Vgl. Kittsteiner 1991, S. 101 ff.
[20] Zitiert nach Kittsteiner 1991, S. 113. – Hervorhebungen ebd.

Gewissens festhalten, bereiten schließlich den Nährboden für seine Emanzipation von der theologischen Diskurshoheit.

Was in der Hochphase der Glaubenskriege einsetzte und im späten 17. Jahrhundert zu einer „Entwertung des religiösen Gewissens“ führte,[21] beschreibt Kittsteiner im Folgenden als „Angriff der Philosophen“.[22] Dabei dominieren zunächst die genetischen Ansätze von Thomas Hobbes, John Locke oder René Descartes, die das Gewissen nicht mehr zur numinosen Instanz im Inneren des Menschen erklären, sondern seine Anlage auf historische Gegebenheiten wie z.B. die Übereinkunft auf einen Gesellschaftsvertrag zurückführen.[23] Es verkündet nicht mehr angeborene göttliche Gesetze, sondern erworbene soziale Regeln. Immanuel Kant greift auf diese Ideen zurück, um in sein Modell des Gewissens (anstatt des Glaubens an Gott) den Glauben an die Perfektibilität der Menschheit als höchsten Wert einzusetzen. Allerdings geht er dabei nicht von Vertragstheorien, sondern vom freien Willen des Individuums aus. Als „Triebfeder“ dieses freien Willens sieht er das Gefühl der Achtung.[24] Hier zeigen sich bereits Ansätze der Begründung eines anthropologischen *a priori* des Gewissens, die Paul Ricoeur mit seinen Ausführungen über die Anerkennung weiterverfolgen wird.[25] Bei Kant ist das Gefühl der Achtung Voraussetzung für ein respekt- und würdevolles Verhalten gegenüber anderen Menschen wie auch gegenüber sich selbst. Die Selbstachtung sieht er, ähnlich wie Ricoeur, als Resultat einer „Verdoppelung“ des Ich: „Der Mensch ist keinem fremden Richter unterworfen, sondern er ist mit einem ›doppelten Selbst‹ ausgestattet, gleichsam mit einem Ich über seinem Ich, das die vormaligen Funktionen Gottes wahrnimmt.“[26] Kants Gewissensbegriff stützt sich also auf die Vorstellung einer nicht mehr theo-, sondern anthropozentrisch begründeten Verpflichtung zu moralischem Handeln. Die argumentative Begründung dieser Vorstellung legt er in der *Metaphysik der Sitten* (1797) dar. Dort greift er, wie Kittsteiner feststellt, auf das scholastische Modell der *syntéresis* zurück, indem er das Gewissen mit einem „inneren Gerichtshof“ vergleicht:

> Auch in dessen einzelnen Instanzen scheinen die alten Bestimmungen des ›Syllogismus practicus‹ wieder durch. Dort gab das obere Gewissensvermögen die Norm, ausgerichtet am Wort der Offenbarung und der ›lex aeterna‹. Die Überprüfung des Vorgefallenen besorgte die Selbstbeobachtung im Mit-Wissen (conscientia), und die ›Conclusio‹ sprach das Urteil. Für Kant liegt die Norm oder die Regel im praktischen Ver-

[21] Vgl. Kittsteiner 1991, S. 229 ff.
[22] Vgl. Kittsteiner 1991, S. 226 ff.
[23] Vgl. Kittsteiner 1991, S. 235 ff.
[24] Vgl. Kittsteiner 1991, S. 274 ff.
[25] Vgl. Kap. 1.3, S. 52 f. und 56.
[26] Kittsteiner 1991, S. 279.

> stand, die innere Zurechnung der Tat ›als eines unter dem Gesetz stehenden Falles‹ übernimmt die Urteilskraft, und ein Vernunftschluß macht den Richterspruch.[27]

Dabei wird der „praktische Verstand“ in jenem „zweiten Ich“ verortet, in dem Kant die Voraussetzung zur Achtung der menschlichen Würde sieht. Am Ende seiner Arbeit rekapituliert Kittsteiner diese Säkularisierung des Gewissens als Endpunkt einer Entwicklung, die bereits mit der Religionskritik innerhalb des theologischen Diskurses (etwa bei Matthias Knutzen und Johann Christian Edelmann) einsetzte:

> Vorläufer dieser Richtung sind in den verschiedenen Spielarten des Pietismus ausgebildet; unter diese Außenseiter können sich auch halbe oder ganze Atheisten mischen. Gemeinsam ist ihnen, daß sie von einer neuen Gesellschaft träumen, die das Gewissen in den Mittelpunkt des menschlichen Zusammenlebens stellt. In der Religionskritik Kants treten diese Aspekte aus dem sektiererischen Untergrund heraus und werden zur Epoche machenden Philosophie.[28]

Der Anspruch dieser Philosophie ist kein geringer. Unabhängig von Fragen der Religiosität will sie mit ihrem säkularen Gewissensverständnis die Moralität bei allen Menschen gleichermaßen befördern. Als „Triebfeder“ dieser Entwicklung dient ihr dabei nicht zuletzt die immer wieder vorgetragene Kritik an der Theologie. Sie zeitigt den kulturellen Wandel, den Kittsteiner als „Angriff der Philosophen“ bezeichnet:

> In zwei großen Wellen, in der Konfessionalisierung der Kultur und in der Aufklärung dringt die Predigt des Gewissens vor; der Paradigmenwechsel zwischen diesen Diskursgenerationen aber ist gar nicht erklärbar ohne den entscheidenden Vorwurf, den die Philosophen an die Theologen richten: sie haben bei der Akkulturation des Volkes versagt.[29]

Doch auch die Philosophen scheitern letztlich an ihren eigenen Ansprüchen. Denn das Volk widersetzt sich, wenn auch nicht grundlegend, so doch in Lebenssituationen, in denen ihre Befolgung existenzgefährdend wäre, den Geboten der praktischen Vernunft. Von mehreren Zeugnissen aus dem Bereich des nicht-akademischen Gewissensdiskurses, die Kittsteiner anführt, sei hier stellvertretend folgendes zitiert:

> In ihrem Bemühen, in einer zweiten Welle der ›inneren Mission‹ die Verhaltensweisen für eine neue Gesellschaft auf das Land auszudehnen, stößt die Aufklärung auf Überlebenstechniken, die für ein Gewissen in ihrem Sinne keinen Platz bieten. […] auf Vorhaltungen über das Gewissen und die Zehn Gebote antwortet ein Landmann:

[27] Kittsteiner 1991, S. 278.
[28] Kittsteiner 1991, S. 404.
[29] Kittsteiner 1991, S. 290 f.

> ›Habe man wenig zu brocken/ und zu beissen/ so müsse man auch andere Mittel gebrauchen/ auf daß man auch/ wie ein anderer Nachbar/ zu einem Stück Brots komme; man müsse klug werden (…) man müsse sich kein Gewissen machen über Stehlen/ nehmen/ todschlagen; vom Gewissen frisst man nicht.‹[30]

Die Philosophen können im Kampf gegen die Theologen das Feld der Diskurshoheit für sich gewinnen. Im Kampf um die Gewissen der Gesamtbevölkerung müssen sich aber beide (der philosophische wie auch der theologische Diskurs, der hier mit Verweis auf die „Zehn Gebote" in der Annahme auf eine in ländlichen Regionen noch tief verwurzelte Religiosität bemüht wird) vor der resilienten Haltung der oft um ihr nacktes Überleben kämpfenden Angehörigen ärmerer Gesellschaftsschichten geschlagen geben. Ganz zu schweigen davon, dass auch Angehörige jener Stände, die sich ein Gewissen „leisten" können, viel zu selten davon Gebrauch machen. Die „innere Mission", also die Versuche zur Durchsetzung bestimmter Glaubens- oder Werthaltungen als gesamtgesellschaftliche Normen,[31] deren erste von Seiten der Kirchen angestoßene „Welle" sich bereits an zu hartnäckigen Widerständen aus der Bevölkerung brach, führt also auch in der Aufklärung nicht zum gewünschten Erfolg. Das heißt nicht, dass ihre Resonanz null und nichtig wäre, sie erstreckt sich jedoch auf Bereiche, die bis dahin bestenfalls Randerscheinungen des öffentlichen Lebens waren wie etwa die Kindererziehung oder die Psychologie.

Diese Wende von einem philosophisch zu einem pädagogisch und psychologisch dominierten Gewissensdiskurs hat ihren Ursprung in der Erfahrung, dass die Vermittlung einer positiven Identifikation mit gewissenhaftem Verhalten desto eher gelingt, je mehr sie sich von kollektiven Instruktionen entfernt und an Einzelne richtet. Dabei stellt sich der Erfolg zudem weniger durch das Einprägen moralphilosophischer Maximen als durch eine Kultivierung moralischer Gefühle ein. Man wendet sich also, wie es für Schwellen- und Übergangsphasen zwischen den jeweiligen Diskursparadigmen kennzeichnend ist, wieder stärker dem „emotionalen Bereich" des Gewissens zu. Bereits bei Kant war es das Gefühl der Achtung, das ihm (durch Objektivierung zu einem „zweiten Ich") die Grundlegung einer neuen Morallehre ermöglichte. Da sich der Bereich der moralischen Gefühle aber nicht auf die Achtung allein beschränkt, begibt man sich auf die Suche nach weiteren „Triebfedern" für das Gewissen. Fündig wird man in der Liebe, die für die Kindererziehung in bürgerlichen Familien ab dem 18. Jahrhundert eine Schlüsselrolle spielt. Das heißt nicht, dass Eltern, die

[30] Kittsteiner 1991, S. 315.

[31] Vgl. Kittsteiners Ausführungen über das Bemühen der Kirchen sowie der Aufklärung um die Verbreitung ihrer jeweiligen Lehren: „Die Predigt des Gewissens ist so vielfältig und bringt immer neue Diskursgenerationen hervor, weil ihr Erfolg relativ gering ist. Diese Begründung für den Bedeutungswandel des Begriffs ›Gewissen‹ rührt her von seinem universalistischen Anspruch. Alle Menschen sollen ein Gewissen haben; die Diskurse der Moraltheologie und auch der Moralphilosophie sind zugleich Diskurse der ›inneren Mission‹." – Ebd., S. 16 f.

sich dazu geneigt sahen, ihre Kinder in früheren Jahrhunderten nicht ebenfalls geliebt und liebevoll erzogen hätten. Doch wird der familiäre „Gefühlshaushalt" nun viel stärker als zuvor für pädagogische Absichten operationalisiert. Eine Vorstufe in der Etablierung einer eigenständigen Pädagogik bildet dabei zunächst das pietistische Erziehungswesen. Dort rät man nicht nur aus religiösen, sondern vor allem pragmatischen Gründen von der körperlichen Züchtigung der Kinder ab, da sich die Prügelstrafe allzu oft als wirkungslos erwiesen habe: „Man muß daher ein ganz anderes Objekt der Züchtigung finden als den Körper […]. Das Herz, nicht der Leib soll geschlagen werden."[32] Wenn sich ein Kind nicht nach den Vorstellungen der Eltern richtet, wird ihm im Pietismus deshalb mit Liebesentzug gedroht. Dieses Prinzip macht sich in säkularisierter Form nun auch die Pädagogik zu eigen, wie Kittsteiner u.a. anhand von Christian Gotthilf Salzmanns *Moralischem Elementarbuch* (1787) darlegt. Darin sieht er den Fall eines eigensinnigen Jungen namens Fritz, der ein „Bußritual im Erziehungsklima der Liebe" durchläuft, als exemplarischen Beleg für die Übernahme der pädagogischen Grundsätze des Pietismus:

> Die Aggression des Kindes – Salzmann definiert den Eigensinn faktisch als kindliche Allmachtsphantasie – wird nicht mit einer Gegenaggression beantwortet, sondern mit einem Liebesentzug durch die Mutter. Da die elterliche Zuneigung grundsätzlich aber erhalten bleibt, findet Fritz keinen anderen Ausweg, als die Anklage an die Welt gegen sich selbst zu richten. Die Scham ist keine äußerliche Beschämung vor anderen, sondern verbunden mit dem Geständnis in der Beichte vor dem Vater wendet sie sich nach innen.[33]

Die Bildung und Förderung gewissenhaften Verhaltens durch das familiäre Erziehungswerk aus Liebe und Liebesentzug führt im Laufe des 19. Jahrhunderts schließlich zu der weit verbreiteten Auffassung, dass dem Gewissen weder eine göttliche Stimme noch das kantische *a priori* eines „zweiten Ich" zu Grunde liegt, sondern allein die jeweiligen sozialen Begleitumstände zu seiner Entstehung beitragen. Besonders einflussreich ist dabei Friedrich Nietzsches Ansatz, den er in seiner *Genealogie der Moral* (1887) vertritt. Demzufolge entsteht das schlechte Gewissen durch eine (aufgrund des christlichen Liebesgebots herbeigeführte) Wendung von Aggressionen nach innen.[34] Ähnlich begründet auch Sigmund Freud den Ursprung des Gewissens:

> Die Aggression wird introjiziert, verinnerlicht, eigentlich aber dorthin zurückgeschickt, woher sie gekommen ist, also gegen das eigene Ich gewendet. Dort wird sie

[32] Kittsteiner 1991, S. 370.
[33] Kittsteiner 1991, S. 378.
[34] Vgl. Kittsteiner 1991, S. 386 f.

> von einem Anteil des Ichs übernommen, das sich als Über-Ich dem übrigen entgegenstellt, und nun als ›Gewissen‹ gegen das Ich dieselbe strenge Aggressionsbereitschaft ausübt, die das Ich gerne an anderen, fremden Individuen befriedigt hätte. Die Spannung zwischen dem gestrengen Über-Ich und dem ihm unterworfenen Ich heißen wir Schuldbewußtsein; sie äußert sich als Strafbedürfnis. Die Kultur bewältigt also die gefährliche Aggressionslust des Individuums, indem sie es schwächt, entwaffnet und durch eine Instanz in seinem Inneren, wie durch eine Besatzung in der eroberten Stadt, überwachen läßt.[35]

Die Instanz des „Über-Ich" darf indessen nicht mit Kants idealischem „zweiten Ich" verwechselt werden, denn Freuds Ansatz ist, ebenso wie der Nietzsches, genetisch. Das Gewissen ist demnach nicht etwas bereits von Geburt an (wenn auch erst rudimentär) Vorhandenes, sondern etwas durch das Erlernen sozialer Regeln Erworbenes. Trotz dieser sowohl von einem transzendenten als auch transzendentalen Rahmen befreiten Vorstellung hält Freud in seinem Modell aber am scholastischen Schema der *syntéresis* fest:

> Vergleicht man diese Bestimmungen mit dem dreistufigen Modell des Gewissens im ›Syllogismus Practicus‹, so identifiziert Freud das ›Gewissen‹ mit der überprüfenden Funktion der ›Conscientia‹ im Untersatz, die die Norm auf das Faktum appliziert. […] Diese Tendenz zu einem Gewissensmodell mit drei Ebenen vollendet sich in der ›Neuen Folge der Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse‹ von 1932. Nun unterscheidet er innerhalb des Über-Ichs eine Idealfunktion, eine beobachtende Funktion und eine richtende Funktion, und er fügt sogleich hinzu, daß er damit nur Allbekanntes vorbringt. In der Tat, denn jetzt hat er den ganzen scholastischen Apparat beschrieben mit der normgebenden Synteresis, der beobachtenden Conscientia und der richtenden Conclusio.[36]

Für Kittsteiner ist Freuds Gewissensbegriff jedoch weit mehr als die Illustration psychischer Parameter anhand eines syllogistischen Schemas. Der Historiker sieht im „Über-Ich" nämlich eine Metapher, mit der sich in entpersonalisierter Weise auch die jeweiligen „Endziele" der Geschichtsphilosophien und Ideologien des 20. Jahrhunderts beschreiben lassen. Kittsteiner gibt in seiner Arbeit abschließend einen Ausblick auf die Krise des Gewissens in den vergangenen hundert Jahren, wenn er als deren Ursache das bereits von Freud diagnostizierte „Unbehagen" beschreibt, das sich mit der Ahnung einer Leere hinter allen dogmatisch auf ein historisches „Endziel" ausgerichteten Bemühungen einstellt:

> Etwas von dieser Leere hat Freud registriert, wenn er schreibt, er könne ohne Entrüstung den Kulturkritiker anhören, der angesichts des Mißverhältnisses von Ziel und Mittel der Kulturstrebungen zu dem Schluß komme, ›die ganze Anstrengung sei nicht der Mühe wert, und das Ergebnis könne nur ein Zustand sein, den der Einzelne uner-

[35] Sigmund Freud: *Das Unbehagen in der Kultur*. [1930] – zitiert nach Kittsteiner 1991, S. 387.
[36] Kittsteiner 1991, S. 389 f.

> träglich finden muß.‹ Freud hat diese geschichtstheoretische Komponente des ›Unbehagens in der Kultur‹ nicht weiter ausgeführt, man sollte sie aber zur zentralen Analyse der Genese des unbewußten Schuldgefühls hinzuziehen. […] Die Pathogenese des Gewissens wäre insofern weniger einer ethischen Überforderung geschuldet, als vielmehr einem Sinnverlust auf seiner höchsten Ebene: der Synteresis. Ein Schuldgefühl stellt sich nicht nur ein, weil den gesellschaftlichen Normen nicht Genüge getan werden kann, sondern weil diese Normen selbst in ihrer Verstrickung in eine tendenziell mißlungene Kultur wahrgenommen werden. Die Wahrnehmung des Mißlingens war aber immer zugleich der Ausgangspunkt für eine neue Selbstbesinnung. Eine Eigenart des Gewissensdiskurses der ›normsetzenden Schichten‹ zeigt sich darin, daß dieser Diskurs sich an historischen Wendepunkten selbst kritisiert und neue Lösungsmöglichkeiten vorschlägt. Auf der begriffsgeschichtlichen Ebene äußern sich diese Krisen in einem Traditionsabbruch und der Hinwendung zu anderen Linien der archivierten Erfahrungen mit dem Gewissen.[37]

Mit der *syntéresis* als „höchste[r] Ebene“ des Gewissens wirft Kittsteiner hier die Frage nach deren sittlicher Funktion auf, die sich insbesondere dann stellt, wenn unter Berufung auf ihre normativen Inhalte auch Akte der Barbarei verübt werden. Dabei geht er davon aus, dass sich gegenüber den Glaubenskriegen des 16. und 17. Jahrhunderts die Konsequenzen aus der Berufung auf unumstößliche höchste Werte im 20. Jahrhundert noch weit verheerender auswirkten. Die Selbstkritik der „normsetzenden Schichten“ muss demnach viel grundsätzlicher ausfallen als jemals zuvor. Dieser durch ideologisch-weltanschauliche Überstrapazierungen des historischen Erwartungshorizonts gekennzeichneten Problematik wird im folgenden Abschnitt weiter nachzugehen sein.

[37] Kittsteiner 1991, S. 408 f.

2.2 Der „Kollaps des Gewissens“ im 20. Jahrhundert

Wie mit dem vorangegangenen begriffsgeschichtlichen Überblick zu zeigen versucht wurde, bestanden die Definitionen der zu sittlichem Handeln verpflichtenden Inhalte des Gewissens zu allen Zeiten in dem Bestreben der jeweils „normsetzenden Schichten“, ihr Verständnis des sittlich Guten als allgemeinverbindliche Norm zu etablieren. Im syllogistischen Schema vollzog sich dieser Vorgang stets auf der Ebene des Obersatzes, also auf Ebene der *syntéresis*. Nach deren normativen Inhalten sollte sich die „conclusio“ des Gewissens in moralischen Entscheidungsfragen ausrichten. Mit den genetischen Gewissensbegriffen bei Freud und Nietzsche macht sich jedoch eine Tendenz bemerkbar, die den Anspruch der *syntéresis*-Normen auf objektive Gültigkeit relativiert, indem sie die familiären und gesellschaftlichen Hintergründe ihrer Entstehung aufzeigt. Das hängt nicht zuletzt auch damit zusammen, dass sich im ausgehenden 19. Jahrhundert – nachdem die Theologie bereits die Vorherrschaft über den Gewissensdiskurs an die Philosophie abgegeben hatte und diese allmählich von pädagogischen und psychologischen Definitionsversuchen überflügelt wird – ein neues Welt- und Menschenbild entwickelt, dem keine präformierte Ausrichtung auf das sittlich Gute mehr zugrunde liegt, wie das etwa noch bei Kant der Fall war. Die natürliche Veranlagung des Menschen zu einem grundsätzlich moralischen Wesen wird hinterfragt. Ebenso wird die Natur selbst als grundlegend amoralisch betrachtet. Wie Charles Taylor geltend macht, wurde diese Auffassung insbesondere durch die Philosophie Schopenhauers geprägt und wirkte sich nachhaltig auf die Selbst- und Weltwahrnehmung späterer Generationen aus: „Die Vorstellung von der Natur als einem großen Reservoir amoralischer Kräfte, zu dem wir die Verbindung nicht verlieren dürfen, gehört zu den wichtigen Vermächtnissen der nachschopenhauerianischen Zeit an die Kunst und das Empfinden des zwanzigsten Jahrhunderts.“[1] Eine wesentliche Voraussetzung für ihre erfolgreiche Verbreitung besteht für Taylor zudem in der Ablehnung der platonischen Idee des Guten. Die Annahme, dass das Leben nach dem „guten“ Bauplan der Natur dem Menschen grundsätzlich förderlich ist, scheint nicht mehr überzeugend.

Diese Entwicklung muss berücksichtigt werden, um die Radikalität herauszustellen, mit der Freud und Nietzsche (deren Werke Taylor zu jenen „wichtigen Vermächtnissen“ unter dem Einfluss Schopenhauers zählt)[2] ihre genetischen Gewissenstheorien begründen. Deren Radikalität erschüttert die bislang unhinterfragte Prämisse, dass die *syntéresis* die universelle Gültigkeit ihrer Normen auf objektive Vorstellungen des Guten stütze. Zu diesen Vor-

[1] Taylor 1994 [1989], S. 772. – Vgl. auch ebd. S. 799 sowie die Ausführungen in Kap. 1.2, S. 39.
[2] Vgl. Taylor 1994 [1989], S. 772 ff.

stellungen zählen Gott, die Natur oder die Menschheit. Grob zusammengefasst sind das die höchsten Instanzen, von denen die Theologen einerseits sowie die Philosophen im Gefolge Rousseaus und Kants andererseits den universalistischen Anspruch ihrer jeweiligen Definitionen des Normbereichs der *syntéresis* ableiten. Wenn diese Instanzen jedoch wegfallen, indem Gott für tot erklärt und die Natur sowie die Menschheit als amoralisch betrachtet werden, wird auch die Definition der Normen nicht mehr als objektive Bestimmung des sittlich Guten, sondern als kontingente, soziogenetisch erzeugte Fixierung moralischer Maßstäbe wahrgenommen.

Vor diesem Hintergrund setzt gegen Ende des 19. Jahrhunderts eine Debatte ein, die nach dem Ursprung der Werte fragt, der Quelle jenes „Reservoirs" also, aus dem sich die Normen speisen. Dass sie notwendig amoralisch sein muss, wie die Parteigänger in der Tradition Schopenhauers argumentieren, ist zwar keineswegs ausgemacht, doch setzt deren Auffassung die Debatte erst richtig in Gang. Ihr einflussreichster Verfechter ist Nietzsche. Laut seiner Darstellung *Die Entstehung der Werte* (1997) sieht Hans Joas in ihm den Auftaktgeber der Auseinandersetzung. Nietzsches Position richtet sich zunächst gegen die vorherrschende Moralphilosophie der Neukantianer, die genetische Ansätze grundsätzlich als zu relativistisch ablehnen: „Das Idealreich geltender Werte konnte gerade auch für sie nicht aus dem Handeln und der Erfahrung der Menschen *entstehen*; es gehört einem anderen Seinsmodus zu, und die Subjekte können die Werte deshalb nur verkörpern und entdecken, aber nicht erzeugen."[3] In *Jenseits von Gut und Böse* wird dieser metaphysischen Sittenlehre entgegengehalten, dass sie als eine „virtus dormitiva" die ganze europäische Philosophie in einen moralischen Schlaf versetze.[4] Seine eigentliche „*Kritik* der moralischen Werte" gründet Nietzsche aber auf die Hypothese der Entstehung der christlichen „Mitleids-Moral" aus einer Position der Ohnmacht der Schwachen gegenüber den Starken.[5] Das Ressentiment der Schwachen, das aufgrund ihrer Ohnmacht nur auf „imaginäre Rache"[6] sinnen kann, macht sich infolge das schlechte Gewissen zunutze – mit der Gründung von Gemeinwesen und der Einführung von Strafen durch die Starken richtete es sich nämlich auch gegen diese selbst:

> Jene furchtbaren Bollwerke, mit denen sich die staatliche Organisation gegen die alten Instinkte der Freiheit schützte – die Strafen gehören vor allem zu diesen Bollwerken –, brachten zuwege, daß alle jene Instinkte des wilden freien schweifenden Menschen sich rückwärts, sich g e g e n d e n M e n s c h e n s e l b s t w a n d t e n. Die Feindschaft, die Grausamkeit, die Lust an der Verfolgung, am Überfall, am Wechsel,

[3] Joas 1997, S. 40. – Hervorhebung im Original.
[4] KSA Bd. 5, S. 25.
[5] KSA Bd. 5, S. 252. – Hervorhebung im Original.
[6] KSA Bd. 5, S. 270.

> an der Zerstörung – alles das gegen die Inhaber solcher Instinkte sich wendend: d a s ist der Ursprung des ›schlechten Gewissens‹.[7]

Da es sich zu ihrem Vorteil auswirkt, bemühen sich die Schwachen um die Kultivierung des schlechten Gewissens. Den größten Erfolg erzielen sie dabei durch eine Intensivierung des religiösen Lebens, das die Verinnerlichung des gegenüber der Gemeinschaft empfundenen Schuldgefühls weiter vorantreibt, indem es sich nun auch Gott gegenüber einstellt: „Das Schuldgefühl gegen die Gottheit hat mehrere Jahrtausende nicht aufgehört zu wachsen, und zwar immerfort im gleichen Verhältnisse, wie der Gottesbegriff und das Gottesgefühl auf Erden gewachsen und in die Höhe getragen worden ist."[8] Das einzige Mittel gegen diese mit zunehmendem Einfluss der Religion grassierende „Krankheit"[9] des schlechten Gewissens sieht Nietzsche in einem neuen Typus Mensch, der vor keiner Gemeinschaft mehr und keinem Gott, sondern nur noch vor sich selbst verantwortlich ist. Die Entstehung dieses Menschentyps verspricht er sich von einer „Umwerthung der Werthe, unter deren neuem Druck und Hammer ein Gewissen gestählt, ein Herz in Erz verwandelt würde, dass es das Gewicht einer solchen Verantwortlichkeit ertrüge".[10] Die „Mitleids-Moral", die bisher den Normensatz der *syntéresis* bestimmte, könnte nach erfolgter „Umwerthung der Werthe" durch neue Normen ersetzt werden. Welche Normen das wären, lässt Nietzsche hingegen weitgehend offen. Diese Offenheit gibt seinem Denken zwar einerseits die häufig als befreiend empfundene Wirkung, Applikationen geltender Moralvorstellungen auf die eigene Lebenspraxis zu hinterfragen. Andererseits scheint sie selbst wiederum einem Ressentiment zu entspringen, nämlich dem Ressentiment gegen das „Idealbild des moralischen Individuums", das nach Hans Joas auch die bloße Verkehrung der Moral in ihr Gegenteil nicht ausschließt:

> Nietzsches Wut auf dieses Idealbild ist so groß, daß ihm jede Alternative anziehender zu sein scheint. Aber damit bleibt er auf die Prämissen der von ihm attackierten Moral und Moralphilosophie fixiert. Er versucht nur, diese umzukehren – nicht, sie durch ein wirklich neu ansetzendes Denken zu überwinden.[11]

---

[7] KSA Bd. 5, S. 322 f., Hervorhebungen im Original. – Nach Nietzsche stehen die Gründer der ersten Staatswesen selbst noch außerhalb der staatlichen Ordnung, in der der „Instinkt der Freiheit" gewaltsam unterdrückt wird: „S i e sind es nicht, bei denen das ›schlechte Gewissen‹ gewachsen ist, das versteht sich von vornherein, – aber es würde nicht o h n e s i e gewachsen sein, dieses hässliche Gewächs, es würde fehlen, wenn nicht unter dem Druck der Hammerschläge, ihrer Künstler-Gewaltsamkeit ein ungeheures Quantum Freiheit aus der Welt, mindestens aus der Sichtbarkeit geschafft und gleichsam l a t e n t gemacht worden wäre. Dieser gewaltsam latent gemachte I n s t i n k t d e r F r e i h e i t – wir begriffen es schon – dieser zurückgedrängte, zurückgetretene, in's Innere eingekerkerte und zuletzt nur an sich selbst noch sich entladende und auslassende Instinkt der Freiheit: das, nur das ist in seinem Anbeginn das s c h l e c h t e G e w i s s e n." – Ebd. S. 325, Hervorhebungen im Original.

[8] KSA Bd. 5, S. 329.

[9] KSA Bd. 5, S. 333.

[10] KSA Bd. 5, S. 126 f.

[11] Joas 1997, S. 56.

Wie Joas zeigt, wird Nietzsches Ansatz auf diese Weise zudem anschlussfähig für die Verherrlichung physischer Gewalt und damit für Kriegsideologien.[12] Die Wirkung seiner Schriften auf die Werte-Debatte der folgenden Jahrzehnte war in jeder Hinsicht ungeheuer, sowohl was deren relativistischen Impetus als auch die nicht selten in seinem Namen geführte Befürwortung der Legitimation von Herrschaft durch Gewalt und Terror betrifft.

Ein Gegenentwurf zu beiden Positionen zeichnet sich in der materialen Wertethik Max Schelers ab. Ihm widmet Joas ebenfalls ein Kapitel in seiner Übersicht der Werte-Debatte. Da Schelers Ansatz zudem auch Hesse in Grundzügen bekannt war und nicht ganz ohne Folgen für sein literarisches Schaffen blieb,[13] soll er hier kurz nachgezeichnet und nach Funktionsmerkmalen des Gewissens befragt werden. Für Scheler gilt nach wie vor und trotz aller Attacken Nietzsches die Liebe als ein alle anderen Werte fundamentierender Grundwert. Diese Ansicht ist maßgeblich von der Phänomenologie Edmund Husserls beeinflusst, versucht darüber hinaus aber, Werterfahrungen zu objektivieren, indem sie von einer ontologischen Begründbarkeit ihres Gegenstands ausgeht. Dabei vertritt Scheler auch der kantischen Moralphilosophie gegenüber einen eigenständigen Standpunkt, indem er die Werterfahrung nicht als nach Schlüssen der praktischen Vernunft vermittelte Aufforderung zu sittlichem Handeln begreift, sondern als moralisches Gefühl.[14] Als solches geht es dem rationalen moralischen Werturteil voraus. Dieses „Wertfühlen“, wie Scheler es auch nennt, ist mitunter jedoch anfällig für Täuschungen. Besonders dem Ressentiment attestiert er, dass es wahres Wertempfinden nur vortäusche. Mit dieser Auffassung wendet er sich ausdrücklich auch gegen Nietzsche:

> Es ist dabei selbstverständlich, daß niemals die echten, wahren, sittlichen Werturteile, sondern immer nur die falschen, auf Perversionen des Wertfühlens und auf Werttäuschungen beruhenden Werturteile, und die ihnen entsprechenden Handlungs- und Lebensrichtungen auf Ressentiment beruhen können. Nicht die echte Sittlichkeit – wie Nietzsche meint – beruht auf Ressentiment. Diese beruht auf einer ewigen Rangordnung der Werte und dieser entsprechenden Vorzugsgesetzen, die so objektiv und so streng ›einsichtig‹ ist, wie die Wahrheiten der Mathematik. […] Das Ressentiment aber ist eine der Quellen des Umsturzes jener ewigen Ordnung im menschlichen Bewußtsein. Es ist eine Täuschungsquelle für die Erfassung jener Ordnung und ihrer Einbildung in das Leben.[15]

Für Scheler beruht die christliche Moral daher nicht auf einem Ressentiment der Schwachen gegenüber den Starken, sondern auf dem wahren Wertgefühl der Liebe. Die Liebe ist demgemäß auch höchster Wert innerhalb der „ewigen Rangordnung“ der Werte. Diese

[12] Vgl. Joas 1997, S. 55.
[13] Vgl. hierzu die Ausführungen in Kap. 4.1, S. 258 f.
[14] Vgl. Joas 1997, S. 145 ff.
[15] Max Scheler: *Über Ressentiment und moralisches Werturteil*. Leipzig: Verlag W. Engelmann 1912. S. 11.

Rangordnung beschreibt Scheler eingehend in seinem Grundlagenwerk *Der Formalismus in der Ethik und die materiale Wertethik* (1916). Dort findet sich auch eine Definition von Wert und Funktion des Gewissens:

> Wäre das ›Gewissen‹ freilich eine absolut letzte Instanz, an die letzte Berufung in sittlichen Fragen erginge, so müßte man schließen, daß es einer Täuschung unfähig wäre; es wäre dann auch jeder Kritik auf dem Weg einer anderen Einsicht, z.B. der unmittelbaren Einsicht in das objektiv Gute, erst recht der Einsicht, die über die Wege der autoritativen und traditionellen Ökonomisierungsformen sittlicher Einsicht gewonnen werden können, enthoben. Aber diese Rolle kommt dem Gewissen nicht zu. Auch das ›Gewissen‹ ist wertvoller oder weniger wertvoll, je nachdem es das objektiv Gute ist, das es rät oder nicht. Es ist selbst noch Träger, nicht letzte Quelle sittlicher Werte.[16]

Nach dieser Vorstellung ist das Gewissen also nur insofern von sittlichem Wert, als es sich nach der Rangordnung des „objektiv Guten" und den daraus abgeleiteten Normen richtet. Auch in Schelers Modell wird somit wieder das syllogistische Grundschema der Scholastik erkennbar, in dem das Gewissen (*conscientia*) seine Entschlüsse und Urteile anhand eines normativen Obersatzes (*syntéresis*) fällt. Sittlich sind Urteile und Entschlüsse des Gewissens dabei aber nur insofern, als die Obersatz-Normen die Kriterien der Objektivität erfüllen und das „objektiv Gute" repräsentieren. Die sich daraus ergebende Problematik beschreibt Hendrik Gerhardus Stoker, ein Doktorand Schelers, als „relative Fehlbarkeit des Gewissens".[17] Um sicher zu gehen, dass sein Wertfühlen nicht täuscht und seine Ausrichtung an objektiven Normen zweifelsfrei gegeben ist, schlägt er vor, dort, „wo man über Werte der Handlungen selbst zweifelt, sich von anerkannten ›Autoritäten‹, welche tiefer und objektiver sehen, leiten zu lassen."[18] Zusätzlich empfiehlt er die aus religiösen Buß- und Beichtpraktiken vertraute Methode der Gewissenserforschung, um das Gewissen zum objektiv Guten zu „erziehen":

> Sich selbst zu prüfen und seine Fühlfähigkeit für das Böse in sich zu verfeinern, sein Ohr für das Böse in sich so feinhörig wie möglich zu machen, ist zweifellos für den sittlich hohen Charakter eine Forderung. Wäre der Mensch absolut gut, dann wäre die Forderung nicht da. Da er aber auch böse ist, da er ist, was er nicht sein soll, ruft ihn hier eine Forderung, eine objektiv gegründete Pflicht, sich liebevoll hinzugeben an die Reinigung seines Herzens und seines Charakters.[19]

[16] Max Scheler: *Der Formalismus in der Ethik und die materiale Wertethik. Neuer Versuch der Grundlegung eines ethischen Personalismus.* Sonderdruck aus: *Jahrbuch für Philosophie und phänomenologische Forschung.* Bd. I und II, hg. von Edmund Husserl. Freiburg i. Br., Halle a. d. Saale: Verlag von Max Niemeyer 1916. S. 333.
[17] Hendrik Gerhardus Stoker: *Das Gewissen. Erscheinungsformen und Theorien*. Bonn: Verlag Friedrich Cohen 1925. S. 272.
[18] Stoker 1925, S. 271.
[19] Stoker 1925, S. 276.

Angesichts solcher Forderungen, die sich nicht nur auf den Bereich der religiösen Erziehung erstrecken, wird deutlich, weshalb Nietzsches Werterelativismus vielen Menschen der damaligen Zeit weitaus attraktiver erscheinen musste. Schelers Gegenentwurf zur „Umwerthung der Werthe“ läuft also Gefahr, in die alten Bahnen einer sich mehr um ihrer selbst als um eines ethischen Problembewusstseins willen aufrechterhaltenden moralischen Ordnung zurückzulenken. Hans Joas resümiert daher dessen Beitrag zur philosophischen Werte-Debatte ebenfalls kritisch:

> Scheler präsentiert in seiner eigenen Wertphilosophie einen von Rhetorik und gewaltsamer Schließung nicht freien Versuch, die Kontingenzerfahrung der Moderne rasch wieder zum Schweigen zu bringen […]. Damit kann der Eindruck entstehen, als sei die Alternative zum ›ewigen Kampf‹ [bei Nietzsche, Anm. d. Verf.] einzig der Glaube an eine ›ewige Rangordnung der Werte‹. Beides aber ist gleich unangemessen.[20]

An dieser Stelle soll die philosophische Diskussion über die Entstehung der Werte nun unterbrochen werden, so beachtenswert Joas’ Ausführungen über deren weitere Positionen (etwa bei Georg Simmel, John Dewey oder William James) auch sind. Stattdessen folgt der weitere Verlauf der Argumentation jenem fürchterlichen Hakenschlag der Geschichte, der den in einem nationalistischen Normenkorsett erstarrten Erwartungshorizont der wilhelminischen Epoche mit einem Mal sinn-entleert erscheinen ließ und daher mit Joas als fundamentale „Kontingenzerfahrung der Moderne“ bezeichnet werden kann: dem Ersten Weltkrieg. Mit dessen verheerender Entwicklung und über sein Ende hinaus wird ein nachhaltiger Vertrauensverlust in politische, religiöse und wissenschaftliche Autoritäten spürbar, dem nach Mathias Mayer eine immer deutlicher zu Tage tretende „Unglaubwürdigkeit traditioneller Wertsetzungen“ zugrunde liegt.[21] Mit ihr offenbart sich die moralische Haltlosigkeit der von kaiserlicher Kriegspropaganda und den Kirchen beider großer christlicher Konfessionen verbreiteten Devise, mit Gott und Vaterland auf der richtigen Seite zu kämpfen. Publizistische Unterstützung erhielt diese Doktrin von einer breiten Mehrheit namhafter Intellektueller, Künstler und Wissenschaftler, die sich im *Manifest der 93* (1914) hinter der Auffassung zusammenschlossen, mit dem deutschen Kriegseinsatz würden entgegen aller Verleumdungen durch die gegnerischen Kriegsparteien Werte der „Kultur“ verteidigt. Ein Großteil des akademischen Betriebs schloss sich dieser Haltung und Denkweise an. Dem *Manifest der 93* folgte die in ihrer Wortwahl noch aggressiver auftretende *Erklärung der Hochschullehrer des Deutschen Reiches* (1914), die von über 3000 Professoren und Doktoren mitgezeichnet wurde

[20] Joas 1997, S. 160.

[21] Mathias Mayer: *Der Erste Weltkrieg und die literarische Ethik. Historische und systematische Perspektiven.* München: Wilhelm Fink Verlag 2010. S. 42.

und so dazu beitrug, dass sich kritische Werte-Debatten zunehmend außerhalb der Universitäten abspielten. Besonders viel Vertrauen verspielte dabei die Philosophie: „Nicht zuletzt der Kreditverlust maßgeblicher Repräsentanten moralischer Autorität – wie etwa Max Scheler oder Georg Simmel mit ihrem nationalen Engagement – führte zu einer schleichenden Exilierung ethischer Fragestellungen aus der philosophischen Reflexion in die Literatur […].“[22] In dieses nicht-wissenschaftliche Exil zog sich die Ethik aber auch deshalb zurück, da Literatur in der Regel nicht den Anspruch erhebt, bestimmte Gesetzmäßigkeiten oder Werte nach objektiven Kriterien und allgemeingültigen Aussagen zu definieren. Dadurch wahrt sie meist einen gewissen Abstand von der nicht nur durch die Moralphilosophie der damaligen Zeit häufig mit Pathos und Geltungsdrang vorgetragenen Postulierung letzter und höchster Werte. Ethik wird hier demnach als ein Hinterfragen moralischer Setzungen verstanden, dem die Literatur entgegenkommt, sofern sie sich keiner politischen, kirchlichen oder akademischen Instanz in besonderem Maße verpflichtet fühlt. Dem freien literarischen Diskurs gelingt dieses Hinterfragen insofern, als

> der *Verzicht* auf einen höchsten moralischen Wert die Legitimation und Chance ethischer Reflexion darstellt; dass es einen solchen höchsten Wert nicht geben kann und soll, *ist* gerade der höchste ›Wert‹, die eigentliche Forderung der Ethik. Die Dilemmatik einer sich selbst zerstörenden Moral, eines sich als unmoralisch diskreditierenden obersten Wertes, mit der Folge, dass nicht mehr im Zeichen rationaler Moralurteile, sondern im Zeichen ethischer Reflexion die Frage nach der Wertsetzung fortzuführen war, gehört zu den Schlüsselerfahrungen der Literatur um 1914. Eine nicht allein in den gebahnten Spuren der Philosophie sich bewegende Ethik, sondern ein wilderes Befragen ethischer Maßstäbe ist in eminenter Weise […] in der Umgebung und aus der Erfahrung des Ersten Weltkriegs auf intellektuellem, vorwiegend literarischem Gebiet zu beobachten. ›Ethik‹ wird dabei nicht als Wechselbegriff einer (fixierten) Moral verwendet, sondern als Reflexion moralischer Bewertungen und ihrer Schematismen.[23]

In gewisser Weise hatte Nietzsche – auch durch die poetisierende Sprache seiner philosophischen Werke – der Etablierung einer moralische Setzungen hinterfragenden literarischen Ethik vorgearbeitet. Trotzdem bleibt seine Forderung nach einer „Umwerthung der Werthe“ und dem Aufkommen eines mit dem „Willen zur Macht“ ausgestatteten Übermenschen von der dem Krieg gegenüber kritisch eingestellten Seite der literarischen Öffentlichkeit nicht ungeprüft. Angesichts des millionenfachen Leidens und Sterbens scheint die Abkehr von Mitleid und Nächstenliebe nämlich keinen Ausweg aus der Katastrophe zu weisen, sondern die Krise zu verschlimmern. Deshalb wird Nietzsche nicht über Nacht aus der litera-

[22] Mayer 2010, S. 12.
[23] Mayer 2010, S. 55 f. – Hervorhebungen im Original.

rischen Ethik verbannt, doch hält man nun zusätzlich Ausschau nach anderen Wegen der Wertereflexion:

> Auch wenn die breite und über weite Strecken bis zum Enthusiasmus unkritische Nietzsche-Euphorie seinen Namen als Schlüsselphänomen einer Generation – von George, Hofmannsthal, Rilke, Thomas Mann und Musil, bis zu Kafka und Benn – ausweist, so erwies sich gerade der Weltkrieg als Zäsur, als Probe einer Zuverlässigkeit, die dann zur immer deutlicheren Konkurrenz anderer Nebengötter führte. Etwas vereinfacht gesagt könnte man wohl behaupten, dass Nietzsche mit zu den Verlierern des Ersten Weltkrieges gehört hat, – die Wahrnehmung und Auseinandersetzung findet danach weniger identifikatorisch, weniger ausschließlich statt: Nietzsche wird als Galionsfigur des 20. Jahrhunderts nicht mehr isoliert reflektiert, sondern im Dreieck, im Vergleich mit zwei Gestalten, die er gerade selbst noch vor seinem Zusammenbruch hatte wahr- und ernst nehmen können: Kierkegaard und Dostojewski.[24]

Wie noch gezeigt werden soll, hinterließ die Rezeption von Nietzsche, Kierkegaard und Dostojewski auch bei Hesse ihre Spuren. Deren zeitlichen Schwerpunkt bilden dabei die letzten Kriegs- und ersten Zwischenkriegsjahre.[25] Zudem wurde mit Charles Taylors Ausführungen über Kierkegaard und Dostojewski bereits dargelegt, dass es für den Umgang mit den Kontingenzerfahrungen der Moderne auch Wege jenseits der von Nietzsche gewiesenen Perspektive auf ein neues Zeitalter der Amoralität gab.[26] Für die literarische Ethik ist die Rezeption Kierkegaards und Dostojewskis aber nicht nur auf inhaltlich-argumentativer Ebene relevant; sie benennt auch formale Kriterien für eine kritische Haltung ethischen Fragens. Nach Mayer ist es das Verfahren der „indirekten Mitteilung", das bei Kierkegaard diese Haltung hervorruft. Es wird z.B. in den Herausgeberfiktionen seiner Werke, der an die sokratische Mäeutik angelehnten Methodik seiner Fragestellungen sowie dem das Eintreten kontingenter Ereignisse sprachlich widerspiegelnden Redefiguren des Paradoxen evident.[27] Bei Dostojewski ist es – wie Mayer am Beispiel der *Brüder Karamasow* (1880) zeigt – die Zeichnung des Sittengemäldes einer ganzen Epoche anhand weniger signifikanter Figuren, das als Vorbild einer kritischen, auf Unterordnung unter bestimmte moralische Setzungen verzichtenden Wertereflexion wahrgenommen wurde.[28] Die literarische Ethik hegt also einen grundsätzlichen Verdacht gegen jede Überführung wertebezogener Ansichten in den Bereich feststehender Normen. Damit erweist sie sich zwar als wenig pragmatisch und zudem schlecht verwertbar für politische Programme jeglicher Couleur, dennoch

[24] Mayer 2010, S. 89 f.
[25] Vgl. hierzu die Ausführungen in den Kap. 3.2, 3.4 und 3.5.
[26] Vgl. hierzu Kap. 1.2, S. 39 f.
[27] Vgl. Mayer 2010, S. 91 ff.
[28] Vgl. Mayer 2010, S. 110 ff.

> wäre es ein Kurzschluss, die Verfahrensweise literarischer Ethik deshalb, als politisch ohnmächtige, für beliebig oder letztlich wert-los zu halten, weil sie schon zu einer moralischen Entscheidung nicht bereit wäre. Indem sie nicht für den einen und gegen den anderen Wert plädiert, sondern die Werthaftigkeit von Werten prüft, bleibt sie zwar politisch naiv, aber gleichwohl einer Verantwortung verpflichtet, die die aufklärerische Kritik radikal aufrecht erhält: Sie hält nicht an einem Punkt an, der zum Maßstab des höchsten Wertes erklärt wird, sondern sie versteht die Aufgabe der Aufklärung als Prozess, der nur dann dem aufklärerischen Ethos treu bleibt, wenn er an kein Ende kommt.[29]

Wie Mayer unter Hinweis auf Hannah Arendts nach der Katastrophe des Zweiten Weltkriegs entstandene Thesen zur Literatur weiter ausführt, ist es gerade die literarische, auf kein ideologisch oder geschichtsphilosophisch formuliertes Endziel gerichtete Konfrontation mit einer Pluralität an Wertungsweisen, die Leserinnen und Leser immer wieder an alternative Handlungs- und Entwicklungsmöglichkeiten gegenüber der normativen Ordnung des Bestehenden erinnert.[30]

Dieses An-kein-Ende-kommen der Definitionsversuche des Normbereichs menschlichen Handelns scheint nach den diversen Erfahrungen seiner gewaltsamen Bestimmung im 20. Jahrhundert auch für das Gewissen zur Voraussetzung für seine weitere ethische Relevanz zu werden. Dem Hinterfragen moralischer Setzungen in der literarischen Ethik vergleichbar, kennzeichnet Paul Dauner diese Voraussetzung als „radikales Fragen“ des Gewissens.[31] Auch er bezieht sich auf das Werk Hannah Arendts, allerdings nicht auf ihre literaturtheoretischen Schriften, sondern auf die kritische Berichterstattung des Eichmann-Prozesses für den *New Yorker*, die 1963 unter dem Titel *Die Banalität des Bösen* als Buch erscheint. Anlass für dessen nähere Untersuchung sind für Dauner darin einige auf den ersten Blick verstörende Aussagen über Eichmanns Gewissen. Arendt schreibt beispielsweise: „Denn die traurige und beunruhigende Wahrheit war vermutlich, dass nicht sein Fanatismus Eichmann zu seinem kompromisslosen Verhalten im letzten Kriegsjahr getrieben hat, sondern sein Gewissen“, oder auf die Frage, ob Eichmann überhaupt ein Gewissen zuzutrauen sei: „Die Antwort schien klar: Ja, Eichmann hatte ein Gewissen“.[32] Diese Behauptungen stützt sie auf Eichmanns eigene Aussagen, der während des Prozesses immer wieder betonte, seinen Dienst (die Organisation der Deportationszüge in die Konzentrations- und Vernichtungslager, sowie systematische Verfolgung und Vertreibung) stets nach bestem Wissen und Gewissen verrichtet zu haben. Für ihn war die nationalsozialistische Ideologie mit allen Konsequenzen oberste Richt-

[29] Mayer 2010, S. 257 f.
[30] Vgl. Mayer 2010, S. 258.
[31] Paul Dauner: *Das Gewissen.* Stuttgart 2008. S. 215 ff. – Volltext unter https://dx.doi.org/10.18419/opus-5254 – zuletzt aufgerufen am 19.08.2025.
[32] Hannah Arendt: *Die Banalität des Bösen*. – Zitiert nach: Dauner 2008, S. 18.

schnur des Handelns. Es ist daher innerhalb der Logik von Eichmanns eigenem Normenverständnis folgerichtig, wenn er trotz Himmlers Rückzugsbefehl auch noch kurz vor dem absehbaren Kriegsende Deportationen veranlasste und dabei ein „gutes Gewissen" hatte, da er – statt der Weisung eines seiner Adjutanten – den unmittelbaren Führerwillen befolgte.[33] Mit dieser Haltung war er kein Einzelfall im Heer der NS-Schreibtischtäter. Dauner geht davon aus, dass die überwiegende Mehrheit der deutschen Bevölkerung die neuen „Werte" des Nationalsozialismus anerkannte und im moralischen Sinne für gut befand. Auf diese Weise vollzog sich die Pervertierung des sittlich Guten auf breitester Basis. Den damit einhergehenden Verlust seiner ethischen Relevanz bezeichnet Dauner daher auch als „Kollaps des Gewissens". Das Paradoxe an diesem Zusammenbruch ist, dass er überhaupt nicht als solcher wahrgenommen wurde, da sich das Gewissen ja weiterhin an vermeintlich „guten" Wertsetzungen orientierte und – wie Eichmanns mehrfache Berufung auf Kants Pflichtbegriff zeigt[34] – sogar in Kontinuität zur deontischen Moralphilosophie der Aufklärung wähnte. Dauner beschreibt die Auswirkungen dieses ungeheuren moralischen Täuschungsmanövers des NS-Regimes wie folgt:

> Nach diesem durch die Konstanz, nicht durch das Ausbleiben des Gewissens bewirkten Kollaps ist nichts mehr, wie es war. Wenn Holocaust-Täter […] ein gutes Gewissen hatten, wenn das Gewissen ihnen nicht im Weg stand, sondern sie zu ihren mörderischen Taten sogar erst befähigte, dann haben nicht nur die traditionellen Konzepte des Bösen ihre Gültigkeit verloren. Dann haben auch die Vorstellungen vom Guten, und dazu gehört die Zuordnung des Gewissens zum Repertoire sittlicher Gutheit, ihren Sinn eingebüßt.[35]

Als Bedingung der Möglichkeit dieses „Kollapses" identifiziert Dauner jene Erfahrung der Fragmentierung des theistischen Horizonts, deren Konsequenz für ihn vor allem darin besteht, „dass es fixierte, ein-für-allemal-feststehende Maßstäbe des Guten nicht mehr gibt."[36] Das birgt die Gefahr einer „tödlichen Sittlichkeit", wie er mit einem Ausdruck Paul Ricoeurs die Werteperversionen totalitärer Regime weiter beschreibt.[37] Die „Perspektivität des Gewissens",[38] seine Ausgerichtetheit auf das Gute, wird ihm so zum Verhängnis, da es sich zur Revision eines einmal eingenommenen wertebezogenen Standpunkts (wenn überhaupt) nur sehr schwer bewegen lässt. Diese Ausgerichtetheit und streng fixierte Perspektivität ist für

[33] Vgl. Dauner 2008, S. 29.
[34] Vgl. Dauner 2008, S. 27.
[35] Dauner 2008, S. 9.
[36] Dauner 2008, S. 86.
[37] Vgl. Dauner 2008, S. 113 bzw. Ricoeur 1996 [1990], S. 310.
[38] Dauner 2008, S. 147.

Dauner ein Relikt des traditionellen, scholastischen *syntéresis*-Modells. Dem stellt er im Folgenden seinen Ansatz des „radikal fragenden Gewissens“ gegenüber:

> So wie der traditionelle Gewissensbegriff seine sittliche Schlüsselrolle dadurch erhält, dass er vom Vorhandensein ewiger sittlicher Wahrheiten ausgehen kann, so erlangt der unter säkularen und pluralistischen Bedingungen zu erstellende Gewissensbegriff seine sittliche Schlüsselrolle möglicherweise dadurch, dass er sich in konträrer Weise an das Wissen hält, dass es für das Gewissen keine objektive Wahrheit und Konvergenz zu einer solchen mehr gibt, dass der naturrechtlich-eidetische Ausgangspunkt unwiederbringlich verloren ist, dass diese Stelle leer ist und bleibt und auch nicht mehr wie bisher ausgefüllt werden kann. Das heißt nicht, dass das Gewissen nicht mehr in Verbindung mit Werten stünde, aber dass alle auf das Gewissen bezogenen möglichen Werte nicht mehr mit Ewigkeitsklauseln in einem *synderesis*-Konzept installierbar sind, so dass eben von einer Wahrheit, Richtigkeit und ergo Sicherheit des Gewissens nicht mehr überzeugend die Rede sein kann. Mit einigen Einschränkungen könnte das derartige Wissen des sittlichen Nichtwissens sogar als der erneuerte Kern des Gewissens (als Erbe der *synderesis*, die hierzu konträr das Wissenkönnen sittlicher Wahrheit im Gewissen begründete) deklariert werden, weil es die anvisierte Fragedimension evoziert.[39]

Ebenso wie Kierkegaard stützt Dauner seine Forderung nach einer Haltung „sittlichen Nichtwissens“ auf Sokrates.[40] Demnach gewährt das radikal fragende Gewissen zwar immer wieder den Ruhepunkt einer Antwort, setzt aber wie die berühmte Bremse in der Flanke der attischen Polis auch immer wieder zu neuen, bohrenden Fragen an, sodass auch im Antworten niemals ein Schlusspunkt erreicht wird. Das Gewissen ist auf diese Weise stets „auf de[m] Weg zum Guten“, aber zu keinem Zeitpunkt endgültig am Ziel.[41] Momente der Gewissensruhe bezeichnet Dauner als „Erschlaffung“ des radikalen Fragens, dessen „perennierende[r] Zweifel“ schließlich wieder zu erneutem Fragen antreibt.[42] Auf Ebene der Praxis mag diese permanente Deliberation zur Verzögerung von Handlungen und Entscheidungen führen. Doch ist diese Art „Handlungspausierung“ zugleich Voraussetzung für einen in säkular, pluralistisch und hochgradig arbeitsteilig organisierten Gesellschaften notwendigen, grundsätzlich auf die Fraglichkeit und Revidierbarkeit des Handelns eingestellten Pragmatismus.[43]

So wie sich eine Akteurin oder ein Akteur im Moment der Wahl auf eine bestimmte Weise des Handelns festlegt, sind hingegen auch Entscheidungen in moralischen Fragen stets auf die Realisierung einer bestimmten Norm oder eines bestimmten Wertes ausgerichtet. Trotz deren prinzipieller Fraglichkeit und Revidierbarkeit bleibt das Gewissen also auf die mit ihnen verknüpften und als sittlich „gut“ erfahrenen Vorstellungen und Ziele bezogen. Es ist

[39] Dauner 2008, S. 214. – Hervorhebungen im Original.
[40] Vgl. Dauner 2008, S. 214.
[41] Dauner 2008, S. 228.
[42] Dauner 2008, S. 243 f.
[43] Vgl. Dauner 2008, S. 253 ff.

daher fraglich, ob das radikal fragende Gewissen, wie Dauner schreibt, „konträr“ zum traditionellen *syntéresis*-Konzept gesehen werden muss – oder komplementär, als dessen notwendige Ergänzung, um einer strengen, irreversiblen Fixierung des Normbereichs und damit der Gefahr „tödlicher Sittlichkeit“ vorzubeugen. Nicht zuletzt spricht dafür auch seine eigene These, derzufolge jeder Mensch eine „kulturell und zeitlich variante normative Kontextualität“ vorfindet, an der sich seine moralischen Entscheidungen (auch *ex negativo*) unweigerlich orientieren: „Prinzipien, Werte und Normen stellen neben sonstigen Überzeugungen und Tatsachenwissen sozusagen den Nährstoff dar, von dem die Denkbewegung des Gewissens zehrt und *über* den sie abrollt.“[44]

Hier ist nun wieder auf die oben unterbrochene Debatte über die Entstehung der Werte zurückzukommen, die mit dem Einschnitt des Ersten Weltkriegs das Dilemma offenbarte, dass sie weder mit der Besinnung auf eine Sphäre des „objektiv Guten“ noch durch die Forderung nach einer relativistischen „Umwerthung der Werthe“ dem Bestehenden eine sinnvolle Alternative entgegensetzen oder gar dessen gewaltsamen Zusammenbruch verhindern konnte. Sowohl Schelers als auch Nietzsches Ansatz zielte zu stark darauf ab, den Normbereich der *syntéresis* zu fixieren und Antworten zu geben, die unzählige ungeklärte Fragen zurückließen. Mit Ausbruch des Krieges und dem freiwilligen Treueeid zahlreicher Wissenschaftler und Intellektueller auf die kaiserliche Staatsdoktrin sind diese Fragen dann weitgehend verstummt oder ins Exil der Literatur abgewandert. Dort konnten sie jedoch – wenn auch mit starken Einschränkungen durch Propaganda und Zensur – dem Ausdruck geben, was Heinz Kittsteiner in Abgrenzung zu dessen Normbereich die „emotionale Komponente“ des Gewissens nennt, die sich vor allem in historischen Umbruchsituationen Gehör verschafft.[45] In seiner Darstellung der Werte-Debatte kennzeichnet Hans Joas die Inhalte dieser Komponente als „moralische Gefühle“, die sich mit dem Zweifel an der Sittlichkeit bestimmter Normen einstellen oder durch deren Hinterfragen äußern.[46] Diese moralischen Gefühle sind gewissermaßen die Triebfeder für das, was Paul Dauner als „radikal fragendes Gewissen“ bezeichnet. Da der Gegenstand des radikalen Fragens der Normbereich der *syntéresis* ist, trifft es zwar zu, dass dieser „Obersatz“ (sofern er Akte der Barbarei legitimiert) problematisch ist. Doch ist er zugleich der „Nährstoff“, von dem, wie Dauner schreibt, „die Denkbewegung des Gewissens zehrt“. Demnach scheint – obwohl seine sittliche Funktion als permanenter Zweifel an den Inhalten des Normensatzes durchaus plausibel ist – auch das radikal fragende Gewissen dem syllogistischen *syntéresis*-Schema nicht zu entkommen.

[44] Dauner 2008, S. 248. – Hervorhebung im Original.
[45] Vgl. die Ausführungen in Kap. 2.1, S. 63.
[46] Vgl. Zitat zu Anm. 48.

Das hat seine Ursache vermutlich darin, dass mit dem Bestehen von Werten und Normen ein grundlegendes Bedürfnis verbunden ist, sich auf sie auszurichten oder (auch in ablehnender Weise) auf sie zu beziehen. Zumindest kennzeichnet Charles Taylor dieses Bezogensein als Fundamentalstruktur des Selbst, wie seine Theorie der starken Wertungen zeigt.[47] Hans Joas verknüpft diese Theorie nun mit dem oben erwähnten Phänomen moralischer Gefühle, die für ihn ein sinnlich erfahrener Ausdruck starker Wertungen sind. Dabei betont er nicht zuletzt auch die Möglichkeit der Divergenz von Gefühl und Wertvorstellung:

> Unsere Vorstellung vom Guten aber durchdringt, wie sich Taylor zu zeigen bemühte, unser ganzes Selbstverständnis. In unseren moralischen Gefühlen steckt deshalb ein Bezug zu uns selbst, und zwar nicht nur in dem Sinne, wie eben unsere Gefühle *unsere* Gefühle sind. Viele dieser Gefühle verlören ihren Sinn, wenn sie nicht auf unser Selbstverständnis bezogen wären: Scham oder Schuld sind nur verständlich aufgrund ihres konstitutiven Bezugs zu dem, was wir als moralisch geboten anerkennen oder wie wir zumindest unter dem Gesichtspunkt einer Antizipation der Geltung solcher Gebote erscheinen wollen. Gleichzeitig ist die Tatsache, daß sich unsere starken Wertungen in den moralischen Gefühlen verkörpert finden, in sich folgenreich. Zwischen unseren moralischen Gefühlen und unseren reflektierten Werten kann sich eine Kluft auftun. Es kann sein, daß wir mit Erstaunen feststellen, wie Gefühle der Schuld oder der Empörung ausbleiben, obwohl wir selbst oder andere gegen etwas verstoßen haben, was wir für unsere Werte halten. Es kann auch umgekehrt sein, daß wir von Schuldgefühlen gequält oder von einer Empörung hingerissen werden, obwohl wir der Meinung sind, daß doch gegen keinen der von uns bewußt vertretenen Werte verstoßen wurde. Das Verhältnis zwischen den in unseren moralischen Gefühlen verkörperten starken Wertungen und unseren bewußt vertretenen Werten ist also nicht spannungslos.[48]

Diese Spannung oder Divergenz ist natürlich auch in der Reflexion auf Normen festzustellen. So beansprucht die „emotionale Komponente“ des Gewissens bisweilen einen autonomen Standpunkt gegenüber den Positionen normsetzender Schichten. Dieser Vorgang, der Heinz Kittsteiner zufolge häufig einen Paradigmenwechsel in der Bestimmung des *synté-resis*-Obersatzes einleitet, äußert sich zunächst nicht selten gefühlhaft, z.B. in den religiösen Schwärmereien der radikalen Pietisten.[49] Er sucht jedoch auch nach Ausdruck in epiphanischen Kunstwerken, wie Charles Taylor in seiner Darstellung der romantischen Epiphanien und Epiphanien der Moderne zeigt.[50] Im 20. Jahrhundert wird epiphanisches Dichten schließlich zu einem Kennzeichen literarischer Ethik schlechthin, da nun von höchsten Werten nicht mehr unmittelbar oder symbolisch, sondern fast ausschließlich mit Blick auf die formalen Bedingungen der Möglichkeit ihres Kundwerdens geschrieben wird. Auf diese Weise vermag

[47] Vgl. die Ausführungen in Kap. 1.2, S. 29 f., 37 f. und 43 f.
[48] Joas 1997, S. 208 f. – Hervorhebung im Original.
[49] Vgl. die Ausführungen in Kap. 2.1, S. 63 und 65.
[50] Vgl. die Ausführungen in Kap. 1.2, S. 37 f.

Literatur bei Leserinnen und Lesern ein Gefühl für das zu wecken, was sie jenseits kodifizierter Moralvorstellungen für gut und richtig halten. Mithin entwickelt sich so ein Gespür dafür, dass das Gute durch ein Regelwerk von Normen nicht erschöpfend definiert werden kann, sondern – analog zur Vorstellung der Unaussprechlichkeit des „Anderen" bei Paul Ricoeur – immer wieder neu entdeckt, beschrieben und gedeutet werden muss, um nicht in Selbstgerechtigkeit oder gar „tödlicher Sittlichkeit" zu erstarren.

Dass solche Erstarrungen nach der Katastrophe des Ersten Weltkriegs dennoch wieder möglich waren, macht eine literarische Ethik und andere Formen des Hinterfragens fixierter Normvorgaben aber keinesfalls obsolet. Im Gegenteil scheint gerade die Äußerung des „Unbehagens" an allzu starren Normierungen die Voraussetzung für notwendige Korrekturen zu schaffen. Selbst dort, wo die Möglichkeit des öffentlichen Äußerns gewaltsam unterdrückt wird, kann u.a. mit Hilfe der Literatur die Erinnerung an einen Zustand der Freiheit von repressiven Bestimmungen wach gehalten werden. Wo diese Erinnerung fehlt, schützt nichts vor einem „Kollaps des Gewissens", wie er 1933 die Vielen ereilte, die den neuen „Normen" der NS-Diktatur bereitwillig folgten (darunter auch wieder – wie 1914 – zahlreiche Künstler und Literaten). Doch ist damit die Arbeit der Wenigen, die den Fragen der literarischen Ethik Gehör schenkten, keinesfalls vergeblich, wie Mathias Mayer unter Hinweis auf Hannah Arendts Totalitarismusforschungen schreibt: „Nicht der vorschnell verkündete Untergang eines ethischen Bemühens in den Folgen von 1933 ist […] ein Ausweg aus der Gewaltsamkeit, sondern die Insistenz auf dessen Notwendigkeit, und sei sie auch der jeweiligen Unfreiheit unterlegen, bleibt unverzichtbar."[51]

Für eine fundierte Betrachtung der Gewissensthematik bei Hermann Hesse muss daher die formale und inhaltliche Darstellung ethischen Fragens in seinen literarischen Schriften berücksichtigt werden. Den Schwerpunkt der Analyse bilden dabei ausgewählte Werke, die er während der beiden Weltkriege und in den Jahren dazwischen schrieb. An ihnen lässt sich die Suche nach Auswegen aus starren Norm-Fixierungen exemplarisch demonstrieren. Dem wird in Kapitel 4 nachzugehen sein. Zuvor soll aber noch ein Blick auf außerliterarische Bearbeitungen des spannungsvollen Verhältnisses zwischen seinen „moralischen Gefühlen" und den Normvorgaben seiner Zeit geworfen werden. Zu diesen Bearbeitungen werden hier neben den bereits erwähnten Stellungnahmen zu theologischen, philosophischen und psychologischen Fragen die ebenso in zahlreichen Briefen, Aufsätzen und Rezensionen dokumentierten Auseinandersetzungen mit politischen und literarischen Stimmen gezählt. Vor allem letztere versprechen Aufschluss darüber, wie sich Hesses Vorstellungen von literarischer Ethik auch

[51] Mayer 2010, S. 258.

anhand seiner Rezeption der Werke anderer Autorinnen und Autoren entwickelten. Den Auftakt der folgenden Untersuchungen macht jedoch eine Darstellung seiner Partizipation am politischen Diskurs, an dem er sich vor allem in der Zeit des Ersten Weltkriegs und der frühen Jahre der Weimarer Republik beteiligte. Die hier noch weitgehend abstrakt formulierten Aussagen über die Auswirkungen des Krieges auf das Verhältnis zu tradierten Normvorgaben lassen sich dort an konkreten Beispielen überprüfen.

3. Zeit- und geistesgeschichtliche Hintergründe der Entwicklung des Gewissensbegriffs bei Hermann Hesse

In den folgenden Abschnitten sollen jene „archivierten Erfahrungen mit dem Gewissen“[1] rekonstruiert werden, die Hesse in seinen Aufsätzen, Briefen, Tagebüchern und Rezensionen gegen die Begriffsbestimmungen vorherrschender Diskurse immer wieder in Stellung bringt. Da er hierbei auch auf überlieferte Formulierungen zurückgreift, die aus der öffentlichen Wahrnehmung zwar nicht völlig verschwunden sind, dort zu seinen Lebzeiten jedoch nur marginal in Erscheinung treten, ist im Folgenden von zeit- und geistesgeschichtlichen Hintergründen die Rede, die Begriffsbestimmungen des Gewissens enthalten, welche trotz ihrer Marginalität weiterhin im kulturellen Gedächtnis tradiert werden und dort prinzipiell jederzeit abrufbar sind. Über diesen Aspekt der Wiederbelebung tradierter Formulierungen des Gewissensbegriffs hinaus werden Hesses Stellungnahmen aber auch auf den Ausdruck seiner eigenen moralischen Empfindungen untersucht, die als Manifestationen von „an bestimmten Punkten der historischen Entwicklung immer wieder durchbrechenden Autonomiepositionen“[2] gelten können. Auch wenn er sich dabei nie ganz von den „äußeren“ Normen befreien kann, gegen die er anschreibt, sind seine Schriften dennoch überwiegend auf eine Transformation des normativen *status quo* ausgerichtet.

Neben der Krise seiner Jugendjahre kann vor allem der Ausbruch des Ersten Weltkriegs als Punkt in Hesses Biographie identifiziert werden, an dem Intensität und Häufigkeit seiner Autonomiebestrebungen zunehmen. Diese Entwicklung ist auch historisch relevant, da sie Teil eines gegen die „tödliche Sittlichkeit“ nationalistischer Direktiven gerichteten Diskurses ist. Die Wirksamkeit seines Engagements innerhalb dieses Diskurses kann hier nicht abschließend bewertet werden. Fest steht jedoch, dass Hesse sich während der Kriegsjahre verstärkt mit Strategien der Kommunikation und Reflexion von Werten auseinandersetzt, die ihm für die Überwindung der nationalistischen Norm förderlich erscheinen. Dabei lassen sich grob zwei Strategietypen unterscheiden: 1. der direkte moralische Appell, wie er sich vor allem in seinen frühen politischen Aufsätzen, aber auch in einigen Gedichten findet und 2. die Strategie der indirekten Vermittlung, die sich das mäeutische Prinzip zu eigen macht, dass Werte durch die Konfrontation mit einer bestimmten, nicht notwendigerweise wertbezogenen Problematik oder Konfliktsituation von den Konfrontierten in Eigenreflexion „entdeckt“ oder „erinnert“ werden. Ist die erste Strategie noch weitgehend der Sprache des romantischen Symbols verpflichtet, das den transzendenten Bereich der Werte unmittelbar anschaulich zu

[1] Kittsteiner 1991, S. 409.
[2] Kittsteiner 1991, S. 22.

machen versucht, dient die zweite Strategie dem Einsatz dessen, was Charles Taylor als „Rahmenepiphanie“ bezeichnet.[3] Der Wert-Gegenstand wird dabei nicht durch seinen zeichenhaften Ausdruck vermittelt, die Zeichen müssen nicht einmal auf einen bestimmten Wert bezogen sein, doch bilden sie einen Rahmen für die Möglichkeit des Zustandekommens seiner Vorstellung in der Wahrnehmung des betrachtenden Subjekts. Gegenüber seinen essayistischen Arbeiten erprobt Hesse diese Strategie erstmals in den ab 1916 entstehenden Märchen, aber auch in dystopischen und paradoxalen Erzählungen, die er z.T. erst nach Kriegsende in der Sammlung *Sinclairs Notizbuch* (1923) veröffentlicht. Während des Weltkriegs dienen ihm seine politische Publizistik sowie kleinere Erzählformen also gewissermaßen als Laboratorium für unterschiedliche Weisen der Wertereflexion, in denen die Grundzüge der literarischen Ethik seiner Romane bereits sichtbar werden. Das Verhältnis der beiden Reflexionsmodi ist aber keineswegs spannungslos. Was den Dichter Hesse immer wieder motiviert, sich politisch zu äußern sowie, was ihn davon abhält, soll daher im Folgenden nachgezeichnet werden. Dabei treten die Konturen jener starken Wertungen zu Tage, die er durch Priorisierung von anderen Wertvorstellungen seiner Zeit abhebt und mit ihrer publizistischen Verbreitung einerseits, sowie poetischen Verfahren andererseits aus dem Hintergrund wieder in den Vordergrund der öffentlichen Wahrnehmung treten lassen möchte. Aus diesen Quellen speist sich der „Obersatz“, den er für sein Gewissen als verpflichtend ansieht.

[3] Zur Unterscheidung von romantischer und „Rahmenepiphanie“ vgl. Kap. 1.2, S. 37 f.

3.1 Politische und geschichtswissenschaftliche Hintergründe

Mit den staatlich implementierten Normen des wilhelminischen Kaiserreichs gerät Hesse nicht erst nach Ausbruch des Ersten Weltkriegs in Konflikt. Bereits um die Jahrhundertwende folgt er „anderen Linien der archivierten Erfahrungen mit dem Gewissen“[1] als den im Sinne der Staatsmoral opportunen. Für seine politische Haltung folgenreich waren dabei vor allem die Mitarbeit an den Zeitschriften *Simplicissimus* und *März* sowie die Freundschaft mit dem Rechtsanwalt und liberalen Reichstagsabgeordneten Conrad Haußmann. Mit ihm, dem Verleger Albert Langen und Ludwig Thoma gründet Hesse 1905 den *März*,[2] für den er bis 1913 gemeinsam mit Thoma als Herausgeber zeichnet. Hesses Nachfolger wird dann Theodor Heuss, bis das Blatt im Dezember 1917 wieder eingestellt wird. In seinen kurz nach dem Tod des Freundes verfassten *Erinnerungen an Conrad Haußmann* (1922) schreibt Hesse über die politische Ausrichtung der Zeitschrift:

> Es ist in unserm ›März‹ damals, in den ersten Jahren, ein guter Geist gewesen, und zwei der wichtigsten Tendenzen unserer Arbeit waren es, die mich auch politisch mit Haußmann nahe zusammenbrachten: die Tendenz gegen Berlin-Potsdam, und das Bestreben nach einer geistig-politischen, freundschaftlichen Annäherung an Frankreich. Im ›März‹ konnte man nicht nur Artikel deutscher Unzufriedener gegen Byzantinismus und Kasernenhofkultur lesen, es waren nicht nur Haußmann, Ludwig Thoma, Gerlach, Wolfgang Heine und andere da, die ihre Stimme erhoben. Man fand im ›März‹ auch Originalartikel von Jaurès und von Anatole France. Wir verdankten sie teils den guten Pariser Beziehungen Albert Langens, teils dem Vertrauen zum Geist unseres Unternehmens, und an diesem Vertrauen hatte Conrad Haußmann einen großen Anteil. Es wurden damals, ohne daß die offizielle deutsche Politik sich darum gekümmert oder gar mitgeholfen hätte, manche Fäden der Annäherung und des guten Willens von uns nach Frankreich hinüber gesponnen, und als dies endlich, im Jahre 1911, zur ersten Zusammenkunft französischer mit deutschen Deputierten in Bern führte, hatte Haußmann daran nicht das kleinste Verdienst. Wenn ich während der Kriegsjahre je und je wieder mit Haußmann zusammentraf, dachten wir oft an jene erste ›März‹-Zeit mit ihren schönen Anfängen und Hoffnungen. Es grünte damals wirklich etwas Lebendiges und Zukunftsfrohes auf, das dann, mit so viel anderm, dem Kriege zum Opfer fiel.[3]

Hesse, der im *März* in erster Linie Literaturbesprechungen veröffentlicht, übt auf diese Weise auch Kritik an „Kasernenhofkultur“ und Militarismus des Kaiserreichs.[4]

---

[1] Kittsteiner 1991, S. 409.
[2] Vgl. *Erinnerungen an Conrad Haußmann* [1922]. – SW Bd. 12, S. 310-313. Nachweis S. 311.
[3] SW Bd. 12, S. 312 f.
[4] Etwa in der Ausgabe vom 19.10.1912 mit einer Verteidigung des von dem Hamburger Lehrer Wilhelm Lamßus verfassten Antikriegsbuchs *Das Menschenschlachthaus* (1912) gegen Angriffe der *Hamburger Nachrichten*: „Mögen preußische Behörden sich weiter blamieren und wertvollster Kräfte berauben! Aber dass die Presse dazu mithilft und aus politischen Gründen Beamte bei ihren Behörden zu verdächtigen, sie direkt zu vernichten sucht, das ist eine Roheit, gegen die die anständige Presse unbedingt Front machen muß.“ – SW Bd. 17, S. 153.

Hier ließe sich nun eine Heldengeschichte schreiben, die Geschichte eines Einzelkämpfers, der seine Ideale gegen alle Widerstände öffentlich bekundet und sich im Kampf für seine Sache den Sanktionen der Staatsgewalt mutig widersetzt. Aber eine solche Geschichte würde verschweigen, dass Hesse mit Ausbruch des Krieges auch wieder vaterländisch empfindet, sich freiwillig zum Dienst an der Waffe meldet und trotz seiner Abneigung gegen das militärische Vorgehen Deutschlands dabei ertappt, wie „einseitig patriotisch" er auf Kritik an der Besetzung Belgiens reagiert.[5] Das hat Folgen für seine Publizistik, die auch mit dem Einschwenken der Mehrzahl seiner Redakteurs-Kollegen bei *März* und *Simplicissimus* auf nationale Linie nicht entschuldigt werden können.[6] Jedenfalls kann Hesses Selbstaussage, dass er während des Krieges „zur Verhetzung und Fanatisierung der Menschen kein Wort beigetragen habe"[7] nicht unwidersprochen bleiben. Zu energisch lobt er dafür z.B. *Der Genius des Krieges und der deutsche Krieg* (1915) von Max Scheler in einer Ausgabe des *März*.[8] Auch wenn er später schreibt, dass er wegen „Schelers Kriegsbuch […] eigentlich revozieren" müsste,[9] sind seine öffentlichen Sympathiebekundungen für die Bellizismen des Philosophen nicht mehr aus der Welt zu schaffen. Und selbst da, wo Hesse seiner Sehnsucht nach einem baldigen Ende des Krieges Ausdruck gibt wie etwa in dem Gedicht *Friede* (Oktober 1914), das er während eines Besuchs bei Conrad Haußmann in Stuttgart schreibt, steht seine gute Absicht „unter dem geheimen Diktat des Pathos und der Phrase."[10] Diese nachträgliche Selbstkritik bezieht sich wahrscheinlich auf die beiden Verse „Ungeduldig rege Hoffnung pflückt / Ahnend schon die goldne Frucht vom Baum."[11] Der Vergleich des Krieges mit einem Baum, der irgendwann Früchte trägt, ist wirklich an Phrasenhaftigkeit nicht zu überbieten und suggeriert, dass das massenhafte Sterben auf den Schlachtfeldern der Entwicklung zu einem besseren und höheren Leben diene.

In Hesses kurz nach Beginn des Krieges verfassten Schriften finden sich zahlreiche Variationen dieses Motivs. Selbst der gegen Kriegspropaganda und das *Manifest der 93* gerichtete Aufsatz *O Freunde, nicht diese Töne!* (November 1914) greift es in seinen Schlussworten auf: „Daß Liebe höher sei als Haß, Verständnis höher als Zorn, Friede edler als Krieg, das muß ja eben dieser unselige Weltkrieg uns tiefer einbrennen, als wir es je gefühlt. Wo wäre sonst sein Nutzen?"[12] Darin drückt sich ein Geschichtsverständnis aus, demzufolge sich Nationalismus und Fremdenhass durch den Krieg selbst desavouieren und schließlich

[5] Vgl. Hesses Tagebucheintrag vom 07.08.1914. – PdG, S. 17.
[6] Vgl. Andreas Strobl: *Zwischen Patriotismus und Propaganda – Der Simplicissimus und der erste Weltkrieg.* In: *Und so weiter … Mitteilungen der Olaf Gulbransson Gesellschaft e.V.* Tegernsee. Heft 8 (Dez. 2008), S. 24 f.
[7] Brief an Emanuel von Bodmann vom 09.05.1919. – SW Bd. 15, S. 253 f. Nachweis S. 254.
[8] Vgl. *Apologie des Krieges* [September 1915]. – PdG, S. 85 f.
[9] Brief an Kurt Wolff vom 30.12.1916. – PdG, S. 86.
[10] Brief an Rudolf Jakob Humm vom 11.01.1940. – DB Bd. 6, S. 12-14. Nachweis S. 13.
[11] Ebd.

überstaatlichen Gesellschaftsformen mit dem Fernziel einer in Frieden geeinten Menschheit Platz machen. „So sehr ich deutsch bin und deutsch fühle", schreibt Hesse an Volkmar Andreä, „hat doch der Nationalismus für mich immer nur die Bedeutung einer gewissen Vorerziehung gehabt, einer Art Vorschule zum Ideal der Menschheit."[13] – Hier ließe sich nun eine Tätergeschichte erzählen, die Geschichte eines gewissenlosen Einzelnen, der vom sicheren Schreibtisch aus die nationale Kampfmoral anstachelt, um sie höheren Zwecken dienstbar zu machen. Sarah Mohi-von Känel etwa rechnet Hesse in diesem Sinne zu den Schreibtischtätern, da sein Gedicht *Der Künstler an die Krieger* (Dezember 1914) eine „Vorreiterrolle des Schreibens für diesen Krieg" einnehme, indem es „den Künstler zum Helden erhebt, von dem die Soldaten Opferbereitschaft und ›Heldensinne‹ lernen können".[14] Diese Kritik ist berechtigt, auch wenn Hesse da, wo er sich nationalistisch und kriegsbejahend äußert, selten in den bellizistischen Furor verfällt wie viele Schlachtgesänge der damaligen Zeit. Doch ist nicht von der Hand zu weisen, dass er sich in seinen publizistischen Beiträgen der Jahre 1914/15 nirgends konsequent von der nationalen Kampfbegeisterung distanziert, sondern sie vielmehr im Sinne einer „Vorschule zum Ideal der Menschheit" gutheißt.

Dennoch wird auch eine Geschichte, die Hesses publizistisches Engagement als Engagement eines Täters erzählt, seinen Stellungnahmen zum Zeitgeschehen nicht gerecht. Denn nach und nach büßt für ihn die Auffassung, dass sich Nationalismus durch Krieg in Völkerverständigung verwandelt, an Überzeugungskraft ein. So schreibt er 1915 zwar noch hoffnungsvoll: „in mir selber und in vielen anderen weiß ich, konzentrisch mit dem Deutschen, ein europäisches Gewissen entstehen."[15] Doch zwei Jahre später sind dann aus den „vielen anderen" schließlich einige „wenige" geworden:

> Die trübe Flamme des Patriotismus aber ist an sich schätzbar, gut und edel. Sie ist, gleich der ersten Liebe, ein aufrüttelndes und seelenweckendes Erlebnis. Wer darin steckenbleibt, verarmt. Er muß aber nicht steckenbleiben, es kann ihm auch der Patriotismus (eine infantile Liebesform) Vorstufe und Vorhof zum Gedanken der Menschheit werden. Aber trotz aller belesenen Gescheitheit wissen und fühlen es im Ernst nur

[12] PdG, S. 46. – Diese Schlussworte (mit Ausnahme des letzten Satzes) sowie das Gedicht *Friede* zitiert Hesse nochmals 1955 anlässlich der Verleihung des Friedenspreises des deutschen Buchhandels. Dass er den Krieg nun nicht mehr als Mittel zum Zweck, sondern als Rückfall und Hindernis sieht, wird dabei in folgendem Zusatz deutlich: „Sache des Dichters ist es ja nicht, sich irgendeiner aktuellen Wirklichkeit anzupassen und sie zu verherrlichen, sondern über sie hinweg die Möglichkeit des Schönen, der Liebe und des Friedens zu zeigen. Sie können niemals voll verwirklicht werden, diese Ideale, so wie ein Schiff auf stürmischer See nie den idealen Kurs einhalten kann. Es muß aber dennoch seinen Kurs nach den Sternen richten." – SW Bd. 14, S. 495.

[13] Brief vom 26.12.1914. – PdG, S. 50-52. Nachweis S. 50.

[14] Sarah Mohi-von Känel: *Schreibtischkämpfer, Schreibtischtäter. Formen und Ambivalenzen sprachlicher Kriegsführung im Ersten Weltkrieg.* In: *Schreibtischtäter. Begriff – Geschichte – Typologie.* Hg. von Dirk van Laake und Dirk Rose. Göttingen: Wallstein Verlag 2018. S. 145-178. Nachweise S. 157 f.

[15] Brief an Otto Blümel vom 24.02.1915. – PdG, S. 61 f. Nachweis S. 62.

> wenige, wie Mensch und Menschheit nichts Gegenwärtiges, Fertiges und Abgeschlossenes sind, sondern Ideale, Projektionen, Götterbilder, Forderungen.[16]

An diesen Idealen hält Hesse weiterhin fest, doch sieht er sich in seiner Hoffnung getäuscht, dass der Krieg in den patriotisch Gesinnten den „Gedanken der Menschheit" reif werden lasse. Darin bestätigen ihn auch die vielen, zum Teil anonymen Hassbriefe und öffentlichen Verrisse seiner politischen Stellungnahmen, die sich erstmals nach Publikation eines von ihm nicht zur Veröffentlichung bestimmten Briefes sowie seines Essays *Wieder in Deutschland* (*Neue Zürcher Zeitung*, 10.10.1915) in mehreren überregionalen Zeitungen gegen ihn richten.[17] Als Stein des Anstoßes vermutet Hesse den „übernationalen" Standpunkt, den er in seinen Schriften vertritt:

> Einzig das Wort ›übernational‹, das fühle ich deutlich, hat auf meine Antipoden so erregend gewirkt. Ob man über den nationalen Pflichten eines Volkes noch allgemeine, menschheitliche anerkennen will oder nicht, ist nun eine Frage des persönlichen Gewissens und Glaubens. Nach meiner Meinung ehrt man ein Volk damit, daß man ihm den Sinn für solche Pflichten ohne weiteres zutraut. Wie ich sehe, kann man darüber auch anders denken. Darum wiederhole ich eigens, daß ich allerdings jedem Volke, vor allem den führenden, ›übernationale‹ Pflichten zuerkenne. Die Belege dazu aus Goethe und Kant und sämtlichen deutschen Denkern, mit Ausnahme einer gewissen Presse, kann ich mir wohl ersparen.[18]

Hier wird besonders deutlich, welchen starken Wertungen sich Hesse mit seinem persönlichen Gewissen in dieser „traurige[n] Prügelei um nicht ganz klare Werte", wie er den Ersten Weltkrieg einmal nennt,[19] verpflichtet fühlt. Dass er sich darin „anderen Linien der archivierten Erfahrungen mit dem Gewissen" zuwendet als den seitens der Staatsmoral gebotenen, zeigt seine Berufung auf Kant und Goethe. Vor allem die Erinnerung an Letzteren scheint Hesse während des Krieges notwendiger denn je. In seiner Betrachtung *Dank an Goethe* (1932) schreibt er rückblickend:

> Die Patrioten, welche damals jeglichen Besitz der Nation als Kriegsmittel auszubeuten suchten, entdeckten sehr bald, daß Goethe zu diesem Zwecke unbrauchbar sei, er war kein Nationalist, und er hatte sogar seinem Volk einige Male recht unangenehme Wahrheiten zu sagen gewagt. Vom Sommer 1914 an sank Goethe, und mit ihm mancher andere gute Geist, tief im Kurs, und es wurden, um die Lücke zu füllen (denn große Geister brauchte man für die ekelhafte ›Kulturpropaganda‹), andere Namen wie-

[16] Tagebuchnotiz vom 24.07.1917. – PdG, S. 206 sowie SW Bd. 11, S. 443.
[17] Vgl. PdG, S. 86-88, 118-120, 122-124.
[18] Offener Brief vom 23.11.1915 in: *Kunstwart*, München. – PdG, S. 115-117. Nachweis S. 116.
[19] Brief an Alfred Schlenker vom 10.11.1914. – PdG, S. 46 f., Nachweis S. 47.

der entdeckt und plakatiert, die sich besser zur Rechtfertigung des Nationalismus und Krieges gebrauchen ließen […].[20]

Etwas weniger beistimmend äußert Hesse sich über Kant.[21] Dennoch sieht er auch in ihm ein Vorbild für eine übernationale Geisteshaltung, unter deren „Belege" er dessen Schrift *Zum ewigen Frieden* (1795) rechnen dürfte.

Umso mehr verwundert es, dass Hesse – unmittelbar nachdem ihm die nationalistischen Angriffe auf seine Äußerungen in der Presse bekannt werden – mit einer Reihe von Artikeln an die Öffentlichkeit tritt, die sich gegen die Publikationen pazifistischer Bewegungen richtet.[22] Diese Volte begründet Hesse mit der Art und Weise, in der sich bestimmte Vertreter dieser Bewegungen zu Wort melden, ohne ihren Worten Taten folgen zu lassen: „Meine Achtung gehört jedem Pazifisten, der heute aus willigem Herzen an der Linderung der furchtbaren Kriegsnot mitarbeitet. Ich verurteile nur diejenigen, welche auch während des Krieges sich mit schönen Überzeugungen, Schriften und Reden begnügen."[23] Diese „Schriften und Reden" erscheinen ihm wie ein „gedruckter Katechismus",[24] dessen formelhafte Appelle mit missionarischem Eifer vorgetragen werden – wie etwa in folgender Erwiderung auf seine Artikel: „*Schreiben und reden* wir also unverdrossen gegen die Kriegsgreuel! Semper aliquid haeret, und allmählich werden wir die Regierungen und Völker wohl von Barbaren zu Menschen bekehren."[25]

Die öffentlichen Auseinandersetzungen mit Kriegsbefürwortern und Pazifisten veranlassen Hesse aber schließlich, sein eigenes publizistisches Vorgehen einer Revision zu unterziehen. Kurz nach Beginn des Jahres 1916 verstummen seine Angriffe gegen pazifistische Flugschriften ebenso wie seine Kritik am bellizistischen Tenor der national gesinnten Literatur und Presse. Ein Grund für diesen Rückzug ist, dass er sich in seinen eigenen Stellungnahmen selbst allzu plakativ um Werte des Friedens und der Humanität bemüht erscheint, statt diese vorzuleben und auf andere Weise als durch direkte Proklamation zu

[20] *Dank an Goethe*. – SW Bd. 14, S. 452-459. Nachweis S. 457.
[21] Vgl. „Kant hat, trotz seiner riesigen Leistung, auf den deutschen Geist einen keineswegs reinen und nur wohltätigen Einfluß gehabt. Wenigstens ist sein unerbittlich kritisches Denken und die Reinlichkeit seiner Methode keineswegs allgemein gültiges Vorbild der seitherigen Philosophen und Professoren Deutschlands geworden, wohl aber sein Ausbiegen nach der Seite der Autoritäts- und Staatsmoral und sein Servilismus dem Landesfürsten gegenüber." – *Haßbriefe* (Juli 1921), in: PdG, S. 396-400. Nachweis S. 399.
[22] Zuerst eher beiläufig mit dem offenen *Brief aus Bern* (*Frankfurter Zeitung*, 13.10.1915) – PdG, S. 107-111. Nachweis S. 108 f., sowie der Rezension *Ein Buch vom Schützengrabenkrieg* (*Neue Zürcher Zeitung*, 17.10. 1915) – PdG, S. 112-114. Nachweis S. 113. Dann als Hauptgegenstand der Kritik in *Den Pazifisten* (*Die Zeit*, Wien, 07.11.1915) – PdG, S. 149-153, sowie *Von den Pazifisten* (*National-Zeitung*, Basel, 04.01.1916) – PdG, S. 176-178.
[23] PdG, S. 177 f.
[24] PdG, S. 151.
[25] *Hermann Hesse und „Die Pazifisten"*, in: *„Die Friedenswarte", Blätter für zwischenstaatliche Organisation*, Zürich, Januar 1916. – PdG, S. 178 f.. Nachweis S. 179. – Hervorhebungen im Original.

vermitteln. Andreas Solbach sieht als Fazit dieser zunächst Fremd- und schließlich Selbstkritik des Dichters die Abwendung von einer nur mit Worten ausgetragenen Ächtung des Krieges: „Alle Kriegsgegnerschaft ist gut und wertvoll, sie muss sich aber durch tätiges Mitleid, durch *caritas* und *misericordia*, beweisen, damit sie glaubhaft und dann auch unangreifbar wird.“[26]

Vielleicht hat diese Haltung dazu beigetragen, dass Hesse von theoretischen Abhandlungen über Wertfragen künftig auch in seinen literarischen Arbeiten Abstand nimmt und darin neben der bloßen Berufung auf Vorbilder und Ideale nach überzeugenderen Wegen ihres Ausdrucks sucht. Jedenfalls widmet er sich nun verstärkt der Kriegsgefangenenfürsorge, einer Aufgabe, die er bereits im Juni 1915 angetreten hatte[27] und die vor allem der Sammlung und Weiterleitung von Bücherspenden an deutsche Soldaten in Gefangenschaft dient. Diese Arbeit ergänzt er zudem um die Redaktion einer Zeitschrift, die er unter dem Titel *Sonntagsbote für die deutschen Kriegsgefangenen* von Dezember 1915 bis Dezember 1919 herausgibt. Zur inhaltlichen Ausrichtung des Blattes schreibt er:

> Ich fasse es nicht von der patriotischen Seite auf, sondern lediglich von der humanen, und sehe darin, so wie ich mir das Blatt denke und wie ich es machen würde, ein Volksbildungsmittel, wie wir es nie mehr werden in die Hände bekommen. Die Gefangenen, zumal die wenig und halb Gebildeten, stehen seelisch und geistig ohne Zweifel großen Gefahren ausgesetzt, größeren als die Soldaten. Nun ergibt sich die Möglichkeit, diesen vielen Zehntausenden allwöchentlich einen ihren Bedürfnissen angepaßten Lesestoff bieten zu können! Das ist eine Möglichkeit ohnegleichen, mit schonender Hand und immer ohne den Anschein des Belehrenden Zehntausende von armen Notleidenden in ihrem Leben zu trösten, in ihrem Denken im guten Sinn zu beeinflussen, wobei ich allerdings konfessionell gefärbte Einflüsse möglichst fernhalten möchte.[28]

Im Dezember 1917 gründet Hesse aufgrund nachlassender Bücherspenden zudem den *Verlag der Bücherzentrale für deutsche Kriegsgefangene*, in dem er bis Ende 1919 mehr als 20 Werke deutschsprachiger Autoren auflegt.[29] Inwiefern aus diesen hauptsächlich redaktionellen Tätigkeiten für die Kriegsgefangenenfürsorge auch inhaltliche Anregungen zur Weiterentwicklung seiner eigenen literarischen Ethik hervorgingen, wird Gegenstand von Kapitel 3.5 sein.[30]

---

[26] Andreas Solbach: *Literatur und Gewissen: Thomas Mann und Hermann Hesse im Kontext des Zivilisationsbruchs.* In: *Hermann-Hesse-Jahrbuch*, Bd. 10. Hg. von Mauro Ponzi und Michael Limberg. Würzburg: Königshausen & Neumann GmbH 2018. S. 69-87. Nachweis S. 73. – Hervorhebungen im Original.
[27] Vgl. PdG, S. 74.
[28] Brief an Eugène Borel vom 12.10.1915. – PdG, S. 105 f.
[29] Vgl. PdG, S. 235.
[30] Kap. 3.5, S. 178 f.

Hier ist noch auf eine weitere praktische „Fürsorgearbeit“ hinzuweisen, die Hesse als Einwohner der neutralen Schweiz während des Krieges zufällt. Sie hängt mit den zu Eingang dieses Kapitels erwähnten interparlamentarischen Kongressen zwischen französischen und deutschen Abgeordneten zusammen, die Conrad Haußmann noch vor Beginn des Krieges mitinitiiert hatte. Auf seine Beziehungen nach Frankreich greift Haußmann nun zurück, um eine Gelegenheit für Friedensverhandlungen zu sondieren. Den Anlass dafür gibt ihm aber Hesse mit einer inoffiziellen Anfrage, ob er sich mit einem namentlich nicht genannten französischen Gelehrten zu einem Gespräch in Bern treffen möge.[31] In der Folge kommt es zu mehreren Treffen zwischen Haußmann und französischen Deputierten, die Hesse auf neutralem Boden vermittelt. Die Einzelheiten dieser inoffiziellen Verabredungen hat Helga Abret detailgenau rekonstruiert.[32] Dabei schildert sie das ganze Ausmaß an Erfolglosigkeit der diplomatischen Gespräche, die aufgrund abschlägiger Bescheide der Obersten Heeresleitung und hoher Militärs der Entente immer wieder scheitern. In diesem Scheitern sieht sie auch den Grund für Hesses zunehmende Distanzierung zu seinem eigenen publizistischen Engagement. Seine öffentlichen Stellungnahmen, so ihr Fazit, richten sich von nun an „nur noch an wenige Einzelne, […] um sie aufzufordern, auf die Stimme zu hören, die aus ihrem Innern kommt.“[33]

Mit dieser Aussage bezieht sie sich auf die Zeit nach dem Krieg. Doch bereits ab August 1917 erhält Hesses politische Publizistik, die sich anderthalb Jahre lang auf Reklameanzeigen und Bittstellerbriefe für die Kriegsgefangenenfürsorge beschränkt hatte, einen neuen Akzent. Zwar ist es nicht so, dass er sich von nun an „nur noch an wenige Einzelne“ wendet, doch tritt sein Bemühen um das ferne Ziel einer friedlich geeinten Menschheit in den Hintergrund. Stattdessen rückt ein anderer Bereich seiner starken Wertungen nach vorn: das Ideal des seine moralische Identität selbständig und in autonomer Weise bildenden Individuums. Dieser neuen Haltung gibt er erstmals in *Gruß aus Bern* (*Frankfurter Zeitung*, 02.08. 1917) öffentlich Ausdruck.[34] Darin legt er seine allgemeine Skepsis gegenüber politisch engagierter Literatur dar, meint damit aber auch sein eigenes publizistisches Engagement:

> wenn ich nun unsere Dichtung und Geistigkeit von heute ansehe, so erschreckt ihr niedriger Stand mich keineswegs, denn ich weiß: die Besten schweigen. Sie sitzen auf

[31] Vgl. Brief an Conrad Haußmann vom 25.07.1915. – PdG, S. 80-82.
[32] Helga Abret: *Von Poesie und Politik. Zum Briefwechsel zwischen Hermann Hesse (1877-1962) und Conrad Haußmann (1857-1922)*. In dies.: *Von Poesie und Politik. Hermann Hesse und Conrad Haußmann. Briefwechsel 1907-1922.* Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag 2011. S. 10-55. – Dies.: *Literatur und Politik. Der Dialog Hermann Hesse – Conrad Haußmann in der Endphase des Kaiserreichs*. In: *Hermann-Hesse-Jahrbuch*, Bd. 5. Hg. von Mauro Ponzi. Würzburg: Königshausen & Neumann GmbH 2012. S. 75-93.
[33] Abret 2012, S. 93.
[34] PdG, S. 207-210. – Bereits der Artikel *Individuelle Denkart in Deutschland* (*Neue Zürcher Zeitung*, 11.07. 1915) zeigt die starke Wertigkeit des Individualismus für Hesse, doch dient sie dort zusätzlich der Verteidigung patriotischer Eigenständigkeit, vgl. PdG, S. 75-79.

> verlorenen Inseln, von der Menge und vom Ton des Tages durch Entfernungen von Entwicklungsjahrhunderten getrennt. Sie fühlen, daß es keinen Wert hat, mitzuschreiben, mitzuschreien oder auch nur sein Gut zu verteidigen. Sie folgen den Ereignissen mit dem Anteil, den ihre traurige Größe täglich fordert; aber die meisten von ihnen haben nicht mehr die Illusion, daß ein plötzlich politisch gewordener Dichter den öffentlichen Dingen wesentlich aufhelfen könne. Es ist nichts mit der Politisierung der Dichter. Im Gegenteil, wir sind begieriger als je nach fernsten Robinson-Inseln, wo unsere Träume blühen und unsere Liebe zu den Menschen sich ausleben kann, statt missbraucht zu werden, statt auf anderen Gebieten halbe Arbeit zu tun, statt das kaum und halb Erlebte des Tages für den lieben Leser vorzuverdauen.[35]

Weiter begründet Hesse diese Stellungnahme damit, dass er sich nicht als Dichter an die Öffentlichkeit wendet, sondern als Vertreter der Kriegsgefangenenfürsorge. Doch wird insgesamt deutlich, dass sich Literatur seines Erachtens ihrer Eigengesetzlichkeit beraubt, wenn sie sich in den Dienst von Partikularinteressen stellt. Damit geht er auf Distanz zu seiner Rolle als Herold einer friedlich geeinten Menschheit, auch wenn er nach wie vor an deren Wert und Möglichkeit glaubt. Er hinterfragt jedoch sein Selbstbild als engagierter Literat, der sich mehr journalistisch als literarisch zum Zeitgeschehen äußert, und distanziert sich von der damit implizierten Erwartung, nach dem Vorbild Ludwig Uhlands und anderer schwäbischer Dichter dem politischen Liberalismus wieder Einfluss und Geltung zu verschaffen. Vor allem Conrad Haußmann hatte bei Hesse immer wieder um Sympathien für einen entsprechenden politisch-literarischen Kurs geworben.[36]

In dieser Hinsicht lässt sich auch die gemeinsame Gründung des *März* als Versuch einer Wiederbelebung demokratischer Traditionen aus der Zeit des Vormärz und der ersten parlamentarischen Gesetzgebung von 1848/49 verstehen. Haußmann, dessen Vater selbst Abgeordneter in der Frankfurter Paulskirche war, verfolgte mit dem Blatt langfristig das Ziel einer strategischen „Zusammenarbeit der Liberalen mit dem gemäßigten Flügel der Sozialdemokraten", um den Einfluss des Parlaments auf die Monarchie zu stärken.[37] Seine Grundsatzideen einer „echt konstitutionellen Regierungsweise" präsentierte er in der damals viel beachteten Reichstags-Rede *Das persönliche Regiment vor dem Tribunal*.[38] In deren Kontext ist auch Hesses Aussage zu sehen, er habe „früher stets eine tiefe Sympathie für den Kampf

[35] PdG, S. 207.
[36] Vgl. „So schrieb [Haußmann] über Ferdinand von Freiligrath, Georg Herwegh, Ludwig Pfau und Ludwig Uhland, also über Schriftsteller, die entweder Schwaben waren oder mit Schwaben in Verbindung standen und in Umbruchszeiten politisch agiert hatten. Allerdings blieben, wie aus der Korrespondenz hervorgeht, seine Versuche erfolglos, Hesse für diese im öffentlichen Leben engagierten schwäbischen Schriftsteller zu interessieren." – Abret 2011, S. 13.
[37] Vgl. Abret 2012, S. 80.
[38] *Das persönliche Regiment vor dem Tribunal. Rede gehalten von Conrad Haußmann im Reichstag am 11. November 1908.* München: Albert Langen Verlag für Litteratur und Kunst 1909. – Nachweis S. 30.

des Simplicissimus gegen das persönliche Regiment gehabt – aus diesem selben Kampf entstand ja seinerzeit auch unser ›März‹.“[39]

Mit dem „persönlichen Regiment“ ist hier der autoritäre Regierungsstil Wilhelms II. gemeint. Dass dem Aufruf des Kaisers zum „Burgfrieden“ auch kritische Blätter wie der *Simplicissimus* nicht nur beipflichteten, sondern sich darüber hinaus in nationalistischer Kriegsrhetorik übten, bedauert Hesse im Nachhinein zutiefst:

> Im Sommer 1914 hätte der Simplicissimus entweder sein Erscheinen einstellen oder mit allen nur möglichen Mitteln (auch eine Verlegung nach der Schweiz wäre in Frage gekommen) seinen alten Kampf gegen den Kaiser, gegen den Unteroffiziersgeist und gegen die Klassenjustiz fortsetzen müssen. Er tat es nicht und trat damit als europäische Macht von der Bühne. Er brachte nach wie vor entzückende Zeichnungen, gewann auch wertvolle künstlerische Mitarbeiter hinzu, aber jene Macht der Wahrheit, der echten Anklage, der echten Empörung, die mich einst seine allerersten Blätter mit Herzklopfen hatte lesen lassen, war ihm verloren gegangen. […] es war nun einmal die verhängnisvolle Anpassung an den Krieg vollzogen, es war die Kritik an der eigenen Regierung zugunsten eines erfolgreichen Witzfeldzugs gegen die äußern Feinde aufgegeben.[40]

Dass Hesse sich jedoch dem Krieg in den ersten Jahren bisweilen in gleicher Weise „anpasst“ und in die Polemik gegen feindliche Mächte einstimmt, wurde an anderer Stelle bereits erwähnt.[41] Ebenso die Revision seines publizistischen Engagements mit der Einsicht, dass der heroische Lobpreis vom Frieden als Endzweck des Krieges einer Mittäterschaft an Hass und Hetze Vorschub leistet.[42] Hier stellt sich nun die Frage, warum sich Hesse – nach langer Pause – schließlich dennoch wieder publizistisch um den Frieden bemüht? Das wegen zunehmender Kriegsmüdigkeit zu erwartende Ausbleiben nationalistischer Hasskommentare wird nicht allein den Anstoß gegeben haben. Vielmehr scheint der Grund in einer Rückbesinnung auf die Eigengesetzlichkeit der Dichtung zu liegen. In ihr entdeckt er einen neuen Zugang zur Kommunikation von Werten und erprobt ihn in der Öffentlichkeit. Den Anlass hierzu gibt wahrscheinlich die 1916 begonnene Arbeit an verschiedenen Märchen. Über sie schreibt er rückblickend in einem Brief an Els Bucherer-Feustel:

> Die Moral nützt uns nichts. Das steht auch in den Märchen, die ich Ihnen schickte. Das erste und älteste, der Augustus, ist noch voll Moral und schildert am Schluß ein Glück, das ich mir wohl oft gedacht und gewünscht, aber nie erlebt habe. Das letzte, die Iris,

[39] *Was denken Sie über den „Simplicissimus“?* In: *O, mein Heimatland*, Zürich 1920. – SW Bd. 12, S. 258.
[40] *Erinnerungen an den „Simplicissimus“* [1926] – SW Bd. 12, S. 314-316. Nachweis S. 315 f.
[41] Vgl. S. 90 f.
[42] Vgl. S. 91 f.

> hat auf diese Moral schon verzichtet, es erzählt nicht ein erdachtes Finden, sondern ein erlebtes Suchen.[43]

Werte sind demnach auch auf anderen als den moralisch vorgegebenen Pfaden vermittel- bzw. im Falle der Märchen sogar „erlebbar". Dieses Wert-Erleben stuft Hesse weit höher ein als sein „erdachtes Finden" anhand präskriptiver Texte. Es kommt einem Bedürfnis nach Ausdruck moralischer Gefühle entgegen, für das moralphilosophische Normenkataloge selten ein adäquates Vokabular bereitstellen. Die Differenz zwischen Wert-Erleben und normativer Wert-Fixierung setzt aber jenen Reflexionsprozess in Gang, den Hesse hier als „Suche" bezeichnet. Ziel dieser Suche ist es, einen dem eigenen Wert-Erleben entsprechenden Ausdruck zu finden. Diesen letzten Schritt, das Finden dieses Ausdrucks, spart Hesse jedoch bewusst aus, um so die Differenz zwischen subjektivem Wert-Erleben und bestehenden Normen fühlbar zu machen.

Ihm selbst dienen seine Märchen auf diese Weise gewissermaßen als Ortungsinstrument für seine eigenen starken Wertungen, die sich in Form moralischer Gefühle noch unausgesprochen und eher bildhaft als begrifflich in ihm regen. Die Erschaffung eines von äußeren Zwecken und Absichten freien poetischen Regelsystems konturiert auf diese Weise, was ihn aus sich selbst heraus zu sittlichem Verhalten motiviert. Darüber hinaus bestärken ihn die autonomieästhetischen Gesichtspunkte seiner Märchen in der Auffassung, dass – analog zur Kunst – auch die Eigengesetzlichkeit des Individuums als Wert an sich anzuerkennen ist. So wie sich der „Sinn" einer Erzählung aus ihren eigenen poetischen Verfahrensweisen konstituiert, ist auch der „Sinn" eines Individuums kein von äußeren Zielen und Zwecken bestimmter, sondern ein sich aus seinen persönlichen Anlagen heraus durch Handlung entfaltender „Eigensinn". Der gleichnamige Aufsatz aus dem Jahr 1917 ist wohl Hesses beredtestes Zeugnis für diese Auffassung.[44]

In seiner weiteren Publizistik machen sich diese autonomieästhetischen Aspekte durch eine starke Tendenz zum Experimentieren mit literarischen Formen bemerkbar. Allerdings trifft das nur auf diejenigen Texte zu, die Hesse – beginnend mit der Parabel *Wenn der Krieg noch zwei Jahre dauert* (*Neue Zürcher Zeitung*, 15./16.11.1917) – unter Pseudonym veröffentlicht. Seine mit Klarnamen gezeichneten Artikel fallen hingegen durch einen stark fordernden Appellcharakter auf. Mit *An einen Staatsminister* (ebd., 12.08.1917) und *Soll Friede werden?* (ebd., 30.12.1917) mahnt Hesse eindringlich zu einem schnellen Friedensschluss.[45]

[43] Brief an Els Bucherer-Feustel vom 12.07.1919. – DB Bd. 3, S. 226 f.
[44] Vgl. die Ausführungen auf S. 100 f.
[45] Vgl. PdG, S. 211-215 und 243-247.

Für dieses Engagement wird ihm von amtlicher Seite jedoch mit Publikationsverbot gedroht, sollte er sich wiederholt im Sinne dieser beiden Aufsätze äußern.

So zieht er sich dem Anschein nach wieder ganz in die Fürsorgearbeit zurück.[46] Inoffiziell aber publiziert er unter dem Decknamen „Emil Sinclair" die erwähnten formal-experimentellen Artikel. Ihnen eignet im Gegensatz zu seinen offiziellen Berichten und Stellungnahmen fast durchweg ein erzählender Charakter, der in der Darstellung der Kriegsereignisse Distanz und Mittelbarkeit anstrebt. Damit leistet Hesse zugleich Vorarbeit zu den differenzierten erzähltechnischen Konzepten seiner späteren Romane. Zudem zeichnet sich der Großteil seiner pseudonymen Schriften durch ein utopistisches Sujet aus, das weniger ideale Gesellschaftsformen propagieren als an gegenwärtig unverwirklichte Möglichkeiten friedlichen Zusammenlebens erinnern will.

So verlegt Hesse die Handlung seiner Fabel *Der Europäer* in eine ferne Zukunft nach dem Krieg, der nach göttlicher Fügung durch eine große Sintflut zu Ende geht.[47] Auf einer Arche wird jeweils ein Menschenpaar von jedem Kontinent der Erde gerettet, mit Ausnahme Europas, wo nach den Verheerungen nur ein einziger Überlebender aufzufinden ist. Dessen Status in der Gemeinschaft der übrigen Geretteten wird vom „Patriarchen" der Arche wie folgt beschrieben: „Fortpflanzen aber kann er sich nicht, es sei denn er tauche wieder in den vielfarbigen Strom der Menschheit unter. Euer Leben auf der neuen Erde wird er nicht verderben dürfen. Seid getrost!"[48] Damit greift der Text das Ideal einer friedlichen Menschheit wieder auf. Dessen Einbettung in den Erzählvorgang stellt aber weniger einen Sollens- als einen Möglichkeitsbezug zur Gegenwart her und will mehr erinnern statt ermahnen.

Auch der bereits erwähnte Aufsatz *Wenn der Krieg noch zwei Jahre dauert* ist eine utopistische Erzählung, die aus der Perspektive eines Ich-Erzählers im Jahr 1920 die Instrumentalisierung aller zivilen Lebensbereiche zu Kriegszwecken schildert.[49] Insofern kann der Text als Dystopie gelesen werden. Das gleiche gilt für seine „Fortsetzung", den im September 1918 verfassten Artikel *Wenn der Krieg noch fünf Jahre dauert* (*Neue Zürcher Zeitung*, 20. 05.1919). Darin wird in Form eines fiktiven Zeitungsberichts aus dem Jahr 1925 von einem zufällig aufgefundenen „Vorkriegsmenschen" erzählt, der sich allen Zugriffen des Militärstaats erfolgreich entziehen konnte.[50] Da seinen Zeitgenossen ein vom Krieg völlig Verschonter undenkbar erscheint, wird sein Geisteszustand kritisch begutachtet.

---

[46] Vgl. „den armen Kriegsgefangenen zu helfen […], ist mir zur Zeit wichtiger als eine Publizistik, die meiner Natur doch nicht liegt." – Brief an Johann Wilhelm Muehlon vom 16.06.1918 in: PdG, S. 260 f.
[47] Der im Januar 1918 entstandene Text wurde in der *Neuen Zürcher Zeitung* als *Fabel* veröffentlicht (04.08. 1918). In der Gesamtausgabe ist er heute unter den *Märchen* zu finden. – Vgl. SW Bd. 9, S. 149-156.
[48] SW Bd. 9, S. 156.
[49] PdG, S. 222-228. – Für den Neudruck in *Sinclairs Notizbuch* (1923) wählte Hesse den Titel *Im Jahre 1920*.
[50] PdG, S. 268-270. – In *Sinclairs Notizbuch* unter dem Titel *Im Jahre 1925*.

Mehr diskursiv als erzählend ist hingegen der im November 1917 geschriebene Aufsatz *Eigensinn* (Erstdruck in *Die Schweiz*, 1918). Darin bringt Hesse auf programmatische Weise seine Vorstellung der Eigengesetzlichkeit des Individuums zum Ausdruck. Auch dabei verfährt er insofern utopistisch, als er an Wert und Möglichkeit der Verwirklichung dieser Eigengesetzlichkeit erinnern will. Hierfür stellt er den pejorativen Wortgebrauch des Begriffs „Eigensinn" auf den Kopf und gibt ihm eine positive Bedeutung:

> Eine Tugend gibt es, die liebe ich sehr, eine einzige. Sie heißt Eigensinn. – Von allen den vielen Tugenden, von denen wir in Büchern lesen und von Lehrern reden hören, kann ich nicht so viel halten. Und doch könnte man alle die vielen Tugenden, die der Mensch sich erfunden hat, mit einem einzigen Namen umfassen. Tugend ist: Gehorsam. Die Frage ist nur, *wem* man gehorche. Nämlich auch der Eigensinn ist Gehorsam. Aber alle andern, so sehr beliebten und belobten Tugenden sind Gehorsam gegen Gesetze, welche von Menschen gegeben sind. Einzig der Eigensinn ist es, der nach diesen Gesetzen nicht fragt. Wer eigensinnig ist, gehorcht einem anderen Gesetz, einem einzigen, unbedingt heiligen, dem Gesetz in sich selbst, dem ›Sinn‹ des ›Eigenen‹.[51]

Mit dem Hinweis auf die „Gesetze, welche von Menschen gegeben sind", warnt Hesse in diesen den Aufsatz einleitenden Worten zudem vor der Verabsolutierung gesellschaftlicher Normen. Eigensinn bedeutet für ihn, im Zweifelsfall stattdessen individuellen moralischen Gefühlen den Vorzug zu geben. Insofern kann der Eigensinn auch als individuelles Bewusstsein für „Autonomiepositionen" gelten, welche die innere Verpflichtung auf den „Normbereich" des Gewissens in Frage stellen.[52] Damit ist er eine Vorform eines autonomen Gewissens, das den jeweils gültigen normativen Obersatz der *syntéresis* kritisch hinterfragt. Er ist, so das Fazit des Aufsatzes, der jeweilige „natürliche Standpunkt" jedes Menschen.[53] Hier könnte man einwenden, dass damit eine Verabsolutierung jeglicher autonomer Position, also ein Zustand der Anarchie gesucht werde. Doch ist der „natürliche Standpunkt" für Hesse niemals absolut, sondern befindet sich stets im Kontext einer bestimmten sozialen Wirklichkeit mit darin präformierten Normen. Er bildet somit ein wichtiges Korrektiv gegenüber einem sich nicht selten als verheerend erweisenden Absolutheitsanspruch des Normativen.

Der Eigensinn schärft demnach das jedem Menschen individuell erwachsende Profil seiner starken Wertungen und macht deren Abweichungen von normativen Vorgaben erkennbar. Ihn selbst zu den starken Wertungen zu zählen, würde hingegen zu weit führen, vielmehr ist er eine Bedingung der Möglichkeit für deren Wahrnehmung. Doch kann er in dieser Eigenschaft kultiviert und gefördert werden. Ein geeignetes Mittel scheint Hesse diesbezüglich eine

[51] PdG, S. 229. – Hervorhebung im Original.
[52] Vgl. Kittsteiner 1991, S. 22.
[53] PdG, S. 234.

von gesellschaftlichen Normvorstellungen emanzipierte, autonome Kunst zu sein. Deren reflektierter Kontrast zu geltenden sozialen Regeln weckt oder bestärkt den „Sinn" für eigene starke Wertungen. Eigensinn ist bei Hesse daher auch als „ästhetische Maxime"[54] zu verstehen. Denn für seine literarischen Werke beansprucht er weitestgehende Unabhängigkeit von jeder politisch-weltanschaulichen, religiösen oder moralischen Tendenz. Dem liegt die Vorstellung zugrunde, dass autonome Kunst die Entstehung eines autonomen Gewissens fördert.

Als Zwischenfazit zu Hesses zwiespältigem Verhältnis zur Politik kann daher festgehalten werden, dass dieser Zwiespalt im Wesentlichen auf einer ästhetisch vermittelten Distanz zu allen gesellschaftlichen Normierungsversuchen beruht. Die autonome Kunst erweist sich hierbei als besonders wirkungsvoll, da sie (1) herrschenden Normen gegenüber die Erinnerung an weitere „archivierte Erfahrungen mit dem Gewissen" aktualisieren kann und (2) in den sie Betrachtenden deren „Eigensinn" und persönliche starke Wertungen profiliert. Dieses Bewusstwerden individueller moralischer Gefühle sieht Hesse zudem unter einem epistemologischen Aspekt. Demnach fördert Kunst „die Erkenntnis des Lebendigen in uns, in jedem von uns, in mir und dir, des geheimen Zaubers, der geheimen Göttlichkeit, die jeder von uns in sich trägt."[55] Bedarf es hierfür keiner äußeren Anregungen mehr, ist der Eigensinn individuell bereits stark ausgeprägt. Wo dieser fehlt, kann er jedoch durch ästhetische Sinneseindrücke wachgerufen werden.

Im Kontext dieser öffentlich vorgetragenen Reflexionen über Kunst und Eigensinn spezifiziert Hesse nicht zuletzt auch seine weiteren Vorstellungen über das Gewissen. Die diesbezüglich signifikantesten Äußerungen trifft er allerdings nicht öffentlich, sondern in privaten Mitteilungen. Aufschlussreich ist hier etwa ein Brief an den Maler Hans Sturzenegger, der den Zusammenhang von Eigensinn und Gewissen deutlich werden lässt:

> Das, was Du mich fragst, fragen mich zugleich mehrere in ihren Briefen: ›Was sollen wir nun eigentlich tun?‹ Darauf muß ich sagen: ›Das kann ich nicht sagen! Ich weiß nicht, wie es um Dein Gewissen steht, und um Deine Kraft. Ich darf von Dir nichts verlangen, wohl aber Du selbst!‹ Und wenn einer dann der Stimme tief nachdenkt, so wird er auch einen Weg finden, genau wie ich selbst ihn auch Tag für Tag und Woche für Woche seit zweieinhalb Jahren neu finden und neu suchen muß.[56]

Das Gewissen wird hier als sittliche Instanz gesehen, die sich aus Anlage oder Erwerb (auf eine Ursprungstheorie legt sich Hesse hier nicht fest) dahingehend weiterentwickelt hat, dass sie das Individuum zu eigenständigem Urteilen in moralischen Fragen befähigt. Neben

[54] Andreas Solbach: *Hermann Hesse. Die poetologische Dimension seines Erzählens.* Heidelberg: Universitätsverlag Winter 2012. S. 17.
[55] *Krieg und Frieden* (*Neue Zürcher Zeitung*, 06.10.1918). – PdG, S. 271-274. Nachweis S. 273.
[56] Brief an Hans Sturzenegger vom 03.01.1917. – PdG, S. 200-203. Nachweis S. 200 f.

diesem persönlichen Gewissen nehmen jedoch auch äußere Autoritäten Einfluss auf die individuelle Urteilsfindung und überlagern sie bisweilen durch die präskriptive Dominanz gesellschaftlicher Normen. Um darüber das persönliche Gewissen nicht gänzlich zum Schweigen zu bringen, empfiehlt Hesse in seinem Brief, sich auf dessen „Stimme" zu besinnen. Implizit nimmt er damit bereits vorweg, was er wenige Monate später in seinem Aufsatz *Eigensinn* dann ausbuchstabieren wird: die Relevanz der Vergegenwärtigung individueller moralischer Gefühle als Voraussetzung für das Definieren eigener starker Wertungen. Die gefühlhaften und teilweise unbewussten Regungen des Eigensinns fördern demnach im Falle einer Überlagerung durch präskriptive Normen die Erinnerung an ein selbständig urteilendes, autonomes Gewissen.

Seine Vorstellungen über das Verhältnis von Eigensinn/autonomem Gewissen und extrinsischer Normensphäre dokumentiert Hesse in einem weiteren Brief. Darin reagiert er auf folgende Ereignisse der unmittelbaren Nachkriegszeit: nachdem der bayerische Ministerpräsident Kurt Eisner am 21. Februar 1919 ermordet worden war, wurde Johann Wilhelm Muehlon mit der Neubildung eines Rätekabinetts beauftragt. Muehlon ersucht Hesse um Mitarbeit, doch dessen Ablehnung erfolgt prompt:

> Sei die mir zugedachte (oder von mir zu wählende) Tätigkeit wie immer beschaffen, sie müßte in der Hauptsache im Wirken auf Menschen bestehen, im Vorschlagen und Durchsetzen von Gedanken, die rasch zur Tat werden sollen, in Besprechungen, Auseinandersetzungen etc. etc. All das aber kann ich nicht. Ich kann niemand überzeugen, ich kann gegen niemand mich mündlich behaupten, ich höre auf, ein Charakter und etwas wert zu sein, wenn ich an der Oberfläche sitze und der beständigen direkten Einwirkung von Menschen und Strömungen ausgesetzt bin. Ebenso wie die Beteiligung an der geplanten Zeitschrift bei mir nicht von innen heraus kommt, sondern mir durch gute und hübsche Gründe und Appellationen an mein soziales Gewissen aufsuggeriert worden ist, so würde mir immer und immer wieder dies und jenes aufsuggeriert werden, gewiß nichts Schlechtes, aber lauter Dinge, an denen ich mit dem Herzen wenig beteiligt bin und in die meine besten Kräfte nicht fließen.[57]

Die letzten Zeilen machen besonders deutlich, dass auch dem Eigensinnigen immer wieder Konzessionen an Erwartungen unterlaufen, die von außen an ihn herangetragen werden. Zwar bleibt Hesse bei seiner Ablehnung von Muehlons Gesuch, doch bekennt er gleichfalls, mit den Plänen zu einer neuen Zeitschrift seinem „sozialen Gewissen" nachzugeben. Auf diese Zeitschrift und die Motive ihrer Gründung wird weiter unten zurückzukommen sein. Zunächst fällt auf, dass Hesse hier das „soziale Gewissen" als Empfänger eines normativ bestimmten gesellschaftlichen Auftrags von den sich diesem Auftrag gegen-

[57] Brief an Johann Wilhelm Muehlon vom 11.03.1919. – PdG, S. 344-346. Nachweis S. 345.

über autonom bekundenden Regungen des Eigensinns unterscheidet. Mit letzterem offenbaren sich die starken Wertungen des autonomen Gewissens, also jener Bereich persönlich bindender Werte, nach dem Vorstellungen des Guten auch über die Festlegungen gesellschaftlicher Normen hinaus definiert werden können. Diesem Bereich Geltung zu verschaffen, bezeichnet Hesse in seinem Brief weiter als „persönliche Aufgabe“ und räumt ihr Priorität gegenüber der Mitarbeit im Rätekabinett ein. An Muehlon schreibt er diesbezüglich: „Über den Konflikt zwischen Gefühl für die persönliche ›Aufgabe‹ und dem sozialen Gewissen habe ich mich ja in meiner kleinen Zarathustra-Schrift ernstlich auseinander gesetzt.“[58]

Hesse spielt hier auf seine ebenfalls im Frühjahr 1919 entstandene Arbeit *Zarathustras Wiederkehr* an. Untersuchungen zu deren Aufbau und inhaltlicher Argumentation sind Teil von Kapitel 3.2. Ihr Grundthema ist aber in den Zeilen an Muehlon bereits zusammengefasst. Dass es von Hesse als „Konflikt“ gekennzeichnet wird, zeigt, dass ihm die Priorisierung der „persönlichen Aufgabe“ vor dem „sozialen Gewissen“ in der Theorie zwar klar und folgerichtig erscheint, in der Praxis aber nicht in jedem Falle umgesetzt werden kann. So beteiligt er sich, wie oben bereits bemerkt, an der Herausgabe einer neuen Zeitschrift mehr aus Pflichtgefühl als aus innerer Überzeugung. Immerhin kommen die Verkaufserlöse dieser Zeitschrift der Fürsorge für Kriegswaisen und -witwen zugute. Ihr Titel lautet *Vivos voco*, adressiert speziell die Hinterbliebenen und Überlebenden, namentlich die jüngeren Kriegsheimkehrer und setzt gewissermaßen den im Dezember 1919 eingestellten *Sonntagsboten für die deutschen Kriegsgefangenen* fort. Doch scheint Hesse bereits vor Erscheinen an der erhofften Wirkung der Zeitschrift zu zweifeln. Er verspricht sich von ihr zunächst „Brückenbau zwischen Deutschland und seinen Feinden, und Mahnung an Deutschland selbst“, verwirft dann aber „die neu entdeckten Tugenden des revolutionären Deutschen, an den ich keinen Glauben habe.“[59] Wie die (abgelehnte) Mitarbeit im Kabinett Muehlon sieht er somit auch die redaktionelle Tätigkeit bei *Vivos voco* als Aufgabe, an der er „mit dem Herzen wenig beteiligt [ist] und in die [s]eine besten Kräfte nicht fließen.“ Die Strategie der Kommunikation von Werten seiner in den Jahren 1919 bis 1922 erscheinenden Beiträge zu *Vivos voco* entspricht so vielmehr einem „erdachten Finden“ als dem „erlebten Suchen“ seiner Märchen und fällt häufig durch einen stark moralisierenden Tonfall auf. Zwar dienen Artikel wie *Der Weg der Liebe* (Juli 1920) der näheren Definition seiner eigenen starken Wertungen, in diesem Fall dem Glauben an die Kraft des Mitgefühls und das Ziel einer in Frieden vereinten Menschheit.[60] Doch werden diese Wertungen nicht selten imperativisch vermittelt, wodurch sie abstrakt und

[58] PdG, S. 346.
[59] Brief an Johann Wilhelm Muehlon vom 14.06.1919. – PdG, S. 352 f.
[60] Vgl. PdG, S. 281-285.

formelhaft wirken und so den Nachvollzug ihrer konkreten Bedeutsamkeit für die Praxis erschweren.

Ein besonders auffälliges Beispiel ist in dieser Hinsicht der Aufsatz *Du sollst nicht töten* (Oktober 1919). Darin will Hesse an das fünfte Gebot erinnern und dazu ermahnen, ihm unbedingt Folge zu leisten. Seine Begründung geht aber weit über das Anliegen einer praktischen Ethik hinaus. Er sieht in der Befolgung des Tötungsverbots eine Voraussetzung zur „Menschwerdung" und konstatiert angesichts des massenhaften Tötens auf den Schlachtfeldern des Ersten Weltkriegs, „daß die heutige Menschheit noch unendlich viel näher beim Gorilla als beim Menschen steht."[61] Vor dem Hintergrund der Kriegsgräuel mag das einleuchten, allerdings greift Hesse zur Veranschaulichung seiner These dann zu einem Vergleich, der eine ganze Menschengruppe auf unzulässige Weise von der Möglichkeit der „Menschwerdung" ausschließt und in die Nähe der mordenden „Gorillas" rückt. Dieser Vergleich handelt von „Negern", die auf einer Plantage Kokospalmen pflanzen sollen. Da die Palmen aber erst in zehn Jahren Früchte tragen werden, verweigern die „Neger" ihre Arbeit. Die „Moral" von der Geschicht' ist dann ein simpler Analogieschluss: „Wir Geistigen, wir Dichter, wir Seher, wir Narren und Zukunftsträumer sind es, welche die Bäume für später pflanzen."[62] Diese Argumentation überzeugt schon deshalb nicht, da sie allein der Gruppe der „Geistigen" das Privileg der „Menschwerdung" einräumt. Darüber hinaus bedient sich Hesse hier ganz offen rassistischen Gedankenguts. Als Quelle seines Vergleichs nennt er die Kolonialgeschichten von Conrad Peters, eines berüchtigten Glücksritters, der zunächst auf eigene Faust Kolonien in Ostafrika gründete und 1891 von staatlicher Seite zum Reichskommissar für das Kilimandscharogebiet ernannt wurde. Berüchtigt war er aber vor allem aufgrund seiner Härte gegenüber der dort einheimischen Bevölkerung, weshalb er 1893 bereits wieder nach Deutschland berufen und 1897 unehrenhaft entlassen wurde. Dass Hesse sich auf Peters bezieht, obwohl er sich in anderen Texten immer wieder gegen rassistische Positionen ausspricht,[63] macht *Du sollst nicht töten* zu einem erneuten Tiefpunkt seiner außerliterarischen Publizistik. Das darin geäußerte exklusive Verständnis von „Menschwerdung" unterläuft die nach dem fernen Ziel einer in Frieden lebenden Menschheit ausgerichtete Argumentationsstrategie auf fatale Weise.

[61] PdG, S. 370.
[62] PdG, S. 371 f.
[63] So z.B. im Tagebuch seiner Indonesienreise (1911): „Immer wieder wundert und verletzt mich die Selbstverständlichkeit, mit der auch nette und redliche Weiße die Natives als Unterworfene und weit niedrigere Wesen ansehen." – SW Bd. 11, S. 354. Auf diese Reise bezieht er sich in der Betrachtung *Erinnerung an Indien* (1916) u.a. mit folgenden Worten: „Diese kleine, uralte Binsenwahrheit, daß es über die Völkergrenzen und Erdteile hinweg eine Menschheit gibt, ist für mich das letzte und größte Erlebnis jener Reise gewesen, und sie ist mir seit dem großen Kriege immer wertvoller geworden." – SW Bd. 13, S. 382.

Andere Beiträge unterscheiden sich wiederum argumentativ wie formal-stilistisch grundlegend von diesem Duktus, sodass sich Hesses *Vivos-voco*-Artikel durch ein hohes Maß an qualitativer Heterogenität auszeichnen. Gegen gruppenbezogene Exklusion richtet sich beispielsweise ein Text der Juli- und Augustausgabe von 1922. Er ist unmittelbar nach dem Tod Walther Rathenaus entstanden, der am 24. Juni desselben Jahres von Rechtsextremen ermordet worden war. Hesse verurteilt darin die „Judenfresserei unter der deutschen, übel mißleiteten Jugend, welche sehr viel schadet, weil sie diese Jugend hindert, die Welt zu sehen wie sie ist, und weil sie den Hang, für alle Mißstände einen Teufel zu finden, der dran schuld sein muß, verhängnisvoll unterstützt.“[64] Das Fazit dieses Textes liest sich wie eine Gegenthese zu jenem Ausschlussprinzip, das er noch wenige Jahre zuvor vertreten hatte:

> Daß man aber eine Menschenklasse schlechthin für das Übel in der Welt und für die tausend schlimmen Sünden und Bequemheiten des eigenen, deutschen Volkes als Sündenbock aufstellt, ist eine Entartung so schlimmer Art, daß ihr Schaden allen Schaden, der je durch Juden geschehen sein mag, zehnfach aufwiegt.[65]

Trotz dieser und weiterer Äußerungen gegen den in der noch jungen Weimarer Republik bereits wieder aufflammenden Rassismus und Militarismus[66] zieht sich Hesse 1922 ganz aus der Redaktion von *Vivos voco* zurück. Zahlreiche Hassbriefe namentlich von Studierenden hatten ihn in seiner Skepsis bestärkt, dass die Arbeit als politisch engagierter Dichter von marginalem Erfolg ist und dort, wo Begriffe wie „Menschheit“ und „Internationalität“ ohnehin Fremdwörter sind, den Abscheu gegen sie nicht schwinden lässt.[67] Fortan äußert er sich nur noch selten mit der Absicht, die öffentliche Meinung im Interesse politischer oder weltanschaulicher Werthaltungen zu beeinflussen. Auch eine Gründung entsprechender Presse-Organe wie ehemals des *März* oder *Vivos voco* strebt er künftig nicht mehr an. Ähnlich wie in seinem Brief an Muehlon bezeichnet er seine Herausgeberschaft für beide Blätter rückblickend zudem als eine Folge schlechten Gewissens:

---

[64] PdG, S. 407. – An gleicher Stelle wird aus einem Brief vom 08.07.1922 an Georg Reinhart zitiert, in dem sich Hesse zu Rathenaus Tod u.a. wie folgt äußert: „Der Geist, vielmehr die Geistlosigkeit und ruppige Pistolenklöpferei, die ihn umgebracht hat, ist dieselbe, die ich schon seit Jahren bekämpfe und an den Pranger stelle, eine Hochburg dieser dummen und gehässigen Geistlosigkeit sind leider die deutschen Universitäten.“

[65] PdG, S. 408.

[66] In der *Vivos-voco*-Ausgabe vom März 1921 bespricht Hesse beispielsweise Adolf Saagers *Der Kampf gegen den Krieg* (1920). Saager war einer jener Pazifisten, mit denen Hesse sich während des Ersten Weltkriegs noch heftige Pressefehden geliefert hatte. Nun schreibt er über dessen Antikriegsbuch: „Man kann in diesem Buch nicht ohne schmerzliche Bewegung lesen. Es wird zu den ersten gehören, die beim Beginn des nächsten Krieges verboten werden. Eine große Zahl dieser Sprüche und Anekdoten gehört in unsere Schul-Lesebücher, bequemen Kultusministerien seien sie zur Ausfüllung der Lücken empfohlen, die durch den Wegfall der Hohenzollernhymnen entstehen.“ – PdG, S. 394.

[67] Vgl. hierzu den Beitrag *Haßbriefe* in der Juli-Ausgabe von *Vivos voco*, 1921. – PdG, S. 396-400.

> Ich habe in meinen jüngeren Jahren nicht auf Mahnungen von außen hin, sondern aus eigenem schlechten Gewissen, manchen Schritt aus dem Künstlertum ins moralische und erzieherische Literatentum hinüber getan, ich habe ohne inneren Beruf, aber eben aus schlechtem Gewissen, zum Beispiel lange Jahre demokratisch-antikaiserlichen Bestrebungen gedient, es war noch vor dem Weltkrieg, und habe dafür zahlen müssen, wie es sich gehört. Seither bin ich in dieser Hinsicht ruhiger, wenn auch noch längst nicht guten Gewissens.[68]

Seinem „inneren Beruf" entspricht demnach der Ausdruck individueller Vorstellungen des Guten in der Kunst. Bereits nach Kriegsende sah er darin seine „persönliche Aufgabe". Dass er aber auch in seiner literarischen Arbeit keineswegs „guten Gewissens" sein, d.h. keine vollständige Identifikation des künstlerischen Ausdrucks mit seinen Vorstellungen des Guten erreichen kann, hat seine Gründe in der Irreduzibilität dieser Vorstellungen auf zeichengebundene Verfahren. Dass sie daher immer nur ansatzweise in Worte gefasst werden und keinerlei Anspruch auf Allgemeinverbindlichkeit erheben können, macht sie für Hesse aber keineswegs obsolet. Denn auch wenn die Mitteilung seiner spezifischen Vorstellungen des Guten an deren inhaltlicher Codierung scheitert, besteht dennoch die Möglichkeit, dass die formale Komponente ihres Ausdrucks bei Leserinnen und Lesern Erinnerungen an ihre je eigenen Wertvorstellungen weckt. In seinen literarischen Arbeiten versucht Hesse, die Bedingungen dieser Möglichkeit mittels narrativer Verfahren zu erzeugen. Die Beschreibung dieser Verfahren wird Gegenstand der Analyse seiner Romane und Erzählungen sein.[69] Hier kann aber bereits festgehalten werden, dass er sie ähnlich der Autonomieästhetik seiner Märchen einsetzt, um der Möglichkeit individuellen Wert-Erlebens Raum zu geben.

Besonders anschaulich wird diese poetische Verfahrensweise in der Schlussszene des *Siddhartha*,[70] an dem er noch während seiner Mitarbeit bei *Vivos voco* schreibt. Mit Fertigstellung des Romans (1922) nimmt er dann auch Abschied von der Zeitschrift. Abgesehen von der erwähnten Warnung vor Antisemitismus erscheinen dort von seiner Hand keine weiteren Artikel mehr. Je stärker er seine poetische Sprache profiliert, desto weniger vertraut er, so scheint es, in die Ausdrucksmöglichkeiten der Presse. Zumindest äußert er sich zu tagespolitischen Ereignissen fortan kaum mehr öffentlich, sondern überwiegend in privaten Gesprächen oder Briefen. Dabei ist ihm durchaus bewusst, dass das deutsche Zeitungswesen zum rechtsradikalen politischen Lager tendiert, die „reaktionäre Hetzpresse in Deutschland ist nämlich nicht irgendeine kleine dumme Nebensache, sondern sie umfaßt drei Viertel aller Zeitungen", wie er an Helene Welti schreibt.[71] Doch in Bemühungen, dieses Missverhältnis zu

[68] Brief vom Januar 1940 an Kuno Fiedler. – PdG, S. 682.
[69] Vgl. hierzu die der inhaltlichen Untersuchung seiner Werke jeweils vorangestellte Formanalyse in den Kapiteln 4.1 bis 4.5.
[70] Vgl. hierzu die Ausführungen in Kap. 4.2, S. 318 ff.
[71] Brief vom 13.07.1926. – PdG, S. 422 f.

ändern, setzt er nun keine Hoffnung mehr. Immer stärker beschleicht ihn der Eindruck, dass sich bestimmte Entwicklungen, die bereits 1914 zum gewaltsamen Zusammenbruch der Friedensordnung geführt hatten, wiederholen. Je mehr solcher Parallelen ihm auffallen, desto schlüssiger erscheint ihm die Vergeblichkeit seiner eigenen politischen Publizistik, schließlich sei auch vor dem Krieg „unser bißchen Opposition, unser bißchen Kritik und Demokratie nur Feuilleton gewesen".[72]

Ähnlich wie zum deutschen Zeitungswesen stellt Hesse zudem sein Verhältnis zur Weimarer Republik dar. An Thomas Mann schreibt er, die junge Demokratie sei zwar „neu und republikanisch", dennoch sei sie „beides zu wenig".[73] Sein Vertrauen in ihr Fortbestehen ist ebenso gering wie sein Vertrauen in die wenigen demokratischen Stimmen der Presse: „so sympathisch mir die kleine Minderheit der gutgewillten Republikaner ist, ich halte sie für vollkommen machtlos und zukunftslos, für ebenso zukunftslos, wie es einst die sympathische Gesinnung Uhlands und seiner Freunde in der Frankfurter Paulskirche war."[74] Anlass für diese Zeilen ist Manns Versuch, Hesse nach dessen Austritt aus der Preußischen Akademie der Künste zu einem Wiedereintritt zu bewegen. Erfolg hat er damit allerdings nicht und fast scheint es so als würde sich sein geschätzter Kollege aus Enttäuschung über die zunehmende Rechtsradikalisierung Deutschlands dem politisch entgegengesetzten Extrem anschließen. Hesse schreibt weiter: „Ich […] bin seit 1914 und 1918 statt des winzigen Schrittes nach links, den die Gesinnung des Volkes getan hat, um viele Meilen nach links getrieben worden."[75]

Sein Verhältnis zum Kommunismus ist jedoch nicht vorbehaltlos. Er bejaht zwar dessen Ziele, lehnt aber die Mittel zu ihrer Erreichung ab. Diese ambivalente Haltung bezeichnet Joseph Mileck als *Flirtation with Communism*:

> Like the German Communists, too, Hesse had no faith in the Weimar Republic, and like them again, was soon to oppose budding National Socialism. This kinship with Communism, notwithstanding, Hesse could not stomach its advocacy of violent revolution to help usher in that hoped-for better world of tomorrow.[76]

In seiner detailreichen Analyse stößt Mileck immer wieder auf den hier skizzierten Konflikt und sieht in ihm die Ursache, weshalb Hesse letztlich nicht dazu bereit ist, sich trotz seiner Ablehnung des Nationalsozialismus und Sympathien für das Konzept einer klassen-

[72] Brief vom Dezember 1931 an F. Abel. – PdG, S. 470.
[73] Brief vom 20.02.1931. – PdG, S. 452.
[74] Brief vom Dezember 1931. – PdG, S. 460.
[75] Ebd., S. 461.
[76] Joseph Mileck: *Hermann Hesse. Between the perils of politics and the allure to the Orient.* New York: Lang 2003. S. 46.

losen Gesellschaft dem Kommunismus anzuschließen. Die prononcierteste Begründung für diesen Standpunkt findet sich bei Hesse selbst wohl in seinem mehrmals überarbeiteten *Brief an einen Kommunisten* (1931), dessen dritte Fassung er in privaten Abschriften einigen Freunden und engen Vertrauten zukommen lässt. Hatte er in der ersten Fassung noch auf die Ablehnung von Gewalt verwiesen,[77] so dient ihm nun die Unverfügbarkeit der Kunst als Hauptargument gegen eine Beteiligung am revolutionären Umbau der Gesellschaft. Für seinen persönlichen Mangel an ideologischer Zweckdienlichkeit macht er dabei insbesondere den Zusammenhang von Kunst und Gewissen geltend:

> Die echten Künstler und Dichter aber werdet Ihr […] daran erkennen, daß sie einen unbändigen Drang nach Unabhängigkeit haben und sofort zu arbeiten aufhören, wenn man sie zwingen will, die Arbeit anders als allein nach dem eigenen Gewissen zu machen. Sie werden weder für Zuckerbrot noch für hohe Ämter käuflich sein und sich lieber totschlagen als mißbrauchen lassen. [78]

In seinem Gedicht *Absage* (März 1933), das er einerseits als Reaktion auf die Machtergreifung schreibt, andererseits „als Antwort an Freunde auf Anfragen, warum ich mich nicht auf die Seite der Kommunisten stelle“,[79] spitzt Hesse die Haltung des intransigenten Künstlers noch weiter zu. Die einleitenden Verse lauten: „Lieber von den Faschisten erschlagen werden / Als selbst Faschist sein! / Lieber von den Kommunisten erschlagen werden / Als selbst Kommunist sein!“[80] Der Schluss des Gedichts begründet diese doppelte Absage wiederum mit der Unvereinbarkeit von politischem Terror mit Forderungen des autonomen Gewissens:

> Lieber wollen wir einsam als ›Träumer‹ verderben
> Oder unter Euren blutigen Bruderhänden sterben,
> Als irgend ein Partei- und Machtglück genießen
> Und im Namen der Menschheit auf unsre Brüder schießen![81]

Aus dem Jahr 1933 sind zahlreiche weitere Dokumente überliefert, aus denen eine ähnliche Haltung spricht.[82] Aufschlussreich hinsichtlich ihrer Konsequenzen für Hesses Arbeit

[77] Vgl. PdG, S. 463.
[78] PdG, S. 469 f.
[79] So Hesses Vermerk im Untertitel des Gedichts. – PdG, S. 511.
[80] Ebd.
[81] Ebd.
[82] Vgl. etwa folgende Passage aus einem Tagebuch von Juli 1933: „Ich empfinde eine Art von Verpflichtung zur Opposition, kann diese aber nicht anders realisieren als indem ich mich und meine Arbeit noch intensiver neutralisiere. Zur aktiven Opposition sehe ich keinen Weg, da ich ja im Grunde an den Sozialismus nicht glaube. Ich habe also gegen das Dritte Reich keine andre Ablehnung und Opposition als ich sie gegen jedes Reich, jeden Staat und jede Gewaltausübung habe, die des einzelnen gegen die Masse, der Qualität gegen die Quantität, der Seele gegen die Materie.“ – PdG, S. 537.

als Schriftsteller sind dabei zwei Briefe, die beide auf September 1933 datieren. Der eine, an Werner Reinhart adressiert, benennt nochmals die Ablehnung jeglicher ideologischer Vereinnahmung, um dann festzustellen, es sei „Amt des Literaten, keineswegs Richtungen und Parteien und aktuellen Zielen zu dienen, sondern im Gegenteil die Menschen an das Zeitlose zu mahnen."[83] Der andere, an Josef Englert adressiert, formuliert diese Auffassung noch schärfer. Darin sieht sich Hesse als „Sprecher für eine kleine Minderheit von Menschen, die um Sinngebung und Zielsetzung ringen".[84] In dieser Rolle richtet er sich an einen engen Kreis von Leserinnen und Lesern, in den er die Hoffnung setzt, dass sich deren Ringen um Positionen jenseits der extremen Ideologien nicht korrumpieren lässt. Die Erinnerung an diese Hoffnung lebendig zu halten, erachtet Hesse nach der Zäsur der Machtergreifung als die ihm vorrangige Aufgabe und ordnet ihr jedes direkt in den politischen Diskurs eingreifende publizistische Engagement unter:

> Wozu die Proteste? Wozu die witzigen Aufsätze über Hitler oder über die deutsche Unteroffizierbegabung? Was geht sie mich an? Ich kann sie nicht ändern. Ich kann aber allen denen ein wenig helfen, die gleich mir die ganze säuische Machtstreberei und Politik in ihrem ganzen Tun und Denken sabotieren und Inseln des Menschentums und der Liebe bilden inmitten von Teufeltum und Totschlag.[85]

Mit dieser Haltung bezieht er sich auch auf die Erfahrungen mit seiner früheren publizistischen Tätigkeit während des Kaiserreichs und der ersten Jahre der Weimarer Republik.[86] Deren weitgehende Wirkungslosigkeit hatte ihm die Beschränktheit seiner Mittel deutlich gezeigt und bewusst gemacht, in welchen Bereichen der ihm als Schriftsteller gebotenen Möglichkeiten er zu einer Änderung der Verhältnisse beitragen kann und in welchen nicht. So geht er wie einst in seiner Arbeit für die Kriegsgefangenenfürsorge nun auch wieder „außerberuflichen" Tätigkeiten nach, unterstützt politisch Verfolgte und Vertriebene bei der Visa-Beschaffung für die Schweiz und weitere Drittstaaten und zieht sich dadurch den Argwohn der schweizer Fremdenpolizei zu.[87] Seine Rezensionen und Besprechungen fremder Werke setzt er ebenfalls fort, „soweit das ohne jede Konzession an die Macht möglich ist"[88] und ihn in seiner Absicht bestärkt, „über das Schlimmste hinweg mitten im Terror bei einer Minderheit ein reinliches Denken zu unterstützen und womöglich in eine andere Epoche hinüberzuretten."[89] Doch da er sich bald schon seitens der regimetreuen Presse wie auch von Teilen der

[83] SW Bd. 15, S. 422 f.
[84] PdG, S. 542.
[85] PdG, S. 542.
[86] Vgl. hierzu auch Zitat zu Anm. 35 sowie den Brief an Rudolf Jakob Humm, März 1933. – PdG, S. 511-515.
[87] Vgl. Briefwechsel mit Heinrich Rothmund, Chef der schweizer Fremdenpolizei. – PdG, S. 660 f. und 666 ff.
[88] Brief an die Redaktion von *Bonniers Litterära Magasin* (Stockholm) vom 25.01.1935. – PdG, S. 565.
[89] Brief an Otto Kleiber vom 17.01.1935. – PdG, S. 563.

aus Frankreich schreibenden Emigration zahlreichen Angriffen ausgesetzt sieht und Werke, die er positiv bespricht, kurze Zeit später auf dem Index des Propagandaministeriums landen,[90] zieht er sich Ende 1936 aus seiner Rezensententätigkeit für Blätter außerhalb der Schweiz zurück. Seine eigenen Werke können in Deutschland zudem nur noch eingeschränkt erscheinen. Offiziell sind sie zwar nicht verboten, für den Großteil wird jedoch der Druck von Neuauflagen untersagt und so sieht er sich auch hier zunehmend der Möglichkeit beraubt, „in dünnem Faden gewisse Traditionen weiterleiten“ zu können.[91] Dennoch versucht er, an der Hoffnung auf die erwünschte Wirkung seiner Werke festzuhalten. Besonders anschaulich belegt dies ein Brief an seinen Sohn Heiner aus dem Jahr 1937. Darin bekundet er zunächst sein Selbstverständnis als Schriftsteller:

> Die paar erfolgreichen Dichter des heutigen Rußland sind ›Kommunisten‹, bücken sich vor Stalin und dem Regime, und haben die Einnahmen von Fabrikanten, Ehrenburg wird im Jahr auf etwa 100 000 Rubel Einkommen geschätzt. Ich gönne ihm das gern, aber ich möchte mir durch den Verlust meines eigenen Gewissens und meiner eigenen Freiheit auch nicht das Zehnfache seiner Erfolge und Gelder erwerben.[92]

Mit der „eigenen Freiheit“ meint Hesse hier in erster Linie die Freiheit seiner Kunst. Sie ist in direktem Zusammenhang mit der Freiheit seines Gewissens zu sehen. Dieser Zusammenhang beruht auf der Vorstellung, die Hesse bereits seinen Ausführungen über den „Eigensinn“ unterlegt. Kunst wie Eigensinn ermöglichen demnach die Entdeckung individueller starker Wertungen und die Profilierung eines autonomen Gewissens. In seinem Brief an Heiner beschreibt Hesse seine Auffassung über die Funktion der Kunst, auf das kontingente Entstehen normativer Setzungen aufmerksam zu machen und bestehende Normen kritisch zu hinterfragen. Insbesondere vor der Erfahrung der im Namen ihrer jeweiligen Ideologien zum Terror übergehenden faschistischen und kommunistischen Gewaltregime scheint ihm diese Funktion unentbehrlicher und zugleich gefährdeter denn je:

> Die Kunst gehört zu den Funktionen der Menschheit, die dafür sorgen, daß Menschlichkeit und Wahrheit fortbestehen, daß nicht die ganze Welt und das ganze Menschenleben in Haß und Partei, in lauter Hitlers und Stalins zerfällt, der Künstler liebt die Menschen, er leidet mit ihnen, er kennt sie oft viel tiefer als je ein Politiker oder Wirtschaftler sie gekannt hat, aber er steht nicht als ein Herrgott oder Redakteur über ihnen, der genau weiß, wie alles sein sollte.[93]

[90] Vgl. Brief an Peter Suhrkamp vom 11.05.1936. – DB Bd. 5, S. 416-418. Nachweis S. 417.
[91] Brief an Stefan Zweig vom 15.2.1935. – PdG, S. 566.
[92] Brief vom März 1937. – PdG, S. 642.
[93] PdG, S. 641.

Mit dieser Aussage bezieht sich Hesse auch auf bestimmte Motive zu seiner eigenen Arbeit am *Glasperlenspiel*, an dem er seit Beginn der Dreißiger Jahre schreibt. Demnach erfüllen Kunst und Spiel ihre Funktion der Suche nach „Menschlichkeit und Wahrheit", wenn sie von Politik und Wirtschaft (ergänzend könnte hier noch die Religion genannt werden) nicht für deren Zwecke funktionalisiert, sondern als autonom gestaltbare Bereiche menschlichen Handelns wahrgenommen werden. Nur auf diese Weise gelingt es ihnen, die Gefahr einer Verabsolutierung und ggf. Pervertierung bestehender Normen in den anderen Bereichen aufzuspüren. Mitunter laufen Kunst und Spiel aber auch Gefahr, sich in Selbstgenügsamkeit und Scheinsucht vom Rest der Welt abzukapseln und ihre eigenen Gesetzmäßigkeiten zu verabsolutieren. Das *Glasperlenspiel* handelt von beiden Gefahren und dem Versuch, sie durch einen erneuerten Austausch zwischen Kunst und normsetzenden Institutionen abzuwehren.[94]

Dass hingegen eine Abwehr der Ereignisse von 1914 und 1933 nicht gelingen konnte, schreibt Hesse in seinem Roman den gesellschaftlichen Bedingungen zu, die zu diesen Zeiten real in Deutschland herrschten. Sie hätten „dem Geist innerhalb der Ökonomie des Lebens und Staates nicht die ihm gemäße Stellung und Funktion anzuweisen gewußt." [95] Mit dieser Schilderung greift er zudem auf die persönliche Erfahrung zurück, dass sein publizistisches Engagement unter den gegebenen Umständen „nur Feuilleton gewesen" war.[96] Im *Glasperlenspiel* nennt er die Epoche der gesellschaftlichen Funktionslosigkeit des Geistes daher auch „feuilletonistisches Zeitalter".[97] Doch wie ungeachtet dieser pessimistischen Diagnose aus seinen Mitte der Dreißiger Jahre verfassten Briefen hervorgeht,[98] sieht sich Hesse nun in einer ähnlichen Rolle wie jener, die er in seinem Roman dem „Kulturgewissen der Gelehrten" zuschreibt, nämlich „dem Geist treu zu bleiben und mit allen Kräften einen Kern von guter Tradition, von Zucht, Methode und intellektuellem Gewissen über diese Zeit hinwegzuretten."[99] Hier geht es nun nicht mehr um Abwehr einer drohenden Gefahr, sondern um ein Erinnern an die Bedingungen der Möglichkeit eines Lebens ohne Krieg und politische Verfolgung. Auf dieses Erinnern gründet Hesse in der Romanhandlung die Entstehung des Glasperlenspiels, im realen Leben aber die Hoffnung, dass sich trotz aller Not und Grausamkeit ein „Kern von guter Tradition" bewahren lässt, um den Lauf der Geschichte nicht als Verhängnis, sondern als kontingente Entwicklung zu sehen, deren momentan unterdrückte Potentiale des Friedens und der Freiheit durch das Erzählen archiviert und einst wiederhergestellt werden

[94] Vgl. die Ausführungen in Kap. 4.5, S. 467 f.
[95] *Das Glasperlenspiel*, S. 14.
[96] Nachweis vgl. Anm. 72.
[97] *Das Glasperlenspiel*, S. 14 ff.
[98] Vgl. die Zitate zu Anm. 88, 89 und 91.
[99] *Das Glasperlenspiel*, S. 20 f.

können. Nach dem Krieg sieht er sich mit dieser Einschätzung insofern bestätigt, als ihn in den Jahren davor

> der Gedanke an die unter unsern Füßen glimmende Hölle, das Gefühl der Bedrohtheit durch nahe Katastrophen und Kriege […] nie verlassen hat. Vom Steppenwolf, der unter anderm ein angstvoller Warnruf vor dem morgigen Krieg war, und der entsprechend geschulmeistert und belächelt wurde, bis in die scheinbar so zeit- und wirklichkeitsferne Bilderwelt des Glasperlenspiels hinein wird der Leser immer wieder darauf stoßen, und auch in den Gedichten ist dieser Ton immer wieder und wieder zu hören.[100]

Mit dem letzten Halbsatz spielt Hesse u.a. auf seinen Gedichtband *Trost der Nacht* (1927) an, dessen Titel, wie Sonja Klein zeigt, dem Lied des Einsiedels aus Grimmelshausens *Der abenteuerliche Simplicissimus* (1668) entnommen ist. Darin „geht es um den Sänger bzw. Dichter, der – gleich der Nachtigall – erst am Abend und in der nächtlichen Dunkelheit sein Lied anstimmt, während alle anderen Vögel längst verstummt sind.“[101] Dieser Symbolik verdanke sich die Titelgebung des Gedichtbands, denn auch Hesse schreibe „aus einer Kriegserfahrung heraus, die – obgleich der Erste Weltkrieg zum Veröffentlichungszeitpunkt bereits zehn Jahre zurückliegt – für ihn eine fortdauernde ist.“[102] Das liegt u.a. auch an der Kriegs-Rhetorik der reaktionären Presse, deren Folgen er im *Steppenwolf* (1927) prognostiziert: „Zwei Drittel von meinen Landsleuten lesen diese Art von Zeitungen, lesen jeden Morgen und Abend diese Töne […] und das Ziel und Ende von dem allem ist wieder der Krieg, ist der nächste, kommende Krieg, der wohl noch scheußlicher sein wird, als dieser es war.“[103] Die Friedensjahre nach 1918 sind für Hesse also nur ein kurzes Intermezzo, in dem ein Großteil der Bevölkerung bereits auf die Fortsetzung des Krieges eingestimmt wird und sich einstimmen lässt. Ihm ist bewusst, dass es nur wenige sind, die er mit seinen Schriften erreichen kann und dass die Aufrechterhaltung der Verbindung zu diesen wenigen nach den Ereignissen von 1933 höchst gefährlich sein wird. Deshalb folgt sein Schreiben der Intention, die er öffentlich erst nach dem Krieg für die Neuauflage seiner politischen Aufsätze bekundet, nämlich „den Leser nicht vor das Welttheater und seine politischen Probleme zu führen, sondern in sein eigenes Inneres, vor sein ganz persönliches Gewissen.“[104] Dass aber auch

[100] Geleitwort zur Neuausgabe von *Krieg und Frieden* (*Neue Schweizer Rundschau*, Zürich, Juni 1946). – PdG, S. 767-770. Nachweis S. 769.
[101] Sonja Klein: Trost der Nacht – *Hesses Lyrik der 1920er Jahre*. In: *Hermann-Hesse-Jahrbuch*, Bd. 9. Hg. von Mauro Ponzi und Michael Limberg. Würzburg: Königshausen & Neumann 2017. S. 37-44. Nachweis S. 42.
[102] Klein 2017, S. 43.
[103] *Der Steppenwolf*, S. 114.
[104] *Krieg und Frieden*. – PdG, S. 769. Diese Intention ist möglicherweise ein Grund, weshalb Hesse Stellen, die ihm zu viel Zeitkolorit zu enthalten scheinen, im Typoskript des *Glasperlenspiels* wieder streicht. Vgl. hierzu die Ausführungen bei Rudolf Probst: *Zur Entstehungsgeschichte von Hermann Hesses* Das Glasperlenspiel. In: *Der Grenzgänger Hermann Hesse. Neue Perspektiven der Forschung*. Hg. von Henriette Herwig und Florian Trabert.

diese scheinbar unpolitische Absicht höchst gefährlich ist, zeigen die Konsequenzen seines Versuchs, weiterhin in Deutschland zu veröffentlichen. Das *Glasperlenspiel* erscheint von 1934 bis 1942 in Fortsetzung noch in der *Neuen Rundschau*, die Drucklegung für eine gebundene Ausgabe wird jedoch im November 1942 untersagt. Dem Nazi-Regime ist das Programm des in Deutschland verbliebenen Rumpfverlags von Gottfried Bermann Fischer ohnehin ein Dorn im Auge. Peter Suhrkamp, der ihn seit 1936 treuhändisch leitet, gelingt es durch Verhandlungen mit dem Propagandaministerium, drohende Verbote der *Neuen Rundschau* wie auch des Gesamtverlags immer wieder zu verhindern. Als ihn 1943 jedoch ein Spitzel der Gestapo des Hoch- und Landesverrats bezichtigt, wird er kurze Zeit später im KZ Ravensbrück, dann in Sachsenhausen inhaftiert und überlebt die ihm dort zugefügten Torturen nur mit Glück.[105]

Da die Hoffnung, einen „Kern von guter Tradition" zu bewahren, im nationalsozialistischen Deutschland mit äußerster Brutalität geahndet wird, kann das *Glasperlenspiel* nur noch im Ausland gedruckt werden.[106] Wie vor allem das Ende der *Lebensbeschreibung des Magister Ludi Josef Knecht* zeigt, sollte auch dieses Werk Leserinnen und Leser vor ihr „ganz persönliches Gewissen" führen.[107] Dementsprechend beruht die finale Entscheidung des Protagonisten auf persönlichen starken Wertungen. Sie ist jedoch zugleich eine politische Entscheidung, da von ihr das weitere Bestehen Kastaliens abhängt. Diese Koinzidenz von Josef Knechts persönlichem und zugleich politischem Handeln begründet Hesse in einem Brief an Thomas Mann wie folgt:

> Wenn der Geistige sich zur Teilnahme am Politischen verpflichtet fühlt, wenn die Weltgeschichte ihn dahin beruft, so hat er nach Knechts und meiner Meinung unbedingt zu folgen. Sich zu sträuben hat er, sobald er von außen her, vom Staat, von den Generälen, von den Inhabern der Macht berufen oder gepreßt wird, etwa so wie anno 1914 die Elite der deutschen Intellektuellen törichte und unwahre Aufrufe zu unterzeichnen mehr oder weniger genötigt wurde.[108]

Diese Haltung entspricht formal derjenigen, mit der Hesse noch 1919 die Mitarbeit im bayerischen Rätekabinett abgelehnt hatte. Inhaltlich unterscheidet sie sich jedoch dahingehend, dass die Sorge um politische Angelegenheiten nun nicht mehr allein dem „sozialen Gewissen" vorbehalten bleibt, sondern auch Teil der „persönlichen Aufgabe" sein kann. Auf

Freiburg i. Br./Berlin/Wien: Rombach Verlag 2013. S. 383-392. Nachweis S. 389 f.

[105] Vgl. hierzu das Nachwort von Volker Michels zu Hesses *Politischen Schriften*. – SW Bd. 15, S. 843 ff.

[106] Die erste Buchausgabe erscheint 1943 bei Fretz & Wasmuth in Zürich. In Deutschland wird sie 1946 in einer Lizenzausgabe nachgedruckt. Sie gehört mit zu den ersten Drucksachen des mit Hesses Unterstützung kurz nach Kriegsende gegründeten Verlags von Peter Suhrkamp.

[107] Vgl. die Ausführungen in Kap. 4.5, S. 493 f.

[108] Brief vom 08.05.1945. – PdG, S. 709 f.

diese beiden Kategorien, mit denen Hesse im Brief an Johann Wilhelm Muehlon zwischen autoritativem und autonomem Gewissen differenziert,[109] ist hier noch einmal zurückzukommen, da sich an ihnen eine signifikante Entwicklung in seinem Geschichtsverständnis zeigt. Sie wird bestärkt durch die Gewissheit, dass der Krieg nun zu Ende geht und die Hoffnung, dass mit einer neuen Friedensordnung zugleich Bedingungen geschaffen werden, die Kunst und geistige Arbeit dahingehend anerkennen, dass sie durch ihre kritischen und kreativen Reflexionen dieser Ordnung zum Erhalt des Friedens beitragen. Unter solchen Bedingungen wäre das Engagement der „Geistigen" nicht nur Feuilleton oder eine Angelegenheit des „sozialen Gewissens", sondern Ausdruck ihrer „persönlichen Aufgabe".

Diese Ansicht beruht wie erwähnt auf einer bestimmten Entwicklung in Hesses Geschichtsverständnis. Im Brief an Thomas Mann wird mit dem Begriff „Weltgeschichte" darauf angespielt. Hesse nimmt damit Bezug auf den Einfluss des Basler Historikers Jacob Burckhardt, dessen *Weltgeschichtliche Betrachtungen* (posthum 1905) sein historisches Denken nachhaltig geprägt haben. Besonders angetan hatte es ihm dabei Burckhardts Skepsis gegenüber diversen geschichtsphilosophischen Versuchen des 19. Jahrhunderts, einen planmäßigen Verlauf und ein Endziel der Geschichte zu definieren.[110] Die verheerende Konsequenz dieser Versuche zeigte sich in den totalitären Unternehmungen des 20. Jahrhunderts. Vor diesem Hintergrund empfiehlt Hesse wiederholt die Lektüre der *Weltgeschichtlichen Betrachtungen*.[111] Damit setzt er den finalen Bestimmungen totalitärer Ideologien ein anderes Verständnis von Geschichte entgegen: nach Burckhardt verlaufen historische Entwicklungen kontingent. Gesellschaftlicher Wandel ist demnach nicht das Ergebnis objektivierbarer Gesetzmäßigkeiten, sondern beruht in seiner konkreten Erscheinung auf dem Eintreten einer bestimmten Wahrscheinlichkeit. Ein anschauliches Beispiel liefert hierfür nicht zuletzt die Entstehung des modernen Gewissens. Mit dessen Emanzipation von konfessionellen Bindungen wird eine Definition seines Normbereichs durch nicht-klerikale Schichten zunehmend wahrscheinlich. Die Bestimmung neuer, sich aus einer Vielzahl an Möglichkeiten etablierender Normen unterliegt jedoch keiner objektiven Notwendigkeit.[112] Was gestern noch auf Nebenschauplätzen des moralischen Diskurses verhandelt wurde, kann morgen schon zum neuen

[109] Vgl. die Ausführungen auf S. 102 f.
[110] Vgl. Theodore Ziolkowski: *Hesses Geschichtsphilosophie*. In: *Hermann Hesse und die literarische Moderne. Kulturwissenschaftliche Facetten einer literarischen Konstante im 20. Jahrhundert*. Hg. von Andreas Solbach. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag 2004. S. 69-86. Nachweis S. 72 f.
[111] Vgl. die Rezensionen *Bücher der Kultur und Kunst* (*Münchner Zeitung*, 10.11.1933), in: SW Bd. 19, S. 432-439, Nachweis S. 438 und *Neue deutsche Bücher I* (*Bonniers Litterära Magasin*, Stockholm, März 1935), in: SW Bd. 20, S. 19-33. Nachweis S. 32.
[112] Vgl. die Ausführungen in Kap. 2.1, S. 62 f.

Maßstab werden. Dass auch Hesse diese Kontingenz im Wandel gesellschaftlicher Normen wahrnahm, verdankt sich u.a. seiner Lektüre der *Weltgeschichtlichen Betrachtungen*.

Ansätze zur Beschreibung der Ursachen dieser Kontingenzerfahrung finden sich in einem weiteren Werk Burckhardts, der *Kultur der Renaissance in Italien* (1859). Sie nehmen Bezug auf die ersten Zeugnisse jenes tiefgreifenden gesellschaftlichen Wandels, dessen weitere Entwicklung bei Charles Taylor als „Zersplittern" des theistischen Horizonts bezeichnet wird.[113] Den hierfür wohl folgenreichsten Anlass beschreibt Burckhardt mit eindringlichen Worten:

> Die sinkende Kirche ist es, auf welche jene schwerste Verantwortlichkeit fällt, die je in der Geschichte vorgekommen ist: sie hat eine getrübte und zum Vorteil ihrer Allmacht entstellte Lehre mit allen Mitteln der Gewalt als reine Wahrheit durchgesetzt, und im Gefühl ihrer Unantastbarkeit sich der schwersten Entsittlichung überlassen; sie hat, um sich in solchem Zustande zu behaupten, gegen den Geist und das Gewissen der Völker tödliche Streiche geführt und viele von den Höherbegabten, welche sich ihr innerlich entzogen, dem Unglauben und der Verbitterung in die Arme getrieben.[114]

Unglaube und Verbitterung nähren schließlich einen „allgemeine[n] Geist des Zweifels und der Frage",[115] der sich an die Autorität der Kirche nicht mehr gebunden fühlt und nach Anhaltspunkten für Gesetzmäßigkeiten außerhalb ihres Macht- und Geltungsbereiches sucht. Diese Suche fördert Selbstgesetzgebung und Individualismus in vielerlei Formen – gewaltsamen, wie der des schrankenlosen Egoismus oberitalischer Tyrannenherrscher[116] oder zivilen, wie der Erklärung der Würde des einzelnen Menschen im Humanismus. Trotz dieser vielgestaltigen „Erschütterung des Glaubens" setzt sich aber eine von Burckhardt als „Theismus" bezeichnete Haltung weiter fort.[117] Sie ist mit ein Grund dafür, dass das chiliastische Denken des christlichen Mittelalters nicht einfach verschwindet, sondern allmählich in säkulare Heilserwartungen übergeht.[118] Die Kontingenz, mit der sich die Ereignisse immer wieder anders als nach ihren Vorsehungen entwickeln, erweist aber die Relativität ihrer Geltungsansprüche ebenso wie die der Kirche.

Auf die hier skizzierten und bis in seine eigene Lebenszeit anhaltenden Einflüsse der Renaissance verweist Hesse schließlich auch im *Glasperlenspiel*. Dort sieht er in der Emanzipation des Individuums von der geistigen Vormundschaft der Kirche zugleich ein „heim-

[113] Vgl. die Ausführungen in Kap. 1.2, S. 34 f.
[114] Jacob Burckhardt: *Die Kultur der Renaissance in Italien. Ein Versuch.* [1859] Frankfurt a. M.: S. Fischer Verlag. ²2012. S. 425 f.
[115] Burckhardt ²2012 [1859], S. 513.
[116] Vgl. Burckhardt ²2012 [1859], S. 21-69.
[117] Vgl. Burckhardt ²2012 [1859], S. 510 ff.
[118] Charles Taylor sieht im Chiliasmus die Wurzel für diverse triadische Geschichtsmodelle der Neuzeit. – Vgl. ders. 1994 [1989], S. 671 ff.

liche[s], aber leidenschaftliche[s] Suchen nach einer Legitimierung dieser seiner Freiheit, nach einer neuen, aus ihm selbst kommenden, ihm adäquaten Autorität.“[119] Ein indirekter Hinweis auf Burckhardts Vorlage kann dabei in der Figur des Pater Jakobus gesehen werden, der den Protagonisten Josef Knecht in die Geschichtswissenschaften einführt. Hesse erwähnt die *Kultur der Renaissance* aber auch textextern in einer Rezension aus dem Jahr 1935. Ausdrücklich beschreibt er seine Lektüre dort als lohnenswert für eine „vom Aktuellen her unbeeinflußbare, lediglich von der eigenen Verantwortlichkeit abhängige Geistigkeit“, deren Einsatz für „die Unabhängigkeit, die Nichtkäuflichkeit und das Gewissen“ sich auf Burckhardt berufen könne.[120] Hesse stellt die *Kultur der Renaissance* damit in einen veritablen Gegensatz zu der erdrückenden Dominanz ideologisch-totalitärer Geschichtsentwürfe seiner Zeit. Anlass zu dieser Gegenüberstellung gibt ihm Burckhardts Betonung der Gewissensfreiheit und der Kontingenz historischer Entwicklungen. Beide erinnern ihn daran, dass der aktuellen Übermacht der *tyrannis* über die *humanitas* nicht das letzte Wort behalten bleiben kann.

Mit den Anleihen, die Hesse im *Glasperlenspiel* bei Burckhardt macht, versucht er aber nicht zuletzt auch den Beitrag der Kunst für das Erinnern aufzuzeigen. Er begreift ihn in erster Linie als jenes „heimliche, aber leidenschaftliche Suchen“ nach einem adäquaten Ausdruck für verborgene oder unterdrückte moralische Gefühle. Diese mit zunehmenden Autonomiebestrebungen gegen äußere Direktiven erstmals im Italien der Renaissance entwickelte Funktion hat die Kunst seither beibehalten. Ihre Relevanz für die Profilierung persönlicher starker Wertungen wurde hier mehrfach hervorgehoben. Darüber hinaus trägt sie durch ihren Anstoß zu Werte- und Normenreflexionen dazu bei, jene gesellschaftlichen Bedingungen zu erhalten, die ihrer reflexiven und kritischen Funktion Anerkennung entgegenbringen. Diese Auffassung verdankt Josef Knecht im *Glasperlenspiel* dem Einfluss des Pater Jakobus, Hermann Hesse im realen Leben aber „de[m] Einfluß des einzigen Historikers, dem ich je mit Vertrauen, Ehrfurcht und dankbarer Jüngerschaft zugetan war: Jacob Burckhardt.“[121]

Wie hier, so äußerte sich Hesse über Burckhardt zeitlebens mit beinahe kritikloser Hochachtung. Ob er dabei die Schattenseiten des Historikers bewusst ignorierte oder sie tatsächlich nicht gekannt hat, bleibt fraglich. Jedenfalls kann eine kritische Auseinandersetzung mit Burckhardt nicht stattfinden, ohne dessen antisemitische Haltung zu erwähnen, die er laut Aram Mattioli zwar „nicht systematisch entfaltete“, durch deren latentes Bekunden in Büchern und Briefen er hingegen auch nicht unbeteiligt war „am entstehenden rassistischen

[119] *Das Glasperlenspiel*, S. 14. – Vgl. auch die Ausführungen in Kap. 4.5, S. 422 f.
[120] *Ein paar gute Bücher* [in: *Schweizer Journal*, Zürich, Ostern 1935]. – SW Bd. 20, S. 54-60. Zitate S. 58.
[121] Geleitwort zur Neuausgabe von *Krieg und Frieden*. – PdG, S. 770.

Diskurs über Juden."[122] Hesse, der in dritter Ehe mit der Jüdin Ninon Dolbin verheiratet war, war Antisemitismus fremd. Dennoch bediente er sich für seine politische Publizistik während des Ersten Weltkriegs und der frühen Weimarer Republik nationalistischer und vereinzelt auch rassistischer Argumentationsmuster in der trügerischen Hoffnung, damit eine historisch notwendige Entwicklung zu beschleunigen, an deren Ende eine in Frieden vereinte Menschheit stehen würde.[123] Von den Mängeln dieses triadischen Geschichtsbildes konnte ihn erst Burckhardts Auffassung der Kontingenz gesellschaftlichen Wandels vollends überzeugen. Es waren also die wissenschaftlichen Leistungen des Historikers, nicht dessen antisemitische Spekulationen, die Spuren in Hesses Werk hinterließen. Sie fügten ihm das Erinnern an die Nicht-Notwendigkeit eines geschichtsphilosophisch oder ideologisch vorbestimmten Verlaufs historischer Entwicklungen hinzu und ließen so das Bemühen, inmitten von Krieg und Terror einen „Kern von guter Tradition" zu bewahren, erst sinnvoll erscheinen.

[122] Aram Mattioli: *Jacob Burckhardt und die Grenzen der Humanität*. Essay, hg. von Andrea Welker. Wien – Linz – Weitra – München: Bibliothek der Provinz 2001. S. 71 f.
[123] Vgl. die Ausführungen auf S. 90 f. und 104 f.

3.2 Philosophische Hintergründe

Mit Jacob Burckhardt verbindet Hesse stets Erinnerungen an seine zeitweilige Wahlheimat und Burckhardts Geburtsort Basel. Nachdem er einige Jahre seiner Kindheit dort verbracht hatte, zieht Hesse im September 1899 wieder in die Stadt, um eine Buchhändlerlehre fortzusetzen. Diesen lokalen Bezug erwähnt er im Zusammenhang mit Burckhardt immer wieder, so etwa in der Rezension einer Ausgabe von dessen Briefen:

> Oft dachte ich beim Lesen an die Zeit um 1900, wo ich als Jüngling in meine frühere Kinderheimat Basel zurückkehrte und ein geistiges Basel antraf, das ganz gesättigt war vom Einfluß und Nachklang des vor kurzem gestorbenen Jacob Burckhardt. Damals freilich, so sehr ich Burckhardt von der *›Kultur der Renaissance‹* und dem *›Konstantin‹* her verehrte, stand Nietzsche mir noch höher als er, und es waren ja damals auch mehrere Werke Burckhardts, namentlich die *›Griechische Kultur‹* und die *›Weltgeschichtlichen Betrachtungen‹*, noch gar nicht erschienen.[1]

Tatsächlich übt Nietzsche auf den jungen Hesse eine ungleich größere Faszination aus als Burckhardt. Doch dieses Verhältnis kehrt sich im Lauf der Zeit um. In einer weiteren Rezension schreibt Hesse: „außer Goethe hat kein andrer Geist so stark auf mich gewirkt wie Nietzsche und Burckhardt, und im Lauf der Jahrzehnte ist mir mehr und mehr Burckhardt der wichtigere und fruchtbarere geworden.“[2]

Dennoch darf nicht vergessen werden, dass sich Nietzsches „unzeitgemäße“ Philosophie als ungeheuer einflussreich auf Hesses Werk erweist. Sie ist es vor allem dort, wo sie für das Verhältnis Einzelner zu geltenden Normen ihrer jeweiligen Zeit und Gesellschaft ein Moment individueller Freiheit stark macht. Der radikalen Kritik, mit der Nietzsche in der christlichen Moral auch den Ursprung des europäischen Nihilismus identifiziert, folgt Hesse hingegen kritisch-distanziert. In dieser ambivalenten Rezeptionsweise spiegeln sich zwei Perspektiven auf das Werk des Philosophen, die Winfried Schröder wie folgt beschreibt:

> Der einen zufolge hat Nietzsche eine in wesentlichen Hinsichten heute noch aktuelle, ja in besonderem Maße den Erfordernissen der Moderne entsprechende ›Moral der Selbstbestimmung‹ vorgelegt. Ganz anders lautet die zweite Ansicht, derzufolge Nietzsche eine (sei es als Bedrohung, sei es als radikale Befreiungstat) ernst zu nehmende Moralkritik, die erste radikale Infragestellung der Moral in der Geschichte der Philosophie durchgeführt hat.[3]

---

[1] *Anmerkungen zu neuen Büchern.* (*Neue Rundschau*, Sept. 1936) – SW Bd. 20, S. 202 f. Hervorhebungen im Original. Ähnlich wie hier äußert Hesse sich auch in einem Brief vom September 1936 an Friedrich Emil Welti (GB Bd. 3, S. 47) sowie 1937 in seinen *Basler Erinnerungen* (SW Bd. 12, S. 78-82).

[2] *Neue deutsche Bücher VI.* (*Bonniers Litterära Magasin*, Stockholm, Sept. 1936) – SW Bd. 20, S. 207.

[3] Winfried Schröder: *Moralischer Nihilismus. Radikale Moralkritik von den Sophisten bis Nietzsche.* Stuttgart: Philipp Reclam jun. 2005. S. 68.

Aufgrund letzterer stieß Nietzsche, der in den Jahren 1869 bis 1879 eine Professur an der Universität Basel inne hatte, auch immer wieder auf Unverständnis bei dem zeitgleich dort lehrenden Jacob Burckhardt.[4] Mitunter war Hesses Burckhardt-Lektüre ein Grund dafür, dass bei ihm trotz der Befürwortung einer „Moral der Selbstbestimmung" die kritisch-distanzierte Perspektive auf Nietzsche überwog.

Dieses kritisch-distanzierte Verhältnis lässt sich bereits in den ersten nachweislichen Begegnungen mit den Werken des Philosophen feststellen. Das früheste Zeugnis findet sich in einem Brief aus dem Jahr 1895, in dem Hesse seiner Abneigung gegen das Konzept des „Übermenschen" Ausdruck gibt. Dort ist die Rede von sich „aus dem Epigonenfluch emporringenden titanischen Geister[n], deren krampfhaftes Pathos oft recht unerquicklich ist. Der Erste dieser Richtung ist Richard Wagner – nicht nur in der Musik. Zu dieser Strömung gehört auch Nietzsche, der ›Übermensch‹, der neue Prophet."[5] In dieser frühen Äußerung des Siebzehnjährigen macht sich bereits eine grundlegende Skepsis bemerkbar, die er – wie sich zeigen wird – dem Moralkritiker Nietzsche auch weiterhin entgegenbringt. Neben dem Moralkritiker entdeckt Hesse aber ebenso den Dichter Nietzsche. Ihm begegnet er mit weitaus mehr Verständnis und Anerkennung, wie ein Brief an die Eltern zeigt:

> Du, lieber Papa, schriebst neulich ein paar Worte über Nietzsche. Ich kenne ihn einigermaßen und im ganzen ist mir seine vornehme, ästhetische Art nicht zuwider, man kann bei ihm hie und da ein paar Züge Höhenluft genießen. Ich schätze am meisten sein ganz gewaltiges sprachliches und poetisches Genie, von seinen Gedanken nur einzelne, poetische ›Tugend ist Wille zum Untergang und ein Pfeil der Sehnsucht‹ und den Satz ›Schäme Dich nicht, von Deiner Tugend zu stammeln‹ mit der feinen Ausführung. Es ist schade um ihn, er hätte eine Herrenästhetik schreiben sollen, die wertvoller wäre als seine Herrenmoral.[6]

Die in diesem Briefauszug angeführten Zitate entstammen *Menschliches, Allzumenschliches* (1878) und *Also sprach Zarathustra* (1883/85), von dessen „bestrickenden Eindrücken" Hesse noch ein Jahr später schreibt.[7] Dass ihm die Werke des poetischen Nietzsche näher stehen als dessen „Herrenmoral", macht zudem ein weiterer Brief deutlich. Darin bezieht Hesse sich mit der Formel „Gut – böse = Gut – schlecht" direkt auf die erste Abhandlung der *Genealogie der Moral* (1887), der diese Worte vorangestellt sind. Seine Kritik an ihnen hat aber nicht nur ästhetische Gründe, wie zunächst vermutet werden könnte:

---

[4] Das betrifft vor allem seine späteren Schriften seit dem *Zarathustra* und die darin vertretene Ablehnung des Mitleids. Vgl. die Ausführungen bei Emil Walter-Busch: *Burckhardt und Nietzsche im Revolutionszeitalter.* München: Wilhelm Fink Verlag 2012. S. 160.

[5] Brief vom 15.06.1895 an Dr. Ernst Kapff. – DB Bd. 1, S. 183-188. Nachweis S. 186.

[6] Brief vom 15.06.1896 an die Eltern. – DB Bd. 1, S. 254-256. Nachweis S. 256.

[7] Brief vom 10.09.1897 an die Eltern. – DB Bd. 1, S. 279.

> Von Nietzsche lernte ich einiges ästhetisch Große; im übrigen ist er mir ein großer, Denkwege gehender Dichter, seine Schriften ein Wunder und ein Born künstlerischer Freude – denn er kann Deutsch, wie Luther und Bismarck. Man kann, wenn man nicht Philosoph ist, vieles von ihm lesen wie Stücke des Alten Testaments. Nietzscheaner bin ich nicht, das Wesentliche seiner Philosophie, das Gut – böse = Gut – schlecht, das Totschlagen der Moral, berührt mich nicht viel, da meine Anschauung, meine Religion fromm, aber recht moralfrei ist. Da mir als Ende und Ziel jeder Weltanschauung eine persönliche Religion erscheint, war das einzige Resultat, das ich fand, die Bestätigung meiner Ansicht, daß eine Moral das Ergebnis einer Religion sein kann, daß aber nie, gar nie aus einer Moral eine Religion erbaut werden kann. Denn das Höhere ist die Religion. Ich glaube, daß es keine Religion gibt, die mit dem Sinai beginnt, während die meisten Weltanschauungen dort beginnen.[8]

Da Nietzsche in seinen Augen das Christentum also auf eine Moral reduziert, geht Hesse davon aus, dass es durch eine „Umwertung der Werte“ auch nicht aus der Welt geschafft werden kann. Diese Meinung bekräftigt er einige Jahre später mit den Worten „Nietzsche ist für mich kein Neuerer […].“[9] Darin spiegelt sich auch die Geringschätzung für den ab etwa 1890 einsetzenden Nietzsche-Kult, dessen bisweilen sakrale Züge er entschieden ablehnt. In einem Brief an Helene Voigt-Diederichs schreibt Hesse: „Traurig und lächerlich erscheint mir die laienhafte, energielose Nietzscheschwärmerei unserer jungen Literatur. Wie wenig verstehen sie ihn, wie dunkel und erbärmlich sind sie neben ihm, und wie verzweifelt wenig kommt bei dem ewigen Anbeten und Zitieren heraus.“[10] In einem weiteren Brief fügt er hinzu: „Aus manchem Neuen, aus Nietzsche vor allem, habe ich mich wieder zurechtgefunden und prüfe nun, wieviel Gold unter alledem Glänzenden ist.“[11]

Aus diesen Zeilen sprechen Bewunderung ebenso wie tiefe Skepsis. Für Hesse ist diese Haltung in der ersten, um die Jahrhundertwende stattfindenden Phase seiner Auseinandersetzung mit dem Philosophen symptomatisch. In ähnlich ambivalenter Weise äußert er sich in einem Brief an Cesco Como:

> Du weißt, daß ich trotz meiner Verachtung aller ›Moralen‹ doch auf festen eigenen Beinen stehe und keine Wege wandle, die ich nicht prüfte und die mich von meinen Sternen abführen. In Lebensfragen habe ich nie auf Rat gehört, auf Plato oder Nietzsche so wenig wie etwa auf Dich, sondern folgte meinem Stern oder Dämon, und bin bis jetzt dabei ein Mann gewesen, wenn auch vielleicht kein Lebenskünstler.[12]

Hier wird Hesses kritische Distanz gegenüber moralphilosophischen Lehren noch einmal besonders deutlich. Er wahrt sie auch dort, wo – wie im Fall Nietzsches – die Moral an

[8] Brief vom 12./13.06.1897 an Karl Isenberg. – DB Bd. 1, S. 275-278. Nachweis S. 276 f.
[9] Brief vom 17.01.1901 an Karl Ernst Knodt. – DB Bd. 1, S. 386 f. Nachweis S. 386.
[10] Brief vom 27.08.1898. – DB Bd. 1, S. 305 f. Nachweis S. 305.
[11] Brief vom 09.11.1898. – GB Bd. 1, S. 45.
[12] Brief vom 21.06.1903. – DB Bd. 1, S. 453-455. Nachweis S. 453.

sich überwunden werden soll. Daneben kommt in der zitierten Briefpassage jedoch ebenso deutlich die Perspektive der Selbstbestimmung zum Ausdruck, die er mit Nietzsche verknüpft, auch wenn ihm dieser dabei weniger Vorbild als vielmehr Bestätigung für die Wahl des eigenen Lebensweges ist.

Diese Perspektive tritt in der zweiten Phase seiner Auseinandersetzung mit dem Philosophen mehr und mehr in den Vordergrund. Der Beginn dieser Phase lässt sich anhand eines Briefs an den Vater auf das Jahr 1914 datieren:

> In letzter Zeit kam ich, nach zehn Jahren Pause, wieder an die Lektüre Nietzsches und finde darin sehr viel neue Anregung und Genuß, allerdings einen höchst schmerzlichen Genuß, denn es gibt kaum ein melancholischeres Bild als das dieses edlen, feinst organisierten Mannes, der in einer unsäglichen Einsamkeit lebte und dessen zart organisierte Seele jeden Schmerz, den er als Denker andern zufügte, vorher tiefer selbst empfunden hatte.[13]

Hier beschreibt Hesse einige Wesenszüge Nietzsches, die er auch an sich selbst beobachtet. Namentlich der Zug der Einsamkeit wird für ihn in den kommenden Kriegsjahren, in denen er sich mit seinen politischen Stellungnahmen vom Gros der öffentlichen Meinung weitgehend distanziert und der Zusammenhalt innerhalb seiner Familie zerbricht, zu einem Merkmal geistiger Verwandtschaft. Im Kontext einer Psychoanalyse, der er sich ab Juni 1916 unterzieht, beschäftigen ihn daher nicht nur C. G. Jungs *Wandlungen der Libido* (1912), sondern auch

> die dort zitierten Nietzscheworte über die Vereinsamung des Denkers, und daß gerade der Ehrfürchtigste, Gehorsamste, Treueste der ist, der nach geschehenem Bruch mit der Autorität am unerbittlichsten als Neurer auftreten müsse. Dieser Zusammenhang hatte mich schon früher, schon in der Jugend beim ersten Nietzschelesen, sehr tief und wie auf mich gemünzt berührt, wie überhaupt Nietzsches geistig-moralische Struktur mit der meinigen sehr verwandt erscheint.[14]

Unter dem Aspekt moralischer Selbstbestimmung gesteht er Nietzsche hier die Rolle als „Neurer“ also zu. Die Merkmale geistiger Verwandtschaft erstrecken sich jedoch nicht auf dessen radikale Moralkritik. Zwar scheint Hesse von ihr anfangs ebenfalls fasziniert, doch dabei bleibt es nicht, wie ein weiterer Eintrag ins *Traumtagebuch der Psychoanalyse* zeigt:

> Als Jüngling war die Vorstellung eines Spitals für mich etwas vom Gräßlichsten, ich lehnte auch das Mitleid mit Kranken ab, das Leiden schien mir ekelhaft und unreinlich, ich wollte nichts davon wissen. Auch hing damit die Ablehnung des Christlichen

[13] Brief vom 16.03.1914 an Johannes Hesse. – DB Bd. 2, S. 387-389. Nachweis S. 388.
[14] *Traumtagebuch der Psychoanalyse*, Notiz vom 29.09.1917. – SW Bd. 11, S. 518.

> und des Mitleids zusammen, die ich bei Nietzsche früh kennenlernte. Tolstoi war mir zuwider. Erst ziemlich später fand eine Art Rückkehr zu Mitleid und Christentum statt.[15]

Diese Rückkehr war nach dem ersten Kennenlernen der Schriften Nietzsches 1895 dann bereits zwei Jahre später vollzogen, wie der oben zitierte Brief an Karl Isenberg zeigt.[16] Hesses Auseinandersetzung mit Nietzsche in der Zeit des Ersten Weltkriegs und danach bezieht sich schließlich auch nicht auf die radikale Moralkritik aus *Jenseits von Gut und Böse* oder der *Genealogie der Moral*, sondern auf Werke, die von der moralischen Selbstbestimmung des Individuums handeln wie etwa *Menschliches, Allzumenschliches*, die *Unzeitgemäßen Betrachtungen* oder *Also sprach Zarathustra*. Die augenscheinlichste Bezugnahme erfolgt hier mit der im Januar 1919 zunächst anonym veröffentlichten Flugschrift *Zarathustras Wiederkehr*. Wie im vorangehenden Kapitel bereits erwähnt, begründet Hesse unter Hinweis auf den dort geschilderten „Konflikt zwischen dem Gefühl für die persönliche ›Aufgabe‹ und dem sozialen Gewissen“ die Ablehnung seiner Mitarbeit im Rätekabinett Muehlon.[17] Der Begriff „Aufgabe“ und seine spezifische Verwendungsweise stammen dabei nicht von Hesse selbst, sondern sind folgender Passage aus *Menschliches, Allzumenschliches* entnommen, die der Flugschrift als Motto vorangestellt wurde:

> Jenes verborgene und herrische Etwas, für das wir lange keinen Namen haben, bis es sich endlich als unsere Aufgabe erweist – dieser Tyrann in uns nimmt eine schreckliche Wiedervergeltung für jeden Versuch, den wir machen, ihm auszuweichen oder zu entschlüpfen, für jede vorzeitige Bescheidung, für jede Gleichsetzung mit solchen, zu denen wir nicht gehören, für jede noch so achtbare Tätigkeit, falls sie uns von unserer Hauptsache ablenkt – ja, für jede Tugend selbst, welche uns gegen die Härte der eigensten Verantwortlichkeit schützen möchte. Krankheit ist jedesmal die Antwort, wenn wir an unserm Recht auf unsere Aufgabe zweifeln wollen, wenn wir anfangen, es uns irgendworin leichter zu machen. Sonderbar und furchtbar zugleich! Unsere Erleichterungen sind es, die wir am härtesten büßen müssen! Und wollen wir hinterdrein zur Gesundheit zurück, so bleibt uns keine Wahl: wir müssen uns schwerer belasten, als wir je vorher belastet waren …[18]

Der diesem Motto folgende Haupttext handelt dann von der für jeden einzelnen Menschen bestehenden Notwendigkeit, seine persönliche „Aufgabe“ anzuerkennen und ihr nachzugehen. Hierbei greift Hesse erkennbar das Motiv des „Eigensinns“ wieder auf, lehnt sich für dessen literarische Bearbeitung jedoch stark an Stil und Sujet von Nietzsches *Zarathustra* an. Bereits der Titel *Zarathustras Wiederkehr* ist eine Reminiszenz an die Idee der

[15] *Traumtagebuch der Psychoanalyse*, Notiz vom 12.09.1917. – SW Bd. 11, S. 498.
[16] Vgl. Zitat zu Anm. 8.
[17] Vgl. hierzu die Ausführungen in Kap. 3.1, S. 102 f.
[18] KSA Bd. 2, S. 373 f.

„ewigen Wiederkunft".[19] Andere Motive, wie der Wille zur Macht oder der Übermensch, die Hesse schon in jungen Jahren befremdeten,[20] werden hingegen nicht aufgegriffen.

Die Flugschrift ist also keine Neuauflage von *Also sprach Zarathustra* in kleinerem Maßstab, sondern der Versuch, mit Nietzsche auf die sich unmittelbar nach Kriegsende stellenden Fragen politischer, aber auch individueller Neuorientierung zu reagieren. Dabei werden über *Menschliches, Allzumenschliches* und den *Zarathustra* hinaus noch weitere Motive aus Nietzsches Werken in die Argumentation mit einbezogen. So etwa der *amor fati* aus der *Fröhlichen Wissenschaft* (1882/87), an den Hesse mit dem ersten Sinnabschnitt seiner Flugschrift unter dem Titel *Vom Schicksal* erinnert. Dort bemerkt er einleitend: „Wenige erkennen ihr Schicksal. Wenige leben ihr Leben. Lernet euer Leben zu leben! Lernet euer Schicksal erkennen!"[21] Die weitere Argumentation dieses Abschnitts folgt dann der These, dass das individuelle Schicksal eines Menschen wie auch das kollektive Schicksal einer Nation kein von äußeren Mächten diktiertes Verhängnis ist, sondern in Anlage und Handeln der Individuen und Nationen selbst begründet sei. Folglich sei auch die Annahme, für erlittenes Unheil immer einem äußeren Feind die Schuld geben zu können, falsch. Da diese Einsicht jedoch schwer zu ertragen sei, versuchten die meisten Menschen, vor ihrem eigenen Schicksal zu fliehen. Diese Flucht sei aber eine Flucht vor etwas, dem man – wie etwa dem eigenen Wachstum oder dem eigenen Tod – auch mit äußerster Anstrengung nicht entkommen könne. So argumentiert der folgende Sinnabschnitt unter dem Titel *Vom Leiden und vom Tun*, dass jede Handlung, die in der Absicht ausgeführt ist, dem „Leiden" am eigenen Schicksal zu entfliehen, bloße Betriebsamkeit sei. Sich dieser Betriebsamkeit wieder zu entziehen, sei schwer, weil es einsam macht. Dennoch, so das zentrale Argument im anschließenden Abschnitt *Von der Einsamkeit*, sei dies der nötige Schritt, um der Flucht vor sich selbst zu widerstehen: „Einsamkeit ist der Weg, auf dem das Schicksal den Menschen zu sich selber führen will."[22] Erst in der Einsamkeit erkenne man die „Aufgaben gegen sich selbst".[23] Dass Hesse hier auf den zentralen Begriff aus dem der Flugschrift vorangestellten Motto zurückkommt, gibt diesem Abschnitt besonderes argumentatives Gewicht und verweist auf die Bedeutsamkeit, die er hinsichtlich seiner eigenen wie auch Nietzsches moralischer Selbstbestimmung der „Vereinsamung des Denkers"[24] beimisst.

Die folgenden Abschnitte warnen deshalb davor, sich nun rasch neuen oder alten Kollektiven anzuschließen. Unter dem Titel *Spartakus* zollt Hesse den Anhängern Rosa

[19] Vgl. KSA Bd. 4, S. 274 ff.
[20] Vgl. Zitat zu Anm. 5.
[21] *Zarathustras Wiederkehr*. – PdG, S. 296-322. Nachweis S. 301.
[22] PdG, S. 308.
[23] PdG, S. 309.
[24] Vgl. Zitat zu Anm. 14.

Luxemburgs und Karl Liebknechts zwar Respekt, „weil sie, wenn auch auf einem anrüchigen Seitenwege, nahe der Schicksalsreife gekommen sind.“[25] Doch sich ihnen anzuschließen, wäre wieder Flucht vor dem eigenen Schicksal. Im Abschnitt *Das Vaterland und die Feinde* warnt Hesse zudem vor einem erneuten Aufkommen des Nationalismus mit seiner offenen Geringschätzung für alles, was nicht deutsch ist. Die *Weltverbesserung*, so der Titel des folgenden Abschnitts, die im Namen des Nationalismus ebenso wie des Sozialismus propagiert werde, sei eben nur eine Verbesserung im Sinne der eigenen Klientel und führe erneut zu Hass und Ausgrenzung.

Um die Welt tatsächlich zu einem friedlicheren Ort zu machen, bedürfe es jedoch einer Haltung, die das Leiden am eigenen Schicksal nicht als Rechtfertigung für Gewalt gegen Andere heranzieht. So sei auch die Rede vom „deutschen Wesen“ nur ein Vorwand, um im Glauben an die eigene Lauterkeit gegen fremde Mächte vorzugehen. Im Abschnitt *Vom Deutschen* warnt Hesse daher vor neuen falschen Idealen:

> Ihr seid das frömmste Volk der Welt. Aber was für Götter hat eure Frömmigkeit sich erschaffen! Kaiser und Unteroffiziere! Und an ihrer Stelle nun diese neuen Weltbeglücker! Möchtet ihr lernen, den Gott in euch selbst zu suchen! Möchtet ihr vor dem geheimen Etwas, vor dieser Zukunft in euch einst soviel Ehrfurcht empfinden, wie ihr sie vor Fürsten und Fahnen empfandet![26]

Mit den letzten beiden Sätzen leitet Hesse dann auf die zentrale Aussage seiner Flugschrift über, die er in den Abschnitten *Ihr und euer Volk* und *Der Abschied* darlegt. Dabei verweist er zunächst auf den für die Suche nach dem „geheimen Etwas“ erforderlichen „Eigensinn“ und führt dazu weiter aus: „was euer Volk und jedes Volk bedarf, das sind Männer, welche gelernt haben, sie selbst zu sein, welche ihr Schicksal erkannt haben.“[27] Zu erkennen gebe sich das Schicksal – dieser „Gott in euch selbst“ – schließlich in Gestalt einer inneren Stimme. Hesse verzichtet hier zu deren näherer Bezeichnung auf den Begriff „Gewissen“ und umschreibt sie in den seine Ausführungen abschließenden Worten stattdessen metaphorisch als „Vogel“:

> Höret auf die Stimme, die aus euch selber kommt! Wenn sie schweigt, diese Stimme, so wisset, daß etwas schief steht, daß etwas nicht in Ordnung ist, daß ihr auf dem falschen Wege seid. Singt und spricht er aber, euer Vogel – o, dann folget ihm in jede Lockung und noch in die fernste und kälteste Einsamkeit und in das dunkelste Schicksal hinein![28]

[25] PdG, S. 312.
[26] PdG, S. 318.
[27] PdG, S. 319.
[28] PdG, S. 321.

Dem Gewissen ist also, falls es sich äußert, gegenüber fremden Autoritäten der Vorzug zu geben.

So einfach und klar diese abschließende Aussage scheint, so problematisch ist jedoch die Art und Weise ihrer Vermittlung. Denn bedeutet nicht, diesem Rat aus der Feder eines anderen zu folgen, wiederum auf eine fremde Autorität zu hören? Hesse ist sehr darauf bedacht, diese Autorität hinter vielerlei Masken zu verbergen: er publiziert die Flugschrift anonym, er gibt seinem Erzähler die Rolle von Nietzsches Zarathustra, er lässt ihn als Redner vor einer Gruppe junger Männer auftreten, er fingiert die Überlieferung seiner Rede als deren Mitschrift und er verleiht ihm – darin liegt vielleicht die offensichtlichste Tarnung – eine „Stimme, die jeder heimlich in der eigenen Brust vernimmt, zu Stunden, wo Gott in ihm ist."[29] Dennoch wirkt der Imperativ des „Höret auf die Stimme" wie eine Mahnung von außen. Dieser Eindruck wird auch durch folgende Worte des Erzählers/Zarathustras nicht abgeschwächt: „Vergesset, was der alte Fremdling vom Gebirge euch gesagt hat."[30] Wenn die Zuhörer nämlich alles vergessen sollen, was Zarathustra gesagt hat, war seine Rede belanglos. Falls sie sich aber seiner Mahnung erinnern und ihr folgen, setzen sie eine fremde Weisung um. Der imperativische Schluss der Flugschrift verfehlt also insofern seinen Zweck, als damit der Aufforderung, auf die innere Stimme zu hören, nicht aus eigener, sondern aus fremder Überzeugung nachgegangen würde. So wirkt *Zarathustras Wiederkehr* letztlich wie „eine eigentliche Predigt, die keine sein will"[31] und diente wohl mehr der Profilierung von Hesses persönlichen Vorstellungen über das Gewissen als einer allgemeinen Stärkung der moralischen Selbstständigkeit unter den jungen Kriegsheimkehrern.

Nicht zuletzt deshalb sah er sich wohl zu mehreren ergänzenden und präzisierenden Stellungnahmen veranlasst. Hierzu zählt etwa – auch wenn er nicht direkt auf die Flugschrift Bezug nimmt – der offene *Brief an einen jungen Deutschen* (*Neue Zürcher Zeitung*, 21. 09.1919). Darin begreift Hesse den Ansatz von seinen und Nietzsches Schriften keineswegs als ein Verkünden letzter und höchster Wahrheiten, sondern vielmehr als ein Bezeugen autonomer Positionen, um damit Leserinnen und Leser an deren eigene moralische Urteilskraft zu erinnern: „Unser Amt ist nicht, Sie zu belehren, Ihnen Mühe zu sparen, Ihnen Wege zu zeigen. Unser Amt ist nur, Sie daran zu erinnern, daß es einen Gott gibt, einen einzigen, und daß dieser Gott in Ihrem Herzen wohnt und Sie ihn dort suchen und dort mit ihm reden

[29] PdG, S. 300.
[30] PdG, S. 321.
[31] Peter André Bloch: *Zarathustras Wiederkehr. Hermann Hesses Beziehung zu Friedrich Nietzsche*. In: *Hermann-Hesse-Jahrbuch*, Bd. 8. Hg. von Mauro Ponzi. Würzburg: Königshausen & Neumann 2016. S. 59-87. Nachweis S. 83.

müssen.“[32] Letzteres bezieht Hesse auch auf Nietzsches „Aufgabe“, indem er seinem jungen Briefpartner nahe legt,

> die wichtigen Fragen unseres Lebens, alle unsere ›Schuldfragen‹, alle unsere Gewissensfragen nicht mehr zu einem alten Jehova, nicht mehr zu einem Feldwebel, nicht mehr zu einer Zeitungsredaktion zu bringen, die sie entscheiden sollen, sondern dies in der eigenen Brust zu tun. […] Auf Euren Schultern liegt diese Last, auf Euren Herzen diese Aufgabe.[33]

In diesem Zusammenhang verweist Hesse zudem auf die letzten Seiten von Nietzsches *Unzeitgemäßer Betrachtung* über *Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben* (1874). Dort steht der ebenfalls ausdrücklich an die Jugend adressierte Satz: „Der Delphische Gott ruft euch […] seinen Spruch entgegen ›Erkenne dich selbst‹.“ Hesse gibt damit den Hinweis, dass Nietzsches „Aufgabe“ vor diesem Hintergrund als Aufforderung zur Selbsterkenntnis gelesen werden kann. Der weitere Kontext liefert hier auch ein Argument gegen den Einwand, mit dieser Aufforderung das zu Erkennende bereits vorwegzunehmen: „denn jener Gott ›verbirgt nicht und verkündet nicht, sondern zeigt nur hin‹, wie Heraklit gesagt hat.“[34]

In einer ähnlichen Rolle – nicht als Gott, sondern als Hinweisgeber – sah Hesse sich auch in Bezug auf sein öffentliches Erinnern an Nietzsches Idee der „Aufgabe“. Da er mit *Zarathustras Wiederkehr* auf teils „verständnislose Ablehnung“[35] stieß und auch die Maske der Anonymität bald durchschaut war, legt er im Oktober 1919 die Gründe für seine Nietzsche-Memoria schließlich offen:

> Hatte nicht seine Vereinsamung zwischen Kollegen voll verantwortungslosen Strebertums ihm den Ernst seiner ›Aufgabe‹ gezeigt? War er nicht im Grimm über den schauerlichen Kulturniedergang Deutschlands während der wilhelminischen Epoche schließlich zum Antideutschen geworden? Und war nicht er es, der einsame Nietzsche, der vergrollte Verächter des deutschen Kaiserrausches, der letzte glühende Priester eines scheinbar absterbenden deutschen Geistes, dessen Stimme stärker als jede andere zur deutschen Jugend sprach? Mochten sie ihn mißverstehen, ihn beliebig ausdeuten – fühlten sie nicht doch alle, daß ihre Liebe zu Nietzsche, ihre erste Schwärmerei für den Dichter des Zarathustra, das Liebste und Heiligste sei, was ihre Jugend erleben könnte? Wo ist der deutsche Dichter, der deutsche Gelehrte, der deutsche geistige Führer

[32] PdG, S. 359.
[33] PdG, S. 358 f.
[34] KSA Bd. 1, S. 332 f. – In diesem Sinne interpretiert etwa auch Jian Ma Hesses Schlussworte in *Zarathustras Wiederkehr*, wenn er schreibt: „so lässt sich sein Ratschlag, auf die innere Stimme zu hören und ihr zu folgen, als eine andere Art von Selbsterkenntnis und Selbstverwirklichung, als konkretes Handeln auffassen.“ – Jian Ma: *Krise der Zeit, Auswege des Individuums. Über Hermann Hesses Schriften gegen Ende des Ersten Weltkriegs.* In: *Hermann-Hesse-Jahrbuch*, Bd. 11. Hg. von Michael Limberg. Würzburg: Königshausen & Neumann GmbH 2019. S. 225-233. Nachweis S. 231.
[35] *Zu „Zarathustras Wiederkehr“* (*Vivos voco*, Oktober 1919). – SW Bd. 18, S. 91-94. Nachweis S. 91. – Hervorhebungen im Original.

> seit 1870, der so wie Nietzsche das Vertrauen der Jugend genoß, der so wie er an das Heiligste und Geistigste mahnte? Es ist kein anderer da. An diesen Geist, als dessen letzten Prediger ich Nietzsche empfand, wollte und mußte ich appellieren. Wenn es noch ein geistiges Deutschland gab – in diesem Zeichen konnte es sich sammeln.[36]

Mit dem im Zeichen Nietzsches beschworenen Geist meint Hesse hier vor allem den Geist moralischer Selbstbestimmung, wie dann der Schluss seiner Stellungnahme zeigt. Dort nimmt er Bezug auf das Motto, das er *Zarathustras Wiederkehr* vorangestellt hatte: „Wenn meine Schrift dazu führte, daß tausend oder hundert junge Menschen im jetzigen Chaos Deutschlands dieses Wort Nietzsches mit ganzer Seele sich wieder zu eigen machen, so ist alles erreicht, was ich je mit dieser Schrift zu erreichen hoffte."[37] Hesses Appell an Nietzsches Idee der „Aufgabe" ist nach seinen eigenen Worten also vielmehr als Ermutigung zur Anerkennung persönlicher moralischer Gefühle denn als Mahnung an eine vorbestimmte Norm zu verstehen.

Diesen Aspekt seiner Flugschrift betont er ein Jahr später erneut: „Möge jeder sich zum Volk und der Allgemeinheit verhalten wie Bedürfnis und Gewissen es ihm eingibt – wenn er darüber sich selbst, seine eigene Seele versäumt, so wird es wertlos sein."[38] Das Gewissen darf hier allerdings nicht mit der inneren Stimme verwechselt werden, die er in *Zarathustras Wiederkehr* als Metapher für die Regungen moralischer Gefühle einsetzt, sondern meint das autoritative „soziale Gewissen", das er in seinem Schreiben an Johann Wilhelm Muehlon von den Forderungen der „persönlichen Aufgabe" abgrenzt.[39] Letztere ist auch keineswegs im Sinne eines egoistischen Übergehens gesellschaftlicher Normen zu verstehen, sondern dient der Etablierung eines gegenüber autoritativen Weisungen autonomen Gewissens. Mit seiner Berufung auf Nietzsche geht es Hesse also in erster Linie um das Erinnern an die Möglichkeit dieser Autonomie. Angesichts der im öffentlichen Diskurs nach Kriegsende zunehmend radikal betriebenen Versuche politischer oder weltanschaulicher Vereinnah-

---

[36] SW Bd. 18, S. 93 f. – In derselben Ausgabe von *Vivos voco* bespricht Hesse zudem Ernst Bertrams *Nietzsche. Versuch einer Mythologie* (1918). Dabei stellt er ebenfalls Nietzsches oppositionelles Verhältnis zur imperialen Kultur des zweiten deutschen Kaiserreiches heraus und sieht darin Anknüpfungspunkte zur eigenen Gegenwart: „Das Bild des deutschen Propheten, der innerhalb des Deutschland der siebziger und achtziger Jahre zum Antideutschen wurde (wie während der Siegerjahre des vergangenen Krieges viele besonnene Deutsche sich zum bejahenden Patriotismus unfähig fühlten und Unerträgliches litten, bis sie durch die Not und Niederlage ihrem Volk und Lande wiedergegeben wurden) – das Bild Nietzsches, des letzten großen Deutschen, das Bertram zeichnet […] wäre wohl in Gefahr gewesen, aus einem Bildnis zur Idealstatue zu werden, wenn nicht ein überaus starker psychologischer Spürsinn beständig die Nähe zur Wirklichkeit innehielte. […] Kein Buch kann der jetzigen Jugend Deutschlands wertvoller werden als dieses. Kein Buch redet ihr eindringlicher von dem untergesunkenen Deutschland des Geistes, das allein wir wieder suchen müssen. Jünglinge, lest in diesem Buch mit offenen Augen das dritte Kapitel, ›Vom deutschen Werden‹, und denkt mit Zorn an das Zerrbild deutscher Geistigkeit, das euch während des Krieges vorgehalten wurde!" – SW Bd. 18, S. 87 f.

[37] SW Bd. 18, S. 94.

[38] *„Zarathustras Wiederkehr"* (*Bücherwurm*, Oktober 1920). – SW Bd. 18, S. 182.

[39] Vgl. die Ausführungen in Kap. 3.1, S. 102 f.

mung nicht nur der heimkehrenden Soldaten erscheint ihm dieses Erinnern nötiger denn je. Dabei geht er von der Annahme aus, dass dadurch die potentiell in jedem Menschen angelegte Fähigkeit zu autonomen Entscheidungen geweckt bzw. wieder aufgerufen werden kann. Mit anderen Worten macht auch László Szabó diesen Punkt geltend:

> Hesses Zarathustra spricht den entscheidungsfähigen Menschen an, der ihm fremde Verhaltensweisen nicht kritiklos nachahmt, sondern seine Werte aus der eigenen Existenz schöpft. Zu dieser Entscheidung gehört nun auch die Erkenntnis, dass das Schicksal nicht ›von außen‹, sondern aus dem ›Eigensten‹ des Menschen stammt und deshalb keiner aufgezwungenen Veränderung bedarf. Wenn immerhin eine Änderung in der Gesellschaft stattfinden sollte, so wird das erst durch die Einkehr des Einzelnen in sich selbst und durch das Vernehmen der eigenen Gewissensstimme möglich.[40]

Die 1914 einsetzende zweite Phase seiner Auseinandersetzung mit Nietzsche steht für Hesse demnach im Zeichen der äußeren Vereinsamung bzw. „Einkehr des Einzelnen in sich selbst“ und einer damit einhergehenden Sensibilisierung für die Äußerungen „der eigenen Gewissensstimme“, d.h. der sich gegenüber dem Normbereich des Gewissens autonom bekundenden Regungen moralischer Gefühle. Wie Szabó weiter ausführt, ist diese Auffassung nicht zuletzt durch die radikale Infragestellung geltender Normen infolge des Krieges bedingt: „Der Erste Weltkrieg, in dem sich Nietzsches Prophezeiung über die ›Heraufkunft des Nihilismus‹ zu bewahrheiten schien, war auch ein Krieg gegen überkommene Moralvorstellungen.“[41] Die Attraktivität von Nietzsches Ansatz der moralischen Selbstbestimmung erweist sich für Hesse daher zusätzlich in seiner Gegenposition sowohl zum Nihilismus als auch zum brüchigen Normenkorsett des zweiten deutschen Kaiserreichs. Allerdings folgt er Nietzsches Nihilismus-Kritik, die in erster Linie eine radikale Moralkritik ist, nicht in allen Punkten. So geht Szabós Interpretation des 1917 verfassten *Demian* etwa dahin, den Roman als literarische Adaption von *Jenseits von Gut und Böse* aufzufassen.[42] Es gibt jedoch gute Gründe, hier von der Annahme einer philosophischen Vorlage abzusehen. Die Radikalität mit der Nietzsche die christliche „Sklavenmoral“ als Instrument der Unterwerfung der „Starken“ unter das Mitleidsgebot der „Schwachen“ bewertet,[43] teilt Hesse nämlich keineswegs. Das zeigt nicht nur die Bemerkung über die nach seiner ersten Nietzsche-Lektüre erfolgte „Rückkehr zu Mitleid und Christentum“[44], sondern auch die zustimmende Haltung mit der er Max Schelers gegen

[40] László V. Szabó: *Der Einfluss Friedrich Nietzsches auf Hermann Hesse. Formen des Nihilismus und seiner Überwindung bei Nietzsche und Hesse.* Veszprém: Universitätsverlag/Wien: Praesens Verlag 2007. S. 36.
[41] Szabó 2007, S. 211.
[42] Vgl. Szabó 2007, S. 215 ff.
[43] Vgl. die Ausführungen in Kap. 2.2, S. 73 f.
[44] Vgl. Zitat zu Anm. 15.

Nietzsche und dessen Mitleidskritik gerichteten Aufsatz *Das Ressentiment im Aufbau der Moralen* (1915) bespricht.[45]

Dass Hesse mit *Demian* keine Nietzsche-Adaption verfassen wollte, scheint aufgrund dieser reflektierten Distanz zu den moralkritischen Schriften des Philosophen also sehr wahrscheinlich und erweist sich nicht zuletzt am Text selbst. Dort ist die Suche nach Möglichkeiten des Ausdrucks moralischer Gefühle das die Handlung vorantreibende Moment. Exemplarisch lässt sich das an den Worten Max Demians ablesen: „das, was die Natur mit dem Menschen will, steht in den einzelnen geschrieben, in dir und mir. Es stand in Jesus, es stand in Nietzsche."[46] Mit diesen beiden Namen verbinden sich für den Protagonisten Emil Sinclair aber zwei gänzlich unterschiedliche Vorstellungen von Moral. Wie die weitere Analyse des Romans zeigt, lassen sich seine Handlungen mit Genauigkeit weder auf die eine noch auf die andere dieser beiden Vorstellungen zurückführen, sondern spiegeln vielmehr den Prozess der Suche nach Ausdruck seiner persönlichen starken Wertungen.[47]

Die inhaltliche Ausrichtung des *Demian* auf Nietzsches in *Jenseits von Gut und Böse* vertretene Forderung nach einer „Umwerthung der Werthe"[48] festlegen zu wollen, würde daher die Vielzahl an moralischen Orientierungen, denen Emil Sinclair im Laufe seiner Geschichte begegnet, stark beschneiden. Der Roman will die christlich tradierten Grundlagen der Moral auch nicht einfach durch neue ersetzen, sondern dazu auffordern, bestehende Normen zu hinterfragen. Unter diesem Aspekt, und nicht um dessen moralische Ansichten literarisch zu vermitteln, nimmt Hesse darin immer wieder Bezug auf Nietzsche.

Diese Bezugnahme erstreckt sich daher, um hier einen Ausdruck Charles Taylors wieder aufzugreifen, mehr auf Nietzsches Erforschung neuer „Grenzbereiche" des zersplitterten theistischen Horizonts als auf seine radikale „Ablehnung der Ethik des Wohlwollens".[49] Dass Hesse ihm in letzterer auch weiterhin nicht folgt, zeigt u.a. ein Tagebucheintrag aus dem Jahr 1921. Darin unterscheidet er zunächst zwischen Heiligem und Dichter, um Nietzsche dann innerhalb dieser Ordnung zu platzieren: „Der eine überwindet seine Person und wird ein großer Mensch, der andre bleibt in seinen Komplexen gefangen und kommt über die interessanten Menschen nicht hinaus. Für mein Gefühl steht Nietzsche in der Mitte zwischen

[45] Vgl. *Für Freunde guter Bücher.* (*Münchner Zeitung*, 27.08.1915). – SW Bd. 17, S. 493-499: Nachweis S. 498 f. Hesse bespricht *Das Ressentiment im Aufbau der Moralen* dort anhand der 1915 erschienenen Sammlung *Abhandlungen und Aufsätze* (Leipzig: Verlag der Weissen Bücher). Der ursprüngliche Titel des 1912 zunächst als Monographie veröffentlichten Aufsatzes lautete *Über Ressentiment und moralisches Werturteil*. Vgl. Kap. 2.2, Anm. 15.
[46] *Demian*, S. 342.
[47] Vgl. die Ausführungen in Kap. 4.1, S. 255 ff.
[48] Vgl. Kap. 2.2, Zitat zu Anm. 10.
[49] Taylor 1994 [1989], S. 856, 861 und 891 f.

jenen beiden […].“[50] Mag diese Einteilung auch allzu schematisch erscheinen, so lässt sie doch erkennen, dass dem Philosophen hier trotz seiner über den subjektiven Standpunkt des Dichters hinausgehenden Qualitäten der Status eines Heiligen verwehrt bleibt. Nietzsches „Umwerthung der Werthe“ hat für Hesse also nicht den Stellenwert wie etwa die Worte der Bergpredigt.

Er versteht *Jenseits von Gut und Böse* und andere moralkritische Schriften des Philosophen daher nicht als wörtlich zu nehmende Formulierungen einer neuen Sittlichkeit, sondern als Versuche, durch die Kontrastierung mit dessen „Umwerthung“ ein Gespür für den durch Konvention verloren gegangenen, ursprünglichen Sinn sittlicher Gesetze zu wecken. Eine, wenn auch nur sporadische, Vorstellung dieser Auffassung entwirft er im Aufsatz *Moderne Versuche zu neuen Sinngebungen* (1926). Darin erscheinen ihm die eigenen Zeitgenossen

> zu wenig bereit, ins Chaos, in die Unterwelt einzutreten und dort bei Fausts ›Müttern‹ die ersehnte Geheimlehre vom neuen Menschentum zu erlauschen. Keiner der heutigen Führer, so klug oder so begeistert sie seien, hat den Umfang und die Bedeutsamkeit Nietzsches, dessen wahre Erben zu werden wir noch nicht verstanden haben.[51]

Aus diesen Zeilen spricht jedoch ebenso der reichlich naive Glaube, dass das Wörtlichnehmen der amoralischen, mitunter gewaltverherrlichenden Sentenzen aus *Jenseits von Gut und Böse* nach und nach einem allegorischen Verständnis weicht. Dass dem nicht so ist, zeigt die eindimensionale Vereinnahmung Nietzsches durch die Nationalsozialisten. Vor dem Hintergrund dieser im Laufe der 1930er Jahre immer offener zu Tage tretenden Entwicklung gesteht Hesse seine Fehleinschätzung ein und distanziert sich schließlich von der radikalen Moralkritik des Philosophen: „ich habe weder schädliche Lehren und Haltungen in die Welt gebracht, wie ein Nietzsche oder auch ein Stefan George, noch habe ich aus der Nachahmung solcher Haltungen einen Kult gemacht.“[52]

Dass er den Nietzsche-Kult für ein Missverständnis hält, bringt Hesse dann im *Glasperlenspiel* implizit in einem Gespräch zwischen Josef Knecht und Fritz Tegularius zum Ausdruck. Letzterer wird in der Sekundärliteratur häufig als literarische Nachbildung der Person Nietzsches angegeben.[53] Diese Angabe stützt sich u.a. auf Parallelen zwischen der „unzeitge-

[50] SW Bd. 11, S. 634.
[51] SW Bd. 13, S. 484.
[52] Brief an Kuno Fiedler, Januar 1940. – PdG, S. 681.
[53] Vgl. stellvertretend Mauro Ponzi: *Hermann Hesse, Thomas Mann und Nietzsche* sowie Soon-Kil Hong: *Ist Hesse Nietzscheaner? Hesse als Anhänger und Überwinder von Nietzsche*. Beide in: *Hermann-Hesse-Jahrbuch*, Bd. 4. Hg. von Mauro Ponzi. Tübingen: Max Niemeyer Verlag 2009. S. 1-24 und 25-39. Nachweise S. 20 und 26. Sowie Eva Knöferl *„Dies Glasperlenspiel mit schwarzen Perlen“. Musik und Moralität bei Hermann Hesse und Thomas Mann.* Würzburg: Ergon-Verlag 2012. S. 91 f.

mäßen“ Betrachtung *Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben* (1874) und Josef Knechts in folgenden Worten wiedergegebener Wahrnehmung seines Gesprächspartners: „wahrhaft verkörpert begegnete ihm die Unlust gegen alle Beschäftigung mit der Historie in der Person seines Freundes Fritz.“[54] Diese Unlust lässt sich mit Nietzsche auf „die Ausschweifungen des historischen Sinnes“[55] zurückführen. Im Gespräch mit Knecht schildert Tegularius als eine Komponente dieser Ausschweifungen seine eigene Auffassung von Geschichte, in der er etwas „zugleich Banales und Teuflisches“ sehe:

> Ihr Inhalt sei ja lediglich der menschliche Egoismus und der ewig gleiche, ewig sich selbst überschätzende und sich selbst glorifizierende Kampf um die Macht, um die materielle, brutale, viehische Macht, um ein Ding also, das in der Vorstellungswelt eines Kastaliers nicht vorkomme oder doch nicht den geringsten Wert habe.[56]

Hesse unterlegt Tegularius also keinerlei „Willen zur Macht“. Wahrscheinlich übt er damit implizit Kritik an jenem Kult der Nazis um Macht- und Herrenmenschentum, der die Schriften Nietzsches auf diese beiden Aspekte reduziert, um sie für politische Zwecke zu missbrauchen. Eine andere als implizite Kritik wäre Hesse unter den Bedingungen, unter denen das *Glasperlenspiel* ursprünglich erscheinen sollte, auch gar nicht möglich gewesen. Doch selbst wenn hier keine Absicht zur Kritik vorliegt, scheint es doch im Interesse des Autors gewesen zu sein, zumindest keine „schädliche[n] Lehren und Haltungen in die Welt“ zu bringen und einen anderen Nietzsche als den der offiziellen NS-Kulturpropaganda zu zeigen.

Damit unternimmt Hesse den Versuch, die Erinnerung an ein von den Behörden des Nazi-Regimes verdrängtes und systematisch unterdrücktes Wissen wach zu halten. Wie im vorangehenden Kapitel dargelegt, beruhte die Motivation zur Veröffentlichung des *Glasperlenspiels* zu einem großen Teil auf diesem Anliegen. Förderlich war Hesse dabei u.a. das durch die Schriften Jacob Burckhardts vermittelte Verständnis der Kontingenz historischer Entwicklungen.[57] Doch auch bei Nietzsche selbst dürfte er Anregung gefunden haben, etwa in dessen Gegenentwurf einer „kritischen Historie“ gegen vorherrschende Paradigmen der Ge-

---

[54] *Das Glasperlenspiel*, S. 252.
[55] *Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben*. – KSA Bd. 1, S. 323.
[56] *Das Glasperlenspiel*, S. 253. Möglicherweise diente Hesse hier folgende Passage aus Nietzsches zweiter unzeitgemäßer Betrachtung als Anregung: „so ist der Teufel der Regent der Welt und der Meister der Erfolge und des Fortschrittes; er ist in allen historischen Mächten die eigentliche Macht, und dabei wird es im Wesentlichen bleiben – ob es gleich einer Zeit recht peinlich in den Ohren klingen mag, welche an die Vergötterung des Erfolges und der historischen Macht gewöhnt ist. Sie hat sich nämlich gerade darin geübt die Dinge neu zu benennen und selbst den Teufel umzutaufen. Es ist gewiss die Stunde einer großen Gefahr: die Menschen scheinen nahe daran zu entdecken, dass der Egoismus der Einzelnen, der Gruppen oder der Massen zu allen Zeiten der Hebel der geschichtlichen Bewegungen war; zugleich aber ist man durch diese Entdeckung keineswegs beunruhigt, sondern man decretiert: der Egoismus soll unser Gott sein.“ – KSA Bd. 1, S. 321.
[57] Vgl. die Ausführungen in Kap. 3.1, S. 114 f.

schichtsschreibung.[58] Nietzsche wie auch Burckhardt werden für Hesse somit in der Weise von „Archäologen des kulturellen Unbewussten" bedeutsam. Mit dieser Bezeichnung formuliert Knut Ebeling einen gemeinsamen Nenner zwischen den beiden in ihrer Arbeitweise sonst sehr unterschiedlichen Gelehrten.[59] Bei Burckhardt zeigt er sich in dessen akribischer Architektur- und Quellenforschung, die ihm Befunde gewährt, die der Mehrzahl seiner namentlich geschichtsphilosophisch orientierten Kollegen entgangen oder entfallen waren. Nietzsches „kritische Historie" zeitigt – wenn auch mit weitaus weniger Quellenkenntnis – ähnliche Resultate. Die entscheidende Gemeinsamkeit zwischen Nietzsche und Burckhardt sieht Ebeling jedoch darin, dass sie das Gewahrwerden des historisch Unbewussten mit dem Gewahrwerden des individuell Unbewussten im Traum vergleichen – und auf diese Weise jeweils unabhängig voneinander auf die Entstehung der Traumtheorie Sigmund Freuds einwirken.[60] Ein Zusammenhang zwischen den Arbeiten Burckhardts, Nietzsches und Freuds lässt sich nach Ebeling also in der Tatsache erkennen,

> dass sie eine ›andere‹ Geschichte überliefern, dass sie ›subversive‹ oder subvertierte Informationen überliefern, die in den offiziellen Versionen – des Bewusstseins oder der Geschichte – nicht mehr enthalten sind. Traum und Geschichte gleichen sich genau darin, dass sie vom Bewusstsein oder von der Geschichtsschreibung korrigiert werden.[61]

Bei Nietzsche findet sich ein Nachweis für diese „subversive" Regression z.B. in *Menschliches, Allzumenschliches*. Dort schreibt er: „der Traum bringt uns in ferne Zustände der menschlichen Cultur wieder zurück und giebt ein Mittel an die Hand, sie besser zu verstehen."[62] Hesse dürfte hier zudem folgender Zusatz interessiert haben: „Auch der Dichter, der Künstler schiebt seinen Stimmungen und Zuständen Ursachen unter, welche durchaus nicht die wahren [i. S. der Geschichtsschreibung/des Bewusstseins, Anm. d. Verf.] sind; er erinnert insofern an älteres Menschenthum und kann uns zum Verständnisse desselben verhelfen."[63] Wie erwähnt, versucht Hesse im *Glasperlenspiel*, an verdrängtes historisches Wissen und damit an die Möglichkeit einer Transformation des Bestehenden zu erinnern. Dass er dabei in Abgrenzung zur nationalsozialistischen Macht- und Herrenmenschennorm auch immer wieder eine nach Kittsteiner für historische Krisensituationen typische „Hinwendung zu anderen

[58] Vgl. *Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben*. – KSA Bd. 1, S. 269 f.
[59] Knut Ebeling: *„›Unterirdische‹ an der Arbeit": Nietzsche, Burckhardt, Freud als Archäologen des kulturellen Unbewussten.* In: *Nietzsches Philosophie des Unbewussten* (= *Nietzsche heute*, Bd. 3). Hg. von Jutta Georg und Claus Zittel. Berlin/Boston: Walter de Gruyter 2012. S. 71-88.
[60] Vgl. Ebeling 2012, S. 74 ff.
[61] Ebeling 2012, S. 82.
[62] KSA Bd. 2, S. 33.
[63] KSA Bd. 2, S. 34 f.

Linien der archivierten Erfahrungen mit dem Gewissen“[64] vollzieht, zeigt u.a. der dem *Glasperlenspiel* vorangestellte *Versuch einer allgemeinverständlichen Einführung in seine Geschichte*.[65] Die dort sowie in den weiteren hier zu untersuchenden Romanen und Erzählungen formulierten Autonomiepositionen eröffnen den handelnden Figuren Perspektiven moralischer Selbstbestimmung.

Eine wesentliche, wenn auch nicht die einzige Anregung für dieses Verfahren, verdankt Hesse aber nicht zuletzt Nietzsches Philosophie des „Werde, der du bist“. Hier kann noch einmal auf das Problem der persönlichen „Aufgabe“ zurückgegriffen werden, da die Möglichkeit des Ausdrucks dieses „verborgene[n] und herrische[n] Etwas“ ebenfalls einen Akt der Erinnerung voraussetzt. Diese Erinnerung stellt den Kontakt zu persönlichen starken Wertungen wieder her. Sie führt jedoch bisweilen – wie das Beispiel *Jenseits von Gut und Böse* zeigte – über den Umweg des Amoralischen, um auf diese Weise den durch Konventionen und Meinungen verschütteten Zugang zu persönlichen Wertungen wieder fühlbar zu machen. Einen ähnlichen Weg beschreitet die Psychoanalyse in ihrer Regression zu den verdrängten, amoralischen Anteilen des individuellen Unbewussten. Ihr verdankt Hesse ebenfalls nicht unwesentliche Anregungen für sein Verständnis des autonomen Gewissens.

[64] Kittsteiner 1991, S. 409.
[65] Vgl. die Ausführungen in Kap. 4.5, S. 422 f.

3.3 Psychologische Hintergründe

Ein zentrales Dokument seiner Auseinandersetzung mit den Theorien Sigmund Freuds und deren Auswirkungen auf die psychiatrische Praxis ist Hesses Aufsatz *Künstler und Psychoanalyse*, der am 16. Juli 1918 in der *Frankfurter Zeitung* erscheint.[1] Darin schildert er – nicht ohne Nietzsches Einfluss auf ihre Entstehung anzuerkennen[2] – die Vorteile der psychoanalytischen Methode für eine wissenschaftliche Erforschung des menschlichen Unbewussten im Allgemeinen sowie für seine eigene Arbeit als Schriftsteller im Besonderen. Auch wenn die Psychoanalyse selbst, wie Hesse betont, den schöpferischen Vorgang literarischen Schreibens nicht ersetzen kann, erweise sie sich der künstlerischen Kreativität dennoch als förderlich: Zum Ersten sei ihr Ernstnehmen des symbolischen Gehalts von Erscheinungen des Unbewussten (z.B. im Traum) „eine tiefe Bestätigung vom Wert der Phantasie, der Fiktion."[3] Zum Zweiten bewirke sie ein „wärmeres, fruchtbareres, leidenschaftlicheres Hin und Her zwischen Bewußtem und Unbewußtem" und bringe von dem, was „sich nur in unbeachteten Träumen abspielt, vieles mit ans Licht herüber."[4] Zum Dritten aber sei die Psychoanalyse eine Methode zur Schärfung der Wahrnehmung persönlicher starker Wertungen. So mache sie die häufig unter einer Schicht moralischer Zwänge verborgene „Bedeutung des Lebens und der Persönlichkeit" wieder bewusst. Da ihm dieser Punkt innerhalb seiner Ausführungen als Hauptargument für die Vorzüge der Psychoanalyse dient, sei hier sein ganzer Wortlaut zitiert. Hesse knüpft dabei an die beiden vorgenannten Punkte an, namentlich aber an das Ans-Licht-Bringen der Gegenstände des Unbewussten:

> Und das wieder hängt innig zusammen mit den Ergebnissen der Psychoanalyse für das Ethische, für das persönliche Gewissen. Die Analyse stellt, vor allem andern, eine große Grundforderung, deren Umgehung und Vernachlässigung sich alsbald rächt, deren Stachel sehr tief geht und dauernde Spuren lassen muß. Sie fordert eine Wahrhaftigkeit gegen sich selbst, an die wir nicht gewohnt sind. Sie lehrt uns, das zu sehen, das anzuerkennen, das zu untersuchen und ernst zu nehmen, was wir gerade am erfolgreichsten in uns verdrängt hatten, was Generationen unter dauerndem Zwang verdrängt hatten. Das ist schon bei den ersten Schritten, die man in der Analyse tut, ein mächtiges, ja ungeheures Erlebnis, eine Erschütterung an den Wurzeln. Wer standhält und weitergeht, der sieht sich nun von Schritt zu Schritt mehr vereinsamt, mehr von Konvention und hergebrachter Anschauung abgeschnitten, er sieht sich zu Fragen und

[1] SW Bd. 14, S. 351-356.
[2] SW Bd. 14, S. 352 f.
[3] SW Bd. 14, S. 353 f. – Wahrscheinlich bezieht sich Hesse damit auf den Komponisten Ermanno Wolff-Ferrari, der ihm im Gespräch mitteilte, der Wert der Psychoanalyse liege für ihn darin, dass „sie die Annahme der eigenen Phantasie erleichtere, während man sonst oft aus kollektiver Moral seine Einfälle und Künstlerträume ›nur‹ als Fiktion ansehe, während doch eben solche Fiktionen wohl das Beste seien, was man habe." – Brief vom 27. 06.1918 an seinen Psychiater Josef Bernhard Lang, in: DB Bd. 3, S. 160 f.
[4] SW Bd. 14, S. 354.

> Zweifeln genötigt, die vor nichts haltmachen. Dafür aber sieht oder ahnt er mehr hinter den zusammenfallenden Kulissen des Herkommens das unerbittliche Bild der Wahrheit aufsteigen, der Natur. Denn nur in der intensiven Selbstprüfung der Analyse wird ein Stück Entwicklungsgeschichte wirklich erlebt und mit blutendem Gefühl durchdrungen. Über Vater und Mutter, über Bauer und Nomade, über Affe und Fisch zurück wird Herkunft, Gebundenheit und Hoffnung des Menschen nirgends so ernst, so erschütternd erlebt wie in einer ernsthaften Psychoanalyse. Gelerntes wird zu Sichtbarkeit, Gewusstes zu Herzschlag, und wie die Ängste, Verlegenheiten und Verdrängungen sich lichten, so steigt die Bedeutung des Lebens und der Persönlichkeit reiner und fordernder empor. Diese erziehende, fördernde, spornende Kraft der Analyse nun mag niemand fördernder empfinden als der Künstler. Denn ihm ist es ja nicht um die möglichst bequeme Anpassung an die Welt und ihre Sitten zu tun, sondern um das Einmalige, was er selbst bedeutet.[5]

Nach dieser Lesart bestehen Wert und Funktion der Psychoanalyse also nicht zuletzt in ihrem Vermögen, die nicht auf Sitten und Konventionen zurückzuführenden „einmaligen" Anteile der Persönlichkeit freizulegen. Bei diesen handelt es sich neben allem als amoralisch Verdrängtem auch um jene starken Wertungen, die nicht dem Obersatz gesellschaftlicher Normen, sondern individuellem moralischem Empfinden entsprechen. Sie beinhalten Vorstellungen des Guten, die sich nicht auf äußere Vorschriften der Moral reduzieren lassen, gehören also dem Bereich des „Ethische[n]" an und bilden den normativen Obersatz für ein „persönliche[s] Gewissen". Dass dessen Regungen in Form individueller moralischer Gefühle (wie etwa des „Eigensinns" oder der persönlichen „Aufgabe") häufig von Forderungen des „sozialen Gewissens" überlagert werden, zeigten die vorangehenden Kapitel.[6] In der Psychoanalyse sieht Hesse wiederum eine Möglichkeit zur Aufhebung dieser Überlagerung oder Verdrängung.

Sie vollzieht sich in der bewussten Auseinandersetzung mit den eigenen tabuisierten Persönlichkeitsanteilen. Werden diese Persönlichkeitsanteile aus ihrer Verdrängung geholt, führt dies zu „Fragen und Zweifeln" an der Unverbrüchlichkeit bestehender Normen und mahnt „an die Relativität aller autoritären Maßstäbe und Bewertungen."[7] Das heißt nicht, dass besagte Normen und Maßstäbe nun radikal abgelehnt oder umgewertet werden, sie werden aber auch nicht mehr als göttliches oder Naturrecht anerkannt. Vielmehr erscheinen sie durch die Konfrontation mit dem Bereich des Verdrängten als in ihren jeweiligen historischen Kontext einzustufende Resultate eines kontingenten, soziogenetisch bedingten Wertsetzungsprozesses. Diese Erfahrung mit der Psychoanalyse umschreibt Hesse metaphorisch als „Erschütterung an den Wurzeln" bzw. mit dem Bild der „zusammenfallenden Kulissen des Herkommens". Er reflektiert auf diese Weise Freuds Theorie der Entstehung des Gewissens, derzufol-

[5] SW Bd. 14, S. 354 f.
[6] Vgl. die Ausführungen in Kap. 3.1, S. 102 f. und 3.2, S. 133.
[7] SW Bd. 14, S. 354.

ge es sich als Produkt der Verinnerlichung sozialer Normen erweist.[8] Da nun die „Wurzeln" dieser Normen erschüttert sind und die Frage ihres „Herkommens" sich nicht mehr mit einem Hinweis auf Absolutes beantworten lässt, ruft die Psychoanalyse jene moralischen Gefühle auf den Plan, die sich nicht ohne Weiteres in das Raster bestehender Normen einordnen lassen und dennoch Ausdruck starker Wertungen sind. Sie artikulieren sich dem normativen *status quo* gegenüber autonom. In der Terminologie Hesses erweisen sie sich damit als von den Forderungen des „sozialen Gewissens" emanzipierte Äußerungen eines „persönlichen Gewissens".

Mit dieser durchaus eigenwilligen Interpretation der Psychoanalyse, die vor allem das Potential der Bewusstmachung persönlicher starker Wertungen hervorhebt, stieß Hesse übrigens auch bei Sigmund Freud auf Resonanz. Ob Freud mit allen Punkten einverstanden war, lässt sich anhand seiner kurzen Replik nicht nachweisen, doch zeigt er zumindest keine grundsätzliche Ablehnung gegenüber Hesses freien Ausführungen zu seiner Methode:

> Einer Ihrer Leser, der Ihrem Schaffen seit dem Peter Camenzind mit Genuß gefolgt ist, möchte Ihnen gerne zum Dank für Ihren Aufsatz in der Frankfurter Zeitung „Künstler und Psychoanalyse" die Hand drücken.[9]

Neben diesen Zeilen sind keine weiteren Schreiben Freuds an Hesse belegt. Hesse bleibt Freud als Leser und Rezensent seiner Werke jedoch verbunden. In der kurz nach Kriegsende erscheinenden Zeitschrift *Vivos voco* bespricht er die *Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse* (1917) sowie *Fünf Vorlesungen in Worcester* (1909).[10] In der *Neuen*

[8] Vgl. die Ausführungen in Kap. 2.1, S. 69 f. Die Theorie der Entstehung einer zensierenden Instanz im eigenen Ich vertritt Freud bereits in seinen *Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse*, sieht dort allerdings noch den narzisstischen Zwang zur Selbstbeobachtung als deren Ursache: „Aus der Analyse des Beobachtungswahnes haben wir den Schluß gezogen, daß es im Ich wirklich eine Instanz gibt, die unausgesetzt beobachtet, kritisiert und vergleicht und sich solcherart dem anderen Anteil des Ichs entgegenstellt. Wir meinen also, daß der Kranke uns eine noch nicht genug gewürdigte Wahrheit verrät, wenn er sich beklagt, daß jeder seiner Schritte ausgespäht und beobachtet, jeder seiner Gedanken gemeldet und kritisiert wird. Er irrt nur darin, daß er diese unbequeme Macht als etwas ihm Fremdes nach außen verlegt. Er verspürt das Walten einer Instanz in seinem Ich, welche sein aktuelles Ich und jede seiner Betätigungen an einem *Ideal-Ich* mißt, das er sich im Laufe seiner Entwicklung geschaffen hat. […] Die selbstbeobachtende Instanz kennen wir als den Ichzensor, das Gewissen; sie ist dieselbe, die nächtlicherweile die Traumzensur ausübt, von der die Verdrängungen gegen unzulässige Wunschregungen ausgehen." – Sigmund Freud: *Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse.* Frankfurt a. M.: Fischer Verlag 1991 [1917], S. 408 f.; Hervorhebungen im Original. Was Freud hier als Gewissen bezeichnet, trifft in Hesses Terminologie nur auf das „soziale Gewissen" zu.

[9] Postkarte vom 23.08.1918. In: *Hermann Hesse. Sein Leben in Bildern und Texten.* Hg. von Volker Michels. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag 2000. S. 162. Hesse antwortete Freud mit den Worten: „Verehrter Herr Professor! Daß Sie mir ein Wort des Dankes sagen, berührt mich ganz wie eine Beschämung, denn im Gegenteil bin ich es, der Ihnen tiefen Dank schuldet. Ihn heute ein erstes Mal auszusprechen, ist mir eine große Freude. Die Dichter waren ja unbewußt immer Ihre Bundesgenossen, sie werden es immer mehr auch bewußt werden." – Postkarte vom 09.09.1918, in: DB Bd. 3, S. 165.

[10] Vgl. *Psychoanalytische Neuerscheinungen. Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse. Von Sigmund Freud* sowie *Über Psychoanalyse. Fünf Vorlesungen, in Worcester. Von Sigmund Freud.* (*Vivos voco*, Juni 1920) – SW Bd. 18, S. 164-166.

Rundschau schließlich die ab 1924 erscheinende und bis 1933 fortlaufend ergänzte *Gesamtausgabe* der Werke Freuds.[11] In seinem Aufsatz *Die jüngste deutsche Dichtung* (1920) untersucht Hesse zudem den Einfluss der Psychoanalyse auf die Literatur junger expressionistischer Autorinnen und Autoren. Deren sprachliche Rebellion sieht er als Reaktion auf die wilhelminische „Autoritätenkultur", deren zwanghafte Aufrechterhaltung zum Ausbruch des Krieges beigetragen habe. Auch wenn sie nach Hesses Auffassung in ihrem jugendlichen Aufbegehren gegen den Autoritarismus noch keine eigenständigen Ziele und Wertungen formuliert hätten, scheinen die jungen Dichterinnen und Dichter mit Hilfe der Psychoanalyse auf dem besten Weg dorthin zu sein:

> Was der große Krieg als Ergebnis gebracht hat, der Zusammenbruch aller alten Formen, das Versagen der bisher gültigen Moralen und Kulturen, das scheint nirgends seine Deutung finden zu können als durch die Psychoanalyse. Europa zeigt sich dieser Jugend als ein schwerkranker Neurotiker, dem nicht zu helfen ist als durch ein Zerbrechen der selbstgeschaffenen, komplexhaften Bindungen, in denen er erstickte. Und die ohnehin ins Wanken geratene Autorität des Vaters, des Lehrers, des Priesters, der Partei, der Wissenschaft, findet einen neuen, furchtbaren Gegner in dieser Psychologie, welche so schonungslos in all die alten Schamhaftigkeiten, Ängste und Vorsichten hineinleuchtet. Jene Professoren, welche sich im Krieg durch Liebedienerei gegen ihre Regierungen und durch grotesk-senile Ausbrüche nationalistischer Verblendung enthüllt haben, sie werden von der Jugend nun als dieselben erkannt, unter deren Führung die Bourgeoisie bestrebt war, Freuds Tat wieder ungeschehen zu machen und es weiterhin auf Erden dunkel bleiben zu lassen. Diese beiden Elemente im geistigen Leben der Jugend, der Bruch mit der Autoritätenkultur (der sich bei vielen sogar in einem tollen Haß auf die deutsche Grammatik äußert) und die Ahnung von der Möglichkeit, unser seelisches Leben wissenschaftlich zu erforschen und rationell zu beeinflussen – diese beiden Elemente beherrschen die ganze jüngste Literatur. […] Aber, soweit man dies aus der jüngsten Dichtung sehen kann, erreicht ist noch nichts. Es wird weder das Kriegserlebnis, noch das Erlebnis Freuds zu ergiebigen Konsequenzen geführt, sondern es herrscht ein für den Augenblick sehr begreifliches, auf die Dauer aber unmögliches Sichwohlfühlen in einer revolutionären Stimmung, welcher es mehr um das Schreien und Sichwichtigmachen zu tun ist, als um Fortbewegung und Zukunft.[12]

Am Ende seines Aufsatzes schreibt Hesse dennoch zuversichtlich:

> die neue Psychologie, deren Vorläufer Dostojewski und Nietzsche waren und deren erster Baumeister Freud ist, wird diese Jugend lehren, daß die Befreiung der Persönlichkeit, die Heiligsprechung der natürlichen Triebe nur erst der Beginn eines Weges ist, und daß jede persönliche Freiheit belanglos und ärmlich ist im Vergleich mit jener höchsten Freiheit des Einzelnen: sich bewußt und lustvoll als ein Stück Menschheit zu betrachten und mit befreiten Kräften ihr zu dienen.[13]

[11] *Erinnerung an Lektüre.* (*Die Neue Rundschau*, September 1925) – SW Bd. 18, S. 527.
[12] *Die jüngste deutsche Dichtung.* – SW Bd. 14, S. 363-366. Nachweis S. 364 f.
[13] SW Bd. 14, S. 366.

Die Psychoanalyse ist für Hesse also der Versuch einer Befreiung von jener lebensverneinenden Sittlichkeit, wie sie sich in Untertanengeist, Militarismus und Kriegsbejahung der wilhelminischen Epoche manifestierte. Sie verwirft aber seiner Ansicht nach das grundlegende Bedürfnis der Bindung an ethische Werte nicht, sondern will ihren Klientinnen und Klienten mittels Regression in deren individuelles Unbewusstes diejenigen ethischen Werte vor Augen führen, die abzüglich aller autoritativen Zwänge für sie persönlich bindend sind.

Dass Hesse diese von der erdrückenden Dominanz äußerer Normen befreiende Wirkung der Psychoanalyse hier am Beispiel des literarischen Expressionismus veranschaulicht, mag auch daran liegen, dass ihm an dieser avantgardistischen Strömung das Ringen um Ausdruck persönlicher, nicht normgebundener Gefühle essentiell erscheint. So schreibt er an Helene Welti: „das revolutionäre Geschrei bei einem Teil der Jugend muß man nicht allzu ernst nehmen. Ernst daran ist nur das tiefe Bedürfnis, für neue Sorgen, neue Emotionen auch neue Ausdrücke zu finden.“[14] Dieses Bedürfnis kennt Hesse auch von sich selbst und verknüpft damit seine Wertschätzung eines näheren Umgangs mit dem Bereich des Verdrängten, die er in der Psychoanalyse bestätigt findet. Mit dem Expressionismus teilt er dabei die Kritik am wilhelminischen Bürgertum, in dessen Auffassung und Moral er die Ursache für alle akuten Verdrängungen sieht:

> Der Bürger ahnt richtig, daß er selbst sofort wahnsinnig werden müßte, wenn er sich so wie der Künstler, der Religiöse, der Philosoph auf den Abgrund in seinem eigenen Inneren einließe. Wir mögen den Abgrund Seele nennen oder das Unbewußte oder wie immer; aus ihm kommt jede Regung unsres Lebens. Der Bürger hat zwischen sich und seiner Seele einen Wächter, ein Bewußtsein, eine Moral, eine Sicherheitsbehörde gesetzt, und er anerkennt nichts, was direkt aus jenem Seelenabgrund kommt, ohne erst von jener Behörde abgestempelt zu sein. Der Künstler aber richtet sein ständiges Mißtrauen eben gegen jene Grenzbehörde, und geht heimlich aus und ein zwischen Hier und Dort, zwischen Bewußt und Unbewußt, als wäre er in beiden zu Hause.[15]

Die Vorstellung, dass bei ihm als Künstler die Sphären des Bewussten und des Unbewussten in engerem Austausch stehen als bei Angehörigen des Bürgertums, wird Hesses Auffassung von der gesellschaftlichen Funktion der Kunst und seiner eigenen Arbeit als Schriftsteller nicht unberührt lassen. Darauf ist am Ende dieses Kapitels noch einmal zurückzukommen.[16] Zunächst sei aber noch ein Text zitiert, in dem Hesse seine Ansicht vom Wert der Auseinandersetzung mit dem Unbewussten anhand eines Beispiels darlegt. Es handelt sich um ein Gleichnis, das er im Rahmen der autobiographischen Skizze *Einkehr* (1918/19) entwickelt:

[14] Brief vom 07.11.1919. – DB Bd. 3, S. 277.
[15] *Sprache* [1917]. – SW Bd. 14, S. 341-345. Nachweis S. 345.
[16] Vgl. die Ausführungen S. 148 f.

> Daß ich den mir wichtigen Kreis der Dinge dauernd im Blickfeld meines Bewußtseins habe, ist nicht entscheidend für den Wert und die Steigerung meines Ichs, sondern nur das, daß ich zwischen dem Bezirk des Bewußtseins und dem Unbewußten, gute, leichte, flüssige Beziehungen habe. […] Für den, der nicht gewillt ist, sich um Worte zu streiten, ist es nicht leicht, das auszudrücken, was ich meine. Aber als Gleichnis scheint mir das Wort ›bewußt‹ und ›unbewußt‹ so wertvoll, daß ich den Versuch doch mache. Also: stelle dir dein Wesen als einen tiefen See mit kleiner Oberfläche vor. Die Oberfläche ist das Bewußtsein. Dort ist es hell, dort geht das vor sich, was wir denken heißen. Der Teil des Sees aber, der diese Oberfläche bildet, ist ein unendlich kleiner. Er mag der schönste, der interessanteste Teil sein, denn in der Berührung mit Luft und Licht erneuert, verändert, bereichert sich das Wasser. Aber die Wasserteile selbst, die an der Oberfläche sind, wechseln unaufhörlich. Immer steigt es von unten, sinkt von oben, immer geschehen Strömungen, Ausgleichungen, Verschiebungen, jeder Teil Wassers will auch einmal oben sein. – Wie nun der See aus Wasser, so besteht unser Ich, oder unsre Seele (es ist nichts an den Worten gelegen) aus tausend und Millionen Teilen, aus einem stets wachsenden, stets wechselnden Gut von Besitz, von Erinnerungen, von Eindrücken. Was unser Bewußtsein davon sieht, ist die kleine Oberfläche. Den unendlich größeren Teil ihres Inhalts sieht die Seele nicht: reich und gesund nun und zum Glück fähig scheint mir die Seele, in der aus dem großen Dunkel nach dem kleinen Lichtfelde hin ein beständiger, frischer Zuzug und Austausch vor sich geht. Die allermeisten Menschen hegen tausend und tausend Dinge in sich, welche niemals an die helle Oberfläche kommen, welche unten faulen und sich quälen. Darum, weil sie faulen und Qual machen, werden diese Dinge vom Bewußtsein immer und immer wieder zurückgewiesen, sie stehen unter Verdacht und werden gefürchtet. Dies ist der Sinn jeder Moral – was als schädlich erkannt ist, darf nicht nach oben kommen! Es ist aber nichts schädlich und nichts nützlich, alles ist gut, oder alles ist indifferent. Jeder Einzelne trägt Dinge in sich, die ihm angehören, die ihm gut und zu eigen sind, die aber nicht nach oben kommen dürfen. Kämen sie nach oben, sagt die Moral, so gäbe es ein Unglück. Es gäbe aber vielleicht gerade ein Glück! Darum soll alles nach oben kommen, und der Mensch, der sich einer Moral unterwirft, verarmt.[17]

Wie das Nach-oben-Kommen des Indifferenten bzw. des vom Standpunkt der Moral aus betrachtet Bösen konkret aussehen kann, zeigt wiederum ein Brief an Carl Seelig. Er handelt von der Möglichkeit, zu morden, die ihm Seelig zuvor als ein verdrängtes Gewaltpotential in sich selbst angezeigt hatte. Hesse reagiert darauf mit folgenden Worten:

> als Sie hier waren, fiel mir an Ihnen in zwei Gesprächen eine stille resignierte Güte auf, die zu keinem Leiden mehr nein sagen will, und die ich mit Rührung und Liebe wahrnahm. Zugleich aber war in Ihnen eine gewisse Ungeduld und Gereiztheit gegen andres, das auch zur Welt gehört, gegen die Expressionisten und Neuerer zum Beispiel, und ich hatte das Gefühl, diese Abwehr, deren Heftigkeit nicht mit Ihrer übrigen Stimmung harmonierte, sei das, was die Psychologen eine ›Verdrängung‹ heißen, das heißt, Sie wehren sich gegen Dunkles, Triebhaftes und Übermächtiges, was in Ihnen ist und was Sie nicht wahrhaben und nicht laut werden lassen wollen. Nun ist es da, in Gestalt des Verständnisses für den Mörder, und ich bin im Grunde froh, daß es so ist. Lieber Carl Seelig, auch ich schlage mich bald mit dem Mörder, mit dem Tier und Verbrecher in mir beständig herum, aber ebenso auch mit dem Moralisten, mit dem

[17] SW Bd. 11, S. 626 f.

> allzu früh zur Harmonie Gelangenwollen, mit der leichten Resignation, mit der Flucht in lauter Güte, Edelmut und Reinheit. […] Genug, ich will Sie nicht langweilen. Ich will Ihnen bloß sagen: der Mörder in Ihnen hat seinen Bruder bei mir, und Sie werden mit dem Mörder desto besser fertig, je mehr Sie ihm zuhören, ihn zu Wort kommen lassen, ihn zu verstehen suchen. Je weniger wir uns vor unsrer eigenen Phantasie scheuen, die im Wachen und Traum uns zu Verbrechern und Tieren macht, desto kleiner ist die Gefahr, daß wir in der Tat und Wirklichkeit an diesem Bösen zugrund gehen.[18]

Die bewusste Auseinandersetzung mit den verdrängten und mitunter „bösen" Anteilen der eigenen Persönlichkeit bietet nach Hesses Einschätzung also die Chance, das Gewaltrisiko einer komplexbehafteten Selbstwahrnehmung abzubauen.[19] In den hier zu besprechenden Romanen thematisiert er die Mordphantasien seiner Figuren beispielsweise als Projektionen ihres eigenen Selbsthasses auf andere.[20] Er gibt ihnen damit als Autor eine Deutung, die er auch der Mörderfigur in sich selbst zukommen lässt. Es kommt ihm also vor allem darauf an, das Triebhafte und Abseitige seines eigenen Inneren „zu verstehen [zu] suchen" statt es unreflektiert zu „Tat und Wirklichkeit" werden zu lassen. Wie die radikale Moralkritik Nietzsches, so fasst er auch die amoralischen Äußerungen des Unbewussten nicht nach der vordergründigen Bedeutung auf, die ihm sexualisierte oder gewalttätige Traumszenen vorspiegeln, sondern versucht ihren symbolischen Gehalt zu ergründen und Zusammenhänge mit bewusst Erlebtem herzustellen.[21]

---

[18] Brief vom 04.10.1919. – DB Bd. 3, S. 262-265. Zitat S. 263 f. und 265. Eine ähnlich argumentierende Begründung für den sittlichen Wert der bewussten Auseinandersetzung mit verdrängten Trieben findet sich bereits in Freuds *Vorlesungen in Worcester*: „Der gefürchtete Endausgang aber einer Zerstörung des kulturellen Charakters durch die von der Verdrängung befreiten Triebe ist ganz unmöglich, denn diese Ängstlichkeit zieht nicht in Betracht, was uns unsere Erfahrungen mit Sicherheit gelehrt haben, daß die seelische und somatische Macht einer Wunschregung, wenn deren Verdrängung einmal mißlungen ist, ungleich stärker ausfällt, wenn sie unbewußt, als wenn sie bewußt ist, so daß sie durch das Bewußtmachen nur geschwächt werden kann. […] Die psychoanalytische Arbeit stellt sich also als ein besserer Ersatz für die erfolglose Verdrängung geradezu in den Dienst der höchsten und wertvollsten kulturellen Strebungen." – Sigmund Freud: *Über Psychoanalyse. Fünf Vorlesungen gehalten zur 20jährigen Gründungsfeier der Clark University in Worcester Mass.*. Leipzig und Wien: Franz Deuticke ²1912. S. 59 f.

[19] In diesem Sinne schreibt er auch zu dem von ihm herausgegebenen Band *Mordprozesse* (1922): „Es ist möglich, ja wahrscheinlich, daß hie und da ein Verbrechen geschieht, das nicht begangen worden wäre, wenn der Täter nicht durch eine Lektüre dazu verführt worden wäre. Andererseits – wo wäre unsere Psychologie und Literatur, wo bliebe der ganze menschliche Trieb zur Selbsterkenntnis, wenn der menschliche Geist darauf verzichten wollte, auf die Verbrechen, Bestialitäten und Atavismen, welche nun einmal existieren, einzugehen, sie möglichst zu verstehen?" – Offener Brief an die Schweizerische *Zeitschrift für Gemeinnützigkeit*, Zürich, Ende Oktober 1922, in: DB Bd. 3, S. 490-492. Nachweis S. 491 f.

[20] So erklärt Pistorius seinem Freund Sinclair, Mordgedanken seien „meistens ein Irrtum. […] Der Mensch, den Sie töten möchten, ist ja nie der Herr Soundso, er ist sicher nur eine Verkleidung. Wenn wir einen Menschen hassen, so hassen wir in seinem Bild etwas, was in uns selber sitzt. Was nicht in uns selber ist, das regt uns nicht auf." – *Demian*, S. 322. In abgewandelter Form begegnet dieses Motiv wieder im *Steppenwolf*, wenn Harry Haller in einer Szene des magischen Theaters wahllos Menschen erschießt und daraufhin ihre Leichen untersucht: „Eine Ledermappe kam zum Vorschein, darin waren Visitenkarten. Ich nahm eine und las darauf die Worte: ›Tat twam asi.‹ [Sanskrit: ›Das bist du.‹, Anm. d. Verf.]" – *Der Steppenwolf*, S. 173.

[21] Vgl. Kap. 3.2., S. 130.

Ein frühes Dokument dieser Praxis ist sein *Traumtagebuch der Psychoanalyse* (1917/18), in dem er seine Aufzeichnungen des nachts zuvor Geträumten häufig mit Kommentaren versieht (meist unter der Überschrift *Einfälle*) und auf diese Weise spontane Assoziationen in schriftlicher Form festhält. Dieses Verfahren dient in erster Linie der Fortsetzung seiner Therapiestunden bei dem Luzerner Psychoanalytiker Josef Bernhard Lang, einem Schüler Carl Gustav Jungs, dem er seine Tagebucheinträge regelmäßig zuschickt. Darüber hinaus führt er mit Lang einen umfangreichen Briefwechsel, in dem er ebenfalls von seinen Träumen berichtet. Dabei scheint er ein Höchstmaß an Offenheit von sich zu verlangen und schildert selbst intimste Traumerlebnisse. Ein Fall, der auch in der Sekundärliteratur immer wieder genannt wird,[22] ist der Traum vom Inzest mit seinem achtjährigen Sohn.[23] Die Schonungslosigkeit, mit der Hesse seine eigenen seelischen Abgründe offen legt, ist jedoch Teil der Therapie. Sie erfordere, wie er in *Künstler und Psychoanalyse* schreibt, eine „Wahrhaftigkeit gegen sich selbst, an die wir nicht gewohnt sind."[24]

Diese Wahrhaftigkeit dient ihm dazu, die Mechanismen der Verdrängung besser zu verstehen und ein Gespür für die Unterscheidung von fremden und persönlichen Wertungen zu entwickeln. So sieht er etwa den Grund dafür, dass er sich an seine Träume bisweilen nicht mehr erinnern kann, in einer übergroßen Verdrängungsleistung des Bewusstseins. Ihm ist dann, „als sei mit dem Abbruch des Schlafs und Träumens, mit der Rückkehr ins Bewußte stets wieder die Verdrängung besonders stark am Werk, etwas wie schlechtes Gewissen."[25] Wenn die Erinnerungen an Traumerlebnisse hingegen reichlich fließen, scheint auch die Kontrollfunktion des „schlechten Gewissens" zeitweilig außer Kraft. Das bedeutet jedoch nicht, dass er seine Träume völlig ohne Wertung betrachtet. Vielmehr begreift er den Traum, wie auch Hans-Walter Schmidt-Hannisa bemerkt,[26] als Regression in das eigene Unbewusste,

---

[22] Vgl. Osman Durrani: *Hermann Hesses Träume und andere Fiktionen.* In: *„Der poetischen Wahrheit nachgehe(n)". Der biographische Aspekt in Hermann Hesses Werk.* Hg. von Michael Limberg. [Ohne Ort]: Wehrhahn Verlag 2013. S. 73-86. Nachweis S. 79 f.; ders.: *Hermann Hesse und sein Psychiater*. In: Herwig/Trabert 2013. S. 427-437. Nachweis S. 435.

[23] Vgl. Brief [nach dem 26.11.1917] an Josef Bernhard Lang, in: *Hermann Hesse.* „Die dunkle und wilde Seite der Seele". *Briefwechsel mit seinem Psychoanalytiker Josef Bernhard Lang 1916-1944.* Hg. von Thomas Feitknecht. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag 2006. S. 50.

[24] Vgl. Zitat zu Anm. 5. – Bereits Freud machte den Grundsatz „daß alles sagen wirklich alles sagen bedeutet" für seine Klientinnen und Klienten zur „heiligen Regel" im sonst freien Assoziieren und sah darin die Voraussetzung für einen gelingenden Therapieverlauf. Vgl. Freud 1991 [1917], S. 276 f.

[25] *Traumtagebuch der Psychoanalyse*, Eintrag vom 03.07.1918. – SW Bd. 11, S. 574. In der autobiographischen Skizze *Aus Martins Tagebuch* (1918) äußert sich Hesse in ähnlicher Weise über das Verblassen seiner Träume nach dem Aufstehen: „[…] wenn ich aus dem Bett stieg, war fast alles schon wieder weg und verloren und nichts blieb mir zurück als ein leises und banges Gefühl von Verlust und Bestohlensein, gemischt mit einem Gefühl, das ähnlich schmeckte wie schlechtes Gewissen – so, als hätte ich etwas Dummes getan, als hätte ich mich geschädigt und selbst betrogen." – SW Bd. 13, S. 384 f.

[26] Hans-Walter Schmidt-Hannisa: *„Wie die Äußerungen des Unbewußten uns zeigen". Hermann Hesses Traumtagebuch.* In: Herwig/Trabert 2013, S. 439-452. Nachweis S. 445 f.

die bisweilen bis zu einem moralischen „Nullpunkt“ reicht, von dem aus neue Wertungen vorgenommen werden können:

> Ich verlange von mir Zurückgehen hinter die Gegensatzpaare, Annehmen des Chaos. Dies ist dasselbe, was die Psychoanalyse verlangt, woher ich es ja zum Teil auch habe: Wir sollen, wenigstens für ein einziges Mal, alle Werturteile weglassen und uns selber ansehen, so wie wir sind, oder wie die Äußerungen des Unbewußten uns zeigen, ohne Moral, ohne Edelmut und all den schönen Schein, in unsern nackten Trieben und Wünschen, unsern Ängsten und Beschwerden. Und erst von da aus, von diesem Nullpunkt aus sollen wir wieder versuchen, fürs praktische Leben Werttafeln aufzustellen, Ja und Nein, Gut und Böse zu trennen, Gebote und Verbote aufzustellen.[27]

An anderer Stelle verwendet er statt der „Nullpunkt“-Metapher die Umschreibung „Blick ins Chaos“. In der gleichnamigen Aufsatzsammlung aus dem Jahr 1920 versteht er u.a. Folgendes darunter:

> Rückkehr ins Ungeordnete, Rückweg ins Unbewußte, ins Gestaltlose, ins Tier, noch weit hinter das Tier zurück, Rückkehr zu allen Anfängen. Nicht, um dort zu bleiben, nicht um Tier, nicht um Urschlamm zu werden, sondern um uns neu zu orientieren, um an den Wurzeln unseres Seins vergessene Triebe und Entwicklungsmöglichkeiten aufzufinden, um aufs neue Schöpfung, Wertung, Teilung der Welt vornehmen zu können.[28]

Die Vorstellung, dass sich nach der Begegnung mit dem „Ungeordneten“ wieder zu neuem Sinn und neuer Ordnung finden lasse, spiegelt sich auch in den Erfahrungen seiner literarischen Figuren. So beginnt Emil Sinclair nach seinem Traum von einer Geliebten, die ihm zugleich wie eine Mutter erscheint, nach eigenen Formulierungen für das zu suchen, was ihm erlaubt und verboten ist.[29] Siddhartha vernimmt nach dem Traum von der Verwandlung Govindas in eine Muttergestalt seine innere Stimme, die ihn von jeder fremden moralischen Ordnung hinweg auf eigene Wege führt.[30] Harry Haller begegnet dem Ungeordneten in sich selbst in Gestalt eines zuckenden Frauenbeins, das ihm der Geheimrat Goethe im Traum vor die Nase hält und ihn veranlasst, sein bürgerliches Selbstbild zu überdenken.[31] In der Traum- und Märchenwelt des Schlosses Bremgarten tritt dem Erzähler der *Morgenlandfahrt* der Diener Leo gegenüber, um ihm seine eigene innere Ordnung zu offenbaren („Gesetz vom

[27] Eintrag von Februar 1921 in: *(Nach einer Krankheit)* [Tagebuch 1920/21]. – SW Bd. 11, S. 645.
[28] *Gedanken zu Dostojewskijs „Idiot“*. – SW Bd. 18, S. 120. Dieser Aufsatz wurde gemeinsam mit *Die Brüder Karamasoff oder Der Untergang Europas* und *Gespräch über die Neutöner* in der Sammelbroschüre *Blick ins Chaos* (Verlag Seldwyla, Bern 1920) veröffentlicht.
[29] Vgl. Kap. 4.1, S. 251 f.
[30] Vgl. Kap. 4.2, S. 305.
[31] Vgl. Kap. 4.3, S. 378 f.

Dienen“).[32] Und auch Josef Knecht fühlt sich nach anfänglichen Zweifeln erst nach einem Traum in der Wahl seines Weges zum Glasperlenspieler bestärkt.[33]

In den meisten dieser Träume spielen Attribute des Weiblichen oder Muttergestalten eine zentrale Rolle. Grund für diese spezifische Symbolik mag die bei Hesse häufig anzutreffende Umschreibung der Regression in die amoralischen Sphären des Unbewussten als „Fausts Weg zu den Müttern“ sein.[34] Dass die Protagonisten erst in der Begegnung mit Verdrängtem wieder zu einer Orientierung finden, die ihnen die moralische Ordnung ihrer jeweiligen Zeit und Gesellschaft nicht geben kann, zeigt aber eine noch verbindlichere Gemeinsamkeit der hier genannten Träume. Sie besteht in deren indirekter Wirkungsweise, die mit der Abwesenheit geltender Normen und der Konfrontation mit dem Amoralischen oder Fantastischen Bedingungen schafft, welche die Wahrnehmung persönlicher starker Wertungen zwar nicht direkt herbeiführen, aber eine Erinnerung an sie wahrscheinlicher machen. Diese Wirkungsweise ähnelt derjenigen, die Sigmund Freud in der Beziehung von manifesten Trauminhalten und latenten Traumgedanken diagnostiziert, wobei letztere als die Ergebnisse freien Assoziierens das eigentliche, auch im Traum noch verborgene und durch dessen manifeste Inhalte nur indirekt ausgedrückte Unbewusste reflektieren.[35]

Dieses Prinzip der indirekten Mitteilung, das er in den Träumen vorfindet, dient Hesse nicht zuletzt auch als Anregung für die Erprobung epiphanischer, den Bereich starker Wertungen offenbarender Ausdrucksweisen in seinen literarischen Werken.[36] Dabei experimentiert er zunächst mit Verfahren, die dem einer surrealistischen *écriture automatique* sehr nahe kommen. Allerdings unterliegen diese scheinbar willenlos vollzogenen Aufzeichnungen meist einem strengen Kompositionsprinzip, wie Peter Sprengel an den Märchen *Eine Traumfolge* und *Der schwere Weg* (beide 1916) nachweist.[37] Dennoch scheint die Traumanalyse, die Hesse im Rahmen seiner Therapiestunden bei Josef Bernhard Lang seit Mai 1916 betreibt, ein erster Anstoß für die Erprobung neuer Techniken indirekter Mitteilung gewesen zu sein. Neben der auch im Traum geleisteten Entstellung direkter Aussagen durch Symbolik oder Verschmelzung von real Erlebtem mit Wunschvorstellungen experimentiert er kurze Zeit später

[32] Vgl. Kap. 4.4, S. 411 f.
[33] Vgl. Kap. 4.5, S. 462 f.
[34] Vgl. Kap. 3.2, Zitat zu Anm. 51 sowie *Franz Werfel. Der Gerichtstag.* (*Vivos voco*, Nov./Dez. 1919) – SW Bd. 18, S. 105; *Die Brüder Karamasoff oder Der Untergang Europas. Einfälle bei der Lektüre Dostojewskis.* (*Neue Rund- schau*, März 1920) – SW Bd. 18, S. 126; *Exotische Kunst.* (*Neue Rundschau*, März 1922) – SW Bd. 18, S. 316.
[35] Vgl. *Manifeste Trauminhalte und latente Traumgedanken*, in: *Sigmund Freud: Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse.* Frankfurt a. M.: Fischer Verlag 1991 [1917], S. 108-119.
[36] Zur epiphanischen Kunst der Romantik und Moderne vgl. Kap. 1.2, S. 37 ff. und Kap. 4.3, S. 342 f.
[37] Peter Sprengel: *Auch im Schlaf auf dem Weg: Hesses Träume, Traumbilder und Traumdichtungen.* In: Herwig/Trabert 2013, S. 405-425.

in seinen unter Pseudonym veröffentlichten Schriften nämlich mit Formen der Utopie und des Paradoxen, wie er sie u.a. bei Kierkegaard kennenlernt.[38]

Die Psychoanalyse ist also nicht die einzige Anregung für formale Experimente. Möglicherweise liegt das auch daran, dass Hesse ihr trotz aller anerkannten Leistungen immer wieder vorhält, Literatur als ein besseres Aufschreibesystem psychischer Vorgänge misszuverstehen. Ein erstes Zeugnis dieser Kritik findet sich bereits in *Künstler und Psychoanalyse*, wo er die Errungenschaften der wissenschaftlichen Psychologie zwar lobt, jedoch auch vor deren vorschneller Ausdehnung auf den Bereich der Kunst warnt: „Wenn es nun aber gewissermaßen jedem nahe liegt und leicht gemacht wurde, Psychologie zu treiben, so blieb die Verwendbarkeit dieser Psychologie für den Künstler doch recht zweifelhaft."[39] Etwas ausführlicher schildert Hesse die hier geäußerten Zweifel in einem Brief an Josef Bernhard Lang. Der Freund und Psychiater hegt selbst künstlerische Ambitionen und schreibt die manifesten Inhalte seines Unbewussten als „Phantasien" nieder, nicht ohne seinen Klienten um eine Einschätzung zu deren literarischem Wert zu bitten. Dieser antwortet:

> Öfter habe ich wieder über Ihre Phantasien nachgedacht, und über Art und Bedeutung solcher Erzeugnisse überhaupt. Ich stelle sie im Grunde immer noch auf eine Stufe mit dem Traum, obwohl sie dem Bewußtsein näher stehen mögen. Aber namentlich im Verhältnis zur Kunst scheint mir doch die Bedeutung der Phantasien denen der Träume ziemlich gleich zu sein. In beiden kann ich nicht Kunstwerke sehen, sondern nur Material zu solchen, oder subjektiven Ersatz dafür. Denn auch die Phantasien bedürfen der Analyse, um ihren Sinn und Wert zu zeigen, wie die Träume, während das Kunstwerk der Analyse nicht bedarf, sondern auch ohne sie erfreuend, läuternd und steigernd wirkt. Mag auch die Dichtung stets nur ein Ausdruck des Unbewußten sein, so liegt doch eben in ihrer Form, in ihrer Sprache etwas Überzeugendes, Gestaltetes, zu Ende Gebrachtes, während die ›Phantasie‹ den Eindruck eines Ausschnittes macht, als sähe man ein Stück Strom oder Bewegung, ohne Anfang und Ende zu kennen. Es fehlt das Mikrokosmische, das in sich Geschlossene, das ein Kunstwerk mehr oder weniger hat.[40]

In Kunst und Literatur sieht Hesse also mehr als eine Fortsetzung der Traumarbeit mit anderen Mitteln. Form und Sprache der Dichtung folgen in seinen Augen anderen Gesetzen als denen, die die Psychoanalyse für den symbolischen Ausdruck des Unbewussten geltend macht. Über deren gleichwohl nicht selten vorgenommene Anwendung auf das Gebiet der Kunst äußert Hesse sich bisweilen geradezu polemisch, wie folgender Brief an Theodor Schnittkin zeigt:

---

[38] Vgl. Kap. 3.4, S. 171 f.
[39] SW Bd. 14, S. 353.
[40] Brief vom 17.06.1918. – DB Bd. 3, S. 160.

> Mit der Psychoanalyse ist es so eine Sache. Als Methode, theoretisch, ist sie ausgezeichnet, sowohl die Vereinfachungen, in denen Freud die seelischen Mechanismen darstellt, sind im Prinzip sehr dienlich, um Seelisches erkennen zu lernen, als auch die Jung'schen Mythologien und Typen-Einteilungen. In der Praxis jedoch ist es ganz anders. Ich habe unter einigen Dutzend Psychoanalytikern, die ich kennenlernte, keinen einzigen gefunden, der z. B. fähig wäre, das Positive und Wertvolle an mir, oder sagen wir etwa an einem Dichter wie Rilke, zu sehen, wenn es sich nicht in Form von öffentlicher Anerkennung ausdrückte! […] Für sie wären Novalis, Hölderlin, Lenau, Beethoven, Nietzsche sämtlich nichts als schwer pathologische Erscheinungen, denn die absolut bürgerlich-moderne, flache Einstellung der Psychoanalyse (Freud nicht ausgenommen) erlaubt ihr das Erkennen und Bewerten des Schöpferischen nicht. Darum auch hat die gesamte, riesige Literatur der Psychoanalytiker über Dichter keine einzige wirklich bedeutsame Leistung gebracht. Sie haben gefunden, daß Schiller an verdrängten Mordwünschen gegen den Vater litt, und daß Goethe gewiße Komplexe hatte, weiter nichts. Daß diese Männer aus ihren Komplexen eine Welt geschaffen haben, würde die Analyse gar nicht merken, wenn sie die Werke dieser Dichter ohne Kenntnis ihrer Namen und ihres Ruhmes läse.[41]

Mit sehr deutlichen Worten äußert Hesse hier sein Widerstreben gegen eine bestimmte Sichtweise, die künstlerische Kreativität lediglich als eine Art improvisierter Triebregulierung begreift. Dabei richtet sich seine Kritik gar nicht einmal gegen den (hier implizit beschriebenen) psychoanalytischen Befund der Sublimierung. Vielmehr beanstandet er dessen unsachgemäße, psychologisch verkürzte Übertragung auf die Kunst, die nicht das Gebiet sei, „wo Komplexe ›geheilt‹ werden, sondern wo ihre Hochspannungen sich schöpferisch erfüllen".[42] In einem Brief an C. G. Jung bezeichnet er die im Rahmen einer Psychoanalyse herbeigeführte Triebsublimierung daher vom Standpunkt des Schriftstellers aus als „Scheinsublimieren":

> Was Sie über die Sublimierung sagen, trifft nun wirklich unser Problem ins Centrum, und legt für mich auch das Unterscheidende zwischen Ihrer und meiner Auffassung klar. […] Ich teile und billige Ihre Auffassung der Freudschen Sublimierung, ich habe auch nicht Freuds Sublimierung gegen Sie verteidigt, sondern den Begriff an sich, er ist für mich ein wichtiger Begriff in der ganzen Kulturfrage. Und hier sind wir allerdings verschiedener Gesinnung. Für Sie, den Arzt, ist Sublimieren etwas Gewolltes, Überführung eines Triebs in ein uneigentliches Gebiet der Anwendung. Für mich ist

[41] Brief vom 03.06.1928. – DB Bd. 4, S. 279 f. Ähnlich äußert sich Hesse auch in seinen *Notizen zum Thema Dichtung und Kritik* (1930), wo er u.a. mit psychoanalytisch orientierter Literaturkritik hart ins Gericht geht: „Man lenkt systematisch und mit einer gewissen Rachsucht (der Rachsucht des Unbegnadeten dem Geist gegenüber) die Aufmerksamkeit von den Werken der Dichtung ab, degradiert die Dichtungen zu Symptomen seelischer Zustände, fällt beim Deuten der Werke in die gröbsten Irrtümer rationalisierender und moralisierender Biographie zurück und hinterläßt einen Trümmerhaufen, auf dem die zerpflückten Inhalte großer Dichterwerke blutig und schmutzig herumliegen – und das Ganze scheint aus keiner anderen Absicht unternommen, als aus dem Bestreben, aufzuzeigen, wie auch Goethe und Hölderlin bloß Menschen gewesen, wie auch der ›Faust‹ oder der ›Heinrich von Ofterdingen‹ bloß hübsch stilisierte Maskierungen ganz gewöhnlicher Seelen mit ganz gewöhnlichen Trieben seien. Es wird geschwiegen über alles, was an diesen Werken Leistung ist, es wird das Differenzierteste, was Menschen gemacht haben, zu ungestalteter Materie zurückverwandelt." – SW Bd. 14, S. 436.
[42] DB Bd. 4, S. 280.

> Sublimierung zwar letzten Endes auch ›Verdrängung‹, aber ich wende das hohe Wort nur an, wo es mir erlaubt scheint von ›geglückter‹ Verdrängung zu reden, also von Auswirkung eines Triebs auf einem zwar uneigentlichen, aber kulturell hochrangigen Gebiet, zum Beispiel dem der Kunst. […] Was mir also während einer Psychoanalyse unerlaubt scheint: das Ausbiegen in ein Scheinsublimieren, das scheint mir erlaubt, ja höchst wertvoll und erwünscht, wo es gelingt, wo das Opfer Frucht trägt. Eben darum ist die Psychoanalyse für Künstler so sehr schwierig und gefährlich, weil sie dem, der es ernst nimmt, leicht das ganze Künstlertum zeitlebens verbieten kann.[43]

Vor dem Hintergrund dieser eindeutigen Priorisierung einer Sublimierung in der schöpferischen Weise der Kunst resümiert Antonio Vitolo Hesses Sicht auf die Psychoanalyse mit den Worten: „Die Tiefenpsychologie kann den Künstler nicht verstehen – und auch nicht dazu beitragen, ihn zu verstehen – aufgrund eines tiefliegenden Unvermögens.“[44] Hesses eigenes Resümee zur Psychoanalyse scheint dies zu bestätigen, sieht aber trotz ihrer Kunstferne dennoch eine nützliche Errungenschaft in ihr:

> Erst sehr spät, lang nach der (vorwiegend Jungschen) Analyse, merkte ich allmählich, daß mein Freund [Josef Bernhard Lang, Anm. d. Verf.] zur Kunst gar kein Verhältnis hatte, obwohl er sehr für sie schwärmte, und mit der Zeit wurde mir klar, daß dies bei allen Psychoanalytikern der Fall war, obenan bei Jung, kein einziger von den vielen, die ich kannte, sah in der Kunst etwas anderes als eine Ausdrucksform des Unbewußten; der neurotische Traum eines beliebigen Patienten war ihnen ebenso wertvoll und weit interessanter als der ganze Goethe. Mit dieser Erkenntnis war ich erst endgültig und völlig von der analytischen Atmosphäre frei. Die Kur ist mir aber im ganzen gut bekommen, namentlich auch die Lektüre einiger Hauptwerke von Freud.[45]

Dass er sich im letzten Satz mit der Psychoanalyse dennoch versöhnlich zeigt, lässt darauf schließen, dass sie für ihn wenn auch kein Ersatz für die Kunst (und die damit verbundene Sublimierung), so doch eine wichtige Stütze seiner nicht immer mühelos zu bewältigenden Künstler-Existenz war. Obwohl er in diesem Zusammenhang nur auf Freud verweist, bleiben die Korrespondenz mit Jung und die Lektüre seiner Werke ebenfalls nicht

---

[43] Brief vom 20.09.1934. – DB Bd. 5, S. 219-221. Zitat S. 219 f. Zu Freuds Sublimierungs-Begriff, den Hesse in seinem Brief erwähnt, hatte Jung zwei Tage zuvor geschrieben: „*Sublimatio* gehört zur königlichen Kunst, wie das wahre Gold gemacht wird. Davon weiß *Freud* nichts, ja noch schlimmer, er verrammelt alle Wege, die zur wahren *Sublimatio* führen könnten. Diese aber ist ungefähr das Gegenteil von dem, was Freud als Sublimierung versteht. Es ist keine *gewollte und gewaltsame* Überführung eines Triebes in ein uneigentliches Anwendungsgebiet, sondern eine *alchymische Wandlung*, zu der das Feuer und die *schwarze* materia prima nötig sind. *Sublimatio* ist ein großes Geheimnis. Freud hat sich dieses Begriffes bemächtigt und ihn für die Willenssphäre und das bürgerliche, rationalistische Ethos usurpiert. Anathema sit! Aber wer versteht heute etwas von diesen Dingen? Darum bleibt es auch im Dunkeln.“ – Brief vom 18.09.1934, in: Carl Gustav Jung: *Briefe in drei Bänden. Erster Band 1906-1945.* Hg. von Aniela Jaffé in Zusammenarbeit mit Gerhard Adler. Olten: Walter Verlag 1972. S. 224 f. – Hervorhebungen im Original.

[44] Antonio Vitolo: *Literatur, Tiefenpsychologie, Sublimierung zwischen Jung, Freud und Hesse.* In: *Hermann-Hesse-Jahrbuch*, Bd. 2. Hg. von Mauro Ponzi. Tübingen: Max Niemeyer Verlag 2005. S. 105-120. Nachweis S. 119.

[45] Brief vom April 1950 an Herbert Schulz. – DB Bd. 7, S. 405 f.

ohne förderlichen Einfluss auf die Gestaltung seiner Lebenspraxis als Schriftsteller. Ein Indiz hierfür ist beispielsweise seine Rezension zu *Psychologische Typen* (1921), über das er u.a. schreibt:

> Vor allem wertvoll und praktisch wichtig ist die klar ausgesprochene Erkenntnis von der Gefahr, die in der einseitigen Hochzüchtung und Ausübung einer einzelnen psychischen Funktion liegt, und der immer erneute Hinweis darauf, daß nur in möglichster Annäherung an ein Gleichgewicht der seelischen Funktionen Gesundheit und volles, persönliches Leben liegt.[46]

In ähnlicher Weise äußert sich Hesse auch zu *Über die Energetik der Seele* (1928) und *Wirklichkeit der Seele* (1934),[47] sodass davon auszugehen ist, dass ihm in literarisch unproduktiven Phasen an der Herstellung eines seelischen Gleichgewichts gelegen war, sofern es ihm nicht als Ausflucht und Ersatz für seine Kunst erschien. Für diese These spricht, dass er sich vor allem während längerer Schreibblockaden in Therapie begibt. Als die Arbeit an *Siddhartha* für mehrere Monate ins Stocken gerät, unterzieht er sich im Februar, Mai, Juni und Juli 1921 einer Analyse bei C. G. Jung.[48] Er beendet sie erst, als sich allmählich die Aussicht auf eine „Überwindung der Schaffenskrise" abzeichnet.[49] So berichtet Hesse im Mai 1921 von einem schwierigen, wenngleich gedeihlichen Therapieverlauf: „Bei Jung erlebe ich zur Zeit, in einer schweren und oft kaum ertragbaren Lebenslage stehend, die Erschütterung der Analyse. Es geht bis aufs Blut und tut weh. Aber es fördert."[50]

Aufgrund seiner persönlichen Nähe zu Jung, den er bereits 1917 während eines gemeinsamen Abendessens in Bern kennenlernte,[51] wurde in der Hesse-Forschung das Verhältnis des Dichters zu seinem zeitweiligen Psychiater vielfach mit Blick auf Motivähnlichkeiten in den Werken beider Autoren untersucht, was zu interessanten Resultaten führte.[52] So

---

[46] *Ein paar schöne neue Bücher.* (*Vossische Zeitung*, 28.08.1921) – SW Bd. 18, S. 254-257. Nachweis S. 257.

[47] Vgl. *Aus der Betrachtung „Dezembergedanken". (Dresdner Neueste Nachrichten*, 09.12.1928) – SW Bd. 20, S. 378 f., hier S. 378 sowie *Über einige Bücher*. (*Neue Rundschau*, September 1934) – SW Bd. 19, S. 489-497, hier S. 493 f.

[48] Vgl. Volker Michels: *Materialien zu Hermann Hesses ›Siddhartha‹. Erster Band.* Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag [9]2016. S. 39 f.

[49] Beate Petra Kory: *Hermann Hesses Beziehung zur Tiefenpsychologie. Traumliterarische Projekte.* Hamburg: Verlag Dr. Kovač 2003. S. 53.

[50] Brief vom 22.05.1921 an Hans Reinhart. – DB Bd. 3, S. 403 f. Nachweis S. 404.

[51] Vgl. *Traumtagebuch der Psychoanalyse*. – SW Bd. 11, S. 488 f.

[52] Vgl. Günter Baumann: *Hermann Hesses Erzählungen im Lichte der Psychologie C. G. Jungs.* Freiburg/Berlin: Verlag Rheinfelden 1989; László V. Szabó: *Literatur und Psychologie: Hermann Hesse und Carl Gustav Jung.* In: *Netz-Werk. Symposion der ungarischen Nachwuchsgermanisten.* Szeged: JATE 1999, S. 41-57; Mathew V. Spano: *Hermann Hesse's use of German romanticism and Indian spirituality in the revolution of his mid-life crisis: a Jungian approach to ›Demian‹, ›Siddhartha‹, and ›Steppenwolf‹.* New Brunswick, N. J.: Rutgers, The State University of New Jersey 2003; Nadine Mehadni: *Hermann Hesse auf der Couch: Freuds und Jungs Psychoanalyse und ihr Einfluss auf die Romane ›Demian‹, ›Siddhartha‹ und ›Der Steppenwolf‹.* Marburg: Tectum-Verlag 2008.

sieht Günter Baumann etwa „im *Demian* Jungs Konzept des ›Individuationsprozesses‹ […] geradezu lehrbuchreif durchgeführt."[53] Walter Jahnke vermutet sogar eine „Umprägung vieler Motive" der literarischen Romantik am Werk, um dadurch „Erkenntnisse der Psychoanalyse Jungscher Prägung zu verdeutlichen".[54] Jedoch muss angesichts solcher Urteile stets die Vorsicht walten, den literarischen Text nicht in ein Deutungs-Korsett zu zwängen, das ihm viel zu eng ist. Schließlich darf nicht vergessen werden, dass sich auch mit der motivisch ebenfalls stark anklingenden Philosophie Nietzsches nicht alle Facetten des Romans erklären lassen.[55] Wie Christian Immo Schneider bemerkt, sei es daher müßig, bei *Demian* „fortwährend auf Jung hinzuweisen, als ob der Dichter dessen ›Lehre‹ nur habe popularisieren und nichts Eigenes zur Sache hinzufügen können."[56] Weder wollte Hesse ein Lehrbuch schreiben, noch psychoanalytische Erkenntnisse vermitteln. Und wenn er tatsächlich einer bestimmten „Sache" zu dienen meinte, dann wohl weniger der literarischen Reproduktion eines von außen zugetragenen Fachwissens als vielmehr der Möglichkeit, anhand der narrativen Verfahren seiner Prosa persönliche starke Wertungen erfahrbar werden zu lassen. Nicht zuletzt sah auch Jung in der Formensprache der Literatur ein der analytischen Psychologie gleichwertiges Potential zur Aufdeckung unbewusster Dispositionen des Selbst, wie Mario Bosincu nachweist.[57]

Von Versuchen einer Identifizierung Jungscher Kategorien wird daher in den hier zu untersuchenden Romanen und Erzählungen Abstand genommen, um die formal-ästhetischen Gesichtspunkte stärker ins Blickfeld zu rücken, mit denen Hesse bei seinen Leserinnen und Lesern ein Gespür für das unter einer Schicht präskriptiver Normen verborgene persönliche Gewissen zu wecken strebte. Wie das See-Gleichnis zeigte, besteht eine wesentliche Funktion der Kunst für ihn darin, zwischen Bewusstem und Unbewusstem flüssigere Beziehungen zu etablieren, um so diejenigen Bereiche starker Wertungen wahrnehmbar zu machen, die von Forderungen der Moral verdrängt wurden.[58] Was Hesse an Emmy und Hugo Ball über die Psychoanalyse schreibt, könnte demnach ebenso für seine Vorstellung von den erhofften Wirkungen der Kunst gelten: „Und so will und kann auch die heutige Psychoanalyse […] im Grunde kaum ein anderes Ziel haben als die Schaffung des Raumes in uns, in dem wir Gottes

---

[53] Günter Baumann: *„Es geht bis aufs Blut und tut weh. Aber es fördert …" – Hermann Hesse und die Psychologie C. G. Jungs.* In: *Hermann Hesse und die Psychoanalyse – „Kunst als Therapie"* (= 9. Internationales Hermann-Hesse-Kolloquium in Calw 1997). Hg. von Michael Limberg. Bad Liebenzell/Calw: Verlag Bernhard Gengenbach 1997. S. 42-60. Nachweis S. 50 f.

[54] Walter Jahnke: *Hermann Hesse. Demian. Ein er-lesener Roman.* Paderborn, München, Wien, Zürich: Schöningh 1984. Nachweis S. 52.

[55] Vgl. die Ausführungen in Kap. 3.2, S. 128 f.

[56] Christian Immo Schneider: *Hermann Hesse.* München: Verlag C. H. Beck 1991. S. 68.

[57] Mario Bosincu: *Wandering towards the Wilderness of the Unconscious: Hermann Hesse's depth-anarchism in* Die Nürnberger Reise. In: *Hermann-Hesse-Jahrbuch*, Bd. 11. Hg. von Michael Limberg. Würzburg: Königshausen & Neumann 2019. S. 119-141. Nachweis S. 123.

[58] Vgl. Zitat zu Anm. 17.

Stimme hören können.“[59] Hätte er diese Zeilen nicht an das tief religiöse Ehepaar Ball adressiert, hätte er statt „Gottes Stimme“ womöglich „Stimme des Gewissens“ geschrieben. So oder so greift er damit aber auf einen zentralen Gedanken seiner früheren Ausführungen zurück, der besagt, dass Künstler und Psychoanalyse auf ihre je eigene Weise Räume erschaffen, in denen das persönliche Gewissen wahrgenommen werden kann.

[59] Brief von Mitte Juni 1921. – DB Bd. 3, S. 410 f.

3.4 Religiöse Hintergründe

Der Anschein des Numinosen, den er dem Gewissen in seinem Brief an Emmy und Hugo Ball gibt, ist für Hesse alles andere als selbstverständlich, wie ein späterer Brief an Edmund Natter zeigt. Dort schreibt er: „Unser Gewissen ist eine hohe Instanz, aber ich zweifle daran, daß es immer die Stimme Gottes sei, und daß ihm die andre Instanz, der reine Lebenstrieb, gegenübersteht, ist gewiß ein Glück.“[1] Letztendlich bestreitet er mit diesen Worten die Möglichkeit der Existenz einer inneren *vox Dei* zwar nicht, doch scheint er die durch philosophische und psychologische Diskurse geprägte Interpretation des Gewissens als einer relativen, aufgrund moralischer Konventionen entstandenen Größe daneben gleichfalls anzuerkennen. Nicht zuletzt sieht er in der Spannung zwischen dieser kontingenten Größe und dem „reine[n] Lebenstrieb“ wohl auch deshalb „ein Glück“, weil sie die Etablierung eines geltende Normen reflektierenden, autonomen Gewissens geradezu herausfordert.

Dieser Herausforderung, die für ihn ebenso Chance wie Bürde bedeutet, begegnet Hesse nicht erst in den Schriften Freuds und Nietzsches, sondern bereits von frühester Kindheit an in der strengen pietistischen Frömmigkeit seines Elternhauses. Seinem „Eigensinn und Trotz“, den die Mutter schon dem Dreijährigen ins Stammbuch schreibt,[2] gilt die Hauptsorge einer auf Gottesfurcht und gläubigen Gehorsam ausgerichteten elterlichen Erziehung, die durch kalkulierte Zuwendung von Liebe und Liebesentzug die Fügsamkeit des kindlichen Willens bezweckt.[3] Beispiele der Anwendung dieser Praxis auf den jungen Hesse finden sich in dessen Briefen aus der Heilanstalt Stetten[4] oder der stark autobiographisch gefärbten Erzählung *Kinderseele* (1918/19).[5] Darin widerfährt dem kindlichen Ich-Erzähler die Reue für einen begangenen Diebstahl gerade dadurch, dass ihn sein Vater nicht körperlich züchtigt, sondern sich mit seiner Liebe und Fürsorge für einige Zeit von ihm abwendet. Das Resultat beschreibt der Erzähler wie folgt:

> Wenn ein Vater, so wie es in Geschichten und Traktätchen vorkam, im Zorn oder in der Betrunkenheit seine Kinder furchtbar prügelte, so war er eben im Unrecht, und wenn die Prügel auch weh taten, so konnte man doch innerlich die Achseln zucken und ihn verachten. Bei meinem Vater ging das nicht, er war zu fein, zu einwandfrei, er war nie im Unrecht. Ihm gegenüber wurde man immer klein und elend.[6]

[1] Brief vom 28.10.1947. – PdG, S. 788 f. Nachweis S. 788.
[2] Vgl. Hugo Ball: *Hermann Hesse. Sein Leben und sein Werk.* Berlin: S. Fischer Verlag 1927. S. 38.
[3] Vgl. die Ausführungen von Heinz Kittsteiner in Kap. 2.1, S. 69.
[4] Vgl. die Briefe vom 11. und 14.09.1892. – DB Bd. 1, S. 101-111.
[5] Vgl. Michael Kleeberg: *Sprachkunst zwischen Proust und Jung. Hermann Hesses* Kinderseele. In: *›Der poetischen Wahrheit nachgehe(n)‹. Der biographische Aspekt in Hermann Hesses Werk.* Hg. von Michael Limberg. [Ohne Ort]: Wehrhahn Verlag 2013. S. 91-100.
[6] *Kinderseele.* – SW Bd. 8, S. 179-210. Nachweis S. 207.

Der anfängliche Trotz gegen das abweisende Verhalten des Vaters verwandelt sich auf diese Weise in Selbstvorwürfe und schlechtes Gewissen, das sich nach und nach als ein den elterlichen Geboten vorauseilender Gehorsam etabliert. Es erhält somit Züge eines väterlichen Über-Ich. Dass die hier literarisch geschilderten Maßnahmen auch auf die real an Hesse vorgenommene Erziehung zutreffen, belegt u.a. folgende Bemerkung aus den Gedenkblättern an seinen Bruder Hans, der im Kindesalter ebenfalls unter den pietistischen Prinzipien der Eltern zu leiden hatte:

> Man hatte sich, als wir Kinder waren, viele Mühe damit gegeben, uns den ›Willen zu brechen‹, wie die fromme Pädagogik das damals nannte, und man hatte in der Tat allerlei in uns gebrochen und zerstört, aber gerade nicht den Willen, gerade nicht das Einmalige und mit uns Geborene, nicht jenen Funken, der uns zu Outsiders und Sonderlingen machte.[7]

Diese Erfahrung bestätigt auch eine kurze Schilderung seines Lebenslaufs, in der Hesse mitteilt, er sei als Kind „nicht leicht erziehbar [gewesen] und habe der pietistischen Erziehung, die ein Unterdrücken und Brechen der Individualität anstrebte, viele Schwierigkeiten bereitet.“[8] Die pädagogischen Maßnahmen der Eltern erreichen also ihren Zweck nicht ganz. Sie können das Gewissen ihres Sohnes zwar zunächst auf einen Obersatz pietistischer Normen verpflichten, doch scheint der junge Hesse deren Kontingenz bald zu ahnen, da er immer wieder dagegen rebelliert. Wie folgende Selbstaussage zeigt, kulminiert diese Entwicklung bereits im frühen Jugendalter:

> Fromm war ich aber nur bis etwa zum 13. Jahr. Bei meiner Konfirmation, mit 14 Jahren, war ich schon ziemlich skeptisch, und bald darauf begann mein Denken und meine Phantasie ganz weltlich zu werden, ich empfand, trotz großer Liebe und Verehrung für sie, doch die Art von pietistischer Frömmigkeit, in der meine Eltern lebten, als etwas Ungenügendes, irgendwie Subalternes, auch Geschmackloses, und revoltierte im Beginn der Jünglingsjahre oft heftig dagegen.[9]

Für die Empfindung des Subalternen der eigenen Religionszugehörigkeit sucht Hesse nach den Revolten seiner Jugendjahre immer wieder nach Erklärungen. Einen Ansatz scheint er darin zu finden, den Grund für seine tiefe Skepsis gegen jegliche Form autoritärer Gebote im Pietismus selbst zu sehen, da dessen „Sektierer- und Reformationsgeist“, wie er in einem Tagebuch schreibt, sich auch gegen die eigene religiöse Orientierung wende:

---

[7] *Erinnerung an Hans.* [1936] – SW Bd. 12, S. 331-373. Nachweis S. 356.
[8] *Lebenslauf.* [Geschrieben für das Nobel-Komitee, 1947] – SW Bd. 12, S. 69-71. Nachweis S. 69.
[9] *Biographische Notizen*. – SW Bd. 12, S. 16-22. Nachweis S. 18.

> Wäre ich in einer anständigen religiösen Tradition aufgewachsen, etwa als Katholik, so wäre ich wahrscheinlich zeitlebens dabei geblieben. So aber gehört es zu meiner Herkunft und Bestimmung, daß ich aus einer zwar intensiv religiösen, aber durchaus protestantisch-sektiererischen Tradition herkomme.[10]

Noch deutlicher formuliert Hesse sein kritisches Verständnis des Pietismus (und damit das Verständnis seiner eigenen „protestantisch-sektiererischen" Herkunft) in seinem *Kurzgefaßten Lebenslauf* (1921/24):

> Wenn es irgend denkbar wäre, daß ein Mensch sich persönlich eine Religion erwählte, so hätte ich aus innerster Sehnsucht gewiß mich einer konservativen Religion angeschlossen: dem Konfuzius, dem Brahmanismus oder der römischen Kirche. Ich hätte dies aber aus Sehnsucht nach dem Gegenpol getan, nicht aus angeborener Verwandtschaft, denn geboren bin ich nicht nur zufällig als Sohn frommer Protestanten, sondern bin auch dem Gemüt und Wesen nach Protestant (wozu meine tiefe Antipathie gegen die zur Zeit vorhandenen protestantischen Bekenntnisse durchaus keinen Widerspruch bildet). Denn der echte Protestant wehrt sich gegen die eigene Kirche wie gegen jede andere, weil sein Wesen ihn das Werden mehr bejahen heißt als das Sein.[11]

Die Selbstbezeichnung als „Protestant" verwendet Hesse demnach nicht in ihrer allgemeinen Bedeutung eines Angehörigen einer evangelischen Kirche, sondern als persönlichen Ausdruck seiner mit dem reformorientierten Protestantismus verbundenen Haltung gegenüber kirchlichen Institutionen gleich welchen Bekenntnisses. Anhand dieses freien Umgangs mit Begrifflichkeiten wird zudem deutlich, wie der protestantische Pietismus – dem strengen Gebotscharakter seiner Erziehungsmethoden trotzend – eine Kultur des Individualismus befördert, die sich über die Emanzipation von theologischen Lehrmeinungen hinaus auch auf literarischem Gebiet bemerkbar macht. So sieht Hesse in den Selbstbiographien pietistischer Gläubiger des 18. Jahrhunderts Vorläufer der insbesondere mit Goethe prominent werdenden Gattung der Autobiographie. Nicht zuletzt stellt er sich mit seinem *Kurzgefaßten Lebenslauf* selbst in diese Tradition, deren Fortbestehen bis in seine eigene Lebenszeit er auf die Säkularisierung bestimmter Bereiche der pietistischen Glaubenspraxis zurückführt:

> Die Beschäftigung mit dem eigenen Lebensgang, die Selbstprüfung, der Drang nach Selbsterkenntnis ist, auch wo die pietistische Prägung fehlt, ein Stück reformatorischen Geistes, wie denn der ganze deutsche Individualismus der neueren Zeit diese Herkunft verrät. Man kann diesen Individualismus und den ganzen etwas problematischen Geist der neuern deutschen Literatur beklagen und anklagen, von katholischer Seite ist dies oft geschehen, am geistvollsten und ernsthaftesten von Hugo Ball. Unsres Amtes jedoch ist es nicht, Geschichtskritik zu üben, sondern im Gewordenen die Notwendigkeit anzuerkennen, und aus dem Überkommenen das, was bestandene Kämpfe

[10] *(Nach einer Krankheit)* [Tagebuch 1920/1921] – SW Bd. 11, S. 628-654. Nachweise S. 634.
[11] *Kurzgefaßter Lebenslauf*. – SW Bd. 12, S. 46-63. Nachweis S. 56 f.

> und durchlittene Leiden in menschlich ergreifender Art aufbewahrt haben, der Gegenwart neu zu zeigen.[12]

Die Kritik am „deutsche[n] Individualismus", die er hier mit einem Hinweis auf Hugo Ball nur beiläufig erwähnt, greift er an anderer Stelle wieder auf. Er bezieht sich dabei auf Balls Werk *Die Folgen der Reformation* (1924), das bereits während des Ersten Weltkriegs entstanden und zunächst im Berner Exil-Verlag der *Freien Zeitung* unter dem Titel *Zur Kritik der deutschen Intelligenz* (1919) erschienen war. Die Grundaussage dieses Buches fasst Hesse wie folgt zusammen:

> Es macht für die neuere deutsche Geschichte und für die von der Welt am schärfsten getadelten Unarten deutschen Wesens, namentlich deutscher Politik, Luther und die Reformation verantwortlich. Natürlich ist das eine Übertreibung, hat doch Luther die Zwiespältigkeit im deutschen Charakter nicht erfunden und eingeführt, sondern ist nur ein besonders deutliches Beispiel dafür. Aber, die Übertreibung zugegeben, zu welcher ein während der Kriegszeit tief an Deutschlands schiefer und verfahrener Weltstellung leidender deutscher Geist immerhin ein gewisses Recht hatte – ist dies scharfe und ernste Buch einer der ehrlichsten und gründlichsten Versuche deutscher Selbstkritik, die ich aus der neueren Zeit kenne, und verdient sehr beachtet und diskutiert zu werden, mit der feigen Ablehnung ist es nicht getan.[13]

In ihrer Zeitdiagnostik stimmen Ball und Hesse demnach insofern überein, als sie in den politischen Verwerfungen der eigenen Gegenwart die Schattenseiten des neuzeitlichen Individualismus erkennen. In der Interpretation von deren Ursachen werden jedoch Unterschiede bemerkbar. Ball sieht ihren Ursprung allein in der Reformation, die zunächst individuelle Gewissensfreiheit garantiert, sie mit der *Confessio Augustana* (1555) jedoch wieder einschränkt und allein dem jeweiligen Landesherrn überträgt, ihm damit *de jure* „egozentrische Selbstüberhebung" und obrigkeitliche Willkür zugesteht.[14] Für Hesse ist die Reformation hingegen selbst eine Folge jenes historischen Autoritätsverlusts der katholischen Kirche, wie er ihn u.a. bei Jacob Burckhardt beschrieben findet.[15]

Dennoch bezeichnet er Balls Werk als „großartigsten, ehrlichsten und tiefsten Versuch Deutschlands […], sich der verhängnisvollen Mächte im eigenen Gewissen bewußt zu wer-

---

[12] *Aus deutschen Selbstbiographien.* [1925] – SW Bd. 18, S. 488 f. Nachweis S. 489.

[13] *Erinnerung an Lektüre.* [*Die Neue Rundschau*, September 1925] – SW Bd. 18, S. 524-533. Nachweis S. 526.

[14] Hugo Ball: *Die Folgen der Reformation.* München/Leipzig: Duncker & Humblot 1924. S. 7. – Zu seinen Ausführungen bzgl. der *Confessio Augustana* macht Ball folgende Anmerkung: „Mit ihr verzichteten Luther und Melanchthon feierlich auf die individuelle Gewissensfreiheit, die das ursprüngliche Evangelium Luthers gewesen war. Die Confessio Augustana konstituierte eine neue (protestantische) Kirche, die in ihrem Verhältnis zur weltlichen Macht beispiellos in der Geschichte dasteht. Sie sanktionierte im Namen Gottes die staatliche Willkür und setzte durch Verleihung des geistlichen Patronats an den Landesvater so viele protestantische Päpste ein, als es protestantische Fürsten gab." – Ebd., S. 146.

[15] Vgl. die Ausführungen in Kap. 3.1, S. 115 f.

den, die zur geistigen und sittlichen Entartung des neueren Deutschland und zu seiner innern Mitschuld am Weltelend und am Weltkrieg führten."[16] Der destruktiven Sittlichkeit deutscher Selbstüberheblichkeit begegne Ball durch „das immer wache, immer quellende Bedürfnis nach einem Gottesleben, nach einer Sinngebung unsres Tuns und Denkens, nach einer überzeitlichen, dem Streit und der Mode entrückten Norm des Denkens und Gewissens."[17] In diesem Moment der Suche sieht Hesse offenbar auch Parallelen zu sich selbst, kreisten seine Gespräche mit Ball doch fortwährend um folgendes Thema:

> Wo ist der Punkt, von welchem aus diese ganze Hölle von Krieg, Korruption, Entseelung zu überblicken und zu überwinden ist? Wo kann man anknüpfen, um auf Erden wieder etwas wie Geist, etwas wie Würde, etwas wie Sinn und Schönheit zu ermöglichen? Diese Frage war uns gemeinsam. Die Wege, auf denen wir Antwort suchten, führten uns weit auseinander.[18]

Hugo Ball sucht sein Heil in einem „entschiedeneren Katholizismus".[19] Hesse ist dieser Weg hingegen versperrt, da er die von Ball am Protestantismus kritisierten Eigenschaften auch an der römischen Kirche wahrnimmt. In einem autobiographischen Text schildert er seine Eindrücke diesbezüglich anhand einer Darstellung seiner eigenen religiösen Entwicklung, die nach der pietistisch geprägten Kindheit und Jugend eine zweite „Welle christlicher Beeinflussung" für die Erwachsenenjahre des Mitte-Vierzigjährigen vermerkt:

> Es kam auch nochmals eine Welle christlicher Beeinflussung, durch den Umgang mit einigen Katholiken von hohem geistigen Rang, namentlich mit meinem Freunde Hugo Ball, dessen unerbittliche Kritik der Reformation ich anerkennen konnte, ohne doch Katholik zu werden. Ich sah damals auch ein wenig vom Betrieb und der Politik der Katholiken, und ich sah, wie ein Charakter von der Reinheit und Größe Hugo Balls von seiner Kirche und ihren geistigen und politischen Vertretern, je nach der Konjunktur, bald propagandistisch benutzt, bald fallengelassen und verleugnet wurde. Es war offenbar auch diese Kirche kein idealer Raum für Religion, es war offenbar auch hier Streberei und Wichtigtun, Gezänk und roher Machtwille am Werk, es zog sich offenbar auch hier das christliche Leben gern ins Private und Verborgene zurück.[20]

Seinen eigenen Glauben praktiziert Hesse folglich ebenfalls im Privaten, wenn auch nicht immer im Verborgenen. Die Religiosität der christlichen kirchlichen Gemeinschaften ist

---

[16] *Briefe eines Frühvollendeten.* (Vorwort zu dem von Emmy Ball-Hennings 1929 bei S. Fischer hg. Band *Hugo Ball. Sein Leben in Briefen und Gedichten.* Geschrieben Anfang Oktober 1928. Vorabdruck in *Die Neue Rundschau*, Dezember 1928) – SW Bd. 19, S. 99-107. Nachweis S. 102.
[17] Ebd., S. 104.
[18] Ebd., S. 106.
[19] Hugo Ball: *Die Flucht aus der Zeit.* [1927] Hg. und kommentiert von Eckhard Faul und Bernd Wacker. Göttingen: Wallstein Verlag 2018. S. 291.
[20] *Mein Glaube.* [1931] – SW Bd. 12, S. 130-134. Nachweis S. 133.

ihm zu streng auf ihre jeweiligen konfessionellen Lehrmeinungen ausgerichtet und bietet zu wenig Raum für die Anerkennung divergierender Glaubensvorstellungen, gleich ob sich diese innerhalb der eigenen oder in einer fremden Kirche finden. Sein privates Bekenntnis, das er 1931 in *Mein Glaube* darlegt, gilt daher weniger der inhaltlichen Begründung seiner persönlichen religiösen Überzeugung als vielmehr dem Befund einer Parität zwischen den Religionen. Dieser Befund verdanke sich, wie er schreibt, seiner Herkunft aus einer Missionarsfamilie, deren Mitglieder trotz ihres strenggläubigen Pietismus heimliche Sympathien für die vielerlei Formen hinduistischer Frömmigkeit in den ihnen zugeteilten Missions-Distrikten hegten. Es ist kaum zu unterscheiden, ob es ein Ausdruck der Verwunderung oder des Stolzes ist, wenn Hesse hierbei betont, dass gleichwohl „erst in einem meiner Vettern und mir die Erkenntnis durchbrach, daß es nicht eine Rangordnung der Religionen gebe".[21] Die weitere Entwicklung fasst er dann mit folgendem Satz zusammen:

> In meinem religiösen Leben spielt also das Christentum zwar nicht die einzige, aber doch eine beherrschende Rolle, mehr ein mystisches Christentum als ein kirchliches, und es lebt nicht ohne Konflikte, aber doch ohne Krieg neben einer mehr indisch-asiatisch gefärbten Gläubigkeit, deren einziges Dogma der Gedanke der Einheit ist.[22]

Die frühe Begegnung mit den in seinem Elternhaus zahlreich vorhandenen Überlieferungen indischer Kultur war für Hesse wohl entscheidend, um in der Vielfalt der Religionen die Möglichkeit für ein gleichberechtigtes Nebeneinander „ohne Krieg" zu sehen.[23] So führt der Theologe Hans Küng die Entstehung eines „globalen ökumenischen Bewußtseins" auf diesen Hintergrund der religiösen Vita des Dichters zurück:

> Hermann Hesse wußte, daß Religion nicht nur aus Dogmatik, Moral und Ritual besteht, sondern auf Gotteserfahrung und Selbsterfahrung beruht. […] Früher als alles andere hat er erfahren, daß es gewaltige Unterschiede zwischen den Religionen, aber auch gewaltige Gleichwertigkeiten in den Religionen gibt. Er ist so für viele zum frühen Exponenten eines globalen ökumenischen Bewußtseins im 20. Jahrhundert geworden: international, aufgeklärt, universal gebildet.[24]

---

[21] *Mein Glaube.* – SW Bd. 12, S. 131.
[22] Ebd., S. 133.
[23] In der Gleichberechtigung verschiedener Glaubensrichtungen im Hinduismus sieht wiederum Martin Kämpchen ideale Voraussetzungen für ein integratives Religionsverständnis: „Während den Monotheismen ein im Wortlaut fester Kanon heiliger Schriften zugrunde liegt, verfügt der Hinduismus über ein Konvolut von narrativem Material, das ungeordnet – ungezähmt – vielschichtig und in sich vielfach widersprüchlich – stets dynamisch in Bewegung ist. Darum wird niemals eine bestimmte Aussage, eine bestimmte ›Wahrheit‹ oder ein Gesetz festgeschrieben, sondern eine bestimmte ›Wahrheit‹ sieht aus verschiedenen Blickwinkeln immer anders und neu aus. Dieser *Perspektivismus* bestimmt das Hindu-Denken und -Fühlen. […] Ich nenne es das *Sowohl-Als-Auch*-Denken." – Martin Kämpchen: *Der Hinduismus als Denkweise. Hermann Hesses Beziehung zu Indien.* In: *Hermann-Hesse-Jahrbuch*, Bd. 7. Hg. von Mauro Ponzi. Würzburg: Königshausen & Neumann GmbH 2015. S. 29-39. Nachweis S. 34. Hervorhebungen im Original.

Ob Küng bei Hesse Anregung für den Gründungsgedanken der von ihm mit ins Leben gerufenen *Stiftung Weltethos* fand, sei dahingestellt. Karl-Josef Kuschel, ehemaliger Vizepräsident der Stiftung, sieht in den Werken des Dichters immerhin einige Anknüpfungspunkte.[25] Für ihn ist Hesse ein „Vordenker des interreligiösen Dialogs".[26] In seiner auf breiter Quellenbasis angelegten Studie *Im Fluss der Dinge. Hermann Hesse und Bertolt Brecht im Dialog mit Buddha, Laotse und Zen* (2018) untersucht Kuschel Hesses umfangreiche Rezeptionsgeschichte hinduistischer, buddhistischer und taoistischer Denk- und Glaubensformen sowie deren Verarbeitung zu einem literarischen Di- oder vielmehr Trialog in *Siddhartha*.[27]

Spätestens seit Adrian Hsias Analyse *Hermann Hesse und China* (1974) ist es in der Hesse-Forschung Konsens, dass die taoistische Perspektive durch den Fährmann Vasudeva in die Handlung dieses Romans eingeführt wird. Sie zeigt dem Protagonisten die Möglichkeit einer undogmatischen, sich auf keinen festen Lehrkanon stützenden Form der Gottes- oder Heilserfahrung. Dass die taoistische Religiosität Vasudevas im Gegensatz zu Hinduismus und Buddhismus keine Bekenntnisse oder Riten von ihm fordert, die mit seinen inneren Überzeugungen nicht in Einklang zu bringen wären, bestätigt Siddhartha in der Wahl seiner eigenen unorthodoxen Religiosität. In dessen „Individualisierung und Subjektivierung einer ebenso unverwechselbaren wie unverzichtbaren persönlichen Sinnsuche" sieht Karl-Josef Kuschel nicht zuletzt einen „europäischen Zug" des Romans.[28]

Er weist damit auf eine Deutungsperspektive hin, die den Hintergrund von Hesses Sympathien für das subjektive Religionsverständnis seines Protagonisten erhellen kann. Wie ein Tagebucheintrag aus der Entstehungszeit des *Siddhartha* verrät, versteht sein Autor den Buddhismus als Reform des hinduistischen Brahmanismus und setzt ihn aufgrund seiner Tendenz zur „Verinnerlichung" in Analogie zur protestantischen Reformation.[29] Liest man den Roman unter diesem Aspekt, spiegelt sich darin eine Auffassung der Geschichte der Reformation als einer Entwicklung hin zu einer immer stärkeren Individualisierung religiösen

[24] Hans Küng: *Nahezu ein Christ? Hermann Hesse und die Herausforderung der Weltreligionen.* In: Walter Jens, Hans Küng: *Anwälte der Humanität. Thomas Mann, Hermann Hesse, Heinrich Böll.* München: Kindler Verlag GmbH 1989. S.159-240. Nachweis S. 234 f. – Hesses „ökumenisches Paradigma" sieht Küng zudem als Teil eines postmodernen „Ethos der Verantwortung", vgl. ders.: *Hermann Hesse als ökumenische Herausforderung*. In: *Hermann Hesse und die Religion. Die Einheit hinter den Gegensätzen.* Hg. von Friedrich Bran u. Martin Pfeifer. Bad Liebenzell/Calw 1990. S. 57-86. Nachweise S. 57 und 76.

[25] Karl-Josef Kuschel: *Hermann Hesse und die Suche nach einem Menschheitsethos.* In: *Hermann Hesses* Siddhartha. (= Beiträge zum 11. Internationalen Hermann-Hesse-Kolloquium in Calw 2002), hg. von Michael Limberg. Stuttgart: Staatsanzeiger-Verlag 2002, S. 116-133. Hier S. 129.

[26] Vgl. ders.: *Hermann Hesse. Auf der Suche nach einer geistigen Einheit der Welt.* In: Karl-Josef Kuschel: *Leben ist Brückenschlagen. Vordenker des interreligiösen Dialogs.* Ostfildern: Patmos-Verlag 2011. S. 177-234.

[27] Die Rezeption und literarische Bearbeitung des Zen-Buddhismus erfolgte bei Hesse erst nach Fertigstellung des *Glasperlenspiels*, liegt also außerhalb des Untersuchungsrahmens dieser Arbeit. Eine detaillierte Darstellung von Hesses Auseinandersetzung mit Zen findet sich bei Kuschel 2018, S. 335-378.

[28] Karl-Josef-Kuschel: *Im Fluss der Dinge. Hermann Hesse und Bertolt Brecht im Dialog mit Buddha, Laotse und Zen.* Ostfildern: Patmos-Verlag 2018. S. 321.

[29] Vgl. Kap. 4.2, Zitat zu Anm. 87.

Bekennens, die sich bis in Hesses eigene Gegenwart und Biographie hinein fortsetzt. Die nicht auf objektiver Erkenntnis, sondern auf subjektivem Erlebnis beruhende Frömmigkeit seines Protagonisten kann daher, wie er in *Mein Glaube* schreibt, als Ausdruck seines pietistischen Erbes verstanden werden: „Daß mein ›Siddhartha‹ nicht die Erkenntnis, sondern die Liebe obenan stellt, daß er das Dogma ablehnt und das Erlebnis der Einheit zum Mittelpunkt macht, mag man als ein Zurückneigen zum Christentum, ja als einen wahrhaft protestantischen Zug empfinden.“[30]

Wie in seinem *Kurzgefaßten Lebenslauf* so verwendet Hesse auch hier die Bezeichnung „protestantisch“ nicht im engen, lutherisch-orthodoxen Sinn, sondern als Ausweis seiner „Protest“-Haltung gegen jegliche Form der Dogmatisierung und Institutionalisierung des Glaubens. Diese Haltung speist sich im Wesentlichen aus dem Geist des Pietismus, der seinem Grundsatz nach der Verschulung des reformatorischen Erbes durch „Umorientierung des religiösen Denkens von der reinen Lehre auf das fromme Leben“ entgegenwirken und so zu einem gelebten Glauben zurückfinden will.[31] Der damit einhergehende Zweifel an der Autorität der eigenen Kirche kann zu einer Verinnerlichung und Intensivierung der individuellen Bekenntnissuche führen, die kein Dogma mehr anerkennt. Im Roman entspricht dieser sich von allen institutionellen Bindungen befreienden Glaubenshaltung die durch den Fährmann Vasudeva repräsentierte „verborgene Weisheit des Lao Tse mit ihrer mystischen Dynamik“[32]. Durch sie sieht sich Siddhartha in seiner subjektiven, von theologischen Lehrmeinungen unabhängigen Heilssuche bestätigt.

Wie zudem folgende Aussage aus *Mein Glaube* nahe legt, gestaltet Hesse mit der Lebensgeschichte seines Protagonisten zugleich sein eigenes literarisches Credo: „ich habe auch einmal, vor etwas mehr als zehn Jahren, den Versuch gemacht, meinen Glauben in einem Buche niederzulegen. Das Buch heißt ›Siddhartha‹“[33]. Die religiöse Innerlichkeit und Vertrautheit mit fernöstlicher Mystik, die er seinem Protagonisten darin zuschreibt, spielen folglich auch in Hesses realem Leben eine nicht unwesentliche Rolle für seine persönliche Entwicklung individueller Glaubensvorstellungen. So sieht er nach einer Selbstaussage aus dem Jahre 1946 den „christliche[n] und nahezu völlig unnationalistische[n] Geist [s]eines Elternhauses“ sowie die „Lektüre der großen Chinesen“ als „starke und lebenslänglich nachwirkende Einflüsse“, die ihn „erzogen, geprägt und gebildet“ haben.[34] Wie die Begegnung mit Vasudeva in Siddhartha den Glauben an die Möglichkeit einer Heilserfahrung ohne Dogma

[30] *Mein Glaube.* – SW Bd. 12, S. 132.
[31] Johannes Wallmann: *Der Pietismus.* Göttingen: Vandenhoek & Ruprecht 2005. S. 39.
[32] SW Bd. 12, S. 133.
[33] SW Bd. 12, S. 130.
[34] Geleitwort zur Neuausgabe von *Krieg und Frieden*. – PdG, S. 770.

bestärkt, so findet Hesse für diesen Glauben immer wieder Bestätigung in der Auseinandersetzung mit taoistischen und anderen Formen der Mystik, sowie der in Teilen ebenfalls mystischen Bekenntniskritik des Pietismus.

Worin besteht aber die konkrete Heilserfahrung, die er seinem Protagonisten nach langer Suche endlich zuteil werden lässt? Darüber bewahrt der Text Schweigen. Aus dem Munde Vasudevas vernimmt man jedoch, dass diese Erfahrung ohnehin nicht in Worte gefasst werden kann.[35] Der Fährmann bringt damit zum Ausdruck, was im ersten Spruch des *Taoteking* (7. Jh. v. Chr.) wie folgt formuliert wird: „Der Sinn, der sich aussprechen läßt, ist nicht der ewige Sinn."[36] Der Inhalt oder „ewige Sinn" von Siddharthas mystischer Heilserfahrung würde also durch begriffliche Wiedergabe bis zur Unkenntlichkeit entstellt werden. Argumentativ verfährt der Text hier nach der Logik der negativen Theologie, die ein positives, d.h. prädikativ bestimmendes Aussagen über das Absolute oder Göttliche vermeidet, da sie damit dessen wahre Beschaffenheit negieren würde.[37] Wie die Romananalyse zeigt, werden von Hesse neben diesem argumentativen aber auch zahlreiche formal-stilistische Mittel aufgewendet, um auf die Unbestimmbarkeit des Göttlichen aufmerksam zu machen.[38] Nicht zuletzt liegt in dieser Unbestimmbarkeit eine Bedingung der Möglichkeit, theologisch begründete, das Gewissen verpflichtende Normen immer wieder zu hinterfragen.

Es ist daher wenig erstaunlich, wenn die Zeugnisse negativer Theologie seltener im Zentrum orthodoxer Glaubenslehren als vielmehr in deren spekulativen Randbereichen, namentlich in der Mystik, zu finden sind. Neben dem Taoismus interessieren Hesse hier auch die Überlieferungen christlicher, islamischer und jüdischer Mystik. In Rezensionen weist er beispielsweise auf Dschelal ed din Rumis *Mesnevi* (1273),[39] die *Chassidischen Bücher* (1927) von Martin Buber[40] und immer wieder auf Neuausgaben mittelalterlicher mystischer Literatur hin. Zu nennen wären etwa die *Theologia deutsch* (14. Jh.)[41] oder Werke von Nikolaus Cusanus[42] und Meister Eckhart.[43] Zu Letzterem äußert er sich in einem Beitrag der *Neuen Rundschau* auch in Bezug auf dessen negative Theologie, die sich vor ihren eigenen spekulativen

[35] Vgl. Kap. 4.2, Zitat zu Anm. 189.
[36] Lao Tse: *Taoteking. Das Buch des Alten vom Sinn und Leben.* Hg. und übers. von Richard Wilhelm. Düsseldorf, Köln: Eugen Diederichs Verlag [11]1957. S. 41.
[37] Zum Einfluss der negativen Theologie auf die Literatur der Moderne vgl. das Vorwort in: *Negative Theologie heute? Zum aktuellen Stellenwert einer umstrittenen Tradition.* Hg. von Alois Halbmayr und Gregor Maria Hoff. Freiburg: Verlag Herder 2008. S. 9-17. Hier S. 11 f.
[38] Vgl. die Formanalyse in Kap. 4.2, S. 270-294.
[39] *Meisterwerke orientalischer Literaturen.* (*Der Tag*, Berlin, 26.06.1914) – SW Bd. 17, S. 332-336. Nachweis S. 333.
[40] Vgl. die Ausführungen auf S. 160 f.
[41] *Alter Wein in neuen Schläuchen.* (*Münchner Zeitung*, 27.11.1907) – SW Bd. 16, S. 257-266.
[42] *Vom Wissen des Nichtwissens. Von Nikolaus Cusanus.* (*Vivos voco*, Juli 1920) – SW Bd. 18, S. 172.
[43] *Meister Eckharts mystische Schriften. Übertragen von Gustav Landauer. Neu herausgegeben von Martin Buber.* (*Wissen und Leben*, 15.01.1921) – SW Bd. 18, S. 214 f.

Abgründen offenbar nicht immer sicher war. Nach Hesses Urteil schien Meister Eckhart zudem zwischen Orthodoxie und Mystik zu schwanken:

> Daß er, seinem Willen nach, Katholik, Dominikaner und gläubiger Verehrer des heiligen Thomas war, ist nachzuweisen nicht schwer. Daß er trotzdem in der leidenschaftlichen Einseitigkeit seiner Mystik und seines religiösen Erlebens die dogmatischen Grenzen gesprengt und im Kampf um das Aussprechen des Unaussprechlichen sich dem Dämonischen genähert hat, scheint mir nicht minder wahr.[44]

Seine ersten Begegnungen mit der Mystik hatte Hesse nach eigenen Angaben bereits im Kindesalter. Als er für einige Tage das Krankenbett hüten musste, hielt ihm Johannes Claassen, ein Mitarbeiter seines Vaters im Calwer Missionsverlag, erbauliche Reden. Dieser „Protestant und kirchenfremde Mystiker" genoss aufgrund seiner Belesenheit in „den Mystikern Tauler, Seuse und Eckehart" bei Johannes Hesse hohes Ansehen, erweckte bei ihm mit seinem „Privatheiligen und Meister Jakob Böhme" jedoch auch ein gewisses Misstrauen.[45] Vielleicht waren es die Reden des Herrn Claassen, die Hesse zu seiner an Abraham von Franckenberg angelehnten Nachdichtung *Jakob Böhmes Berufung* (1922) anregten.[46] Vielleicht sah er in den darin vorgenommenen Schilderungen verschiedener Erweckungserlebnisse des Mystikers aber auch lediglich eine Art Fingerübung für die letzten Kapitel seines *Siddhartha*, den er im gleichen Jahr fertig stellte.

Dass er die Lebensgeschichte eines indischen Brahmanensohnes als Rahmen für die Auseinandersetzung mit dem „Aussprechen des Unaussprechlichen" wählte, mag auch daran liegen, dass ihm das Bewusstsein für die damit verbundenen Aporien in den Veda-Hymnen des 2. Jahrtausends v. Chr. bereits voll entwickelt scheint. So schreibt er in einer Rezension zu Martin Bubers unter dem Titel *Ekstatische Konfessionen* (1909) erschienener Sammlung mystischer Erlebnisberichte:

> Weder die Wucht des mystischen Erlebens, noch die Darstellbarkeit des Erlebten, der göttlichen Einheit, erscheint auf dem langen Wege durch die Jahrtausende irgend vervollkommnet oder wesentlich verändert, als es in den ältesten indischen Zeugnissen und der vedischen Atmanlehre besteht.[47]

An dieser Einschätzung scheint Hesse auch noch während seiner Arbeit am *Indischen Lebenslauf* im *Glasperlenspiel* festzuhalten.[48] Doch wird er in den Zwischenkriegsjahren zu-

[44] *Notizen zu neuen Büchern.* (*Neue Rundschau*, März 1933) – SW Bd. 20, S. 33-46. Nachweis S. 36 f.
[45] *Herr Claassen.* [1936] – SW Bd. 12, S. 405-425. Nachweise S. 411 und 423.
[46] *Jakob Böhmes Berufung.* – SW Bd. 9, S. 332-334.
[47] *Ekstatische Konfessionen.* (*Württemberger Zeitung*, Stuttgart 01.06.1909) – SW Bd. 16, S. 377 f. Dort S. 378.
[48] Vgl. die Ausführungen in Kap. 4.5, S. 448 ff.

dem – und abermals durch die Lektüre von Schriften Martin Bubers – zu einer erneuten, vom Ballast ihrer pädagogischen Zweckgebundenheit befreiten Beschäftigung mit pietistischen Glaubenszeugnissen angeregt. Die Anregung erfolgt wenn auch nicht allein, aber anhand von Rezensionsnachweisen gut belegbar, durch Bubers *Die chassidischen Bücher* (1927). Diese Sammlung legendenhafter Geschichten bespricht Hesse kurz nach ihrem Erscheinen mehrmals und vergleicht die darin zum Ausdruck gebrachte Frömmigkeit mit jener, in der er selbst aufgewachsen ist. So schreibt er: „Der Chassidismus ist die letzte wahrhaft große und tiefe religiöse Bewegung in Europa gewesen, in manchen Zügen dem gleichzeitigen protestantischen Pietismus verwandt […].“[49] Die hier angedeutete Verwandtschaft zwischen Chassidismus und Pietismus erwähnt Hesse auch in einer weiteren Rezension:

> Durch die Schriften Martin Bubers, hauptsächlich durch seine deutschen Ausgaben der Chassidischen Legenden, ist mir im Laufe der letzten zehn Jahre eine wirkliche Bereicherung zuteil geworden. Die mir durch Buber erschlossene Seite des Judentums, eben die chassidische, hat mit der Welt meiner religiösen Herkunft, der pietistischen, so viel Verwandtes, daß ich mich schon beim ersten Kennenlernen in ihr ganz heimatlich fühlen konnte. Die christliche Mystik, das indische Vedanta und der Chassidismus sind die drei Reiche hoher Frömmigkeit, in denen ich meinen eigenen Glauben in den verschiedenen Phasen meines Lebens am innigsten bestätigt fand.[50]

Wie der letzte Satz nahe legt, zählt Hesse den Pietismus zur christlichen Mystik. Die neuere Pietismus-Forschung geht jedoch davon aus, dass die Mystik lediglich ein Teilbereich der von vielen heterogenen Einflüssen geprägten pietistischen Frömmigkeitsbewegung war.[51] Vielleicht hebt Hesse das Mystische hier aber auch nur deshalb hervor, weil er darin das verbindende Element zum Chassidismus sieht, der für Buber die Manifestation einer „letzten und höchsten Entwicklung der jüdischen Mystik“ war. Wenngleich er hinzufügt „der Chassidismus ist kein Pietismus“,[52] betont Buber in seinen Werken dennoch immer wieder den in allen Religionen vorzufindenden universellen Grundcharakter mystischer Erfahrungen. Dieser bestehe nicht zuletzt darin, dass sich trotz aller Bezeugung seiner Wirklichkeit der Gegenstand einer solchen Erfahrung jeder Form der Mitteilung entzieht und sowohl seinem Ausdruck als auch allen anderen Gegenständen gegenüber in einem Verhältnis der „Verborgenheit“ steht, wie David Groisers bemerkt.[53]

---

[49] *Umfrage bei den besten Autoren über das beste Buch des Jahres.* (*Das Tagebuch*, Berlin, 03.12.1927) – SW Bd. 19, S. 58.
[50] *Verwandtes.* (*Der Jude*, Berlin, März 1928) – SW Bd. 20, S. 377 f.
[51] Vgl. den Forschungsüberblick bei Wallmann 2005, S. 24 f. Wallmann konstatiert hingegen ebenfalls eine Ähnlichkeit zwischen Pietismus und Chassidismus (ebd. S. 21).
[52] Martin Buber: *Die chassidischen Bücher.* Berlin: Schocken Verlag 1927. S. 13.
[53] Vgl. dessen Einleitung zu Martin Buber: *Ekstatische Konfessionen.* [1909] Gütersloh: Gütersloher Verlagshaus 2012. S. 13-43. Nachweis S. 38.

Neben dieser abstrakten Gemeinsamkeit dürften Hesse aber auch die konkreten historischen Gegebenheiten interessiert haben, die Buber in seiner Beschreibung der chassidischen Frömmigkeitsbewegung anführt. Deren Entstehung im Polen und Galizien des frühen 18. Jahrhunderts verdankt sich demnach einer Abkehr von der „Gesetzesherrschaft" der dortigen Talmudgelehrten und einer Erneuerung des Gemeindelebens durch eine auf den Pfaden der Mystik wandelnde Suche nach „Gottnähe". Das brachte den Chassidismus in Konflikt nicht nur mit der talmudischen Orthodoxie, sondern auch mit der Haskala, der jüdischen Aufklärungsbewegung, und beförderte in einigen chassidischen Gemeinden „Wundertuerei" und „Sektenwesen", im Allgemeinen aber eine Neubelebung des Glaubens.[54]

Diese – hier nur grob skizzierte – Entwicklung des Chassidismus ist wahrscheinlich mit ein Grund dafür, dass Hesse im Pietismus ein verwandtes Phänomen erblickte. Zumindest lassen sich anhand seines *Schwäbischen Lebenslaufs* (1934) einige Parallelen erkennen. So verortet Hesse die in Bezug auf Schwaben beschriebene regionale Entstehung und Verbreitung des Pietismus ebenfalls in einem Spannungsfeld zwischen (protestantischer) Orthodoxie und rationalistischer Aufklärung. Auch wenn es sich um einen fiktionalen Text handelt, der ursprünglich in den Romankorpus des *Glasperlenspiels* aufgenommen werden sollte, steht der *Schwäbische Lebenslauf* aufgrund seines Faktenreichtums der Historiographie nahe. Hesse hatte sich für die Ausarbeitung umfangreichen Studien der Geschichte des Pietismus gewidmet.[55] Er wollte die epochenspezifischen Diskurszusammenhänge bzw. die zu Beginn des 18. Jahrhunderts in Schwaben kursierenden „Bewegungen, Probleme, Sehnsüchte, Irrtümer und Denkformen"[56] möglichst wirklichkeitsgemäß nachzeichnen. Seinen Protagonisten, einen jungen Theologiestudenten am Tübinger Stift, lässt er deshalb neben den allgemeinen religiösen Umtrieben im Land auch den akademischen Streit zwischen Philosophen und Theologen einerseits, sowie zwischen Theologen und Theologen andererseits, miterleben:

> An der Landeshochschule Tübingen war zu jener Zeit das geistige Leben recht lebendig, wenigstens in der theologischen und philosophischen Fakultät. Die mathematisch und aristotelisch unterbauten, von Frankreich und Holland stark beeinflußten Systeme wurden alle, wenn nicht gelehrt so doch diskutiert, das jüngste und bestechendste war das des Leibniz. Es bestand Spannung und kämpferische Atmosphäre sowohl zwischen den Philosophien und der lutherisch orthodoxen Theologie, wie auch zwischen

[54] Vgl. Buber 1927, S. 17-19.

[55] Aus diesem Grund fand der Text auch keine Aufnahme in das *Glasperlenspiel*, wie folgende Zeilen an Wilhelm Gundert bestätigen: „Ich hatte mich auf Pietismus, Zinzendorf, Bengel, Oetinger, sowie auf andere Stücke Kulturgeschichte des 18. Jahrhunderts zu umfänglich und detailliert eingelassen, größtenteils einfach weil die Lektüre mich als Revision unseres religiösen Erbes mit fortzog und ich von einem ins andere kam, bis auf das Durchstöbern damaliger Gesangbücher etc. etc. Darüber ging die Dichtung flöten […]." – Brief vom 17.10.1934, in: *Materialien zu Hermann Hesse „Das Glasperlenspiel". Erster Band*. Hg. von Volker Michels. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag 1973. S. 98.

[56] *Schwäbischer Lebenslauf.* – SW Bd. 5, S. 602-655. Nachweis S. 620.

> dieser und dem jungen Pietismus. Noch kampflustiger war das religiöse und kirchliche Leben des Volkes, das mancherorts an Kirche und Luthertum schonungslos Kritik übte. Es begannen überall separatistische Bewegungen, d.h. es taten sich da und dort einige fromme Laien als ›Erweckte‹ zusammen […].[57]

Diese und andere Stellen des *Schwäbischen Lebenslaufs* vermitteln das Bild einer vor allem von philosophischen und theologischen Auseinandersetzungen geprägten Diskursgeschichte, in der Hesse eine Voraussetzung für die Etablierung des Pietismus in Schwaben sieht. Dass dazu auch die Neigung zu „separatistische[n] Bewegungen" gehört, erinnert wiederum an parallele Erscheinungen im Chassidismus („Sektenwesen"). Hesse schildert das Wirken sektiererischer Kreise des Weiteren am Beispiel der Gemeinschaft der „Inspirierten", einer in Europa und Nordamerika agierenden religiösen Erweckungsbewegung,[58] und ihres geistlichen Oberhaupts in Schwaben, Johann Friedrich Rock.[59]

Ein Besuch dieses Johann Friedrich Rock am Tübinger Stift sorgt für Kontroversen mit den dort lehrenden Theologen und gewinnt einige Studierende der theologischen Fakultät für dessen Ideen. Der Protagonist der Erzählung gerät durch diese Ereignisse in Zweifel über die Rechtgläubigkeit der lutherischen Orthodoxie, schließt sich aber keineswegs den Sektierern um Rock an, auch keinem der im Text ebenfalls genannten Anhänger des Mystikers Jakob Böhme,[60] sondern widmet sich umso mehr seiner eigentlichen Passion: der Musik. Sie weckt in ihm bisweilen ebensolche Zweifel an den konfessionell geprägten Formulierungen seines Glaubens wie die Reden der Sektierer und Mystiker, bringt ihn sogar in „Gewissensnöte". Doch scheint sie ihm auch stets einen Ausweg zu weisen, wenn die Zweifel einmal wieder kein Ende nehmen wollen:

> etwas in ihm aber widerstrebte beharrlich der letzten Verzweiflung und Zerknirschung, und dies Etwas hing aufs innigste mit seiner Musikfreude zusammen. Auf dem langsamen Wege zur Versöhnung seiner Gewissensnöte mit seiner Musikliebe wurde ihm gleich in der ersten Tübinger Zeit Dr. Martin Luther ein mächtiger Helfer, denn er entdeckte dessen Lobrede auf die Musik von Jahr 1538 [sic], aus welcher er manche Stellen auswendig wußte […].[61]

Dass der Protagonist in Martin Luther Bestätigung für seine musikalischen Neigungen findet, ist hier keineswegs als Zeichen der Versöhnung mit der Amtskirche zu verstehen. Vielmehr zeigt es, dass es neben den normativen Bestimmungen der lutherischen Orthodoxie, die gewissermaßen den Obersatz seines Gewissens bilden, auch noch ein „Etwas" gibt, das

[57] *Schwäbischer Lebenslauf.* – SW Bd. 5, S. 643.
[58] Vgl. Wallmann 2005, S. 177 ff.
[59] SW Bd. 5, S. 643 ff.
[60] SW Bd. 5, S. 645.
[61] SW Bd. 5, S. 647.

durch die Musik Ausdruck findet und dem sogar Luther selbst durch seine Lobrede Anerkennung erweist.[62] Dieses „Etwas" betrifft den Bereich religiöser und moralischer Gefühle, die nicht immer mit dem Wortlaut konfessioneller Grundsätze in Einklang zu bringen sind. Viele dieser Emotionen entziehen sich ohnehin jedem sprachlichen Ausdruck und können nur in der indirekten Weise wiedergegeben werden, in der etwa die Schriften der Mystiker das Unaussprechliche und Wunderbare beschreiben. Die Musik erinnert den Protagonisten also fortwährend an das, was sich für ihn als göttlich erweist, auch wenn es nicht mit dem lutherischen Bekenntnis übereinstimmt. Das bringt ihn zunächst in besagte Gewissensnöte, versöhnt ihn aber allmählich wieder mit der Musik, als er erkennt, dass Luther selbst sehr viel von ihr hält.

In welchem Verhältnis der Reformator zu seiner eigenen Lehre stand, kann hier nicht abschließend beurteilt werden. Er scheint jedoch durch seine anerkennenden Worte über die Musik oder Mystiker wie Johannes Tauler selbst dazu beigetragen zu haben, dass seine Schriften nicht zwangsläufig in der Weise ausgelegt wurden, wie es im strenggläubigen Sinne der lutherischen Orthodoxie hätte geschehen sollen. So berufen sich beispielsweise Johann Arndt, Philipp Jakob Spener und andere Autoren des Frühpietismus immer wieder auf Luthers Vorrede zum Römerbrief, um sich gegen den Vorwurf der Irrgläubigkeit zu verteidigen.[63] Sie wollen damit die der Reformation ursprüngliche Glaubens- und Gewissensfreiheit vor einer in ihren Augen zu rigiden Katechisierung durch die Orthodoxie bewahren. Trotz dieses Protests gegen den offiziellen Protestantismus, trotz immer stärkerer Individualisierung und Verinnerlichung des religiösen Bekenntnisses, gibt es aber bisweilen auch unter radikalen Pietisten die Bereitschaft, den Standpunkt der Amtskirche als gültiges Bekenntnis neben anderen anzuerkennen. Zu diesen radikalen Pietisten zählt etwa Gottfried Arnold, der Verfasser der *Unparteyischen Kirchen- und Ketzer-Historie* (1700), den Hesse in einem aus dem Entstehungsjahr des *Schwäbischen Lebenslaufs* datierenden Beitrag wie folgt charakterisiert:

> Dieser leidenschaftliche, ja wilde, innerlich brennende Fromme […] hat sein Amt als Professor, weil unvereinbar mit der Gesinnung eines wahren Christen, niedergelegt und ist nachher dennoch zur Kirche und in ein Kirchenamt zurückgekehrt, demütig auch jene Absonderung wieder zum Opfer bringend. Er scheint in seinem Leben durch viele Überwindungen und Opfer gegangen zu sein und scheint die Ruhe der frommen Ergebung gefunden zu haben – dennoch mutet uns dieser unruhige, gehetzte, brennende Geist, so oft wir ihm begegnen, wie ein Vorläufer Kierkegaards an.[64]

[62] In der von Hesse angegebenen Übersetzung der lateinischen Rede heißt es: „Wo die natürliche Musica durch die Kunst geschärft und poliert wird, da siehet und erkennet man erst zum Teil – denn gänzlich kann's nicht begriffen oder verstanden werden – mit großer Verwunderung die große und vollkommene Weisheit Gottes […]." – SW Bd. 5, S. 647.

[63] Vgl. Wallmann 2005, S. 75.

[64] *Über einige Bücher.* (*Neue Rundschau*, September 1934) – SW Bd. 19, S. 489-497. Nachweis S. 491.

Vielleicht spielt Hesse hier zuletzt auf die Spannungen und Ambivalenzen in einem von religiöser Selbstbestimmung geprägten Denken und Glauben an, wie sie Kierkegaard in seinen Schriften auf einzigartige Weise zum Ausdruck bringt. Auch die Lebensgeschichte Gottfried Arnolds scheint diese Ambivalenzen aufzuweisen. Offenbar finden sie ihren Ausdruck aber mehr in dessen konkreter Glaubenspraxis als in seinen theologischen Reflexionen. Insofern haben die Schriften Arnolds sowie die pietistische Literatur des 17./18. Jahrhunderts insgesamt für Hesse etwas „Unzulängliches“:

> Nachklänge des Pietismus zwar haben die deutsche Klassik formen helfen, viel von ihm klingt bei Herder und auch noch bei Goethe nach, aber einen vollwertigen sprachlichen Ausdruck hat jenes Glaubensleben nicht gefunden. Ein andrer Mund hat jene hohen Seelenflüge ausgesprochen und verewigt: die Musik. Neben der Kirchenmusik bis 1750, neben der Musik Bachs namentlich, welche die letzte vollwertige Gestaltung christlichen Glaubens ist, hat die Sprache der Arnold und Zinzendorf, der Bengel und Oetinger etwas Unzulängliches und Antiquiertes, es ist die Sprache, in der auch der Text der Matthäuspassion geschrieben ist. Ohne Bachs Musik würde niemand von uns ihn mehr kennen.[65]

Die Unzulänglichkeit pietistischer Glaubensbekenntnisse liegt für Hesse demzufolge nicht zuletzt auch an der Ermangelung eines Ausdrucks für jenes „Etwas“, das dem Protagonisten des *Schwäbischen Lebenslaufs* in der Musik[66] begegnet und ihn trotz aller damit einhergehenden Zweifel an der Formulierbarkeit seines Glaubens dennoch nicht aufhören lässt, zu glauben. So sieht Hesse denn auch trotz der unzulänglichen Versuche Arnolds, ihn auf den Begriff zu bringen, einen authentischen Ausdruck für diesen Glauben letztlich in dessen Lebenswandel. Besonders bezeichnend an diesem nonverbalen Credo Arnolds ist sein nach jahrzehntelangem Streit mit verschiedenen Landesherren und Konsistorialräten geradezu paradox erscheinender Antritt einer Pfarrstelle. Auf Vorwürfe, sich damit den Glaubensartikeln der Amtskirche zu unterwerfen oder seinen Glauben für ein gesichertes finanzielles Auskommen zu verraten, erwidert er in seinem posthum erscheinenden *Lebens-Lauff* (1716):

> Wer nur einigen Anfang von denen verborgenen und seltsahmen Führungen GOttes in seiner eigenen oder andern Seelen erfahren hat / der mag nach und nach capabel werden auch von paradoxen Dingen ein solch gesundes Urtheil zu fällen / daß nicht wiederum gerichtet werden darff. […] Denn daß der weise GOtt seinen Kindern / wenn er sie auf der einen Seite treu befunden / hernach auf eine andere Seite und einen gantz andern Weg in äusserlichen Dingen führet / und so zu sagen eine contraire lection, eben wie dem Abraham / vorlegt und zuweilen von einer Sache entblösset und

[65] *Über einige Bücher.* – SW Bd. 19, S. 492 f.
[66] Laut einer von Hesse dem Manuskript des *Schwäbischen Lebenslaufs* hinzugefügten Notiz vor allem in der Musik Johann Sebastian Bachs. Vgl. SW Bd. 5, S. 666.

> entbindet / darinn er sie doch hernach wiederum stellet / ist aus vielen Exempeln in und ausser der H. Schrifft offenbahr.[67]

Vielleicht sind es Aussagen wie diese, die Arnold in Hesses Augen als einen „Vorläufer Kierkegaards“ erscheinen lassen. Eindeutig nachzuweisen ist es jedoch nicht. Denn selbst wenn er Arnolds *Lebens-Lauff* gekannt haben sollte (was keineswegs belegt ist), folgt nicht notwendig, dass er dadurch auch zu genannter Vorläufer-Hypothese gelangte. Für Hesses Mutmaßungen spricht hier lediglich, dass Kierkegaard ebenfalls das Beispiel Abrahams wählt, um daran das Paradox des Glaubens zu demonstrieren. „So ist es denn nun meine Absicht“, schreibt der Verfasser von *Furcht und Zittern* (1843),

> aus der Geschichte von Abraham das Dialektische […] herauszuziehen, um zu sehen, was für ein ungeheuerliches Paradox der Glaube ist, ein Paradox, welches einen Mord zu einer heiligen, Gott wohlgefälligen Handlung zu machen vermag, ein Paradox, das Isaak Abraham wiedergibt, – etwas, dessen sich kein Denken bemächtigen kann, weil der Glaube eben da beginnt, wo das Denken aufhört.[68]

Was nicht gedacht werden kann, kann auch nicht in Worte gefasst werden. So gesehen sind Bekenntnis und Rechtfertigung des eigenen Glaubens in Begriffen letztlich ein immer nur vorläufiges und unzulängliches Unterfangen. Deshalb verweist Arnold in seinem *Lebens-Lauff* lediglich auf die „paradoxen Dinge“, die ihn zu seinem für Außenstehende schwer nachvollziehbaren Schritt bewogen. Und Kierkegaard schildert die Unaussprechlichkeit des Glaubens, indem er Abraham angesichts des Paradoxen verstummen lässt.[69]

Mag sein, dass der Philosoph für die Ambivalenzen und Paradoxien religiöser Bekenntnisse bereits in jungen Jahren ein Gespür durch die Glaubenspraxis seines Vaters entwickelt hat, der einerseits der evangelischen Staatskirche angehörte, andererseits aber an Zusammenkünften der pietistischen Herrenhuter Brüdergemeine teilnahm.[70] Zumindest scheint Kierkegaards Denken von der im Pietismus weit verbreiteten Hoffnung auf Wiederherstellung eines durch den Einfluss der Kirche entstellten „wahren Glaubens“[71] nicht unberührt geblie-

[67] *Seel. Hn. Gottfried Arnolds Ehemals Professoris Historiarum zu Giessen letztens Pastoris zu Perleberg und desselben Crayses Inspectoris, wie auch königl. Preußischen Historiographi Gedoppelter Lebens-Lauff Wovon der eine von Ihm selbst projectiret und aufgesetzt worden. Auf vieler eyfriges Verlangen zum Druck befodert.* Leipzig, Gardelegen: Ernst Heinrich Campen 1716. S. 19 f. – Hervorhebungen im Original.

[68] Søren Kierkegaard: *Furcht und Zittern.* [1843] (= *Gesammelte Werke*, Abt. 4) Hg. und übers. von Emanuel Hirsch. Gütersloh: Gütersloher Verlags-Haus ³1993. S. 56.

[69] *Furcht und Zittern*, S. 131 f. – Vgl. auch Zitat zu Anm. 103.

[70] Vgl. Richard Purkarthofer: *Kierkegaard.* Leipzig: Reclam Verlag 2005. S. 17.

[71] So auch bei Gottfried Arnold, der die Auffassung vertritt, dass „die wahre ewige religion an keinem tand und greuel schuld habe / sondern daß sie von ihres gleichen thörichten menschen also verdunckelt“. Demnach sei es der Wiederherstellung wahren Christentums förderlich, „nach der unsichtbaren allgemeinen kirchen zu sehen / wie sie nach der Theologen lehre nicht an eine gewisse sichtbare Societät gebunden / sondern durch die gantze welt unter allen voelckern und gemeinden verstecket / und zerstreuet ist.“ In ders.: *Unparteyische Kirchen- und Ketzer-Historie Vom Anfang des Neuen Testaments Bis auff das Jahr Christi 1688. Mit Königl. Polnischen /*

ben zu sein. Zeugnis davon gibt u.a. seine publizistische Fehde mit hohen geistlichen Würdenträgern, die unter dem Schlagwort „Kirchenkampf“ berühmt wurde.[72] Seine eigentliche Leistung, die weit über jede pietistische Bekenntniskritik hinausgeht, besteht aber vor allem in der philosophischen Reflexion der brüchig gewordenen Kontinuität des Verhältnisses des einzelnen Menschen zu Gott (bzw. einer sein endliches Dasein übersteigenden Unendlichkeit). Dieser Problematik widmet er sich bereits in seinem frühen Hauptwerk *Entweder – Oder* (1843).

Der Aussage, Kierkegaard reflektiere darin das Verhältnis des endlichen Menschen zur Unendlichkeit, ist hinzuzufügen, dass er dieses Verhältnis insbesondere durch den Begriff der Wahl näher kennzeichnet. So muss jeder Mensch selbst wählen, wie er im Glauben an ein unendliches Sein das endliche Dasein gestaltet. Diese Wahl erfolgt meist nach ethischen Gesichtspunkten, die Kierkegaard den Gerichtsrat Wilhelm (im Text auch „B“ genannt) vortragen lässt. Ihnen stellt er die Perspektive von „A“ (einem Freund des Gerichtsrats) gegenüber, der eine ästhetische Lebensauffassung vertritt, in der alle ethischen Zielsetzungen in ironischer Weise hinterfragt werden. Auch „A“ trifft mit seiner Haltung eine Wahl, mit der er sich aber nicht für eine bestimmte ethische Orientierung, sondern für ein spielerisches Offenhalten seiner Freiheit, zu wählen, entscheidet. Er will sich auf diese Weise nicht nur die Erfahrbarkeit jener Augenblicke ästhetischen Genusses bewahren, die er durch eine rein ethische Selbstbestimmung versäumen könnte, sondern sich dem Unendlichen gleichsam näher fühlen. Allerdings macht ihn diese Haltung, die „B“ mit einer Bootsfahrt „auf das unendliche Meer“[73] vergleicht, sehr einsam. Denn der Bereich der Möglichkeiten ist auch für „A“ begrenzt und stets in relativer Weise auf jene Endlichkeit des Ethischen bezogen, der er durch seine ironisch-ästhetische Distanzierung zu entkommen versucht. Die Vergeblichkeit seiner Versuche, dem Endlichen zu entfliehen, treibt den Ästhetiker schließlich in die Verzweiflung. Doch diese Verzweiflung ist gewissermaßen die Spur des Unendlichen im Endlichen und schafft erst die eigentliche Voraussetzung für die Anerkennung der eigenen Endlichkeit. „B“ drückt das folgendermaßen aus: „indem man verzweifelt, wählt man abermals, und was wählt man da, man wählt sich selbst“[74]. Diese Wahl, die „A“ bisher immer gescheut hatte, kann ihm nun gelingen, da ihm die Spur des Unendlichen nicht mehr allein in Form der Verzweiflung, sondern auch in Form der eigenen Lebensgeschichte erfahrbar wird:

Churfl. Sächsischen und Churfürstl. Brandenburgischen Privilegiis. Frankfurt am Mayn: Thomas Fritsch 1700. – Nachweise: *Vorrede*, Abschnitt 20 und 49.

[72] Purkarthofer 2005, S. 27.

[73] Søren Kierkegaard: *Entweder – Oder.* (= *Gesammelte Werke*, Abt. 1-3) Zweiter Teil. Hg. und übers. von Emanuel Hirsch. Gütersloh: Gütersloher Verlags-Haus ²1987 [1843]. S. 89.

[74] Ebd., S. 224.

> Er entdeckt nun, daß das Selbst, welches er wählt, eine unendliche Mannigfaltigkeit in sich trägt, sofern es eine Geschichte hat, eine Geschichte, in der er sich zu der Identität mit sich selbst bekennt. Diese Geschichte ist unterschiedlicher Art, denn in dieser Geschichte steht er in einem Verhältnis zu andern Individuen des Geschlechts und zum ganzen Geschlecht, und diese Geschichte enthält etwas Schmerzhaftes, gleichwohl ist er der, der er ist, allein durch diese Geschichte.[75]

Seine Lebensgeschichte zeigt „A", dass er gleichermaßen Anteil am Endlichen („Verhältnis zu andern Individuen") wie am Unendlichen hat, dessen nur mittelbare Erfahrbarkeit in der Verzweiflung bzw. Geschichte stets „etwas Schmerzhaftes" enthält. Aufgrund dieser im Text aus der Perspektive des Ethikers „B" geschilderten Entwicklungsmöglichkeit, wurde daraus zunächst das Modell einer zeitlich aufeinander folgenden Reihe von Stadien abgeleitet, derzufolge Kierkegaard die Genese des Individuums als chronologisch geordneten Ablauf von ästhetischem, ethischem und zuletzt – wie er es in *Furcht und Zittern* am Beispiel Abrahams beschreibt – religiösem Stadium sehe. Auch Hesse hing dieser Vorstellung vermutlich noch an.[76] Die neuere Kierkegaard-Forschung betont demgegenüber jedoch die Gleichzeitigkeit und Gleichrangigkeit der einzelnen Stadien, die sich nicht im Sinne einer hierarchisch gegliederten Stufenfolge voneinander isolieren lassen,[77] sondern vielfache Überschneidungen und Analogien aufweisen.[78]

Nach dieser knappen Angabe des Inhalts ist noch kurz auf die formalen Eigenheiten von *Entweder – Oder* einzugehen. Die ästhetischen Reflexionen von „A" und die ethischen Erwiderungen von „B" stehen nämlich nicht für sich, sondern werden durch den fiktiven Herausgeber „Victor Eremita" eingeleitet. Auch wenn bei Erscheinen des Buches bereits weitgehend bekannt war, wer sein eigentlicher Verfasser ist, schuf Kierkegaard mit diesem offenen Pseudonym eine Distanz zwischen sich und dem Text, die das darin Vorgetragene nicht als unmittelbare Überzeugung seines Autors, sondern als von dieser unterscheidbare Überzeugungen seiner Figuren (einschließlich des Herausgebers) präsentiert. Die so erzeugte Multiperspektivität ist Teil einer Strategie der „indirekten Mittelung" bzw. „Mitteilung in Reflexion"[79], die Leserinnen und Lesern erlauben soll, sich eigene Überzeugungen von dem aus unterschiedlichen Blickwinkeln Dargebotenen zu bilden, und trägt zudem stark narrative Züge.

---

[75] *Entweder – Oder.* S. 229.
[76] Vgl. die Ausführungen auf S. 173 f.
[77] Vgl. Elisabeth Gräb-Schmidt: *Das Gleichgewicht zwischen dem Ästhetischen und dem Ethischen in der Herausarbeitung der Persönlichkeit (I): Das Versteckspiel des Lebens und der Ernst der Authentizität.* In: *Søren Kierkegaard: Entweder – Oder.* Hg. von Hermann Deuser und Markus Kleinert. Berlin, Boston: Walter de Gruyter GmbH 2017. S. 193-211. Nachweis S. 205 f.
[78] So weist Richard Purkarthofer auf Analogien zwischen dem ästhetischen und dem religiösen Stadium hin. – Vgl. ders. 2005, S. 34.
[79] Vgl. Zitat zu Anm. 89.

Kierkegaards literarische Qualitäten bemerkt auch Hesse als er das Werk im Jahre 1915 rezensiert. Seine Besprechung markiert zugleich den Beginn seiner Auseinandersetzung mit dem Philosophen und sei daher auszugsweise zitiert:

> Mir liegen die zwei Bände des ›*Entweder-Oder*‹ vor, das spannende Buch eines eigenartigen, eigensinnigen Denkers von nervösester Sensibilität, ein Katarakt von Einfällen, eine Flut von geistigen Erlebnissen, nicht auf eine systematische Philosophie abzielend, sondern tief im Persönlichsten verankert. Der erste Band faßt in verschiedenen glänzenden Aufsätzen den Niederschlag einer rein ästhetischen Lebensauffassung zusammen, die ihre Gefahr, ja schließlich ihre Unmöglichkeit in sich selber trägt. Der zweite Band stellt ihr ein ethisch orientiertes Bekenntnis gegenüber. Kierkegaards Phantasie ist ganz romantisch begründet, dieser tief mißtrauische, wachsame, rastlose Geist kennt alle Schliche einer raffinierten Selbstbeobachtung und handelt im Grunde niemals von anderen Problemen als von seinem eigenen, vom Problem seiner geistigen und moralischen Persönlichkeit. Eine glänzende, stark literarisch gerichtete Phantasie bespiegelt sich selbst, doch nicht in poetischem Spiel, sondern mit dem Ingrimm, mit der Vorsicht, mit der Unerbittlichkeit des geborenen Denkers. Diese Werke sind für den Psychologen eine Schatzkammer, für den Denker eine wohltätige Reibung, nie gehen sie auf billige, kurz gesteckte Ziele los, immer suchen sie das Unendliche, reiben sich kämpferisch am Unmöglichen, suchen beide Pole der Welt zugleich zu erfassen.[80]

Neben der Darstellung von Kierkegaards Denken als einer „wohltätige[n] Reibung" fällt hier vor allem auf, dass Hesse dessen Werk als „nicht auf eine systematische Philosophie abzielend" beschreibt. Diese Aussage ist auch vor dem Hintergrund eines zur Zeit des Ersten Weltkriegs akuten Vertrauensverlustes in die akademische Philosophie zu sehen, die sich durch die von einem Gros ihrer Vertreter getragene publizistische Unterstützung der deutschen Kriegspolitik bei einem Teil der literarischen Öffentlichkeit als wertebildende Instanz unglaubwürdig gemacht hatte.[81] Wie Mathias Mayer nachweist, erregt Kierkegaards auf kein bestimmtes philosophisches System zu reduzierendes Denken nicht zuletzt aufgrund des im Verlauf des Ersten Weltkriegs noch weiter zunehmenden Werteverfalls die Aufmerksamkeit von Autoren wie Karl Kraus oder Franz Kafka.[82] Auch die mehrheitlich kriegsbejahende Haltung der Kirchen trägt zu einem gesteigerten Interesse an den Schriften des dänischen Philosophen bei. Bei Hesse wird es allerdings erst nach Ende des Krieges nachweisbar als er in *Vivos voco* eine Auswahl von Kierkegaard-Texten bespricht, die Theodor Haecker herausgegeben und kommentiert hatte. Zu Haeckers Nachwort schreibt er:

[80] *Aus der Welt der Bücher.* (*Schweizerland*, Oktober 1915) – SW Bd. 17, S. 506-512. Nachweis S. 511. Hervorhebungen im Original.
[81] Vgl. die Ausführungen in Kap. 2.2, S. 78.
[82] Vgl. Mayer 2010, S. 84 und 105.

> Wie oft während der Kriegszeit habe ich mich gewundert über das Schweigen der Christen! Der Papst mahnte freundlich, aus sicherer Ferne her, die Landeskirchen aber stellten sich alle eifrig und freundlich zum Kriege, mahnten nicht, warnten nicht, schämten sich nicht, und in der verbrecherischen Kriegsliteratur nehmen die Konsistorialräte und Pfarrer einen breiten Raum ein. Nun, nachträglich, entdecke ich doch einen Christen, der sich gewehrt hat. Es ist Theodor Haecker in seinem leidenschaftlichen Nachwort zu dieser Ausgabe einiger Schriften Kierkegaards. Da spricht ein Unbedingter, ein unter dem heillosen Wahnsinn der Zeit bis zur Raserei Leidender, im Jahre 1917 ein Bekenntnis aus, eine Anklage und Kritik unseres Staates, unserer Bildung, unseres Geistes, anknüpfend an den Meister Kierkegaard.[83]

Dem fügt Hesse dann jedoch eine die Anerkennung für Haecker und Kierkegaard relativierende Anmerkung hinzu:

> Ich möchte weder Kierkegaard noch Haecker zu Führern unserer Jugend machen, ich stehe auf andrem Boden und halte es nicht für das Wichtigste, welchen Glauben ein Mensch habe, sondern, daß er überhaupt einen habe, daß er die Leidenschaft des Geistes kenne, daß er bereit sei, seinen Glauben, sein Gewissen zu verteidigen gegen die ganze Welt, gegen jede Majorität und Autorität, darüber sagt dies schöne, ernste, keineswegs leichtverdauliche Buch Wesentliches.[84]

Scheinbar soll diese etwas umständlich konstruierte Wendung dem Versuch dienen, die Schriften Kierkegaards nicht nur gläubigen Christinnen und Christen, sondern auch Angehörigen anderer Konfessionen, namentlich aber allen mit der „Leidenschaft des Geistes" Vertrauten als lohnenswerte Lektüre erscheinen zu lassen. Vermutlich will Hesse damit bei seinen Leserinnen und Lesern eine Stärkung des Vertrauens in die Kraft ihres eigenen Denkens erreichen, wozu ihm die Schriften des Philosophen eine wichtige Anregung zu liefern scheinen – jedoch nur insoweit sie tatsächlich als Anregung und nicht als Ersatz für die Entwicklung eigener Überzeugungen verstanden werden. Seine Warnung vor der Idealisierung Kierkegaards zu einem geistigen „Führer" trägt er daher mit etwas anderen Worten noch einmal in einem anderen Beitrag derselben *Vivos-voco*-Ausgabe vor:

> Wie ist er eitel, wie ist er nervös, wie ist er mißtrauisch, wie voller Angst ist dieser Kierkegaard, er, der von sich selber sagte, er sei ›so reflektiert auf sich selbst wie ein *Pronomen Reflexivum*‹! Aber es hilft nichts, seine Probleme sind die unseren, wenn auch sein Weg nicht der unsere zu werden braucht. Nein, wir wollen lieber diesen Weg nicht gehen, die letzte Frucht dieses bittern und kargen Lebens, diese herbste, sprödeste, im Grund liebloseste Art von Christentum wollen wir lieber nicht anbeten, mit welcher Kierkegaard endete. Aber auf dem langen, mühsamen, dürren Wege dahin – wie unendlich viel Geist hat dieser Melancholiker verschwendet, wie funkelt die

[83] *Der Begriff des Auserwählten. Von Sören Kierkegaard. Übersetzung und Nachwort von Theodor Haecker.* (*Vivos voco*, Juli 1920) – SW Bd. 18, S. 170.
[84] SW Bd. 18, S. 170.

> Energie und Kampflust seiner streitbaren Seele in ewiger Bereitschaft, und wie glänzend führt er seine Waffen, wie glänzend und geistvoll und mit wie tiefer, ironischer Ahnung von der Nutzlosigkeit aller Kämpfe! Kierkegaard und sein bester deutscher Deuter und Verkünder, Christoph Schrempf, gehören zu den Geistern, an denen sich zu messen für unsere Jugend unerschöpflich fruchtbar ist![85]

An dieser Stelle sei erwähnt, dass Hesse mit Christoph Schrempf, dem Mitübersetzer und Herausgeber der von 1909-1914 erscheinenden deutschsprachigen Ausgabe der *Gesammelten Werke* Kierkegaards, ein lange währendes freundschaftliches Verhältnis pflegte. Die Freundschaft gründete nicht zuletzt auf einer gewissen Bewunderung für den ehemaligen Pfarrer, der sein Amt einst niedergelegt hatte, weil er „es mit seinem Gewissen nicht mehr vereinbaren konnte, den Lutherischen Katechismus zu lehren und Kinder auf die landeskirchliche Formel zu taufen."[86] Schrempfs eigenen *Gesammelten Werken*, die von 1930-1938 erschienen, widmete Hesse zahlreiche Rezensionen[87] und schrieb nach dessen Tod einen Nachruf auf den Freund und „Gewissensschärfer", wie er ihn darin nennt.[88] Eine anhand dieser Quellen und ihres Briefwechsels mögliche Gesamtdarstellung des Verhältnisses zwischen Hesse und Schrempf ist noch Desiderat.

Doch zurück zu Kierkegaard. Dass Hesse in seinem *Vivos-voco*-Beitrag es als lohnenswert erachtet, sich mit dem Philosophen zu messen, „wenn auch sein Weg nicht der unsere zu werden braucht", ist bezeichnend für seine Auffassung von einer fruchtbaren Auseinandersetzung mit dessen Werk. Sie entspricht in gewisser Hinsicht Kierkegaards eigenem Kalkül, demzufolge er Leserinnen und Leser nicht durch autoritative Unterweisung belehren, sondern lediglich Anreiz zum Nachdenken über das geben will, was für sie selbst von existentieller Bedeutsamkeit ist. Konkret erweist sich dieses Verfahren der „indirekten Mitteilung" oder „Mitteilung in Reflexion"[89] etwa an den oben erwähnten Kriterien der Pseudonymität und Multiperspektivität, mit denen er bereits in *Entweder – Oder* Formen der ironischen Distanzierung von seiner Person als Autor lanciert. Wie er in der programmatischen Schrift *Über meine Wirksamkeit als Schriftsteller* (1851) darlegt, sieht er das Vorbild für diese Art der Wissensvermittlung in Sokrates' „Hebammenkunst", der Mäeutik. Kierkegaard bezieht sie vor allem auf seine pseudonym erscheinenden Frühwerke: „Der Anfang wurde, maieutisch,

---

[85] *Neue Kierkegaard-Ausgaben. Kierkegaard. Auswahl aus seinen Bekenntnissen und Gedanken.* (*Vivos voco*, Juli 1920) – SW Bd. 18, S. 169. Hervorhebungen im Original.

[86] *Über Christoph Schrempf.* (Geschrieben im Februar 1930 als Beitrag für den Christoph Schrempf zugeeigneten Band *Im Banne des Unbedingten*) – SW Bd. 19, S. 145-152. Nachweis S. 146.

[87] Vgl. SW Bd. 19, S. 162, 214 f., 322, 326, 342, 345, 435 f., 529 f. sowie SW Bd. 20, S. 97 f. und 257-259.

[88] *Nachruf auf Christoph Schrempf.* [1944] – SW Bd. 12, S. 428-437. Nachweis S. 428.

[89] Søren Kierkegaard: *Über meine Wirksamkeit als Schriftsteller.* In ders.: *Die Schriften über sich selbst* (= *Gesammelte Werke*, Abt. 33) Hg. und übers. von Emanuel Hirsch. Gütersloh: Gütersloher Verlags-Haus 1985 [1851]. S. 1-17. Nachweis S. 6.

gemacht mit ästhetischer Hervorbringung, und die gesamte pseudonyme Schriftstellerei ist solch ein Maieutisches.“[90]

Die Vorzüge dieses Verfahrens scheint auch Hesse zu erkennen als er ab 1917 eine Reihe von Aufsätzen unter dem Pseudonym „Emil Sinclair“ publiziert. Zwar erreicht er darin bei weitem nicht die Komplexität und perspektivische Vieldeutigkeit Kierkegaards, doch hegt er mit der Verschleierung seines Namens ähnliche Absichten wie dieser. Neben den die Paradoxien des Krieges satirisch überzeichnenden Inhalten der genannten Aufsätze ist die Pseudonymität für Hesse nämlich eine weitere Möglichkeit, um von seinen häufig in moralisierendem Tonfall gehaltenen politischen Artikeln abzulenken und das Verhältnis der Leserinnen und Leser zu seinen Texten gewissermaßen vorurteilsfrei zu gestalten. Nebenbei entzieht er sich auf diese Weise einem seitens des deutschen Kriegsministeriums angedrohten Publikationsverbot.[91] Dass er mit der Wahl eines Pseudonyms aber zugleich dem Vorbild Kierkegaards folgt, belegt ein Brief von Eduard Korrodi bezüglich des 1919 erscheinenden Romans *Demian*, den er ebenfalls unter dem Namen „Emil Sinclair“ veröffentlicht.[92]

Hier ist festzuhalten, dass Korrodi in besagtem Brief auf Äußerungen reagiert, mit denen Hesse seine Pseudonymität zu begründen versuchte. Abzulesen ist das an Bemerkungen wie: „Wenn ich wider Ihren Willen Ihnen Emil Sinclairs ›Demian‹ zuschreiben wollte, zu dem Sie vorerst nur (wie Kierkegaard) als ›Pflegevater‹ standen, so geschah es nicht, um die Knospe eines Geheimnisses eilfertig aufzubrechen“, oder: „Ich verstehe Sie auch wohl, wenn Sie mich auf Kierkegaard weisen“[93]. Leider ist Hesses Schreiben an Korrodi, auf das dieser sich mit den hier angeführten Worten bezieht, nicht erhalten, sodass nicht mehr rekonstruiert werden kann *wie*, sondern nur *dass* die pseudonyme Verfasserschaft durch das Vorbild Kierkegaards angeregt wurde. Auch wenn damit die Bezugnahme auf ein bestimmtes Werk des Philosophen nicht eindeutig nachgewiesen werden kann, lassen Aussagen Hesses über die Gründe für die Wahl seines Pseudonyms zumindest einen Vergleich mit möglichen Entsprechungen bei Kierkegaard zu. Eine dieser Aussagen hat Karl Rauch, ein Mitarbeiter der *Vivos-voco*-Redaktion, überliefert:

> Wir druckten in *Vivos voco* vor dem Erscheinen der Buchausgabe Teilstücke aus dem ›Demian‹ ab. Diese Vorabdrucke waren genau wie die bald darauf bei S. Fischer erscheinende Erstauflage des Buches mit dem Pseudonym Emil Sinclair gezeichnet. Es ging dem Dichter darum, die eigene Urheberschaft zu verbergen und dem Publikum vorzutäuschen, daß es sich um das Erstlingswerk eines jungen Unbekannten handle. Er

[90] Kierkegaard: *Über meine Wirksamkeit als Schriftsteller.* S 6.
[91] Vgl. die Ausführungen in Kap. 3.1, S. 99.
[92] Vgl. die Ausführungen in Kap. 4.1, S. 206 f.
[93] Eduard Korrodi: *An Hermann Hesse, den Dichter des „Demian“.* (Offener Brief in der *Neuen Zürcher Zeitung*, 04.07.1920) – DB Bd. 3, S. 601-604. Nachweise S. 602 f.

> meinte, daß auf diese Weise die jugendlichen Leser, die er sich wünschte, unbefangener an das Buch herangehen würden.[94]

Die kommunikative Asymmetrie zwischen dem vierzigjährigen Autor und seinen zum größten Teil um etwa zwanzig Jahre jüngeren Leserinnen und Lesern soll also durch die Maske des Gleichaltrigen nivelliert werden. Dieses Verfahren erinnert stark an Kierkegaards pseudonyme Mäeutik, deren theoretischen Grundriss er in *Der Gesichtspunkt für meine Wirksamkeit als Schriftsteller* (posthum 1859) darlegt. Dabei geht er u.a. von der Annahme aus, „[d]aß man, wenn es einem in Wahrheit gelingen soll, einen Menschen an einen bestimmten Ort zu führen, vor allen Dingen darauf achten muß, ihn dort zu finden, wo er ist und allda zu beginnen hat." In dieser kommunikativen Voraussetzung liegt für Kierkegaard das „Geheimnis aller Helfekunst"[95], also der Kern seines mäeutischen Programms, das er in seinen pseudonymen Schriften entwickelt. Das Prinzip der ihnen zugrunde liegenden Mäeutik bezeichnet er an anderer Stelle auch als „hineintäuschen in das Wahre":

> Indes unter dem alles umfassenden Gesichtspunkt der gesamten Wirksamkeit als Schriftsteller ist die ästhetische Schriftstellerei eine Täuschung: dies ist die tiefere Bedeutung der ›Pseudonymität‹. Aber eine Täuschung, das ist ja ein häßlich Ding. Darauf würde ich antworten: man lasse sich von dem Wort ›Täuschung‹ nicht täuschen. Man kann einen Menschen täuschen über das Wahre, und man kann, um an den alten Sokrates zu erinnern, einen Menschen hineintäuschen in das Wahre. Ja, eigentlich vermag man einzig und allein auf diese Weise einen Menschen, der in einer Einbildung befangen ist, in das Wahre hineinzubringen, dadurch nämlich, daß man ihn täuscht.[96]

Da für Kierkegaard das „Wahre" nicht außerhalb des Glaubens bestehen kann, sieht er den Sinn und Zweck dessen, was er unter „Täuschen" versteht, in der Hinführung zum „Religiösen":

> ›Täuschen‹ – was will das denn also sagen? Es will sagen, daß man nicht unmittelbar mit dem beginnt das man mitteilen will, sondern damit beginnt die Einbildung des andern für bare Münze zu nehmen. Man beginnt also (um bei dem zu bleiben was wesentlich der Gegenstand dieser Schrift ist) nicht so: ich bin Christ, du bist kein Christ; sondern so: du bist Christ, ich bin kein Christ. Oder man beginnt nicht so: es ist Chri-

[94] Zitiert nach: *Materialien zu Hermann Hesse „Demian". Zweiter Band. Wirkungsgeschichte.* Hg. von Volker Michels. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag 1997. S. 369. Hervorhebungen im Original. – Ähnlich wie hier lautet auch Hesses Begründung für die anonyme Publikation von *Zarathustras Wiederkehr*. Sie sei erfolgt, wie er an Samuel Fischer schreibt, „um nicht die Jugend durch den bekannten Namen eines alten Onkels abzuschrecken". Dass er „pseudonym den Demian geschrieben" habe, erwähnt Hesse zudem im unmittelbar folgenden Satz. Daher ist anzunehmen, dass die Begründung für seine Anonymität auch für seine Pseudonymität gelten soll. – Brief vom 27.08.1919, in: DB Bd. 3, S. 244-247. Nachweise S. 245 f.

[95] Søren Kierkegaard: *Der Gesichtspunkt für meine Wirksamkeit als Schriftsteller.* (= *Gesammelte Werke*, Abt. 33) Hg. und übers. von Emanuel Hirsch. Gütersloh: Gütersloher Verlags-Haus 1985 [1859]. S. 19-120. Nachweise S. 38.

[96] Ebd., S. 48.

> stentum, was ich verkündige, und du lebst in bloß ästhetischen Bestimmungen, nein, man beginnt so: laß uns vom Ästhetischen reden; die Täuschung liegt darin, daß man so redet, eben um zum Religiösen zu kommen. Aber laut Annahme ist der andere ja auch in der Einbildung befangen, daß das Ästhetische das Christliche sei, denn er meint, er sei Christ, und doch lebt er in ästhetischen Bestimmungen.[97]

Das Pseudonym dient bei dieser Art der indirekten Mitteilung dem Rollenspiel und der Verkleidung mit der Maske des Unwissenden bzw. Ungläubigen. Offensichtlich fand diese spezifische Mäeutik aber unabhängig von Kierkegaards Intentionen, wie er sie u.a. in seiner *Einübung im Christentum* (1850) darlegte, auch Verwendung für nicht-religiöse Zwecke. Mit der fundamentalen Erschütterung geltender Werte und Normen durch die Ereignisse des Ersten Weltkriegs wurde sie nämlich mehr und mehr als Instrument einer existentiellen Wahrheitssuche wahrgenommen, die sich außerhalb der Kategorien religiöser oder moralischer Setzungen namentlich auf dem Feld literarischer Diskurse abspielte.[98] So wird sie auch für Hesses Protagonisten Emil Sinclair durch die Begegnung mit Max Demian und insbesondere durch dessen freie Nacherzählung der Kains-Geschichte bedeutsam.[99] Sie regt Sinclair dazu an, seine ihm anerzogene Auffassung von Gut und Böse zu hinterfragen und Wert und Beschaffenheit persönlicher moralischer Gefühle neu zu erkunden. Auf diese Weise vollzieht er erste Schritte in der Entwicklung eines autonomen Gewissens.

Diese Entwicklung geht jedoch mit Momenten der Angst und Verzweiflung einher. Denn Sinclair wird durch Demian zwar zur Suche angeregt, die Suche selbst muss er aber alleine bewältigen. Das Erlebnis eines Angsttraums und die Verzweiflung über dessen Unverständlichkeit sind dem Vorgang an sich dabei jedoch nicht hinderlich, im Gegenteil, sie treiben die Erkundung moralischer Gefühle nur umso stärker voran.[100] Es ist anzunehmen, dass die damit einhergehenden Motive der Angst und Verzweiflung ebenfalls von Kierkegaard entlehnt sind. Insbesondere die Verzweiflung markiert als wesentlicher Antrieb der Wahl nämlich den jeweiligen Moment des Übergangs: in *Entweder – Oder* vom ästhetischen in das ethische, in *Furcht und Zittern* vom ethischen in das religiöse Stadium. Diesen Zusammenhang der Verzweiflung mit dem Übergang in ein neues (Lebens-)Stadium macht Hesse wiederum in seinem Aufsatz *Ein Stückchen Theologie* (1932) geltend:

> 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 Menschheitsidea-

[97] Kierkegaard: *Der Gesichtspunkt für meine Wirksamkeit als Schriftsteller.* S. 49.
[98] Vgl. hierzu Mayer 2010, S. 91 ff.
[99] Vgl. Kap. 4.1, S. 233 f.
[100] Vgl. Kap. 4.1, S. 237-240.

> le. Bei jedem, der diese Stufe ernstlich und als differenziertes Individuum durchlebt, endet sie unweigerlich mit Verzweiflung, nämlich mit der Einsicht, daß es ein Verwirklichen der Tugend, ein völliges Gehorchen, ein sattsames Dienen nicht gibt, daß Gerechtigkeit unerreichbar, daß Gutsein unerfüllbar ist. Diese Verzweiflung nun führt entweder zum Untergang oder aber zu einem dritten Reich des Geistes, zum Erleben eines Zustandes jenseits von Moral und Gesetz, ein Vordringen zu Gnade und Erlöstsein, zu einer neuen, höheren Art von Verantwortungslosigkeit, oder kurz gesagt: zum Glauben. Einerlei welche Formen und Ausdrücke der Glaube annehme, sein Inhalt ist jedesmal derselbe: daß wir wohl nach dem Guten streben sollen, soweit wir vermögen, daß wir aber für die Unvollkommenheit der Welt und für unsere eigene nicht verantwortlich sind, daß es über unsrem Erkennen einen Gott oder sonst ein ›Es‹ gibt, dessen Diener wir sind, dem wir uns überlassen dürfen.[101]

Diese Darstellung legt nahe, dass Hesse Kierkegaards Beschreibung der menschlichen Existenz nach „Stadien“ im Sinne einer hierarchisch gegliederten Stufenfolge auffasste.[102] Auch wenn er hier die Verzweiflung als Übergangsmoment von der „Stufe“ der Unschuld in die der Schuld nicht erwähnt, zeigt das Beispiel Emil Sinclairs, dass er sie für diesen Vorgang gleichfalls voraussetzt. Die Handlung des *Demian* wird daher im Rahmen dieser Arbeit als bildlicher Ausdruck der Entwicklung vom ästhetischen in das ethische Stadium bzw., um Hesses Deutungsperspektive zu betonen, von der Stufe der Unschuld in die der Schuld interpretiert.

Wie Reso Karalaschwili in seinem Beitrag *Hermann Hesse und Søren Kierkegaard* bemerkt, spielt die Verzweiflung zudem für viele weitere Protagonisten Hesses in der Ausrichtung ihres Handelns eine zentrale Rolle. Ihr Verzweifeln ist als Vorbedingung ihres Glaubens zu verstehen, so wie es Vorbedingung des Übergangs in das religiöse Stadium bei Kierkegaard ist. In *Furcht und Zittern* wird dieser Übergang wie folgt beschrieben:

> Abraham kann nicht sprechen; denn das, was alles erklärt, kann er nicht sagen (d. h. so, daß es zu verstehen ist), nämlich daß es eine Prüfung ist, wohl zu merken, solch eine, bei der das Ethische die Versuchung ist. […] Aber das, was danach kommt, kann er noch weniger sagen. Abraham macht nämlich […] zwei Bewegungen. Er macht die unendliche Bewegung der Resignation und gibt Isaak auf, das kann keiner verstehen, weil es ein privates Vornehmen ist, aber danach macht er in jedem Augenblick die Bewegung des Glaubens. Das ist sein Trost. Er sagt nämlich: Es wird dennoch nicht geschehen, oder wenn es geschieht, wird der Herr mir einen neuen Isaak geben, nämlich in kraft des Absurden.[103]

[101] *Ein Stückchen Theologie.* – SW Bd. 12, S. 152-164. Nachweis S. 152 f.
[102] Diese These vertritt auch Reso Karalaschwili in seinem Aufsatz *Hermann Hesse und Søren Kierkegaard.* – Vgl. ders: *Hermann Hesse. Charakter und Weltbild.* Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag 1993. S. 356-371. Nachweis S. 361 f.
[103] Kierkegaard: *Furcht und Zittern*, S. 131 f.

Die Verzweiflung, die hier als „unendliche Bewegung der Resignation“ gekennzeichnet wird, ist demnach unmittelbare Bedingung für den Glauben. Sie stellt damit, wie Karalaschwili schreibt, „die Stimme des ›Ewigen‹ im Individuum dar, das von dessen hoher Bestimmung zeugende Symptom, den einzigen Weg zu Gott.“[104] Die der Verzweiflung folgende „Bewegung des Glaubens“ versöhnt Abraham mit der paradoxen Wirklichkeit seiner Existenz, die er zwar nicht verstehen, sie aber „kraft des Absurden“ dennoch bejahen kann. In dieser Bejahung durch den Glauben sieht Karalaschwili wiederum eine Parallele zu Harry Haller, dem Protagonisten des *Steppenwolf*: „Gleich dem frommen Abraham, der nicht durch den Glauben auf Isaak verzichtet, sondern ihn durch den Glauben erst recht bekommt, führt der Glaube auch Haller nicht zum Verlust der Wirklichkeit, sondern zu ihrem Ergreifen.“[105] Hier muss betont werden, dass Hallers Glaube kein dezidiert christlicher und auch kein Glaube an Jahwe ist, dass er aber von der Existenz eines „ewigen Seins“ ausgeht, das im Roman lediglich durch das Bild der „Unsterblichen“ näher gekennzeichnet wird und ihn immer wieder in Verzweiflung über die bestehende Wirklichkeit seiner Zeit stürzt.[106] Nur in seltenen Momenten findet er aus der Verzweiflung heraus zu einer Bejahung seiner irdischen Existenz. Diese Momente erscheinen Haller als epiphaniehafte Erfahrung einer Kongruenz von zeitlicher und ewiger Wirklichkeit, die er in Kategorien des Verstandes nicht zu fassen vermag, die ihn aber gerade deshalb in seinem Glauben weiter bestärken. Seine Vertrautheit mit dieser Problematik durch die Werke Kierkegaards beglaubigt Hesse wiederum mit folgenden Zeilen an Carl Seelig:

> Kierkegaard ist allerdings zu Zeiten eine aufrüttelnde Lektüre. Er ist keiner von den großen, heiligen Frommen, er ist durch und durch Protestant, Problematiker, krank daran, daß er Erkennen und Glauben nicht zusammen bringt, aber die Strenge, Größe, Aufrichtigkeit seiner Selbstprüfungen ist großartig.[107]

Dass Hesse im *Steppenwolf* wie in fast allen seiner Werke ein unbestimmtes Gottesbild zeichnet, hängt vermutlich ebenfalls mit Äußerungen Kierkegaards zusammen. So sei Gott in seiner den Menschen paradox erscheinenden Gestalt nach Worten des Philosophen nur als „der ›ganz und gar andere‹“ zu begreifen, wie Hesse in einer Rezension zu Alois Dempfs *Kierkegaards Folgen* (1935) schreibt.[108] Ähnliche Aussagen über die Nicht-Aussagbarkeit Gottes waren ihm aber auch aus der negativen Theologie der Mystik und des mystischen

[104] Karalaschwili 1993, S. 368.
[105] Karalaschwili 1993, S. 370.
[106] Vgl. Kap. 4.3, S. 325 ff.
[107] Brief von Juli 1923. – DB Bd. 3, S. 531 f. Nachweis S. 532.
[108] *Anmerkungen zu Büchern.* (*Neue Rundschau*, November 1935) – SW Bd. 20, S. 125-135. Nachweis S. 127.

Pietismus vertraut.[109] Es ist daher nicht mit Genauigkeit zu ermitteln, wessen Urheberschaft sich Hesses Auffassung von Gott als dem unbestimmbaren „Anderen" verdankt. Fest steht lediglich, dass er in vielen seiner Romane und Erzählungen ebenfalls auf die Vorstellung dieses „Anderen" zurückgreift, um das persönliche Gewissen seiner Figuren zu kennzeichnen. Es tritt meist als das Andere des normativen Obersatzes der *syntéresis* in Erscheinung und veranlasst seine Protagonisten zu einer Überprüfung jener Normen, denen ihr Gewissen bislang verpflichtet war. Das Paradebeispiel ist hier einmal mehr *Siddhartha*. Doch muss berücksichtigt werden, dass das Andere darin nicht mit einer *vox Dei* zu verwechseln ist, sondern durch seine Andersheit im Protagonisten zunächst nur ein unbestimmtes Gefühl für die über den Bereich der religiösen Norm hinausweisende Andersheit des Göttlichen weckt. Diesem Gefühl mehr zu vertrauen als der Norm, zeichnet das persönliche Gewissen Siddharthas aus. Es erweist sich als Instrument der Suche nach dem Göttlichen, das er als „Atman" in sich verborgen weiß. Damit kann abschließend festgehalten werden, dass die innere Stimme des Gewissens zwar nicht dem Göttlichen selbst, aber seiner Verborgenheit Ausdruck gibt. Auf diese Weise regt es zu genannter Suche an. Diese Funktion erfüllt es im Übrigen auch dann, wenn das zu Suchende keinen Gottesbezug aufweist. Denn mit dem neuzeitlichen „Zersplittern" des theistischen Horizonts öffnen sich hinsichtlich der Begründungsversuche von Vorstellungen des Guten neue „Grenzbereiche der Erkundung".[110] Zu den Zeugnissen dieser Erkundung zählen neben der Philosophie Nietzsches und Kierkegaards auch die epiphanische Literatur der Romantik und Moderne. Hesses Auseinandersetzung mit ihr soll im folgenden Kapitel nachgegangen werden.

[109] Vgl. die Ausführungen auf S. 159.
[110] Vgl. Taylor 1994 [1989], S. 679 und 856.

3.5 Literarische Hintergründe

Bewegte sich Hesse mit seinen Beiträgen zu Fragen aus den bisher untersuchten Diskursbereichen der Politik, Philosophie, Psychologie und Religion gewissermaßen in „fachfremden“ Gebieten, so betrifft die Rezeption des literarischen Diskurses unmittelbar sein eigenes Metier. Nicht zuletzt sind schriftliche Nachweise hier auch ungleich zahlreicher zu finden als in den zuvor genannten Bereichen. Allein die 3.365 Rezensionen zu Werken anderer Schriftstellerinnen und Schriftsteller umfassen fünf Bände der zwanzigbändigen Hesse-Gesamtausgabe (SW Bd. 16-20). Hinzu kommen noch die *Betrachtungen und Essays zur Literatur* (SW Bd. 14, S. 279-506) und eine Vielzahl an Briefen, die Aussagen über Literarisches enthalten. Natürlich nimmt nicht jeder dieser Texte Bezug auf das Gewissen, und selbst da, wo eine Bezugnahme stattfindet, ist sie für eine Beschreibung von Hesses Selbstverständigung über das Verhältnis von Literatur und Gewissen nicht immer brauchbar. Dennoch sind auch die aussagekräftigen Belege dieser Selbstverständigung noch so zahlreich, dass hier notwendigerweise eine Auswahl getroffen werden muss. Sie richtet sich, ausgehend von den literaturtheoretischen Ausführungen im ersten Kapitel dieser Arbeit, nach dem von Charles Taylor als Kennzeichen für epiphanische Kunstwerke aufgestellten Kriterium der „Wiederherstellung der Verbindung mit einer Moralquelle“.[1] Dieser Aspekt ist in Hesses Literaturbesprechungen ebenfalls immer wieder Thema. Interessant sind vor allem jene Texte, in denen er dem Gewissen eine funktionale Bedeutung für die Artikulation bzw. Wahrnehmung dieser Wiederherstellung zuschreibt. Besonders die Auseinandersetzungen mit den Werken Goethes und Dostojewskis zeichnen sich in dieser Hinsicht aus. An ihnen lässt sich auch der Übergang von romantischer zu moderner epiphanischer Literatur demonstrieren,[2] der in Hesses persönlichem literarischem Schaffen ebenfalls nachweisbar ist.

Bevor diese spezifische Entwicklung näher beschrieben wird, soll aber noch nach ihren Voraussetzungen gefragt werden: Was veranlasste Hesse dazu, sich Verfahren der poetischen Gestaltung einer Epiphanie anzueignen und was wollte er durch sie offenbaren? Die Untersuchungen des vorangehenden Kapitels haben gezeigt, dass in Romanen wie *Siddhartha* den Protagonisten zwar epiphanische Erlebnisse zuteil werden, dass aber nicht geschildert wird, worin jeweils der konkrete Gegenstand dieser Erlebnisse besteht.[3] Das Denken und Handeln der Figuren verrät jedoch, dass es sich dabei um einen Gegenstand von für sie höchstem spirituellem oder moralischem Wert handelt. Ihre Reflexionen und Mitteilungen über

[1] Vgl. die Ausführungen in Kap. 1.2, S. 37 und 44.
[2] Vgl. ebd., S. 38.
[3] Vgl. Kap. 3.4, S. 158.

das Erlebte zeugen von dieser persönlichen Bedeutsamkeit und individuellen Betroffenheit. Ihr subjektives Wert-Erleben, das Wahrnehmen und Reflektieren moralischer Gefühle, ist also Voraussetzung für ihr weiteres moralisches Urteilen. Dass dieses Urteilen häufig nicht in Einklang mit den normativen Geboten ihres gesellschaftlichen Umfelds steht, ist dabei kein Zeichen von Willkür oder Anarchie. Vielmehr zeichnet es sich durch seine moralische Autonomie aus. Epiphanische Erlebnisse sollen daher als Teil des erzählten Geschehens keine klar benennbaren Ideale oder Vorstellungen des Göttlichen vor Augen führen, sondern Leserinnen und Lesern Anlass für Reflexionen über ihr eigenes subjektives Wert-Erleben geben, um auf diese Weise ihre autonome moralische Urteilsfähigkeit zu fördern.

In diesem Punkt lassen sich zudem Parallelen zu Hesses politischen Aufsätzen erkennen, deren Ziel es ist, „den Leser nicht vor das Welttheater und seine politischen Probleme zu führen, sondern in sein eigenes Inneres, vor sein ganz persönliches Gewissen.“[4] Demnach gilt auch hier sein primäres Interesse nicht der diskursiven Auseinandersetzung mit ethischen Fragestellungen, sondern der Steigerung der Aufmerksamkeit für ein noch vor dem Diskurs liegendes, dessen Entstehung begünstigendes Gewahrwerden persönlicher moralischer Gefühle. Letztere bilden für ihn den Grund für weitere ethische Reflexionen und daran anschließende moralische Urteile. Sie zu wecken und zu kultivieren ist der Zweck seiner politischen Publizistik wie auch seiner Literaturkritik. Das zeigt sich insbesondere dort, wo sich die beiden redaktionellen Bereiche überschneiden, wie z.B. in seiner Arbeit für die Kriegsgefangenenfürsorge. In ihr sieht er nach eigenen Angaben, „ein wichtiges und ernstes Stück Volkserziehung“.[5] Dabei schreckt er zwar auch vor moralischen Appellen nicht zurück.[6] Meist nutzt er seine Herausgeber-Position jedoch für die Besprechung und Verbreitung literarischer Werke, die Leserinnen und Lesern die Reflexion und individuelle Entscheidungsfindung in moralischen Fragen nicht vorwegnehmen, sondern sie zu eigenem Urteilen anregen. Ein frühes Zeugnis dieser Intention findet sich bereits 1908 in einem Beitrag des *März*, in dem Hesse Bücher empfiehlt, durch deren Lektüre man sich „nicht erzogen und bevormundet, sondern unter die Mündigen gerechnet fühl[t].“[7] Dazu zählen für ihn all jene Werke, die in ihrer ästhetischen Eigengesetzlichkeit ein hohes Maß an Unabhängigkeit von geltenden Moralvorstellungen erkennen lassen und somit eine gewisse Selbständigkeit in ihrer Beurteilung voraussetzen oder herausfordern. Die Autonomieästhetik der Klassik und Romantik ist für ihn hier vorbildgebend. Auch lange nach seiner redaktionellen Tätigkeit für den

[4] Vgl. Kap. 3.1, Zitat zu Anm. 104.
[5] Vgl. *Lektüre für Kriegsgefangene – Den Gönnern und Stiftern unserer Gefangenenbibliotheken gewidmet* (*Der Tag*, Berlin, 28.12.1915) – PdG, S. 169-174. Nachweis S. 173.
[6] Vgl. etwa den Leitartikel *Gruß an die Gefangenen* in der letzten Ausgabe des *Sonntagsboten für die deutschen Kriegsgefangenen* (Weihnachten 1919) – PdG, S. 376 f.
[7] *Billige Bücher.* (*März*, 21.11.1908) – SW Bd. 16, S. 326-332. Nachweis S. 326.

März und die Kriegsgefangenenfürsorge wird er sich mit zahlreichen Herausgeberschaften für die Verbreitung ihrer Werke einsetzen.[8]

Dichtungen, deren poetischen Wert er höher schätzt als ihre religiöse, moralische oder politische Tendenz, räumt Hesse in seiner umfangreichen Arbeit als Herausgeber und Rezensent stets Priorität ein. So rät er seinen Leserinnen und Lesern noch als Fünfzigjähriger, bei der Auswahl von Lektüre „nicht irgendeinem Schema oder Bildungsprogramm" zu folgen. Diese Empfehlung gibt er einleitend in seiner Sammelbesprechung *Eine Bibliothek der Weltliteratur* (1927), um damit auf die Subjektivität seiner Auslese sowie auf den ästhetischen Eigenwert der darin versammelten Werke hinzuweisen.[9] Die Ideen der klassischen Autonomieästhetik bleiben für ihn zeitlebens Zeugnisse einer auf Eigenverantwortlichkeit und moralische Selbstbestimmung ausgerichteten Ethik und Quelle der Inspiration für seine eigenen literarischen Arbeiten. Mitunter fällt es daher heutzutage schwer, Hesse ohne Vorbehalte der literarischen Moderne zuzurechnen.[10] Doch erweist er sich gerade in Bezug auf dieses klassische Erbe insofern als modern, als sein Verhältnis dazu von zahlreichen Ambivalenzen und Brüchen geprägt ist. Besonders deutlich wird das in seiner Auseinandersetzung mit Dostojewski. Wie Marco Schickling geltend macht, definiert Hesse mit ihr seine Vorstellungen von autonomer Kunst radikal neu:

> Seiner Ästhetik des Schönen und Geordneten tritt eine Ästhetik des Chaos und des Unterganges zur Seite. Programmatisch verankert hat er sie in seinen 1920 geschriebenen Essays „Gedanken zu Dostojewskijs ›Idiot‹" und „Die Brüder Karamasoff oder der Untergang Europas". Darin definierte er als wesentliche Aufgabe der Kunst „die Abkehr von jeder festgelegten Ethik und Moral". Er vollzog damit die Radikalisierung seiner Auffassung von der Unabhängigkeit der Kunst gegenüber didaktisch-moralischen Ansprüchen ebenso wie ihre Öffnung gegenüber den abgründigen Seiten der gesellschaftlichen Wirklichkeit.[11]

Neben gesellschaftlichen Abgründen widmet sich Hesse zudem verstärkt den Abgründen der menschlichen Seele. Wie bereits in Kapitel 3.3 am Beispiel der Psychoanalyse gezeigt wurde, sah er in der Auseinandersetzung mit amoralischen Persönlichkeitsanteilen die

[8] Seine beiden umfangreichsten Herausgeber-Projekte mit den Werktiteln *Das klassische Jahrhundert deutschen Geistes, 1750 – 1850* und *Geist der Romantik* konnten aufgrund von Verlagsschwierigkeiten nicht erscheinen. Lediglich das Vorwort zum Klassik-Band ist erhalten (vgl. SW Bd. 18, S. 483 f.). Neuauflagen ausgewählter Werke von Novalis, Hölderlin, Jean Paul, Arnim oder Schubart konnte Hesse in den 20er Jahren hingegen verwirklichen. Vgl. die Zusammenstellung bei Schickling 2005, S. 102 f.

[9] Vgl. *Eine Bibliothek der Weltliteratur.* (*Reclam praktisches Wissen*, Leipzig 1927) – SW Bd. 14, S. 395-425. Nachweis S. 397.

[10] Vgl. die Beiträge in *Hermann Hesse und die literarische Moderne. Kulturwissenschaftliche Facetten einer literarischen Konstante im 20. Jahrhundert.* Hg. von Andreas Solbach. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag 2004.

[11] Schickling 2005, S. 211.

Möglichkeit, sich Klarheit über seine persönlichen starken Wertungen zu verschaffen.[12] Diese Art der Revision seiner moralischen Orientierung begegnet ihm auch bei der Lektüre Dostojewskis. Sie macht ihm die Bedeutung von Werten wie Menschlichkeit oder Freiheit auf eine Weise bewusst, die für ihn neu und überzeugend ist. Dieses spezifische Wert-Erleben wird aber nicht – wie in der Formensprache der Klassik und Romantik – durch einen symbolischen Ausdruck hervorgerufen, sondern durch die erzählte Kontrastierung von moralischer und amoralischer Wirklichkeit. Hesse vollzieht also in der Auseinandersetzung mit Dostojewski eine Entwicklung, die ihn seine eigene Praxis der narrativen Gestaltung von Epiphanien nicht mehr an den symbolzentrierten Verfahren der Klassik und Romantik, sondern an der impliziten Darstellungsweise der Kontrastierung von Moralität und Amoralität ausrichten lässt, die auf den Bereich des Ethischen hinweist, ohne ihn zu benennen. Mit Charles Taylor kann die daraus resultierende Veränderung des poetischen Ausdrucks als Schritt von der romantischen Epiphanie zur für die Literatur der Moderne charakteristischen indirekten oder Rahmenepiphanie beschrieben werden. Das vorliegende Kapitel folgt daher dem hier skizzierten Verlauf von Hesses Reflexionen über epiphanisches Schreiben, indem es seine diesbezüglich relevanten „poetologischen Anschauungen“[13] zu Werken Goethes und Dostojewskis untersucht.

Die qualitative Unterscheidung, die er zwischen diesen beiden Autoren vornimmt, betrifft in erster Linie deren jeweilige Verwendung poetischer, der Gestaltung eines epiphanischen Ausdrucks dienender Formen. Sie lässt sich vor allem in den nach Ende des Ersten Weltkriegs verfassten Dostojewski-Essays nachweisen. Ihre Entstehung vergleicht Hesse häufig mit dem Untergang alter und dem Heraufziehen neuer Sternbilder.[14] Dieser Metaphorik ist zu entnehmen, dass ihm sowohl die Werke Goethes als auch Dostojewskis zu Zeiten, in denen sein Vertrauen in das eigene Bemühen um Ausrichtung eines guten Lebens schwer erschüttert war, neue Zuversicht und Orientierung gaben. Diese Wirkung erzielten sie aber nicht durch eine möglichst exakte begriffliche Definition des moralisch Rechten, sondern durch ihre explizit oder implizit verfahrende Kunst des formalen Verweisens auf den Bereich des ethisch Guten. Hesses Anerkennung der unterschiedlichen poetischen Verfahren hat seine Ursache darin, dass er Möglichkeiten und Grenzen des epiphanischen Ausdrucks bereits in jungen Jahren einzuschätzen lernte. Ein frühes Zeugnis dieser Fähigkeit ist ein Brief des Neunzehnjährigen an seine Eltern, in dem er von den „Offenbarungen“ der schönen Literatur schreibt –

[12] Vgl. die Ausführungen in Kap. 3.3, S. 134 f.
[13] Zum Begriff der „poetologischen Anschauung“ und der Nachweisbarkeit des damit bezeichneten Phänomens in weiteren Literaturrezensionen Hesses vgl. Schickling 2005. S. 201-215.
[14] Vgl. Zitat zu Anm. 59.

nicht ohne mit der Entlehnung dieses religiösen Begriffs zugleich Kritik an der elterlichen, streng pietistischen Erziehungspraxis zu üben:

> Mir ist wieder, als seien meine Augen mehr dazu geeignet, in den Offenbarungen der Dichter als der Bibel zu lesen. […] Verzeiht! Aber warum in diesen wichtigsten, einzig wichtigen Dingen nicht offen sein. Ich habe einen Gott noch nicht gefunden, aber ich bin dankbar, doch einige Offenbarung gefunden zu haben. Ihr mögt meine Gedankenwelt für ein Kindergärtchen ansehen, aber da ich nichts besseres gefunden, will ich dieser Welt der Schönheit, deren letzte Grenzen unsren Augen verborgen sind, treu bleiben. Daß alles, auch das Höchste, was Dichter geschaffen haben, Stückwerk ist, weiß ich und es fehlt nicht an Stunden, wo mir unsre ganze Dichtung so recht klein und ärmlich erscheint; aber mit der ›Welt der Poesie‹ meine ich mehr, meine ich eine Welt, zu welcher alle bestehenden Dichtungen bis zur Ilias und Hamlet und Faust nur eben ein dürftig angelegter Vorhof sind […].[15]

Die Epiphanien oder „Offenbarungen" der Poesie erschließen ihm die „Welt der Schönheit", mit der er zum Zeitpunkt der Niederschrift seines Briefes „nichts besseres" vergleichen kann. Er richtet also seinen Lebensweg entgegen allen Erwartungen, die seine Eltern in ihn setzen, nach Idealen jenseits ihrer pietistischen Glaubenswelt aus. Auffällig ist zudem, dass er dabei bereits eine gewisse Skepsis hinsichtlich der Formulierbarkeit dieser Ideale hegt – ähnlich, wie auch gegenüber begrifflich formulierten Gottesvorstellungen.[16] Selbst die besten Dichtungen können den Bereich des Idealen nicht erschöpfend darstellen, sind im Verhältnis zu ihm nur „Stückwerk" und „dürftig angelegter Vorhof". Diese Unzulänglichkeit beschreibt er ein knappes Dreivierteljahr später noch in einem weiteren Brief. Darin bezieht er sich zwar nicht auf das Schöne, sondern auf das „Ewige" und die „Wahrheit", doch wird gleichfalls deutlich, dass er in diesen Begriffen lediglich einen matten Abglanz dessen sieht, was sie bezeichnen. Eine unmittelbare Beziehung zur Welt des Idealen scheint ihm dagegen nur auf dem Weg ihrer „Fühlung" möglich:

> Ohne diese Fühlung mit dem Ewigen, der Wahrheit, der Unwandelbarkeit bleibt das Leben ein sinnloses, ordnungsloses, buntes Bild. Es gewinnt erst durch jene ›Fühlung‹ Sinn und Ordnung und Beziehungen, indem es ein Bild und Gleichnis *der* Welt, *des* Zustandes wird, die wir alle in sehnsüchtigen Träumen gesehen haben und für welche kein Dichter oder Weiser Worte zu finden vermag.[17]

Die Erfahrung der Sinnhaftigkeit des Lebens stellt sich demnach primär gefühlhaft ein und kann selbst mit höchster Sprachgewandtheit nur in unvollkommener Weise verbalisiert werden, wie Hesse mit Hinweis auf die Worte der Dichter und Weisen betont. Dabei scheint

[15] Brief vom 13.-19.09.1896. – DB Bd. 1, S. 261 f.
[16] Vgl. die Ausführungen in Kap. 3.4, S. 158 f. und 164 f.
[17] Brief an Karl Isenberg vom 24.05.1897. – GB Bd. 1, S. 29 f. Hervorhebungen im Original.

er der Dichtung die Fähigkeit des Ausdrucks jener „Fühlung“ mit dem Bereich des Ewigen sogar grundlegend abzusprechen. Doch trifft sie dieses Urteil nur dort, wo sie ihren Gegenstand durch „Worte“ direkt zu benennen versucht. Andere Funktionen ihres Ausdrucks wie das uneigentliche Sprechen in „Bild und Gleichnis“ bleiben davon unberührt. Zwar schreibt Hesse diese Funktion hier zunächst nur dem Leben zu, in einem weiteren Brief jedoch dann auch explizit der Kunst:

> Das Schöne in der Natur und das Schöne in der Kunst (auch Dichtung) stehen mir ziemlich auf einer Stufe, obwohl ich für das letztere fast empfänglicher bin. Als Mutter der Kunst und primäre Daseinsform des Schönen erscheint mir die Natur nicht, sondern ebenso wie die Kunst als Bild, als Symbol, als Versuch, das Ideal der Schönheit abzubilden.[18]

Dass Hesse in diesen brieflichen Äußerungen Begriffe wie „Natur“ und „Leben“, „Schönheit“ und „Wahrheit“, „Kunst“ und „Dichtung“ teilweise synonym verwendet, zeigt, dass es ihm nicht um eine systematische Abhandlung über Ästhetik zu tun ist. Vielmehr geht es ihm um die Darstellung jener Komponente von Kunst und Dichtung, die dem zuerst zitierten Brief an Karl Isenberg zufolge durch bildlichen Ausdruck der idealen Welt „Sinn und Ordnung und Beziehungen“ herzustellen vermag.[19] Die Literatur der Romantik etwa, die Charles Taylor als eine eminent „epiphanische Kunst“ bezeichnet,[20] erfüllt diese Komponente durch bevorzugten Gebrauch einer Sprache des Symbols. Sie erlebt mit der Ende des 19. Jahrhunderts entstehenden neuromantischen Literaturbewegung eine Renaissance, der auch Hesse wichtige Anregungen für sein Verständnis des symbolischen Ausdrucks verdankt. So schreibt er in seiner Betrachtung *Neuromantik* (1899) über ein zentrales Sinnbild bei Novalis:

> Die neue Romantik hat auch seine blaue Blume zum Symbol. Aber sie hat den Sinn dieses Symbols besser als Novalis’ Zeit verstanden. Die blaue Blume, das Ziel aller Dichtersehnsucht, ist unsichtbar und blüht auf dem Grund jeder ernsten und sehnsüchtigen Seele, sie ist selber Sehnsucht und Erfüllung in Einem. Ihren wunderbaren Duft halten und mitteilen, das ist romantische Dichtung. Daher ist diese allezeit unklassisch, von zarten Formen, stille Wege suchend, denn der Weg von der ersten Vision bis zur Dichtung ist weit und gefährlich. Ehrfurcht vor der Stimme der Ewigkeit, Lauschen auf den Takt des inneren Lebens, Heimischsein an den verborgenen Quellen der Seele, das ist der Grund des romantischen Bekenntnisses.[21]

[18] Brief vom 12./13.06.1897 an Karl Isenberg. – DB Bd. 1, S. 275-278. Nachweis S. 275.
[19] Vgl. Zitat zu Anm. 17.
[20] Vgl. Kap. 1.2, S. 37.
[21] SW Bd. 14, S. 280.

Anhand dieser Beschreibung seiner Vorstellung von Wert und Funktion des Symbols wird deutlich, dass es für Hesse die Möglichkeit beinhaltet, den mit Worten nicht imitierbaren „Duft“, d.h. die „Fühlung“ mit dem Bereich des Ewigen und Unwandelbaren, auf bildliche Weise mitzuteilen. Das Symbol dient also dem Versuch, die zunächst nur subjektiv erfahrenen Beziehungen zu „Sinn und Ordnung“ auch für Außenstehende wahrnehmbar zu machen. Ob und wenn ja wie diese Mitteilung tatsächlich gelingt, thematisiert Hesse hier nicht. Doch scheint ihr Gelingen für ihn umso wahrscheinlicher, je mehr die oder der Mitteilende in der Erfahrung dieser „Fühlung“ eines sinnhaften Weltbezuges „heimisch“ ist. Novalis wird hier als beispielgebend gesehen und so ist anzunehmen, dass Hesse mit den „Offenbarungen der Dichter“, von denen er im Brief an seine Eltern schreibt, auch auf die epiphanische Literatur der Romantik anspielt. In ihr entdeckt er, wie man mit Charles Taylor geltend machen kann, Möglichkeiten der „Verbindung mit einer Moralquelle“. In welchem Zusammenhang diese Verbindung mit dem Gewissen steht, soll weiter unten dargelegt werden.[22]

Zunächst ist darauf hinzuweisen, dass Hesses Romantik-Begeisterung nicht voraussetzungslos ist. Vielmehr ist sie die Antwort auf seine krisenhaften Erfahrungen während der Maulbronner Internatszeit und in der Heilanstalt Stetten, in die er nach einem ersten Selbstmordversuch mit fünfzehn Jahren eingewiesen wird. Die Krise kann als Abwehrreaktion gegen die repressiven Erziehungsmethoden seiner Eltern gesehen werden, denn dabei kommt es immer wieder zu heftigen Verbalattacken gegen deren Vorstellungen von gelebtem Christentum. So schreibt Hesse aus Stetten an seinen Vater:

> Ich *kann* eben in diesem Gott nichts als einen Wahn, in diesem Christus nichts als einen Menschen sehen, mögt Ihr mir hundertmal fluchen. Heinrich Heine sagte bei seinem Tod: Dieux me pardonnera; c’est son metier. Ich kann wohl auch sagen: Dieux me condamnera; c’est son metier ou plaisir.[23]

Hesse reagiert auf den strengen Pietismus seiner Eltern also mit Blasphemie und findet das literarische Vorbild dafür zunächst bei Heine. Im selben Brief erwähnt er außerdem Iwan Turgenjew. Der Eindruck dieses „Vater[s] der Nihilisten“, wie er ihn an anderer Stelle nennt,[24] wirkt in ihm noch nach als er bereits wieder aus Stetten entlassen ist. Anfang 1893 schreibt Hesse: „Ich bin Nihilist, nicht wie die jetzigen russischen Nihilisten, sondern einer à la Basaroff [Figur aus Turgenjews *Väter und Söhne* (1861), Anm. d. Verf.]; es würde mir Spaß machen, die ganze Welt verkrachen zu sehen, aber ich bedaure nicht, daß das nicht

[22] Vgl. S. 186.
[23] Brief vom 04.09.1892 an Johannes Hesse. – DB Bd. 1, S. 100. Hervorhebung im Original.
[24] Brief von Anfang Mai 1895 an Theodor Rümelin. – DB Bd. 1, S. 158-163. Nachweis S. 162.

geschieht, es ist mir völlig gleichgiltig."[25] Diese Zeilen machen deutlich, dass sich die Rebellion gegen die elterlichen Erziehungsmaßnahmen als Symptom einer tiefen Sinnkrise erweist, die Hesses Glauben stark erschüttert hat (Gott als „Wahn") und ihn dem scheinbar sinnlos gewordenen Leben gegenüber nihilistische Gleichgültigkeit an den Tag legen lässt.

Offensichtlich hat der Mangel an „Verbindung mit einer Moralquelle" in ihm also eine „Krise der Bejahung" ausgelöst, wie man wiederum mit Charles Taylor behaupten könnte.[26] Da ihm für die Akzeptanz der Therapie-Methoden seiner Eltern und Erzieher das Vertrauen fehlt, sucht Hesse nach eigenen Auswegen. Der Selbstmordversuch des Fünfzehnjährigen ist wohl der drastischste Ausdruck dieser Suche. Blasphemie und Nihilismus sind weitere Symptome. Ernste Ansätze zur Überwindung der Krise findet Hesse aber schließlich nicht bei Heine und Turgenjew, sondern bei Goethe und in der Weimarer Klassik, wie folgende Zeilen an Theodor Rümelin nahe legen:

> Ja, Gottlob!, ich bin bekehrt zum Glauben an das Schöne, an Göthe, Schiller, an die Antike, ich habe aufgehört, Ibsen und Turgenjew zu verehren. Nur von Heines bezaubernden Weisen werde ich wohl nie ganz loskommen. Doch bin ich immer noch ein wenig Skeptiker. Das wird man als Literaturmensch heutzutage von selber. Es ist unglaublich schwer, sich für eine der beiden herrschenden Richtungen zu entscheiden, die moralisch bessere, die konservative und christliche, geht großenteils auf veralteten Pfaden und ist zwitterhaft, die andere behandelt unmoralische, auch unästhetische Stoffe, vielfach in origineller, ja manchmal großartiger Weise.[27]

Im „Glauben an das Schöne", zu dem sich Hesse hier bekehrt sieht, gewinnt er jenes Gefühl für die Sinnhaftigkeit des Lebens, das er an anderer Stelle als „Fühlung mit dem Ewigen" beschrieb.[28] Geradezu typisch ist, dass er seinen neu gewonnenen Glauben aber auch sofort wieder in Zweifel zieht und problematisiert. Die von ihm hier vorgetragene Skepsis scheint gegen idealistische Literatur einen grundlegenden Verdacht zu hegen, gleich ob diese nun ästhetischen oder moralischen Idealen verpflichtet ist. Wie sich zeigen wird, hat diese Skepsis ihren Grund in der Sorge vor Erstarrung und Verabsolutierung idealistischer Anschauungen und ihres symbolischen Ausdrucks und bleibt bis in die Arbeit am *Glasperlenspiel* hinein in Hesses Werken sichtbar.[29]

Doch sie hindert ihn nicht daran, sich dem Bereich des Idealen mit großem Interesse zuzuwenden und jedem Hinweis, der ihm hier Zugang verspricht, nachzugehen. Wie erwähnt, findet er solche Hinweise nicht zuletzt in den „Offenbarungen der Dichter", also in der Sym-

[25] Brief vom 18.01.1893 an Otto Hartmann. – DB Bd. 1, S. 119.
[26] Zum Begriff der „Krise der Bejahung" vgl. die Ausführungen in Kap. 1.2, S. 39.
[27] Brief, undatiert, aber vor dem 17.04.1895 verfasst. – DB Bd. 1, S. 153-155. Nachweis S. 154.
[28] Vgl. Zitat zu Anm. 17.
[29] Vgl. Kap. 4.5, S. 446 und 467 f.

bolsprache der Romantik und Weimarer Klassik. Die Beschäftigung mit Schiller und Goethe beginnt etwa zeitgleich mit seinen Romantik-Studien, ist aber zunächst die intensivere Auseinandersetzung und markiert die ersten Schritte zur Überwindung seiner jugendlichen Sinnkrise. Ein Anzeichen dafür ist u.a. die einsetzende Entspannung im Verhältnis zu seinem Vater. Sie macht sich dadurch bemerkbar, dass er nun auch dessen neben aller pietistischen Erziehungsmoral gleichwohl bestehende Förderung der Lektüre literarischer „Klassiker" anerkennt:

> […] immerhin verdanke ich ihm viel: Er hat mir von Kind auf mit Sorgfalt und feinem Geschmack die beste Lektüre gegeben, vom Robinson über Simplizissimus bis zu den klassischen Sagen und dem Don Quichote, von Uhland bis zu Schiller, Goethe, Platen, Geibel, von Walter Scott bis zu Dickens, Milton, Shakespeare; jetzt aber ›wandl' ich allein‹.[30]

Mit den letzten Worten macht Hesse hinsichtlich seiner eigenen Wahl literarischer Stoffe eine gewisse Unabhängigkeit geltend, die die Wertschätzung der hier angeführten Werke und Autoren aber nicht ausschließt. Denn nur wenige Zeilen später bekennt er sich zu seiner aktuellen Vorliebe für klassische und romantische Literatur: „Welche Dichter mich am meisten beeinflussen? Ich weiß nicht – früher waren es Heine und die Realisten, besonders auch die Russen, jetzt bin ich Goethe und den Romantikern näher gekommen […]."[31] Vor allem mit Goethe wird er sich in den Jahren 1895/96 intensiv beschäftigen. Die Eindrücke seiner Studien sind in zahlreichen Briefen überliefert. So schreibt er im Herbst 1895 nach Antritt seiner Buchhändlerlehre in Tübingen: „Wenn ich zu Nacht gegessen habe, arbeite ich meist ein wenig, studiere Buchhändlerkataloge oder treibe Latein etc., oder geige ich, dann lese ich zwei bis drei Seiten im Wilhelm Meister und gehe darauf zu früher Stunde ins Bett."[32] Was hier noch wie eine Liebhaberei erscheint, entpuppt sich als ernsthaftes Erwerben eines geistigen Besitzes, der ihm bald auch im Hinblick auf die Gestaltung seiner eigenen Werke als Orientierung dienen wird. Im Mittelpunkt seiner Goethe-Studien steht mit *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (1795/96) der Roman, mit dem er sich in seinen Briefen und Essays am ausführlichsten auseinandersetzt. Neben *Dichtung und Wahrheit* (1831) nennt er ihn sein „literarische[s] Evangelium",[33] was sowohl als Ausdruck der Anerkennung von dessen Maßstäbe setzendem Werkganzen verstanden werden kann wie auch als Provokation gegenüber seinen Eltern, an die er diese Worte im Januar 1896 adressiert. Zu Form und Inhalt des Romans

[30] Brief von Mitte Mai 1895 an Dr. Ernst Kapff. – DB Bd. 1, S. 165-170. Nachweis S. 165.
[31] Ebd., S. 166.
[32] Brief vom 31.10. bis 02.11.1895. – DB Bd. 1, S. 210 f. Nachweis S. 210.
[33] Brief vom 11.-13.01.1896 an die Eltern. – DB Bd. 1, S. 225-229. Nachweis S. 225.

äußert er sich dabei nicht näher, gibt aber Auskunft über die für ihn existentielle Bedeutsamkeit seiner bisherigen Goethe-Lektüre:

> Was ich bei Goethe fand, scheint mir überhaupt das Beste und einzige, die Kunst nämlich, bei aller Phantasie, aller Beweglichkeit, sich doch ein Stückchen Seele, einen Raum in der Brust, still und stumm zu bewahren, damit der Grund ruhig sei, wenn auch oben Stürme gehen, – ein letztes zu wahren, in das kein Sturm, kein Staub der Welt kommen darf. Dieser Winkel, der einzige, in den keines Menschen Blick dringen kann, dessen Glück niemand belauschen kann, dieser Winkel ist es, aus dem nach den Stürmen der Interessen, der Gedanken, der Leidenschaften, die guten Hausgeister steigen und die bewegte Oberfläche glätten. Halb und halb ist dies wohl der δαίμων des Sokrates, der ein εὐδαίμων sein muß. Gerade in unserer eiligen Zeit, wo alles aufgehen will in beweglicher Vielseitigkeit, muß dieses Stück jungfräulichen Bodens gewahrt und zum regelnden Schwerpunkt werden.[34]

Besonders aufschlussreich scheint hier, dass Hesse hinsichtlich der Kunst, „ein letztes zu wahren", die er bei Goethe findet, dieses „letzte" mit dem sokratischen *daimonion* („δαίμων") vergleicht. Die innere Stimme des *daimonion* warnte Sokrates vor falschen Entscheidungen, ihr Schweigen interpretierte er hingegen als Rechtfertigung seines Handelns.[35] Es trägt damit Züge des Gewissens und steht nach Heinz Kittsteiner „[a]n der Schwelle zur Internalisierung des Gewissens".[36] Sokrates verbindet es noch mit der Vorstellung eines Gottes oder Dämons, der jedoch nicht wie das delphische Orakel aus dem Munde der Pythia, sondern allein aus seinem eigenen Inneren zu ihm spricht. Auch bei Hesse klingt diese Vorstellung noch nach, wenn er von einem „Raum in der Brust" schreibt, dem „die guten Hausgeister" entsteigen. Dass er dabei aber nur „[h]alb und halb" an Sokrates denkt, hängt vermutlich damit zusammen, dass der Glaube an einen inneren Gott oder Dämon zwar dem heteronomen Menschenbild der Antike entspricht, nicht aber dem im Zeitalter der Aufklärung und Empfindsamkeit geprägten Bild des geistig und moralisch autonomen Individuums.[37] Den die eigene Lebenspraxis „regelnden Schwerpunkt" flüstert diesem Individuum kein Gott mehr zu, sondern es muss sich selbst dazu in die Lage versetzen.

Eine literarische Repräsentation dieser zutiefst neuzeitlichen Auffassung findet sich u.a. in Goethes *Wilhelm Meister*. Sie wird etwa in folgenden Worten artikuliert, die Wilhelm zu sich selbst sagt: „dein innerstes Bedürfnis erzeugt und nährt den Wunsch, die Anlagen, die in dir zum Guten und Schönen ruhen mögen, sie seien körperlich oder geistig, immer mehr zu

[34] Brief vom 11.-13.01.1896 an die Eltern. – DB Bd. 1, S. 225-229. Nachweis S. 228.
[35] Vgl. Platon, *Apologie* 31 d-e und 40 a-c.
[36] Vgl. die Ausführungen in Kap. 2.1, S. 63.
[37] Vgl. die Ausführungen in Kap. 1.2, S. 34 ff.

entwickeln und auszubilden.“[38] Das Bestreben, die individuellen Anlagen zum „Guten und Schönen“ aufzuspüren und handelnd zu verwirklichen, ist ein bedeutend anderes als das Streben nach Verwirklichung einer göttlich legitimierten Form des „Guten und Schönen“. Letzterem begegnete Hesse in der strengen Erziehungsmoral seiner Eltern, denen nur als gut und schön galt, was in ihren Augen auch gottgefällig war. Dieser Hintergrund macht zudem deutlich, weshalb der *Wilhelm Meister* für ihn zum „literarischen Evangelium“ werden konnte.[39] Denn die Humanität des Romans gründet sich in seinen Augen nicht auf eine von außen kommende Legitimierung durch Gott oder eine göttliche Autorität, sondern allein aus sich selbst heraus.

Besonders eindrücklich schildert Hesse diese Auffassung in seinem Aufsatz *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (ca. 1911). Darin kennzeichnet er die Epoche des klassischen Humanismus wie folgt: „Der Mensch ist an die Stelle der Götter gerückt, die Würde des Menschentums ist die Krone der Welt und das Fundament jedes Glaubens geworden.“[40] Innerhalb dieser Epoche wird der *Wilhelm Meister* dann zum gattungsbildenden Entwurf moralischer und ästhetischer Selbstbestimmung. Er ist als „Evangelium einer jungen Generation“[41] so etwas wie das Glaubensbekenntnis einer neuen anthropozentrischen Weltanschauung und „Roman des Menschen“[42]. Unter diesem Schlagwort versteht Hesse Folgendes:

> Dieser Roman ist eine Welt, aber eine von menschlichen Gesetzen geleitete und vernünftige, kein Chaos durcheinanderstrebender Kräfte, sondern eine leise geordnete Mannigfaltigkeit, in deren Zusammenklang die rohe Notwendigkeit durch Geist und Güte gemildert erscheint. Nicht die Freiheit des Willens wird hier verkündet, sondern das Recht und der Sieg menschlicher Vernunft und Güte. In dieser Welt wandeln Greis und Kind, Weltmann und Sonderling, Frommer und Ungläubiger nicht gleichgeordnet und gleichgewertet, aber in Brüderlichkeit und vom Lichte derselben Liebe, vom Recht derselben Menschlichkeit bestrahlt.[43]

Liebe und Menschlichkeit leiten sich also nicht mehr von göttlichen, sondern von „menschlichen Gesetzen“ ab, deren Grundlage „Vernunft und Güte“ sind. In den Schluss-

[38] Johann Wolfgang Goethe: *Wilhelm Meisters Lehrjahre.* [1795/96] In ders.: *Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche.* I. Abt., Bd. 9. Hg. von Wilhelm Voßkamp und Herbert Jaumann. Frankfurt a. M.: Deutscher Klassiker Verlag 1992. S. 357-992. Nachweis S. 641.

[39] Ein Beleg für diesen Zusammenhang findet sich u.a. in Hesses Brief an seine Eltern vom 13.-19.09.1896, wo er schreibt: „Immer wieder sehe ich den Sonntagsgott der Kirchenchristen und sehe, wie er des Werktags nicht helfen kann. […] Ich gestehe, mein eigenes Lebensideal, meine Poesie, mein bißchen Goethekult sogar, sind bessere und treuere Götter als jener Sonntagsgott.“ – DB Bd. 1, S. 261 f. Nachweis S. 261.

[40] Hermann Hesse: *Wilhelm Meisters Lehrjahre.* – SW Bd. 18, S. 371-391. Nachweis S. 371.

[41] Ebd., S, 374.

[42] Ebd., S. 379.

[43] Ebd., S. 383 f.

worten seines Aufsatzes gewinnen diese Eigenschaften des Romans für Hesse dann sogar religiöse Züge:

> Im Wilhelm Meister ist, wenn irgendwo, die Religion für alle jene zu finden, die keines übernommenen Bekenntnisses mehr fähig sind und denen doch die bange Einsamkeit des glaubenlosen Gemütes unerträglich ist. Kein Gott wird hier gelehrt, kein Gott gestürzt, kein irgend reines Verhältnis der Seele zur Welt wird abgelehnt. Verlangt wird nicht Griechentum noch Christentum, einzig der Glaube an den Wert und die schöne Bestimmung des Menschen, zu lieben und tätig zu sein.[44]

Diese Zeilen machen noch einmal deutlich, dass Hesses frühe Würdigung des Romans als „literarische[s] Evangelium" nicht ohne tiefere Gründe erfolgt war. Tatsächlich hat ihm der *Wilhelm Meister* nach seiner mit Suizidabsichten und nihilistischer Gleichgültigkeit durchlebten Sinnkrise neue Möglichkeiten gezeigt, wie er seine destruktive Selbst- und Weltwahrnehmung durch die schöpferische Bejahung seiner eigenen moralischen Urteilskraft überwinden kann. Die „Offenbarungen der Dichter", von denen er mit 19 Jahren schreibt, findet Hesse also auch in Goethes Roman. Dessen auf moralischer und ästhetischer Selbstbestimmung gründende Menschlichkeit wird für ihn Bestätigung und Vorbild des eigenen literarischen Schaffens und erklärt seine lang anhaltende Vorliebe für die *Lehrjahre*. Mit 23 schreibt er: „Die heutigen Romane finde ich beleidigend langweilig, wenn G. Keller nicht wäre, würde der ›Wilhelm Meister‹ mein einziger Roman bleiben."[45] Kellers *Der Grüne Heinrich* (1855/80), auf den er hier anspielt, bezeichnet Hesse noch zwölf Jahre später als den „dichterisch tiefsten und einflussreichsten deutschen Roman nach dem Wilhelm Meister."[46] Es wäre daher lohnenswert, auch sein Verhältnis zu Gottfried Keller anhand von Briefen und Rezensionen näher zu betrachten. Mit Blick auf die Verhältnismäßigkeit der Darstellung muss hier jedoch ein Hinweis auf die Quellenlage genügen.[47]

---

[44] Hesse: *Wilhelm Meisters Lehrjahre.* – SW Bd. 18, S. 391 f.

[45] Brief vom 14.01.1901 an Karl Ernst Knodt. – DB Bd. 1, S. 384 f. Nachweis S. 384.

[46] *Der alte Grüne Heinrich.* (*März*, 20.12.1913) – SW Bd. 17, S. 274-277. Nachweis S. 274.

[47] Folgende Beiträge zu Werken Gottfried Kellers finden sich in der Gesamtausgabe: *Der Briefwechsel zwischen Theodor Storm und Gottfried Keller* (*Die Rheinlande*, 1904), SW Bd. 16, S. 87-91; *Gedanken bei der Lektüre des Grünen Heinrich* (*März*, 1907), SW Bd. 16, S. 238-244; *Klaus von Hausen* (*Der Tag*, 1909), SW Bd. 16, S. 373-377; *Martin Salander. Zu Gottfried Kellers 20. Todestag am 16. Juli* (*März*, 1910), SW Bd. 16, S. 476-479; *Etwas für Gottfried Keller-Freunde* (*März*, 1912), SW Bd. 17, S. 108; *Der alte Grüne Heinrich* (*März*, 1913), SW Bd. 17, S. 274-277; *Gottfried Keller, „Don Correa"* (*Bücherei für deutsche Kriegsgefangene*, 1918), SW Bd. 18, S. 36; *Seldwyla im Abendrot. Zu Gottfried Kellers 100. Geburtstag* (*Vossische Zeitung*, 1919), SW Bd. 18, S. 74-78; *Gottfried Kellers Werke* (*Vivos voco*, 1923), SW Bd. 18, S. 393 f.; *Gedanken über Gottfried Keller* (*Der Lesezirkel*, 1931), SW Bd. 19, S. 229-233. – In seinen Briefen schreibt Hesse meist wertschätzend über Keller. Beispielhaft lässt sich das anhand folgender Aussage im Rahmen seiner Arbeit für die Kriegsgefangenenfürsorge demonstrieren: „Von Gottfried Keller ist seit Monaten kein einziger Band mehr beim Verleger zu haben! Aber für schlechte Propagandabücher und für so miserable Erzeugnisse wie das kleine Buch des Fliegers Richthofen (das in etwa 350 000 Exemplaren gedruckt ist) fehlt es nicht an Papier." – Brief vom 25.12.1917 an Max Bucherer, DB Bd. 3, S. 125-128. Nachweis S. 126.

In der Forschung ist es zudem weitgehend Konsens, dass sich Hesse für die Konzeption seiner eigenen Werke häufig (und nicht allein durch Vorbilder wie Goethe oder Keller) an der Gattung des Bildungsromans orientierte.[48] Allerdings reiht sich seine Orientierung nicht ganz bruchlos in diese mit dem *Wilhelm Meister* beginnende literarische Tradition ein. Die bereits in jungen Jahren vereinzelt auftauchenden Zweifel[49] an dem in Goethes Roman geäußerten Idealismus treten mit Ausbruch des Ersten Weltkriegs schließlich in den Vordergrund. Deutlich wird das bereits in der Ende 1914 verfassten Besprechung *Deutsche Erzähler*, wo er an den letzten Büchern der *Lehrjahre* eine ihrem ästhetischen Wert abträgliche Moralität bemängelt: „sie werden kühl und unflüssig, verweilen gern und lange bei Abstraktem und lassen da und dort ihre Figuren fast nur noch wie Allegorien erscheinen."[50] Ähnlich kritisch äußert er sich am 14. September 1917 im *Traumtagebuch der Psychoanalyse*:

> das 18. Jahrhundert habe ich einmal, in einem Aufsatz über Wilhelm Meister, gegen die landläufigen Verleumdungen sehr verteidigt und in ihm nicht die Zeit des Zopfs und der oberflächlichen Galanterie gesehen, sondern die Zeit Goethes und eines neuen Humanismus (Herder etc.), den letzten großen Versuch einer Formulierung und Manifestierung schöner, kultivierter Menschlichkeit. Was freilich wieder sehr einseitig ist![51]

Wie Hesse dann in seinem Aufsatz *Dank an Goethe* (1932) rückblickend darlegt, waren es vor allem die Kriegsereignisse und die vorherrschende Art und Weise ihrer Darstellung in Literatur und Presse, die ihn an seinem Glauben in eine „Manifestierung schöner, kultivierter Menschlichkeit" hatten zweifeln lassen:

> Es zeigte sich das vollkommene Fehlen jener Tribüne, an welcher Goethe einst gebaut hatte. Es trat eine verantwortungslose, teils begeistert-trunkene, teils auch einfach gekaufte Schreiberei auf den Plan, eine sehr patriotische, aber dumme, verlogene und rohe Schreiberei, unwürdig Goethes, unwürdig des Geistes, unwürdig des deutschen Volkes, sogar berühmte Gelehrte und Autoren schrieben plötzlich wie Unteroffiziere, es schien nicht nur jede Brücke zwischen Geist und Volk abgebrochen, es schien überhaupt keinen Geist mehr zu geben.[52]

---

[48] Dieser Befund schließt auch die vom Gattungsmuster ausgehende, die Konventionen des Bildungsromans überschreitende Weiterentwicklung der Werke Hesses mit ein, wie sie z.B. bei Theodore Ziolkowski geltend gemacht wird. Vgl. ders.: *The novels of Hermann Hesse. A study in theme and structure.* Princeton: Princeton University Press [4]1974. S. 287. Für die neuere Hesse-Forschung vgl. Herwig/Trabert 2013. S. 9.

[49] So schreibt Hesse an seine Schwester Adele etwa, „daß ich nicht rein in Goethe aufgegangen bin wie ein williger Divisor, sondern daß ein starker Bruchteil übrig ist." (Brief vom Mai 1896, GB Bd. 1, S. 23-25, Nachweis S. 24 f.) Und auch in seinem *Wilhelm-Meister*-Aufsatz äußert er bisweilen versteckt seine Kritik an Goethes über die Möglichkeiten des Einzelnen hinausgehenden Idealismus: „Daß der Wilhelm Meister schließlich eine Art von Torso blieb, daran ist nicht Goethes Mangel an technischer Vollendung schuld, sondern einzig die ungeheure Weite des Horizonts, den er in einem einzigen Werke aufzuspannen unternahm." (*Wilhelm Meisters Lehrjahre.* – SW Bd. 18, S. 95)

[50] *Deutsche Erzähler*. – SW Bd. 14, S. 316-340. Nachweis S. 328.

[51] SW Bd. 11, S. 502 f.

[52] *Dank an Goethe.* – SW Bd. 14, S. 452-459. Nachweis S. 455 f.

Letzteres traf zwar nicht zu, der Geist Goethes und der Weimarer Klassik war nicht ausgelöscht worden, lediglich die „Brücke“, über die er einer kritischen Masse an Leserinnen und Lesern vermittelt werden konnte, musste wieder instand gesetzt werden. Doch diese Aufgabe ließ sich nicht durch Nachahmung der klassischen Formensprache bewerkstelligen, sondern setzte die eigenständige Neuformulierung einer humanistischen Weltsicht voraus. Hesse sah darin eine persönliche Verantwortung. Sie wurde für ihn greifbar durch die Rückbesinnung auf diejenigen Werte, die seinem moralischen Selbstverständnis als Schriftsteller zugrunde lagen: „Wir Literaten, soweit wir nicht käuflich oder eben vom Krieg betrunken waren, sahen uns genötigt, Schritt für Schritt die eigenen Fundamente abzutasten und Schritt für Schritt uns über die eigene Verantwortlichkeit klar zu werden.“[53]

Ein sehr eindrückliches Dokument dieses „Abtastens“ der eigenen Fundamente ist ein Brief an Carl Seelig, in dem Hesse den Freund zur Auseinandersetzung mit verdrängten amoralischen Persönlichkeitsanteilen ermutigt. Ein Auszug dieses Briefes wurde an anderer Stelle bereits zitiert.[54] Aus einem weiteren Abschnitt geht nun hervor, dass die Auseinandersetzung mit dem Amoralischen von Hesse selbst als Anlass gesehen wurde, die „Fundamente“ seiner Arbeit als Schriftsteller einer kritischen Bestandsaufnahme zu unterziehen:

> Mir ist es so gegangen, daß ich, unter dem Einfluß von Vorbildern wie Goethe, Keller etc. als Dichter eine schöne und harmonische, aber im Grund verlogene Welt aufbaute, indem ich alles Dunkle und Wilde in mir verschwieg und im stillen erlitt, das ›Gute‹ aber, den Sinn fürs Heilige, die Ehrfurcht, das Reine betonte und allein darstellte. Das führte zu Typen wie Camenzind und der ›Gertrud‹, die sich zugunsten einer edlen Anständigkeit und Moral um tausend Wahrheiten drücken, und brachte mich schließlich, als Mensch wie als Dichter, in eine müde Resignation, die zwar auf zarten Saiten Musik machte, keine schlechte Musik, die aber dem Leben abgestorben war. Und nun, fast schon ein alter Mann, nachdem mir alles, was das Leben mir an äußern Gütern und Erfolgen gab, wieder zusammengebrochen ist, nach der Trennung von Liebe, Ehe, Familie, dem Verlust des äußern Wohlbehagens, der Vereinsamung durch Gesinnung während dem Krieg – nach alledem bin ich, krank und halb irrsinnig vor Leid, zu mir selbst zurückgekommen und muß nun in mir selbst aufräumen und muß vor allem das alles, was ich früher weggelogen oder doch verschwiegen hatte, anschauen und anerkennen, alles Chaotische, Wilde, Triebhafte, ›Böse‹ in mir. Ich habe darüber meinen früheren schönen harmonischen Stil verloren, ich mußte neue Töne suchen, ich mußte mich mit allem Unerlösten und Uralten in mir selber blutig herumschlagen – nicht um es auszurotten, sondern um es zu verstehen, um es zur Sprache zu bringen, denn ich glaube längst nicht mehr an Gutes und Böses, sondern glaube, daß alles gut ist, auch das, was wir Verbrechen, Schmutz und Grauen heißen. Dostojewski hat das auch gewußt.[55]

[53] SW Bd. 14, S. 456.
[54] Vgl. Kap. 3.3, Zitat zu Anm. 18.
[55] Brief vom 04.10.1919. – DB Bd. 3, S. 262-265. Nachweis S. 264.

Trotz dieser emphatischen Angaben über die Distanzierung von seinem an Goethe und Keller geschulten „schönen harmonischen Stil“ lässt sich erkennen, dass Hesse den Boden einer humanistischen Wertebasis nicht verlassen hat. Denn die Auseinandersetzung mit dem Amoralischen dient ihm letztlich als Voraussetzung dafür, den Blickwinkel auf dieses Wertefundament zu verändern und so zu einer neuen Authentizität seines Ausdrucks zu gelangen. Wie er am Ende seines Briefes schreibt, lässt sich durch einen reflexiven Umgang mit dem „Bösen“ zudem das Risiko minimieren, „daß wir in der Tat und Wirklichkeit an diesem Bösen zugrund gehen.“[56] Auch diese Aussage ist auf die Vorstellung zurückzuführen, dass erst vor dem Hintergrund der Betrachtung des Amoralischen die Umrisse der eigenen Moralität an Kontur und Schärfe gewinnen und damit für die Betrachtenden in einer Weise wahrnehmbar werden, die als „Wiederherstellung der Verbindung mit einer Moralquelle“ bezeichnet werden kann.

Dass die Symbolsprache der Klassik und Romantik für Hesse mehr und mehr an Überzeugungskraft verliert, hat also keineswegs den Verlust der damit verbundenen Ideale zur Folge, sondern lediglich die Suche nach anderen Möglichkeiten ihrer Artikulation. Diese Suche lässt ihn unterschiedliche Verfahren mittelbarer und indirekter Darstellung erproben. Kierkegaards Methode der „indirekten Mitteilung“[57] verdankt er hierbei wesentliche Anregungen und es lässt sich beobachten, dass seine Romane und Erzählungen nach dem Ersten Weltkrieg zunehmend Merkmale dessen aufweisen, was Charles Taylor als „indirekte“ oder „Rahmenepiphanien“ bezeichnet[58] – wenngleich Hesse selbst für sein Verfahren keinen eigenen Begriff und auch keine eigene Theorie entwickelt. Wie jedoch die ab 1915 einsetzenden Besprechungen von Werken Dostojewskis zeigen, wird die Auseinandersetzung mit allem „Triebhaften“ und „Bösen“ von Hesse nun ebenfalls als Möglichkeit des indirekten Verweisens auf Vorstellungen des Guten betrachtet. Natürlich darf hier auch der Einfluss Nietzsches und der Psychoanalyse nicht vergessen werden. Doch scheint erst Dostojewski den entscheidenden Anstoß zu geben, dass die für Hesse als Dichter einst maßgeblichen Vorbilder Goethe und Keller nach Ende des Krieges in den Hintergrund seiner Aufmerksamkeit treten. Neben dem Brief an Carl Seelig belegt das auch der folgende Auszug eines Beitrags, den Hesse anlässlich des 100. Geburtstags von Gottfried Keller schreibt. Darin blickt er zunächst auf seine geistige Orientierung als junger Schriftsteller zurück, deren Ausrichtung sich mit dem Heraufkommen neuer „Sterne“ dann jedoch allmählich ändert:

[56] Vgl. Kap. 3.3, Zitat zu Anm. 18.
[57] Vgl. Kap. 3.4, Zitat zu Anm. 89.
[58] Vgl. Kap. 4.1 – 4.5.

> Keller war Heimat für uns, aber schon damals eine ferne, gefährdete, halb schon verlorene Heimat. Sehnsucht zog uns dort hinüber, uns junge Geistige, in diese klare, kultivierte Welt eines Deutschland, dessen geistiger Vater Goethe, dessen letzte Blüte Keller war. […] Die Welt Goethes ist inzwischen hinabgesunken und die Welt Dostojewskis heraufgekommen. Damit sind keine Wertungen ausgesprochen. Goethe ist nicht mehr noch weniger als Dostojewski. Aber die Einstellung der heutigen Welt ist eine andere geworden, andere Sterne leuchten uns, und in unserem kurzen Leben halten wir uns an die, die uns nahe scheinen, die uns Wärme versprechen.[59]

Hesses Angabe, hier mit der Gegenüberstellung Goethes und Dostojewskis keine Wertung auszusprechen, bezieht sich implizit auch auf deren jeweilige Ansichten des ethisch Guten. Entscheidend ist nicht, *was* Goethe und Dostojewski unter dem ethisch Guten verstehen, sondern *wie* sie es zur Darstellung bringen. In diesem Punkt teilt Hesse die „Einstellung der heutigen Welt" und schlägt sich auf die Seite Dostojewskis. Dass er in dessen Werken formale Möglichkeiten zur Identifikation von Vorstellungen des Guten sieht, die das Spektrum an Möglichkeiten des symbolischen Ausdrucks überschreiten, geht zwar aus dem Zitat nicht direkt hervor, wird aber im Kontext seiner weiteren Dostojewski-Rezeption deutlich. Sie soll im Folgenden vor allem anhand der beiden 1920 erscheinenden Aufsätze *Gedanken zu Dostojewskijs „Idiot"* und *Die Brüder Karamasoff oder Der Untergang Europas* nachgezeichnet werden. Hinzu kommt noch der Aufsatz *Über Dostojewskij* (1925), in dem Hesse seine Dostojewski-Lektüre bilanziert und dabei das Gewissen in den Mittelpunkt seiner Ausführungen stellt.[60]

Erste Spuren einer Begegnung mit den Werken des russischen Dichters finden sich bereits in der Zeit als Hesse noch Gymnasiast in Cannstadt war.[61] Eine für seine literarische Arbeit produktive Auseinandersetzung beginnt aber erst in den Jahren des Ersten Weltkriegs. Die Rezension zu *Der Jüngling* (1875), die 1915 in der Zeitschrift *Der Bund* erscheint, kann hier als Anfangspunkt gesehen werden. Sie enthält Motive (Frage nach einer praktischen Ethik, Verhältnis von aktiven und passiven Tugenden), die Hesse in seinen großen Dostojewski-Essays wieder aufgreifen wird.[62] Während der weiteren Kriegsjahre erscheinen dann

---

[59] *Seldwyla im Abendrot. Zu Gottfried Kellers 100. Geburtstag.* (*Vossische Zeitung*, 13.07.1919) – SW Bd. 18, S. 74-78. Nachweis S. 75 f.

[60] Ähnlich wie auch bei seiner Rezeption Jacob Burckhardts (vgl. Kap. 3.1, S. 114-117) ist festzustellen, dass Hesse die antisemitischen und nationalistischen Tendenzen in Dostojewskis Tagebüchern, Aufsätzen und Reden entweder nicht zur Kenntnis nimmt oder wissentlich ignoriert. Er scheint den Dichter allein aufgrund seiner literarischen, nicht seiner politisch-weltanschaulichen Werke zu schätzen. Auch die Slawisten Horst-Jürgen Gerigk und Rudolf Neuhäuser vertreten bezüglich dieser Ambivalenz im Wirken Dostojewkis die Auffassung, „daß es der Künstler Dostojewskij ist, der zum ›Weltkulturerbe‹ der Literatur aller Nationen gehört und nicht der patriotische Prophet eines neuen Rußland." – Horst-Jürgen Gerigk, Rudolf Neuhäuser: *Dostojewskij im Kreuzverhör. Ein Klassiker der Weltliteratur oder Ideologe des neuen Rußland?* Heidelberg: Mattes Verlag 2008. S. VII.

[61] Vgl. Michael Limberg: *„offen für die Musik dieses schrecklichen und herrlichen Dichters": Hermann Hesse und Dostojewski.* In: *Hermann-Hesse-Jahrbuch*, Bd. 5. Hg. von Mauro Ponzi. Würzburg: Königshausen & Neumann GmbH 2012. S. 117-137. Nachweis S. 117.

[62] Vgl. *Ein Roman von Dostojewski.* (*Der Bund*, 29.10.1915) – SW Bd. 17, S. 521-526.

zunächst keine neuen Rezensionen mehr. Erst 1919 taucht der Name Dostojewskis im Katalog einer Ausstellung des Malers Cuno Amiet wieder auf, zu dem Hesse die Einleitung geschrieben hatte. Dostojewski wird dort neben Goethe als Beispiel für einen Künstlertypus genannt, der sowohl das „Amt eines Bekenners und Jasagers", als auch einen „Versuch der Menschheit zu neuen Möglichkeiten" ausführe.[63] Was er unter diesem Versuch versteht, deutet Hesse wenige Monate später anhand einer kurzen Anzeige zu einer Neuausgabe der *Brüder Karamasow* an. „Mit Dostojewski", schreibt er dort, „beginnt der Untergang Europas (man kann auch sagen: die Neugeburt)."[64]

Diesen Gedanken wird Hesse dann in seinem großen Karamasow-Aufsatz weiter ausführen, der im März 1920 in der *Neuen Rundschau* erscheint. Im selben Jahr veröffentlicht er jedoch in der Januar-Ausgabe von *Vivos voco* zunächst seine *Gedanken zu Dostojewskis „Idiot"*. Die darin enthaltenen poetologischen Reflexionen belegen eine grundlegende Neuorientierung in Hesses literarischem Schaffen nach dem Ersten Weltkrieg. Sie betreffen in erster Linie die Darstellbarkeit des Guten, das sich im rätselhaften Denken und Handeln der Hauptfigur des Romans, Fürst Lew Nikolajewitsch Myschkin, widerspiegelt. Mit der literarischen Gestaltung seines Protagonisten erstrebte Dostojewski nach eigenem Bekunden nämlich nichts weniger als „die Darstellung eines ganz und gar vollkommenen Menschen."[65] Als Vorbild der Vollkommenheit nennt er dabei Christus. In der Rezeption des Romans wurde Myschkin daher häufig als messianische Figur gezeichnet. Auch Hesse geht in seinem Aufsatz auf diese Tradition ein. Wenngleich er sie nicht vorbehaltlos anerkennt, stimmt er ihr doch in einem Punkt zu: wie Christus wird auch Myschkin von der Gesellschaft nicht verstanden und sogar verachtet, als er die Spannungen zwischen zwei verfeindeten Gruppen durch die Bejahung ihrer gegensätzlichen Positionen zu überwinden versucht. Diese Eigenschaft des Protagonisten führt Hesse dann jedoch nicht auf eine göttliche Gabe, sondern auf Myschkins „magisches" Denken zurück:

> Sein Denken ist jenes, das ich das ›magische‹ nenne. Er leugnet, dieser sanfte Idiot, das ganze Leben, das ganze Denken und Fühlen, die ganze Welt und Realität der andern. Für ihn ist Wirklichkeit etwas vollkommen anderes als für sie. […] Das höchste Erlebnis ist ihm jene halbe Sekunde höchster Feinfühligkeit und Einsicht, die er einige Male erlebt hat, jene magische Fähigkeit, für einen Moment, für den Blitz eines Momentes alles sein, alles mitfühlen, alles mitleiden, alles verstehen und bejahen zu können, was in der Welt ist. Dort liegt der Kern seines Wesens. Er hat Magie, er hat my-

[63] *Zur Cuno Amiet-Ausstellung.* (Einleitung zum Katalog Cuno Amiet der Kunsthalle Bern, April 1919) – SW Bd. 18, S. 66-69. Nachweise S. 67.
[64] *Die Brüder Karamasow.* (*Vivos voco*, Nov./Dez. 1919) – SW Bd. 18, S. 97 f. Nachweis S. 98.
[65] Brief vom 01./13.01.1868 an Sonja A. Iwanowa. In: *Fjodor M. Dostojewski: Briefe. Zweiter Band.* Hg. von Ralf Schröder. Übers. von Waltraud und Wolfram Schroeder. Leipzig: Insel-Verlag 1984. S. 38-44. Dort S. 41.

> stische Weisheit nicht gelesen und anerkannt, nicht studiert und bewundert, sondern (wenn auch nur in ganz seltenen Augenblicken) tatsächlich erlebt.[66]

Dass sich Myschkin aufgrund solcher „magischer" Erlebnisse in seinem Denken über Gegensätze hinwegsetzt, zeigt sich aber nicht nur in dessen Bejahung der Standpunkte ungleicher sozialer Gruppen in seinem direkten Umfeld, sondern nach Hesses Auffassung auch in seinem Verhältnis zu etablierten Vorstellungen gesellschaftlicher Ordnung insgesamt. Diese Vorstellungen bedingen das, was er in seinem Aufsatz „Eingeteiltsein der Welt" nennt. Es bildet den Kontrast zu Myschkins „magischem" Erleben:

> Höchste Wirklichkeit im Sinne menschlicher Kultur ist dies Eingeteiltsein der Welt in Hell und Finster, Gut und Böse, Erlaubt und Verboten. Höchste Wirklichkeit für Myschkin aber ist das magische Erlebnis von der Umkehrbarkeit aller Satzungen, vom gleichberechtigten Vorhandensein der Gegenpole. […] Daß dieser Feind der Ordnung, dieser furchtbare Zerstörer nicht als Verbrecher auftritt, sondern als lieber, schüchterner Mensch voll Kindlichkeit und Anmut, voll guter Treuherzigkeit und selbstloser Gutmütigkeit, das ist das Geheimnis dieses erschreckenden Buches.[67]

Die Folgen von Myschkins „magischem" Erleben bestehen also nicht zuletzt darin, dass er sich in seiner alles bejahenden Haltung auch über den Gegensatz von „Gut und Böse" hinwegsetzt und den Kategorien moralischer Ordnung keine Allgemeingültigkeit mehr zuerkennt. Doch sonderbarerweise wird er durch seine amoralische Perspektive nicht zum „Verbrecher" und auch nicht, wie man mit Blick auf Nietzsche mutmaßen könnte, zum alle gültigen Werte umwertenden „Übermenschen". Weshalb er in seiner Amoralität dann aber ausgerechnet „voll guter Treuherzigkeit und selbstloser Gutmütigkeit" erscheint, wird im Roman nicht erklärt. Dieser Zug im Wesen seines Helden bleibt Dostojewskis „Geheimnis".

Hinter dieser Rätselhaftigkeit verbirgt sich aber eine ganz bestimmte Absicht. Sie richtet sich gegen den Gebrauch der Zeichensprache des Symbols, dessen Ausdrucksfähigkeit des Guten sich in zahllosen Wiederholungen erschöpft und manchmal bis zur Phrasenhaftigkeit verfestigt hat. An seine Stelle tritt nun eine Ausdrucksweise, die das Gute nicht mehr in überlieferten symbolischen Konventionen sucht, sondern in der Konfrontation dieser Konventionen mit dem Amoralischen. Dostojewski verzichtet dabei ganz bewusst darauf, das Resultat dieser Konfrontation als Symbol eines neuen Menschentypus auszugeben. Myschkins Treuherzigkeit und Güte sind also, wie Hesse schreibt, kein „Zukunftsbild im Sinne eines Ideals".[68] Vielmehr sind sie das zufällige Ergebnis seiner Begegnung mit dem Amoralischen.

---

[66] *Gedanken zu Dostojewskijs „Idiot"*. – SW Bd. 18, S. 114-120. Nachweis S. 116 f.
[67] SW Bd. 18, S. 118 f.
[68] *Gedanken zu Dostojewskijs „Idiot"*. – SW Bd. 18, S. 120.

Zufällig deshalb, da diese Begegnung nicht notwendigerweise zu Treuherzigkeit und Güte führen muss, sondern auch die Bejahung des (moralisch betrachtet) Bösen zur Folge haben kann. Dostojewskis Romane sind voll von Figuren, die genau aus diesem Grund zu Verbrechern werden. Dass in *Der Idiot* aber die Frage offen bleibt, weshalb Myschkin diesen Weg nicht geht, sondern den Weg der Treuherzigkeit und Güte, ist nicht nur das „Geheimnis" des Buches, sondern auch eine indirekte Aufforderung an seine Leserinnen und Leser, sich mit diesem Rätsel auseinanderzusetzen und selbst nach Antworten zu suchen.

In dieser offenen Gestaltung liegt der grundlegende Unterschied zum symbolischen Ausdruck. Würde Myschkin wie Wilhelm Meister nämlich eine Entwicklung durchlaufen, aus deren verschiedenen Komponenten sich die Bildung seines Charakters zum „Guten" erklären ließe, wäre die Antwort bereits gegeben. So aber stellt der Text seine Leserinnen und Leser gleichsam vor ein Paradox, das eine Deutung nach gängigen symbolischen Kategorien nicht mehr zulässt und zu neuen Erklärungen für das Gute herausfordert. Für Hesse ergibt sich daher als Konsequenz aus seiner Lektüre eine Haltung, die er „das Annehmen des Chaos" nennt und im Weiteren wie folgt beschreibt:

> Rückkehr ins Ungeordnete, Rückweg ins Unbewußte, ins Gestaltlose, ins Tier, noch weit hinter das Tier zurück, Rückkehr zu allen Anfängen. Nicht, um dort zu bleiben, nicht um Tier, nicht um Urschlamm zu werden, sondern um uns neu zu orientieren, um an den Wurzeln unseres Seins vergessene Triebe und Entwicklungsmöglichkeiten aufzufinden, um aufs neue Schöpfung, Wertung, Teilung der Welt vornehmen zu können.[69]

Viele seiner Romanfiguren lässt er eine solche „Rückkehr ins Ungeordnete" mit den hier skizzierten Konsequenzen erleben. Als poetologisches Fazit seines Aufsatzes kann daher festgehalten werden, dass Hesse auch an seine eigenen Werke die Forderung stellt, keine symbolischen Antworten auf die Frage nach dem Guten zu geben, sondern Leserinnen und Leser durch Konfrontation mit dem „Chaos" des Amoralischen vor ähnliche Eindrücke zu stellen, wie sie Myschkin in den Momenten seines „magischen" Erlebens zuteil werden.

In seinem zweiten großen Dostojewski-Essay aus dem Jahr 1920, *Die Brüder Karamasoff oder Der Untergang Europas*, greift Hesse einige der hier bereits genannten Themen wieder auf. So bleibt für ihn die Frage, weshalb Aljoscha, Dimitri und Ivan Karamasow trotz ihrer Vertrautheit mit dem Amoralischen nicht zu Verbrechern werden, zunächst ebenfalls ein „Geheimnis":

[69] SW Bd. 18, S. 120.

> Diese Menschen unterscheiden sich von den andern, den früheren, den geordneten, den berechenbaren, den klaren und braven Menschen nämlich im Grunde nur dadurch, daß sie ebensoviel in sich hinein wie aus sich heraus leben, daß sie beständig mit ihrer Seele zu tun haben. Die Karamasoffs sind zu jedem Verbrechen fähig, aber sie begehen doch nur ausnahmsweise eines, denn meistens genügt es ihnen, das Verbrechen gedacht, es geträumt, sich mit seiner Möglichkeit vertraut gemacht zu haben. Hier liegt ihr Geheimnis.[70]

Myschkins „magischem" Erleben entspricht bei den Karamasows demnach die Tatsache, „daß sie beständig mit ihrer Seele zu tun haben." Diese trotz großer charakterlicher Unterschiede vorhandene Grunddisposition der Hauptfiguren des Romans äußert sich für Hesse vor allem in ihrem Drang nach Ausdruck verdrängter und anhand kultureller Gebots- und Verbotsstrukturen regulierter Triebe. Das hier ebenfalls genannte „Geheimnis" aber, dass die Karamasows sich von diesen Trieben nicht überwältigen lassen und nicht zu Verbrechern werden, versucht er mit Hilfe des folgenden Beispiels zu deuten:

> Aber es braucht aus dem Chaos in diesen Seelen durchaus nicht Verbrechen und Wirrwarr zu entstehen. Gib dem heraufgebrochenen Urtrieb eine neue Richtung, einen neuen Namen, eine neue Bewertung, so ist die Wurzel zu einer neuen Kultur, einer neuen Ordnung, einer neuen Moral gegeben. Denn so steht es mit jeder Kultur: Töten können wir die Urtriebe, das Tier in uns, nicht, denn mit ihnen stürben wir selbst – aber wir können sie einigermaßen lenken, einigermaßen beruhigen, einigermaßen dem ›Guten‹ dienstbar machen, wie man einen bösen Gaul vor einen guten Wagen spannt. Nur wird von Zeit zu Zeit der Glanz dieses ›Guten‹ alt und welk, die Triebe glauben nicht mehr recht daran, lassen sich nicht mehr gerne unterjochen. Dann bricht die Kultur zusammen – meistens langsam, so wie das, was wir ›Antike‹ nennen, Jahrhunderte zum Sterben gebraucht hat.[71]

Nach dieser Lesart liegt in der Konfrontation mit den amoralischen „Trieben" also der Ursprung einer „neuen Kultur, einer neuen Ordnung, einer neuen Moral." Mit der Wendung, dass „aus dem Chaos […] durchaus nicht Verbrechen" entstehen müsse, schließt Hesse zudem jede Form der Brutalität und Willkür als Grundlage von Kultur, Ordnung und Moral aus. Letztere gehen seiner Auffassung nach also nicht aus einem Triebleben hervor, dessen Kräfte ungehemmt und destruktiv wirken, sondern dessen kreatives Potential denjenigen Vorstellungen des „Guten" Geltung verschafft, die über den Bereich geltender Normen hinausweisen. Hierin liegt für Hesse der Schlüssel zu jenem „Geheimnis", das die Brüder Karamasow aufgrund des Umgangs mit dem „Chaos" ihres Seelenlebens zu Vorboten einer neuen Kultur und Moral macht. Ihre „Triebe" lassen sie Vorstellungen des Guten entdecken oder erinnern,

[70] *Die Brüder Karamasoff oder Der Untergang Europas. Einfälle bei der Lektüre Dostojewskis*. – SW Bd. 18, S. 125-140. Nachweis S. 132.
[71] SW Bd. 18, S. 133 f.

die bislang unter einer festen Schicht moralischer Konventionen verborgen oder dem Vergessen anheim gegeben waren. Vermutlich liegt in dieser tiefenpsychologischen Komponente der Werke Dostojewskis ein Grund dafür, dass Hesse den Dichter als „Vorläufer" der modernen Psychoanalyse begreift.[72]

Das Gute, das sich den Brüdern Karamasow auf je unterschiedliche Weise in ihren Seelenregungen offenbart, wird von Hesse aber nicht näher benannt. Er sieht seine Aufgabe als Schriftsteller nicht in der Definition der Grundlagen von Kultur, Ordnung und Moral, sondern in der Reflexion variabler Möglichkeiten zur Bestimmung eines entsprechenden Definitionsbereichs. Diese Reflexivität ist für ihn grundlegende Voraussetzung eines autonom bewerkstelligten Prozesses moralischer Urteilsbildung. Die damit einhergehende, von Marco Schickling als „Radikalisierung seiner Auffassung von der Unabhängigkeit der Kunst"[73] diagnostizierte Neuausrichtung in Hesses literarischem Schaffen besteht demnach vor allem in einer radikalen Reflexivität jenes „Chaos", in dem etablierte Normen hinterfragt werden und sich eine vorläufige „Abkehr von jeder festgelegten Ethik und Moral" vollzieht.[74] Diese „Abkehr" ist für Hesse eine Bedingung der Möglichkeit, nach neuen Weisen der Artikulation des Guten zu suchen und vergessene oder verdrängte Verbindungen zu einer „Moralquelle" wiederherzustellen. Wie er weiter ausführt, erweist sich diese Bedingung als „ein völlig amoralisches Denken und Empfinden".[75] In seinem Aufsatz versucht er daher, die in den Charakterzügen und Handlungen der Figuren zum Vorschein kommende Amoralität möglichst bildhaft zu beschreiben.

Hierfür greift er auch auf die Verwendung symbolischer Ausdrücke zurück. Was ihm als Verfahren zur Beschreibung des Guten nicht mehr angemessen erscheint, ist es für die Darstellung des Amoralischen in seinen Augen also weiterhin. Bestätigung für sein Vorgehen findet er nicht zuletzt in Dostojewskis Roman selbst. So verbinde dessen Figuren trotz aller Unterschiede das gemeinsame „Bedürfnis nach einem höchsten Symbol, das ihrer Seele gerecht würde, nach einem Gott, der zugleich Teufel ist."[76] Diesen „Gott, der zugleich Teufel ist" kennzeichnet Hesse in einem Nachsatz dann als „Demiurg" und gibt ihm damit einen symbolischen Ausdruck, mit dem er das Amoralische auch in anderen Zusammenhängen immer wieder versinnbildlicht.[77] Singulär und nur im Rahmen seines Aufsatzes anzutreffen ist

[72] Vgl. Kap. 3.3, Anm. 13.
[73] Vgl. Zitat zu Anm. 11.
[74] *Die Brüder Karamasoff oder Der Untergang Europas. Einfälle bei der Lektüre Dostojewskis.* – SW Bd. 18, S. 126.
[75] SW Bd. 18, S. 127.
[76] SW Bd. 18, S. 128 f.
[77] Vgl. Kap. 4.1, Zitate zu Anm. 78 und 227.

hingegen die Bezeichnung der Amoralität als „asiatisch-okkultes Ideal“.[78] Mit dieser plakativen und stark vereinfachenden Formel versucht er das Gegenbild zu einer Welt „verbrauchter Symbole“[79] zu entwerfen, wie er sie im europäischen Geistesleben erblickt. Dabei geht er davon aus, dass ein Zusammentreffen mit einer als „asiatisch“ bezeichneten Amoralität der europäischen Kultur und Moral den „Untergang“ bereiten wird.

Wie eine frühere Rezension von Dostojewskis Roman bereits zeigte, versteht Hesse unter diesem „Untergang Europas“ allerdings keinen destruktiven Vorgang, sondern eine konstruktive „Neugeburt“.[80] Eine ähnliche Vorstellung bekundete er zudem an anderer Stelle mit den Worten, dass die „Welt Goethes“ für ihn „hinabgesunken“ und „andere Sterne“ mit der „Welt Dostojewskis heraufgekommen“ seien.[81] Dieser Metaphorik ist zu entnehmen, dass der Begriff „Untergang“ von Hesse nicht mit Tod und Vernichtung gleichgesetzt wird, sondern mit dem „Untergehen“ eines Sternbilds am Firmament. In dieser Hinsicht unterscheidet sich seine Geschichtsauffassung grundlegend von der Oswald Spenglers, auch wenn dieser den Begriff „Untergang“ ebenfalls zur Kennzeichnung historischen Wandels verwendet. Nach Selbstaussagen hatte Hesse Spenglers *Der Untergang des Abendlandes* (1918/22) noch nicht gelesen, als er *Die Brüder Karamasoff oder Der Untergang Europas* verfasste.[82] Die Unterschiede zwischen beiden Werken und den ihnen jeweils zugrunde liegenden Geschichtsbildern sind von Theodore Ziolkowski und Florian Trabert herausgearbeitet worden.[83] Eine wesentliche Differenz besteht demnach im auf der einen Seite regel-, auf der anderen Seite kontingenzbasierten Verständnis historischer Entwicklungen. Trabert formuliert diesen Unterschied wie folgt:

> Wo Spengler für die ersterbende Kultur nur die Möglichkeit sieht, in das Stadium der imperialistischen, wenn nicht gar faschistischen ›Zivilisation‹ überzugehen, erhofft sich Hesse das Entstehen einer neuen Ordnung und Moral, deren Umrisse allerdings zumindest im Rahmen der Dostojewski-Essays sehr schemenhaft bleiben.[84]

---

[78] *Die Brüder Karamasoff oder Der Untergang Europas. Einfälle bei der Lektüre Dostojewskis.* – SW Bd. 18, S. 126.
[79] SW Bd. 18, S. 137.
[80] Vgl. Zitat zu Anm. 64.
[81] Vgl. Zitat zu Anm. 59.
[82] Vgl. „Wem die Priorität für das Wort ›Untergang‹ gebührt, scheint mir unwichtig. Ich schrieb dies Wort in meinem ›Klingsor‹, vor bald anderthalb Jahren, als es einen Spengler und was damit zusammenhängt für mich noch nicht gab.“ – Brief vom September 1920 an Hermann Missenharter, SB Bd. 3, S. 371 f., Zitat S. 371, sowie: „Daß Sie Spengler nicht lesen mögen, begreife ich, ich las ihn auch nicht. Aber zu Dostojewski werden Sie doch noch kommen müssen.“ – Postkarte, Weihnachten 1920, an Wilhelm Kunze, in: DB Bd. 3, S. 383 f. Nachweis S. 384.
[83] Vgl. Theodore Ziolkowski: *Hesses Geschichtsphilosophie*. In: Solbach 2004. S. 69-86. Nachweis S. 78 f.; Florian Trabert: *Zyklische Geschichtsphilosophie bei Hermann Hesse und Oswald Spengler*. In: Herwig/Trabert 2013, S. 279-293. Nachweis S. 288-291.
[84] Trabert 2013, S. 290.

Die Schemenhaftigkeit der hier genannten „Umrisse“ hat jedoch Kalkül. Das liegt zum einen daran, dass die Vorhersagbarkeit historischer Entwicklungen nach kontingenzbasierten Annahmen ohnehin nur unter dem Vorbehalt der Wahrscheinlichkeit (und nicht der Notwendigkeit) der Gültigkeit ihrer Aussagen stattfinden kann. Zum anderen aber bleibt Hesse mit eigenen Aussagen über die Beschaffenheit einer prognostizierten „neuen Ordnung und Moral“ auch deshalb im Vagen, weil er jeden symbolischen Ausdruck dafür vermeiden möchte. Er will die Antwort auf die Frage nach den Grundlagen einer neuen Ordnung nicht vorgeben, sondern mit seinen Schriften zu jener radikalen Reflexivität beitragen, die es Leserinnen und Lesern erlaubt, sich selbst Antworten zu geben.

Seine Aufsätze *Gedanken zu Dostojewskijs ›Idiot‹* und *Die Brüder Karamasoff oder Der Untergang Europas* sind hierzu erste tastende Versuche. Ihre Veröffentlichung erfolgte nach den Erstpublikationen in *Vivos voco* und *Neuer Rundschau* zusätzlich in einer Sonderausgabe: gemeinsam mit dem fingierten Dialog *Gespräch über die Neutöner* wurden sie unter dem Titel *Blick ins Chaos* (1920) als Einzelbroschüre nachgedruckt. Offensichtlich legte Hesse großen Wert auf die Verbreitung seiner beiden großen Dostojewski-Aufsätze – wohl nicht zuletzt deshalb, um damit auch dem poetologischen Aspekt des literarisch gestalteten „Chaos“ Geltung zu verschaffen. Denn letztendlich besteht für ihn darin die formale Errungenschaft von Dostojewskis Romanen. Durch die Konfrontation mit der „chaotischen“ Wirklichkeit ihrer Sujets schaffen sie auf indirekte Weise Raum für die Erkundung neuer Möglichkeiten einer guten Ordnung der Dinge. Ihr in diesem Sinne epiphanischer Charakter erweist sich demnach nicht in der symbolischen Darstellung des Guten, sondern in dessen mittelbarem Ausdruck als „Rahmenepiphanie“ oder „Epiphanie der Zwischenräume“ (Taylor). Erst dieser Abstand zur „verbrauchten“ Symbolsprache der Klassik und Romantik, eröffnet Leserinnen und Lesern einen Zugang zu dem, was von ihnen subjektiv als gut und sinnstiftend erfahren wird.

Was Hesse an Dostojewskis Romanen fasziniert, ist also in erster Linie das ihrem poetischen Ausdruck zugrunde liegende Kalkül, das die Erfahrbarkeit starker Wertungen oder moralischer Gefühle beabsichtigt, ohne diese dabei selbst direkt (d.h. wörtlich oder bildhaft) zu benennen. Nach dem bisher Dargelegten beruht die Entfaltung dieses Kalküls auf der literarischen Darstellung eines amoralischen, geltende soziale Normen relativierenden „Chaos“. Doch scheint diese Beschreibung in Hesses Augen noch nicht ganz dem Eindruck seiner Lektüre zu entsprechen. In seinem 1925 erscheinenden Aufsatz *Über Dostojewski* betont er einen weiteren, bisher wenig berücksichtigten Aspekt, indem er Dostojewskis Prosa zunächst metaphorisch als „die Musik dieses schrecklichen und herrlichen Dichters“ umschreibt und dann fortfährt: „Zwei Mächte sind es, die uns in diesen Dichtungen ergreifen, aus dem Hin und Her

und Gegensatz zweier Elemente und Gegenpole wächst die mythische Tiefe und gewaltige Räumlichkeit seiner Musik.“[85]

Das eine dieser Elemente ist das bereits genannte „Chaos“. Das andere Element kennzeichnet Hesse dagegen im Folgenden als „himmlische Stimme“. Erst durch ihren Gegensatz zur Stimme des „Chaos“ entsteht jene erwähnte „Räumlichkeit“ des Erzählten, in der das Gute für ihn erneut Gestalt gewinnen kann:

> Die erste Stimme bejaht den Tod, verneint die Hoffnung, verzichtet auf all die gedanklichen und dichterischen Beschönigungen und Besänftigungen, mit welchen wir gewohnt sind, uns von angenehmen Dichtern über die Gefährlichkeit und Grausigkeit des Menschendaseins wegtäuschen zu lassen. Die zweite Stimme aber, die wahrhaft himmlische zweite Stimme dieser Dichtung, zeigt uns auf der anderen, himmlischen Seite ein anderes Element als den Tod, eine andere Wirklichkeit, eine andere Wesenheit: das Gewissen des Menschen. Mag alles Menschenleben Krieg und Leid, Gemeinheit und Scheußlichkeit sein – außerdem aber gibt es auch noch etwas anderes, das Gewissen, die Fähigkeit des Menschen, sich Gott gegenüberzustellen. Wohl führt auch das Gewissen uns durch Leid und Todesangst, führt zu Elend und Schuld, aber es führt heraus aus der unerträglichen einsamen Sinnlosigkeit, es führt uns in Beziehungen zum Sinn, zum Wesen, zum Ewigen. Das Gewissen hat nichts zu tun mit Moral, nichts mit Gesetz, es kann zu ihnen in die furchtbarsten, tödlichsten Gegensätze kommen, aber es ist unendlich stark, es ist stärker als Trägheit, stärker als Eigennutz, stärker als Eitelkeit. Es zeigt noch im tiefsten Elend, in der letzten Verirrtheit immerzu einen schmalen Weg offen, nicht in die todgeweihte Welt zurück, sondern über sie hinaus, zu Gott. Schwer ist der Weg, der den Menschen zu seinem Gewissen führt, fast alle leben immer und immer gegen dieses Gewissen, sträuben sich, beladen sich schwer und schwerer, gehen zugrunde an ersticktem Gewissen, aber jedem steht in jedem Augenblick, jenseits der Leiden und der Verzweiflung, der stille Weg offen, der das Leben sinnvoll und das Sterben leicht macht. Der eine muß so lange gegen sein Gewissen toben und sündigen, bis er alle Höllen erlebt und sich mit allem Grausigen besudelt hat, um endlich, aufseufzend, den Irrtum zu fühlen und die Stunde der Wandlung zu erleben. Andere leben mit ihrem Gewissen in guter Freundschaft, seltene, glückliche und heilige Menschen, und ihnen mag geschehen, was da will, es trifft sie alles nur von außen, es trifft sie nie ins Herz, sie bleiben stets rein, das Lächeln verschwindet nicht von ihrem Gesicht. So einer ist der Fürst Myschkin. Diese beiden Stimmen, diese beiden Lehren habe ich bei Dostojewski gehört, in den Zeiten, als ich ein guter Leser seiner Bücher war, in den Stunden, da Verzweiflung und Leid mich vorbereitet hatten.[86]

Zwischen einem „Heiligen“ wie Fürst Myschkin und einem Mörder wie Parfjonn Rogoschin entfaltet sich in Dostojewskis Werk also jene „Räumlichkeit“, in der für Leserinnen und Leser ein individuelles, d.h. von geltenden Moralvorstellungen unabhängiges Wert-Erleben erfahrbar werden kann. Dieses Wert-Erleben erweist sich als erster spürbarer Eindruck von den Regungen eines persönlichen Gewissens, das sich in der Reflexion des Erlebten nach und nach enthüllt und dessen Eigenschaften Hesse hier im Wesentlichen in zwei

[85] *Über Dostojewski.* (*Vossische Zeitung*, 22.03.1925) – SW Bd. 18, S. 477-480. Nachweise S. 478.
[86] SW Bd. 18, S. 479 f.

Punkten beschreibt: Zum Ersten bezeugt das persönliche Gewissen die „Fähigkeit des Menschen, sich Gott gegenüberzustellen."[87] Demnach ist es zwar keine *vox Dei*, führt jedoch „in Beziehungen zum Sinn, zum Wesen, zum Ewigen." Zum Zweiten erweist es sich aber als ein freies Gewissen. Da es zu „Moral" und „Gesetz" in schroffen Gegensatz treten kann, enthält es seinem Wesen nach die Möglichkeit zu moralischer Selbstbestimmung. In dieser Weise zur Autonomie befähigt, erfüllt es wiederum die Voraussetzungen für eine Wiederherstellung der Verbindung zu Gott bzw. einer Moralquelle.

Neben dieser inhaltlichen Beschreibung schildert Hesse aber auch, wie bestimmte formale Parameter bei der Lektüre Dostojewskis zur (Wieder-)Entdeckung des autonomen Gewissens beitragen können. Die Entstehung der hierfür entscheidenden „Räumlichkeit" führt er dabei in erster Linie auf die gegensätzlichen „Stimmen" der Romanfiguren bzw. ihre spezifische Konstellation zu einer mehrstimmigen „Musik" zurück. Erst diese Art sprachlicher Musikalität[88] schafft schließlich durch das keiner moralischen Bewertung unterworfene Nebeneinander unterschiedlicher Charaktere jenen Raum, in dem Leserinnen und Leser sich vor die Frage gestellt sehen, nach welchen Kriterien sie selbst eine Bewertung des Romangeschehens vornehmen würden. Dostojewskis literarische Leistung liegt für Hesse demnach vor allem in dessen spezifischer Technik „polyphonen" Erzählens. Laut Jürgen Lehmann ist er damit „einer der wenigen deutschsprachigen Interpreten, die bereits früh auf die Polyphonie in Dostoevskijs Romanen verwiesen haben."[89]

Dass Hesse in dieser Polyphonie die Möglichkeit sieht, bei Leserinnen und Lesern ein Gespür für das Urteilsvermögen ihres persönlichen Gewissens zu wecken, hat aber nicht zuletzt auch Auswirkungen auf seine eigene Poetologie. Besonders markant treten sie im Postulat der „Zweistimmigkeit" hervor, wie er es in seinen Betrachtungen *Kurgast* (1923/25) und *Die Nürnberger Reise* (1925/27) beschreibt.[90] Die Technik des polyphonen Erzählens, die er an Dostojewskis Werken diagnostiziert, ist also Gegenstand der Reflexion auch seiner eigenen literarischen Praxis. Inwiefern diese Technik schließlich Eingang in seine Romane und Erzählungen findet und dort als formale Voraussetzung der Möglichkeit einer seitens der Leserinnen und Leser gesteigerten Wahrnehmung der Regungen ihres jeweiligen persönlichen Gewissens eingesetzt und weiterentwickelt wird, sollen die folgenden Kapitel zeigen.

---

[87] Eine ähnliche metaphorische Umschreibung findet sich bereits bei Augustinus. Dem Kirchenvater zufolge hat die Begegnung zwischen Gott und Mensch ihren Platz im Innersten des Menschen, dem Gewissen: „in conscientia, quo nullus hominum intrat, ubi nemo tecum est, ubi tu et Deus est." – Aurelius Augustinus: *Enarrationes in Psalmos* (392[?]-418), 54,9. Ob Hesse hier tatsächlich auf Augustinus anspielt, lässt sich nicht mit Sicherheit belegen.

[88] Zum Begriff der sprachlichen Musikalität vgl. Kap. 4.2, S. 277 ff.

[89] Jürgen Lehmann: *Russische Literatur in Deutschland. Ihre Rezeption durch deutschsprachige Schriftsteller und Kritiker vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart.* Stuttgart: Metzler 2015. S. 177-184. Nachweise S. 180.

[90] Vgl. die Ausführungen in Kap. 4.3, S. 333 ff.

4. Werkanalysen

Die Interpretation der hier ausgewählten Werke basiert grundsätzlich auf zwei Untersuchungsschritten: der Analyse (1) ihrer formalen Eigenschaften und (2) des inhaltlichen Verlaufs der Handlung. Diese Unterteilung soll deutlich machen, dass der jeweiligen Form der Darstellung mindestens ebenso viel Gewicht beigemessen wird wie ihrem Gegenstand. Grund hierfür ist die in Hesses Schriften seit Mitte des Ersten Weltkriegs nachweisbare Suche nach neuen formalen Ausdrucksweisen. Er reagiert damit auf das schwindende Potential der klassischen und romantischen Symbolsprache, Leserinnen und Lesern Anlass zu einem persönlichen, über den Bereich moralischer Konventionen hinausweisenden Wert-Erleben zu geben. Zwar bleiben die humanistischen Ideale der Goethezeit für Hesse weiterhin normativer Bezugspunkt seines Denkens und Handelns. Ihr symbolischer Ausdruck erwies sich für ihn als Instrument kommunikativer Vermittlung aber nur so lange als wirksam, wie die Konstitution der außersprachlichen Wirklichkeit als zur Welt dieser Ideale kohärent erfahren werden konnte. Spätestens mit Ausbruch des Krieges war diese Voraussetzung jedoch nicht mehr gegeben. Angesichts der rohen Gewalt wurde die symbolische Repräsentation des ethisch Guten vielfach als ein nur noch abstraktes, unpersönliches Sollen wahrgenommen, das mit dem realen Sein in keinerlei Verbindung mehr zu stehen schien. Diese Erschütterung des Vertrauens in die Realisierbarkeit einer guten Ordnung der Dinge war so nachhaltig, dass es durch die traditionelle Formensprache nicht mehr wiederhergestellt werden konnte. Mit Blick auf die Zeit nach dem Krieg und den damit einsetzenden Prozess der moralischen und gesellschaftlichen Neuordnung stellte sich daher die Frage, ob sich eine konstitutive ethische Reflexivität über moralische Konventionen literarisch auch auf anderem Wege vermitteln ließ.

Hesse experimentierte hierfür mit verschiedenen Zeichenverfahren, verfasste Satiren, Utopien und Märchen, fand Anregungen zu neuen poetischen Gestaltungsmöglichkeiten in der Psychoanalyse, bei Nietzsche, Kierkegaard, Dostojewski und, wie sich zeigen wird, in der Musik. Dabei dienten seine Form-Experimente primär dem Zweck, die durch einen an Goethe und Keller geschulten Schreibstil vorgefassten Wege ethischer Reflexivität zu verlassen, um sich einen neuen, unverstellten Zugang zu den gefühlhaften Regungen seines persönlichen Gewissens zu verschaffen. Die emotionalen Grundlagen der eigenen Moralität sollten durch die Abkehr von ihrer symbolischen Fixierung und die Konfrontation mit dem Amoralischen auf radikal subjektive Weise erlebbar gemacht werden. In seinen Romanen und Erzählungen spiegelt sich dieser Prozess auf inhaltlicher Ebene in zahlreichen Begegnungen der Prota-

gonisten mit Figurationen des „Anderen“. Dieses „Andere“ figuriert dort als Platzhalter für alles, was an Vorstellungen des Guten nicht rational begründet, sondern lediglich intuitiv als ethisches Gefühl erfahren werden kann. Sein Ausdruck entzieht sich jeder eindeutigen Semantisierung und macht den Gebrauch jener poetischen Verfahren erforderlich, die an anderer Stelle als indirekte oder Rahmenepiphanien gekennzeichnet wurden. Hesse begegnet dieser Herausforderung, indem er die formalen Aspekte seiner Prosa einer grundlegenden Neugestaltung unterzieht. Wie sich zeigen wird, nimmt er sie im Wesentlichen auf den Ebenen der Sprache, Erzählhaltung und Gattung vor. Diese Entwicklung vollzieht sich jedoch nicht abrupt, sondern mit mehreren Anläufen. Im ersten der hier zu untersuchenden Werke, das noch zu großen Teilen der romantischen Symbolsprache verpflichtet ist, nehmen formale Neuerungsversuche zunächst nur schemenhaft Gestalt an.

4.1 Demian

O Gott, du frommer Gott,
du Brunnquell aller Gaben,
ohn' den nichts ist, was ist,
von dem wir alles haben, –
gesunden Leib gib mir
und daß in diesem Leib
ein unverletzte Seel
und rein Gewissen bleib.

Diese Strophe des von dem evangelisch-lutherischen Geistlichen Johann Heermann verfassten Kirchenlieds *O Gott, du frommer Gott* (1630) findet sich in einer frühen anonymen Rezension wieder, die Hesses Roman ganz unverblümt *Ein krankes Buch* nennt.[1] Die Kritik richtet sich dabei gegen die moralische Indifferenz, die der Autor des *Demian* seinen Figuren angedeihen lässt. Emil Sinclair, der Protagonist, hadert mit sich und mit Gott, zumindest mit dem „frommen Gott" der Amtskirche. Da ist etwas aus den Fugen geraten im Leben dieses jungen Mannes, etwas, das ihn an den religiösen und sittlichen Konventionen seiner Herkunft zweifeln lässt. Etwas, das ihn aber auch befreit von einer Last, vom Druck moralischer Verpflichtungen, die von außen und nicht aus ihm selbst kommen. Was ist es, das da „von selber aus mir herauswollte", wie es im Vorsatz des Buches heißt? Lässt es sich mit den Maßstäben der Moral messen? Kann es den Leib gesund, die Seele unverletzt, das Gewissen rein halten? – Hesse selbst hegt starke Zweifel an der Annahme, dass als leiblich, seelisch und moralisch „gesund" nur das gelten kann, was bestehenden religiösen oder moralischen Geboten entspricht. Er ist stets auf der Suche nach jenen Bereichen des Guten, die nicht identisch sind mit den normativen Bestimmungen des Rechten. Die persönlichen Gründe für diese Haltung liegen noch weit vor den erschütternden Erfahrungen aus der Zeit des Ersten Weltkriegs. Sie sind in der Krise seiner Jugendjahre zu finden, die sich als heftige Rebellion gegen die Erziehungsmaßnahmen seiner Eltern und Lehrer äußert. Sein jugendliches Aufbegehren vor allem gegen die pietistisch geprägten Normvorstellungen der Eltern wurde dabei als „morali-

[1] [Anonym]: *Ein krankes Buch*. [1921] In: *Materialien zu Hermann Hesse „Demian". Zweiter Band. Wirkungsgeschichte.* Hg. von Volker Michels. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag 1997. S. 53-55. Liedstrophe S. 54 f.

sche Schwäche“ oder „moral insanity“ ausgelegt.[2] Eine Diagnose, die sich darauf beschränkt, das Gute innerhalb des Rahmens geltender moralischer Konventionen zu suchen.

Diese Erfahrung hatte Hesse für die Gefahren und Risiken nicht nur der strengen Sittlichkeit seines Elternhauses, sondern auch jedweden rigiden Normativismus’ sensibilisiert. Ohne die für menschliches Zusammenleben grundlegende Bedeutung von Werten und Normen an sich in Frage zu stellen, richtete sich seine Kritik fortan gegen jede Normativität, die anders lautende Vorstellungen des Guten unterdrückte oder gewaltsam bekämpfte. Die Konsequenz jeder einseitigen Verabsolutierung normativer Ordnungen bestand für Hesse darin, dass Einzelpersonen individuelle Entwicklungsmöglichkeiten vorenthalten wurden und sich Konflikte mit Andersdenkenden verschärften. Auf zwischenstaatlicher Ebene konnten sich die Folgen übertriebener Geltungssucht und Selbstgerechtigkeit sogar in kriegerischen Handlungen äußern, wie im Falle des Ersten Weltkriegs. In *Demian* unternimmt Hesse daher den Versuch, der Irreduzibilität des Guten auf den Bereich des Normativen Ausdruck zu verleihen und so den Wert nicht-kodifizierter moralischer Gefühle erlebbar zu machen. Die formalen Mittel, die er hierfür aufwendet, werden dem Unterfangen jedoch nicht immer gerecht, da sie zum Teil noch zu sehr auf die direkte Mitteilung subjektiven Wert-Erlebens anhand symbolischer Verfahren ausgerichtet sind. Den unerwünschten Effekt, dass das Erzählte damit wieder den Anschein des Normativen erhält, schwächt Hesse dadurch ab, dass er seinen Roman unter Pseudonym veröffentlicht.

4.1.1 Wer ist Emil Sinclair? Zur Funktion des Pseudonyms

Knapp ein Jahr nach Erscheinen des *Demian*[3] wird der Name seines Autors, Emil Sinclair, als Pseudonym entlarvt.[4] In seiner frühen Auseinandersetzung mit dem Roman, zu einem Zeitpunkt da Hesses Verfasserschaft noch gar nicht sicher scheint, erwähnt Thomas Mann sein Erstaunen über das Inkognito: „Sollte ›Demian‹, den ich sehr liebe, wirklich von Hesse sein? […] warum dieses Versteckspiel – in einem Augenblick wo er sein Äußerstes und

[2] So Pfarrer Schall, Inspektor der Heilanstalt Stetten, an Hesses Vater. Dieser an den Medizinalrat Dr. Zeller. Vgl. Gunnar Decker: *Hermann Hesse. Der Wanderer und sein Schatten*. München: Carl Hanser Verlag 2012. S. 90 und 107.

[3] Der Roman erschien von Februar bis April 1919 zunächst als Vorabdruck in der *Neuen Rundschau*, im Juni 1919 dann in Buchform.

[4] Nachdem ihn seine Frau auf stilistische und motivische Ähnlichkeiten (vor allem zu Hesses Geburtsort Calw) hingewiesen hatte, veröffentlichte der Schriftsteller Otto Flake im Mai 1920 eine erste Anspielung auf den wahren Verfasser in seiner Zeitschrift *Die fünf Hefte*. Zur weiteren Aufdeckung des Pseudonyms vgl. Helga Esselborn-Krumbiegel: *Hermann Hesse. Demian. Die Geschichte von Emil Sinclairs Jugend. Erläuterungen und Dokumente*. Stuttgart: Philipp Reclam jun. 1991. S. 47 ff. sowie Volker Michels (Hg.): *Materialien zu Hermann Hesse „Demian“. Entstehungsgeschichte in Selbstzeugnissen*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag 1993. S. 37-43, 166-173 und 176 f.

Bestes gab?“[5] Scheint die Anerkennung des Kollegen in Manns Bemerkung einerseits getrübt, so zeigt sie andererseits, dass dem Roman selbst wenig Kritik entgegengebracht wird.[6] Sein Autor hingegen muss sich bezüglich des Pseudonyms einige Fragen gefallen lassen. Am forschesten versucht Eduard Korrodi, dem „Versteckspiel“ Hesses mit einem offenen Brief in der *Neuen Zürcher Zeitung* ein Ende zu setzen. Dort schreibt er: „Warum sollte sich nun der Dichter zu einem Werke nicht bekennen, das erschaffen zu haben, ihn beglücken dürfte? Man verkriecht sich doch nicht in ein Pseudonym, um die Kurve des Erfolges krämerhaft abzuwarten?“[7]

Nein, so krämerhaft sind Hesses Absichten nicht, dass er allein um des geschäftlichen Erfolgs willen unter fremdem Namen schreibt. Und auch Korrodi darf man nicht unterstellen, Böses zu denken, seine Fragen sind rhetorischer Natur und sollen zur Aussage reizen. Die erfolgt auch prompt. Allerdings entwickelt sich die kurz bevorstehende Lüftung des Geheimnisses dann doch zum Ärgernis, als Korrodi den von Hesse zur öffentlichen Stellungnahme an ihn gesandten Brief unterschlägt und in einem weiteren Artikel die Bestätigung seiner Mutmaßungen lieber selbst veröffentlicht. Es ist bedauerlich, dass er ihn (mitsamt der übrigen Korrespondenz) vernichtet hat, der unterschlagene Brief hätte weitere Aufschlüsse über Hesses Wahl des Pseudonyms gegeben. So kann man nur aus wenigen Zitaten und Andeutungen, die Korrodi daraus entnimmt, auf den Inhalt schließen: Offenbar spielt Hesse auf Werke Søren Kierkegaards an, die unter einem Decknamen herausgegeben wurden. Korrodi vermutet eine Reminiszenz an *Eine erste und letzte Erklärung* (1846), womit der Philosoph seine mehrmalig pseudonyme Verfasserschaft rechtfertigt.[8] Gleichviel, welche weiteren Motive Hesse zur Wahl eines Pseudonyms veranlasst haben,[9] scheint damit auch ein ethischer Grund im Raum zu stehen, der sich aus dem Kontext folgender Passage aus Kierkegaards *Erklärung* erschließt:

> Es ist also in den pseudonymen Büchern nicht ein einziges Wort von mir selbst; ich habe keine Meinung über sie außer als Dritter, kein Wissen um ihre Bedeutung außer

[5] Thomas Mann in einem Brief vom 23.06.1920 an Philipp Witkop in: *Hermann Hesse – Thomas Mann. Briefwechsel.* Hg. von Anni Carlsson u. Volker Michels. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag/S. Fischer Verlag ³1999. S. 25.

[6] Vgl. hierzu die auch nach Aufdeckung des Pseudonyms vorwiegend lobenden Rezensionen in: Michels (Hg.) 1997. S. 27-68 und 353-360.

[7] Eduard Korrodi: *Wer ist der Dichter des „Demian“?* (NZZ, 24.06.1920), in: Michels (Hg.) 1993, S. 166 f. sowie DB Bd. 3, S. 597 ff.

[8] Vgl. Eduard Korrodi: *An Hermann Hesse, den Dichter des „Demian“* (NZZ, 04.07.1920), in: Michels (Hg.) 1993, S. 170 ff. sowie DB Bd. 3, S. 601-604.

[9] Beispielhaft nennt Andreas Solbach die Position des liberalen Pazifismus, Teile seiner bürgerlichen Leserschaft und die eigene Reputation als Autor bzw. Anerkennung und Neuansatz seiner Karriere, die Hesse durch eine Preisgabe seiner Autorschaft zu verlieren fürchtete. Vgl. Solbach 2012. S. 127 f.

> als Leser, nicht das entfernteste private Verhältnis zu ihnen, wie dies zu haben denn auch unmöglich ist zu einer doppelt-reflektierten Mitteilung.[10]

Ob Hesse in seinem Brief an Korrodi tatsächlich auf das genannte Zitat anspielt, sei dahingestellt. Fest steht, dass er sich während des Ersten Weltkriegs mit Schriften Kierkegaards auseinandersetzt und auch für sein eigenes Schreiben auf ganz ähnliche Verfahren zurückgreift wie das der „doppelt-reflektierten Mitteilung". Mit diesem Begriff lässt sich eine bestimmten literarischen Texten immanente Vermittlungsfunktion beschreiben, die sich im zunehmenden Werteverfall der Kriegsjahre als Instrument der Suche nach neuen ethischen Orientierungsmöglichkeiten erweist.[11] Wie sie sich inhaltlich im Roman niederschlägt, wird an anderer Stelle zu zeigen sein.[12] Hier sei auf ihre Disposition als bestimmendes Formelement in Herausgeber- oder Autorfiktionen hingewiesen. Hesse fingiert bereits die Herausgeberschaft des *Hermann Lauscher* (1901) mit seinem eigenen Namen. Dadurch wird eine Referenz erzeugt, die die Mitteilungen des Autors indirekt, d.h. „doppelt reflektiert" durch die Instanz des Herausgebers widerspiegelt.[13] Für eine Veröffentlichung des *Demian* scheint ihm jedoch auch die Herausgeberposition noch zu ersichtlich mit seiner Person verbunden, sodass Hesse, um nicht mit seinem *alter ego* der Lauscher-Zeit verwechselt zu werden, das Pseudonym wählt. Von Kierkegaards *Erklärung*[14] bis zu Foucaults *Der maskierte Philosoph*[15] verbirgt sich hinter einer solchen Wahl meist die Absicht, das Mitzuteilende ohne die voreinnehmende Wirkung eines bekannten Namens auszusprechen. Pseudonymität entbindet den Autor von seiner eigenen Autorität als moralische oder ästhetische Instanz und macht den Text damit offener für neue Schreib- und Lesarten.

Doppelt reflektiert im kierkegaardschen Sinn sind Hesses Mitteilungen aber auch insofern, als sich unter dem Namen Emil Sinclair Dinge zur Sprache bringen lassen, zu denen der reale Autor scheinbar kein Verhältnis außer das des nachvollziehenden, selbständig urteilenden Lesers hat.[16] Nach Korrodis offenen Briefen versucht Hesse deshalb, die wahren Motive für sein Pseudonym noch verborgen zu halten. „Die Ansprüche auf Enthüllungen und

[10] Søren Kierkegaard: *Eine erste und letzte Erklärung*. [1846] In ders.: *Abschließende unwissenschaftliche Nachschrift zu den Philosophischen Brocken. Zweiter Teil*. (= *Gesammelte Werke*, Abt. 16) Hg. und übers. von Emanuel Hirsch. Gütersloh: Gütersloher Verlagshaus ³1994. S. 339-344. Nachweis S. 340.

[11] Mayer 2010. S. 91 ff.

[12] Vgl. S. 240 f. und 261 f.

[13] In der Neuauflage von 1908 nimmt Hesse die Herausgeberschaft jedoch zurück und zeichnet fortan als Autor.

[14] Kierkegaard: *Eine erste und letzte Erklärung.* S. 340.

[15] Michel Foucault: *Der maskierte Philosoph.* [1980] In ders.: *Schriften zur Medientheorie.* Hg. von Bernhard J. Dotzler. Berlin: Suhrkamp Verlag 2013. S. 297-305.

[16] In seiner Rezension *Über einige Bücher* (NZZ, 13.07.1919) schlüpft Hesse in die Leserrolle und zitiert aus *Demian*, „der Dichtung Emil Sinclairs": „›Wir können einander verstehen; aber deuten kann jeder nur sich selbst.‹" Vgl. SW Bd. 18, S. 69-73. Nachweis S. 70 f. – Vgl. auch die Briefe an Carl Seelig (22.03.1919) und Anny Bodmer (06.10., November und 26./27.11. 1919), in denen er über den Autor Sinclair in teils realistischer Beschreibung, teils in fantastischen Übertreibungen berichtet, in: DB Bd. 3, S. 207, 266, 275 f. und 285.

psychologische Erklärungen über die Entstehung des Demian und die Gründe für seine Pseudonymität kann ich […] nicht erfüllen", schreibt er im Juli 1920 in einer ersten öffentlichen, diesmal von niemandem unterschlagenen Stellungnahme.[17] Allerdings zeigt sich bereits in zahlreichen, viele Jahre nach ihrer Niederschrift veröffentlichten Briefen, welche Gründe für die Pseudonymität eine Rolle gespielt haben mussten.[18]

Neben der symbolischen Kennzeichnung eines literarischen Neubeginns ist es vor allem die Fiktion von Authentizität, die der Unverwechselbarkeit von Aussage und Stil gegenüber früheren Werken dienen, jeden Hinweis auf die wahre Identität des Verfassers verschleiern und den Text für sich selbst sprechen lassen soll. Beispielhaft für viele weitere Belege aus Hesses Briefen und Zeitungsbeiträgen sei hier eine Passage aus dem autobiographischen Bericht *Die Nürnberger Reise* (1925/27) zitiert:

> Einmal, mit Hilfe eines Pseudonymes, war es mir nahezu ein Jahr lang gelungen, meine Gedanken und Phantasien unter fremdem Namen auszusprechen, unbelästigt von Ruhm und Anfeindung, unbeirrt von Abstempelung – aber dann war es aus, dann wurde ich verraten, die Journalisten kamen dahinter, es wurde mir der Revolver vor die Brust gesetzt, und ich mußte bekennen.[19]

Die Aufdeckung seines Pseudonyms ärgert Hesse sehr.[20] Nicht nur in ästhetischen Wertfragen ist ein bekannter Name hinderlich, wenn es um aktives Nachvollziehen des Geschriebenen, um „Mitteilung in Reflexion" geht.[21] Hesses neue Art zu Schreiben soll auch die Lust an der Entdeckung persönlicher Erkenntnisse wecken und darf um keinen Preis belehrend wirken. Wie Kierkegaard will er die „Leidenschaft des Geistes" wachrütteln,[22] um seine Leserinnen und Leser zu ermuntern, sich der moralischen und ästhetischen Urteilskraft ihres eigenen Verstandes zu bedienen. Er folgt darin aber weniger Kants Grundsatz der Verallgemeinerbarkeit moralischer Maximen, sondern bedient sich vielmehr der literarischen Bezeugung, um der praktischen Vernunft im sokratischen Sinn einen Anstoß zu selbständigem Denken zu geben. Unter Pseudonym kann Hesse die Fiktion des Authentischen aufrechterhalten: Wie die Protagonisten seiner Märchen von einem „erdachten Finden" zu einem „erlebten Su-

---

[17] *[Emil Sinclair]. „Demian"*. (*Vivos voco*, Juli 1920) – SW Bd. 18, S. 168.

[18] Vgl. die Zusammenstellungen in Helga Esselborn-Krumbiegel: *Hermann Hesse. Demian/Unterm Rad*. München: Oldenbourg Schulbuchverlag ²1998. S. 9 , sowie Michels (Hg.) 1993. S. 193 und 197 f.

[19] *Die Nürnberger Reise*. – SW Bd. 11. S. 129-182. Nachweis S. 145.

[20] Vgl. neben zahlreichen Briefen v.a. die Äußerungen des Schweizer Germanisten Rudolf Kayser in: Michels (Hg.) 1997. S. 371.

[21] Vgl. Søren Kierkegaard: *Über meine Wirksamkeit als Schriftsteller.* [1851] In ders.: *Die Schriften über sich selbst* (= *Gesammelte Werke*, Abt. 33). Hg. und übers. von Emanuel Hirsch. Gütersloh: Gütersloher Verlags-Haus 1985. S. 1-17. Nachweis S. 6.

[22] Vgl. *Neue Kierkegaard-Ausgaben. Kierkegaard. Auswahl aus seinen Bekenntnissen und Gedanken.* (*Vivos voco*, Juli 1920) – SW Bd. 18, S. 169.

chen“ fortschreiten,[23] so erscheint Emil Sinclair nicht als Prediger oder Lehrer einer katechetischen Moral, sondern – wie Abraham in Kierkegaards *Furcht und Zittern* (1843) – als Zeuge einer Ethik. Von dieser fiktiven Zeugenschaft lassen sich die Leserinnen und Leser „hineintäuschen in das Wahre“.[24] Alfred Döblin etwa ist von der Wahrhaftigkeit Sinclairs derart überzeugt („real fühle ich, sehe ich, erlebe ich die übermoralischen Seelenbewegungen“), dass er deren „urgeborene Amoralität“ über Otto Flakes „einseitiges Ethos“ in dessen Roman *Die Stadt des Hirns* (1919) stellt, mit dem er *Demian* vergleicht.[25] Hätte Döblin in Kenntnis des wahren Autors – den er später in Bezug auf sein Gesamtwerk eine „langweilige Limonade“ nennen sollte[26] – genauso geurteilt?

Da seine Selbstkritik der rückwirkenden Schelte als „langweilige Limonade“ durchaus das Wasser reichen kann,[27] wird deutlich wie ernst es Hesse um die Abspaltung von der „Rolle des beliebten Unterhaltungsliteraten“[28] ist – und wie schwer, diesem Ruf zu entkommen. Wie kann er sich zu seiner Verfasserschaft bekennen, ohne den Schein der Authentizität zu verlieren, mit dem er seine Leserinnen und Leser in bester Absicht täuscht? Die krisenhaften Lebensumstände vor und während der Niederschrift des *Demian*, auf die viele seiner Interpreten fast entschuldigend verweisen, die zahlreichen zustimmenden Kritiken, die auch nach Aufdeckung des Pseudonyms weiterhin geschrieben werden, trügen Hesse nicht über den Mangel an Glaubwürdigkeit, den zweifelhaften Zeugnischarakter des unter seinem wahren Namen Erzählten. So bestechend der biographische Hintergrund als Deutungsfolie für das Romangeschehen ist, so sehr sich auch die „elektrisierende“ Wirkung des Buches und das „dankbare Entzücken“ der Jugend[29] dem Anschein des Authentischen fügen, so wenig rettet es den flagranten Autor vor einem Bekenntnis zu seiner Verfasserschaft. Hesse gesteht in der Zeitschrift *Vivos voco*[30] und das Buch erscheint ab der vierten Auflage (November 1920) unter seinem richtigen Namen. Warum aber zieht er nicht die letzte Konsequenz und seinen

[23] Brief an An Els Bucherer-Feustel vom 12.07.1919. – DB Bd. 3, S. 226 f.
[24] Søren Kierkegaard: *Der Gesichtspunkt für meine Wirksamkeit als Schriftsteller.* [1859] (= *Gesammelte Werke*, Abt. 33) Hg. und übers. von Emanuel Hirsch. Gütersloh: Gütersloher Verlags-Haus 1985. S. 19-120. Nachweis S. 48.
[25] Alfred Döblin: *Reform des Romans*. [1919] In: Michels (Hg.) 1997. S. 7 f., sowie Alfred Döblin: *Ausgewählte Werke in Einzelbänden. Aufsätze zur Literatur.* In Verbindung mit den Söhnen des Dichters hg. von Walter Muschg. Freiburg im Breisgau: Walter Verlag 1963. S. 32-48. Nachweise S. 46 f.
[26] Brief an Sascha und Ludwig Marcuse vom 03.09.1953 in Alfred Döblin: *Briefe*. In Verbindung mit den Söhnen des Dichters hg. von Walter Muschg. Olten und Freiburg im Breisgau: Walter-Verlag 1970. S. 463.
[27] In einem Brief an Samuel Fischer vom 27.08.1919 begründet Hesse seine Pseudonymität mit der abschreckenden Wirkung durch den „bekannten Namen eines alten Onkels“. – DB Bd. 3, S. 244-247. Nachweis S. 245.
[28] Brief an Lisa Wenger, Sommer 1920, in: DB Bd. 3, S. 358-361. Nachweis S. 359.
[29] Thomas Mann in seinem Vorwort zur US-amerikanischen Neuausgabe des *Demian* von 1946. Vgl. Michels (Hg.) 1997, S. 76-81. Nachweis S. 79.
[30] Vgl. Zitat zu Anm. 17.

Text zurück? Nach Florian Brückner hätte dieses Schicksal jeden Roman ereilt, vor allem jeden Kriegsroman, dessen Schilderungen nicht durch authentische Erlebnisse verbürgt sind.[31]

4.1.2 Erzählen als Reflexionsgegenstand: Zur Rolle des Vorworts

Hinter der Maske der fingierten Autorschaft scheint sich mehr zu verbergen als eine bloße Nacherzählung biographischer Ereignisse. *Demian* ist keine Autobiographie im Sinne eines tatsachengenauen Lebenslaufs. Vielmehr gleicht die *Geschichte von Emil Sinclairs Jugend* durch ihre doppelte Fiktionalisierung (der Jugendgeschichte des Ich-Erzählers durch 1. den fiktiven Emil Sinclair und 2. den realen Hermann Hesse) einem Versuch, das Erzählen selbst als Instrument der Bekundung und Reflexion persönlichen Wert-Erlebens begreifbar zu machen. Eine Veranschaulichung dieser These liefert das Vorwort des Romans. Dort lässt Hesse seinen Ich-Erzähler mitteilen, dass ihm das Erzählen seiner Lebensgeschichte trotz aller Unzulänglichkeiten der formalen Darstellung mehr über sich selbst und seine unverwechselbare Art des Menschseins verrät als alle anderen Geschichten der Welt:

> Die Dichter, wenn sie Romane schreiben, pflegen so zu tun, als seien sie Gott und könnten irgendeine Menschengeschichte ganz und gar überblicken und begreifen und sie so darstellen, wie wenn Gott sie sich selber erzählte, ohne alle Schleier, überall wesentlich. Das kann ich nicht, so wenig wie die Dichter es können. Meine Geschichte aber ist mir wichtiger als irgendeinem Dichter die seinige; denn sie ist meine eigene, und sie ist die Geschichte eines Menschen – nicht eines erfundenen, eines möglichen, eines idealen oder sonstwie nicht vorhandenen, sondern eines wirklichen, einmaligen, lebenden Menschen.[32]

Diese einleitenden Worte sind ein starkes Plädoyer für die Erzählform der Autobiographie, gepaart mit tiefer Skepsis gegenüber den aporetischen Versuchen der Dichter, in Romanform vollständige Lebensgeschichten zu erzählen. Allerdings stehen sie im Widerspruch zu der Tatsache, dass die hier vorgegebene Authentizität fingiert ist und die Geschichte Emil Sinclairs nicht von ihm selbst, sondern von dem Dichter Hermann Hesse erzählt wird. Doch belässt es der reale Autor auch nach Aufdeckung seiner pseudonymen Verfasserschaft bei der Fiktion autobiographischen Schreibens. In einem zehn Jahre nach Erscheinen des *Demian* verfassten Brief findet sich eine Äußerung, die zur Erhellung der Hintergründe dieser offensichtlichen Widersprüchlichkeit beitragen kann:

---

[31] Florian Brückner: *Dichtung und Wahrheit: Authentifizierungsstrategien, Verschleierung von Fiktionalität und politisierender Wahrheitsanspruch im Kriegsroman der Weimarer Republik*. In: *Dichtung und Wahrheit. Literarische Kriegsverarbeitung vom 17. bis zum 20. Jahrhundert*. Hg. von Claudia Gunz und Thomas F. Schneider. Osnabrück: Osnabrücker Universitätsverlag 2015. S. 53-66. Nachweis S. 56.

[32] *Demian,* S. 235.

> Die Menschen des ›Demian‹ sind nicht mehr noch weniger ›wirklich‹ als die meiner andern Bücher. Ich habe nie Menschen nach dem Leben gezeichnet. Zwar kann ein Dichter auch das tun, und es kann sehr schön sein. Aber im wesentlichen ist ja Dichtung nicht ein Abschreiben des Lebens, sondern ein Verdichten, ein Zusammensehen und Zusammenfassen des Zufälligen zum Typischen und Gültigen.[33]

Tatsächlich lässt sich im weiteren Verlauf der Romanhandlung auch wenig Charakteristisches im Sinne einer mimetischen Darstellung äußerer Ereignisse mehr finden. Selbst die Beschreibungen des Krieges erhalten jenen Anschein des „Typischen und Gültigen", der die Handlungsebene symbolisch überformt und ihr dadurch etwas Unwirkliches verleiht. Trotz der gegensätzlichen Äußerungen seines Ich-Erzählers wird aber bereits im Vorwort deutlich, warum es Hesse nicht um bloße Faktenbeschreibung geht. Mit Aussagen wie „ich beginne die Lehren zu hören, die mein Blut in mir rauscht"[34] gibt der Erzähler nämlich zu erkennen, „daß die geschilderten Begebenheiten zwar von ihm selbst erlebt und durchlitten und insofern authentisch sind, aber nicht im Sinne der Wirklichkeit gewisser äußerer Lebenstatsachen, sondern im Sinne der Echtheit innerer Erlebnisse."[35] Andererseits weisen aber auch jene inneren Erlebnisse durch ihre inhärente Symbolik über sich selbst hinaus und machen die Erfahrungen des Protagonisten transparent für die Bedeutung der Handlung als Suche nach Verwirklichung überindividueller Werte. Hier tritt jenes ambivalente Verhältnis verschiedener Komponenten der Figurenzeichnung zutage, das Eugene L. Stelzig als „the paradoxical one of identity *and* difference" kennzeichnet. Damit kann ausgedrückt werden, dass zwischen einer Wertvorstellung und deren Verwirklichung stets ein Verhältnis der Spannung besteht, in das sich die Figuren verstrickt sehen. Stelzig folgert daraus, „that the text gives us a version of the writer's larger identity"[36] – in diesem Fall die Identität des fiktiven Autors Emil Sinclair in ihrer „Ausweitung" durch den gleichnamigen Ich-Erzähler. Damit lässt sich nicht nur die Widersprüchlichkeit zwischen Authentizitätsfiktion und symbolischer Abstraktion erklären, die sich durch die Differenz zwischen „enger", an konkrete Handlungsfolgen geknüpfter und „weiter", auf Wünsche, Ziele oder Ideale ausgerichteter Identität des Protagonisten einstellt, sondern die Geschichte selbst wird als Bedingung der Möglichkeit einer Ausrichtung auf Wünsche, Ziele und Ideale wahrnehmbar. So wie Emil Sinclair sich im Vorwort als einen „Suchenden" bezeichnet, versteht er jede Lebensgeschichte symbolisch als unabschließbare Suche nach einer in Ansätzen erahnbaren Gestalt des Selbst:

---

[33] Brief vom Februar 1929 an Marie-Louise Dumont. – DB Bd. 4, S. 314-316. Nachweis S. 314 f.
[34] *Demian*, S. 235 f.
[35] Reso Karalaschwili: *Der Romananfang. Magie der Verkleidung*. In: ders. 1993. S. 105-133. Nachweis S. 128.
[36] Eugene L. Stelzig: *Hermann Hesse's fictions of the self.* Princeton: Princeton University Press 1988. S. 17. Hervorhebung im Original.

> Das Leben jedes Menschen ist ein Weg zu sich selber hin, der Versuch eines Weges, die Andeutung eines Pfades. Kein Mensch ist jemals ganz und gar er selbst gewesen; jeder strebt dennoch, es zu werden, einer dumpf, einer lichter, jeder wie er kann.[37]

Dass diese Suche unweigerlich mit Vorstellungen eines guten Lebens verbunden ist, zeigt Charles Taylors These von der Konstitution des Selbst durch Geschichten, die besagt,

> daß es einen engen Zusammenhang gibt zwischen den […] verschiedenen Bedingungen der Identität oder der Deutungsmöglichkeiten des eigenen Lebens. Diese These ließe sich auch so formulieren: Da wir nicht umhinkönnen, uns nach dem Guten zu orientieren, weshalb wir unseren Standort im Verhältnis zu ihm bestimmen und dementsprechend die Richtung unseres Lebens festlegen, müssen wir das eigene Leben unbedingt in narrativer Form – als ›Suche‹ – begreifen.[38]

Das Selbst ist mit dem Guten mittelbar durch Geschichten verbunden, die es im mimetischen Sinne nach-, aber auch um- oder neuerzählen können. In jedem Fall knüpft die Erzählung an Vorstellungen des Guten an, die dem Selbst einen Handlungsrahmen geben, innerhalb dessen es sich bewähren oder scheitern kann. Das narrative Moment der Suche nach einem guten Leben wird im Vorwort des Romans unter dem Signum „Geschichte" mehrmals hervorgehoben. Bereits im ersten Satz verweist der Erzähler auf „seine" Geschichte, die ihm ohne Voraussetzung der genauen Kenntnis seiner Herkunft nicht hinreichend erzählbar scheint. Dennoch unternimmt er den Versuch und stellt fest, dass es ihre Geschichten sind, die Menschen Beziehungen zu ihrer Herkunft, aber auch zu ihrer Zukunft, zu ihren ersehnten Zielen und Hoffnungen weisen:

> Wären wir nicht noch mehr als einmalige Menschen, könnte man jeden von uns wirklich mit einer Flintenkugel ganz und gar aus der Welt schaffen, so hätte es keinen Sinn mehr, Geschichten zu erzählen. Jeder Mensch aber ist nicht nur er selber, er ist auch der einmalige, ganz besondere, in jedem Fall wichtige und merkwürdige Punkt, wo die Erscheinungen der Welt sich kreuzen, nur einmal so und nie wieder. Darum ist jedes Menschen Geschichte wichtig, ewig, göttlich, darum ist jeder Mensch, solange er irgend lebt und den Willen der Natur erfüllt, wunderbar und jeder Aufmerksamkeit würdig. In jedem ist der Geist Gestalt geworden, in jedem leidet die Kreatur, in jedem wird ein Erlöser gekreuzigt.[39]

Die Ausdrücke „Geist", „Kreatur", „Erlöser" weisen über die Singularität des Selbst hinaus auf jene Vorstellungen des Guten, die sich aus Geschichte und Geschichten speisen. Die gelebte Auseinandersetzung mit der eigenen Herkunft und die Anverwandlung ihres

[37] *Demian*, S. 236
[38] Taylor 1994 [1989], S. 104.
[39] *Demian*, S. 235.

Erbes durch persönliche Neugestaltung wirken für den einzelnen Menschen identitäts-, aber auch erkenntnisstiftend. In diesem Zusammenhang kann das Motiv der Kreuzung („wo die Erscheinungen der Welt sich kreuzen") als Ausdruck der spannungsreichen Beziehung zwischen gesellschaftlicher Überlieferung und individueller Autonomie gedeutet werden. Der Kreuzungspunkt markiert das Moment der Ausrichtung der eigenen Geschichte vor dem Horizont zukünftiger Entwicklungsmöglichkeiten. In dem als Jugendgeschichte betitelten Roman ist dieses Spannungsverhältnis maßgeblich für den Fortgang der Handlung. Allerdings führt der Ich-Erzähler den Leserinnen und Lesern die Spannungen seiner Entwicklung nicht unmittelbar vor Augen, sondern verhüllt sie hinter einer Maske aus Andeutungen und Symbolen. So teilt er neben den äußeren auch innere Erfahrungen mehr in Bildern als in Worten mit, d.h. mehr in Metaphern, Gleichnissen und Zitaten als durch Bericht. Dadurch eröffnet sich ein unerschöpfliches Spektrum an Deutungsmöglichkeiten, das die Leserinnen und Leser mit der Unausdeutbarkeit ihres eigenen Lebens konfrontiert. Gleichwohl verlangt die Geschichte aber nach einer Deutung. Denn ihre Trennung von jeglichem Wirklichkeitsbezug würde sie sinnlos erscheinen lassen. Ohne Blick auf bestimmte Vorstellungen des Guten und den Wunsch nach deren Verwirklichung hätte es „keinen Sinn mehr, Geschichten zu erzählen." Die durch abstrakte Begriffe wie „Geist", „Kreatur" oder „Erlöser" bekundete Perspektive auf damit verbundene Vorstellungen des Guten macht „jedes Menschen Geschichte wichtig, ewig, göttlich", indem sie Möglichkeiten der Realisierung der abstrakten Vorstellung im konkreten Handeln aufzeigt. Ein mit anderen Menschen geteilter, kommunikativ vermittelbarer Werte-Horizont ist hierfür unabdingbar. Er ist der Rahmen, innerhalb dessen sich bestimmte Handlungen als möglich und sinnvoll bzw. im moralischen Sinne als gut erweisen.[40]

Dieser gemeinsame Schatz an Vorstellungen des Guten wird durch Artikulation und sprachlichen Austausch immer wieder vergegenwärtigt. Artikulation und Austausch unterliegen jedoch keinen formalen Beschränkungen, vielmehr hängen sie wesentlich vom Ausdrucksvermögen der jeweils daran Beteiligten ab und gestatten damit eine gewisse Freiheit der persönlichen Ausrichtung des Lebens auf das Gute. Meist wird diese Ausrichtung in Form einer Geschichte reflektiert, die eine Deutung jener Entwicklungen und zukünftiger Möglichkeiten ihrer Fortführung erforderlich macht, die vor dem Horizont des jeweiligen gesellschaftlichen und moralischen Werte-Rahmens sichtbar werden. Unter diesem Aspekt lässt sich auch der Schlusssatz des Vorworts interpretieren, der gegenüber einer gemeinschaftlichen Pflicht zur Verständigung über Werte und Normen die persönliche Freiheit der Selbst-

[40] Vgl. Taylor 1994 [1989], S. 53 ff.

Bestimmung als individuelle Deutung des Verständigungs-Kontexts betont: „Wir können einander verstehen; aber deuten kann jeder nur sich selbst.“[41]

4.1.3 Zwischen Autobiographie und Roman: Zur Wahl der Gattung

Dieser Auffassung des persönlichen Deutungsvermögens der eigenen Lebensgeschichte entspricht in Hesses Terminologie die Tugend des „Eigensinns“, die er in seinem gleichnamigen Aufsatz fast zeitgleich mit der Niederschrift des *Demian* auf eine Formel zu bringen versucht. Doch bevor diese in der Figurenzeichnung nahezu aller seiner Werke sich spiegelnde Konstante näher beleuchtet und damit zum Kern des Romangeschehens übergeleitet werden kann, sei noch ein Exkurs über die oben angedeutete Funktion der Autobiographie eingefügt, ohne die eine Formanalyse des Roman-Vorworts inhaltsleer bliebe. Der erste hierbei zu beachtende Aspekt ist eine Eigenheit autobiographischen Schreibens, die eng mit dem Phänomen des „autobiographischen Romans“ verbunden ist.[42] Angesiedelt auf der Grenze zwischen faktualem autobiographischem Bericht und fiktivem Roman vermag diese Mischform sowohl reale als auch erfundene Ereignisse überzeugend, d.h. wie persönlich Erlebtes zu schildern. Dabei ist es nicht so sehr die faktuale Beschreibung äußerer Ereignisse, die Hesses Roman authentisch erscheinen lässt, sondern vielmehr die Ausgestaltung innerer Erlebnisse durch Symbole. Dem autobiographischen Grundmuster des persönlichen Bekenntnisses tritt damit eine überpersönliche, objektivierende Komponente zur Seite, mit der laut Volker Hoffmann eine „Zweideutigkeit des Bekenntnisbegriffes“ einhergeht.[43] Als Beispiel nennt Hoffmann u.a. Martin Bubers *Ekstatische Konfessionen* (1909), eine Sammlung religiöser Offenbarungen aus aller Welt, deren Erscheinen auch Hesse nicht unbekannt bleibt. In einer Rezension erwähnt Hesse die darin dokumentierte Ähnlichkeit mystisch-religiöser Erfahrungen über Länder- und Epochengrenzen hinweg:

---

[41] *Demian*, S. 236.

[42] Helga Schwalm definiert den autobiographischen Roman als „ästhetisch-fiktionale Übertragung der Lebensgeschichte des Autors bzw. einzelner Erlebnisse daraus in einen Roman.“ – Vgl. dies.: *Autobiographischer Roman*. In: *Metzler Lexikon Literatur*. Hg. von Dieter Burdorf, Christoph Fasbender, Burkhard Moenninghoff. Stuttgart, Weimar: Verlag J.B. Metzler ³2007. S. 59. Die Bezeichnung „fingierte Autobiographie“ scheint hingegen auf *Demian* nur bedingt anwendbar, da die Grundlage der Handlung selbst nicht rein fiktional ist, sondern viele erzählte Ereignisse nach tatsächlichen Begebenheiten aus Hesses Jugendzeit gestaltet sind. Nach Joseph Mileck ist für die Handlung des Romans das Gerüst einer „autobiographischen Grundsubstanz“ nachweisbar. – Vgl. ders.: *Hermann Hesse. Dichter, Sucher, Bekenner.* München: Bertelsmann Verlag 1987 [engl. Original 1986]. S. 85-88.

[43] Volker Hoffmann: *Tendenzen in der deutschen autobiographischen Literatur 1890-1923*. [1980] In: *Die Autobiographie. Zu Form und Geschichte einer literarischen Gattung*. (= *Wege der Forschung* 565) Hg. von Günter Niggl. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1989. S. 482-519. Nachweis S. 503.

> Es ist erstaunlich, wie hier hinter den so überaus verschieden gewobenen und gefärbten Schleiern der Zeiten, Völker und Anschauungen überall das eine, stets gleiche, im Grund bildlose und unsagbare und ekstatische Erlebnis geheimnisvoll sichtbar wird. Die Einleitung des Herausgebers gibt auf anspruchslose und feine Weise ein Gefühl von diesem Erlebnis, dem man freilich in der Ahnung nahestehen muß, um seinen Nachhall in diesen Konfessionen zu verstehen und um die Echtheit der Zeugnisse zu fühlen.[44]

Seine geistige Nähe zu Martin Buber sieht Hesse in der Verwandtschaft von jüdischem Chassidismus und protestantischem Pietismus, wie er in weiteren Rezensionen immer wieder betont.[45] Vielleicht ist es diese Nähe, die ihn die „Echtheit der Zeugnisse" stärker als manch andere Leserinnen und Leser fühlen lässt. Darüber hinaus verbindet Hesse jedoch in einem eigenen autobiographischen Rückblick anlässlich Bubers 80. Geburtstag seine persönlichen Lese-Erlebnisse mit dem allen Religionen bekannten Zuteilwerden mystischer Erfahrung:

> Indem ich mit Erstaunen und Freude die innig glühende Seelenwelt der Chassidim [in Bubers *Chassidischen Erzählungen*, Anm. d. Verf.] kennenlernte, öffnete sich mir auch der Blick für das übernationale und überkonfessionelle Element aller Mystik, und eine weitere Hilfe zu dieser Erkenntnis leistete mir Bubers Buch ›Ekstatische Konfessionen‹.[46]

Individuelles und „ekstatisches", d.h. hier im Wortsinn über den Rahmen persönlicher Erfahrungen hinausweisendes Bekenntnis stehen sich in Hesses *Demian* komplementär gegenüber. Nach Volker Hoffmanns Diagnose der „Zweideutigkeit des Bekenntnisbegriffes" für den autobiographischen Roman des frühen 20. Jahrhunderts ließe sich in der Analyse mit der spezifischen Symbolik als Ausdruck eben jener Zweideutigkeit von individuellen und „ekstatischen" Bekenntnissen fortfahren. Leider geht Hoffmann diesen Schritt nicht, sondern verweist auf die von einer rein autobiographischen Lektüremöglichkeit abstrahierende Verfasserpseudonymität, gepaart „mit dem ausdrücklichen Ziel, die im Roman vertretenen ideologischen Werte dem Leser möglichst nahe und zugleich verbindlich anzubieten."[47] Weder wird dieses Ziel jedoch „ausdrücklich" erwähnt, noch kann von einem solchen „Ziel" überhaupt die Rede sein. Denn wie der Erzähler im Vorwort bekundet, ist der rationale Nachvollzug gesellschaftlicher Werte und Normen nicht gleichzusetzen mit deren Akzeptanz. Die individuelle Entscheidung für oder gegen bestimmte Werte und Normen im Rahmen der

---

[44] *Ekstatische Konfessionen*. (*Württemberger Zeitung*, Stuttgart, 01.06.1909) – SW Bd. 16, S. 377 f. Nachweis S. 377. In einer vom 11.12.1908 datierenden Postkarte schreibt Hesse an Buber: „Auf die ›Ekstatischen Konfessionen‹ freue ich mich, die interessieren mich mehr als Sie denken." – DB Bd. 3, S. 132.

[45] Vgl. Kap. 3.4, S. 160.

[46] *Martin Buber zum 80. Geburtstag.* – SW Bd. 12, S. 505 f. Nachweis S. 506.

[47] Hoffmann 1989 [1980]. S. 506.

Reflexion ihrer Lebensgeschichte bleibt den handelnden Figuren ebenso wie Leserinnen und Lesern unbenommen.[48] Lediglich der Gestus des Anbietens kann für Hoffmanns Deutung sprechen, die von ihm weiter postulierte Verbindlichkeit des Angebotenen wird aber der vielschichtigen Symbolik des Romans nicht gerecht.

Eine „Zweideutigkeit des Bekenntnisbegriffes" kann man also durchaus feststellen. Thomas Mann etwa bemerkt sie scharfsinnig hinsichtlich der „Zweideutigkeit des Untertitels ›Die Geschichte einer Jugend‹, was sowohl individuell gemeint sein wie die Geschichte einer ganzen jungen Generation bedeuten kann."[49] Gerade für junge Leserinnen und Leser bietet die Lektüre damit starke Anreize zur Identifikation, jedoch auch zur Reflexion ihrer eigenen Lebensumstände. Eugene L. Stelzig bezeichnet das für diese Reflexion ausschlaggebende Kriterium als „confessional imagination", ein Phänomen autobiographischer Literatur, das dem darin jenseits aller Faktenbeschreibung liegenden Wahren Ausdruck gibt. Mit Hinweis auf Klingsohrs Märchen von Fabel und Eros in *Heinrich von Ofterdingen* schreibt sie, dass auch Hesse den Ausdruck für ein Bekenntnis der Suche nach Wahrheit vor allem bildlich gestaltet. Mitunter denkt sie an die toten Buchstaben des Schreibers, die in Sophies Wahrheitsbad getaucht sich allzuoft in Nichts auflösen, während die poetischen Bekundungen Fabels die Probe allesamt bestehen. Ebenso verhält es sich mit der Authentizität des Selbstausdrucks im autobiographischen Roman, die oft von empirischen Fakten abweicht, um sich im Symbol einer höheren Wahrheit zu öffnen:

> Such exquisite symbolic self-fictionalizations can cast a spell and speak to a much larger audience than autobiography, for they can seem like echoes from our own depths, tropes of our own experience, ciphers of our own selves.[50]

Der symbolische Selbstausdruck des Ich-Erzählers vermittelt Identifikationsmöglichkeiten, die weit über diejenigen einer rein faktenbasierten Autobiographie hinausreichen. Autobiographische Romane bieten den Leserinnen und Lesern aufgrund ihrer imaginativen Freiräume weitaus mehr Anreize, sie mit der jeweils eigenen Lebensgeschichte zu vergleichen. Diese Eigenschaft der „confessional imagination" führt letztlich zur Frage nach dem Verhältnis von Dichtung und Wahrheit in der realen Lebensgeschichte eines Menschen oder, um es mit Paul Ricoeur auszudrücken, nach dem „Gemisch von Phantasiegebilde und lebendiger Er-

[48] Vgl. Zitat zu Anm. 41. Die Aporie verbindlicher Formulierungen von Idealen in seinen Romanen beschreibt Hesse einige Jahre nach Veröffentlichung des *Demian* wie folgt: „In der Welt der Demiane und Steppenwölfe gibt es keine erfüllbaren Ideale. Dort ist jedes Ideal nicht ein Befehl, sondern nur ein Versuch, der Heiligkeit des Lebens zu dienen: in Formen, die wir von Anfang an als unvollkommen und ewiger Erneuerung bedürftig erkennen." – Brief vom 08.04.1932 an einen jungen Mann in Deutschland. In: Michels (Hg.) 1993, S. 209.
[49] Vorwort zur *Demian*-Ausgabe von 1946. In: Michels (Hg.) 1997, S. 80 f.
[50] Stelzig 1988. S. 22.

fahrung“, welches bewirkt, „daß literarische Erzählungen und Lebensgeschichten nicht nur einander nicht ausschließen, sondern sich – trotz oder wegen ihres Kontrastes – ergänzen.“[51] Der Frage nach dem Verhältnis von Phantasie und Erfahrung liegt aber eine weitere Frage zugrunde: „Wie tragen die von der Fiktion hervorgerufenen Gedankenexperimente, mit allen ethischen Implikationen, […] zur Selbstprüfung im wirklichen Leben bei?“[52] Da die Auseinandersetzung mit dem Handeln fiktiver Figuren nach Ricoeur immer die Gewissen der Leserinnen und Leser berührt, wird an anderer Stelle noch zu zeigen sein, wie die von ihm benannten Gedankenexperimente nicht nur ästhetische, sondern auch ethische Urteile provozieren.[53]

Auf formaler Ebene aber ist festzustellen, dass sich das Erzählen einer Lebensgeschichte durch das Phänomen der „wechselseitigen Durchdringung von Geschichte und Fiktion“[54] auszeichnet. Neben Ausdrücken wie „Zweideutigkeit des Bekenntnisbegriffes“ oder „confessional imagination“ lässt sich dieses Phänomen auch als „Zwitternatur der Lebensgeschichte“[55] beschreiben. Mit diesem Begriff versucht László Tengelyi in Anlehnung an Paul Ricoeur, einen gemeinsamen Nenner für die in Lebensgeschichten vielfach auftauchenden Brüche zwischen Erlebtem und Erfundenem zu definieren. Tengelyi beschreibt die Eigenheiten dieses „Zwitterbegriffs“ wie folgt:

> Wenn er vom Leben und Erleben her verstanden wird, meint er den zeitlichen Verlauf eines Lebens im Ganzen. Er kann aber auch die Bedeutung einer sprachlich ausgeprägten Geschichte annehmen; dann hat er einen Sinn, bei dem sich Erlebtes und Erzähltes durchdringen.[56]

Mit dem chronologischen Ablauf von Lebensereignissen einerseits und „einer sprachlich ausgeprägten Geschichte“ andererseits folgt Tengelyi hier Ricoeurs Unterscheidung von personaler und narrativer Identität.[57] Letztere zeichnet sich durch ihre Zwitterhaftigkeit aus „Erlebte[m] und Erzählte[m]“ aus. Auch wenn Hesse den „Zwitterbegriff der Lebensgeschichte“ und den ihr zugrunde liegenden Begriff der „narrativen Identität“ nicht gekannt haben konnte, finden sich im Vorwort seines Romans doch dem Phänomen sehr nahe stehende Beschreibungen. Bereits mit dem ersten Satz („Um meine Geschichte zu erzählen, muß ich weit vorn anfangen.“) führt der Erzähler in die Problematik einer nicht mehr rekonstruier-

[51] Ricoeur 1996 [1990]. S. 199 f.
[52] Ricoeur 1996 [1990]. S. 195.
[53] Vgl. Demians Versionen der Geschichte von Kain und Abel (S. 228), sowie der Schächer am Kreuz (S. 239).
[54] Ricoeur 1991 [1985], S. 395. – Vgl. auch die Ausführungen in Kap. 1.3, S. 46 ff.
[55] László Tengelyi: *Der Zwitterbegriff Lebensgeschichte.* München: Wilhelm Fink Verlag 1998. S. 13.
[56] Tengelyi 1998. S. 13. – vgl. auch Haker 1999, S. 41: „Die Erzählung des Selbst, die Geschichte eines Lebens, macht Anleihen bei der Geschichte und bei der Fiktion, so daß eine Lebensgeschichte den Status einer fiktionalen Geschichte oder einer historischen Fiktion erhält. Lebensgeschichten erwachsen aus ständig neuen Refigurationen vergangener Selbstgeschichten […].“
[57] Vgl. die Ausführungen in Kap. 1.3, S. 48 ff.

baren Erinnerung an frühe Lebensereignisse ein.[58] Der Ausdruck „Menschengeschichte“ im zweiten Satz kommt der Bezeichnung „Lebensgeschichte“ dann bereits sehr nahe. Das Wort „Geschichte“ wird im weiteren Verlauf des zweiseitigen Prologs insgesamt noch sieben Mal genannt und kann im folgenden Satz synonym zu „Leben“ gelesen werden:

> Meine Geschichte ist nicht angenehm, sie ist nicht süß und harmonisch wie die erfundenen Geschichten, sie schmeckt nach Unsinn und Verwirrung, nach Wahnsinn und Traum wie das Leben aller Menschen, die sich nicht mehr belügen wollen.[59]

Das menschliche Leben im Allgemeinen wie das Leben Emil Sinclairs im Besonderen lassen sich in ihrer Verflechtung von äußeren Ereignissen und Selbstartikulation nicht auf eine bloße Tatsachenbeschreibung reduzieren, sondern erfordern die Einordnung der faktischen Existenz („personale Identität“) innerhalb des Rahmens ihrer potentiellen Wünsche und Möglichkeiten anhand einer Geschichte („narrative Identität“). Wird dem Bedürfnis nach Ausdruck der eigenen Lebensgeschichte auf diese Weise nachgegangen, scheint seine Artikulation trotz aller Verwirrungen und Ungereimtheiten dennoch stets einen Zuwachs an Sinn und Wahrhaftigkeit mit sich zu bringen. In diesem Kontext können auch folgende Sätze des Vorworts gelesen werden: „Wenige wissen heute, was der Mensch ist. Viele fühlen es und sterben darum leichter, wie ich leichter sterben werde, wenn ich diese Geschichte fertiggeschrieben habe.“[60] Was hier beschrieben wird, ist nicht die schicksalhafte Hinnahme des massenhaften Sterbens auf den Schlachtfeldern des Ersten Weltkriegs, sondern der Versuch eines Überlebenden, seinem Leben trotz aller Widerfahrnisse – auch dem seines rätselhaften Überlebens – einen Sinn zu geben. Die *Geschichte von Emil Sinclairs Jugend*, die solchermaßen bereits im Vorwort auf ihren Schlusspunkt hin perspektiviert wird, ist der Versuch einer Deutung des eigenen Lebens. Wie der Schlusssatz des Vorworts („Wir können einander verstehen, aber deuten kann jeder nur sich selbst.“) zeigt, wird das eigene Handeln damit stets einem hermeneutischen Prozess der Selbstauslegung unterzogen. „Unsinn und Verwirrung, […] Wahnsinn und Traum“ stellen das Selbstbild Sinclairs immer wieder in Frage und eröffnen zugleich neue Deutungsperspektiven. Damit befreit sich der Protagonist vom Zwang eines verhängnisvollen Schicksalsglaubens, dem er hilflos ausgeliefert scheint, solange sein Selbstbild nicht mit gesellschaftlichen oder moralischen Konventionen identisch ist. Der Riss im eigenen Ich, das Bekenntnis seiner inneren Spaltung bringt Sinclair dazu, nicht mehr an die Determiniertheit eines blind waltenden Schicksals zu glauben, sondern im Rahmen seiner

[58] *Demian*, S. 235.
[59] *Demian*, S. 236.
[60] *Demian*, S. 235.

Möglichkeiten autonom zu handeln. Dabei hilft ihm das Erzählen seiner Lebensgeschichte. Es gibt den Möglichkeitsperspektiven seiner „narrativen Identität“ ihre jeweils konkrete Gestalt und kann als Voraussetzung seiner moralischen Selbstbestimmung gelten. Letztere nimmt im Rahmen des Erzählten häufig symbolische Formen an. Im folgenden Abschnitt sollen daher einige dieser Symbole sowie die ihnen zugrunde liegende Idee des „Eigensinns“ näher betrachtet werden.

4.1.4 Symbolgebende Verfahren

In den Jahren 1917 bis 1920 veröffentlicht Hesse ebenfalls unter Pseudonym mehrere Aufsätze, die sich thematisch mit dem Zusammenbruch der alten Ordnungen und Werte des Wilhelminischen Kaiserreichs beschäftigen. Sie werden 1923 unter dem Titel *Sinclairs Notizbuch* gesammelt herausgegeben. Kurz vor seinem Tod schreibt Hesse ein Vorwort zu einer Neuausgabe. Darin erklärt er, dass für ihn der Name „Sinclair“ das damalige Zeitgeschehen auf symbolische Weise zum Ausdruck bringt:

> […] unter dem Zeichen ›Sinclair‹ steht für mich heute noch jene brennende Epoche, das Hinsterben einer schönen und unwiederbringlichen Welt, das erst schmerzliche, dann innig bejahte Erwachen zu einem neuen Verstehen von Welt und Wirklichkeit, das Aufblitzen einer Einsicht in die Einheit im Zeichen der Polarität, des Zusammenfallens der Gegensätze […].[61]

Zur Auslegung des klang- und bedeutungsvollen Pseudonyms „Sinclair“ wurde viel geschrieben, Bezüge zu Upton Sinclair und Hölderlins Freund Isaac von Sinclair lassen sich herstellen,[62] auch zu Rousseaus *Emile* und den einzelnen Morphembestandteilen des Nachnamens.[63] Was für die Nähe zu Hölderlins Vertrautem Sinclair spricht, ist die Tatsache, dass dieser selbst unter dem Anagramm „Crisalin“ drei Trauerspiele über den Cevennenkrieg verfasste und als „St. Clair“ in den Schilderungen der *Günderode* Bettina von Arnims (1839) – die nach Hesses Einschätzung „für das Wesentliche, Bedeutende, Charakteristische in den Persönlichkeiten ihres Umgangs ein ungemein feines fast divinatorisches Gefühl“ besaß[64] – immer wieder als Vermittler poetologischer Ausführungen des bereits erkrankten Hölderlin

[61] Vgl. *Zu „Sinclairs Notizbuch“. Vorwort zur Neuausgabe von 1962*. – SW Bd. 12, S. 208 f.
[62] Vgl. Michels (Hg.) 1993, S. 13.
[63] Vgl. Ralph Freedman: *Demian: Hermann Hesses Weg als Pionier der inneren Welt.* In: *Hermann Hesse und die Moderne. Diskurse zwischen Ästhetik, Ethik und Politik.* Hg. von Detlef Haberland und Géza Horváth. Wien: Praesens Verlag 2013. S. 9-18. Zum Pseudonym vgl. ebd. S. 10.
[64] Vgl. Hesses Rezension zur *Günderode* in: *Neue Erzählungsliteratur* [II]. (Aus *Münchner Zeitung* vom 08.11. 1904) – SW Bd. 16, S. 115-125. Nachweis S. 120.

figuriert.[65] Nicht zuletzt war die Lektüre eines Hölderlingedichts auch für den jungen Hesse gewissermaßen eine Initiation in das „Geheimnis der Dichtung".[66] Doch selbst diese starken Anleihen an Isaac von Sinclair lassen die Suche nach einem Namenspatron offen. Alle Versuche der Klärung und Vereindeutigung führen immer weiter fort von dem „Zusammenfallen der Gegensätze", das Hesse mit dem arbiträren Zeichen „Sinclair" verbindet.[67]

Es ist diese Vereindeutigung und Vereinseitigung von Worten und Sachverhalten, der Hesse zeitlebens misstraut und deretwegen er auch seine eigene politische Publizistik mehr und mehr in Frage stellt. In den Märchen, die während der Kriegs- und Nachkriegsjahre entstehen, findet er nach eigenen Angaben zu einer freieren Ausdrucksweise ohne moralisierende Verknappung des Inhalts.[68] Dennoch greift er immer wieder auf den Essay als Form der Selbstverständigung und moralischen Standortbestimmung zurück. Die Aufsätze aus *Sinclairs Notizbuch* zeichnen sich gegenüber Hesses früheren stark moralisierenden Artikeln jedoch durch Strategien des Satirischen, Utopischen und Paradoxen aus, in denen Mathias Mayer ein für die literarische Ethik der damaligen Zeit charakteristisches Erkunden neuer „Wege von einer moralischen Eindeutigkeit zu einem ethischen Pluralismus" sieht.[69] So trägt beispielsweise der Essay *Eigensinn* Züge einer sozialen Utopie, etwa in folgendem Abschnitt:

> Würde die Mehrzahl der Menschen diesen Mut und Eigensinn haben, so sähe die Erde anders aus. Unsere bezahlten Lehrer zwar (dieselben, die uns die Helden und Eigensinnigen früherer Zeiten so sehr zu rühmen wissen) sagen, es würde dann alles drüber und drunter gehen. Beweise haben und brauchen sie nicht. In Wirklichkeit würde unter Menschen, die selbständig ihrem Gesetz und inneren Sinn folgen, das Leben reicher und höher gedeihen. In ihrer Welt würde manches Scheltwort und mancher rasche Backenstreich vielleicht ungesühnt bleiben, welcher heute ehrwürdige staatliche Richter beschäftigen muß. Es würde auch hin und wieder ein Totschlag passieren – kommt das trotz allen Gesetzen und Strafen nicht auch heute vor? Manche furchtbare und unausdenklich traurige, irrsinnige Dinge aber, die wir mitten in unserer so wohlgeordneten Welt schauerlich gedeihen sehen, wären dann unbekannt und unmöglich. Zum Beispiel Völkerkriege.[70]

---

[65] Vgl. St. Clairs Schilderungen der Reden Hölderlins über die Dichtung in Bettina von Arnim: *Die Günderode*. Leipzig: Insel Verlag 1983 [1839]. S. 159 f. und 290 ff. Beide Male wird Hölderlins Seele bzw. Geist mit einem Vogel verglichen, der sich aus seiner Ummantelung durch eine Blüte oder Eischale löst. Ebd. S. 159 f. und 295. Vgl. das Kapitel *Der Vogel kämpft sich aus dem Ei. – Demian*, S. 304-319.

[66] Vgl. *Die Nürnberger Reise.* – SW Bd. 11, S. 129-182. Nachweis S. 155.

[67] Bedeutungsvarianten spiegeln sich z.B. in der Assonanz des Morphems „Sin", das engl. mit „Sünde", dt. mit „Sinn" assoziiert werden kann. Mit frz. Akzent würde das Präfix die Bedeutung „heilig" annehmen, eine Variante, die Bettina von Arnim offenbar bevorzugte in der Umschreibung „St. Clair".

[68] Vgl. Brief an Els Bucherer-Feustel vom 12.07.1919. – DB Bd. 3, S. 226 f.

[69] Vgl. Mayer 2010. *Strategien literarischer Ethik*. S. 127 ff. Nachweise S. 127 f.

[70] *Eigensinn* [1917], in: *Sinclairs Notizbuch.* Zürich: Verlag Rascher & Cie. 1923, S. 37-45. Nachweis, S. 42 f. bzw. PdG, S. 231 f.

Die Aufsätze, die in den Jahren 1917 bis 1920 unter dem Namen Emil Sinclair erscheinen, können als extradiegetische Verweise auf Motive und stilistische Merkmale des Romans gedeutet werden, der 1917 geschrieben, 1919 veröffentlicht und 1920 als pseudonymes Buch enttarnt wird. Es handelt sich bei *Demian, Eigensinn* und den anderen Schriften aus der Feder „Emil Sinclairs" um ein ganzes Programm zur Darstellung einer literarischen Ethik durch indirekte Mitteilung und Strategien des Satirischen, Utopischen und Paradoxen. Sechs der zwölf Aufsätze aus *Sinclairs Notizbuch* nimmt Hesse später in die Sammlung *Krieg und Frieden* (1946) auf und schreibt in einem Geleitwort:

> Wenn ich meine Aufsätze »politisch« nenne, so tue ich es stets in Anführungszeichen, denn politisch ist an ihnen nichts als die Atmosphäre, in der sie jeweils entstanden. Im übrigen sind sie das Gegenteil von politisch, denn jede dieser Betrachtungen sucht den Leser nicht vor das Welttheater und seine politischen Probleme zu führen, sondern in sein eigenes Inneres, vor sein ganz persönliches Gewissen.[71]

Vielleicht am deutlichsten zur Geltung kommt dieser Ansatz in *Eigensinn*, der sich mit der Tugend des Gehorsams gegen sich selbst, mit dem frei nach eigenen Maßstäben entscheidenden Gewissen beschäftigt. Allerdings ist von Gewissen wörtlich nie die Rede. Was die Wahl des randständigen und moralisch indifferenten Begriffs „Eigensinn" betrifft,[72] kann vermutet werden, dass Hesse damit ganz bewusst auf die Subordination persönlicher Wünsche und Werte unter die Forderungen gesellschaftlich institutionalisierter Moralvorstellungen reagiert. Der individuellen Selbst-Deutung der eigenen Lebensgeschichte soll gegenüber kollektiven Deutungsmustern wieder mehr Gewicht gegeben werden.

Dem Eigensinn kommt daher die Aufgabe der Artikulation persönlicher moralischer Empfindungen und starker Wertungen zu. In Zeiten institutioneller Krisen laufen die von Familie, Kirche oder Staat etablierten Ordnungen Gefahr, den Gewissensdiskurs zu streng auf normierte Wert- und Verhaltenscodices festzulegen. Deshalb kommt es Heinz Kittsteiner zufolge im Zuge historischer Krisen- und Wendezeiten immer wieder zum „Traditionsabbruch und der Hinwendung zu anderen Linien der archivierten Erfahrungen mit dem Gewissen."[73] Auch Hesse bevorzugt den Ausdruck Eigensinn, um nicht mit verbrauchten Begriffen zu arbeiten. Dass aber keine Wortneuschöpfung, sondern vielmehr eine Aktualisierung „der archivierten Erfahrungen mit dem Gewissen" vorliegt, bezeugt seine Auseinandersetzung mit der Geschichte gewissenhafter und gleichermaßen eigensinniger Persönlichkeiten. In seinem Artikel *Individuelle Denkart in Deutschland* (1915) skizziert er diese Geschichte wie folgt:

---

[71] *Geleitwort zur Neuausgabe von »Krieg und Frieden«.*– PdG, S. 767-770. Nachweis S. 769.
[72] Vgl. die begriffsgeschichtliche Darstellung des Wortes „Eigensinn" bei Solbach 2012, S. 13.
[73] Kittsteiner 1991, S. 409.

> Von Luther bis zu Lessing, von Schiller bis zu Nietzsche, von Herder bis zu dem ›Rembrandt-Deutschen‹ finden wir im ganzen deutschen Schrifttum überall das Ideal der persönlichen Freiheit, des eigenen Gewissens als höchster, als einziger Instanz, und in der Dichtung vollends hat das Deutschland seit Goethe inniger, vielgestaltiger, eigensinniger als irgendein anderes mir bekanntes Volk sich in differenziertesten Persönlichkeiten, in schwärmerischem Individualismus ausgelebt, ja zuzeiten geradezu ausgetobt.[74]

In knappen Worten wird hier die Tradition des Eigensinns als ein Element des Gewissensdiskurses geschildert, das vor allem in der Dichtung der Weimarer Klassik zum Ausdruck gebracht wird. Diesem Diskurs liegt der Gedanke der geistigen Autonomie zugrunde, die sich im Laufe des 18. Jahrhunderts von ihrer Rolle als Stiefkind der protestantischen Theologie und deren Primat der Theonomie emanzipiert, um sich in der Philosophie und den Künsten neue Geltung zu verschaffen.[75] Die protestantischen Wurzeln dieser geistig-emanzipatorischen Bewegung leugnet Hesse nicht[76] und mit Eugene L. Stelzig lässt sich eine „secularized version of the Protestant stress on individual conscience" in Hesses Konzept des Eigensinns nachweisen.[77] Wie die Autonomieästhetik der Klassik und Romantik, so versucht auch Hesse, theologischen Engführungen des Gewissensdiskurses aber die Eigengesetzlichkeit seiner literarischen Werke entgegenzustellen. Dem in dieser Hinsicht „säkularen", stark individualisierten Ausdrucksstreben entspricht die Suche nach Bildern und Symbolen für die Regungen seines persönlichen Gewissens. Dabei greift er jedoch nicht einfach auf tradierte Wertvorstellungen der Klassik und Romantik zurück, sondern geht vielmehr seinen intuitiven Reaktionen auf Begegnungen mit dem Amoralischen nach.

Zu diesen Begegnungen zählen auch Traumerlebnisse. Seine Reflexionen darüber hält Hesse in einem Tagebuch fest. Als für die Entstehung des Romans entscheidend erweist sich hierbei ein Traum von einer „Gewitternacht", in der er mit einer „Nachtfigur" namens Demian ringt. Am 12. September 1917 notiert er dazu:

---

[74] *Individuelle Denkart in Deutschland* (*Neue Zürcher Zeitung*, 11.07.1915) – PdG, S. 75-79. Nachweis S. 76. An anderer Stelle äußert sich Hesse zudem dahingehend, dass sich Phänomene wie das der „individuellen Denkart" nicht nur auf Deutschland beschränken: „[…] in mir selber und in vielen anderen weiß ich, konzentrisch mit dem Deutschen, ein europäisches Gewissen entstehen." – Brief vom 24.02.1915 an Otto Blümel, in: PdG, S 61 f. Nachweis S. 62.

[75] Vgl. Solbach 2012, S. 13 f. sowie Kittsteiner 1991, S. 283: „Luthers Gewissen ist nach Norm und Kraft ein Bestandteil des Heilshandelns Gottes mit den Menschen; es ist zutiefst heteronom. Autonomie, Selbstgesetzgebung aber ist die Grundlage der menschlichen Würde bei Kant."

[76] Vgl. folgende Aussage in *Aus deutschen Selbstbiographien* [1925]: „Die Beschäftigung mit dem eigenen Lebensgang, die Selbstprüfung, der Drang nach Selbsterkenntnis ist, auch wo die pietistische Prägung fehlt, ein Stück reformatorischen Geistes, wie denn der ganze deutsche Individualismus der neueren Zeit diese Herkunft verrät." – SW Bd. 18, S. 489.

[77] Stelzig 1988, S. 43.

> Zu Demian fällt mir ein: es ist eine Verstümmelung von Damian, klingt aber eben durch den veränderten Laut stark an ›Dämon‹ an, erinnert mich auch etwas an Demiurg. Auch der wirkliche Name ›Damian‹ hat für mich stets etwas Seltsames, ein wenig Unheimliches gehabt, etwas, was an Katholisches, an finstre Romantik oder so was anklang. Das Ringen war unheimlich, der Mann sehr stark, das Gefühl des Unterliegens häßlich. Aus diesem Unterliegen und dem Beraubtsein, das ich anfangs leicht nahm, entwickelte sich mehr und mehr eine Art Bann, der mich an diesen Demian fesselte.[78]

Die Begegnung mit der Traumfigur markiert zugleich den Beginn der Arbeit am Roman. Zwar schwankt Hesse noch, welchen Titel er seinem neuen Werk geben soll,[79] doch übernimmt er Züge des Ringers für die Zeichnung Kromers und Demians.[80] Zudem weist die Szenerie des Traumes – eine alte romantische Stadt mit starken Reminiszenzen an Kubins Traumstadt „Perle“[81] – deutliche Ähnlichkeiten zu Emil Sinclairs Schilderungen seines Heimatortes im ersten Kapitel des Romans auf.[82] Mit diesem Kapitel, das die Überschrift *Zwei Welten* trägt, beschreibt der Ich-Erzähler nicht nur die Grundspannung zwischen gutem und schlechtem Gewissen, sondern vor allem seine Verunsicherung und Faszination durch alles, was mit den Wertvorstellungen seiner Eltern nicht in Einklang steht. Die eine Welt, das „Vaterhaus“, repräsentiert die fest gefügten Grundsätze moralischer Ordnung, deren Regeln sich von einem unhinterfragten höchsten Wert ableiten. Abweichungen von dieser Ordnung erfährt der Ich-Erzähler jedoch „mitten in unserem eigenen Hause“, sie zeigen sich als gutes oder schlechtes Gewissen, je nachdem auf welcher Seite er selbst als Akteur steht.[83] Mit Peter André Alt kann diese Dichotomie der beiden Welten als charakteristisch für die Moderne insgesamt gelten:

> Die Moderne wird durch die Existenz zweier Parallelwelten bestimmt, zwischen denen nur spärliche Berührungspunkte auftreten. Die eine Welt ist die Sphäre der Moral, die Normen für Handlungen und Wertungen festlegt; die andere Welt bildet die Kultur,

[78] *Traumtagebuch der Psychoanalyse.* – SW Bd. 11, S. 444-617. Nachweise S. 494 ff. und 497.
[79] Vgl. Notiz vom 29. September 1917 im *Traumtagebuch der Psychoanalyse.* Ebd. S. 517.
[80] Vgl. den Geldraub während des Ringens sowie die Unterwerfung Sinclairs durch Kromer bzw. Demian im Traum. – *Demian*, S. 242 und 258 f.
[81] Vgl. „Die kleine Stadt hatte etwas von Kubins Traumstadt […].“ – SW Bd. 11, S. 496. Zum Dämonischen bei Kubin vgl.: „In der utopischen ›Traumstadt‹ Perle […] sind die Spuren des Göttlichen und des Dämonischen […] identisch geworden; ob in Perle Satan oder Gott herrscht, bleibt bis zum Ende offen, weil der ›Demiurg‹, gemäß Kubins Schlußformulierung, ein ›Zwitter‹ ist. Die Ambivalenz bildet nicht nur ein Merkmal des Bösen, sondern auch des Guten, was wiederum als Kennzeichen einer satanischen Strafe erscheint, die den Menschen ereilt hat: ›Die wirkliche Hölle liegt darin, dass sich dies widersprüchliche Doppelspiel in uns fortsetzt.‹“ – Peter André Alt: *Die Ästhetik des Bösen.* München: Verlag C.H. Beck 2010, S. 249.
[82] Vgl. Sinclairs Beschreibung der „anderen Welt“: „Alle diese schönen und grauenhaften, wilden und grausamen Sachen gab es ringsum, in der nächsten Gasse, im nächsten Haus“, sowie: „ich drückte mich auf Umwegen durch die Gassen einer veränderten Stadt, unter niegesehenen Wolken hin, an Häusern vorbei, die mich ansahen, und an Menschen, die Verdacht auf mich hatten.“ – *Demian*, S. 238 und 249 f.
[83] *Demian*, S. 237.

> die solche Normen auseinandernimmt, indem sie zeigt, daß das Leben prinzipiell auch anders – z.B.: ohne sie – möglich wäre.[84]

Mit Blick auf eine Ästhetik, die sich unter der Prämisse der Autonomie als unabhängig von anderen bestehenden Regelsystemen erweist, leistet Kultur einen notwendigen Beitrag zur Reflexion moralischer Werte vor allem dann, wenn eine bestimmte moralische Ordnung selbstreferentiell und fragwürdig geworden ist. Kunst und Literatur vermögen die Fixierung auf eine bestimmte Auslegung dieser moralischen Ordnung zu lockern, indem sie neue „Berührungspunkte" zwischen den beiden Welten schaffen. Nach Andreas Solbach trifft das auch auf Hesses literarische Arbeiten zu:

> Entsteht die Sicherheit aus einer fundamentalistischen Welt- und Textauslegung, die neben dem buchstäblichen Sinn nur die christozentrische Metaphorik akzeptiert, gründet die Vieldeutigkeit der Welt des Anderen in der rhetorischen Verfassung der Sprache und der kulturellen Zeichen. Die Dynamik der Hesseschen Erzählwelten entsteht nun vor allem dadurch, dass dieser Dualismus nicht starr bleibt und in das agonale Gegeneinander zweier Welten und Mächte mündet, sondern dass sowohl die Welt der Sicherheit und Aufrichtigkeit, wie auch diejenige der Gefahr und des Risikos jeweils eigene interne Gegenläufigkeiten entwickeln.[85]

Der hier geschilderte Austausch zwischen den beiden Welten findet in Hesses eigenen Worten Ausdruck im Bild eines Sees, der unter seiner Oberfläche von der Moral Verdrängtes verbirgt. Die von Solbach diagnostizierten „interne[n] Gegenläufigkeiten" werden dort modellhaft als wechselseitige Beziehung zwischen heller Oberfläche (moralischem Bewusstsein) und dunkler Tiefe (amoralischem Unbewusstem) beschrieben. Dieser Wechsel und Austausch soll die Reflexion moralischer Normen und Gebote einerseits sowie die Kenntnis amoralischer Persönlichkeitsanteile andererseits fördern und auf diese Weise einer Verabsolutierung bestehender Moralvorstellungen entgegenwirken, die letztlich nur noch dem Erhalt ihres eigenen *status quo*, aber nicht mehr der Verwirklichung eines guten Lebens dienlich wäre. Denn, so lautet Hesses Fazit, „der Mensch, der sich einer Moral unterwirft, verarmt."[86] Das starre Festhalten an moralischen Konventionen ist also immer wieder zu hinterfragen. Eine Methode ist dabei die Kontrastierung mit dem Amoralischen. Sie enthält eine indirekte Aufforderung an Leserinnen und Leser, sich mit Sinn und Zweck von Moralität auseinanderzusetzen. Im Roman wird diese Kontrastierung durch Gegenüberstellung einer moralisch geordneten Welt mit der Welt des moralisch Abseitigen hergestellt. Als Vorbild für die Schilderung des Abseitigen mag Hesse dabei nicht zuletzt folgende Traumerscheinung gedient ha-

[84] Alt 2010, S. 548.
[85] Solbach 2012, S. 136.
[86] Vgl. Kap. 3.3, Zitat zu Anm. 17.

ben, die er in seinem Tagebuch festgehalten hat: Demian entfernt ein Grind zwischen Auge und Nasenwurzel, darunter ist alles „voll von einem brandig eitrigen Saft, wie verfault."[87] Wie im See-Gleichnis, wo die Dinge, „welche unten faulen und sich quälen"[88], an die Oberfläche kommen sollen, wird auch im Roman nach Ausdrucksmöglichkeiten für die amoralischen Inhalte des Inneren gesucht.

Hilfe leistet dabei die Psychoanalyse, der sich Hesse unter Leitung seines langjährigen Therapeuten und Freundes Josef Bernhard Lang anvertraut. Ihm ist es zu verdanken, dass Hesse seine Träume aufzeichnet und in Gemälden Ausdruck zu geben versucht. Mit den Märchen *Der schwere Weg* und *Iris* (beide 1916) beschreibt er zudem eigene Erfahrungen der Analyse als „Sicheinlassen mit fremden Mächten […], das an sich besser ist als das bloße Wegsehen von ihnen".[89] Im Gegensatz zu seinen oft stark moralisierenden Essays artikuliert sich in seinen Märchen, Träumen und Gemälden immer wieder die Erfahrung, dass sich das Gute anhand moralischer Kategorien niemals vollständig erfassen lässt. Den Ausdruck jener Bereiche des Guten, für die das moralische Bewusstsein blind geworden ist, gestattet ihm daher nicht die Sprache klar deduzierbarer Begrifflichkeit (wie in seinen Essays), sondern die Sprache vieldeutiger Bildlichkeit, die Sprache des Symbols. Eine Aufzeichnung aus dem Traumtagebuch lässt das symbolgebende Verfahren des Romans erkennbar werden. Am 11. Dezember 1917 notiert Hesse zu drei nach einem mehrere Monate zurückliegenden Traum entworfenen Bildern:

> Urbild dieser drei Blätter ist der Vorgang in einem meiner frühern Träume, wo ich eine Blechschachtel mit Farben gegen ein Fenster warf, wo die Schachtel hängen blieb und sich zu drehen anfing. Ich wollte so etwas wie einen Farbenkreisel darstellen. Beim ersten Blatt ist das am besten gelungen. Hier empfinde ich außer dem Farbenkreisel noch allerlei geahnte Formen, unter andrem die Erinnerung an große farbige Fensterrosetten in gotischen Domen. Ich fand, daß auch ein Gesicht darin stecken könne, und wollte das beim zweiten Blatt ausdrücken, dort war anfangs ein ganzes Gesicht drin, das ich dann bis auf die Augen wieder zumalte.[90]

Die Schilderung dieses Traums, „der wenigstens 3-4 Monate zurückliegt" und damit in die Zeit unmittelbar vor oder während der Niederschrift des Romans fällt, veranlasst Josef B. Lang zu der Annahme, „jetzt dieses Symbol besser zu verstehen": er erkennt im Akt des Malens eine „Technik mit seinem Ubw. [dem Unbewussten, Anm. d. Verf.] in Verkehr zu treten", die in der Wurfbewegung eine „schöpferische Beziehung zur Umwelt" zum Ausdruck

[87] *Traumtagebuch der Psychoanalyse.* – SW Bd. 11, S. 496.
[88] Vgl. Kap. 3.3, Zitat zu Anm. 17.
[89] *Tagebuch 1920/21.* – SW Bd. 11, S. 646.
[90] *Traumtagebuch der Psychoanalyse*, Eintrag vom 11. Dezember 1917. – SW Bd. 11, S. 525 f.

bringe. Das Gesicht sei ein „Indianerhäuptling“ oder „primitiver Zauberer“, dem Hesse auf „seine Stimmen lauschen“ solle.[91] Der Bitte, ihm mehr über diesen Traum mitzuteilen, kommt Hesse jedoch nicht nach, jedenfalls nicht in seinen Briefen. Vielleicht aber mündlich, in einer Therapiestunde, oder in seinem neuen Roman, dessen Manuskript Lang zu diesem Zeitpunkt bereits seit zwei Monaten vorliegt.[92] In einer Szene des *Demian* heftet Sinclair nämlich das bunte Bild eines Gesichts an ein Fensterkreuz, sodass die Farben in der Sonne aufleuchten. Der Ich-Erzähler kommentiert das wie folgt: „Das Bild glich mir nicht – das sollte es auch nicht, fühlte ich – aber es war das, was mein Leben ausmachte, es war mein Inneres, mein Schicksal oder mein Dämon.“[93] Nicht abbildlich, sondern sinnbildlich wird hier dargestellt, was in Emil Sinclairs Seele vorgeht. Das Bild symbolisiert für ihn zunächst die Ideale des Guten, Edlen und Schönen (Beatrice), dann das Fremde, Unbekannte, Unheimliche (Demian) und schließlich in beiden Anteilen vereint sein eigenes Inneres.[94] Hier werden einerseits Muster aus Hesses Träumen in den Text eingeflochten, mehrmals notiert er in sein Traumtagebuch Erinnerungen an sich überlagernde Bilder.[95] Andererseits wird die Grundspannung, das „moralische Schwanken“[96] in Sinclairs Suche nach einem guten Leben zum Ausdruck gebracht. Festzuhalten bleibt, dass sich Figurenkonstellation und Konstellationen des Inneren im Symbol des Gesichts gegenseitig durchdringen. Sinclairs Malversuche entsprechen der Erfahrung des „Selbst als ein Anderer“ (Ricoeur) und machen deutlich, wie eng die darin enthaltene Symbolik mit der Bildung des persönlichen Gewissens verwoben ist.[97]

Der Bedeutungsgehalt der arbiträren Zeichen spielt dabei eine umso größere Rolle, je abstrakter die Bilder werden, die Sinclairs Inneres spiegeln. Ein zentrales Motiv ist das des Vogels als Symbol der inneren Stimme bzw. der Seele. Auch dieses Motiv ist in zahlreichen Einträgen des Traumtagebuchs bereits vorgezeichnet.[98] Besonders aufschlussreich für die Gestaltung dieses Romantopos ist dabei jener Traum, in dem Hesse „eine Art von Relief in einem runden Rahmen“ erscheint. Es ist ein schlüpfender Adler, der gerade versucht, durch den Rahmen zu brechen und dabei „echt und lebendig“ wirkt: „jedenfalls standen die Spitzen der Krallen und des Schnabels fühlbar heraus, während das Übrige gewissermaßen künstlich und Bild blieb.“ Zu diesem Traum notiert Hesse am 27. August 1917:

---

[91] Brief von Josef B. Lang vom 12.12.1917, in: *Hermann Hesse, „Die dunkle und wilde Seite der Seele“, Briefwechsel mit seinem Psychoanalytiker Josef Bernhard Lang 1916-1944*. Hg. von Thomas Feitknecht. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag 2006. S. 53-58. Nachweise S. 54 f. Vgl. auch *Traumtagebuch der Psychoanalyse.* – SW Bd. 11, S. 529.
[92] Vgl. Brief von Hesse an Lang, Oktober 1917. – Feitknecht (Hg.) 2006. S. 44.
[93] *Demian*, S. 299.
[94] Vgl. die Ausführungen auf S. 243 ff.
[95] Vgl. *Traumtagebuch der Psychoanalyse*, Einträge vom 06.08. und 19.12.1917. – SW Bd. 11, S. 457 und 534.
[96] *Traumtagebuch der Psychoanalyse*, Eintrag vom 17.09.1917. – SW Bd. 11, S. 505.
[97] Vgl. die Ausführungen in Kap. 1.3, S. 55-58.
[98] Vgl. SW Bd. 11, S. 445, 455, 535 f.

> Der Adler kommt von einem Raubvogel her, den ich kürzlich zufällig aus sehr großer Nähe zu sehen bekam, es war vermutlich ein Wanderfalke. […] Er erinnert mich auch an den schönen ägyptischen Sperberkopf. Daß der Vogel halb lebendig, halb Bild war, mahnt auch wieder an jene Vogelbilder, die wir als Kinder in einem kostbaren Album manchmal sehen durften, und die zum Teil gezeichnet und koloriert, zum Teil aus wirklichen aufgeklebten Vogelfederchen waren. Unklar war, ob der Adler aus dem Ei krieche oder ob er einfach aus dem Rahmen und dem Bildzustand heraus wollte.[99]

Bemerkenswert ist hier, dass sich das statische Bild in etwas Lebendiges verwandelt. Damit drückt das Symbol des Vogels eine Eigenschaft des Symbolischen an sich aus: die Fähigkeit zur Transfiguration. So wie der Adler aus dem „Bildzustand" auszubrechen versucht, „gestattet das Symbol dem in ihm Ausgedrückten den Eingang in unsere Welt. Es ist der Ort einer Kundgabe dessen, was sonst unsichtbar bleiben würde."[100] Ähnlich verhält es sich mit dem Sperber auf dem Schlussstein über dem Eingang zu Sinclairs Elternhaus. Dieses Wappen- oder Symboltier erhält sozusagen eine Schlüsselfunktion, indem es den Zugang zu anderen Welten aufschließt. Bereits in der Antike war der Sperber auf gnostischen Amulettsteinen, den sogenannten Abraxas-Gemmen, abgebildet worden. Spätestens seit der Lektüre von Wolfgang Schultz' *Dokumenten der Gnosis* (1910), die im *Traumtagebuch* nachweislich ist, hat auch Hesse Kenntnis von solchen Abbildungen.[101] Vielleicht geht der Eintrag vom „schönen ägyptischen Sperberkopf" auf die von Schultz gewählte Titelvignette zurück, die auf einer Gemme den Gott Abraxas mit einem Hundskopfaffen zu seiner Linken und einem Sperber zu seiner Rechten zeigt. In dieser Konstellation der Anbetung vollzieht der Gott die Weltschöpfung.[102] Die Gemme symbolisiert den zeitlichen Beginn einer neuen Ordnung, die bereits keimhaft vorgezeichnet ist. Auch im Roman erhält das Abraxas-Motiv einen gewissen Offenbarungscharakter, indem es als „symbolische Aufgabe" gedeutet wird, „das Göttliche und das Teuflische zu vereinigen."[103] Im Zeichen des Abraxas sind Gut und Böse gleichbedeutend, er ist ein zutiefst amoralischer Gott. Doch weist seine Epiphanie keineswegs den Weg zu einer unbedarften Umwertung der Werte. Vielmehr ist sie der Auftakt für weitergehende Reflexionen Sinclairs über Wert und Unwert der bestehenden moralischen Ordnung. Sehr bildhaft wird dieser Prozess im Kapitel *Jakobs Kampf* als Ringen mit einer Traumgestalt geschildert.

Die stummen Zeichen, die Emil Sinclair auf Schritt und Tritt begegnen und deren ursprüngliche Bedeutung er oft nicht kennt,[104] beginnen zu ihm zu sprechen. Durch ihre Arbitrarität fordern sie seine Deutung geradezu heraus. Das Abraxas-Motiv und viele andere

[99] *Traumtagebuch der Psychoanalyse.* – SW Bd. 11, S. 477 f.
[100] Taylor 1994 [1989], S. 659.
[101] Vgl. *Traumtagebuch Psychoanalyse*, Eintrag vom 20. August 1917. – SW Bd. 11, S. 473.
[102] Vgl. Wolfgang Schultz: *Dokumente der Gnosis*. Jena: Eugen Diederichs Verlag 1910. S. 82.
[103] *Demian*, S. 306.

Symbole stehen ohnehin nicht für sich allein, sondern wollen gelesen und entziffert werden. Ihr Sinn ergibt sich aus dem Zusammenhang, in den sie der Protagonist gestellt sieht oder stellt. Gemäß dem Hinweis im Vorwort „deuten kann jeder nur sich selbst" bezieht er das Zeichenarsenal seiner Umgebung unweigerlich auf seine eigene Situation und forciert damit die mitunter eigensinnige Auslegung seiner Lebensgeschichte. Diese Auslegung vollzieht sich im Kontext des Romangeschehens als Ausrichtung auf diejenigen Vorstellungen eines guten Lebens, die sich nach Konfrontation mit dem Amoralischen zunächst als moralische Gefühle bei Sinclair einstellen. Aus ihrer Artikulation und Reflexion entstehen schließlich jene starken Wertungen, die sein Gewissen verpflichten. Die Bedingung der Möglichkeit ihrer Manifestation besteht aber in der Auseinandersetzung mit seinen moralischen Gefühlen.

Ansätze hierzu findet er im symbolischen Selbstausdruck durch Träume und Bilder. Dabei wird auch das Sperber-Motiv über dem Hauseingang wieder bedeutsam, auf das ihn Demian aufmerksam macht. Sinclair scheint es zunächst völlig belanglos, bis ihm Demian die Geschichte von Kain und seinem Zeichen erzählt. „Das, was vorhanden war und womit die Geschichte ihren Anfang genommen hat," erklärt Demian, „war das Zeichen."[105] Sinclair geht nach dieser Unterhaltung zunächst davon aus, dass er ebenso wie Kain gezeichnet und verstoßen sei, bis ihm der Wappenvogel einige Jahre später im Traum erscheint. Nach Demians Aufforderung, den Vogel zu essen, spürt Sinclair wie er von diesem innerlich aufgezehrt wird. Wieder erwacht, malt er ihn in grellen Farben und sucht nach einer Deutung seines Bildes. Er bittet Demian um Hilfe und erhält folgenden Brief:

> Der Vogel kämpft sich aus dem Ei. Das Ei ist die Welt. Wer geboren werden will, muß eine Welt zerstören. Der Vogel fliegt zu Gott. Der Gott heißt Abraxas.[106]

Der Brief sowie Sinclairs eigene Bildbeschreibung weisen nicht nur starke Anklänge an Hesses Traum vom schlüpfenden Adler auf, sondern sind vor allem eine konzise Zusammenfassung des bisherigen Romangeschehens zum „Typischen und Gültigen".[107] Mit den kryptischen Zeilen Demians wird eine Art Initiation oder Übertritt aus der Welt einer unschuldigen Kindheit in die Welt eines für sein Handeln selbst verantwortlichen Erwachsenen geschildert. Dieser Übertritt geht für Sinclair mit Verzweiflung und dem Bekenntnis seiner eigenen Schuldfähigkeit einher. Schematisch wird er von Hesse an anderer Stelle in einem an

[104] Von Abraxas hört er zwar, findet aber bei seinen weiteren Nachforschungen dazu nichts Näheres heraus. Vgl. *Demian*, S. 307. Hesses Kenntnis von dieser Gottheit lässt sich in erster Linie auf seine Lektüre von Schultz' *Dokumenten der Gnosis* zurückführen. In seinem Traumtagebuch vermerkt er zudem eine Unterhaltung mit C.G. Jung über „Gnostisches". Vgl. SW Bd. 11, S. 488.
[105] *Demian*, S. 255.
[106] *Demian*, S. 305.
[107] Vgl. Zitat zu Anm. 33.

Kierkegaard angelehnten Stufenmodell moralischer Entwicklung beschrieben.[108] Anregungen für dieses Stufenmodell fand er in der Lektüre von *Entweder – Oder*, dem er im Oktober 1915 eine Rezension widmete – seine früheste Auseinandersetzung mit Kierkegaard und dem „Problem seiner geistigen und moralischen Persönlichkeit". Letzteres sieht Hesse vor allem in der Aporie einer „rein ästhetischen Lebensauffassung", sobald ihr ein „ethisch orientiertes Bekenntnis" gegenübersteht.[109] Was Hesse hier und in seinem späteren Modell als Entwicklung von der Stufe der Unschuld zur Stufe der Schuld bzw. der persönlichen Verantwortlichkeit kennzeichnet, wird im Roman als Übertritt Sinclairs aus der lichten Welt des Vaterhauses in die dunkle Welt seiner amoralischen Seelenregungen geschildert.

In ihrer Gesamtheit steht diese Geschichte aber unter dem Zeichen des Wappenvogels, denn sie beginnt unmittelbar, nachdem Sinclair mit Franz Kromer über die Schwelle seines Elternhauses tritt. Da er Kromer kurz zuvor von einem eigenhändig ausgeführten Apfeldiebstahl erzählt hatte (der frei erfunden war, um damit vor ihm zu prahlen), erpresst ihn dieser unter Androhung, die Tat anzuzeigen, um Geld. War bisher der Ausflug in die Welt der dunklen Mächte durch einen „Sprung zur Mutter" schnell wieder abgegolten,[110] so ist die Entwicklung nun unumkehrbar. Sinclair sieht sich durch seinen vor Kromer leichtfertig geleisteten Schwur, mit dem Apfeldiebstahl nicht geflunkert zu haben, selbst in der Schuld für sein Dilemma. Was ihn aber noch mehr an die Belastung mit den Konsequenzen seiner Lügengeschichte bannt, ist der freimütige Umgang mit einer Gestalt der Anderswelt. Als eigentlichen Anlass seiner Verantwortlichkeit erkennt er, dass er mit Franz Kromer „dem Teufel die Hand gegeben hatte."[111] Daraus entsteht ein „häßliches und widriges Gefühl", das ihn „fester als jeder andere Gedanke an [s]ein Geheimnis und [s]eine Schuld" kettet.[112] Damit ist der Schritt in das Stadium des „ethisch orientierten Bekenntnisses", wie Hesse diese Stufe der moralischen Entwicklung bei Kierkegaard nennt, vorgezeichnet. Der Wappenvogel über der Türschwelle kann als Symbol und Vorzeichen der Erkenntnis amoralischer Anteile der eigenen Seele und den ethisch orientierten Umgang mit ihnen gedeutet werden. Es sind diese vom Ich-Erzähler in symbolischen Formen artikulierten Erkenntnisse, die die Handlung des Romans strukturieren. In der folgenden Inhaltsanalyse werden sie als [Symbol] gekennzeichnet.

[108] Vgl. hierzu die Ausführungen in Hesses Aufsatz *Ein Stückchen Theologie* (1932), Kap. 3.4, S. 173 f.
[109] *Aus der Welt der Bücher*. („Schweizerland", Oktober 1915) – SW Bd. 17, S. 506-512. Nachweise S. 511.
[110] *Demian*, S. 237.
[111] *Demian*, S. 246.
[112] *Demian*, S. 247.

4.1.5 Identität und Handlung

Demians Worte über Kain und sein Zeichen, „womit die Geschichte ihren Anfang genommen hat", werden für Sinclairs weitere Entwicklung nun bedeutsam. Im Zeichen des Abraxas beginnt die eigentliche Handlung des Romans. Sie spielt sich auf mehreren Ebenen ab. Die Geschichte seines persönlichen Sündenfalls durch den Apfeldiebstahl, seine Abhängigkeit von Kromer und Befreiung aus dieser Abhängigkeit durch Demian reflektiert der Ich-Erzähler in Kategorien des „äußeren" und „inneren" Zusammenhangs.[113] Dabei ist festzustellen, dass sich der äußere Zusammenhang im Wesentlichen auf die handlungstragenden Ereignisse in den Begegnungen mit anderen interagierenden Figuren erstreckt. Der innere Zusammenhang hingegen ist Ergebnis von Sinclairs Reflexionen, die es ihm ermöglichen, sein Verhalten zu deuten und der Geschichte immer wieder Fixpunkte zu geben, an denen er die groben Linien seiner Entwicklung zusammenfassen kann. Bisweilen verdichten sich die erkannten Muster zu Metaphern und Symbolen. Ein Beispiel ist das Bild des Risses, das Sinclair für seine Trennung von der heilen Welt der Familie wählt [Symbol 1]. Die Beziehung zu seinen Eltern und Geschwistern zeichnet sich durch Gefühle der Liebe und Zuneigung, Ehrfurcht und Frömmigkeit aus, gegenüber seinem Vater aber auch durch Angst vor Zorn und Strafe. Ebenso wie das Verhältnis zu Kromer wird das Verhältnis zu seiner Familie schließlich als Abhängigkeit empfunden.[114] Da der Vater von den Händeln mit Kromer jedoch nichts weiß, mischt sich in Sinclairs Schuldbewusstsein auch ein Gefühl der Überlegenheit. Er spürt mit seinem Übertritt von der lichten in die dunkle Welt auf schmerzhafte Weise den Zusammenbruch der väterlichen Ordnung:

> Von diesem ganzen Erlebnis, soweit es bis hier erzählt ist, war dieser Augenblick das Wichtige und Bleibende. 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 unseres Schicksals. Solch ein Schnitt und Riß wächst wieder zu, er wird verheilt und vergessen, in der geheimsten Kammer aber lebt und blutet er weiter.[115]

Was hier auf der Ebene des „inneren Zusammenhangs" geschildert wird, ist ein psychischer Prozess der „Verinnerlichung", der die äußere Strafinstanz des Vaters in eine innere des Bekenntnisses der eigenen Schuld verwandelt.[116] Mit dem Riss und Schnitt wird die nun

[113] Vgl. *Demian*, S. 268.
[114] Vgl. *Demian*, S. 268 f.
[115] *Demian*, S. 247.
[116] Vgl. hierzu die in Kap. 2.1, S. 69 f. zitierten Ausführungen Freuds über das Gewissen als verinnerlichtes „Über-Ich".

beginnende Phase des Übergangs in das Stadium der ethischen Existenz bzw. die Stufe der Schuld symbolisch markiert. Was bisher nur Spiel gewesen war, wird bitterer Ernst. Der Diebstahl, den Sinclair in seiner Auseinandersetzung mit Kromer frei erfindet, wirkt sich in der Konsequenz aus Lüge und schlechtem Gewissen ganz real aus. Um die erpresste Summe bezahlen zu können, plündert Sinclair seine Sparbüchse:

> Es ging sehr leicht, sie aufzubrechen, es war nur ein dünnes Blechgitter zu durchreißen; aber der Riß tat weh, erst damit hatte ich Diebstahl begangen. Bis dahin hatte ich nur genascht, Zuckerstücke und Obst. Dies nun war gestohlen, obwohl es mein eigenes Geld war.[117]

Das Paradox dieser Handlung scheint in der Stimme des Ich-Erzählers zu liegen, er kommentiert seine Tat aus Sicht eines Anderen, der doch niemand anderes ist als er selbst. Hier bezeugt sich das Phänomen des „Selbst als ein Anderer", wie es Paul Ricoeur in seinem gleichnamigen Werk beschreibt. Denn es ist derselbe Emil Sinclair, der sich seines eigenen Geldes wie eines fremden Eigentums annimmt, er ist Handelnder und Leidender in einer Person. Mit dieser Umschreibung lässt sich jene Selbst-Erfahrung ausdrücken, die Ricoeur als Dichotomie von „Selbigkeit" und „Selbstheit" kennzeichnet. Die „Selbigkeit" garantiert die Identität des Selbst in der Zeit, die der Empfindung entspricht, heute noch immer dieselbe Person zu sein, die man gestern war und morgen sein wird. Dem gegenüber steht die Erfahrung der „Selbstheit", die Gefühle der Spaltung erzeugt, indem sie das Selbst als Subjekt in Bezug zu seiner gegenständlichen Umgebung setzt. Diese Erfahrung beschreibt Ricoeur als Passivität, die sich als erlebte Andersheit graduell in die Erfahrung des Eigenleibes und die Erfahrung des Fremden gliedern lässt. Als dritte Stufe folgt schließlich noch „die verborgenste Passivität: jene des Verhältnisses des Selbst zu sich selbst, die das Gewissen ist."[118] Zwischen der zweiten und dritten Stufe ereignet sich das, was Ricoeur „Krise der Selbstheit" und „heimliche[n] Riß" nennt,[119] die Verinnerlichung des Anderen im Selbst. Emil Sinclair erfährt sich selbst „als ein Anderer" in den Gestalten Franz Kromers und Max Demians. Sie sind Figurationen seiner gegen die väterliche Ordnung gerichteten Wünsche bzw. dessen, „was von selber aus mir herauswollte", wie es im Vorwort heißt. Kromer begegnet Sinclair zwar äußerlich als Peiniger, sein Gesicht ist „voll Grausamkeit und Macht",[120] doch Sinclairs Kompass, Symbol der inneren Orientierung und Kontrolle, schlägt er aus und gibt sich nach wiederholter Zahlungsunfähigkeit seines Opfers geradezu generös: „Ich bin nicht so, daß ich dir scha-

[117] *Demian*, S. 249.
[118] Vgl. Kap. 1.3, Zitat zu Anm. 35.
[119] Vgl. Kap. 1.3, Zitat zu Anm. 33.
[120] *Demian*, S. 242.

den will."[121] Sein Einfluss ist nur vordergründig schädlich, als Widerpart der väterlichen Ordnung und Repräsentant der „dunklen Welt" erfüllt er vielmehr die Rolle eines groben Mittlers zur Selbst-Ständigkeit. Nach Ricoeur beginnt diese mit dem „Einbruch des Anderen, der die Abgeschlossenheit des Selben durchbricht" und durchaus die Gefahr des Selbst-Verlusts in sich birgt. Symptom dieser Krise ist das Schwanken zwischen Selbsthass und Selbstachtung.[122] Ähnlich ergeht es Sinclair mit Kromer, der ihm die Anerkennung als Sohn aus gutbürgerlichem Hause verweigert und dadurch erste Zweifel an der „lichten Welt" der Eltern weckt. Auslöser für diese Zweifel und Gewissensbisse ist Kromers schneidender Pfiff, mit dem er Sinclair aus seinen Kindheitsträumen reißt und zu neuen Schuld-Abzahlungen zwingt. Mit dem Pfiff wird zugleich das Vogel-Motiv angestimmt, das im weiteren Verlauf als Sinnbild für die Stimme der Seele bzw. des sich „wild" artikulierenden Inneren auftaucht.[123] Letztlich äußert sich auf diese Weise aber auch die Alterität des Selbst, die nach Ricoeur die Internalisierung des Gewissens in Gang setzt. „Nicht zufällig", schreibt Hille Haker in Anlehnung an Ricoeurs These, „ist die Hauptmetapher für diese selbstreflexive Spannung zwischen Selbst und Selbst die ›Stimme‹, die keineswegs […] nur das ›schlechte‹ Gewissen markiert, sondern vielmehr den Abstand, den Riss, den das Selbst von sich selbst trennt, meint."[124]

Das Andere muss also nicht mit Strafe und Demütigung über das Selbst hereinbrechen. Im Gegenteil kann es sogar die Selbstachtung stärken. Als „Rettung" aus der Abhängigkeit von Kromer und seinen eigenen Selbstzweifeln empfindet Sinclair die Bekanntschaft mit Max Demian, der als neuer Mitschüler an seiner Lateinschule in die Handlung eingeführt wird. Auch von ihm ist er zunächst durch seine äußere Erscheinung, vor allem durch das „kluge, helle, ungemein feste Gesicht" fasziniert, mit dem er „aufmerksam und geistvoll" seinen Aufgaben nachgeht. Was ihm aber mehr als alle anderen äußerlichen Merkmale in Erinnerung bleibt, ist seine Andersheit:

> […] er war in jeder Hinsicht anders als alle, war durchaus eigen und persönlich gestempelt, und fiel darum auf – zugleich aber tat er alles, um nicht aufzufallen, trug und benahm sich wie ein verkleideter Prinz, der unter Bauernbuben ist und sich jede Mühe gibt, ihresgleichen zu scheinen.[125]

[121] *Demian*, S. 244 und 250.
[122] Ricoeur 1996 [1990], S. 206.
[123] *Demian*, S. 251. Vgl. hierzu auch den Vogel als Seelenführer und innere Stimme in Hesses Märchen *Iris.* – SW Bd. 9, S. 121-136, besonders S. 136.
[124] Hille Haker: *Identität erzählen – Zum Verhältnis von Ethik und Narrativität.* In: *Ethik und Erzählung. Theologische und philosophische Beiträge zur narrativen Ethik.* Hg. von Marco Hofheinz, Frank Mathwig u.a. Zürich: Theologischer Verlag 2009. S. 329-343. Nachweis S. 338.
[125] *Demian*, S. 253 f.

Die Andersheit Demians gibt Rätsel auf. Sein Alter und sein Aussehen lassen ihn erfahren und erwachsen wirken. Im Gegensatz zu Kromer nutzt er aber diese Überlegenheit nicht aus, sondern versucht, sie zu teilen. Als er Sinclair zum ersten Mal anspricht, grüßt er ihn im „Schuljungenton“ und scheint dabei doch „erwachsen und höflich“.[126] Ganz ähnlich wirkt Hesses Versuch, sich der Jugend nicht als „alter Onkel“ anzubiedern.[127] Wie der Autor hinter seinem jugendlichen Pseudonym, so verbirgt sich auch Demian im Gespräch mit Sinclair hinter seinem schuljungenhaften Verhalten. Allerdings blitzt dabei immer wieder der ironische Scharfsinn des „verkleideten Prinzen“ durch. Mit sokratischer Ironie weckt Demian in seinem Schulfreund erste Zweifel am Glauben der „Guten und Frommen“.[128] Wie Sokrates' Fragen Euthyphron an der Frömmigkeit der Götter zweifeln lassen,[129] so werden Sinclairs Vorstellungen von einem frommen Gott durch Demians Deutung der Kains-Geschichte in Frage gestellt. Nach ihrem Gespräch liest Sinclair die Geschichte noch einmal nach, findet jedoch keinerlei Anlass, sie umzudeuten und bezeichnet Demians Erläuterungen als „Unsinn“.[130] Allerdings lässt ihn die kuriose Erzählung nicht mehr los. Trotz ihrer offensichtlichen Unvereinbarkeit mit höchsten Werten („Da könnte jeder Totschläger sich für Gottes Liebling erklären!“) regt sie Sinclairs Gedächtnis an. Als er über Demians Worte nachdenkt, erfährt er eine Art *anamnesis* („jetzt blitzte eine Erinnerung in mir herauf, die mir für einen Augenblick fast den Atem nahm.“)[131] In einem Brief an seine Schwester Adele schildert Hesse dieses Phänomen im Kontext seines Romans. Zwar greift er nicht auf Sokrates' Mäeutik zurück, doch sieht er in Demians Erzählungen eine Methode, durch die Sinclairs persönliches Urteilsvermögen dergestalt „geweckt“ wird, wie Hesse es von gewissen „indischen Weisen“ kennt, wenn sie zu ihren Schülern sagen: „Ich lehre dich nicht, ich erinnere dich nur.“[132]

Sinclairs *anamnesis* besteht in der Erinnerung an ein Gefühl der Überlegenheit nach der Unterredung mit seinem Vater. Es ist die Erinnerung an den Riss in seinem Selbst, der ihm nun schmerzhaft wieder bewusst wird. Unter dem Eindruck von Demians Erzählung verdichtet er sich zum Vergleich mit Kain.[133] Mit Kain vergleicht Sinclair aber nicht nur sich selbst, sondern auch Demian, der ihm in seiner frommen Welt wie ein Fremder erscheint.[134] Er personifiziert das Andere im Selbst oder vielmehr das Selbst als ein Anderer. Sinclair wird

[126] *Demian*, S. 254.
[127] Vgl. Anm. 27.
[128] *Demian*, S. 257.
[129] Platon, *Euthyphron* 7b2 ff.
[130] *Demian*, S. 257.
[131] *Demian*, S. 257.
[132] Brief an seine Schwester Adele vom 04.11.1920. – DB Bd. 3, S. 373 f. Nachweis S. 374.
[133] Vgl. „Ja, da hatte ich selber, der ich Kain war und das Zeichen trug, mir eingebildet, dies Zeichen sei keine Schande, es sei eine Auszeichnung und ich stehe durch meine Bosheit und mein Unglück höher als mein Vater, höher als die Guten und Frommen.“ – *Demian*, S. 257.
[134] Vgl. ebd.

nach seiner Riss-Erfahrung dieses Anderen immer mehr teilhaftig, da er sich „mit neuen, saugenden Wurzeln draußen im Finstern und Fremden verankert“[135] und nach dem Gespräch vor seinem Elternhaus darin zu versinken scheint („jetzt stak ich so tief im ›andern‹“).[136] Das Andere ist aber trotz dieses Vergleichs und trotz seiner Verkörperung in Kain und Demian nichts Greifbares, es kann auch nicht dem dualistischen Weltbild des Vaters entsprechend einfach dem Bösen zugeordnet werden. Mitunter entzieht es sich jedem Zugriff, um dann unvermittelt wieder in Sinclairs Alltag zurückzukehren[137] und einst feste Überzeugungen ins Wanken zu bringen. Doch alte Wertvorstellungen werden nicht umgewertet, sondern vielmehr aus ihrer gewohnten Selbstverständlichkeit herausgerissen und durch den Kontrast mit anderen Genealogien auf ihre Plausibilität hin überprüft. Wie Euthyphron muss auch Sinclair erkennen, dass seine Vorstellungen eines frommen Gottes und einer frommen Lebensweise der Überprüfung durch die Frage nach dem Wesen des Frommen nicht standhalten. Und wie Euthyphron kommt auch Sinclair zu keinem Schluss mit dem Gedanken, was ein frommes Leben sei – aber zu einem Anfang:

> Ich kam mit diesen Gedanken an kein Ende. Es war ein Stein in den Brunnen gefallen, und der Brunnen war meine junge Seele. Und für eine lange, sehr lange Zeit war diese Sache mit Kain, dem Totschlag und dem Zeichen der Punkt, bei dem meine Versuche zu Erkenntnis, Zweifel und Kritik alle ihren Ausgang nahmen.[138]

Vorbild dieser Passage könnte Sokrates’ Schlussfolgerung am Ende des Gesprächs mit Euthyphron sein: „Wir müssen also wieder von Anfang an prüfen, was das Fromme ist.“[139] Mit den Zweifeln an der Frömmigkeit des Vaters beginnt auch für Sinclair eine Suche nach dem bestmöglichen Ausdruck dafür, was fromm und ehrwürdig ist. Der Stein, der in den Brunnen fällt, kann als Sinnbild für die Sehnsucht nach einem festen Grund oder inneren Halt gedeutet werden. Zumindest ist er dem sokratischen *daimonion* vergleichbar, das Hesse in seiner Jugend einmal als „Stückchen Seele“, „Raum in der Brust“ und „regelnden Schwerpunkt“ beschreibt, den es „still und stumm“ zu bewahren gilt, „damit der Grund ruhig sei, wenn auch

[135] *Demian*, S. 247.
[136] *Demian*, S. 257.
[137] Vgl. den unvermittelten Einbruch des „Anderen“ nach einer Phase inneren Friedens: „Immer kamen diese Anstöße von der ›anderen Welt‹, immer brachten sie Angst, Zwang und böses Gewissen mit sich, immer waren sie revolutionär und gefährdeten den Frieden, in dem ich gern wohnen geblieben wäre. […] die ›dunkle Welt‹, die ›andere Welt‹ war wieder da. Was einst Franz Kromer gewesen war, das stak nun in mir selber. Und damit gewann auch von außen her die ›andere Welt‹ wieder Macht über mich.“ Kurz darauf begegnet er Demian wieder, dem er dreimal das Attribut „anders“ zuschreibt: „er war anders als wir, er war wie ein Tier, oder wie ein Geist, oder wie ein Bild, ich weiß nicht, wie er war, aber er war anders, unausdenkbar anders als wir alle.“ – *Demian*, S. 270 f. und 273.
[138] *Demian*, S. 257 f.
[139] Platon, *Euthyphron* 15c11. Übers. von Maximilian Forschner.

oben Stürme gehen.“[140] Allerdings scheint ihn an dieser Erkenntnis weniger das Was (das „erdachte Finden“) als vielmehr das Wie (das „erlebte Suchen“)[141] zu interessieren, welches sich als Geschichte formulieren lässt. Das Dilemma der philosophischen Ethik, keine letztgültigen Aussagen über das Gute und Fromme treffen zu können, ist für Hesse zeitlebens Antrieb seines Schaffens. Die literarische Ethik seiner Romane und Erzählungen manifestiert sich in der „erlebten Suche“ nach dem Guten als narrative Inszenierung sokratischen Fragens.

Gerade in der Zeit des Ersten Weltkriegs scheint sich die Kritik an bestehenden Moralvorstellungen an deren eindimensionale Auslegung ihres Sinnspektrums zu richten. Wittgenstein behauptet in seinem *Tractatus logico-philosophicus* (1918) sogar, es sei „klar, daß sich die Ethik nicht aussprechen läßt.“[142] Damit bringt er zum Ausdruck, dass jeder Versuch, das Wesen des Guten in Worte zu fassen, immer nur vorläufig sein kann, da jede sprachliche Formulierung lediglich einen Teilaspekt des darzustellenden Phänomens abbildet. Dieser Problematik widmet sich auch Hesse in seinem Aufsatz *Sprache* (1917), wo er bedauert, er könne „kein einziges Wort gebrauchen, das nicht zugleich nach einer andern Seite schielte […] und sich an sich selber bräche wie an zu engen Wänden, von denen eine Stimme unausgeklungen und erstickt zurückkehrt.“[143] Im Vorwort des *Demian* wird schließlich ganz explizit thematisiert, dass die folgende Geschichte unmöglich „ohne alle Schleier“ und „überall wesentlich“ erzählt werden kann. Die unausgeklungene Frage nach dem Guten kehrt zum Erzähler in Form der Resonanz seiner „inneren Stimme“ bzw. in Gestalt Demians zurück, der ihm als der prädikativ nicht näher bestimmbare „Andere“ erscheint. Mit dieser Bildlichkeit versucht der Roman, die Grenzen der gesprochenen und geschriebenen Sprache zu überschreiten und der Suche nach dem Guten auch auf andere Weise Ausdruck zu verleihen – zum Beispiel in Bildern oder Musik. „Die Musik ist mir sehr lieb“, sagt Sinclair, „weil sie so wenig moralisch ist. Alles andere ist moralisch, und ich suche etwas, was nicht so ist. Ich habe unter dem Moralischen immer bloß gelitten. Ich kann mich nicht gut ausdrücken.“[144] Offensichtlich zeigt ihm das Orgelspiel seines Freundes Pistorius, dem er diese Worte mitteilt, einen Weg zur Formulierbarkeit des Guten jenseits moralischer Verknappungen. Pistorius bestärkt Sinclair darin, seine Gedanken und Träume in Bildern auszudrücken.[145] Mit dem Eindringen der Kunst in die Sprache des Gebots wird eine außermoralische Ausdrucksweise des Guten skizziert, wie sie

[140] Vgl. Kap. 3.5, Zitat zu Anm. 34.
[141] Vgl. Zitat zu Anm. 23.
[142] Ludwig Wittgenstein: *Tractatus logico-philosophicus*. In: *Werkausgabe* Bd. 1. Hg. von Joachim Schulte. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag 1984. S. 7-85. Nachweis S. 83.
[143] *Sprache*. – SW Bd. 14. S. 341-345. Nachweis S. 341.
[144] *Demian*, S. 312.
[145] *Demian*, S. 320 und 322.

Hesse in seinen Aufsätzen *Einkehr* und *Sprache* als künstlerische Fähigkeit ausweist, zwischen den Sphären der Moral und der Kultur hin und her zu wandeln.[146]

Noch anschaulicher wird diese Auffassung in der kleinen Schrift *Vom Bücherlesen*, dem letzten der Aufsätze aus *Sinclairs Notizbuch*, wo jedes Kunstwerk ein „zweifelhafter und nie zum Ziele gebrachter Versuch [ist], die vielstimmige, vieldeutige Welt, deren Mittelpunkt er war, zu bannen."[147] Hinter diesen Sätzen verbirgt sich einmal mehr Hesses Vorstellung des sokratischen *daimonion*, das in Zeiten „beweglicher Vielseitigkeit" zum „regelnden Schwerpunkt" wird. Wie der Moral, so ist es auch der Kunst beschieden, Sinn und Ordnung ins Leben zu bringen. Taylors narrative Konstitution des Selbst oder Nussbaums ethische Mehrwerttheorie literarischer Texte sprechen dafür. Der junge Hesse ergreift in dieser Frage ganz entschieden Partei für die Kunst, Moral ist für ihn ihr gegenüber zweitrangig: „Denn ich bin schlechterdings seit langem des festen Glaubens, daß die Moral für Künstler durch die Ästhetik ersetzt wird […] und daß die Kunst, die Dichtkunst voran, nicht dazu da ist, Gutes zu wirken im moralischen Sinn."[148] Dass die Kunst aber auf andere Weise Gutes erschaffen kann, bekräftigt Hesse in weiteren Briefen, in denen er sich kritisch mit der von seinen Eltern innig geliebten religiösen Erbauungs-Lyrik auseinandersetzt.[149] Sein erstes Buch, die Gedichtsammlung *Romantische Lieder* (1898), bezeichnet Hesse in einem Brief an die Mutter zu seiner „Rechtfertigung" für mangelnde Moralität als „ästhetisches und persönliches Bekenntnis."[150] Als Motto trägt es ein Zitat aus Novalis' Gedicht *Der Fremdling* (1798) und steht auch sonst stark unter dem Einfluss des Romantikers. Hesse sieht in ihm „den edelsten Dichter der ganzen neueren deutschen Poesie", da er „nie ein Wort geschrieben hat, das bloß Wort und Zierat, Phrase war."[151]

Hesse setzt sich während der Arbeit an *Demian* in die Zeit seines literarischen Erstlings zurück, um sein jugendliches Pseudonym authentisch erscheinen zu lassen, greift aber auch Erfahrungen der Sprachskepsis auf, wie er sie als Neunzehnjähriger bereits in einem Brief an seinen Halbbruder Karl Isenberg schildert[152] und dann im Roman-Vorwort der ver-

[146] Vgl. *Einkehr*. – SW Bd. 11, S. 627 und *Sprache*. – SW Bd. 14, S. 345.
[147] *Vom Bücherlesen* [1920], in: *Sinclairs Notizbuch* [1923], S. 99-108. Nachweis S. 106.
[148] Brief vom 04.10.1897. – GB Bd. 1, S. 34 f. Nachweis S. 34.
[149] Vgl. Briefe an seine Eltern vom 13.-19.09.1896 (DB Bd. 1, S. 261 f.) und 25.09.1897 (DB Bd. 1, S. 281 f.).
[150] Brief vom 02.12.1898 – DB Bd. 1, S. 316. Über die *Romantischen Lieder* hatte Hesses Mutter an ihren Sohn zuvor u.a. folgende Zeilen geschrieben: „Die Form und Sprache gelingt dir fein – nur möchte ich dir für deine Dichtung höheren [moralischen, Anm. d. Verf.] Inhalt wünschen." – DB Bd. 1, S. 600.
[151] Brief an seine Eltern vom 21.11.1898. – DB Bd. 1, S. 315 f. Vgl. auch „Wenn mir's gelänge, einmal ganz von Herz zu Herz zu schreiben, ohne einen Rest von Phrase, ohne alles Rhetorische, und doch beredt in vollen Klängen, dann hätt' ich davon den größern Teil Novalis zu danken, diesem Gewissenhaften der Rede." – Brief an Helene Voigt-Diederichs vom 10.12.1898, ebd. S. 318 f. Nachweis S. 319.
[152] Sein eigenes Sprachvermögen, sowie das der Dichter, beurteilt Hesse skeptisch, „indem es ein Bild und Gleichnis *der* Welt, *des* Zustandes wird, die wir alle in sehnsüchtigen Träumen gesehen haben und für welche kein Dichter oder Weiser Worte zu finden vermag." – GB Bd. 1, S. 29. Hervorhebungen im Original. Diese Skepsis wird auch im Umfeld des *Demian* wieder sichtbar: „so wie dein Versuch, deinen Traum aufzuschreiben,

zweifelten Einsicht in die Aporie unterstellt, niemals „ohne alle Schleier“ schreiben zu können. Mit diesem versteckten Hinweis auf *Die Lehrlinge zu Saïs* (1798/99) wird gleich zu Beginn des Romans vernehmbar, was später die Entwicklung des Protagonisten nachhaltig beeinflusst. Es ist der Versuch, trotz aller Unzulänglichkeiten nach dem bestmöglichen sprachlichen Ausdruck für die eigenen Vorstellungen des Guten zu suchen. Als Vorbild sieht Hesse hierin Novalis, den „Gewissenhaften der Rede“,[153] der in *Heinrich von Ofterdingen* gerade die an moralische Konventionen nicht gebundene „allumfassende Freyheit“ der Kunst als „Trieb des Gewissens“ bezeichnet.[154] Auch Sinclair wird diesen Trieb spüren, wenn er Träume und Ahnungen in Bildern und Geschichten auszudrücken versucht.

Allerdings stürzt die Erkenntnis, dass Kunst erst neue Regeln aufstellen muss, um mit alten Konventionen zu brechen, den Protagonisten in tiefe Verzweiflung. Auch diese Verzweiflung hängt mit dem Mangel an Ausdrucksvermögen für seine persönlichen Vorstellungen des Guten zusammen, wie Hesse in einem Brief schreibt:

> Der Weg Demians […] schützt nicht vor Zweifeln, er sucht sie sogar auf. Dies ist kein Weg für Menschen, denen mit klaren, eindeutigen, stabilen Idealen und Befehlen noch zu helfen ist. Er ist ein Weg für Verzweifelte, für solche nämlich, die an der Formulierbarkeit des Heiligen, an der Eindeutigkeit der Ideale und Pflichten schon verzweifelt sind, denen die Not des Lebens und Gewissens das Herz verbrennt.[155]

Ähnlich dem „Trieb des Gewissens“ scheint hier die „Not des Lebens und Gewissens“ zu immer neuen Versuchen der „Formulierbarkeit des Heiligen“ anzuspornen. Mit der Terminologie von Not und Verzweiflung bewegt sich Hesse in die Gedankenwelt Kierkegaards, der Angst und Verzweiflung als Bedingung für den Übertritt in das „ethische Stadium“ kennzeichnet.[156] Die Verzweiflung Emil Sinclairs wird im Bild des Ringens ausgedrückt. Nach Demians Kain-Adaption träumt er von Franz Kromer, der wie ein Ringer auf ihm kniet und ihn zwingt, seinen eigenen Vater zu ermorden. Kurz darauf tritt Demian an Kromers Stelle und das Gefühl von „Qual und Widerstreben“ weicht im Traum einer Mischung aus „Wonne wie Angst“.[157] Hier wird sich der Protagonist abermals seiner inneren Zerrissenheit bewusst, die auch schon nach dem Riss in die Autorität des Vaters von „Angst und Bangnis“ begleitet war.[158] Doch scheint das nächtliche Ringen mit Demian darüber hinaus die Möglichkeit einer

---

sich zur Welt verhält, so verhält sich das Werk des Autors zu dem, was er sagen wollte.“ (*Vom Bücherlesen* [1920], in: *Sinclairs Notizbuch* [1923], S. 107).

[153] Vgl. Anm. 151.

[154] Novalis: *Heinrich von Ofterdingen*, S. 331.

[155] Brief an einen jungen Mann in Deutschland vom 08.04.1932, in: Michels (Hg.) 1993, S. 209.

[156] Vgl. die Ausführungen in Kap. 3.4, S. 174 f.

[157] *Demian*, S. 258 f.

[158] *Demian*, S. 247. Bereits im ersten Kapitel wird auf die Angst im Zusammenhang mit schlechtem Gewissen und dem „Anderen“ verwiesen, vgl. *Zwei Welten*, ebd. S. 237 f.

nicht näher bestimmten „Wonne“ zu offenbaren. Hinter der Konfrontation mit dieser Ambiguität der Gefühle verbirgt sich für den Ich-Erzähler der Versuch seines Freundes, ihn „selbständiger zu machen“ – er schreckt jedoch vor dieser Aussicht zurück und entscheidet sich zunächst für die „Abhängigkeit von Vater und Mutter“, die ihn mit den Gesetzen der „lichten Welt“ versöhnen und von den Verführungen der „schlechten Welt“, zu der er zu diesem Zeitpunkt auch Demian zählt, fernhalten soll.[159] Aufgrund dieser Entscheidung („in Wahrheit war es nichts als Angst“)[160] erfährt der Protagonist aber seine innere Verzweiflung nur umso stärker, zumal ihm Demian rät, vor Menschen wie Kromer keine Furcht zu haben.[161]

Angst und Furcht sind bei Hesse wie bei Kierkegaard Ausdruck der Krise einer Ich-Spaltung und zugleich Anreiz zu deren Überwindung.[162] Als Demian ihn zum zweiten Mal anspricht, vielmehr mit „tiefe[r] Stimme“ anruft, erschrickt Sinclair und ergreift die Flucht. Von Demian wieder eingeholt, erschrickt er abermals, lauscht dann jedoch gebannt auf dessen Worte: „Wie im Traum unterlag ich seiner Stimme, seinem Einfluß. Ich nickte nur. Sprach da nicht eine Stimme, die nur aus mir selber kommen konnte?“[163] Mit dieser rhetorischen Frage zerfließt für einen Augenblick die Grenze zwischen „äußerem“ und „innerem“ Zusammenhang, zwischen Handlungsebene und Reflexion der Handlung, indem der Erzähler die Stimme seines Gegenübers nicht mehr klar von seiner eigenen inneren Stimme zu unterscheiden vermag. Was hier vor sich geht, ist ein weiterer Schritt zur Verinnerlichung dessen, was später als autonomes Gewissen in Erscheinung tritt. Dieser Prozess der Internalisierung schließt das Andere in die Identität des Selbst ein. Er gleicht jener „schlaflosen Unermüdlichkeit“ bei Kierkegaard, welche die „dunklen Regungen […] durch Angst hervorlocken kann“.[164] Wie Peter André Alt betont, spielt Angst in Kierkegaards Werk eine zentrale Rolle für die Entwicklung persönlichen Schuldempfindens.[165] Sie ist Antrieb des Übertritts vom ästhetischen in das ethische Stadium und wird als solcher auch in Hesses Erzählung *Kinderseele* (1918/19) gekennzeichnet. Aus „Angst vor Strafe“ und „Angst vor dem eigenen Gewissen“ folgt der Erzähler dort dem „Zwang […] Böses zu tun, [sich] selbst zu schaden, [s]ich mit Schuld zu beladen.“[166] Er stiehlt Feigen aus dem Arbeitszimmer seines Vaters, nascht davon und wird von

[159] *Demian*, S. 268 f.
[160] *Demian*, S. 269.
[161] *Demian*, S. 262.
[162] Vgl. Karalaschwili 1993, S. 357 f.
[163] *Demian*, S. 261-263.
[164] Søren Kierkegaard: *Furcht und Zittern. Dialektische Lyrik von Johannes de Silentio*. [1843] Übers. und hg. von Liselotte Richter. Frankfurt a. M.: Syndikat 1984, S. 94.
[165] Durch die Entdeckung des „Bösen“ innerhalb der „seelische[n] Realität des Menschen“ unternimmt der Einzelne die imaginäre „Einschließung“ bisher verdrängter Seelenanteile. Zugleich empfindet er dies jedoch als „Ausschließung, weil der Rückzug ins Innere der Imagination die Bedingung für die Vertreibung aus dem Paradies ist.“ – Alt 2010, S. 67.
[166] *Kinderseele.* – SW Bd. 8, S. 184 und 187.

schweren Selbstvorwürfen geplagt. Wie in *Demian* wird die Trennung von der Ordnung des Elternhauses sinnbildlich als „Schnitt" beschrieben.[167] Was jedoch Emil Sinclair gegenüber dem Ich-Erzähler der *Kinderseele* auszeichnet, ist der Ausdruck dieser Riss-Erfahrung als Trennung des „Selbst von sich selbst" in Form der inneren Stimme.[168]

Die innere Stimme ist keine allwissende Instanz, sie antwortet nicht selten mehrdeutig auf Fragen nach dem rechten Verhalten und guten Leben. Sie hallt „unausgeklungen und erstickt" von den viel zu engen Wänden institutionalisierter Moralvorstellungen wider und verweist damit auf die Notwendigkeit alternativer Ausdrucksweisen des Guten.[169] Ihre Mitteilungen erfolgen meist unbegrifflich, in Form von Symbolen oder Bildern. Sinclairs Mangelhaftigkeit des wörtlichen Ausdrucks zeigt sich auch in seinen unbeholfenen Versuchen, Demians Andersartigkeit auf den Begriff zu bringen: „Ich sah nur er war anders als wir, er war wie ein Tier, oder wie ein Geist, oder wie ein Bild".[170] Damit wählt Sinclair Attribuierungen der Sprachlosigkeit, des Unbegreiflichen, der namenlosen Anschauung, um sich Demians Andersartigkeit begrifflich anzunähern. Je stärker sich der Ich-Erzähler durch eigene Versuche um deren Verständnis bemüht, desto mehr scheint sich die „andere Welt" zu offenbaren. Doch bleibt in deren Anschauung stets ein durch Begriffe nicht artikulierbarer Rest bestehen. So kommt es, dass ihm die Bestimmungen der väterlichen Ordnung, sich kein Bild von ihren höchsten Werten zu machen, sondern nach Erkenntnis des Guten und Frommen über das Wort zu streben, in den Gesprächen mit Demian nur begrenzt dienlich sind. Die Konfrontation mit dem Anderen unterwandert Sinclairs „Auslegungssicherheit"[171] selbst da, wo er von der Eindeutigkeit ihres Gegenstands überzeugt ist. Als Demian die Geschichte der Schächer am Kreuz in ganz und gar unorthodoxer Weise deutet, wehrt sich der Ich-Erzähler zunächst gegen diese Praxis („Begriffe in mir umzuwerfen, auf deren Bestehenbleiben ich glaubte halten zu müssen") und schreibt: „Nein, so konnte man doch nicht mit allem und jedem umspringen, auch mit dem Heiligsten."[172] Dieses innere Aufbegehren bestärkt Sinclair zunächst in seinem Festhalten an übernommenen Wertvorstellungen. Doch die durch Demians Erzählung ausgelösten Zweifel treiben ihn dazu, jenseits der von Kirche und Elternhaus dafür vorgesehenen Pfade nach einer eigenständigen Bestimmung des Ausdrucks seiner moralischen Gefühle zu suchen.

Geht man von Bernhard Schleißheimers Theorie der „Gewissensbildung" aus, so wäre hiermit die Entwicklung einer „von äußeren, gesellschaftlichen Autoritäten abhängig[en]" zu

[167] *Kinderseele.* – SW Bd. 8, S. 189.
[168] Vgl. Haker 2009, S. 338.
[169] Vgl. *Sprache.* – SW Bd. 14, S. 341.
[170] *Demian*, S. 273.
[171] Solbach 2012, S. 135.
[172] *Demian*, S. 281.

einer „eigenständigen, autonomen Instanz“ vorgezeichnet.[173] Durch Demians Rede vom guten und zugleich bösen Gott wird Sinclairs Gewissen herausgefordert: „Ich weiß ja, daß es Mord und alle möglichen Laster gibt, aber soll ich denn, bloß weil es das gibt, hingehen und ein Verbrecher werden?“ Woraufhin Demian sehr explizit entgegnet, dass er keineswegs einer Umwertung der Werte das Wort reden, sondern die persönliche Urteilsfähigkeit in Entscheidungsfragen zwischen „erlaubt“ und „verboten“ fördern wolle:

> Du sollst gewiß nicht totschlagen oder Mädchen lustmorden, nein. Aber du bist noch nicht dort, wo man einsehen kann, was ›erlaubt‹ und ›verboten‹ eigentlich heißt. […] Darum muß jeder von uns für sich selber finden, was erlaubt und was verboten – ihm verboten ist. Man kann niemals etwas Verbotenes tun und kann ein großer Schuft dabei sein. Und ebenso umgekehrt. – Eigentlich ist es bloß eine Frage der Bequemlichkeit! Wer zu bequem ist, um selber zu denken und selber sein Richter zu sein, der fügt sich eben in die Verbote, wie sie nun einmal sind. Er hat es leicht. Andere spüren selber Gebote in sich, ihnen sind Dinge verboten, die jeder Ehrenmann täglich tut, und es sind ihnen andere Dinge erlaubt, die sonst verpönt sind. Jeder muß für sich selber stehen.[174]

In dieser Rede, der wohl dezidiertesten Formulierung eines autonomen Gewissensbegriffs im ganzen Roman, wird zugleich jede Nennung ihres Gegenstands vermieden. Die Freiheit der Entscheidung („selber sein Richter zu sein“) weist zwar auf die Rolle des Gewissens hin, das übernommene Moralvorstellungen anhand der eigenen Urteilskraft bewerten muss („für sich selber stehen“). Doch da es nirgends wörtlich genannt wird, setzt seine Leerstelle das Mitdenken des Gegenübers voraus. Diese „Mitteilung in Reflexion“[175] beinhaltet die Möglichkeit, dass der oder dem Angesprochenen kraft eigenen Denkens Erkenntnisse und Einsichten in die Beschaffenheit des autonomen Gewissens zuteil werden. Darüber hinaus kann sie jene „Leidenschaft des Geistes“ wecken, die Hesse – mit Bezug auf Kierkegaard – als Bedingung dafür sieht, „sein Gewissen zu verteidigen gegen die ganze Welt, gegen jede Majorität und Autorität“.[176] Um das Gewissen zu einer autonomen Instanz zu entwickeln, bedarf es also der Erfahrung jener Selbstwirksamkeit im und Lust am eigenen Denken, die es erlaubt, trotz aller Paradoxien und Zweifel weiterhin die Frage nach dem guten Leben zu stellen.

Doch geht Demians Hinweis auf die Erfordernisse eines selbständigen Geistes scheinbar über seine Intentionen hinaus: „Er schien plötzlich zu bereuen, so viel gesagt zu haben,

---

[173] Bernhard Schleißheimer: *Ethik heute. Eine Antwort auf die Frage nach dem guten Leben.* Würzburg: Königshausen & Neumann GmbH 2003. S. 197 f.
[174] *Demian*, S. 283.
[175] Nachweis vgl. Anm. 21.
[176] *Der Begriff des Auserwählten*. Von Sören Kierkegaard. Übersetzung und Nachwort von Theodor Haecker. (*Vivos voco*, Juli 1920) – SW Bd. 18, S. 170 f. Nachweis S. 170. Vgl. auch Kap. 3.4, Zitat zu Anm. 84.

und brach ab.“[177] Mit dieser abrupten Wendung des Gesprächs wird abermals deutlich, dass er jede direkte Unterweisung in den Stand eines autonomen Gewissens zu vermeiden sucht. Im Folgenden stellt Demian daher nicht nur den belehrenden Tonfall seiner Rede in Frage („Du sollst …“), sondern zweifelt überhaupt an der wörtlichen Mitteilbarkeit dessen, was das Selbst in seinem Streben nach Autonomie bestärkt:

> „Wir reden zuviel“, sagte er mit ungewohntem Ernst. „Das kluge Reden hat gar keinen Wert, gar keinen. Man kommt nur von sich selber weg. Von sich selber wegkommen ist Sünde. Man muß sich in sich selber völlig verkriechen können wie eine Schildkröte.“[178]

Tatsächlich zieht er sich kurz darauf „in sich selber“ zurück und verfällt in tiefes Schweigen. Sinclair schildert die Szene aus der Erinnerung als „die eindringlichste, die ich mit Max Demian in jenen noch halbkindlichen Zeiten erlebt habe.“[179] Demian scheint sich in ein Bildnis seiner selbst zu verwandeln, seine reglosen Hände wirken „wie Steine“, das Gesicht wird zur „steinernen Maske“, deren Lebendigkeit Sinclair jedoch verblüfft: „Der wirkliche Demian aber sah so aus, so wie dieser, so steinern, uralt, tierhaft, steinhaft, schön und kalt, tot und heimlich voll von unerhörtem Leben.“ In diesem bildhaften Zustand erscheint er dem Freund als „ganz in sich hineingegangen“ und mit sich selbst identisch.[180] Doch so sehr sich Sinclair auch bemüht – alle Versuche, es Demian gleichzutun, missglücken. So führt ihn das Erlebnis einer ganz ähnlichen Introversion[181] keineswegs zu der erwünschten Einheit mit sich selbst, sondern bestärkt in ihm das Gefühl des Ausgeschlossenseins aus der Obhut seines Freundes. Für Sinclair beginnt nun eine Odyssee durch das Chaos der „anderen Welt“, auf deren verschlungenen Pfaden er selbst immer wieder nach Möglichkeiten der Orientierung sucht: „Es gibt viele Wege, auf denen der Gott uns einsam machen und zu uns selber führen kann. Diesen Weg ging er damals mit mir.“[182]

Der erste Schritt auf diesem Weg führt Sinclair über die Erkenntnis der göttlichen wie teuflischen Beschaffenheit der Welt. Sie bestätigt seine Ahnung des in ihm selbst angelegten Antagonismus von Ordnung und Chaos und weckt erstmals einen „Klang“ von „Verantwortlichkeit“ und „Nichtmehrkindseindürfen“.[183] Dieser Ahnung folgend, begibt er sich auf die Suche nach dem bestmöglichen Ausdruck dessen, was er an inneren Widersprüchen empfin-

[177] *Demian*, S. 283.
[178] *Demian*, S. 284.
[179] *Demian*, S. 283.
[180] *Demian*, S. 285.
[181] Vgl. „So fällt um einen herbstlichen Baum her das Laub […] und in ihm zieht das Leben sich langsam ins Engste und Innerste zurück.“ – *Demian*, S. 286.
[182] *Demian*, S. 293.
[183] *Demian*, S. 282.

det. Doch durch sein Reden ist er „von sich selber weg“ gekommen, wie Demian es nennt. Die Spaltung von seinen innersten Wünschen und das unbefriedigte Bedürfnis, ihnen gerecht zu werden, spürt Sinclair daher nun als Selbsthass.[184] Er ist unfreiwilliger Ausdruck jener „Krise der Selbstheit“, die Paul Ricoeur zufolge die Entstehung des Gewissens als Verhältnis des „Selbst zu sich selbst“ bedingt.[185] Bei einem Spaziergang durch einen herbstlichen Park spiegelt sich diese Erfahrung vorahnungsvoll in den kahlen Bäumen, die „gespenstisch groß und schattenhaft“ vor Sinclair aus dem Nebel tauchen.[186] Das Verlassensein, das er dabei empfindet, erinnert an die Einsamkeit des lyrischen Ich in Hesses Gedicht *Im Nebel* (1905). Die Innenwelt der Figuren scheint mit ihrer Umgebung schweigend zu korrespondieren. Wie das Erleben des einsamen Nebelwanderers, so wird auch Sinclairs Gemütszustand von der melancholischen Baumlandschaft wortlos erwidert. Der Riss durch das eigene Selbst wird so nach außen projiziert. In seinem *Traumtagebuch* beschreibt Hesse kurz vor Beginn der Arbeit am Roman seine eigene Gefühlslage als Mischung aus „Wut und Selbsterkenntnis“, die mit einer „Projektion nach außen und Wissen um das eigene Innere“ einhergehe.[187] Vielleicht ist sie der Stimmung ähnlich, in der Sinclair durch den Nebel wandert und den Riss in sich selbst im Gefühl der „Leere und Vereinsamung“ als „Melancholie, Weltverachtung und Selbstverachtung“ auf seine Umgebung, aber ebenso auf sich als Anderer überträgt.[188] Der metaphorische Ausdruck des drohenden Selbstverlusts entspricht dabei dem Lebensschwund im Bild des herbstlichen Baums.

Auch ohne autobiographischen Kontext lässt sich jedoch feststellen, dass hier Sinclairs „Krise der Selbstheit“ ihren vorläufigen Tiefpunkt erreicht. Die „Projektion nach außen“ verstärkt das Gefühl der Trennung und Einsamkeit. Doch weist sie auch den Weg zu einer ethischen Reflexivität, für die eine gewisse Isolation oder Distanz von gesellschaftlichen und moralischen Normen in Hesses Augen notwendige Bedingung ist. In einem Geleitwort der *Bücherei für deutsche Kriegsgefangene*, einem Organ, das auch den Leserkreis des *Demian* adressiert, schreibt er wenige Monate nach Abschluss des Romans:

> In seinen Dichtern und Denkern, soweit sie nicht seine Liebediener waren, sondern den vollen Mut zu sich selber hatten, besitzt jedes Volk seine edelsten, doch auch gefährlichsten Vorbilder. Denn diese Vorbilder zeigen nicht eine leicht erfüllbare Scha-

[184] Vgl. „Die Liebenswürdigkeit des Knaben war ganz von mir geschwunden, ich fühlte selbst, daß man mich so nicht lieben könne, und liebte mich selber auch keineswegs.“ – *Demian*, S. 287.
[185] Ricoeur 1996 [1990], S. 206 und 384.
[186] *Demian*, S. 288.
[187] *Traumtagebuch der Psychoanalyse*, Eintrag vom 27.08.1917. – SW Bd. 11, S. 478.
[188] *Demian*, S. 287 und 288.

> blone von Pflichten und Auffassungen zur Nachahmung, sondern sie zeigen und lehren gerade das Gegenteil, den Weg der Einsamkeit und des persönlichen Gewissens.[189]

Neben Schiller, Goethe, Herder, Jean Paul und Stifter nennt Hesse Novalis als eines jener edlen und gefährlichen Vorbilder, das zur Nachahmung reizt und dennoch nicht nachgeahmt werden kann. Bezeichnend ist dabei zudem die weitere Charakterisierung der hardenbergschen Dichtung als „Gespräch der Seele mit sich selbst und mit der Welt, die als Bild und Gleichnis der Seele empfunden wird."[190] In diesen Worten spiegelt sich Sinclairs Erlebnis beim Spaziergang durch den herbstlichen Park. Wie Novalis, so sieht Hesse auch seinen Protagonisten auf dem „Weg der Einsamkeit und des persönlichen Gewissens."

Sinclairs Krise kommt in seinem neuen Schulort „St." zum Ausbruch. In nächtlichen Kneipereien muss er erfahren, dass seine inneren Spannungen „auch durch den Wein nicht gelöst und mitteilbar" werden – dennoch schmachtet er einen ganzen verzechten Winter hindurch in „scheußlichen Trieben".[191] Sein Mangel an Ausdrucksvermögen verdammt ihn dazu, „einsam zu werden und zwischen [s]ich und die Kindheit ein verschlossenes Edentor" zu stellen.[192] Mit Demian hat er keinen Kontakt mehr und muss zudem fürchten, von der Schule zu fliegen. Der Riss zwischen sozialen Normen und widerstrebenden Gefühlen könnte nicht größer sein, da begegnet ihm mit dem ersten sprießenden Grün im Park eine junge Dame. Statt ihr seine Zuneigung zu zeigen, flieht er aber noch tiefer in die Isolation und vergleicht zu Hause in seiner Kammer ihre Schönheit mit der Reproduktion eines englisch-präraffaelitischen Gemäldes. Da Sinclair die Schöne für sich Beatrice nennt, mutmaßt die Forschung, dass es sich bei dem Kunstwerk um eine Kopie von Dante Gabriel Rossettis *Beata Beatrix* (1864-1870) handelt.[193] Wenn dem so ist, können die variantenreichen Anspielungen zwischen Text und Bild hier leider nur stark reduziert auf ihren Bezug zu den sinnbildlichen Elementen bei Rossetti wiedergegeben werden. Hervorzuheben wären Beatrix' Entrückung im Augenblick ihres Todes, der rote Vogel auf ihrem Arm, Dante als Dichter im Hintergrund und weit abseits von ihm Amor als Allegorie der Liebe. Die Szenerie spielt an auf Dante Alighieris *Vita Nuova* (1274-1294) und es ist unschwer zu erkennen, dass sich darin Sinclairs unerwiderte Liebe spiegelt. Mehr noch scheint sich aber eine epiphanische Offenbarung auszudrücken, die ihm „ohne Dante gelesen zu haben" einen neuen Zugang zu seinem Inneren weist.[194] Das „verschlossene Edentor" und die Erscheinung Beatrices deuten darauf hin, dass für ihn eine *vita*

[189] *Dichtergedanken*. (Geleitwort zu Bd. 5 der „Bücherei für deutsche Kriegsgefangene", Bern vom März 1918). – SW Bd. 18, S. 36-38. Nachweis S. 37.
[190] Ebd. S. 38.
[191] *Demian*, S. 291 und 289.
[192] *Demian*, S. 293.
[193] Vgl. Stelzig 1988, S. 146; Freedman 2013, S. 12.
[194] *Demian*, S. 295.

nuova, eine Erneuerung seiner Selbstwahrnehmung beginnt. Wie bei Dante jede Beatrice-Begegnung mit einer Epiphanie verbunden ist,[195] so weckt die Betrachtung ihres Bildnisses bei Sinclair eine Erinnerung an längst verloren geglaubte Möglichkeiten der Verwirklichung eines guten Lebens. Da sich diese Erinnerung vorerst jedoch nur schemenhaft in ihm regt, versucht er, ihr Herkommen genauer zu ergründen: „es war ein neuer, von mir selbst erfundener und geforderter Dienst, mit Verantwortlichkeit und Selbstzucht."[196]

Auffallend ist, dass ihm über die Grenzen der Sprache hinaus vor allem das Malen zum „Ausdruck für [s]eine neue Gesinnung" verhilft.[197] Er malt Beatrice aus der Erinnerung an die junge Dame im Park. Nach und nach entstehen aber auch freie Porträts, von denen eines sich als besonders ausdrucksstark erweist: „ebenso willensstark wie träumerisch, ebenso starr wie lebendig"[198] zeigt es trotz der Fixierung eines maskenhaften Zustands eine gewisse Beweglichkeit oder Durchlässigkeit zwischen phänotypischer Oberfläche und semantischer Tiefe. Mit Taylor könnte man von einer Epiphanie sprechen, „die uns mit etwas zusammenbringt, was sonst unzugänglich ist und höchste moralische oder spirituelle Bedeutung hat […]."[199] Sinclairs persönliche Vorstellungen des Guten, die bislang wie ein blinder Fleck an den Rändern seines Bewusstseins schlummerten, werden nun sichtbar in Form ihres bildlichen Ausdrucks [Symbol 2]. Ihr Bezug zu höchsten Werten wird durch das Antlitz individualisiert und als Stimme vernehmbar: „Dies Gesicht hatte mir etwas zu sagen, es gehörte zu mir, es stellte Forderungen an mich."[200] Nicht von Eltern, Lehrern oder Freunden wird ihm mehr gesagt, was gut und richtig ist, sondern von ihm selbst. Sinclair erhält erstmals unabhängig von äußeren Autoritäten Antwort auf die Frage nach dem Guten und übernimmt zugleich Verantwortung dafür. Diese Konstellation gibt eine Anschauung davon, was Paul Ricoeur mit „Aufgefordertsein als Struktur der Selbstheit" umschreibt.[201] Die Kongruenz von Aufforderung und Überzeugung im Gewissen entspricht der Bezeugung des Anderen im Selbst, die Ricoeur mit einem Ausdruck von Emanuel Levinas an anderer Stelle als epiphaniehaftes „›Aufscheinen‹ des Angesichts" bezeichnet.[202] Auch für Sinclair offenbart sich im Aufscheinen seines Bildes das Andere im Selbst:

> Einst an einem Frühsommerabend schien die Sonne schräg und rot durch mein Fenster, das nach Westen blickte. Im Zimmer wurde es dämmerig. Da kam ich auf den

[195] Vgl. Ulrich Prill: *Dante*. Stuttgart, Weimar: Verlag J.B. Metzler 1999. S. 49.
[196] *Demian*, S. 296.
[197] *Demian*, S. 297.
[198] *Demian*, S. 298.
[199] Taylor 1994 [1989], S. 729.
[200] *Demian*, S. 298.
[201] Ricoeur 1996 [1990], S. 425.
[202] Ricoeur 1996 [1990], S. 405.

> Einfall, das Bildnis Beatricens, oder Demians, mit der Nadel ans Fensterkreuz zu heften und es anzusehen, wie die Abendsonne hindurch schien. Das Gesicht verschwamm ohne Umrisse, aber die rötlich umrandeten Augen, die Helligkeit auf der Stirn und der heftig rote Mund glühten tief und wild aus der Fläche. Lange saß ich ihm gegenüber, auch als es schon erloschen war. Und allmählich kam mir ein Gefühl, daß das nicht Beatrice und nicht Demian sei, sondern – ich selbst. Das Bild glich mir nicht – das sollte es auch nicht, fühlte ich – aber es war das, was mein Leben ausmachte, es war mein Inneres, mein Schicksal oder mein Dämon.[203]

Die symbolische Bedeutung dieser Szene wird zusätzlich unterstrichen durch ihre räumliche Strukturierung. Der Innenraum des Zimmers verweist auf Sinclairs Inneres. Die Außenwelt wird durch das Fenster transparent, dem ebenfalls eine metaphorische Funktion zukommt. Einerseits bildet es den Rahmen, in dem sich bestimmte Vorstellungen des Guten artikulieren lassen, z.B. jene Ansichten bezüglich Achtung, erfülltem Leben und Würde, die Charles Taylor „Achsen des moralischen Denkens" nennt.[204] Andererseits werden diese Rahmenbedingungen durch den moralischen Bildungsanspruch der Kirche vorstrukturiert, symbolisch ausgedrückt durch das Fensterkreuz. Das Bild Sinclairs wiederum ist diesem Rahmen einverleibt, d.h. er sieht seine Perspektivierung der Möglichkeiten eines guten Lebens unweigerlich in den Kontext theistischer Heilsvorstellungen gerückt, wie er es bereits im Vorwort ausdrückt („in jedem wird ein Erlöser gekreuzigt").

Diese drei Ebenen der moralischen Standortbestimmung: Werte, Normen und deren persönliche Zuschreibung, sind aber in ihrer jeweiligen historischen Konstellation keineswegs unverrückbar. So beinhaltet die Kreuzsymbolik auch eine andere, nicht genuin christliche Deutungsperspektive, nämlich diejenige der Selbstdeutung als Kreuzungspunkt von gesellschaftlichen Normen und persönlichen Vorstellungen des Guten. Auch diese Perspektive wird bereits im Vorwort angedeutet als jener „merkwürdige Punkt, wo die Erscheinungen der Welt sich kreuzen, nur einmal so und nie wieder."[205] Damit die Ansprüche des „sozialen Gewissens", wie Hesse den Bereich internalisierter gesellschaftlicher Normen nennt,[206] das Recht der Einzelnen auf individuelles Streben nach Verwirklichung eines guten Lebens nicht überlagern, bedarf es einer starken Wertigkeit der Selbstschätzung und des „Eigensinns". Sie ist aus seiner Sicht notwendige Bedingung für die Entwicklung moralischer Selbstbestimmung. Als treffenden Ausdruck für diese Freiheit der Einzelnen zu individueller Zuschreibung oder Ablehnung gesellschaftlicher Normen erachtet Hesse das Novalis-Zitat „Schicksal und Gemüt

[203] *Demian*, S. 299.
[204] Taylor 1994 [1989], S. 35.
[205] *Demian*, S. 235. Vgl. hierzu auch folgende Bemerkung László Tengelyis zum Spiel in der Literatur: „Das ›Ich‹ ist in der Tat am ›Kreuzungspunkt‹ von zwei ›Bewegungen‹: hin zur ›Verantwortung jenseits der Freiheit‹ und fort ›zur verantwortungslosen Freiheit des Spiels‹." – Tengelyi 1998, S. 436.
[206] Brief vom 11.03.1919. – PdG, S. 344-346. Nachweis S. 345.

sind Namen eines Begriffs“. Er führt es nicht nur in seinem pseudonymen Aufsatz *Eigensinn* an, sondern lässt es auch Emil Sinclair unter sein Selbst-Bild schreiben.

Andreas Solbach versucht aufgrund dieser Bild-Unterschrift den Text als „eine Art von Emblem“ zu lesen, deutet aber Sinclairs „subscriptio“ als eigentliche „inscriptio“ seiner „pictura“ und die weitere Geschichte als Prosa-Epigramm.[207] Das wirkt etwas gezwungen, ist aber im Ansatz nicht falsch, da mit dem Novalis-Zitat wie bei einem Emblem tatsächlich eine Deutungsperspektive des Bild-Inhalts eröffnet wird. Sie richtet den Blick auf die historischen Bedingungen des Bildungsromans im Allgemeinen und den Kontext des *Heinrich von Ofterdingen* im Besonderen. Dem humanistischen Ideal selbständiger Bildung wird gegen Ende des 18. Jahrhunderts durch eine ganze Reihe literarischer Bearbeitungen Ausdruck gegeben. Neben Tagebüchern, Briefen oder Reisebeschreibungen ist der Bildungsroman gewissermaßen nur ein Teil im Mosaik jenes kulturellen Wandels, der dem Individuum für die Entwicklung seiner Persönlichkeit ein Höchstmaß an Freiheit und Verantwortung zuspricht. Auch Hesse beruft sich auf diese Tradition, wenn er schreibt, „daß jede persönliche Freiheit belanglos und ärmlich ist im Vergleich mit jener höchsten Freiheit des Einzelnen: sich bewußt und lustvoll als ein Stück Menschheit zu betrachten und mit befreiten Kräften ihr zu dienen.“[208] Bildung bedeutet also immer beides, Entwicklung der persönlichen Anlagen und Verantwortung dafür im Umgang mit Anderen. Diesen Doppelcharakter der Bildung in der Literatur des 18. Jahrhunderts schätzt Hesse bereits als junger Dichter besonders an Novalis:

> Daß über den Bannkreis von Zeit und Ort hinweg ewige Gesetze walten, daß der Geist dieser ewigen Gesetze in jeder Seele schlummernd wohnt, daß alle Bildung und Vertiefung des Menschen darauf beruht, diesen Geist im eigenen Mikrokosmos zu kennen, sich seiner bewußt zu werden und aus ihm den Maßstab für jede neue Erkenntnis zu nehmen, das ist in kurzen Worten die Lehre Novalis’.[209]

Im Grunde schildert Hesse hier, was Novalis in noch kürzerer Form mit seinen Worten von Schicksal und Gemüt beschreibt. Das Zitat stammt ursprünglich aus *Heinrich von Ofterdingen* und lautet im Kontext wie folgt:

> Oft fühl ich jezt, wie mein Vaterland meine frühsten Gedanken mit unvergänglichen Farben angehaucht hat, und sein Bild eine seltsame Andeutung meines Gemüths geworden ist, die ich immer mehr errathe, je tiefer ich einsehe, daß Schicksal und Gemüth Namen Eines Begriffs sind.[210]

[207] Solbach 2012, S. 153.

[208] *Die jüngste deutsche Dichtung*. (*Wissen und Leben*, Zürich 01.02.1920) – SW Bd. 14, S. 363-366. Nachweis S. 366. Vgl. auch Kap. 3.3, Zitat zu Anm. 13.

[209] *Romantik und Neuromantik*. [1902] – SW Bd. 14, S. 283-290. Nachweis S. 286 f.

[210] Novalis: *Heinrich von Ofterdingen*. S. 328.

Auch wenn hier zunächst nur von „Vaterland“ die Rede ist, wird im Verlauf des Romans deutlich, dass es über Länder- und Epochengrenzen hinweg vermittelte kulturelle Überlieferungen sind, die Heinrichs „Gemüth“ von Kindheit an prägen. Doch damit ist sein Lebensweg keineswegs determiniert, vielmehr eröffnet ihm dieses „Schicksal“ Perspektiven auf Möglichkeiten seiner weiteren persönlichen Entwicklung. Den Fundus an kulturellen Überlieferungen begreift er nicht als indisponible Auswahl an Sinnangeboten, sondern bereichert ihn um die Entwürfe eigener Lebenspläne. Letztere beinhalten Vorstellungen des Guten, die gegen Ende des Romans im Gespräch mit Sylvester erörtert werden.

Seine entscheidende Wendung nimmt dieses Gespräch, als Sylvester die Erscheinung der Wolken deutet: „Es sind Nachhalle der alten unmenschlichen Natur, aber auch weckende Stimmen der höhern Natur, des himmlischen Gewissens in uns.“ Das Gewissen wird nun Gegenstand des weiteren Dialogs. Es zeichnet sich durch seine grundlegende Autonomiefähigkeit aus. Deren voller Entfaltung stehen lediglich „geringe sittliche Empfänglichkeit, und Mangel an Reitz der Freyheit“ entgegen.[211] Das Heilmittel gegen diese Übel sieht Sylvester in einer umfassenden Bildung:

> Alle Bildung führt zu dem, was man nicht anders, wie Freyheit nennen kann, ohnerachtet damit nicht ein bloßer Begrif, sondern der schaffende Grund alles Daseyns bezeichnet werden soll. Diese Freyheit ist Meisterschaft. Der Meister übt freye Gewalt nach Absicht und in bestimmter und überdachter Folge aus. Die Gegenstände seiner Kunst sind sein, und stehn in seinem Belieben und er wird von ihnen nicht gefesselt oder gehemmt. Und gerade diese allumfassende Freyheit, Meisterschaft oder Herrschaft ist das Wesen, der Trieb des Gewissens.[212]

Heinrich erkennt in Sylvesters Analogie von autonomer Kunst und autonomem Gewissen die „überraschende Selbstheit […] zwischen einem wahrhaften Liede und einer edeln Handlung.“[213] Damit erweist sich die Dichtung für ihn als Ausdruck eines „Geistes der Tugend“, der aller Natur insgeheim zugrunde liegt und dessen Mittler das Gewissen des Dichters ist. Denn es „gebietet nicht in allgemeinen Sprüchen“, sondern nimmt die „freundliche Verkleidung“ der Fabel an, um dem Zwang des Gebots die freiwillige Zueignung entgegenzusetzen, mit der sich jeder Mensch Gottes „Liebe in unserm tiefsten Selbst“ vergewissern kann.[214]

Diese unendliche Liebe macht die Einzelnen unabhängig von zeitlich begrenzten Normvorstellungen und befähigt sie, durch Selbstartikulierung bestimmen zu können, was

[211] Novalis: *Heinrich von Ofterdingen*, S. 330.
[212] Novalis: *Heinrich von Ofterdingen*, S. 331.
[213] Novalis: *Heinrich von Ofterdingen*, S. 333.
[214] Novalis: *Heinrich von Ofterdingen*, S. 333.

über den Rahmen geltender Normen hinaus als gut angesehen werden kann. Charles Taylor schreibt mit Bezug auf Novalis, dass der romantische Dichter die Welt auf diese Weise „neu verfertigt, transformiert und umgestaltet".[215] Im Kontext der Handlung des *Demian* kann das Novalis-Zitat damit als indirekter Hinweis auf die Bedeutung des Gewissens für die Perfektibilität menschlichen Lebens und Zusammenlebens gelesen werden. So erkennt Sinclair sein eigenes Schicksal in seinem Bild, das ihm eine „Ahnung" von der Gestalt seines wahren Selbst vermittelt. Die diesem Roman-Motiv zugrunde liegende Vorstellung wird von Hesse in einem Brief aus dem Jahr 1931 wie folgt beschrieben:

> Gewiß gibt es ein ›Schicksal‹. Es ist aber nicht eine blinde Macht von außen, deren Spielball wir sind, sondern es ist die Summe der Gaben, Schwächen und anderen Erbschaften, die ein Mensch mitgebracht hat. Ziel eines sinnvollen Lebens ist, den Ruf dieser innern Stimmen zu hören und ihm möglichst zu folgen. In der Jugend ist das vielleicht schwerer, weil die Persönlichkeit noch nicht fertig ist, und die Wünsche hin und her schwanken und sich auf Ziele richten können, die dem Wesen des Wünschenden ganz fremd sind. Der Weg wäre also: sich selbst erkennen, aber nicht über sich richten und sich ändern wollen, sondern sein Leben möglichst der Gestalt anzunähern, die als Ahnung in uns vorgezeichnet ist. So haben es alle großen Dichter gemeint, namentlich Novalis, wenn er sagte ›Schicksal und Gemüt sind Namen eines Begriffs‹.[216]

Der Schicksalsbegriff dieser Beschreibung ist inhaltlich bestimmt durch die Vorstellung, dass für die Ausrichtung des eigenen Handelns auf das „Ziel eines sinnvollen Lebens" nicht äußere Einflüsse maßgeblich sind, sondern innere Dispositionen. Diese inneren Dispositionen zu leugnen bzw. die Wahrnehmung ihres Ausdrucks (hier: den „Ruf dieser innern Stimmen") zu ignorieren, wäre wie eine Flucht vor sich selbst. Die Auseinandersetzung mit dem eigenen Inneren (bei Novalis: des „Gemüths") ist daher schicksalhaft nicht im Sinne eines von fremder Hand auferlegten Fatums, sondern im Sinne einer existentiell bedeutsame Wünsche und Werte reflektierenden Selbsterkenntnis.

Letztere wird von Hesse auch in der Flugschrift *Zarathustras Wiederkehr* als Erkenntnis des je eigenen Schicksals verstanden.[217] Sie ist demnach Prävention gegen fremd-, sowie Voraussetzung für selbstbestimmtes Handeln und befähigt auf diese Weise zur Autonomie gegenüber moralischen Konventionen. Ein unerlässlicher Schritt auf dem Weg zu dieser Autonomie ist aber die Artikulation moralischer Gefühle. Sie macht neben der kognitiven Erkenntnis der Werthaftigkeit bestimmter Vorstellungen des Guten jene Triebkräfte des „Gemüts" anschaulich und begreifbar, die dem emotionalen Bereich des Wert-Empfindens angehören.

---

[215] Taylor 1994 [1989], S. 658.
[216] Brief vom 29.09.1931 an einen unbekannten Adressaten. – DB Bd. 4, S. 494 f.
[217] Vgl. Kap. 3.2, S. 123 f.

Es scheint zum Wesen von Gefühlen zu gehören, dass sie „sich uns zunächst aufdrängen (Widerfahrnischarakter) und […] nicht ohne weiteres rational begriffen, gegliedert und beherrscht werden können."[218] So wird auch bei moralischen Gefühlen im Augenblick ihrer „Widerfahrnis" nicht unmittelbar erkennbar, inwiefern sich das dabei Empfundene im moralischen Sinn als „gut" oder „richtig" begreifen lässt. Erst durch einen Akt der näheren inhaltlichen Bestimmung kann das in einer emotionalen Wert-Erfahrung angelegte Potential zu rationaler moralischer Urteilsbegründung herausgearbeitet werden.

Einen solchen Bestimmungsprozess schildert die weitere Handlung des *Demian*. Im Zentrum stehen dabei Emil Sinclairs Deutungsversuche seiner moralischen Gefühle, die sich vor allem nach Begegnungen mit Figurationen des Amoralischen in ihm regen. Diese Begegnungen sind von einer ungeheuren Dynamik und Lebendigkeit, die sich im Augenblick ihres Eintretens jedem Bemühen um rationales Analysieren entziehen. Wie die Empörung über Demians unorthodoxe Darstellung der Geschichte von den Schächern am Kreuz, so lösen sie in Sinclair emotionale Reaktionen aus, deren nachträgliche Deutung ihm zu einer selbständigen Bestimmung seiner moralischen Identität verhilft. Auffallend ist, dass im Zusammenhang mit dem Amoralischen häufig auf die Philosophie Nietzsches angespielt wird. Im weiteren Verlauf wird deutlich, dass damit aber nicht der Entwicklung einer Amoralität „jenseits von Gut und Böse" das Wort geredet werden soll. Vielmehr wird in Anlehnung an Nietzsche, jedoch ohne dessen Konsequenz einer „Umwerthung der Werthe" damit anzuerkennen, die Auseinandersetzung mit dem Amoralischen als Ausdruck des Ringens um moralische Selbstbestimmung begriffen. Wie Hesse in seiner ebenfalls von Nietzsche inspirierten Flugschrift *Zarathustras Wiederkehr* geltend macht, ist eine wesentliche Voraussetzung dieser Selbstbestimmung eine reflexive Distanzierung von geltenden moralischen Konventionen, die häufig mit einer Distanzierung von sozialen Bindungen und mit Einsamkeit einhergeht. Im Roman spiegelt sich dieser Aspekt in folgenden Worten Sinclairs: „Diese Wandlung brachte mich nicht zu den andern, näherte mich niemandem an, machte mich nur einsamer."[219]

Er ist am Tiefpunkt seiner Einsamkeit, als er sich an ein Gespräch mit Demian erinnert, der ihm darin mitteilte, „daß in uns drinnen einer ist, der alles weiß, alles will, alles besser macht als wir selber."[220] Es waren seine letzten Worte, bevor sie sich aus den Augen verloren hatten. Sinclair spürt nun in seiner Einsamkeit große Sehnsucht nach dem Freund. Da träumt er eines Nachts, dass Demian ihm befiehlt, das Wappen mit dem Greifvogel zu essen. Im Traum gehorcht Sinclair und verschlingt das Wappentier, das jedoch seinerseits lebendig

[218] Hilge Landweer: *Gefühl / moral sense*. In: *Handbuch Ethik.* Hg. von Marcus Düwell, Christoph Hübenthal, Micha H. Werner. Stuttgart, Weimar: Verlag J.B. Metzler ²2006. S. 366-371. Nachweis S. 366.
[219] *Demian*, S. 304.
[220] *Demian*, S. 301.

wird und ihn von innen auffrisst. Dieser symbolische Vorgang macht deutlich, dass der innere Zusammenhang der Geschichte nun in der Praxis der äußeren Handlung nach und nach Gestalt annimmt, indem Sinclair die Regungen seines Gemüts erkundet und ihnen Ausdruck zu geben versucht. Der Widerstreit zwischen amoralischen und moralischen Empfindungen drängt ihn immer stärker zu einer klärenden Objektivierung, doch vorläufig bekundet er von seinen inneren Dispositionen nicht mehr als die Ahnung einer Bewegung „irgendwohin".[221] Willkürlich steuern, geschweige denn auf ein Ziel richten kann er diese Bewegung nicht. Es ist, als ob sich sein Inneres selbständig machen und mit sich fortreißen würde.

Symbolisch ausgedrückt, setzt der Wappenvogel, den Sinclair verschlungen hat und von welchem Demian schreibt, er fliege zu Gott, nun zu seinem Flug an. Doch scheint sein Ziel ein etwas sonderbarer Gott zu sein: „Der Gott heißt Abraxas."[222] Sinclair erlebt mit dieser Wendung des inneren Zusammenhangs in den äußeren am eigenen Leib, dass sich persönliche Wünsche und Ziele nicht immer auf das sittlich Gute ausrichten. Der „Trieb des Gewissens", den Novalis noch als Ausdruck eines natürlichen „Geistes der Tugend" beschreibt, wird nun von ganz anderen, amoralischen Trieben überlagert. So erinnert sich Sinclair in Gedanken an sein letztes Gespräch mit Demian auch an dessen Lob und Tadel des „Bacchische[n]"[223] während einer gemeinsamen Zecherei. Er spürt aber erst jetzt, dass dieser Zug seines Wesens zu Rausch und Entgrenzung ebenso nach Ausdruck verlangt wie seine platonische Liebe zu Beatrice. Zudem erinnert es an Nietzsches Begriff des Lebens, wenn ihm Demian weissagt: „zu welchem Zweck du jetzt deine Schoppen trinkst, wissen wir ja beide nicht. Das in dir, was dein Leben macht, weiß es schon."[224] Die Bedeutung des „Bacchischen" bzw. Dionysischen tritt nun gegenüber der apollinischen Erfahrung einer guten Ordnung der Dinge in den Vordergrund von Sinclairs Aufmerksamkeit. Das Ungebildete, Rohe, ja mitunter Feindselige und Barbarische des Lebens soll nicht länger verschwiegen werden. Doch trotz dieser stark an Nietzsche gemahnenden Präfiguration[225] tritt nicht Dionysos als Gott in Erscheinung, sondern Abraxas.

In diesem sonderbaren Mischwesen mit Schlangenschwanz, Menschenleib und Hahnenkopf wird in der frühchristlichen Gnosis der Schöpfer der Welt verehrt. Seine Erscheinung deutet symbolisch auf die Entstehung des Seienden hin, doch Hinweise auf ein damit gleichfalls zum Ausdruck kommendes Sollen enthält sie nicht: „Nirgends tritt in ihm ein moralisches Interesse an den Weltereignissen zu Tage, nirgends sind dieselben auf den Menschen

[221] *Demian*, S. 304.
[222] Vgl. Zitat zu Anm. 106.
[223] *Demian*, S. 301.
[224] *Demian*, S. 301.
[225] Vgl. hierzu auch *Haus zum Frieden. Aufzeichnungen eines Herrn im Sanatorium.* [1909] – SW Bd. 7. S. 293-307. Besonders S. 300 f.

bezogen."[226] Die Gnostiker glauben zwar an die Existenz eines wohlwollenden und allmächtigen Gottes. Der Weltenschöpfer Abraxas ist mit diesem Gott jedoch nicht identisch, sondern vielmehr eine von zahlreichen Figurationen der gnostischen Vorstellung eines „Demiurg", also einer Gottheit, die in der Immanenz des Seins alles Seiende periodisch hervorbringt und wieder zerstört. Auf die Unvollkommenheit dieser Gottheit lässt sich die Kontingenz der Ereignisse und die Unbeständigkeit moralischer Ordnungen in der Welt zurückführen. Auch Hesse erwähnt sie im Zusammenhang mit den gesellschaftlichen und moralischen Umbrüchen nach dem Ersten Weltkrieg:

> In Zeiten solcher Untergangsstimmungen kommen stets seltsame neue Götter auf, die mehr wie Teufel aussehen, das bisher Vernünftige wird sinnlos, das bisher Verrückte wird positiv, wird hoffnungsvoll, scheinbar wird jede Grenze verwischt, jede Wertung unmöglich, es kommt der Demiurg herauf, der nicht gut noch böse, nicht Gott noch Teufel ist, sondern nur Schöpfer, nur Zerstörer, nur blinde Urkraft. Dieser Augenblick scheinbaren Unterganges ist derselbe, der im Einzelnen zum erschütternden Erlebnis, zum Wunder, zur Umkehr wird. Es ist der Moment des erlebten Paradoxen, der aufblitzende Augenblick, wo getrennte Pole sich berühren, wo Grenzen fallen, wo Normen schmelzen. Es gehen dabei unter Umständen Moralen und Ordnungen unter, der Vorgang selbst aber ist das denkbar Lebendigste, was sich vorstellen läßt.[227]

Das Erscheinen des Demiurg als „Moment des erlebten Paradoxen" ist auch charakteristisch für die weitere Handlung des *Demian.* In Gestalt des Gott-Teufels Abraxas wird der Demiurg für Sinclair zum Symbol einer Amoralität, die ihn in radikaler Weise mit dem moralisch „Anderen" seiner eigenen Person konfrontiert und das Verhältnis zu ihm in neue Maßstäbe setzt. Diese Konfrontation sorgt für eine Entgrenzung seines Selbst-Bildes sowohl was die Vorstellungen hinsichtlich seiner Identität als auch deren Manifestation durch Handlung betrifft. Als eine Entgrenzung nach innen erfährt Sinclair einen Traum („der wichtigste und nachhaltigste meines Lebens"), der ihm bisher Unbekanntes offenbart. Unter dem Zeichen des Wappenvogels, im Eingangsbereich seines Elternhauses, empfängt ihn eine „nie gesehene Gestalt", die trotz ihrer Ähnlichkeit mit Demian und seinem ersten Traumbild „anders, und trotz der Mächtigkeit ganz und gar weiblich" ist. Mit ihr vereinigt er sich in einer „schauernde[n] Liebesumarmung", die sich in mehreren Nächten wiederholt und sein zwiespältiges Verhältnis zu sich selbst spürbar macht: „Oft erwachte ich aus diesem Traum mit tiefem Glücksgefühl, oft mit Todesangst und gequältem Gewissen wie aus furchtbarer Sünde."[228] Die geschilderten Gefühle kennzeichnen das Verhältnis des Selbst zu sich selbst, ihre Ambivalenz ist Ausdruck einer „Krise der Selbstheit".

[226] Schultz 1910, S. 78.
[227] *Exotische Kunst*. (*Die Neue Rundschau*, März 1922) – SW Bd. 18, S. 314-316. Nachweis S. 315.
[228] *Demian*, S. 307 f.

Ihr entspricht eine „Krise der Bejahung", die mit der Erfahrung einhergeht, das paradoxe Erlebnis der wiederkehrenden Liebesträume nicht artikulieren zu können. In Sinclair hinterlässt diese Erfahrung jedoch ein vages Empfinden einer ihm bislang unbekannten Ordnung der Dinge, die weit über seine Vorstellungen des moralisch Guten hinaus reicht: „alles blickte ins Große und Weite, und alles deutete auf Abraxas. Aber keiner dieser Träume, keiner meiner Gedanken gehorchte mir, […] keinem konnte ich nach Belieben seine Farben geben."[229] Die Amoralität des Liebestraums löst in ihm moralische Gefühle aus, die er in ihrer Widersprüchlichkeit nicht zu deuten vermag. Das treibt ihn in neue Verzweiflung, bis hin zu Selbstmordgedanken.

Da trifft er bei einem Spaziergang durch die Stadt abermals auf eine Erscheinung, vielmehr er hört sie: Orgelmusik von Bach. Der Vortragende ist ein Theologiestudent namens Pistorius. Bei einem gemeinsamen Glas Wein wird sich Sinclair der dionysischen Seite von Pistorius' Musik bewusst. Sie erinnert ihn an „Sehnsucht, innigstes Ergreifen der Welt und wildestes Sichwiederscheiden von ihr, brennendes Lauschen auf die eigene dunkle Seele, Rausch der Hingabe und tiefe Neugierde auf das Wunderbare."[230] Er erkennt darin eine Möglichkeit des Ausdrucks von Selbst- und Weltbejahung, nach der er so fieberhaft sucht. Allerdings fehlen ihm die technischen Fähigkeiten für eigene Versuche. Er ist kein Musiker. Pistorius unterweist ihn daher in einer Kunst, durch die sich ein Gefühl von Selbst- und Weltbejahung ganz ohne weiteres Zutun einstellt: die Betrachtung eines offenen Feuers. Seine Erlebnisse mit dieser kontemplativen Übung schildert Sinclair wie folgt:

> […] das Sichhingeben an irrationale, krause, seltsame Formen der Natur erzeugt in uns ein Gefühl von der Übereinstimmung unseres Innern mit dem Willen, der diese Gebilde werden ließ – wir spüren bald die Versuchung, sie für unsere eigenen Launen, für unsere eigenen Schöpfungen zu halten – wir sehen die Grenze zwischen uns und der Natur zittern und zerfließen und lernen die Stimmung kennen, in der wir nicht wissen, ob die Bilder auf unserer Netzhaut von äußeren Eindrücken stammen oder von inneren.[231]

Die Steigerung seines Selbstgefühls während der Betrachtung des Feuers deutet Sinclair als Übereinstimmung mit einer „Liebeskraft und Schöpferkraft",[232] die gleich wie jene in Glut und Flammen sich stetig fortpflanzenden Strukturen sein eigenes Inneres wachsen lässt. In einem weiteren Traum sieht er sich dann „willenlos in bedenkliche Höhen gerissen", seinen Flug kann er erst durch „Anhalten und Strömenlassen des Atems" steuern. Der Organist Pisto-

[229] *Demian*, S. 310.
[230] *Demian*, S. 311.
[231] *Demian*, S. 316.
[232] *Demian*, S. 316.

rius, der sich als Traumdeuter versucht, sieht darin einen „Atemregulator“ zur Manövrierfähigkeit eines scheinbar unkontrollierbaren Auftriebs.[233] Diese Deutung lässt einen ersten Ansatz von Selbständigkeit im Umgang mit diesem triebhaft-dynamischen Erlebnis erkennen – vergleichbar Pistorius’ Orgelspiel, das polyphone, durch Wind erzeugte Stimmen zu einer harmonischen Ordnung vereint. Zudem erweisen sich Ähnlichkeiten zur gnostischen Vorstellung des „Pneuma“, eines „ekstatisch-visionären Elements“, das als Lebens- und Wachstumskraft (bei Paulus aber bereits als deren christliche Transfiguration in Glaube, Liebe und Hoffnung) verehrt wurde.[234] Insgesamt lassen sich in diesem ganzen inneren Vorgang erste Schritte zur Bildung eines autonomen Gewissens erkennen, das im „Gefühl des Zusammenhangs mit den Wurzeln jeder Kraft“ den Wandel moralischer Ordnungen nicht „an Hand gesetzlicher Vorschriften“, sondern durch eigene Setzungen navigierbar zu machen versucht.[235]

Dazu kommt eine weitere Erkenntnis, die Sinclair durch Pistorius zuteil wird. Es handelt sich um die Möglichkeit des Bösen, die er in der moralischen Indifferenz seiner eigenen Seelenregungen erblickt. Dazu Pistorius:

> Wenn Ihnen wieder einmal etwas recht Tolles oder Sündhaftes einfällt, Sinclair, wenn Sie jemand umbringen oder irgendeine gigantische Unflätigkeit begehen möchten, dann denken Sie einen Augenblick daran, daß es Abraxas ist, der so in Ihnen phantasiert! Der Mensch, den Sie töten möchten, ist ja nie der Herr Soundso, er ist sicher nur eine Verkleidung. Wenn wir einen Menschen hassen, so hassen wir in seinem Bild etwas, was in uns selber sitzt. Was nicht in uns selber ist, das regt uns nicht auf.[236]

Hier zeigt sich eine Möglichkeit des guten Lebens mit Anderen, zu deren Bedingungen die Kenntnis des je persönlichen Gewaltpotentials zählt. Es ist die Anerkennung des Anderen im eigenen Selbst, die dazu führen soll, Gewalt nicht als Projektion innerer Konflikte an Umwelt und Mitmenschen auszulassen, auch nicht – wie Sinclair in seinen Suizidgedanken – an sich selbst, sondern eine Form der Übereinstimmung des Fremden mit dem Eigenen zu suchen. Dass dieses Unterfangen nicht einfach ist, bestätigt Pistorius mit seiner Anregung, sich der Herausforderung des Anderen zu stellen: „Aber wenn man einmal das andere weiß, dann hat man die Wahl nicht mehr, den Weg der meisten zu gehen. Sinclair, der Weg der meisten ist leicht, unsrer ist schwer.“[237] Als Negativbeispiel tritt der Student Knauer auf den Plan, der sich aus Scham über seine Geschlechtlichkeit das Leben nehmen will. Sinclair hingegen stellt

[233] *Demian*, S. 318.
[234] Vgl. Hans Jonas: *Der Begriff der Gnosis.* [Dissertationsschrift] Marburg 1930. S. 41 f.
[235] *Demian*, S. 318.
[236] *Demian*, S. 322.
[237] *Demian*, S. 323.

sich der Herausforderung und ringt mit seinen vermeintlich unkontrollierbaren Trieben um deren Sinn und gute Ordnung.

Dieses Ringen wird dargestellt durch den Versuch, der gleichfalls dem amoralischen Bereich seines Inneren entsteigenden Traumgeliebten in einem Bild Gestalt zu geben [Symbol 3]. Die Kraft des Ausdrucks steht Sinclair nach den kontemplativen Feuersitzungen und Pistorius' Traumdeutung nun wieder zu Gebote. Als es vollendet ist, betrachtet er das Bild wie einen „Geist, mit dem [er] kämpfen mußte bis zur Entscheidung." Damit ist das zentrale Thema im Kapitel *Jakobs Kampf* benannt. Es ist das Ringen mit dem Anderen, das sich Sinclair in Form der Traumgestalt aufdrängt. Gleichzeitig scheint er dieser Begegnung aber nicht willenlos ausgeliefert zu sein, sondern verbindet sie mit einer gewissen Erwartung und Zuversicht. Er erinnert sich der „Worte über den Kampf Jakobs mit dem Engel Gottes, und das ›Ich lasse dich nicht, du segnest mich denn‹."[238] Hesse greift damit auf ein altes Bild-Motiv zur Darstellung des Ringens um das Gute zurück[239] und stellt sich in eine lebendige literarische Tradition, die den Jakobskampf seit Mitte des 19. Jahrhunderts vielfach neu bearbeitet.[240] Das vor diesem Hintergrund auch in *Demian* aktualisierte Motiv des Ringens mit dem Anderen führt Sinclair schließlich zu einer Transfiguration seiner selbst. Er schließt die Augen und sieht das eben vollendete Bild nun „inwendig": „es war so sehr in mir innen, daß ich es nicht mehr von mir trennen konnte, als wäre es zu lauter Ich geworden." Das folgende Geschehen gleicht dann einer Ekstase:

> Da hörte ich ein dunkles, schweres Brausen wie von einem Frühjahrssturm und zitterte in einem unbeschreiblich neuen Gefühl von Angst und Erlebnis. Sterne zuckten vor mir auf und erloschen, Erinnerungen bis in die erste, vergessenste Kinderzeit zurück, ja bis in Vorexistenzen und frühe Stufen des Werdens, strömten gedrängt an mir vorüber. Aber die Erinnerungen, die mir mein ganzes Leben bis ins Geheimste zu wiederholen schienen, hörten mir gestern und heute nicht auf, sie gingen weiter, spiegelten Zukunft, rissen mich von heute weg in neue Lebensformen, deren Bilder ungeheuer hell und blendend waren, an deren keines ich mich später aber richtig erinnern konnte.[241]

---

[238] *Demian*, S. 327.

[239] Vgl. Reinhild Stephan-Maaser: *Ringen mit Leib und Seele. Jakobs Kampf mit dem Engel in der älteren Kunst*. In: *„Schau an der schönen Gärten Zier …" Über irdische und himmlische Paradiese. Zu Kult und Kulturgeschichte des Gartens.* (*Jabboq* 7) Hg. von Jürgen Ebach, Hans-Martin Gutmann u.a. Gütersloh: Gütersloher Verlagshaus 2007. S. 286-310. Motiv-Nachweis S. 300.

[240] Vgl. Martin Leutzsch: *Von Engeln und Teufeln, Lesereisen von Künstlern und Pfarrern, korrigierten Lektüren und Diskursen über Nervenbahnen. Die Jabboq-Geschichte im 19. Jahrhundert*. In: *„Wie? Auch wir vergeben unsern Schuldigern?" Mit Schuld leben.* (*Jabboq* 5) Hg. von Jürgen Ebach, Hans-Martin Gutmann u.a. Gütersloh: Gütersloher Verlagshaus 2005. S. 256-287. Zu den jeweiligen Bearbeitungen bei Nietzsche, Dostojewski und Kierkegaard vgl. ebd. S. 270 f., 273 f. und 287.

[241] *Demian*, S. 327.

Die hier beschriebene Entgrenzungserfahrung hat Züge von dem, was in Martin Bubers *Ekstatischen Konfessionen* der Erfahrung entspricht, „die Anderen mit in sich" zu tragen und so zu einer Einheit von Ich und Welt zu finden. Gleichzeitig konstatiert Buber die Aporie, diese Erfahrung in Worten mitzuteilen.[242] Auch Sinclair drängen die Erscheinungen verschiedener Existenzformen in Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft zu dem Bekenntnis, dass Sinn und Ordnung seiner Lebensgeschichte für ihn selbst dadurch zwar synoptisch erkennbar werden, letztendlich aber unaussprechlich bleiben. Durch sein inneres Ringen bezeugt er dennoch den Vorgang der Ausrichtung seiner Lebenspraxis auf größtmögliche Übereinstimmung mit dem in ihm selbst angelegten Anderen. Der Antrieb dazu erwächst ihm aus der ekstatischen Vision der unzähligen Entwicklungsmöglichkeiten seiner „larger identity".[243] Symbolisch verdichtet spiegeln sie sich in der Traumgestalt, die „als ein Wunschbild und eine Steigerung [s]einer selbst" die Wirklichkeit nicht nur transzendiert, sondern auch transformiert. In seinem ekstatischen Erlebnis ist er mit der Traumgeliebten eins geworden. Nun tritt ihm das Andere nicht mehr als fremdartige Erscheinung gegenüber, sondern als etwas Eigenes, nicht Mitteilbares, dessen der Ausrichtung eines guten Lebens förderliche Seite sich nur erschließt, wenn er den Umgang damit nicht scheut.

Über die Welt der Träume und Ekstasen, zu der ihm Pistorius den Weg gewiesen hatte, findet Sinclair nun auch wieder Zugang zu seinem Freund Demian, der ihn mit Zweifeln und inneren Kämpfen lange Zeit allein gelassen hatte. Sinclair ruft ihn in einem stillen Gebet, das er „oft in [s]ich hinein" spricht.[244] Nun zeigt sich, dass auch Demian Teil der Verbindung zu jener Liebeskraft ist, der Sinclair in seiner Traumgestalt begegnet war. Denn auf der Suche nach ihr stößt der Protagonist auf ein Bild von Demians Mutter und ist erschüttert, wie sehr sie seinem Traumbild gleicht: „Wie ein wildes Wunder durchfuhr es mich […]! Es gab eine Frau, die so aussah, die die Züge meines Schicksals trug!"[245] Kurzerhand begibt er sich auf die Suche nach dieser Schicksalsfigur. Bestätigung für seinen Entschluss findet er bei Nietzsche: „Mit ihm lebte ich, fühlte die Einsamkeit seiner Seele, witterte das Schicksal, das ihn unaufhaltsam trieb, litt mit ihm und war selig, daß es einen gegeben hatte, der so unerbittlich seinen Weg gegangen war."[246] Diese Parallelität zu seiner eigenen bisherigen Lebensgeschichte spiegelt die Perspektive auf die Möglichkeit der Entwicklung einer neuen moralischen Orientierung.

[242] Vgl. Buber 2012 [1909], S. XVI und XVIII f.
[243] Vgl. Stelzig 1988, S. 17.
[244] *Demian*, S. 337.
[245] *Demian*, S. 337.
[246] *Demian*, S. 338.

Sinclair ist nun an dem Punkt angelangt, an dem sich seine Vorstellungen bezüglich der Ordnung von Gut und Böse neu formieren. Noch sieht er sich zwar außerstande, diesen Prozess zu seinem vorläufigen Abschluss zu bringen, doch hegt er Vertrauen in sein weiteres Handeln dergestalt, dass er auf der Suche nach dem ihm bestmöglichen Ausdruck seiner moralischen Gefühle zu einer weiterführenden Form moralischer Selbstbestimmung finden wird. Das erste Anzeichen dafür sieht er, als trotz der anhaltlosen Forschungen nach dessen Mutter eines Tages Demian wieder mit ihm zusammentrifft. Sie sprechen über die um sich greifende Angst vor dem Unbekannten, dem die meisten Menschen begegnen, indem sie vertrauten Idealen nachtrauern: „Sie fühlen alle, daß ihre Lebensgesetze nicht mehr stimmen, daß sie nach alten Tafeln leben, weder ihre Religionen noch ihre Sittlichkeit, nichts von allem ist dem angemessen, was wir brauchen.“[247] Auch wenn sie die Voraussetzungen zu moralischer Selbstbestimmung haben, reagieren viele Menschen auf das Eintreten kontingenter Ereignisse aus Angst vor Fehltritten meist mit einem Festhalten am Hergebrachten. Darüber hinaus kann die Angst vor dem Neuen, Unbekannten zur Projektion innerer Konflikte und Schuldzuweisungen an die Gegner der übernommenen Ideale führen, häufig verbunden mit einem Ausbruch von Gewalt.

Demian sieht den Grund für diese weit verbreitete Ängstlichkeit darin, dass die meisten Menschen das Gute mit dem Rechten gleichsetzen und unter allen Umständen an dieser einmal vorgenommenen Zuschreibung festhalten wollen. Dennoch beschränkt sich der „Wille der Menschheit“[248] in seinen Augen nicht auf die Affirmation eines bestimmten moralischen *status quo*, sondern beinhaltet die Möglichkeit des Strebens nach Vorstellungen des Guten, die über den bestehenden Rahmen von Recht und Gesetz hinausgehen. Dieses Streben erfüllt die Aufgabe, neue Handlungsperspektiven aufzuzeigen für den Fall, dass rechtliche oder moralische Konventionen die Verwirklichung guten Lebens eher hemmen als fördern. Es hat seinen Sitz daher in Gefühlen, Reflexionen und Handlungen, die über den Bereich des normativ Gebotenen hinausgehen und zugleich selbst das Potential besitzen, neue Normen zu etablieren. Demian denkt hierbei an zwei in ihrem Streben radikal verschiedene Vorbilder: „Es stand in Jesus, es stand in Nietzsche. Für diese allein wichtigen Strömungen […] wird Raum sein, wenn die heutigen Gemeinschaften zusammenbrechen.“[249]

Damit stehen angesichts des nahenden gesellschaftlichen Umbruchs zwei Möglichkeiten der inneren Immunisierung zur Disposition. Ob er einer von beiden folgen wird – und wenn ja: welcher? –, lässt der Erzähler hingegen offen: „Ich wartete einzig darauf, daß mein

[247] *Demian*, S. 341.
[248] *Demian*, S. 342.
[249] *Demian*, S. 342.

Schicksal mir in einem neuen Bilde entgegentrete."[250] Als er Demians Mutter dann endlich sehen kann, erlebt er die Welt in harmonischer Übereinstimmung mit seinen Empfindungen. Ihre Begegnung unter dem Bild des Wappenvogels ist für ihn wie eine Erfüllung oder Heimkehr. Doch auch die ist nur vorläufig: „Heim kommt man nie […]. Aber wo befreundete Wege zusammenlaufen, da sieht die ganze Welt für eine Stunde wie Heimat aus."[251] Mit diesen Worten weist Frau Eva, wie Sinclair sie nennt, auf das unstete Glück der Selbst- und Weltbejahung hin. Grund hierfür ist, dass er nun in die Gemeinschaft der „Gezeichneten" aufgenommen wird, eine temporäre Zusammenkunft der Einsamen, die ihren eigenen Träumen und Idealen folgen. In ihnen kündigt sich die Vorahnung „einer anderen Möglichkeit zu leben" an, sie sind Pioniere einer neuen „Menschheit […], deren Gesetze nirgend geschrieben standen."[252] Ihnen gemeinsam ist die gegenseitige Achtung für die Träume und Ideale der Anderen sowie die Ahnung des kommenden Umbruchs. Da sich jedoch als „unausdenklich" erweist, wie dieser Umbruch vonstatten gehen und welche neuen Ordnungen er mit sich bringen wird, verlassen sich die „Gezeichneten" einzig und allein auf ihr Schicksal, ihre Träume, Ahnungen und Ideale, um damit die Zukunft gestalten zu können. In diesem Sinne kann man Demians emphatische Rede für Schicksalsbereitschaft lesen, die er vor Beteiligten der Gemeinschaft hält.[253] Eben diese Schicksalsbereitschaft ist aber oft als Abwandlung von Nietzsches *amor fati* und darüber hinaus als widerstandsloses Mitlaufen und Sichanbiedern selbst gegenüber den barbarischsten Mächten ausgelegt worden.[254]

Dem steht jedoch eine andere Deutungsperspektive gegenüber, die sich weniger in der Liebe *zum* Schicksal, denn vielmehr in der Liebe *als* Schicksal zeigt. Gemeint ist Sinclairs Liebestraum, dem er nun in Gestalt der Frau Eva folgt. Diese bereits in seiner ekstatischen Vorahnung als „Liebeskraft und Schöpferkraft" erfahrene Figur erweist sich nun als Quelle des Guten, auf die Sinclair sein Leben seit jener Traumnacht ausrichtet. Ihm ist bewusst, dass er damit auch scheitern kann, denn sein Grundsatz lautet: „von ihr erwählt oder verworfen zu werden, das war das Schicksal."[255] Die Liebe ist nach diesen Worten jedoch die höchste Instanz in seinem Leben und eine Quelle moralischer Gefühle. Sie erweist sich nicht in der Einnahme einer bestimmten Haltung gegenüber dem Schicksal, wie Nietzsches *amor fati*, sondern als das Schicksal selbst.

---

[250] *Demian*, S. 343.
[251] *Demian*, S. 345.
[252] *Demian*, S. 348.
[253] *Demian*, S. 350 f.
[254] Vgl. Robert C. Conard: *Socio-Political Aspects of Hesse's* Demian. In: *Hermann Hesse. Politische und wirkungsgeschichtliche Aspekte.* Hg. von Sigrid Bauschinger und Albert Reh. Bern: Francke Verlag 1986. S. 155-165. Sowie Solbach 2012, S. 164. Diesen Aspekten steht jedoch Hesses Auslegung des Schicksalsbegriffs in *Zarathustras Wiederkehr* entgegen. – Vgl. Anm. 217 bzw. Kap. 3.2, S. 123 f.
[255] *Demian*, S. 351.

Der Hintergrund für die hier geschilderte Auffassung erhellt möglicherweise durch Hesses Kontakt zu Max Scheler. Von dem Philosophen erfährt er in einem gemeinsamen Gespräch „über Politisches“ (und noch während der Arbeit am Roman), dass man sich in den Kreisen der kaiserlichen Familie bereits auf eine bevorstehende Niederlage einstellt.[256] Trotz dieser Offenheit im persönlichen Gespräch ist das Verhältnis zu Scheler jedoch nicht vorbehaltlos. Hesse distanziert sich brieflich von dessen Haltung zur deutschen Kriegspolitik und der Ablehnung Russlands als gleichberechtigtem Partner in der europäischen Völkergemeinschaft.[257] Doch greift er an anderer Stelle erkennbar auf Gedanken aus Schelers *Formaler Wertethik* (1913-1916) und dessen Aufsatz *Das Ressentiment im Aufbau der Moralen* (1915) zurück. Letzterer ist eine Abrechnung mit Nietzsches Theorie der Entstehung des christlichen Liebesgebots aus einem Ressentiment der Schwachen gegenüber den Starken. Hesse widmet ihm eine Rezension in der *Münchner Zeitung*. Darin erwähnt er ausdrücklich Schelers „Ehrfurcht vor dem Seienden“ als Beweis der Wirksamkeit der Liebe als sinnstiftender Kraft im Verhältnis des Selbst zur Welt.[258] Liebe taucht in Schelers formaler Wertethik als „ordo amoris“ auf, einem jede Person als „konkrete Einheit aller nur möglichen Akte“ fundamentierenden Grundakt.[259] Allerdings ist ihre Verwirklichung nicht voraussetzungslos, sondern erfordert immerwährendes Streben, um als Wert erfahren zu werden. Diese Werterfahrung ist die Bedingung für das unmittelbare Betroffensein einer Person von moralischen Gefühlen und damit letztlich für die Entstehung ihres Gewissens.

Ein Versuch ihrer positiven Formulierung erfolgt im weiteren Verlauf der Handlung anhand zweier Märchen. Die für Hesse charakteristische Verwendungsweise dieser Gattung erweist sich hier einmal mehr darin, dass in seinen Märchen moralische Werte nicht prädikativ expliziert werden, sondern ihre Erfahrbarkeit am Beispiel einer Figur als „erlebtes Suchen“ geschildert wird.[260] Für Sinclair manifestiert sich die Art und Weise dieser Werterfahrung in den Märchen der Frau Eva. Das erste handelt von einem Mann, der in einen Stern verliebt ist, jedoch beim Versuch ihm zuzufliegen an seiner Liebe zweifelt und stirbt. Das zweite beschreibt die Sehnsucht eines unglücklich Liebenden, die so stark ist, dass sich eines Tages nicht nur die Dame seines Herzens, sondern die ganze Welt zu dieser Liebe hingezogen

[256] Vgl. *Traumtagebuch der Psychoanalyse*, Eintrag vom 20.09.1917. – SW Bd. 11, S. 507 f.
[257] Vgl. die zustimmende Rezension zu Schelers *Der Genius des Krieges* (1915), die Hesse ein Jahr später bedauert: „Wegen Schelers Kriegsbuch müßte ich eigentlich revozieren. Als ich es las, war es meine erste ernstliche Beschäftigung mit diesem Geist, dazu kam der Enthusiasmus des Buches. Bewährt hat sich mir keiner seiner Gedanken zur Zeit und Geschichte.“ (PdG, S. 86) – Damit meint Hesse auch Schelers Haltung zu Russland im selben Buch, vgl. *Über Tolstoi und Russland* (*Die Zeit*, 19.09.1915) in: PdG, S. 89 sowie SW Bd. 17, S. 500. Vgl. auch die Ausführungen in Kap. 3.1, S. 90.
[258] *Für Freunde guter Bücher*. (Münchner Zeitung, 27.8.1915) – SW Bd. 17, S. 493-499. Nachweis S. 498 f.
[259] Vgl. Wolfhart Henckmann: *Max Scheler*. München: C. H. Beck 1998. S. 122 f.
[260] Vgl. Zitat zu Anm. 23.

fühlt und „jeder Stern am Himmel […] durch seine Seele“ funkelt.[261] Beide Märchen wirken erst durch ihren Kontrast oder vielmehr ihre Konstellation zum Gesamtgeschehen des Romans. Der Protagonist des zweiten Märchens findet in seiner Liebe zu sich selbst, ebenso wie Sinclair durch seine Liebe zu Frau Eva zu neuer Selbst- und Weltbejahung findet. Diese Spiegelung der Handlung des Romans in der Handlung des Märchens findet zudem Ausdruck in einem Traum des Ich-Erzählers, der ihn und Frau Eva als sich „selig für alle Zeiten“ umkreisende Sterne zeigt.[262] Mit dieser symbolischen Artikulation der Liebe des Protagonisten wird zugleich auf die Bedingungen der Möglichkeit ihrer Werterfahrung verwiesen: die Begegnung mit Frau Eva, die Spiegelung der eigenen Lebensgeschichte im Kontext der Märchen. Beide Konstellationen machen Sinclair die sinnstiftende Kraft der Liebe bewusst. Diese fundamentale Erfahrung des „ordo amoris“ wird jedoch durch die Kontingenz der Ereignisse auf eine harte Probe gestellt und muss ihren Wert in einer neuen, schrecklichen Konstellation erweisen: der Konfrontation mit dem Krieg.

Sie kündigt sich durch eine Epiphanie des Abraxas an. An einem Vorfrühlingstag voll Hyazinthenduft[263] erscheint eine Wolke in Gestalt des Wappenvogels am Himmel.[264] Als sich der Vogel in den Himmel schwingt, bricht ein Gewitter los: „Ein kurzer, unwahrscheinlich und schreckhaft tönender Donner […], gleich darauf brach wieder ein Sonnenblick durch, und auf den nahen Bergen überm braunen Wald leuchtete fahl und unwirklich der bleiche Schnee.“[265] Bemerkenswert an dieser Szene ist, dass ihre kontrastreiche Symbolik (Donner, Sonnenstrahl, Schnee) sich der Zuweisung einer eindeutigen inhaltlichen Bestimmung entzieht. Der „bleiche Schnee“, der hinter der Wolkenerscheinung aufleuchtet, erweist sich zudem als offene Fläche für vielfältige Projektionsmöglichkeiten: Ist er ein Ausblick auf Gnade, den nahen Tod, das Andere des Selbst?

Diese offene Frage lässt sich letztlich nicht beantworten. Sie zeigt jedoch, dass die Bildsprache des Romans hier den Bereich der romantischen Symbolik überschreitet und eine Offenheit möglicher Bedeutungszuweisungen an den Tag legt, wie sie für die epiphanische Literatur der Moderne charakteristisch ist. Ein Grund für dieses Vorgehen ist der bewusste Verzicht auf die Konstatierung eines letzten, höchsten Wertes an dieser Stelle, um der moralischen Urteilskraft der Leserinnen und Leser nicht vorzugreifen. Die Metaphorik der Er-

[261] *Demian*, S. 351 ff.
[262] *Demian*, S. 354.
[263] Vielleicht eine Anspielung auf *Das Märchen von Hyacinth und Rosenblüthe.* Rosenblüthe gibt sich als Schicksal zu erkennen als Hyacinth ihren Schleier lüftet. – Vgl. *Novalis. Schriften. Erster Band: Das dichterische Werk.* Hg. von Paul Kluckhohn und Richard Samuel. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1977. S. 91-109. Nachweis S. 95.
[264] Auch hier lässt sich wieder ein Bezug zu Novalis herstellen, da Wolken nach den Worten Sylvesters die Stimme des Gewissens wecken sollen. – Vgl. Zitate zu Anm. 211.
[265] *Demian*, S. 356.

scheinung des Vogels, „der sich aus blauem Wirrwarr losriß“[266], nimmt jedoch Bezug auf ein bereits bekanntes Roman-Motiv, das insbesondere dem Phänomen des Gewissens bildlichen Ausdruck verleiht: den Riss durch das eigene Innere, der das Selbst von sich selbst trennt und damit eine „Krise der Selbstheit“, ein Gefühl der Spannung auslöst, das nur durch das Streben nach Übereinstimmung von moralischen Forderungen und eigenem Handeln ausgeglichen werden kann. Werden die Forderungen der Moral unausführbar, tritt der Ausgleich durch eine Veränderung des Normbereichs ein. Werden bestehende Normen aber trotz ihrer Unausführbarkeit beibehalten, treten innere Konflikte und Spannungen nach außen als Projektion bzw. „Ausstrahlung des Innern, der in sich zerspaltenen Seele, welche rasen und töten, vernichten und sterben wollte, um neu geboren werden zu können.“[267] Dahinter verbirgt sich Hesses Vorstellung von Hass und Gewalt als „Irrtum“, wie er es mit Worten Pistorius’ nennt.[268] Sie sind damit Ausdruck jenes inneren Konflikts, der entsteht, wenn starke Wertungen den Forderungen der Moral untergeordnet werden. Hier trifft der „innere Zusammenhang“ der Spaltung zwischen persönlichem Wertempfinden und moralischem Normanspruch auf den „äußeren Zusammenhang“, wie ihn Demian in seiner Kritik am krampfhaften Festhalten an verfallenen Werten umreisst – einem Phänomen, das die Mehrheit der Europäer ergriffen habe: „lauter Menschen, die vor dem Unbekannten in sich selber Angst haben! […] Sie hängen an Idealen, die keine mehr sind, und steinigen jeden, der ein neues aufstellt.“[269] In diesem Kontext lässt sich Hesses *Eigensinn* als utopischer Gegenentwurf einer Gesellschaft der nicht auf übernommene Ideale fixierten Einzelnen lesen, die sich schon deshalb einem kollektiven Gewaltausbruch verweigern, weil sie ihrem eigenen Sinn für moralische Ordnung folgen. Der Ausbruch des Krieges offenbart sich nun gerade als Übertragung der im Namen falscher Ideale ausgeübten Gewalt gegen sich selbst auf die vermeintlichen Gegner dieser Ideale. Diese unüberbrückbaren Spannungen zwischen starken Wertungen des Selbst und den moralischen Forderungen der Welt, die für ersteres nicht mehr gelten, erinnern Sinclair an das Bild des sich befreienden Wappenvogels: „Es kämpfte sich ein Riesenvogel aus dem Ei, und das Ei war die Welt, und die Welt mußte in Trümmer gehen.“[270]

Trotz seiner scharfsinnigen Analyse des Krieges als Projektion bzw. „Ausstrahlung“ innerer Spannungen, die sich aufgrund überkommener Konventionen aufgestaut hatten, zieht Sinclair jedoch in den Kampf. Diese paradox anmutende Wendung wird in ihrer Wirkung noch dadurch verstärkt, dass er sich bis zu Demians Nachricht von den beginnenden Kampf-

[266] *Demian*, S. 355.
[267] *Demian*, S. 363.
[268] *Demian*, S. 322.
[269] *Demian*, S. 341.
[270] *Demian*, S. 363.

handlungen „mit alle[n] Kräften [s]einer Seele“ an die Liebe zu Frau Eva geklammert hatte.[271] Es stellt sich die beklemmende Frage, warum Sinclair sich dem kollektiven Gewaltausbruch des Krieges nicht verweigert? Hätte er, wenn nicht aus Liebe zu Frau Eva, so doch aus Einsicht nach dem Gespräch mit Pistorius, den Dienst an der Waffe nicht versagen müssen? Wäre es nicht konsequent gewesen, Hesse hätte seinen Protagonisten am Ende zu einem „Militärdienst-Verweigerer“ gemacht, dem „allerwertvollste[n] Symptom der Zeit“, wie er Anfang 1917 in einem Brief an Hans Sturzenegger schreibt?[272] Wollte er mit dem Kriegseintritt seines Helden am Ende vielleicht sogar einer Rechtfertigung von Gewalt zur Verwirklichung verheißungsvoller Ideale das Wort reden?

Ein Wörtlichnehmen des Textes würde diese Interpretation nahelegen. Der hier so scharf gezeichnete Kontrast von Moralität und Amoralität, Liebe und Krieg, lässt jedoch eine weitergehende Auslegung zu: Die Widersprüchlichkeit und Paradoxalität des Geschehens soll die Leserinnen und Leser vor ein Dilemma stellen. Könnten sie sich selbst zu einer Teilnahme am Krieg entscheiden, wenn sie Gewalt gegen andere aus tiefster Überzeugung und Einsicht in deren Irrtümlichkeit ablehnen? Wie beim Aufleuchten des Schnees nach dem Gewittersturm, so eröffnet der Text den Leserinnen und Lesern hier die Möglichkeit für ihre eigenen Reflexionen. Sie selbst sind gefragt, wie sie in dieser Situation gehandelt hätten. Ein Teil der Leserschaft dürfte sich diese Frage wohl besonders zu Herzen genommen haben: die Kriegsgefangenen und Heimkehrer. Für sie war *Demian* vielleicht wirklich eine Art Weckruf des Gewissens. Vielleicht aber auch nicht. Im gleichen Brief an Hans Sturzenegger, in dem Hesse die Kriegsdienstverweigerer lobt, stehen Worte, die ebenso für die Leserinnen und Leser des Romans geschrieben sein könnten: „Ich weiß nicht, wie es um Dein Gewissen steht, und um Deine Kraft. Ich darf von Dir nichts verlangen, wohl aber Du selbst!“[273] Darin lässt sich auch ein Grundsatz für Hesses literarische Ethik erkennen, der als Versuch der Erzeugung von Aufmerksamkeit für die moralischen Forderungen des Selbst an sich selbst umschrieben werden kann. Grundlage dieses Versuchs sind Erzählungen von Lebensgeschichten, die das Handeln der Figuren im Kontext moralischer Entscheidungsfragen zeigen. Im besten Fall wird der Leserin oder dem Leser an einem solchen Beispiel kraft eigener Erkenntnis bewusst, wie sie oder er sich selbst entscheiden würde. In die Wirkung dieser Art indirekter Wertevermittlung scheint Hesse sehr viel Hoffnung zu setzen: „Woher aber wird vielleicht doch

[271] *Demian*, S. 359.
[272] Brief vom 03.01.1917 an Hans Sturzenegger. – PdG, S. 200-203. Nachweise S. 202.
[273] PdG, S. 200 f.

einst die wahre Friedfertigkeit auf Erden kommen? Nicht von Geboten und nicht aus materiellen Erfahrungen. Sie kommt, wie jeder Menschenfortschritt, aus der Erkenntnis.“[274]

Gemeint ist hier die jedem Menschen grundsätzlich mögliche Erkenntnis, dass persönliche starke Wertungen gegenüber allgemeinen Geboten und materiellen Gegebenheiten zu autonomen Entscheidungen befähigen. Hesse schreibt bezüglich dieser Autonomiefähigkeit auch von einer „geheimen Göttlichkeit“[275], doch schließt das für ihn die gleichfalls bestehende Möglichkeit einer immanenten Begründung der Autonomie keineswegs aus. Letztlich ist für ihn nicht die Frage nach dem Ursprung der Autonomie entscheidend, sondern die Tatsache, dass mit ihrer Erkenntnis zugleich die Aufforderung einhergeht, persönlichen Überzeugungen gemäß zu handeln. Diese Erkenntnis ist demnach Voraussetzung für die Entstehung eines autonomen Gewissens. Ihr widmet Hesse das Schlussbild seines Romans, in dem Sinclair sich über einen „schwarzen Spiegel“ neigt und darin sein „eigenes Bild“ erkennt. Es gleicht Demian, seinem „Freund und Führer“.[276] Doch dieser ist nicht mehr am Leben. Damit wird deutlich, dass er lediglich als *daimonion*, als Vorstufe und Initiant des Gewissens figurierte, nicht als Gewissen oder Stimme des Gewissens selbst. Eine Briefstelle kann diese Annahme bestätigen: „Der ›Führer‹ ist ja immer nur eine Figur, das Richtige ist schon in uns drinnen, es wird vom Führer nur geweckt. […] darum muß Demian am Ende auch verschwinden und in Sinclair eingehen, da er den Führer, oder doch diesen, nimmer braucht.“[277] Ein vollständig autonomes Gewissen wird Sinclair daher erst mit dem Tod seines Freundes zuteil. Demian als Figuration des Anderen im Selbst gab ihm immer wieder Anstoß zu reflexiven und kreativen Auseinandersetzungen mit seinem inneren Konflikt zwischen Forderungen der Moral und persönlichen starken Wertungen. Dadurch wurde nicht nur die Projektion dieses Konflikts nach außen vermieden, sondern auch ein Prozess der Selbsterkenntnis als stetiger Abgleich von moralischen Normen und moralischen Gefühlen in Gang gesetzt. Die Begegnung mit Demian, die diesen Prozess symbolisch figurierte, führte Sinclair zur Entdeckung seines autonomen Gewissens.

[274] *Krieg und Frieden.* (Erstdruck in *Neue Zürcher Zeitung* am 06.10.1918 unter dem Titel *Gedanken*) – PdG, S. 271-274. Nachweis S. 273.
[275] *Krieg und Frieden.* – PdG, S. 273.
[276] *Demian*, S. 365.
[277] Brief vom 04.11.1920 an seine Schwester Adele. – DB Bd. 3, S. 373 f. Nachweis S. 374.

4.2 Siddhartha

Die Entdeckung des autonomen Gewissens bringt es mit sich, dass zwar die Ebene der moralischen Normen für die Ausrichtung persönlichen Handelns nicht mehr als maßgebend und verbindlich angesehen werden muss, doch ist das Individuum damit keineswegs aus der Verantwortlichkeit für sein Handeln in der Welt entlassen. Vielmehr wird es gerade durch seine Autonomie vor die Frage nach der Verantwortung für die ihm eigene Fähigkeit zu moralischer Selbstbestimmung gestellt. Autonomes Handeln ist also nicht gleichzusetzen mit Beliebigkeit und Willkür, sondern erfordert die (Wieder-)Herstellung einer unter Achtung der Würde und Freiheit der Anderen vertretbaren Ordnung des Verhältnisses von Selbst und Welt. Am Beispiel Emil Sinclairs demonstrierte Hesse dieses Erfordernis anhand der Suche des Protagonisten nach denjenigen Werten, die sein Gewissen aus persönlicher innerer Überzeugung und nicht aus Gehorsam gegenüber Weisungen von außen verpflichteten. Die Notwendigkeit dieser Suche war der Tatsache geschuldet, dass äußere Autoritäten (Eltern, Erzieher, Geistliche und mit ihrer Kriegsbejahung auch die staatliche Obrigkeit) in ihrer normativen Funktion fragwürdig geworden waren. In diesem Fragwürdigwerden moralischer Instanzen spiegelt der Roman aber nicht zuletzt die Erfahrungen vieler, vor allem junger Kriegsgefangener und -heimkehrer wider. Durch den Ersten Weltkrieg und den Zusammenbruch sozialer Ordnungen in seiner Folge wurde die Brüchigkeit jener Werte- und Normensysteme sichtbar, die mehr dem Erhalt ihrer selbst als dem Erhalt eines guten Lebens dienten. Entweder fand sich hinter deren äußerer Erscheinung keine Notwendigkeit mehr für ihre Begründung oder es wurde nur noch im Namen von Werten und Normen, aber nicht mehr im Sinne ihrer ursprünglichen Begründung gehandelt. So mussten nicht zuletzt unter ethischen Gesichtspunkten neue „Grenzbereiche der Erkundung“ betreten werden, um das beschädigte Vertrauen des Selbst in die Beschaffenheit der Welt – die von Taylor so genannte „Krise der Bejahung“ – zu überwinden.[1] Der moralischen Haltlosigkeit gesellschaftlicher Institutionen mussten individuelle Vorstellungen des Guten als Grundlage neuer Ordnungen entgegengestellt werden.

Dieses Entgegenstellen ist Aufgabe des autonomen Gewissens. Angesichts des Chaos entwarf Hesse mit *Demian* ein Modell für die Rolle des Gewissens als innerem Kompass in Zeiten der Krise und verwies damit auf die Bedingung der Möglichkeit einer Wiederherstellung der Verbindung mit den Quellen der Moral. Jedoch warnt er davor, sich allein aufgrund der mehr oder weniger überzeugenden Formulierung dieses Modells blind seinem Rat anzuvertrauen oder ihm gar die Autorität anzumaßen, neue Ordnung im Haltlosen zu stiften.

[1] Vgl. Taylor 1994 [1989], S. 679 und 777.

Wie Demian gegenüber Sinclair, so sieht sich auch Hesse nicht als leitende Instanz in Gewissensfragen. Einem Leser schreibt er diesbezüglich: „Ich bin *kein* Führer, und will und darf keiner sein.“ Auch seinen Schriften gesteht Hesse lediglich zu, auf die Bedingungen der Möglichkeit einer neuen Verbindung mit den Quellen der Moral zu verweisen:

> Meine Bücher führen den Leser, wenn er willig ist, bis dahin, wo er hinter den Idealen und Moralen unserer Zeit das Chaos sieht. Wollte ich weiter ›führen‹, so müßte ich lügen. Die Ahnung der Erlösung, der Möglichkeit das Chaos neu zu ordnen, kann heute keine ›Lehre‹ sein, sie vollzieht sich im unaussprechbaren innersten Erleben Einzelner.[2]

Der letzte Satz greift ein Grundthema aus *Siddhartha* (1922) auf: keine Lehre, und sei sie noch so elaboriert, befreit von der Notwendigkeit individueller Erfahrungen und Wertungen, um dem Leben Sinn und Ordnung zu verleihen. Für das moralische Denken und Handeln der Nachkriegszeit scheint es jedoch nicht selbstverständlich, aufgrund eigener Gedanken und Urteile Pläne für eine persönliche oder auch politische Zukunft zu schmieden. Lieber hält man sich an fertige Programme. Auch Hesse ist von dieser Versuchung nicht frei und dennoch sieht er im bestehenden Chaos mehr Chancen als die, nach bekannten Rezepten zu kochen. Mit *Siddhartha* wird er den Versuch unternehmen, im Widerstreit der Meinungen und Konfessionen seinen eigenen Glauben zu formulieren.[3] Nicht zufällig wendet er sich in seinen politischen und essayistischen Schriften der Nachkriegszeit aber auch jenen beiden Autoren zu, die nach Einschätzung Charles Taylors in den „Konflikten der Moderne“ die Grenzbereiche des zersplitterten theistischen Horizonts am profundesten nach neuen Moralquellen erkundet haben: Dostojewski und Nietzsche.[4] Angedeutet wird dies bereits in einer Aussage Demians, der sein Selbst- und Weltvertrauen in je unterschiedlichen Offenbarungen einer die Ebene der Werte und Normen fundamentierenden Ordnung des Guten bestätigt findet: „Es stand in Jesus, es stand in Nietzsche. Für diese allein wichtigen Strömungen […] wird Raum sein, wenn die heutigen Gemeinschaften zusammenbrechen.“[5]

Dass sich Hesse in seinen nach *Demian* verfassten Essays auf die Ethik des Wohlwollens nicht ausschließlich und direkt in der Überlieferung des Evangeliums, sondern auch

[2] Brief an Manuel Gasser vom 17.10.1928. – DB Bd. 4, S. 294. Hervorhebung im Original.

[3] Vgl. „Ich habe nicht nur in Aufsätzen gelegentlich Bekenntnis abgegeben, sondern ich habe auch einmal, vor etwas mehr als zehn Jahren, den Versuch gemacht, meinen Glauben in einem Buche niederzulegen. Das Buch heißt ›Siddhartha‹ […],“ – *Mein Glaube* [1931], in: SW Bd. 12, S. 130-134. Nachweis S. 130.

[4] Taylor begründet seine Einschätzung mit dem Hinweis auf die Ethik des Wohlwollens, der in der christlichen Nächstenliebe ihre wirksamste kulturelle Ausprägung zuteil wurde. Einer der wesentlichen „Konflikte der Moderne“ sei jedoch das Verschwinden ihrer Begründung durch die Reduktion teils auf die Haltung instrumenteller Vernunft teils auf im Namen der Ethik des Wohlwollens trotz logischer Unvereinbarkeit verübte Grausamkeiten. Dostojewski und Nietzsche sieht Taylor angesichts dieser Konflikte auf der Suche nach Möglichkeiten, Grausamkeiten gegen sich oder andere zu verhindern. Vgl. Taylor 1994 [1989], S. 891 ff.

[5] *Demian*, S. 342.

indirekt über die Schriften Dostojewskis bezieht, mag damit zusammenhängen, dass er durch eine Publikation seines Vaters erfahren musste, wie unter Berufung auf die heilige Schrift zu Hass und Gewalt aufgerufen werden kann.[6] Zudem liefert Hesse einen weiteren Hinweis auf das Verfahren der indirekten Mitteilung für seine eigene literarische Ethik. In *Siddhartha* wird er es in das Gewand einer *indischen Dichtung* kleiden, um dem Grundgedanken der Liebe zur Schöpfung neben dem christlichen auch andere Wege der Herleitung zu öffnen. Nicht gänzlich abgesondert, aber in einem für Hesse dialektischen Verhältnis der Spannung zur Ethik des Wohlwollens steht die zweite der von Demian genannten „Strömungen", der Einfluss Nietzsches. Er ist bereits in Hesses *Traumtagebuch der Psychoanalyse* nachweisbar, wo er „Nietzsches geistig-moralische Struktur" als „mit der meinigen sehr verwandt" beschreibt. Auch seine jugendliche „Ablehnung des Christlichen und des Mitleids" findet er bei Nietzsche bestätigt, nicht ohne hinzuzufügen: „erst ziemlich später fand eine Art Rückkehr zu Mitleid und Christentum statt."[7] Für die unmittelbare Nachkriegszeit scheint also das Verhältnis zu Nietzsche bereits ein ambivalentes zu sein. Dennoch verfasst Hesse Ende Januar 1919 mit der Flugschrift *Zarathustras Wiederkehr* sein inhaltlich wie formal-stilistisch stark an Nietzsche angelehntes *Wort an die deutsche Jugend*. Wie die Analyse dieses Essays gezeigt hat, entsprechen die dort postulierten Inhalte (Befreiung von fremden Lehren, Hören auf die innere Stimme) jedoch in keiner Weise der imperativen Form ihrer Aussage.[8] So verwendet Hesse den Namen Nietzsches in seinen essayistischen Schriften der Nachkriegszeit, um an den Vorrang der „persönlichen Aufgabe" vor dem „sozialen Gewissen" oder an die Vorzüge des „Antideutschen" gegenüber patriotischem Untertanengeist zu mahnen.[9] Damit stehen aber auch diese Tugenden den Leserinnen und Lesern unter dem Druck des Imperativs und nicht kraft eigener Erkenntnis vor Augen. Für die Entwicklung eines autonomen Gewissens sind sie auf diese Weise wenig fruchtbar.

Über diese formalen Mängel hinaus gibt es zudem einen inhaltlichen Grund, der Hesse von einer weiteren Beschäftigung mit Nietzsche absehen lässt. Wie bereits angedeutet, ist es dessen Ablehnung von Mitleid und Nächstenliebe. Hesses Versuch, sich mit *Zarathustras Wiederkehr* „von der Heroik des Übermenschen zu lösen und […] ins Christlich-Humane zu wenden",[10] kann über diesen dunklen Punkt nicht hinwegtäuschen.[11] Er muss andere Antworten auf das zerrüttete Verhältnis des Selbst zur Welt finden und sucht sie u.a. bei jenem

[6] Johannes Hesse: *Die Bibel als Kriegsbuch*. Stuttgart: Verlag der Evangelischen Gesellschaft 1916. – Gegen die Tendenz unter Künstlern und Intellektuellen, publizistisch an der deutschen Kriegspropaganda mitzuwirken, hat Hermann Hesse bereits 1914 in seinem Aufsatz *O Freunde, nicht diese Töne* protestiert. Vgl. PdG, S. 42-46.
[7] Vgl. die Einträge vom 12. und 29. September 1917. – SW Bd. 11, S. 498 und 518.
[8] Vgl. Kap. 3.2, S. 125.
[9] Vgl. Brief an Johann Wilhelm Muehlon vom 11.03.1919, in: PdG S. 344-346, sowie Hesses Rezension *Nietzsche. Von Ernst Bertram.* (*Vivos voco*, Oktober 1919) in: SW Bd. 18, S. 87 f.
[10] Bloch 2016, S. 83.

Romancier, den Charles Taylor als zweiten großen Erkunder der Grenzbereiche des zersplitterten theistischen Horizonts ausmacht: Dostojewski. Ihm wird von der Jugend und nicht zuletzt den Hesse gegenüber meist jüngeren Kolleginnen und Kollegen der expressionistischen Dichtung offenbar mehr Vertrauen geschenkt als Nietzsche.[12] Allerdings zieht Hesse mit Letzterem auch wieder eine Parallele zu Dostojewski, indem er beide als Vorläufer der modernen Psychologie kennzeichnet.[13] Von der Psychologie verspricht er sich wiederum die Erkenntnis des Zusammenhangs von persönlicher Freiheit und gesellschaftlicher Verantwortung als Grundlage einer erhofften geistigen und moralischen Erneuerung der Jugend und jungen Literatur.[14] Diesen Gedanken präzisiert Hesse in seinem *Gespräch über die Neutöner* (1920):

> Die erste Hälfte der Erkenntnis […] bedeutet, daß man sich selbst als eine Person erkennt, mit Rechten, mit Kräften, mit Trieben, die alle im Widerspruch mit dem stehen, was die Väter und Gesetzgeber von uns fordern. Diese Hälfte also macht uns zu Aufrührern. Die zweite Hälfte aber besteht darin, daß man sich selbst als Teil der Menschheit erkennt, und daß man einsieht, die höchste Befriedigung auch des Persönlichen finde man nur da, wo man sich nicht gegen die Menschheit stemmt, sondern ihre Bahn willig mit beschreibt.[15]

Mit knappen Worten ist hier eine Stufenfolge moralischer Entwicklung skizziert, deren erste Hälfte Hesse mit dem Rebellischen, mit Nietzsche und *Zarathustra* verbindet, die zweite Hälfte aber mit Dostojewski. Dazu bedarf es einer näheren Erklärung, zumal hinsichtlich Hesses Verwendung des Begriffs „Menschheit", auf den weiter unten zurückzukommen sein wird.[16] Zunächst ist jedoch festzuhalten, dass er sein *Gespräch über die Neutöner* als letzten von drei Aufsätzen in dem Band *Blick ins Chaos* (1920) publiziert. Der Titel macht bereits deutlich, dass er die Auseinandersetzung mit dem häufig als chaotisch erfahrenen menschlichen Inneren bezweckt, wie sie in seinen Augen auch die Psychologie betreibt. Allerdings möchte er ebenso wie diese nicht in dessen Betrachtung verharren, sondern aus dem Chaos neue Ordnung schöpfen. Wie im Zitat oben bereits angedeutet, soll die Freiheit der Person

[11] Vgl. „Aber ich sage euch: man muß wehtun und Weh leiden können, wenn man auf der Seite des Lebens stehen und in der Welt sich halten will. Die Welt ist kühl und ist kein heimatlicher Brutort, wo man in ewiger Kindheit in geborgener Wärme sitzt. Die Welt ist grausam, sie ist unberechenbar, sie liebt nur Starke und Gewandte, sie liebt die, die sich selber treu bleiben." – *Zarathustras Wiederkehr*, in: PdG, S. 296-321. Nachweis S. 317.

[12] Vgl. „Daß die europäische, zumal die deutsche Jugend Dostojewski als ihren großen Schriftsteller empfindet, nicht Goethe, auch nicht einmal Nietzsche, das scheint mir für unser Schicksal entscheidend. Sieht man daraufhin die jüngste Dichtung an, so findet man überall eine Annäherung an Dostojewski, mag sie auch oft bloß Nachahmung sein und kindlich wirken." – *Die Brüder Karamasoff oder der Untergang Europas*. *Einfälle bei der Lektüre Dostojewskis.* (*Neue Rundschau*, März 1920), in: SW Bd. 18, S. 125-140. Nachweis S. 126.

[13] Vgl. *Die jüngste deutsche Dichtung*. (*Wissen und Leben*, Zürich 01.02.1920) – SW Bd. 14, S. 363-366. Nachweis S. 366.

[14] Vgl. ebd.

[15] Hermann Hesse: *Gespräch über die Neutöner*. In ders.: *Blick ins Chaos. Drei Aufsätze*. Bern: Verlag Seldwyla 1920. S. 30-43. Nachweis S. 42 f.

[16] Vgl. S. 269 f.

auch deren freie Entscheidung für den Dienst an den Mitmenschen ermöglichen. In historischen Krisenzeiten, so Hesses Credo, erfolgt auf diese Weise nicht nur eine innere, sondern auch eine Erneuerung gesellschaftlicher und moralischer Ordnung. Hier kommen nun die beiden anderen Aufsätze aus *Blick ins Chaos* ins Spiel. Beide handeln von Romanen Dostojewskis. Der erste, *Die Brüder Karamasoff oder der Untergang Europas*, sucht die Wurzeln dieser Erneuerung im aus Hesses Sicht „›asiatische[n]‹ Ideal“[17] des Bejahens moralischer Gegensätze. Der zweite, *Gedanken zu Dostojewskis „Idiot“*, veranschaulicht diese Gegensätzlichkeit an einer konkreten Textstelle, dem Aufeinandertreffen der bürgerlich-konservativen Hautevolee mit der rebellisch-progressiven Jugend am Krankenlager des Fürsten Myschkin und zieht in dessen Bejahung beider unterschiedlicher Interessen eine Parallele zur Gestalt Jesu und seiner Begründung einer neuen moralischen Ordnung im Zeichen der Selbst- und Nächstenliebe. Beiden Aufsätzen ist zudem die dialektische Bezugnahme auf *Zarathustras Wiederkehr* gemeinsam.[18] Aber auch untereinander weisen sie starke inhaltliche Bezüge auf, die im Wesentlichen in vier Parallelen zusammengefasst werden können.

Die erste Parallele liegt im „Geheimnis“, das die Brüder Karamasow und auch den Fürsten Myschkin umgibt. Hesse kennzeichnet es für erstere als Fähigkeit, ihre Triebe durch den vertrauten Umgang mit dem Chaos wie einen bösen Gaul vor einen guten Karren zu spannen.[19] Die freie Entscheidung für das Gute angesichts unendlicher Möglichkeiten beschreibt er als Zeichen geistiger Autonomie und gibt hier auch den entscheidenden Hinweis für sein Weiterdenken über Nietzsche hinaus.[20] Dieser autonome Umgang mit dem Chaos wird ebenso in Fürst Myschkins „Geheimnis“ sichtbar, das ihn trotz seiner Ablehnung jeglicher Ordnung „als lieber, schüchterner Mensch voll Kindlichkeit und Anmut, voll guter Treuherzigkeit und selbstloser Gutmütigkeit“ agieren lässt.[21] Eine zweite Parallele der beiden Aufsätze besteht in der Kennzeichnung des Chaos als menschliches Unbewusstes, mit welchem die Brüder Karamasow, die „beständig mit ihrer Seele zu tun haben“, in dauerhafter, Fürst Myschkin in

[17] *Die Brüder Karamasoff oder der Untergang Europas.* – SW Bd. 18, S. 126.
[18] Vgl. „Wie sehr die ganze Arbeit seit dem Zarathustra-Büchlein in sich zusammenhängt, bis in meine letzte Arbeit (über Dostojewski) hinein, wie das alles in sich notwendig begründet ist und nicht gewollte, sondern wie vorbestimmte Wege geht, das werden die Freunde erst später überblicken können, heute ist es mir selbst oft noch erstaunlich.“ – Brief an Mathilde Schwarzenbach vom 30.12.1919, in: GB Bd. 1, S. 433 f. sowie DB Bd. 2, S. 295 f., Nachweis S. 296.
[19] Vgl. SW Bd. 18, S. 132 und 133 f. – Dieses Motiv geht zurück auf Platons Seelenrosse-Gleichnis in *Phaidros*, 245c-257c. Zum Wortlaut bei Hesse vgl. Kap. 3.5, Zitat zu Anm. 71.
[20] Hesse bezieht sich dabei auf „jenes edelste Gelöbnis des Zarathustra: ›Allem Ekel gelobte ich einst zu entsagen!‹ Aber siehe, die Brüder Aljeschas treiben diesen Gedanken noch weiter, sie gehen diesen Weg noch entschiedener, […] so daß mehr und mehr alles Feststehende wieder zweifelhaft wird, und mehr und mehr der Heilige Aljescha weltlicher, die weltlichen Bücher heiliger, und der verbrecherischste und zügelloseste Bruder, Dmitri, gerade zum heiligsten, zum empfindlichsten und innigsten Vorahner einer neuen Heiligkeit, einer neuen Moral, eines neuen Menschentums würde.“ – SW Bd. 18, S. 127.
[21] Vgl. SW Bd. 18, S. 119.

temporärer Verbindung stehen.[22] Die dritte Parallele findet sich in der Veränderung des Denkens, die durch diese Verbindung vonstatten geht. Für die Karamasows besteht sie in einem Prozess der Auflösung streng binär aufeinander bezogener Gegensätze (gut – böse, richtig – falsch etc.) und lässt Hesse zur Kennzeichnung der sich dieser Auflösung bewussten Persönlichkeit auf das bereits in *Demian* verwendete Symbol des Demiurg bzw. Abraxas zurückgreifen.[23] Fürst Myschkin denkt ebenfalls jenseits binärer Gegensätze, wird aber nicht im Zeichen des Demiurg charakterisiert. „Sein Denken ist jenes, das ich das ›magische‹ nenne", schreibt Hesse und begründet seine Wortwahl wie folgt: „Er hat nicht nur seltene und bedeutende Gedanken und Einfälle […], sondern ist, einmal oder einigemal, auf der magischen Grenze gestanden, wo alles bejaht wird, wo nicht nur der entlegenste Gedanke wahr ist, sondern auch das Gegenteil jedes solchen Gedankens."[24] Die vierte Parallele erweist sich schließlich in den Konsequenzen dieses Denkens – der „wahnsinnige[n] Zweifelhaftigkeit jedes Glaubens" bei den Karamasows, der Einsicht in die Vergeblichkeit der Nachahmung fremder Lehren bei Myschkin[25] – und offenbart sich nach genanntem Blick ins Chaos als „Neugeburt" bzw. Neuorientierung, „um aufs neue Schöpfung, Wertung, Teilung der Welt vornehmen zu können."[26]

Diese Neugeburt oder Neuorientierung steht wiederum im Zeichen der ersten Parallele: des „Geheimnisses", sich trotz der Gleichwertigkeit aller moralischen Gegensätze, trotz der Möglichkeit des Nihilismus und der Barbarei, für die gute Tat im Sinne der Selbst- und Nächstenliebe zu entscheiden. Mit *Siddhartha* wird Hesse versuchen, die Suche nach den Gründen für diese Entscheidung als Erzählung zu formulieren. Einige Themen und Motive aus seinen Dostojewski-Aufsätzen wird er dafür wieder aufgreifen, so z.B. Myschkins Erkenntnis, dass von jeder Wahrheit das Gegenteil gleichfalls wahr ist oder die entsprechende Haltung der Karamasows, „ebenso leicht Verbrecher wie Asketen" werden zu können.[27] Es scheint, als ob erst diese Erkenntnis oder Haltung erreicht werden müsste, um wirklich frei zu entscheiden. Nach Hesses Sicht teilen sich Nietzsche und Dostojewski in diesen Punkt gleichermaßen. Nur die Konsequenzen fallen unterschiedlich aus. Nietzsches Ansinnen geht dahin, die Spannung zwischen der moralischen Haltung des Selbst zum amoralischen Zustand der Welt durch die Umkehrung starker Wertungen aufzulösen und von der Ethik des Wohlwollens abzusehen. Dostojewskis Figuren hingegen versuchen, trotz des amoralischen Zu-

[22] Vgl. SW Bd. 18, S. 132 (Karamasows) und 117 (Myschkin).
[23] SW Bd. 18, S. 129.
[24] SW Bd. 18, S. 116 f.
[25] SW Bd. 18, S. 134 (Karamasows) und S. 120 (Myschkin).
[26] SW Bd. 18, S. 97 f.: *Die Brüder Karamasow*. (*Vivos voco*, Nov./Dez. 1919), Zitat S. 98 und SW Bd. 18, S. 120 (Myschkin).
[27] *Die Brüder Karamasoff oder der Untergang Europas.* – SW Bd. 18, S. 134.

stands der Welt allein anhand der starken Wertungen des Selbst die Ethik des Wohlwollens aufrechtzuerhalten.[28]

Nicht nur die zeitliche Nähe der Niederschrift seiner Dostojewski-Aufsätze zum Beginn der Arbeit an *Siddhartha*[29] lässt erkennen, welcher der beiden Perspektiven Hesse zuneigt. Auch die meisten seiner politischen Artikel seit Abschluss des *Demian* weisen deutliche Züge einer Ethik des Wohlwollens auf. Selbst *Zarathustras Wiederkehr* ist bis zu einem gewissen Punkt Teil dieser Tendenz, wenn man den Text als Plädoyer für die Entscheidungsfreiheit der einzelnen Person in Zeiten brüchiger Wertstrukturen versteht. Es scheint, als ob auf der Suche nach Orientierung im Meer des Chaos die von Demian mit Nietzsche und Jesus identifizierten „Strömungen" nun in einen großen Strom münden: den Strom der Menschheit. Mit diesem Begriff verbindet Hesse seine Hoffnung auf eine neue Wertordnung im Zeichen der Brüderlichkeit und Liebe. Doch handelt es sich keineswegs um ein einfaches, durch bloße Proklamation in tätige Verwirklichung transponierbares Ideal. Wesentliche Voraussetzung seines Erstrebens ist die Erkenntnis der möglichen Teilhabe jedes Menschen an seiner Erfüllung. Wie bereits in *Demian* steht es „in den einzelnen geschrieben", ist der „Weg zu sich selber hin" zugleich als „Wurf der Natur nach dem Menschen" zu verstehen.[30] Der Weg der Menschheit zu Frieden und Liebe ist nach Hesses Sicht wesentlich an dessen intrinsische Bejahung durch die einzelne Person gebunden. Voraussetzung dieser Bejahung ist wiederum die persönliche Erkenntnis, der Möglichkeit seines Beschreitens jederzeit teilhaftig zu sein. Deutlich wird dies bereits in dem kurz vor Kriegsende publizierten Aufsatz *Krieg und Frieden*, der hier stellvertretend für viele weitere Artikel zitiert sei, in denen Hesse sich über seine Vorstellungen einer Entwicklung der Menschheit zum Frieden hin äußert:

> Woher aber wird vielleicht doch einst die wahre Friedfertigkeit auf Erden kommen? Nicht von Geboten und nicht aus materiellen Erfahrungen. Sie kommt, wie jeder Menschenfortschritt, aus der Erkenntnis. […] Es ist die Erkenntnis des Lebendigen in uns, in jedem von uns, in mir und dir, des geheimen Zaubers, der geheimen Göttlichkeit, die jeder von uns in sich trägt. […] Der Inder sagt ›Atman‹, der Chinese sagt ›Tao‹, der Christ sagt ›Gnade‹.[31]

Mit Atman, Tao und Gnade nennt Hesse drei Erscheinungsformen des Göttlichen im Strom der Menschheit. In *Siddhartha* wird er versuchen, sie im Denken und Handeln einer Einzelfigur zu veranschaulichen. Die Gestalten der Karamasows, des Fürsten Myschkin und

[28] Vgl. die Ausführungen zu Charles Taylors Interpretation der beiden genannten Autoren, Kap. 1.2, S. 42 f.
[29] Die beiden Dostojewski-Aufsätze schrieb Hesse im Oktober und November 1919, mit der Niederschrift des *Siddhartha* begann er im Dezember desselben Jahres. Vgl. Volker Michels (Hg.): *Materialien zu Hermann Hesses ›Siddhartha‹. Erster Band.* Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag [9]2016. S. 36
[30] *Demian*, S. 342 und 236.
[31] *Krieg und Frieden.* (*Neue Zürcher Zeitung*, 06.10.1918) – PdG, S. 256-258. Nachweis S. 258.

bis zu einem bestimmten Punkt auch des Zarathustra sind gewissermaßen seine Gewährsleute für die Möglichkeit ihrer Verwirklichung im Zeichen persönlicher Freiheit und friedlichen Zusammenlebens. Mit *Siddhartha* wird Hesse ihnen in den Wirren der Nachkriegszeit seine eigenen Vorstellungen der „Verantwortung, die jede Freiheit bedeutet“[32] zur Seite stellen. Wie im Folgenden gezeigt werden soll, setzt die im Glauben an eine friedliche Menschheit erstrebte Integrität von Selbst und Welt gegenüber seinem letzten Roman eine grundlegende Neugestaltung der sprachlichen Mittel, der Erzählhaltung sowie der Wahl der Gattung voraus. Auf allen drei Ebenen des Ausdrucks lässt sich mit Charles Taylor die Intention einer „Transfiguration“[33] erkennen, welche die „Krise der Bejahung“ im Erleben der Figuren überwindet.

4.2.1 Formale Neugestaltung: Sprache, Erzählhaltung, Gattung

In *Mein Glaube* schreibt Hesse rückblickend, dass „›Siddhartha‹ nicht die Erkenntnis, sondern die Liebe obenan stellt, daß er das Dogma ablehnt und das Erlebnis der Einheit zum Mittelpunkt macht […].“[34] Damit benennt er zwei zentrale Begriffe, die für die formale Gestaltung seiner Erzählung als grundlegend gelten können: Erkenntnis und Erlebnis. Im Mittelpunkt der Erkenntnis steht für den Protagonisten das, was Hesse bereits in *Krieg und Frieden* als „Göttlichkeit, die jeder von uns in sich trägt“ bezeichnet und gleich auf der ersten Seite des *Siddhartha* mit der hinduistischen Vorstellung des Atman verknüpft.[35] Die Vermittlung und persönliche Zueignung dieser Erkenntnis ist aber an ihr individuelles Erlebnis gebunden und in abstrakten begrifflichen Kategorien kaum fassbar, vielmehr jedoch in ihrer sinnlichen Anschauung. Dass Hesse der Form mindestens ebensoviel Bedeutung einräumt wie dem Inhalt, ist aber nicht nur Ausdruck seines ästhetischen Empfindens, sondern auch seiner literarischen Ethik. Denn die Möglichkeit einer rein auf den Inhalt zielenden Lehre der Erkenntnis des menschlichen Anteils am Göttlichen ist ihm kein Anliegen, an ihrer in abstrakten Begriffen formulierten Mitteilbarkeit hegt er starke Zweifel. Mit dem Dilemma der direkten Mitteilung ist er bereits seit den Anfängen seiner Märchenerzählungen befasst, in denen er statt eines „erdachten Findens“ das „erlebte Suchen“ einer höheren Wirklichkeit darzustellen versucht.[36] In den Märchen geht Form vor Inhalt, ist das Erlebnis der Suche gegenüber der abstrakten Beschreibung ihrer Resultate sogar als höherwertig einzustufen. Allerdings bedingt diese Priorisierung ein weiteres Dilemma: die Suche selbst darf gar kein Ziel verfolgen, sonst

[32] *Zu „Klingsors letzter Sommer“* [1938] – SW Bd. 12, S. 210-213. Nachweis S. 210.
[33] Vgl. die Ausführungen in Kap. 1.2, S. 38 ff.
[34] *Mein Glaube* [1931] – SW Bd. 12, S. 130-134. Nachweis S. 132.
[35] *Siddhartha*, S. 373.
[36] Vgl. Kap. 4.1, Anm. 23.

ist sie Mittel zum Zweck und findet ihr Resultat lediglich in Sichtweite bereits betretener Pfade. Mit dieser Problematik scheint sich Hesse während der Arbeit an seinem Roman intensiv beschäftigt zu haben, wie in Siddharthas Worten an Govinda deutlich wird:

> Wenn jemand sucht […] dann geschieht es leicht, daß sein Auge nur noch das Ding sieht, das er sucht, daß er nichts zu finden, nichts in sich einzulassen vermag, weil er nur immer an das Gesuchte denkt, weil er ein Ziel hat, weil er vom Ziel besessen ist. Suchen heißt: ein Ziel haben. Finden aber heißt: frei sein, offen stehen, kein Ziel haben. Du, Ehrwürdiger, bist vielleicht in der Tat ein Sucher, denn, deinem Ziel nachstrebend, siehst du manches nicht, was nah vor deinen Augen steht.[37]

Indem er weder „erdachtes Finden" noch „erlebtes Suchen", sondern vielmehr ein „erlebtes Finden" als Ausweg aus dem Dilemma zielgerichteten Strebens nach Erkenntnis einer höheren Wirklichkeit betrachtet, geht Hesse an dieser Stelle einen entscheidenden Schritt über die Perspektive seiner Märchen hinaus. Wie im Verlauf der Romanhandlung gezeigt wird, ist die von Siddhartha gesuchte höhere Wirklichkeit in der materiellen Welt bereits angelegt. Die Suche nach ihr erweist sich auch weniger in einem geistigen Streben nach ihrer Erkenntnis, sondern vielmehr im Erleben und Sich-Öffnen für die Wunder der alltäglichsten Erscheinungen und Begebenheiten. Dieses Erleben des Wunderbaren und Göttlichen setzt eine bestimmte Haltung der Figuren voraus, die im Roman als Lauschen oder Zuhören bezeichnet wird und in erster Linie dem Vernehmen jener Stimmen gilt, die sich im Rauschen des Flusses zur „Musik des Lebens" vereinigen oder durch ihr Verstummen Siddhartha beinahe in den Tod führen.[38] Der Begriff der Stimme dient somit auf formaler Ebene als Metapher, auf Handlungsebene als Medium der Offenbarung jener höheren Wirklichkeit, die Hesse mit der „Erkenntnis des Lebendigen in uns" verbindet und im Roman als Erlebnis der Vollendung bzw. Aufhebung der Spannung zwischen Selbst und Welt gestaltet. Dieses Erlebnis kann auch mit dem Begriff der Epiphanie umschrieben werden, wie ihn Theodore Ziolkowski unter Bezugnahme auf James Joyce in die *Siddhartha*-Forschung einführt. Ziolkowski versteht unter Epiphanie ein

> Symptom für die moderne Abkehr vom Realismus und die Hinwendung zu einem neuen Mystizismus. Sie enthüllt, in einer plötzlich hervorbrechenden Durchleuchtung, die integrale Einheit eines gegebenen Objekts […] und ermöglicht dem Beobachter, in eine direkte, liebende Beziehung zu dem derart neu erkannten Gegenstand zu treten.[39]

---

[37] *Siddhartha*, S. 463.
[38] Vgl. *Siddhartha*, S. 461 und 429 f.
[39] Theodore Ziolkowski: *Siddhartha – Die Landschaft der Seele*. [1965] In: *Materialien zu Hermann Hesses ›Siddhartha‹. Zweiter Band*, hg. v. Volker Michels. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag [8]2016. S. 133-161. Nachweis S. 154. Eine ähnliche Verwendung des Epiphanie-Begriffs ist in der *Siddhartha*-Rezeption nachzuweisen bei Volker Wehdeking: *Hermann Hesse, Carl Gustav Jung und Thomas Mann. Die intertextuellen Bezüge in der*

Als Beispiele epiphanischer Erlebnisse nennt Ziolkowski Siddharthas „Erwachen“ im gleichnamigen Schlusskapitel des ersten Teils sowie dessen und Govindas Offenbarwerden der Vollkommenheit der Schöpfung in den beiden letzten Kapiteln des Romans.[40] Bezüglich Govindas Schluss-Vision schreibt auch Helmut Winter von einer Epiphanie, die er ebenfalls unter Berufung auf James Joyce als „plötzliche Wahrnehmung des Wesens der Dinge hinter ihrer äußerlichen Wirklichkeit“ versteht.[41] Vor diesem Forschungshintergrund stellt Heribert Kuhn die Anwendung des Epiphanie-Begriffs auf die genannten Textstellen wegen ihres Mangels an Plötzlichkeit allerdings in Frage und macht geltend, dass sich Siddharthas Offenbarungs-Erlebnisse trotz seiner Abwendung von der Lehre Buddhas immer noch innerhalb der buddhistischen Heilserwartung auf Erlösung vom Leiden bewegten und damit vorhersehbar seien. Zudem kritisiert er die mit dem schematisch erwartbaren Heilsereignis verbundene Vorstellung einer objektiven Zeit, die dem Epiphanie-Verständnis nach Joyce zuwiderlaufen würde. Kuhns größter Einwand besteht jedoch hinsichtlich dessen, was er mit Blick auf das Ende des Romans die „Verallgemeinerbarkeit“ der Epiphanie nennt und konkret in Govindas Teilhabe an Siddharthas subjektiven Offenbarungen feststellt: „Damit wird die Epiphanie vermittelt, ihre radikal subjektive Verfassung ist aufgehoben.“[42]

Doch die Debatte um die Darstellung von Epiphanien in Hesses Erzählungen ist damit nicht abgeschlossen. Gilt für Kuhn das epiphanische Erlebnis als „nicht verallgemeinerbar“,[43] stellt sich dennoch die Frage, warum es überhaupt so häufig Gegenstand literarischer Bearbeitungen ist? Vielleicht erhellt sich dieser Sachverhalt mit einem Blick auf die Bedingungen der literarischen Moderne. Die Epiphanie und mit ihr die epiphanische Literatur sind nämlich nicht von sich aus keiner allgemeinen Aussagen über das Wesen einer höheren Wirklichkeit fähig, sondern die höhere Wirklichkeit selbst ist ihrer allgemeinen Anerkennung und Verbindlichkeit verlustig gegangen. Der „theistische Horizont“, der nach Charles Taylors Diagnose im Laufe des 19. Jahrhunderts zersplittert, liefert nicht mehr den beglaubigten Hintergrund, auf den sich Deutungen eines hinter den Ereignissen verborgenen Sinns zuvor noch stützen konnten. Dadurch werden nicht nur in philosophischen oder naturwissenschaftlichen Diskursen die Grenzbereiche des brüchigen Horizonts nach neuen Sinnangeboten ausgelotet, son-

Erzählprosa des späteren Werks. In: *Hermann-Hesse-Jahrbuch*, Bd. 2. Hg. von Mauro Ponzi. Tübingen: Max Niemeyer Verlag 2005. S. 121-148. Nachweis S. 134. – Sowie ders.: *Epiphanie durch Erlebnis, nicht durch Lehre. Zur ›Indischen Dichtung‹* Siddhartha. In: *›Heimweh nach Freiheit‹. Resonanzen auf Hermann Hesse.* Hg. von J. Ulrich Binggeli. Tübingen: Klöpfer und Meyer 2012. S. 290-301. Nachweise S. 294 und 296 ff.

[40] Ziolkowski [8]2016 [1965], S. 154 f. und 156 f.

[41] Helmut Winter: *Legende und Wirklichkeit. Hermann Hesses indische Dichtung*. [1976] In: Michels (Hg.) [8]2016. S. 272-294. Nachweis S. 283.

[42] Heribert Kuhn: *Kommentar*. In: *Hermann Hesse. Siddhartha.* Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag 1998. S. 129-192. Zur Epiphanie vgl. S. 161-165. Nachweise S. 164.

[43] Kuhn 1998, S. 164.

dern, wie Taylor in seinem Kapitel über die „Epiphanien der Moderne“ ausführlich darlegt, auch auf künstlerischem und literarischem Gebiet:

> Das heißt aber nicht, daß diese Bereiche nichts mehr enthalten, wonach die Dichter vielleicht greifen wollen, um zu sagen, was sie gern sagen möchten, keine Moralquellen, die sie dort erspähen und die sie uns auftun wollen. Vielmehr heißt es, daß durch ihre Öffnung dieses Bereichs, da sie nicht vor einem feststehenden Hintergrund vollzogen wird, eine persönliche Sichtweise artikuliert wird. Das ist eine Sichtweise, an der auch wir womöglich teilnehmen können, solange sie etwas Persönliches bleibt, doch sie kann nie wieder zur Beschwörung öffentlicher Bezüge werden, sofern es nicht zu einer beinahe unvorstellbaren Rückkehr zu einem neuen Zeitalter des Glaubens kommt […].[44]

Die hier beschriebene „persönliche Sichtweise“ entspricht dem modernen Ausdruck einer Epiphanie, den Taylor auch als indirekte bzw. Rahmen-Epiphanie oder „Epiphanie der Zwischenräume“ bezeichnet.[45] Als Beispiel nennt er u.a. Walter Benjamins Begriff der Konstellation mit dem vor allem die persönliche Beziehung zum Gegenstand einer Epiphanie ausgedrückt werden soll, jedoch nicht mehr deren Gegenstand selbst, wie dies noch in der Romantik der Fall war. Im Gegensatz zur romantischen „Epiphanie des Seins“ weist die Rahmen-Epiphanie der Moderne nicht mehr auf die Beschaffenheit einer höheren Wirklichkeit hin, sondern lediglich auf die Möglichkeit ihrer Entdeckung. Damit einher geht eine Neubewertung des Symbolbegriffs, der in der Romantik noch im Mittelpunkt epiphanischer Kunst stand. In der Moderne wird er in gewisser Weise an den Rand gedrängt, indem im Kunstwerk nun nicht mehr das Symbol selbst als Gegenstand epiphanischer Offenbarung gezeigt wird, sondern die Möglichkeit der Erscheinung dessen, was die oder der Betrachtende damit verbindet. Somit ist nicht, wie Kuhn behauptet, die „Auflösung jedes symbolischen Verhältnisses charakteristisch für die Epiphanie“,[46] sondern gerade das Verhältnis des Symbols zum Gegenstand seiner Offenbarung wird zum eigentlichen Gegenstand der epiphanischen Kunst der Moderne. Der Auflösung des theistischen Horizonts entspricht zwar die Auflösung fester symbolischer Deutungsmuster, jedoch nicht die Auflösung symbolischer Bezugnahme an sich. Taylor macht dies am Beispiel der französischen Symbolisten deutlich:

> Seit den Symbolisten gibt es eine Poesie, die etwas zur Erscheinung bringt, indem sie Bilder oder […] Worte nebeneinanderstellt. Die Epiphanie kommt sozusagen aus dem Bereich zwischen den Worten oder Bildern, aus dem zwischen ihnen erzeugten Kraft-

[44] Taylor 1994 [1989], S. 852.
[45] Taylor 1994 [1989], S. 824.
[46] Kuhn 1998, S. 164.

> feld. Sie kommt nicht durch einen zentralen Bezugsgegenstand zustande, den die Worte oder Bilder, indem sie ihre Gestalt verändern, beschreiben.[47]

Dieser Darstellung der modernen Epiphanie als Kunst der Konstellation oder Zusammenstellung auf einen verborgenen Sinn deutender Elemente kommt übrigens auch Hesses Beschreibung der zen-buddhistischen Offenbarungen in *Yüan-wus Niederschrift von der smaragdenen Felswand*, einer Übersetzung seines Vetters Wilhelm Gundert aus dem Japanischen, erstaunlich nahe:

> das Geheimnis, das von den vielen Schichten und Fäden des Buches umkreist und umsponnen wird, ist jenes mit Worten nicht erfaßbare höchste Gut, das Ziel und Anliegen jeder Frömmigkeit. Worte, die daran zu rühren, daran zu mahnen suchen, sind etwa: Seligkeit, Friede, Erlösung, Übertritt aus der Zeit in die Ewigkeit, Nirwana.[48]

Im Folgenden soll gezeigt werden, wie sich auch die moderne Rahmen-Epiphanie auf die formale Gestaltung des *Siddhartha* auswirkt. Ein zentrales Thema des Romans, die Aporie der Mitteilbarkeit von Erkenntnis durch Lehre, setzt deren Inanspruchnahme geradezu zwingend voraus. Die indirekte Epiphanie, der Hinweis auf die Möglichkeit einer Offenbarung, kann nämlich als Versuch verstanden werden, die Leserinnen und Leser zum aktiven Nachvollzug des Geschriebenen und zur Erzeugung des zwischen den Worten liegenden Sinns kraft eigener Erkenntnis anzuregen. Ähnlich der indirekten Mitteilung bzw. Mitteilung in Reflexion bei Kierkegaard kann auch durch die Rahmen-Epiphanie nach Taylor „etwas zum Vorschein kommen, was nur indirekt zugänglich ist: etwas, was der sichtbare Gegenstand als solcher nicht sagen, sondern zu dessen Erkenntnis er uns nur einen Anstoß geben kann.“[49] Deutet sich in *Demian* mit Sinclairs eigensinniger Deutung der Erscheinung Beatrices und dem Aufscheinen einer Leerstelle (Schnee) hinter der Epiphanie des Abraxas bereits eine Überwindung der romantischen Symbolsprache an, so wird in *Siddhartha* formal wie inhaltlich die endgültige Lösung vom Gegenstand der Epiphanie vollzogen. Wie die Analyse der Handlungsebene zeigen wird, ist dies spätestens mit Govindas epiphanischem Erlebnis am Ende des Romans der Fall.[50] Auf formaler Ebene lassen sich in der Gestaltung von Sprache, Erzählhaltung und gattungstypischen Mustern Verfahren der indirekten Epiphanie nachweisen.

[47] Taylor 1994 [1989], S. 806.
[48] Offener Brief an seinen Vetter Wilhelm Gundert [September 1960] – GB Bd. 4, S. 382-386. Nachweis S. 386.
[49] Taylor 1994 [1989], S. 812.
[50] Vgl. die Ausführungen auf S. 318 ff.

4.2.2 Sprache und Musik

Eine persönliche Epiphanie schildert Hesse auf den ersten Seiten seines Tagebuchs der Jahre 1920/21. Der folgende Eintrag ist ungefähr auf Juli 1920 datierbar und dokumentiert nach einem Zustand der Krankheit und Depression – die ihn zu dem Entschluss führte, einen Revolver zu kaufen und sich zu erschießen – den plötzlichen Sinneswandel des Autors:

> Nun, da Pollys [Hesses Papagei, Anm. d. Verf.] Stimme mich geweckt hat, da die Sonne hoch und heiß am weiten Himmel steht, da kein Schnee liegt, da der durchsonnte Fliesenboden mir wohl die Füße erwärmt, nun vergesse ich den Entschluß, ich lasse ihn fallen, und sehe ihm zu, wie er fällt, wie er in ein Wasser untersinkt zu vielen anderen Dingen, anderen Entschlüssen, anderen Vergessenheiten, die ich zu andrer Stunde wieder rufen und aus der grünen Glastiefe hervorziehen werde. Also nochmals drehen sich Erde und Sonne für mich, noch heut und noch lange spiegeln sich Blau und Wolke, See und Wald in meinem lebendigen Blick, nochmals gehört mir die Welt, nochmals spielt auf meinem Herzen ihre vielstimmige Zaubermusik. Über diesen Tag, über diese Seite meiner bunten Lebensblätter möchte ich ein Wort schreiben, ein Wort wie ›Welt‹ oder ›Sonne‹, ein Wort voll Magie, voll Klang, voll Fülle, voller als voll, reicher als reich, ein Wort mit der Bedeutung vollkommener Erfüllung, vollkommenen Wissens. Da fällt das Wort mir ein, das magische Wort für diesen Tag, ich schreibe es groß über dies Blatt: MOZART. Das bedeutet: die Welt hat einen Sinn, und er ist uns erspürbar im Gleichnis der Musik.[51]

Zum einen werden hier Motive angestimmt, die Hesse während der Arbeit an *Siddhartha* und darüber hinaus wieder aufgreift, wie ein weiterer Vermerk über ein noch zu schreibendes „Tagebuch des Selbstmörders“ zeigt.[52] Zum anderen wird der Beginn einer Schreibkrise vernehmbar, welche die literarische Arbeit fast ein Jahr lang stocken lässt und möglicherweise mit der Aufdeckung des Pseudonyms Emil Sinclair (4. Juli 1920) zu tun hat.[53] Für die weitere Argumentation ist zudem ein dritter Aspekt bedeutsam, der die Schreibkrise einer Lösung zuzuführen scheint: der Versuch, dem neu erweckten Gefühl der Selbst- und Weltbejahung durch ein einzelnes, bedeutungsschwangeres Wort Ausdruck zu geben. Darin lässt sich Hesses romantische Sehnsucht nach jenem Zauberwort erkennen, dessen Entdekkung und Formulierung die Welt singen lässt. Zugleich wird jedoch deutlich, dass jede symbolische Fixierung der „vielstimmige[n] Zaubermusik“, wie er sein epiphanisches Erlebnis nennt, nur dem Augenblick und nur seiner subjektiven Wahrnehmung gerecht wird. Es geht ihm in seinem Tagebuch weder um semantische Genauigkeit noch um intersubjektive Nach-

[51] *(Nach einer Krankheit)* [Tagebuch 1920/1921] – SW Bd. 11, S. 628-654. Nachweis S. 628 f.
[52] Vgl. Hesses Notiz: „Daraus wurde später der ›Steppenwolf‹“ – ebd. S. 631.
[53] Vgl. Heribert Kuhn: *„Das Buch wird wenig verstanden werden“*. In: *Hermann Hesses* Siddhartha. (= Beiträge zum 11. Internationalen Hermann-Hesse-Kolloquium in Calw 2002), hg. von Michael Limberg. Stuttgart: Staatsanzeiger-Verlag 2002, S. 65-73. Besonders S. 70 ff.

prüfbarkeit, doch verrät sein Versuch der Symbolisierung, wie sehr Hesse bestrebt ist, die durch das Symbol bekundete Möglichkeit der Selbst- und Weltbejahung möglichst objektiv darzustellen.

Allerdings beschreibt das Wort „MOZART" lediglich die Oberfläche dessen, was im „Gleichnis der Musik" viel umfassender „erspürbar" ist. Diese Einsicht greift Hesse aber erst einige Monate später wieder auf. Nach seinem Eintrag vom Juli 1920 folgt zunächst eine längere Pause. Erst im November desselben Jahres findet sich wieder ein kurzer Abriss über die schon seit vielen Wochen brach liegende Arbeit an *Siddhartha*. Als Grund für die Schreibblockade nennt der Autor sein Unvermögen, etwas zu erzählen, was er noch nicht erlebt hat.[54] Doch das dürfte nicht die einzige Ursache der Blockade sein. Hesse notiert nach einer weiteren zweimonatigen Pause und ohne eine Zeile an seinem Roman geschrieben zu haben, dass ihm ein Tagebuch allein nicht ausreiche, „um die Rundheit und Allseitigkeit der Seele irgendwie zu dokumentieren."[55] Er sieht sich – auch bezüglich seiner literarischen Werke – darauf beschränkt, „weiter an der einen dünnen Melodie zu dichten, in der man doch kein Tausendstel des Gewollten einfängt!"[56] Der hier vorliegenden Wortwahl entsprechend versucht er in seinen Schriften, der Vorstellung einer umfassenden Gegenwart der menschlichen Seele im „Gleichnis der Musik" Ausdruck zu geben. In *Siddhartha* wird diese Vorstellung an zentraler Stelle wieder auftauchen, wenn das Rauschen des Flusses als „Musik des Lebens" beschrieben wird.[57] Durch deren weitere Umschreibung als „Lied der tausend Stimmen" zieht Hesse eine Parallele zu jenem Tausendstel, mit dem er in seinem Tagebuch die Einstimmigkeit seiner Werke in ein Verhältnis zur Vielstimmigkeit des Lebens setzt. Eine weitere Parallele lässt sich in der Bezeichnung dieser tausendstimmigen Polyphonie mit dem heiligen Wort „OM" erkennen,[58] das an dieser Stelle durch die Setzung in Majuskeln (ebenso wie „MOZART") den symbolischen Ausdruck einer höheren Wirklichkeit markieren soll. In dieser Hinsicht bewegt sich Hesse noch ganz im Bereich der romantischen Epiphanie.

Darüber hinaus wird durch die Großschreibung jedoch ebenso der Zeichencharakter der im Roman verwendeten Sprache betont.[59] Nicht mehr dem Symbol an sich, sondern seiner

[54] Vgl. *(Nach einer Krankheit)* [Tagebuch 1920/1921] – SW Bd. 11, S. 629.
[55] SW Bd. 11, S. 631.
[56] Ebd., S. 632.
[57] *Siddhartha*, S. 461.
[58] *Siddhartha*, S. 462.
[59] Ein weiterer Hinweis darauf wird bereits früher im Zusammenhang mit Siddharthas epiphanischem Erlebnis des „Erwachens" gegeben, vgl. „Wenn einer eine Schrift liest, deren Sinn er suchen will, so verachtet er nicht die Zeichen und Buchstaben und nennt sie Täuschung, Zufall und wertlose Schale, sondern er liest sie, er studiert und liebt sie, Buchstabe um Buchstabe. Ich aber, der ich das Buch der Welt und das Buch meines eigenen Wesens lesen wollte, ich habe, einem im voraus vermuteten Sinn zuliebe, die Zeichen und Buchstaben verachtet, ich nannte die Welt der Erscheinungen Täuschung, nannte mein Auge und meine Zunge zufällige und wertlose Erscheinungen. Nein, dies ist vorüber, ich bin erwacht, ich bin in der Tat erwacht und heute erst geboren." – *Siddhartha*, S. 398.

Position innerhalb eines Rahmens möglicher Bezüge widmet sich nun die Gestaltung der sprachlichen Form. Damit wird der symbolische Ausdruck einzelner Wörter (wie z.B. „Om“) aber nicht nur um neue Möglichkeiten der Bedeutung und Sinngebung erweitert, sondern auf einer anderen Ebene auch der semantische Gehalt der Aussage in den Hintergrund gestellt, um auf das hinzudeuten, was durch die Verbindung von Wörtern und Sätzen als klangliches oder bei stillem Lesen auch nur rhythmisches Erlebnis, mit anderen Worten als Musikalität der Sprache wahrnehmbar wird. Auf diesen Begriff von Michail M. Girschman verweist Julia Moritz in ihrer Arbeit über die „musikalische Dimension“ in Hesses *Siddhartha*. Mit sprachlicher Musikalität meint Moritz eine jenseits des begrifflichen Ausdrucks wahrnehmbare Sinn-Dimension.[60] Hesse gestalte diese im Rahmen einer „musikalischen Poetik“, d.h. mit Mechanismen des sprachlichen Ausdrucks, die während der Lektüre den Eindruck von Rhythmus- und Klangwahrnehmung erwecken sollen.[61] Ein wesentliches Merkmal dieser Poetik ist die Einführung einer neben den graphischen Zeichen bestimmbaren akustischen Ebene, die auf einen weiteren Bedeutungszusammenhang verweist, ohne jedoch dessen Inhalt konkret zu benennen. Wie Moritz am Beispiel der zentralen Fluss-Metapher nachweist, lässt sich der symbolische Gehalt eines Begriffs oder Motivs im Roman nicht mehr auf seinen sprachlichen bzw. schriftlichen Ausdruck fixieren. Denn Wörter wie „Fluss“ oder „Strom“ „erscheinen in immer neuen Kontexten und Zusammenhängen, wodurch immer neue Bedeutungsfacetten entstehen, die sich nicht mehr auf einen konkreten gemeinsamen symbolischen Nenner bringen lassen.“[62] Dadurch, so Moritz, „kommt es auch bei Symbolen nicht auf die richtige Bezeichnung bzw. die richtige symbolische Bedeutung an. Vielmehr will der Text die Relativität und Unzulänglichkeit alles Sprachlichen und vermeintlich Eindeutigen deutlich machen.“[63] Dieser Relativierung des symbolischen Ausdrucks scheint die strenge formale Ordnung des Prosa-Rhythmus zu widersprechen. Doch ist gerade die Spaltung von inhaltlicher und Formebene wesentliche Bedingung für die Gestaltung der epiphanischen Ereignisse des Romans.

Wie Moritz weiter darlegt, verfolgt Hesse eine „Ästhetik der Identität“,[64] indem er die Einheit der handelnden Figuren immer wieder durchbricht, um sie zu einem anderen Zeitpunkt wieder herzustellen. Von zentraler Bedeutung für die Wiederherstellung der Einheit sind hier die „magischen Augenblicke“, in denen Siddhartha, aber auch Kamala und Govinda, die Vollkommenheit der Welt in Übereinstimmung mit ihrem Selbst erleben. Formal werden solche Momente von zwei- bis dreigliedrigen syntaktischen Strukturen und Synonymreihen

[60] Julia Moritz: *Die musikalische Dimension der Sprachkunst. Hermann Hesse, neu gelesen*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2007. S. 52 f.
[61] Vgl. ebd. S. 103.
[62] Ebd., S. 221 f.
[63] Ebd., S. 224.
[64] Ebd., S. 239.

begleitet, die Moritz als Anleihen an den sogenannten Benares-Rhythmus identifiziert, einer an Buddhas Predigt von Benares angelehnten und in der von Hesse sehr geschätzten Übersetzung von Karl Eugen Neumann authentisch wiedergegebenen Satzbau-Struktur.[65] Auffällig ist jedoch, dass die Dreigliedrigkeit auch auf den Nebenschauplätzen der Handlung anzutreffen ist und nur in den Augenblicken der Vollkommenheit durch zweigliedrige Strukturen ergänzt wird. Moritz folgert daraus, dass durch die grundlegende Rhythmisierung der Prosa jene Einsicht zum Ausdruck gebracht werden soll, die Siddhartha seinem Freund Govinda mitteilt: dass die Welt „in jedem Augenblick vollkommen" sei.[66] Nur in seltenen Momenten der Erleuchtung sei sie aber als solche auch erfahrbar.

Deutet man die genannten Textstellen als Ausdruck einer Rahmen-Epiphanie, muss man jedoch soweit garnicht gehen. Moritz' Interpretation schießt insofern über den Rahmen dieser Arbeit und die perspektivische Offenheit des Romans hinaus, als sie durch ihre Fixierung der Sinn-Dimension des Prosa-Rhythmus als Manifestation der Vollkommenheit eine Antwort auf die Frage nach der Funktion der sprachlichen Musikalität gibt, die der Text selbst nicht notwendigerweise bereitstellt. Es ist richtig, dass Siddhartha die Welt als jederzeit vollkommen bezeichnet. Jedoch tut er dies unter der Prämisse, dass von jeder seiner Aussagen das Gegenteil ebenso wahr ist und sich Weisheit in Worten nicht mitteilen lässt. Insofern mag es stimmen, dass die musikalische Komponente der sprachlichen Mitteilung eine den Sinn ihrer begrifflichen Aussage übersteigende Bedeutungs-Dimension mit sich führt. Doch der Roman endet nicht mit Siddharthas Aussage der stetigen Vollkommenheit, sondern Govindas Blick in sein „vielleicht sehr gütig, vielleicht sehr spöttisch" lächelndes Gesicht, das ihn an Wert und Heiligkeit seines eigenen Lebens erinnert.[67] Damit lässt der Text offen, wie sich Sinn und Bedeutung innerhalb der sprachlichen Musikalität definieren, da sich ihre Funktion lediglich im Aufzeigen der Möglichkeitsperspektive eines Sinnzusammenhangs erweist. Dieser Perspektive ist sich freilich auch Moritz bewusst, wenn sie am Ende ihrer Arbeit schreibt, der Roman fordere die Leserinnen und Leser „im spielerischen Umdrehen der polar geordneten Textelemente, von denen jede Meinung, aber auch ihr Gegenteil immer wahr ist."[68] Letztendlich entspricht diese Aussage auch ihrer eigenen Feststellung der „Relativität und Unzulänglichkeit alles Sprachlichen und vermeintlich Eindeutigen", die sie bezüglich der Symbolik des Romans getroffen hat. Es bleibt also festzuhalten, dass Siddhartha die Vollkommenheit im Erlebnis der harmonischen Übereinstimmung von Selbst und Welt zwar explizit benennt und auch durch die vollkommene formale Gestaltung des sprachlichen Ausdrucks zur Geltung

[65] Moritz 2007, S. 257 ff.
[66] *Siddhartha*, S. 466.
[67] *Siddhartha*, S. 472.
[68] Moritz 2007, S. 338.

bringen mag, doch ist ihre endgültige Fixierung auf diese eine Perspektive nicht möglich. Vielmehr stellt der Text am Ende mit der Ambiguität von Siddharthas gütig oder auch spöttisch lächelndem Gesicht eine Doppelperspektive in den Raum. Sie unterstreicht das latente Vorhandensein der anderen Möglichkeit, stellt dem Erlebnis der Einheit das der ironischen Distanz und Spaltung gegenüber. Es ist diese Ambiguität, die, wie auch Moritz bekundet, durch die Musikalität der Sprache zum Ausdruck gebracht werden soll. Alle begrifflichen Äußerungen werden vor die Folie einer stets gegenwärtigen rhythmischen Prosa gehalten, die kein Wert an sich ist noch auf einen ihr übergeordneten Wert hinweist, sondern durch ihre implizite Frage nach der anderen Möglichkeit den Figuren wie den Leserinnen und Lesern lediglich bewusst oder „erspürbar" macht, was ihnen „wert und heilig" ist. Durch dieses Verfahren des Aufzeigens möglicher anderer Bedeutungen jenseits fixierter Übereinkünfte ist sie Teil der poetischen Darstellung einer Rahmen-Epiphanie. Eine andere Möglichkeit des Aufzeigens besteht in der Gestaltung der Erzählhaltung.

4.2.3 Erzählhaltung

Mit der Wahl der Erzählhaltung ist für Hesse weiterhin die Frage nach der Authentizität des Erzählten verbunden. Nach Aufdeckung seines Pseudonyms Emil Sinclair stehen ihm nun nicht mehr dieselben Mittel zur Verfügung, die ihm noch die Fiktionalisierung der Autorschaft des *Demian* erlaubten. Ursache dürfte der Vorwurf an mangelnder Erfahrung sein, den Hesse während seiner Schreibblockade immer wieder gegen sich selbst erhebt.[69] Allerdings ist es für das anvisierte Projekt auch kein leichtes Unterfangen, aus Erfahrung zu schreiben. Schließlich soll nichts Geringeres als die Vita eines Heiligen dargestellt werden. An dieser Aufgabe meint Hesse zu scheitern, wie unter anderem aus einem Dokument der Schreibkrise, seiner *Vorrede eines Dichters zu seinen ausgewählten Werken* (1921) hervorgeht:

> Wenn ich die Summe von Bemühungen, Verzichten, Leiden und Opfern bedenke, die ich im Laufe vieler Jahre an das Zustandekommen dieser gedruckten Bücher wandte und sie mit dem Resultat vergleiche, wie ich es heute sehe, dann könnte ich mein Leben für verfehlt und weggeworfen halten. Indessen dürfte es, bei strenger Prüfung, wenigen Menschenleben anders ergehen: kein Leben und kein Werk hält den Vergleich mit seiner idealen Forderung aus.[70]

[69] Vgl. sinngemäßes Zitat zu Anm. 54 sowie Hesses Rückblick auf seine Schreibblockade während der Arbeit an *Siddhartha*, die er mit der „Erfahrung, daß es unsinnig ist etwas schreiben zu wollen, was man nicht gelebt hat" begründet. – Vgl. Nachwort zu *Weg nach Innen* [1931], in: Michels (Hg.) ^{9}2016. S. 369.

[70] *Vorrede eines Dichters zu seinen ausgewählten Werken* [1921] – SW Bd. 12, S. 187-191. Nachweis S. 191.

Die „ideale Forderung“, die Hesse an sein eigenes Werk stellt, scheint er selbst nicht einlösen zu können. Allerdings lassen die weiteren Ausführungen der *Vorrede* erkennen, über welchen schmalen Grat er sein hoch gestecktes Ziel dennoch zu erreichen hofft:

> […] gerade in solchen Schriften, die ich einst mit dem bittersten Willen zum reinen Bekenntnis geschrieben hatte, fand ich jetzt seltsame, zum Teil nicht mehr begreifliche Umwege, Verheimlichungen und Beschönigungen. Nein, unter diesen Büchern war keines, das nicht Bekenntnis und klingende Sehnsucht nach Ausdruck meines Eigensten war, aber auch keines, worin das Bekenntnis völlig und rein, der Ausdruck bis zur Erlösung gefunden war![71]

Während der gesamten Schaffensphase an seinem Roman ringt Hesse um diesen „Ausdruck bis zur Erlösung“. Wie aus dem Zitat hervorgeht, sieht er darin eine Eigenschaft des Bekenntnisses, die über den Gestus der persönlichen Rechtfertigung („Ausdruck meines Eigensten“) hinausgeht und seinen Büchern eine überpersönliche, jedem Menschen zugängliche Form der Bekundung einer höheren Wirklichkeit geben soll. Auch in seinem Tagebuch setzt Hesse sich mit diesem Gedanken auseinander. Als Eintrag vom Januar 1921 ist zu lesen:

> Wenn man die Dichtung als Bekenntnis auffaßt – und nur so kann ich sie zur Zeit auffassen –, dann zeigt sich die Kunst als ein langer, vielfältiger, gewundener Weg, dessen Ziel es wäre, die Persönlichkeit, das Künstler-Ich so vollkommen, so verästelt, so bis in alle Spannungen hinein auszusprechen, so vollkommen auszusprechen, daß dies Ich am Ende gleichsam abgewickelt und erledigt, daß es ausgetobt und ausgebrannt wäre. Dann könnte das Höhere folgen, das Überpersönliche und Überzeitliche, die Kunst wäre überwunden, der Künstler wäre reif, ein Heiliger zu werden.[72]

Auch in diesen Zeilen wird Hesses Bemühen um den vollkommenen Ausdruck als höchstes Ziel der Kunst des literarischen Bekenntnisses deutlich. Die Vorstellung, damit offen für das Heilige zu werden, beschreibt er im Folgenden als „Preisgabe und Opferung des beschränkten, in Komplexen und Leiden gefangenen Ich zu Gunsten der Seelenstille und Heiligkeit“, die dem auf diese Weise in seiner Arbeit fortgeschrittenen Künstler den Weg zu einem neuen Erleben öffnet. Gemeint ist das Erleben des Heiligen, „in dessen Seelenzustand das Chaos der Welt zu Sinn und Musik wird“.[73] Dem entspricht nicht nur Siddharthas Wahrnehmung der rauschenden Stimmenvielfalt des Flusses als „Musik des Lebens“, es erinnert auch an die jenseits binärer Ordnungen stattfindende Neuorientierung im Sinne der Aufsatzsammlung *Blick ins Chaos*. Wie eine weitere – im Text des Tagebuchs in Parenthese gesetzte – Pas-

[71] SW Bd. 12, S. 191.
[72] *(Nach einer Krankheit)* [Tagebuch 1920/1921] – SW Bd. 11, S. 631.
[73] Ebd., S. 632 f.

sage zeigt, kommt Hesses Vorstellung des Heiligen auch seinem Bild des Fürsten Myschkin sehr nahe:

> Nebenbei gesagt: ich verstehe unter dem ›Heiligen‹ etwas zum Teil anderes als die christliche Terminologie, ich meine mit ihm nicht den Gerechten, sondern vor allem den Frommen, den mit Gott Einverstandenen, der alles, was seine Sinne ihm zutragen, als gottgewollt, also notwendig, also gut aufzunehmen vermag, der stets fähig ist, zwei Gegensätze als Einheit zu sehen, zu jedem Standpunkt den polar entgegengesetzten als gleichberechtigt anzuerkennen.[74]

In diesem Kontext und vor dem Hintergrund, dass Heilige in Hesses Augen zugleich Bekennende sind, die sich durch ihr Bekenntnis nicht selbst rechtfertigen, sondern vielmehr dem Erleben einer höheren Wirklichkeit öffnen wollen,[75] wird auch die Motivlage bezüglich der Erzählhaltung des *Siddhartha* bestimmbar. Literatur als Bekenntnis soll die Bezeugung der Wahrheit des Erzählten ausdrücken. Die Glaubwürdigkeit und Authentizität des Erzählers ist dabei immer an die Wahrhaftigkeit seiner Aussage gebunden. Nun lautet jedoch Siddharthas „bester Gedanke" nach seinem eigenen Bekunden: „von jeder Wahrheit ist das Gegenteil ebenso wahr".[76] Dadurch wird jede Aussage in ihrem Anspruch auf Wahrhaftigkeit relativiert, es sei denn sie bringt, so wie es nach Hesses Auffassung auch Fürst Myschkin in den Äußerungen seines „magischen Denkens" tut, die Ambiguität ihrer Bedeutungsebene zum Ausdruck. Das kann, wie in *Demian*, über die Bezugnahme des Erzählers auf Ereignisse, die lediglich symbolische Bedeutung für die Entwicklung der Handlung tragen, also durch Schilderung einer fiktiven Begebenheit mit Folgen für das weitere Geschehen einhergehen. Erinnert sei hier an Eugene L. Stelzigs Begriff der „confessional imagination", die Emil Sinclair zum Ausdruck seiner „larger identity" verhilft.[77] Doch scheint Hesse mit *Siddhartha* über diesen Punkt hinauszustreben, da er nun an der Bekundung und Manifestation einer höheren, d.h. ihre Spaltungen und Risse überwindenden Identität durch literarisches oder künstlerisches Bekenntnis starke Zweifel äußert:

> […] so kann der bekennende Künstler, indem er Stoß um Stoß sich selber auswirft, sich selber ausspricht, sich selber rastlos abwickelt und ausspeit, gerade immer tiefer in die Zusammenhänge seines beschränkten Ich hineingeraten, sich immer tiefer in die eigenen Probleme, die eigenen Leiden, die eigenen Komplexe verwickeln, und dies führt genau in die entgegengesetzte Richtung, macht den Künstler genau zum Gegenteil des Heiligen.[78]

[74] SW Bd. 11, S. 633.
[75] Vgl. Hesses Gegenüberstellung von Augustinus als Typus des Heiligen einerseits und Rousseau als Typus des Literaten andererseits. Ebd., S. 634.
[76] *Siddhartha*, S. 465.
[77] Vgl. die Ausführungen in Kap. 4.1. S. 211.
[78] SW Bd. 11, S. 633.

Hier ist keine Rede mehr von der „Befreiung“, die Hesse noch während der Arbeit an *Demian*, *Klein und Wagner* oder *Klingsors letzter Sommer* empfand.[79] In seinen Augen ist die Kunst des literarischen Bekenntnisses an ihre Grenzen gestoßen und läuft Gefahr, dem Ausdruck einer höheren Wirklichkeit jenseits der Probleme, Leiden und Komplexe der Künstlerpersönlichkeit nicht mehr gerecht zu werden. Zwar trifft die Ambiguität von Wahrheit und Fiktion in der Darstellung einer Lebensgeschichte auch auf Sinclairs Erfahrungen der gespaltenen Identität zu, doch wird dem in *Siddhartha* noch einmal auf ganz andere Weise Rechnung getragen. Hier ist die Erfahrung der Gespaltenheit nicht Anlass für deren aktive künstlerische Bewältigung, sondern reflexives Moment der Abwesenheit einer höheren harmonischen Ordnung, die sich erst in passiver Kontemplation als jederzeit gegenwärtig offenbart. Nun sind die Kontemplationen Siddharthas oder Govindas keine aktiven Handlungen im Sinne künstlerischen Schaffens, doch leisten auch sie den aktiven Nachvollzug dessen, was ihnen in epiphanischen Erlebnissen zuteil wird. Diesen aktiven Nachvollzug fordert Hesse von seinen Leserinnen und Lesern implizit durch die Gestaltung der Erzählsituation.

Um diese These zu präzisieren, sei vorweg darauf verwiesen, dass der Text nicht auf die Darstellung der Erscheinung einer höheren Wirklichkeit als solcher abzielt, sondern lediglich auf die Art und Weise, die der Möglichkeit ihres persönlichen Erlebens einen Platz neben den Aussagen der handelnden Figuren einräumt. Anhand dieser Tatsache lässt sich bereits Hesses Intention erkennen, einer passiven Rezeptionshaltung entgegenzuwirken. Im Folgenden soll nun beschrieben werden, wie die Erzählhaltung des Romans dieser Absicht in höchstem Maße entspricht. Neben der Musikalität der Sprache bringt nämlich auch der Einsatz erlebter Rede jene Ambiguität zum Ausdruck, die den Aussagen von Erzähler und Figuren eine bewusst inszenierte Unschärfe verleiht, um einerseits die Inhalte epiphanischer Erlebnisse nicht als unwiderlegbare Fakten erscheinen zu lassen und Leserinnen und Lesern andererseits Raum für ihre eigenen Vorstellungen dessen zu geben, was sie selbst mit den epiphanischen Bekundungen der Figuren verbinden. Das geschieht in zweierlei Hinsicht.

Erstens beabsichtigt Hesse mit der Wahl eines auktorialen Erzählers einen höheren Grad an Mittelbarkeit der Darstellung, die – ähnlich einer indirekten Mitteilung im Sinne Kierkegaards – durch die größere Distanz zu ihrem Gegenstand der aktiven Reflexion des Erzählten entgegenkommt. Im Gegensatz zum Ich-Erzähler des *Demian* erlaubt der auktoriale Standpunkt des *Siddhartha* eine anonyme Schilderung der Ereignisse, die nicht nur ohne Verfasserpseudonym auskommt, sondern Hesses Vorstellungen einer überpersönlichen, gleich-

[79] Vgl. Brief vom 27.08.1919 an Samuel Fischer. – DB Bd. 3, S. 244-247. Nachweis S. 245 f.

sam anonymen Teilhabe der gesamten Menschheit am Erleben einer höheren Ordnung aufgreift, wie er sie in seinem Tagebuch beschreibt:

> Überall mangelt die Basis einer Moral und Heiligkeit, eines wahrhaft ernsten Strebens um überpersönliche Werte. Jeder arbeitet, strebt, denkt und politisiert für sich, für seine Person, seinen Ruhm, oder für eine Partei. Statt dessen müßte die Arbeit und die geistige Anstrengung und Erhebung aller gemeinsam in einen Strom münden, der nur der Menschheit gehört, und worin Leistung oder Irrtum des Einzelnen alsbald anonym wird, etwa so wie es in den frühen Jahrhunderten der Kirche, bei Kirchenvätern etc. war.[80]

Dass das Erleben einer höheren Ordnung nicht an die Erfahrung Einzelner gebunden, aber durch sie vermittelbar scheint, veranschaulichen die Gründerfiguren vieler Weltreligionen wie Buddha, Jesus oder Mohammed. Für Hesse stehen darüber hinaus auch zahlreiche Heiligenfiguren, die im Laufe der Zeit mitunter wieder in Vergessenheit gerieten, für die Bezeugung einer höheren Ordnung, die mit dem auch im Roman verwendeten Bild des Stroms beschrieben wird. Siddhartha ist einer dieser anonymen Heiligen, sein Name steht nicht für seine Person, sondern für seine Aufgabe und ist einer der Beinamen des Buddha.[81] Die Stimme des auktorialen Erzählers repräsentiert im Roman also die Ebene der höheren Ordnung, in deren Strom Siddhartha zuletzt mündet und damit sein Ziel erreicht.

Zweitens ist der Roman aber nicht auf die Perspektive des auktorialen Erzählers beschränkt, sondern bedient sich einer weiteren, vor allem für die erzählende Literatur der Moderne charakteristischen Darstellungstechnik: der erlebten Rede. Diese kommt hauptsächlich dann zum Einsatz, wenn die Figuren ihren persönlichen Wahrnehmungsstandpunkt überschreiten und eine dem gegenwärtigen Geschehen übergeordnete Perspektive einnehmen, kurz, in den epiphanischen Momenten des Romans. Es ist also eine der persönlichen Teilhabe an der Bekundung einer höheren Ordnung entsprechende Verschränkung von personaler und auktorialer Perspektive, die durch die Technik der erlebten Rede zum Ausdruck gebracht wird. In deren spezifischer Darstellungsweise sind „die unterschiedlichen Wahrnehmungsorte von erzählendem Subjekt und erlebender Figur vermischt."[82] Sie leistet, wie Michael Scheffel bezüglich Kafkas *Urteil* (1913) konstatiert, eine „Verbindung dessen, was eigentlich unvereinbar ist: die Unmittelbarkeit einer subjektiven Erfahrung im Hier und Jetzt des Geschehens und die Mittelbarkeit eines Berichts aus epischer Distanz, der das Geschehen im Sinne einer

[80] *(Nach einer Krankheit)* [Tagebuch 1920/1921] – SW Bd. 11, S. 653 f.
[81] Vgl. „*Siddhartha* ›Einer, der das Ziel erreicht hat‹. Vater des Mahavira. Ehrenname für Gautama Buddha und Vardhamana Jina sowie für andere Heilige. Das Ziel dieser Männer ist völlige Erleuchtung und Selbstbeherrschung." – Jan Knappert: *Lexikon der indischen Mythologie.* Berlin: Seehamer Verlag 1997. S. 284.
[82] Martinez/Scheffel [7]2007. S. 187.

Geschichte ordnet und objektiviert."[83] Noch präziser fasst Franz K. Stanzel die Eigenschaften der erlebten Rede:

> Für mich ist und bleibt dies der literarisch signifikanteste Aspekt der ER [erlebten Rede, Anm. d. Verf.]: ihr ›Dual Voice‹-Charakter, um den von Roy Pascal geprägten Begriff aufzunehmen, die ganz einzigartige, äußerst variable Spannung zwischen Erzählerrede und Figurenrede bzw. Erzählergedanken und Figurengedanken. Ich bin auch davon überzeugt, dass die große Aktualität der ER in der neueren Literatur wesentlich durch diesen Aspekt bedingt ist: die Doppelstimmigkeit, die einerseits den Übergang von einer auktorialen zu einer personalen Erzählweise so leicht macht, andererseits aber auch dem Bedarf an Ambiguität, Ironie und Unverbindlichkeit der auktorialen Einreden in der Erzähllliteratur der Moderne wie kein anderes Ausdrucksmittel des narrativen Diskurses entgegenkommt.[84]

Im Folgenden soll anhand von vier Beispielen gezeigt werden, wie durch die Technik der erlebten Rede Ambiguität und Doppelstimmigkeit[85] im Erleben der Figuren zum Ausdruck gebracht werden. Im ersten Beispiel wird eine Schwellensituation geschildert. Es handelt sich um die Exposition des Romangeschehens im Anfangskapitel.[86] Wichtig für die Initiation der Handlung ist die in erlebter Rede beschriebene Grundspannung, die Siddharthas gesellschaftliche Stellung als hoffnungsvoller Nachfolger eines reichen Brahmanen mit seinen eigenen Vorstellungen einer gegenüber der brahmanischen höherwertigen Ordnung in Konflikt bringt. Die Situation führt mitten hinein in die von brahmanischen Eliten eingeleitete Reformzeit des Hinduismus um 800 v. Chr., deren wohl folgenreichstes Resultat die Entstehung der buddhistischen Religion war. Hesse charakterisiert diese Zeit in seinem Tagebuch wie folgt:

> […] jetzt erscheint der ganze Buddhismus mir mehr und mehr als eine Art indischer Reformation, genau entsprechend der christlichen. Buddha, obgleich der viel Tiefere, scheint mir jetzt sehr wohl mit Luther vergleichbar (natürlich nur in seinem Verhältnis zum Alten, zum Priestertum und Brahmanismus). Und der Verlauf der großen buddhistischen Welle scheint mir sehr ähnlich dem Verlauf der Reformation in Europa. Es beginnt beidemal mit einer Vergeistigung und Verinnerlichung, es wird das Gewissen des Einzelnen zur wichtigsten Instanz, es wird mit äußerlichem Kult, mit Käuflichkeit

[83] Michael Scheffel: Das Urteil – *Eine Erzählung ohne „geraden, zusammenhängenden Sinn"?* In: *Kafkas „Urteil" und die Literaturtheorie. Zehn Modellanalysen.* Hg. von Oliver Jahraus und Stefan Neuhaus. Stuttgart: Philipp Reclam jun. 2002. S. 59-77. Nachweis S. 68.

[84] Franz K. Stanzel: *Welt als Text. Grundbegriffe der Interpretation.* Würzburg: Königshausen & Neumann 2011. S. 149.

[85] Der Begriff erinnert auch an das von Hesse allerdings erst ein Jahr nach Abschluss des *Siddhartha* postulierte Ideal der „Zweistimmigkeit" seiner Erzählungen. Vgl. „diese Zweistimmigkeit und ewig schreitende Antithese, diese Doppellinie möchte ich mit meinem Material, mit Worten, zum Ausdruck bringen […]." – *Kurgast* [1923/25], in: SW Bd. 11, S. 37-127. Nachweis S. 125.

[86] Der Einsatz erlebter Rede in Govindas Reflexionen über Siddharthas Wesen und Charakter, obwohl im Erzählverlauf an erster Stelle (vgl. *Siddhartha*, S. 373 f.), soll hier zurückgestellt werden. Auf ihn ist im vierten Beispiel zurückzukommen.

> der Gnade, mit Zauber und Opferkult aufgeräumt, die Priesterkaste verliert an Einfluß, das Denken und Gewissen des Einzelnen wehrt sich gegen alte Autoritäten.[87]

Auffällig ist, dass das „Gewissen des Einzelnen" als entscheidender Motor des Wandels beschrieben wird. Demzufolge kann auch für die Exposition des Romans angenommen werden, dass Siddharthas Entscheidung, sich von der alten brahmanischen Ordnung des Vaterhauses zu lösen und nach einer von ihm selbst mit Atman identifizierten höheren Ordnung zu streben, auf einer Forderung seines Gewissens beruht. Die Schilderung der Motive für diese Forderung in erlebter Rede veranschaulicht Siddharthas inneren Widerstreit, der sich in der Doppelstimmigkeit persönlicher Herkunft und überpersönlichen Strebens nach Übereinstimmung mit Atman manifestiert.[88]

Als zweites Beispiel erlebter Rede lässt sich eine weitere Schwellensituation anführen, die zugleich Ausdruck einer Epiphanie ist. Es handelt sich um das „Erwachen", das Siddhartha nach seiner Unterredung mit Buddha den Weg zur Erlösung, die Verbindung zu Atman in sich selbst zeigt. Dies hängt wiederum mit Hesses Thesen über die Entstehung der buddhistischen Religion zusammen. Indem er die Folgen der Reformation in Europa mit denen der Einführung des Buddhismus in Indien vergleicht, zieht er zu der nach seiner Auffassung mangelnden Sinnenfreude des Protestantismus eine Parallele in der „reine[n] Vernünftigkeit der Buddhalehre".[89] Diese „Vernünftigkeit" ist aber auch der Grund, weshalb Siddhartha nach seinem Gespräch mit Gotama nicht den buddhistischen achtfachen Pfad einschlägt. Er sucht ja gerade den Abstand von jeglicher rein über den Verstand vermittelten Lehre, um ganz seiner inneren Stimme zu folgen. Diese Wendung wird im letzten Kapitel des ersten Romanteils mit dem Bild des in der Brust sitzenden Vogels zunächst nur angedeutet, um dann zu Beginn des folgenden Kapitels endgültig als Vernehmen der inneren Stimme identifiziert zu werden. Siddharthas „Erwachen" ist also eine Epiphanie, die ihn das Wirken einer höheren Ordnung in sich selbst erleben lässt. Durch die Gestaltung dieses Vorgangs in erlebter Rede wird auf formaler Ebene ganz nach dem Muster einer Rahmen-Epiphanie die Ununterscheidbarkeit zum Ausdruck gebracht, die uns Wesen und Herkunft der inneren Stimme weder dem auktorialen noch dem personalen Bereich der Erzählhaltung eindeutig zuordnen lässt. Ist sie Teil der höheren Ordnung und damit auktorialer Natur oder kommt sie aus Siddharthas Innerem und artikuliert eine bisher verborgene Dimension der personalen Perspektive? Im Schlussteil des Kapitels *Erwachen* wird diese Ambiguität durch das Gleiten der Erzählperspektive dargestellt, indem Gedankenbericht in Figurenrede („ich bin erwacht") und auktoriale Perspektive („Re-

[87] Ca. Januar 1921. – SW Bd. 11, S. 635.
[88] Vgl. *Siddhartha*, S. 374-376.
[89] Februar 1921. – SW Bd. 11, S. 641.

gungslos blieb Siddhartha stehen“) in raschem Wechsel aufeinander folgen und sich schließlich in erlebter Rede unauflösbar ineinander verschränken („wo war er zugehörig? Wessen Leben würde er teilen? Wessen Sprache würde er sprechen?“).[90] Ein ähnliches Verfahren wendet Hesse auch im folgenden Kapitel *Kamala* an, wobei nun zusätzlich der Begriff der inneren Stimme eingeführt wird. Die Ankündigung des Aufeinandertreffens von auktorialer und personaler Perspektive wird in Siddharthas Erinnerung an sein Gespräch mit Buddha stark gerafft („mit Erstaunen wurde er dessen inne, daß er da Dinge gesagt hatte, die er damals noch gar nicht eigentlich wußte.“). Anschließend wird in erlebter Rede geschildert, was ihm sein Erwachen offenbart hatte:

> Nach nichts wollte er trachten, als wonach die Stimme ihm zu trachten beföhle, bei nichts verweilen, als wo die Stimme es riete. Warum war Gotama einst, in der Stunde der Stunden, unter dem Bo-Baume niedergesessen, wo die Erleuchtung ihn traf? Er hatte eine Stimme gehört, eine Stimme im eigenen Herzen, die ihm befahl, unter diesem Baum Rast zu suchen, und er hatte nicht Kasteiung, Opfer, Bad oder Gebet, nicht Essen noch Trinken, nicht Schlaf noch Traum vorgezogen, er hatte der Stimme gehorcht. So zu gehorchen, nicht äußerm Befehl, nur der Stimme, so bereit zu sein, das war gut, das war notwendig, nichts anderes war notwendig.[91]

Ohne es zu wissen, war Siddhartha seiner inneren Stimme folgend auch an eben jenen Fluss gelangt, an dem Vasudeva als Fährmann arbeitet. Dieser Fluss begleitet den Protagonisten bei all seinen epiphanischen Erlebnissen. Er ist das Motiv, das die Wiederherstellung seines Verhältnisses zu einer höheren Ordnung anzeigt. Auch nach Gewahrwerden der Abwesenheit seiner inneren Stimme zu Ende des Kapitels *Sansara* taucht bald der Fluss wieder auf und auch in dieser Schwellensituation wird, um ein drittes Beispiel anzuführen, erlebte Rede eingesetzt („Wie lange hatte er diese Stimme nicht gehört […]?“).[92] Es ist die Wiederherstellung der Verbindung mit Atman, die hier angekündigt und im folgenden Kapitel *Am Flusse* eingelöst wird. Doch zuvor und obwohl sich die Stimme formal in einer zweiten Passage erlebter Rede noch einmal ankündigt („Sehnlich wünschte er, nichts mehr von sich zu wissen, Ruhe zu haben, tot zu sein. […] War dieser Kreislauf nicht für ihn erschöpft und abgeschlossen?“) treibt ihn seine Ignoranz beinahe in den Selbstmord.[93] Die Rettung in letzter Sekunde wird schließlich in auktorialer Perspektive geschildert („Da zuckte aus entlegenen Bezirken seiner Seele, aus Vergangenheiten seines ermüdeten Lebens her ein Klang. […] Und im Augenblick, da der Klang ›Om‹ Siddharthas Ohr berührte, erwachte sein entschlummerter Geist

[90] *Siddhartha*, S. 398 f.
[91] *Siddhartha*, S. 404 f.
[92] *Siddhartha*, S. 427.
[93] *Siddhartha*, S. 429 f.

plötzlich […].“) und kennzeichnet so die Beschaffenheit der inneren Stimme nicht nur als Instrument der Verbindung zu einer höheren Ordnung, sondern auch als Teil derselben.[94]

Anhand einer vierten Schwellensituation soll schließlich noch gezeigt werden, dass sich die erlebte Rede nicht allein auf die Darstellung von Siddharthas epiphanischen Erlebnissen beschränkt. Auch Govinda wird zu Ende der Romanhandlung der Offenbarung einer höheren Ordnung teilhaftig als er im Gesicht seines alten Freundes tausenderlei Gestaltungen erblickt, die dennoch mit Siddhartha identisch sind. Die Beschreibung dieser Epiphanie in erlebter Rede („Er sah seines Freundes Siddhartha Gesicht nicht mehr, er sah statt dessen andre Gesichter, viele, eine lange Reihe, einen strömenden Fluß von Gesichtern […]. […] So, das wußte Govinda, lächelten die Vollendeten.“) schließt den Kreis zum Anfang des Romans, als Govindas Liebe zu Siddhartha ebenfalls in erlebter Rede geschildert wird.[95] Parallel zum Anfang des ersten Kapitels wird jedoch auch am Schluss des letzten das Geschehen durch den auktorialen Erzähler kommentiert („Tief verneigte sich Govinda. Tränen liefen, von welchen er nichts wußte, über sein altes Gesicht […].“).[96] Seiner Funktion entspricht nicht nur das Aufzeigen der Möglichkeit einer Teilhabe einzelner Figuren am Erleben einer höheren Ordnung im transponierten Modus der erlebten Rede, sondern auf inhaltlicher Ebene auch der Ausdruck der Vollkommenheit dieser Ordnung durch das heilige Om, das „Anfangswort und Schlußwort aller brahmanischen Gebete“,[97] in dessen Zeichen der Roman eingeleitet und beendet wird.

Mit der Fähigkeit, die Vielfalt der tausenderlei Gestaltungen der Schöpfung in einem einzigen Wort vollkommen auszudrücken, ist aber unter allen Figuren und Gegenständen des Romans nur der Fluss begabt.[98] In dieser Hinsicht kommt ihm inhaltlich dieselbe Funktion zu, die auf formaler Ebene der auktoriale Erzähler einnimmt. Er ist Mittler und zugleich Ausdruck der höheren Ordnung, alle epiphanischen Erlebnisse geschehen den Figuren in seiner Gegenwart. So verhält es sich auch bei Siddharthas letzter Epiphanie, der ebenfalls eine Verschränkung der auktorialen und personalen Erzählebene vorangeht (Siddhartha erblickt das Gesicht seines Vaters im Fluss: „War nicht sein Vater längst gestorben, allein, ohne seinen Sohn wiedergesehen zu haben? Mußte er selbst nicht dies selbe Schicksal erwarten? War es nicht eine Komödie, eine seltsame und dumme Sache, diese Wiederholung, dieses Laufen in

[94] *Siddhartha*, S. 430.
[95] *Siddhartha*, S. 470 f. und 373 f.
[96] *Siddhartha*, S. 472.
[97] *Siddhartha*, S. 430.
[98] Vgl. „›Und weißt du‹, fuhr Siddhartha fort, ›welches Wort er spricht, wenn es dir gelingt, alle seine zehntausend Stimmen zugleich zu hören?‹ Glücklich lachte Vasudevas Gesicht, er neigte sich gegen Siddhartha und sprach ihm das heilige Om ins Ohr.“ – *Siddhartha*, S. 444.

einem verhängnisvollen Kreise?“).[99] Doch das eigentliche Erlebnis der Offenbarung wird nicht in erlebter Rede geschildert, sondern aus auktorialer Perspektive:

> Oft schon hatte er all dies gehört, diese vielen Stimmen im Fluß, heute klang es neu. Schon konnte er die vielen Stimmen nicht mehr unterscheiden, nicht frohe von weinenden, nicht kindliche von männlichen, sie gehörten alle zusammen, Klage der Sehnsucht und Lachen des Wissenden, Schrei des Zorns und Stöhnen der Sterbenden, alles war eins, alles war ineinander verwoben und verknüpft, tausendfach verschlungen. Und alles zusammen, alle Stimmen, alle Ziele, alles Sehnen, alle Leiden, alle Lust, alles Gute und Böse, alles zusammen war die Welt. Alles zusammen war der Fluß des Geschehens, war die Musik des Lebens. Und wenn Siddhartha aufmerksam diesem Fluß, diesem tausendstimmigen Liede lauschte, wenn er nicht auf das Leid noch auf das Lachen hörte, wenn er seine Seele nicht an irgendeine Stimme band und mit seinem Ich in sie einging, sondern alle hörte, das Ganze, die Einheit vernahm, dann bestand das große Lied der tausend Stimmen aus einem einzigen Worte, das hieß OM: die Vollendung.[100]

Damit wird formal wie inhaltlich zum Ausdruck gebracht, dass für Siddhartha nun die Ebene der höheren Ordnung erreicht ist und sein Suchen ein Ende hat. Die Stimmen des Flusses werden von ihm zum ersten Mal in ihrer Gesamtheit wahrgenommen und versetzen ihn in die Perspektive, die bisher allein dem auktorialen Erzähler vorbehalten war. Der transponierte Modus der erlebten Rede wird an dieser Stelle also bewusst überschritten, um Siddharthas Allwissenheit nicht nur in der Beschreibung seiner „alles zusammen“ erlauschenden Offenbarung, sondern auch durch die Gestaltung der Erzählhaltung zum Ausdruck zu bringen.

4.2.4 Gattungsform

Wenige Monate vor seinem Tod beschreibt Hesse Eindrücke einer Radioübertragung der *Auferstehungshistorie* (1621) des Braunschweiger Kantors Siegfried Otto Harnisch. Es sind seine formalen Kriterien, für die er das Passions-Oratorium ausführlich würdigt. Das Chorwerk, schreibt Hesse,

> bringt jene so eigen und erregend zwischen Bericht und Fabel schwebende Legende vom leeren Grab Christi und von seinen Erscheinungen vor den Frauen und den Emmaus-Jüngern zur Darstellung. Wie in andern ähnlichen Werken ist die Hauptrolle die des Evangelisten, und sie ist hier streng und sachlich die des Berichters, beinahe völlig frei von Ornament, Koloratur und Lyrik. Kein Orchester, keine Orgel, nicht einmal ein Cembalo. Schöne, kurze Chöre, herrliche zwei- und vierstimmige Arien. Und nun das Unerwartete und im ersten Augenblick Beklemmende, dann wunderbar Beglückende und als richtig Empfundene: alle Worte Christi werden nicht von einem

[99] *Siddhartha*, S. 459.
[100] *Siddhartha*, S. 461 f. – Hervorhebung im Original.

> Solisten gesungen, sondern sind zwei- bis vierstimmige Gebilde zartester Lyrik, tönen geisterhaft aus unirdischen Fernen her und beschwören in ihrem Gegensatz zum beinah nüchternen Erzähler die so seltsam und unheimlich widersprüchliche, überwirkliche Stimmung dieser Historie oder Legende mit unwiderstehlicher sanfter Gewalt. Es ist, als habe dieser Kantor, indem er die Jesusworte, statt von einem Jesus, von Frauen- und Jüngerstimmen singen läßt, geradezu der heimlichen Fragwürdigkeit dieser Geschichte zum Ausdruck verholfen […].[101]

Vielleicht mutet Hesse die Eigenart der übliche Gattungsmuster des Passions-Oratoriums unterlaufenden Kompositionsweise deshalb so stark und überzeugend an, weil er darin den seinen verwandte Verfahren der Darstellung eines Heiligenlebens erkennt. Wie Harnisch die Worte Jesu zwei- bis vierstimmig setzt, so intendiert Hesse durch die Erzählhaltung der erlebten Rede eine Doppelstimmigkeit von auktorialer und personaler Perspektive in den epiphanischen Erlebnissen der Figuren und versucht, in Siddharthas Erlebnis des Einklangs der tausend Stimmen des Flusses durch das Überschreiten des personalen hin zu einem auktorialen Standpunkt den Eindruck ganzheitlich erlebter Vielstimmigkeit zu erzeugen. Durch den Performanz-Charakter seiner rhythmisierten Prosa wird dieser Eindruck noch verstärkt.

Bemerkenswert an der zitierten Passage sind aber vor allem Hesses Aussagen über den Legenden-Charakter der *Auferstehungshistorie*. Sie erlauben nicht nur Rückschlüsse auf seine Interpretation des Oratoriums, sondern auch auf seine Sicht der Legende als narrativer Gattung „zwischen Bericht und Fabel". Inhaltlich ist die Legende als solche klar bestimmbar durch die Darstellung eines Heilsgeschehens, ihre formalen Kennzeichen allerdings scheinen für Hesse zwischen den Modi faktualer und fiktiver Schilderung zu schwanken. Daraus resultiert der Eindruck jener „heimlichen Fragwürdigkeit", die er nicht nur Harnischs Kontrastierung von nüchternem Bericht des Evangelisten und „überwirkliche[r] Stimmung" des Chors attestiert. Für Hesse scheint ganz generell ein Kriterium der Legende darin zu liegen, dass sie den Wahrheitsanspruch ihrer eigenen Aussagen selbst in Frage stellt. Die Ansiedlung dieser Erzählform zwischen Bericht und Fabel begegnet nämlich auch in seinen eigenen Legenden-Dichtungen, die zum größten Teil „auf antike und mittelalterliche Chroniken, auf Quellen der Renaissance und des 19. Jahrhunderts" zurückgehen und nur selten frei erfunden sind.[102] Alle handeln jedoch von Ereignissen aus dem Leben Heiliger oder wundersamen Begebenheiten, welche die Existenz einer höheren, empirisch nicht beweisbaren Wirklichkeit bekunden. Das gilt auch für seine Franziskus-Monographie (1904), in der er sich streng an die Lebensdaten des Heiligen hält, um anschließend einige Auszüge von Zeugnissen seiner Wun-

[101] *Brief im Mai* [offener Brief in der *NZZ*, 26.05.1962] – GB Bd. 4, S. 418-424. Nachweis S. 418 f.
[102] Vgl. Volker Michels: *Nachwort* zu SW Bd. 9 (= *Die Märchen, Legenden, Übertragungen, Dramatisches, Idyllen*), S. 625-672. Nachweis S. 641.

dertaten zu zitieren.[103] Selbst die *Legende vom indischen König* (1907), die keinerlei überlieferte Tatsachen oder bezeugte Wunder berichtet, ist vor einem historischen Hintergrund gezeichnet, der den Beginn jener hinduistischen Reformbestrebungen markiert, die einige Jahrhunderte später mit dem Schisma von Hinduismus und Buddhismus enden.[104]

Parallel zu den Ereignissen der buddhistischen „Reformation" verortet Hesse wiederum die erzählte Zeit seines *Siddhartha* und lässt sogar den historischen Buddha darin auftreten. Auch seinen Roman nennt Hesse „eine Art indischer Legende"[105] und gibt damit ein Beispiel seiner Auffassung des Gattungsbegriffs, nach welcher Handlungen von realen mit erfundenen Begebenheiten oder Personen vermischt gezeigt werden.[106] Im Gegensatz zu Lebensgeschichte und autobiographischem Roman, die neben faktualen ebenfalls fingierte Darstellungen der Identität einer Person enthalten können, weist die Legende jedoch über den Rahmen des Persönlichen hinaus auf eine höhere Ordnung, die unabhängig von den Verstrikkungen des Selbst in Glück oder Leid stets gegenwärtig und jedem Menschen prinzipiell zugänglich ist. Zum Wesen dieser Ordnung gehört allerdings eine gewisse Hermetik, die sie Außenstehenden oft wie nicht von dieser Welt erscheinen lässt und selbst Aufgeschlossenen den Zugang zu ihrem Verstehen oder Erleben erschwert. Zumindest dürfte dies auf Hesses Definition der Erfahrbarkeit des Heiligen in seinen Tagebuchaufzeichnungen und die Grundkonzeption des *Siddhartha* zutreffen.

Darin sucht der Protagonist schließlich auch nach einem Zugang zu einer höheren Ordnung. Ihrer Hermetik begegnet er mit einer eigenen Zugangsweise, die Andreas Solbach „hermeneutica sacra" nennt und darunter Folgendes versteht: „Wort und Welt sind nicht eindeutig, aber sie sind nicht per se Täuschung und Lüge; ihr Sinn mag dunkel und versteckt, doppeldeutig und schwierig zu erfassen sein, aber er ist nicht unerkennbar."[107] Diese Erfahrung wird Siddhartha in seinen epiphanischen Erlebnissen zuteil und erhält mit seiner

[103] Vgl. *Franz von Assisi.* – SW Bd. 1, S. 625-660. Bemerkenswert vor dem Hintergrund der Handlung des *Siddhartha* ist, dass auch Franziskus in Hesses Darstellung seinen Heilsweg als „junger Mensch in Gewissensnot" beginnt, die sich wie folgt äußert: „Da aber geschah es, daß am ersten Reisetag der Jüngling Gottes Stimme vernahm, also daß er im Herzen erzitterte und die köstlichen Bilder der Lust und Eitelkeit in ihm zerrannen. Es weiß niemand, was in dieser Stunde ihm kund ward und welcherlei Stimmen seine erschrockene Seele zerrissen und niederbeugten. Über den Augenblick, in welchem eines Menschen innere Geschicke entschieden werden, ist immerdar eine Dunkelheit gebreitet als über ein heiliges Geheimnis. Was des Franziskus Gedanken oder innere Gesichte gewesen, davon hat er nie geredet. Aber es muß sein, daß ihm plötzlich die Rätsel des Lebens und Todes klar vor Augen standen und eine heilige Gewalt ihn unentrinnbar nötigte, eine Wahl zu tun und ein Ziel seiner Wege zu suchen." – Ebd., S. 627 und 634.

[104] Vgl. SW Bd. 9, S. 259-262.

[105] Brief an Ludwig Finckh vom 10.09.1922. – DB Bd. 3, S. 479.

[106] Diese Auffassung wird auch in *Klingsors letzter Sommer* (1919), seiner letzten größeren Erzählung vor *Siddhartha* zum Ausdruck gebracht, indem Hesse in Gestalt des Malers Klingsor „die Legende seines Lebens" (SW Bd. 8, S. 284) als Künstlernovelle und mit Anleihen an Julius Meier-Graefes Van-Gogh-Biographie schildert. – Vgl. Gunnar Decker: *Hesse. Der Wanderer und sein Schatten*. München: Carl Hanser Verlag 2012. S. 379.

[107] Andreas Solbach: *Hermeneutica sacra renovata: Zur Form der Legende im* Siddhartha. In: Solbach 2012, S. 169-202. Nachweis S. 189.

letzten Offenbarung der tausendstimmigen „Musik“ des Flusses eine gewisse Verstetigung. Die Wahrnehmung ihrer Vielstimmigkeit nämlich „setzt die Erkenntnis im betrachtenden Subjekt frei. Der Fluss selbst ist sprachlos […], er suggeriert keine Inhalte, sondern er löst und lockert dasjenige, was im Menschen ohnehin vorhanden ist.“ Mit dieser Auslegung verweist Solbach zugleich auf die Sicherheit des betrachtenden Subjekts vor falschen Schlüssen und folgert: „Der Fluss ist der ideale Hermeneut im buchstäblichen Sinn!“[108] Seine „hermeneutica sacra“ implementiert sich in vier Stufen ausgehend von interesseloser Betrachtung ohne Deutungsabsicht über demutsvolle Versenkung in seinen Anblick, reines Zuhören und schließlich die Wahrnehmung des Einklangs hinter seinen disparaten Stimmen.[109] Anhand dieser Konstellation könnte man Solbachs Begriff auch als „heiliges Verstehen“ bezeichnen, das jenes Sich-Öffnen für die meist undurchsichtigen Zusammenhänge des Irdischen mit einer höheren Ordnung zum Ausdruck bringt und laut Hesses Tagebuchaufzeichnungen vor allem Eigenschaft der Heiligen ist. Dem liegt eine Deutungsweise zugrunde, die allen Zeichen und Gegenständen der Natur eine „heimliche Fragwürdigkeit“ unterstellt, wie er sie auch in Harnischs mehrstimmigen Jesusworten identifiziert. Damit wird jedoch ein grundsätzliches Problem thematisiert, das nicht nur den Legenden-Dichtungen, sondern nahezu allen Werken Hesses eigen ist: das Problem der Mitteilbarkeit einer höheren Ordnung. In *Siddhartha* wird es auch anhand der Fragwürdigkeit der zwischen Bericht und Fabel schwebenden Legende aufgegriffen, mit anderen Worten: „Die Legende stellt also die Frage nach der Mitteilbarkeit von Wahrheit, Weisheit, Lehren und Wundern und postuliert eben diese Mitteilbarkeit als zentrales Moment der Gattung.“[110] Solbach schreibt in diesem Zusammenhang auch von „gelingender Hermeneutik“, insbesondere dann, wenn sie den Akt des Verstehens nicht nur im kognitiven Erkennen, sondern im Erleben einer Mitteilung mit allen Sinnen bewältigt:

> Lehre ist letztlich Erlebnis der sinnhaften Einheit des Seins als Durchbruch zum wahren Leben. Diese Lehre ist Siddhartha zufolge immer wortlos, weil das Wort niemals Erlebnis sein kann, und so bleibt dem Heiligen am Ende nur ein riskanter Ausweg: Der Heilige beweist seine Heiligkeit erneut in einer wunderbaren gelingenden Hermeneutik, indem er verstummt und sich selbst zum Medium der Grundaussage der Einheit und Zeitlosigkeit des Seins macht.[111]

Mit diesem Verstummen wird die „hermeneutica sacra“ zur „hermeneutica sacra renovata“, da sie dem Heiligen erlaubt, seine Erkenntnisse – ohne diese zu benennen – nur durch das Erlebnis seiner Anwesenheit mitzuteilen. Solbach spricht damit auf den Schluss des

[108] Solbach 2012, S. 192.
[109] Ebd., S. 193.
[110] Ebd., S. 177.
[111] Ebd., S. 201.

Romans an, der Siddharthas stumme Mitteilung seiner Erleuchtung an Govinda zeigt. Seine Interpretation ist in dieser Hinsicht zweifellos richtig, jedoch kann sie in einem entscheidenden Punkt erweitert werden: Govindas Erinnerung an „alles […], was er in seinem Leben jemals geliebt hatte, was jemals in seinem Leben ihm wert und heilig gewesen war.“[112] Mit diesen Worten endet der Roman und wirft zugleich die Frage auf, was in Govindas Leben von Wert und Heiligkeit ist. Sicher nicht die vielen Bilder, die ihm nach dem Kuss auf Siddharthas Stirn vor Augen schweben. Es ist etwas anderes, es ist „alles […] was […] ihm wert und heilig“ ist. Mit dieser synekdochischen Umschreibung[113] bringt Hesse die Beziehung zum Ausdruck, die Govinda dem epiphanischen Erlebnis mit Siddhartha beimisst. Diese Beziehung ist das entscheidende Kriterium einer gelingenden Mitteilung. Sie öffnet den Zugang zu einer höheren Ordnung, die mit den Worten „wert und heilig“ nur die Oberfläche ihrer Erscheinung sichtbar werden lässt. Die tiefere Bedeutung dahinter liegt aber in jenem „alles“, das hier stellvertretend für die Gesamtheit aller moralischen und noumenalen Erfahrungen in Govindas Leben steht. Diese Gesamtheit in Worten vollkommen auszudrücken, ist ihm nicht möglich. Jedoch erlebt er die Erinnerung an sie als realen Ausdruck seiner Beziehung zu einer höheren Ordnung. Die spezifische Leistung der Wiederherstellung dieser Beziehung besteht nun nicht in Siddharthas stummer Mitteilung, sondern in Govindas Akt ihrer Deutung. Von einer gelingenden Mitteilung kann man also nur insofern sprechen, als der Rezipient sich der Offenbarung in einer Weise öffnet, die nicht der inhaltlichen Seite ihres Gegenstands gilt, sondern ihrer formalen Darstellung. Es wäre nach allem, was von Siddhartha über die Mitteilbarkeit von Weisheit und Lehre gesagt wurde, auch absurd, wenn er Govinda nun von seinem Weg der Erleuchtung überzeugen wollte. Dadurch aber, dass Govinda diesen Weg und alle ihm vorangegangenen Umwege zum Heiligen in einer synoptischen Schau gleichsam als Geschichte erzählt werden, wird in ihm der Zugang zu dem freigelegt, was in seinem eigenen Leben Wert und Heiligkeit besitzt.

Govindas Rolle ist die eines Verzweifelten, der an die alten brahmanischen Lehren nicht mehr glauben kann und auch in der kanonisierten Weisheit des Buddhismus keine Stütze findet. Seine Figur verkörpert die Erfahrung vieler Menschen des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts in Europa. Die Art und Weise, wie noch wenige Jahrhunderte zuvor von der Darstellung Christi auf eine bestimmte Vorstellung von Transzendenz geschlossen wurde, kommt den meisten von ihnen unglaubwürdig vor. Dennoch ist die Haltung des Glaubens an

[112] *Siddhartha*, S. 472.

[113] Zur Verwendung synekdochischer Umschreibungen in Siddhartha vgl. auch Petr Kučera, Marta Panušová: *Hermann Hesse: Siddhartha – zur ästhetischen Rezeption der Erzählung.* In: *Hermann Hesses* Siddhartha. (= 11. Internationales Hermann-Hesse-Kolloquium). Hg. von Michael Limberg. Stuttgart: Staatsanzeiger-Verlag 2002. S. 158-164. Nachweis S. 161 f.

sich noch vertraut, vielen sogar existentiell wichtig. Ihre Bestätigung erfahren sie aber nicht mehr über die sich auf einen festen Kanon religiöser Symbole stützenden Ausdrucksweise. Vielmehr werden nun weniger direkte Mitteilungen erprobt, deren Funktion darin besteht, dass sie nach Erschütterung des theistischen Horizonts nach Wegen suchen, die Existenz einer höheren Ordnung jenseits christozentrischer Symbolik erfahrbar zu machen. Statt des symbolischen Gegenstands wird nun das Verhältnis zu diesem Gegenstand in den Mittelpunkt der Darstellung gerückt und dadurch zum Ausdruck gebracht, dass die Möglichkeit einer Bezugnahme weiterhin besteht, nicht aber, was genau sie letztlich offenbart. Dieselbe Funktion erfüllt die Rahmen-Epiphanie am Ende des Romans. Govindas Resümee in Form der Synekdoche „wert und heilig" gleicht jenem Umkreisen eines höheren, nicht darstellbaren Sinns mit Worten, wie sie Hesse auch in seiner Rezension zu *Yüan-wus Niederschrift von der smaragdenen Felswand* gebraucht.[114]

In diesem Sinne kann auch von der Gattungsbezeichnung *Legende* als einem synekdochischen Ausdruck für die Art und Weise der Darstellung des Romangeschehens gesprochen werden. Dass Hesse diesen Ausdruck selbst auf sein Werk anwendet, zeigt, dass er ihn zumindest hinsichtlich seiner Funktionalität zur Darstellung einer Handlung „zwischen Bericht und Fabel" gelten lässt. Alles, was darüber hinaus sinnfällig erscheint,[115] kann mit Heribert Kuhn der Fülle an Gattungs-Lesarten des Romans zugerechnet werden, der sich durch seinen Untertitel *Eine indische Dichtung* jeder genauen Zuweisung entzieht.[116] Wenn Hesse dennoch von *Siddhartha* als „einer Art indischer Legende" schreibt, tut er das nicht mit Blick auf eine feste literaturwissenschaftliche Kategorie, sondern um die „heimliche Fragwürdigkeit" der dem Geschehen zugrunde liegenden Aussagen zu betonen. Wie Siddhartha die Lehre Buddhas in ihrer scheinbar lückenlosen Kausalität anzweifelt, so intendiert Hesse durch den Legenden-Charakter seines Romans die Frage nach dessen Glaubhaftigkeit. Durch den Zweifel an der Darstellung einer höheren Wirklichkeit soll bei Leserinnen und Lesern der Blick für das geschärft werden, was ihnen selbst im Leben „wert und heilig" ist. Dieses Verfahren kommt mit den unorthodoxen Versionen der Geschichten von Kain und Abel oder der Schächer am Kreuz bereits in *Demian* zum Einsatz.[117] Die durch Demians Fabulierkünste ausgelösten Irritationen und Zweifel veranlassen Sinclair, moralische Konventionen zu überdenken und tragen so zur Entdeckung seines autonomen Gewissens bei. Dieser Erkenntnis der eigenen, nicht ausschließlich konventionell bestimmten Moralität geht das Erlebnis des Zwei-

[114] Vgl. Zitat zu Anm. 48.
[115] z.B. *Siddhartha* als Bildungsroman in Ortrud Gutjahr: *Einführung in den Bildungsroman.* Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2007. S. 105-111.
[116] Vgl. Kuhn 2002. S. 66.
[117] Vgl. die Ausführungen in Kap. 4.1, S. 228 und 239.

fels an Sitte und Konvention unmittelbar voraus. Auch für Siddhartha und Govinda steht dieses Erlebnis zunächst im Vordergrund. Es erzeugt in ihnen ein Gefühl für das, was für sie „wert und heilig“ ist. Erst in der Reflexion dieses Gefühls erfolgt dann die Erkenntnis, dass es sich hierbei um die subjektive Wahrnehmung jener Werte handelt, die ihr persönliches Gewissen verpflichten. Durch die Gattungswahl der Legende soll auch Leserinnen und Lesern die „heimliche Fragwürdigkeit“ des Erzählten vor Augen geführt werden, um ihnen auf diese Weise die Gebote ihres persönlichen Gewissens fühlbar zu machen. Dabei wird allerdings jede direkte Bezugnahme vermieden, das Wort „Gewissen“ fällt an keiner Stelle des Romans. Vielmehr wird die Erfahrbarkeit des Phänomens des Gewissens mit Verfahren erzeugt, die mit Charles Taylor dem Bereich der indirekten Epiphanie zugerechnet werden können. Die hier aufgeführten formalen Gegenstände der ästhetischen Wahrnehmung (sprachliche Musikalität, erlebte Rede und die Gattungsform der Legende) verweisen demnach auf das, „was der sichtbare Gegenstand als solcher nicht sagen, sondern zu dessen Erkenntnis er uns nur einen Anstoß geben kann.“[118] Auf inhaltlicher Ebene ist bei den handelnden Figuren hinsichtlich der Erfahrungen ihres Gewissens eine ähnliche Art der Darstellung festzustellen.

4.2.5 Identität und Handlung

Wie bereits in den Ausführungen zur Erzählhaltung dargelegt, handelt es sich bei der Grundmotivation der Handlung (Siddharthas Entschluss, sein Elternhaus zu verlassen) um eine Gewissensentscheidung. Begründet wurde dies mit Hinweis auf die Ansiedlung des Romangeschehens vor dem historischen Hintergrund der Reformzeit des Brahmanismus, in der – Hesse zufolge der protestantischen Reformation vergleichbar – das Gewissen zur entscheidenden Instanz in Fragen des rechten Handelns wird. Dass jedoch der Begriff „Gewissen“ oder „Gewissensentscheidung“ wörtlich nie genannt wird, hat seine Ursache nicht nur in den formalen Kriterien indirekter Mitteilung, sondern ebenso in Hesses Auffassung des Gewissens als Vermittlungsinstanz einer höheren Ordnung. Ihm kommt eine Rolle innerhalb des Romangeschehens zu, die wie andere Gegenstände und Figuren der Handlung die Funktion besitzt, dem Protagonisten die Wahrnehmung dieser höheren Ordnung zu ermöglichen. Auf formaler Ebene ist es die Stimme des auktorialen Erzählers, die sich als deren Repräsentation erweist.[119] Auf inhaltlicher Ebene wird sie durch die Metaphorisierung der Gewissensstimme mit den Bildern des Vogels, des Steins oder des Flusses zum Ausdruck gebracht. Beide, Erzählerstimme und Stimme des Gewissens, sind natürlich nicht identisch, sondern beschreiben

[118] Vgl. Anm. 49.
[119] Vgl. hierzu die Ausführungen auf S. 283 und 287 ff.

oder „umkreisen“ auf je eigene Weise den hinter ihren Äußerungen verborgenen Sinn jener höheren Ordnung. Sie treten jedoch meist in Zusammenhang auf, vor allem in den bereits erwähnten Schwellensituationen der Handlung und Siddharthas Wahrnehmung ihrer Stimmen in der Vielfalt der Erscheinungen als „Musik des Lebens“ (vgl. S. 283-288).

Aus Briefen und autobiographischen Zeugnissen Hesses wird ersichtlich, wie sich seine Vorstellungen dieser Ordnung während der Arbeit am Roman auf die Gestaltung des Gewissens bzw. der inneren Stimme als Handlungsträger auswirken. Handlungsträger wird die innere Stimme hier deshalb genannt, weil ihr Vernehmen für den Protagonisten an entscheidenden Stationen seines Lebens die Grundmotivation für die weitere Ausrichtung seines Handelns ausmacht. So lässt sie Siddhartha von der brahmanischen Tradition seines Elternhauses Abschied nehmen und eigene Wege gehen. Ebenso warnt sie ihn vor der Annahme, gutes Handeln sei allein durch die Befolgung der Lehren Buddhas möglich. Sie verweist stattdessen auf eine in keiner Lehre und keinem Gesetz vollständig artikulierbare höhere Ordnung, deren Berücksichtigung einer Erstarrung des normativ Gebotenen in Selbstgenügsamkeit und Selbstgerechtigkeit entgegenwirken kann. Der inneren Stimme bzw. dem Gewissen kommt damit eine Funktion der Normenkontrolle zu, die es auch und gerade nach erfolgter Etablierung neuer Normen zu erfüllen hat. Für Hesse zeigt sich diese Notwendigkeit am Beispiel der normativen Neuerungen des Buddhismus, wie aus einem Brief an Lisa Wenger hervorgeht:

> Ebenso, oder sehr ähnlich, sehe ich jetzt den Buddhismus, der die Welt ohne Götter rein vernünftig ansieht und das Heil allein im Geistlichen sucht, wie eine Art schönen Puritanismus an, der aber in seiner Einseitigkeit erstickt und mich mehr und mehr doch wieder enttäuscht hat.[120]

Zwar erkennt Hesse die Errungenschaften der religiösen Reformbewegungen des Buddhismus und puritanischen Protestantismus an, doch konstatiert er gleichfalls die Mangelhaftigkeit ihrer einseitigen Ausrichtung auf Gebote der Vernunft. Worin diese Mangelhaftigkeit für ihn besteht, schildert er in einem weiteren Brief an Lisa Wenger am Beispiel des heiligen Franziskus. Dessen Achtsamkeit gegenüber moralischen Gefühlen sieht er dort als wichtige Ergänzung zu einer streng vernunftzentrierten Gewissenhaftigkeit:

> Wenn zartes Mitfühlen, Güte und Mitleid das Höchste sind, dann war Franz von Assisi einer der größten Menschen, und Calvin, Savonarola und auch Luther waren wüste verbrecherische Fanatiker. Wenn aber die Tugend der Gewissenhaftigkeit und des heroischen Gehorsams gegen die Forderungen des eigenen Gewissens hochgeschätzt

[120] Brief an Lisa Wenger vom 10.02.1921. – DB Bd. 3, S. 391-393. Nachweis S. 392.

> wird, dann war Calvin oder Savonarola ein wahrhaft großer Mensch. Wahr ist immer beides, und recht haben immer beide.[121]

Nach dieser Aussage zu urteilen, ist das Gewissen eine unhintergehbare Instanz, die Rat erteilt, wenn bestehende Ordnungen auf das Eintreten kontingenter Ereignisse mit Redundanz reagieren und reformiert werden müssen. In einem solchen Fall sind die „Forderungen des eigenen Gewissens" Voraussetzung für die Etablierung einer neuen, den geänderten Umständen angemessenen normativen Ordnung. Sie laufen dabei jedoch stets Gefahr, verabsolutiert und damit angesichts erneut eintretender kontingenter Ereignisse selbst redundant zu werden. Deshalb sind „Mitfühlen, Güte und Mitleid" ebenso unabdingbar, wenn sich der Prozess der normativen Erneuerung nicht in Erstarrung oder gar Rückschrittlichkeit umkehren soll. Siddhartha wird daher als Grundlage allen Seins („von allem die Hauptsache") die Liebe benennen.[122] Sie liegt auch der Berufung des heiligen Franziskus zugrunde, die Hesse in einer Monographie wie folgt beschreibt:

> Es weiß niemand, was in dieser Stunde ihm kund ward und welcherlei Stimmen seine erschrockene Seele zerrissen und niederbeugten. Über den Augenblick, in welchem eines Menschen innere Geschicke entschieden werden, ist immerdar eine Dunkelheit gebreitet als über ein heiliges Geheimnis.[123]

Im Zusammenhang mit den Attributen Mitfühlen, Güte und Mitleid, die Hesse Franziskus im Brief an Lisa Wenger zuschreibt, wird erkennbar, worin dessen „heiliges Geheimnis" besteht. Wie er in seiner Heiligenvita geltend macht, geschah es aus „Gewissensnot […], daß von diesem demütigen Mann in Umbrien ein Licht des Lebens und ein Born der Erneuerung und Liebe über die ganze Erde ausging".[124] Zwar ist von Siddhartha keine derartige Wirkungsgeschichte belegt, doch steht auch seine Deutung des Daseins ganz im Zeichen der Liebe. Dieser Deutung geht eine Entwicklung bzw. Erneuerung voraus, die ebenfalls mit einem Zustand der Gewissensnot beginnt. Ihn beschreibt Hesse, ausgehend von eigenen Erfahrungen, in einem Brief an Georg Reinhart wie folgt:

> Was aus Siddhartha später wird, möchte auch ich gerne wissen. Ich habe zwar ein gutes Stück mehr erlebt als er, sehe aber das Ende und Ergebnis bei mir noch nicht, und kann es darum auch in der Dichtung noch nicht darstellen. Den Weg der Individuation, der von allem Kollektiven und Autoritativen wegführt, die innere Stimme (auch das Gewissen) so persönlich und so übersensibel macht und das Leben so außer-

[121] Brief an Lisa Wenger vom 23.03.1921. – DB Bd. 3, S. 395-398. Nachweis S. 396.
[122] *Siddhartha*, S. 468.
[123] SW Bd. 9, S. 634.
[124] SW Bd. 9, S. 627.

> ordentlich differenziert und erschwert – das habe ich erfahren und stecke noch mitten drin. Die Wiedereinpassung des differenzierten Individuums ins Ganze, in Sozialität und Gesellschaft könnte ich erst darstellen, wenn ich selbst auf diesem Wege schon weiter wäre.[125]

Die innere Stimme bzw. das Gewissen sind für Hesse also ebenso Ausdruck der Individuation wie der Reflexion bestehender Ordnungen. Im Kontext des Romans zeigen sich diese beiden Aspekte in Siddharthas subjektiv erlebter und reflektierter Distanz sowohl zur jahrhundertealten brahmanischen Tradition als auch zu der sich im Verlauf der Handlung als eigenständiges religiöses Normativ etablierenden buddhistischen Reformbewegung. Letztere bezeugt zwar die Möglichkeit der Erlösung vom Leiden in den Gestalten Buddhas und der Bodhisattvas, kann jedoch darüber hinaus den Glauben an ihr Erlösungswerk nur durch ein stark kanonisiertes Lehrgebäude aufrechterhalten und birgt damit die Gefahr unreflektierter Redundanz. Im Roman hinterfragt Siddhartha daher die Lehre Buddhas. Das Hinterfragen geschieht jedoch in liebevoller Absicht, womit der Protagonist Hesses Vorstellung des heiligen Franziskus näher steht als den streng auf ihr eigenes Lehrgebäude bedachten Reformatoren. Auch Franz von Assisi war demnach ein Erneuerer, entwickelte jedoch keine strenge Doktrin, sondern stellte die Liebe über alle Regelwerke und Gebote.

Dieser sich auch im Verhalten Siddharthas spiegelnden Auffassung entspricht eine persönliche Erfahrung Hesses, die er in einem autobiographischen Text, dem stilisierten Lebenslauf *Der Zauberer* (1921), schildert. Ausgangspunkt der Darstellung ist seine Renitenz als Jugendlicher gegenüber Unterweisung durch – nicht nur christliche – Gebote, wie sie in der Erziehungspraxis seiner Eltern und Lehrer häufig eingesetzt wurde:

> Ich brauchte nur das ›Du sollst‹ zu hören, so wendete sich alles in mir um und zeigte seine Rückseite, und der selbe Vater oder Lehrer, der mich mit einer sanften Verlokkung zu jedem Tun begeistern konnte, mußte nur jenes ›Du sollst‹ in den Mund nehmen, so wurde er mir zum gefürchteten Götzen und Popanz.[126]

Dabei nahm Hesse durchaus wahr, dass seine Eltern selbst nicht immer von den Geboten überzeugt waren, die sie predigten. Ihr Gespür für eine hinter dem Wert- und Normgefüge liegende höhere Ordnung wussten sie jedoch zu unterdrücken: „wenn ich in Konflikte mit der bestehenden Weltordnung kam, wenn Worte, Strafen und Ermahnungen nötig wurden, dann herrschte eben jene Moral, welche daraus entstand, daß jedes der beiden Eltern seiner

[125] Brief an Georg Reinhart vom 15.08.1921. – DB Bd. 3, S. 412 f.
[126] *Der Zauberer* [Oktober 1921] – SW Bd. 12, S. 23-45. Nachweis S. 23.

Natur Gewalt antat."[127] Es gab jedoch eine Instanz, die dem jungen Hesse in solchen Konfliktsituationen beistand. Er selbst nennt sie

> […] der Kleine Mann. Ich weiß nicht, wann ich ihn zum erstenmale sah, ich glaube, er war schon immer da, er kam mit mir zur Welt. Der Kleine Mann war ein winziges, schattenhaftes Wesen, ein Männlein, Geist oder Kobold, Engel oder Dämon, der zu Zeiten da war und vor mir her ging, im Traum oder Wachen, und dem ich folgen mußte, mehr als dem Vater, mehr als dem Großvater, mehr als der Mutter. Wenn der Kleine mir sichtbar wurde, gab es nur ihn, und wohin er ging und was er tat, das mußte ich ihm nachtun. Bei Gefahren zeigte er sich. Wenn mich ein böser Hund, ein erzürnter stärkerer Kamerad verfolgte und meine Lage heikel wurde, dann, im schwierigsten Augenblick, war das kleine Männlein da, lief vor mir, zeigte mir den Weg, brachte Rettung. Er zeigte mir die lose Latte im Gartenzaun, durch die ich im letzten bangen Augenblick den Ausweg gewann, er machte mir vor, was gerade zu tun war: sich fallen lassen, umkehren, davonlaufen, schreien, schweigen. Er nahm mir etwas, das ich essen wollte, aus der Hand, er führte mich an den Ort, wo ich verlorene Gegenstände wiederfand. Es gab Zeiten, da sah ich ihn jeden Tag. Es gab Zeiten, da erschien er selten und nur bei ernsten Entscheidungen. Es gab Zeiten, da blieb er aus. Diese Zeiten waren nicht gut, dann war alles lau und unklar, nichts geschah, nichts ging vorwärts.[128]

Der kleine Mann lässt sich nach dieser Beschreibung wie die Figuration einer inneren Stimme deuten. Sie zeigt, wie in heiklen Situationen am besten zu verfahren sei, sie widerspricht der Moral der Eltern, sie meint es scheinbar gut mit dem jungen Hesse. Auch eine Reihe weiterer Eigenschaften des kleinen Mannes werden in anderem Zusammenhang häufig mit dem Vorhandensein einer inneren Stimme konnotiert, die ihm Vergessenes oder Verdrängtes zurück ins Gedächtnis ruft („führte mich an den Ort, wo ich verlorene Gegenstände wiederfand") oder bei der er Zuflucht findet („im letzten bangen Augenblick den Ausweg gewann").[129] Entscheidend und in der Arbeit an *Siddhartha* weiterführend dürften für Hesse aber folgende Aspekte gewesen sein: die Externalisierung der inneren Stimme in Form einer handelnden Figur und das Gefühl der Stagnation bei deren Abwesenheit („nichts ging vorwärts"). Beides lässt sich in abgewandelter Form im Roman wiederfinden, genauer im Bild des Flusses, der nicht nur Siddharthas innere Stimme figurativ repräsentiert, sondern zugleich stagnierte Ordnungsmuster aufbricht. In dieser Hinsicht ist er eine gedankliche Fortführung des See-Gleichnisses aus *Einkehr* (1918/19), mit dem Hesse den lebendigen Austausch zwischen Oberfläche des moralischen Bewusstseins und Tiefe des amoralischen Unbewussten schildert.[130] Dieser Austausch wird im Bild des Flusses gewissermaßen verstetigt, sodass Stagnation bzw. Leiden unter einer Moral nur eintritt, wenn die Verbindung zum Fluss verloren geht.

[127] SW Bd. 12, S. 45.
[128] *Der Zauberer*. – SW Bd. 12, S. 30 f.
[129] Vgl. *Tagebuch 1920/21* [ca. Juli 1920] – SW Bd. 11, S. 628; *Die Zuflucht.* In: *Sinclairs Notizbuch*, S. 53-60 sowie SW Bd. 12, S. 96-101.
[130] Vgl. SW Bd. 11, S. 624-627.

Das ist u.a. während des Aufenthalts bei den Samanas oder in der Welt der Kindermenschen der Fall. Asketische Selbstkasteiung und Anbetung des Geldes sind hier die Hypertrophien zweier Wertordnungen, die nur noch durch das starre Festhalten an Geboten aufrechtzuerhalten sind und sich durch einen spürbaren Mangel an Mitfühlen, Güte und Mitleid auszeichnen. Dieser Mangel ist nur auszugleichen durch Besinnung auf die Möglichkeit der Erneuerung im Zeichen der Liebe. Anlass zu dieser Besinnung ist im Handlungsschema des Romans stets das Vernehmen der inneren Stimme in ihren unterschiedlichen metaphorischen Figurationen. Da dieses Vernehmen jeweils eine Schwellensituation des Geschehens markiert, kann von der inneren Stimme auch als Handlungsträger gesprochen werden.

Im Folgenden soll gezeigt werden, wie die Handlung des Romans aufgrund von Entscheidungen des Protagonisten unter Berufung auf seine innere Stimme motiviert und strukturiert wird. Besondere Aufmerksamkeit gilt dabei den bereits in der Analyse der Erzählhaltung angeführten Schwellensituationen sowie Siddharthas Offenbarung in der „Musik des Lebens". Mit Govindas epiphanischem Erlebnis am Ende des Romans wird die Untersuchung der Handlungsebene abgeschlossen und unter Berücksichtigung des Begriffs der Rahmen-Epiphanie einer Deutung zugeführt. Dabei wird auf Paul Ricoeurs Terminus der narrativen Identität zurückzukommen sein. Zunächst ist jedoch von der Abfolge der einzelnen Handlungsschritte auszugehen. Sie lassen sich in den genannten Schwellensituationen mit jenen wegweisenden Entscheidungen identifizieren, die Siddhartha aufgrund der Verlautbarungen seiner inneren Stimme trifft.

Der erste Schritt dieser Art wird mit den einleitenden Worten des Anfangskapitels („Im Schatten des Hauses, in der Sonne des Flußufers") bereits angedeutet.[131] Die Konnotationen von Schatten und Sonne lassen die Perspektivierung von Siddharthas Entwicklung erkennen und wenig später zeigt sich, welche Schatten sein Elternhaus auf ihn wirft. Mit dem Fluss wird hingegen die zentrale Metapher der inneren Stimme benannt. Sie verheißt Siddhartha eine höhere Ordnung als die bekannte brahmanische und ist der Anlass, weshalb er sein Elternhaus verlässt. Allerdings ist sie für ihn zunächst nur eine Ahnung, die sich hinter dem Begriff „Atman" verbirgt. Damit verbindet Siddhartha die Vorstellung einer allen irdischen Erscheinungen insgeheim eigenen Göttlichkeit, einer Verbindung zu Brahman, dem mythischen Urgrund allen Seins.[132] Hesse beschreibt seine Vorstellung des Atman in einem Vortrag über indische Kunst und Dichtung selbst als

[131] *Siddhartha*, S. 373.
[132] Vgl. *Siddhartha*, S. 374 f.

> […] Deutung der Götter ins Seelische, die erste edle Blüte indischen Denkens. Unter einer Elite höchst gebildeter brahmanischer Denker entsteht die klassische indische Lehre vom All-Einen, von der Einheit allen Lebens, das als Brahman die Welt erhält, das als Atman in jedem lebenden Wesen atmet. Nie ist ein edlerer Pantheismus gelehrt worden.[133]

Damit wird deutlich, dass der inneren Stimme im Roman eine überpersönliche Komponente zukommt, die sie als Ausdruck einer jeder irdischen Gestalt innewohnenden höheren Ordnung ausweist. Im Gegensatz zu *Demian* oder *Der Zauberer* wird sie in *Siddhartha* daher auch nicht von Personen oder personenartigen Wesen, sondern von Tieren (Vogel) oder scheinbar unbelebten Gegenständen der Natur (Stein, Fluss) figuriert. So wird die brahmanische Vorstellung der pantheistischen Allgegenwart des Atman betont. Mit Hesses Kennzeichnung ihrer Vermittlung in Form einer Lehre, die im Roman als kanonisierte und ritualisierte Pflege alter brahmanischer Traditionen geschildert wird, ist diese Vorstellung jedoch Ausdruck einer erstarrten Ordnung und vermag lediglich den Verstand, nicht aber die Sinne Siddharthas anzusprechen.[134] Was ihm an sinnlichem Erleben mangelt, kehrt als bildhafte Erscheinung einer höheren Ordnung in seinen Träumen und Ahnungen wieder: „Träume kamen ihm und rastlose Gedanken aus dem Wasser des Flusses geflossen, aus den Sternen der Nacht gefunkelt, aus den Strahlen der Sonne geschmolzen".[135] Unmittelbar nach dieser Aufzählung, die nicht zufällig mit dem Bild des Flusses beginnt, wird auf die brahmanischen Lehren Bezug genommen, von welchen die Verbindung zu Atman statt üppig zu fließen nur spärlich „geträufelt" wird.[136]

Auf diese Gegenüberstellung folgt schließlich Siddharthas Reflexion über das Wesen des Atman. Sie wird in erlebter Rede geschildert und kennzeichnet so die Annäherung an eine über die Weisheit brahmanischer Lehren hinausgehende Ordnung. Was Siddhartha an der Gelehrsamkeit der Brahmanen stört, ist aber nicht eigentlich ihr Inhalt – für die Verse der Upanishaden empfindet er höchste Anerkennung – sondern ihre Folgenlosigkeit. Pointiert kommt dies in folgendem Satz zur Geltung: „Wo war der Kundige, der das Daheimsein im Atman aus dem Schlafe herüberzauberte ins Wachsein, in das Leben, in Schritt und Tritt, in Wort und Tat?"[137] Beim Gedanken an seinen Vater kommt ihm jedenfalls nicht in den Sinn, dieser könnte mit all seiner rituell praktizierten Frömmigkeit Atman jemals in sich selbst finden. Die

[133] *Stichworte zu einem Vortrag über indische Kunst und Dichtung* [gehalten am 12.01.1922 in St. Gallen], in: Michels (Hg.) [9]2016. S. 151-155. Nachw. S. 153. – Ähnlich beschreibt Hesse die Lehre von Atman wenige Monate zuvor in einer Rezension zu Alfred Hillebrandts *Brahmanas und Upanishaden*: „Ihre zentrale Lehre ist die vom Atman, vom Selbst im Ich. Das Finden des Selbst und das Unterscheiden des (individuellen, egoistischen) Ich ist für uns Inbegriff aller indischen Lehre, wie es auch der Lehre Buddhas zugrunde liegt." – Ebd., S. 146 f.
[134] Vgl. „Schon verstand er, im Innern seines Wesens Atman zu wissen […]." – *Siddhartha*, S. 373.
[135] *Siddhartha*, S. 374.
[136] *Siddhartha*, S. 374.
[137] *Siddhartha*, S. 375.

Verbindung zu Atman erfolgt nämlich nicht in der Routine der Opfergaben und heiligen Waschungen, sondern in einem inneren Gewahrwerden, dem äußeres Reden und Handeln folgen müssen. Mit diesen Zweifeln an der Heiligkeit der brahmanischen Liturgien reift in Siddhartha der Entschluss, sich von ihrer strengen Ordnung loszusagen. Meditierend lauscht er auf seine innersten Wünsche und richtet seine ganze Aufmerksamkeit auf ein Ziel: die Verbindung zu Brahman in sich selbst, in Atman zu finden.

Nach dieser Exposition der inneren Handlungsmotive kommt es auch äußerlich zum Bruch mit der brahmanischen Ordnung. Graphisch wird dies durch eine Leerzeile hervorgehoben. Der neue Abschnitt beginnt dann mit einem Bericht von wandernden Samanas, denen sich Siddhartha, wie er Govinda mitteilt, gleich am nächsten Morgen anschließen wird, um mit ihnen ein asketisches, von allen Täuschungen der Maya freies Leben zu führen. Auch metaphorisch wird zum Ausdruck gebracht, dass mit der Bitte, das Haus des Vaters zu verlassen, eine neue Ordnung heraufzieht („und die Sterne zogen am Himmel“).[138] Was der Erzähler an dieser Stelle jedoch verschweigt, ist die Motivation dieser Handlung durch die innere Stimme des Protagonisten. Erst einige Kapitel später wird darauf hingewiesen: „›Weiter! Weiter! Du bist berufen!‹ Diese Stimme hatte er vernommen, als er seine Heimat verlassen und das Leben der Samana gewählt hatte, und wieder, als er von den Samanas hinweg zu jenem Vollendeten, und auch von ihm hinweg ins Ungewisse gegangen war.“[139] Mit Verweis auf Hesses Tagebuchnotiz über die Schwellenphase des Übergangs von traditionellem Brahmanismus („die Priesterkaste verliert an Einfluß“) zu neuen Glaubensformen wird zudem erkennbar, dass Siddhartha mit seinem Schritt einer Gewissensentscheidung folgt: „das Denken und Gewissen des Einzelnen wehrt sich gegen alte Autoritäten.“[140] In seinem Fall die Autorität des Vaters und Brahmanen. Die Instanz des Gewissens ist also, auch wenn sie nicht explizit benannt wird, von Beginn der Handlung an vorhanden und stellt die Weichen für Siddharthas weiteren Lebensweg.

In den folgenden drei Jahren bei den Samanas unterzieht er sich allerlei Übungen, um sich zuletzt auch von der Täuschung des Ich zu befreien und Atman zu finden. „Wenn alles Ich überwunden und gestorben war“, so lautet sein Credo, „wenn jede Sucht und jeder Trieb im Herzen schwieg, dann mußte das Letzte erwachen, das Innerste im Wesen, das nicht mehr Ich ist, das große Geheimnis.“[141] Jedoch sieht er bald, dass alle Kasteiungen lediglich „Flucht

[138] *Siddhartha*, S. 378.
[139] *Siddhartha*, S. 427. Das Motiv der Berufung bearbeitet Hesse auch in seiner Legende *Jakob Böhmes Berufung*, die wie *Siddhartha* im Jahr 1922 vollendet wurde. Hesse schreibt dort nicht nur von einem Ruf Gottes, sondern auch von der „andern Welt“. Der Text enthält damit eine Parallele zum „Anderen“ des Flusses in *Siddhartha*. Vgl. SW Bd. 9, S. 332-334.
[140] Vgl. Zitat zu Anm. 87.
[141] *Siddhartha*, S. 380.

vor dem Ich“ sind.[142] Dies führt ihn zu einer folgenreichen Erkenntnis, die seinen Glauben an asketische Selbstüberwindung radikal in Frage stellt und darüber hinaus jegliche Form der Unterweisung durch äußere Autoritäten in Zweifel zieht:

> Lange Zeit habe ich gebraucht und bin noch nicht damit zu Ende, um dies zu lernen […]: daß man nichts lernen kann! Es gibt, so glaube ich, in der Tat jenes Ding nicht, das wir ›Lernen‹ nennen. Es gibt […] nur ein Wissen, das ist überall, das ist Atman, das ist in mir und in dir und in jedem Wesen. Und so beginne ich zu glauben: dies Wissen hat keinen ärgeren Feind als das Wissenwollen, als das Lernen.[143]

Diese Passage erinnert nicht nur an das bereits in *Demian* unter Bezug auf Kierkegaards Standpunkt sokratischen Nicht-Wissens eingesetzte Verfahren der „Mitteilung in Reflexion“, die Emil Sinclair den Anstoß gibt, bereits vorhandenes Wissen in sich selbst zu entdecken. Sie stellt darüber hinaus auch die Frage, ob Wissen von einer höheren Ordnung überhaupt mitteilbar sei, ob es nicht vielmehr von einer spezifischen Konstellation der Wahrnehmung abhängt, wenn es sich als inneres Erleben oder Offenbarung einstellt. So weit scheint Siddhartha jedoch zunächst noch nicht zu denken, vielmehr bleibt er misstrauisch gegen jegliche Form der wörtlichen Mitteilung von höheren Dingen, indem er folgenden Upanishaden-Vers murmelt: „Wer nachsinnend, geläuterten Geistes, in Atman sich versenkt / Unaussprechlich durch Worte ist seines Herzens Seligkeit.“[144] Damit gibt er indirekt den Hinweis auf die Nicht-Mitteilbarkeit dessen, was einem Menschen während eines epiphanischen Erlebnisses zuteil wird. Das gilt auch für die Erleuchtung des Buddha, von der Siddhartha nun über Sagen und Gerüchte erfährt. Govinda gegenüber äußert er starke Vorbehalte daran, sich seiner Lehre anzuschließen, indem er sagt:

> daß ich nämlich mißtrauisch und müde gegen Lehre und Lernen geworden bin, und daß mein Glaube klein ist an Worte, die von Lehrern zu uns kommen. Aber wohlan, Lieber, ich bin bereit, jene Lehre zu hören – obschon ich im Herzen glaube, daß wir die beste Frucht jener Lehre schon gekostet haben.[145]

Als „beste Frucht“ der Lehre versteht Siddhartha nicht deren Inhalt, sondern die Tatsache, dass sie ihn und Govinda von den Samanas hinwegruft. Ihrer ersten Begegnung mit Buddha entnimmt Siddhartha auch nichts Neues oder Wissenswertes, außer den Eindruck der Vollkommenheit, die von Gestalt und Stimme des Erleuchteten ausgeht. Sein Äußeres legt Zeugnis ab von der Vollendung, „in welcher kein Suchen, kein Wollen, kein Nachahmen,

[142] *Siddhartha*, S. 382.
[143] *Siddhartha*, S. 384.
[144] *Siddhartha*, S. 384.
[145] *Siddhartha*, S. 387.

kein Bemühen zu erkennen war, nur Licht und Frieden.“ Und auch seine Stimme „war von vollkommener Ruhe, war voll von Frieden. […] Ruhig floß und klar seine stille Rede.“[146] Anklänge an die Stimme des Flusses werden vernehmbar und im weiteren Vergleich seiner Vortragsweise mit einem Sternhimmel wird eine hinter den Worten liegende höhere Ordnung angedeutet. Jedoch intendiert der Inhalt von Buddhas Aussagen im Gegensatz zu ihrer Form und ihrem Klang die direkte Unterweisung in die Erlösung vom Leiden. Viele, darunter auch Govinda, schließen sich seiner Lehre an in der Hoffnung, dadurch auf dieselbe Weise wie er Erlösung zu finden. Siddhartha jedoch, obwohl er an der Vollkommenheit Gotamas keinen Zweifel hat, stört sich gerade an dessen lehrhafter Mitteilung des Wegs zur Erlösung. In einem Gespräch mit Buddha äußert er sich diesbezüglich wie folgt:

> 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! Vieles enthält die Lehre des erleuchteten Buddha, viele lehrt sie, rechtschaffen zu leben, Böses zu meiden. Eines aber enthält die so klare, so ehrwürdige Lehre nicht: sie enthält nicht das Geheimnis dessen, was der Erhabene selbst erlebt hat, er allein unter den Hunderttausenden. Dies ist es, was ich gedacht und erkannt habe, als ich die Lehre hörte. Dies ist es, weswegen ich meine Wanderschaft fortsetze – nicht um eine andere, eine bessere Lehre zu suchen, denn ich weiß, es gibt keine, sondern um alle Lehren und alle Lehrer zu verlassen und allein mein Ziel zu erreichen oder zu sterben.[147]

Mit dieser Absage an jegliche Unterweisung durch Lehre trifft Siddhartha abermals eine Entscheidung, die ebenso wie seine Abkehr von der väterlichen Ordnung des Brahmanentums einem Rat seiner inneren Stimme folgt. Diese Stimme nämlich führte ihn, wie nachträglich betont wird, „zu jenem Vollendeten, und auch von ihm hinweg ins Ungewisse“,[148] sodass er nun keinem Werte- und Normensystem mehr zugehörig und völlig auf sich allein gestellt ist. Doch das ist ihm zu diesem Zeitpunkt noch nicht bewusst. Vielmehr empfindet er die Befreiung von Lehre und Lernen als Erwachen aus langem Schlaf und beginnt langsam,

[146] *Siddhartha*, S. 390 f.
[147] *Siddhartha*, S. 394. Den Inhalt des Gesprächs hat Hesse vor der Reinschrift skizziert. Dabei lag die Begründung von Siddharthas Aussagen über die Unmöglichkeit der Lehre ursprünglich scheinbar allein in seiner Skepsis gegenüber jeglicher Mitteilung in Worten: „Siddhartha sagt, er glaube nicht recht an alle Lehren, weder die der Brahmanen noch die Buddhas und der Asketen, denn alle diese Lehren seien in Worte gefaßt und ruhen auf Worten. Er aber sei überzeugt, daß alles Denken durch Worte nur leide und entstellt werde; das richtige, echte, wesenhafte Denken gehe ohne Worte, ohne Abstraktionen und sei schöpferisch, es bedürfe darum auch der Mitteilung nicht, sondern sei in sich selbst begnügt wie die Sonne im Ausstrahlen.“ Auch Buddha kann sein eigenes Erlebnis der Erleuchtung nicht in Worte fassen und findet dafür keinen Platz in seiner an sich vollkommenen Lehre: „er läßt, fast ohne Worte, erkennen, daß eben dies sein Geheimnis, seine Gnade, sein Wunder ist, daß die Erweckung, die Buddhaschaft als einziges die Reihe der Kausalität unterbricht.“ – Vgl. SW Bd. 3, S. 473.
[148] *Siddhartha*, S. 427.

Schritt für Schritt, sich selbst kennenzulernen, ohne dabei auf erlernte Weisungen und Gebote zu hören. Thematik und Wortwahl dieser Passage erinnern an die Exposition des Romans, wo in erlebter Rede die Frage gestellt wird, wie man Atman aus dem Tiefschlaf ins Wachsein, in „Schritt und Tritt, in Wort und Tat" transponieren könne.[149] Plötzlich wird Siddhartha klar, dass er auf seiner Suche all die Jahre einer fixen Idee verfallen war. Denn obwohl Atman zuallererst im eigenen Ich zu finden ist, wollte er dieses Ich immer nur loswerden. „Tief sann er nach", heißt es zu Beginn des Kapitels *Erwachen*, „wie durch ein tiefes Wasser ließ er sich bis auf den Boden dieser Empfindung hinab, bis dahin, wo die Ursachen ruhen […]."[150] Damit wird signalisiert, dass nun wieder eine Verbindung zu jenem Bereich des Inneren hergestellt wird, in dem Atman wohnt. Das Bild des tiefen Wassers greift Hesses Vorstellung des sokratischen *daimonion* bzw. der „guten Hausgeister" auf, die den Grund der menschlichen Seele vor den Stürmen fremder Meinungen und Interessen bewahren.[151] Und zum ersten Mal wird nun auch das Motiv des Vogels erwähnt, der fortan wie in *Iris* und *Demian* als Figuration der inneren Stimme erkennbar ist. Deren Ambiguität, d.h. die Unbestimmtheit ihrer Herkunft (aus Siddhartha selbst oder von einer höheren Instanz?), kommt an dieser Stelle durch den Einsatz erlebter Rede zum Ausdruck. Sie entspricht dem Wesen des Atman, das als Anteil am göttlichen Brahman allen irdischen Geschöpfen in jeweils unterscheidbarer, doch selten bewusster Weise innewohnt. Mit der Umschreibung der ganzen Erwachens-Szene als „Augenblick, wo die Welt rings von ihm wegschmolz, wo er allein stand wie ein Stern am Himmel"[152] wird ein epiphanisches Erlebnis Siddharthas geschildert, das ihm die Möglichkeit der Suche nach einer höheren Ordnung in sich selbst offenbart.

Die Suche nach dieser Ordnung markiert eine Schwellensituation, die nicht nur formal mit den Mitteln erlebter Rede, sondern auch inhaltlich mit dem Beginn des zweiten Romanteils zum Ausdruck gebracht wird. Dieser zweite Teil der Handlung steht im Zeichen des bewussten Erlebens der Verbindung zu Atman als innerer Stimme, die Siddhartha nun im Schlaf wie im Wachen vernimmt. Ihre Anwesenheit wird auch in der Wahrnehmung seiner Umgebung gespiegelt, die ihm „auf jedem Schritt seines Weges" ihre heimliche Ordnung offenbart (vgl. „Er sah nachts am Himmel die Sterne geordnet").[153] Sie leitet ihn auf seinem Weg ins „Ungewisse" und gibt sich als Ausdruck dessen zu erkennen, was er jahrelang vergeblich gesucht hatte: „Wohl hatte er schon lange gewußt, daß sein Selbst Atman sei, vom selben ewigen Wesen wie Brahman. Aber nie hatte er dies Selbst wirklich gefunden, weil er es mit dem

[149] Vgl. Anm. 137.
[150] *Siddhartha*, S. 396.
[151] Vgl. Brief an die Eltern vom 11.-13.01.1896. – DB Bd. 1, S. 228.
[152] *Siddhartha*, S. 399.
[153] *Siddhartha*, S. 403.

Netz des Gedankens hatte fangen wollen."[154] Gedanken nämlich sind durch Worte mitteilbar, doch – das hatte er beim Vernehmen der Lehre Buddhas erfahren – das Wesen des Atman ist unaussprechlich. Bislang war er also der Idee einer höheren Wirklichkeit gefolgt ohne zu sehen, dass sie in der diesseitigen Welt bereits gegenwärtig ist. War Atman für ihn ein leerer Begriff, so macht Siddhartha nun in der Welt der Sinne die Erfahrung seiner lebendigen Anschauung. Zwar ist ihm aus seiner Brahmanen- und Samanazeit bewusst, dass auch die sinnliche Erfahrung nicht bis zum Kern seines Wesens vordringen kann. Doch rät ihm die nun erstmals explizit erwähnte innere Stimme, auf diese wichtige Ergänzung menschlichen Erlebens nicht zu verzichten:

> Beide, die Gedanken wie die Sinne, waren hübsche Dinge, hinter beiden lag der letzte Sinn verborgen, beide galt es zu hören, mit beiden zu spielen, beide weder zu verachten noch zu überschätzen, aus beiden die geheimen Stimmen des Innersten zu erlauschen. Nach nichts wollte er trachten, als wonach die Stimme ihm zu trachten beföhle, bei nichts verweilen, als wo die Stimme es riete.[155]

Die folgende Passage, die ebenfalls in erlebter Rede geschildert wird, bringt die Funktion der inneren Stimme zum Ausdruck, durch die Siddhartha Anteil an der Erfahrung einer höheren Ordnung in der diesseitigen Welt hat. Sie ist der Punkt, an dem sich sein empirisches Ich mit seinem Selbst, mit Atman berührt. Dies veranschaulicht die Schilderung eines Traums, in dem sich Govinda in eine Frau verwandelt, an deren Brust Siddhartha trinkt. Von der Milch wird er bewusstlos. Als er erwacht – ungewiss ob aus Traum oder Bewusstlosigkeit – sieht er den Fluss und hört „tief und wohllaut" den Ruf einer Eule.[156] Die Verbindung zu Atman im Tiefschlaf wird im Zustand des Erwachtseins von Fluss und Vogel erwidert. Beide Figurationen der inneren Stimme bestätigen auf diese Weise ihre Funktion der Korrespondenz von Innen und Aussen, Schlaf und Erwachen, Traum und Wirklichkeit. Da sich durch sie die heimliche Ordnung seines Selbst offenbart, kann sich Siddhartha dem Ruf der Stimme also anvertrauen und ins „Ungewisse" folgen: „So zu gehorchen, nicht äußerm Befehl, nur der Stimme, so bereit zu sein, das war gut, das war notwendig, nichts anderes war notwendig."[157]

Siddhartha bittet den Fährmann, in dessen Hütte er übernachtet hat, ihn über den Fluss zu setzen. Damit ist die Schwellensituation, das bewusste Vernehmen der inneren Stimme als Verbindung zu Atman, mit einer räumlich erfahrbaren Handlung abgeschlossen – jedoch nicht ohne den Hinweis des Fährmanns, dass Siddhartha wieder zu ihm und zum Fluss zurückkeh-

[154] *Siddhartha*, S. 404.
[155] *Siddhartha*, S. 404.
[156] *Siddhartha*, S. 405.
[157] *Siddhartha*, S. 405.

ren wird. Ein Signal, dass weitere Schwellenphasen folgen. Doch zunächst schreitet die Handlung als Suche nach Atman in der sinnlich erfahrbaren Gegenwart voran. Die folgende Begegnung mit einem Mädchen erinnert Siddhartha an den erotischen Traum der vergangenen Nacht, er „fühlte Sehnsucht und den Quell des Geschlechts sich bewegen […]. Und in diesem Augenblick hörte er, erschauernd, die Stimme seines Innern, und die Stimme sagte nein.“[158] Diese Szene weist darauf hin, dass sinnliche Erfahrung des Atman nicht in schneller Lustbefriedigung, sondern in einer leidenschaftlichen Partnerschaft besteht: Siddharthas Weg führt ihn weiter zu Kamala, einer schönen Kurtisane, die er umwirbt und deren Gunst er gewinnt. Auffällig ist, dass er ihr beim ersten Gespräch auch seine Herkunft in knappen Worten schildert und sich selbst dabei in der Er-Form, mit Ende der Schilderung seines Samanatums aber in der Ich-Form nennt. Siddhartha wird im Laufe der Handlung noch häufig seine Lebensgeschichte erzählen. Sie ist Teil der Konstitution seiner narrativen Identität. Der Wechsel von der Er- in die Ich-Form zeigt hier die Entwicklung zu einer Kongruenz seines Ich mit dem Selbst.

Doch verläuft diese Entwicklung nicht ohne Widersprüche und Umwege. War er sich nach seinem Abschied von Buddha noch sicher, niemals mehr durch eine Lehre verlockt zu werden, so bittet er Kamala nun, in der Kunst der Liebe seine „Freundin und Lehrerin“ zu sein.[159] Diese Liebe selbst gleicht aber vielmehr einem Geschäft als einer Partnerschaft. Seinen ersten Kuss erhält er gegen ein Gedicht, für die arrangierten Treffen fordert Kamala Geschenke, und Siddhartha zahlt gerne einen hohen Preis dafür, dass er von seiner Lehrerin die ganze „Fülle des Wissens und Lernenswerten“ empfängt.[160] Auch wenn sich ihm die Freuden der Sinneslust erschließen, scheint er sie nur mit halbem Herzen wahrzunehmen. Zur anderen Hälfte analysiert er sie mit dem Verstand und versucht sie wie ehedem mit dem Netz des Gedankens zu fassen. Auf die Frage, was das Geheimnis seines Glücks bei ihr sei, entgegnet er Kamala: „Es war mein Vorsatz, bei dieser schönsten Frau die Liebe zu lernen. Von jenem Augenblick an, da ich den Vorsatz faßte, wußte ich auch, daß ich ihn ausführen werde.“ Spricht so ein wahrhaft Liebender oder einer, der den Gegenstand seines Fachs durchaus mit heißem Bemühen studiert? Um glaubhaft zu wirken, bemüht Siddhartha wenigstens einen Vergleich und versichert Kamala:

> wenn du einen Stein ins Wasser wirfst, so eilt er auf dem schnellsten Wege zum Grunde des Wassers. So ist es, wenn Siddhartha ein Ziel, einen Vorsatz hat. Siddhartha tut nichts, er wartet, er denkt, er fastet, aber er geht durch die Dinge der Welt hin-

[158] *Siddhartha*, S. 406.
[159] *Siddhartha*, S. 409.
[160] *Siddhartha*, S. 411.

> durch wie der Stein durchs Wasser, ohne etwas zu tun, ohne sich zu rühren; er wird gezogen, er läßt sich fallen. Sein Ziel zieht ihn an sich, denn er läßt nichts in seine Seele ein, was dem Ziel widerstreben könnte. Das ist es, was Siddhartha bei den Samanas gelernt hat.[161]

Das Bild des ins Wasser sinkenden Steins ist im Kontext des Romans und anderer Werke Hesses üblicherweise Zeichen der Konzentration auf die innere Stimme und des Vertrauens in ihren unerschütterlichen Rat. Im angeführten Beispiel werden jedoch Brüche in diesem Bild sichtbar. So liegt das abstrakte Ziel außerhalb seiner selbst und auch außerhalb der Dinge, so wie die fixe Idee des Atman, der Siddhartha als Samana anhing. Darüber hinaus ist die Passage in Er-Form geschrieben, was auf eine Aufhebung der Kongruenz von Ich und Selbst hindeutet.

Später, als er das Verstummen seiner inneren Stimme zu ahnen beginnt, wird Siddhartha statt des Steins fallendes, vom Wind getriebenes Laub als Metapher für seine innere Haltlosigkeit ins Bild setzen.[162] Doch in der Zwischenzeit erlernt er bei Kaufmann Kamaswami den Beruf des Händlers, um Geld für seine Geschenke an Kamala zu verdienen. Auch an diesem Beruf, obwohl er darin sehr erfolgreich ist, hat er innerlich wenig Anteil: „Kamaswami betrieb seine Geschäfte mit Sorglichkeit und oft mit Leidenschaft, Siddhartha aber betrachtete dies alles wie ein Spiel, dessen Regeln genau zu lernen er bemüht war, dessen Inhalt aber sein Herz nicht berührte.“[163] Es scheint, als ob seine Suche nach Atman in der Welt der Kindermenschen ebenso ziellos verlaufe wie seinerzeit bei den Samanas: „dieses ganze Spiel und die Leidenschaft […] beschäftigte seine Gedanken ebensosehr, wie einst die Götter und das Brahman sie beschäftigt hatten.“[164] Auch Kamala wird sich dessen bewusst als sie sagt: „Gut hast du meine Kunst gelernt, Siddhartha. Einst, wenn ich älter bin, will ich von dir ein Kind haben. Und dennoch, Lieber, bist du ein Samana geblieben, dennoch liebst du mich nicht, du liebst keinen Menschen.“[165]

Zaghaft, aber dennoch vernehmbar, hört Siddhartha nun eine „sterbende, leise Stimme“ in seinem Inneren und empfindet sich selbst wie abgeschnitten von den lebendigen Strömen des Atman: „Die Quelle lief irgendwo, wie fern von ihm, lief und lief unsichtbar, hatte nichts mehr mit seinem Leben zu tun.“[166] Mit dem Kapitel *Sansara* erreicht die Handlung den Nullpunkt der Abwesenheit, des Verstummens der inneren Stimme. Einführend werden darin die weit zurückliegenden Erlebnisse von Siddharthas Erwachen nochmals rekapituliert:

---

[161] *Siddhartha*, S. 413.
[162] *Siddhartha*, S. 420.
[163] *Siddhartha*, S. 416.
[164] *Siddhartha*, S. 419.
[165] *Siddhartha*, S. 421.
[166] *Siddhartha*, S. 419 f.

> Jenes hohe, helle Wachsein, welches er einst, auf der Höhe seiner Jugend, erlebt hatte, in den Tagen nach Gotamas Predigt, nach der Trennung von Govinda, jene gespannte Erwartung, jenes stolze Alleinstehen ohne Lehren und ohne Lehrer, jene geschmeidige Bereitschaft, die göttliche Stimme im eigenen Herzen zu hören, war allmählich Erinnerung geworden, war vergänglich gewesen; fern und leise rauschte die heilige Quelle, die einst nahe gewesen war, die einst in ihm selber gerauscht hatte.[167]

Die Verbindung zum Fluss, an dem er sein Erwachen erlebt hatte, ist nun auch in ihm selbst verloren gegangen. Im weiteren Verlauf wird geschildert, wie sich immer mehr Öde und Verdruss in Siddharthas Leben einnisten: „hier und dort schon häßlich hervorblickend, wartete Enttäuschung und Ekel. Siddhartha merkte es nicht. Er merkte nur, daß jene helle und sichere Stimme seines Innern, die einst in ihm erwacht war und ihn in seinen glänzenden Zeiten je und je geleitet hatte, schweigsam geworden war.“[168] Diese Stelle markiert nicht nur das Verstummen der inneren Stimme, sondern in den letzten beiden Sätzen auch die Spaltung von auktorialer Perspektive des Erzählers und personaler Perspektive der Figur. Die Einheit beider Perspektiven in der Doppelstimmigkeit erlebter Rede fällt hier wieder auseinander. Selbsthass und Verzweiflung sind die Folge. Zu allem Überdruss bestätigt ihm auch ein Traum, sonst Garant der Verbindung zu seinem Selbst, dass seine innere Stimme nun endgültig verloren ist:

> Kamala besaß in einem goldenen Käfig einen kleinen seltenen Singvogel. Von diesem Vogel träumte er. Er träumte: dieser Vogel war stumm geworden, der sonst stets in der Morgenstunde sang, und da dies ihm auffiel, trat er vor den Käfig und blickte hinein, da war der kleine Vogel tot und lag steif am Boden. Er nahm ihn heraus, wog ihn einen Augenblick in der Hand und warf ihn dann weg, auf die Gasse hinaus, und im gleichen Augenblick erschrak er furchtbar, und das Herz tat ihm weh, so, als habe er mit diesem toten Vogel allen Wert und alles Gute von sich geworfen.[169]

Dieser Traum, in dem die innere Stimme zum einzigen Mal nicht nur als Verbindung zu Atman, sondern explizit mit Eigenschaften des Gewissens als Ausdruck höchster Werte und Vorstellungen des Guten beschrieben wird, veranlasst Siddhartha, seine ihm rätselhafte Entwicklung zu rekapitulieren. Indem er sich selbst seine Lebensgeschichte erzählt und dabei im Geiste die einzelnen Stationen durchläuft, zu denen die innere Stimme ihn geführt hatte (Samanas, Buddha, Welt der Kindermenschen), wird er sich ihrer Abwesenheit bewusst: „in seinem Innern, so fühlte er, war etwas gestorben.“[170] Daran ändert auch Kamalas symbolische Handlung nichts, die nach der Nachricht von Siddharthas Verschwinden ihren kleinen Sing-

[167] *Siddhartha*, S. 422.
[168] *Siddhartha*, S. 424.
[169] *Siddhartha*, S. 426 f.
[170] *Siddhartha*, S. 428.

vogel aus dem Käfig befreit. Für Siddhartha steht fest: „Tot war der Singvogel, von dem er geträumt. Tot war der Vogel in seinem Herzen.“[171]

Doch scheinbar irrt er sich. Was sich noch während seiner Reflexion über sein bisheriges Leben in erlebter Rede ankündigte, kommt nun – ohne dass er selbst es ahnt – auf formaler Ebene allmählich wieder zum Vorschein. Auch in einer weiteren Passage erlebter Rede („Sehnlich wünschte er, nichts mehr von sich zu wissen, Ruhe zu haben, tot zu sein. […] War dieser Kreislauf nicht für ihn erschöpft und abgeschlossen?“)[172] vernimmt er die innere Stimme nicht, die als zweite Sprechinstanz an dieser Stelle den vielen Fragen, die Siddhartha im vollen Ernst der Suizidabsicht an sich selbst stellt, eine ironische oder zumindest rhetorische Wendung gibt. Die unmittelbar auf die erlebte Rede folgende Darstellung des Selbstmordversuchs zeigt jedoch die Ignoranz, mit der er seine Absichten in die Tat umzusetzen versucht. Völlig taub für ihre Verlautbarungen muss ihm erst das Äußerste geschehen, um zur Besinnung auf die höhere Ordnung zu kommen, die er sein Leben lang gesucht hat. Diese vernimmt er nun, kurz bevor er sich in den Fluss fallen lässt, in seinem Inneren als undefinierten Klang, den er „ohne Gedanken mit lallender Stimme“ nachspricht. Der Klang entpuppt sich als das heilige Wort ›Om‹ und erinnert ihn trotz seiner schlechten Aussprache wieder an alles Lebenswerte: „im Augenblick, da der Klang ›Om‹ Siddharthas Ohr berührte, erwachte sein entschlummerter Geist plötzlich, und erkannte die Torheit seines Tuns.“ In einer kurzen Parenthese wird versucht, die Bedeutung des Wortes zu definieren („das so viel bedeutet wie ›das Vollkommene‹ oder ›die Vollendung‹“), was jedoch seinen Sinn mehr zu verbergen als zu enthüllen scheint.[173] Wie die Beschreibung dieser Szene deutlich macht, geht es in erster Linie um den Klang des Wortes, den Siddhartha „ohne Gedanken“ nachspricht. Damit wird zum Ausdruck gebracht, dass das Wesen der höheren Ordnung unaussprechlich ist, solange man seinen Sinn allein mit dem „Netz des Gedankens“ zu fassen versucht. So ist es nicht die Bedeutung des Wortes ›Om‹, die Siddhartha im Moment der äußersten Verzweiflung die Verbindung zu Atman wieder spüren lässt, sondern die sinnliche Wahrnehmung seines Klangs.

Dieser Augenblick der Rettung, der ihm als epiphanisches Erlebnis für einen Moment „alles Göttliche […] das er vergessen hatte“[174] wieder bewusst macht, markiert eine weitere Schwellensituation des Romangeschehens. Sie wird nicht nur durch die unmittelbare Nähe zum Fluss signalisiert, sondern auch durch die Fokussierung auf die sinnliche Erfahrung der inneren Stimme. Diese kommt vor allem dadurch zustande, dass Siddhartha sich ins Wasser fallen lässt wie jener Stein, mit dem er einst vor Kamala seine Samana-Künste rühmte. Nun

[171] *Siddhartha*, S. 429.
[172] *Siddhartha*, S. 429.
[173] *Siddhartha*, S. 430.
[174] *Siddhartha*, S. 431.

besteht jedoch der entscheidende Unterschied, dass er sich ohne Vorsatz eines Ziels dem Ungewissen anvertraute. Alle Vorstellungen und Gedanken an eine höhere Ordnung hat Siddhartha fallen lassen und war damit für den „Blitz“ eines Augenblicks frei für ihre – durch keinerlei theoretische Verknappung entstellte – volle sinnliche Erfahrung. Zieht man den Vergleich weiter, so wird deutlich, dass im Moment des Aufgebens sein Ziel, die Verbindung zu Atman, als die eigentlich handelnde Figur in Erscheinung tritt (vgl. „Sein Ziel zieht ihn an sich“[175]). Siddhartha fällt unmittelbar nach seiner Epiphanie in tiefen Schlaf. Die innere Stimme aber wird zum Handlungsträger, indem sie auch in seinen Träumen wirkt und jene Verwandlung in ihm auslöst, die als Erfahrung der Liebe das weitere Geschehen bestimmt:

> Eben darin bestand die Verzauberung, welche im Schlaf und durch das Om in ihm geschehen war, daß er alles liebte, daß er voll froher Liebe war zu allem, was er sah. Und eben daran, so schien es ihm jetzt, war er vorher so sehr krank gewesen, daß er nichts und niemand hatte lieben können.[176]

Der Grund für seine Liebesunfähigkeit lag in seinem Samanatum, das ihn auch zu den Personen, die er eigentlich lieben wollte, stets in ein Verhältnis der unbeteiligten Beobachtung treten ließ, um seine fixe Idee von Atman hinter dem Schein körperlicher Liebe nicht aus den Augen zu verlieren. Das Denken der Samanas hielt ihn auch in der Welt der Kindermenschen gefangen und trieb ihn in die Verzweiflung. Dennoch sieht er diese Entwicklung im Rückblick nicht als vergebens:

> ich habe hinabsinken müssen bis zum törichtesten aller Gedanken, zum Gedanken des Selbstmordes, um Gnade erleben zu können, um wieder Om zu vernehmen, um wieder richtig schlafen und richtig erwachen zu können. Ich habe ein Tor werden müssen, um Atman wieder in mir zu finden.[177]

Mit Erleichterung bemerkt er, dass nicht der Vogel in seiner Brust, sondern sein altes Samana-Ich gestorben war und bekennt, „daß die heimliche Stimme recht gehabt hatte, daß kein Lehrer ihn je hätte erlösen können. Darum hatte er in die Welt gehen müssen, sich an Lust und Macht, an Weib und Geld verlieren […] bis der Priester und Samana in ihm tot war.“[178] Mit ihnen ist auch seine große Lebenslüge begraben, die Idee oder das Wesen einer sinnlichen Erscheinung immer schon im Voraus und aus zweiter Hand vermittelt zu kennen.

[175] Vgl. Zitat zu Anm. 161.
[176] *Siddhartha*, S. 434.
[177] *Siddhartha*, S. 436.
[178] *Siddhartha*, S. 438.

Nun ist er frei für die Wahrnehmung neuer, unbekannter Eindrücke, die von keiner Idee und keinem Gedanken verzerrt, sondern rein durch sich selbst zum Ausdruck gebracht werden.

Solche Eindrücke findet er im Rauschen des Flusses. Auch dessen unverständliches Murmeln deutet auf etwas hin, doch anders als bei allen anderen Erscheinungen scheint es nicht wichtig, worauf: „nie hatte er Stimme und Gleichnis des ziehenden Wassers so stark und schön vernommen. Ihm schien, es habe der Fluß ihm etwas Besonderes zu sagen, etwas, das er noch nicht wisse, das noch auf ihn warte."[179] In dieser Ahnung wird er auch von seiner inneren Stimme bestätigt: „Im Herzen hörte er die Stimme sprechen, die neu erwachte und sie sagte ihm: Liebe dies Wasser! Bleibe bei ihm! Lerne von ihm!" Wirkt die Form der direkten Mitteilung zu diesem Zeitpunkt glaubhaft, da Siddhartha wie auch bei seinem ersten Erwachen am Fluss in ungebrochener Verbindung zu seinem Inneren steht, so überrascht doch seine uneingeschränkte Bereitschaft zu Lehre und Lernen. Gleich im folgenden Satz heißt es: „O ja, er wollte von ihm lernen, er wollte ihm zuhören."[180] Doch scheinbar ist der Fluss kein Lehrer, der wie Brahmanen, Samanas oder Buddha den Inhalt seiner Lehre in Worten und Gedanken mitteilt. Auch ist Siddhartha nun frei davon, seinem Rauschen wie einst den sinnlichen Erfahrungen in der Welt der Kindermenschen irgendeine Idee oder einen Gedanken zu unterstellen. Ohne Absicht einer Deutung versucht er, die Sprache des Flusses zu verstehen und muss erkennen, dass ihre unaussprechliche Doppelgestaltung von Zeitlichem und Ewigem, die er im beständigen Ziehen des Wassers erblickt, nicht gerade leicht zu verstehen ist. Doch insgeheim folgt er ihrer doppeldeutigen Spur: „Er verstand und faßte es nicht, fühlte nur Ahnung sich regen, ferne Erinnerung, göttliche Stimmen."[181]

Seine Zeit am Fluss verbringt er nun bei jenem Fährmann, der ihn nach seinem ersten Erwachen dort bereits begegnet war und ihm seine Rückkehr vorausgesagt hatte. Mit der ersten an ihn gerichteten, zutiefst doppeldeutigen Frage („Willst du mich übersetzen?")[182] wird deutlich, dass Siddhartha die Sprache des Flusses verstehen möchte. Denn sie ist nicht nur eine Metapher für seine innere Stimme, sondern auch eine Ausdrucksweise, die – wie Andreas Solbach formulieren würde – keine „Auslegungssicherheit" garantiert,[183] aber gerade dadurch ihren Rezipienten frei macht für ihre sinnliche Erfahrung und alles, was sie ihm ohne Unterstellung eines Sinns oder einer Bedeutung offenbart. Ihre Funktion besteht darin, das ihm bislang verborgen gebliebene Eigene, sein Selbst, in eine ihm verständliche Sprache zu „übersetzen". Das gelingt in der Konfrontation mit dem, was er nicht versteht bzw. bislang nicht in

[179] *Siddhartha*, S. 438.
[180] *Siddhartha*, S. 439.
[181] *Siddhartha*, S. 439.
[182] *Siddhartha*, S. 439.
[183] Vgl. die Ausführungen auf S. 290 f.

seine Vorstellung von Atman integrieren konnte – gewissermaßen durch das Chinesisch des Flusses.

Dieser Vergleich ist hier durchaus angebracht, denn in der neueren Hesse-Forschung wird als Vorbild für die Figur des Fährmanns häufig der chinesische Weise Lao Tse angegeben.[184] Aber es sind nicht nur Verse aus dessen *Taoteking* (7. Jh. v. Chr.),[185] die an Worte Vasudevas,[186] sondern auch Hesses Erfahrungen seiner ersten Begegnung mit chinesischer Literatur, die an das folgende Romangeschehen erinnern. Zur Begründung sei ein Zitat aus seiner Rezension einer der ersten deutschsprachigen Ausgaben chinesischer Klassiker angeführt:

> Im ersten Augenblick stehen wir befremdet und beinahe abgeschreckt, wenn wir hören, daß bei Eugen Diederichs in Jena die wichtigsten Dokumente chinesischer Kultur und Religion in zehn Bänden deutsch erscheinen sollen. Wer soll das lesen? Wer soll das verdauen? Müssen wir das nicht den Sinologen überlassen? Denn so froh wir ähnliche Erschließungen, namentlich die der indischen Altertümer, sonst begrüßen, so stehen wir doch eben gerade den Chinesen in vollkommener Fremdheit gegenüber. Wir empfinden alles, was von dort kommt, als fremd, anders, auf einem anderen Rhythmus, ja Lebensgesetz beruhend als unser Sein und Denken.[187]

Auch Siddharthas Begegnung mit dem Fluss enthält die Erfahrung „vollkommener Fremdheit", denn sie offenbart ihm nicht nur das, was ihm bisher an sich selbst fremd geblieben ist, sondern darüber hinaus auch eine absolute Fremdheit oder das „ganz Andere", wie es Michael Neumann neben der Unterscheidung von Identität und Differenz als zweiten Aspekt von Andersheit definiert:

> Zunächst meint Andersheit soviel wie Differenz. Als solche steht sie im Gegensatz zu Identität: indem ich etwas als ein Bestimmtes erfasse, grenze ich es von anderem ab. […] Es läßt sich jedoch auch eine Differenz denken, in der nichts von dem, was einem Bestimmten zukommt, von seinem Anderen ausgesagt werden kann – nicht einmal, daß ihm überhaupt etwas Bestimmtes zukommt. Hier ist von einem ›ganz Anderen‹ zu sprechen. […] Die platonisch beeinflußte Metaphysik faßt das ewig-eine Absolute als das ganz Andere der irdisch-vergänglichen Mannigfaltigkeit auf, oder Gott als das ganz Andere der Welt.[188]

---

[184] Vgl. Adrian Hsia: *Hermann Hesse und China. Darstellung, Materialien und Interpretationen*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag ²2002. S. 246 f.; Flavia Arzeni: *Hesse, Tagore und die Kunst des Lebens*. In: *Hermann-Hesse-Jahrbuch*, Bd. 4. Hg. von Mauro Ponzi. Tübingen: Max Niemeyer Verlag 2009. S. 59-75. Nachweis S. 67; Volker Michels: *Indien und China im Werk von Hermann Hesse. Von der Einheit der Gegensätze.* Frankfurt a. M.: Edition Faust 2015. S. 48.

[185] Vgl. „Das Weiche siegt über das Harte. / Das Schwache siegt über das Starke." – Lao Tse: *Taoteking. Das Buch des Alten vom Sinn und Leben.* Hg. und übers. von Richard Wilhelm. Düsseldorf, Köln: Eugen Diederichs Verlag [11]1957. S. 76.

[186] Vgl. „daß Weich stärker ist als Hart, Wasser stärker als Fels" – *Siddhartha*, S. 451.

[187] *Confucius deutsch.* [Münchner Zeitung, 06.07.1910] – SW Bd. 16, S. 465-467. Nachweis S. 465.

[188] Michael Neumann: *Unterwegs zu den Inseln des Scheins. Kunstbegriff und literarische Form in der Romantik von Novalis bis Nietzsche.* Frankfurt a. M.: Vittorio Klostermann 1991. S. 15.

Auch der Roman beinhaltet die Auseinandersetzung seines Protagonisten mit dem „ganz Anderen“. Wie Vasudeva ihm erklärt, wird Siddhartha es in seiner Begegnung mit dem Fluss erfahren: „Du wirst auch das andere von ihm lernen.“ Auf dessen Frage, was dieses Andere sei, entgegnet der Fährmann:

> Ich kann dir das ›andere‹ nicht sagen, o Freund. Du wirst es lernen, vielleicht auch weißt du es schon. Sieh, ich bin kein Gelehrter, ich verstehe nicht zu sprechen, ich verstehe auch nicht zu denken. Ich verstehe nur zuzuhören und fromm zu sein, sonst habe ich nichts gelernt. Könnte ich es sagen und lehren, so wäre ich vielleicht ein Weiser, so aber bin ich nur ein Fährmann, und meine Aufgabe ist es, Menschen über diesen Fluß zu setzen.[189]

Selbst wenn er ein Weiser wäre, könnte er das Andere nicht sagen, da es seinem Wesen nach nicht definierbar und daher unaussprechlich ist. Jedoch erscheint ihm der Versuch, sich dennoch eine Vorstellung davon zu machen, nicht sinnlos. Die Frage ist nur, wie man sich dem Anderen annähere, ohne ständig auf die Idee zu verfallen, eine vollständige Definition dafür finden zu können. Diese Frage beantwortet Vasudeva mit geduldigem Zuhören. Er hört sich Siddharthas Lebensgeschichte an und dieser wiederum das Murmeln des Flusses: „Vor allem lernte er von ihm das Zuhören, das Lauschen mit stillem Herzen, mit wartender, geöffneter Seele, ohne Leidenschaft, ohne Wunsch, ohne Urteil, ohne Meinung.“[190] Mit dieser Haltung ist Siddhartha offen für das Andere, wie es ihn die Sprache des Flusses lehrt. Hatte er zu seiner Samanazeit noch eine fixe Idee von der Beschaffenheit des Göttlichen, so lässt er sie nun fallen und erhält dadurch, dass er ohne Hintergedanken nur der sinnlichen Erfahrung des Rauschens des Flusses lauscht eine zwar wieder nicht vollständige, dafür aber von dem übertriebenen Anspruch auf ihre Vollständigkeit befreite Vorstellung vom Wesen dieses Göttlichen. Es offenbart sich ihm, wie er Vasudeva mitteilt, in zwei grundlegenden Erfahrungen: einmal in seinem stetigen Zugegensein an Quelle, Strom und Mündung als Gleichnis der Gleichzeitigkeit alles Vergangenen, Gegenwärtigen und Zukünftigen und damit als Aufhebung der Zeit und des menschlichen Leidens an der Vergänglichkeit des Seienden, ein andermal in der Wahrnehmung des polyphonen Vielklangs seiner tausend Stimmen als Einklang in dem Wort ›Om‹.[191] In diesen Erfahrungen wird Siddhartha von Vasudeva bestätigt und beide fühlen die Grenzen zum Anderen – in diesem Fall auch zum Anderen als Person – zerfließen, indem ihnen nun während ihres Lauschens auf die Stimmen des Flusses immer öfter dieselben Erfahrungen zuteil werden. Als Siddhartha vom nahen Tod Buddhas erfährt, wird ihm zudem

[189] *Siddhartha*, S. 442.
[190] *Siddhartha*, S. 443.
[191] Vgl. *Siddhartha*, S. 443 f.

bewusst, dass auch in dessen Person das Andere Gestalt angenommen hatte und sich lediglich in der Art und Weise ihres Kundwerdens von seiner eigenen unterschied:

> Längst wußte er sich nicht mehr von Gotama getrennt, dessen Lehre er doch nicht hatte annehmen können. Nein, keine Lehre konnte ein wahrhaft Suchender annehmen, einer, der wahrhaft finden wollte. Der aber, der gefunden hat, der konnte jede, jede Lehre gutheißen, jeden Weg, jedes Ziel, ihn trennte nichts mehr von all den tausend anderen, welche im Ewigen lebten, welche das Göttliche atmeten.[192]

Doch obwohl Siddhartha das Andere als Erfahrung des Göttlichen durch die sinnliche Wahrnehmung der Welt bewusst wird, ist er noch weit davon entfernt, diese Erfahrung auch als das Andere/Göttliche in sich selbst zu erleben. Seine innere Stimme, die für Augenblicke immer wieder eine Brücke oder Verbindung zum Anderen im eigenen Ich herstellt, scheint nun wieder zu schweigen und durch das Rauschen des Flusses übertönt zu werden (vgl. Siddharthas Gewahrwerden des Anderen „als eben der Fluß in der Regenzeit geschwollen war und mächtig rauschte“).[193] Bis sie wieder als Repräsentation des Göttlichen im Ich erfahrbar wird, muss Siddhartha abermals wie seinerzeit in der Welt der Kindermenschen einen Kreislauf des Verfallens an eine fixe Idee bzw. nunmehr an eine Leidenschaft bis hin zur äußersten Verzweiflung durchleben.

Dieser Kreislauf beginnt mit der Wiederbegegnung mit Kamala, die auf ihrer Pilgerreise zum sterbenden Buddha von einer Schlange gebissen wird. Zu diesem Zeitpunkt rastet sie mit ihrem und Siddharthas gemeinsamem Sohn in der Nähe jener Stelle des Flusses, an dem die beiden Fährmänner täglich übersetzen. Vasudeva hört ihr Rufen und bringt sie und den Sohn auf die andere Seite, wo Siddhartha in der Fährmannshütte gerade ein Feuer entfacht. Er erkennt die bewusstlose Kamala und auch, dass der unbekannte Knabe bei ihr sein Sohn ist. Jede Hilfe für die Sterbende kommt zu spät, doch kurz vor ihrem Tod richtet sie folgende Worte an Siddhartha, die seine Andersheit verraten: „Nun sehe ich, daß auch deine Augen sich verändert haben. Ganz anders sind sie geworden. Woran doch erkenne ich noch, daß du Siddhartha bist? Du bist es, und bist es nicht.“[194] Dadurch, dass sie das Andere in seinen Augen erblickt, findet sie Frieden und stirbt. Siddhartha jedoch sieht es nicht, für ihn ist das Andere noch außerhalb seiner selbst.

Dies kommt im Folgenden in der Beziehung zu seinem Sohn zum Ausdruck, den er nun in seine Obhut nimmt. Trotz aller Liebe und Sorgfalt, mit der er ihn erzieht, erhält er doch keine kindliche Gegenliebe, so sehr er sie sich auch wünscht. Der Junge merkt, dass Sid-

[192] *Siddhartha*, S. 445.
[193] *Siddhartha*, S. 444.
[194] *Siddhartha*, S. 447 f.

dhartha ihn allzusehr nach seinen eigenen Vorstellungen bilden möchte, gerade indem er ihm alle Ungezogenheiten nachsieht. Vasudeva bemerkt kritisch: „Bindest du ihn nicht in Bande mit deiner Liebe?“[195] Doch Siddhartha, obwohl er ihm zustimmt, ist zu diesem Zeitpunkt nicht in der Lage etwas dagegen zu tun, viel zu stark ist die Liebe zu seinem Sohn. Er ist nun „vollends ein Kindermensch geworden“, der aus Leidenschaft Dinge tut, die er mit dem Verstand nicht gutheißen kann.[196] Der Grund, weshalb er keinen Anteil am Anderen bzw. Göttlichen in sich selbst findet, ist nun nicht mehr die Befangenheit in seinen Gedanken, sondern in seinen Gefühlen. Als eines Tages der Sohn aus Trotz und Hass gegen den Vater in die Stadt geflohen war, folgt Siddhartha ihm in der Hoffnung, ihn im alten Wohnhaus Kamalas zu finden. Doch als er dort ankommt, sieht er ein, „daß er seinem Sohne nicht helfen konnte, daß er sich nicht an ihn hängen durfte. Tief fühlte er die Liebe zu dem Entflohenen im Herzen, wie eine Wunde, und fühlte zugleich, daß sie zur Blüte werden und strahlen müsse.“[197] Noch ist es aber nicht soweit, im Gegenteil erlebt Siddhartha nun wieder einen Moment äußerster Verzweiflung, wie er ihn einst nach seiner Flucht aus der Welt der Kindermenschen erlebt hatte, von seiner inneren Stimme verlassen, ins Ungewisse fallend: „Und er saß und lauschte, im Staub der Straße, lauschte seinem Herzen, wie es müd und traurig ging, wartete auf eine Stimme. Manche Stunde kauerte er lauschend, sah keine Bilder mehr, sank in die Leere, ließ sich sinken, ohne einen Weg zu sehen.“[198]

Anders als während seines verzweifelten Selbstmordversuchs rettet ihn nun jedoch kein Klang aus den Tiefen der Erinnerung, sondern die ganz bewusste Konzentration auf das Wort ›Om‹. Darin sieht er die Möglichkeit, seine Wunde „zur Blüte“ zu bringen und die ständige Präsenz des Göttlichen zu erfahren, auch wenn ihm die Gegenwart unerträglich ist:

> 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.[199]

Auf diese Weise kündigt sich nun auch die innere Stimme wieder an, zunächst in erlebter Rede als Siddhartha in seinem eigenen Spiegelbild im Fluss seinen Vater erkennt. Hier ist der Moment, in dem er das Andere des Flusses zum ersten Mal als das Andere im eigenen Ich erlebt, da er sich selbst nie oder zumindest nie positiv mit seinem Vater iden-

[195] *Siddhartha*, S. 451.
[196] *Siddhartha*, S. 453.
[197] *Siddhartha*, S. 456.
[198] *Siddhartha*, S. 456.
[199] *Siddhartha*, S. 458.

tifizierte und doch sehen muss, dass er nun in derselben verzweifelten Lage ist wie dieser, als er von seinem Sohn verlassen wurde. Die Identifikation mit dem Fluss-Bild schmerzt Siddhartha und scheint ihm doch einen Ausweg aus seiner Verzweiflung zu weisen. Er anerkennt seine törichte Lage und lässt sich vom Fluss dafür auslachen. Doch zugleich erkennt er in ihm eine Stimme, die aus ihm selbst kommt und ihn über seine Lage hinaushebt, wie folgendes innere Zwiegespräch zeigt: „Siddhartha aber stieg wieder in das Boot und fuhr zu der Hütte zurück […] vom Flusse verlacht, mit sich selbst im Streit, geneigt zur Verzweiflung und nicht minder geneigt, über sich und die ganze Welt laut mitzulachen.“[200] In dieser Form der Selbstironie, die später im *Steppenwolf* in humoristischer Weise weiterentwickelt wird, lernt er eine Möglichkeit der Integration des Anderen im Selbst kennen. Indem er des Anderen bzw. Göttlichen des Flusses in sich selbst bewusst wird, kommt wieder eine Verbindung zu Atman zustande.

Seine innere Stimme, die sonst nur in den seltenen Augenblicken epiphanischer Erlebnisse zu ihm sprach, wird nun im Bewusstsein der ständigen Präsenz des Göttlichen im Ich zum dauerhaften Ausdruck dieser Verbindung. Damit überschreitet Siddhartha seine in Gedanken und Leidenschaften verstrickte Ich-Befangenheit hin zu einer ihre göttliche Vollkommenheit stets offenbarenden Wahrnehmung der Welt. Diese Überschreitung seiner selbst im Erlebnis des Anderen bringt er zum Ausdruck, indem er Vasudeva davon erzählt: „Alles berichtete er, alles konnte er sagen, auch das Peinlichste, alles ließ sich sagen, alles sich zeigen, alles ließ sich erzählen.“[201]

Auch auf formaler Ebene wird die Verschränkung von personaler und auktorialer Perspektive im transponierten Modus der erlebten Rede endgültig zur auktorialen Perspektive hin überschritten. Die ihr auf inhaltlicher Ebene entsprechende allwissende innere Stimme ist zu Siddharthas Erzähl-Stimme geworden, mit welcher er die Gegenwart des Göttlichen nun jederzeit zum Ausdruck bringen kann. Sein Erzählen hat den Charakter einer Beichte (vgl. „Während er immer noch sprach, immer noch bekannte und beichtete“)[202] und gleicht einer Umsetzung jener Forderung Hesses an sich selbst, sein Ich im literarischen Bekenntnis „so vollkommen auszusprechen, daß dies Ich am Ende gleichsam abgewickelt und erledigt, daß es ausgetobt und ausgebrannt wäre. Dann könnte das Höhere folgen […].“[203] Das Höhere folgt im Roman zunächst in Gestalt Vasudevas, den Siddhartha nun als Gott bzw. das Ewige wahrnimmt und zugleich erkennt, dass dieser „beinahe schon immer so gewesen sei, daß nur er

[200] *Siddhartha*, S. 459.
[201] *Siddhartha*, S. 459.
[202] *Siddhartha*, S. 460.
[203] Vgl. Zitat zu Anm. 72.

selbst es nicht ganz erkannt hatte, ja daß er selbst von jenem kaum noch verschieden sei.“[204] Zu ihm lässt er seine Erzählung, die sein ganzes Leben enthält, hinüberfließen (vgl. „er spürte, wie seine Schmerzen, seine Beängstigungen hinüberflossen, wie seine heimliche Hoffnung hinüberfloß“).[205] Dann gehen beide an den Fluss und lauschen seinen Stimmen.

Alles, was Siddhartha eben erzählt hatte, hallt nun in dessen Rauschen wider. Zunächst wiederholen sich die Stimmen seiner Sehnsucht und Verzweiflung, doch dann kommen andere Stimmen dazu, er kann sie nicht mehr voneinander unterscheiden und hört schließlich hinter der diffusen Vielstimmigkeit der „Musik des Lebens“ einen einzigen homophonen Klang:

> wenn Siddhartha aufmerksam diesem Fluß, diesem tausendstimmigen Liede lauschte, wenn er nicht auf das Leid noch auf das Lachen hörte, wenn er seine Seele nicht an irgendeine Stimme band und mit seinem Ich in sie einging, sondern alle hörte, das Ganze, die Einheit vernahm, dann bestand das große Lied der tausend Stimmen aus einem einzigen Worte, das hieß OM: die Vollendung.[206]

Damit wird zum Ausdruck gebracht, dass die Vollkommenheit der Welt seit jeher schon und jederzeit vorhanden ist. Das Irdische ist nicht vom Göttlichen getrennt, sondern trägt seinen Anteil daran verborgen in sich selbst. Dadurch aber, dass das Göttliche mit den begrenzten Mitteln des Verstandes und der Sinne in seiner Vollkommenheit nicht zu erfassen ist, wird es vom Menschen als ein die Grenzen seines Erkennens und Erlebens übersteigendes Anderes wahrgenommen. Auch Siddhartha ist nicht dazu in der Lage, das Andere in seiner Vollkommenheit zu erfassen. Doch hat er einen Weg gefunden, sich seiner Anwesenheit in jedem Augenblick bewusst zu sein. Die Funktion seiner inneren Stimme erfüllen nun auch die Stimmen des Flusses, da sie ebenso wie diese auf die Gegenwart des Göttlichen hinweisen. War es bei seinem ersten Erwachen noch das Erkennen des Atman im eigenen Ich durch das Denken, beim zweiten Erwachen durch sein sinnliches Erleben als Klang, so ist es nun die Erfahrung seiner Gegenwart in innerem und äußerem Geschehen zugleich. Damit ist er in seiner Entwicklung an den Punkt der Vollendung gelangt:

> sein Ich war in die Einheit geflossen. […] Auf seinem Gesicht blühte die Heiterkeit des Wissens, dem kein Wille mehr entgegensteht, das die Vollendung kennt, das einverstanden ist mit dem Fluß des Geschehens, mit dem Strom des Lebens, voll Mitleid, voll Mitlust, dem Strömen hingegeben, der Einheit zugehörig.[207]

[204] *Siddhartha*, S. 460.
[205] *Siddhartha*, S. 460.
[206] *Siddhartha*, S. 461 f. – Hervorhebung im Original.
[207] *Siddhartha*, S. 462.

Wie das Zitat zeigt, ist die Vollendung keineswegs ein Zustand der Entrückung oder Erhabenheit über seine menschliche Existenz in der Welt. Vielmehr ist es ein Zustand, in dem er hinter ihren Erscheinungen stets die Musik des Lebens, hinter den eigenen Stimmen der Verzweiflung stets die Stimme des Atman und hinter der Bekundung jedes Glaubens stets deren Unabgeschlossenheit gegenüber der Erfahrung des Anderen/Göttlichen sieht. Diesem Zustand, dieser Form der Wahrnehmung versucht der Roman formal in der Musikalität seiner Sprache, der Doppelstimmigkeit erlebter Rede und der „heimlichen Fragwürdigkeit", die Hesse der Erzählform der Legende zuspricht, gerecht zu werden.

Unter anderem deshalb endet die Handlung des Romans hier auch nicht. Zwar hat Siddhartha seinen Weg gefunden, trotz aller Hinfälligkeit der menschlichen Existenz ein sie stets begleitendes Selbst- und Weltvertrauen zu gewinnen und auf diese Weise die „Krise der Bejahung" zu überwinden. Doch wird nun im letzten Kapitel nochmals explizit das Problem der Mitteilbarkeit dieser Erfahrung thematisiert. Hesse stellt darin die Frage nach der Glaubwürdigkeit von Siddharthas epiphanischen Erlebnissen bzw. dessen, was er vorgibt dabei erlebt zu haben. Dies wird im Roman meist als das Ewige, das Göttliche oder Atman beschrieben. Jedoch entzieht es sich aufgrund seiner Andersheit stets der Möglichkeit seiner erschöpfenden Darstellung. Die Wahrhaftigkeit von Siddharthas Aussagen kann daher nicht im Sinne intersubjektiver Nachprüfbarkeit bestätigt werden. Doch nicht nur weil sie für jede und jeden anders aussieht, ist Wahrheit in diesem Falle nicht mitteilbar, sondern weil sie das unaussprechliche Andere betrifft.

Dies wird in einem langen Dialog mit Govinda ausführlich und wie sich später herausstellen wird dennoch nicht erschöpfend erörtert. Ausgangspunkt des Gesprächs ist eine ethische Frage Govindas, die seine eigene Gewissensnot offenbart: „Hast du eine Lehre? Hast du einen Glauben oder ein Wissen, dem du folgst, das dir leben und rechttun hilft?"[208] Als Siddhartha zu bedenken gibt, dass er Lehren und Unterweisungen darüber für sinnlos hält, bohrt Govinda nach, ob er nicht dennoch „gewisse Gedanken, gewisse Erkenntnisse" sein eigen nenne, bis er sich schließlich zu einer Aussage bewegen lässt:

> Manche Gedanken waren es, aber schwer wäre es für mich, sie dir mitzuteilen. Sieh, mein Govinda, dies ist einer meiner Gedanken, die ich gefunden habe: Weisheit ist nicht mitteilbar. Weisheit, welche ein Weiser mitzuteilen versucht, klingt immer wie Narrheit. […] Wissen kann man mitteilen, Weisheit aber nicht. Man kann sie finden, man kann sie leben, man kann von ihr getragen werden, man kann mit ihr Wunder tun, aber sagen und lehren kann man sie nicht.[209]

[208] *Siddhartha*, S. 464.
[209] *Siddhartha*, S. 465.

Mit jener Weisheit meint Siddhartha die Erfahrung der Gegenwart des Göttlichen im Diesseits, die jedoch nicht in Worte zu fassen ist, da sie das unaussprechliche Andere dieser Erfahrung nicht zum Ausdruck bringen kann. Dennoch versucht er, eine Vorstellung davon zu geben, was dies über die Beschaffenheit von Aussagen über das Wesen des Göttlichen/Anderen verrät, indem er Govinda seinen „besten Gedanken" mitteilt, der da lautet: „von jeder Wahrheit ist das Gegenteil ebenso wahr!"[210] Dem liegt seine Erfahrung zugrunde, dass Worte das Wesen einer höheren Wirklichkeit stets nur halb ausdrücken und die Einheit und Vollkommenheit der Welt immer mehr verbergen statt sie zu enthüllen. Dass alles Irdische im Grunde jederzeit vollkommen ist, versucht er in einem Gleichnis zu veranschaulichen, indem er einen Stein in die Hand nimmt und erklärt: „dieser Stein ist Stein, er ist auch Tier, er ist auch Gott, er ist auch Buddha, ich verehre und liebe ihn nicht, weil er einstmals dies oder jenes werden könnte, sondern weil er alles längst und immer ist […]." Doch seiner Worte eingedenk scheint er nun selbst an den eigenen Aussagen zu zweifeln (vgl. „es wird immer alles gleich ein wenig anders, wenn man es ausspricht, ein wenig verfälscht, ein wenig närrisch") und zeigt sich doch einverstanden damit, dass es so ist.[211]

In diesem Einverstandensein scheint aber das Geheimnis für Siddharthas Liebe zur Schöpfung zu liegen. Schließlich könnte er die Worte und Dinge der Welt auch als bloßen Schein verachten, wie es seiner Meinung nach die großen Denker tun und sich in ein erdachtes Jenseits flüchten. Doch da er selbst Teil der Welt ist, die auch als Schein Anteil am Göttlichen hat, sieht er keinen Anlass für deren Verachtung: „Mögen die Dinge Schein sein oder nicht, auch ich bin alsdann ja Schein, und so sind sie stets meinesgleichen. […] Darum kann ich sie lieben."[212] Alles Streben nach Überwindung der Welt und des Selbst, wie er es als junger Samana praktizierte, hat er hinter sich gelassen und liebt das Diesseits, weil er sich in ihm zugleich in einer höheren Ordnung aufgehoben fühlen kann.

Wie zu erwarten, hält Govinda nicht viel von Siddharthas Worten: „närrisch klingt seine Lehre."[213] Indirekt bestätigt er damit dessen Hypothese der Nicht-Mitteilbarkeit von Vorstellungen des Göttlichen. Da er jedoch Siddharthas Anteil an dessen Gegenwart spürt, bittet er ihn, ihm etwas davon in verständlicher Form mitzuteilen. Doch dieser lächelt und schweigt. Vielleicht um die Ohnmacht seiner Worte zu beweisen, vielleicht um Govinda die Kraft der Liebe spüren zu lassen, fordert er ihn schließlich dazu auf, ihm einen Kuss auf die Stirn zu geben. Govinda folgt der Aufforderung nicht ohne mit sich selbst darüber uneins zu sein (vgl. „während sogar eine gewisse Verachtung für die Worte des Freundes in ihm mit

[210] *Siddhartha*, S. 465.
[211] *Siddhartha*, S. 467.
[212] *Siddhartha*, S. 468.
[213] *Siddhartha*, S. 469.

einer ungeheuren Liebe und Ehrfurcht stritt“) und erfährt auf diese Weise mitten im Zweifel die Anwesenheit des unaussprechlichen Anderen.[214] Was hier inhaltlich wie eine gegenseitige Durchdringung von menschlicher und göttlicher Existenz geschildert wird, kommt in der darauf folgenden Beschreibung von Govindas epiphanischem Erlebnis formal durch den Einsatz erlebter Rede zum Ausdruck. Im Augenblick des Kusses sieht er in Siddharthas Gesicht eine Reihe von Gestaltungen, die alle mit ihm identisch und wie jener gleichnishafte Stein lediglich durch die Zeit von seiner jetzigen Erscheinung getrennt sind. Über all diesen Gestaltungen schwebt aber umrisshaft das Lächeln Siddharthas und kündet von der ihnen jederzeit zugrunde liegenden Vollkommenheit.

Von dieser Epiphanie ist Govinda „im Innersten wie von einem göttlichen Pfeile verwundet“[215] – ein Verweis auf seine eben erlebte Verbindung mit einer höheren Ordnung, die zu Beginn des Romans als Treffen des Pfeils der Seele in ihr Ziel, das göttliche Brahman, beschrieben wird.[216] Damit wird zum Ende der Handlung noch einmal zum Ausdruck gebracht, dass Worte den Sinn einer höheren Ordnung stets verfehlen. Sie können jedoch, wie für Govinda, ein Anstoß sein, sich an die Kraft der Liebe und eigene Vorstellungen dessen zu erinnern, was im Leben „wert und heilig“ ist. Dadurch aber, dass der Roman offen lässt, worin Govindas Erinnerung an Wert und Heiligkeit letztlich besteht, gibt er seinen Leserinnen und Lesern Anstoß für eigene Reflexionen.

Anhand von Govindas Frage nach einer handlungsweisenden, praktischen Ethik wird somit gezeigt, dass der Text selbst keine Antworten gibt, aber implizit dazu auffordert, sich mit dem Problem von „leben und rechttun“ auseinanderzusetzen und sich die Frage zu stellen, welches jene höchsten Werte sind, nach denen das Leben auszurichten sich lohnt. Das Mittel dazu ist auf inhaltlicher Ebene die Darstellung des Anderen in Form einer Rahmen-Epiphanie. Das Andere wird nicht gezeigt oder benannt, sondern seinem undefinierbaren Wesen entsprechend lediglich angedeutet. Govindas epiphanisches Erlebnis – das, woran er sich durch die bildhaften Erscheinungen in Siddharthas Gesicht erinnert sieht – wird als Synekdoche beschrieben. Weitere Andeutungen des Anderen geben die formalen Mittel der rhythmisierten Sprache, erlebten Rede und „heimlichen Fragwürdigkeit“ des als Legende Erzählten. Sie eröffnen Figuren wie Leserinnen und Lesern einen Imaginationsraum, den sie mit ihren eigenen Vorstellungen dessen füllen können, was in ihrem Leben „wert und heilig“ ist. In dieser Konfrontation mit dem Anderen, das in Siddhartha in seinen epiphanischen Erlebnissen durch

[214] *Siddhartha*, S. 470.
[215] *Siddhartha*, S. 471.
[216] Vgl. „Om ist Bogen, der Pfeil ist Seele, / Das Brahman ist des Pfeiles Ziel, / Das soll man unentwegt treffen.“ – *Siddhartha*, S. 376.

Äußerungen der inneren Stimme vernehmbar wird, besteht die Handlungsstruktur des Romans.

In dieser Hinsicht ist die innere Stimme selbst Handlungsträger, da sie fast bis zuletzt ohne den willentlichen Einfluss des Protagonisten in Erscheinung tritt. Vielmehr bestimmt sie dessen Entscheidungen in zentralen Lebensfragen, indem sie ihm – oft in verzweifelter Lage – Orientierung bietet. Dreimal ist dies insgesamt der Fall: bei Siddharthas Verlassen der väterlichen Ordnung, während seines „Erwachens" nach der Begegnung mit Buddha und in der sinnlichen Erfahrung einer höheren Ordnung, die ihn von seinem Selbstmordvorhaben befreit. Alle drei epiphanischen Erlebnisse der Gegenwart der inneren Stimme bringen in ihrem plötzlichen Erscheinen die Passivität des Protagonisten zum Ausdruck, die sich auch als Passivität der Konfrontation mit dem Anderen beschreiben lässt. Die Ausnahme bildet die vierte und letzte Erscheinung der inneren Stimme. Sie stellt sich ebenfalls unwillkürlich ein während Siddhartha zunächst das Antlitz seines Vaters in seinem eigenen Spiegelbild erblickt. Doch seine damit einhergehende Erkenntnis, dass das Andere Teil seiner selbst ist, versetzt ihn in die Lage, sich dessen Gegenwart stets bewusst zu sein. Mit anderen Worten entdeckt er darin die jederzeit bestehende Möglichkeit der Entgrenzung seines Ich in der Einheit mit dem Anderen (vgl. „sein Ich war in die Einheit geflossen"). Mit der „Bereitschaft", sich der Gegenwart des Göttlichen im Ich stets bewusst zu sein, findet die innere Entwicklung des Protagonisten ihre Vollendung. In gewisser Weise lässt sie sich als Identität jener beiden Ich beschreiben, die Hesse in einem Brief einander gegenüberstellt:

> In jedem von uns sind zwei Ich, und wer immer wüßte, wo das eine beginnt und das andre aufhört, wäre restlos weise. Unser subjektives, empirisches, individuelles Ich, wenn wir es ein wenig beobachten, zeigt sich als sehr wechselnd, launisch, sehr abhängig von außen, Einflüssen sehr ausgesetzt. Es kann also nicht eine Größe sein, mit der fest gerechnet werden kann, noch viel weniger kann es Maßstab und Stimme für uns sein. […] Dann ist aber das andre Ich da, im ersten Ich verborgen, mit ihm vermischt, keineswegs aber mit ihm zu verwechseln. Dies zweite, hohe, heilige Ich (der Atman der Inder […]) ist nicht persönlich, sondern ist unser Anteil an Gott, am Leben, am Ganzen, am Un- und Überpersönlichen. Diesem Ich nachzugehen und zu folgen, lohnt sich […].[217]

Auch Siddhartha folgt seinem „zweiten Ich", das im Roman als Selbst oder Atman bezeichnet wird, um zuletzt zur Identität von Ich und Selbst/Atman im Sinne seiner oben beschriebenen Bewusstheit des Anderen zu finden. Diese Identität konstituiert sich im Roman nicht nur durch die spezifische Struktur der Handlung als Abfolge von Epiphanien der inneren Stimme, die zuletzt in der Erkenntnis des Selbst als des Anderen bzw. im Bewusstsein der

[217] Brief vom Mai 1943. – DB Bd. 6, S. 207 f.

Einheit des Ich mit dem Göttlichen endet. Sie konstituiert sich auch narrativ, indem sich Siddhartha immer wieder über das Verhältnis von Ich und Selbst/Anderem vergewissert, wenn er seine Lebensgeschichte erzählt. Dies tut er meist in unmittelbarer Folge zu seinen epiphanischen Erlebnissen. Die erste Schilderung seines Lebensweges gibt er Kamala wenige Stunden nach seinem „Erwachen". Der auffällige Wechsel von der Er- in die Ich-Form bringt dabei eine Annäherung, aber keine Kongruenz von Ich und Selbst zum Ausdruck. Die zweite Lebensgeschichte erzählt er sich selbst nach seinem Selbstmordversuch. Bereits diese Konstellation des Selbstgesprächs zeigt, dass immer noch eine Mittelbarkeit zwischen Ich und Selbst besteht. Die letzte Erzählung seiner Lebensgeschichte gibt er Vasudeva in zwei Abschnitten: kurz nachdem ihn dieser als seinen Gehilfen und Lehrling bei sich aufnimmt und ein weiteres Mal unmittelbar nach der Identifikation mit dem Bild seines Vaters. Der damit einhergehenden Erkenntnis des Selbst als des Anderen entspricht Siddharthas Ausdruck der Kongruenz von Ich und Selbst im Erzählvorgang seiner Lebensgeschichte (vgl. „Alles berichtete er, […] alles konnte er erzählen."), d.h. in der Konstitution seiner narrativen Identität.

Mit diesem Begriff soll die Handlungsanalyse des Romans abschließend einer Bewertung zugeführt werden. Unter narrativer Identität versteht Paul Ricoeur den Anteil einer Figur an der Einheit ihrer erzählten Geschichte, mit anderen Worten: „Es ist die Identität der Geschichte, die die Identität der Figur bewirkt."[218] Zudem unterscheidet er die narrative von der personalen Identität einer Figur, welche sich lediglich als Identität des Selbst in der Zeit oder als dessen „Selbigkeit" manifestiert. Die narrative Identität hingegen fasst Ricoeur unter dem Begriff der „Selbstheit" als artikulierte Erfahrung einer im Selbst angelegten Andersheit. Gegenüber dieser Andersheit steht die personale Identität in einem Verhältnis der Passivität. Aus ihrer Perspektive kann die Andersheit der Selbstheit nicht durch Handlung beeinflusst werden. Umgekehrt jedoch beeinflusst diese Andersheit sehr wohl die Handlungen der Selbigkeit. Sie werden neben Erfahrungen des Eigenleibes und der Fremdheit auch als Reaktionen auf das direkte Verhältnis zur Selbstheit/Andersheit wahrgenommen. Dieses Verhältnis kennzeichnet Ricoeur als Gewissen.[219] Es kann sich in der Konfrontation mit der Andersheit der Selbstheit als Ausrichtung auf bestimmte Normen oder Ideale des Anderen im Sinne der Achtung der Mitmenschen oder gesellschaftlicher Wertvorstellungen einstellen. Es kann aber auch in der Konfrontation mit dem Anderen im Sinne des Göttlichen als Ausdruck seiner Teilhabe an dessen Andersheit entstehen.

Letzteres trifft auf Siddharthas Gewissen bzw. innere Stimme zu. Im Roman wird mit der inneren Stimme diejenige Beziehung zwischen dem Protagonisten und dem unaussprech-

[218] Ricoeur 1996 [1990], S. 182.
[219] Ricoeur 1996 [1990], S. 384.

lichen Anderen bezeichnet, welche die narrative Einheit von Ich und Selbst/Atman bewirkt. Mit Ricoeur ließe sich diese Einheit der Figuration der Selbigkeit (Ich) mit der Figuration der Selbstheit/Andersheit (Selbst/Atman) als Konfiguration der narrativen Identität beschreiben. Siddhartha erfährt diese Konfiguration in den genannten epiphanischen Erlebnissen und artikuliert sie, indem er Vasudeva davon erzählt. Die narrative Identität des Protagonisten konstituiert sich also im Rekurs auf die Offenbarungen des Anderen. Um den Begriff des Anderen im Kontext der Romane Hesses besser zuordnen zu können, sei noch einmal Ricoeur zitiert:

> So möchte ich mir erlauben […] die Notwendigkeit zu unterstreichen, auf rein philosophischer Ebene eine gewisse Äquivozität des Status des Anderen beizubehalten – insbesondere wenn die Andersheit des Gewissens als irreduzibel auf die Andersheit des Anderen [als Person, Anm. d. Verf.] gelten soll. Zwar weist E. Levinas immer wieder darauf hin, daß das Angesicht die *Spur* des Anderen ist. Somit scheint die Kategorie der Spur diejenige der *Epiphanie* zugleich zu korrigieren und zu ergänzen. Vielleicht muß der Philosoph als Philosoph zugeben, daß er nicht *weiß* und nicht sagen *kann*, ob dieses Andere, als Quelle der Aufforderung, ein Anderer ist, dem ich ins Gesicht sehen oder der mich anstarren kann […] oder Gott – der lebendige Gott, der abwesende Gott – oder eine Leerstelle. Bei dieser Aporie des Anderen bleibt der philosophische Diskurs stehen.[220]

Auch der literarische Diskurs wird diese Frage nicht beantworten. Er greift sie mit seinen Möglichkeiten der Darstellung aber gleichwohl auf. In je eigener Weise unternehmen dies Hesses Romane der Kriegs- und Nachkriegszeit: wurde in *Demian* das Andere in der Gegenwart der anderen Person dargestellt, so in *Siddhartha* in der Gegenwart des Göttlichen. In beiden Fällen wird die Gegenwart des Anderen durch die Stimme des Gewissens offenbar. Auch im *Steppenwolf* wird dieses Gestaltungsprinzip Anwendung finden.

[220] Ricoeur 1996 [1990], S. 425 f. – Hervorhebungen im Original.

4.3 Der Steppenwolf

Siddharthas narrative Identität bringt mit der Kongruenz von Erzählstimme und innerer Stimme nicht nur seine Einheit als Person, sondern auch die Haltung seines Selbst gegenüber der Welt zum Ausdruck. Das Verhältnis des Selbst zu sich selbst und zur Welt erweist sich am Ende des Romans als ein harmonisches und stabiles. Das Ende der Handlung markiert die Vollendung der Suche nach Übereinstimmung mit den Forderungen des im Selbst angelegten Anderen bzw. Göttlichen an das Ich des Protagonisten. Siddhartha hat durch die konkrete Bezeugung dieser Übereinstimmung im Handeln und Erzählen nicht nur die Spannung mit seinen moralischen Gefühlen, sondern auch die auf die Schöpfung als ganze gerichtete „Krise der Bejahung" überwunden. Die Erfahrung, dass die Welt „in jedem Augenblick vollkommen" ist, erweist sich damit nicht als Transgression in einen höheren Zustand der Wahrnehmung, sondern als Möglichkeit, sich im Handeln und Erzählen jederzeit erneut an einer persönlich wie überpersönlich grundlegenden Ordnung des guten Lebens auszurichten.

Die Beschreibung dieser Entwicklung im Roman greift auf Vorstellungen der aristotelischen *eudaimonia* zurück. Da deren Realisierung durch menschliches Streben selten von Dauer ist, charakterisiert Martha Nussbaum die Flüchtigkeit ihrer Erscheinung als *fragility of goodness*. Die grundsätzliche Realisierbarkeit der *eudaimonia* ist damit jedoch nicht in Frage gestellt, vielmehr verlagert sich das Interesse an ihr von der Frage nach dem Zustand auf die Frage nach dem Prozess ihrer Erhaltung. In der *Poetik* wie in der *Nikomachischen Ethik* beschreibt Aristoteles diesen Prozess als Ausrichtung auf das Ziel eines guten Lebens durch Handlung.[1] Die dem aristotelischen Handlungsbegriff zugrunde liegende Vorstellung der Realisierung einer abstrakten Potenz durch einen konkreten Akt greift wiederum Paul Ricoeur auf und unterscheidet sie im Sinne einer „Dezentrierung" von der grundlegenden Potenz des Seins („puissance d'être"). Menschliches Handeln wird so zum Schauplatz der „Lesbarkeit" eines die *energeia* von Akt und Potenz fundamentierenden Seins.[2] Im Rückgriff auf Spinozas *Ethik* (1677) stellt Ricoeur die Konstellation der Dezentrierung als grundlegend für seine Theorie des Selbst heraus. Selbstheit ist demnach bedingt durch die Perspektivierung des Handelns auf die in jedem Menschen angelegte Andersheit, die Ricoeur als andere Person oder das „unaussprechliche Andere" einer Gottesvorstellung kennzeichnet.[3] In der Verbindung von aristotelischer Handlungstheorie und spinozistischer Ethik findet er die Grundlage seiner The-

[1] Vgl. die Ausführungen in Kap. 1.1, S. 18 f.
[2] Vgl. die Ausführungen in Kap. 1.3, S. 50 f.
[3] Vgl. Kap. 4.2, Zitat zu Anm. 220.

se, die besagt, dass der Dezentrierung von Selbstheit und Andersheit der Ausdruck der ihr zugrunde liegenden „Seinsmächtigkeit“ im menschlichen Handeln entspricht:

> Worauf es mir schließlich mehr als auf alle anderen ankommt, ist die Idee, auf die sich die obige Diskussion der *energeia* bei Aristoteles zubewegte, das heißt einerseits darauf, daß gerade am Menschen […] die Seinsmächtigkeit aller Dinge am deutlichsten ablesbar ist, und andererseits darauf, daß jegliches Ding in verschiedenen Graden die Potenz oder das Leben ausdrückt, das Spinoza das Leben Gottes nennt.[4]

Der höchste Grad menschlicher Ausdruckskraft ist Handlung, deren Nachahmung sich gemäß Aristoteles' Definition der Tragödie auch auf den Bereich fiktiver Darstellung erstreckt. Da das Selbst somit nach den ihm eigenen Möglichkeiten der Ausrichtung auf das Andere/Göttliche durch reale oder fiktive Handlungen strebt, spricht László Tengelyi in Weiterführung der Gedanken Ricoeurs von einer narrativen Vermittlung der Struktur des Selbst, die er als „decentred self“ charakterisiert:

> The narrative view of action makes visible a self who is not just a bearer of free initiatives and who therefore cannot be considered as self-centred. As Ricoeur clearly sees, the complicity with reality entails a ›decentred self‹, which is strictly opposed to the self-centred, self-controlled, and self-assured ego of modern philosophy.[5]

Nicht nur die Performanz, sondern auch das Erzählen einer Handlung macht demnach die Struktur des dezentrierten Selbst und die seine Dynamik von Akt und Potenz grundierende „puissance d'être“ im Sinne Ricoeurs „lesbar“. Für die Analyse des *Steppenwolf* (1927) ist diese Unterscheidung ausgesprochen hilfreich. Denn auf der Handlungsebene und durch die Erzählhaltung des Romans wird eine Lesbarkeit des Seins formuliert, die sich im Text sowohl inhaltlich als auch durch den Einsatz perspektivischer Brüche als Spurensuche generiert. Die Spur des Seins leuchtet immer wieder epiphaniehaft aus und zwischen den Wörtern hervor. Begrifflich wird sie als „Gottesspur“ bezeichnet,[6] tritt aber auch indirekt in der Konstellation der Figuren oder Erzählperspektiven in Erscheinung. Die formale Gestaltung betont so die latent hergestellte Verbindung des „decentred self“ zu einer Quelle des Seins, die im Roman auch als „ewiges Sein“ der Unsterblichen gekennzeichnet wird.[7] Im Gegensatz zu *Siddhartha* scheitert diesmal der Protagonist jedoch mit dem Versuch der Transfiguration dieser Latenz in eine dynamische Einheit von dezentrierter Selbstheit und Andersheit des Seins. Das Verhält-

[4] Vgl. Kap. 1.3, Anm. 21.
[5] László Tengelyi: *Action and Selfhood: A narrative interpretation.* In: *The Oxford Handbook of Contemporary Phenomenology*. Hg. von Dan Zahavi. Oxford: Oxford University Press 2012. S. 265-286. Nachweis S. 282.
[6] *Der Steppenwolf*, S. 31.
[7] *Der Steppenwolf*, S. 148.

nis des Selbst zu sich selbst und zur Welt weist im *Steppenwolf* deutlich mehr Spannungen und Brüche auf als im Vorgängerroman. Erkennbar wird dies in der wiederholten Beschreibung von Harry Hallers „schlechtem Gewissen".[8] Es ist Kennzeichen seiner Spaltung, aber auch seines Strebens nach Übereinstimmung mit dem unaussprechlichen Anderen, dem „ewigen Sein" der Unsterblichen. Im Folgenden soll gezeigt werden, welche Motive Hesse zu seiner thematischen Neuakzentuierung der „Krise der Bejahung" bewogen, um anschließend der Frage ihrer Gestaltung im Roman nachzugehen.

Als signifikanteste Eigenschaft bzw. „Lebensform" Harry Hallers sieht Andreas Solbach dessen Melancholie. Zur Begründung seiner These macht er unter anderem Ereignisse aus Hesses Privatleben geltend, die dessen Anlage zum „homo melancholicus" verstärkten.[9] Darüber hinaus dürfen aber auch die Nachwirkungen des Krieges nicht vergessen werden, die neben ihrer kollektiven Traumatisierung für Hesse persönlich ganz konkrete Auswirkungen auf seine gesellschaftliche Anerkennung als Schriftsteller hatten. In einem nicht veröffentlichten Vorwort zum *Steppenwolf* schildert er seine Position als „melancholischer Außenseiter" wie folgt:

> Meinem ganzen Wesen und Denken nach Kriegsgegner, kam ich alsbald in Opposition zur Umwelt, wurde als herzlos und vaterlandslos verdächtigt, verlor die Mehrzahl meiner Freunde, sah mich häßlichen und entwürdigend dummen Angriffen in der Öffentlichkeit ausgesetzt, und in kurzer Zeit war ich wieder, wie ich es einst als Kind und Jüngling gewesen, ein scheuer und melancholischer Außenseiter, der nicht in die Welt paßt. Ein Kriegsamt, das ich freiwillig übernommen hatte, wurde mehr und mehr zur tödlichen Last, fraß meine Kräfte und gab mir doch nicht die Harmlosigkeit und das gute Gewissen, zwei Jahre lang kämpfte ich beinahe täglich mit dem Ekel und mit dem nie ausgeführten Entschluß, mein Amt hinzuwerfen und mich lieber erschießen zu lassen als länger mit an dieser Kriegsmaschinerie zu arbeiten.[10]

Als Grund für seine Melancholie wird hier das schlechte Gewissen genannt, das ihm seine Tätigkeit in der Kriegsgefangenenfürsorge bereitet. Ähnliche Nöte plagen auch Harry Haller, wenn er gegen seine Überzeugung und innere Freiheit Dinge tut, die er eigentlich nicht verantworten möchte. Darüber hinaus wird im Vorwort auf die weiteren Konsequenzen dieses Handelns verwiesen:

> Aber mit der Zerstörung meines Privatlebens, meiner Freiheit, meiner Arbeit, meiner Ideale, mit dem täglichen Waten im blutigen Sumpf des Krieges verlor ich auch den

[8] *Der Steppenwolf*, S. 52 und 125.
[9] Andreas Solbach: *Melancholie als Lebensform im* Steppenwolf. In: Solbach 2012, S. 203-236. Nachw. S. 204 f.
[10] *[Vorwort zum Steppenwolf]* [1925] – SW Bd. 4, S. 208-210. Nachweis S. 209.

> Zugang zu jenem innersten Bezirk meiner selbst, wohin früher keine Erschütterung von außen hatte dringen können.[11]

Damit wird der bereits aus seinen Jugendbriefen vertraute Gedanke vom „Raum in der Brust" aufgegriffen, in den „kein Sturm, kein Staub der Welt kommen darf." Diese innere Zuflucht identifiziert Hesse mit dem Sitz des sokratischen *daimonion* und erweitert seine Anschauung noch um den Begriff des „eudaimon".[12] So verknüpft er die Vorstellung einer leitenden inneren Stimme mit ihrer Ausrichtung auf die *eudaimonia*, das Ziel eines guten Lebens. Es ist also das gebrochene Verhältnis zu den Forderungen seines Selbst, das Hesse ein gutes Gewissen und den „Zugang zu jenem innersten Bezirk" verwehrt, der allein im Sinne der *eudaimonia* neue Orientierung in der Haltlosigkeit seines Lebens gewähren kann. Doch da ihm, wie er weiter ausführt, die Flucht in den „oft erwogenen Selbstmord"[13] ebenso verwehrt ist, bleibt nur die Hoffnung auf Wiederherstellung der verlorenen Verbindung zu seinem Selbst, wie sie später im Roman durch das latente Aufscheinen der „Gottesspur" immer wieder sichtbar wird.

Auf diese Weise macht Hesse im Vorwort von 1925 deutlich, dass biographische Ereignisse für die spezifische Darstellung der Gewissensproblematik Harry Hallers durchaus eine Rolle spielen. Darüber hinaus versucht er in der konkreten Arbeit am Roman jedoch, von seinen und den Erfahrungen seines Protagonisten zu abstrahieren, indem er dessen Leiden an den Gebrechen der Zeit (die auch seine eigene ist) als Schicksal all jener kennzeichnet, die den Zusammenbruch privater wie gesellschaftlicher Ordnungen erleben müssen. Hesse verwendet den Begriff „Zeit" im Roman in erster Linie als Hinweis auf die Ordnungsvorstellungen einer geschichtlich definierten Zeit oder Epoche, wie die exemplarische Verlorenheit Hallers und seiner Generation „zwischen zwei Zeiten" zeigt.[14] Während der Zeit des Kaiserreichs waren gültige Vorstellungen der Ordnung eines guten Lebens fragwürdig geworden und hatten mit dem Krieg jegliche Integrität verloren. In Deutschland – das im Roman neben der Schweiz den meistzitierten historischen Schauplatz bildet – konnten sich zudem in der unmittelbaren Nachkriegszeit politisch extreme Kräfte formieren und den Aufbau einer neuen, dem Gemeinwohl verpflichteten Ordnung von Anfang an bekämpfen. Haller ist also insofern „zwischen zwei Zeiten" verloren, als sich die Monarchie ihrer Ideale selbst beraubt hat und trotz seiner Warnungen vor einem neuen Krieg auch die Fragilität der jungen Demokratie nicht gefestigt und zum neuen, integrativen Wertefundament eines guten Lebens werden

[11] *[Vorwort zum Steppenwolf]* [1925] – SW Bd. 4, S. 208-210. Nachweis S. 209.
[12] Vgl. Kap. 3.5, Zitat zu Anm. 34.
[13] *[Vorwort zum Steppenwolf]* [1925] – SW Bd. 4, S. 210.
[14] Vgl. *Der Steppenwolf*, S. 24.

kann. Klassen- oder milieuspezifisch geteilte Vorstellungen einer Ordnung des guten Lebens scheinen sich nicht mehr auf einen gemeinsamen Erwartungshorizont konzentrieren zu lassen. Zusätzlich werden sie von den pervertierten Ordnungsvorstellungen der radikalen Ränder attackiert. Vor diesem Hintergrund drohender sozialer Fragmentierung scheint Hesse die zentripetalen Kräfte der Demokratie keineswegs gering zu schätzen. Doch geht sein Ansatz dahin, nicht Parteien, sondern Individuen in ihrem Vertrauen auf die Möglichkeit der Realisierung einer neuen Ordnung des guten Lebens zu stärken. Dieser Möglichkeit gibt er im Roman durch die immer wieder aus dem Verborgenen aufscheinende Epiphanie der „Gottesspur" Ausdruck, die nicht selten in Momenten äußerster Verzweiflung eine ferne Erinnerung an die Sinnhaftigkeit persönlichen Strebens weckt. Diese Erinnerung ist zugleich Mahnung an und Ahnung von jener höheren Ordnung des „ewigen Seins", der in der Terminologie Paul Ricoeurs der Begriff der „puissance d'être" entspricht. Wie in *Siddhartha* wird ihre Gegenwart in der Musik offenbar. Im *Steppenwolf* akzentuiert Hesse damit die Vorstellung einer Kraft des musikalischen Ausdrucks, die – Gedanken der Musikästhetik Schopenhauers aufgreifend – eine kurzfristige „Überwindung" des Leidens an der Zeit ermöglicht.[15] Exemplarisch verkörpert in der Gestalt Mozarts wird durch die Musik der Verzweiflung an den zeitlichen Verfallserscheinungen der Ordnung des guten Lebens eine Figur der Hoffnung auf deren Realisierung in einer anderen Zeit und das Vertrauen in ihren jenseits alles Zeitlichen liegenden Ursprung gegenübergestellt.

Vor diesem Hintergrund lässt sich nun deutlicher erkennen, warum es Hesse dazu drängt, das Motiv der „Krise der Bejahung" erneut zu bearbeiten. Mit *Siddhartha* hatte er die Bejahung des Lebens in Form einer Heiligenlegende dargestellt. Wie die Einträge seines Tagebuchs der Jahre 1920/21 zeigen, sollte dabei alles Persönliche zur Seite gestellt und der Gegenwart einer guten Ordnung der Welt durch die in allen Menschen angelegte Möglichkeit der Teilhabe an ihrer unerschöpflichen Liebeskraft Ausdruck gegeben werden. Zwar kommt dabei auch die Rolle der individuellen Persönlichkeit zu ihrem Recht, doch ist mit dem Ende des Romans, als Siddharthas Ich „in die Einheit geflossen" war, eine Entwicklung abgeschlossen, die sich als Überwindung oder Aufhebung der „Dezentrierung" des Selbst beschreiben lässt. Ich und Selbst sind identisch, die harmonische Einheit von Selbst und Welt jederzeit erfahrbar. Hesse scheint jedoch – trotz gegenteiliger Verlautbarungen in mehreren Briefen[16] – bereits kurz nach Abschluss des Romans hinter der Formulierung dieser Anschauung einen

[15] Vgl. Günter Schnitzler: *Hesses und Schopenhauers Musikästhetik*. In: Herwig/Trabert 2013. S. 29-45. Nachweise S. 34 und 42 f.

[16] Vgl. seine Aussagen zu den „überpersönlichen" Erfahrungen Siddharthas in den Briefen vom 10.01.1923 an Hugo Marti, Januar 1923 an Leonhard Ragaz, 03.02.1923 an Frederik van Eeden und März 1923 an Berthli Kappeler. – DB Bd. 3, S. 499, 501 f., 504 f. und 515 f.

Widerspruch zu wittern. Zweifel an einer permanenten Teilhabe an der harmonischen Einheit, die schon während seiner Schreibkrise laut geworden waren,[17] erinnern ihn nun wieder an seine profane Lebenswirklichkeit. Zeugnis dieser Ernüchterung ist z.B. ein Brief an Frederik van Eeden, in dem weiterhin „der Mönch und stille Heilige" als Ideal gilt. Die Aussage wird jedoch wenige Zeilen später um folgende, bereits in die Bildlichkeit des *Steppenwolf* verweisende Bemerkung ergänzt: „neben und hinter all diesen klugen Einsichten trabt doch jeder von uns durchs Leben in der Gangart, die ihm von Geburt her in Blut und Gliedern liegt."[18] Hesse sieht also die Überwindung des „dezentrierten Selbst" zugunsten einer Identität von Ich und Selbst nach wie vor als Ziel, ist sich dabei aber stets bewusst, dass es als solches auf Dauer nicht erreichbar ist.

Dennoch unternimmt er immer wieder den Versuch einer Vermittlung zwischen Ideal und Wirklichkeit. Eindrücklich dokumentiert dies sein *Kurzgefaßter Lebenslauf* (1921/24), eine erweiterte Fassung des autobiographischen Textes *Der Zauberer*, an der er während der Arbeit an *Siddhartha* und darüber hinaus laufend Ergänzungen vornimmt.[19] Vor allem die „Skizze zum magischen Schluß" erweitert Hesse um Gattungsmuster der Legende[20] oder wie er rückblickend schreibt „nach Jean Pauls Vorbild […] einer die Zukunft vorwegnehmenden ›Konjekturalbiographie‹".[21] Das Ende seines Lebenslaufs ist durch die Imagination des Verschwindens in einem selbstgemalten Bild sogar doppelt fingiert. Mit dieser Wendung vom (Kontra-)Faktischen ins rein Fiktive bringt Hesse den Wunsch nach Auflösung seiner Dezentrierung zum Ausdruck. Dieser Grundkonflikt seiner Biographie äußert sich immer dann, wenn er „zwischen der Welt, wie sie nun einmal ist oder zu sein scheint, und der Stimme seines eigenen Herzens keine Möglichkeit einer Versöhnung sah."[22] Besonders heftig erlebt er diese Spannung in der Krise seiner Schulzeit und während des Krieges. Die „Stimme seines eigenen Herzens" drängt ihn zwar zu einer „Versöhnung", doch anders als Siddhartha findet Hesse sein Einverständnis mit der Welt nicht auf dem Weg der Bejahung, sondern auf dem Umweg der schroffen Ablehnung der Wirklichkeit:

---

[17] Vgl. „Der Vollkommene und Heilige ist etwas, was sehr selten erreicht wird, auch unter Mönchen, und wenn er auch als Ideal über uns steht, muß doch im Leben unser nächstes Ziel immer die möglichste augenblickliche Harmonie sein, die nie ganz erreicht und immer wieder verloren wird, aber auch immer wieder zu finden ist. Sie bleibend zu haben, halte ich im Weltleben nicht für möglich." – Brief vom 02.05.1921 an Lisa Wenger. DB Bd. 3, S. 401 f. Nachweis S. 402.

[18] Brief vom 02.10.1922 an Frederik van Eeden. – DB Bd. 3, S. 483 f. Nachweise S. 484.

[19] Darunter das Fragment gebliebene Märchen *Kindheit des Zauberers* [1921/23], in dem der Wunsch des Ich-Erzählers wegen seiner „Unzufriedenheit mit dem, was man ›Wirklichkeit‹ nannte" zu zaubern, eine starke autobiographische Parallele aufweist zum Wunsch des jungen Hesse, Dichter zu werden. – Vgl. SW Bd. 9, S. 171-187. Nachweis S. 172.

[20] Vgl. Brief an Joseph Bernhard Lang vom 17.04.1922. – GB Bd. 2, S. 15 f. Nachweis S. 16.

[21] Vorwort zur Neuauflage von 1944. – SW Bd. 12, S. 46.

[22] *Kurzgefaßter Lebenslauf.* – SW Bd. 12, S. 46-63. Nachweis S. 53.

> Sowohl die Dichtungen, die ich dichte, wie die Bildchen, die ich male, entsprechen nicht der Wirklichkeit. Wenn ich dichte, so vergesse ich häufig alle Anforderungen, welche gebildete Leser an ein richtiges Buch stellen, und vor allem fehlt mir in der Tat die Achtung vor der Wirklichkeit. Ich finde, die Wirklichkeit ist das, worum man sich am allerwenigsten zu kümmern braucht, denn sie ist, lästig genug, ja immerzu vorhanden, während schönere und nötigere Dinge unsre Aufmerksamkeit und Sorge fordern. Die Wirklichkeit ist das, womit man unter gar keinen Umständen zufrieden sein, was man unter gar keinen Umständen anbeten und verehren darf, denn sie ist der Zufall, der Abfall des Lebens. Und sie ist, diese schäbige, stets enttäuschende und öde Wirklichkeit, auf keine andre Weise zu ändern, als indem wir sie leugnen, indem wir zeigen, daß wir stärker sind als sie.[23]

Mit diesen Zeilen begegnet er dem Vorwurf von Freunden und Kritikern, wenig wirklichkeitsgetreu zu schreiben mit Zustimmung und entwickelt damit zugleich einen wichtigen Grundsatz für sein Romanprojekt. Wie ein Brief an Reinhold Geheeb zeigt, kann das Motiv der Fiktionalisierung der eigenen Zukunft nämlich als Vorbild für das „magische Theater" gelten.[24] Aber nicht nur Zukunfts-, sondern auch Vergangenheitsentwürfe werden im *Steppenwolf* fiktionalisiert und von den historischen Fakten weitgehend gelöst. Auf diese Weise stellt der Text die Frage nach der Wahrheit der Lebensgeschichte Harry Hallers und der Glaubwürdigkeit ihrer jeweiligen Darstellung in drei unterschiedlichen Erzählhaltungen. Der objektiven, faktengestützten biographischen Wahrheit des Lebens steht die Ausrichtung auf das subjektive Ideal des wahrhaftigen Lebens gegenüber. Ein authentischer Ausdruck beider Perspektiven gelingt, wenn sie miteinander kongruieren oder ihre Dissonanz in einer dritten, vermittelnden Perspektive erkennbar wird. Dieser Perspektive gibt Hesse im *Kurzgefaßten Lebenslauf* in der „Stimme seines eigenen Herzens" Ausdruck und im *Steppenwolf* beispielsweise in den Worten Hermines. Als innere Stimme markiert sie den „Riss" zwischen Ich und Selbst und kann mit Paul Ricoeur als Gewissen bezeichnet werden. Dass ihre Verlautbarungen ein distanziertes Verhältnis des Selbst zu sich selbst, aber zugleich die Möglichkeit zu dessen Überbrückung anzeigen, macht sie einerseits schwer erträglich, andererseits aber notwendig, um auf der Suche nach einem wahrhaftigen Leben nicht über die „öde Wirklichkeit" zu resignieren. Ein gegenseitiges Einvernehmen beider Persönlichkeits-Perspektiven hat Hesse mit dem Schluss seines *Siddhartha* gestaltet. Vielleicht denkt er auch an den Brahmanensohn,

[23] *Kurzgefaßter Lebenslauf.* – SW Bd. 12, S. 57 f.

[24] Vgl. „Aber Du hast den Steppenwolf doch zu sehr als Bekenntnis und Wirklichkeitserzählung genommen. Erinnerst Du Dich an meinen ›Kurzgefaßten Lebenslauf‹, den ich vor einigen Jahren schrieb? Dort stand, daß ich den spätern Teil meines Lebens ganz auf praktische Magie verwendet habe. Das ist nicht Flunkerei, sondern Wahrheit, und ich muß wahrlich alles, was mir an Magie möglich ist, aufbieten, um immer wieder mir das Leben wenigstens ertragbar zu machen. Der Harry ohne Magie (oder der Hesse in seinen gewöhnlichen Zeiten) ist so wie Einleitung und der erste Teil seiner Aufzeichnung ihn schildern. Dann aber kommt das magische Theater hinzu, und zwar nicht erst nach dem Maskenball, sondern es beginnt schon mit dem Auftreten Hermines. Hermine ist ja kein Mädchen aus Berlin oder Zürich, sondern ein Seelenbild, ein Stück Magie, mit dessen Hilfe Harry sich im Moment der Verzweiflung noch einmal rettet." – Brief vom 13.06.1927, in: DB Bd. 4, S. 225 f.

wenn er in einem Brief an Felix Braun diesbezüglich von einer „klassischen Haltung“ schreibt, an der es ihm mangele:

> Dem Übel den Widerstand einer geschlossenen Persönlichkeit entgegenzusetzen, ist klassische Haltung. Ich habe diese klassische Haltung nie gelernt. Ich bin christlich, allzu christlich erzogen worden und habe gelernt, dem Übel nicht zu widerstehen, bereit zum eigenen Untergang zu sein.[25]

Wie aus seinen Dostojewski-Essays bekannt ist, meint Hesse mit Untergang keineswegs Tod und Verderben, sondern die Chance auf einen Neuanfang im Sinne einer Neuordnung des bestehenden Chaos.[26] Darunter versteht er auch einen Neuanfang der zeitgenössischen Literatur, die seiner Meinung nach zum Untergehen verurteilt ist.[27] Seine eigenen Werke schließt er davon nicht aus. Scheinbar aus Trotz und Kritik an deren literarischer Unzulänglichkeit lässt er in seinen Steppenwolf-Gedichten jeden „ästhetischen Ehrgeiz“ fahren und schreibt „keine Dichtung, sondern eben Bekenntnis, so wie ein Ertrinkender oder Vergifteter sich nicht mit seiner Frisur beschäftigt oder mit der Modulation seiner Stimme, sondern eben hinaus schreit.“[28] Dem Untergeher Hesse ist also die Dichtung (vielleicht auch die formvollendete Prosa seiner „indischen Dichtung“ *Siddhartha*) in seiner gegenwärtigen Lage verdächtig, er ringt um Ausdruck nach etwas Neuem. Und dieser Ausdruck hat mit seiner inneren Stimme zu tun, die ihm sagt, dass bei ihm und in der Welt nicht alles „in Ordnung“ ist, sondern dass er und seine Zeit die Orientierung auf das Ziel eines guten Lebens verloren haben – aber auch, dass dieses Ziel wieder zu finden ist.

Den Ausdruck für diese Erfahrung abwesenden, aber nicht unzugänglichen Glücks und einen Weg aus der „Krise der Bejahung“ entdeckt er schließlich im Humor. Bereits für Siddhartha schien ja eine gewisse Selbstironie vonnöten, um nicht der Verzweiflung über den Verlust seines Sohnes das letzte Wort zu überlassen.[29] Erst die ironische Distanz zu seinem empirischen Ich ermöglichte die erneute Bejahung des Lebens, indem sich ihm das Vollkommene der Schöpfung inmitten seiner widersprüchlichen Existenz offenbarte. Auf diese

---

[25] Brief vom 10.04.1926. – DB Bd. 4, S. 141 f. Nachweis S. 141.

[26] Vgl. „Mit Dostojewski beginnt der Untergang Europas (man kann auch sagen: die Neugeburt). Seit Dostojewski ist das letzte europäische Ideal, der Humanismus unserer Klassiker, erschüttert. Die Idee des Christentums besinnt sich auf ihre asiatische Herkunft.“ – *Die Brüder Karamasow* [Nov./Dez. 1919], in: SW Bd. 18, S. 97 f. Nachweis S. 98.

[27] Vgl. „Ich halte nun unsre ganze Literatur und Dichtung von heute eben auch nur für ein Stück der verfallenden Kultur, und damit für objektiv wertlos. Es gibt heute wohl manche Dichter, d. h. wahrhaft dichterische Naturen, sie sind furchtbarer als je zur Einsamkeit verurteilt. Eigentliche Dichtung aber gibt es in unsrer Zeit nach meiner Meinung nicht, und ich bin damit einverstanden, denn ich halte es für unsre Aufgabe, unterzugehen, nicht Werke und Worte hinzustellen, in denen wir einen Rest der sterbenden Kultur zu retten suchen.“ – [Antwort auf eine Umfrage des ›Ostwart-Jahrbuches‹, Breslau 1926], in: SW Bd. 19, S. 29 f. Nachweis S. 29.

[28] Brief vom 14.10.1926 an Heinrich Wiegand. – DB Bd. 4, S. 166 f. Nachweis S. 166.

[29] Vgl. die Ausführungen in Kap. 4.2, S. 316.

Beschreibung greift Hesse auch in seinem autobiographischen Text *Kurgast* (1923/25) zurück, wenn er darin die Erfahrungen Siddharthas wie in einem fiktiven Vergangenheitsentwurf des eigenen höheren Selbst schildert:

> Ich erinnerte mich eines Flusses, an dessen Ufer ich einst in Indien gesessen war, als Kamerad eines alten Fährmanns, sein Name fiel mir nicht mehr ein, vor tausend Jahren, berauscht vom Gedanken der Einheit, nicht minder berauscht vom Spiel der Mannigfaltigkeit und des Zufalls.[30]

Mit diesen Aufzeichnungen, denen Hesse rückblickend eine Position „der Mitte des Weges vom ›Siddhartha‹ zum ›Steppenwolf‹, eine Stimmung von Zuschauertum der Umwelt wie der eigenen Person gegenüber, eine ironisch-spielerische Lust am Beobachten und Analysieren des Momentanen" attestiert,[31] erforscht er zugleich die Aporie seiner Kunst. Sie besteht darin, dass er am Versuch der Darstellung einer göttlichen Einheit in der Mannigfaltigkeit des Lebens immer wieder scheitert. Mit den formalen Mitteln rhythmisierter Prosa, erlebter Rede und der Hagiographie ist es ihm in *Siddhartha* zwar gelungen, diese Einheit anzudeuten oder vielmehr ihre Eigenschaft des „unaussprechlichen Anderen" indirekt auszudrükken. Jedoch hegt er an Authentizität und Gültigkeit dieser Beschreibung starke Zweifel,[32] da er die Anschauungen seines Heiligen für die Bezeugung seiner eigenen profanen Welt- und Wirklichkeitserfahrung nicht – oder nur in seltenen Augenblicken – in Anspruch nehmen kann. Um aber an der Wahrnehmung des Verhältnisses von Selbst und Welt als Widerspruch nicht zu verzweifeln, stellt er der letzten Konsequenz einer Verneinung der „öden Wirklichkeit" durch Selbstmord die Möglichkeit der Bejahung des eigenen unerlösten Daseins in der teils liebevoll teils spöttisch distanzierten Betrachtungsweise des Humors gegenüber. Im *Kurgast* wird sie inhaltlich durch seine innere Aussöhnung mit einem ihm anfangs verhassten Zimmernachbarn zum Ausdruck gebracht.[33] Auf formaler Ebene durch die Distanz des Erzählers zum erlebenden Ich des „Kurgasts Hesse". Während eines Mittagessens im Speisesaal des Hotels nimmt der Ich-Erzähler überraschend eine auktoriale Position ein und berichtet von den Wahrnehmungen des erlebenden Ich in der Er-Form: „Der Kurgast Hesse aber war hauptsächlich der Gegenstand meines zuschauenden Ich."[34] Wenig später gesellt sich zu

[30] *Kurgast.* – SW Bd. 11, S. 37-127. Nachweis S. 115.
[31] *Aufzeichnung bei einer Kur in Baden* [1949], in: SW Bd. 12, S. 169-180. Nachweis S. 169.
[32] Vgl. hierzu auch Hesses Aspekt der „heimlichen Fragwürdigkeit" der Legende, Kap. 4.2, Zitat zu Anm. 101.
[33] Vgl. das Kapitel *Der Holländer* in *Kurgast*, S. 76-89. – Ein weiterer Aspekt, der hier leider nicht näher untersucht werden kann, ist die doppelte Semantisierung der Kurgäste sowohl als reale Personen als auch als Persönlichkeitsanteile des Autors. Der „Holländer" z.B. kann als Zimmernachbar wie auch als eine seinem höheren Selbst widerstrebende Figuration des Autors gelesen werden. Entsprechend ist auch die Raumsemantik eine doppelte: das Kurhotel ist sowohl realer Bau als auch Spiegel des Innenlebens des Autors.
[34] *Kurgast*. – SW Bd. 11, S. 106.

dieser Perspektive auch noch die des „alten Hesse“, einer Figuration der narrativen Identität des Autors, und betrachtet den „Kurgast Hesse“ beim Essen. Auf diese Weise stellt der auktoriale Erzähler zunächst die Positionen personaler und narrativer Identität einander gegenüber, um anschließend die „Vereinigung der beiden Ich“ zu beschreiben.[35] Diese Verschmelzung von „Kurgast Hesse“ und „altem Hesse“ ist der Einheit von Siddharthas Ich und Selbst nahe verwandt. Allerdings entbehrt sie der Eigenschaft permanenter Realisierbarkeit. Der auktoriale Erzähler ist lediglich Zuschauer, nicht Erzeuger der Einheit.[36] Diese Erzählhaltung gibt, wie noch zu zeigen sein wird, auch der formalen Gestaltung des *Steppenwolf* wichtige Impulse.

Darüber hinaus eröffnet sie durch ihre beobachtende Distanz eine humoristische Perspektive auf das Geschehen. Diese äußert sich in einem unwillkürlichen Lachreiz, ausgelöst durch die Verschmelzung seiner beiden Ich. Hesse nähert sich in Stil und Sujet damit nicht nur *Dr. Katzenbergers Badereise* (1808) von Jean Paul, die er als Vorbild und leitenden „Stern“ zitiert,[37] sondern auch einer Erzähltradition, die dem Widerspruch von Selbst und Welt weniger mit der strengen Formensprache einer „klassischen Haltung“ als mit „romantischem Humor“ begegnet:

> Wie bei Goethe das ganze Griechentum ein Notbehelf ist, ohne den er nicht hätte leben können, ohne den ihm die Welt in wertlose Stücke auseinander gefallen wäre, so ist für Jean Paul der unklassische, der romantische Humor zum Retter geworden. Denn Natur und Geist ergeben keine Harmonie, und die Welt ist für den einzeln ihr gegenüberstehenden Menschen keine Einheit, und der Versuch, jene von einem innersten Menschenverlangen dennoch geforderte Harmonie und Einheit zu suchen, ist unfehlbar tragisch, sobald ein Mensch von wirklicher Größe und Potenz ihn unternimmt. Unter dem Notbau seines Klassizismus fand Goethe Schutz vor der Verzweiflung und der Ergebung ins Hoffnungslose. Durch den Notausgang seines Humors entrann Jean Paul demselben Schicksal.[38]

Allerdings sind weder Klassizismus noch Humor diejenigen Ausdrucksformen, die Hesses Figuren zu einer endgültigen Überwindung ihrer „Krise der Bejahung“ verhelfen. Nicht nur Harry Haller wird am Versuch eines humorvollen Verhältnisses zu sich selbst und der Welt scheitern,[39] auch sein Autor vermag nicht, die „beiden Pole des Lebens zueinander zu biegen, die Zweistimmigkeit der Lebensmelodie niederzuschreiben“, selbst wenn er „wie-

[35] *Kurgast.* – SW Bd. 11, S. 108.
[36] Vgl. „Ich werde auf neue Arten mich versündigen, auf neuen Wegen zu Gott finden. Und immer werde ich glauben, der Handelnde, der Denkende, der Lebende zu sein, und weiß doch, daß Er es ist.“ – *Kurgast*, S. 123.
[37] Ebd., S. 40 f.
[38] *Jean Paul-Vorklang* [*Münchner Neueste Nachrichten*, 03.11.1925], in: SW Bd. 18, S. 548-552. Nachweis S. 550 f.
[39] Vgl. hierzu Hans-Georg Pott: *Badegäste. Über den Humor bei Jean Paul und Hermann Hesse*. In: Herwig/Trabert 2013. S. 169-186. Nachweis S. 185 f.

der und wieder den Versuch unternehmen“ muss.[40] Einer dieser Versuche ist Hesses autobiographischer Bericht *Die Nürnberger Reise* (1925/27), in dem er zwischen Tragik und Humor unterscheidet als stets wechselnden, niemals dauerhaft einnehmbaren Haltungen zum Leben. Was ihn allerdings dazu bewegt, die eine oder die andere Haltung einzunehmen, ist sein Streben nach Aufrichtigkeit im Ausdruck.[41] Deutlicher als in *Kurgast* wird nun erkennbar, dass er auf der Suche nach Authentizität seiner inneren Stimme folgt:

> Ach, wohin hatte diese Stimme mich nicht verlockt, wie weit hatte sie, in den vielen Jahren, mich von allem weg geführt, was den andern, den nicht Gezeichneten, wert und wichtig ist! Wieviel tiefe und nicht mitteilbare, einsame Seligkeiten hatte sie mir gebracht und wie tief mich in Leid und Zwiespalt verwirrt, die Zauberstimme, das gefährliche Lied von einem höheren Leben, einem edleren Menschentum, als es uns angeboren ward! In Streit und Zerfall mit aller Wirklichkeit hatte sie mich geführt, in eiskalte, nicht mehr zu heilende Einsamkeit, in scheußliche Abgründe der Selbstverachtung, in göttliche Verstiegenheiten der Frömmigkeit. Und wenn ich heute, unterm steigenden Druck meines Lebens, mich zum Humor flüchte und die sogenannte Wirklichkeit von der Narrenseite betrachte, sei es auch nur für die kurze Stunde einer Zwischenstufe, so ist auch das nichts als ein Ja zu jener heiligen Stimme und ein Versuch, den Abgrund zwischen ihr und der Wirklichkeit, den Abgrund zwischen Ideal und Erfahrung, für Augenblicke mit gebrechlichen fliegenden Brücken zu überspannen. Tragik und Humor sind ja keine Gegensätze oder sind vielmehr nur darum Gegensätze, weil die eine den andern so unerbittlich fordert.[42]

Der gegenseitigen Bedingtheit von Tragik und Humor entspricht auch Hesses Auffassung einer möglichen Transformation menschlichen Leids nach dessen aufrichtiger Bekundung, wie er in seinem Aufsatz *Über Dostojewski* (1925) geltend macht. Die ausführliche Darlegung dieser These soll hier nicht wiederholt werden.[43] Es bleibt jedoch festzuhalten, dass im Dostojewski-Aufsatz explizit von Gewissen die Rede ist. Seiner Funktion nach offenbart es nicht nur sich selbst in der Aufrichtigkeit des (tragischen oder humoristischen) Ausdrucks, sondern stets auch einen „schmalen Weg […] zu Gott“. Mit den Verlautbarungen dieser „wahrhaft himmlische[n] zweite[n] Stimme“[44] verbindet Hesse auch Dostojewskis Humor.

[40] *Kurgast.* – SW Bd. 11, S. 126 f.
[41] Vgl. „Ich glaube nicht an den Wert der Literatur unsrer Zeit. Ich sehe zwar ein, daß jede Zeit ihre Literatur haben muß, wie sie ihre Politik, ihre Ideale, ihre Moden haben muß. Doch komme ich nie von der Überzeugung los, daß die deutsche Dichtung unsrer Zeit eine vergängliche und verzweifelte Sache sei, eine Saat, auf dünnem, schlecht bestelltem Boden gewachsen, interessant zwar und voll von Problematik, aber kaum zu reifen, vollen, langdauernden Resultaten befähigt. Ich kann infolgedessen die Versuche heutiger deutscher Dichter (meine eigenen natürlich inbegriffen) zu wirklichen Gestaltungen, zu echten Werken immer nur als irgendwie unzulänglich und epigon empfinden; überall glaube ich einen Schimmer von Schablone, von unlebendig gewordenem Vorbild wahrzunehmen. Dagegen sehe ich den Wert einer Übergangsliteratur, einer problematisch und unsicher gewordenen Dichtung darin, daß sie bekenntnishaft ihre eigene Not und die Not ihrer Zeit mit möglichster Aufrichtigkeit ausspricht.“ – *Die Nürnberger Reise* [geschrieben 1925, gedruckt 1927], in: SW Bd. 11, S. 129-182. Nachweis S. 161.
[42] *Die Nürnberger Reise*, S. 155 f.
[43] Zur Argumentationsstruktur des Aufsatzes *Über Dostojewski* vgl. die Ausführungen in Kap. 3.5, S. 199 ff.
[44] *Über Dostojewski.* – SW Bd. 18, S. 479.

Namentlich *Der Idiot* (1869) dient ihm hierfür als Belegtext, wie nicht nur der Aufsatz von 1925, sondern auch ein Brief aus dem Jahr 1940 zeigt.[45] Vielleicht hat ihn diese Reminiszenz bewogen, ein Jahr später im Nachwort für die schweizerische *Steppenwolf*-Ausgabe nochmals ausdrücklich darauf hinzuweisen, dass „über dem Steppenwolf und seinem problematischen Leben sich eine zweite, höhere, unvergängliche Welt erhebt".[46] Nach Gunnar Decker lassen sich darin die „beiden konkurrierenden Perspektiven des Buches" erkennen: „die Harrys, des destruktiven Selbsthasses am Rande des Selbstmordes, und jene zweite, die sich ihm am Ende im ›magischen Theater‹ offenbart, da man ihn in seiner tragischen Mörderpose einfach auslacht."[47] Tragik und Humor werden damit zu Ausdrucksformen des dezentrierten Selbst. In ihrer wechselseitigen Perspektivierung geben sie der Romanstruktur ihre auffallende Gestalt.

4.3.1 Zur formalen Gestaltung des *Steppenwolf*

Als zentrales Element der formalen Gestaltung greift Hesse für die Arbeit am Roman ein Motiv wieder auf, das er bereits als Schlussbild in *Demian* verwendet: den Spiegel, in dem Emil Sinclair in seltenen Momenten seine „Schicksalsbilder" und seine Ebenbildlichkeit mit Max Demian erblickt.[48] Auch in *Siddhartha* erkennt der Protagonist die Einheit seines Ich mit dem Anderen nach der epiphanischen Erscheinung des Gesichts seines Vaters im spiegelnden Wasser des Flusses. Im *Steppenwolf* wird das Spiegel-Motiv nun weiterentwickelt, indem es die Identität des Ich-Erzählers mit seinem höheren Selbst wieder aufhebt und auf diese Weise weniger die Einheit als vielmehr den Bruch zwischen Ich und Selbst betont.[49] Bildlich tritt es vor allem in den phantastischen Selbst-Reflexionen der Spiegelwelt des magischen Theaters in Erscheinung. Aber auch auf der akustischen und schriftlichen Textebene spielt es eine zentrale Rolle, wie nicht nur der Name des Protagonisten, Harry Haller, sondern auch seine Gespräche mit Hermine signalisieren.[50] Die gesprochene wie geschriebene Sprache wird so zum

[45] Vgl. „Er führt uns ja auch nicht nur in Qual und Wirrnis hinein, sondern meistens durch sie hindurch, und, was wenige seiner Leser eigentlich merken, er hat erstaunlich viel Humor für einen Problematiker und Propheten; zum Beispiel der ›Jüngling‹ ist voll von humoristischen Zügen, der ›Idiot‹ auch." – Brief vom 30.07.1940 an Rudolf Jakob Humm, in: DB Bd. 6, S. 54.

[46] *Nachwort (1941).* – SW Bd. 4, S. 207 f. Nachweis S. 207.

[47] Decker 2012. S. 482.

[48] *Demian*, S. 365.

[49] Vgl. „Harrys Selbstsuche kulminiert in den Begegnungen im Magischen Theater. Sein Blick in den Spiegel verweigert ihm […] die Vision eines mit sich selbst identischen Ichs. Die Vernichtung des Steppenwolfs führt nicht zur Einheit der Person, sondern gerade zur unendlichen Vielgestaltigkeit." – Helga Esselborn-Krumbiegel: *Gebrochene Identität. Das Spiegelbild bei Hermann Hesse.* In: *Hermann Hesse und die Psychoanalyse – „Kunst als Therapie"* (= 9. Internationales Hermann-Hesse-Kolloquium in Calw 1997). Hg. von Michael Limberg. Bad Liebenzell/Calw 1997. S. 130-148. Nachweis S. 144.

[50] Vgl. Hermines Worte an Harry „Begreifst du das nicht, du gelehrter Herr: daß ich dir darum gefalle und für dich wichtig bin, weil ich wie eine Art Spiegel für dich bin, weil in mir innen etwas ist, was dir Antwort gibt und dich versteht?" – *Der Steppenwolf*, S. 106.

Spiegel der gebrochenen Identität Hallers. In seinen Aufzeichnungen unternimmt er den Versuch, sie zu einer narrativen Einheit zusammenzufügen. Allerdings wird bereits durch die zahlreichen Paratexte deutlich, dass diese Einheit letztlich verfehlt wird. Ein Beispiel der Paratextualität sind die *Krisis*-Gedichte, die nach Hesses Wunsch in der Romanausgabe veröffentlicht werden sollten. Dazu kam es nicht, jedoch weisen auch sie auf die perspektivische Komposition des Romans hin, wenn Worte darin als „still spiegelnde See" bezeichnet werden.[51]

In zwei Briefen an Helene Welti beschreibt Hesse, dass ihm die Arbeit am Roman äußerst schwer fällt, es sei „fast unmöglich, die Form dafür zu finden".[52] Ausschlaggebend für diese neuerliche Schreibkrise dürfte die bereits im *Kurgast* diagnostizierte Aporie der „Zweistimmigkeit" seiner Erzählversuche sein. Denn nicht nur Hallers Tragik und Humor, sondern auch Steppenwolf und zivilisierter Mensch, Wüstling und Heiliger und viele weitere komplementäre Gegensätze werden als spannungs- und konfliktbehaftete Dichotomien in der Persönlichkeitsstruktur des Protagonisten angelegt, sodass im Bemühen um die Beschreibung einer narrativen Einheit auch die Einsicht in ihre Unerreichbarkeit wächst. Obwohl Hesse den an sein Werk gestellten Anspruch der Zweistimmigkeit also nicht erfüllen kann, nutzt er dennoch das Verfahren der Mehrfach-Perspektivierung, um am Beispiel Harry Hallers das permanente Aufbrechen und erneute Suchen der narrativen Einheit zum Ausdruck zu bringen. Ein stabiles Verhältnis von Ich und Selbst ist Haller dabei schon deshalb nicht gestattet, weil er mit seiner Zeit und Wirklichkeit nicht Schritt halten kann bzw. nicht Schritt halten will. Diesen Umstand erwähnt auch Hesses Lektor Oskar Loerke und zieht daraus seine Schlüsse für die Formgebung des Romans:

> Außerordentlich finde ich, wie an allen Wegbiegungen die Zeit in Harrys Seele mündet und wie er sich mit dem Ganzen auseinandersetzen muß, während er sich mit sich selbst auseinandersetzt. Dem dienen sehr die vielfach geänderten Perspektiven. Das ›Vorwort des Herausgebers‹ muß darum meiner Ansicht nach durchaus in dem Buche

[51] *Krisis. Ein Stück Tagebuch.* – SW Bd. 4, S. 211-245. Nachweis: S. 213 [*Der Dichter*].

[52] Vgl. „Zwar habe ich auch literarische Pläne, eine große Arbeit, die schwierigste und undankbarste, die ich mir je aufgeladen habe, unendlich komplizierter und neuer als etwa der ›Demian‹ war, aber diese Arbeit, an der ich seit zwei Jahren in langen Pausen herumknorze, freut mich nicht, ich habe am Dichten, obwohl es mir noch immer notwendig ist, schon seit Jahren keine Freude mehr und muß mich zu jedem Satz mit Mühe zwingen." – Brief vom 25.09.1926, in: DB Bd. 4, S. 159 f. Nachweis S. 159 sowie: „Seither hat es sich immer so getroffen, daß gerade das, was auszuführen mir ganz unmöglich schien, mir zum Problem wurde, es begann mit einigen der Märchen und dem ›Demian‹, und das Schwierigste waren ›Siddhartha‹ und ›Steppenwolf‹. Jedesmal war es entweder fast unmöglich, die Form dafür zu finden (z.B. beim ›Steppenwolf‹ und der ›Morgenlandfahrt‹), oder es wurde, um wirklich ins Innere des Stoffes zu kommen, so viel Erleben, so viel Hingabe, so viel Opfer erfordert (am stärksten in den vielen Monaten, die zwischen dem 1. und 2. Teil des ›Siddhartha‹ liegen), daß ich unendlich oft Lust hatte, davonzulaufen und den schönen Stoff liegenzulassen." – Brief vom 03.04.1932, in: DB Bd. 4, S. 568 f. Nachweis S. 568.

> bleiben. Fast bedaure ich, daß nicht auch die gesamten Steppenwolf-Gedichte darinstehen, so stark wirken die, welche Sie aufgenommen haben, an ihrem Orte.[53]

Der Roman versucht also durch seine Perspektivik eine Auseinandersetzung mit der Zeitlichkeit und Veränderbarkeit menschlicher Identität. Die erwähnte Zwei- bzw. Mehrstimmigkeit des Grundtextes (*Harry Hallers Aufzeichnungen*) dient dem Ausdruck der permanenten Ambivalenz identifizierbarer Persönlichkeitsmerkmale des Protagonisten. Die weiteren Paratexte (*Vorwort des Herausgebers*, *Tractat vom Steppenwolf* und die in den Romankorpus aufgenommenen *Krisis*-Gedichte) öffnen zusätzliche Perspektiven, die von der Persönlichkeit Harry Hallers abstrahieren und die erzählten Grundkonflikte seiner Identität wie die Fäden eines Netzes in einen zwischen- und überpersönlichen Rahmen spannen. Als Zentralperspektive in diesem Geflecht ist die bereits erwähnte „goldene Spur" zu erkennen, welche die Fäden an bestimmten Punkten der Handlung immer wieder zusammenführt und dem Protagonisten die höhere Ordnung seiner verworrenen Lebensgeschichte für Augenblicke erfahrbar macht. Diese seltenen Momente bezeichnen die epiphanischen Erfahrungen Harry Hallers. Doch auch in ihrer Abwesenheit zeichnet sich das Muster einer höheren Ordnung als Konstitution eines Sinnzusammenhangs zwischen dem Grundtext und den einzelnen Paratexten ab. Insofern wendet Hesse auch im *Steppenwolf* das Verfahren der indirekten oder Rahmenepiphanie an, im Gegensatz zu *Siddhartha* allerdings unter völlig neuen Vorzeichen: nicht mehr die Einheitlichkeit von Sprache, Erzählhaltung und Gattung verweist indirekt auf die verborgene Existenz einer höheren Ordnung, sondern die in Spiegel-Metaphorik und Mehrfach-Perspektivierung angelegte Dezentriertheit.

Um diese These zu erläutern, sei vorweg auf einen weiteren „Paratext" aus der Entstehungszeit des *Steppenwolf* verwiesen. Es handelt sich um ein kurzes Manuskript ohne Titel, das nachträglich von fremder Hand mit der Überschrift *Jenseits der Mauer* versehen wurde. Dieses Dokument, das Hesse zu Beginn der Niederschrift seines Romans verfasste,[54] nimmt ebenfalls zahlreiche Motive aus früheren Werken auf (z.B. Spiegel, Sperber) und soll hier aufgrund seiner Anlage zur Multi-Perspektivität zitiert werden. Diese beschreibt Hesse – ähnlich wie bereits die „Zweistimmigkeit" des *Kurgast* – in Termini musikalischer Mehrstimmigkeit und bringt damit am Ende des Manuskripts seine Eindrücke einer höheren Harmonie hinter einem polyphonen Klangerlebnis zum Ausdruck:

[53] Brief vom 07.03.1927 an Hermann Hesse. – DB Bd. 4, S. 669 f. Nachweis S. 670.
[54] „vermutlich im November 1925 während der Nürnberger Reise" – *Nachwort des Herausgebers*, in: SW Bd. 4, S. 593-620. Nachweis S. 605.

> Ein paar verlorene Töne von einem in der Ferne gespielten Klavier erreichten mein Ohr – mir war, es sei meine Schwester oder meine ferne Geliebte, welche spiele. Und alsbald erlebte und fühlte ich alles, was Musik je für mich gewesen war, gedrängt und wunderbar kristallhell in Sekunden durch, Mozart, Schubert, Bach, Orchester und Orgel, Quartett, Oper, Oratorium – für Augenblicke empfand ich die ganze Welt im Bild der Töne. Jeder Ton war Gott, jede Oktave seine Bestätigung, jede Terz seine Verbindung mit dem Zeitlichen und Wandelbaren, jeder Akkord sein flüchtig aufglänzendes Kleid …[55]

Die hier bekundete Mehrstimmigkeit der Musik ist für Hesse Ausdruck des Göttlichen bzw. einer höheren Ordnung, die sich durch ihre Unabhängigkeit von Zeit und Vergänglichkeit von allen irdischen Erscheinungen unterscheidet. Diese Andersartigkeit hinlänglich zu beschreiben ist – ebenso wie das „unaussprechliche Andere" für Siddhartha – unmöglich. Jedoch wird die menschliche Erfahrung von der Möglichkeit der Wahrnehmung ihrer Existenz nicht ausgeschlossen, der Eindruck ihrer überzeitlichen Harmonie lässt sich durchaus fixieren – wenn auch nur für die Flüchtigkeit eines Augenblicks. Eine entscheidende Rolle spielt dabei für Hesse die Musikalität des sprachlichen Ausdrucks. Deren Umsetzung dient nun nicht mehr die Rhythmisierung der Prosa wie noch in *Siddhartha*, sondern eine literarische Adaption musikspezifischer Verfahren der Harmonisierung, die im Zitat als Intervalle und Akkorde gekennzeichnet werden. Deren Proportionalität ist Vorbild für die formale Komposition des Romans. Um einerseits die Brüche und Aporien in der Wahrnehmung ihrer höheren Ordnung aufzuzeigen und andererseits einen indirekten Verweis auf ihre verborgene Kontinuität zu geben, greift Hesse dabei zu den formalen Mitteln der Spiegelung und Perspektivierung. Diese bilden, wie Terz oder Oktave, den harmonischen Bezug zu einer Grundreferenz und machen so die heimliche Ordnung im scheinbar disparaten Gefüge von Grundtext und Paratexten des Romans sichtbar.

Dem frei semantisierbaren Verhältnis von Grundton und Intervallen entspricht die literarische Adaption aber auch insoweit als sie die Beschreibung des Gegenstands ihrer Bezugnahme weitgehend offen lässt. Denn es handelt sich bei letzterem um nichts weniger als das undefinierbare Andere, das zwar in Gestalt der „Unsterblichen", der „goldenen Spur" oder des „ewigen Seins" immer wieder umschrieben, aber in seiner Andersartigkeit nie vollständig erfasst wird. Tatsächlich erzeugt die begriffliche Eingrenzung eine signifikante Distanz der Zeichen und Wörter zu ihrem Gegenstand, die als Verhältnis der Dezentriertheit beschrieben werden kann: Die Zeichen sind mit dem Bezeichneten niemals identisch, da kein mimetischer Zugriff den Unterschied zwischen Bild und Abbild aufhebt. Dennoch scheint jede Mimesis des „ewigen Seins" eine flüchtige Spur der Kongruenz mit ihrem Gegenstand zu hinterlassen,

[55] *[Jenseits der Mauer]* – SW Bd. 4, S. 258-264. Nachweis S. 263 f.

die auch für das endliche Sein immer wieder als Vorbild einer Ordnung des guten Lebens dienen kann. Diese Spur leuchtet für Haller meist dann für Sekundenbruchteile auf, wenn er Musik hört. Im Wissen um seine unzureichenden technischen Mittel versucht Hesse, die Polyphonie mehrstimmiger Musik auch auf die formale Gestaltung seines Romans anzuwenden. Da er jedoch im Medium der Schriftsprache selbst mit den Möglichkeiten der Rhythmisierung und erlebten Rede keinen authentischen Ausdruck des „Anderen" erreicht, verlegt er sich auf die Darstellung von (auch biographisch real erlebten) Brüchen mit der höheren Ordnung. Erst diese Brüche ermöglichen es, die „Spur" dieser Ordnung sichtbar werden zu lassen, indem sie einen Wechsel der Perspektive, eine Spiegelung des Unendlichen im Endlichen vornehmen. Formal entspricht ihnen die Dezentrierung des sprachlichen Ausdrucks, der Erzählhaltung und der Gattung.

4.3.2 Musik und musikalischer Ausdruck im *Steppenwolf*

Eine in der Forschung lange Zeit valide These besagt, dass der *Steppenwolf* wie eine Sonate gebaut sei.[56] Diese Behauptung stützt sich auf Briefe Hesses, in denen er die Struktur des Romans mit der klassischen Form des Sonatenhauptsatzes vergleicht.[57] Allerdings sind sie nicht hinreichend für die Übertragung des musikalischen Gattungsmusters auf das literarische Werk. So hegt Gustav Landgren starke Zweifel an der Operationalisierbarkeit dieses Verfahrens und merkt seine Inanspruchnahme als Deutungsschablone für die gesamte Werkstruktur kritisch an. Dennoch stellt er eine reflexive Bezugnahme zur Musik fest, die der Roman in Anlehnung an eine zum Zeitpunkt seiner Erstauflage noch sehr junge Publikation aus der Musikwissenschaft referiert:

> Gewisse musiktheoretische Äußerungen in *Der Steppenwolf* sind […] offensichtlich von zeitgenössischen Theorien zur Musik beeinflusst, darunter Richard Benz' Werk *Die Stunde der deutschen Musik* (1923). Selbst wenn die stilistische Nachahmung der Musik, sogenannte *word music*, zum Beispiel durch onomatopoetische Wörter, in *Der Steppenwolf* nicht vorkommt, steht das Medium gleichwohl im Vordergrund des Erzählens.[58]

[56] Vgl. Theodore Ziolkowski: *Hermann Hesses „Steppenwolf". Eine Sonate in Prosa.* [1958] In: *Materialien zu Hermann Hesses „Steppenwolf"*, hg. von Volker Michels. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag 1972. S. 353-377.
[57] Vgl. „Was bisher niemand gesehen hat, auch kein Kritiker, ist die Form der Dichtung, eine neue Form, die keineswegs (wie viele meinen) fragmentarisch ist, sondern wie eine Sonate oder Fuge proportional gebaut." – Brief vom 08.07.1927 an Felix Braun, in: Michels (Hg.) 1972, S. 121; sowie: „Rein künstlerisch ist der ›Steppenwolf‹ mindestens so gut wie der ›Goldmund‹, er ist um das Intermezzo des Traktats herum so streng und straff gebaut wie eine Sonate und greift sein Thema reinlich an." – Brief vom 13.11.1930 an e. Leserin, in: DB Bd. 4, S. 428.
[58] Vgl. Gustav Landgren: *„Untergangsmusik war es, im Rom der letzten Kaiser mußte es ähnliche Musik gegeben haben." Hesses Verhältnis zur Musik in* Der Steppenwolf. In: Herwig/Trabert 2013, S. 111-122. Nachweis S. 112. – Hervorhebungen im Original.

Zwar übersieht Landgren hier die lyrischen Einlagen der beiden *Krisis*-Gedichte ebenso wie die den Namen des Protagonisten evozierende echohafte Imitation auf der Inschrift zum magischen Theater („*Eintritt nicht für jedermann – nicht für jedermann*“) und Mozarts lautmalerisch inszenierte Verspottung der publizistischen Arbeiten Hallers,[59] um nur drei Beispiele der im Roman durchaus nachweisbaren „word music“ zu nennen. Doch trifft es zu, dass sich auch „im Vordergrund des Erzählens“, d.h. nicht auf der Form-, sondern auf der Inhaltsebene der begrifflichen Aussagen des Textes zahlreiche Referenzen zur Musik finden. Diese betreffen, wie Landgren darlegt, nicht nur theoretische Abhandlungen, sondern auch praktische Handlungen wie das Tanzen zu Arrangements einer Jazzband. Die starre Eingliederung der Romanstruktur in das Muster des Sonatenhauptsatzes ist daher eine grobe Verkürzung des Referenzbereichs musikalischer Formen, die sich in ihrer Fülle nicht auf ein bestimmtes Schema festlegen lassen. Was sich jedoch festhalten lässt, ist die eklatante Häufigkeit der formalen und inhaltlichen Bezugnahmen zu spezifischen Ausdrucksweisen der Musik. Mit dem von Gustav Landgren nachgewiesenen Einfluss durch Richard Benz – dessen Wurzeln er bis zu Herders Formel *Ut musica poesis* zurückverfolgt[60] – eröffnet der Text zudem eine theoretische Reflexionsebene. Wenn auch ihr Abstraktionsgrad nicht so ausgereift ist wie jener der musikalischen Referenzen im *Glasperlenspiel*, so erschließt sie doch wichtige Motive für die formale Gestaltung des Romans. Konkret lassen sie sich an folgender Textstelle nachweisen, die sich nach Landgren direkt auf *Die Stunde der deutschen Musik* bezieht:

> Lange hatte ich […] über mein merkwürdiges Verhältnis zur Musik nachgedacht und hatte, einmal wieder, dies ebenso rührende wie fatale Verhältnis zur Musik als das Schicksal der ganzen deutschen Geistigkeit erkannt. Im deutschen Geist herrscht das Mutterrecht, die Naturgebundenheit in Form einer Hegemonie der Musik, wie sie nie ein andres Volk gekannt hat. Wir Geistigen, statt uns mannhaft dagegen zu wehren und dem Geist, dem Logos, dem Wort Gehorsam zu leisten und Gehör zu verschaffen, träumen alle von einer Sprache ohne Worte, welche das Unaussprechliche sagt, das Ungestaltbare darstellt. Statt sein Instrument möglichst treu und redlich zu spielen, hat der geistige Deutsche stets gegen das Wort und gegen die Vernunft frondiert und mit der Musik geliebäugelt. Und in der Musik, in wunderbaren seligen Tongebilden, in wunderbaren holden Gefühlen und Stimmungen, welche nie zur Verwirklichung gedrängt wurden, hat der deutsche Geist sich ausgeschwelgt und die Mehrzahl seiner tatsächlichen Aufgaben versäumt. Wir Geistigen alle waren in der Wirklichkeit nicht zu Hause, waren ihr fremd und feind, darum war auch in unsrer deutschen Wirklichkeit, in unsrer Geschichte, unsrer Politik, unsrer öffentlichen Meinung die Rolle des Geistes eine so klägliche.[61]

[59] *Der Steppenwolf*, S. 194.
[60] Vgl. Landgren 2013, S. 115.
[61] *Der Steppenwolf*, S. 130.

Hier wird nicht nur das als spezifisch deutsch gekennzeichnete Misstrauen gegen eine ihren Gegenstand möglichst exakt bezeichnende begriffliche Sprache zum Ausdruck gebracht, sondern auch das Misstrauen gegen eine „Sprache ohne Worte, welche das Unaussprechliche sagt, das Ungestaltbare darstellt." Mit dieser Aussage charakterisiert Haller jeden Versuch der literarischen Adaption musikalischer Ausdrucksformen als aporetisch. Doch auch die begriffliche Sprache leistet für ihn viel zu selten eine treue Abbildung der Wirklichkeit. Das Zitat ist also eine Bankrotterklärung der zeitgenössischen deutschen Sprache insgesamt, die für Haller das Vermögen verloren hat, überzeugende Formulierungen sowohl für das zeitliche als auch das ewige Sein zu finden. Ihre Worte sind nur noch leere Hüllen, die für die Bezeugung einer höheren Ordnung und die daran gebundene Ausrichtung eines guten Lebens unbrauchbar geworden sind. Deutlich wird dies vor allem nach dem Begräbnis eines „Unbekannten", bei dem Haller durch den „trostlosen Anblick all der Kreuze und Tafeln aus Blech und Marmor" über den Verlust des kulturellen Praxisbezugs zu einem theistischen Horizont verzweifelt:

> Ein Friedhof war unsre Kulturwelt, hier waren Jesus Christus und Sokrates, hier waren Mozart und Haydn, waren Dante und Goethe bloß noch erblindete Namen auf rostenden Blechtafeln, umstanden von verlegenen und verlogenen Trauernden, die viel dafür gegeben hätten, wenn sie an die Blechtafeln noch hätten glauben können, die ihnen einst heilig gewesen waren, die viel dafür gegeben hätten, auch nur wenigstens ein redliches, ernstes Wort der Trauer und Verzweiflung über diese untergegangene Welt sagen zu können, und denen statt allem nichts blieb als das verlegne grinsende Herumstehen an einem Grab.[62]

Wer der im Grab liegende „Unbekannte" ist, wird nicht erzählt. Es steht jedoch zu vermuten, dass damit das Andere/Göttliche gemeint ist, dessen Ausdruck und nähere Beschreibung eine „erblindete" Sprache dem Kreis der sie Gebrauchenden versagt. Noch radikaler als für Siddhartha entzieht sich für Haller damit das „unaussprechliche Andere" dem Zugriff durch Worte. Kein heiliges Om, kein Spruch aus der Bibel vermag in ihm eine Erinnerung an Erfahrungen von Wert und Heiligkeit zu wecken. Es scheint, als sei Hallers Sprache – seinem eigenen Namen gemäß – nurmehr der Nachklang einer verlorenen Sinnhaftigkeit. Nach Helga Esselborn-Krumbiegel liegt deren tiefere Ursache in der Lösung von christlichen Wertvorstellungen:

> Zugleich lässt der Verlust des christlichen Glaubens die christlich-philosophischen Konnotationen hinfällig werden, die in Hallers Sprache und Wertsystem allenthalben begegnen. Übrig bleiben nur die Sprachhülsen, mit deren Hilfe der Steppenwolf seinen

[62] *Der Steppenwolf*, S. 78.

> Identitätskonflikt weder gedanklich noch sprachlich erfassen kann, da sie eine Realität voraussetzen und behaupten, die Harry selber gerade als trügerisch erfahren hat.[63]

Die einzige Möglichkeit des Ausdrucks einer höheren Ordnung findet Haller durch die Musik. Seine Versuche, sie in seinen Aufzeichnungen durch sogenannte „word music" zu imitieren, sind nur *ein* Beispiel für die Musikalität seiner Sprache. Grundlegend für die gesamte Romanstruktur gilt, dass sich Musikalität als Proportionalität zwischen (1) unterschiedlichen Gattungen, (2) Grundtext und Paratexten sowie (3) einzelnen Wörtern und Sätzen generiert. Der Roman ist also „wie eine Sonate oder Fuge proportional gebaut."[64] Mit dieser Briefzeile an Felix Braun wollte Hesse sicher nicht auf eine versteckte Sonatensatzform oder ein heimliches Fugato hinweisen, sondern auf die Verhältnismäßigkeit der einzelnen Textelemente, die erst in ihrer jeweiligen Gegenüberstellung eine höhere Ordnung bzw. einen Sinn ergeben – oder auch nicht. Denn letztlich ist es dem Verständnis der Leserinnen und Leser überlassen, ob sie den Leerstellen „zwischen" den Zeilen eine Bedeutung beimessen und wenn ja, welche. Wir haben es im *Steppenwolf* also mit einem Phänomen zu tun, das Charles Taylor als „Epiphanie der Zwischenräume"[65] bzw. als indirekte oder Rahmenepiphanie bezeichnen würde. Folgende Äußerung diesbezüglich lässt sich auch auf Sprache, Erzählhaltung und Gattungsmuster des Romans anwenden:

> Bei dieser Art von Epiphanie braucht es natürlich gar keinen festumrissenen Gegenstand zu geben. Wörter können die Rahmenfunktion erfüllen oder die teil-kohärenten Bilder, die sie für uns zum Einsatz bringen, miteinander verketten. Ein großer Teil der modernen Poesie funktioniert in dieser Weise. Eine Abfolge deutlich bestimmter Bilder mag zwar fehlen, doch gerade die Aufsprengung und Anspannung des Geschilderten läßt ein epiphanisches Feld entstehen.[66]

Gegen das Verfahren der „Aufsprengung und Anspannung" gab es durchaus kritische Einwände, wie bei E. Y. Meyer, der vor allem in den epiphanischen Passagen des *Steppenwolf* die Ansammlung und Gegenüberstellung von „großen Wörtern" bemängelte, deren Bedeutungszuschreibung ihm zu ungenau und daher für geistigen Missbrauch geeignet schien.[67] Allerdings ist dem entgegenzuhalten, dass der Text diesen Mangel der Begriffe an klarer Bedeutungszuweisung einerseits ausdrücklich thematisiert (vgl. Begräbnisszene) und sich ande-

---

[63] Helga Esselborn-Krumbiegel: *Hermann Hesse. Der Steppenwolf.* München: Oldenbourg Schulbuchverlag [3]1998. S. 50.
[64] Vgl. Anm. 57.
[65] Taylor 1994 [1989], S. 824.
[66] Taylor 1994 [1989], S. 827.
[67] Vgl. E. Y. Meyer: *Die großen und die kleinen Wörter. Kritische Bemerkungen des Schriftstellers E.Y. Meyer über Hermann Hesse und seine Sprache*. In: *Hermann Hesses* Steppenwolf. Hg. von Egon Schwarz. Königstein: Athenäum Verlag 1980. S. 98-104.

rerseits auf diese Weise davor schützt – selbst da wo er als Traktat in Erscheinung tritt –, zum Handbuch moralischer Begriffe verkürzt zu werden. Die Worthülsen, mit denen die Existenz einer höheren Ordnung nicht be-, sondern nur umschrieben werden können, dienen also der Etablierung eines „epiphanischen Feldes", in dem der Gegenstand der Epiphanie selbst nicht benannt wird, Leserinnen und Lesern aber die Möglichkeit offen steht, die Leerräume zwischen den einst sinnhaften, nunmehr verbrauchten Begriffen mit neuem Sinn zu füllen. Damit gibt der Roman zwar keine Stichworte für die Beschreibung einer höheren Ordnung, regt jedoch dazu an, sich eigene Gedanken über deren Beschaffenheit zu machen. Konkret funktioniert dies mit „Bildhäufungen und Begriffsdoppelungen", die Helga Esselborn-Krumbiegel als charakteristisch für den Sprachduktus des *Steppenwolf* erachtet. Als natürliches Vorbild sieht sie das Motiv des Sternhimmels, das beispielsweise in der Beschreibung der Liebesnacht mit Maria als Ausdruck für Hallers epiphanisches Erleben dient und durch eine Fülle von Umschreibungen die Gegenwart einer höheren Ordnung heimlich ins Wort oder vielmehr zwischen die Worte setzt.[68]

In gleicher Weise kann die Musik als Vorbild für das Verfahren der „Epiphanie der Zwischenräume" gelten. Sie steht für die verborgene Gegenwart einer höheren Ordnung, die Haller in Konzerten bisweilen als „goldene Spur" oder „Tür zum Jenseits" wahrnimmt, welche sich „*zwischen* zwei Takten eines von Holzbläsern gespielten Piano" wie ein epiphanisches Feld plötzlich vor ihm auftut.[69] Ihre sprachliche Imitation ist jedoch niemals authentisch. In ihrem genuinen Ausdruck erweist sich die Musik stets als irreduzibel auf das semantische Feld an Konnotationen, das mit der begrifflichen Beschreibung ihrer Wahrnehmung verbunden ist. Und auch die Nachahmung tonaler Gefüge durch Lautmalerei, Reim, Metrik etc. ist nie ganz frei von der „vordergründigen" inhaltlichen Bedeutungsebene der dabei verwendeten Wörter. Deutlich wird dies in Hallers vergeblichem Versuch, die verschlossene Kirchenpforte zu öffnen. Er lässt sich vom buchstäblichen Sinn der über dem Portal aufleuchtenden Lettern dazu verleiten, hinter der Tür das magische Theater zu suchen. Die Art und Weise ihres Erscheinens verrät jedoch eine Bedeutungsebene nicht in, sondern zwischen den Zeichen: „die Buchstaben kamen in ungleichen Zwischenräumen, so blaß und hinfällig, und erloschen so rasch."[70] Tatsächlich kommt es auf ihre wörtliche Bedeutung gar nicht an, entscheidend ist für Haller letztlich die mit der spezifischen Anordnung ihres Erscheinens verbundene Erinnerung an epiphanische Erlebnisse, wie er sie sonst nur durch die Musik erfährt: „ein paar farbige Buchstaben hatten getanzt und auf meiner Seele gespielt und an verborgene Akkorde

[68] Vgl. Esselborn-Krumbiegel ³1998. S. 47 f.
[69] *Der Steppenwolf*, S. 31. – Hervorhebung d. Verf.
[70] *Der Steppenwolf*, S. 33.

gerührt, ein Schimmer der goldenen Spur war wieder sichtbar gewesen."[71] Zwar handelt es sich bei diesem „Schimmer" nur um einen Abglanz der eigentlichen Epiphanie, doch weist auch dieser indirekte Bezug auf eine höhere, wenngleich unentdeckte und in Metaphern der Musikalität („verborgene Akkorde") nur unzulänglich beschreibbare Ordnung hin.

Die Musik teilt sich mit der höheren Ordnung des „ewigen Seins" die Eigenschaft der Irreduzibilität auf semantische Praktiken. Das macht sie einerseits undefinierbar durch Begriffe, andererseits aber interessant im Hinblick auf das, was im Gegenstand ihrer sinnlichen Anschauung oder vielmehr Anhörung an Sinn- und Ordnungsvorstellungen jenseits begrifflicher Festlegungen zum Ausdruck gebracht wird. Die wörtliche Beschreibung eines solchen musikalischen Ausdrucks bleibt in ihrer Vorläufigkeit stets unabgeschlossen. Allerdings findet sich in Hesses Tagebuch der Jahre 1920/21 eine zumindest für den Augenblick und seine subjektive Wahrnehmung gelungene schriftliche Dokumentation jener „vielstimmige[n] Zaubermusik", deren Vernehmen ihn von seinen Selbstmordgedanken befreit:

> […] über diese Seite meiner bunten Lebensblätter möchte ich ein Wort schreiben, […] ein Wort voll Magie, voll Klang, voll Fülle, voller als voll, reicher als reich, ein Wort mit der Bedeutung vollkommener Erfüllung, vollkommenen Wissens. Da fällt das Wort mir ein, das magische Wort für diesen Tag, ich schreibe es groß über dies Blatt: MOZART. Das bedeutet: die Welt hat einen Sinn, und er ist uns erspürbar im Gleichnis der Musik.[72]

Wie bereits in Kapitel 4.2 dargelegt, ist diese Passage mit den ersten Aufzeichnungen des Tagebuchs nicht nur Anstoß für die Entwicklung einer „musikalischen Poetik", wie sie Julia Moritz anhand der sprachlichen Gestaltung des *Siddhartha* beschreibt, sondern auch Fundus für inhaltliche Themen und Motive des *Steppenwolf*. Neben der Überwindung von Suizidgedanken durch die sinnliche Wahrnehmung eines Lebenssinns kann hier vor allem Mozart genannt werden, der im Roman neben Goethe die entscheidende Figur für Charakterisierung und Funktion der „Unsterblichen" ist. Zehn Jahre nach Erscheinen des *Steppenwolf* schreibt Hesse über ihn:

> Mozart gehört zu jenen paar größten Künstlern, welche eigentlich keine Biographie und keine Psychologie mehr haben, welche dadurch so vollkommen unbegreiflich und zauberhaft geheimnisvoll werden, daß ihre Person sich nach oben hin verliert, nach oben hin sich uns entzieht und Geheimnis wird, weil sie von der Kunst, vom Überpersönlichen und Überzeitlichen, mehr als zur Hälfte aufgesogen wird.[73]

[71] *Der Steppenwolf*, S. 34. – Vgl. hierzu auch Hesses Ausführungen in *Jenseits der Mauer* (Zitat zu Anm. 55).
[72] Vgl. Kap. 4.2, Zitat zu Anm. 51, und die Ausführungen ebd., S. 275 ff.
[73] Buchbesprechung *Annette Kolb „Mozart"* (N.Z., 09.05.1937). – SW Bd. 20, S. 237.

Diese Beschreibung ähnelt in ihrer Wortwahl erstaunlich jener, die Hesse in seinem Tagebuch für die Entwicklung des Künstlers zum Heiligen wählt.[74] Als Heilige werden dort außerdem diejenigen Menschen bezeichnet, in deren „Seelenzustand das Chaos der Welt zu Sinn und Musik wird".[75] Und in der Tat erscheint Pablo – Mozarts Maskierung als Saxophonspieler – im Roman als „versteckter Heiliger".[76] Die Unsterblichen, deren Kreis nach Hermines Aussage auch die Heiligen umfasst,[77] sind also in Figuren wie Mozart identifizierbar, jedoch ihrem Wesen nach nicht auf eine einzige Identität fixiert. Das hat ihre Erscheinung mit der Musik gemeinsam, da sie sich jedem definitorischen Zugriff durch Worte oder Bilder entzieht und „Geheimnis wird", sobald man sie begrifflich zu fassen sucht. Für Mozart gilt: war er in Hesses Tagebuch ein wenn auch nur kurzer, aber doch greifbarer symbolischer Ausdruck für die Existenz einer höheren Ordnung, so ist er es in den Aufzeichnungen seines Protagonisten nicht mehr – er fliegt davon als er von Haller am Zopf gepackt wird.[78] Der symbolische Ausdruck ist nur noch einer von vielen „erblindete[n] Namen auf rostenden Blechtafeln"[79] und vermag die einst mit ihm verbundenen epiphanischen Erlebnisse nicht mehr zu reproduzieren. Gespiegelt wird dieser Verlust auch in Hermines Verhältnis zu den Heiligen, genauer gesagt in ihrer Meinung über Heiligenbilder:

> Wenn ich so einen süßen dummen Heiland oder heiligen Franz sehe und sehe, wie andere diese Bilder schön und erbaulich finden, dann spüre ich es wie eine Beleidigung des richtigen Heilands […]! Aber ich weiß trotzdem, daß auch mein Heiland- oder Franzbild bloß ein Menschenbild ist und an das Urbild nicht hinreicht, daß dem Heiland selbst mein inneres Heilandbild gerade so dumm und unzulänglich vorkommen würde wie mir jene süßlichen Nachbilder.[80]

Bilder ebenso wie Worte sind durch ihren begrenzten Bereich semantischer Konnotationen nicht in der Lage, die Andersheit einer höheren Ordnung adäquat darzustellen, selbst wenn sie dabei unter Verweis auf ihre selbstreferentielle Zeichenstruktur verfahren. Die Vorstellungen, die ein Zeichen über das von ihm Bezeichnete weckt, umfassen einen mehr oder weniger engen Kreis möglicher Bedeutungen. Allein die Musik verfügt über ein frei semantisierbares Zeichensystem, dessen formaler Ausdruck sich nicht auf die Zuweisung eines bestimmten Inhalts verkürzen lässt. Im Rückgriff auf Hans Blumenbergs Metaphorologie sieht

[74] Vgl. Kap. 4.2., Zitat zu Anm. 72.
[75] Vgl. Kap. 4.2., Zitat zu Anm. 73.
[76] *Der Steppenwolf*, S. 146.
[77] Vgl. „Dazu gehört die Musik von Mozart und die Gedichte deiner großen Dichter, es gehören die Heiligen dazu, die Wunder getan, die den Märtyrertod erlitten und den Menschen ein großes Beispiel gegeben haben." – *Der Steppenwolf*, S. 145 f.
[78] Vgl. *Der Steppenwolf*, S. 194.
[79] Vgl. Zitat zu Anm. 62.
[80] *Der Steppenwolf*, S. 99.

Julia Moritz daher in sprachlicher Musikalität ein Verfahren, das zwar an die semantische Freiheit der „absoluten Metapher" der Musik nicht heranreicht. Doch da auch die Musik die Vorstellung der Andersheit einer höheren Ordnung nur vermitteln kann, aber nicht selbst mit ihr identisch ist, weist sie sich ebenso wie alle anderen Künste durch ein Verhältnis der Dezentriertheit aus: „Somit liegt der entscheidende Unterschied nicht zwischen Musik und Literatur, sondern zwischen zwei verschiedenen Funktionsmodi der Sprache: dem diskursiven und dem ästhetischen."[81]

Diese Feststellung gilt auch für bildliche Darstellungen. Hermines Vertrauen in die Repräsentativität von Heiligenbildern mag erschüttert sein, doch letztlich sieht sie in ihrem mimetischen Ausdruck die einzige Möglichkeit, sich eine wenn auch stets ungenaue und vorläufige Vorstellung von der Beschaffenheit des Heiligen zu machen. Ähnlich ergeht es Haller als er voller Vorbehalte eine Verfilmung des Exodus-Kapitels sieht, „ein hübsches kleines Einzelbild aus dem riesigen Ramsch und Kulturausverkauf dieser Zeit."[82] Seine wörtliche Ausdrucksweise steht trotz aller Kritik in ihrer Bildlichkeit dem Geschehen auf der Leinwand nicht nach. Auf diese Weise schafft der Text eine Diskrepanz zwischen diskursiver Sprache und ästhetischer Vermittlung. Vor dem Hintergrund der in den Zwanziger Jahren des 20. Jahrhunderts virulenten Diskussion über Nutzen und Nachteil des jungen Mediums Film sieht Sabine Haupt in dieser Ambiguität eine literarische Innovation:

> Was Hesses – impliziten – Beitrag zur ›Kino-Debatte‹ […] so spannend macht, ist der in seinen Roman verlegte Widerspruch zwischen kulturpessimistischer Medienkritik einerseits und vitalistischer Bilderflut andererseits, zwischen negativer Theorie und affirmativer, ja innovativer Erzählpraxis.[83]

Der Widerspruch zwischen wörtlicher Aussage und Bildlichkeit des Textes ist Programm. Das erklärt auch die Spannung mit der zu Anfang dieses Abschnitts zitierten Passage aus Hallers theoretischen Musikreflexionen.[84] Sie fordert als Teil der diskursiven Sprache mit ihrer Ablehnung sprachlicher Mimesis der Musik genau das Gegenteil dessen, was der Roman auf formaler Ebene fortwährend zum Ausdruck bringt. Der so zustande kommende Bruch zwischen inhaltlichen Aussagen und strukturellen Eigenschaften des Textes erzeugt ein Verhältnis der Mittelbarkeit, das selbst in seiner größtmöglichen Annäherung an eine höhere Ordnung deren umfassenden Ausdruck nicht erreicht. So spiegelt die Sprache des Romans die

[81] Moritz 2007, S. 40.
[82] *Der Steppenwolf*, S. 153.
[83] Sabine Haupt: *Harrys Bilderkabinett. Hermann Hesse im Kontext der sogenannten Kino-Debatte.* In: Herwig/Trabert 2013, S. 123-137. Nachweis S. 129.
[84] Vgl. Zitat zu Anm. 61.

Unerreichbarkeit der Einheit des Protagonisten mit sich selbst nicht nur in der Vielheit „vitalistischer Bilderflut“, sondern auch durch den im Disparaten aufblitzenden Bedeutungsüberschuss ihrer einzelnen Elemente. Die Unbeschreibbarkeit der höheren Ordnung ist Ausweis der Vorläufigkeit von Hallers Aussagen. Als am Ende des Romans Mozart die störanfällige Radioübertragung eines Händel-Konzerts als „vortreffliches Gleichnis alles Lebens“ preist, wird noch einmal deutlich, dass auch die Musik lediglich eine Position der Vermittlung „zwischen Idee und Erscheinung, zwischen Ewigkeit und Zeit, zwischen Göttlichem und Menschlichem“ einnimmt.[85] Hallers Verhältnis zur höheren Ordnung ist also ein Verhältnis der Dezentriertheit. Auf formaler Ebene drückt es sich durch die Mittelbarkeit sprachlicher Musikalität aus. Ebenso wie durch die Mittelbarkeit der Erzählhaltung.

4.3.3 Erzählhaltung

Die Analyse der Erzählhaltung folgt den drei großen Texteinheiten des Romans (*Vorwort*, *Tractat*, *Aufzeichnungen*) und versucht, unterschiedliche Grade der Mittelbarkeit des Erzählten in und zwischen ihnen aufzuzeigen. Grundlegend wird angenommen, dass sich dabei die Modi des Erzählens als graduelle Abstufungen der Mittelbarkeit einem idealen Wert der Unmittelbarkeit annähern, der jedoch – selbst im dramatischen Modus – nie erreicht wird. Ähnlich verhält es sich mit den Erzählperspektiven, bei denen lediglich durch den Ich-Erzähler der *Aufzeichnungen* in seltenen Momenten eine Unmittelbarkeit von erzählender und erlebender Figur zustande kommt. Doch auch diese Unmittelbarkeit wird durch die sprachliche Vermittlung des Erzählten wieder aufgehoben. Die Erzählhaltung verfährt also approximativ und ist insofern der sprachlichen Musikalität verwandt, als sie ebenfalls eine Einheit der erlebenden Figuren mit dem in diesem Fall narrativen Ausdruck einer höheren Ordnung beschreibt, jedoch nicht mit ihr identisch ist. Auf diese Weise entsteht in jedem der drei genannten Textelemente ein Bild der Hauptfigur, dessen Authentizität durch die jeweilige Erzählperspektive bzw. die/den jeweiligen Erzähler beglaubigt wird. Die perspektivische Komposition schafft also einen frei interpretierbaren Zwischenraum, den (1) Harry Haller nutzt, um in Auseinandersetzung mit dem *Tractat* und anderen Texten sein eigenes Selbstbild zu hinterfragen und neu zu konstruieren und (2) die Leserinnen und Leser nutzen können, um in Kenntnis des *Vorworts* auch das Selbstbild des Protagonisten zu hinterfragen und zwischen den drei Perspektiven abzuwägen.

[85] *Der Steppenwolf*, S. 199.

Das *Vorwort des Herausgebers* spielt dabei nicht nur eine Rolle als Modifizierung der Selbstaussagen des Steppenwolfs, sondern beschreibt auch das – vorgeblich neutrale – Verhältnis eines Lesers zum Text. Hinter dieser Form der Fiktionalisierung von Lektüreerlebnissen steht vielleicht dieselbe Absicht, die Hesse bereits in *Demian* mit dem Verfahren der indirekten Mitteilung nach dem Vorbild Søren Kierkegaards hegte. Kierkegaard hatte zahlreiche seiner Schriften in fiktiver Herausgeberschaft publiziert und zu seinen pseudonym veröffentlichten Werken nach eigenen Angaben „kein Wissen um ihre Bedeutung außer als Leser".[86] Zwar ist der *Steppenwolf* unter Hesses Namen erschienen, doch schafft die Herausgeber- und Leserfiktion auch hier ein Verhältnis der Mittelbarkeit des Autors zu seinem Text, das dessen Aussagen wie in Kierkegaards Schriften als „doppelt reflektierte Mitteilungen" erscheinen lässt. Das heißt konkret: die Aussagen der *Aufzeichnungen* werden nicht nur als Selbstreflexionen ihres Autors, Harry Haller, sondern auch von den Worten des Herausgebers reflektiert und erzeugen so eine gegenseitige Spannung, die Leserinnen und Leser zu eigenen Deutungen anregen soll. Obwohl Hesse seinen Roman in einigen Briefen und einem Nachwort immer wieder in einer Weise kommentiert, die auf sein Unbehagen an bestimmten Interpretationen seitens der Leserschaft schließen lässt,[87] gibt er sich mit dem Gestus des auf die Rezeption seines Werkes grundsätzlich einflusslosen Autors nicht ohne eine gewisse Selbstironie zu erkennen:

> Allerlei Lesenswertes steht eigentlich auch in meinem *›Steppenwolf‹*, einem Roman, der mit mehr Bewußtsein und mehr Kunst gebaut ist, als seine Kritiker ahnen. Da jedoch die bürgerliche Presse dieses Buch als böse und unanständig, die sozialistische es als hoffnungslos individualistisch (sie nennen das ›bürgerlich‹!) ablehnt, scheint es in der Tat nicht empfehlenswert zu sein.[88]

In dieser teils selbst- teils leserkritischen Aussage lässt sich eine Haltung erkennen, die der Spannung zweier unterschiedlicher Rezeptionsweisen mit humorvoller Distanz begegnet. Ähnlich verfährt auch der Roman, wenn er die bürgerliche Position des Herausgebers dem Außenseiter Harry Haller gegenüberstellt und damit zunächst eine Situation scheinbar unauflösbarer Spannung schafft, die nur mit Humor überwunden werden kann. Innerhalb der jeweiligen Erzählerblickwinkel lassen sich jedoch perspektivische Verschiebungen feststellen, die das Verhältnis der Mittelbarkeit zum Gegenstand ihrer Beschreibung aufzuheben versuchen. So verringert sich die Distanz des in Er-Form geschilderten Protagonisten zur Ich-Perspektive

[86] Vgl. Kap. 4.1, Zitat zu Anm. 10.
[87] Vgl. die Briefe vom 31.05.1927 an Walter Schädelin und vom Oktober 1928 an Erhard Bruder, in: DB Bd. 4, S. 219 f. und 292 f. sowie das *Nachwort (1941)* in: SW Bd. 4, S. 207 f.
[88] *Über allerlei neue Bücher.* (Bücherbote, Katalog der Buchhandlung Braumüller, Wien 1928), in: SW Bd. 19, S. 92-99. Nachweis S. 95. – Hervorhebung im Original.

des Herausgebers, wenn jener im transponierten Modus indirekter Rede auftritt oder beide im dramatischen Modus direkter Rede zitiert werden.[89] Ähnlich verhält es sich mit der Annäherung von erzählendem und erlebendem Ich in den *Aufzeichnungen*. Damit wird eine interne Gegenläufigkeit erzeugt, welche die vordergründig antithetische Beziehung zwischen Grund- und Paratext zwar nicht aufheben kann, jedoch eine Bewegung sichtbar werden lässt, die auf formaler Ebene ein Streben nach Überwindung bestimmter Ordnungsvorstellungen (wie bürgerliche Welt vs. „andere Welt“)[90] zum Ausdruck bringt. Es bleibt also festzuhalten, dass sich mit abnehmender Mittelbarkeit Erzähler und Figuren einer narrativen Einheit annähern, ohne diese jemals zu erreichen. Auch der Herausgeber empfindet trotz aller bürgerlichen Skepsis gegen dessen ungewohnte Lebensweise am Ende Sympathie für den Steppenwolf, eines abschließenden Urteils über ihn enthält er sich jedoch. Damit wird noch einmal deutlich, dass sich seine Rolle auf die des Mittlers erstreckt, der zwar inhaltliche Anstöße zum Verständnis des Steppenwolfs gibt, als Erzähler aber in der Distanz zu seiner Figur befangen bleibt. Nicht zuletzt wird mit einem knappen Hinweis auf seine Heimarbeit an einem Radioapparat[91] diese Rolle auch auf inhaltlicher Ebene bestärkt und rückt damit seine Funktion als Herausgeber in die Nähe der für die Vermittlung einer höheren Ordnung nicht hinreichenden, für die Bildung ihrer Vorstellbarkeit jedoch notwendigen „Radiomusik des Lebens“.

Auch der *Tractat vom Steppenwolf* operiert mit unterschiedlichen Graden narrativer Mittelbarkeit, um eine Annäherung an den Gegenstand der Erzählung formal zu veranschaulichen. Dabei ist zu berücksichtigen, dass nun nicht mehr aus der Ich-, sondern aus einer Wir-Perspektive erzählt wird, da sich die Erzählinstanz selbst mehrmals im Plural nennt. Mit dieser impliziten Multiperspektivität ist eine auktoriale Position verbunden, die vorgibt, mehr zu wissen als der in Er-Form beschriebene Protagonist. Sie bringt eine Haltung zum Ausdruck, welche die von unauflösbaren Dichotomien geprägte Weltsicht des Steppenwolfs überwunden hat und im Chaos der Gegensätze die Struktur einer höheren Ordnung sichtbar werden lässt. Auf inhaltlicher Ebene wird dies durch die Metaphern des Sternhimmels und des Gartens beschrieben, deren reiche Mannigfaltigkeit ebenfalls „*verschiedene Aspekte einer höhern Einheit*“ zusammenfasst.[92] Hier wird bildlich dargestellt, was der Roman auf formaler Ebene als Kompositionsprinzip umsetzt.

Aber nicht nur Multiperspektivität zählt zu den narrativen Eigenschaften des Textes, sondern auch der differenzierte Umgang mit erzählter Mittelbarkeit. Im *Tractat* verringert die-

[89] Vgl. *Der Steppenwolf*, S. 10 und S. 16 ff.
[90] Vgl. *Der Steppenwolf*, S. 7. – Zur Dichotomie von bürgerlicher Welt und Welt des „Anderen“ vgl. auch die Ausführungen in Kap. 4.1, S. 223 f.
[91] Vgl. *Der Steppenwolf*, S. 101 f.
[92] *Der Steppenwolf*, S. 62. – Hervorhebungen im Original.

se sich vor allem dadurch, dass der Wir-Erzähler den Protagonisten in direkter Rede zitiert[93] oder ihn in einer Art Invocatio direkt anspricht.[94] Ein Dialog kommt auf diese Weise zwar nicht zustande bzw. nur indirekt, wenn man als „Antwort" auf die Invocatio Hallers weitere Ausführungen in seinen *Aufzeichnungen* betrachtet. Zur Unmittelbarkeit des dramatischen Modus dringt der *Tractat* also nicht vor. Dennoch gibt er auf diskursiver Ebene einen versteckten Hinweis auf dessen späteren Einsatz im Roman, wenn er bezüglich der Darstellbarkeit von Hallers Ich-Problematik ausdrücklich gewisse Vorzüge des Dramas lobt:

> […] *das Drama* […] *bietet (oder böte) die größte Möglichkeit zur Darstellung des Ichs als einer Vielheit – wenn dem nicht der grobe Augenschein widerspräche, der uns jede einzelne Person eines Dramas, da sie in einem unweigerlich einmaligen, einheitlichen, abgeschlossenen Körper steckt, als Einheit vortäuscht.*[95]

Dass sein Ich nicht aus einer Einheit, sondern einer Vielheit einander meist widerstrebender Persönlichkeitsanteile besteht, zeigt auch der Protagonist und Ich-Erzähler in *Harry Hallers Aufzeichnungen*. Diesem längsten und handlungsreichsten der drei Textbausteine des Romans liegt eine Erzählhaltung zugrunde, die man mit Andreas Solbach als Perspektivierung des „erzählende[n] Ich in Distanz zum erlebenden Ich" beschreiben kann.[96] Die gespaltene Persönlichkeit Hallers wird auf narrativer Ebene von ihm selbst nämlich durch die Trennung von reflexiven und Passagen erlebter Handlung zum Ausdruck gebracht. Phasenweise wird diese Distanz noch verstärkt, wenn er sich beispielsweise in der Er-Form beschreibt[97] oder wieder abgeschwächt, wenn er die Er-Form für den Einsatz erlebter Rede verwendet.[98] Grundlegend ist die Spaltung jedoch innerhalb der Ich-Perspektive des Erzählers verankert. Sie äußert sich im Wechsel von Erlebnis- und Gedankenberichten und erzeugt so die Trennung zwischen erlebendem und reflektierendem Erzähler-Ich. Diese in sich gebrochene Ich-Perspektive hat Hesse bereits in seinen autobiographischen Aufzeichnungen des *Kurgast* erprobt[99] und auch im *Tagebuch eines Entgleisten* (1922) wie folgt skizziert:

> Auf dem letzten Stück des Heimweges, als ich sehr müde und etwas mit Wein gefüllt den steilen steinigen Fußweg hinaufkroch, ein wenig zu sehr mit Herzklopfen und Atemnot beschäftigt und in der feuchten Frühlingsnacht stark von Schmerzen in den Gelenken gepeinigt, da stand ich für Minuten außerhalb meiner selbst und sah mir zu.

[93] Vgl. *Der Steppenwolf*, S. 52 f.
[94] Vgl. *Der Steppenwolf*, S. 65 f.
[95] *Der Steppenwolf*, S. 61. – Hervorhebungen im Original.
[96] Vgl. Solbach 2012, S. 230.
[97] Vgl. *Der Steppenwolf*, S. 27 f.
[98] Vgl. *Der Steppenwolf*, S. 36.
[99] Vgl. die Ausführungen auf S. 333 f. – Wie in *Siddhartha* wird auch hier erlebte Rede im unmittelbaren Kontext zu einem epiphanischen Ereignis eingesetzt.

> […] Ich sah einige Augenblicke lang mein Ich, meine derzeitige Inkarnation, ein verbrauchtes Instrument, das mir nicht lange mehr dienen wird, und ich rief mir zu: ›Mach Schluß mit dir, Männeken, du gehörst zum alten Eisen!‹[100]

Hier wird zuletzt mit dem Einsatz direkter Rede eine Reduktion der Mittelbarkeit zwischen erzählendem und erlebendem Ich angestrebt, jedoch nicht weiter verfolgt. In Hallers *Aufzeichnungen* hingegen ist dieses Verfahren wieder präsent (vgl. seine Selbst-Ansprache in Du-Form: „Geh heim, Harry, und schneide dir die Kehle durch!“)[101]. Es wird in zahlreichen Dialogen ausgebaut, die im Modus dramatischer Unmittelbarkeit und aufgrund der Tatsache, dass die Gesprächspartner zugleich Figurationen seines eigenen Selbst sind, auch eine Annäherung der beiden Ich auf Handlungsebene zum Ausdruck bringen. Diese Annäherung setzt zunächst sehr zaghaft ein, Hallers erste direkte Rede geht an den Mann, der ihm den *Tractat* verkauft und später bei der Trauerfeier des Unbekannten wieder begegnet. Doch beide Male kommt kein rechtes Gespräch zustande und der Protagonist geht verzweifelt und voller Selbstvorwürfe seiner Wege.[102] Die zweite Gelegenheit zum Dialog bietet sich im Hause des befreundeten Professors. Die Konversation wird in indirekter Rede geschildert, jedoch mit einer Ausnahme: als Haller das Goethe-Porträt seines Gastgebers kritisiert, kommt es zur – nicht nur formal – direkten Aussprache zwischen den beiden und zum Bruch der Freundschaft, der wiederum den Zwiespalt des Protagonisten mit sich selbst verstärkt, „ein gewaltiges Theater fand zwischen den beiden Harrys statt.“[103] Dieses innere Zwiegespräch steigert sich bis zur äußersten Verzweiflung. Haller beschließt, sich umzubringen, bringt es jedoch nicht über sich und flüchtet in eine entlegene Vorstadtkneipe. Dort begegnet er zum ersten Mal Hermine. Zwischen beiden entspinnt sich ein langer Dialog, der durch seine narrative Unmittelbarkeit die Versöhnung der beiden Ich des Protagonisten zum Ausdruck bringt.[104] Auffällig im Fortgang der Erzählung ist, dass der dramatische Modus des Dialogs nun vor allem dann zum Einsatz kommt, wenn Haller aus seinem Zwiespalt mit sich selbst herausfindet und in den Antworten seines jeweiligen Gegenübers die Möglichkeit zu erneuter Bejahung seiner widersprüchlichen Existenz entdeckt. Dies ist in den Gesprächen mit Hermine, Pablo und Maria der Fall.

Vollends auf die Ebene der Handlung übertragen wird die formale Unmittelbarkeit des dramatischen Modus schließlich mit Hallers Eintritt ins magische Theater. Dort verwandelt sich das Ich des Protagonisten in unzählige Figuren, die vor seinen Augen ein „bewegtes und

[100] *Aus dem Tagebuch eines Entgleisten.* – SW Bd. 4, S. 247-256. Nachweis S. 253 f.
[101] *Der Steppenwolf*, S. 84.
[102] Vgl. *Der Steppenwolf*, S. 40 und 75.
[103] Vgl. *Der Steppenwolf*, S. 82 f. Nachweis S. 83.
[104] Vgl. *Der Steppenwolf*, S. 86-92.

spannendes Drama“ vollführen.[105] So wird bildlich ausgedrückt, dass sich Hallers mittelbare und vielfach gebrochene Beziehung zu sich selbst dem unmittelbaren Erleben einer höheren Einheit hinter der Vielheit der Figuren annähert. Diese Unmittelbarkeit kommt formal in zahlreichen Dialogen und der Schilderung direkt erlebter Ereignisse zur Geltung, die sich nach Betreten der vielen Theaterlogen zutragen.[106] Auch wenn Haller am Ende kein unvermitteltes Verhältnis zwischen Ich und Welt erreicht, wird damit deutlich, dass ein Zustand der Ordnung im Chaos der Vielfalt immer wieder gesucht und für Augenblicke sogar gefunden werden kann. Das dramatische Figurenspiel des magischen Theaters bietet auf diese Weise eine Anschauung der im *Tractat* beschriebenen „*Möglichkeit zur Darstellung des Ichs als einer Vielheit*“ und nähert sich dabei auch formal durch den Einsatz von Dialogen und die Schilderung des unmittelbar Erlebten dem Gestaltungsbereich des Dramas an. Mit dem Ausdruck der Unmittelbarkeit des Geschehens wird die Mittelbarkeit des Verhältnisses zu einer höheren Ordnung jedoch nicht aufgehoben: dramatischer Modus und Erlebnisbericht sind nur ein weiterer Beleg für die Gegenläufigkeit, die bereits der vorgeblich mittelbaren Neutralität im *Vorwort des Herausgebers* eine erzählerische Annäherung an die Figur des Protagonisten entgegensetzt. Neben der sprachlichen Musikalität bleibt damit auch die Erzählhaltung des Romans approximativ in Bezug auf die Identität des Ausdrucks mit der Einheit von Selbst und Welt. Diese erzählte Mittelbarkeit aber ist formale Gestaltung des „dezentrierten Selbst“ des Protagonisten.

4.3.4 Gattungsmuster

Wie in der Erzählhaltung weist der Roman auch in der Wahl der Gattung kein einheitliches Bild auf. Neben der Neigung zum dramatischen Modus enthält er mit den beiden *Krisis*-Gedichten nicht nur lyrische Einlagen, sondern greift in seinen drei Prosateilen jeweils unterschiedliche Formen erzählender und berichtender Literatur auf, die mitunter kaum voneinander zu unterscheiden sind. So lässt sich das *Vorwort des Herausgebers* zwar dem Erzählvorgang als Ganzem zuordnen, doch sind die darin getroffenen Aussagen zum großen Teil berichtender Natur. Das liegt nicht nur am anfänglichen Misstrauen, das der Herausgeber dem fremden Untermieter entgegenbringt (und sogar in dessen Mansardenwohnung einbricht, um dort zu spionieren), sondern in erster Linie an seinem Unvermögen, über das Tätigen von

[105] *Der Steppenwolf*, S. 181.
[106] Lediglich in der Loge „Wunder der Steppenwolfdressur“ befindet sich Haller in der Rolle des Zuschauers, ist also nicht direkt in das Geschehen eingebunden. Vgl. *Der Steppenwolf*, S. 182-184. – In den anderen Logen ist er an den Handlungen jeweils unmittelbar beteiligt.

„Angaben“[107] hinaus auch einen narrativen Zugang zum Verständnis von Hallers Person zu finden. Er bescheidet sich damit, durch seine Worte das Wesentliche über den Protagonisten mitzuteilen:

> Ich habe damit weit vorgegriffen und, eigentlich gegen meinen Plan und Willen, im Grunde schon das Wesentliche über Haller gesagt, während es ursprünglich meine Absicht war, sein Bild nur allmählich, im Erzählen meines stufenweisen Bekanntwerdens mit ihm, zu enthüllen. Nachdem ich nun denn so vorgegriffen habe, erübrigt es sich, noch weiter über die rätselhafte ›Fremdheit‹ Hallers zu sprechen und im einzelnen zu berichten, wie ich allmählich die Gründe und Bedeutungen dieser Fremdheit, dieser außerordentlichen und furchtbaren Vereinsamung ahnte und erkannte. Es ist besser so, denn ich möchte meine eigene Person möglichst im Hintergrunde lassen. Ich will nicht meine Bekenntnisse vortragen oder Novellen erzählen oder Psychologie treiben, sondern lediglich als Augenzeuge etwas zum Bild des eigentümlichen Mannes beitragen, der diese Steppenwolfmanuskripte hinterlassen hat.[108]

Mit seiner Selbstbezeichnung als „Augenzeuge“ gibt sich der Herausgeber nicht nur als nüchterner Berichterstatter zu erkennen, sondern weist indirekt auch auf die Beschränktheit der ihm zu Gebote stehenden Ausdrucksmittel hin. Der Darstellung von Hallers Selbstbild greift er zwar durch seine eigenen Notizen vor, doch scheint er zu ahnen, dass er über die Bezeichnung der „Fremdheit“ des Protagonisten hinaus nur schweigen kann, wenn er seinem Anspruch auf Verzicht persönlicher Wertungen gerecht werden will. Dann fügt er aber seinen Aussagen ganz gegen ihre Intention eine „psychologische Anmerkung“ bei,[109] mit der er seinen Standpunkt durch eine wissenschaftliche Verifikation zu stützen versucht. Er bedient sich also – wie später die psychologie-kritischen Ausführungen des *Tractats* zeigen[110] – eines vereinfachenden Schemas, um sich der „Fremdheit“ Hallers zu vergewissern. Als hätte er sich der Fragwürdigkeit der eigenen Aussagen überführt, fährt er jedoch gleich darauf mit seinem nüchternen Bericht fort („es wird nun Zeit, daß ich meine Gedanken hintanstelle und von Wirklichkeiten spreche.“).[111] Damit gibt er zu erkennen, dass ihm seine Zeugenschaft allein als Ausweis der Authentizität seiner Angaben nicht ausreicht, eine Zuhilfenahme psychologischer Deutungsmuster dem Beweiskriterium intersubjektiver Nachprüfbarkeit jedoch ebenso wenig standhält: „Es war mir nicht möglich, die Erlebnisse, von denen Hallers Manuskript erzählt, auf ihren Gehalt an Realität nachzuprüfen.“ Dennoch beharrt er trotz ihres Dichtungscharakters auf ihrer Wahrhaftigkeit und beteuert, er „zweifle nicht daran, daß ihnen auch ein

[107] *Der Steppenwolf*, S. 11.
[108] *Der Steppenwolf*, S. 13.
[109] *Der Steppenwolf*, S. 14.
[110] Vgl. *Der Steppenwolf*, S. 59.
[111] *Der Steppenwolf*, S. 14.

Stück wirklichen, äußeren Erlebens zugrunde liegt."[112] Da jedoch weder subjektive Bezeugung noch wissenschaftliche Analyse die Ansprüche des Herausgebers an eine objektive Beweisführung für seine Hypothese der Existenz Hallers „zwischen zwei Zeiten"[113] erfüllen können, schwankt er innerhalb seiner Ausführungen zwischen den Gattungen Bericht und Erzählung.[114]

Ähnlich irreduzibel auf eine bestimmte Form ist der *Tractat vom Steppenwolf.* Der Titel deutet auf eine Textgattung des wissenschaftlichen Diskurses hin, welche wie Baruch de Spinozas *Tractatus ethico-politicus* (1670) den Anspruch vertritt, ihren Gegenstand möglichst vollständig und abschließend zu beschreiben.[115] In dieser Tradition hält auch noch Ludwig Wittgenstein die Verbindlichkeit der in seinem *Tractatus logico-philosophicus* (1918) geäußerten Gedanken für „unantastbar und definitiv".[116] Viele seiner dort getätigten Aussagen bezeichnet er in den *Philosophischen Untersuchungen* (posthum 1953) jedoch als „schwere Irrtümer".[117] Dass Hesse Wittgensteins *Tractatus* gekannt hat, lässt sich leider nicht belegen. Dennoch scheint mit der Wahl des Gattungsmusters eine ähnliche Absicht verbunden wie jene Einstellung, die Wittgenstein wohl zu seiner Selbstkritik bewogen hat: „Nur wenn man noch viel verrückter denkt als die Philosophen, kann man ihre Probleme lösen."[118] Dem Philosophen wie dem Schriftsteller ging es letztlich darum, gewohnte Bahnen des Denkens und Schreibens zu verlassen, um auf diese Weise eine Vorstellung dessen zu bekommen, was in den vertrauten Grenzen der Sprache nicht mitteilbar ist. Diese Grenzverschiebung leistet der *Tractat vom Steppenwolf* u.a. durch sein Spiel mit dem Gattungsbegriff: der Vorsatz „*Nur für Verrückte*", seine graphische Gestaltung als „dünnes, schlecht auf schlechtem Papier gedrucktes Jahrmarktsbüchlein"[119] und die einleitenden Worte „*Es war einmal* […]"[120] stehen in krassem Gegensatz zu den Erwartungen an einen akademischen Traktat. Seinem ersten Entwurf hatte Hesse noch den Titel *Märchen vom Steppenwolf* gegeben.[121] Mit der Änderung in *Tractat* scheint sich der Text nun jeder Gattungszuweisung zu entziehen, trifft sich darin jedoch

[112] *Der Steppenwolf*, S. 22.
[113] *Der Steppenwolf*, S. 24.
[114] Zur Unterscheidung der beiden Gattungsformen bei Hesse vgl. die Ausführungen in Kap. 4.2, S. 288 ff.
[115] Vgl. *Traktat*, in: *Metzler-Lexikon Literatur*. Hg. von Dieter Burdorf. Stuttgart: Metzler ³2007, S. 779.
[116] Ludwig Wittgenstein: *Tractatus logico-philosophicus*. In: *Werkausgabe*, Bd. 1, hg. von Joachim Schulte. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag 1984, S. 7-85. Nachweis S. 10.
[117] Ludwig Wittgenstein: *Philosophische Untersuchungen*. In: *Kritisch-genetische Edition.* Hg. von Joachim Schulte. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag 2001. S. 208, 567 und 743.
[118] Ludwig Wittgenstein: *Vermischte Bemerkungen*. In: *Werkausgabe*, Bd. 8, hg. von Joachim Schulte. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag ⁶1989, S. 445-573. Nachweis [1948] S. 557.
[119] *Der Steppenwolf*, S. 41.
[120] *Der Steppenwolf*, S. 43.
[121] Vgl. Rudolf Probst: *Von der Handschrift zum Typoskript: Transformationen von Hesses* Steppenwolf. In: *„Dem Chaos die Stirn bieten". Hermann Hesses* Der Steppenwolf. (Beiträge des 12. Internationalen Hermann-Hesse-Kolloquiums 2004), hg. von Michael Limberg. Stuttgart: Staatsanzeiger-Verlag 2005. S. 32-44. Nachweis S. 36.

mit Formen essayistischen Schreibens. Nach Mathias Mayer orientieren sich die Verfasserinnen und Verfasser von Essays in der deutschsprachigen Literatur der Kriegs- und Zwischenkriegszeit an Schriften Kierkegaards – nicht zuletzt um sich damit gewissen Schreib- und Denkmustern zu widersetzen, in denen man Vorbedingungen des Krieges sah:

> Mit Kierkegaard, so kann man sagen, gewinnt der Essay ein ethisches Profil, dessen sich seine Leser um 1914/18 dankbar bedienen konnten, weil damit Ressourcen bereitgestellt wurden, die gattungsgeschichtlich noch unverbraucht waren und gleichwohl zeitgeschichtlich akut wurden. Der Essay als Modell des Einspruchs gegen das etablierte, das systematische Denken bietet einer zwar nicht un-, aber doch außermoralischen, ethischen Möglichkeit Raum. Und die zunehmende Bedeutung des Essayistischen im modernen Roman bezeugt die stärker ethisch differenzierte Praxis des Erzählens: Dafür hatte unter den Lektüren aber kaum ein zweiter Autor in dem Maße Handhabe geboten wie Dostojewski. Zwar ist die Engführung seiner ethischen Thematiken mit einer als ethisch qualifizierbaren Narration erst später genauer erfasst worden, aber seine Leser haben ihn doch bereits während des Weltkriegs als einen ethischen Erzähler studiert, ohne dass er, in ihrem, im kierkegaardschen Sinn, den Essay als Form bereits dem Roman integriert hätte, wie dies bei Broch und Musil vorgenommen werden sollte.[122]

Auch bei Hesse wird, wie der *Tractat vom Steppenwolf* zeigt, mit essayistischen Formen im Roman experimentiert. Dass dabei ebenso Kierkegaard als Vorbild gedient haben mag, ist durchaus wahrscheinlich, da sich ja auch die Herausgeberfiktion des *Vorworts* stark an die publizistischen Vorlieben des Philosophen anlehnt. Darüber hinaus zeigt der Einsatz essayistischen Schreibens jedoch vor allem eine weitere Dezentrierung des Romans von den ohnehin bereits sehr freien Mustern seiner Gattung.

Selbst der im Sinne erzählter Handlung noch am stärksten als solcher identifizierbare Romanteil, *Harry Hallers Aufzeichnungen*, weicht durch eine konkurrierende Form von den prototypischen Merkmalen der Gattung ab: das Tagebuch. „Ach, zehn und mehr Tagebücher sollte ich führen“, schreibt Hesse in seinem *Tagebuch* der Jahre 1920/21. „Drei oder vier habe ich schon begonnen. […] Dazu müßte ein Malertagebuch kommen, ein Musiktagebuch, eines über den alten Kampf zwischen Lebenstrieb und Todessehnsucht, Tagebuch des Selbstmörders […].“ Zu letzterem vermerkt er in einer Randnotiz: „Daraus wurde später der ›Steppenwolf‹.“[123] Dass sich diese Bemerkung vor allem auf Hallers *Aufzeichnungen* bezieht, wird in der einleitenden Beschreibung des Tagesverlaufs des Protagonisten deutlich. Durch ihre Ergänzung um Gedankenberichte nehmen sie jedoch mehr und mehr Formen an, wie sie etwa in autobiographischen Romanen oder literarischen Lebensgeschichten vorliegen. Formal wird damit eine Vermischung von real erlebten Handlungen und fiktiven, d.h. nur im Bewusstsein

[122] Mayer 2010, S. 127.
[123] *(Nach einer Krankheit)* [Tagebuch 1920/1921] – SW Bd. 11, S. 631.

des Protagonisten spielenden Gedanken erzeugt. Letztere sind jedoch ebenso Teil seiner Identität wie seine realen Handlungen und bilden zusammen mit diesen seine „larger identity“[124]. Um hier der Handlungsanalyse jedoch nicht vorzugreifen, sei lediglich darauf verwiesen, dass Hallers *Aufzeichnungen* mit seinem Eintritt ins magische Theater eine Ebene der Darstellung erreichen, auf der sich inneres Erleben und äußere Handlung des Protagonisten nicht mehr voneinander unterscheiden lassen. Ein Vorbild für diese Wendung, die bereits in der Begegnung mit Hermine als Figuration von Hallers innerer Stimme eingeleitet wird, ist Hesses *Kurzgefaßter Lebenslauf*. Wie oben dargelegt, stellt dieser autobiographische Text die Frage nach der Wahrhaftigkeit der Identitätsbekundungen seines Autors, indem er den historisch verbürgten Fakten einen sowohl durch seine Projektion in die Zukunft als auch durch die Verschmelzung mit seinem eigenen Bild fingierten Lebensentwurf hinzufügt.[125] Dieselbe Technik der doppelten Fiktionalisierung wendet Hesse auf die Darstellung des magischen Theaters an. Mit ihr nähern sich *Harry Hallers Aufzeichnungen* den prototypischen Mustern des Romans, weisen jedoch in ihrer Anlehnung an Formen autobiographischen Schreibens auch auf die Dezentrierung des Gattungsbegriffs hin.

Schließlich seien noch die beiden *Krisis*-Gedichte erwähnt, die der Prosa des Romans eine weitere Gattung hinzufügen. Der *Krisis*-Zyklus bildet die früheste Stufe der Bearbeitung der Steppenwolf-Thematik. Da sein Untertitel *Ein Stück Tagebuch* lautet, kann angenommen werden, dass sich Hesses Bemerkung über sein „Tagebuch des Selbstmörders“ auf die Ende 1925 entstandenen Gedichte als Vorstufe des „Prosa-Steppenwolfs“ bezieht.[126] Die daraus in den Romankorpus aufgenommenen Verse sind nicht nur Beispiel für ein weiteres Verfahren der Fiktionalisierung autobiographischer Entwürfe, sondern vor allem Kontrast zu den reflexiven Passagen ihrer unmittelbaren Umgebung. So legt das Gedicht *Steppenwolf* nach der diskursiven Prosa des *Tractats* den Akzent auf die sinnliche Wahrnehmung seines Wortklangs, der vor allem gegen Strophenende mit zunehmenden Anaphern und Asonanzen auf die Silbe „Tra-“ wie ein Spiel mit dem Sprachmaterial der Gattungsbezeichnung „Traktat“ wirkt und so indirekt auf den selbst mit äußerster begrifflicher Exaktheit nicht ermittelbaren Bedeutungsüberschuss seiner „word music“ verweist.[127] Ebenso gilt für *Die Unsterblichen*, dass es neben der auf diskursiver Ebene geschilderten Differenz zwischen vergänglichem und ewigem Sein

[124] Zu Eugene L. Stelzigs Begriff der „larger identity“ vgl. die Ausführungen in Kap. 4.1, S. 211.
[125] Vgl. S. 329 f. sowie Zitat zu Anm. 21.
[126] Vgl. hierzu Rudolf Probst: *Zur Entstehung von Hesses* Der Steppenwolf. In: *„Höllenreise durch mich selbst.“ Hermann Hesse.* Siddhartha. Steppenwolf. Hg. von Regina Bucher u.a. Zürich: Verlag Neue Zürcher Zeitung 2002. S. 139-158. Besonders S. 144 ff. sowie ders.: *Von der Handschrift zum Typoskript: Transformationen von Hesses* Steppenwolf. In: *„Dem Chaos die Stirn bieten.“ Hermann Hesses* Der Steppenwolf. (= Tagungsband des 12. Internationalen Hermann-Hesse-Kolloquiums in Calw 2004) Hg. von Michael Limberg. Stuttgart: Staatsanzeiger-Verlag 2005. S. 32-44. Hier besonders S. 34 f. und 41 f.
[127] *Der Steppenwolf*, S. 68.

in seiner rhythmischen Einheitlichkeit die Empfindung der „Doppelstimmung“ des Protagonisten zum Ausdruck bringt, welche ihn in die ohne Gegensatz von Zeit und Ewigkeit bestehende Welt des magischen Theaters einführt.[128] Die beiden lyrischen Einlagen des Romans sind also Beispiele für eine weitere Umschreibung einer wörtlich nicht darstellbaren, jedoch den Anstoß zu ihrer Empfindung ermöglichenden höheren Ordnung.

Durch die Diversifizierung der Gattungsmuster im Roman legt Hesse ein Bekenntnis ab von der Unzulänglichkeit sowohl seiner diskursiven wie ästhetischen Ausdrucksmöglichkeiten, deren auf ihre Mittelbarkeit beschränkte Darstellung einer höheren Ordnung die Grenzen seiner Sprache aufzeigt. Innerhalb der drei Prosateile des Romans ist zudem eine Dezentrierung des jeweiligen Textes von den prototypischen Mustern seiner Gattung (Bericht, Traktat, Roman) und in den Gedichten von der diskursiven Sprache der Prosateile festzustellen. Indem *Vorwort*, *Aufzeichnungen*, *Tractat* und *Krisis*-Gedichte Hallers Identität aus unterschiedlichen Blickwinkeln spiegeln und in den Zwischenräumen ihres Gefüges sichtbar werden lassen, wird auf formaler Ebene die Dezentrierung seiner Persönlichkeit zum Ausdruck gebracht. Dem entspricht auch die Handlungsführung des Romans.

4.3.5 Identität und Handlung

Auf inhaltlicher Ebene finden sich im *Tractat* mit den Vergleichen des Sternhimmels bzw. des Gartens und im magischen Theater mit dem des Figurenspiels drei anschauliche Umschreibungen dessen, was man Hallers „dezentriertes Selbst“ nennen kann. Mit Hilfe dieses Begriffs, den László Tengelyi für das von Paul Ricoeur beschriebene Phänomen der Dezentrierung von personaler und narrativer Selbstkonstitution wählt, soll gezeigt werden, dass die Identität des Protagonisten nicht nur für ihn selbst nicht als deskriptive Einheit, sondern auch für Leserinnen und Leser erst im Zusammenspiel der einzelnen Elemente seiner sowie der Erzählungen Anderer über ihn erkennbar wird. Hallers Identität konfiguriert sich demnach – wie ein Sternenhimmel oder Garten – erst im Verhältnis der Teile zu ihrer Summe, d.h. beispielsweise als Verhältnis der einzelnen, in den Vorgängen des magischen Theaters identifizierbaren Figuren zu ihrer Gesamtheit. Da diese Gesamtheit aber aufgrund der Veränderlichkeit ihrer Einzelelemente nur mittelbar gezeigt werden kann, ist jeder Versuch einer umfassenden und abschließenden Darstellung stets vorläufig. Mit anderen Worten: die Dezentriertheit des Selbst resultiert aus der sich jedem mimetischen Zugriff entziehenden „area in the self which cannot be narrated“. Dieser Aporie der Darstellbarkeit stellt Tengelyi jedoch die

[128] Vgl. *Der Steppenwolf*, S. 148 f.

These gegenüber, dass ein „narrative approach to the self" unerlässlich sei, um eine Vorstellung von dem zu bekommen, was Worte nicht beschreiben können:

> I am convinced that narratives are able to provide access even to a decentred self. For narration is not only capable of telling what is recountable; it is just as well capable of indicating what is not literally recountable. Literature seems to have the task of telling what can be told in order to make perceptible, or even palpable, what cannot be told.[129]

Diesem „narrative approach" gleichen auch Hesses Versuche der erzählenden Annäherung an das „unaussprechliche Andere" in den Selbst- und Welterfahrungen seiner Protagonisten. Das Andere als spezifische „area in the self which cannot be told" wird in seinem indirekten Ausdruck durch Handlung und deren Nachahmung in dramatischen oder epischen Darstellungsformen im Sinne Ricoeurs „lesbar".[130] Dies gilt nach Tengelyi insbesondere für die perspektivische Darstellung erzählender Literatur:

> Grasped on a *single* description, action is certainly *designated*, but it is not yet *narrated*. It is not claimed here that action as a piece of intentional behaviour cannot be understood without a story told about it. Every correct description of an action is based on an understanding of it as a piece of intentional behaviour. Here however, an holistic view of action is adopted, according to which a single description never exhausts the content of a deed. The plot of a story to be told about an action results necessarily from a connection between two or more different descriptions of it. What is properly claimed here is that it is precisely the articulated relation between the differrent descriptions of one and the same action that provides this action with a specifically narrative intelligibility. That is why it will be useful to examine different kinds of this relation.[131]

Ein anschauliches Beispiel der Inhalte perspektivischer Darstellung im Roman gibt das Bild der Araukarie, das von Herausgeber, Protagonist und indirekt im Motiv des Gartens auch vom Erzähler des *Tractats* aus jeweils unterschiedlicher Blickrichtung geschildert wird.[132] Doch stehen in erster Linie die weit komplexeren Darstellungen der Eigenschaften und Handlungen Harry Hallers im Fokus der verschiedenen Gesichtspunkte von *Vorwort*, *Aufzeichnungen* und *Tractat*. In der folgenden Analyse soll daher deren Verhältnis zu ihrem Gegenstand wie auch zu den Perspektiven der jeweils anderen Prosatexte untersucht werden. Als Leitthese wird hierbei angenommen, dass das auf formaler Ebene in Sprache, Erzählhaltung und Gattung zum Ausdruck gebrachte Verhältnis der Mittelbarkeit von Zeichen und Gegenstand auf der Inhaltsebene einer Konstellation der Dezentrierung der Selbstheit des Protago-

[129] Tengelyi 2012, S. 284.
[130] Vgl. die Ausführungen auf S. 324 f.
[131] Tengelyi 2012, S. 273. – Hervorhebungen im Original.
[132] Vgl. *Der Steppenwolf*, S. 17, 30, 36, 54, 67 und 101.

nisten von der in ihm selbst angelegten Andersheit entspricht. Der Bereich des Anderen erstreckt sich dabei auf jene „area in the self which cannot be told", deren Grenzen innerhalb der *Aufzeichnungen* durch das mittelbare Verhältnis Hallers zu seinem eigenen Selbst (d.h. dessen Figurationen als Hermine, Pablo und Schachspieler), in *Vorwort* und *Tractat* jedoch durch die Spiegelung seiner Andersheit durch eine zweite Perspektive erkennbar werden. Das Andere wird mit Hilfe dieser unterschiedlichen Darstellungstechniken an verschiedenen Punkten der Handlung beleuchtet, welche in ihrer Gesamtheit die erkennbaren Ränder zum Bereich seiner Unaussprechlichkeit markieren. Dass diese Demarkation nicht endgültig und abschließbar ist, wird mit dem Bild des Schattens zum Ausdruck gebracht, der sich am Ende der Handlung auf Hermines Brust abzeichnet. In der Begegnung mit Hermine als Figuration der Andersheit in Hallers Selbstheit wird in den *Aufzeichnungen* aber das Verhältnis von dessen Selbst zu sich selbst sichtbar, das somit Züge des Gewissens trägt. Diese zeigen sich nicht nur in Hallers Position der Mittelbarkeit zum Bereich des Anderen, sondern sind als indirekte, d.h. außerhalb des Selbst des Protagonisten liegende Beschreibungen seiner Andersheit ebenso Gegenstand von *Vorwort* und *Tractat*.

Eine solche Beschreibung fällt gleich zu Beginn des Romans in den Worten des Herausgebers. Nach kurzen einführenden Bemerkungen schildert er den Protagonisten als „Wesen aus einer anderen Welt" bzw. „als komme er aus einer fremden Welt"[133], jedoch nicht ohne dabei seiner „Höflichkeit und Freundlichkeit" eine gewisse Sympathie zu bekunden.[134] Mit dieser Charakterisierung registriert er Hallers Andersheit als ein wesentliches Merkmal seiner Person, das ihn zwar anfangs irritiert, jedoch nicht weiter Anlass zur Besorgnis gibt. Viel mehr Sorgen bereitet ihm, die richtigen Worte dafür zu finden, worin diese Andersheit besteht. In seinem Bestreben, den fremden Untermieter zu durchschauen, greift er zu ungewöhnlichen Maßnahmen wie besagter Spionage in dessen Zimmer mit anschließender Berichterstattung. Dass er seinem fremden Wesen damit jedoch nicht auf den Grund leuchtet, erfährt er erst in Gesprächen mit seiner Tante, der Hausherrin und Vermieterin der kleinen Mansarde, sowie in der persönlichen Begegnung mit Haller selbst. Dabei ist festzuhalten, dass mit abnehmender Distanz des Herausgebers zum Gegenstand seiner Beschreibung auch immer wieder der Berichtsstil in ein stärker erzählendes Verfahren übergeht. Dies entspricht nicht nur den Feststellungen der Gattungsanalyse, sondern auch der Annahme über die beiden darin zum Ausdruck gebrachten Komponenten Harry Hallers: seiner personalen und narrativen Identität. Die empirische, begrifflich fassbare Erscheinung des Protagonisten lässt sich in nüchtern berichtenden Worten beschreiben, wohingegen alles, was sich an Fremdheit mit ihm

[133] *Der Steppenwolf*, S. 7.
[134] *Der Steppenwolf*, S. 9.

verbindet, sich einer objektivierenden Darstellung entzieht und zunächst in den Träumen des Herausgebers nach Ausdruck sucht: „Ich träume nachts manchmal von ihm und fühle mich durch ihn, durch die bloße Existenz eines solchen Wesens, im Grunde gestört und beunruhigt, obwohl er mir geradezu lieb geworden ist.“[135]

Auf diese Aussage folgt die erste narrative Annäherung an die Person Hallers, eine kleine Anekdote über den Besuch eines akademischen Vortrags, bei dem der Herausgeber die kritische Mimik des Protagonisten bemerkt: „einen unvergeßlichen und furchtbaren Blick, über dessen Bedeutung man ein ganzes Buch schreiben könnte!“[136] Die subversive Kraft seines Ausdrucks kann auf rein diskursiver Ebene also nicht beschrieben werden. Der Herausgeber greift daher nicht nur zu erzählerischen Mitteln wie direkter Rede („Dieser Blick sagte: ›Schau, solche Affen sind wir! Schau, so ist der Mensch!‹“)[137], sondern bemerkt auch, dass er mit seiner kurzen Anekdote bereits „das Wesentliche“ über Haller gesagt habe.[138] Das Wesentliche zu sagen bedeutet aber in diesem Fall, das nie zur Gänze sagbare Andere festzustellen, das sich neben aller beschreibbaren Kritik in Hallers Blick widerspiegelt. Diese Feststellung trifft der Herausgeber mit seiner Selbstbeschreibung als „Augenzeuge“ und gibt so zu erkennen, dass er das Andere des Protagonisten mit seinen eigenen Aussagen weder beweisen noch widerlegen kann (was dessen exakte begriffliche Bestimmbarkeit voraussetzen würde), dass er jedoch durch seine Perspektive auf die Person Hallers und die bewusste Gegenüberstellung von *Vorwort* und *Aufzeichnungen* Zeugnis ablegt von dessen nicht direkt in Worten beschreibbarer Andersheit.

Das Motiv der Bezeugung wird vom Herausgeber noch einmal aufgegriffen als er den Sinn der Veröffentlichung von Hallers Schriften darzulegen versucht. Doch dazu später mehr.[139] Zunächst ist festzuhalten, dass er nach seinem erzählerischen Vorgriff und der „psychologischen Anmerkung“ über den durch Erziehung erworbenen Selbsthass des Protagonisten wieder in einen berichtenden Stil verfällt und in knappen Worten alltägliche Verrichtungen Hallers und das Interieur seiner Mansarde schildert. Vordergründig werden damit Züge seiner personalen Identität sichtbar, die Teil seiner Biographie sein könnten. Doch lösen sich auch diese nüchternen Angaben von der Präsenz des Faktischen als der Herausgeber auf die zahlreichen Bücher des Steppenwolfs zu sprechen kommt. Die Bibliothek Hallers gibt einigen Aufschluss über dessen „larger identity“ oder zumindest einen Hinweis darauf, in welchem

[135] *Der Steppenwolf*, S. 10 f.
[136] *Der Steppenwolf*, S. 12.
[137] *Der Steppenwolf*, S. 13.
[138] Vgl. die Ausführungen auf S. 353 f.
[139] Vgl. die Ausführungen auf S. 364.

Rahmen von Ideen und Wertbezügen sich die Vorstellungen seiner narrativen Identität bewegen:

> Eine Zeitlang lagen auf dem Diwan […] alle sechs dicken Bände eines Werkes herum mit dem Titel ›Sophiens Reise von Memel nach Sachsen‹, vom Ende des achtzehnten Jahrhunderts. Eine Gesamtausgabe von Goethe und eine von Jean Paul schienen viel benützt zu werden, ebenso Novalis, aber auch Lessing, Jacobi und Lichtenberg. Einige Dostojewskibände staken voll von beschriebenen Zetteln.[140]

Aus der Konstellation der berühmten Namen sticht der Dostojewskis nicht nur als einziger russischsprachiger Autor hervor, sondern auch aufgrund seiner Position des Spätgeborenen, der die Natur nicht mehr in der Weise als Quelle der Kraft zur Überwindung der „Krise der Bejahung" ansehen kann, wie es noch zur Zeit der Aufklärung, Klassik und Romantik der Fall war. Zudem scheinen die Werke Dostojewskis intensiver rezipiert zu werden als die der anderen Autoren. Das mag mit der bezüglich Hallers Selbsthass getroffenen „psychologischen Anmerkung" des Herausgebers zusammenhängen, die auch einem Roman Dostojewskis entstammen könnte. Für Charles Taylor ist der Selbsthass der dostojewskischen Helden Ausdruck ihrer Unbehaustheit in der Natur, die im schlimmsten Fall durch Terror nach außen projiziert werden kann:

> Dostojewskijs Verweigerer sind ›Schismatiker‹ (*raskolniki*), die von der Welt und daher von der Gnade abgeschnitten sind. Sie können gar nicht umhin, zerstörerisch zu wirken. Die edelsten vernichten nur sich selbst. Die niederträchtigsten zerstören andere. Obwohl dieses Schisma vom edelsten Gefühl für die Ungerechtigkeit der Verhältnisse befeuert wird, ist es, wie Dostojewskij meint, letztlich auch die Frucht des Hochmuts. Wir trennen, weil wir uns selbst nicht als Teil des Bösen sehen wollen; wir wollen uns darüber erheben und uns von der Schuld daran entfernen. Die terroristische Projektion nach außen ist die gewaltsamste Äußerung dieses gemeinsamen Motivs. Was uns verwandeln wird, ist die Fähigkeit, die Welt und uns selbst zu lieben und die Welt allem Bösen zum Trotz als etwas Gutes zu sehen. Diese Fähigkeit wird uns aber nur zuteil, wenn wir es zu akzeptieren vermögen, daß wir selbst zur Welt gehören, und das heißt: Verantwortung zu übernehmen.[141]

Diese Bemerkungen zu Dostojewski sind nicht nur deshalb erwähnenswert, weil sie den Selbsthass bzw. Abscheu vor der Welt als Ursache von Gewalt diagnostizieren und damit auch auf Motive des *Steppenwolf* zutreffen (vgl. Selbstmord, Hochjagd auf Automobile), sondern ebenso auf die Möglichkeit zur Transfiguration des Bestehenden durch Liebe. In Hesses Roman erfüllt diese Rolle zwar der Humor, doch auch er hat letzten Endes die Transfiguration hin zu einer wenn auch nur kurzfristigen Bejahung des Verhältnisses von Selbst und Welt

[140] *Der Steppenwolf*, S. 15.
[141] Taylor 1994 [1989], S. 783. – Hervorhebung im Original.

zum Ziel. Wie in der *Nürnberger Reise* ist der Humor ein „Versuch, […] den Abgrund zwischen Ideal und Erfahrung […] für Augenblicke mit gebrechlichen fliegenden Brücken zu überspannen."[142] Eine humorvolle Haltung sich selbst und der Welt gegenüber wird dem Steppenwolf lediglich in seinen epiphanischen Erlebnissen sowie den Projektionen des magischen Theaters zuteil – und selbst dort begeht er so humorlose Taten wie die Schießerei auf Automobile und deren Insassen oder die Ermordung Hermines. An der Tür mit der Aufschrift „*Kabinett für Humor*" geht er vorüber.[143] Sein Scheitern in dieser Hinsicht ist Ausdruck seines Unvermögens, die Spannung „zwischen Ideal und Erfahrung" der Welt und damit auch seiner selbst dauerhaft zu lösen. Was für den Heiligen Siddhartha erreichbar war, ist für den Bürger Haller eine ferne Utopie, deren Realisierbarkeit ihm zum Greifen nah vor Augen schwebt. Auch seine bürgerliche Herkunft, nach der er sich bisweilen zurücksehnt wie nach der Unschuld eines verlorenen Paradieses, bietet ihm nur in seltenen Augenblicken einen Ruhepunkt.

Dies ist zum Beispiel in der ersten persönlichen Begegnung mit dem Herausgeber der Fall. Sie trägt sich im Treppenhaus vor der Wohnungstür der gemeinsamen Nachbarin zu, die dort eine Azalee und eine Araukarie aufgestellt hat und auf Sauberkeit und Ordnung hält. Die Reflexionen des Herausgebers über diese Begegnung sind im Hinblick auf Hallers Verhältnis zur bürgerlichen Welt sehr aufschlussreich:

> Er hatte vor mir, wie vor der Araukarie, geradezu Hochachtung, er war von seiner Vereinsamung, seinem Schwimmen im Wasser, seiner Entwurzelung so bewußt überzeugt, daß tatsächlich und ohne jeden Hohn zuweilen der Anblick einer alltäglichen bürgerlichen Handlung, die Pünktlichkeit zum Beispiel, mit der ich zu meinen Bürostunden ging, oder der Ausspruch eines Dienstboten oder eines Trambahnschaffners, ihn begeistern konnte. Zuerst erschien mir das recht lächerlich und übertrieben, so eine Herren- und Bummlerlaune, eine spielerische Sentimentalität. Aber mehr und mehr mußte ich sehen, daß er in der Tat unsre kleine bürgerliche Welt aus seinem luftleeren Raume, aus seiner Fremdheit und Steppenwolfigkeit heraus geradezu bewunderte und liebte, als das Feste und Sichere, als das ihm Ferne und Unerreichbare, als die Heimat und den Frieden, zu denen ihm kein Weg gebahnt war.[144]

Die weiteren Ausführungen zeigen, dass Haller sich in einem Verhältnis der Dezentriertheit zum Bürgertum befindet: „als gäbe er sich eine unsägliche und hoffnungslose Mühe, durch irgendeinen Spalt in diese kleine, friedliche Welt einzudringen und dort heimisch zu werden, sei es auch nur für eine Stunde."[145] In ähnlicher Weise wird an anderer Stelle sein Verhältnis zur Welt der Unsterblichen und des Humors geschildert.[146] Weder der bürgerlichen

[142] Vgl. Zitat zu Anm. 42.
[143] Vgl. *Der Steppenwolf*, S. 179.
[144] *Der Steppenwolf*, S. 19.
[145] *Der Steppenwolf*, S. 19.
[146] Vgl. *Der Steppenwolf*, S. 100 und 103.

noch der Ordnung des „ewigen Seins“ zugehörig, sieht sich Haller in einer Position, in der er selbst ohne moralischen Halt zwischen den beiden Wertewelten zu „schwimmen“ scheint. Im Gespräch mit dem Herausgeber versucht er dies mit einem Zitat von Novalis zu verdeutlichen: „Die meisten Menschen wollen nicht eher schwimmen, als bis sie es können.“[147] Diesen Satz, den er aus dem Bücherschatz seiner Bibliothek vorträgt, bezieht Haller direkt auf seine Situation und sieht als Grund dafür sein eigenes Denken, mit dem er den festen Boden unhinterfragter Ordnungsvorstellungen verlassen hat. Die Suche nach neuer Ordnung ist für ihn schwer zu ertragen und er fürchtet, beim Schwimmen in der Haltlosigkeit seiner Gedanken zu „ersaufen“.[148] Indirekt gibt er so zu verstehen, dass er sich in seiner Existenz bedroht fühlt und bestätigt diesen Eindruck in den Selbstmordphantasien seiner *Aufzeichnungen.*

Der Herausgeber, der die Ausführungen zum Novalis-Zitat in direkter Rede des Protagonisten wiedergibt, hält sich zunächst mit eigenen Kommentaren zurück und schildert eine weitere Begebenheit während eines Konzerts, bei dem Haller „wohl zehn Minuten lang […] glücklich und versunken in gute Träume verloren“ den Zugang zu einer sinnhaften Ordnung jenseits der bürgerlichen gefunden zu haben scheint.[149] Auch diese Begebenheit wird, wie das Gespräch vor der Araukarie, später in den *Aufzeichnungen* bestätigt. Unter anderem aufgrund ihres epiphanischen Charakters scheint der Herausgeber aber daran zu zweifeln, dass sich Haller tatsächlich umbringen will, selbst als er plötzlich auszieht und die Stadt verlässt. Er gibt sich überzeugt, „daß er sich nicht das Leben genommen hat“[150] und beglaubigt damit indirekt auch die Worte des Novalis-Zitats: mit dem Verlassen jeder festen Ordnung hat Haller notgedrungen das Schwimmen im Ungefähren erlernt, das ihm häufig als Strom von Gleichgültigkeit, Irritationen und Zweifeln und nur in seltenen Momenten von sinnhafter Ordnung erscheint. Damit reiht er sich jedoch in die Schar der Suchenden, die nach Zersplittern des theistischen Horizonts in Auseinandersetzung mit seiner offenbaren Andersheit die Grenzbereiche tradierter Ordnungsvorstellungen nach Möglichkeiten einer neuen Sinngenese erkunden. Zu ihnen zählen unter anderem die vom Herausgeber genannten Dichter und Romanciers. Vielleicht zitiert Haller deshalb unter ihnen Novalis, da dessen nicht selten fragmentarische Dichtungen (das o.g. Zitat stammt aus den *Fragmenten*)[151] die Unabschließbarkeit jedes Ausdrucksversuchs des Anderen besonders eindrücklich darstellen.

Diese Vorläufigkeit des sprachlichen Ausdrucks diagnostiziert auch der Herausgeber an Hallers *Aufzeichnungen*: „Ich zweifle nicht daran, daß sie zum größten Teil Dichtung sind,

[147] *Der Steppenwolf*, S. 18.
[148] *Der Steppenwolf*, S. 18.
[149] *Der Steppenwolf*, S. 20.
[150] *Der Steppenwolf*, S. 22.
[151] Novalis: *Fragmente.* In: *Novalis. Schriften. Fünfter Band.* Hg. von Paul Kluckhohn und Richard Samuel. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1977. S. 279-361. Nachweis S. 343.

nicht aber im Sinn willkürlicher Erfindung, sondern im Sinne eines Ausdrucksversuches, der tief erlebte seelische Vorgänge im Kleide sichtbarer Ereignisse darstellt."[152] Damit umschreibt er – im Unterschied zu den begrifflich exakt fassbaren Fakten über dessen Person – Hallers nicht eindeutig ermittelbare Andersheit und bekennt sich zu den Grenzen seiner eigenen Sprache, die ihm Mitteilungen über die personale, nicht aber die narrative Identität des Protagonisten erlaubt. Letztere artikuliert sich in den *Aufzeichnungen* als Erfahrung der in Hallers Selbst angelegten Andersheit. Von dieser Andersheit kann der Herausgeber lediglich Zeugnis ablegen.

Diesem Bemühen und der Angabe von Gründen für die Publikation von Hallers Schriften dient der letzte Abschnitt des *Vorworts*, in dem von der exemplarischen Verlorenheit des Protagonisten „zwischen zwei Zeiten" die Rede ist,[153] was dessen dezentrale Position gegenüber Formen gesellschaftlicher Ordnung erklärt. Da Hallers Einsamkeit jedoch außer Frage steht, wird nunmehr die Rolle des Herausgebers als „Augenzeuge" bzw. Zeuge einer gewissen Wahrhaftigkeit der Aussagen des Protagonisten relevant: „Darin, scheint mir, liegt der Sinn, den seine Aufzeichnungen für uns haben können, und darum entschloß ich mich, sie mitzuteilen. Im übrigen will ich sie nicht in Schutz nehmen noch über sie aburteilen, möge jeder Leser dies nach seinem Gewissen tun!"[154] Mit diesem letzten Satz des *Vorworts* fällt der entscheidende Hinweis auf die Rolle des Gewissens als Ort der Bezeugung einer Andersheit, die in begrifflichen Kategorien oder Vorstellungen einer mit menschlichen Maßen ermittelbaren Ordnung nicht fassbar ist. Dass der Herausgeber dabei seine abschließenden Worte an das Lesepublikum richtet, dient sowohl dem Einräumen einer freien Rezeptionsweise als auch der Bekundung seiner eigenen Position als Leser der *Aufzeichnungen*, deren Andersheit von ihm nur bezeugt, nicht aber definiert werden kann. Diese Überzeugung von der Existenz des Anderen drückt sich als Bezeugung seiner eigenen Gewissheit aus, dass die Herausgabe von Hallers Schriften in einer nicht abschließend begründbaren Weise sinnhaft sei. In der Ausführung dieser durchaus angreifbaren Handlung gibt sich, da er von ihr überzeugt ist, das Gewissen des Herausgebers zu erkennen. Mit Paul Ricoeur kann man davon ausgehen, dass er sich hiermit selbst als nach einer Forderung seines Gewissens handelnde Person bezeugt.[155] Die Selbstbezeugung ist aber nicht nur Bezeugung des persönlichen Gewissens,[156] sondern auch des im Selbst angelegten Anderen. Ricoeur geht hier von der „tiefe[n] Einheit von Selbst-

[152] *Der Steppenwolf*, S. 22.
[153] Vgl. *Der Steppenwolf*, S. 24.
[154] *Der Steppenwolf*, S. 24.
[155] Vgl. Kap. 1.3, Zitat zu Anm. 30.
[156] Vgl. „Umgekehrt projiziert das Gewissen, insofern es gleichfalls durch und durch Bezeugung ist, im nachhinein seine Bezeugungskraft auf sämtliche Passivitätserfahrungen, die ihm vorangehen." – Ricoeur 1996 [1990], S. 384.

bezeugung und Aufforderung vom Anderen“ aus, welche sich als irreduzibel auf nur eine der beiden Lesarten erweist.[157] Die mit den *Aufzeichnungen* verbundene Bezeugung von Hallers Selbst geht einher mit der Bezeugung der ihm innewohnenden Andersheit. Beide geben sich auf mehr oder weniger direkte Weise als Forderungen des Gewissens zu erkennen. Da sich jedoch insbesondere Hallers Andersheit im *Vorwort* noch auf das Andere seiner Person beschränkt, ist anzumerken, dass sie in den *Aufzeichnungen* sowie im *Tractat* auch über das Personsein und andere Eigentümlichkeiten der menschlichen Gattung hinausgeht. Das Andere erscheint nun in Gestalt des Wolfs und der Unsterblichen, um die zwei vielleicht wichtigsten Beispiele nicht-personaler Andersheit im Roman zu nennen. Dem steht die Figur Hermines als Repräsentantin der anderen Person gegenüber.

Allerdings erweist sich diese Unterscheidung als zu vordergründig, wenn man von der grundlegenden Ambivalenz der Andersheit ausgeht, wie sie Ricoeur unter Bezug auf Hegels *Phänomenologie des Geistes* (1807) analysiert. Demnach lässt die Dialektik von „daseiendem Geist“ des Individuums – „hervorgelockt in das bekennende Dasein durch die Anschauung seiner selbst im Anderen“ – und „absolutem Geist“ der Welt keine eindeutige Unterscheidung hinsichtlich eines spezifizierenden Merkmals zu. Weder zeichnet sich die Beschaffenheit des Menschen allein durch seine Selbstheit noch die Beschaffenheit der Welt allein durch ihre Andersheit aus, sondern beide haben Anteil am jeweils anderen.[158] Ricoeur folgert daraus:

> Hegel, der Philosoph des Geistes, läßt uns hier in Unentschiedenheit – auf halbem Wege zwischen einer anthropologischen und einer theologischen Lesart. Diese letzte Zweideutigkeit, was den Status des Anderen im Phänomen des Gewissens anbetrifft, ist vielleicht das, was letzten Endes zu wahren ist.[159]

Diese Ambivalenz oder Zweideutigkeit des Anderen wird auch in den *Aufzeichnungen* Hallers bekundet. Grundlegend gilt, dass sich personale und nicht-personale bzw. anthropo- und theozentrische Andersheit nicht trennscharf voneinander unterscheiden, sondern ineinander übergehen. Hier sei auf die Beispiele Pablos, des „versteckten Heiligen“, und des Schattens auf Hermines Brust verwiesen, der auf das Andere jenseits ihrer Erscheinung als Person hinausweist. Beide, Pablo und Hermine, haben aber ebenso wie der Steppenwolf Anteil an Hallers Selbst bzw. sind Bestandteile der in dessen Selbstheit angelegten Andersheit. In die Problematik dieser Ambivalenz oder Zweideutigkeit wird auf Handlungsebene nicht *ad hoc*, sondern schrittweise eingeführt, sodass sich Hallers Andersheit ausgehend von der Perspekti-

[157] Ricoeur 1996 [1990], S. 426.
[158] Georg Wilhelm Friedrich Hegel: *Phänomenologie des Geistes*. [1807] In ders.: *Werke*, Bd. 3, hg. von Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag 1986. S. 492 f.
[159] Ricoeur 1996 [1990], S. 423 f.

ve des *Vorworts* auch in den *Aufzeichnungen* zunächst als das Andere der eigenen Person erweist. Neben der tagebuchartig einsetzenden Selbstbezeugung des Protagonisten ist es vor allem dessen Spaltung in ein erzählendes und ein erlebendes Ich, welche die Wahrnehmung seiner selbst als eines Anderen zum Ausdruck bringt und damit Züge des Gewissens offenbart. Um diese Eigenschaft der personalen Andersheit verständlicher zu machen, sei nochmals Ricoeurs Hegel-Rezeption zitiert:

> Daß das Gewissen die Stimme des Anderen im Sinne des anderen Menschen ist, gibt Hegel in gewisser Hinsicht zu bedenken, wenn er das Schicksal des Gewissens an die Versöhnung *zweier* Teilgestalten des Geistes bindet: des urteilenden und des handelnden Bewußtseins.[160]

Eine ähnliche Konstellation zwischen Selbst und personaler Andersheit offenbart sich mit der (grundsätzlich auf eine Versöhnung ausgerichteten) Spaltung von erzählendem und erlebendem bzw. reflektierendem und handelndem Ich zu Beginn der *Aufzeichnungen*. Der Ich-Erzähler schildert zunächst die Erlebnisse des vergangenen Tages. Er tut dies jedoch im Plusquamperfekt („Der Tag war vergangen, wie eben die Tage so vergehen, ich hatte ihn herumgebracht, hatte ihn sanft umgebracht […]“)[161] und signalisiert so die Abgeschlossenheit seiner im Verlauf dieses Tages verrichteten Handlungen. Ein weiteres Signal der Distanz zu seinem handelnden Ich ist dessen unmittelbar folgende Beschreibung in der Er-Form („wer jene Höllentage geschmeckt hat, der ist mit solchen Normal- und Halbundhalbtagen gleich dem heutigen sehr zufrieden, […] dankbar stimmt er die Saiten seiner verrosteten Leier“) – hier findet sich übrigens ein erster versteckter Hinweis auf die zwischen anthropo- und theozentrischer Ausrichtung schwankende Ambivalenz seiner Andersheit, deren als „Halbundhalbmensch“ und „Halbundhalbgott“ bezeichnete Erscheinungen „einander wie Zwillinge ähnlich“ sehen.[162] Zentraler Ausdruck der Ich-Spaltung ist jedoch der Wechsel zwischen Erlebnis- und Gedankenbericht des Erzählers, der auf diese Weise die Wahrnehmung des Protagonisten aus den beiden getrennten Perspektiven eines handelnden und eines reflektierenden Ich schildert. Auch Hallers Verlorenheit „zwischen zwei Zeiten“ wird anfangs durch einen mit der jeweiligen Perspektive einsetzenden Tempuswechsel unterstrichen. Von Interesse ist nunmehr aber die inhaltliche Darstellung der Dezentriertheit des Protagonisten, dessen Ich-Spaltung an die oben erwähnten *raskolniki* Dostojewskis erinnert. Auch Haller fühlt sich nämlich von jeder

[160] Ricoeur 1996 [1990], S. 423. – Hervorhebung im Original.
[161] *Der Steppenwolf*, S. 27.
[162] *Der Steppenwolf*, S. 27 f. – Durch die Konnotation der Leier wird der „Halbundhalbgott“ als Apoll erkennbar. Eine Anspielung auf Nietzsches Unterscheidung von Apollinischem und Dionysischem ist wahrscheinlich, zumal sich Haller in Abwesenheit des „Zufriedenheitsgotts“ gerne bei einem Glas Wein aufhält. Vgl. *Der Steppenwolf*, S. 34 f.

sinnhaften Ordnung seiner Haltung gegenüber der Welt und sich selbst abgeschnitten. In seinen Reflexionen äußert sich dieses Gefühl der Trennung und des Ausgestoßenseins zunächst durch Gewaltphantasien gegen sich und andere Menschen.[163] Sein handelndes Ich bringt jedoch weder unbescholtene Bürger noch sich selbst um, sondern macht sich auf den Weg in die nächste Weinschenke. Bezeichnenderweise wird diese unter dem martialischen Türschild „Zum Stahlhelm" geführt und weist damit auf die Bedeutung von Hallers Ich-Spaltung als eines inneren Kampfes, den er durch seine Zechereien gegen sich selbst austrägt.

Auf dem Weg in den „Stahlhelm" widerfährt ihm jedoch die entscheidende Begegnung mit dem nicht-personalen Anderen, das zu einer vorübergehenden Aussöhnung mit seiner personalen Andersheit führen bzw. seine Ich-Spaltung kurzfristig aufheben wird. Auf diese Begegnung bereitet der Text stufenweise vor. In Gedanken über sein Verhältnis zur bürgerlichen Ordnung, welcher er getrieben „von der Sehnsucht nach einer neuen Sinngebung für das sinnlos gewordene Menschenleben" nicht entfliehen kann,[164] erblickt Haller vom Absatz einer Treppenstufe aus den blankgeputzten Araukarienbaum und sinniert halb wehmütig halb spöttisch über „diesen kleinen Garten der Ordnung", zu dem er sich hingezogen und dennoch in unüberwindbarer Distanz sieht.[165] Handelndes und reflektierendes Ich bewegen sich aber gewissermaßen aufeinander zu, als Haller das Haus verlässt und mit „gespielter Munterkeit" durch die nächtlichen Gassen läuft. Dabei denkt er über seine Vergangenheit nach, die neben unzähligen Tagen voll Zwietracht und Verdruss „zuweilen, selten, auch andre Stunden" enthielt, die ihn „wieder zurück ans lebendige Herz der Welt" brachten.[166] Die Andersheit jener seltenen Stunden wird in den weiteren Reflexionen mit einer nicht-personalen Göttlichkeit attribuiert, die sich gleichsam epiphanisch in oder vielmehr zwischen den Tönen einer Symphonie von Wilhelm Friedemann Bach offenbart:

> Es war bei einem Konzert gewesen, eine herrliche alte Musik wurde gespielt, da war zwischen zwei Takten eines von Holzbläsern gespielten Piano mir plötzlich wieder die Tür zum Jenseits aufgegangen, ich hatte Himmel durchflogen und Gott an der Arbeit gesehen, hatte selige Schmerzen gelitten und mich gegen nichts mehr in der Welt gewehrt, mich vor nichts mehr in der Welt gefürchtet, hatte alles bejaht, hatte an alles mein Herz hingegeben.[167]

In solchen Momenten scheinen für Haller Krise der Selbstheit und Krise der Bejahung überwunden. Die Schilderung im Plusquamperfekt suggeriert zwar die Abgeschlossenheit und

[163] Vgl. *Der Steppenwolf*, S. 28.
[164] *Der Steppenwolf*, S. 29 f.
[165] *Der Steppenwolf*, S. 30.
[166] *Der Steppenwolf*, S. 30 f.
[167] *Der Steppenwolf*, S. 31.

Unwiederbringlichkeit seines epiphanischen Erlebnisses, doch entsinnt er sich, dass eine „goldene göttliche Spur“ davon bisweilen noch unvermittelt in ihm nachhallt. Über diese Gedanken gerät er aber wieder ins Grübeln und verfällt in seinen alten Selbst- und Weltekel: „Ach, es ist schwer, diese Gottesspur zu finden inmitten dieses Lebens, das wir führen, inmitten dieser so zufriedenen, so sehr bürgerlichen, so sehr geistlosen Zeit, im Anblick dieser Architekturen, dieser Geschäfte, dieser Politik, dieser Menschen!“[168]

Reflektierendes und handelndes Ich scheinen wieder getrennt als er sich auf seinem Weg ins Wirtshaus plötzlich einer alten Steinmauer gegenüber sieht. Das Gemäuer erinnert an jene Stelle in *Demian*, wo Sinclair in freier Assoziation zu Leonardo da Vinci von der Wirkung des Anblicks amorpher Strukturen auf fleckigen Mauern und glühenden Aschen berichtet.[169] Es erinnert aber auch an das Motiv des verborgenen Gartens in *Jenseits der Mauer*, der dort wie im *Steppenwolf* für die scheinbar wilde, ungezähmte, aber dennoch von einer heimlichen Ordnung erhaltene Landschaft der Seele steht.[170] Der Zugang zu diesem Garten ist Haller jedoch, ebenso wie zum „kleinen Garten“ bürgerlicher Ordnung, versperrt. Auf einem matt beschienenen Fleck der Mauer erkennt er bald einige leuchtende Buchstaben, dann die Worte „*Magisches Theater Eintritt nicht für jedermann – nicht für jedermann*“[171] und versucht vergeblich, durch eine kleine Pforte in das Innere des Gemäuers zu gelangen. Als er enttäuscht weiterzieht, sieht er aber die leuchtenden Buchstaben für einen Moment auf dem Asphalt aufblitzen und fühlt sich dadurch an sein „Gleichnis von der golden aufleuchtenden Spur“ erinnert.[172]

Endlich im „Stahlhelm“ angekommen, widerfährt ihm schließlich eine kurzfristige Aufhebung seiner Ich-Spaltung. Sie erinnert an die „Vereinigung der beiden Ich“ des *Kurgast*,[173] da sie sich gleichfalls beim Essen abspielt und die Perspektiven von handelndem und reflektierendem Ich zu einer gemeinsamen Perspektive zusammenführt. Während das handelnde Ich Zeitung liest und Kalbsleber isst, steigt im reflektierenden Ich „ein erleichterndes Gelächter auf“, das eine Verbindung sowohl zu seiner personalen wie auch seiner nicht-personalen Andersheit herstellt: „urplötzlich fiel mir die vergessene Melodie jenes Bläserpiano wieder ein, wie eine kleine spiegelnde Seifenblase stieg sie in mir hoch, glänzte, spiegelte bunt und klein die ganze Welt und ging sanft wieder auseinander.“[174] Diese Erinnerung an

[168] *Der Steppenwolf*, S. 31.
[169] Vgl. *Demian*, S. 316 f.
[170] Vgl. *[Jenseits der Mauer]*, in: SW Bd. 4, S. 261 ff. – Eine weitere Verbindung zur Bildlichkeit des *Demian* lässt sich zudem in dem Mann mit dem Sperbergesicht erkennen, der dem Ich-Erzähler rät, seinen Wünschen nachzugehen. – Ebd., S. 259 f.
[171] *Der Steppenwolf*, S. 33. – Hervorhebungen im Original.
[172] *Der Steppenwolf*, S. 34.
[173] Vgl. Zitat zu Anm. 35.
[174] *Der Steppenwolf*, S. 36.

eine verborgene Ordnung in der Vielfalt und Buntheit der Welt spiegelt sich zunächst in der Ich-Perspektive des Erzählers, wird dann aber, um die Vereinigung von handelndem und reflektierendem Ich zu verdeutlichen, in die Doppelperspektive erlebter Rede überführt:

> Die alten Bücher der Mönche, mit den sanft leuchtenden Miniaturen, und die von ihrem Volk vergessenen Bücher der deutschen Dichter vor zweihundert und vor hundert Jahren, alle die abgegriffenen und stockfleckigen Bände, und die Drucke und Handschriften der alten Musiker, die festen, gelblichen Notenblätter mit ihren erstarrten Tonträumen – wer hörte ihre geistvollen, ihre schelmischen und sehnsüchtigen Stimmen, wer trug ein Herz voll von ihrem Geist und ihrem Zauber durch eine andere, ihnen entfremdete Zeit? […] Wer las nachts überm Rhein die Wolkenschriften der ziehenden Nebel? Es war der Steppenwolf. Und wer suchte über den Trümmern seines Lebens den zerflatternden Sinn, litt das scheinbar Unsinnige, lebte das scheinbar Verrückte, hoffte heimlich im letzten irren Chaos noch Offenbarung und Gottesnähe?[175]

Mit dieser Beschreibung signalisiert der Text eine erste Annäherung von personaler und narrativer Identität des Protagonisten. Hallers Leben als Büchermensch und Liebhaber verborgener Sinnstrukturen scheint hier zum ersten Mal in einer von ihm selbst formulierten sinnhaften Einheit zusammengefasst. Der Zugang zu dieser Einheit wird aber noch stark von den Narrativen und Tongefügen der Dichter und Musiker vergangener Jahrhunderte überlagert. Im Folgenden wird es für Haller darum gehen, sich seine narrative Identität selbst zu erzählen. Der Anfang ist jedoch gemacht: „Ich brauchte keinen Wein mehr. Die goldne Spur war aufgeblitzt, ich war ans Ewige erinnert, an Mozart, an die Sterne.“[176]

Als er den „Stahlhelm“ verlässt und durch die nächtlichen Gassen zieht, zerfällt die narrative Einheit seiner Person freilich wieder in die beiden bekannten Ich-Perspektiven. Doch scheint sein reflektierendes Ich die Spaltung zu seiner Umgebung nun zumindest nicht mehr zu vertiefen. Als er an einer Jazzbar vorbeiläuft, ist „jene holde Melodie“ seines epiphanischen Erlebnisses zwar schon verklungen, seine Vorbehalte gegenüber der als „roh wie der Dampf von rohem Fleisch“ empfundenen Musik scheinen der Erinnerung an die goldene Spur jedoch nicht abträglich, im Gegenteil: „Jazz war mir zuwider, aber sie war mir zehnmal lieber als alle akademische Musik von heute, sie traf mit ihrer frohen rohen Wirklichkeit auch bei mir tief in die Triebwelt und atmete eine naive redliche Sinnlichkeit.“[177] Diese Umschreibung bringt die Hoffnung auf Wiederherstellung jener Verbindung mit den Quellen der Ordnung eines guten Lebens zum Ausdruck. Haller bezeichnet Jazz als „Untergangsmusik“[178] und rückt sie damit in den Kontext, den Hesse seiner Vorstellung von „Untergang“ in den Dostojewski-

[175] *Der Steppenwolf*, S. 36 f.
[176] *Der Steppenwolf*, S. 37.
[177] *Der Steppenwolf*, S. 38.
[178] *Der Steppenwolf*, S. 38.

Aufsätzen gibt. Dort wird das Prokrustesbett alter Ordnungsvorstellungen verlassen, um sich neu auszurichten auf Möglichkeiten des Guten, die unter den Maßgaben der alten Ordnung nicht realisierbar sind.[179] Für Haller bedeutet das aber, den Möglichkeiten seiner „larger identity" eine zunächst fiktive Gestalt zu geben, um zu ergründen, welche davon für die Ausrichtung eines guten Lebens geeignet ist. In gewisser Weise deutet der Text hier auf das magische Theater voraus, in dem der Protagonist verschiedene Entwicklungspotentiale seiner narrativen Identität durchspielt. Bevor es jedoch soweit ist, dass er sich die Möglichkeiten seiner selbst auch selbst erzählen kann, scheint er sich neben der Musik vor allem an Romane und Erzählungen zu halten, die ihm gleichwohl immer wieder eine kurzfristige Ahnung jener „goldenen Spur" verschaffen, welcher er auf der Suche nach dem guten Leben heimlich folgt.

Eine solche Erzählung ist auch der *Tractat vom Steppenwolf*, dessen Verfasserinnen und Verfasser unbekannt sind, die Haller aber eine erste Vorstellung von den vielen ungeahnten Möglichkeiten seines Ich verschaffen. Er erhält das unscheinbare Büchlein von einem Mann, der plötzlich nahe der erwähnten Kirchenmauer mit einem Werbeschild für das magische Theater über dem Kopf aus einer Seitengasse tritt. Wortkarg drückt er Haller ein Exemplar des *Tractats* in die Hand und verschwindet unversehens.[180] Haller geht nach Hause und wohl nicht ohne Zufall wird an dieser Stelle erwähnt, dass dort „der Novalis und der Dostojewski auf [ihn] warteten"[181]. Sie firmieren hier als Akteure der Transfiguration bestehender Selbstbilder durch das Spiel der narrativen Identität. Deren personale wie nicht-personale Andersheit wird Haller nun aber nicht in Gestalt einer Romanfigur präsentiert, sondern im Spiegel seines eigenen Selbstbilds, das der *Tractat* ihm vorhält. Implizit wie explizit wird darin auch auf die Gewissens-Thematik des Romans Bezug genommen: implizit durch Hallers Rolle als Leser, der hier seine Vorbildfunktion für die Worte des Herausgebers bestätigt und das Gelesene nicht nach den Maßgaben seiner Verfasserinnen und Verfasser, sondern seines eigenen Gewissens bewertet.[182] Explizit durch die Beschreibungen des *Tractats*, der ein Modell von Hallers Gewissen entwirft, dem Worte und Handlungen des Protagonisten in den weiteren *Aufzeichnungen* aber nicht vollends entsprechen. Dies scheinen die Verfasserinnen und Verfasser jedoch bewusst in Kauf zu nehmen, da sie einleitend die Vorläufigkeit jeder Theorie von Hallers Spaltung in Mensch und Wolf bemerken.[183]

Diese Spaltung, die nicht zuletzt auch in Hallers doppelter Ich-Perspektive zum Ausdruck kommt, ist Grundlage für die weiteren Ausführungen bezüglich seines Gewissens. Die

[179] Vgl. die Ausführungen in Kap. 3.5, S. 198 f.
[180] Vgl. hierzu auch die Ausführungen auf S. 329 f. zu Hesses Selbstbeschreibung im *Kurzgefaßten Lebenslauf*.
[181] *Der Steppenwolf*, S. 40.
[182] Vgl. Zitat zu Anm. 154.
[183] Vgl. *Der Steppenwolf*, S. 45.

konfliktbehaftete Dichotomie von Mensch und Wolf wird hypothetisch auf die Formel der „*Doppeltheit und Zwiespältigkeit*“ gebracht, auf der sein „*zerrissenes Leben*“ basiert.[184] Diese Beschreibung erfährt jedoch ihre erste Modifikation durch die Anerkennung der Tatsache, dass Wolf und Mensch nicht immer in Feindschaft miteinander leben, sondern durchaus Momente der Harmonie, ja sogar gegenseitiger Liebe erleben. Das veranlasst den *Tractat* zu einem Exkurs in die Schaffensproblematik derjenigen Künstlerinnen und Künstler, deren Werke erst aufgrund der Darstellung der Möglichkeit von Liebe und Harmonie in einem mit sich selbst zerrütteten Dasein an Bedeutung gewinnen. Dieser Exkurs endet mit den Worten:

> *ihr Leben ist eine ewige, leidvolle Bewegung und Brandung, ist unglücklich und schmerzvoll zerrissen und ist schauerlich und sinnlos, sobald man den Sinn nicht in ebenjenen seltenen Erlebnissen, Taten, Gedanken und Werken zu sehen bereit ist, die über dem Chaos eines solchen Lebens aufstrahlen. Unter den Menschen dieser Art ist der gefährliche und schreckliche Gedanke entstanden, daß vielleicht das ganze Menschenleben nur ein arger Irrtum, eine heftige und mißglückte Fehlgeburt der Urmutter, ein wilder und grausig fehlgeschlagener Versuch der Natur sei. Unter ihnen ist aber auch der andere Gedanke entstanden, daß der Mensch vielleicht nicht bloß ein halbwegs vernünftiges Tier, sondern ein Götterkind und zur Unsterblichkeit bestimmt sei.*[185]

Auf diese Weise referiert der *Tractat* die Idee unsterblicher Künstlernaturen, die im Roman in Gestalt Goethes und Mozarts auftreten. Deren Gabe, dem Chaos des Lebens eine sinnhafte und lebenserhaltende Ordnung zu verleihen, zu der ihn die Werke unsterblicher Kunst immer wieder anregen, teilt Haller jedoch nicht. Vielmehr gehört er zu den „Selbstmördern“, die über ihren nicht zu stillenden Mangel an innerem Frieden und ihren Abscheu vor der Welt derart verzweifelt sind, dass sie sich vom „*Schuldgefühl der Individuation*“ befreien wollen und „*ihre Auflösung, zurück zur Mutter, zurück zu Gott, zurück ins All*“ in der endgültigen Befreiung von sich selbst suchen. Allerdings wird dieser Entschluss zum Selbst-Mord stets begleitet von schlechtem Gewissen:

> . *Jeder weiß, in irgendeinem Winkel der Seele, recht wohl, daß Selbstmord zwar ein Ausweg, aber doch nur ein etwas schäbiger und illegitimer Notausgang ist, daß es im Grunde edler und schöner ist, sich vom Leben selbst besiegen und hinstrecken zu lassen als von der eigenen Hand. Dies Wissen, dies schlechte Gewissen, dessen Quelle dieselbe ist wie etwa für das böse Gewissen der sogenannten Selbstbefriediger, veranlaßt die meisten ›Selbstmörder‹ zu einem dauernden Kampf gegen ihre Versuchung. Sie kämpfen, wie der Kleptomane gegen sein Laster kämpft. Auch dem Steppenwolf war dieser Kampf wohl bekannt, mit vielerlei wechselnden Waffen hatte er ihn gestritten.*[186]

[184] *Der Steppenwolf*, S. 47. – Hervorhebungen im Original.
[185] *Der Steppenwolf*, S. 48 f. – Hervorhebungen im Original.
[186] *Der Steppenwolf*, S. 52. – Hervorhebungen im Original.

Das Gewissen wird hier explizit im Kontext tabuisierter Handlungen beschrieben, die im Sinne der bürgerlichen Ordnung „illegitim“ und unbedingt zu vermeiden sind. Es eilt als Selbstanklage den Maßgaben eines bestimmten Sündenregisters voraus. Seine Eigenschaften werden bewusst als negative inszeniert, es ist „schlecht“ und „böse“, da seine Verlautbarungen auf ein von gesellschaftlichen Sanktionen abweichendes Verhalten hindeuten. Allerdings spielt es diese Rolle nur innerhalb der bürgerlichen Ordnung, zu der sich freilich auch Haller hingezogen fühlt. Seine diesbezügliche Dezentrierung wird im Folgenden beschrieben als „*heimliche Sehnsucht* […] *zur bürgerlichen Kleinwelt,* […] *zu deren Norm und Atmosphäre er stets in Beziehung stand, sei es auch in der des Gegensatzes und der Revolte.*“[187]

Aus bürgerlicher Perspektive ist das schlechte Gewissen also ein vermeidbares Übel, von dem unbehelligt bleibt, wer sich an die gesetzmäßigen Vorschriften hält. In Haller macht es sich jedoch in Form der von seiner bürgerlichen Existenz dezentrierten Persönlichkeitsanteile bemerkbar. Seine Dezentriertheit bereitet ihm jedoch nicht nur Qualen, sondern zeigt in den seltenen Augenblicken der Harmonie von Wolf und Mensch auch, dass es jenseits der bürgerlichen noch eine höhere Ordnung gibt, der sich anzuvertrauen ihm im Gefühl ihrer Abwesenheit äußerst schwer fällt. Hier kommt nun die zweite – und wie Hesse in seinem Dostojewski-Aufsatz schreibt: „himmlische“[188] – Stimme des Gewissens ins Spiel, die weder mit gesetzlichen noch moralischen Vorschriften zu verwechseln ist, sondern Haller in seltenen Augenblicken die Möglichkeit offenbart, die ihm innewohnende Andersheit gegenüber seiner Bürgerlichkeit zu bejahen. Sein im bürgerlichen Sinne „schlechtes“ Gewissen ist also Ausdruck des Anderen, das der *Tractat* im Folgenden als „Gottbesessenheit“ bezeichnet. Diese ist im Prinzip jedem Menschen teilhaftig, allerdings sind ihre Regungen der Aufrechterhaltung bestimmter weltlicher Ordnungsvorstellungen nicht immer zuträglich.

Folgende Ausführungen mögen der Veranschaulichung dieser These dienen: „*Das ›Bürgerliche‹* […] *als der Versuch eines Ausgleiches, als das Streben nach einer ausgeglichenen Mitte zwischen den zahllosen Extremen und Gegensatzpaaren menschlichen Verhaltens*“ wird vom *Tractat* als besonders erfolgreiches gesellschaftliches Ordnungsprinzip dargestellt, dessen große Identifikationskraft auf der „*Erhaltung des Ichs*“ beruht.[189] Erfahrungen der Spaltung des Ich, zu denen auch das „schlechte“ Gewissen zählt, werden als Abweichungen von dieser Norm so gut es geht ignoriert. Das funktioniert umso besser, je größer die Übereinstimmung zwischen den Wertvorstellungen des einzelnen Mitglieds der bürgerlichen Gesellschaft und deren gesetzmäßig sanktionierter Ordnung ist. Nach den Worten des *Tractats*

[187] *Der Steppenwolf*, S. 54. – Hervorhebungen im Original.
[188] Vgl. die Ausführungen in Kap. 3.5, S. 200 f.
[189] *Der Steppenwolf*, S. 54 f. – Hervorhebungen im Original.

zeichnet den typischen Bürger aus, dass er anstelle Gottes oder des göttlichen Anderen das weltliche Gesetz als Orientierung und höchsten Wert der Ausrichtung eines guten Lebens versteht. Deshalb ist ihm heilig, was ihn in dieser Haltung nicht beunruhigt: „*statt Gottbesessenheit erntet er Gewissensruhe*“[190]. Menschen wie Haller jedoch, die neben den bürgerlichen auch noch die Vorzüge anderer Ordnungsvorstellungen kennen und schätzen, werden von ihrem Gewissen nicht in Ruhe gelassen, solange sie zwischen der Anpassung an die „*Ordnungen dieser Welt*“[191] und „*dem Annäherungsversuch ans Göttliche*“[192] keine dritte Möglichkeit des Ausgleichs finden. Eine solche Möglichkeit schildert aber der *Tractat* in der Haltung des Humors. Seine ausgleichende Wirkung wird wie folgt beschrieben:

> *Es ist ja dem Gottbesessenen sehr wohl möglich, den Verbrecher zu bejahen, und ebenso umgekehrt, ihnen beiden aber, und allen anderen Unbedingten, ist es unmöglich, auch noch jene neutrale laue Mitte, das Bürgerliche, zu bejahen. Einzig der Humor* […] *vollbringt dies Unmögliche, überzieht und vereinigt alle Bezirke des Menschenwesens mit den Strahlungen seiner Prismen. In der Welt zu leben, als sei es nicht die Welt, das Gesetz zu achten und doch über ihm zu stehen* […] *– alle diese beliebten und oft formulierten Forderungen einer hohen Lebensweisheit ist einzig der Humor zu verwirklichen fähig.*[193]

Vor diesem Hintergrund entlarvt der *Tractat* nun die Vorstellung von Hallers „*Doppeltheit und Zwiespältigkeit*“ als Illusion und Vereinfachung. An ihre Stelle tritt das Bild einer nicht mehr auf die Dichotomie von Wolf und Mensch reduzierbaren „*Vielspältigkeit*“, die sich als „*Bündel aus vielen Ichs*“ dem bürgerlichen Ideal des unteilbaren Ich widersetzt.[194] Zur weiteren Umschreibung dieses Phänomens personaler Dezentrierung werden nun auch die bereits erwähnten Metaphern des Sternhimmels und des Gartens eingesetzt. Der *Tractat* stellt Haller frei, ob er sich dieser inneren Zersplitterung in humorvoller Weise oder durch eine endgültige Absage an das bürgerliche Weltbild annehmen möchte. Von einer allzu einfachen Art der Harmonisierung seiner diversen Persönlichkeitsanteile, der Flucht in den Selbstmord, rät er jedoch entschieden ab. Hierbei handelt es sich um die einzige Stelle, an der sich der Text in direkter Ansprache an Haller wendet:

> *Auch mit dem Selbstmord wird dir, armer Steppenwolf, nicht ernstlich gedient sein, du wirst schon den längeren, den mühevolleren und schwereren Weg der Menschwerdung gehen, du wirst deine Zweiheit noch oft vervielfachen, deine Kompliziertheit noch viel weiter komplizieren müssen. Statt deine Welt zu verengen, deine Seele zu vereinfachen,*

[190] *Der Steppenwolf*, S. 55. – Hervorhebungen im Original.
[191] *Der Steppenwolf*, S. 54. – Hervorhebungen im Original.
[192] *Der Steppenwolf*, S. 55. – Hervorhebungen im Original.
[193] *Der Steppenwolf*, S. 57 f. – Hervorhebungen im Original.
[194] *Der Steppenwolf*, S. 61. – Hervorhebungen im Original.

> *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.*[195]

Spätestens mit dieser Wendung wird jedoch auch für den Protagonisten die in Hesses Romanen nicht erst seit *Siddhartha* vertraute Problematik der Folgsamkeit gegenüber fremden Lehren virulent. Mit anderen Worten: Haller widersetzt sich im folgenden Verlauf der Handlung dem hier erteilten Ratschlag wie auch weiteren Aussagen seiner Lektüre.[196] Das zeigt sich nicht nur im anschließenden Zitat des Gedichts *Steppenwolf*, das bezüglich Hallers narrativer Identität als lyrischer Gegenentwurf zum Konzept des *Tractats* gelesen werden kann.[197] Es zeigt sich vor allem darin, dass er noch in derselben Nacht, fast unmittelbar, nachdem er seine Lektüre beendet hat, den Entschluss fasst, dem ewigen Kreislauf von Verzweiflung und neuer Zuversicht zu entrinnen und seinem Leben ein Ende zu setzen:

> Mochte nun das, was in dem Steppenwolfbüchlein über die ›Selbstmörder‹ behauptet wurde, sich so oder anders verhalten, niemand konnte mir das Vergnügen verwehren, mir mit Hilfe von Kohlengas, Rasiermesser oder Pistole die Wiederholung eines Prozesses zu ersparen, dessen bittere Schmerzlichkeit ich nun wahrlich oft und tief genug hatte auskosten müssen.[198]

Selbst die in ihm kurz vor dem Einschlafen aufblitzende Erinnerung an die „Unsterblichen“ lässt Haller tags darauf von seinem Entschluss nicht abweichen. Doch will er mit dem Selbstmord nun immerhin solange warten, bis seine Verzweiflung wieder einmal unerträglich geworden ist. Dieser Aufschub wird begleitet von Gedanken an die leuchtenden Buchstaben auf der Kirchenmauer. Zwar sieht Haller auch in diesen einen indirekten Appell bzw. die „Aufforderung zum Verrücktsein, zum Wegwerfen der Vernunft, der Hemmung, der Bürgerlichkeit, zur Hingabe an die flutende gesetzlose Welt der Seele, der Phantasie.“ Doch im Gegensatz zum *Tractat* hat vor allem ihre nicht-diskursive Form der Aussage „[s]eine Neugierde

---

[195] *Der Steppenwolf*, S. 65 f. – Hervorhebungen im Original.

[196] Hier sei auch auf die Kritik von Jeffrey Sammons verwiesen, der in folgender Stelle des *Tractats* das Indiz des „unüberlegten Gebrauchs eines inhumanen Klischees“ sieht: „*Ein Mensch, der fähig ist, Buddha zu begreifen, ein Mensch der eine Ahnung hat von den Himmeln und Abgründen des Menschentums, sollte nicht in einer Welt leben, in welcher common sense, Demokratie und bürgerliche Bildung herrschen.*“ – *Der Steppenwolf*, S. 66. Dazu und in Bezug auf weitere Werke Hesses führt Sammons aus: „Wenn man strenge künstlerische und intellektuelle Maßstäbe anlegt, dann ist Hesse ein zweitrangiger, wenn auch nicht uninteressanter Schriftsteller, aber er muß mit der gebotenen Skepsis und gebührender Kenntnis des Kontextes behandelt werden.“ Mit „Kenntnis des Kontextes“ ist vor allem der demokratiefeindliche Kontext des Erstarkens extremistischer und radikaler Kräfte innerhalb der Weimarer Republik gemeint. Doch abgesehen davon lässt Sammons den unmittelbaren Kontext des Romans – der Hallers Verhalten im Widerspruch zu den Aussagen des *Tractats* zeigt – in seiner Kritik unberücksichtigt. Das gilt auch für Hallers Ablehnung des Krieges. – Vgl. Jeffrey Sammons: *Hermann Hesse und der Germanist über Dreißig*. [1973] In: Schwarz (Hg.) 1980. S. 172-176. Nachweise S. 175 f.

[197] Vgl. *Der Steppenwolf*, S. 68.

[198] *Der Steppenwolf*, S. 71.

angestachelt“.[199] Wie bekannt, erinnern ihn die leuchtenden Buchstaben an „verborgene Akkorde“ und damit an die musikalische Ausdruckskraft einer „Epiphanie der Zwischenräume“.[200] Er begibt sich also erneut auf die Suche nach dem versteckten Gemäuer und begegnet dabei demselben Mann, der ihm einst den *Tractat* in die Hand gedrückt hatte. Dieser ist Teilnehmer des Leichenzugs jenes „Unbekannten“ und seines Begräbnisses, welches Hallers Kritik am Verfall der Kultur seiner Zeit veranlasst, deren längst verstorbene Gründergestalten für seine Mitwelt nur noch „erblindete Namen auf rostenden Blechtafeln“ sind.[201]

Eine dieser Gestalten ist Goethe, der im Folgenden eine zentrale Rolle für die Anerkennung des Anderen in Hallers Selbst spielen wird. Nachdem er nun aber von dem Mann in der Trauergemeinde nichts weiter über die geheimnisvolle Kirchenmauer geschweige denn das magische Theater erfahren konnte und zu alledem noch grob angeschnauzt wird („Gehen Sie in den Schwarzen Adler, Mensch, wenn Sie Bedürfnisse haben.“)[202], zieht er verzweifelt seiner Wege. Da begegnet er einem befreundeten Professor, der ihn zum Abendessen einlädt. Haller gerät in Verlegenheit, sagt jedoch zu. Diese Entscheidung ist Anlass einer erneuten Selbst-Spaltung, die besonders ausführlich beschrieben wird, um ihre Tragweite deutlich zu machen:

> Und während ich, Harry Haller, da auf der Straße stand, überrumpelt und geschmeichelt, höflich und beflissen, und dem freundlichen Mann in das kurzsichtige gute Gesicht lächelte, stand der andere Harry daneben und grinste ebenfalls, stand grinsend und dachte, was ich doch für ein eigentümlicher, verdrehter und verlogener Bruder sei, daß ich vor zwei Minuten noch gegen die ganze verfluchte Welt grimmig die Zähne gefletscht hatte und jetzt beim ersten Anruf, beim ersten harmlosen Gruß eines achtbaren Biedermanns gerührt und übereifrig ja und amen sagte und mich im Genuß von ein bißchen Wohlwollen, Achtung und Freundlichkeit wie ein Ferkel wälzte. So standen die beiden Harrys, beides außerordentlich unsympathische Figuren, dem artigen Professor gegenüber, verhöhnten einander, beobachteten einander, spuckten voreinander aus und stellten sich, wie immer in solchen Lagen, wieder einmal die Frage: ob das nun einfach menschliche Dummheit und Schwäche sei, allgemeines Menschenlos, oder ob dieser sentimentale Egoismus, diese Charakterlosigkeit, diese Unsauberkeit und Zwiespältigkeit der Gefühle bloß eine persönliche, steppenwölfische Spezialität sei. War die Schweinerei allgemein menschlich, nun, dann konnte sich meine Weltverachtung mit erneuter Wucht darauf stürzen; war es nur meine persönliche Schwäche, so ergab sich daraus Anlaß zu einer Orgie der Selbstverachtung.[203]

Hier weist ihm keine goldene Spur den Weg zur Versöhnung der beiden Ichs, vielmehr scheint Haller so sehr in seinem Selbsthass befangen, dass ihm nicht mehr unterscheidbar ist,

[199] *Der Steppenwolf*, S. 73.
[200] Vgl. die Ausführungen auf S. 343 f.
[201] Vgl. Zitat zu Anm. 62.
[202] *Der Steppenwolf*, S. 75.
[203] *Der Steppenwolf*, S. 76 f.

ob dieser sich nur gegen ihn selbst oder gegen die ganze Menschheit richtet. In diesem kaum kaschierten Zwiespalt trifft er im Hause des Professors ein und das erste, was ihm in der Empfangshalle auffällt, ist eine Radierung mit dem Konterfei Goethes. Noch mehr als die revanchistischen Ansichten des Hausherren wird dieses Bildnis im Laufe des Abends zum Stein des Anstoßes. Es zeigt als „kleines gerahmtes Bild […] durch eine steife Kartonklappe zum Schrägstehen gezwungen" den Dichterfürsten in einer Pose der „Beherrschtheit und Biederkeit", in der Haller nur eine Reduktion „seiner Tiefe" auf ein oberflächliches Faible für „stilisierte Altmeister und nationale Größen" erkennen kann.[204] Auf diese Weise erinnert es an die rostigen Blechtafeln der Begräbnisszene. Als Haller sich darüber auslässt, kommt es zum Bruch nicht nur der Freundschaft mit dem nationalistisch gesinnten Professor, sondern mit allem, was in ihm noch einen Rest von Glauben an die Welt bürgerlicher Gelehrsamkeit aufrecht hielt: „Laut heulte in meiner Seele der schadenfrohe Wolf, ein gewaltiges Theater fand zwischen den beiden Harrys statt."[205]

Hier ist der Punkt, an dem Haller seine Verzweiflung nicht mehr ertragen kann: „Nie, so schien mir, hatte das bloße Lebenmüssen so weh getan wie in dieser Stunde."[206] Doch dem fest zum Selbstmord entschlossenen reflektierenden widersetzt sich sein handelndes Ich und führt ihn, ohne sich eines Ziels bewusst zu sein, an den Rand der Stadt in ein Tanzlokal namens „Schwarzer Adler". Dort wird er durch das Getümmel eines Balls gedrängt und steht plötzlich vor einer Bank, auf der ein „hübsches bleiches Mädchen" sitzt. Auffallend ist, dass Haller seinen Platz einnimmt als es zur Seite rückt.[207] Metaphorisch wird so zum Ausdruck gebracht, dass sich die „Verrücktheit" der beiden Ich des Protagonisten nun der Möglichkeit einer neuen Kongruenz nähert, da das „fremde Mädchen"[208] im Folgenden immer mehr die Züge des bzw. der Anderen in Haller selbst annimmt. Es erscheint ihm wie die weibliche, mitunter auch transsexuelle Figuration einer Andersheit, die ebenso wie Max Demian für Emil Sinclair durch ihre Stimme vernehmbar wird: „Weiß Gott, woher das Mädchen diese Stimme hatte, diese etwas tiefe, gute Stimme, eine mütterliche Stimme. Es war gut, dieser Stimme zu gehorchen, ich hatte es erfahren."[209] Noch bleibt der Text hier bei der Beschreibung ihres Eindrucks anhand äußerlicher Attribute. Doch bereits seine Aussage, „dieser Stimme zu gehorchen", deutet darauf hin, dass sich in den Worten des fremden Mädchens Hallers eigene innere Stimme artikuliert. Die Situation erinnert an die Selbstmord-Szene des *Siddhartha*, in der dem Protagonisten im Augenblick höchster Verzweiflung und Todesnähe plötzlich das heilige

[204] *Der Steppenwolf*, S. 80.
[205] *Der Steppenwolf*, S. 83 f.
[206] *Der Steppenwolf*, S. 84.
[207] *Der Steppenwolf*, S. 86.
[208] *Der Steppenwolf*, S. 88.
[209] *Der Steppenwolf,* S. 93.

›Om‹ in den Ohren klingt.[210] Anders als der Brahmanensohn vernimmt Haller jedoch die Erinnerung an den verborgenen Sinn seines Daseins nicht im Rauschen eines unpersönlichen Flusses. Vielmehr bringt ihn das ausführliche Gespräch mit dem fremden Mädchen wieder mit der „goldenen Spur“ in Berührung, zumal er dabei auf den Streit mit dem Professor zu sprechen kommt und sich der Unzulänglichkeiten seines eigenen Goethe-Bildes bewusst wird.

Im Zusammenhang mit dem verehrten Dichter wird Haller nun nämlich die Erinnerung an eine höhere Ordnung des Menschenlebens zuteil, indem er den Weisungen des Mädchens folgt und sich für einige Augenblicke zur Ruhe legt. Er träumt von einer Audienz bei Goethe und in der Tat erscheint ihm dieser zunächst in der Montur des verstaubten Klassikers, wie er ihn auch auf dem Porträt im Hause des Professors zu erkennen glaubte. Hallers eigene Vorstellungen über die Person Goethes ähneln durchaus denen des Professors. Doch statt sein Klischee zu korrigieren, bezichtigt er den Dichterfürsten der Unaufrichtigkeit. Er wirft ihm vor, in seinen Werken dem Wissen um die Fragwürdigkeit des Menschenlebens zum Trotz immer wieder dessen verborgene Sinnhaftigkeit betont zu haben. Als Goethe darauf unvermittelt nach seinem Verhältnis zu Mozarts *Zauberflöte* (1791) fragt, kommen ihm jedoch erste Zweifel an seiner Kritik, denn in diesem Singspiel sieht Haller den authentischen Ausdruck der Ordnung eines guten Lebens. „Die Zauberflöte“, entgegnet Goethe dann auch, „stellt das Leben als einen köstlichen Gesang dar, sie preist unsere Gefühle, die doch vergänglich sind, wie etwas Ewiges und Göttliches, sie […] predigt Optimismus und Glauben.“[211] Mit diesen Worten legt er eine Sicht der Dinge dar, wie sie sich auch in seinen Dichtungen immer wieder bekundete. Lastet Haller ihm die Unaufrichtigkeit dieser Lebenshaltung anfangs noch an, so hat er gegen Goethes Plädoyer für die Authentizität ihres Ausdrucks in der *Zauberflöte* nun nichts mehr einzuwenden – vielleicht auch deshalb, weil er der Musik dabei insgeheim doch mehr vertraut als Worten.[212] Bemerkenswert ist auf jeden Fall, dass sich Goethe im folgenden Gespräch als „Unsterblicher“ zu erkennen gibt, laufend seine Gestalt ändert und: Musik erklingt.

Auf diese Weise versucht der Text, die Unzulänglichkeit und Vorläufigkeit der „erblindete[n] Namen auf rostenden Blechtafeln“, denen die eindimensionale Radierung des Professors entspricht, aber auch Hallers eigener Vorstellungen über den Dichter zu entlarven. Goethe erweist sich als Figuration einer begrifflich nicht fassbaren Andersheit, der unter allen

[210] Vgl. die Ausführungen in Kap. 4.2, S. 286 f.
[211] *Der Steppenwolf*, S. 95.
[212] Vgl. die Ausführungen zu Hallers Verhältnis zur Musik, S. 342 ff. In diesem Zusammenhang ist auch Charles Taylors Bemerkung über die musikalische Ausdruckskraft der *Zauberflöte* interessant, wie er am Beispiel der Arie Sarastros deutlich macht: „Hier haben wir eine Quelle der Güte, des Wohlwollens, die von der unverzerrten menschlichen Natur ausstrahlt. ›In diesen heil'gen Hallen‹ weichen Zwietracht und Haß der Vergebung und der Liebe. Die Musik überzeugt uns, wo es den Worten nie gelänge.“ – Taylor 1994 [1989], S. 718.

künstlerischen Verfahren die Musik im Ausdruck noch am nächsten kommt. Gespiegelt wird diese Erfahrung in den Worten des fremden Mädchens, mit dem sich Haller nach seinem kurzen Schlaf nun weiter unterhält. Wie seiner Auffassung von Goethe, so gehe es ihr mit den Heiligen: „ich weiß […], daß auch mein Heiland- oder Franzbild bloß ein Menschenbild ist“.[213] Mit diesen Worten verrät sie eine Gemeinsamkeit zu Haller und die beiden vereinbaren ein Rendezvous in einem Lokal namens „Alter Franziskaner“. Trotz aller geistigen (und auch körperlichen) Berührungspunkte ist an der ganzen Szene jedoch gerade das interessant, was dem Protagonisten an der Begegnung fremd bleibt. Es scheint, als eröffne ihm die junge Dame neue Grenzbereiche der Erkundung des Anderen. Ein solcher Grenzbereich ist der Traum, in dem sich ihm das Andere in Gestalt eines tanzenden Dichterfürsten offenbart. Dieser Traum wiederum verweist mit dem zuckenden Frauenbein, das Goethe dem Protagonisten in einer kleinen Schatulle darreicht, auf das weibliche Andere des fremden Mädchens, aber auch auf das zuckende Leben der Tanzlokale und mondänen Amüsements, in die es Haller nach und nach einführt. Gemeinsam mit der jungen Dame entdeckt er Facetten des Daseins, die ihm bislang nicht nur um ihn her, sondern vor allem an sich selbst verborgen geblieben waren. In dieser Hinsicht lässt sich die Begegnung mit dem fremden Mädchen auch als Erfahrung des Anderen im Selbst lesen. Nicht zuletzt tritt in diesem Verhältnis des Selbst zu sich selbst als einem bzw. einer Anderen auch das Gewissen zutage.

Um diese These zu erläutern, muss auf einen Text zurückgegriffen werden, den Hesse wenige Monate vor Beginn der Niederschrift des *Steppenwolf* verfasste. Es handelt sich um seinen Aufsatz *Über Dostojewski*, in dem er das Gewissen als „Fähigkeit des Menschen, sich Gott gegenüberzustellen“ beschreibt.[214] Nun ist zwar Goethe, dem Haller im Traum gegenübersteht, nicht Gott, doch figuriert er als verborgene Präsenz des göttlichen Anderen im Selbst des Protagonisten. Die Figur aber, die ihn in Beziehung zu dieser Andersheit führt, ist das fremde Mädchen. Es erhält dieselbe Funktion, die Hesse in seinem Aufsatz dem Gewissen zuschreibt: „Es zeigt noch im tiefsten Elend, in der letzten Verirrtheit immerzu einen schmalen Weg offen, nicht in die todgeweihte Welt zurück, sondern über sie hinaus, zu Gott.“[215] Auffallend ist, dass das reflektierende Erzähler-Ich für die Beschreibung des Mädchens im Folgenden ganz ähnliche Attribute verwendet wie Hesse für das Gewissen. Vor allem die im Dostojewski-Aufsatz gebrauchte Metapher des Weges wird wieder aufgegriffen (vgl. „Plötzlich eine Türe offen, durch die das Leben zu mir hereinkam!“ bzw. „Sie war die Erlösung, der Weg ins Freie.“).[216] Auf diese Weise schildert der Text das Phänomen des Gewissens als Ver-

[213] Vgl. Zitat zu Anm. 80.
[214] Vgl. *Über Dostojewski* (*Vossische Zeitung*, 22.03.1925). – SW Bd. 18, S. 477-480. Nachweis S. 479.
[215] Ebd.
[216] *Der Steppenwolf*, S. 100 und 103.

hältnis des Selbst zu sich selbst. Dessen verborgene, aber keineswegs verlorene „Fähigkeit des Menschen, sich Gott gegenüberzustellen“ wird nun im Umgang mit der Andersheit des fremden Mädchens von Haller nach und nach entdeckt.

Dass er darin in erster Linie die Andersheit seiner eigenen Person entdeckt, zeigt das folgende Gespräch während ihres Rendezvous' im „Alten Franziskaner“. Ein erster Schritt in dieses persönliche Neuland ist für Haller das Erraten des Namens des fremden Mädchens. Da es ihn an seinen Jugendfreund Hermann erinnert und (wie er richtig vermutet) Hermine heißt, liegt der Schluss nahe, dass dem Protagonisten hier in Gestalt der Freundin das ihm bislang unbekannte Andere seiner selbst gegenübertritt, wie es bereits in früheren Werken z.B. in der Konstellation von Hans Giebenrath/Hermann Heilner oder Emil Sinclair/Max Demian der Fall war. Die Erkenntnis der Teilhaftigkeit des Anderen am Eigenen wird im folgenden Dialog dann mit der Metapher des Blicks in den Spiegel beschrieben:

> „Wie hast du das gemacht, daß du plötzlich wie ein Knabe aussahest und daß ich deinen Namen erraten konnte?“ – „O, das hast alles du selber gemacht. Begreifst du das nicht, du gelehrter Herr: daß ich dir darum gefalle und für dich wichtig bin, weil ich wie eine Art Spiegel für dich bin, weil in mir innen etwas ist, was dir Antwort gibt und dich versteht? Eigentlich sollten alle Menschen füreinander solche Spiegel sein und einander so antworten und entsprechen, aber solche Käuze wie du sind eben wunderlich und verlaufen sich leicht in eine Verzauberung, daß sie in den Augen andrer Menschen nichts mehr sehen und lesen können, daß es sie nichts mehr angeht. Und wenn dann so ein Kauz plötzlich doch wieder ein Gesicht findet, das ihn wirklich anschaut, in dem er etwas wie Antwort und Verwandtschaft spürt, ja, dann hat er natürlich eine Freude.“ – „Du weißt alles, Hermine“, rief ich erstaunt. „Es ist genau so, wie du sagst. Und doch bist du so ganz und gar anders als ich! Du bist ja mein Gegenteil; du hast alles, was mir fehlt.“ – „So kommt es dir vor“, sagte sie lakonisch, „und das ist gut.“[217]

Mit dem letzten Satz nimmt der Dialog eine Wendung, die die zentrale Bedeutung der Spiegelmetaphorik für das Erzählen der Handlung bis zu Hallers Eintritt ins magische Theater hervorhebt. In den Gesprächen mit Hermine tritt der Protagonist in Unterredung mit sich selbst bzw. dem/der ihm innewohnenden Anderen. Die wechselseitige direkte Rede substituiert auf diese Weise die Doppelstimmigkeit erlebter Rede, wie sie Hesse vor allem in *Siddhartha* zur Kennzeichnung der Ununterscheidbarkeit von personaler und auktorialer Erzählperspektive verwendete. Hier fällt nun auf, dass Hermine mit Attributen des Auktorialen konnotiert wird („Du weißt alles, Hermine“). Einige Seiten später, unmittelbar vor dem letzten grossen Rendezvous des Maskenballs, sind ihre Gedanken auch dem Protagonisten nicht mehr fremd bzw. er erkennt in ihnen seine eigenen. Solange er aber unter dem Gesetz des Spiegels steht, ist er gezwungen, in seinem Anblick auch das Andere zu erkennen, das ihm in Gestalt

[217] *Der Steppenwolf*, S. 106.

Hermines immer offenkundiger wird. Die Freundin wird zudem als Personifikation seiner bislang verborgenen inneren Stimme identifizierbar, indem sie Haller mehrere „Befehle“ (wie z.B. gemeinsame Tanzstunden) aufträgt. Aber auch dabei bleibt sie dunkel und geheimnisvoll. Ihr letzter Befehl an Haller lautet, sie zu töten, sobald er sich in sie verliebt hat.

Mit der Rätselhaftigkeit dieser Aussage schildert der Text ein Paradox, das selbst am Ende des Romans in seiner Widersprüchlichkeit befangen bleibt. Wie in der Geschichte von Abraham und Isaak wird auch hier nicht erkennbar, warum der geliebte Mensch getötet werden soll. Versteht man Hermines Weisung wörtlich – so wie es Haller am Ende tut – könnte immerhin von einer Prüfung des Protagonisten die Rede sein. Trotz ihrer gewissenhaften Erfüllung besteht er sie aber vor dem Gericht der Unsterblichen nicht. Führt ihn also das Gewissen in die Irre? Versucht Hermine, ihn vom Falschen zu überzeugen? Dieser Schluss wäre nur dann richtig, wenn man die Möglichkeit bildlichen Sprechens verneint. Allein die Art und Weise, wie Hermine ihren letzten Befehl ausspricht, macht jedoch ihre Verknüpfung mit dem Bereich des Unbekannten und Unverstandenen deutlich. Mitten im heitersten Gespräch richtet sie ihre Worte wie durch eine „schwere Wolke von Ernst“ überschattet „mit ganz kalter Stimme“ an Haller. Als sie den Tötungsbefehl schließlich ausspricht, wird sie „plötzlich noch finsterer“.[218] Das Bild von Finsternis und Kälte verweist aber auf den Schatten, den Haller auf Hermines Brust entdeckt, als er sie schließlich getötet hat. Er steht für alles, was er an ihr nicht begreifen konnte, was ihm an ihr fremd blieb und ihn letztlich daran hinderte, mit ihr identisch zu sein. Ihr letzter Befehl ist also eher metaphorischer Ausdruck für die Überwindung von Hallers Dezentriertheit als wörtlich zu verstehende Aufforderung.

Für diese These spricht, dass alle anderen Befehle von Hermine ohne den Anflug eines „Schattens“ ausgesprochen werden und direkt wörtlich zu nehmen sind. Dazu gehört neben dem Kauf eines Grammophons und gemeinsamen Tanzstunden auch die Anweisung, während eines Balls eine hübsche Dame zum Foxtrott aufzufordern. Hallers Angst, dabei ausgelacht zu werden, verweist bereits auf seine Bestrafung durch das Gelächter der Unsterblichen nach dem Mord an Hermine. Eine ähnliche narzisstische Kränkung scheint auch die „geistige Freundschaftseifersucht“[219] zu sein, die er gegenüber Pablo empfindet, als dieser ihm während des Balls zum ersten Mal vorgestellt wird. Er teilt modebewusstes Auftreten und kindliche Lebensfreude mit Hermine. Beides Eigenschaften, die Haller fremd sind. In dieser Fremdheit offenbart sich jedoch auch ein Teil des Anderen, das ihm bislang an sich selbst verborgen geblieben war. Wie sich später herausstellt, ist jener Pablo zudem eine Maskierung Mozarts und damit Teil der Gemeinschaft der Unsterblichen. Diesen ist nicht nur eigen, dass sie Zeit

[218] *Der Steppenwolf*, S. 106 f.
[219] *Der Steppenwolf*, S. 118.

und Vergänglichkeit, sondern auch die Fixierung auf eine bestimmte personale Identität überwunden haben. Haller scheint dies zu ahnen, wenn er zu Hermine sagt:

> Der Teufel ist der Geist, und seine unglücklichen Kinder sind wir. Wir sind aus der Natur herausgefallen und hängen im Leeren. Aber nun fällt mir etwas ein: in dem Steppenwolftraktat, von dem ich dir erzählt habe, steht etwas darüber, daß es nur eine Einbildung von Harry sei, wenn er glaubt, eine oder zwei Seelen zu haben, aus einer oder zwei Persönlichkeiten zu bestehen. Jeder Mensch bestehe aus zehn, aus hundert, aus tausend Seelen.[220]

Indem hier der Teufel als Geist beschrieben wird, der den Menschen von der Natur und damit von der Einheit mit sich selbst trennt, trifft Haller eine Aussage, die den weiteren Verlauf der Handlung vorzeichnet. Als Möglichkeit zur Überwindung der Trennung wird nun nämlich der bewusste Verzicht auf die Sicht der eigenen Person als Einheit gesehen, da sie als Reduktion auf ein bestimmtes Schema auch den Kern jeder Persönlichkeitsspaltung birgt. Durch diesen Verzicht meint Haller, nicht nur dem Korsett seines bürgerlichen Ich und den damit verbundenen Wertvorstellungen mitsamt ihren Widersprüchen zu entkommen, sondern gleichzeitig eine neue Einheit mit einer überpersönlichen Ordnung zu finden. Als Repräsentanten dieser Ordnung treten die von ihrer personalen Fixierung befreiten Unsterblichen auf. Haller bemerkt aber allmählich auch an sich selbst Anzeichen „der fortschreitenden Zerstörung dessen, was ich früher meine Persönlichkeit genannt hatte“[221] – und bringt damit unmittelbar die Äußerungen seines bürgerlichen Gewissens in Zusammenhang. Bezeichnend ist, dass er dabei von sich in der Er-Form erzählt:

> Er war […] ein Gegner der Macht und Ausbeutung, aber er hatte auf der Bank mehrere Wertpapiere von industriellen Unternehmen liegen, deren Zinsen er ohne alle Gewissensbisse verzehrte. Und so stand es mit allem. Harry Haller hatte sich zwar wundervoll als Idealist und Weltverächter, als wehmütiger Einsiedler und als grollender Prophet verkleidet, im Grunde aber war er ein Bourgeois, fand ein Leben wie das Hermines verwerflich, ärgerte sich über die im Restaurant vertanen Nächte, über die ebendort vergeudeten Taler, hatte ein schlechtes Gewissen und sehnte sich keineswegs nach seiner Befreiung und Vollendung, sondern […] im Gegenteil heftig zurück in die bequemen Zeiten, als seine geistigen Spielereien ihm noch Spaß gemacht und Ruhm eingebracht hatten.[222]

Solange er also in der bürgerlichen Ordnung heimisch ist, macht ihm sein Gewissen keine Beschwerden. Sobald er aber mit der mondänen Welt Hermines in Berührung kommt, äußert sich diese Abweichung von seiner biederen Existenz als schlechtes Gewissen und

[220] *Der Steppenwolf*, S. 122.
[221] *Der Steppenwolf*, S. 125.
[222] *Der Steppenwolf*, S. 125.

mahnt ihn zur Rückkehr in die vertraute Umgebung seiner bürgerlich-situierten Herkunft. Dem schlechten Gewissen des Bürgers steht nun jedoch eine andere Kraft entgegen, die im *Tractat* als Gottbesessenheit bezeichnet wird und sich im Aufleuchten der goldenen Spur und leibhaftig in der Gestalt Hermines offenbart. Mit ihr begegnet Haller der Repräsentantin einer anderen, mit bürgerlichen Maßstäben nicht zu ermittelnden Ordnung, die auch in ihm selbst angelegt ist. Indirekt tritt sie ebenfalls als Gewissen in Erscheinung wie sich am Beispiel der „Wertpapiere von industriellen Unternehmen" zeigt. Nach seiner bürgerlichen Vorstellung beschert das Spekulieren in Aktien Haller nämlich keinerlei „Gewissensbisse". Er könnte sich also in der vom *Tractat* zitierten „Gewissensruhe" des Bürgers behaglich einrichten, wenn da nicht jene zweite Stimme wäre, die ihn nun an die unliebsamen Nebenwirkungen dieser Art des Gelderwerbs erinnert.

Auch jene zweite Stimme lässt sich als schlechtes Gewissen identifizieren, indem sie seine Dezentriertheit von einer höheren Ordnung deutlich macht. Nicht zuletzt deshalb ist unter Hermines Befehl, sie zu töten, auch eine metaphorische Anspielung zu verstehen, da ihm Hallers Wunsch nach Überwindung dieser Dezentriertheit entspricht. Diesem Wunsch zu genügen bedeutet nämlich, dass er die Andersheit seiner Freundin in die Vorstellung seiner eigenen Selbstheit integriert. Damit wäre Hermines Tod nicht der Vernichtung ihrer Person gleichzusetzen, sondern einer Auflösung der Mittelbarkeit, welche Hallers Verhältnis zu ihr als Repräsentantin einer höheren Ordnung kennzeichnet. Bekundungen von deren Existenz vermittelt Hermine vor allem in Form ihrer Stimme, macht damit jedoch auch deutlich, dass Haller viele Bereiche daran noch fremd sind. Insofern strebt auch er nach „Gewissensruhe" jedoch nicht des Bürgers, sondern des „Gottbesessenen", um in Übereinstimmung mit der durch Hermine bzw. sein Gewissen bekundeten Ordnung leben zu können. Die Konsequenz wäre jedoch der „Tod" seiner Freundin im metaphorischen Sinn, nämlich der Verlust ihrer Rolle als Mittlerin zur Andersheit in Hallers Selbst. Denn sobald die Identität des Selbst mit sich selbst erreicht ist, bedarf es der Vermittlung des Gewissens nicht mehr.

Vorerst kann aber von einer solchen Identität keine Rede sein. Haller ist dafür noch zu sehr in den Vorstellungen seiner bürgerlichen Existenz befangen. Deren Ordnungsmuster lassen keine Kongruenz mit der durch Hermine repräsentierten göttlichen Ordnung zu. Sein bürgerliches Gewissen konkurriert mit dem Gewissen des Gottbesessenen. Wieder kommt es zum inneren Theater, vergleichbar dem Konflikt zwischen Kreons Loyalität zum weltlichen Gesetz und Antigones Verpflichtung gegenüber den Gesetzen der Götter. Vergleichbar aber

auch dem Bruch zwischen „Normbereich“ und „emotionaler Komponente“ des Gewissens.[223] Dieser Bruch äußert sich im Roman wie folgt:

> Pfui Teufel, er war zum Erbrechen, dieser Herr Haller! Und dennoch klammerte ich mich an ihn oder an seine schon sich auflösende Larve, an sein Kokettieren mit dem Geistigen, an seine Bürgerfurcht vor dem Ungeordneten und Zufälligen (wozu auch der Tod gehörte) und verglich den werdenden neuen Harry, diesen etwas schüchternen und komischen Dilettanten der Tanzsäle, höhnisch und voll Neid mit jenem einstigen, verlogen-idealen Harrybild, an welchem er inzwischen alle fatalen Züge entdeckt hatte, die ihn damals an des Professors Goethe-Radierung so sehr gestört hatten.[224]

Der Vergleich mit dem auf ein bürgerliches Format zurechtgestutzten Goethe-Bild dient hier als Beispiel für die Verknappungen und Anpassungen, die Haller seiner Sehnsucht nach Heimat im Bürgerlichen zollt. Ihnen steht die Erweiterung seines Selbstbilds gegenüber, die sich im Zeichen des „neuen Harry“ an Hermines Offenbarungen des in ihm selbst verborgenen Anderen orientiert. Dieser Orientierung entspricht das von bürgerlichen Ordnungsvorstellungen freie Gewissen des Protagonisten. Es liegt im Widerstreit zu seinem dem Bürgertum verpflichteten Gewissen, das den „alten Harry“ auszeichnet. Die Gestaltung dieses Widerstreits schildert der Text wie folgt:

> In manchen Augenblicken war Altes und Neues […] ganz wunderlich durcheinander gemischt. […] Der alte Harry und der neue lebten bald im bittern Streit, bald im Frieden miteinander. […] Oft aber schlug Leid und Glück in einer Welle über mir zusammen. Ein solcher Augenblick war der, in dem ich wenige Tage nach meinem ersten öffentlichen Tanzversuch am Abend mein Schlafzimmer betrat und zu meinem namenlosen Erstaunen, Befremden, Schreck und Entzücken die schöne Maria in meinem Bett liegen fand.[225]

Bei Maria handelt es sich um jene hübsche junge Dame, die Haller auf Geheiß Hermines zum Foxtrott aufgefordert hatte. Den Schilderungen seiner Erlebnisse in der nun folgenden Liebesnacht geht die bereits erwähnte Reflexion über Musik voraus, die seine Sprachskepsis zum Ausdruck bringt.[226] Was er bei Maria erlebt, nimmt der Protagonist dann auch hauptsächlich in Bildern wahr:

> Jetzt, vom Eros zauberhaft erschlossen, sprang die Quelle der Bilder tief und reich, und für Augenblicke stand das Herz mir still vor Entzücken und vor Trauer darüber, wie reich der Bildersaal meines Lebens, wie voll hoher ewiger Sterne und Sternbilder die Seele des armen Steppenwolfes gewesen sei. […] Meine Seele atmete wieder,

[223] Vgl. die Ausführungen in Kap 2.1, S. 63.
[224] *Der Steppenwolf*, S. 125 f.
[225] *Der Steppenwolf*, S. 129.
[226] Vgl. Zitat zu Anm. 61.

> mein Auge sah wieder, und für Augenblicke ahnte ich glühend, daß ich nur die zerstreute Bilderwelt zusammenzuraffen, daß ich nur mein Harry Hallersches Steppenwolfleben als Ganzes zum Bilde zu erheben brauche, um selber in die Welt der Bilder einzugehen und unsterblich zu sein.[227]

Mit dem letzten Satz betont Haller nicht nur die Notwendigkeit, sein Selbstbild um die Schattierungen der in ihm angelegten Andersheit zu erweitern, sondern beschreibt auch die Art und Weise dieser Erweiterung als bildlich. Das erinnert einerseits an die Worte des Herausgebers von Hallers *Aufzeichnungen* als eines fiktiven Ausdrucksversuchs seiner seelischen Erlebnisse,[228] aber auch an Hesses Verschwinden im selbstgemalten Schlussbild seines *Kurzgefaßten Lebenslaufs.*[229] Andererseits weist es bereits auf die Funktion des magischen Theaters voraus, die eben darin besteht, dem Protagonisten die Imaginationen seines erweiterten Selbstbilds in fiktiver Gestalt vor Augen zu führen. Hier wird auch der Zusammenhang mit den Unsterblichen erkennbar: „unsterblich zu sein", wie es Haller formuliert, bedeutet in erster Linie, die Fixierung auf die eigene personale Identität aufzugeben und sich fiktiven Selbstentwürfen zu widmen, welche die Erfahrung der Ich-Spaltung in einer überpersönlichen Einheit aufheben. Diese Einheit entspricht im Wesentlichen dem, was Paul Ricoeur als narrative Identität bezeichnet. Sie erlaubt dem Protagonisten mit dem Eintritt ins magische Theater wie Mozart in verschiedene Maskierungen und Rollen zu schlüpfen.[230]

Und noch ein weiterer Aspekt der Unsterblichkeit – die Unabhängigkeit von der Zeit – kennzeichnet das Verhältnis von personaler und narrativer Identität im Roman. Im magischen Theater scheint der Protagonist sich alle Zeitläufte seines Lebens nach Belieben neu vergegenwärtigen zu können. Außerdem ist es Pablo, die Maske des unsterblichen Mozart, der ihn dort einführt. Mozart aber wird zugeschrieben, sich jenseits der auf seine Lebenszeit begrenzten personalen Identität in verschiedenen anderen Identitäten frei durch alle Zeiten zu bewegen.[231] Dieser Vorstellung liegt der Gedanke zugrunde, den Hesse bereits in *Siddhartha* seinen Protagonisten gleichnishaft mithilfe eines Steins äußern lässt: dass nämlich jede Erscheinung einer bestimmten Existenz in der Zeit bereits alle ihr möglichen anderen Erscheinungen in sich birgt.[232] Im *Steppenwolf* legt Hermine dem Protagonisten diesen Gedanken am Vorabend des großen Maskenballs nahe. In einem langen Gespräch führt sie aus, was für sie „Ewigkeit" bedeutet und trifft mit ihrer Vorstellung einer mit der zeitlichen identischen, jedoch verbor-

[227] *Der Steppenwolf*, S. 134 f.
[228] Vgl. Zitat zu Anm. 152.
[229] Vgl. die Ausführungen auf S. 329.
[230] Man könnte sie daher auch in Anlehnung an die Ausführungen über das Drama im *Tractat* als dramatische Identität bezeichnen. Da sie jedoch von Haller in den *Aufzeichnungen* erzählt wird, ist hier der Begriff der narrativen Identität angebracht.
[231] Vgl. auch das Gedicht *Die Unsterblichen. – Der Steppenwolf*, S. 148.
[232] Vgl. *Siddhartha*, S. 467 f.

genen Existenz „jenseits der Zeit und des Scheins“ den Kern dessen, was für Haller die Unsterblichen bzw. für sie die Heiligen ausmacht.[233] Dass auch dieser Gedanke für den Protagonisten im Lauf der Zeiten seine eigene Existenz in jeweils wechselnder Gestalt führt, unterstreicht indirekt seine Verwandtschaft mit dem Gleichnis Siddharthas:

> Dies alles waren, so schien mir, vielleicht nicht ihre eigenen Gedanken, sondern die meinigen, die die Hellsichtige gelesen und eingeatmet hatte und die sie mir wiedergab, so daß sie nun Gestalt hatten und neu vor mir standen. Daß sie den Gedanken der Ewigkeit ausgesprochen hatte, besonders dafür war ich ihr in jener Stunde tief dankbar. Ich brauchte ihn, ich konnte ohne ihn nicht leben und auch nicht sterben.[234]

Vor allem wird in diesen Zeilen aber deutlich, dass sich Haller und Hermine nun soweit angenähert haben, dass neben dem Bild ihrer äußeren Erscheinung kaum noch Unterschiede bestehen. Es ist dem Protagonisten gelungen, sich der in ihm als Vorstellung einer möglichen weiteren Identität angelegten Andersheit soweit anzugleichen, dass er seine bisherige personale – und das heißt im Roman vor allem: bürgerliche – Identität abstreifen kann. Er ist bereit für das magische Theater. Als er jedoch am kommenden Abend zum großen Maskenball aufbricht, zieht es ihn erst noch einmal in den „Stahlhelm“ – Schauplatz seiner früheren Fluchtversuche vor dem Zwiespalt mit sich selbst – und in ein Kino. Dass dort gerade die Exodus-Geschichte gezeigt wird, ist wohl nicht nur erneute Bekräftigung von Hermines und Hallers gemeinsamem Bedauern der Unzulänglichkeiten von Heiligenbildern, sondern auch Hinweis auf die kommende Bilderflut des magischen Theaters und die anschließende „Hinrichtung“ des Protagonisten. Indem er sich nämlich wünscht, lieber tot zu sein, als weiterhin die „Schweinerei“ der Darstellung einer Heilsgeschichte auf Leinwand ertragen zu müssen, wird er sich der Unentrinnbarkeit seines „Schein- und Halbundhalbtodes“ bewusst.[235] Ob damit auch sein leiblicher Tod verbunden ist, lässt der Text offen. Fest steht aber, dass ihm im magischen Theater keine Erlösung von der Welt des Scheins zuteil werden wird.

Vielleicht aber eine weitere Annäherung an das „Reich des Echten“, wie es Hermine ausdrücken würde.[236] Da sie Haller zum großen Maskenball in die „Globussäle“ einlädt, deutet vieles darauf hin, dass ihm hier zumindest die Möglichkeit eröffnet werden soll, die „*ganze Welt in [s]eine schmerzlich erweiterte Seele*“ aufzunehmen, wie es die Worte des *Tractats* nahe legen.[237] Anfangs ist er noch schüchtern und verfällt in seinen alten Selbsthass, als er ausgerechnet von einem kleinen maskierten Teufel die Einladung zum magischen Theater

[233] *Der Steppenwolf*, S. 146.
[234] *Der Steppenwolf*, S. 146 f.
[235] *Der Steppenwolf*, S. 154.
[236] *Der Steppenwolf*, S. 145.
[237] *Der Steppenwolf*, S. 66. – Hervorhebungen im Original.

erhält. Dass ihm der Geist des Zwiespalts behilflich ist, dort Zugang zu erhalten, verrät, dass ihn in dem geheimnisvollen Kabinett die Erweiterung der Zwiespältigkeit zur Vielspältigkeit seiner Identität erwartet. Auch hierin trifft die Handlung mit Aussagen des *Tractats* überein.[238] Haller eilt in den Tanzsaal namens „Hölle", in dem nach Auskunft des kleinen Teufels Hermine auf ihn wartet. Dort ist ein rauschendes Fest im Gange, bei dem er zum ersten Mal in seinem Leben die Ekstase des Tanzes kennen lernt als mystisches Gefühl der Einheit mit allen anderen Tänzerinnen und Tänzern. Die Gesamtheit aller ihn umgebenden Frauen überträgt Haller auf Hermine, zu der er nun in Liebe entflammt ist:

> sie wußte, daß sie nichts mehr zu tun brauche, um mich verliebt zu machen. Ich gehörte ihr. Und sie gab sich hin, im Tanz, im Blick, im Kuß, im Lächeln. Alle Frauen dieser fiebernden Nacht, alle, mit denen ich getanzt, alle, die ich entzündet, alle, die mich entzündet hatten, alle, um die ich geworben, alle, an die ich mich verlangend geschmiegt, alle, denen ich mit Liebessehnsucht nachgeblickt hatte, waren zusammengeschmolzen und eine einzige geworden, die in meinen Armen blühte.[239]

Doch die Erweiterung seiner Seele um die ganze Welt, wie es der *Tractat* vorsieht, findet Haller in Hermines Armen noch nicht. Als das Licht angeht und die Gäste zum Gehen aufgefordert werden, liegt ein „dünner unendlich zarter Schatten" auf ihrer Achsel und Brust, der ihm „allen Reiz, alle Spiele und Möglichkeiten ihres schönen Leibs zusammenzufassen" scheint. Diese letzte Fremdheit, diesen letzten Zwiespalt gilt es nun zu überwinden und das mittelbare, spiegelbildliche Verhältnis zu Hermine aufzulösen (vgl. „Verzaubert blickten wir einander an, blickte meine arme kleine Seele mich an.").[240] Pablo erscheint und bietet Haller an, sich an einer „kleinen Unterhaltung" zu beteiligen, die „nur für Verrückte" gedacht sei.[241] Im Folgenden zeigt sich, dass es dabei um die Überwindung der Verrücktheit bzw. Dezentriertheit von der „anderen Welt" seiner eigenen Seele geht, wie Pablo weiter ausführt:

> Sie wissen ja, wo diese andere Welt verborgen liegt, daß es die Welt Ihrer eigenen Seele ist, die Sie suchen. Nur in Ihrem eigenen Innern lebt jene andre Wirklichkeit, nach der Sie sich sehnen. Ich kann Ihnen nichts geben, was nicht in Ihnen selbst schon existiert, ich kann Ihnen keinen andern Bildersaal öffnen als den Ihrer Seele. Ich kann Ihnen nichts geben, nur die Gelegenheit, den Anstoß, den Schlüssel.[242]

Haller nimmt die Einladung an und Pablo führt ihn und Hermine in die Logengänge des magischen Theaters. Dort erklärt er dem Protagonisten, dass es nun an der Zeit sei, seine

[238] Vgl. Zitate zu Anm. 194.
[239] *Der Steppenwolf*, S. 162.
[240] *Der Steppenwolf*, S. 163.
[241] *Der Steppenwolf*, S. 164.
[242] *Der Steppenwolf*, S. 165.

„sehr geehrte Persönlichkeit freundlichst hier in der Garderobe abzugeben“ – damit meint er eigentlich den „Scheinselbstmord“ anhand eines Taschenspiegels, vor dem Haller sein altes, in Wolf und Mensch gespaltenes Spiegelbild auslacht.[243] Der Taschenspiegel erblindet daraufhin und er sieht sich in einem großen Wandspiegel wieder, d.h. vielmehr sieht er dort seine vielfältigen Persönlichkeitsanteile in allen möglichen Lebensaltern als lauter kleine Hallers wie Perlen von der Schnur seines alten Ich-Korsetts springen und sich in den Logentüren des magischen Theaters verlieren.

Der Protagonist betritt nun das Bilderkabinett seiner eigenen, ihm bislang verborgenen Seelenwelt und imaginativen Selbstentwürfe. Dass er sich dabei auch der Andersheit seiner selbst als Abgrund von Gewalt- und Tötungsphantasien gegenübersieht, wird gleich hinter der ersten Logentür mit der Aufschrift „Hochjagd auf Automobile“ deutlich. Vordergründig als Kampf zwischen Mensch und Maschine getarnt, entpuppt sich die Autojagd als bizarrer Wunschtraum seines *alter ego* Gustav, der an den Missständen der Welt derart leidet, dass er dafür die Menschheit als ganze verantwortlich macht und auslöschen möchte – inklusive sich selbst. Erst als am Ende der wilden Schießerei ein von all dem Morden unbedarfter Spaziergänger auftaucht, kommen Gustav Zweifel an seinem zerstörerischen Plan. Der Fremde, „der noch im Zustand der Unschuld lebte“[244], erinnert ihn offenbar daran, dass die Zukunft der Menschheit doch nicht hoffnungslos verloren sei. Kurz darauf bricht diese Sequenz des magischen Theaters ab.

Der Selbstentwurf als mordender Revoluzzer scheint Haller seinem Ziel, die eigene Dezentriertheit zu überwinden, also nicht näher zu bringen. Offensichtlich muss er noch lernen, wie er mit den Möglichkeiten des Bilderkabinetts umgeht. Statt sie zu zerstören erhält er dann auch eine erste „Anleitung zum Aufbau der Persönlichkeit“ in der gleichnamigen Theaterloge. Von einem Schachspieler, der ihm dafür einige seiner zahlreichen *alter egos* abverlangt, wird er dort in der sogenannten „Aufbaukunst“ unterwiesen:

> Wir zeigen demjenigen, der das Auseinanderfallen seines Ichs erlebt hat, daß er die Stücke jederzeit in beliebiger Ordnung neu zusammenstellen und daß er damit eine unendliche Mannigfaltigkeit des Lebensspieles erzielen kann. Wie der Dichter aus einer Handvoll Figuren ein Drama schafft, so bauen wir aus den Figuren unsres zerlegten Ichs immerzu neue Gruppen, mit neuen Spielen und Spannungen, mit ewig neuen Situationen.[245]

[243] *Der Steppenwolf*, S. 167.
[244] *Der Steppenwolf*, S. 178.
[245] *Der Steppenwolf*, S. 181.

Dem Vergleich von literarischen Figuren mit realen Vorstellungen über die eigene Persönlichkeit entsprechen Hesses eigene Auffassung von Literatur als Korrektiv der Wirklichkeit, wie er sie beispielsweise in seinem *Kurzgefaßten Lebenslauf* beschreibt, aber auch die Worte des *Tractats* über die Möglichkeiten des Dramas „*zur Darstellung des Ichs als einer Vielheit*“.[246]

Dankbar für die Unterweisungen des Schachspielers erreicht Haller die nächste Loge, in der er die „Wunder der Steppenwolfdressur“ erlebt. Statt jedoch in das Schauspiel einzugreifen, wie es ihm nach den Worten des Spielmeisters eigentlich zustünde, zeigt er sich entsetzt von den sich darbietenden Szenen. Zu sehr erinnern sie ihn an seine alte Befangenheit in der Dichotomie von Wolf und Mensch. Als er das Weite sucht, bemerkt er aber, dass ihm die Bilder seiner Seele nun zu Gebote stehen und es an ihm liegt, welche er sehen möchte und welche nicht. Er scheint in der Wahl der Logen nun sicherer und tritt in die Tür mit der Aufschrift „Alle Mädchen sind dein“. Dort holt er jede unerfüllte Liebe nach, die ihm in seiner Vergangenheit das Herz schwer gemacht hatte. Aber auch die erfüllten Beziehungen leben erneut auf, bis schließlich Hallers gegenwärtige Liebe wie ihr krönender Abschluss erscheint:

> Als letzte Figur in meiner tausendgestaltigen Mythologie, als letzter Name in der unendlichen Reihe tauchte sie auf, Hermine, und zugleich kehrte mir das Bewußtsein wieder und machte dem Liebesmärchen ein Ende, denn ihr wollte ich nicht in der Dämmerung eines Zauberspiegels begegnen, ihr gehörte nicht nur jene eine Figur meines Schachspiels, ihr gehörte der ganze Harry. Oh, ich würde nun mein Figurenspiel so umbauen, daß alles sich auf sie bezog und zur Erfüllung führte.[247]

Allerdings erschrickt er unversehens beim Gedanken an Hermines letzten Befehl, als vor ihm eine Tür mit der Aufschrift „Wie man durch Liebe tötet“ erscheint. Hindurchzugehen, wie es dem Wunsch seiner Freundin entspräche, wagt Haller nicht und verfällt in den alten Zwiespalt. Nun erscheint auf einmal Mozart in leibhaftiger Gestalt und führt ihn unter schallendem Gelächter in das Innere des Theaters. Anstatt eines abgegrenzten Raumes für Ich-Projektionen und Selbstentwürfe klafft dort nun jedoch unendliche Finsternis. Dazu erklingt der letzte Akt aus *Don Giovanni* (1787) und es hat den Anschein, als spiele die ganze Szene in der Loge „Verwandlung von Zeit in Raum durch die Musik“, da die Bühne als Weltall erscheint und so eine bildliche Vorstellung von Unendlichkeit vermittelt. Doch bald füllt sich der Theaterraum mit Nebel, Wasser, Land und Menschen. Johannes Brahms und Richard Wagner ziehen jeweils mit einem riesigen Tross von Musikern durch eine weite Wüstenlandschaft. Sie müssen, wie Mozart erklärt, auf diese Weise für ihre Musik und den Musikge-

[246] Vgl. Zitat zu Anm. 95.
[247] *Der Steppenwolf*, S. 190.

schmack ihrer Zeit büßen, denn „nach göttlichem Urteil“ sind sie daran gescheitert, die Zeit in Raum zu verwandeln und bleiben vorerst aus der ewigen Welt der Unsterblichen ausgeschlossen.[248] Diese Aussage überträgt Haller aber auf sich selbst und sein eigenes Werk als Schriftsteller. Aus Wut und Verzweiflung über seine Situation packt er Mozart am Zopf und wird von ihm in eisige Höhen gewirbelt.

Mit diesem Bild zeichnet sich eine Wende in der Dramaturgie des magischen Theaters ab. Der Humor, mit dem Haller anfangs noch sein kleines Taschenspiegelbild ausgelacht hatte, weicht abgründiger Tragik, als er sich nun wieder vor einem Spiegel gegenübersteht. Der Geist des Zwiespalts ist abermals am Werk: „Pfui Teufel, wie schmeckte das Leben bitter! Ich spuckte den Harry im Spiegel an, ich trat mit dem Fuß gegen ihn und trat ihn in Scherben.“[249] Kein erlösendes Gelächter befreit ihn mehr von seiner Entzweiung mit sich selbst. Als er kurz darauf Hermine mit Pablo in schlafender Umarmung findet, weiß er sich in seiner Verzweiflung nicht anders zu helfen, als den Befehl seiner Freundin in die Tat umzusetzen und ihr sein Messer in die Brust zu stechen. Dabei wird deutlich, dass Hermines Forderung auf keinen Fall wörtlich gemeint war, da sie Haller wie über ein Missverständnis „tief verwundert“ anblickt.[250] In seiner Handlung liegt, auch wenn es sich dabei im übertragenen Sinn um einen Selbst-Mord handelt, tatsächlich kein Akt der Befreiung von seinem abschlägigen Verhältnis zur Welt. Vielmehr ist Haller gleich Dostojewskis *raskolniki* oder seinem *alter ego* Gustav nun wieder dem Selbsthass erlegen und weiß keinen anderen Ausweg, als sich ebenfalls auszulöschen, um endlich Ruhe zu finden.

Kurz nach der Tat wird auch wieder der feine Schatten auf Hermines Achsel und Brust sichtbar. Es ist dem Protagonisten also nicht gelungen, die Andersheit ihrer Erscheinung vollständig in sein eigenes Selbstbild zu integrieren. Damit bleibt er auch von der Möglichkeit eines harmonischen Verhältnisses zur Welt ausgeschlossen. Zumindest vorläufig. Denn die ersten Anzeichen eines erneuten Anlaufs gegen seine Dezentriertheit werden bereits in der Beschreibung der toten Hermine sichtbar: „Schaudernd starrte ich auf die steingewordene Stirn, auf die starre Locke, auf den bleichkühlen Schimmer der Ohrmuschel. Die Kälte, die von ihnen ausströmte, war tödlich und war dennoch schön: sie klang, sie schwang wunderbar, sie war Musik!“[251] Auch in *Demian* sieht der Protagonist seinen Freund versteinern und bemerkt kurz darauf: „Es gibt viele Wege, auf denen der Gott uns einsam machen und zu uns selber führen kann.“[252] Nicht zuletzt ist es jedoch die Musik, die Sinclair wie Haller die verborgene

[248] *Der Steppenwolf*, S. 193.
[249] *Der Steppenwolf*, S. 195.
[250] *Der Steppenwolf*, S. 196.
[251] *Der Steppenwolf*, S. 197.
[252] *Demian*, S. 293.

Anwesenheit einer höheren Ordnung spüren lässt – auch wenn sie mit Worten unaussprechlich und mit Händen nicht zu greifen ist.

Eine Vorstellung von ihrer Gegenwart vermittelt die folgende Szene des magischen Theaters: als Mozart mithilfe eines Radios ein *Concerto grosso* von Händel vorspielt, reagiert Haller zunächst angewidert von den krächzenden Geräuschen, die ihm aus dem Apparat entgegenschallen. Von den vielen Misstönen und Störquellen unbeeindruckt erwidert Mozart:

> Hören Sie gut zu, Männlein, es tut Ihnen not! Also, Ohren auf! So. Und nun hören Sie ja nicht bloß einen durch das Radio vergewaltigten Händel, der dennoch auch in dieser scheußlichsten Erscheinungsform noch göttlich ist – Sie hören und sehen, Wertester, zugleich ein vortreffliches Gleichnis alles Lebens. Wenn Sie dem Radio zuhören, so hören Sie den Urkampf zwischen Idee und Erscheinung, zwischen Ewigkeit und Zeit, zwischen Göttlichem und Menschlichem.[253]

Diese These illustriert Mozart mit einigen Beispielen, die auf ein Gleichnis hinauslaufen: wie das Radio „diese Musik ihrer sinnlichen Schönheit beraubt, sie verdirbt, verkratzt und verschleimt und dennoch ihren Geist nicht ganz umbringen kann – gerade so schmeißt das Leben, die sogenannte Wirklichkeit, mit dem herrlichen Bilderspiel der Welt um sich“[254] – so versucht er, den Protagonisten darauf aufmerksam zu machen, dass als Antwort auf die Unzulänglichkeiten des Daseins nicht notwendigerweise deren tragisches Hinnehmen verstanden werden muss. Schließlich ist auch in den chaotischsten Erscheinungen des Diesseits immer noch ein Funken der göttlichen Ordnung zu spüren. Mozart weist ihn auf die Möglichkeit des humorvollen Einverständnisses mit der Welt hin. Das geschieht zunächst indirekt, indem er Haller nach dem Sinn für Hermines Tod fragt. Erst jetzt wird diesem bewusst, dass es vielleicht nicht ihr Wunsch, sondern sein eigener war, den er damals aus dem dunkel überschatteten Mund seiner Freundin vernahm. Nun wird deutlich, dass ihre Ermordung der tragische und letztlich zum Scheitern verurteilte Ausdruck von Hallers Verhältnis zur Welt war: Hermines Tod entspricht seinem Wunsch nach Verneinung der Äußerungen des Gewissens, um auf diese Weise „Gewissensruhe“ zu erlangen. Doch seiner Umsetzung in die Tat gleichen die Versuche der *raskolniki* oder Gustavs während der Autojagd. Wider besseres Wissen – denn im magischen Theater ist ihm die virtuelle Realität seiner Umgebung bewusst – verfällt er dem aus Verzweiflung an den Gebrechen der Welt entstandenen Zwiespalt und lässt sein handelndes Ich Dinge tun, die sein reflektierendes Ich nicht gutheißen kann. Erst jetzt wird ihm dieser Zustand klar und er wünscht nichts mehr, als für seine Tat zum Tode verurteilt zu werden.

[253] *Der Steppenwolf*, S. 199.
[254] *Der Steppenwolf*, S. 199.

Um ihm dennoch Humor beizubringen (Pablo bezeichnet das magische Theater als „Schule des Humors“)[255] wird Haller von Mozart schließlich seinem gerechten Urteil zugeführt: „Harrys Hinrichtung“ lautet die letzte der Inschriften des Theaters und der Protagonist findet sich unvermittelt vor einem Tribunal ernst dreinblickender Herren wieder. Diese verkünden Anklage und Urteil:

> Haller hat nicht nur die hohe Kunst beleidigt, indem er unsern schönen Bildersaal mit der sogenannten Wirklichkeit verwechselte und ein gespiegeltes Mädchen mit einem gespiegelten Messer totgestochen hat, er hat sich außerdem unsres Theaters humorloserweise als einer Selbstmordmechanik zu bedienen die Absicht gezeigt. Wir verurteilen infolgedessen den Haller zur Strafe des ewigen Lebens und zum zwölfstündigen Entzug der Eintrittsbewilligung in unser Theater.[256]

Als ob sie ihren eigenen Humor damit unter Beweis stellen wollten, vollstrecken die Herren des Tribunals das Urteil, indem sie Haller kräftig auslachen. Darin ähnelt der Text einem Tagebucheintrag von Kierkegaard, der notiert: „Käme Xtus [= Christus, Anm. d. Verf.] jetzt zur Welt, würde er vielleicht doch nicht totgeschlagen, sondern ausgelacht werden.“[257] Und das Moment der Verurteilung zum „ewigen Leben“ kurz vor der erwarteten Hinrichtung erinnert an das Schlüsselerlebnis der Begnadigung in Gegenwart des Henkers, wie es Dostojewski erfahren hatte. Doch vielleicht wird auch ohne diese Referenzen deutlich, was mit der seltsamen Szene von Hallers Hinrichtung zum Ausdruck gebracht werden soll: dass unter den Vorzeichen bürgerlicher Ordnung nicht die Hingabe an Mord- und Gewaltphantasien, sondern der Humor einen – wenn auch stets nur vorläufigen – Ausweg aus der „Krise der Bejahung“ weist. Das Verhältnis des Selbst zu sich selbst wird nie ganz frei von Spannungen und Komplikationen sein. Um nicht daran zu verzweifeln, dass den Forderungen des Gewissens niemals vollauf entsprochen werden kann, bedarf es bisweilen jener humorvollen Bereitschaft, „*das Gesetz zu achten und doch über ihm zu stehen*“, wie es im *Tractat* heißt.[258]

Haller, der vom schallenden Gelächter seiner Richter noch ganz betäubt neben Mozart zu sich kommt, wird von diesem halb bedauernd halb anerkennend über den Ausgang des Urteils („der Radiomusik des Lebens weiter zuzuhören“) auf die Schulter geklopft.[259] Allerdings bemerkt er kurz darauf: „Es geschähe Ihnen recht, wenn Sie zur schwersten Strafe verurteilt würden.“ Diese bestehe darin, Hermine wieder lebendig zu machen und mit Haller zu

[255] *Der Steppenwolf*, S. 167.
[256] *Der Steppenwolf*, S. 201.
[257] Søren Kierkegaard: *Journale und Aufzeichnungen. Journale NB 6 – NB 10.* (= *Deutsche Søren Kierkegaard Edition*, Bd. 5) Hg. von Markus Kleinert und Gerhard Schreiber. Berlin/Boston: Walter de Gruyter GmbH 2015. S. 199.
[258] Vgl. Zitat zu Anm. 193.
[259] *Der Steppenwolf*, S. 201.

verheiraten. Das weist der Protagonist jedoch entschieden zurück: „Es gäbe ein Unglück."[260] Statt des Humors ist also immer noch die Tragik am Zuge und treibt mit den Figuren in Hallers Innerem ihr ernstes Spiel. Wie der Protagonist seiner Dezentriertheit entkommen will, wenn er nicht lernt, in humorvoller Weise über sich selbst zu lachen, lässt der Text also offen. Auch als Mozart ihn direkt auffordert, doch einfach nur zu leben und zu lachen, verweigert sich Haller. In diesem Moment verwandelt sich der Komponist aber wieder in Pablo, bietet seinem tragischen Freund eine Zigarette an und – obwohl er den „Humor [s]eines kleinen Theaters durchbrochen" habe – jederzeit aufs Neue in das magische Bilderkabinett einzutreten.[261] Dass auch Hermine darin wieder eine Rolle spielen würde, zeigt sich, als Pablo ihren zu einer Spielfigur verkleinerten Körper in seine Westentasche steckt. Das Spiel mit dem Gewissen kann also von Neuem beginnen, das Verhältnis des Selbst zu sich selbst neu gestaltet werden. Unter welchen Vorzeichen das geschehen soll, deutet Haller mit den Worten an: „Einmal würde ich das Figurenspiel besser spielen. Einmal würde ich das Lachen lernen."[262] Der Tragik seiner Haltung gegenüber der Welt könnte also doch noch der Humor folgen. Die *Aufzeichnungen Harry Hallers* waren ein erster Versuch, der narrativen Identität des Protagonisten und seinem Wunsch nach Überwindung der Dezentriertheit von einer höheren Ordnung Ausdruck zu geben. Zwar gibt es keine Fortsetzung des *Steppenwolf*, zumindest nicht in Romanform, doch wird in den weiteren Erzählungen Hesses auf stets neue Weise jene Thematik bearbeitet, die die Anwesenheit des Anderen in den als vertraut erachteten Ordnungsmustern personaler Identität immer wieder spürbar macht. Dieses Andere wird im Roman erst durch die Gegenüberstellung bzw. Spiegelung verschiedener Erzählperspektiven und Textgattungen sichtbar. Die Wolfsmetapher als deren Ursprungsidee entspricht dabei einer Beobachtung, die der Philosoph Mark Rowlands an sich selbst während seines Zusammenlebens mit einem realen Wolf machte: „Der Wolf enthüllt das, was sich in den Geschichten, die wir über uns selbst erzählen, verbirgt – worauf diese Geschichten hinweisen, was sie jedoch nicht aussagen."[263] Die Geschichten vom *Steppenwolf* erzählen indirekt von den Epiphanien, die sich in ihren Zwischenräumen enthüllen.

[260] *Der Steppenwolf*, S. 202.
[261] *Der Steppenwolf*, S. 203.
[262] *Der Steppenwolf*, S. 203.
[263] Mark Rowlands: *Der Philosoph und der Wolf. Was ein wildes Tier uns lehrt.* Berlin: Rogner & Bernhard ²2009. S. 14.

4.4 Die Morgenlandfahrt

„Einmal würde ich das Figurenspiel besser spielen."[1] Diese Worte Harry Hallers scheint sich Hesse in der Schaffensphase nach dem *Steppenwolf* für seine weiteren literarischen Arbeiten selbst zum Vorsatz zu nehmen. Das gilt insbesondere für *Die Morgenlandfahrt* (1931). Dort lässt er nicht nur fiktive Figuren u.a. aus seinen eigenen Werken neben realen Personen auftreten, sondern macht auch die verborgene Einheit von personaler und narrativer Identität als „magische Doppelfigur" von Ich-Erzähler und Leo sichtbar.[2] Die Figur des Ich-Erzählers wird mit dem Kürzel „H. H." benannt und lässt so die Identifikation sowohl mit dem realen Hermann Hesse als auch mit dessen Romanfigur Harry Haller zu. Über die Kongruenz der Initialen hinaus bleibt das Kürzel außerdem offen für die Identifikation mit Figurationen des Anderen. – Für H. H. nehmen sie im Laufe der Handlung immer mehr die Gestalt Leos an, bis er schließlich seine geheime Verbindung mit ihm in der „magischen Doppelfigur" erkennt. Die Artikulation dieser in ihm selbst angelegten Andersheit mit den Worten seiner Erzählung erweist sich als Ausdruck seiner narrativen Identität. Durch das Erzählen befreit sich H. H. von den Schranken des Faktischen und gibt dem Anderen – dem Nicht-Verwirklichten, bisweilen sogar Unmöglichen – seiner „larger identity" Raum für dessen Betrachtung und narrative Bekundung. Das betrifft weniger sein Interagieren mit weiteren Figuren als vielmehr die darin artikulierte Erfahrung der eigenen Andersheit. H.s erzählte Phantasien und Imaginationen – wie auch die Träume und „Reiseziele" der Morgenlandfahrer insgesamt[3] – ließen sich mit Paul Ricoeur als Erfahrung der Passivität gegenüber dieser Andersheit beschreiben. In eigenen Worten formuliert der Ich-Erzähler diese Erfahrung mit dem Satz, „daß die Gestalten aus Dichtungen lebendiger und wirklicher zu sein pflegen als die Gestalten ihrer Dichter."[4] Er sagt dies, während er die „magische Doppelfigur" betrachtet und gibt so zu erkennen, dass es sich auch bei Leo, dem Diener zugleich und Obersten der Morgenlandfahrer, um seine eigene Imagination handelt. Hesse greift also auf die Strategie der doppelten Fiktionalisierung zurück. Noch deutlicher als im *Kurzgefaßten Lebenslauf* oder im magischen Theater kommt nun zum Ausdruck, was bereits im Märchen des *Heinrich von Ofterdingen* das Verhältnis von Schreiber und Fabel[5] kennzeichnet: dass nämlich in H.s Schilderungen seiner Reise ins Morgenland weniger die Beschreibung faktischer Begebenheiten als vielmehr die Fiktionen seiner selbst sowie der damit verbundenen Andersheit etwas über ihren wahren

[1] *Der Steppenwolf*, S. 203.
[2] Vgl. hierzu den Brief an Heinrich Wiegand vom April 1932. – DB Bd. 4, S. 574 f. Nachweis S. 575.
[3] Vgl. *Die Morgenlandfahrt*, S. 538.
[4] *Die Morgenlandfahrt*, S. 591.
[5] Vgl. Novalis: *Heinrich von Ofterdingen*, S. 295 f.

Kern aussagen. Die *Morgenlandfahrt* stellt also eine Reise in die innere Bilderwelt ihres Protagonisten dar, ohne jedoch darüber viele Worte zu verlieren. Hier verfährt der Erzähler ähnlich wie Pablo, der zu Hallers Einführung in das magische Theater sehr explizit erwähnt: „Nur in Ihrem eigenen Innern lebt jene andre Wirklichkeit, nach der Sie sich sehnen. Ich kann Ihnen nichts geben, was nicht in Ihnen selbst schon existiert, ich kann Ihnen keinen andern Bildersaal öffnen als den Ihrer Seele.“[6] Dass sich die Szenerie der *Morgenlandfahrt* ebenso als „Bildersaal“ der Seele erweist, wird implizit anhand der „magischen Doppelfigur“ sichtbar. Sie knüpft an das Figurenspiel an, in dem Haller durch den Schachspielmeister des magischen Theaters unterwiesen wird. Die Doppelfigur ist Sinnbild für das dezentrierte Selbst des Protagonisten, das sich im „Hinüberfließen“[7] der Gestalt H.s in die Gestalt Leos allmählich wieder einem Zustand der Zentriertheit annähert. Was im *Steppenwolf* die Figur der Hermine verkörperte, wird nun durch Leo repräsentiert. Die Formensprache des magischen Theaters ist also auch für Hesses weitere literarische Arbeit produktiv. Seinen Stellenwert unterstreicht er unmittelbar nach Abschluss der *Morgenlandfahrt* mit den Worten, „daß nichts was ich je gesagt habe, mir so wichtig und heilig war wie dies magische Theater, daß es Bild und Hülle sei für das, was mir zutiefst wertvoll und wichtig ist.“[8] Harry Hallers „Figurenspiel“ wird also weiterentwickelt.

Dass die *Morgenlandfahrt* nicht der erste Versuch dazu ist, zeigt sich an der nächsten größeren Erzählung, die Hesse nach Abschluss des *Steppenwolf* in Angriff nimmt: *Narziß und Goldmund* (1930). Bereits der Titel deutet an, dass es sich bei dem Protagonistenpaar um eine „Doppelfigur“ handelt bzw. die figurative Gestaltung seines eigenen inneren Erlebens, das Hesse während der Arbeit an diesem Werk wie folgt beschreibt: „Eine neue Dichtung beginnt für mich in dem Augenblick zu entstehen, wo eine Figur mir sichtbar wird, welche für eine Weile Symbol und Träger meines Erlebens, meiner Gedanken, meiner Probleme werden kann.“[9] Dass er auch für die Konzeption von *Narziß und Goldmund* ein „Figurenspiel“ nach dem Vorbild des magischen Theaters im Sinn hat, zeigt dabei die fast trotzige Bemerkung, „daß ich meine Spiele treiben und meine Figuren gestalten würde, auch wenn aller Verstand, alle Moral und alle Weisheit gegen sie spräche.“[10] Diese Haltung kommt besonders anschaulich in der Gestalt des Goldmund zum Ausdruck. Als Holzbildhauer vermag er aus seinen inneren Dispositionen plastische Figuren zu formen. Trotz seiner hohen Begabung scheitert er

[6] *Der Steppenwolf*, S. 165.
[7] Vgl. *Die Morgenlandfahrt*, S. 590.
[8] Brief an R.B. vom 04.05.1931, in: DB Bd. 4, S. 470-472. Nachweis S. 472. Auffallend ist hierbei auch die synekdochische Umschreibung „das, was mir zutiefst wertvoll und wichtig ist.“ Ähnlich formuliert Hesse das epiphanische Erleben Govindas nach seinem Kuss auf Siddharthas Stirn, „dessen Lächeln ihn an alles erinnerte, […] was jemals in seinem Leben ihm wert und heilig gewesen war.“ – Vgl. die Ausführungen in K. 4.2, S. 292.
[9] *Eine Arbeitsnacht* [2. Dezember 1928] – SW Bd. 12, S. 123-127. Nachweis S. 123.
[10] *Eine Arbeitsnacht*, S. 127.

zuletzt aber an der Realisierung einer Frauenfigur, die Züge seiner früh verstorbenen Mutter tragen soll. Grund der Aporie ihrer Darstellung ist das mit keinem Mittel seiner Kunst zu greifende Geheimnisvolle, das weit über die personifizierte Andersheit der Figuren früherer Werke (etwa Max Demian oder Hermine) hinausgeht. Gegenüber Narziß gesteht er:

> Es ist seit manchen Jahren mein liebster und geheimnisvollster Traum gewesen, eine Figur der Mutter zu machen, sie war mir das heiligste von allen Bildern, immer trug ich es in mir herum, eine Gestalt voll Liebe und voll Geheimnis. Vor kurzem noch wäre es mir ganz unerträglich gewesen zu denken, daß ich sterben könnte, ohne ihre Figur gemacht zu haben; mein Leben wäre mir unnütz erschienen. Und nun sieh, wie wunderlich es mir mit ihr gegangen ist: statt daß meine Hände sie formen und gestalten, ist sie es, die mich formt und gestaltet.[11]

Es war ihm nicht beschieden, ihr jenes „gefährliche, lächelnde Doppelgesicht" zu geben, das seiner Ansicht nach die „echten und unzweifelhaften Künstlerwerke hatten".[12] Anders verhält es sich mit der Gestaltung einer Figur des Jüngers Johannes. Sie gelingt Goldmund vollkommen und wird von Meister Niklaus als Gesellenstück anerkannt. In Gestus und Mimik sind die Züge seines Freundes Narziß eingearbeitet. Als Vorbild für diese Romanfigur vermuten viele Forschungsbeiträge Hesses Freund und ersten Biographen Hugo Ball.[13] Sie stützen sich u.a. auf das Vorwort, das Hesse während der Arbeit an *Narziß und Goldmund* für die Briefausgabe des 1927 verstorbenen Ball schrieb. „Dieser strenge Mönch", heißt es dort, „dieser sich selbst beständig prüfende, sich selbst beständig opfernde Gewissensmensch Ball hatte auch ein Kind in sich, er konnte Trost und Unschuld wieder finden bei Blumen, bei Vogelrufen, beim Kritzeln kleiner skurriler Zeichnungen […]."[14] In dieser Formulierung findet sich möglicherweise eine Erklärung dafür, weshalb Hesse das Vorwort zu seinem eigenen Werk fallen ließ. Ursprünglich sollte *Narziß und Goldmund* nämlich mit folgenden Sätzen eingeleitet werden:

> Wenn in zwei Menschengestalten zwei Urprinzipien, zwei ewige Gegenwelten einander verkörpert begegnen, dann ist ihr Schicksal unentrinnbar: Sie müssen einander anziehen, müssen einer vom andern bezaubert werden, müssen einander erobern, einander erkennen, einander zum Höchsten steigern und einander vernichten. So geschieht es jedes mal, wenn Männliches und Weibliches, wenn Gewissen und Unschuld, wenn

[11] *Narziß und Goldmund*, S. 530 f.
[12] *Narziß und Goldmund*, S. 411.
[13] Vgl. Decker 2012. S. 537; Peter Huber: *„Goldmunds Weg zu den Müttern". Hermann Hesses Erzählung* Narziß und Goldmund *vor dem Hintergrund der Mutterrezeption im frühen 20. Jahrhundert.* In: *Hermann-Hesse-Jahrbuch*, Bd. 9. Hg. von Mauro Ponzi und Michael Limberg. Würzburg: Königshausen & Neumann GmbH 2017. S. 85-120. Nachweis S. 90 f.
[14] *Briefe eines Frühvollendeten*. (Vorwort zu dem von Emmy Ball-Hennings 1929 bei S. Fischer hg. Band *Hugo Ball. Sein Leben in Briefen und Gedichten.* Geschrieben Anfang Oktober 1928. Vorabdruck in *Die Neue Rundschau*, Dezember 1928) – SW Bd. 19, S. 99-107. Nachweis S. 106.

> Geist und Natur einander in reinen Verkörperungen kennen lernen und in die Augen sehen. Und so geschah es auch mit Narziß und Goldmund; dies ist es, was ihre Geschichte seltsam und bedeutsam macht.[15]

Nicht nur wegen der schablonenhaften Gegenüberstellung von Grundtypen dürfte Hesse aber von der Verwendung dieses Vorworts abgesehen haben. Da er im Verlauf der Erzählung ein differenzierteres Bild der beiden Protagonisten zeichnet, das am Ende von „reinen Verkörperungen" denkbar weit entfernt ist,[16] scheint noch ein anderer Grund für die Auslassung im Raum zu stehen: Es ist sicher kein Zufall, dass Hugo Ball von Hesse als „Gewissensmensch" bezeichnet wird, den Kunst und Natur in einen Zustand der „Unschuld" versetzen. Die Parallele zum Gegensatzpaar „Gewissen und Unschuld" im Text des Vorworts ist auffällig. In Zusammenhang mit den Worten über Ball wird nicht nur ihre Indifferenz sichtbar, sondern bezüglich der Verwendung des Terminus „Gewissen" auch eine Verwechslung von Ursache und Wirkung. Denn das Gewissen ist nicht Grund, sondern Folge der Einsicht in die Verantwortlichkeit für eigenes Handeln, also den Verlust kindlicher Unschuld mit dem Einsetzen persönlichen Verantwortungsbewusstseins. „Gewissensmenschen" wie Hugo Ball suchen – ohne den Zustand unschuldigen Kindseins jemals wieder zu erlangen – in Kunst und Natur nach einem Ausgleich für diesen Verlust. Seine eigene Vorstellung eines solchen Ausgleichs schildert Hesse in *Ein Stückchen Theologie* (1932). Dort sieht er den Grund für den Verlust der Unschuld nicht im Gewissen, sondern im „Wissen um Gut und Böse", also im Bewusstsein persönlicher Verantwortlichkeit.[17] Dass das Gewissen lediglich Resultat dieses Bewusstseins ist, bringt Hesse besonders anschaulich in folgenden Versen seines Gedichts *Besinnung* (1933) zum Ausdruck:

> Hold zwar und mütterlich warm umhegt uns Natur,
> Säugt uns Erde, bettet uns Wiege und Grab;
> Doch befriedet Natur uns nicht,
> Ihren Liebeszauber durchbricht
> Des unsterblichen Geistes mahnender Funke
> Väterlich, macht zum Manne das Kind,
> Löscht die Unschuld und weckt uns zu Kampf und Gewissen.[18]

[15] Volker Michels (Hg.): *Narziss und Goldmund. Eine Dokumentation zur Entstehungs- und Wirkungsgeschichte.* Berlin: Suhrkamp Verlag 2015. S. 43.
[16] Vgl. hierzu: „Narziß ist ebenso wenig der reine Geistmensch, wie Goldmund der reine Sinnenmensch – sonst brauchte einer den anderen nicht, sonst schwängen sie nicht beide um eine Mitte und ergänzten sich." – Brief an Christoph Schrempf vom April 1931, in: DB Bd. 4, S. 466-470. Nachweis S. 469 f.
[17] Vgl. SW Bd. 12, S. 152.
[18] SW Bd. 10, S. 325.

Bereits während der Arbeit an *Narziß und Goldmund* dürfte sich Hesse dieser Kausalität bewusst geworden sein und hat wohl u.a. deshalb das geplante Vorwort fallen lassen. Besonders die Entwicklung Goldmunds legt dies nahe. Sein Gewissen regt sich zum ersten Mal, als er sich mit seinen Zimmergenossen aus dem Kloster begibt und unerwartet mit einigen Mädchen zusammentrifft.[19] Narziß, dem er dieses Treffen wie eine schwere Sünde beichtet, erklärt sich das unsanfte Erwachen von Goldmunds Gewissen folgendermaßen: „Es mußte ein Dämon am Werke gewesen sein, ein heimlicher Feind, dem es gelungen war, diesen herrlichen Menschen in sich zu spalten und mit seinen Urtrieben zu entzweien."[20] Nicht nur die Vorstellung des sokratischen *daimonion* wird hier mit der Entstehung des Gewissens verknüpft, sondern auch das Phänomen der inneren Spaltung, welches das Gewissen als Verhältnis des Selbst zu sich selbst kennzeichnet. Im weiteren Verlauf der Handlung wird deutlich, dass diese Spaltung auch Goldmunds Verhältnis zur Welt determiniert. Jahre nach seinem nächtlichen Ausbruch aus dem Kloster, als er sich längst von allen monastischen Gelübden losgesagt und mit mehreren Frauen Ehebruch begangen hat, spürt er: „es war nicht der Ehebruch und die Wollust, wegen der sein Gewissen manchmal unruhig war und Last trug. Es war das Gefühl einer Schuld, die man nicht begangen, sondern schon mit sich zur Welt gebracht hat."[21] Dieses Gefühl wird – wie in *Demian* – mit dem Bild des Risses umschrieben und als Projektion seiner inneren Gespaltenheit nicht nur auf Goldmunds unmittelbare Umgebung, sondern auf seine Vorstellung von Gottes Einrichtung der Welt im Ganzen übertragen: „der Riß ging durch seine Schöpfung".[22] Nur in seltenen Momenten erotischer Sinnlichkeit und in noch selteneren Momenten der Betrachtung eines vollkommenen Kunstwerks scheint es ihm möglich, diesen Riss zu kitten. Dafür müsste er allerdings eines jener „echten und unzweifelhaften Künstlerwerke" schaffen, wie es ihm in Gestalt der geheimnisvollen Mutter immer wieder vorschwebt. Könnte er das Geheimnisvolle an ihr darstellen, hätte er einen Weg gefunden, um die Spaltung mit sich selbst und der Welt zu überwinden. Doch da ihm die Ausführung niemals gelingt, hat er zeitlebens an seinem Zwiespalt – und damit an seinem Gewissen – zu tragen.

Hesses großer Stoff, die Krise der Bejahung, wird in *Narziß und Goldmund* inhaltlich also durch das Gewissen und daran geknüpfte Handlungen der Figuren veranschaulicht, weist gegenüber früheren Werken jedoch einige formale Schwächen auf. So erreicht die Rhythmisierung der Prosa weder die Stringenz des *Siddhartha*, noch das Spiel mit lyrischen Elementen die Gattungsvielfalt des *Steppenwolf*. In Ermangelung eines Vorworts fällt auch der Ge-

[19] Vgl. *Narziß und Goldmund*, S. 287 ff.
[20] *Narziß und Goldmund*, S. 297.
[21] *Narziß und Goldmund*, S. 349.
[22] *Narziß und Goldmund*, S. 476.

stus der indirekten Mitteilung in Aufbau und Struktur hinter *Demian* sowie auf die Rolle eines in seiner Funktion nicht zwingend motivierten allwissenden Erzählers zurück. Zusammenfassend sei Gunnar Deckers Analyse zu *Narziß und Goldmund* zitiert, welche die Schwächen in Hesses Ausführung seiner Arbeit wie folgt beschreibt: „er will das magische Theater zu einer magischen Seelenlandschaft transformieren. […] Leider versagen die ästhetischen Mittel dabei. Und so bleibt von der schlecht geschriebenen Erzählung vor allem die überzeugende Absicht, die wie isoliert danebensteht."[23] Dass das Figurenspiel nicht nur auf Ebene der Handlung, sondern auch formal bemeistert werden will, dieser Herausforderung nimmt sich Hesse nach dem *Steppenwolf* erst wieder mit der *Morgenlandfahrt* an.

4.4.1 Zur Form der *Morgenlandfahrt*

Diese im Umfang vergleichsweise knappe Erzählung zählt Hesse unter dem Gesichtspunkt der Relevanz für seine künstlerische Auseinandersetzung mit der Krise der Bejahung zu seinen bedeutenderen Werken: „›Die Morgenlandfahrt‹ gehört, wie ›Demian‹, ›Siddhartha‹ und ›Steppenwolf‹, für mich zu den wichtigen unter meinen Dichtungen, zu denen, deren Erleben und deren Gestaltung für mich lebensnotwendig waren."[24] Auffallend ist dabei auch die bewusste Thematisierung formaler Aspekte der Erzählung innerhalb ihres eigenen Werkrahmens: „Neu für mich und vielleicht auch überhaupt neu ist in dieser kleinen Dichtung der Versuch, die Hemmungen und Nöte der Gestaltung nicht abseits zu erledigen, sondern sie mit zum Gegenstand der Dichtung zu machen."[25] Dass ihm diese Aufgabe nicht leicht gefallen ist, bezeugt ein Brief an Helene Welti, in dem Hesse die Blockaden während seiner Arbeit an *Steppenwolf* und *Morgenlandfahrt* lakonisch mit den Worten „fast unmöglich, die Form dafür zu finden" umschreibt.[26] Die Frage nach den Ursachen der „Hemmungen und Nöte der Gestaltung" steht also auch hier am Anfang aller weiteren Betrachtungen. Wie in den vorangegangenen Romananalysen werden die formalen Aspekte der Erzählung im Folgenden anhand der Kategorien Sprache, Gattung und Erzählhaltung untersucht.

4.4.2 Zur Funktion der Sprache

Die Suche nach dem passenden sprachlichen Ausdruck für Sinn und Ziel der Reise ins Morgenland macht Hesse explizit zum „Gegenstand der Dichtung", indem er seinen Erzähler

[23] Decker 2012, S. 542.
[24] *Zu „Die Morgenlandfahrt"* [1932] – SW Bd. 12, S. 223-225. Nachweis S. 223.
[25] Ebd., S. 224.
[26] Brief vom 03.04.1932, in: DB Bd. 4, S. 568 f. Nachweis S. 568. – Vgl. auch K. 4.3, Anm. 52.

als Chronisten auftreten lässt, der die Unternehmungen des Bundes der Morgenlandfahrer schriftlich aufzuzeichnen versucht. Seine Versuche stoßen jedoch an ihre Grenzen durch ein Gelübde, das ihn zum Stillschweigen über die Absichten und Ziele des Bundes verpflichtet: „dies Gelübde erlaubt mir zwar die schrankenlose Mitteilung meiner persönlichen Erlebnisse, verbietet aber jede Enthüllung über das Bundesgeheimnis selbst.“[27] Sinn und Zweck dieses Verbots gründen nicht etwa auf einem streng zu hütenden Geheimwissen, dessen Preisgabe den Bestand des Bundes gefährden würde, sondern auf einem dem wörtlichen Ausdruck des Bundesgeheimnisses gegenüber stets vorhandenen Misstrauen. Zwar hegt der Erzähler selbst keine Zweifel an der Wahrhaftigkeit seiner Erlebnisse bezüglich dieses Geheimnisses. Doch dem Gedanken, einen Nachweis seiner Existenz glaubhaft zu vermitteln, begegnet auch er mit Skepsis.[28]

Allerdings will er es mit dieser Skepsis nicht auf sich bewenden lassen: „das Paradoxe muß immer wieder gewagt, das an sich Unmögliche muß immer wieder neu unternommen werden.“[29] Mit diesem Vorsatz beginnt der Erzähler, seine Erlebnisse zu dokumentieren und beruft sich dabei auf Siddhartha, den „weisen Freund aus dem Osten“,[30] dessen Einverstandensein mit dem Närrischen im Ausdruck jedes die Existenz einer höheren Ordnung bekundenden Wortes er teilt.[31] Eine Facette dieses Närrischen ist das Vergessen, das der Erinnerung an die ursprüngliche Bedeutung eines Wortes – und später nach dem Verlust des Bundesbriefs einer ganzen Kette von Wörtern – im Gedächtnis des Erzählers Streiche spielt. Das Vergessen ist also eine Metapher für den partiellen oder vollständigen Sinnverlust sprachlicher Zeichen. Dieser Sinnverlust gilt dem Erzähler als wesentliches Merkmal von Sprache. Deutlich wird dies anhand seiner ausführlichen Schilderung eines „Abtrünnigen“, der den Bund auf dessen stets im Ungewissen verlaufender Reise als „Narrenzug“ bezeichnet und die Gemeinschaft verlässt, um „in seine Heimat und an seine nützliche Arbeit zurückzukehren“, ohne dort aber den Sinn und die Ordnung seines Lebens je wieder zu finden.[32] Auffällig ist, dass sich H. H. in seiner bejahenden Haltung zu den närrischen Unternehmungen des Bundes von dem Abtrünnigen zwar unterscheidet, mit diesem aber die Erfahrung teilt, den Sinn der Reise ins Morgenland zu vergessen.[33] Dies scheint umso mehr der Fall zu sein, je weiter die Erzählung fortschreitet. Zunächst schildert H. H. – noch voller Optimismus, das „Unmögliche“ einst

[27] *Die Morgenlandfahrt*, S. 535.
[28] Vgl. *Die Morgenlandfahrt*, S. 537.
[29] *Die Morgenlandfahrt*, S. 536.
[30] *Die Morgenlandfahrt*, S. 536.
[31] Vgl. hierzu *Siddhartha*, S. 467 f. sowie die Ausführungen in Kap. 4.2, S. 319.
[32] *Die Morgenlandfahrt*, S. 542 f.
[33] Vgl. die Worte des Sprechers an den Abtrünnigen: „Da du, wie wir sehen, das Geheimnis vergessen hast, wirst du es niemand mitteilen können.“ Sowie die Suche des Erzählers nach Leo und dem verlorenen Bundesbrief als Träger der Überlieferung dieses Geheimnisses. – *Die Morgenlandfahrt*, S. 543 und 554 ff.

doch zu erreichen – die ersten wundersamen Begebenheiten der Reise. Als er aber auf den größeren Zusammenhang der separaten Ereignisse zu sprechen kommt, gerät er ins Stocken: „Was mir die Erzählung besonders erschwert, das ist die große Verschiedenheit meiner einzelnen Erinnerungsbilder.“[34] Diese Verschiedenheit versucht er auf eine allen Reiseepisoden gemeinsame Formel zu bringen und findet sie in der Überwindung der Zeit, die er als das eigentliche Ziel der Morgenlandfahrt beschreibt: „unser Morgenland war ja nicht nur ein Land und etwas Geographisches, sondern es war die Heimat und Jugend der Seele, es war das Überall und Nirgends, war das Einswerden aller Zeiten.“[35]

Auf den ersten Blick scheint diese Formulierung das Kind beim Namen zu nennen, doch wie im weiteren Verlauf der Handlung deutlich wird, gibt auch sie nur einen perspektivischen Einblick in die Zusammenhänge. Das Gemeinsame und Verbindende aller Reiseunternehmungen, Sinn und Ziel der Morgenlandfahrt, ist mit Worten nämlich nicht zu fassen. Anschaulich wird dies nach Verlust des Bundesbriefes. Der Streit, der unter den Reisenden über die Frage nach dessen Inhalt und Verbleib ausbricht, zeigt nicht nur die Gedächtnislükken der einzelnen Bundesmitglieder, sondern auch ihre vergebliche Suche nach einem sinnstiftenden Ausdruck, der ihrer Unternehmung wieder Struktur und Richtung geben könnte. Über den Verbleib des Briefes gibt es schließlich fast so viele Meinungen wie Bundesbrüder. Am Ende werden sie völlig uneins darüber, ob das geheimnisvolle Dokument denn überhaupt entschlüsselt werden kann, falls es je wieder gefunden wird. Dass es noch existiert, davon überzeugt sich der Erzähler, als er Zutritt zum Bundesarchiv erhält. Allerdings bleibt ihm der Inhalt des Briefes, selbst als er ihn schließlich in Händen hält, verschlossen:

> In der Tat, ich konnte ihn nicht lesen. Er war mit griechischen Buchstaben geschrieben, wie mir schien, und Griechisch verstand ich einigermaßen; aber teils war es eine höchst altertümliche, fremdartige Schrift, deren Zeichen trotz scheinbarer Deutlichkeit mir großenteils unlesbar blieben, teils schien der Text in einem Dialekt oder in einer geheimen Adeptensprache abgefaßt, von der ich nur selten ein Wort wie von ferne her, nach Anklängen und Analogien, verstand.[36]

Mit diesen Zeilen knüpft die *Morgenlandfahrt* an die Problematik der „erblindete[n] Namen auf rostenden Blechtafeln“[37] im *Steppenwolf* an. In der Welt Harry Hallers und H. H.s haben Zeichen und Symbole ihr Vermögen verloren, direkt auf eine Bedeutung oder gar höhere Ordnung zu verweisen. Sie haben sich weitgehend von ihren ursprünglichen Konnotationen gelöst. Dennoch sind sie nicht völlig „sinn-los“, denn ihre bloße Erscheinung weckt

[34] *Die Morgenlandfahrt*, S. 546.
[35] *Die Morgenlandfahrt*, S. 547.
[36] *Die Morgenlandfahrt*, S. 577.
[37] *Der Steppenwolf*, S. 78.

immer noch Erinnerungen an eine in ihrer jeweiligen Anordnung aufscheinende Möglichkeit eines Zusammenhangs oder sinnstiftenden Verstehens. Die Zeichen sind also nur insofern blind, als ihr Ausdruck arbiträr und mehrdeutig geworden ist. Dass somit der semantische Gehalt einer Bezeichnung durch Verdrängung, Verschiebung oder Überlagerung mit anderen Bedeutungen „verrückt" werden kann, macht das Zeichen-Verfahren zwar problematisch, jedoch nicht funktionslos. Die Vorläufigkeit jeder begrifflichen oder zeichenhaften Definition eines Gegenstands bedeutet nämlich nicht, dass es unmöglich ist, den Sinn einer Erscheinung in Worten auszudrücken. Sie schließt allerdings jeden Anspruch auf eine absolute, d.h. weder referentiell noch zeitlich beschränkte Gültigkeit eines solchen Ausdrucks aus.

Dass trotz des „Erblindens" der Zeichen und Wörter also immer wieder Augenblicke sinnhaften Verstehens möglich sind, erfährt Harry Haller beim Anblick der leuchtenden Buchstaben über dem Kirchenportal ebenso wie H. H. beim Lesen des Bundesbriefs.[38] Auf den jeweiligen Inhalt kommt es dabei weniger an. Vielmehr ist die Form ihrer Erscheinung entscheidend für die sinnstiftende Funktion der Wörter. Wecken die Buchstaben auf der Kirchenmauer und dem regennassen Asphalt in Haller Erinnerungen an die „goldene Spur" und „verborgene Akkorde", so werden für H. in den Buchstaben des Bundesbriefs „Anklänge und Analogien" zu vergessenen Bedeutungsmustern erkennbar. Auffallend ist, dass diese Wahrnehmung jeweils in Metaphern sprachlicher Musikalität beschrieben wird. Wie im *Steppenwolf* dient also die Musik als Vorbild für den Ausdruck einer Sinngenese jenseits semantischer Verfahren bzw. als Modell für eine „Sprache ohne Worte". Für den Erzähler der *Morgenlandfahrt* entsteht der Sinn des Bundesbriefs nicht durch die Entschlüsselung der wörtlichen Bedeutung seines Inhalts, sondern dem Verfahren mehrstimmiger Musik entsprechend über die Relation der einzelnen Zeichen zu einer Grundreferenz, d.h. in „Anklängen und Analogien" zu dem ihrem Ausdruck zugrunde liegenden, prädikativ jedoch niemals vollständig artikulierbaren Sinn. Nicht von Ungefähr tritt H. H. deshalb auch als Musiker in Erscheinung:

> Mir, der ich von Beruf eigentlich nur Violinspieler und Märchenleser war, lag es ob, in unsrer Gruppe für die Musik zu sorgen, und ich erfuhr es damals, wie eine große Zeit den kleinen Einzelnen hebt und seine Kräfte steigert. Ich spielte nicht nur die Violine und leitete unsre Chöre, ich sammelte auch alte Lieder und Choräle, schrieb sechs- und achtstimmige Motetten und Madrigale und studierte sie ein.[39]

Dass der Erzähler sich als „Violinspieler und Märchenleser" betätigt, deutet auf eine inhaltliche Verwandtschaft zwischen seinen beiden Professionen hin. Auf formaler Ebene wird diese Verwandtschaft mittels sprachlicher Musikalität, Gattungswahl des Märchens und

[38] Vgl. die Ausführungen in Kap. 4.3, S. 343 f.
[39] *Die Morgenlandfahrt*, S. 546.

einer beiden Formen zugrunde liegenden Vorstellung von Mehrstimmigkeit zum Ausdruck gebracht, die der Erzähler in einer längeren poetologischen Reflexion zu beschreiben versucht. Die Bedingungen des Erzählens werden dabei nun explizit zum „Gegenstand der Dichtung".[40] Einführend stellt H. H. die Frage: „wie wäre die Geschichte unsrer Morgenlandfahrt irgend erzählbar zu machen?" Und gibt sich selbst die Antwort: „Ich weiß es nicht. Schon dieser erste Anfang, dieser in bester Absicht begonnene Versuch führt mich ins Uferlose und Unverständliche."[41] Sein Dilemma – die unabschließbare Fortsetzung zu immer neuen Ansätzen seiner Geschichte – macht der Erzähler in seinen Reflexionen anschaulich durch einen Vergleich, in dem geltend gemacht wird, er

> halte statt eines Gewebes ein Bündel von tausend verknoteten Fäden in Händen, welche zu schlichten und zu entwirren hundert Hände für Jahre beschäftigen würde, auch wenn nicht jedes einzelne Fadenstück, sobald man es anfaßt und leise daran ziehen will, so furchtbar spröde wäre und einem zwischen den Fingern abbräche. Ich kann mir denken, daß es jedem Geschichtsschreiber ähnlich geht, wenn er die Ereignisse irgendeines Zeitlaufs aufzuschreiben beginnt und es mit der Wahrheit ernst meint. Wo ist eine Mitte der Ereignisse, ein Gemeinsames, etwas, worauf sie sich beziehen und was sie zusammenhält?[42]

Die hierbei verwendete Faden-Metapher ist bereits aus Hesses Tagebuch der Jahre 1920/21 bekannt. Auffallend ist, dass dabei auch schon ein Bezug zur Musik hergestellt wird:

> Ein Werk gestalten, geduldig, fleißig, liebevoll, ein Gedicht, ein Bild, einen Roman – und daneben rollt die Welt, wird stündlich reicher, voller, vielfältiger – und man soll nun an seinem dünnen Faden bleiben, sein Werk weiter spinnen, diesen einen, einzigen, armen Faden, soll täglich und stündlich die Flut von Träumen, Ansichten, Einfällen unterdrücken oder einschmelzen, um weiter an der einen dünnen Melodie zu dichten, in der man doch kein Tausendstel des Gewollten einfängt![43]

In der *Morgenlandfahrt* wird das Bild des Fadens als Metapher für die Suche nach einem sinnstiftenden Zusammenhang im Fortgang der Ereignisse auf die Figur des Protagonisten sowohl hinsichtlich seiner Arbeit an der Reisechronik als auch seiner Funktion als Violinspieler und Virtuose eines Melodieinstruments übertragen. Dieses Verfahren wendet Hesse aber nicht zum ersten Mal an. Er greift lediglich auf das zurück, was er bereits in *Siddhartha* durch die implizite Gestaltung sprachlicher Musikalität, d.h. durch die Rhythmisierung des Satzbaus zum Ausdruck bringen wollte.[44] Es ist daher kein Zufall, dass in der *Morgenland-*

[40] Vgl. Zitat zu Anm. 25.
[41] *Die Morgenlandfahrt*, S. 556.
[42] *Die Morgenlandfahrt*, S. 556.
[43] Tagebucheintrag vom Januar 1921. – SW Bd. 11, S. 632.
[44] Vgl. die Ausführungen in Kap. 4.2, S. 277 ff.

fahrt unmittelbar auf das bereits erwähnte Eigenzitat aus Hesses „indischer Dichtung" ein Gedicht in Stanzenform folgt.[45] Das „Närrische", das Siddhartha an Worten findet, ist nämlich nicht nur ihrem polysemantischen Potential geschuldet, sondern auch ihrem jeweiligen Klang. Dieser schafft eine zusätzliche Sinnebene, die sich nicht oder zumindest niemals vollständig verbalisieren lässt. Ähnlich der Musik erzeugt der Wortklang einen Referenzrahmen, der irreduzibel ist auf semantische Fixierungen. So betreffen z.B. auch die bereits zitierten „Anklänge und Analogien" nicht nur den Inhalt, sondern ebenso die Form des Bundesbriefs. Er ist im Register des Bundesarchivs unter „Zyklus V, Strophe 39,8"[46] verzeichnet und dürfte diesen Angaben zufolge in einer lyrisch gebundenen Form verfasst sein. Hesses Vorstellung von Mehrstimmigkeit, die der sprachlichen Musikalität der *Morgenlandfahrt* zugrunde liegt, stützt sich daher auf das Wechselspiel von inhaltlicher und Klangebene der Wörter. Je mehr dem Erzähler die eigene Fähigkeit zur sprachlichen Musikalität abhanden kommt, d.h. je weniger lyrische Elemente er im Text anführt, desto mehr scheint ihm auch die Fähigkeit verbaler Sinngenese zu entgleiten. Die mehrstimmigen, unter Formaspekten besonders ausgeprägten Passagen schaffen nämlich die Bedingungen dafür, dass die durch bewusste Sprengung des semantischen Rahmens der Inhaltsebene entstehenden „Zwischenräume" neue Möglichkeiten sinnhaften Verstehens eröffnen.

Allerdings darf dabei nicht übersehen werden, dass zwischen dieser Mehrstimmigkeit und dem in ihrer Gegenwart aufscheinenden Unaussprechlichen ein wesentlicher Unterschied besteht. Erstere ist lediglich ein Versuch, mit sprachlichen Mitteln eine Vorstellung von letzterer zu erzeugen. Natürlich können beide nicht identisch sein, sonst wäre das Unaussprechliche paradoxerweise aussprechbar. Bei der sprachlichen Mehrstimmigkeit (oder auch: Musikalität) handelt es sich daher lediglich um eine formale Annäherung an die Erfahrung einer an sich nicht in Worte zu fassenden höheren Wirklichkeit, also einer Epiphanie im Sinne Charles Taylors. In Kapitel 4.3 wurde zu zeigen versucht, dass Hesse im *Steppenwolf* das von Taylor sogenannte Verfahren der „Epiphanien der Zwischenräume" anwendet.[47] Gleiches gilt für die *Morgenlandfahrt.* Erst im *Glasperlenspiel* wird dieses Verfahren unter Berücksichtigung wesentlicher Kompositionsmerkmale polyphoner Musik auf eine theoretisch breiter fundierte Basis gestellt.

[45] Vgl. *Die Morgenlandfahrt*, S. 537.
[46] *Die Morgenlandfahrt*, S. 577.
[47] Vgl. die Ausführungen in Kap. 4.3, S. 342 f.

4.4.3 Zur Gattung

Analog zur Wort- und Satzebene lässt sich auch hinsichtlich der Gattungswahl ein Verfahren der Mehrstimmigkeit beobachten. Als poetologische Referenz kann hier ebenfalls das bereits zitierte Bild der „tausend verknoteten Fäden" dienen, deren sinnhafte Ordnung der Erzähler vergeblich zu ermitteln versucht. Besonders anschaulich macht er dies durch die Formulierung, dass er seinen Text „statt eines Gewebes" in Händen halte, also statt eines Stoffs mit erkennbarer Anordnung und Struktur seiner einzelnen (Erzähl-)Fäden. Damit spricht der Erzähler explizit aus, was sein Autor implizit bereits in der Komposition des *Steppenwolf* zum Ausdruck bringen wollte, nämlich die Verborgenheit einer sinnhaften Ordnung in der Kontingenz der Ereignisse.[48] Dass das Aufleuchten der „goldenen Spur" nicht willentlich herbeizuführen ist, erfährt Harry Haller „zwischen zwei Takten" eines Musikstücks.[49] Ihr unwillkürliches Aufeinandertreffen ist Bedingung für die Wahrnehmung eines verborgenen Zusammenhangs kontingenter Ereignisse. Die damit gegebene Möglichkeit der Sinngenese versucht der Roman auf formaler Ebene durch seine bewusst gesetzten „Zwischenräume" zu erzeugen, d.h. nicht nur durch seine sprachliche Musikalität, sondern auch durch das Arrangement disparater Textgattungen. In der *Morgenlandfahrt* wird dieses Verfahren wieder aufgegriffen, wenn auch auf subtilere Art und Weise. Die Erzählung scheint in ihrer Gattungswahl zwischen zwei Formen der Prosa zu schwanken: nüchternem Tatsachenbericht und Märchen. Hesse bezeichnete die *Morgenlandfahrt* selbst mehrmals als Märchen.[50] Einen Grund für dessen Kontrastierung mit dem Gestus des sachlichen Berichts nennt u.a. folgende Aussage im Zusammenhang mit seinem Märchenfragment *Bericht aus Normalien* (1948):

> Es kommt mir auf das Verstandenwerden überhaupt nicht sehr an, d. h. auf den Bestand an begrifflich Ausdrückbarem, den so eine fabulierende Bilderfolge enthalten mag. ›Normalien‹ ist Fragment, und ist nicht geglückt […]. Es ist mir von den Märchen, die ich gern geschrieben hätte, eigentlich nur ein einziges geglückt, die Morgenlandfahrt, oder vielleicht noch die ›Iris‹ im Märchenbuch.[51]

[48] Vgl. die Ausführungen in Kap. 4.3, S. 337.
[49] Vgl. die Ausführungen in Kap. 4.3, S. 343.
[50] Vgl. „Die ›Morgenlandfahrt‹ wahrt ihr Geheimnis gut. Von den paar Dutzend Lesern, die sie bis jetzt hatte, haben bloß zwei gemerkt, was etwa gemeint ist und was hinter dem Spiel dieses Märchens steckt." – Brief an Hermann Hubacher vom 23.10.1931, in: DB Bd. 4, S. 500. Sowie: „von mir ist die ›Morgenlandfahrt‹ keineswegs als hübsche Spielerei gemeint, sondern durchaus als Bekenntnis, sogar als Aufruf zu Tendenzen, die denen der Zeit entgegenlaufen. Die Gegner nämlich, die Modeleute und Journalisten, werden in meinem Märchen mit Schadenfreude eine neue ›Flucht‹ aus dem Heute sehen, es ist aber Kampf bis zum Tod, nicht Flucht." – Brief an Carlo Isenberg vom 24.11.1931, in: GB Bd. 2, S. 299. Ein weiterer Beleg für Hesses Attribuierung der *Morgenlandfahrt* als Märchen findet sich in SW Bd. 12, S. 224.
[51] Brief vom Januar 1952 an Karl Dettinger. – DB Bd. 8, S. 114.

Möglicherweise liegt die Ursache für das „Glücken" der *Morgenlandfahrt* darin, dass sie durch den Kontrast von Bericht und Märchen die Grenzen des „begrifflich Ausdrückbaren" aufzeigt. Denn dem geheimen Sinn und Ziel der Reise kommt der Erzähler nicht näher, indem er es in Begriffe zu fassen sucht. Im Gegenteil scheint sich durch die möglichst exakte und den Tatsachen entsprechende Beschreibung seiner einzelnen Reiseerinnerungen deren sinnvolles Ganzes immer mehr zu verflüchtigen. Auf inhaltlicher Ebene wird dies durch das Verschwinden Leos und das Auseinanderbrechen des Bundes sichtbar. Formal entspricht dem die Vergeblichkeit, „den magischen Inhalt in logische Kategorien einzugliedern." Mit dieser Formulierung greift Reso Karalaschwili ein zentrales Thema der *Morgenlandfahrt* auf und führt dazu weiter aus:

> Die Bundesbruderschaft und die Morgenlandfahrt gehören in den Bereich des Geheimen. Jeglicher Versuch, das Geheimnis zu offenbaren, einem unsagbaren und unbeschreiblichen Inhalt sprachliche Gestalt zu verleihen, würde den Frechling, der diesen Versuch wagt, ins Jenseits des Geheimen versetzen.[52]

So geschieht es schließlich auch dem Erzähler. Seine Versuche, die Reiseereignisse wahrheitsgetreu aufzuzeichnen, scheitern bereits im Ansatz. Zwar ist es nicht seine Absicht, das Geheimnis des Bundes preiszugeben oder mit Worten zu beschreiben.[53] Doch als er durch die Oberen von seinem Schweigegelübde befreit wird, erhält er Zugang zum Bundesarchiv und damit die Möglichkeit, seine persönlichen Reiseziele (wie z.B. das Bild der schönen Prinzessin Fatme) in Augenschein zu nehmen. So kann er immerhin eine Ahnung von der Tiefe und Unergründlichkeit des Bundesgeheimnisses vermitteln. Dieser Vorgang entspricht aber jener Vorstellung, die Hesse bereits kurz nach Ende des Ersten Weltkriegs der Gattung des Märchens als Muster unterlegt: „es erzählt nicht ein erdachtes Finden, sondern ein erlebtes Suchen."[54] Im Kontext der *Morgenlandfahrt* bedeutet das: Ihr Sinn und Ziel werden selbst mit der Erlaubnis, sie zu beschreiben, nicht mitteilbar – ganz im Gegensatz zu deren Suche.

Folgendes Beispiel mag diese These erläutern: Nachdem der Erzähler mit dem Bild der Prinzessin Fatme sein persönliches Ziel auf der „Fahrt ins Märchenreich"[55] erreicht hat, wird ihm der Sinn des großen Ganzen zwar nicht offenbart, aber er fühlt sich „an alle Märchen [s]einer Jünglingszeit" und die damit verbundene Stimmung erinnert, die ihn „zum Mär-

---

[52] Reso Karalaschwili: Menschwerdung und Erzählweise. *Zum Aufbau der „Morgenlandfahrt"*. In: Karalaschwili 1993. S. 331-346. Nachweis S. 340.
[53] Vgl. „vor die Wahl gestellt, mich töten zu lassen oder das Geheimnis des Bundes zu verraten, o mit welch glühender Freude würde ich mein Bundesgelübde durch den Tod besiegeln!" – *Die Morgenlandfahrt*, S. 535.
[54] Brief an Els Bucherer-Feustel vom 12.07.1919, in: DB Bd. 3, S. 226 f. – Vgl. auch die Ausführungen in Kap. 3.1, S. 97 f. sowie Kap. 4.1, S. 208 f. und 258 f.
[55] *Die Morgenlandfahrt*, S. 539.

chenleser, zum Musikanten, zum Novizen gemacht und bis nach Morbio geführt hatte“[56]. So erneuert sich während der Niederschrift seines Berichts die Erinnerung an die Zeit kurz vor dem Aufbruch ins Morgenland, also an den märchenhaften Beginn seiner wundersamen Pilgerfahrt. Diesen schildert er wie folgt:

> Ähnlich nämlich, so fiel mir ein, ganz ähnlich wie jetzt empfand ich damals in meinem Herzen, als wir unsere Heerfahrt angetreten haben: auch da unternahmen wir etwas scheinbar Unmögliches, auch da gingen wir scheinbar im Dunkel und richtungslos und hatten nicht die mindeste Aussicht, und doch strahlte in unsern Herzen, stärker als jede Wirklichkeit oder Wahrscheinlichkeit, der Glaube an den Sinn und die Notwendigkeit unsres Tuns.[57]

Statt also dem Ungewissen zu misstrauen und seinen Weg nach Maßgaben der „Wirklichkeit oder Wahrscheinlichkeit“ auszurichten, begibt sich der Erzähler in vollem Bewusstsein ihrer Unbeschreiblichkeit weiter auf die Suche nach der „Mitte der Ereignisse“, wie er sie in seiner poetologischen Reflexion nennt.[58] Dabei nimmt er sich zum Vorsatz, „stets den Glauben stärker zu wissen als die sogenannte Wirklichkeit.“[59] Diese Formulierung erinnert daran, was auch im *Kurzgefaßten Lebenslauf* über die Wirklichkeit geschrieben steht.[60] Ebenso wie der autobiographische Text schildert die *Morgenlandfahrt* eine Fiktionalisierung der Ereignisse, die nicht Nacherzählung eines tatsächlichen Geschehens ist, sondern Bezeugung einer höheren Wirklichkeit als der empirischen. Die Fragwürdigkeit dieser empirisch nicht beweisbaren Wirklichkeit ist aber dieselbe, die den Erzähler an der Darstellung seiner Geschichte zweifeln lässt: „Es ist jener Zweifel, der auf der Suche nach Leo im Tal von Morbio begonnen hat. Dieser Zweifel stellt nicht nur die Frage: Ist deine Geschichte denn erzählbar? Er stellt auch noch die Frage: War sie denn erlebbar?“[61]

Der Text lässt die Antwort auf die beiden Fragen in der Schwebe. Ob die wundersamen Begebenheiten der Morgenlandfahrt nun tatsächlich stattgefunden haben oder nicht, ist für ihre Mitteilung nicht entscheidend. Was zählt, ist allein die Darstellung einer „erlebten Suche“ nach Zeugnissen jener höheren Wirklichkeit, wie sie dem Erzähler als Sinn und Ziel seiner Reise in glückhaften Momenten immer wieder vor Augen schweben. Diese Suche ist dabei nicht nur Rebellion gegen die „öde Wirklichkeit“[62] seines Alltags, sondern stellt die Frage nach der Wahrhaftigkeit des Erzählten bzw. nach der mit Worten nicht eruierbaren „Mitte der

[56] *Die Morgenlandfahrt*, S. 578 f.
[57] *Die Morgenlandfahrt*, S. 558.
[58] Vgl. Zitat zu Anm. 42.
[59] *Die Morgenlandfahrt*, S. 558.
[60] Vgl. Kap. 4.3, Zitat zu Anm. 23.
[61] *Die Morgenlandfahrt*, S. 557.
[62] *Kurzgefaßter Lebenslauf.* – SW Bd. 12, S. 58.

Ereignisse“. Denn vordergründig erscheint die Suche wie ein Tatsachenbericht. Der Erzähler nennt seine sowie die Aufzeichnungen anderer Bundesmitglieder über die Reise mehrmals „Bericht“ oder sich selbst „berichtend“.[63] Da er jedoch über ein „erdachtes Finden“ einzelner Hinweise auf eine höhere Wirklichkeit hinaus auch die „erlebte Suche“ nach deren niemals endgültig beweisbarer Existenz schildert, gibt sich der Bericht im Sinne Hesses als Märchen zu erkennen.[64] So wird das oben erwähnte Verfahren der Mehrstimmigkeit neben dem Einsatz sprachlicher Musikalität im Text auch im Ineinandergreifen der beiden genannten Gattungsformen sichtbar. Die wundersamen Ereignisse der *Morgenlandfahrt* erhalten in Form des Reiseberichts (und dem Bestreben, darin „jedes einzelne Bildbruchstück so treu wie möglich fest-[zu]halten“)[65] den Anschein des Möglichen und Wahrscheinlichen, während die Selbstverständlichkeit, mit der sie anfangs erzählt werden, einer Überprüfung an der Wirklichkeit nicht standhält. Setzt man dem allerdings den Glauben an eine empirisch nicht beweisbare höhere Wirklichkeit entgegen, gruppieren sich die überlieferten Tatsachen mit den märchenhaften Elementen im Text um einen nicht semantisierten Raum in der unbeschreiblichen „Mitte der Ereignisse“. Die Inszenierung der Textgattung als Erzählung zwischen Bericht und Märchen wird damit für den Erzähler wie für Leserinnen und Leser zum Erlebnis einer unabschließbaren Sinnsuche. Wie mit der Verwendung von Gattungsmustern der Legende in *Siddhartha*, so soll auf diese Weise die Fragwürdigkeit an jeglicher Form der Darstellung einer höheren Wirklichkeit geweckt werden.[66] Zumindest in einem Fall dürfte Hesse dies auch gelungen sein. „Denn der Stoff“, schreibt Günter Eich in einer Rezension der *Morgenlandfahrt*, „ist seinem Wesen nach jeglicher künstlerischer Darstellung entzogen.“ In seinen weiteren Ausführungen begründet Eich diese Einschätzung mit einem gewissen Misstrauen in das Vermögen des sprachlichen Ausdrucks, den Inhalt der Erzählung angemessen abzubilden. Diese hat in seinen Augen nämlich die empirisch nicht beweisbare, höhere Wirklichkeit zum Gegenstand bzw. „ein selbstverständliches, dem Wollen entzogenes Sein, das bei dem Versuch, mit Worten daran zu rühren, schon beginnt fragwürdig zu werden.“[67] Damit greift dieser Abschnitt aber bereits der Analyse des Inhalts vor.

[63] Vgl. *Die Morgenlandfahrt*, S. 536, 542, 546, 589.
[64] Nach gängigen literaturwissenschaftlichen Gattungskategorien würde man die *Morgenlandfahrt* wohl als Kunstmärchen einstufen. Vgl. *Kunstmärchen*. In: *Handbuch der literarischen Gattungen*. Hg. von Dieter Lamping. Stuttgart: Alfred Körner Verlag 2009. S. 447-451.
[65] *Die Morgenlandfahrt*, S. 558.
[66] Vgl. hierzu die Ausführungen in Kap. 4.2, S. 289-293.
[67] Günter Eich: *Hermann Hesse, Die Morgenlandfahrt*. [Erstdruck in der Zeitschrift *Die Kolonne*, Dresden 1932] – DB Bd. 4, S. 701-703. Nachweis S. 703.

4.4.4 Identität und Handlung

Ein wichtiger Aspekt der formalen Gestaltung, die Erzählhaltung, ist bisher unberücksichtigt geblieben, da sie stark an die Darstellung der Identität des Protagonisten geknüpft ist bzw. an seine beiden Modi von Identität: der personalen und der narrativen. Die Handlung wird nämlich allein aus seiner Perspektive als Ich-Erzähler geschildert. Diese entspricht damit der personalen Identität H. H.s, indem sie in chronologischer Reihenfolge von der Entwicklung seiner Geschichte als Mitglied des Morgenlandfahrerbundes berichtet. Dem steht jedoch die narrative Identität des Protagonisten gegenüber, die zunächst in Gestalt des Dieners Leo als ein Anderer in die Handlung eingeführt wird, sich am Ende aber als das Andere im Selbst H. H.s erweist. Diese Parallelität von Ich/Selbst und personaler/narrativer Identität kann als Grundstruktur der Handlung gelten. Sie lässt sich mit dem Bild jener Polarität beschreiben, in der Paul Ricoeur das grundsätzliche „Problem personaler Identität" sieht:

> Die Polarität […] legt einen Eingriff der narrativen Identität in die begriffliche Konstitution personaler Identität nahe, und zwar im Sinne einer spezifischen Mittelbarkeit zwischen dem Pol des Charakters, in dem *idem* und *ipse* nahezu zusammenfallen, und dem Pol der Selbstbehauptung, in dem die Selbstheit sich von der Selbigkeit befreit.[68]

Das Verhältnis der beiden Pole zueinander ist also nicht statisch, sondern dynamisch. Es gibt ein Moment gegenseitiger Annäherung von personaler und narrativer Identität, aber auch ein Moment der Distanzierung. In Hesses Erzählung ist dies ebenso der Fall. Die „spezifische Mittelbarkeit" im Verhältnis zwischen Ich-Erzähler und Leo wird auf formaler Ebene durch den Einsatz verschiedener Erzählmodi ausgedrückt, z.B. des dramatischen Modus zur Darstellung einer Annäherung zwischen H. H. und Leo. Zugleich wird das Verhältnis von personaler und narrativer Identität aber auch figurativ inszeniert. Hier greift Hesse auf seine Erfindung des „Figurenspiels" aus dem magischen Theater zurück, das ihm die „Darstellung des Ichs als einer Vielheit" ermöglicht.[69] In dieser Formulierung ist bereits die Vorstellung enthalten, dass sich eine auf ihre personale Identität beschränkte Auffassung der Einheit einer Person als Illusion erweist. Eben diese Illusion aber gibt Hesse Anlass, weiter auszumalen, was jenseits des empirisch Nachweisbaren die Lebensgeschichte eines Menschen ausmacht. Anschaulich wird dies in einem Brief bezüglich seiner eigenen Lebensgeschichte, der 1927 erschienenen Biographie, die Hugo Ball damals über ihn geschrieben hatte:

[68] Ricoeur 1996 [1990], S. 147. – Hervorhebungen im Original.
[69] *Der Steppenwolf*, S. 61.

> Gestern nacht träumte ich, im Zusammenhang mit Deinem Buch: ich sah mich selber sitzen, nicht im Spiegel, sondern mich selbst als zweite lebendige Figur, lebendiger als ich selbst, ich durfte aber durch ein inneres Verbot mich nicht richtig ansehen, das wäre ein Sündenfall gewesen, ich zwinkerte nur einen Moment durch den Augenspalt und sah den lebendigen Hesse sitzen. […] Ich sehe erst jetzt, wie sehr gut Du nicht die banale Geschichte, sondern die Legende dieses Lebens geschrieben hast, die magischen Formeln gefunden. Auch da, wo Du Dich tatsächlich irrst, d. h. falsche Daten annimmst, hast Du recht und triffst die Linie.[70]

In diesen Zeilen, etwa zeitgleich mit dem Erscheinen des *Steppenwolf* geschrieben, werden bereits mehrere Motive sichtbar (z.B. die gegenüber ihrem realen Vorbild größere Lebendigkeit der fiktiven Figur), die Hesse später für die Gestaltung der *Morgenlandfahrt* verwenden wird. Ausschlaggebend für deren Konzeption scheint aber vor allem die hier getroffene Unterscheidung zwischen „banaler Geschichte" und „Legende" des Lebens zu sein, die sich in der Erzählung im komplementären Verhältnis der Gattungsformen Bericht und Märchen widerspiegelt. Auf inhaltlicher Ebene entspricht dem die figurative Inszenierung von personaler (H. H.) und narrativer Identität (Leo) des Protagonisten. Dass Hesse diesbezüglich auch an das „Figurenspiel" des magischen Theaters denkt, lassen die „magischen Formeln" erahnen, die dem Briefabschnitt zufolge die „Legende" seines Lebens beschreiben. Ein späterer Brief mag diese These erhärten. Darin erwähnt Hesse, dass das von Ball in „magischen Formeln" gezeichnete Bild einer mit der Arbeit am *Steppenwolf* einsetzenden neuen Lebenseinstellung entspricht:

> Anstelle einer Geistreligion in Siddharthas Sinn tritt eine gläubige, aber mit Ironie gemischte Verehrung der Illusion, ein heftiger und zum Teil geglückter Versuch, der unsäglich geistlosen, trüben Zeit die Illusion, das Zeitlose gegenüberzustellen. Kurz, ›magisches Theater‹. Es gewinnt auf dem Weg vom Steppenwolf zur Morgenlandfahrt an Dichtigkeit –[71]

Diese „Dichtigkeit" findet ihre inhaltliche Entsprechung im „Einswerden aller Zeiten", das als Synonym für das Morgenland und Chiffre für Sinn und Ziel der Reise verstanden werden kann.[72] Es erinnert in H. H.s weiterer Beschreibung („alles irgend Erdenkliche gleichzeitig zu erleben, Außen und Innen spielend zu vertauschen, Zeit und Raum wie Kulissen zu verschieben")[73] an das magische Theater. Gegenüber der Szenerie im *Steppenwolf*, die noch weitgehend dem Konjunktiv möglicher Entwicklungen Harry Hallers verpflichtet ist, wird diese (Zeit-)Reise aber als Vergegenwärtigung des rein Fiktiven akzentuiert: „So wie wir Bundes-

[70] Brief an Hugo Ball vom Juni 1927. – DB Bd. 4, S. 221 f.
[71] Brief an Anni Rebenwurzel vom 03.08.1932. – DB Bd. 4, S. 607-609. Nachweis S. 608.
[72] Vgl. *Die Morgenlandfahrt*, S. 547.
[73] *Die Morgenlandfahrt*, S. 547.

brüder ohne Auto oder Schiff die Welt durchreisten, wie wir die vom Kriege erschütterte Welt durch unsern Glauben bezwangen und zum Paradiese machten, so riefen wir das Gewesene, das Zukünftige, das Erdichtete schöpferisch in den gegenwärtigen Augenblick."[74] In der *Morgenlandfahrt* treten nämlich neben verstorbenen und lebenden Menschen auch zahlreiche Figuren aus Dichtungen wie real existierende Personen auf. Die Selbst-Entwürfe H. H.s, zu denen auch der des Dieners Leo zählt, schildern also eine über den Bereich des Möglichen und Wahrscheinlichen hinausgehende unmögliche, d.h. unter den Bedingungen des Zeitlichen nicht realisierbare Existenz. Diese wirkt trotz ihrer Fingiertheit in den meisten Fällen jedoch viel lebendiger als ihre jeweiligen Erfinder. Ein Beispiel ist der Archivarius Lindhorst aus dem *Goldnen Topf* (1814), dem gegenüber E.T.A. Hoffmann „an Gestalt nur halbwirklich, nur halb vorhanden, nicht ganz dicht, nicht ganz echt" erscheint.[75] Dasselbe gilt, wie sich am Beispiel der „magischen Doppelfigur" zeigt, auch für den Erzähler und Leo.

Die Reise ins überzeitliche Morgenland beginnt also mit dem Vorsatz „das Paradoxe muß immer wieder gewagt, das an sich Unmögliche muß immer wieder neu unternommen werden."[76] So liegt das Bemerkenswerte der einzelnen Reiseetappen auch weniger an ihren scheinbar zufällig gewählten geographischen Orten (die Aufzeichnungen beginnen mit einer Route durch Oberschwaben) als an den sich dabei zutragenden sagen- oder legendenhaften Ereignissen, wie dem Lebendigwerden eines Christophorus-Bildes oder der Erscheinung eines Abgesandten der Hohenstaufen.[77] Diese wundersamen Begebenheiten verdichten sich im Laufe des ersten Kapitels immer mehr zu einer Traum- und Märchenwelt, in der fiktive und historische Figuren einander wie selbstverständlich begegnen. Den Höhepunkt dieser Zusammenkunft bildet das Fest auf Schloss Bremgarten, bei dem Don Quichotte, Heinrich von Ofterdingen, der Archivarius Lindhorst, aber auch Pablo aus dem *Steppenwolf*, Hermann Lauscher, Klingsor und der Student Anselm aus dem *Iris*-Märchen auf Clemens Brentano, E.T.A Hoffmann, Hugo Wolf sowie Ninon Ausländer, Joseph Bernhard Lang (Longus) und Hermann Hesse treffen. Zu Gast sind auch Leo und der Erzähler, welcher völlig in dieser Traumwelt zu versinken scheint. Eines nachts begibt er sich an den Schlossteich und wird von Wassernixen in die Tiefe gezogen. Gleichnishaft steht dieses Ereignis, bei dem die Gesetze von Raum und Zeit aufgehoben scheinen,[78] für das Eintauchen in die Welt des Unbewussten, dessen Beschaffenheit Hesse bereits in *Einkehr* mit dem Bild eines Sees umschreibt.[79] Doch es ist noch nicht

[74] *Die Morgenlandfahrt*, S. 547.
[75] *Die Morgenlandfahrt*, S. 550.
[76] *Die Morgenlandfahrt*, S. 536.
[77] Vgl. *Die Morgenlandfahrt*, S. 541 f.
[78] Vgl. „Monate schienen mir in der funkelnden Tiefe zu vergehen, und als ich emportauchte und tief durchkühlt ans Ufer schwamm, da klang noch immer Pablos Rohrflöte fern aus den Gärten, und noch immer stand hoch am Himmel der Mond." – *Die Morgenlandfahrt*, S. 549.
[79] Vgl. Kap. 3.3, Zitat zu Anm. 17.

gänzlich um den Erzähler geschehen, er taucht wieder auf und sieht Leo mit zwei weißen Pudeln spielen. Symbolisch kann diese Szene gedeutet werden als Moment größtmöglicher Annäherung der personalen an die narrative Identität des Protagonisten, was im Bild der beiden identisch gefärbten Hunde ausgedrückt werden soll. Dem entspricht auf formaler Ebene die Verringerung der Mittelbarkeit des Erzählten durch einen an dieser Stelle erstmals stattfindenden Dialog zwischen Erzähler und Leo.

Der Inhalt dieses Gesprächs verdient genauere Betrachtung, da der hier zentral gesetzte Begriff des Dienens auch in die Motivik des *Glasperlenspiels* aufgenommen wird. Anlass der Konversation ist die Frage des Protagonisten, warum fiktive Figuren so oft lebendiger zu sein scheinen als ihre Erschaffer. Die direkte Rede des Dialogs wird dabei mit einem Ausdruck der Verwunderung des Angesprochenen eingeleitet:

> Leo sah mich an, verwundert über meine Frage. Dann ließ er den Pudel los, den er auf dem Arm getragen hatte, und sagte: „Bei den Müttern ist es auch so. Wenn sie die Kinder geboren und ihnen ihre Milch und ihre Schönheit und Kraft mitgegeben haben, dann werden sie selber unscheinbar, und es fragt niemand mehr nach ihnen." „Das ist aber traurig", sagte ich, ohne eigentlich viel dabei zu denken. „Ich denke, es ist nicht trauriger als alles andre auch", sagte Leo, „es ist vielleicht traurig, und es ist auch schön. Das Gesetz will es so." „Das Gesetz?" fragte ich neugierig. „Was ist das für ein Gesetz, Leo?" „Es ist das Gesetz vom Dienen. Was lange leben will, muß dienen. Was aber herrschen will, das lebt nicht lange." „Warum streben dann so viele nach Herrschaft?" „Weil sie es nicht wissen. Es gibt wenige, die zum Herrschen geboren sind, sie bleiben dabei fröhlich und gesund. Die andern aber, die sich bloß durch Streberei zu Herren gemacht haben, die enden alle im Nichts."[80]

Abgesehen von dem äußerst stereotypen Mutterbild, das hier gezeichnet wird, erlaubt der Dialog weitreichende Rückschlüsse auf das Verhältnis der beiden Gesprächspartner bzw. das Verhältnis von personaler und narrativer Identität des Protagonisten. Es wird mit dem „Gesetz des Dienens" umschrieben und soll damit eine Art der Beziehung zum Ausdruck bringen, die nach Ansicht Leos beständiger ist als diejenige, die auf dem einseitigen Willen zur Herrschaft beruht. Durch die figurative Inszenierung dieses eigentlich inneren Geschehens wird eine Vorstellung kundgetan, welche die Haltung des Selbst gegenüber dem in ihm angelegten Anderen für den Erzähler auf eine neue Grundlage stellt. Denn das Andere lässt sich, selbst wenn es wie Leo als Diener in Erscheinung tritt, niemals „beherrschen". In diesem Punkt ist es dem Verhältnis des Menschen zum Göttlichen vergleichbar. Jeder menschliche Versuch, wie Gott zu herrschen oder das Göttliche selbst beherrschen zu wollen, ist ein Akt der Hybris und endet mit seinem Scheitern. Dasselbe gilt von der in jedem Menschen ange-

[80] *Die Morgenlandfahrt*, S. 550 f.

legten Andersheit, der nach Hesses Vorstellung stets auch ein innerer Anteil am Göttlichen entspricht. Dieser kann nicht nur nicht „beherrscht“, sondern auch niemals vollumfänglich beschrieben werden, da er sich seiner begrifflichen Bestimmung immer wieder entzieht. Das Unterfangen des Erzählers, die Ereignisse der Morgenlandfahrt möglichst wahrheitsgetreu aufzuzeichnen, trägt also insofern keine Früchte, als sich die „Mitte der Ereignisse“ selbst mit einem noch so präzise geknüpften Netz aus Berichten weder um- noch einfangen lässt. Wenn für Augenblicke dennoch die Spur einer sinnhaften Ordnung im Geflecht der Handlungsfäden aufscheint, ist sie im nächsten Moment schon wieder verschwunden.

Diese Erfahrung macht der Erzähler auch in seiner Beziehung zu Leo. Mit dem Verschwinden des Dieners zweifelt er am Sinn seines Tuns, dem Erzählen der Geschichte der Morgenlandfahrt. So wie es ihm mit den Mitteln seiner Erzählkunst nicht gelingt, die „Mitte der Ereignisse“ darzustellen, misslingt es ihm auch als handelnde Figur, die Beziehung zu Leo in ihrer rollenspezifischen Asymmetrie von Herr und Diener aufrechtzuerhalten. Auf diese Rolle lässt sich Leo als das im Selbst des Erzählers angelegte Andere nicht fixieren und entzieht sich nicht nur seiner Darstellung als inferiore Figur, sondern vorübergehend auch dem narrativen Zugriff im „Figurenspiel“ H. H.s.[81] Auf diese Weise wird deutlich, dass ihn der Erzähler seinem Willen nach sprachlicher Artikulation nicht bzw. jeweils nur für Augenblicke unterwerfen kann. Um aber die Möglichkeit des Dialogs mit seiner in sich selbst angelegten Andersheit wiederherzustellen und lebendig zu halten, bedarf es einer Änderung der ihr zugrunde liegenden Bedingungen. Sie ist jedoch nur erreichbar durch die Bereitschaft des Protagonisten, seine Arbeit in den Dienst einer höheren Wirklichkeit zu stellen.[82]

Leos Abwesenheit in der dem Dialog folgenden Handlungssequenz ist, wie sich am Ende herausstellt, eine Probe auf das Vertrauen in die Sinnhaftigkeit sowohl einer Fortsetzung der Reise als auch der Gemeinschaft des Bundes. Wie der Erzähler mitteilt, „schien alles jetzt unzuverlässig und zweifelhaft zu werden, es drohte alles seinen Wert, seinen Sinn zu verlieren: unsre Kameradschaft, unser Glaube, unser Schwur, unsre Morgenlandfahrt, unser ganzes Leben.“[83] Dass sich dieser Zweifel nach Leos Verschwinden bei Morbio Inferiore einstellt, mag kein Zufall sein. Nicht nur die Tallage dieses südschweizerischen Ortes, sondern auch sein fabelhafter Name signalisieren, dass der Erzähler nun in eine dem Gegenstand seiner Darstellung gegenüber inferiore Position gerät. Dieser Wendepunkt steckt den Rahmen für

[81] Vgl. auch die Ausführungen in Kap. 4.1, S. 241 f., über das vorübergehende Verschwinden Demians aus dem Umfeld Sinclairs, das von diesem gedeutet wird als einer der „Wege, auf denen der Gott uns einsam machen und zu uns selber führen kann.“ – *Demian*, S. 293.
[82] Vgl. hierzu auch folgende autobiographische Äußerung Hesses: „Ich werde auf neue Arten mich versündigen, auf neuen Wegen wieder zu Gott finden. Und immer werde ich glauben, der Handelnde, der Denkende, der Lebende zu sein, und weiß doch, daß Er es ist.“ – *Kurgast*, in: SW Bd. 11, S. 123.
[83] *Die Morgenlandfahrt*, S. 553.

den weiteren Verlauf der Handlung: das Auseinanderbrechen der Gemeinschaft, den Verlust des Bundesbriefs und die Kritik des Erzählers, die er im Zuge seiner poetologischen Reflexionen nicht nur an seiner Arbeit als Chronist, sondern auch an sich als Person übt:

> Unsre Fahrt nach Morgenland und die ihr zugrunde liegende Gemeinschaft, unser Bund, ist das Wichtigste, das einzig Wichtige in meinem Leben gewesen, etwas, woneben meine eigene Person vollkommen nichtig erschien. Und jetzt, wo ich dies Wichtigste, oder doch etwas davon, aufzeichnen und festhalten will, ist alles nur eine auseinanderscherbende Masse von Bildern, die sich in einem Etwas gespiegelt haben, und dieses Etwas ist mein eigenes Ich, und dieses Ich, dieser Spiegel erweist sich überall, wo ich ihn befragen will, als ein Nichts, als die oberste Haut einer Glasfläche.[84]

Mit diesen Worten gibt der Erzähler zu erkennen, dass er seine ganze Existenz lediglich als einen Ausdruck narzisstischer Selbstbespiegelung begreift. Die Chronik der Morgenlandfahrt erscheint ihm als Chronik seines eigenen Lebens, der Spiegel der Ereignisse erweist sich als Projektion seiner eigenen Sinnsuche, nicht der des Bundes. Damit greift der Text ein Phänomen auf, das Hesse an vielen seiner Kollegen sowie an seiner eigenen Position als Schriftsteller immer wieder kritisiert. Die Schriftstellerei, schreibt er z.B. in seinem Tagebuch der Jahre 1920/21, entbehre „eines wahrhaft ernsten Strebens um überpersönliche Werte. Jeder arbeitet, strebt, denkt und politisiert für sich, für seine Person, seinen Ruhm, oder für eine Partei.“[85] Diese Haltung lässt sich auch in der Arbeit des Erzählers erkennen. Für ihn gilt, was Leo bereits von all jenen verkündet hatte, die aus persönlichem Ehrgeiz nach Herrschaft streben: „Die andern aber, die sich bloß durch Streberei zu Herren gemacht haben, die enden alle im Nichts.“[86] Mit diesem Nichts ist auch das Ich des Protagonisten gemeint. Es strebt im Zustand narzisstischer Selbstbetrachtung danach, die Projektionen einer subjektiv sinnhaften Ordnung vor der Bedeutungslosigkeit zu bewahren. Den Versuch dazu unternimmt der Erzähler, wie er selbst einräumt, in seinen Reisebeschreibungen:

> Bei meinem Plan, so etwas wie eine Geschichte der Morgenlandfahrt zu schreiben, sehe ich allerdings den Egoismus mit jedem Tage deutlicher: zuerst schien mir, als unternähme ich da eine mühevolle Arbeit im Dienst einer edlen Sache, aber mehr und mehr sehe ich, daß ich mit meiner Reisebeschreibung nichts andres anstrebe als Herr Lukas mit seinem Kriegsbuch: nämlich mir das Leben zu retten, indem ich ihm wieder einen Sinn gebe.[87]

---

[84] *Die Morgenlandfahrt*, S. 557.
[85] SW Bd. 11, S. 653 f. – Zur Problematik des individuellen künstlerischen Ausdrucks bei Hesse vgl. auch die Ausführungen in Kap. 4.2, Zitat zu Anm. 72 sowie Kap. 4.3, S. 331 f.
[86] Vgl. Zitat zu Anm. 80.
[87] *Die Morgenlandfahrt*, S. 563.

Der erwähnte Herr Lukas ist ein befreundeter Journalist, den der Erzähler aufsucht, um seinem Ziel „auf praktische und vernünftige Art näherzukommen.“[88] Er schildert ihm die Not mit der Arbeit an seinem Reisebericht und muss erkennen, dass Lukas ganz ähnliche Probleme mit seinem „Kriegsbuch“ hatte. Denn in beiden Fällen ist etwas in vernünftigen Sätzen ganz und gar Unerklärliches Gegenstand der Darstellung. Der Journalist kann dem Erzähler also nicht weiterhelfen. Doch dieser scheint sich davon nicht entmutigen zu lassen. Kurz bevor er Lukas aufsuchte, hatte er sich geschworen, „stets den Glauben stärker zu wissen als die sogenannte Wirklichkeit.“[89] In dieser Haltung geht er einem Hinweis des Journalisten nach, der zu unglaublich scheint, als dass er wirklich ernst gemeint sein könnte.

Es handelt sich bei diesem Hinweis um die Adresse eines gewissen Andreas Leo, die Lukas im Telefonbuch nachschlägt. Aller Wahrscheinlichkeit zum Trotz stellt sich heraus, dass im dort verzeichneten „Seilergraben 69 a“ tatsächlich derselbe Leo wohnt, nach dem H. H. sucht.[90] Dass damit erstmals wieder die Möglichkeit einer Kontaktaufnahme besteht, erweckt den Eindruck, eine Gottheit könnte hier mit dem Erzähler Gnade walten lassen. Doch als H. H. mit Leo endlich wieder von Angesicht zu Angesicht sprechen kann, erkennt dieser ihn nicht. Ein untrügliches Zeichen dafür, dass sich der Erzähler zu diesem Zeitpunkt auf die Rolle seiner personalen Identität beschränkt hat. Dennoch lässt der Text keine Zweifel, dass es sich bei Leo um den Gesuchten handelt. Denn er knüpft indirekt an die Thematik des Dienens aus ihrer ersten Unterredung an, indem er H. H. mit König David vergleicht:

> Er ist auch Musiker gewesen. Als er ganz jung war, hat er dem König Saul Musik gemacht und hat ihm manchmal seine böse Laune weggespielt. Und nachher ist er selber König geworden, so ein großer sorgenvoller König mit allerlei Launen und Plagen. Er hat eine Krone getragen und hat Kriege geführt und alles das, und manche richtige Gemeinheiten hat er auch begangen, und ist sehr berühmt geworden. Aber wenn ich an seine Geschichte denke, dann ist das Schönste von allem der junge David mit seiner Harfe, und wie er dem armen Saul Musik gemacht hat, und ich finde es schade, daß er nachher König geworden ist. Er war viel glücklicher und hübscher, als er noch Musikant war.[91]

Diese Sätze sind Leos Illustration seiner eigenen Aussagen über das „Gesetz des Dienens“. König David, mit dem der Erzähler hier verglichen wird, repräsentiert als alter Mann den Typus des nur noch sich selbst und seiner eigenen Ordnung gerechten Herrschers. Der junge David hingegen ist Musiker, wie einst auch H. H.. Er vermag mit der Musik zwar kein

[88] *Die Morgenlandfahrt*, S. 558.
[89] Vgl. Anm. 59.
[90] Vorname und Adresse Leos sind dabei sehr anspielungsreich gewählt: „Andreas“ deutet auf seine Funktion als Figuration des „Anderen“ hin, der „Seilergraben“ knüpft metaphorisch an das Fadengleichnis der poetologischen Reflexion des Erzählers an.
[91] *Die Morgenlandfahrt*, S. 567.

Königreich zu regieren, dafür aber sich und andere glücklich zu machen. Die Musik entspricht also einer Form des Dienens im Sinne der Aussage „Was lange leben will, muß dienen." Damit spielt Leo nicht etwa auf das biblische Alter König Davids an, sondern auf eine der Musik vergleichbare Haltung oder Praxis, die dem Leben selbst, nicht aber dem Trachten nach seiner Beherrschbarkeit dienlich ist. Allerdings lässt der Erzähler diese Interpretation der Lebensleistung des Königs nicht gelten und hält dagegen: „Das Leben ist doch nicht bloß ein Spiel!" Damit erweitert H. H. aber ungewollt den ursprünglich auf die Grundmetapher der Musik konzentrierten Vorstellungsbereich über Art und Ausprägung des Dienens um eine neue Komponente, die Leo dankbar erwidert: „daß das Leben nicht bloß ein Spiel sei, das beweist mir kein David. Gerade das ist es ja, das Leben, wenn es schön und glücklich ist: ein Spiel!"[92] Mit der Spiel-Metapher greift der Text bereits das Grundmotiv des *Glasperlenspiels* auf. Die hier getroffene Analogie von Spielen und Dienen trägt dort die Hauptfigur, der Ludi Magister Josef Knecht, in Name und Titel.[93] Sein Spiel ist ein Dienst an der für die Entwicklung und Erhaltung des Lebens notwendigen Variabilität seiner Erscheinungen. Von dieser Haltung ist der Protagonist der *Morgenlandfahrt* momentan noch weit entfernt.

Allerdings scheint sich im folgenden Verlauf der Handlung eine Lösung seiner Krise und Annäherung an Leos Vorstellung einer dem Leben dienlichen Veränderung seiner Lage anzubahnen. Wie so oft in Hesses Werken wird diese Veränderung durch einen Moment der Verzweiflung herbeigeführt. Der Erzähler trifft nun auf einen grimmigen Wolfshund namens Necker, der ihn hinter einem Zaun hervor anknurrt, zu Leo hingegen ausnahmslos freundlich und zutraulich ist. Unschwer lässt sich in der Erscheinung dieses Hybriden eine Variation des Steppenwolfs erkennen, genauer gesagt eine den Ordnungsvorstellungen des Protagonisten entgegenstehende Repräsentation des Ungeordneten, Rohen und Wilden. Der Wolfshund steht für all das, was der Erzähler während der Arbeit an der Reisechronik aus seinem Gedächtnis verdrängt hatte, weil es der Beschreibung von Sinn und Ziel der Morgenlandfahrt im Wege stand. Wie Harry Haller, so erfährt auch H. H. die plötzliche Gegenwart des Verdrängten als Moment des Hasses (knurren) und der Spaltung (Zaun) mit sich selbst. Der freundliche Um-

[92] *Die Morgenlandfahrt*, S. 568.

[93] Vgl. hierzu Kap. 4.5, S. 421 und 459 f. – Eine Analogie zwischen den Begriffen „Spielen" und „Dienen" beschreibt Hesse mit Bezug auf die *Morgenlandfahrt* auch in einem Brief an Dr. Schottky: „Sie fanden einen Widerspruch darin, daß das Leben ein Spiel sein soll, und daß doch dieser Nachdruck aufs Dienen gelegt wird. Ich glaube solche Widersprüche sind unvermeidlich und eigentlich nicht aufzulösen, übrigens auch nicht wichtig, da sie lediglich von der subjektiven Bewertung der einzelnen Worte abhängen. In diesem Fall z.B. haben Sie das Wort ›Dienen‹ weit ernster genommen als das Wort ›Spiel‹, während ich beide gleich ernst nehme. Das Spiel, wie das Kind es übt und wie Leo es meint, ist am besten zu vergleichen etwa mit dem ›Spielen‹ von Musik – das ist für Welt- und Geschäftsleute auch nichts Ernstes, für den echten Musikanten aber ist es ein Zelebrieren des unbedingt Heiligen. Und denken Sie, wie wichtig sogar bei jedem Gesellschafts- oder Kartenspiel das strikte Einhalten der Spielregeln ist. Sich ihnen unterwerfen, das Spiel ernst nehmen, das Spiel mit Hingabe treiben, ist sogar für das oberflächliche ›Spiel‹ der Gesellschaft Grundregel und conditio sine qua non." – Brief vom Juni 1932 an Dr. Schottky, in: DB Bd. 4, S. 593 f.

gang Neckers mit Leo erscheint ihm hingegen wie Hohn. Als dieser das Fell des Wolfshundes durch den Zaun hindurch krault, fühlt sich der Erzähler fremd und ausgestoßen. Doch um ihn sich seiner Lage bewusst werden zu lassen, bedurfte es scheinbar dieser kleinen Neckerei. Leos liebevolles Kraulen des Wolfshundes präfiguriert die Möglichkeit der Wiederherstellung einer Verbindung zu allem Verdrängten sowie einer neuen Sinnhaftigkeit. Zugleich gibt sie den Anstoß dafür, was im Folgenden wie ein Akt der Verzweiflung beschrieben wird: nachdem Leo schließlich wieder seiner Wege gegangen und „in der finstern Nacht verschwunden“[94] ist, begibt sich H. H. nach Hause und schreibt dort in einem „konfusen, dikken Brief“[95] alles auf, was ihm den Zugang zu dem freundlichen Diener und damit zu Sinn und Ziel ihrer Reise bislang versperrt hatte. Der Ausdruck des als scheinbar sinnlos Verdrängten ist für den Erzähler daher der letzte Ausweg, sich seiner Beziehung zu Leo wieder zu versichern:

> Es schien mir jetzt nicht mehr die Leistung selbst wünschenswert oder wertvoll. Wertvoll schien mir nur noch die eine Hoffnung: durch meine Arbeit, durch meinen Dienst am Gedächtnis jener hohen Zeit mich selbst etwas zu reinigen und zu erlösen, mich wieder in Verbindung mit dem Bund und dem Erlebten zu bringen.[96]

Hier wird sich der Erzähler zum ersten Mal bewusst, dass sein „Dienst am Gedächtnis jener hohen Zeit“ nicht nur auf ein bestimmtes Ziel ausgerichtet sein darf, sondern auch immer wieder mit den Inhalten dieses Gedächtnisses spielen muss, um in seiner Ausrichtung nicht zu erstarren. Und tatsächlich kommt die „Verbindung mit dem Bund“ durch seinen Brief wieder zustande. Bereits am nächsten Morgen sitzt Leo im Schlafzimmer des Erzählers und bittet ihn, ihm zu folgen, der Bund lade zur Audienz. Doch anstatt ihn direkt in das Bundesarchiv zu führen, macht der Diener – scheinbar ohne Sinn und Zweck – immer wieder Station an Nebenschauplätzen ihres gemeinsamen Weges. Der Erzähler scheint also die Lektion mit dem Wolfshund bereits wieder vergessen zu haben, schließlich gelangt er aber dennoch an sein Ziel: das Bundesarchiv. Es erinnert in vielerlei Hinsicht an das magische Theater des *Steppenwolf*, unmittelbar nach seinem Betreten erscheint dort der Maler Klingsor mit einer Staffelei und figuriert auf diese Weise den Übergang in eine fiktive, aber für den Erzähler deshalb nicht weniger wahrhaftige Wirklichkeit.

Diese besteht aus den Figuren der Oberen des Bundes, ihrem Sprecher sowie den Dokumenten des Archivs, die sich in endlosen Fächern und Regalen aneinanderreihen. Zentraler Schauplatz der Handlung ist jedoch das „Synedrion“, ein Versammlungsraum, wo dem anti-

[94] *Die Morgenlandfahrt*, S. 570.
[95] *Die Morgenlandfahrt*, S. 572.
[96] *Die Morgenlandfahrt*, S. 571.

ken Vorbild entsprechend der Rat der Oberen tagt. In seinem Rund inszeniert der Text nun nichts weniger als ein Figurenspiel nach Art des magischen Theaters. Nachdem der Sprecher den Titel der Inszenierung („Selbstanklage eines entlaufenen Bundesbruders“)[97] verkündet hat, ähnelt das Folgende jedoch mehr einem Gerichtsprozess als einem Theaterstück. Die Analogie zu Harry Hallers Verurteilung vor dem Tribunal der Unsterblichen drängt sich auf. Allerdings verschiebt sich der Akzent durch die Ankündigung des Bundessprechers dahingehend, dass sich H. H. in dessen Worten selbst anklagt. Die Konfiguration der ganzen Szene repräsentiert also einen Zustand der Spaltung des Selbst mit sich selbst und gibt sich damit als figurative Inszenierung des Gewissens des Protagonisten zu erkennen.

Diesem wird nun mitgeteilt bzw. durch sein eigenes Gewissen kundgetan, dass er von seinem Schweigegelübde entbunden sei und alle Geheimnisse des Archivs offenbaren dürfe. Damit ist ihm die Möglichkeit gegeben, auch den aus seiner Reisechronik verdrängten Inhalten Ausdruck zu geben und nicht zuletzt seiner narzisstischen Selbstbespiegelung zu entrinnen. Denn als er sich an die Aufgabe macht, das ebenfalls im Archiv befindliche Manuskript seiner „Geschichte der Morgenlandfahrt“ zu lesen, erweist sich alles darin Geschriebene als belanglos und löst sich vor seinen Augen in „anmutig sinnlosem Ornamentgewirke“ auf.[98] Seine Lage gleicht der des Schreibers im Märchen von Eros und Fabel.[99] Doch lässt er sich keineswegs entmutigen, sondern beginnt, im Archiv nach allen Geheimnissen zu forschen, deren Mitteilung ihm bislang untersagt war. Er liest den Bundesbrief, ohne jedoch viel davon entziffern zu können,[100] er durchstöbert die Akten einiger Reisegefährten, er sucht nach Beständen über Leo und sich selbst, fürchtet sich aber vor deren Einblick. Schließlich findet er das Medaillon der Prinzessin Fatme und fühlt sich unweigerlich an die Stimmung vor Anbruch seiner Reise erinnert. Hier durchbricht der Erzähler zum ersten Mal die Schranken seiner Selbstbespiegelung und öffnet die Augen für das, was ihm in der narzisstischen Befangenheit seines Ich bislang verborgen geblieben war – dass sich unter seiner spiegelnden Oberfläche nämlich nicht Nichts befindet,[101] sondern die Anlage zu einer mit menschlichen Maßen nicht zu ermittelnden Ordnung:

> Geräusch weckte mich aus der Versunkenheit, unheimlich blickte von allen Seiten die unendliche Raumtiefe des Archivs mich an. Ein neuer Gedanke, ein neuer Schmerz zuckte durch mich hin wie ein Blitzstrahl: Die Geschichte dieses Bundes hatte ich Einfältiger schreiben wollen, ich, der ich von diesen Millionen Schriften, Büchern, Bildern, Zeichen des Archivs kein Tausendstel zu entziffern oder gar zu begreifen ver-

[97] *Die Morgenlandfahrt*, S. 575.
[98] *Die Morgenlandfahrt*, S. 576.
[99] Vgl. Novalis: *Heinrich von Ofterdingen*, S. 295 f.
[100] Vgl. Zitat zu Anm. 36.
[101] Vgl. Zitat zu Anm. 84.

> mochte! Vernichtet, namenlos töricht, namenlos lächerlich, mich selber nicht begreifend, zu einem Stäubchen eingedorrt, sah ich mich inmitten dieser Dinge stehen, mit welchen man mir ein wenig zu spielen erlaubt hatte, um mich fühlen zu lassen, was der Bund sei, und was ich selbst.[102]

Mit dieser Erfahrung kehren auch all jene Figurationen des Anderen wieder, die dem Erzähler stets als Ausdruck einer möglichen, jedoch nach praktischem Ermessen wenig wahrscheinlichen Existenz erschienen waren. Es sind die Oberen des Bundes. Durch ihren Sprecher lassen sie nun verkünden, dass H. H. „eingesehen hat, wie wunderlich und blasphemisch seine Absicht war, die Geschichte einer Fahrt zu schreiben, der er nicht gewachsen war, und die Geschichte eines Bundes, an dessen Dasein er nicht mehr glaubte".[103] Der Erzähler scheint sich also von den Zwängen seiner referenzlosen Selbstbespiegelung befreit zu haben und offen zu sein für die Verlautbarungen des Anderen in sich selbst. Diese werden nun nicht mehr durch den Sprecher, sondern durch den Obersten der Oberen, den Diener Leo, verkündet. Er hält Gericht über den Erzähler. Durch den szenischen Hintergrund des Synedrions und die Anwesenheit aller Oberen des Bundes wird deutlich, dass es sich dabei wiederum um eine figurative Inszenierung seines eigenen Gewissens handelt. In den Worten Leos wird dies sogar explizit:

> Wir wollen […] die Verfehlungen des Angeklagten nicht alle aufzählen, er soll ja nicht nach dem Buchstaben gerichtet werden, und wir wissen wohl, daß es nur unsrer Mahnung bedarf, um das Gewissen des Angeklagten zu wecken und ihn zum reuigen Selbstankläger zu machen. Immerhin, Selbstankläger H., muß ich Ihnen raten, auch noch einige andre Ihrer Taten vor das Gericht Ihres Gewissens zu ziehen.[104]

Leo hält ihm daraufhin seine Verfehlungen vor: den Verkauf seiner Violine, sein Inkognito unter dem Deckmantel einer bürgerlichen Identität, seine Angst vor dem Wolfshund Necker. Das entscheidende Urteil fällt er aber unter einer anderen Prämisse, die für den Angeklagten mildernde Umstände geltend macht:

> Der Angeklagte wußte bis zur Stunde noch nicht, oder vermochte doch nicht recht daran zu glauben, daß sein Abfall und seine Verirrung eine Prüfung war. […] Bruder H. ist durch seine Prüfung bis in die Verzweiflung geführt worden, und Verzweiflung ist das Ergebnis jedes ernstlichen Versuches, das Menschenleben zu begreifen und zu rechtfertigen. Verzweiflung ist das Ergebnis eines jeden ernstlichen Versuches, das Leben mit der Tugend, mit der Gerechtigkeit, mit der Vernunft zu bestehen und seine Forderungen zu erfüllen. Diesseits dieser Verzweiflung leben die Kinder, jenseits die Erwachten. Angeklagter H. ist nicht mehr Kind und ist noch nicht ganz erwacht. Er ist

[102] *Die Morgenlandfahrt*, S. 579.
[103] *Die Morgenlandfahrt*, S. 580.
[104] *Die Morgenlandfahrt*, S. 583.

> noch mitten in der Verzweiflung. Er wird sie durchschreiten und wird damit sein zweites Noviziat leisten. Wir heißen ihn aufs neue im Bund willkommen, dessen Sinn zu verstehen er sich jetzt nicht mehr anmaßt.[105]

Mit dieser Rede gibt Leo zu erkennen, dass sich der Erzähler von einer mit menschlichen Maßen nicht zu ermittelnden Ordnung aufgehoben fühlen kann, selbst wenn die Verzweiflung über ihre hermetische Verborgenheit nicht mehr zu ertragen ist. Das Urteil über H. H. lautet also auf Freispruch. Ihm wird allerdings noch ein kleines „Probestück seines Glaubens" auferlegt.[106] Dieses besteht in der Aufgabe, das Archiv über sich selbst zu befragen. Nach einigem Suchen findet der Erzähler in der Abteilung „Chattorum res gestae" (ein kaum versteckter Hinweis auf die Familie Hesse) das Fach mit seinem Namen und darin jene Doppelfigur, in der er zunächst sich selbst erkennt:

> Sie stellte eine Gestalt dar, die war ich, und dies Bildnis von mir war unangenehm schwächlich und halbwirklich, es trug verwischte Züge und hatte im ganzen Ausdruck etwas Haltloses, Schwaches, Sterbendes oder Sterbenwollendes an sich und sah etwa so aus wie eine Bildhauerarbeit mit dem Titel „Vergänglichkeit" oder „Die Verwesung" oder ähnlich.[107]

Diese Hälfte der Figur entspricht dem Spiegelbild des Erzählers, das er in seinem Reisebericht von sich selbst entworfen hatte. Es zeigt die Folgen seiner narzisstischen Eitelkeit, die sich dem Wortsinn nach auch als *vanitas* offenbaren, da die Reflexionen über sein eigenes Ich keinerlei Referenzen erzeugen außer die unendliche Reproduktion der immergleichen Vorstellungen über sich selbst. In deren Ausdruck ist die Figur des Erzählers zum Zeitpunkt der Niederschrift seines Berichts erstarrt. Der Text spiegelt aber nicht nur diese, sondern auch die andere Hälfte der Figur. Sie wird in Gestalt Leos sichtbar und repräsentiert die Möglichkeit, dem Anderen in sich selbst zu begegnen und damit den Folgen narzisstischer Nabelschau (wie hier und im *Steppenwolf*: dem Abscheu vor sich selbst) zu entkommen. Diese „andere Figur […] blühte kräftig in Farben und Formen".

Bei genauerem Hinsehen entdeckt der Erzähler zudem, „daß die Oberfläche der Figuren durchsichtig war und daß man in ihr Inneres blicken konnte, wie man durchs Glas einer Flasche oder Vase blickt."[108] Damit knüpft der Text an die Spiegelmetapher an, in deren Kontext H. H. sein Ich zunächst als „ein Nichts, als die oberste Haut einer Glasfläche" beschrieben hatte.[109] Mit dem Versuch, dieses Ich nicht als fest gefügte Einheit zu verstehen, sondern

[105] *Die Morgenlandfahrt*, S. 584.
[106] *Die Morgenlandfahrt*, S. 585.
[107] *Die Morgenlandfahrt*, S. 590.
[108] *Die Morgenlandfahrt*, S. 590.
[109] Vgl. Zitat zu Anm. 84.

auch dem Anderen darin narrative Gestalt zu geben, erweist sich der Spiegel der Worte aber nicht mehr als oberflächlich, die Befragung des eigenen Gedächtnisses (hier: des Archivs) nach sich selbst nicht mehr als echohaft. Vielmehr wird nun deutlich, warum es in erster Linie darauf ankommt, sich die eigene Lebensgeschichte nicht nur zu berichten, sondern zu erzählen: da die narrative Identität meist mehr Wahrhaftiges enthält als die personale. Ausgedrückt wird dies mit dem Bild der „Substanz", die im Inneren der durchsichtigen Doppelfigur langsam aus der Hälfte des Ich-Erzählers in die Hälfte Leos hinüber fließt.[110] Damit erweist sich die *Morgenlandfahrt* als Plädoyer für den Zeugnischarakter des fiktiven Figurenspiels. Das magische Theater, dessen durchgängige Bedeutung für sein Werk der zu Beginn dieses Abschnitts zitierte Brief Hesses belegt,[111] ist also auch hier Vorbild für die Inszenierung der Handlung. Es gewinnt nach den Worten des Autors an „Dichtigkeit", da sich der Protagonist von seiner personalen Identität immer mehr löst und der Identität seiner eigenen Dichtung annähert. Damit sieht sich Hesse, wie er im selben Brief bekennt, jedoch vor ein Problem gestellt – „aber nun kommt mir der Zweifel: scheint das nur mir so, oder kann man es auch von außen sehen? Daß es mir selbst so scheinen muß, kommt daher, daß ich die Pläne und Phantasien meiner nächsten Dichtung […] alle schon in das Bild mit einbeziehen muß."[112] Das Spiel der Figuren – und damit die figurative Inszenierung des Gewissens – erweist seine fortwährende Produktivität also auch in der Arbeit am *Glasperlenspiel*. Mit diesem Werk nimmt Hesse kurz vor Beginn des Zweiten Weltkriegs einen letzten Anlauf, der „Krise der Bejahung" zu trotzen.

[110] *Die Morgenlandfahrt*, S. 590.
[111] Vgl. Zitat zu Anm. 71.
[112] Brief an Anni Rebenwurzel vom 03.08.1932. – DB Bd. 4, S. 607-609. Nachweis S. 608. Vgl. auch Zitat zu Anm. 71.

4.5 Das Glasperlenspiel

Wie Hesses Brief an Anni Rebenwurzel belegt, nehmen Idee und Funktion des magischen Theaters im „Bild“ des Glasperlenspiels erneut Gestalt an.[1] Das „Figurenspiel“ Harry Hallers wird unter Anleitung des Magister Ludi Josef Knecht zum „Sichannähern an den über allen Bildern und Vielheiten in sich einigen Geist“[2] weiterentwickelt. Indirekt deutet diese Wendung darauf hin, dass alle von Menschen unternommenen Versuche zu einer umfassenden Erkenntnis dieses Geistes an ihrer immanenten Bildlichkeit scheitern. Diese Bildlichkeit, der *Das Glasperlenspiel* aber immerhin seine Entstehung verdankt, ist hinsichtlich mindestens zweier Aspekte für die Romankonzeption relevant: zum einen, da unter ihren Bedingungen eine objektive Erkenntnis des Geistes nicht möglich, seine Erfahrbarkeit also im Bewusstsein der Vorläufigkeit und Illusion des Erfahrenen ein „Spiel“ ist.[3] Zum anderen wird formal auf das Motiv der „auseinanderscherbende[n] Masse von Bildern“ zurückgegriffen, in der sich bereits das gespaltene Ich des Protagonisten der *Morgenlandfahrt* spiegelt und dabei „als ein Nichts, als die oberste Haut einer Glasfläche“ wahrnimmt.[4] Im *Glasperlenspiel* ist diese Spiegel-Metapher insofern strukturbildend, als sich in ihr sowohl die Gefahr des Abgleitens eines selbst-referentiellen Narzissmus in den Nihilismus als auch die Möglichkeit der Überwindung einer ihrer wörtlichen wie bildlichen Bedeutung nach „ego-zentrischen“ Selbst- und Weltwahrnehmung zeigt. Der Roman erzählt von der Suche nach dieser Überwindung unter den Bedingungen einer auf die Subjektivität des betrachtenden Ich beschränkten Perspektive. Auch wenn sich die „auseinanderscherbenden“ Selbst- und Weltbilder – wie unter der Zentralperspektive in der Malerei – bisweilen immer wieder auf einen gemeinsamen Fluchtpunkt hin konzentrieren und zu einem sinnvollen Ganzen fügen, bleibt ihr illusionärer Charakter erhalten. Hesse intendiert damit eine „mit Ironie gemischte Verehrung der Illusion“, wie er an Anni Rebenwurzel schreibt.[5] Entsprechend ist im *Glasperlenspiel* stets ein Moment der Andersheit nachweisbar, das nicht nur die Positionen des Narzissmus und Egoismus relativiert bzw. ironisiert, sondern die ego-zentrische Perspektive für das Ich des Protagonisten biswei-

[1] Brief an Anni Rebenwurzel vom 03.08.1932. – DB Bd. 4, S. 607-609. Besonders S. 608.
[2] *Das Glasperlenspiel*, S. 35.
[3] In dieser Hinsicht lässt sich das Glasperlenspiel im Sinne der Ausführungen László Tengelyis zu Eugen Finks Versuch einer anthropologischen Begründung der Funktion des Spiels als „symbolische Repräsentanz“ verstehen: „Der Mensch ist zwar wesenhaft ein Spielender; aber seine Arbeit, sein Kampf und seine Liebe, sein Tod und seine Toten sind ihm nicht weniger wesentlich als sein Spiel. Mehr als ein ausgegrenzter Teilbereich des Gesamtlebens kann das Spiel nie werden. Es hat aber doch einen Sinnüberschuß. Dadurch wird es, wie Fink behauptet, zur ›Erscheinungsstätte des Gesamtzusammenhanges alles Geschehens‹. Es ist der Träger eines völlig eigentümlichen immanenten Verweises, der es über seine Begrenztheit hinaushebt.“ – Tengelyi 1998, S. 431.
[4] *Die Morgenlandfahrt*, S. 557. Ein ähnliches Motiv wird bereits verwendet, als Haller sein Spiegelbild „in Scherben“ tritt. – Vgl. *Der Steppenwolf*, S. 195.
[5] Vgl. DB Bd. 4, S. 608. – Zeitgleich bezeichnet Hesse sein Romanprojekt als „Rechtfertigung der Illusion“. Vgl. Brief an Christoph Schrempf, Sommer 1932. Ebd. S. 597-600. Nachweis, S. 600.

len wahrnehmbar übersteigt und in immer wieder neue, verworrene oder auch sinnhafte Zusammenhänge rückt. Das Grundthema in Hesses Werken, die Krise des Verhältnisses von Ich und Selbst bzw. Ich und Welt wird auf diese Weise aber nicht nur metaphorisch neu akzentuiert, sondern auch dezidiert nach ihren historischen Voraussetzungen befragt.

So kennzeichnet der *Versuch einer allgemeinverständlichen Einführung in seine Geschichte* den Stellenwert des Ich im Kontext seiner Zeit ausdrücklich als Bedingung für die Entstehung des *Glasperlenspiels.* Aus der Distanz seines Erzählers datiert Hesse dort die ersten überlieferten Entwicklungsstufen der Spiel-Technik in die eigene Gegenwart, die als „feuilletonistisches Zeitalter" beschrieben wird. Die Wurzeln dieser „einem weitgehenden Individualismus huldigende[n] Epoche"[6] reichen jedoch bis in die Zeit der Renaissance zurück. In der *Einführung* werden ihre Nachwirkungen durch die Jahrhunderte grob in zwei Linien nachgezeichnet. Beiden liegt das Streben bzw. der „Kampf" um geistige Autonomie zugrunde. Es handelt sich dabei einerseits um

> die Befreiung des Denkens und Glaubens von jeglicher autoritativen Beeinflussung, also den Kampf des sich souverän und mündig fühlenden Verstandes gegen die Herrschaft der Römischen Kirche und – andrerseits – das heimliche, aber leidenschaftliche Suchen nach einer Legitimierung dieser seiner Freiheit, nach einer neuen, aus ihm selbst kommenden, ihm adäquaten Autorität. […] So geschahen denn auch jene Kämpfe um die ›Freiheit‹ des Geistes und haben in eben jener späten, feuilletonistischen Epoche dazu geführt, daß in der Tat der Geist eine unerhörte und ihm selbst nicht mehr erträgliche Freiheit genoß, indem er die kirchliche Bevormundung vollkommen, die staatliche teilweise überwunden, ein echtes, von ihm selbst formuliertes und respektiertes Gesetz, eine echte neue Autorität und Legitimität aber noch immer nicht gefunden hatte.[7]

Um Ursachen und Problematik des Individualismus zu kennzeichnen, greift Hesse hier erkennbar auf Gedanken aus Jacob Burckhardts *Kultur der Renaissance* (1860) zurück.[8] Interessant in Zusammenhang mit der Suche des Individuums nach einer „neue[n] Autorität und

[6] *Das Glasperlenspiel*, S. 14.
[7] *Das Glasperlenspiel*, S. 15.
[8] Dass Hesse die Vorstellung einer individualistischen europäischen Kultur vor allem auf Burckhardt zurückführt, belegt u.a. folgende Äußerung aus der Betrachtung *Chinesisches* (1926): „Wir Abendländer haben, trotz Krieg und trotz Sowjet, noch immer stark individualistische Ideale, vor allem in der Kunst und Kunstbetrachtung. Jahrzehntelang haben wir, dem genialen Jakob [sic] Burckhardt folgend, für die italienische Renaissance und den Unabhängigkeitssinn ihrer Gewaltmenschen geschwärmt, und speziell Deutschland hat den seltsamen Irrtum begangen, sogar auf dem Gebiete des Handwerks und Kunstgewerbes einen heftigen Persönlichkeitskultus zu treiben." – SW Bd. 13, S. 469-471, Nachweis S. 469. Bei Burckhardt selbst lässt sich die Vorstellung einer Kultur des Individualismus beispielsweise im Kapitel über *Sitte und Religion* der Renaissance in Italien nachweisen, die er aus Sicht der Menschen dieser Zeit zu schildern versucht: „Ein anderer hätte vielleicht gesagt: wir sind vorzugsweise individuell entwickelt; die Rasse hat uns aus den Schranken ihrer Sitte und Religion entlassen, und die äußern Gesetze verachten wir, weil unsere Herrscher illegitim und ihre Beamten und Richter verworfene Menschen sind. – Machiavell […] setzt hinzu: weil die Kirche in ihren Vertretern das übelste Beispiel gibt." – In: Burckhardt ²2012 [1859], S. 399 f.

Legitimität“ ist hierbei vor allem Burckhardts Diagnose eines mit den Zweifeln an der Rechtmäßigkeit implementierter Normen wachsenden persönlichen Verantwortungsbewusstseins, das jedoch selbst nicht frei ist von der Gefahr des Eigendünkels und sich auch Jahrhunderte später noch als „Mischung aus Gewissen und Selbstsucht“ zu erkennen gibt:

> Es ist die rätselhafte Mischung aus Gewissen und Selbstsucht, welche dem modernen Menschen noch übrig bleibt, auch wenn er durch oder ohne seine Schuld alles übrige, Glauben, Liebe und Hoffnung eingebüßt hat. Dieses Ehrgefühl verträgt sich mit vielem Egoismus und großen Lastern und ist ungeheurer Täuschungen fähig; aber auch alles Edle, das in einer Persönlichkeit übriggeblieben, kann sich daran anschließen und aus diesem Quell neue Kräfte schöpfen. In viel weiterm Sinne, als man gewöhnlich denkt, ist es für die heutigen individuell entwickelten Europäer eine entscheidende Richtschnur des Handelns geworden; […]. Auch dürfen wir mit denjenigen nicht streiten, welche das Gewissen allein statt des Ehrgefühls als die wesentliche Triebkraft ansehen; es wäre schöner und besser, wenn es sich so verhielte, allein sobald man doch zugeben muß, daß die bessern Entschlüsse aus einem von ›Selbstsucht mehr oder weniger getrübten Gewissen‹ hervorgehen, so nenne man lieber diese Mischung mit ihrem Namen.[9]

Deutlich wird hier das Gewissen als autonome, d.h. von tradierten Normen freie oder sich befreiende Instanz beschrieben, die sich die Grundsätze für ihr Urteilen und Handeln selbst gibt. Burckhardt zufolge haftet dieser neu entdeckten Freiheit jedoch stets der Beigeschmack des Egoismus und der „Selbstsucht“ an. Diese schafft zwar die Voraussetzungen für individuelle Entscheidungen und ermöglicht es dem Gewissen, nach neuen Wertmaßstäben jenseits kodifizierter Moralvorstellungen zu suchen. Doch kann sie nur Anstoß dieser Suche sein und wird durch „alles Edle, das in einer Person übriggeblieben“ immer wieder hinterfragt. Diese Ambivalenz des neuzeitlich-modernen „Ehrgefühls“ macht das Dilemma des Individuums deutlich, das sich auf seine eigene moralische Autorität berufen und doch darüber mit überpersönlichen Vorstellungen des „Edlen“ in Konflikt geraten kann. Ein Vergleich mag diese These konkretisieren: es ist wahrscheinlich kein Zufall, dass sich die neue Selbstwahrnehmung des Menschen als eigenständig urteilendes und handelndes Wesen fast zeitgleich mit der Zentralperspektive in der Malerei etabliert. Dieser neue Standard bei der Herstellung von Bildern und Bildlichkeit entspricht dem Bedürfnis der Renaissance, die Ordnung der Dinge dem Standpunkt des sie betrachtenden Ich gemäß darzustellen. Dabei ist es nicht unerheblich, dass sich die einzelnen Bildgegenstände entlang einer zentralen Blickachse gruppieren. So wird die Betrachtung einer linearen Ordnung unterworfen, die es der oder dem Betrachtenden erlaubt, den gesamten Inhalt des Bildes unter Beibehaltung eines einmal eingenommenen Standpunktes zu erfassen. Unter Verzicht auf eine einheitliche Zentralperspektive

[9] Burckhardt ²2012 [1859], S. 400 f.

müsste die Blickrichtung hingegen mehrmals geändert werden. So bestärkt diese neue Form der Darstellung das Ich indirekt in der Wahrnehmung seiner selbst als einer mit konkreten körperlichen und geistigen Merkmalen ausgestatteten zeitlich wie räumlich konstanten Einheit.[10] In dieser Einheit sahen bereits die Menschen der Renaissance aber auch ein illusionäres Moment[11] und hier zeigt sich das grundlegende Problem des Individualismus, welches noch Jahrhunderte später sowohl Burckhardt als auch Hesse beschäftigte: der moderne Mensch vermag aufgrund der Illusion einer in sich selbst gründenden Einheit des Ich auch die daraus entwickelte geistige Autonomie nicht mit einer „echte[n] neue[n] Autorität und Legitimität" auszustatten.

Diesen Mangel in der Begründung neu erworbener individueller Freiheit kennzeichnet nicht zuletzt Charles Taylor als ein wesentliches Merkmal des „Unbehagens" an der Moderne. Grundsätzlich bescheinigt er dem Individualismus dabei ein emanzipatorisches Moment, das der Etablierung freiheitlich-demokratischer Gesellschaftsordnungen den Weg bahnte:

> Freilich steht der Begriff ›Individualismus‹ auch für die nach Auffassung vieler Menschen höchste Errungenschaft der modernen Zivilisation. Wir leben heute in einer Welt, in der die Menschen das Recht haben, ihr eigenes Lebensmuster selbständig zu wählen, ihrem eigenen Gewissen folgend zu entscheiden, welche Überzeugungen sie vertreten wollen, und die Form der Lebensführung in zahllosen Hinsichten zu bestimmen, über die ihre Vorfahren keine Kontrolle hatten. Außerdem ist es generell so, daß diese Rechtsansprüche von unseren Rechtssystemen verteidigt werden. Prinzipiell werden die Menschen nicht mehr den Forderungen vermeintlich heiliger und einem höheren Jenseits angehöriger Ordnungen geopfert.[12]

Allerdings zeigt Taylor auch die Schattenseiten dieser Entwicklung, die mit zunehmender Isolierung und Vereinsamung des einzelnen Menschen einhergehen, dem das „Gefühl für einen höheren Zweck" als dem des eigenen Wohlergehens verloren gegangen sei. Dabei zitiert er unter anderem einen Zeitgenossen Burckhardts:

[10] Weiterführungen dieser von Erwin Panofsky in *Die Perspektive als „symbolische Form"* (in: ders. *Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft*. Berlin: Spiess 1980 [1927], S. 99-167) aufgestellten These finden sich in der neueren Kunstgeschichte u.a. bei Gottfried Boehm: *Studien zur Perspektivität. Philosophie und Kunst in der frühen Neuzeit.* Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag 1969; Hubert Damisch: *Der Ursprung der Perspektive.* Zürich: Diaphanes 2010 [frz. Orig. 1987]; Jean-Louis Déotte: *Video und Cogito. Die Epoche des perspektivischen Apparats.* Zürich-Berlin: Diaphanes 2006 [frz. Orig. 2001]; Leonhard Schmeiser: *Die Erfindung der Zentralperspektive und die Entstehung der neuzeitlichen Wissenschaft*. München: Wilhelm Fink Verlag 2002. Für Charles Taylor ist die Erfindung der Perspektive in der Malerei Ausdruck einer neuen „Rahmenauffassung": mit dieser „neue[n] Weise der Naturnachahmung" wird der Mensch als Inhaber instrumenteller Vernunft in e. nach Maßgaben dieser instrumentellen Vernunft kohärenten Weltbild gezeigt. – Vgl. Taylor 2009 [2007], S. 170 f.

[11] Vgl. hierzu die Beschreibung der ersten Demonstration der Zentralperspektive anhand einer Zeichnung des Baptisteriums San Giovanni in Florenz durch Filippo Brunelleschi bei Antonio Manetti: *Vita di Filippo Brunelleschi*. Roma: Salerno 1992 [Orig. ca. 1480], S. 56 f. – Jacob Burckhardt verwendet zur Beschreibung der Zentralperspektive den Terminus „Illusion" zudem tlw. synonym, vgl. ders.: *Der Cicerone. Eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens.* Stuttgart: Alfred Kröner Verlag 1978 [1855], S. 741 und 883.

[12] Charles Taylor: *Das Unbehagen an der Moderne*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag 1995 [engl. Original 1991]. S. 8.

> Im neunzehnten Jahrhundert schreibt etwa Alexis de Tocqueville über die ›kleinen und gewöhnlichen Freuden‹, die die Menschen im demokratischen Zeitalter anzustreben geneigt sind. […] Durch die demokratische Gleichheit wird der einzelne, wie Tocqueville sagt, auf sich selbst zurückgeworfen, und diese Situation droht, ›ihn gänzlich in die Einsamkeit seines eigenen Herzens einzusperren‹. Mit anderen Worten, die dunkle Seite des Individualismus ist eine Konzentration auf das Selbst, die zu einer Verflachung und Verengerung des Lebens führt, das dadurch bedeutungsärmer wird und das Interesse am Ergehen anderer oder der Gesellschaft vermindert.[13]

Mit der „Konzentration auf das Selbst" geht also auch die Gefahr des Verlusts seiner Authentizität einher, es droht ein Abgleiten des Individualismus in einen sich nur noch um seiner selbst willen erhaltenden Narzissmus.[14] Taylor versucht aber in seiner Beschreibung des modernen „Unbehagens" darzulegen, „daß die besonders ichbezogenen und ›narzißtischen‹ Erscheinungsformen der heutigen Kultur offenkundig unzulänglich sind."[15] Diese These stützt sich auf die unhintergehbare Forderung des Individualismus, als Person möglichst authentisch zu sein. Authentizität bedeutet für Taylor nun aber nicht, bezüglich der Frage nach dem, was ein gutes Leben ist, das Ich als einzige Instanz und nur das als authentisch gelten zu lassen, was sich seinem Urteil nicht widersetzt. Damit es sich nicht selbst banalisiert, bedarf dieses Urteil eines über rein persönliche Interessen hinausweisenden Bezugsrahmens, vor dem das handelnde Ich seine individuellen Entscheidungen als sinnhaft erfahren kann. Unter den Prämissen des Individualismus wird dieser das Verhältnis von Identität und Handlung bestimmende Rahmen allerdings zunehmend fragil. Taylor versucht aber auch zu zeigen, dass er deshalb keineswegs obsolet ist:

> die eigene Identität kann ich nur vor dem Hintergrund von Dingen definieren, auf die es ankommt. Wollte ich jedoch die Geschichte, die Natur, die Gesellschaft, die Forderungen der Solidarität und überhaupt alles ausklammern, was ich nicht in meinem eigenen Inneren vorfinde, so würde ich alles ausschließen, worauf es möglicherweise ankommen könnte. Nur wenn ich in einer Welt lebe, in der die Geschichte, die Forderungen der Natur, die Bedürfnisse meiner Mitmenschen, die Pflichten des Staatsbürgers, der Ruf Gottes oder sonst etwas von ähnlichem Rang eine ausschlaggebende Rolle spielt, kann ich die Identität in einer Weise definieren, die nicht trivial ist. Die Authentizität ist keine Widersacherin der Forderungen aus dem Bereich jenseits des eigenen Selbst, sondern sie setzt solche Forderungen voraus.[16]

Das zunehmende „Verblassen des moralischen Horizonts"[17] entbindet das Individuum also nicht von der Verantwortung, nach neuen Maßstäben der Praxis eines guten Lebens für

[13] Taylor 1995 [1991], S. 9 f.
[14] Vgl. Taylor 1995 [1991], S. 65-81.
[15] Taylor 1995 [1991], S. 45.
[16] Taylor 1995 [1991], S. 51.
[17] Taylor 1995 [1991], S. 17.

sich und andere zu suchen – und ihr damit Authentizität bzw. eine „echte neue Autorität und Legitimität“ zu verleihen. Der Individualismus an sich ist jedoch moralisch nicht zu bewerten, er ist weder gut noch böse, sondern schlicht die historische Voraussetzung eines sich über Jahrhunderte vollziehenden Wertewandels. Spiegel dieser Entwicklung sind stets die einzelnen Menschen in ihrem jeweiligen Bemühen um Ausdruck für die Suche nach einem sinnstiftenden Ausgleich zwischen den Forderungen des Ich und der überpersönlichen Perspektive.

Ein Dokument dieser Suche ist auch Hesses Tagebuch der Monate Juli/August 1933, in dem sich jene spezifische Mischung aus „Gewissen und Selbstsucht“ manifestiert, die Jacob Burckhardt zufolge für die moralische Disposition des modernen Menschen charakteristisch ist:

> So wie ich im täglichen Leben zur Absonderung, zum vielen Alleinsein, zur Meditation etc. neige, so neige ich dem Volk gegenüber (das ich, etwa im Sinn Dostojewskis, sehr liebe) auch zur Absonderung etc. Das ist nichts Politisches, läßt sich also nicht daraus herleiten, daß ich eine eigentliche politische Zugehörigkeit nie erlebt und gefühlt habe. Sondern, wenn man mich nicht von außen nötigt, gleite ich immer ganz von selber abseits und in ein stilles Leben der Versunkenheit. […] Kurz, ich bin theoretisch ein Heiliger, der alle Menschen liebt, und praktisch ein Egoist, der nie gestört sein mag. Ich ziehe mich von Volk und Menschen zurück, und glaube so halb und halb daran, daß das ein wenig gerechtfertigt wird durch meine Arbeit, die in der Einsamkeit und Stille geschieht und doch am Ende allen gehört. […] Ich diene mit meinem Leben und meiner Arbeit einer kleinen Minorität von Sonderlingen, und die Patrioten mögen recht haben, wenn sie finden, daß ich ein liebloser Verstandesmensch und Egoist sei. Jedenfalls aber scheint es so zu stehen, daß die Patrioten und Besessenen ein besseres Gewissen haben als ich, wenigstens glaube ich nicht, daß auch sie des öfteren so dasitzen und sich mit solchen Skrupeln abplagen wie ich. Wenn nun also den über- und unterrationalen Vorgängen im Volk gegenüber meine Natur sich wieder ähnlich beengt und auch unsicher fühlt wie im Jahr 1914, so bin ich dennoch diesmal der ›großen Zeit‹ weniger preisgegeben und habe sehr viel mehr Distanz als damals. Das damals Vollzogene an Kritik meiner selbst sowie an Kritik meines Volkes ist nicht vergessen, in allem Rationalen ist mein Wissen und mein Gewissen sicher und seiner selbst gewiß.[18]

Hier wird der Egoismus – also ein Moment der „Selbstsucht“ des modernen Individuums im Sinne Burckhardts – zum Garanten der Suche nach neuen Werten, indem er sich der patriotischen Reaktion einer kollektiven Absage an den Individualismus widersetzt und offen bleibt für die Forderungen einer anderen als der im Namen eines nur scheinbar homogenen „Volkswillens“ reklamierten Ordnung. Dieser Egoismus nimmt im *Glasperlenspiel* in den eigensinnigen Handlungen Josef Knechts Gestalt an. Wie Hesse in seinem Tagebuch darlegt, ist es also möglich, jenseits des guten Gewissens der Patrioten nach eigenen Wegen zu suchen,

[18] SW Bd. 11, S. 681 f.

um der Gefahr des Abgleitens in den Narzissmus zu entgehen und dem Eigensinn vor dem Hintergrund eines nicht durch vaterländische Interessen beengten Horizonts neue Authentizität zu verleihen.

Dass auch diese Suche aber nicht frei ist von der Gefahr der Selbstüberschätzung und Hybris zeigt im Roman ihr an gewissen Punkten der Handlung immer wieder zu Tage tretender illusionärer Charakter, der bereits durch das Zertreten des eigenen Spiegelbilds im *Steppenwolf* oder den Vergleich des Ich mit einer „auseinanderscherbenden Masse von Bildern" in der *Morgenlandfahrt* vertraut ist und Josef Knechts Lebensgeschichte im *Glasperlenspiel* als Geschichte einer sich selbst permanent hinterfragenden Ich-Erfahrung beschreibt. Ihrer Veranschaulichung dienen nicht nur die drei angehängten Lebensläufe, in denen Knecht sein Ich unter jeweils anderen historischen Bedingungen sich aussprechen lässt, sondern auch bestimmte Motive aus seinen Gedichten wie z.B. *Der letzte Glasperlenspieler*, in dem dieses Aussprechen selbst problematisiert wird: „Der Alte ruht / Im Trümmerfeld, die Perlen in der Hand, Hieroglyphen, die einst viel besagten, / Nun sind sie nichts als bunte gläserne Scherben."[19] Anknüpfend an das Motiv der „erblindete[n] Namen auf rostenden Blechtafeln"[20] wird hier das Misstrauen gegenüber der sinnstiftenden Funktion sprachlicher Zeichen erneuert und durch die Glas-Metapher mit dem Problem der Authentizität des Individuums in Verbindung gebracht: so wie dieses darauf angewiesen ist, sich der Authentizität seines Denkens und Handelns über den Umweg des sprachlichen Ausdrucks zu versichern, entbehren die Perlen aus Glas des authentischen Ausdrucks nicht nur, weil sie als Nachahmungen echter Perlen von ihrem ursprünglichen Gegenstand abweichen, sondern auch, weil sie trotz einer möglichst genauen *imitatio* dessen ursprüngliche Bedeutung und Wertigkeit nicht wiederherstellen können. Das *Glasperlenspiel* handelt also von der Suche nach einem authentischen, d.h. sinnstiftenden Ausdruck für das einzelne Menschenleben unter den Bedingungen eines fortschreitenden Sinnverlusts sprachlicher Zeichen.

Bereits im *Steppenwolf* war jedoch zu lesen, dass eine Suche auch mit derart unzureichenden Mitteln nicht gänzlich vergebens ist. Die tanzenden goldenen Buchstaben auf dem nassen Asphalt vor dem Kirchenportal erinnern Harry Haller, obwohl er sie nicht entziffern kann, an seltene Momente sinnhaften Verstehens seiner Lebensgeschichte. Ebenso sind die Glasperlen eine Metapher dafür, dass der Bedeutungsverlust der Zeichen durch Variation ihrer Anordnung zwar nicht aufgehoben, aber zu einer Neuperspektivierung der Suche nach einem sinnstiftenden Ausdruck führen kann. Mitunter eröffnet sich im variierenden Spiel zwi-

[19] SW Bd. 5, S. 400 f.
[20] *Der Steppenwolf*, S. 78.

schen ihnen das, was Charles Taylor ein „epiphanisches Feld“ nennt.[21] Inhaltlich wäre das Glasperlenspiel demnach ein Verfahren der Herstellung neuer Möglichkeiten des Verstehens eines anhand gebräuchlicher Muster der Dechiffrierung allein nicht mehr verstehbaren Sinnhorizonts. Wie auch in allen anderen hier behandelten Werken beansprucht dieses Verstehen aber keine absolute Gültigkeit, sondern wird als fragmentarische Aneignung seines nie in Gänze erfassbaren Bedeutungsgehalts gesehen. Formal entspricht das *Glasperlenspiel* dem durch die Perspektivität seiner Erzählhaltung, die Wahl verschiedener Gattungen und nicht zuletzt die Musikalität seines sprachlichen Ausdrucks.

4.5.1 Sprache und Musik im *Glasperlenspiel*

Mehr noch als in seinen früheren Werken zeichnet sich Hesses Prosa nun durch ihren überwiegend hypotaktischen Satzbau mit vielen Relativkonstruktionen aus. Die so modellierte Sprache erweckt den Anschein des Bemühens um möglichst exaktes, faktengetreues Formulieren und dient doch vielmehr der Darstellung einer „mit Ironie gemischte[n] Verehrung der Illusion“. Denn durch die starke Untergliederung des Satzbaus bleibt neben den darin getroffenen inhaltlichen Aussagen immer auch ein Eindruck von dem gegenwärtig, was zwischen den einzelnen Relativsätzen (bis hin zu einzelnen Begriffen) an bildlichen Konnotationen zum Vorschein kommt: das in Worten Nichtgesagte, Nichtgemeinte und Zufällige, das sich erst durch die spezifische syntaktische Anordnung der Zeichen als Möglichkeit sinnhaften Verstehens jenseits ihrer semantischen Decodierung einstellt. Das Erzählen selbst wird damit zur Bedingung einer möglichen Sinngenese nicht allein durch den intendierten Sinn der dabei verwendeten Wörter, sondern auch durch deren spezifische Konstellation, die mitunter bedeutungstragende Zusammenhänge jenseits des durch sie Bezeichneten eröffnet.[22] Hier liegt möglicherweise auch ein Grund dafür, dass die für sein Schreiben von Hesse angestrebte Ironie nicht einfach das Gegenteil des wörtlich Gemeinten betreffen soll, sondern vielmehr das zwischen den Wörtern liegende Andere, an dessen Gegenwart er mit dem formalen Verweis auf die Grenzen des Aussagbaren zu erinnern versucht. Einen solchen Versuch unternimmt er während der letzten Monate der Niederschrift des *Glasperlenspiels* mit dem Gedicht *Prosa.* Die Ironie wird dort bereits in der lyrischen Kontrafaktur des Titels deutlich, welche über den

[21] Vgl. die Ausführungen in Kap. 4.3, S. 342 f. und Taylor 1994 [1989], S. 827.
[22] Vgl. hierzu auch folgende Worte Knechts an Designori: „Magst du ein Abendländer, ich ein Chinese sein, mögen wir verschiedene Sprachen reden, so werden wir dennoch, wenn wir guten Willens sind, einander sehr viel mitteilen und über das exakt Mitteilbare hinaus sehr viel voneinander erraten und ahnen können. Jedenfalls wollen wir es versuchen.“ – *Das Glasperlenspiel*, S. 269.

Rahmen des bloßen Wortinhalts hinausweisen und eine auf sein semantisches Spektrum irreduzible Mehrdeutigkeit als wesentliche Funktion der Form betonen will:

> Denn schaust du näher hin, so wird unsäglich,
> Was harmlos einfach schien, aus Nichtigkeiten
> Wird eine Welt, aus Atem Melodien,
> Die scheinbar zwecklos und vergnüglich gleiten,
> Und neue, nie erwartete vorbereiten.
> […]
> Aus einem Silbenfall rauscht Wind und Zeder,
> Ein Mondstrahl läßt voll Silber Golfe blinken,
> Ein Beistrich öffnet Wald- und Gartenpfade,
> Wie buhlerisch scheint eine Assonanz zu winken,
> Ein Fragezeichen wirkt wie Glück und Gnade.
> […]
> Uns sei genug, mit Ehrfurcht zuzusehen,
> So wie wir aufs Gebirg und auf die blauen
> Falter am Bach und auf die Blumen schauen,
> Die auch, so scheint es, sich von selbst verstehen,
> Doch Wunder sind für Augen, welche sehen.[23]

An diesen Versen lassen sich einige formale Ansprüche ablesen, die Hesse auch für die Prosa des *Glasperlenspiels* reklamiert. Sie greifen inhaltlich zum Teil auf Motive früherer Werke zurück und sind dem Prinzip der Mehrstimmigkeit verpflichtet, deren stärkster Ausdruck letztlich der Musik vorbehalten bleibt. Doch scheint Hesse eine Prosa für möglich und wünschenswert zu erachten, die durch einen mehrstimmigen Duktus des Satzbaus dem Prinzip der polyphonen Stimmführung von „Melodien" nahe kommt. Der hypotaktische Stil ist also kein reiner Selbstzweck, sondern erfüllt die Funktion, über die Melodie der Sprache weitere und wie es im Gedicht heißt „nie erwartete" Klangvorstellungen „vor[zu]bereiten". So kann ein „Silbenfall" den akustischen Eindruck von „Wind und Zeder" evozieren. Das Motiv des Mondes und der „Wald- und Gartenpfade" erinnert an Verfahren des bildlichen Ausdrucks von Mehrstimmigkeit, wie sie auch in der Stern- und Garten-Metaphorik des *Steppenwolfs* vorkommen.[24] Die buhlerisch winkende „Assonanz" wiederum verweist auf den formalen Bezug der „Anklänge und Analogien", welche dem Erzähler der *Morgenlandfahrt* die Sprache des Bundesbriefs vertraut wirken lassen, obwohl er kein Wort davon versteht.[25] Und schließlich deutet das „Fragezeichen" auf das Erzählverfahren der erlebten Rede, die ebenfalls Mehrstimmigkeit erzeugen kann, wie ihre exemplarische und meist in Fragesätzen formulierte An-

[23] SW Bd. 10, S. 368 f.
[24] Vgl. Kap. 4.3, S. 343 und 349.
[25] Vgl. Kap. 4.4, S. 400 f.

wendung auf die Erzählhaltung des *Siddhartha* zeigt.[26] Über diejenigen der Wort- und Satzebene hinaus stehen der Prosa also weitere formale Möglichkeiten offen, die ihre vordergründige Erscheinung als „prosaische" Alltagssprache durchbrechen und das Wunderbare hinter scheinbar selbstverständlichen Begebenheiten sichtbar machen können.

Doch dazu später mehr.[27] Zunächst soll nach den Gründen für die sprachliche Musikalität des *Glasperlenspiels* gefragt werden. Wie das Gedicht *Prosa* zeigt, gilt die Aufmerksamkeit nicht allein dem Inhalt der Zeichen und Wörter, sondern auch ihrem jeweiligen „Silbenfall", etwa im Gleichklang einer Assonanz. Dies allein erklärt jedoch noch nicht das Phänomen auffallend häufiger Hypotaxen. Um ihre im Gedicht mit der Evokation „nie erwartete[r]" Klangvorstellungen bereits angedeutete Funktion genauer zu erläutern, lohnt die Betrachtung eines aufgrund seiner starken Kohärenz von Form und Inhalt für die Prosa des *Glasperlenspiels* charakteristischen Satzes:

> Es kam der Tag, an welchem Knecht die Nachricht von seinem Tode erhielt, er reiste eilig hin und fand den sanft Entschlafenen auf seinem Lager liegend, das kleine Gesicht hingeschwunden und eingesunken zu einer stillen Rune und Arabeske, einer magischen Figur, nicht mehr zu lesen und doch wie von Lächeln und vollendetem Glück erzählend.[28]

Bei dem Entschlafenen handelt es sich um den Musikmeister, der Knechts Begabung zum mehrstimmigen Musizieren einst entdeckte und förderte. Seine äußere Erscheinung wird nicht nur mit auffälligen Assonanzen („Lager liegend", „hingeschwunden und eingesunken"), sondern auch durch Mehrfachbezeichnung („Rune", „Arabeske", „magische Figur") umschrieben. Diese Mehrfachbezeichnung wiederum dient der begrifflichen Annäherung an den mit Worten nicht fassbaren Gegenstand von Knechts Betrachtung und thematisiert auch den Verlust der Bedeutsamkeit ihres zeichenhaften Ausdrucks, nicht ohne jedoch dabei ihrem dezidiert perspektivischen Verfahren die Möglichkeit einer neuen Sinngenese einzuräumen. Dies geschieht in dem die Eigenheiten der „magischen Figur" erläuternden Nebensatz „nicht mehr zu lesen und doch wie von Lächeln und vollendetem Glück erzählend." Hier wird nicht nur dem inhaltlichen Vorgang der Suche nach einer Bedeutung dieses rätselhaften Zeichens Rechnung getragen, sondern auch den Bedingungen dieser Suche selbst. Sie liegen jenseits semantisch-begrifflicher Decodierungsverfahren, die den Ausdruck eines bezeichneten Gegenstandes durch sein bezeichnendes Wort herbeiführen: die „magische Figur" ist mit gebräuchlichen Verfahren der Decodierung „nicht mehr zu lesen". Allerdings bilden die Wör-

[26] Vgl. Kap. 4.2, S. 282-288.
[27] Vgl. die Ausführungen auf S. 436.
[28] *Das Glasperlenspiel*, S. 255.

ter durch ihre spezifische Anordnung im Satz einen Zusammenhang, der aus ihren verschiedenen Form- und Bedeutungsbereichen den Rahmen für die Möglichkeit einer neuen Sinngebung konstruiert. Dies geschieht im Vorgang des Erzählens auf Wort- und Satzebene etwa in der erwähnten Mehrfachbezeichnung des Gegenstands sowie der Beiordnung der dabei verwendeten Begriffe. Man darf also davon ausgehen, dass mit der Umschreibung „wie von Lächeln und vollendetem Glück erzählend" nicht nur die zum rätselhaften Zeichen transformierte Erscheinung des verstorbenen Musikmeisters gemeint ist, sondern auch Hesses Idealvorstellung einer Prosa, die durch Mehrstimmigkeit einem Bedürfnis entgegenkommt, das letztlich jedem Erzählen zugrunde liegt: dem Bedürfnis nach Verstehen und Sinn.

Diesem Bedürfnis steht jedoch die Erfahrung entgegen, dass Sinn und Verstehen sich stets als Illusion bzw. vorläufige Ergebnisse eines unabschließbaren Erkenntnisprozesses erweisen. Es entspricht daher der Ironie des *Glasperlenspiels*, dass seine Figuren mit ihren sprachlichen Aussagen auf einen Zustand von „vollendetem Glück" zwar hindeuten und danach streben, ihn aber niemals erreichen können. Selbst die Musik vermag das nicht. Auch sie kann aufgrund der Mittelbarkeit ihres Ausdrucks lediglich „Gebärde" und „Vorbild" für einen sich letztlich jeder zeichenhaften Fixierung immer wieder entziehenden Sinn sein. Nach Auffassung Josef Knechts stellt sie in ihrer klassischen Ausprägung aber eine weitestgehend zutreffende Bezeichnung für das dar, was mit den Worten „vollendete[s] Glück" nur unzureichend beschrieben werden kann:

> Wir halten die klassische Musik für den Extrakt und Inbegriff unsrer Kultur, weil sie ihre deutlichste, bezeichnendste Gebärde und Äußerung ist. Wir besitzen in dieser Musik das Erbe der Antike und des Christentums, einen Geist heiterer und tapferer Frömmigkeit, eine unübertrefflich ritterliche Moral. Denn eine Moral letzten Endes bedeutet jede klassische Kulturgebärde, ein zur Gebärde zusammengezogenes Vorbild des menschlichen Verhaltens. […] Die Gebärde der klassischen Musik bedeutet: Wissen um die Tragik des Menschentums, Bejahen des Menschengeschicks, Tapferkeit, Heiterkeit![29]

Dass Knecht hier von der Musik als „Vorbild" spricht, verweist abermals auf deren Bildhaftigkeit und die kohärente Darstellung einer „Verehrung der Illusion". Mit der weiteren Bezeichnung als „Gebärde" wird zudem deutlich, dass es sich dabei um das kurze Innehalten und Gewahrwerden einer stetig fortschreitenden Bewegung handelt. Diese Bewegung versucht Knecht wiederum mit dem Gedicht *Stufen* zu beschreiben. In seiner ersten Fassung hatte er ihm den Titel *Transzendieren!* gegeben und damit die Grundzüge jenes Phänomens zum Ausdruck bringen wollen, das nach Ansicht seines Freundes Tegularius mit der Wendung

[29] *Das Glasperlenspiel*, S. 37 f.

„Wesen der Musik“ viel treffender betitelt worden wäre. In einem kleinen Disput hält Tegularius dem Magister die Fehlbezeichnung seines Gedichtes vor:

> Sein eigentlicher Inhalt ist mit dem Titel ›Stufen‹ nicht schlecht angedeutet; Ihr hättet aber ebensogut und noch besser ›Musik‹ oder ›Wesen der Musik‹ darüber schreiben können. Denn nach Abzug jener moralisierenden oder predigenden Haltung ist es recht eigentlich eine Betrachtung über das Wesen der Musik, oder meinetwegen ein Lobgesang auf die Musik, auf ihre stete Gegenwärtigkeit, auf ihre Heiterkeit und Entschlossenheit, auf ihre Beweglichkeit und rastlose Entschlossenheit und Bereitschaft zum Weitereilen, zum Verlassen des eben erst betretenen Raumes oder Raumabschnittes.[30]

Diverse Aussagen zur „Beweglichkeit“ der Musik trifft Tegularius hier zuletzt wohl vor allem deshalb, um durch seine Wortwahl den Eindruck der Flüchtigkeit ihrer „Gebärde“ zu vermitteln. Möglicherweise liegt hierin auch ein Grund dafür, dass sich selbst der Vorbildcharakter ihrer klassischen Form nicht auf ein spezifisches Muster festlegen lässt. Die Musik ist also in ähnlicher Weise irreduzibel auf eine bestimmte Vorstellung von Idealität wie die beiden „Klassiker“ Goethe und Mozart im *Steppenwolf* auf eine personale Fixierung ihrer Identität.[31] Dennoch sind selbst höchste Vertreter des Ordens von dieser Versuchung nicht frei. So versieht etwa die kastalische Behörde die klassische Musik mit einer Weihe, die ihr – wie Knechts Aussagen über ihre Vorbildhaftigkeit bereits andeuten – moralische Autorität verleihen soll.

Die näheren Gründe für diese Wertung analysiert Eva Knöferl in ihrer Dissertation. Fazit ihrer Untersuchungen ist die Feststellung einer normativen Funktion der Musik innerhalb der kastalischen Gemeinschaft:

> Um Kastalien als asketisches Reich des Geistes etablieren zu können, das zudem in einer Verantwortung für die Gemeinschaft steht, wird von den Glasperlenspielern nicht nur das Neuschaffen von Kunstwerken ausgeschlossen, sondern auch die gesamte Musik, die nach dem 18. Jahrhundert entstanden ist. In deren ›Kult der Vorherrschaft des Harmonischen und der rein sinnlichen Dynamik‹ sehen sie bereits den Beginn des feuilletonistischen Niedergangs. Da Musik in Kastalien […] eine hochgradig normative Rolle als Wertevermittlerin innehat, muss sie […] zu einer eindeutig moralischen Kraft werden.[32]

Den Preis für die moralische Wirkung der Musik zahlt man in Kastalien also mit der Kanonisierung jener Werke der „klassischen“ Epoche, die Josef Knecht auf einen Zeitraum von 1500 bis etwa 1800 datiert.[33] „Andererseits“, fährt Eva Knöferl fort, „wird aber schon zu

[30] *Das Glasperlenspiel*, S. 344.
[31] Vgl. die Ausführungen in Kap. 4.3, S. 345, 377 f. und 380 f.
[32] Knöferl 2012. S. 111.
[33] Vgl. *Das Glasperlenspiel*, S. 38.

Beginn des *Glasperlenspiels* klar gemacht, dass die Musik ihrem Wesen nach eben nicht dieser kastalischen ›Vereindeutigung‹ entspricht."[34] Hier bezieht sie sich auf die in der *Einführung* zitierte Passage aus Lü Bu Wes *Frühling und Herbst* (ca. 240 v. Chr.). Der dort getroffenen Aussage über den Ursprung der Musik im „großen Einen", dem die beiden Pole „des Dunklen und des Lichten" entspringen, entspricht die unmittelbar folgende Beschreibung ihres Charakters: „Die Musik beruht auf der Harmonie zwischen Himmel und Erde, auf der Übereinstimmung des Trüben und des Lichten."[35] Legt man diese Übereinstimmung einseitig zugunsten eines der beiden Pole aus, droht nach Lü Bu We das Gleichgewicht nicht nur der Musik, sondern auch der gesellschaftlichen Ordnung zu wanken. Eine Überbetonung des „Trüben" oder auch „Rauschenden" führt daher zu einer „Musik des Untergangs", deren Konsequenzen für das menschliche Zusammenleben in der *Einführung* eindrücklich geschildert werden.[36] Eine Überbetonung des „Lichten" birgt nach Auffassung Knechts hingegen die Gefahr der zwanghaften Aufrechterhaltung einer etablierten moralischen Ordnung. Auch wenn er der Ordnung des kastalischen Gemeinwesens nach dem Vorbild der unerschütterlichen Heiterkeit klassischer Musik einen gewissen „Zauber" nicht absprechen kann, macht er seine Vorbehalte gegen dieses Modell der kastalischen Behörde gegenüber deutlich:

> Und mich nun mit allen meinen Kräften und Interessen für immer diesem Zauber zu verschreiben, dagegen wehrte sich in mir ein Instinkt, ein naives Gefühl für das Einfache, für das Ganze und Gesunde, das mich vor dem Geist des Waldzeller Vicus Lusorum warnte als vor einem Spezialisten- und Virtuosengeist, einem hochkultivierten, äußerst reich durchgearbeiteten Geist zwar, der aber doch vom Ganzen des Lebens und Menschentums abgetrennt war und sich in eine hochmütige Einsamkeit verstiegen hatte.[37]

Ähnlich wie der saxophonspielende Mozart im *Steppenwolf* opponiert Knecht hier gegen die einseitige Auslegung der „Gebärde" klassischer Musik zu einer moralischen Haltung, die sich als Maß aller Dinge sieht und damit ihre Offenheit für ein Hinterfragen ihrer selbst preisgegeben hat. Mit dieser Wendung wird ein Motiv aufgegriffen, das Hesse in nahezu allen seiner Werke bearbeitet und bereits kurz nach Ende des Ersten Weltkriegs auf die Formel bringt: „der Mensch, der sich einer Moral unterwirft, verarmt."[38] Die Gültigkeit dieser Aussage versucht er anhand von Knechts Austritt aus dem kastalischen Orden erneut zu belegen. Auf die einzelnen Begebenheiten dieses Vorgangs soll später eingegangen werden, es sei

[34] Knöferl 2012, S. 112. – Hervorhebung im Original.
[35] Vgl. *Das Glasperlenspiel*, S. 24.
[36] Vgl. *Das Glasperlenspiel*, S. 19 f.
[37] *Das Glasperlenspiel*, S. 366.
[38] Vgl. Kap. 3.3, Zitat zu Anm. 17.

jedoch bereits darauf verwiesen, dass es sich dabei um eine Gewissensentscheidung handelt.[39] Genauer gesagt tritt hier jener Bruch mit dem „Spezialisten- und Virtuosengeist" der kastalischen Moral ein, der mit Heinz Kittsteiner auch als Bruch zwischen „Normbereich" und „emotionalem Bereich" des Gewissens bezeichnet werden kann.[40] Ein solcher Bruch erfolgt meist dann, wenn die Wahrer einer Norm sich unerlässlichen Fragen zur Ausrichtung eines guten Lebens nicht mehr zugänglich zeigen:

> sie haben sich unglaubwürdig gemacht, oder sie werden anstatt von Garanten zu Zerstörern der gesellschaftlichen Ordnung. Dann müssen die Normen und ihre Sanktionen von den alten Trägern abgelöst werden, und die Menschen entdecken sich selbst als den Ursprung der sittlichen Gesetzgebung.[41]

Ein solcher Vorgang hat übrigens auch zur Entstehung des Glasperlenspiels beigetragen. Die *Einführung* nennt hier den Niedergang der feuilletonistischen Epoche als konkreten historischen Hintergrund, vor dem ein dahingehender Sinneswandel – zunächst nur bei wenigen Einzelnen – überhaupt stattfinden konnte: „Indessen hatte diese Kultur", so der in der *Einführung* verwendete Gegenbegriff zum Feuilletonismus, „während der Jahrzehnte des Überganges nicht im Schlaf gelegen, sondern gerade während ihres Verfalls und ihrer scheinbaren Selbstaufgabe durch die Künstler, Professoren und Feuilletonisten gelangte sie im Gewissen einzelner zu schärfster Wachheit und Selbstprüfung."[42] Es war schließlich dem „intellektuelle[n] Gewissen" bzw. „Kulturgewissen" einzelner Gelehrter zu verdanken, dass sich zunächst auf dem Gebiet der Musikgeschichte wieder eine „gewissenhafte Arbeitsmethode" etablieren konnte.[43]

Eine derartige Häufung des Wortes „Gewissen" ist ungewöhnlich für Hesses literarische Arbeiten und wirft die Frage nach Funktion und Stellenwert des beschriebenen Phänomens auf. Darin zeigt sich aber nicht nur die latente Neigung des Romans zum essayhaften Diskurs,[44] sondern auch ein indirekter Hinweis auf parallele Handlungsstrukturen in der Darstellung von Knechts Austritt aus dem Orden infolge seiner Gewissensentscheidung. Doch darauf wird später einzugehen sein.[45]

---

[39] Als Bekräftigung dieser These mag einstweilen folgende Aussage Reso Karalaschwilis dienen: „Und doch kommt der Tag, wo Knecht aus der Provinz ausbricht und Kastalien verläßt. Und auch dieser Schritt war nicht Willkür, sondern Dienst und Gehorsam. Es war Gehorsam seinem Gewissen gegenüber, der höchsten Instanz, die auch dem ›Dienenden‹ keinerlei Stagnation und Dissonanz zulässt." – Reso Karalaschwili: *Das Goethe-Bild in Hermann Hesses Schaffen.* In: *Hermann Hesse: Dank an Goethe. Betrachtungen, Rezensionen, Briefe.* Hg. von Volker Michels. Frankfurt a. M., Leipzig: Insel-Verlag 1999. S. 183-204. Nachweis S. 195.

[40] Vgl. Kittsteiner 1991, S. 22.

[41] Kittsteiner 1991, S. 20.

[42] *Das Glasperlenspiel*, S. 20.

[43] *Das Glasperlenspiel*, S. 21.

[44] Vgl. die Ausführungen auf S. 441 f.

[45] Vgl. die entsprechenden Ausführungen im Abschnitt „Identität und Handlung", S. 484 ff.

Zunächst stellt sich die Frage, weshalb hier die Musik in so engem Zusammenhang mit dem Phänomen des Gewissens steht. Wie die *Einführung* weiter berichtet, beruht die eigentliche Erfindung des Glasperlenspiels nämlich nicht nur auf der Gewissenhaftigkeit einiger weniger Gelehrter, sondern auch auf folgender, unter Studierenden der Musikhochschule Köln zeitweise gängiger Praxis musikalischer Improvisation:

> sie riefen einander in den abkürzenden Formeln ihrer Wissenschaft beliebige Motive oder Anfänge aus klassischen Kompositionen zu, worauf der Angerufene entweder mit der Fortsetzung des Stückes oder noch besser mit einer Ober- oder Unterstimme, einem kontrastierenden Gegenthema und so weiter zu antworten hatte. Es war eine Gedächtnis- und Improvisationsübung, wie sie ganz ähnlich (wenn auch nicht theoretisch in Formeln, sondern praktisch am Cembalo, mit der Laute, der Flöte oder der Singstimme) möglicherweise einst bei eifrigen Musik- und Kontrapunktikschülern in der Zeit von Schütz, Pachelbel und Bach mochte im Schwange gewesen sein.[46]

Eine ganz ähnliche Praxis begegnet wieder im ersten Kapitel der *Lebensbeschreibung*, das unter dem Titel *Die Berufung* bereits auf die formalen Voraussetzungen der Vernehmbarkeit der inneren Stimme des Gewissens verweist. Knechts Berufung zum Glasperlenspieler vollzieht sich nämlich während der gemeinsamen Improvisation mit dem Musikmeister, der seinen jungen Geigenschüler zunächst vergebens um Vorgabe eines Themas bittet und schließlich selbst die Initiative ergreift:

> Er schlug mit einem Finger die ersten Töne einer Melodie an, sah den Knaben fragend an, der nickte und spielte die Melodie sofort und freudig mit, es war eins von den alten Liedern, die in der Schule oft gesungen wurden. ›Noch einmal!‹ sagte der Meister. Knecht wiederholte die Melodie, und der Alte spielte jetzt eine zweite Stimme dazu. Zweistimmig klang nun das alte Lied durch die kleine Übungsstube. ›Noch einmal!‹ Knecht spielte, und der Meister spielte die zweite und eine dritte Stimme dazu. Dreistimmig klang das schöne alte Lied durch die Stube. ›Noch einmal!‹ Und der Meister spielte drei Stimmen hinzu. ›Ein schönes Lied!‹ sagte der Meister leise. ›Spiele es jetzt einmal in der Altlage!‹ Knecht gehorchte und spielte, der Meister hatte ihm den ersten Ton angegeben und spielte nun die drei andern Stimmen dazu. Und immer wieder sagte der Alte: ›Noch einmal!‹, es klang jedesmal fröhlicher. Knecht spielte die Melodie im Tenor, immer von zwei bis drei Gegenstimmen begleitet. 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. Der kahle kleine Raum mit dem frohen vormittäglichen Licht klang festlich von den Tönen wider. Nach einer Weile hörte der Alte auf. ›Ist es genug?‹ fragte er. Knecht schüttelte den Kopf und begann von neuem, heiter fiel der andre mit seinen drei Stimmen ein, und die vier Stimmen zogen ihre dünnen, klaren Linien, sprachen miteinander, stützten sich aufeinander, überschnitten sich und umspielten einander in heitern Bogen und Figuren, und der Knabe und der Alte dachten an nichts andres mehr, gaben sich den schönen verschwisterten Linien hin und den Figuren, die sie in ihren Begegnungen bildeten, in ih-

[46] *Das Glasperlenspiel*, S. 26.

rem Netz gefangen musizierten sie, wiegten sich leise mit und gehorchten einem unsichtbaren Kapellmeister.[47]

Dieses Ereignis der Berufung wird anschließend nicht nur in formaler Hinsicht als „Sichtbarwerden und einladende[s] Sichöffnen der idealen Welt" beschrieben, sondern bezüglich Knechts Entwicklung auch als eine „Beglückung und Mahnung in seiner eigenen Seele und seinem Gewissen".[48] Die Vernehmbarkeit der inneren Stimme des Gewissens setzt somit das epiphanische Erleben des Anderen voraus, das hier zunächst in Gestalt des Musikmeisters (deutlich akzentuiert als „der andre") und schließlich in jenem „unsichtbaren Kapellmeister" personifiziert wird. Es entspricht dem Vorgang nach dem Erleben Harry Hallers als er zwischen zwei Takten eines Orchesterkonzerts „Gott an der Arbeit" zu begegnen vermeint.[49] Mit Charles Taylor lässt sich dieses Phänomen als „Epiphanie der Zwischenräume" beschreiben.[50] Auch Josef Knechts Erlebnis kann als solche gelten, nur ereignet sich die Offenbarung der „idealen Welt" nun nicht allein zwischen zwei Takten, sondern in einem ganzen Netz von Melodien, das nach dem Muster einer „unsichtbaren" Ordnung gewoben ist. Bevor aber auf die Funktion dieser „Berufung" für die Entwicklung der Handlung eingegangen werden kann, ist festzuhalten, dass hier bildlich zum Ausdruck gebracht wird, was Hesse auf formaler Ebene mit den „Melodien" seiner mehrstimmigen Prosa intendiert: die Möglichkeit einer Sinngenese durch den Einsatz sprachlicher Musikalität, die das nicht aussagbare Andere „umspielt" wie Stimmen einer polyphonen Komposition ihren gemeinsamen Kontrapunkt.

4.5.2 Erzählhaltung

Auf Ebene der Erzählhaltung ist ebenfalls ein Verfahren der Mehrstimmigkeit festzustellen. Es lässt sich zunächst an der grundlegenden Dichotomie der beiden „Stimmen" – des Protagonisten und des Erzählers – beobachten. Da das *Glasperlenspiel* als „Lebensbeschreibung" konzipiert ist, stellt sich die Frage, welche Rolle der auktoriale Wir-Erzähler für deren Vermittlung spielt. Auch hier ist davon auszugehen, dass durch den Einsatz von Mehrfachperspektivierung eine mit Ironie gemischte „Verehrung der Illusion" intendiert ist. Denn einerseits erzählt Knecht von sich selbst nicht selten in der Ich-Form,[51] andererseits wird aber durch den Wir-Erzähler bereits in der *Einführung* die Mittelbarkeit dieser Position für den ge-

[47] *Das Glasperlenspiel*, S. 44 f.
[48] *Das Glasperlenspiel*, S. 47. – In ähnlicher Weise verhilft die Musik dem Protagonisten des *Schwäbischen Lebenslaufs* zu dessen Befreiung aus Verzweiflung und Gewissensnöten, vgl. Kap. 3.4, S. 162 f.
[49] Vgl. *Der Steppenwolf*, S. 31.
[50] Vgl. hierzu die Ausführungen in Kap. 4.3, Zitat zu Anm. 66.
[51] Vgl. *Das Glasperlenspiel*, S. 59-62, 83-85, 104-107.

samten weiteren Text geltend gemacht. Wie der Protagonist in seiner gleichnishaften Rede über das Wesen der klassischen Musik, so verwendet auch der Erzähler metaphorische Begriffe wie „Vorbild“ und „Gebärde“, um auf diese Mittelbarkeit aufmerksam zu machen, die hier als zum „Wunder des Lebens“ relational angelegte Teilhabe beschrieben wird:

> Dort nun, bei den Helden, bei diesen wirklich vorbildhaften Menschen, scheint uns das Interesse für die Person, für den Namen, für Gesicht und Gebärde erlaubt und natürlich, denn wir sehen auch in der vollkommensten Hierarchie, in der reibungslosesten Organisation keineswegs eine Maschinerie, aus toten und an sich gleichgültigen Teilen zusammengesetzt, sondern einen lebendigen Körper, aus Teilen gebildet und von Organen belebt, deren jedes seine Art und seine Freiheit besitzt und am Wunder des Lebens teilhat. In diesem Sinne bemühten wir uns um Nachrichten über das Leben des Glasperlenspielmeisters Josef Knecht, und namentlich um alles von ihm selbst Geschriebene, sind auch mehrerer Handschriften habhaft geworden, die wir für lesenswert halten.[52]

Bei seinem Versuch der *Lebensbeschreibung* ist der Erzähler außerdem stets um die Angabe seiner Quellen bemüht. Damit erweist sich aber seine eigene Methode der biographischen Annäherung an die Wahrheit bzw. den „Sinn“ dieser Lebensgeschichte als Ergebnis einer Rekonstruktion, die ebenso wie die Selbstaussagen Knechts einer bestimmten Perspektive unterworfen ist. In dieser Hinsicht trifft auf das *Glasperlenspiel* zu, was auch Hille Haker über die Perspektivität des Erzählens von Lebensgeschichten schreibt:

> Weil der Blick auf das eigene Leben nicht anders als subjektiv ausfallen kann, kann es andere, ebenso subjektive Perspektiven geben, die die eine Sicht in Frage stellen. […] Die Souveränität des erzählenden Ich ist damit brüchig, die Perspektivität wird zum Strukturprinzip des Erzählens überhaupt, so sehr auch ein ›monologisches‹ bzw. auktoriales Erzählen in das Erzählverfahren integriert wird.[53]

Weder die auktoriale noch die Ich-Position kann also als eine alle Zusammenhänge des erzählten Geschehens referierende Gesamtschau gelten. Die Schilderungen des Erzählers sind zwar durch ihre spezifische Anordnung der Lebensereignisse maßgeblich für die Darstellung einer linearen Entwicklung Knechts, aber auch diese scheinbar allwissende Perspektive wird immer wieder kritisch kommentiert.[54] Zuletzt nimmt sich der Erzähler in seiner Rolle als Geschichtsschreiber zurück und überlässt der nur spärlich in schriftlichen Quellen, teilweise

[52] *Das Glasperlenspiel*, S. 10.
[53] Haker 1999, S. 212.
[54] Vgl. folgenden Eigen-Kommentar des Erzählers: „Der Kleinere sieht am Größeren das, was er eben zu sehen vermag, und Josef Knechts Laufbahn und Aufstieg hat in der Tat für jeden Betrachter etwas ungewöhnlich Glänzendes, Rasches, scheinbar Müheloses […].“ Darüber hinaus bekundet der Erzähler seine Unsicherheit bezüglich Knechts Gedanken in einem Gespräch mit Pater Jakobus und bestätigt damit indirekt berechtigte Zweifel an seiner Allwissenheit. – *Das Glasperlenspiel*, S. 171 und 180.

auch nur mündlich überlieferten „Legende“ von Knechts Tod das Wort. Als Begründung gibt er zu Protokoll:

> Wir möchten nicht urteilen oder bekehren, sondern möglichst wahrhaftig die Geschichte vom Ende unseres verehrten Meisters erzählen. Nur ist es eben nicht so ganz eigentlich eine Geschichte, wir möchten es eher Legende nennen, einen Bericht, gemischt aus echten Nachrichten und bloßen Gerüchten, wie sie eben, aus klaren und dunkeln Quellen zusammengeronnen, unter uns Jüngeren in der Provinz in Umlauf sind.[55]

Hier gibt der Erzähler unmissverständlich zu erkennen, dass es sich bei den Aufzeichnungen über Knecht eben nur um den „Versuch“ einer Lebensbeschreibung handelt, deren wahrer Kern in seinen Aussagen und Schilderungen mehr verborgen als enthüllt wird. Das gleiche gilt für Knechts Selbstaussagen. Sie sind ebenso wie die von ihm verehrte klassische Musik lediglich Ausdruck und „Gebärde“ eines „wirklich vorbildhaften Menschen“ und stehen damit in einem mittelbaren (oder auch: perspektivischen) Verhältnis zu jenem „Sichtbarwerden und einladenden Sichöffnen der idealen Welt“, als welches das Ereignis seiner „Berufung“ umschrieben wird.[56] Freilich unterlässt es der Erzähler nicht, die eigene Perspektive mit der des Protagonisten in der „Doppelstimmigkeit“[57] erlebter Rede zu verschränken und damit den Grad der Mittelbarkeit seiner Aussagen zu verringern. Nicht zufällig ist dies zum ersten Mal der Fall, als der junge Knecht in banger Erwartung des ihm noch unbekannten Musikmeisters harrt.[58] Hier versucht der Erzähler mit formalen Mitteln zu imitieren, was während der anschließenden Improvisation das innere Erleben Knechts der Erfahrbarkeit jener „idealen Welt“ annähert: das Zusammenspiel mehrerer, für sich genommen ebenso solistisch aufführbarer Stimmen nach einer gemeinsamen Ordnung.

Auch Knechts „zweite Berufung“ wird durch erlebte Rede eingeleitet: „Warum nur lebten die beiden Welten anscheinend nicht harmonisch und brüderlich neben- und ineinander, warum konnte man sie nicht beide in sich hegen und vereinen?“[59] Mit diesem Satz skizziert der Erzähler oder Knecht – wer genau in diesem Falle spricht, wird durch die erlebte Rede verschleiert – die Problematik der Auseinandersetzung mit dem Freund und kritischen Begleiter aus bürgerlichen Kreisen, Plinio Designori. Dieser vertritt als Hospitant an der Wald-

[55] *Das Glasperlenspiel*, S. 262 f. Auch hinsichtlich der „Legende“ wird die beschränkte Perspektive des Erzählers deutlich: „Wie schon angedeutet, ist unser Wissen um dieses Ende lückenhaft und trägt beinahe den Charakter einer Sage als den eines historischen Berichtes.“ – Ebd., S. 315.
[56] Vgl. die Ausführungen auf S. 436.
[57] Zum Begriff der „Doppelstimmigkeit“ erlebter Rede vgl. Stanzel 2011, S. 149 sowie Kap. 4.2, S. 284 f.
[58] Vgl. „Aber vielleicht, ach, wahrscheinlich würde es doch nicht dazu kommen, es war ja kaum möglich, gewiß würde der Meister andres zu tun haben, als sich von kleinen Buben auf der Geige vorspielen zu lassen, er würde doch wohl nur die älteren und fortgeschrittensten Schüler sehen und hören wollen.“ – *Das Glasperlenspiel*, S. 43.
[59] *Das Glasperlenspiel*, S. 88.

zeller Eliteschule die Positionen und Anschauungen der mondänen, nach materiellen Gütern strebenden Welt, die oft in krassen Gegensatz zu den immateriellen Werten des Glasperlenspielerordens tritt – zugleich aber Bedingung der Möglichkeit seiner Existenz ist. Diese Gegensätzlichkeit hinterlässt in Knecht „ein Gefühl, gemischt aus heftigem Drang und schlechtem Gewissen."[60] Wie die Passage erlebter Rede bereits andeutet, sucht er aber nach einer Vermittlung zwischen seiner und der Welt Plinios. Er findet sie im Musikmeister, dem er sich in einem Brief anvertraut: „es tritt mir in Plinios Denkart etwas entgegen, dem ich nicht einfach mit einem Nein antworten kann, er appelliert an eine Stimme in mir, die zuweilen sehr dazu neigt, ihm recht zu geben."[61] Auf die Reaktion seines Mentors wird weiter unten einzugehen sein. Zunächst ist festzuhalten, dass Knecht u.a. sein schlechtes Gewissen dazu bewegt, Designoris Kritik an Kastalien nicht einfach auf sich beruhen zu lassen. Wie im *Steppenwolf*, so ist auch hier die innere Stimme des Protagonisten ein Indikator für die Abweichung seiner persönlichen Vorstellungen des Guten von dem Wert- und Normgefüge der gesellschaftlichen Ordnung, in der er sozialisiert wurde. Diese Abweichung wird vielleicht nicht hervorgerufen, aber verstärkt durch die Konfrontation mit den Werten der bürgerlichen Welt, die zunächst heftige emotionale Gegenreaktionen auslöst, dann aber als ein Akt durchaus „freundschaftlicher Annäherung" beschrieben wird.[62] In dieser Hinsicht können die Rededuelle zwischen Knecht und Designori auch als ein gegenseitiges „Sichannähern an den über allen Bildern und Vielheiten in sich einigen Geist" gelten, da sie die Selbstverständlichkeit ihrer jeweiligen gesellschaftlichen Zugehörigkeit hinterfragen und nach einer Modifizierung der eigenen Perspektive unter der Prämisse beiderseitiger Anerkennung suchen. Dass sich der Erzähler hierbei immer mehr zurücknimmt und der direkten Rede der beiden Figuren das Wort überlässt, entspricht in Bezug auf das erzählte Geschehen ebenfalls einem Abbau der Distanz und Gestus der Annäherung. Der dramatische Modus besitzt demnach eine ähnliche Funktion wie sie bereits anhand der sprachlichen Musikalität und insbesondere der Mehrstimmigkeit des Satzbaus im *Glasperlenspiel* diagnostiziert wurde: auch in ihren Dialogen wird durch die Stimmen der beiden Redekontrahenten ein sinnstiftender Zusammenhang zwischen den scheinbar unvereinbaren Gegensätzen ihrer Lebenswelten „umspielt".

Dass eine derartige Auseinandersetzung überhaupt stattfinden kann, ist aber das Verdienst des Musikmeisters. Er kommt nach Knechts verzweifeltem Brief mit dem Waldzeller Schulvorstand überein, die „Kampfspiele" seines Schützlings mit Designori zu einer festen Institution des Schulalltags zu machen.[63] Und auch darüber hinaus wird die Musikalität der

[60] *Das Glasperlenspiel*, S. 82.
[61] *Das Glasperlenspiel*, S. 84.
[62] *Das Glasperlenspiel*, S. 83.
[63] *Das Glasperlenspiel*, S. 85.

Dialoge immer wieder betont: der Erzähler bezeichnet sie als „Musik über zwei Themata“[64] und als Designori am Ende seiner Schullaufbahn die hinter seiner rhetorischen Maske verborgene Liebe zur Welt Kastaliens gesteht, bemerkt Carlo Ferromonte:

> Mir, dem Musiker, war dies Bekenntnis Plinios, dem ich nicht immer gerecht geworden war, wie ein musikalisches Erlebnis. Der Gegensatz: Welt und Geist, oder der Gegensatz: Plinio und Josef hatte sich vor meinen Augen aus dem Kampf zweier unversöhnlicher Prinzipien in ein Konzert sublimiert.[65]

So vollzieht sich auch Knechts „zweite Berufung“ im Zeichen der Musik. Die erzähltechnischen Mittel der erlebten Rede und Dialogizität, die der narrativen Imitation ihrer Mehrstimmigkeit dienen, werden aber auch künftig an ähnlich markanten Punkten der Handlung eingesetzt. Diese Punkte bezeichnet Knecht selbst als sein „Erwachen“. Sie nehmen ihren Anfang mit dem Besuch beim „Älteren Bruder“ und weisen, wie der Erzähler kommentiert, deutliche Parallelen zu seinem bisherigen Erleben auf:

> Nachmals hat Knecht die Monate seines Lebens im Bambusgehölz nicht nur als eine besonders glückliche Zeit, sondern auch des öftern als den ›Beginn seines Erwachens‹ bezeichnet, wie denn von jener Zeit an das Bild vom Erwachen häufiger in seinen Äußerungen vorkommt, mit einer ähnlichen, doch nicht durchaus gleichen Bedeutung, wie er sie vorher dem Bild der Berufung beigelegt hatte.[66]

Dass Berufung und Erwachen nicht nur dem Inhalt nach verwandt sind, zeigt sich in ihrer ähnlich strukturierten formalen Gestaltung. Jedes Erwachen Knechts wird nämlich (wie bereits die gleichnamigen Ereignisse in *Siddhartha*)[67] ebenfalls mit einer Passage erlebter Rede eingeleitet. Zusätzlich zeichnet es sich über ein hohes Maß an Dialogizität aus. Dies ist nach dem erwähnten Besuch im Bambusgehölz noch insgesamt dreimal zu beobachten: bei der diplomatischen Mission in Mariafels und den Gesprächen mit Pater Jakobus, bei Knechts Gesuch um Austritt aus dem Orden und den Verhandlungen mit Alexander und zuletzt in den Begegnungen mit dem jungen Tito.[68] Allerdings wird in der Schilderung dieser finalen Begebenheiten der Lebensgeschichte auf erlebte Rede verzichtet, da dem letzten Kapitel eine for-

[64] *Das Glasperlenspiel*, S. 81.
[65] *Das Glasperlenspiel*, S. 95.
[66] *Das Glasperlenspiel*, S. 117.
[67] Vgl. die Ausführungen in Kap. 4.2, S. 285 f. und 305.
[68] Die Passagen erlebter Rede während der Zeit vor und nach Knechts erstem Aufenthalt in Mariafels finden sich im *Glasperlenspiel* auf S. 137 und 160 – in diesem Zusammenhang wird übrigens „der Sinn und der Erfolg seiner Mission“ von Meister Thomas als „Versuch einer Annäherung“ (S. 165) zwischen dem kastalischen und dem benediktinischen Orden erwähnt und so die Kohärenz zwischen inhaltlichem Geschehen und formaler Darstellung unterstrichen. Die längste Passage erlebter Rede findet sich dann vor Knechts Dialog mit Alexander auf den Seiten 347-350.

male Sonderstellung zukommt, die sich bereits in seinem Titel ankündigt: *Die Legende*. Was es aber mit der Wahl dieser und weiterer Gattungen auf sich hat und inwiefern auch diese Wahl dem Prinzip der Mehrstimmigkeit folgt, soll im Folgenden erörtert werden.

4.5.3 Gattungsvielfalt

Es wurde bereits erwähnt, dass (nicht nur literarischen) Lebensgeschichten stets eine mehr oder weniger offen zur Schau gestellte Perspektivität innewohnt. Sie entsteht im *Glasperlenspiel* neben den verschiedenen Erzählhaltungen auch aus dem Zusammenspiel diverser Gattungsformen. Seiner Struktur nach ist dieses Zusammenspiel dem Phänomen der sprachlichen Musikalität verwandt, da es wie diese eine Art Mehrstimmigkeit erzeugt. Ihrer Funktion, den Zusammenhang zu einer verborgenen Ordnung dabei nicht direkt anzusprechen, sondern lediglich zu „umspielen", entspricht auf Gattungsebene das Verfahren der indirekten Mitteilung, wie sie sich z. B. mit der Gegenüberstellung verschiedener Formen, aber auch der Abweichung zwischen der Erwartungshaltung an eine bestimmte Gattung und den in ihr getroffenen Aussagen einstellt. Letzteres bekundet z.B. Christian Immo Schneiders Lesart des *Glasperlenspiels* als „essayifizierter Bildungsroman".[69] Die bereits am *Steppenwolf* beobachtete Diskrepanz zwischen diskursiver Kritik und ästhetischer Affirmation bestimmter kultureller Praktiken wird nämlich auch nun wieder virulent, wenn der Erzähler in seiner traktathaften *Einführung* den Feuilletonismus angreift, sich dabei aber einer Form bedient, die ebenso wie Knechts *Rundschreiben* als Essay gelten kann. Ganz ähnlich argumentiert bereits Hans Mayer, wenn er die erwähnten Texte als „die beiden großen kulturkritischen Traktate des Buches" bezeichnet und wenig später feststellt, das *Glasperlenspiel* gehöre „in der Grundkonzeption durchaus in den Vorstellungsbereich des feuilletonistischen Zeitalters […]."[70] Knechts *Rundschreiben* ist also ein Versuch, der im ritualisierten Ausdruck ihrer „Gebärde" nur noch um sich selbst kreisenden kastalischen Kultur nicht nur argumentativ, sondern auch formal entgegenzutreten, um das verkrampfte Verhältnis zur außerkastalischen Welt, vor allem aber das Beharren auf dem Primat der eigenen moralischen Ordnung spielerisch zu entspannen. Dem Orden gegenüber das Muster und Vorbild eines Glasperlenspielers gebend, versucht er dessen Formalia nicht nur durch seinen provokanten Essay auszureizen, sondern auch indem er ver-

[69] Christian Immo Schneider: *Hermann Hesses* Das Glasperlenspiel*: Roman oder Essay? Versuch einer literarischen Gattungsbestimmung.* In: *Hermann Hesse today. Hermann Hesse heute.* Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik, Bd. 58. Hg. von Ingo Cornils und Osman Durrani. Amsterdam: Editions Rodopi 2005. S. 187-204. Nachweis S. 203.

[70] Hans Mayer: *Hesses „Glasperlenspiel" oder Die Wiederbegegnung*. [1961] In: *Materialien zu Hermann Hesse „Das Glasperlenspiel". Zweiter Band*. Hg. von Volker Michels. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag 1974. S. 143-168. Nachweise S. 145 und 150.

botenerweise Gedichte schreibt. Dieses Spiel mit verschiedenen Gattungen bleibt dabei kein Privileg des Protagonisten, sondern zeichnet die strukturelle Disposition des Romans insgesamt aus. Wie Sikander Singh anmerkt, schreibt Hesse durch die „Zusammenstellung unterschiedlicher Textsorten […] das narratologische Experiment des *Steppenwolfes* fort“[71]. Dabei fällt die Anzahl der das Grundgerüst der Handlung umspielenden Paratexte sogar noch höher aus. Neben die dort bereits verwendeten Formen Essay und Gedicht treten nun eine Zueignung, ein Motto und die Lebensläufe Josef Knechts. Damit ist das *Glasperlenspiel* von den hier untersuchten Werken das an Paratexten reichste.

Dieser Befund legt nahe, dass die Disparität der Gattungen der Möglichkeit für das Entstehen von „Epiphanien der Zwischenräume“ dienen soll. In dieser Hinsicht trifft der Spielcharakter des Werkes auch auf seine formale Gestaltung zu, zumal in der *Einführung* auf eine weitere Quelle verwiesen wird, die zu seiner Entstehung nicht unwesentlich beigesteuert hat: das magische Theater.[72] Bereits im *Steppenwolf* wird dessen Verwandtschaft mit einem Spiel (Schach) akzentuiert und darüber hinaus in Funktion eines Spiegelkabinetts für Hallers Ich-Projektionen auch als eine weitere Form der perspektivischen Annäherung an den niemals restlos artikulierbaren Kern seiner Persönlichkeit. Auf formaler Ebene wird die Perspektivität des Ich also mittels Darstellung aus verschiedenen Blickwinkeln (*Vorwort des Herausgebers*, *Aufzeichnungen*, *Tractat*) organisiert. Ähnlich verhält es sich mit den perspektivischen Spiegelungen der unterschiedlichen Paratexte des *Glasperlenspiels*. Sie sind wesentlicher Bestandteil jener von Hesse intendierten Ironie, mit welcher er seine inhaltlich als Spiel und formal als Bildungsroman angelegte „Verehrung der Illusion“ zu mischen versucht. Denn spezifischer Muster dieser Gattung bedient sich der Haupttext, die *Lebensbeschreibung*, zweifellos. Allerdings wird bereits in der *Einführung* die Vorstellung einer sich durch Bildung vervollkommnenden Persönlichkeit ironisiert und aus der zeitlichen Distanz des Erzählers als Verfallserscheinung jener „einem weitgehenden Individualismus huldigende[n] Epoche“ des feuilletonistischen Zeitalters geschildert, dessen bürgerliche Kreise „noch sehr an dem seiner einstigen Bedeutung beraubten Begriff der Bildung hingen“[73]. Diese Einwände gegen ein auf vordergründige Individualisierung zielendes Bildungsideal begegnen aber nicht nur in essayistischer Form, sondern auch in den Lebensläufen, deren Funktion innerhalb des kastalischen Erziehungswesens darin besteht, die „eigene Person als Maske, als vergängliches Kleid einer Entelechie [zu] betrachten.“[74] Bevor jedoch das Verhältnis dieser dem Erzähler nach „viel-

[71] Sikander Singh: *Hermann Hesse.* Stuttgart: Philipp Reclam jun. 2006. S. 224.
[72] Vgl. *Das Glasperlenspiel*, S. 32.
[73] *Das Glasperlenspiel*, S. 18.
[74] *Das Glasperlenspiel*, S. 100.

leicht wertvollsten Teil[e] unseres Buches“[75] zum Haupttext näher betrachtet werden kann, soll noch ein Blick auf die anderen Paratexte geworfen werden.

Hier sind zunächst Titel, Zueignung und Motto zu nennen, die „drei mahnenden Wegzeichen“[76] auf den vielfach verschlungenen Pfaden der sich mischenden Textgattungen. Einen ersten Hinweis auf die Diversität der Formen gibt bereits der Titel, genauer gesagt der Untertitel des Werkes, der es als *Lebensbeschreibung* ausweist, aber auch *Knechts hinterlassene Schriften*, also seine Gedichte und Lebensläufe anführt. Dieses Nebeneinander von historischem Tatsachenbericht und fiktiven Selbstentwürfen findet auch in die Komposition des Haupttextes Eingang. Ähnlich verfährt Hesse bereits in der *Morgenlandfahrt*, wenn er durch den Einsatz der beiden so unterschiedlichen Gattungen Bericht und Märchen die Frage nach der Wahrhaftigkeit des Erzählten aufwirft. Nicht zufällig lautet die Zueignung des *Glasperlenspiels* daher *Den Morgenlandfahrern*. Sie werden hier nicht nur als Quelle der Inspiration genannt,[77] sondern weisen in ihrer Zusammensetzung aus teils realen Menschen, teils fiktiven Figuren ebenfalls auf eine Mischung von Bericht und Legende hin. Die *Lebensbeschreibung* kann demnach wohl in eben diesem Sinne gelesen werden. Und nicht zuletzt treibt auch das Motto sein Spiel mit Fakten und Fiktion, wenn es die realen Übersetzer seines deutschen Urtexts, Franz Schall und Josef Feinhals, als fiktive Herausgeber der Schriften des ebenfalls fiktiven Albertus Secundus ausgibt. Dieses Verfahren nimmt jene programmatische Wendung des Mottos beim Wort, derzufolge es oberstes Gebot eines „frommen und gewissenhaften Geschichtsschreiber[s]“ ist, die „nicht existierenden Dinge“ so zu behandeln als existierten sie.[78] Aber kann man die Arbeit des Erzählers, der sich dieses Gebot für die Ausführung seiner Knecht-Biographie zu eigen macht, dann noch als Geschichtsschreibung bezeichnen? Sicher nicht im strengen Sinne eines historischen Tatsachenberichts.

Dass der Erzähler auch den nicht beweisbaren oder wahrscheinlichen Begebenheiten in Knechts Vita einen gewissen Möglichkeitsbereich einräumt, zeigt sein Bekenntnis am Ende der *Lebensbeschreibung*:

> wenn wir als Historiker es tief bedauern müssen, daß über den letzten Teil dieses Lebens beinahe alle wirklich verbürgten Nachrichten fehlen, so gab uns doch gerade der Umstand zu unserem Unternehmen Mut, daß dieser letzte Teil von Knechts Leben Le-

[75] *Das Glasperlenspiel*, S. 101.
[76] Mayer 1974 [1961], S. 153.
[77] Vgl. „Erwähnt man als Auftakt […] eines Werkes eine Person oder eine Sache als vorrangigen Adressaten, so wird sie zwangsläufig als eine Art idealer Inspirator einbezogen und auf die eine oder Weise angerufen, wie einst der Sänger die Muse anrief.“ – Gérard Genette: *Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches.* Frankfurt a. M./ New York: Campus Verlag 1992 [frz. Original 1987], S. 133.
[78] *Das Glasperlenspiel*, S. 7.

> gende geworden ist. Wir übernehmen diese Legende und sind mit ihr einverstanden, einerlei, ob sie nur fromme Dichtung sei oder nicht.[79]

Damit ist die grundlegende Gattungs-Ambivalenz des Haupttextes benannt, sie spielt sich (im Rahmen von Hesses literarischer Fiktion) innerhalb der aristotelischen Dichotomie von Geschichtsschreibung und Dichtung ab. In diese Dichotomie lassen sich auch die Ambivalenzen von Bericht und Legende einordnen. Dass die so unterschiedlichen Formen dabei nicht trennscharf voneinander geschieden sind, ist auf ein Phänomen zurückzuführen, das Paul Ricoeur auf die Formel „Überkreuzung von Geschichte und Fiktion" bringt.[80] Sie trägt dem Umstand Rechnung, dass jeder noch so quellenkundigen Historienbeschreibung durch die notwendig mimetische Darstellung vergangener Ereignisse stets eine Fiktionalisierung zugrunde liegt. Umgekehrt nähert sich jede fiktive Geschichte dem Duktus des Tatsachenberichts an, indem sie sich an die Bereiche des Möglichen meist über eine mimetische Darstellung des Wahrscheinlichen herantastet. Wie an anderer Stelle bereits dargelegt, leitet Ricoeur aus dieser Überkreuzung schließlich seine Unterscheidung von personaler und narrativer Identität ab.[81]

Eine ganz ähnliche Argumentation wie diejenige Ricoeurs spiegelt sich in folgenden Worten des Erzählers: „Freilich wissen wir ja das Verborgene nicht und wollen nicht vergessen, daß Geschichte schreiben, auch wenn es noch so nüchtern und mit noch so gutem Willen zur Sachlichkeit getan wird, immer Dichtung bleibt und ihre dritte Dimension die Fiktion ist."[82] Dieser These folgt im Text eine Illustration anhand von Bachs und Mozarts Biographien, die sich an historisch verbürgten Fakten allein nicht orientieren können, ohne dabei Wesentliches zu übergehen. Wie für Bach und Mozart gilt schließlich ebenso für Knecht, „daß auch seine Biographie die üblichen Dimensionen überschritten hat und am Ende in Legende übergegangen ist."[83] Insbesondere Mozart, dessen stets sich wandelnde Erscheinung bereits im *Steppenwolf* für die Aufhebung der Grenzen seiner zeitlichen und personalen Existenz steht, dürfte Hesse hier als Vorbild für das gedient haben, was Ricoeur mit dem Begriff der „narrativen Identität" umschreibt.[84] In *Zeit und Erzählung* ist von ihrer „ständige[n] Bildung und Auflösung" die Rede.[85] Im *Glasperlenspiel* entspricht dem die Variabilität der Legende von Knechts letztem Lebensabschnitt, die „in vielen Abschriften zirkuliert", über deren „Sinn

[79] *Das Glasperlenspiel*, S. 40.
[80] Vgl. Kap. 1.3, Zitat zu Anm. 2.
[81] Vgl. die Ausführungen in Kap. 1.3, S. 47 f.
[82] *Das Glasperlenspiel*, S. 39.
[83] *Das Glasperlenspiel*, S. 41.
[84] Vgl. die Ausführungen in Kap. 4.3, S. 344 f. und 384.
[85] Vgl. Ricoeur 1991 [1985], S. 399.

und Widersinn“ in Kastalien lebhaft debattiert wird.[86] Für den Erzähler, dem „das, was die Legende berichtet, als letzte Stufe dieses Lebens völlig den vorhergegangenen zu entsprechen scheint“[87], sind die Tatsachen zwar unstrittig. Allerdings ist seiner Aussage auch zu entnehmen, dass seine Sicht der Dinge subjektiv ist. Die narrative Identität Knechts, die er mit seiner Wiedergabe der Legende konstruiert, ist also nicht nur dem Modus des anhand von Quellen und Zeugnissen nachprüfbaren Berichts entgegengesetzt, sondern auch der Perspektivität seiner Weise des Erzählens unterworfen.

Hier sei nun auf einen bislang unberücksichtigten Aspekt in der zu Beginn des letzten Abschnitts zitierten Aussage des Erzählers über die Geschichtsschreibung verwiesen: dort bezeichnet er als deren „dritte Dimension die Fiktion“. Wenn man unter dieser vielseitig auslegbaren Wendung auch einen Hinweis auf die Konstruktion der Raumtiefe in zweidimensionalen Bildern versteht, ist ein Vergleich mit der Zentralperspektive in der Malerei nicht abwegig.[88] Sie scheint der menschlichen Wahrnehmung zu entsprechen und ist für die Betrachtenden auf den ersten Blick Ausdruck einer sinnhaften Ordnung der Welt. Doch der Schein der Übereinstimmung von Abbild und Wirklichkeit trügt und erweist sich letztlich als Illusion. Gleiches gilt für die narrative Identität: auch sie gibt vor, das Leben eines Menschen oder einer literarischen Figur unter einer zentralen Perspektive, d.h. nicht nur in allen Punkten kohärent, sondern mit besonderem Bedacht auf einen sinnstiftenden Zusammenhang zu schildern. Trotz dieses illusionären Charakters ist die narrative Identität für das menschliche Leben (ob individuell oder als Gemeinschaft) also unabdingbar, da es sich nur kraft ihrer fiktiven Konstruktion als sinnvolles Ganzes darstellt. Somit spielt sie eine entscheidende Rolle für die Strukturierung von Lebensgeschichten:

> Gerade wegen des flüchtigen Charakters des wirklichen Lebens bedürfen wir der Hilfe der Fiktion, um letzteres rückblickend nachträglich zu organisieren – auch auf die Gefahr hin, daß man jede Figur der Fabelkomposition, die der Fiktion oder der Geschichte entlehnt wurde, für revisionsbedürftig und provisorisch hält. So stabilisieren wir mit Hilfe der narrativen Anfänge, mit denen uns das Lesen vertraut gemacht hat, sozusagen durch übertriebene Verdeutlichung, diejenigen realen Anfänge (die Initiativen – im starken Wortsinne), die wir ergreifen. Auch haben wir eine Erfahrung, sei sie auch noch so unvollkommen, von dem, was es bedeutet, einen Handlungsverlauf oder einen Lebensabschnitt zu beenden. Die Literatur hilft uns gleichsam, die Umrisse dieser provisorischen Beendigungen zu festigen.[89]

[86] *Das Glasperlenspiel*, S. 340.
[87] *Das Glasperlenspiel*, S. 40 f.
[88] Hier ist auch auf das Gedicht *Entgegenkommen* in *Josef Knechts hinterlassenen Schriften* hinzuweisen, das ebenfalls die „dritte Dimension“ anführt und darin eine Bedingung für das „Tiefensehen“ erblickt. Dreidimensionales Sehen und Zentralperspektive werden also auch hier als Metaphern für die Konstruktion sinnhafter Ordnungsvorstellungen verwendet. – *Das Glasperlenspiel*, S. 397 f.
[89] Ricoeur 1996 [1990], S. 199.

Die narrative Identität ist also nicht nur für die rückblickende Strukturierung einer Lebensgeschichte maßgeblich, sondern auch für die vorausschauende Entwicklung von Lebensplänen oder -zielen. Damit ist sie in einer Epoche des „weitgehenden Individualismus" Ausdruck für „das heimliche, aber leidenschaftliche Suchen nach einer Legitimierung dieser […] Freiheit, nach einer neuen, aus ihm selbst kommenden, ihm adäquaten Autorität."[90] Ein Versuch der Institutionalisierung dieser Suche ist das Glasperlenspiel, das den Sinnverlust des kulturellen Erbes individuell und bei den großen Jahresspielen auch für die Gemeinschaft der daran Teilnehmenden aufhebt. Dem Prinzip der narrativen Identität analog erfolgt dabei die Refiguration der einzelnen, mitunter disparaten Elemente dieses Erbes zu neuen, sinnstiftenden Zusammenhängen. Deren Erfahrbarkeit dienen, wie noch gezeigt werden soll, die „unendlichen, vieldimensionalen Vorstellungsräume"[91] des Spiels. Allerdings nur für Augenblikke – denn selbst der ehrgeizigste Versuch, auch bloß einem einzigen jener Vorstellungsräume Ewigkeitswert zu verleihen, würde sich bald als illusorisch erweisen.

Diese Problematik wird im Roman durch eine weitere Spielart der narrativen Identität veranschaulicht: die drei *Lebensläufe* Josef Knechts. In ihnen drückt sich die Suche nach einem sinnvollen Lebensplan besonders deutlich aus, denn „die Verfasser der meisten Lebensläufe schilderten sich in demjenigen Kostüm und als denjenigen Charakter, als welcher zu erscheinen und sich zu verwirklichen ihr Wunsch und Ideal war."[92] Gegenüber einer rein auf historisch belegbare Fakten gestützten Autobiographie wird hier also die normative Kraft des Fiktionalen betont. Die drei Lebensläufe sind für Hesse demnach auch das „am meisten Dichterische im ganzen Buch"[93] und bilden zusammen mit Gedichten und *Legende* das Gegengewicht zu seinen (innerhalb der fiktiven Romanwelt) historiographischen Anteilen.[94] An diesem Punkt kann die Diskussion über die Funktion dieser drei nicht nur ihres Umfangs wegen herausragenden Paratexte nun wieder einsetzen. Sie sind, wie erwähnt, fiktive Bedingung der sich im Handeln des Protagonisten realisierenden Ausrichtung auf ein Lebensziel. Ferner sind sie aber, wie auch die narrative Identität im Sinne Ricoeurs, in dieser Ausrichtung nicht ein-für allemal festgelegt, sondern veränderbar. Allein die Tatsache, dass Knecht drei Lebensläufe verfasst, zeigt die Variabilität in der Konstruktion seines Selbstbildes. Ganz wie Hesse in seinem autobiographischen Text *Kurzgefaßter Lebenslauf*[95] scheint auch die Person Josef Knechts mit den Selbstbildnissen der Lebensläufe zu verschmelzen. Die so konstruierte nar-

[90] *Das Glasperlenspiel*, S. 14 f.
[91] *Das Glasperlenspiel*, S. 239.
[92] *Das Glasperlenspiel*, S. 100 f.
[93] Brief an Rudolf Jakob Humm vom 23.11.1939. – DB Bd. 5, S. 638.
[94] Das kritische Quellenstudium in einer ähnlichen Arbeit über den schwäbischen Pietismus des 18. Jahrhunderts hindert Knecht schließlich daran, „daraus einen Lebenslauf zu machen, denn er habe viel zuviel Einzelstudien getrieben und Details gesammelt." – *Das Glasperlenspiel*, S. 102.
[95] Vgl. die Ausführungen in Kap. 4.3, S. 329.

rative Identität ist als einmal eingenommene Perspektive jedoch nicht von Dauer. Als zentrale Klammer zu einem bestimmten Lebensabschnitt überzeugt sie zunächst, stellt sich unter geänderten Bedingungen aber als Illusion heraus und muss selbst geändert werden. Diesem Prinzip und der Frage, wie es sich in Inhalt und Konstruktion der *Lebensläufe* manifestiert, ist im Folgenden nachzugehen.

Dabei muss zunächst an jenen Begriff erinnert werden, den Knecht immer wieder auf den Wechsel seiner Lebensstufen anwendet: das Erwachen. Dieses zentrale Ereignis der Selbsterkenntnis wird in fingierter, oder besser: dichterischer Form nun auch in den Lebensläufen gespiegelt. In *Der Regenmacher* präsentiert es sich als Einführung in die Gesetzmäßigkeiten des Mondlaufs und ihren Einfluss auf das Erdenleben. Neben dem Einsatz erlebter Rede fällt auf, dass Knecht für diese Initiation ähnliche Begriffe und Bilder verwendet, wie auch in einem Brief an Fritz Tegularius. Darin schreibt er von der „Anziehungskraft" des Glasperlenspiels,[96] dessen sinnstiftende Ordnung sich ihm als innere „Stimme" zu erkennen gibt – ebenso wie dem jungen Regenmacher die Kenntnis der Mondbahnen. In beiden Fällen entsteht zugleich der Wunsch, diesem ersten Schritt auf dem Weg der Erkenntnis weitere folgen zu lassen und bis ins „Innere des Weltgeheimnisses" bzw. zum „Mittelpunkt" im „Netz der Zusammenhänge" vorzudringen.[97] Ob der Lebenslauf in etwa zeitgleich mit besagtem Brief verfasst wurde, ist nicht belegbar. Die Parallelen sind jedoch auffällig und möglicherweise eine Replik auf die Lebensumstände des etwa vierundzwanzigjährigen Studenten. Auch die weiteren Stationen des Lebenslaufs lassen sich an biographische Ereignisse knüpfen, sind jedoch, da sie u.a. den Opfertod Knechts als Regenmacher beinhalten, frei erfunden. Sie entsprechen damit dem Verfahren der „Konjekturalbiographie", das Hesse von Jean Paul entlehnt.[98] Hierzu zählt auch das Ereignis des Sternenregens, das die gewohnte Himmelsordnung stört und Knechts sowie das Weltbild seiner Dorfgemeinschaft ins Wanken bringt. Es spiegelt die Bedrohung der existentiellen Grundlagen Kastaliens, die nur der Amtsverzicht als Opfer des Magister Ludi aufrechterhält. In der geistigen Nachfolge Titos bzw. Turus kann eine weitere Parallele gesehen werden. Damit lässt sich das Ende des ersten Lebenslaufs als von Knecht selbst angelegte Präfiguration seiner weiteren Lebensgeschichte deuten.[99] Sie wäre sogar eine etwas zu glatte Einlösung dessen, was er sich als narrative Identität darin vorgezeichnet hatte. Doch auch das scheinbar so kohärente Selbstbildnis als Regenmacher ist vorläufig und fragwürdig.

[96] *Das Glasperlenspiel*, S. 103.
[97] *Das Glasperlenspiel*, S. 105 und 419 f.
[98] Vgl. Kap. 4.3, S. 329.
[99] Eine zusätzliche Präfiguration des Endes kann im Orakelspruch des *I Ging* gesehen werden, der Knecht durch den „Älteren Bruder" prophezeit wird. Vgl. hierzu Reso Karalaschwili: *Josef Knechts Tod.* [1971] In: Michels (Hg.) 1974. S. 220-234. Besonders S. 230 ff.

Das zeigt sich im unmittelbar folgenden Lebenslauf *Der Beichtvater*. Hier lässt sich anhand der gleich zu Beginn genannten Altersangabe des Protagonisten, Josephus Famulus, eine Parallele zu jenen Ereignissen erkennen, die sich in Knechts sechsunddreißigstem Lebensjahr zutragen.[100] Der Lebenslauf spiegelt also die Situation nach dem ersten Aufenthalt in Mariafels und dem Zusammentreffen mit Pater Jakobus, das dieser in erster Linie als gegenseitiges „Lernen und Lehren" begreift.[101] Es entspricht darin dem Plan des Beichtvaters Josephus, bei seinem älteren Kollegen Dion Pugil in die Lehre zu gehen. Viele Jahre arbeitet er für ihn, versorgt den Haushalt, hört seine Beichtgespräche. Doch kurz vor seinem Tod gesteht Pugil, dass er ebensoviel von Josephus gelernt habe, wie dieser von ihm.[102] Der Schluss liegt nahe, dass mit dieser Wendung das Rollenverhältnis zwischen Knecht und Jakobus in der *Lebensbeschreibung* bestätigt werden soll. Nicht zuletzt wäre damit auch eine neue Facette der narrativen Identität des Magister Ludi angedeutet, die ihn entgegen seinem früheren Streben nach Allwissenheit offen zeigt für die Unabschließbarkeit jeder Erkenntnis. Diese Überzeugung teilt zumindest Josephus, indem er folgende Worte Pugils beglaubigt: „wir Wissenden und Denkenden, die wir vom Baum der Erkenntnis gegessen haben, […] wir weilen in der Sünde und im Brand unseres Gewissens".[103] Im Gewissen artikuliert sich hier einmal mehr die Spaltung des Protagonisten mit sich selbst und seiner Umgebung. Sie scheint unaufhebbar, da ihm der Weg zurück in einen Zustand vor der Erkenntnis ebenso verwehrt ist, wie der Einblick in die letzten Geheimnisse der Welt. Das gleiche gilt für Josef Knecht. Selbst als er nach einem neuerlichen „Erwachen" kurz nach Einführung in das Amt des Ludi Magister die vermeintlich höchste Stufe seines Strebens erreicht hat und eine innere „Erkühlung und Ernüchterung" bemerkt,[104] ist der Brand nicht zu stoppen: seitdem fühlt er sich nur umso mehr „wie das Gewissen" aller Glasperlenspieler.[105] Knechts Selbst-Prophezeiung in den Worten des Dion Pugil scheint also unabwendbar. Doch auch dieser Schluss, so naheliegend er sei, ist vordergründig.

Mit dem *Indischen Lebenslauf* wird dem „Erwachen" eine neue Bedeutung beigemessen, die den Zustand der Spaltung zwar nicht aufhebt, ihn jedoch transparent macht für einen Hintergrund, vor dem das Selbst sein Verhältnis zur Welt nicht als quälenden Brand erlebt. Dieser Hintergrund erweist sich aber als eines jener Dinge, „deren Existenz", wie es im Motto heißt, „weder beweisbar noch wahrscheinlich ist" und sich der „Darstellung durch Worte" entzieht. Zu diesen Dingen oder vielmehr Begebenheiten zählt für Knecht u.a. der Be-

[100] Vgl. *Das Glasperlenspiel*, S. 157 und 449.
[101] *Das Glasperlenspiel*, S. 170.
[102] Vgl. *Das Glasperlenspiel*, S. 477 f.
[103] *Das Glasperlenspiel*, S. 475.
[104] *Das Glasperlenspiel*, S. 208.
[105] *Das Glasperlenspiel*, S. 210.

such beim greisen Musikmeister, den er als das „Merkwürdigste und Herrlichste“ bezeichnet, was er „je erlebt habe“.[106] Auch wenn er nicht beschreiben kann, worin das Merkwürdige und Herrliche dieser Begegnung für ihn bestand, versucht er es gegenüber Designori mit einem Wort als „Heiterkeit“ zu benennen. Fast im selben Atemzug verrät er dem Freund, woher außerdem er eine solche Heiterkeit noch kennt: von den Göttersagen des alten Indien.[107] Damit werden einige Anhaltspunkte identifizierbar, die den *Indischen Lebenslauf* als fiktive Spiegelung des Verhältnisses zu Plinio Designori erscheinen lassen. Zunächst der offensichtlichste Punkt: das Aufgreifen und Bearbeiten des mythologischen Stoffes als Kontrafaktur des altindischen *Ramayana*-Epos (4. Jh. vor – 2. Jh. nach Chr.), die als Binnenerzählung dient und durch eine weitere indische Erzählung, die Legende von Narada und Vishnu,[108] der im *Lebenslauf* die Begegnungen zwischen Dasa und dem Yogin entsprechen, ihre Rahmenhandlung erhält. Letztere zeichnet sich inhaltlich durch ein zweimaliges „Erwachen“ des Protagonisten aus.[109] Dabei ist wichtig zu betonen, dass dieses Erwachen Dasa keineswegs von den Schleiern der Maya befreit, doch ahnt er in Gegenwart des Yogin eine zwar hinter den Erscheinungen verborgene, ihrem Wesen nach aber prinzipiell zu bejahende Ordnung der Welt. Nach Reso Karalaschwili kann in dieser Selbstbeschreibung Knechts eine parallele Wendung des Ludi Magister hin zu einem „Weg der Liebe zur Schöpfung“ und einer „Rückkehr […] zum Diesseitigen“ gesehen werden.[110] Sie vollzieht sich mit dem Übertritt in die bürgerliche Welt Plinio Designoris und wird im *Lebenslauf* sehr bildlich in der Quelle gespiegelt, aus der Dasa für den Yogin eine Schale Wasser schöpft. Auf dessen Oberfläche erscheint „sein eigenes Gesicht in bräunlichem Dämmer“[111] und symbolisiert auf diese Weise seine Rückkehr in die historisch-materielle Wirklichkeit, die in der *Lebensbeschreibung* mit einer „trüben Flut“ verglichen wird.[112] Dasa erlebt die Welt der Maya nun als Fürst eines großen Reiches, das er mitsamt seiner Familie aber wieder verliert. Mit der Existenz als Herrschender vollzieht Knecht die größte Annäherung seiner narrativen Identität an Lebensumstände, die denen Plinios gleichen. Und noch ein letzter Punkt verweist auf eine Gemeinsamkeit der beiden: nach seinem Erwachen aus dem Maya-Traum reflektiert Dasa über die Beschaffenheit des Erwa-

[106] *Das Glasperlenspiel*, S. 234. Die Unsagbarkeit seines Erlebnisses bestätigt Knecht in einem Brief an Ferromonte mit den Worten „ich kann dir nicht mitteilen, was zwischen ihm und mir vorgegangen oder ausgetauscht worden ist“ – Ebd., S. 237.
[107] Vgl. *Das Glasperlenspiel*, S. 289 ff.
[108] Diese Erzählung war Hesse wahrscheinlich aus Heinrich Zimmers *Maya* (1936) bekannt, das er in der *Neuen Rundschau* (September 1936) rezensierte. – Vgl. SW Bd. 20, S. 205 f. Der Nachweis der Legende von Narada und Vishnu findet sich in Heinrich Zimmer: *Maya. Der indische Mythos.* Stuttgart, Berlin: Deutsche Verlags-Anstalt 1936. S. 39 f.
[109] Vgl. *Das Glasperlenspiel*, S. 491 und 514.
[110] Reso Karalaschwili: *Hermann Hesse und Søren Kierkegaard.* In: ders. 1993. S. 356-371. Nachweis S. 371.
[111] *Das Glasperlenspiel*, S. 497.
[112] *Das Glasperlenspiel*, S. 243.

chens an sich und kommt dabei zu ähnlichen, wenn auch nicht völlig kongruenten Schlüssen wie jenen, die Knecht kurz vor Niederlegung seines Amtes zieht.[113] In beiden Fällen wird dem Erwachen die Erkenntnis einer letztgültigen Wahrheit abgesprochen. Doch Inhalte sind hier weniger von Belang als die Tatsache, dass der Magister in seinen Reflexionen Plinio ausdrücklich einen „Miterwachende[n]" nennt.[114] Die gegenseitige Distanzierung und Wiederannäherung dieser beiden Repräsentanten der bürgerlichen und der kastalischen Welt folgt also ebenfalls der Dramaturgie des Erwachens. In der Inhaltsanalyse der *Lebensbeschreibung* wird darauf zurückzukommen sein. Zunächst ist aber festzuhalten, dass sich die dort auftauchenden Parallelen zwischen Plinio und Knecht bereits im *Indischen Lebenslauf* abzeichnen.

Vielleicht wird nun auch etwas deutlicher, weshalb zwischen dem Erwachen und den fiktiven Selbstentwürfen der *Lebensläufe* ein derart enges Verhältnis besteht. Wenn Letztere dazu bestimmt sind, „Wunsch und Ideal" der eigenen Persönlichkeit zu zeichnen,[115] entsprechen die realen Handlungen ihres Verfassers weitgehend einer Suche nach dem, was einer Übereinstimmung zwischen Ideal und Wirklichkeit am nächsten kommt. Diese Übereinstimmung zeitigt das Erwachen, das laut Knechts Beschreibung die oder den Erwachende(n) „in den Mittelpunkt der eigenen Person" rückt.[116] Selbstbild und reales Selbst (oder in der Terminologie Ricoeurs: narrative und personale Identität) kongruieren weitgehend. Natürlich nimmt Knecht nicht dieselbe Gestalt an wie die Protagonisten seiner Lebensläufe, doch kommt es an gewissen Punkten seiner Biographie zu einer vorübergehenden Koinzidenz seines Charakters mit Eigenschaften seiner fiktiven Selbstentwürfe. Auf diese Punkte wird ebenfalls in der Inhaltsanalyse zurückzukommen sein.

Vorweg sei aber noch eine Gruppe von Paratexten erwähnt, die bislang nahezu unberücksichtigt geblieben ist: die Gedichte in Knechts *hinterlassenen Schriften*. Sie alle gebührend zu untersuchen, würde ein Kapitel für sich beanspruchen. Doch muss zumindest das Gedicht *Stufen* genauer betrachtet werden, da es nicht nur Gegenstand der *Lebensbeschreibung* ist, sondern auch poetologischen Wert besitzt. Denn zum einen gibt es Auskunft über Hesses Vorstellung von Musik und sprachlicher Musikalität,[117] zum anderen fasst es die Grundmotivation für Knechts Handeln in Verse. Den Angaben des Erzählers zufolge ist es nämlich „an einem jener besonderen Tage geschrieben, an welchen das seelische Erlebnis ihm zuteil geworden war, das er Erwachen nannte."[118] Mit dem Erwachen ist also jener „Zauber"

[113] Vgl. *Das Glasperlenspiel*, S. 350 und 514 f., sowie vorliegendes Kap., S. 484 ff.
[114] *Das Glasperlenspiel*, S. 350.
[115] Vgl. Zitat zu Anm. 92.
[116] *Das Glasperlenspiel*, S. 350.
[117] Vgl. die Ausführungen auf S. 431 f.
[118] *Das Glasperlenspiel*, S. 343. – Wie man an gleicher Stelle erfährt, ist das Gedicht während eines Aufenthalts im ostasiatischen Studienhaus entstanden. Also vermutlich unmittelbar nach dem „Beginn seines Erwachens" beim „Älteren Bruder" während Knechts in Waldzell anschließend weiter vertieften ostasiatischen Studien, zu-

verbunden, der den Anfängen jeder neuen Lebensstufe innewohnt. Er mahnt Knecht zugleich, die jeweils vorangehenden Stufen „ohne Trauern“ hinter sich zu lassen.[119] Diese Mahnung, an der sich Tegularius’ Kritik entzündet, wird vom Magister aber nicht in generalisierender Weise, sondern als rein persönlicher Ansporn verstanden, dem moralischen Impuls seines Erwachens nachzugehen. Dem Freund gegenüber beteuert er das durchaus energisch: „ich […] möchte den Gehalt und die Moral dieser Einsicht mir selber zurufen und einhämmern. […] Mögen diese Verse nun gut oder schlecht sein, ihren Zweck haben sie also erreicht, die Mahnung hat in mir fortgelebt und ist nicht vergessen worden.“[120] Mit der Hervorhebung des „Zwecks“ seines Gedichtes stößt Knecht sein Gegenüber regelrecht vor den Kopf, denn nichts geht Tegularius über die Autonomie der Kunst. Auch der Magister ist ihr und ihren Ausführungen, zumal in den jährlichen Glasperlenspielen, alles andere als abgeneigt. Doch scheint er nicht nur einen ausgeprägten Sinn für die, wie er sie nennt, „moralische Seite“ der Musik zu besitzen,[121] sondern sich auch um die Bedingungen der Möglichkeit freier Kunst zu sorgen. Letzteres ist schließlich entscheidend für seinen Entschluss, Kastalien zu verlassen. Diesem Entschluss geht ein jahrelanger innerer Konflikt voraus, der sich bereits in seinen frühen Gedichten nachweisen lässt:

> […] es war der alte Wettstreit zwischen Ästhetisch und Ethisch, der sich in Knecht vollzog. Die nie vollkommen ausgesprochene, aber auch niemals ganz schweigende Frage war dieselbe, die da und dort in seinen Schülergedichten in Waldzell so dunkel und drohend aufgetaucht war – sie galt nicht nur dem Glasperlenspiel, sie galt Kastalien überhaupt.[122]

Es ist die Frage nach den Grundlagen des Bestehens der kastalischen Ordnung, die Knecht umtreibt. Denn so wünschenswert die von äußeren (und das meint in Kastalien auch: persönlichen) Zwecken freie Beschäftigung mit Wissenschaft und Kunst ist, liegt es doch in der Verantwortung insbesondere des Magister Ludi, diese Freiheit gegen jeden Mangel ihrer Begründung zu verteidigen. Und dieser Mangel droht nicht nur von außen, sondern auch von innen her. Denn dem Narzissmus, vor dem sich die Kultur des Individualismus nicht retten konnte, scheint das Glasperlenspiel nun selbst anheim zu fallen. Noch vor Knechts Amtsantritt ist es bereits „im Begriffe, allmählich zu einer Art von Religion zu werden“,[123] ohne je-

mal der chinesischen Musik.
[119] Vgl. *Das Glasperlenspiel*, S. 407.
[120] *Das Glasperlenspiel*, S. 345.
[121] Ebd.
[122] *Das Glasperlenspiel*, S. 121. An anderer Stelle zitiert der Erzähler aus einem Notizbuch Knechts eine Bemerkung, die seine Darstellung stützt. Dort heißt es, dass „das Glasperlenspiel nur die ästhetische Seite“ des Lebens erfasst. – Vgl. Zitat zu Anm. 181.
[123] *Das Glasperlenspiel*, S. 121.

doch nach dem Woher seiner historischen Notwendigkeit oder dem Wohin seines verspielten Strebens zu fragen. In dieser Art Abkapselung von jeglicher außerhalb ihrer selbst zu suchenden Begründung erstarrt die kastalische Ordnung zu einem Korsett, das dem Bedürfnis nach Sinn und Orientierung den lediglich ästhetischen Schein der Selbstgenügsamkeit entgegensetzt. Mit seinem Übertritt des Verbots, Gedichte zu schreiben, nimmt der junge Knecht einen ersten Anlauf, um diese Illusion zu durchbrechen. Seine lyrischen Versuche eröffnen ihm nicht nur formal neue Ausdrucksmöglichkeiten, sondern auch Perspektiven auf Möglichkeiten alternativen Handelns. Mit dem Gedicht *Stufen* formuliert er schließlich die Forderung für sich, stets auf der Suche nach dem Sinn solchen Handelns zu bleiben.

Als Werkzeug dieser Suche dienen ihm aber nicht die Gedichte, sondern seine Lebensläufe. In ihnen wird das konkrete Erlebnis des „Erwachens" als Initiation in eine jeweils neue „Stufe" seines Handelns beschrieben. Damit erweist sich die Bedeutung des Erzählens für Knecht nicht nur von seiner ästhetischen, sondern auch von seiner ethischen Seite. Es ist ein Instrument zur Strukturierung der Suche nach dem Woher und dem Wohin seines Lebenslaufs. Unter diesem Aspekt wirft der Roman zudem implizit die Frage auf, die auch Paul Ricoeur hinsichtlich des Phänomens erzählter Lebensgeschichten stellt: „Wie könnte schließlich ein Handlungssubjekt seinem eigenen, als Ganzes genommenem Leben eine ethische Qualifikation verleihen, wenn dieses Leben nicht zusammengefaßt wäre, und wie könnte es zusammengefaßt sein, wenn nicht genau in Form einer Erzählung?"[124] Knechts *Lebensläufe* dienen somit als fiktive Entwürfe für sein reales Handeln, zunächst innerhalb der kastalischen Ordnung und schließlich auch über sie hinaus. Die entscheidende Frage nach möglichen Resultaten der hier postulierten Ethik des Erzählens ist damit aber noch nicht gestellt. Sie lautet – wiederum mit Ricoeur: „Wie tragen die von der Fiktion hervorgerufenen Gedankenexperimente, mit allen ethischen Implikationen […], zur Selbstprüfung im wirklichen Leben bei?"[125] Diese Frage führt zum Kern dieser Arbeit zurück, der Untersuchung individueller Handlungsfolgen aufgrund von Gewissensentscheidungen. Ihr wird im folgenden Abschnitt nachzugehen sein.

[124] Ricoeur 1996 [1990], S. 194.
[125] Ricoeur 1996 [1990], S. 195.

4.5.4 Identität und Handlung

> Die semantische Bedeutung des Mottos ist oft gewissermaßen aleatorisch, und man kann ohne die geringste boshafte Unterstellung vermuten, daß manche Autoren ihre Motti völlig regellos verstreuen in der berechtigten Überzeugung, daß jede Zusammenstellung Sinn ergibt und sogar das Fehlen von Sinn eine Wirkung zur Folge hat, und zwar oft die stimulierendste oder die dankbarste: Denken, ohne zu wissen woran, ist nicht gerade das eines der reinsten intellektuellen Vergnügen?[126]

Vielleicht erweckt diese einleitende Bemerkung an ihrem Platz selbst ein wenig den Eindruck der Regellosigkeit, zumindest der Plötzlichkeit, doch steht sie dort nicht ganz ohne Grund. Denn bevor die Diskussion der Handlung beginnen kann, muss noch ein Blick auf das Motto geworfen werden, das der Erzähler seinen Schilderungen voranstellt. Es gehört wahrscheinlich nicht zu jenen oben erwähnten aleatorischen Motti, gleichwohl entwickelt sich aber auch das Glasperlenspiel im Laufe des Romangeschehens zu einem rein „intellektuellen Vergnügen". In dieser Hinsicht unterscheidet es sich übrigens von den aleatorischen Erscheinungen des Feuilletons – in dem „eine Anzahl von intellektuellen Modeworten wie im Würfelbecher durcheinandergeworfen wurden"[127] – kaum. Das Motto könnte also ebenso ein völlig sinn- und zweckfreies Spiel mit Wörtern sein. Wenn hier dennoch ein näherer Zusammenhang mit dem weiteren Verlauf der Handlung vermutet wird, dann nicht, um die prinzipielle Möglichkeit der Sinnfreiheit – was in diesem Fall auch die Freiheit der Sinngebung meint – in Abrede zu stellen. Vielmehr soll der rote Faden wieder aufgenommen werden, der sich mit dem Phänomen des Gewissens durch alle hier behandelten Werke zu ziehen scheint.

So wird im Motto zweimal das Adjektiv „gewissenhaft" zur Attribuierung jener Menschen im Allgemeinen und Geschichtsschreiber im Besonderen verwendet, welche „die nicht existierenden Dinge […] als seiende Dinge behandeln". Damit wird einerseits die Position des Erzählers näher beleuchtet, der den Gegenstand seiner historiographischen Arbeit ihren Leserinnen und Lesern „vor Augen zu stellen" sich nach bestem Wissen und Gewissen bemüht. Andererseits lässt sich an den Aussagen des Mottos aber auch ein allgemein gefasstes Verständnis von Gewissenhaftigkeit ablesen, das für den Umgang mit „nicht existierenden Dinge[n]" einen angemessen sachlichen Ernst beansprucht und so einen Zusammenhang mit der menschlichen Grunderfahrung des Spielens zu erkennen gibt: nämlich mit fiktiven Gegenständen nach Regeln der Wahrscheinlichkeit so zu verfahren, als wären sie real. Auf dieser Prämisse ruht nicht nur das Gerüst der Handlung, das den größten Teil der fiktiven Biographie als historischen Tatsachenbericht schildert, sondern auch die Idee des Glasperlenspiels selbst.

[126] Genette 1992 [1987], S. 154.
[127] *Das Glasperlenspiel*, S. 18.

Das Spiel mit überlieferten, jedoch ihrer ursprünglichen Bedeutung und Wertigkeit zum größten Teil beraubten Inhalten der Kultur schafft nämlich die Voraussetzung dafür, dass eine neue Sinngenese entstehen kann. Dass das Resultat dieser Genese im Motto wörtlich als „Geborenwerden" bezeichnet wird, lässt vermuten, dass der ihm vorangehende Prozess des Spielens als Suche im Sinne einer Mäeutik lesbar ist. Durch ihn sollen in der Fülle der kulturellen Überlieferung bislang versteckte Perspektiven auf potentiell sinnstiftende Zusammenhänge ihrer Entdeckung „um einen Schritt näher geführt werden."[128] Das Glasperlenspiel trägt zu dieser Annäherung bei, indem es durch seine Praxis der Neukombination überlieferter Inhalte der Möglichkeit einer solchen Entdeckung Raum gibt. Nicht zuletzt wird diese Art „Geburtshilfe" durch seine oben erwähnte aleatorische Komponente befördert, da sich auch in der Konfrontation mit dem scheinbar Zufälligen und Disparaten bestimmte, unter Beibehaltung einer vertrauten Perspektive nicht identifizierbare Gesetzmäßigkeiten aufspüren lassen.[129] Im Wesentlichen verdankt das Spiel diese heuristische Funktion aber seinem streng formalen Aufbau nach dem Muster musikalischer Mehrstimmigkeit. Nach ihren Regeln sind, wie im Folgenden noch gezeigt werden soll, nicht nur die Spielabläufe, sondern auch die Beziehungen des Protagonisten zu den übrigen Akteuren gestaltet. So lässt sich auf Figurenebene z.B. in den sichtbar den Prozess von Knechts „Erwachen" begleitenden Gesprächen mit Pater Jakobus und Plinio Designori der Versuch einer Imitation musikalischer Zweistimmigkeit erkennen. Sie ist für den Protagonisten Bedingung der „Möglichkeit des Geborenwerdens" einer neuen, das Verhältnis von Selbst und Welt jeweils schlüssiger reflektierenden Perspektive. Mit der erwähnten Mäeutik teilt diese Art der narrativen Inszenierung aber die Dialogizität sokratischer Wahrheitssuche. Leserinnen und Lesern wird in den Gesprächen immer wieder „vor Augen" gestellt, wie sich Knecht der jeweils nächsten Stufe seines „Erwachens" Schritt für Schritt annähert. Dass er dabei ebenso äußerst „gewissenhaft" verfährt, zeigen seine Lebensläufe, in denen er sich mit ihm z.T. erstmals durch seine Gesprächspartner offenbarten Facetten seiner narrativen Identität auseinandersetzt. „Gewissenhaft" ist diese Auseinandersetzung vor allem deshalb, da in ihr über die Reflexion der Gespräche hinaus auch eine wesentliche Disposition des Gewissens anschaulich wird: das Verhältnis des Selbst zu sich selbst. Die jeweiligen Stufen in Knechts Entwicklung scheinen demnach einem Dreischritt (Dialoge – „Selbst"-Reflexion in den Lebensläufen – handlungsrelevante Entscheidung) zu folgen. Dass für den Fortgang der Handlung nicht selten das Gewissen des Protagonisten ausschlaggebend ist, wird im Motto somit bereits kernhaft angedeutet.

[128] Nachweis (auch der vorangehenden Zitate) in: *Das Glasperlenspiel*, S. 7.
[129] Hierin ist das Glasperlenspiel wiederum nicht allzu weit von der feuilletonistischen Sensation entfernt, versucht aber, in der an jedes Spiel anschließenden Meditation einer nur oberflächlichen Betrachtung seiner Zeichenkombinationen entgegenzuwirken. – Vgl. die Ausführungen auf S. 458.

Eine erste Ausformulierung der auf diese Weise vorgezeichneten Entwicklung liefert der anschließende *Versuch einer allgemeinverständlichen Einführung* in die Geschichte des Glasperlenspiels. Dieser Geschichte liegt ein ganz ähnliches Muster zugrunde, wie es Charles Taylor in jener typisch neuzeitlichen Vorstellung von Bildung sieht, die ihren Gegenstand „sowohl kundtut als auch definiert."[130] Dieses Kundtun und Definieren ist nun hinsichtlich der Romanhandlung ein doppeltes, nämlich (1) das der Institution des Glasperlenspiels und (2) das der Person Josef Knechts. Wie die *Einführung* zeigt, hängen institutionelle und persönliche Entwicklung eng zusammen. So wird betont, dass „jeder Ausbau, jede Änderung, jeder wesentliche Einschnitt" in die Einrichtung des Spiels „zwar nicht seinen einzigen und eigentlichen Urheber, wohl aber sein deutlichstes Gesicht gerade in der Person dessen zeigt, der die Änderung einführte, der zum Instrument der Umformung und Vervollkommnung wurde."[131] Deutlich spielt der Text hier auf das im Motto exponierte Thema der Annäherung an ein „Geborenwerden" noch nicht verwirklichter, aber im Kern bereits angelegter Möglichkeiten des Seins an. Dieses Thema erfährt nun seine erste Durchführung in einer Rekapitulation der Anfänge des Glasperlenspiels. Es äußert sich zunächst in der Bemerkung des Erzählers, das Spiel habe „eigentlich keinen Anfang, sondern ist, eben der Idee nach, immer dagewesen."[132] Dann folgen zahlreiche Beispiele seit jeher nachweislicher Annäherungsversuche zwischen einzelnen Wissenschaften, Religionen und Künsten als Beleg für die latente Existenz einer von allen genannten Disziplinen selbst mit äußerster Präzision ihrer mimetischen Möglichkeiten niemals vollumfänglich ermittelbaren Ordnung der Welt. Die Vorläufigkeit selbst der überzeugendsten Darstellung dieser Ordnung wird irgendwann evident und macht die Suche nach neuen Wegen ihres sprachlich-mimetischen Ausdrucks erforderlich. Dieser Suche dient im Roman das Glasperlenspiel, doch nennt die *Einführung* noch ein zweites, viel älteres Verfahren: die Musik. Sie ist keineswegs bloßes Substitut des Spiels, unterstreicht an dieser Stelle aber, dass Mittel und Wege zu seiner Verwirklichung schon „immer dagewesen" sind und ansatzweise auch genutzt wurden.

Für das definitive „Geborenwerden" des Glasperlenspiels bedurfte es jedoch nicht nur der Musik, sondern bestimmter historischer Voraussetzungen, die sich erst mit dem „feuilletonistischen Zeitalter" einstellten. Sie zeigen sich in erster Linie an den zu Beginn dieses Kapitels diskutierten Schattenseiten des Individualismus, etwa dem Abgleiten in einen nihilistischen Narzissmus, dem das Vermögen eines sinnstiftenden Ausdrucks für das einzelne Menschenleben abhanden gekommen ist.[133] Der Erfahrung, „plötzlich dem Nichts gegenüber" zu

[130] Taylor 1994 [1989], S. 653. – Vgl. auch die Ausführungen in Kap. 1.2, S. 32 f.
[131] *Das Glasperlenspiel*, S. 8.
[132] *Das Glasperlenspiel*, S. 12.
[133] Vgl. die Ausführungen auf S. 424 f.

stehen, geht im Text eine „Entwertung des Wortes“ voraus.[134] Diese Entwertung resultiert u.a. daraus, dass im feuilletonistischen Zeitalter das Wort der Ordnung der Dinge eine Bedeutung zuweist, die das Erleben der Wirklichkeit nicht mehr unmittelbar transparent macht. Die Zeichen verfallen aber, wie deren Nutzerinnen und Nutzer, auch deshalb in einen Modus der Selbstreferenz, da ihnen ein geeigneter Rahmen fehlt, innerhalb dessen sie die menschliche Existenz als sinnvoll geordnet darstellen könnten. Die Folge für den einzelnen Menschen ist ein Gefühl der Spaltung mit sich selbst und der Welt. Es kann sich in „schauerlichen Kriegen und Bürgerkriegen“ entladen, wie denn der Erzähler an dieser Stelle auch von einer „Periode politischer und kriegerischer Gewitter“ berichtet.[135] Es kann aber ebenso der Suche nach einer anderen Sicht der Dinge, einer neuen Perspektive auf die Möglichkeit einer sinnvoll geordneten Welt Ausdruck geben. Paradoxerweise ist dieses Verfahren bereits in der Bedeutungslosigkeit der Zeichen selbst angelegt. Es bedarf nur eines gewissen Anstoßes von außen, einer Art „Geburtshilfe“ durch ein Zeichensystem, das ebenfalls ohne spezifische Bedeutungszuweisungen auskommt: der Musik.

So scheint es kein Zufall, dass in jene „Periode der Untergangsstimmung“, die das Ende des feuilletonistischen Zeitalters einleitet, „unter anderm die Anfänge einer Musikwissenschaft“ fallen,[136] die den Grundstein zur eigentlichen Entstehung des Glasperlenspiels legen. Wie diese Art Grundsteinlegung vonstatten ging und inwiefern dabei das Gewissen einzelner Musikgelehrter eine Rolle spielte, soll hier nicht wiederholt werden.[137] Es ist jedoch festzuhalten, dass nicht nur in bestimmten Formulierungen (wie etwa „gewissenhafte Arbeitsmethode“) sichtbar an die Thematik des Mottos angeknüpft wird, sondern der Vorgang auch einer Annäherung des Glasperlenspiels an seine „Möglichkeit des Geborenwerdens“ entspricht, im Kern also einem „Kundtun und Definieren“ einer noch nicht entfalteten Potenz in einem konkreten Akt. In diesem Akt, den die in der Einführung dargestellte Handlung im Wesentlichen beschreibt, setzt die erste Konkretisierung der Idee des Glasperlenspiels wohl nicht zuletzt deshalb „im Gewissen einzelner“ ein,[138] da hierin ein Ort der Kundgabe jenes sich begrifflichen und bildlichen Fixierungen stets wieder entziehenden „Anderen“ gesehen werden kann. Den Musikgelehrten muss also ein ähnliches Erlebnis widerfahren sein, wie Josef Knecht während der gemeinsamen Improvisation mit dem Musikmeister: auch ihm offenbart sich jenes Andere einer „idealen Welt“ in seinem Gewissen.[139]

[134] *Das Glasperlenspiel*, S. 19.
[135] *Das Glasperlenspiel*, S. 17 ff.
[136] *Das Glasperlenspiel*, S. 19.
[137] Vgl. die Ausführungen auf S. 434.
[138] *Das Glasperlenspiel*, S. 20.
[139] Vgl. die Ausführungen auf S. 435 f.

Ein wesentlicher Unterschied in der Beschaffenheit der beiden Gewissen dürfte jedoch darin bestehen, dass die Musik der feuilletonistischen Epoche eine „Musik des Untergangs" war, den Musikgelehrten das „Andere" somit in erster Linie als Ausdruck der Abweichung von verinnerlichten Werten und Normen der bürgerlichen Kultur erscheinen musste – in etwa wie Harry Haller die „Untergangsmusik" des Jazz ein „schlechtes" Gewissen hinsichtlich seiner bürgerlichen Bildungsansprüche bereitet.[140] Demgegenüber ist das Gewissen Josef Knechts zunächst frei von Zweifeln an der Billigkeit seiner, der kastalischen Welt. Das „Andere" offenbart sich während der Probestunde mit dem Musikmeister für ihn nicht als Abweichung, sondern als harmonisches Einverstandensein mit sich und der Schöpfung. Allerdings wird auch er in seiner späteren Rolle als Magister Ludi die Fragilität der kastalischen Ordnung und ähnliche Gewissenszweifel erfahren, wie sie die „Musik des Untergangs" mit sich bringt. Dieser Begriff, der in der *Einführung* zweimal als Zitat aus einem chinesischen Märchen angeführt wird,[141] beschreibt aber keineswegs die Zerstörung und Auslöschung einer Zivilisation, sondern vielmehr das Verblassen eines bestimmten kulturellen Paradigmas vor dem Hintergrund der allmählichen Entfaltung einer im Kern bereits angelegten, aber noch niemals verwirklichten neuen Möglichkeit gesellschaftlicher Ordnung. Nach dieser Vorstellung, die im Roman auch mit dem Untergang eines Sternbildes am Firmament verglichen wird,[142] verwendet Hesse den Begriff aber bereits in seinen Dostojewski-Aufsätzen.[143]

Die neue gesellschaftliche Ordnung, die sich nun also nach und nach verwirklicht, fußt auf einer bislang vernachlässigten Anerkennung jener geistigen Leistungen, die dem durch gewohnte semantische Konventionen nicht aufzeigbaren „Anderen" Ausdruck geben. Die Methoden dazu werden immer stärker verfeinert: an der Musikhochschule Köln etabliert sich unter den Studierenden eine Formelsprache für musikalische Motive,[144] Bastian Perrot erfindet eine Mechanik, die mittels Glasperlen Notenwerte und Harmonien nachbilden kann und wenig später von der Mathematik als Hilfsmittel zur Berechnung von Wahrscheinlichkeiten genutzt wird.[145] Der anonyme, allein aufgrund seiner Herkunft so bezeichnete Musikgelehrte Lusor Basiliensis entwickelt diese Methode schließlich dahingehend weiter, dass die bislang nach Einzeldisziplinen getrennten Künste und Wissenschaften in einer Weise kombiniert werden können, die auf das in jeder ihrer Begegnungen zu Tage tretende Gemeinsame verweist. Dieses Gemeinsame ist nun jener Bereich von Möglichkeiten einer Neuperspektivierung der Sicht auf die empirische Wirklichkeit, ein „Spiel" mit Wahrscheinlichkeiten. Nicht von Unge-

[140] Vgl. die Ausführungen in Kap. 4.3, S. 369 ff.
[141] *Das Glasperlenspiel*, S. 19 und 24.
[142] *Das Glasperlenspiel*, S. 41.
[143] Vgl. Kap. 3.5, Zitat zu Anm. 59, 64 sowie die Ausführungen auf S. 198 f.
[144] Vgl. die Ausführungen auf S. 435.
[145] Vgl. *Das Glasperlenspiel*, S. 27 f.

fähr erwähnt der Erzähler hier auch das magische Theater als Vorbild des Glasperlenspiels, da es die in Harry Haller angelegten Potentiale seiner Persönlichkeit imaginär „durchspielt" und dabei mit dem Schatten auf Hermines Brust zudem das niemals restlos artikulierbare „Andere" dieser Potentialität andeutet.[146]

Im „Bewußtsein seiner Möglichkeiten"[147] wird das Spiel schließlich zu einer „Universalsprache […], durch welche die Spieler in sinnvollen Zeichen Werte auszudrücken und zueinander in Beziehung zu setzen befähigt waren."[148] Hier wird deutlich, dass mit der Praxis der Neuperspektivierung die einst verlorene Authentizität in der Darstellung der Wirklichkeit wiederhergestellt werden kann. Allerdings trägt auch diese Entwicklung den Keim ihres Niedergangs bereits in sich, indem sie besonders virtuose Spieler dazu verleitet, aus ihren Fähigkeiten eine bloße Attraktion zu machen. Da auf diese Weise ein Rückfall in feuilletonistische Zeiten befürchtet wird, führt man als unabdingbaren Bestandteil jedes Spielverlaufs eine abschließende Meditation über seine einzelnen Zeichen und Formeln ein. Damit würden, so der Erzähler, „die Hieroglyphen des Spiels davor bewahrt, zu bloßen Buchstaben zu entarten."[149] Hier liegt nun der eigentliche Kern für den allmählichen Verfall des Glasperlenspiels: Schon die Wortwahl lässt erahnen, dass die Zeichen bereits im Begriffe sind, sich trotz ihrer mehr bild- als worthaften Hieroglyphenartigkeit von einem authentischen Ausdruck der Wirklichkeit zu lösen. Das Ende dieser Entwicklung macht Knechts Gedicht *Der letzte Glasperlenspieler* anschaulich.[150] Zwischen diesem Ende und ihrem beginnenden Zerfall mit der Wirklichkeit liegt aber noch eine lange Periode des Konservierens bewährter Formeln und Spielzüge, die sich nicht zuletzt der über Jahrhunderte ausgebauten Einrichtung der kastalischen Erziehungsbehörde, der Spielkommission und des Magister Ludi verdankt.

Knecht sieht im Laufe seiner Amtszeit das Ende dieser Periode immer näher rücken. Als Wahrer der Spielregeln und Leiter der öffentlichen Jahresspiele wird ihm bewusst, dass das Spiel nur bestehen kann, sofern seine Zeichen die Wirklichkeit weiterhin transparent machen. Auch wenn diese Transparenz sich als vorläufig sowie nach einer gewissen Zeit und unter geänderten Umständen als illusorisch erweist, bleibt sie für ihn doch „Gebärde" und „Vorbild". Als in Kastalien also bereits wieder die „Musik des Untergangs" erklingt, hält Knecht an seinem Ideal der unaussprechlichen Heiterkeit klassischer Musik fest. Allerdings nicht in der selbstreferentiellen und exklusiven Weise, wie sie die offizielle kastalische Moral für geboten hält, sondern in ironischer Distanz. Er blickt auf die eigene Welt mit den Augen eines

[146] Vgl. die Ausführungen in Kap. 4.3, S. 386.
[147] *Das Glasperlenspiel*, S. 31.
[148] *Das Glasperlenspiel*, S. 34.
[149] *Das Glasperlenspiel*, S. 33.
[150] Vgl. die Ausführungen auf S. 427.

anderen und trägt so zur Möglichkeit ihrer Erhaltung bei. Indem dieses „Andere“ im Laufe der Handlung in ihm Gestalt annimmt, werden zudem die wesentlichen Linien seiner Lebensgeschichte sichtbar. Sie gewinnen in der Art Kontur, wie gewisse noch nicht existierende Dinge ihrem „Geborenwerden“ näher geführt werden.

Damit wird das Grundthema des Mottos einer zweiten Durchführung unterzogen: der *Lebensbeschreibung des Magister Ludi Josef Knecht.* Nach abgeschlossener *Einführung* in die Geschichte seiner Institution wird nun also die Entwicklung der Person des obersten Glasperlenspielmeisters in den Fokus gerückt. Wie erwähnt, hängt das persönliche Wirken Knechts jedoch eng mit dem weiteren Existieren Kastaliens zusammen. Was sich am Beispiel seiner Biographie kundtut und definiert, ist also eine Möglichkeit der Erhaltung und Fortführung des Glasperlenspiels unter sich ändernden historischen Bedingungen. Das „Geborenwerden“ dieser Möglichkeit wird im Rahmen seiner Lebensgeschichte jedoch nicht mehr ausbuchstabiert. Es kann nur vermutet werden, dass sich der junge Tito dieser Aufgabe annimmt. Die anhaltende Existenz Kastaliens und seiner Einrichtungen wird aber extradiegetisch durch den Erzähler bestätigt, der als anonymes Mitglied des weiter bestehenden Ordens den Lebensweg Knechts in der Rückschau aus einer zeitlichen Distanz von mehreren Jahrzehnten oder Jahrhunderten nachzeichnet.[151] Diese Rückschau strukturiert er chronologisch nach den mehrfachen Ereignissen des „Erwachens“ seines Protagonisten, so gut sie aus Zeitzeugenberichten, Legenden und den wenigen überlieferten Schriften von der Hand des Magisters selbst rekonstruierbar sind. Nicht zuletzt die Gedichte des jungen Knecht veranlassten den Erzähler wohl dazu, seine Biographie mit folgender Bemerkung einzuleiten: „Wir sehen sein Leben, soweit es bekannt ist, in klarer Stufenfolge aufgebaut […].“[152]

Die Anfänge dieses Lebens bleiben jedoch weitgehend im Dunkeln. Nur indem er erwähnt, dass Knecht „sein Daimonion und seinen Amor fati“ hat, deutet der Erzähler auf spätere Entwicklungsmöglichkeiten hin.[153] Die innere Stimme des *daimonion* lässt dabei die Anlage zu einem autonomen Gewissen erkennen, die sich bisweilen auch als Eigensinn äußert.[154] Dieser Eigensinn verschafft Knecht eine gewisse Unabhängigkeit gegenüber den strengen Ordensregeln und bildet so die Grundlage dafür, dass er schließlich seinen finalen Schritt in die Welt außerhalb Kastaliens wagt. Dieser Schritt hängt aber auch mit seinem „Amor fati“ zusammen. Für den Erzähler gehört Knecht nämlich zu jenen Menschen, „welche recht eigent-

[151] Genaue Zeitangaben zur Entstehung seiner Aufzeichnungen macht der Erzähler nicht, lediglich eine Angabe von Pater Jakobus, Kastalien könne auf ein Bestehen von „kaum mehr als zwei Jahrhunderten“ zurückblicken, lässt darauf schließen, dass sich die Ereignisse in der *Lebensbeschreibung* gegen Ende des 22. Jahrhunderts zutragen. – Vgl. *Das Glasperlenspiel*, S. 154.
[152] *Das Glasperlenspiel*, S. 40.
[153] *Das Glasperlenspiel*, S. 39.
[154] Vgl. *Das Glasperlenspiel*, S. 103, 109, 120, 355. – Zur Rolle des sokratischen *daimonion* als Vorstufe des „modernen Gewissens“ vgl. außerdem Kap 2.1, Zitat zu Anm. 9.

lich für Kastalien, für den Orden und für den Dienst in der Erziehungsbehörde geboren und vorbestimmt scheinen".[155] Er rebelliert also nicht einfach nur gegen die Blindheit der Ordensleitung, sondern sieht seinen Schritt als Dienst für das weitere öffentliche Bestehen des Glasperlenspiels.

Der Grund für diese Übernahme von Verantwortung wird aber mit jener *Berufung* gelegt, die dem ersten Kapitel der Biographie seinen Titel gibt. Mit dem Begriff der Berufung ist bereits in *Siddhartha* die Vorstellung einer inneren Stimme verbunden, deren Ruf der Protagonist auf seinem Lebensweg folgt und die sich als sein Gewissen identifizieren lässt.[156] Statt einer Schilderung von Geburt und Kindheit wird daher als Ereignis „von symbolischer Bedeutung"[157] Knechts Berufung an den Anfang seiner Lebensgeschichte gestellt. Dass die Improvisation über ein vom Musikmeister vorgegebenes Thema für dieses Ereignis den Anlass gibt, wurde bereits im Abschnitt *Sprache und Musik* dargelegt.[158] Nicht erwähnt wurde, dass dem eine weitere Improvisation folgt, die sein Mentor nun allein und in Form einer Fuge gestaltet. Knecht aber „sah sich und sein Leben und sah die ganze Welt in diesen Minuten vom Geist der Musik geleitet".[159] Die Musik macht etwas sichtbar, das seinem Dasein Gestalt und Richtung gibt, oder vielmehr: sie schafft den äußeren Rahmen für dessen Gewahrwerden und trägt auf diese Weise zu ihrer „Möglichkeit des Geborenwerdens" bei. Die *Lebensbeschreibung* setzt also nicht mit der physischen, sondern der Geburt dessen ein, was Charles Taylor das „zwiefältige Hervortreten einer Lebensgestalt" nennt.[160] Die innere Anlage seiner Persönlichkeit wird für Knecht einen Augenblick durch ein äußeres Ereignis sinnlich erfahrbar. Die harmonischen Bewegungen der Musik erwecken in ihm den Eindruck, „die ganze Welt" sei sinnvoll eingerichtet. Vor diesem Hintergrund gewinnen für ihn auch die Umrisse seiner eigenen Lebensziele erstmals Kontur.

Nach ihrer Begegnung wird Knecht nicht nur auf Betreiben des Musikmeisters, sondern auch seinem eigenen Wunsch gemäß für die Aufnahme an einer kastalischen Eliteschule vorgeschlagen. Der Weg zum Glasperlenspieler ist für ihn von nun an also in „zwiefältiger" Weise vorgezeichnet. In seiner Reflexion der Ereignisse macht der Erzähler dies noch einmal deutlich:

> Es gibt viele Arten und Formen der Berufung, der Kern und Sinn des Erlebnisses aber ist immer derselbe: es wird die Seele dadurch erweckt, verwandelt oder gesteigert, daß

[155] *Das Glasperlenspiel*, S. 39.
[156] Vgl. die Ausführungen in Kap. 4.2, S. 301.
[157] *Das Glasperlenspiel*, S. 41.
[158] Vgl. die Ausführungen auf S. 435 f.
[159] *Das Glasperlenspiel*, S. 46.
[160] Taylor 1994 [1989], S. 512.

> statt der Träume und Ahnungen von innen plötzlich ein Anruf von außen, ein Stück Wirklichkeit dasteht und eingreift. Hier nun war das Stück Wirklichkeit die Gestalt des Meisters gewesen: der nur als ferne, ehrwürdig halbgöttliche Figur gekannte Musikmeister, ein Erzengel aus dem obersten der Himmel, war leibhaftig erschienen, hatte allwissende blaue Augen gehabt, hatte auf einem Stühlchen am Übungsklavier gesessen, hatte mit Josef musiziert, wunderbar musiziert, hatte ihm beinahe ohne Worte gezeigt, was eigentlich Musik sei, hatte ihn gesegnet und war wieder verschwunden.[161]

Erst im Zusammentreffen mit der Welt der konkreten Erscheinungen kann die abstrakte Potenz in Knechts Veranlagung zum Glasperlenspieler also einer Realisierung zugeführt werden. Später wird ihm diese Erfahrung auch die Einsicht in die Historizität Kastaliens erleichtern. Zunächst ist jedoch festzuhalten, dass die fast epiphanische Erscheinung des Musikmeisters durch den Erzähler in einem Ton geschildert wird, der die von Hesse für sein Werk reklamierte „mit Ironie gemischte Verehrung der Illusion" unmissverständlich zum Ausdruck bringt. Knecht erscheint der Musikmeister wie eine Personifikation der Musik oder vielmehr jenes göttlichen „Anderen", das durch Musik sinnlich wahrnehmbar gemacht wird. Erst in späteren Begegnungen wird sich der Schüler der Illusion dieser Erfahrung bewusst. Sie bleibt als Modell für seine weitere Entwicklung jedoch relevant, da sich die Auseinandersetzung mit dem „Anderen" seiner eigenen Person ebenfalls durch dessen Personifikation in Figuren wie Plinio Designori, Pater Jakobus oder Fritz Tegularius vollzieht. In dieser Art figurativer Inszenierung des Verhältnisses des Selbst zu sich selbst kristallisieren sich nicht zuletzt jene handlungsrelevanten Entscheidungen heraus, die sich als „Stufen" auf Knechts Lebensweg abzeichnen.

Eine erste Stufe auf diesem Weg ist seine „Berufung". Dieser Vorgang ähnelt jener Erfahrung, die Emil Sinclair in *Demian* als „Riss" bezeichnet.[162] Im Unterschied zu diesem Ereignis, das für Sinclair von Schuldgefühlen und schlechtem Gewissen begleitet wird, vollzieht sich Knechts Entwicklung hingegen „ungestört und in voller Unschuld", die sich ihm offenbarende Andersheit erlebt er als „Bestätigung von Innen und Außen", als glückliches Einvernehmen von Selbst und Welt.[163] Der Erzähler bezeichnet dies als seltenen „Glücksfall"[164] – vermutlich, da Knecht die neue Ordnung, in die er nun hineinwächst, im Gegensatz zu vielen seiner Mitschüler umstandslos anerkennt. Natürlich läuft an der Eliteschule Eschholz, in die er nun aufgenommen wird, bei weitem nicht alles so reibungslos wie es ihm anfangs scheint. Vor dem Hintergrund von Hesses eigenen Internatserfahrungen mag auch die affirmative Haltung verwundern, die sein Protagonist der neuen Umgebung entgegenbringt. Es greift aller-

[161] *Das Glasperlenspiel*, S. 49.
[162] Vgl. die Ausführungen in Kap. 4.1, S. 230 ff.
[163] *Das Glasperlenspiel*, S. 50 f.
[164] *Das Glasperlenspiel*, S. 52.

dings völlig daneben, Eschholz als „heiteres Konzentrationslager“ zu bezeichnen.[165] Vielmehr scheint hier jener „Zauber“ des Anfangs auf Knecht zu wirken, der kein fauler Zauber sein muss, den er aber später bei seinem Gesuch um Entlassung aus dem Amt als Grund angibt, mitunter den Blick „für das Ganze“ verloren zu haben.[166]

Zwischen dieser Aussage und der Aufnahme in Eschholz liegt eine lange Kette von Ent- und wieder neuen Verzauberungen. Die erste Desillusionierung über die Erhabenheit des kastalischen Erziehungswesens beginnt mit den nicht selten vorkommenden Entlassungen oder auch freiwilligen Austritten von Mitschülern aus dem Internat. Für Knecht sind sie wie kleine Risse in die Vollkommenheit der dort waltenden pädagogischen Ordnung. Als seine eigene Zeit in Eschholz zu Ende geht, wird ihm diese Veränderung nach und nach bewusst: „Hatte er bisher in einer glücklichen Kindheit, in einer willigen und beinahe problemlosen Einordnung und Harmonie gelebt, so begann jetzt eine Periode des Kampfes, der Entwicklungen und der Problematik.“[167] Sie kündigt sich mit seiner Abreise aus Eschholz an, auf das er nun wie auf eine zurückgelegte „Stufe“ seiner Schulzeit blickt.[168] Hinsichtlich seines weiteren Lebensweges befallen ihn Zweifel und Ängste. In dieser schwierigen Phase hilft ihm jedoch der Musikmeister, der ihn mit einem Schulfreund für ein paar Tage zu sich einlädt. Er bringt Knecht die Kunst der Meditation bei, indem er ein Thema eines italienischen Meisters vorspielt, variiert und seinen Schüler bittet, auf die „Figur“ dieser Musik zu achten, darüber einige Augenblicke nachzusinnen und sie anschließend zu zeichnen. Knecht malt einen Kreis, von dessen Rand viele Seitenlinien wegstreben. Dieses Bild erscheint ihm in der folgenden Nacht im Traum, es überlagert sich jedoch mit der Ansicht des Eschholzer Internats, beginnt sich zu drehen und wird dabei immer schneller bis es schließlich „in funkelnden Sternen auseinander“ fliegt.[169]

Deuten kann Knecht den Traum nicht, doch ist er sich folgenden Tags scheinbar im Klaren darüber, wohin sein Weg führen soll.[170] Dem Musikmeister gegenüber äußert er den

---

[165] So wörtlich bei Dirk Jürgens: *Die Krise der bürgerlichen Subjektivität im Roman der dreißiger und vierziger Jahre. Dargestellt am Beispiel von Hermann Hesses* Glasperlenspiel. Frankfurt a. M.: Peter Lang/Europäischer Verlag der Wissenschaften 2004, S. 158. – Weder ist Eschholz auf Zwangsarbeit noch die systematische Ermordung seiner Internatszöglinge ausgerichtet. Der Vergleich der Schule mit einem Konzentrationslager ist nicht nur historisch deplatziert, sondern verharmlost auch die Verbrechen des Nationalsozialismus. Eine weiter reichende Auseinandersetzung mit Jürgens’ Thesen findet sich bei Tim Lörke: *Die Totalität der Kultur:* Das Glasperlenspiel *und die bildungsbürgerliche Ideologie*. In: *Hermann-Hesse-Jahrbuch*, Bd. 6. Hg. von Mauro Ponzi. Würzburg: Königshausen & Neumann GmbH 2014. S. 101-106.

[166] Vgl. die Ausführungen auf S. 433, bzw. *Das Glasperlenspiel*, S. 366.

[167] *Das Glasperlenspiel*, S. 64.

[168] *Das Glasperlenspiel*, S. 66.

[169] *Das Glasperlenspiel*, S. 69 f.

[170] In Ansätzen zeichnet sich hier bereits ab, was Knecht später „Erwachen“ nennen wird. Die Zeichnung der musikalischen Figur kann als fiktiver, wenn auch noch äußerst rudimentärer Selbstentwurf gedeutet werden und entspräche in dieser Funktion den *Lebensläufen*. – Zu deren Zusammenhang mit dem Ereignis des „Erwachens“ vgl. die Ausführungen auf S. 447 ff., 466 f., 470, 478 f. und 488 f.

Wunsch, an die Schule der Glasperlenspieler nach Waldzell gehen zu wollen. Sein Mentor ist über diese Nachricht erfreut, weist ihn aber auch auf die Gefahren des Spiels hin – namentlich auf bestimmte Zweifel an seiner Legitimität. Er hält einen langen Vortrag, der Knecht das Risiko des Abgleitens in verantwortungslose Spielerei deutlich zu machen versucht. Dabei hat er nur mäßigen Erfolg. In einem Punkt seiner Rede bleibt er jedoch unmissverständlich. Er betrifft die Unzulänglichkeit der Rede selbst, auf die er mit folgendem Satz indirekt hinweist: „Die Gottheit ist in dir, nicht in den Begriffen und Büchern."[171] Mit dieser Aussage geht zudem eine Entzauberung seiner Person einher. Denn Knecht, dem er bislang beinahe wie eine Gottheit erschienen war, lernt ihn in diesen Tagen „zum erstenmal in seinem Alltag und seiner Arbeit" kennen.[172]

Als er aus der Welt des Musikmeisters zurückkehrt, sieht er sich neuen Herausforderungen gegenüber: „Waldzell aber bringt das kunstreiche Völkchen der Glasperlenspieler hervor", so lautet das Motto, unter dem er sich fortan dem Studium jenes Spiels der Spiele widmet.[173] Er ist nun Bewohner des Vicus Lusorum, des vom Rest des Dorfes abgegrenzten Bereichs im Inneren Waldzells, in dem sich Archive, Lehrsäle, Wohnstätten und die Festhalle zur jährlichen Ausrichtung des Glasperlenspiels befinden. Seine Aufnahme an dieser höchsten kastalischen Schule empfindet er als Auszeichnung,[174] sie offenbart sich aber auch als weiterer Schritt in der „Periode des Kampfes", wie sie sich bereits mit seinem Abschied von Eschholz abgezeichnet hatte. Zunächst beginnt seine Waldzeller Schulzeit ganz harmlos mit der Bekanntschaft Carlo Ferromontes, ihren gemeinsamen Klavierübungen und Musikreflexionen, in die er sich so sehr vertieft, dass er darüber das Studium des Glasperlenspiels vernachlässigt. Im Reich der Töne fühlt Knecht sich heimisch, allein die Bekanntschaft eines weiteren Mitschülers bewahrt ihn davor, sich darin zu verlieren. Dieser Mitschüler ist als Hospitant und Gasthörer ein Außenseiter in der Waldzeller Spielgemeinde.

Er entstammt der Familie Designori, die sich seit Generationen um den Fortbestand Kastaliens bemüht und ist, wie noch zu zeigen sein wird, an der Rettung des Glasperlenspiels ebenso beteiligt wie Josef Knecht – für den Erzähler gilt auch er als „Berufener".[175] Doch als Gastschüler scheint dieser junge Plinio noch alles andere als überzeugt von der Existenz einer Spieler-Kaste, die für ihren Lebensunterhalt nicht selbst aufkommt und auch sonst wenig nach Gründen für ihr von allen materiellen Nöten freies Dasein fragt. Es ist die Frage nach der Legitimität Kastaliens, die nun in Gestalt des Hospitanten an Knecht herantritt und vor der ihn

[171] *Das Glasperlenspiel*, S. 72.
[172] *Das Glasperlenspiel*, S. 72.
[173] *Das Glasperlenspiel*, S. 74.
[174] Vgl. *Das Glasperlenspiel*, S. 75.
[175] *Das Glasperlenspiel*, S. 80.

der Musikmeister so eindringlich gewarnt hatte. In einem Brief an seinen Mentor tut er diese Beunruhigung kund. Die Gewissensnöte, die sich darin offenbaren, wurden bereits geschildert.[176] Ihren Anlass hingegen, Plinios rhetorische Spitzen gegen Kastalien, beschreibt Knecht wie folgt:

> Schlimm ist es, wenn er etwa sagt, wir Kastalier führten das Leben von künstlich gezüchteten Singvögeln, ohne unser Brot selber zu verdienen, ohne die Not und den Kampf des Lebens zu kennen, ohne von dem Teil der Menschheit etwas zu wissen und wissen zu wollen, dessen Arbeit und Armut die Grundlage für unsere Luxusexistenz sei.[177]

Da die hier zitierten Aussagen aber auch den Verlautbarungen einer Stimme im Inneren des jungen Knecht entsprechen,[178] kann man in Plinio eine Personifikation seiner „Andersheit" erkennen. Sie zeigt eine bislang verborgene Seite seiner „Berufung" und tritt ihm als leibhaftiger Ausdruck der Spaltung mit der kastalischen Ordnung entgegen. Diese figurative Inszenierung des Anderen im Selbst bewirkt aber letztlich nicht den Bruch mit den bestehenden Verhältnissen – Knecht fühlt sich nach wie vor dem Geist der klassischen Musik verpflichtet –, sondern vielmehr den Beginn ihrer Neugestaltung. Durch die auf Betreiben des Musikmeisters eingeführten Rededuelle mit Plinio sieht er sich zunehmend als Apologet seiner Zunft und ist bemüht, „sich das, was zu verteidigen er dastand, immer deutlicher und inniger zu eigen und bewußt zu machen."[179] Von dem, was er so vehement verteidigt, wird später noch ausführlicher die Rede sein. Hier sei zunächst auf einen Kommentar des Erzählers verwiesen, demzufolge Knecht gerade die Auseinandersetzung mit Zweifeln und Kritik an der eigenen Lebensführung in der Wahl seines Weges zu bestärken scheint: „Einst, als Kind noch, hatte er die erste Berufung erlebt. Jetzt erfuhr er die zweite, und diese Jahre schmiedeten und prägten ihn zur Gestalt des vollkommenen Kastaliers."[180]

Doch so wie Plinio seine Liebe zum Glasperlenspiel durch ihre gemeinsamen Dispute nicht verliert, lassen sich Knechts Zweifel an der kastalischen Ordnung ebenso wenig auslöschen. Sie sind auch nach dem vierjährigen Aufenthalt Designoris nicht plötzlich verschwunden. Knecht gibt ihnen fortwährend Raum in seinen Gedichten und der Erzähler führt eine Notiz des jungen Schülers an, welche die Gefahr der Verantwortungslosigkeit des Spiels indirekt zum Ausdruck bringt: „Das Ganze des Lebens, des physischen wie des geistigen, ist ein dynamisches Phänomen, von welchem das Glasperlenspiel im Grunde nur die ästhetische Sei-

[176] Vgl. die Ausführungen auf S. 439.
[177] *Das Glasperlenspiel*, S. 84.
[178] Vgl. Zitat zu Anm. 61.
[179] *Das Glasperlenspiel*, S. 86.
[180] *Das Glasperlenspiel*, S. 92.

te erfaßt […].“[181] Mit Plinio stand aber die andere Seite des Lebens ebenso unvermittelt vor ihm, wie einst der Musikmeister als ein „Stück Wirklichkeit“ in Knechts Dasein getreten war und ihn seiner Berufung zugeführt hatte.[182] Sein Verhältnis zur Wirklichkeit ist also ein doppeltes oder vielmehr: er fühlt sich berufen, die zwei so unterschiedlichen Wirklichkeiten der kastalischen und der außerkastalischen Welt, der reinen Ästhetik und der materiellen Notwendigkeiten, wieder in Einklang zu bringen. Dass die eine Wirklichkeit nicht ohne die andere auskommt, davon gibt der Musikmeister ein Beispiel, als er ihm von seiner eigenen Studienzeit erzählt. Er war damals mit dem Bau der Sonate beschäftigt und geriet über dieser Arbeit ins Grübeln, „ob sie wirklich mehr sei […] als ein leeres Spiel für müßige Leute und ein flitterhafter, geistig-künstlerischer Ersatz für echtes, gelebtes Leben.“[183] Ohne einen Ausgleich, in diesem Fall durch regelmäßige Meditation, wäre sein Studium ernsthaft in Gefahr gewesen. Nach diesem Bekenntnis sieht Knecht seinen Mentor wiederum ein Stück entzaubert: „zum erstenmal wurde ihm klar, daß auch ein Halbgott, ein Meister, einmal jung und auf Irrwegen habe sein können.“[184]

Umso intensiver widmet er sich während seiner letzten Jahre in Waldzell dem Studium des Glasperlenspiels. Die Freiheit, die ihm dabei zugestanden wird, nutzt er einerseits, um dem hohen Erwartungsdruck und der Verantwortung zu entfliehen, die seit seinem rhetorischen Wettstreit mit Plinio auf ihm lasten. Andererseits gibt sie ihm Raum für durchaus „eigensinnige“ Wege.[185] Der Kontakt zu Plinio erlischt indes ganz, auch der nach seinem Abschied aus Waldzell noch eine Weile aufrechterhaltene Briefwechsel verebbt. Stattdessen zitiert der Erzähler einen langen, aus der Rückschau berichtenden Brief an Fritz Tegularius. Dass sich Knecht nun mit diesem „Nurkastalier“[186] anfreundet, ist symptomatisch für sein (vorläufiges) Selbstverständnis als Repräsentant einer kastalischen Gemeinschaft, deren Dasein einzig auf Praxis und Erhalt des Spiels ausgerichtet ist. Tegularius verkörpert somit Knechts Flucht vor den Herausforderungen der außerkastalischen Welt und weckt den Wunsch nach vollständiger Identifikation mit seinen Aufgaben und Zielen als Glasperlenspieler. Es geht ihm dabei um nichts Geringeres als in das „Innere des Weltgeheimnisses“ vorzudringen.[187] Wie bereits dargelegt, bearbeitet Knecht diese Facette seiner Persönlichkeit auch in einem ersten Lebenslauf.[188] So wie er den Regenmacher von einer Sprache träumen

[181] *Das Glasperlenspiel*, S. 96.
[182] Vgl. Zitat zu Anm. 161.
[183] *Das Glasperlenspiel*, S. 89.
[184] *Das Glasperlenspiel*, S. 92.
[185] Vgl. *Das Glasperlenspiel*, S. 103.
[186] *Das Glasperlenspiel*, S. 244.
[187] *Das Glasperlenspiel*, S. 105.
[188] Vgl. die Ausführungen auf S. 447.

lässt, deren Worte „scharf und unfehlbar treffen“,[189] so idealisiert er das Glasperlenspiel in dem oben erwähnten Brief an Tegularius zu einer „lingua sacra“, die er mit nichts als „jenem unvergeßlichen Ruf“ vergleichen kann, der ihn einst während des gemeinsamen Musizierens mit dem Musikmeister ereilt hatte.[190]

Ganz ähnliche Gedanken teilt Knecht bald auch seinem Mentor per Brief mit. Doch lässt sich aus dessen Antworten schließen, dass er bei seinem Schützling zwar das Streben nach dem „Innere[n] des Weltgeheimnisses“ – oder wie er es nennt: den „innersten Sinn“[191] – sehr hoch achtet, jeden Versuch der Mitteilung dieser individuellen Erfahrung aber im Grunde für Esoterik hält. Nicht zuletzt dieser Briefwechsel weckt in Knecht schließlich „eine Ahnung davon, daß möglicherweise nicht immer das Suchen nach dem letzten Sinn die Qualität des Spielers bestimmt, daß das Spiel auch einer Exoterik bedürfe, daß es auch Technik, Wissenschaft und gesellschaftliche Institution sei.“[192] Er begibt sich also auf die Suche nach objektivierbaren Gründen für das Funktionieren des Glasperlenspiels, studiert Spielschemata, nimmt ihren Abläufen gegenüber mehr und mehr eine distanzierte Beobachterrolle ein, hält sich auch sonst nur noch selten in Waldzell, häufig aber an abgelegenen Orten der kastalischen Provinz auf und pilgert schließlich zur Einsiedelei des „Älteren Bruders“, der ihn mit den Regeln des chinesischen Orakelbuchs *I Ging* (Urtext aus dem 2. Jh. v. Chr.) vertraut macht.

Im Bambusgehölz, der Wohnstätte des Einsiedlers, erfährt Knecht, dass das Glasperlenspiel beileibe nicht die einzige Methode ist, um der Suche nach einem „innersten Sinn“ Form und Richtung zu geben. Das *I Ging* scheint ihm in dieser Hinsicht mindestens ebenbürtig. Doch seinen Wunsch, dessen Regeln und Systematik dem Glasperlenspiel einzuverleiben, findet der Ältere Bruder geradezu vermessen: „Einen hübschen kleinen Bambusgarten in die Welt hineinsetzen, das kann man schon. Aber ob es dem Gärtner gelingen würde, die Welt in sein Bambusgehölz einzubauen, scheint mir doch fraglich.“[193] Dies ist vielleicht der entscheidende Hinweis, der Knecht die Relativität der Ordnung des Glasperlenspiels und der kastalischen Gemeinschaft vor Augen führt. An dieser Stelle bemerkt der Erzähler nämlich, dass sich auf den Besuch im Bambusgehölz das erste Vernehmen jenes Erlebnisses datieren lässt, das der spätere Ludi Magister „Erwachen“ nennt. Mit diesem Ereignis werden feststehende Begriffe und unverbrüchlich scheinende Wahrheiten nicht nur in Frage, sondern auch einer nach subjektivem Ermessen überzeugenderen Ordnung gegenüber gestellt. Zusätzlich unter-

[189] *Das Glasperlenspiel*, S. 420.
[190] *Das Glasperlenspiel*, S. 106.
[191] *Das Glasperlenspiel*, S. 107.
[192] *Das Glasperlenspiel*, S. 110.
[193] *Das Glasperlenspiel*, S. 117.

strichen wird dies durch die räumliche Metaphorik, die der Erzähler zur näheren Charakterisierung dieser Gegenüberstellung verwendet:

> Daß das ›Erwachen‹ eine jeweilige Erkenntnis seiner selbst und des Ortes, an dem er innerhalb der kastalischen und der menschlichen Ordnung überhaupt stand, zu bedeuten hat, ist zu vermuten, doch scheint uns der Akzent mehr und mehr auf die Selbsterkenntnis sich zu verschieben, in dem Sinn, daß Knecht vom ›Beginn des Erwachens‹ an mehr und mehr sich einem Gefühl seiner besonderen, einmaligen Position und Bestimmung näherte, während ihm die Begriffe und die Kategorien der überkommenen allgemeinen und speziell kastalischen Hierarchie immer mehr zu relativen wurden.[194]

Diesem Kommentar werden später noch Knechts eigene Beschreibungen des „Erwachens“ hinzuzufügen sein.[195] Zunächst ist jedoch festzuhalten, dass der Protagonist nun an einen Punkt gelangt, von dem aus er die formalen Kriterien des Glasperlenspiels für sein geistiges Streben als nicht wesentlich förderlicher oder hemmender erachtet als die Regeln des *I Ging*.[196] Von diesem Standpunkt aus revidiert er seine bisherige Perspektive auf das Spiel. Er sieht darin nach wie vor eine „lingua sacra“, doch da er nun auch andere Wege der Annäherung an das „Innere des Weltgeheimnisses“ kennt, wachsen in ihm Zweifel an der Objektivität und Gültigkeit seiner Methoden. Er sieht sich vor die Frage gestellt, ob „das Spiel wirklich das Höchste von Kastalien und wert sei, sein Leben daran zu setzen.“[197] In dieser Situation des beginnenden Erwachens wird er sich nun seines Eigensinns bewusst. Es ist ein „Eigensinn, der ihm zwar keineswegs das Dienen verbot oder erschwerte, der aber von ihm verlangte, daß er nur dem höchsten Herrn diene.“[198] Und dieser höchste Herr kann das Glasperlenspiel in seiner gegenwärtigen Form nicht sein. Längst ist es kein „Ersatz für die Kunst“ mehr, sondern „im Begriffe, allmählich zu einer Art von Religion zu werden“.[199] Seine ästhetischen Verfahren werden zu höchsten Werten deklariert. Am deutlichsten zeichnet sich dies in ihrer Fixierung auf die Formensprache klassischer Musik ab.[200] Damit beraubt es sich aber nicht nur seines Spielcharakters, sondern setzt auch eine bestimmte Norm seiner Durchführung absolut, die bislang in gleichwertiger Relation zu anderen stand.

Das Spiel hört jedoch auf, Spiel zu sein, sobald es nur noch ein einziges Prinzip ästhetischer Ordnung anerkennt. Dann nämlich verliert es sein Potential, sich dem Unbestimmten zu öffnen und damit auch seine vielleicht wichtigste gesellschaftliche Funktion: Anstoß zur

[194] *Das Glasperlenspiel*, S. 117.
[195] Vgl. Zitat zu Anm. 289 und 294.
[196] Zur Praxis der Orakelbefragung des *I Ging* vgl. *Das Glasperlenspiel*, S. 115 f.
[197] *Das Glasperlenspiel*, S. 119.
[198] *Das Glasperlenspiel*, S. 120.
[199] Vgl. Zitat zu Anm. 123.
[200] Vgl. die Ausführungen auf S. 431 ff.

Suche nach bislang unartikulierten oder vergessenen Möglichkeiten der Ausrichtung eines guten Lebens jenseits öffentlich kodifizierter Moralvorstellungen zu sein. Knecht, selbst an der beschriebenen Entwicklung nicht unschuldig,[201] beginnt nach und nach zu ahnen, welche Konsequenzen daraus entstehen können. Der strukturelle Narzissmus der Spielerelite ist das eine, das andere, viel schwerer wiegende Problem ist aber die Tatsache, dass sich Kastalien mit der Festlegung auf eine bestimmte Weise der Ausübung des Spiels seines Status als gesellschaftlicher Institution selbst enthebt. Denn gerade das von moralischen Ansprüchen freie Praktizieren seiner Ästhetik hatte auch für Angehörige der außerkastalischen Welt den unschätzbaren Mehrwert, zur „Möglichkeit des Geborenwerdens" neuer Perspektiven auf deren eigenes Regelsystem sozialer Werte und Normen beizutragen. Nun aber begibt sich Kastalien dieser Rolle verlustig und will lange nicht wahrhaben, dass es sich dadurch sogar in seiner Existenz gefährdet.

Wie akut diese Gefahr bereits zu werden droht, gibt eines Tages Plinio zu verstehen, als er unvermittelt in Waldzell erscheint. Als Vertreter der außerkastalischen Welt überbringt er Knecht die beängstigende Nachricht von bevorstehenden politischen Umwälzungen: „Du wirst sehen, es wird bald unruhige Zeiten geben, vielleicht Kriege, und es ist gar nicht unmöglich, daß eure ganze kastalische Existenz einst wieder ernstlich in Frage gestellt wird."[202] Knecht könnte nun seine eigenen Ahnungen durch diese Aussage bestätigt sehen und entsprechend handeln. Doch ist er zu diesem Zeitpunkt noch weit davon entfernt, die Warnungen eines Nichtkastaliers ernst zu nehmen bzw. nicht willens, sie zu akzeptieren (Plinio gegenüber verhält er sich „recht hochmütig")[203] und muss erst seine eigenen Erfahrungen sammeln, um die Bedrohlichkeit der Lage in ihrem ganzen Ausmaß zu erkennen. Designori, der ja stets auch personifizierter Ausdruck einer Stimme in seinem Inneren ist, wird er nach diesem Gespräch aber auf Jahre nicht mehr begegnen. Es geht ihm nun wie Emil Sinclair, als er von Demian allein gelassen wird und eigene Wege durch das Chaos zusammenbrechender Ordnungen finden muss.[204]

Diese Wege werden ihn bald aus Kastalien heraus führen. Er wird nun in den Orden aufgenommen und da er sich als Glasperlenspieler über die Maßen bewährt, betraut ihn der amtierende Magister Ludi, Thomas von der Trave, mit einer Exkursion in das befreundete Benediktinerkloster Mariafels. Knecht soll den hiesigen Patres Unterricht im Glasperlenspiel erteilen. Doch wird sein Orden bald mehr als nur Lehrdienste von ihm dort erwarten. Er ahnt

[201] Vgl. seine Aussagen über „Gebärde", „Vorbild" und „Moral" der klassischen Musik. – *Das Glasperlenspiel*, S. 38.
[202] *Das Glasperlenspiel*, S. 123.
[203] *Das Glasperlenspiel*, S. 122.
[204] Vgl. *Demian*, S. 293.

nicht, dass er in diplomatischer Mission nach Mariafels reist. Auch die staatsrechtlichen Unterweisungen, die ihm mit auf den Weg gegeben werden, scheinen ihm nur lästige Formsache. Dem Leiter des kastalischen auswärtigen Amtes, Herrn Dubois, gelingt es aber, ihn schließlich vom Gegenteil zu überzeugen:

> Von ihm, von Dubois, erfuhr Knecht, nachdem er sein Vertrauen gewonnen hatte, eine summarische Einführung in die politischen Grundlagen Kastaliens, welche ihn anfänglich eher abstoßend und uninteressant anmutete gleich den meisten seiner Ordensbrüder, ihm dann jene Bemerkung Designoris über die Möglichkeit einer Gefährdung Kastaliens ins Gedächtnis zurückrief und mit ihr den ganzen, scheinbar längst verwundenen und vergessenen, bittern Nachgeschmack seiner jugendlichen Auseinandersetzungen mit Plinio und ihm dann plötzlich höchst wichtig und zu einer Stufe auf seinem Weg des Erwachens wurde.[205]

Dieses Erwachen wird im weiteren Verlauf der Handlung anhand des Verhältnisses zu Fritz Tegularius gespiegelt. Er dient hier als Projektion der rein kontemplativen Anteile von Knechts Persönlichkeit, die er nun in Waldzell zurücklässt. Das Erwachen wird als ein Erkennen und Anerkennen seiner gegenwärtigen Lage beschrieben, die er nicht willentlich herbeigeführt hat, die ihm aber mit den Augen des „Wachgewordenen" als der „ihm vorgezeichnete Weg" erscheint.[206] Dieser Weg führt ihn aus seinem kontemplativen Dasein heraus in eine neue aktive Rolle als Vertreter seines Ordens.

Doch als er in Mariafels sehr lange warten muss, bis er endlich seiner eigentlichen Aufgabe nachgehen und unterrichten darf, begreift Knecht allmählich, „daß man ihn wohl weniger zum Lehren hierhergeschickt habe als zum Lernen."[207] Und in der Tat trifft er in der Abtei auf einen Lehrer, der den eben erst zu einer neuen Stufe seines Daseins Erwachten bald schon mit den Widersprüchen seines jüngst entworfenen Selbstbildes konfrontiert und weiteren Horizonten seines Eigen- und Weltverständnisses entgegenführt. Dieser Lehrer ist Pater Jakobus, der nicht nur äußerlich an den Basler Historiker Jacob Burckhardt erinnert.[208] Er führt ihn in die grundlegenden Methoden der Geschichtswissenschaften ein, was bei Knecht nicht zuletzt aufgrund seines neuerlichen Interesses an der institutionellen Begründung Kastaliens auf offene Ohren stößt: „in einem Punkt lernte er während seiner Mariafelser Zeit gewaltig um. Es handelte sich um das Verhältnis des kastalischen Geistes zur Weltgeschichte, um das, was der Pater ›den völligen Mangel an geschichtlichem Sinn‹ nannte."[209] Die Gesprä-

[205] *Das Glasperlenspiel*, S. 133.
[206] Vgl. *Das Glasperlenspiel*, S. 136 f.
[207] *Das Glasperlenspiel*, S. 141.
[208] Hesse zeichnet die Gesichtszüge des Paters nach einem Porträt Burckhardts von 1890. – Vgl. *Das Glasperlenspiel*, S. 143.
[209] *Das Glasperlenspiel*, S. 150.

che mit Jakobus werden zu einem gegenseitigen Lehren und Lernen, das Knecht in einem weiteren Lebenslauf verarbeitet.[210] Auf diese Weise wird der Umgang mit dem Pater für ihn zu einer „neue[n] Stufe auf jenem Weg des Erwachens“,[211] das nicht zuletzt dadurch befördert wird, dass ihm der Historiker profunde Kenntnisse über das Leben in der Welt außerhalb Kastaliens und den Blick eines Anderen auf das eigene Herkommen näher bringt. Dieser Blick ist dem Plinios nicht unähnlich, wenn auch schärfer in der Beurteilung historischer Zusammenhänge. Und wie bei Designori treffen die nicht selten ebenso kritischen Worte des Jakobus auf Resonanz in Knechts Innerem. Fast plakativ wird dies durch den mehrfachen Hinweis des Erzählers, der Pater arbeite bevorzugt in einem „inneren Raum“ der Bibliothek, hervorgehoben.[212] Später bestätigt er diese Aussage jedoch mit dem Satz, Knechts Geschichtsbewusstsein habe sich vollends zwar erst „unter dem Einfluß des großen Paters Jakobus [entfaltet], aber die Anlagen und Keime dazu waren längst vorher dagewesen“.[213]

Indessen ist der Benediktiner nicht nur Historiker, sondern auch einflussreicher politischer Berater. In Waldzell nimmt man mit großem Interesse Notiz von seinem freundschaftlichen Umgang mit dem jungen Gesandten. Knecht hingegen hängt weiterhin dem naiven Glauben an, dabei nur seinen individuellen Zielen nachzugehen: „Daß die Behörden in dieser teilweisen Gewinnung des Paters, welche Josef als ein persönliches und privates Glück ansah, den Gipfel seiner Mariafelser Sendung und Leistung sahen, davon ahnte er noch eine ganze Weile nichts.“[214] Die Einführungskurse ins Glasperlenspiel sind also nicht der eigentliche Zweck seines Aufenthalts, die Pläne des Ordens gehen viel weiter. Dass sie ihm schließlich offenbart werden, dazu gibt Knecht selbst den Anlass. Eines Tages nämlich „schlug ihm doch das Gewissen darüber“,[215] dass er Herrn Dubois seit Langem keinen Bericht mehr erstattet habe und so schildert er in einem ausführlichen Brief die Begegnungen mit Jakobus.

Dieser Brief scheint die Ordensleitung in Waldzell endgültig von Knechts Eignung für weitere diplomatische Dienste zu überzeugen. Meister Thomas persönlich erwirkt seine Beurlaubung, nicht ohne eine baldige Rückkehr nach Mariafels in Aussicht zu stellen, und beruft seinen jungen Ordensbruder einstweilig nach Kastalien. Dieser ist nicht wenig überrascht, nimmt jedoch ohne Zögern Abschied von den Patres, nicht ohne Jakobus dabei um weiteren Unterricht für die Zeit nach seiner Rückkehr zu bitten. Über den Grund seiner plötzlichen Beurlaubung noch immer im Unklaren, bricht er nach Waldzell auf. Dieser Aufbruch wird im

[210] Vgl. die Ausführungen auf S. 448.
[211] *Das Glasperlenspiel*, S. 149.
[212] Vgl. *Das Glasperlenspiel*, S. 144.
[213] *Das Glasperlenspiel*, S. 241.
[214] *Das Glasperlenspiel*, S. 154.
[215] *Das Glasperlenspiel*, S. 157.

Text nun sehr deutlich als eine „neue Stufe auf jenem Weg des Erwachens“[216] akzentuiert. Erzähltechnisch wird dies durch den Einsatz erlebter Rede, aber auch durch das Bild des jungen Baumes zum Ausdruck gebracht, mit dem der Erzähler – oder Knecht selbst? die erlebte Rede lässt hier keine klare Unterscheidung zu – diesen neuen Abschnitt seiner Entwicklung symbolisch umschreibt.[217] Das Baum-Motiv greift außerdem zurück auf das Ende des zweiten Lebenslaufs und gibt ihn in seiner Funktion eines fiktiven Selbst-Entwurfs des Protagonisten als Vorstufe seines Erwachens zu erkennen.[218] Dieses Erwachen wiederum ist Ausdruck und Ergebnis einer neuen, als sinnvoll erfahrenen Perspektive auf den eigenen Standpunkt in der Welt. Als Knecht nach Waldzell zurückkehrt, ist es für ihn, „als habe er neue Augen und ein gesteigertes Sehvermögen mitgebracht.“ Tegularius versucht er dieses Erlebnis ebenso bildlich mitzuteilen: „mir ist, […] als sei ich jetzt erwacht und sähe alles scharf und klar, als Wirklichkeit bestätigt.“[219] Diese Wirklichkeit zeigt sich ihm in der Erkenntnis seiner neuen Position und Aufgabe innerhalb des kastalischen Gemeinwesens: „es war der Orden selbst, es war die Hierarchie, in die er sich bei dieser plötzlichen Selbstbetrachtung unbegreiflich hineingewachsen und eingebaut fand, es war die Verantwortung, das Umfangensein vom Allgemeinen und Höheren“.[220]

Auf dieser neu erklommenen Stufe sieht er nun den Sinn seines Lebensweges in der Erfüllung des Dienstes, den der kastalische Orden für ihn vorsieht. Dieser Dienst besteht in der Weiterführung der diplomatischen Beziehungen zu Mariafels mit dem Ziel, Pater Jakobus so günstig für das Glasperlenspiel zu stimmen, dass er ein gutes Wort für die Einrichtung einer ständigen kastalischen Vertretung im Vatikan einlegt. Magister Thomas begründet die Notwendigkeit dieses Schrittes wie folgt:

> Die Römische Kirche habe die Erschütterungen und Krisen der letzten großen Kriegsepoche trotz schwerer Verluste überstanden und sich durch sie erneuert und gereinigt, während die damaligen weltlichen Pflegestätten der Wissenschaft und Bildung mit in den Untergang der Kultur hineingeraten seien; erst auf ihren Trümmern seien der Orden und der kastalische Gedanke entstanden. Schon darum und schon ihres so ehrwürdigen Alters wegen sei der Kirche ein Vorrang einzuräumen, sie sei die ältere, vornehmere, in mehr und in größeren Stürmen bewährte Macht.[221]

[216] Vgl. Zitat zu Anm. 211.
[217] Vgl. *Das Glasperlenspiel*, S. 160.
[218] Vgl. „[…] er pflanzte den Baum auf das Grab und erlebte noch das Jahr, in welchem der Baum die ersten Früchte trug.“ – *Das Glasperlenspiel*, S. 479.
[219] *Das Glasperlenspiel*, S. 161.
[220] *Das Glasperlenspiel*, S. 160.
[221] *Das Glasperlenspiel*, S. 164.

Es hat den Anschein, als ersuche Kastalien um geistlichen Beistand und Schutz für kommende unheilvolle Zeiten. Dass die Existenz des Ordens in nicht allzu ferner Zukunft einer ernsthaften Bedrohung ausgesetzt sein könnte, ist also mittlerweile bis in die obersten Zirkel seiner Führung vorgedrungen. Den Auftrag des Magister Ludi nimmt Knecht wie selbstverständlich entgegen, wenngleich er später eigene Wege gehen wird, um das Glasperlenspiel zu retten. Vorerst kehrt er aber nach Mariafels zurück, wo er sich seiner Aufgabe und Mission nun sicherer ist als bei seinem ersten Aufenthalt. Auch von den Patres wird er nicht mehr nur als Lehrer, sondern als „höherer kastalischer Beamter" angesehen.[222] Noch stärker als sein diplomatischer Auftrag zieht ihn hingegen der Unterricht bei Pater Jakobus zurück in die Abtei. Dieser Umstand wird für das weitere Wohlergehen Kastaliens künftig weit mehr ins Gewicht fallen als die Errichtung einer Botschaft im Vatikan. Der Unterricht besteht nun hauptsächlich in Lektionen mittelalterlicher Quellenkunde, Geschichte der Benediktiner und der Lektüre eines Chronisten im Urtext. Doch ist Jakobus, wie seine Fiktionalisierung als Dion Pugil im zweiten Lebenslauf, nicht nur Lehrender und Lernender zugleich, sondern auch kritischer Beobachter:

> Knechts Gegenleistung an den Pater bestand in einer fortlaufenden, jeweils auf die Lektionen in Epigraphik und Quellenkunde folgenden Einführung in die Geschichte und Struktur Kastaliens und der leitenden Ideen des Glasperlenspiels, wobei der Schüler zum Lehrer, der verehrte Lehrer zum aufmerksamen Zuhörer und oft recht schwer zu befriedigenden Fragensteller und Kritiker wurde.[223]

Gerade die Kritik an Kastalien ist es aber, die Knecht entscheidende Anstöße für ein grundlegendes Hinterfragen seines und des Selbstverständnisses des Ordens insgesamt gibt. Diese Kritik, bei der Jakobus auch vor markigen Worten nicht zurückschreckt, macht den jungen Gesandten erstmals auf die Problematik des kastalischen Menschenbildes aufmerksam: „Ihr kennt ihn nicht, den Menschen, nicht seine Bestialität und nicht seine Gottesbildschaft. Ihr kennt bloß den Kastalier, eine Spezialität, eine Kaste, einen aparten Züchtungsversuch."[224] Bald stellt sich die nachhaltige Wirkung solcher und anderer Reden des Paters heraus:

> Bei ihm lernte Knecht etwas, was er im damaligen Kastalien kaum hätte lernen können; er erwarb nicht nur den Überblick über die Methoden und Mittel historischer Erkenntnis und Forschung und seine erste Übung in ihrer Anwendung, sondern weit darüber hinaus gewann und erlebte er Geschichte nicht als Wissensgebiet, sondern als

[222] *Das Glasperlenspiel*, S. 167.
[223] *Das Glasperlenspiel*, S. 168.
[224] *Das Glasperlenspiel*, S. 169.

> Wirklichkeit, als Leben, und dazu gehört als Entsprechung die Wandlung und Steigerung des eigenen, persönlichen Lebens zu Geschichte. Er hätte dies von einem bloßen Gelehrten nicht lernen können. Jakobus war nicht nur, weit über die Gelehrtheit hinaus, ein Schauender und Weiser. Er war überdies ein Erlebender und Mitschaffender, er hatte die Stelle, an die ihn sein Schicksal gestellt, nicht dazu benutzt, sich im Behagen eines betrachtenden Daseins zu wärmen, sondern hatte die Winde der Welt durch seine Gelehrtenstube wehen lassen und die Ahnungen seiner Epoche in sein Herz eingelassen, er war am Geschehen der Zeit mittätig, mitschuldig und mitverantwortlich geworden und hatte es nicht nur mit dem Überblicken, Ordnen und Deuten längst abgelaufener Begebnisse und nicht nur mit Ideen zu tun gehabt, sondern nicht minder mit der Widerspenstigkeit der Materie und der Menschen.[225]

Nicht zuletzt aufgrund dieser Widerspenstigkeit nennt es der Erzähler einen Glücksfall, dass Knecht und seine diplomatische Mission „tatsächlich geschichtlich und biographisch einander finden und sich treffen".[226] Er erwirkt bei Jakobus schließlich nicht nur die erwünschte Fürsprache im Vatikan, sondern interessiert ihn auch für die Theorie des Glasperlenspiels.[227] Ein Teilaspekt dieser Theorie wird im weiteren Verlauf der Handlung nun anhand eines Spiel-Wettbewerbs referiert, an dem sich Knecht mit dem Entwurf eines „formalen" Glasperlenspiels beteiligt, den der Erzähler von einem weiteren, dem „psychologischen" Spieltypus unterscheidet:

> Das formale Spiel strebte danach, aus den sachlichen Inhalten jedes Spieles, den mathematischen, sprachlichen, musikalischen und so weiter, eine möglichst dichte, lükkenlose, formal vollkommene Einheit und Harmonie zu bilden. Das psychologische Spiel dagegen suchte die Einheit und Harmonie, die kosmoshafte Rundheit und Vollkommenheit nicht so sehr in der Wahl, Anordnung, Verschränkung, Verknüpfung und Gegenüberstellung der Inhalte als in der jeder Etappe des Spieles folgenden Meditation, auf die es allen Nachdruck legte.[228]

Dass Knecht, der sonst die „psychologische" Variante bevorzugt, für den Wettbewerb eine „formale" Komposition einreicht, zeigt nicht zuletzt, dass er dank des Unterrichts bei Jakobus die eigenen Vorlieben der Spielgestaltung einer Revision unterzieht. Diese Revision folgt dem Prinzip einer „Gegenüberstellung der Inhalte" wie es auch dem gegenseitigen Lehren und Lernen mit dem Benediktiner zugrunde lag. Anhand dieser Kriterien spiegelt sich

[225] *Das Glasperlenspiel*, S. 173. An dieser Stelle führt der Erzähler auch eine Kritik an der zu Knechts Lebzeiten sehr mangelhaften politischen Bildung in Kastalien an: „Die Mehrzahl der Bewohner Kastaliens lebte in einer politischen Unschuld und Ahnungslosigkeit, wie sie dem Gelehrtenstande auch in früheren Epochen nicht selten eigen war; aktive politische Rechte und Pflichten besaß man nicht, Zeitungen bekam man kaum zu Gesicht; und wenn dies die Haltung und Gewohnheit der Durchschnittskastalier war, so war die Scheu vor dem Aktuellen, der Politik, der Zeitung noch größer bei den Glasperlenspielern, die sich gern für die eigentliche Elite und Creme der Provinz hielten und sehr darauf hielten, die dünne sublimierte Atmosphäre ihres gelehrt-artistischen Daseins durch nichts trüben zu lassen." – Ebd., S. 174.
[226] *Das Glasperlenspiel*, S. 172.
[227] *Das Glasperlenspiel*, S. 175 f.
[228] *Das Glasperlenspiel*, S. 177 f.

aber im kleinen Rahmen des Spiels, was Knecht im großen Rahmen seiner persönlichen Entwicklung „Erwachen“ nennt. Denn auch das Erwachen ist ein Moment der Erfahrung einer harmonisch geordneten Welt, die zwar nicht willentlich erzeugt werden kann wie im Spiel, die aber deshalb vom Bereich des Möglichen und Wahrscheinlichen nicht *per se* ausgeschlossen bleibt. Eine weitere Parallele zwischen dieser Erfahrung und der des Glasperlenspiels liegt in deren jeweiliger Subjektivität, die Knecht wie folgt umschreibt:

> Das Spiel, wie ich es meine, […] umschließt nach absolvierter Meditation den Spieler so, wie die Oberfläche einer Kugel ihren Mittelpunkt umschließt, und entläßt ihn mit dem Gefühl, eine restlos symmetrische und harmonische Welt aus der zufälligen und wirren gelöst und in sich aufgenommen zu haben.[229]

Wie noch zu zeigen sein wird, nimmt das „Erwachen“ für den Protagonisten bald ähnliche Züge an.[230] Da es der Handlung zudem ihre stufenartige Struktur gibt, scheint die These nicht abwegig, dass diese – ebenso wie das „formale“ Glasperlenspiel – nach dem Muster einer „Gegenüberstellung der Inhalte“ arrangiert ist. Hinsichtlich der zuletzt zurückgelegten Stufe auf dem Weg des Erwachens bestand diese Gegenüberstellung in den Lehr- und Lerngesprächen mit Pater Jakobus, der Auseinandersetzung mit dem „Gegenüber“ seines fiktiven Selbst-Entwurfs des zweiten Lebenslaufs und der grundlegenden Revision seiner bislang bevorzugten, der „psychologischen“ Spielgestaltung. Nicht zuletzt erweist sich damit die mehrstimmige bzw. multiperspektivische Um- und Neuordnung kultureller Codes als Bedingung der Möglichkeit einer Entdeckung sinnstiftender Zusammenhänge. Diese Funktion zeitigt aber nicht nur das persönliche „Erwachen“ des Protagonisten, sondern liegt auch der Idee des Glasperlenspiels selbst zugrunde.[231]

Da seine Mission in Mariafels nun beendet ist, kehrt Knecht nach Waldzell zurück, um an den großen Jahresspielen teilzunehmen. Doch ist Meister Thomas zwischenzeitlich schwer erkrankt und hat die Spielleitung seinem Stellvertreter Bertram übertragen. Dieser steht nicht nur gleichnishaft „für die Grenze zwischen Amt und Person“ des Magister Ludi,[232] sondern auch für all das, was bei der Durchführung des Jahresspiels trotz größter Bemühungen um die Performanz der von Meister Thomas entworfenen Spielpläne im Dunkeln bleibt. Nicht zuletzt deshalb wird der Posten des Stellvertreters in Kastalien inoffiziell als „Schatten“ bezeichnet. Hinzu kommt, dass Bertram bei der jungen, aufstrebenden Elite der Glasperlenspieler nicht sonderlich beliebt ist. Sie intrigiert gegen ihn, gibt ihm indirekt die Schuld an der schweren

[229] *Das Glasperlenspiel*, S. 178.
[230] Vgl. die Ausführungen auf S. 486 f.
[231] Vgl. die Ausführungen auf S. 446 und 453 f.
[232] *Das Glasperlenspiel*, S. 188.

Krankheit des Ludi Magister und betreibt nach dessen jähem Ende die Verbannung seines „Schattens“ aus der Ordensprovinz. Knecht ist über diesen Vorgang bestürzt. Er stellt Tegularius, selbst Teil der jungen Elite, zur Rede und erfährt, dass durch Bertrams Opfer weit Schlimmeres verhindert werden sollte: „Man hatte ihm erlaubt, das Festspiel zu Ende zu führen, und hatte dabei gerade so viel mitgeholfen, daß es ohne Skandal ablief, aber man hatte das nicht getan, um Bertram, sondern um Waldzell zu schonen.“[233] Offenbar steht Kastalien bereits unter so hohem Druck der öffentlichen Meinung, dass es sich bei repräsentativen Anlässen keine Übertretungen des Protokolls mehr erlauben darf. Das Intervenieren gegen Bertram hatte aber eine offene Aussprache über seine Personalie und damit nicht zuletzt auch über die gesellschaftliche Relevanz des Glasperlenspiels verhindert.

Die Konsequenzen dieser Vertuschung trägt nun nicht die Elite, sondern Knecht. Er wird zum neuen Magister Ludi gewählt, doch schon als er von seiner Nominierung erfährt, scheint es, als ob „er selbst im Begriff wäre, gleich jenem ›Schatten‹ sich zu opfern“ und so das Erbe von Meister Thomas, zugleich aber auch das von Bertram anzutreten.[234] Die Zeremonie seiner Amtseinführung ist dementsprechend „nicht nur vom Tode des vorigen Meisters und der Trauer um ihn beschattet, sondern auch von der bangen Stimmung dieses Jahresspiels und der Tragödie des Stellvertreters Bertram.“[235] Dessen Verbannung (vermutlich mit Todesfolge) wird aus dem Gedächtnis der kastalischen Elite getilgt und lastet nun als „Schatten“ auf deren neuem Oberhaupt. Mit seiner Wahl zum Magister Ludi ist Knecht aber eine Flucht vor der damit verbundenen Verantwortung, wie etwa noch zu Studienzeiten, nicht mehr erlaubt. Er muss einen Weg finden, den Fehltritt der Elite zu sühnen, ohne sie und sich selbst dabei zu korrumpieren. Beistand erhält er hier durch das Vorbild des Musikmeisters, dem gemäß er die Lage zunächst einer stillen Betrachtung unterzieht und meditiert. Dabei erfährt er eine Art *anamnesis* seiner allerersten Begegnung mit dem Mentor. In der Erinnerung erscheint ihm seine Berufung nun wie ein „Symbol Kastaliens“ und Gleichnis für das „Spiel des Lebens“.[236] Ihm wird bewusst, dass mit dem Amt des Magister Ludi keineswegs das Ende seiner Laufbahn, sondern lediglich eine weitere Stufe im unabschließbaren Prozess der Suche nach einem sinnerfüllten Dasein erreicht sei.

Mit dieser Erkenntnis aber ändert sich auch seine Haltung gegenüber der kastalischen Elite. Um nicht dasselbe Schicksal wie Bertram zu erleiden und um der sogenannten Repetentenschaft (dem sich auf seinen Dienst im Orden vorbereitenden „kostbarsten Bestand“ dieser

[233] *Das Glasperlenspiel*, S. 195.
[234] *Das Glasperlenspiel*, S. 197.
[235] *Das Glasperlenspiel*, S. 201.
[236] *Das Glasperlenspiel*, S. 199.

Elite) nicht die Zukunft zu verbauen, wirbt er um deren Anerkennung.[237] Gegenüber diesen äußeren Handlungen kreisen seine Reflexionen aber um die Erinnerung an seine Berufung und die Ungewissheit, wohin sie ihn führen wird. In dieser Situation kommt es zu einem erneuten „Erwachen", nun allerdings mit umgekehrten Vorzeichen: statt mit sich und seinen erfolgreichen Bemühungen um das Vertrauen der Elite zufrieden zu sein, erlebt Knecht eine

> Erkühlung und Ernüchterung, er sah sich im Innersten Kastaliens, sah sich im obersten Rang der Hierarchie und nahm mit wunderlicher Nüchternheit, beinah Enttäuschung wahr, daß auch diese sehr dünne Luft sich atmen lasse, daß aber freilich er, der sie nun atmete, als kenne er keine andre, durchaus gewandelt sei.[238]

Mit der Wiederholung des „sah sich" wird hier eine Spaltung des Protagonisten in eine handelnde und eine reflektierende Figur zum Ausdruck gebracht. Der handelnde Ludi Magister kommt seinen Amtspflichten nach, während der reflektierende in mancherlei Hinsicht „gewandelt" ist. Nach außen hin etwa wird diese Spaltung zwischen Amt und Person sichtbar, indem die Elite einen der Ihren zu Knechts „Schatten" ernennt.[239] Für Knecht selbst aber ist es, als stehe ihm mit den Repetenten fortan „eine andre, fremdschöne, wunderliche und erledigte Welt" gegenüber.[240] Aus dieser Konstellation der Spaltung bei gleichzeitiger Teilhabe an ihrem gemeinsamen Dienst am Glasperlenspiel kristallisiert sich schließlich seine eigentliche Funktion und Aufgabe jenseits aller Amtsgeschäfte heraus:

> Jetzt aber war er nicht mehr nur irgendein Teil, lebte nicht nur mit dieser Gemeinschaft innig mit, sondern empfand sich nun wie das Gehirn, wie das Bewußtsein und auch wie das Gewissen dieser Gemeinschaft, deren Regungen und Schicksale nicht nur miterlebend, sondern sie leitend und für sie verantwortlich.[241]

Das Ende seiner Lebensgeschichte zeigt, auf welche Weise Knecht für das weitere Bestehen nicht nur der Elite, sondern Kastaliens insgesamt Verantwortung übernimmt. Die Grundlage dafür wird aber bereits in seinen ersten Amtsjahren geschaffen, in denen er sich seiner Rolle als „Gewissen" der jungen Repetentenschaft bewusst wird. Wie er diese Rolle auszufüllen gedenkt, gibt er in einer Art Antrittsrede zu erkennen. Dabei macht er seinen Schülern und Studenten Wert und Bedeutung ihrer Aufgabe deutlich: „Bei euch Waldzeller Repetenten liegt die Zukunft des Spiels."[242] Gleichzeitig warnt er jedoch vor den Schattensei-

[237] *Das Glasperlenspiel*, S. 204.
[238] *Das Glasperlenspiel*, S. 208.
[239] Vgl. *Das Glasperlenspiel*, S. 208.
[240] *Das Glasperlenspiel*, S. 209.
[241] *Das Glasperlenspiel*, S. 210.
[242] *Das Glasperlenspiel*, S. 214.

ten dieser Auszeichnung, die in einem Teufelskreis sich steigernder Selbstüberschätzung „zur leeren Virtuosität, zum Selbstgenuß künstlerhafter Eitelkeit, zur Streberei, zum Erwerb von Macht über andere und damit zum Mißbrauch dieser Macht führen kann.“[243] Mit Letzterem dürfte er wohl auch die Intrige gegen Bertram gemeint haben. Aber selbst ohne diesen Aspekt wird deutlich, dass Knechts „Schatten“ im Text nicht nur als Vertreter des Magister Ludi, sondern auch der dunklen Seiten der kastalischen Elite fungiert. Um diesen dunklen Seiten nicht das letzte Wort zu überlassen, appelliert Knecht in seiner Rede an die „Moral des Or dens“.[244] In dieser Haltung spiegelt sich „seine Auffassung vom Amt, wenigstens in den ersten Jahren“[245] – denn gegen Ende seines Magistrats kommt auch er in Konflikt mit der Ordensmoral.

Das deutet sich bereits an, als er bei den Vorbereitungen zu seinem ersten, von ihm selbst entworfenen großen Jahresspiel den Entschluss fasst, sein Amt niederzulegen, sobald er diese vornehmste Aufgabe des Ludi Magister einmal „als lästige Pflicht empfinden und um Einfälle dazu verlegen sein würde.“[246] Doch seinen ersten Jahresspiel-Entwurf (und viele weitere) geht er noch mit vollem Elan an. Als „ein besonders ansprechendes und liebenswürdiges Gleichnis des Kosmos und der Einordnung des Menschen in die Welt“ legt er ihm das „konfuzianisch rituelle Schema des chinesischen Hausbaues“ zugrunde.[247] Mit der weiteren Ausführung betraut er Fritz Tegularius. – Hier muss der Handlung nun vorgegriffen werden, da ein längerer Einschub im Text die Ergebnisse der Spielvorbereitungen Leserinnen und Lesern noch eine ganze Weile vorenthält. Sie bereits jetzt in aller Kürze mitzuteilen, scheint der Übersichtlichkeit halber jedoch geboten: das Spiel wird ein Erfolg und verschafft Waldzell wieder einige Anerkennung selbst bei Vertretern der nicht-kastalischen, bürgerlichen Welt. Auch Knecht ist mit seiner und Tegularius’ Arbeit zufrieden, doch lässt er in einem Resümee zum Jahresspiel erkennen, dass er um dessen Zukunft bangt:

> Ja, Kastalien und das Glasperlenspiel sind wunderbare Dinge, etwas nahezu Vollkommenes sind sie. Nur sind sie es vielleicht allzusehr, sind allzu schön; sie sind so schön, daß man sie kaum betrachten kann, ohne für sie zu fürchten. Man denkt nicht gerne daran, daß sie wie alles einmal wieder vergehen sollen. Und doch muß man daran denken.[248]

[243] *Das Glasperlenspiel*, S. 214.
[244] *Das Glasperlenspiel*, S. 214.
[245] *Das Glasperlenspiel*, S. 215.
[246] *Das Glasperlenspiel*, S. 221.
[247] *Das Glasperlenspiel*, S. 222.
[248] *Das Glasperlenspiel*, S. 239 f.

Diese Zeilen deuten nicht nur auf Knechts weitere Bemühungen um den Erhalt Kastaliens voraus, sondern verweisen auch auf die Zeitlichkeit des Glasperlenspiels. Hier ist nun auf den oben erwähnten Einschub zurückzukommen. Darin schildert Knecht die letzten Lebensmonate des Musikmeisters und seine „Art des Abschiednehmens von der Welt“.[249] Seine Schilderungen nehmen fast legendenhaften Charakter an. Auffällig sind daran vor allem einige Züge des alten Musikmeisters, die sich auch an der Gestalt des Yogin im *Indischen Lebenslauf* beobachten lassen. So spielen beide nicht nur die Rolle eines Lehrers oder Mentors, der Knecht bzw. Dasa in der Praxis der Meditation unterweist, sondern repräsentieren auch jeweils eine Möglichkeit des Seins jenseits des Zeitlichen. In der Begegnung mit dem Yogin spiegelt sich der indische Mythos um Narada, dem Vishnu die Zeit als Schein der Maya offenbart.[250] Beim Musikmeister sind es dessen Ruhe und Heiterkeit, die Knecht als Zustände jenseits des sich drehenden Rades der Zeit erscheinen. Beweisbar sind seine Beobachtungen natürlich nicht, Ferromonte gegenüber betont er die Schwierigkeit der Mitteilung seines epiphanischen Erlebnisses.[251] Dabei wird jedoch eine Parallele zum Glasperlenspiel erkennbar, das sich ebenso, wie es im Motto heißt, auf die Erfahrbarkeit jener „Dinge“ ausrichtet, „deren Existenz weder beweisbar noch wahrscheinlich“ ist. Andererseits bleibt das Spiel selbst aber dem Gesetz der Zeit unterworfen.

Knechts Erlebnisse in Gegenwart des Musikmeisters sind jenen bei der Durchführung eines Glasperlenspiels also verwandt. Im Gegensatz zu seinem Mentor ist für ihn die verborgene Präsenz einer zeitlosen Wirklichkeit jedoch nicht unmittelbar, sondern nur perspektivisch erfahrbar. Diese perspektivische Erfahrung kann auch das Glasperlenspiel nicht objektivieren und verstetigen. Dennoch ist es für Knecht das beste aller Mittel, um Zeitlosigkeit oder andere mögliche Wirklichkeiten zumindest für Augenblicke transparent zu machen. Selbst der oberste Glasperlenspieler und Ludi Magister steht also keinesfalls über dem Gesetz der Zeit.[252] Das zeigt sich aber nicht nur in der Flüchtigkeit der Eindrücke des Spiels, sondern auch darin, dass ihm der verborgene Sinn seines eigenen Lebens stets nur perspektivisch und in den seltenen Momenten seines Erwachens zuteil wird. Dieses Erwachen ist zudem Bestandteil einer Spaltung oder vielmehr Polarität, deren näherer Beschreibung nun ein ganzes Roman-Kapitel gewidmet wird. *Die beiden Pole*, die diesem Kapitel den Namen geben, sind „die

[249] *Das Glasperlenspiel*, S. 229.
[250] Vgl. die Ausführungen auf S. 449 f.
[251] *Das Glasperlenspiel*, S. 237. – Zum Begriff der Heiterkeit und seiner Assoziation mit der indischen Mythologie vgl. zudem Zitat und Paraphrase zu Anm. 107.
[252] Vgl. auch *Das Glasperlenspiel*, S. 241. – Mit Worten Aleida Assmanns interpretiert Jan Assmann die Erfahrungswelt des Glasperlenspiels als „anachronen Raum transhistorischer Gleichzeitigkeit“ und kommt damit der Vorstellung vom „Einswerden aller Zeiten“ aus der *Morgenlandfahrt* (ebd., S. 547) sehr nahe. – Vgl. Jan Assmann: *Hermann Hesses Morgenlandfahrt:* Das Glasperlenspiel. In: *Hermann-Hesse-Jahrbuch*, Bd. 15. Hg. von Michael Limberg. Würzburg: Königshausen & Neumann GmbH 2023. S. 137-152. Nachweis S. 140.

Tendenz zum Bewahren, zur Treue, zum selbstlosen Dienst in der Hierarchie, und andrerseits die Tendenz zum ›Erwachen‹, zum Vordringen, zum Greifen und Begreifen der Wirklichkeit.“[253]

Für die erwähnte Perspektivität dieses Erwachens spielt aber der Faktor Zeit eine nicht unerhebliche Rolle, da es nicht nur in einer Entwicklung chronologisch aufeinander folgender „Stufen“ verläuft, sondern sich auch jeweils auf einen in der Zukunft liegenden Fluchtpunkt ausrichtet. Dieser Fluchtpunkt wird von Knecht mit den Selbstentwürfen seiner Lebensläufe markiert. Er verlagert sich im Laufe seiner Amtszeit von dem Leiden dieses Selbst an der Spaltung mit sich und der Welt (*Der Beichtvater*) auf den Aspekt der Bejahung dieser Spaltung als Ausdruck einer Polarität, deren Gegensätze in einer höheren Einheit aufgehoben sind (*Indischer Lebenslauf*). Als Gewahrwerden dieser Einheit schildert Knecht seine letzte Begegnung mit dem Musikmeister, etwa in den Worten „es umschloß ihn und mich Heiterkeit und wunderbare Ruhe.“[254] Dass ihm die Mitteilung dieser Erfahrung jedoch misslingt, liegt nicht allein an den Unzulänglichkeiten ihres verbalen Ausdrucks, sondern auch an dessen inhärenter Chronologie, die ihrem Gegenstand nicht gerecht wird. Die Zeitenthobenheit des Musikmeisters zeigt sich abermals nach seinem Tod, als er Knecht wie eine Chiffre erscheint, „nicht mehr zu lesen und doch wie von Lächeln und vollendetem Glück erzählend.“[255] Das Erzählen selbst erweist sich hier als Instrument zur Strukturierung des Unstruktierten, indem es die Vorstellung einer zeitlosen Wirklichkeit nicht anders vermittelt als durch ihre Perspektivierung auf einen Zustand der Vollendung. Nicht allein der Akt des Lesens, sondern auch seine chronologische Verfasstheit in Kategorien von Anfang, Mitte und Ende unterstellen das Erzählen damit dem Gesetz der Zeit. Für Knecht ist die zeitlose Heiterkeit des Musikmeisters zwar „das höchste und edelste aller Ziele“,[256] doch solange er von ihr erzählen kann, steht er zu ihr in einem durch die Mittelbarkeit seiner Perspektive gebrochenen Verhältnis. Nirgends wird das anschaulicher als in seinem *Indischen Lebenslauf*, der das „Erwachen“ seines Protagonisten Dasa als Erscheinung seiner Zeitlichkeit deutet und dort endet, wo diese Zeitlichkeit überschritten wird. So lautet der vorletzte Satz des Lebenslaufs: „Mehr ist von Dasas Leben nicht zu erzählen, das übrige vollzog sich jenseits der Bilder und Geschichten.“[257] Dementsprechend kann vermutet werden, dass Knecht für sich von nun an als „das höchste und edelste aller Ziele“ das verfolgt, was nicht mehr der Zeitlichkeit und Perspektivität des „Erwachens“ unterliegt.

[253] *Das Glasperlenspiel*, S. 250.
[254] *Das Glasperlenspiel*, S. 237.
[255] *Das Glasperlenspiel*, S. 255.
[256] *Das Glasperlenspiel*, S. 289.
[257] *Das Glasperlenspiel*, S. 516.

Dieses Streben und seine inneren Widersprüche werden in erster Linie anhand der Freundschaft mit Tegularius dargestellt. Sie ist für den Fortgang der Handlung insofern relevant, als sich in der Gestalt des Freundes Knechts Sorgen und Ängste vor der eigenen und der Zukunft Kastaliens spiegeln. Tegularius ist für den Magister nämlich nicht nur ein „offenes Fensterchen nach neuen Ausblicken hin", sondern „zugleich die Verkörperung höchster kastalischer Fähigkeiten und das mahnende Vorzeichen für deren Demoralisierung und Untergang."[258] Knecht hat also stets auch den Freund vor Augen, wenn ihm in Anbetracht seiner eigenen Lage Gedanken wie der folgende durch den Kopf gehen:

> Er diente einer geistigen Gemeinschaft, deren Kraft und Sinn er bewunderte, deren Gefahr aber er in ihrer Neigung sah, sich als reinen Selbstzweck zu betrachten, ihrer Aufgabe und Mitarbeit am Ganzen des Landes und der Welt zu vergessen und schließlich in einer glänzenden, aber mehr und mehr zur Unfruchtbarkeit verurteilten Abspaltung vom Ganzen des Lebens zu verkommen.[259]

Dieses Abgleiten in einen übersteigerten Narzissmus nimmt der Magister Ludi auch an Tegularius wahr, wenn er ihm als „geniale[r] Narr und Nihilist" erscheint.[260] Die ersten Anzeichen dieses Abgleitens beobachtet Knecht aber ebenso an sich selbst, solange er lediglich dem Erhalt des Bestehenden, der „Tendenz zum Bewahren" dient. Ihr gegenüber nun einfach die „Tendenz zum ›Erwachen‹" vorzuziehen, birgt jedoch die Gefahr, gänzlich der Zeit und ihrem Schein zu erliegen.

Knecht kann dennoch nicht umhin, den Weg des „Erwachens" zu gehen. Seine Gründe dafür legt er Tegularius in einem Streitgespräch über Nutzen und Nachteil historischer Studien dar. Sein Freund kann der Beschäftigung mit Geschichte nichts abgewinnen. Er empfindet sie als der kastalischen Gelehrsamkeit unwürdig. Die Erscheinung des Menschen in einer konkreten Welt und Zeit besitzt für ihn keinerlei Bedeutung angesichts seiner Fähigkeit zum „Ausbruch aus der Zeitknechtschaft"[261] durch Kunst, Kultur und deren formelhafte Reproduktionen im Glasperlenspiel. Dem hält Knecht entgegen, dass selbst die sublimsten Meisterwerke nicht ohne Auseinandersetzung mit der Vergänglichkeit des Menschenwesens erschaffen wurden:

> Ein Gespräch von Plato oder ein Chorsatz von Heinrich Isaac und alles, was wir Geistestat oder Kunstwerk oder objektivierten Geist nennen, sind Endergebnisse, letzte Resultate eines Kampfes um Läuterung und Befreiung, sie sind meinetwegen, wie du

[258] *Das Glasperlenspiel*, S. 247.
[259] *Das Glasperlenspiel*, S. 250.
[260] *Das Glasperlenspiel*, S. 246.
[261] *Das Glasperlenspiel*, S. 253.

> es nennst, Ausbrüche aus der Zeit ins Zeitlose, und in den meisten Fällen sind jene Werke die vollkommensten, welche von dem Kampf und Ringen, das ihnen voranging, nichts mehr ahnen lassen.[262]

Von jenem „Kampf und Ringen“ aber geht nicht zuletzt Knechts „Tendenz zum ›Erwachen‹“ aus. Sie ist es, die ihn bei steter Liebe zu Kastalien und den zeitlosen Errungenschaften des Glasperlenspiels auch zur „Auseinandersetzung mit der Außenwelt“ treibt.[263] Diese Auseinandersetzung findet aber neben seinen dank der Einführung bei Pater Jakobus nicht wenig versierten historischen Studien vor allem in den Begegnungen mit Plinio Designori statt. Mit ihm, der neben dem Benediktinerpater und Tegularius als eine weitere Verkörperung der „Anlagen und Keime“ in Knechts Persönlichkeit gilt,[264] tritt dem Magister nun jene Andersheit des eigenen Selbst gegenüber, die sich immer wieder auch als innere Stimme bemerkbar gemacht hatte,[265] der nachzugehen und ihre Forderungen zu verwirklichen aber unter den Bedingungen seines Amtes und der „Moral des Ordens“ bislang nicht möglich war. Unter dem Titel *Ein Gespräch* wird dieser Wiederbegegnung mit Plinio nun ein ganzes Roman-Kapitel gewidmet. Einleitend bemerkt der Erzähler, dass Knecht an diesem Punkt seiner Laufbahn als Magister Ludi den „Kreis seiner Möglichkeiten […] durchschritten“ habe und sich fortan neuen, nicht immer willkommenen Entwicklungen gegenüber sehe.[266] Das Wiedersehen mit Plinio findet unerwartet und plötzlich statt. Knecht erkennt den Freund erst auf den zweiten Blick und findet zunächst keine Erklärung, weshalb er ihm wie „ein ganz anderer“ erscheint.[267] Er deutet den ihm fremden Ausdruck in seinem Gesicht dahingehend, dass „die Welt nun einmal nicht ihr Lachen, ihre Lebenslust, ihre Machtfreude, ihre Derbheit nach Kastalien entsandt habe, sondern ihre Not, ihr Leiden.“[268]

Das folgende Gespräch kann hier nicht in allen Einzelheiten untersucht werden, doch zeigt es sehr deutlich die Anlage eines komplementären Verhältnisses seiner Protagonisten. Plinios Leiden an der Welt hat in ihm die Sehnsucht nach der kontemplativen Zurückgezogenheit Kastaliens wieder geweckt, während Knecht auf eine Öffnung seines abgeschotteten Daseins hin zur Welt sinnt. Beide sehen die Chance, den tiefen Graben, der sie seit ihrem letzten Aufeinandertreffen scheinbar für immer trennte, zu überwinden und sich trotz aller bleibenden Unterschiede gegenseitig anzuerkennen. Neben der Anerkennung des Anderen entdeckt

[262] *Das Glasperlenspiel*, S. 254.
[263] *Das Glasperlenspiel*, S. 243.
[264] *Das Glasperlenspiel*, S. 241.
[265] Vgl. Zitat zu Anm. 61.
[266] *Das Glasperlenspiel*, S. 261 f.
[267] *Das Glasperlenspiel*, S. 264.
[268] *Das Glasperlenspiel*, S. 265.

Knecht in der Wiederbegegnung aber wie erwähnt auch die Andersheit des eigenen Selbst, die ihm nun nicht mehr fremd erscheint:

> Vor allem bedeutet sie mir einen Anruf, ein Entgegenkommen, sie öffnet mir einen Weg zu eurer Welt, sie stellt mich von neuem vor das alte Problem einer Synthese zwischen euch und uns, und das geschieht, sage ich dir, zur rechten Stunde. Der Ruf findet mich diesmal nicht taub, er findet mich wacher, als ich es jemals war, denn er überrascht mich eigentlich nicht, er erscheint mir nicht als Fremdes und von außen Kommendes, dem man sich öffnen oder auch verschließen kann, sondern er kommt wie aus mir selber, er ist Antwort auf ein sehr stark und drängend gewordenes Verlangen, auf eine Not und Sehnsucht in mir selbst.[269]

Dieser „Not und Sehnsucht" versucht Knecht mit seinem Abschied von Kastalien und Übertritt in die bürgerliche Welt nachzugehen. Doch zunächst redet er, wie an anderer Stelle bereits erwähnt, über die unaussprechliche Heiterkeit, die er in der Erscheinung des Musikmeisters und der alten indischen Göttersagen sieht.[270] Da er es in Worten nicht vermag, versucht er, dem Freund mit einer Sonate von Purcell (deren Klänge „das Nichts der Zeit und Vergänglichkeit" zu durchbrechen scheinen)[271] eine Vorstellung von dieser Heiterkeit zu vermitteln. Und in der Tat gewinnt er den Eindruck, dass Plinio nach einer Reihe weiterer Gespräche und Begegnungen „seine Schwere und Traurigkeit schon beinahe ganz verloren" hat.[272] In dessen Annäherung an kastalische Werte und Tugenden spiegelt sich aber eine Bewegung des Entgegenkommens, deren Ursachen und weitere Entwicklung komplementär zu Knechts Adaption an die bürgerliche Welt verlaufen. Eine treibende Kraft für dieses Überschreiten persönlicher Horizonte und Aufeinanderzugehen ist nicht zuletzt das Gewissen. Bei Plinio macht es sich zunächst in Selbstvorwürfen bemerkbar, da er nach seiner Hospitanz in Waldzell mit dem Vorhaben gescheitert war, „eine Synthese aus den weltlichen und kastalischen Bestandteilen seiner Herkunft und seines Charakters" zu bilden.[273] Zudem gerät er aus „politische[r] Überzeugung und Parteizugehörigkeit"[274] in Konflikt mit seinem Vater. Darüber und über der Frage nach Sinn und Ziel seines Lebens wird er aber nicht nur mit sich selbst, sondern mit seiner ganzen bürgerlichen Umgebung uneins:

> Zweifelhaft wurde mehr und mehr, ob der alte Designori […] wirklich den unedleren Standpunkt innegehabt habe, zweifelhaft wurde auch, ob es ein Gut und Schlecht, ein Recht und Unrecht überhaupt gebe, ob nicht die Sprache des eigenen Gewissens am

[269] *Das Glasperlenspiel*, S. 283 f.
[270] Vgl. Zitat und Paraphrase zu Anm. 107.
[271] *Das Glasperlenspiel*, S. 291.
[272] *Das Glasperlenspiel*, S. 301.
[273] *Das Glasperlenspiel*, S. 295.
[274] *Das Glasperlenspiel*, S. 296.

> Ende der einzige gültige Richter sei, und wenn es so war, dann war er, Plinio, im Unrecht, denn er lebte ja nicht im Glück, in der Ruhe und Bejahung, im Vertrauen und der Sicherheit, sondern im Unsichern, im Zweifel, im schlechten Gewissen.[275]

Das Gewissen ist hier Indikator für die innere Spaltung Designoris, die Auseinandersetzung mit seiner eigenen „Andersheit", aber auch für die Distanz zur Werteordnung seiner familiären Herkunft. Unter Berücksichtigung der komplementären Entwicklung bei Knecht wird nun deutlich, dass das Gewissen zudem in Zusammenhang mit dem „Erwachen" steht. Nicht nur, dass Plinio ein „Miterwachender" ist,[276] der sich durch die Wiederbegegnung mit dem Freund seiner Fremdheit im Hause Designori sowie in seiner bürgerlichen Umgebung insgesamt bewusst wird, spricht für diesen Zusammenhang. Auch bei Knecht löst das Wiedersehen mit Plinio ein „Erwachen" aus, das unmittelbar mit dessen Weltleben zu tun hat. Es ist die profane Existenz des Freundes, die der Magister als die ihm eigene, wenn auch durch die Verpflichtungen seines Amtes unmöglich zu verwirklichende „Andersheit" bei sich selbst erkennt. Dieser „Andersheit" gab er bisher lediglich in seinem *Indischen Lebenslauf* in den Taten König Dasas Gestalt.[277] Dass sie ein Teil von ihm ist, verspürte er aber bereits während der gemeinsamen Rededuelle mit Plinio. Ihrer voll bewusst ist er sich spätestens seit jener Erfahrung der Spaltung von Amt und Person, wie sie sich bereits kurz nach Antritt seines Magistrats in der Haltung gegenüber der jungen Elite und den Vorbereitungen zu seinem ersten Jahresspiel bekundete.[278] Diese Erfahrung, die vor allem eine Erfahrung der eigenen Andersheit und damit des Gewissens ist, ist Antrieb für sein weiteres Handeln und bildet zugleich den Anlass, der ihn von seinen Pflichten als Ludi Magister entbindet:

> Sein Amt aus Gewissensgründen niederzulegen, stand ihm frei, den Orden zu verlassen ebenfalls, das Ordensgelübde war keines auf Lebenszeit, wennschon nur selten ein Mitglied, und niemals ein Mitglied der höchsten Behörde, von dieser Freiheit Gebrauch gemacht hatte.[279]

Die Gewissensgründe, aufgrund derer Knecht sein Amt niederzulegen gedenkt, stellt er ausführlich in einem Rundschreiben an die Mitglieder der obersten kastalischen Behörde dar. Dabei wird wiederum der Zusammenhang mit seinem „Erwachen" deutlich. Denn dass sein Gewissen überhaupt in Unruhe versetzt ist, rührt daher, dass ihm bestimmte Einsichten in die zunehmend prekäre Situation Kastaliens erst durch sein Studium der Geschichte zuteil wurden. Diese Einsichten bleiben nun – etwa in Gestalt seiner Lebensläufe – nicht allein dem

[275] *Das Glasperlenspiel*, S. 296.
[276] *Das Glasperlenspiel*, S. 350.
[277] Vgl. die Ausführungen auf S. 449 f.
[278] Vgl. die Ausführungen auf S. 476.
[279] *Das Glasperlenspiel*, S. 314.

Reich der Fiktion vorbehalten, sondern verpflichten ihn, danach zu handeln. Die Freiheit des Handelns ist für Knecht aber notwendig, um der Geschichte den Aspekt des Schicksalhaften zu nehmen und sie den die Historie verachtenden Kastaliern als einen Prozess vor Augen zu stellen, dessen möglicherweise negativen Auswirkungen sie nicht hilflos ausgeliefert sind:

> Vorerst aber steht uns […] nach dem Maß unserer Einsicht in das Geschehen, nach dem Maß unseres Erwachtseins und unsrer Tapferkeit jene beschränkte Freiheit des Entschließens und Handelns zu, welche dem Menschen gegönnt ist und welche die Weltgeschichte zur Menschengeschichte macht. Wir können, wenn wir wollen, die Augen schließen, denn die Gefahr ist noch einigermaßen fern; vermutlich werden wir, die wir heute Magister sind, alle noch in Ruhe zu Ende atmen und uns in Ruhe zum Sterben legen können, ehe die Gefahr nahe kommt und allen sichtbar wird. Für mich jedoch, und wohl nicht für mich allein, würde diese Ruhe nicht die Ruhe des guten Gewissens sein. Ich möchte nicht in Ruhe weiter mein Amt verwalten und Glasperlenspiele spielen, zufrieden damit, daß das Kommende ja wohl mich nicht mehr am Leben treffen werde. Nein, sondern mir scheint es notwendig, mich zu erinnern, daß auch wir Unpolitischen der Weltgeschichte angehören und sie machen helfen.[280]

Dass Knecht hier unmittelbar nach seinen Ausführungen über das „Erwachtsein“ auf sein Gewissen zu sprechen kommt, zeigt, wie sehr beide Phänomene einander bedingen. Denn einerseits ist es das Gewissen, das Mängel und Unstimmigkeiten innerhalb einer bestimmten gesellschaftlichen oder moralischen Ordnung wahrnehmbar macht und den Anstoß zu einer anderen sinnstiftenden Sicht der Dinge bzw. in Knechts Worten zu einem „Erwachen“ geben kann. Andererseits kann dieser Anstoß aber auch von einem Erwachen ausgehen, das seinen Ursprung nicht im Gewissen hat, dieses jedoch auf den Plan ruft und seine Stimme immer wieder an die Möglichkeit einer anderen als der bestehenden Ordnung mahnen lässt. Letzteres trifft nun auf die Situation zu, die Knecht in seinem Rundschreiben schildert. Die bestehende Ordnung, die ihm die „Ruhe des guten Gewissens“ verwehrt, ist die kastalische Ordensmoral. Mit ihr begründet die oberste Behörde ihre Ablehnung seines Gesuchs, indem sie darauf verweist, dass die Entwicklung Kastaliens neben der profanen, materiellen Geschichte als eine „zweite, heimliche, unblutige und heilige Geschichte einherlaufe.“[281]

Das Für und Wider dieser Entscheidung wird schließlich in einer Aussprache Knechts mit dem Obersten der Ordensleitung, Alexander, erörtert. Dieses Gespräch ist jedoch bereits Teil der *Legende*, des letzten und umfangreichsten Kapitels des Haupttextes, dessen Erzählsituation Anleihen sowohl an der historisch-biographischen *Lebensbeschreibung* als auch den

[280] *Das Glasperlenspiel*, S. 327 f.

[281] Die strikte Trennung zwischen öffentlich-profaner und heimlich-heiliger Geschichte wird von Seiten der Behörde noch durch folgende Ergänzung verstärkt: „Einzig mit dieser heiligen und heimlichen, nicht mit der ›wirklichen‹ brutalen Weltgeschichte habe unser Orden es zu tun, und niemals könne es seine Aufgabe sein, die politische Geschichte zu bewachen oder gar sie machen zu helfen.“ – *Das Glasperlenspiel*, S. 336 f.

fiktiven Selbstentwürfen der *Lebensläufe* macht. Wie der Erzähler an anderer Stelle bemerkt, handelt es sich bei der Legende um „einen Bericht, gemischt aus echten Nachrichten und bloßen Gerüchten“.[282] Indem er auf diese Weise Zweifel an der Wahrhaftigkeit des Erzählten sät, überlässt er es Leserinnen und Lesern, ob sie seiner Version vom Ende Knechts Glauben schenken wollen oder nicht. Da die im Folgenden angeführten Ereignisse zwar nicht beweisbar, jedoch wahrscheinlich sind, handelt er dabei aber ganz im Sinne des von seiner Hand der *Lebensbeschreibung* vorangestellten Mottos.

Die *Legende* berichtet zunächst von der ersten Reaktion Knechts auf die Ablehnung seines Gesuchs. Anzeichen eines erneuten „Erwachens“ machen sich nun bei ihm bemerkbar. Es fallen ihm unvermittelt Verse aus einem seiner Schülergedichte ein. In einer Art *anamnesis* erinnert er sich, dass es sich um Zeilen aus dem Gedicht *Stufen* handelt, das er einst im Zusammenhang mit seinem ersten oder zweiten Erwachen geschrieben hatte.[283] Nicht zufällig berichtet er Tegularius von dieser Wiederentdeckung, denn in diesem sieht er nach wie vor den gelehrt-kontemplativen Habitus des „Nurkastaliers“, den er nun wie eine Stufe seines Lebensweges zurücklegen und hinter sich lassen will. Die Auseinandersetzung der beiden ist bereits an anderer Stelle geschildert worden,[284] deshalb soll hier lediglich festgehalten werden, dass sie Knechts Abwendung von der Selbstgenügsamkeit und Selbstisolation des kastalischen Geistes markiert. Er verlässt Tegularius, und tags darauf Waldzell, ohne Lebewohl zu sagen.

Für die Aussprache mit dem Ordensvorsteher Alexander begibt er sich nun nach Hirsland, das administrative Zentrum Kastaliens. Dort will er die Anliegen seines Rundschreibens noch einmal mündlich vortragen und macht sich im Vorfeld auf die Gegenargumentation des Vorstands gefasst:

> Er ließ sich ein Exemplar der Ordensregeln geben […], durchlas das ganze Heft und vergewisserte sich ein letztes Mal der Einfachheit und Legalität seines Vorhabens, dessen Sinn und innere Berechtigung mit Worten aufzuzeigen ihm dennoch auch in dieser Stunde noch eigentlich unmöglich schien.[285]

Sein Gesuch um Abschied aus dem Amt und aus Kastalien steht also nicht im Widerspruch zu den Regularia des Ordens. Schwierigkeiten bereitet ihm hingegen, dem Vorstand verständlich zu machen, weshalb diese Regeln nicht mehr auf dieselbe Weise Maßstab seines Handelns sind, wie sie es noch zu Beginn seines Magistrats waren. Hatte er als angehender

[282] Vgl. Zitat zu Anm. 55. Zu Hesses Verständnis des Gattungsbegriffs „Legende“ vgl. Kap. 4.2, S. 289 f.
[283] Vgl. Zitat zu Anm. 118.
[284] Vgl. die Ausführungen auf S. 451.
[285] *Das Glasperlenspiel*, S. 347.

Ludi Magister die Rolle als „Gewissen“ der jungen kastalischen Elite noch mit Ermahnungen an die „Moral des Ordens“ ausgefüllt,[286] so ist ihm diese Moral allmählich fragwürdig geworden. Sein eigenes Gewissen ermahnt nun ihn selbst an die Grenzen ihrer Gültigkeit. Wie oben bereits dargelegt, gibt den Anstoß zu diesen Ermahnungen aber das „Erwachen“. Hierüber und über die Problematik der Mitteilbarkeit dieses mit Worten kaum zu beschreibenden Ereignisses entspinnt sich nun ein langer Gedankenbericht. Es handelt sich dabei um die längste Passage erlebter Rede im ganzen Roman.[287] Mit diesem Verfahren, dessen latente Zweistimmigkeit bereits in *Siddhartha* die Irreduzibilität des Phänomens „Erwachen“ auf eine bestimmte Aussage unterstreicht,[288] wird nun darzustellen versucht, was sich jenseits der kastalischen Ordensmoral als Gesetzmäßigkeit in Knechts Lebensgeschichte abzuzeichnen scheint. So wird folgende Beschreibung, auch wenn sie auf dieser letzten Stufe der Handlung der wohl bestmögliche Ausdruck dafür ist, unter Verwendung erlebter Rede mit dem indirekten Hinweis auf ihre Unabgeschlossenheit und Vorläufigkeit formuliert:

> Es ging, so schien es, beim ›Erwachen‹ nicht um die Wahrheit und die Erkenntnis, sondern um die Wirklichkeit und deren Erleben und Bestehen. Im Erwachen drang man nicht näher an den Kern der Dinge, an die Wahrheit heran, man erfasste, vollzog oder erlitt dabei nur die Einstellung des eigenen Ich zur augenblicklichen Lage der Dinge. Man fand nicht Gesetze dabei, sondern Entschlüsse, man geriet nicht in den Mittelpunkt der Welt, aber in den Mittelpunkt der eigenen Person. Darum war auch das, was man dabei erlebte, so wenig mitteilbar, so merkwürdig dem Sagen und Formulieren entrückt; Mitteilungen aus diesem Bereich des Lebens schienen nicht zu den Zwecken der Sprache zu zählen.[289]

Der Anschein des Gesetzmäßigen trügt auch hier, denn die Aussagen über das Erwachen sind ebenso vorläufig wie „die Einstellung des eigenen Ich zur augenblicklichen Lage der Dinge.“ Immerhin lässt sich in der zitierten Passage aber eine Parallele zu jenem Wandel erkennen, der sich in Knechts Auffassung vom Glasperlenspiel vollzieht: ähnlich dem Erwachen sieht er das Spiel zunächst als Instrument zur Offenbarung des „Innere[n] des Weltgeheimnisses“,[290] um seine Sicht wenig später zu relativieren und der Erfahrung anzugleichen, als Spielender „eine restlos symmetrische und harmonische Welt aus der zufälligen und wirren gelöst und in sich aufgenommen zu haben.“ Diese Erfahrung oder Empfindung umschliesse ihn „wie die Oberfläche einer Kugel ihren Mittelpunkt“.[291] In beiden Fällen, dem Erwachen wie dem Spiel, wird die jeweilige Sicht auf eine bestimmte Ordnung der Dinge zunächst mit

[286] Vgl. Zitat zu Anm. 244.
[287] Vgl. *Das Glasperlenspiel*, S. 347-350.
[288] Vgl. hierzu besonders die Ausführungen zum Kapitel *Erwachen* in Kap. 4.2, S. 285 f.
[289] *Das Glasperlenspiel*, S. 350.
[290] Vgl. Zitat zu Anm. 97.
[291] Vgl. Zitat zu Anm. 229.

einer absoluten Gültigkeit versehen, um sich bald darauf als Illusion bzw. perspektivische Betrachtung zu erweisen, die den Standpunkt des Betrachtenden nicht absolut, sondern in Relation zu seiner Umgebung setzt. Deshalb gerät Knecht bei seinem Erwachen auch „nicht in den Mittelpunkt der Welt, aber in den Mittelpunkt der eigenen Person." Die strukturelle Dezentriertheit seines Selbst wird für Augenblicke überwunden und nähert sich einer vorübergehenden Kongruenz von personaler und narrativer Identität. Seine narrative Identität spiegelt sich auf dieser Stufe der Handlung aber im Selbstentwurf seiner dem Weltleben zugewandten Existenz als König Dasa im *Indischen Lebenslauf*. Da sich ein in erster Linie an materiellen Gegebenheiten ausgerichtetes Dasein mit den Regeln des kastalischen Ordens jedoch nicht verträgt, fallen Knecht die Mitteilungen über sein Erwachen zusätzlich schwer.

Im Gespräch mit dem Ordensvorstand, vor dem er die Gründe für sein Austrittsgesuch nun zu vertreten hat, zeigt er sich „entschlossen, [s]ein Amt niederzulegen und eine Tätigkeit außerhalb Kastaliens auch ohne Auftrag und Urlaub von der Behörde anzutreten."[292] Er will seinen Abschied aber erst nehmen, sobald Alexander seine Gründe dafür wenn nicht billigen, so doch zumindest im Ansatz nachvollziehen kann. Deshalb geht Knecht in seiner Rede sehr behutsam vor: „Was ich sagen möchte – wenn es nur nicht so schwer, so unglaublich schwer in Worte zu bringen wäre –, hat für mich den Sinn einer Rechtfertigung. Für Euch mag es den einer Beichte haben."[293] Er trägt dem Vorstand daraufhin seine Lebensgeschichte, d.h. namentlich die daran charakteristische Entwicklung in Stufen des „Erwachens" vor:

> Damit […] sind wir bei meiner augenblicklichen Aufgabe und Schwierigkeit, nämlich in Worten auszudrücken, was sich doch den Worten stets entzieht; rational machen, was offenbar außer-rational ist. Nein, an Manifestationen eines Gottes oder Dämons oder einer absoluten Wahrheit habe ich bei jenen Erweckungen nie gedacht. Was diesen Erlebnissen ihre Wucht und Überzeugungskraft gibt, ist nicht ihr Gehalt an Wahrheit, ihre hohe Herkunft, ihre Göttlichkeit oder dergleichen, sondern ihre Wirklichkeit. Sie sind ungeheuer wirklich, so wie etwa ein heftiger körperlicher Schmerz oder ein überraschendes Naturereignis, Sturm oder Erdbeben, uns ganz anders mit Wirklichkeit, Gegenwärtigkeit, Unentrinnbarkeit geladen zu sein scheint als die gewöhnlichen Zeiten und Zustände.[294]

In der Folge kommt Knecht auch auf den kastalischen „Spezialisten- und Virtuosengeist" zu sprechen,[295] dem das „Leben der Welt" wie „Unordnung und Roheit" erscheint.[296] Was hier als roh und chaotisch beschrieben wird, sind jedoch lediglich vom Standpunkt der Ordensmoral aus nicht nachvollziehbare, für Angehörige der außerkastalischen Welt aber

[292] *Das Glasperlenspiel*, S. 354.
[293] *Das Glasperlenspiel*, S. 361.
[294] *Das Glasperlenspiel*, S. 364.
[295] Vgl. Zitat zu Anm. 37.
[296] *Das Glasperlenspiel*, S. 369.

durchaus sinnvolle und grundsätzlich friedlichen Zwecken dienende Prinzipien menschlichen Zusammenlebens. Das Unverständnis vieler Kastalier für Letztere rührt nun daher, dass sich ihr Virtuosengeist zu einer nicht mehr zu hinterfragenden Autorität entwickelt hat, deren moralischer Deutungshoheit sich selbst die Auslegung der ursprünglich frei semantisierbaren Zeichen- und Formelkombinationen des Glasperlenspiels unterordnen muss. Diese Entwicklung zeitigt aber nicht nur die narzisstische Selbstgenügsamkeit und Abschottung des Ordens gegenüber der „Welt", sondern auch seinen Mangel an authentischen Ausdrucksmöglichkeiten, der mit zunehmender Einhegung der offenen Formensprache des Spiels in den engen Rahmen eines zwar virtuosen, jedoch streng kanonisierten Verfahrens weiter wächst. Nicht zuletzt deshalb hat das Erwachen für Knecht jene oben zitierte „Wucht und Überzeugungskraft": es macht für ihn die Wirklichkeit vor dem Hintergrund einer anderen als der bestehenden Ordnung wieder transparent. Dieser Erfahrung einer Authentizität, der das Glasperlenspiel in seiner gegenwärtigen Form nicht mehr gerecht werden kann, versucht er in seinem *Indischen Lebenslauf*, seinen Worten gegenüber Alexander und nicht zuletzt seinem entschlossenen Handeln Ausdruck zu geben.

Dem Vorstand scheinen Knechts Angaben zu seinem „Erwachen" zwar nach wie vor wenig einleuchtend, doch zeigt er aus einem anderen Grund Verständnis für dessen Lage: auch bei ihm macht sich eine Spaltung zwischen Amt und Person bemerkbar. Er bekundet sie etwa mit dem Satz „was ich denke und sage, sage ich nicht, sondern es sagt es der Vorstand der Ordensleitung, und er ist für jedes Wort seiner Behörde verantwortlich."[297] Sei es aus Einsicht in die Relativität der kastalischen Ordnung oder in die unbeugsame Haltung des Magisters – letztlich gewährt Alexander den Abschied. Knecht überlässt ihm die Amtsinsignien, einige Notizen mit Vorschlägen zur Regelung seiner Nachfolge sowie seinen Dienstwagen und verlässt Kastalien zu Fuß.

In der nun folgenden Szene spiegeln Knechts Handlungen seine Aussagen über das Erwachen wider. Mit dem Übertritt in die außerkastalische Welt tritt er zugleich in den „Mittelpunkt der eigenen Person." Die Koinzidenz von personaler und narrativer Identität, welche ihm in den letzten Jahren seiner Amtszeit verwehrt war, wird nun Wirklichkeit. Knecht hatte ihre „Möglichkeit des Geborenwerdens" unter anderem mit dem fiktiven Selbstentwurf seines *Indischen Lebenslaufs* vorbereitet. Nach Paul Ricoeur „stabilisieren wir mit Hilfe der narrativen Anfänge, mit denen uns das Lesen [und das Schreiben; Anm. d. Verf.] vertraut gemacht hat […] diejenigen realen Anfänge (die Initiativen – im starken Wortsinne), die wir ergreifen."[298] Diese Feststellung gilt auch für Knecht und die Art, wie er seinem Leben immer wie-

[297] *Das Glasperlenspiel*, S. 371.
[298] Vgl. Zitat zu Anm. 89.

der Sinn und Struktur gibt: indem er es sich als Geschichte erzählt, dabei auch Möglichkeiten seiner zukünftigen Entwicklung durchspielt und schließlich in reales Handeln umsetzt. Doch ist ihm nun bewusst, dass die Verwirklichung seiner narrativen Identität stets vorübergehend ist: „Das Glück der Freiheit und Selbstbestimmung durchflutete ihn wie ein starker Trank; wie lange hatte er diese Empfindung, diese holde und entzückende Illusion nicht mehr verspürt!“[299] Wohl an keiner anderen Stelle des Romans wird Hesses Intention einer „mit Ironie gemischte[n] Verehrung der Illusion“[300] so explizit wie hier. Die Verehrung erweist sich darin, dass es trotz ihrer Vergänglichkeit gerade die Augenblicke seines Erwachens sind, die Knecht bei seiner Suche nach einem sinnerfüllten Dasein immer wieder Halt und Orientierung geben.

So erklärt sich auch, weshalb letztlich Illusion ist, was kurz zuvor noch als wirklich und authentisch beschrieben wurde. Wenn Knecht seine Umgebung nun nämlich vom „Mittelpunkt der eigenen Person“ aus betrachtet, so ist es, um ein letztes Mal diesen Vergleich zu bemühen, wie mit der Zentralperspektive in der Malerei, welche die Welt vom menschlichen Standpunkt aus als sinnvoll geordnet darstellt und ihr den Anschein der Wirklichkeit gibt. Diese Perspektivität seiner Wahrnehmung wird an dieser Stelle auch durch das Paul-Gerhardt-Lied *Die güldne Sonne* (1666) unterstrichen, aus dem er u.a. den Vers „schaue den Himmel mit meinem Gesicht“ zitiert. Dass ihm seine Sicht der Dinge nun harmonisch und sinnvoll erscheint, macht Knecht „mit Himmel, Bergen, Lied und Tag einig und zufrieden.“[301]

In diesem Gefühl der Einigkeit von Selbst und Welt trifft er am Tag nach seiner Abreise aus Kastalien im Hause Designori ein. Es ist nicht der erste Besuch, bereits im Zuge der Vorbereitungen seiner Amtsniederlegung hatte er sich dort mit Plinio über seine nächsten Vorhaben und Ziele in der „Welt“ beraten, namentlich über die Erziehung von dessen Sohn Tito, für den er nun eine Art Hauslehrer (also nach dem dafür bis ins 19. Jahrhundert gebräuchlichen Begriff wiederum ein „ludi magister“) werden soll.[302] Für die ersten Unterrichtstage hat Plinio das Ferienhaus der Familie im hoch gelegenen Belpunt vorgesehen. Da Tito unerwartet bereits dorthin aufgebrochen ist, wird Knecht ihm anderntags nachreisen. Den Abend bei Designoris[303] verkürzt er sich mit einer Lektüre aus Plinios Bücherschrank: Fried-

[299] *Das Glasperlenspiel*, S. 376.
[300] Vgl. Zitat zu Anm. 5.
[301] *Das Glasperlenspiel*, S. 377 f. Dass Knecht die Melodie des Liedes zudem auf einer Flöte spielt, ist wahrscheinlich ein versteckter Hinweis auf eine weitere Illusion: die der Zeitlosigkeit. Während seiner Arbeit am Roman schreibt Hesse das Gedicht *Flötenspiel* (1940), dessen letzter Vers lautet „Und alle Zeit ward Gegenwart.“ – Vgl. SW Bd. 10, S. 364.
[302] Vgl. *Das Glasperlenspiel*, S. 307-309.
[303] Auch Frau Designori ist zugegen, allerdings zeichnet Hesse diese einzige weibliche Figur der *Lebensbeschreibung* lediglich in der Rolle einer mit Plinio um die Liebe ihres gemeinsamen Sohnes konkurrierenden Ehefrau. Sie wird an keiner Stelle namentlich genannt. Hesse wurde mehrfach auf das Frauenbild im *Glasperlenspiel* angesprochen. Auf die Frage, weshalb darin keine oder nur sehr blasse weibliche Charaktere vorkommen, gab er

rich Rückerts *Weisheit des Brahmanen* (1836-1839). Die Nennung dieses Werkes soll wahrscheinlich weniger Knechts Wunsch, dereinst selbst ein Buch zu schreiben,[304] als vielmehr den Zusammenhang seiner neu angetretenen Lebensstufe mit dem *Indischen Lebenslauf* hervorheben. Das Weltleben, das er sich darin anhand der Gestalt des Königs Dasa erdichtet hatte, scheint ihm nun – wenn auch mit den weit bescheideneren Möglichkeiten eines Lehrers – realisierbar.

Doch schon am folgenden Tag, kurz nach seiner Abreise, wird die anfängliche Harmonie gestört durch eine „Schwäche und Ungleichmäßigkeit des Herzschlags" vermutlich aufgrund des schnellen Höhenanstiegs und zunehmend rauen Klimas der Hochgebirgswelt.[305] Bei seiner Ankunft in Belpunt lässt er sich jedoch nichts anmerken. Im Gegenteil fällt seinem jungen Schüler dort vor allem eine gewisse Vornehmheit in Knechts Wesen auf:

> Dieser Herr Knecht war vornehm, er war ein Herr, ein Edelmann, obwohl niemand seine Familie kannte und sein Vater möglicherweise ein Schuster gewesen war. […] 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 Gestalt dieses Lehrers, der bei aller Sanftheit und Freundlichkeit doch durch und durch ein Herr war, sich ihm der Sinn seines Lebens nähere und ihm Ziele zu setzen bestimmt sei.[306]

Das weltliche Königtum, das sich der Protagonist in seinem *Lebenslauf* einst vorgezeichnet hatte, realisiert er also nicht auf dieselbe Weise wie der kriegerische Fürst Dasa, sondern als Herr in Knechtsgestalt. Tito fällt diese Haltung dadurch auf, dass sein Lehrer ihm gegenüber die Rolle des Schülers einnimmt, indem er ihn bittet, folgenden Tags bei einem gemeinsamen Spaziergang sein „geringes botanisches Wissen" zu erweitern und ihn in die Pflanzenwelt des Hochgebirges einzuführen.[307] Das Verfahren gleicht einer Mäeutik, wie sie auch Kierkegaard unter Berufung auf Sokrates immer wieder an den Tag legte.[308]

Doch zu ihrer Anwendung kommt es nicht, jedenfalls nicht in der von Knecht beabsichtigten Weise. Prägend und für das weitere Leben des Jungen bestimmend wird ein Ereignis, auf das Knecht selbst keinen Einfluss hat. Am nächsten Morgen, der dem Lehrer die „Fremdheit der Hochgebirgswelt" mit dem schartigen Grat einer Felswand hinter dem grau-

---

die etwas verlegen wirkende Antwort: „Je älter ein Autor wird, desto mehr hat er das Bedürfnis, genau und gewissenhaft zu sein und nur von Dingen zu sprechen, die er wirklich kennt. Die Frauen aber sind ein Stück Leben, das dem Alternden und Alten, auch wenn er sie früher reichlich gekannt hat, wieder fernrückt und geheimnisvoll wird, worüber etwas Wirkliches zu wissen, er sich nicht anmaßt und traut." – Offener Brief in der *Weltwoche* vom 16.02.1945, in: GB Bd. 3, S. 261.

[304] Vgl. *Das Glasperlenspiel*, S. 384.

[305] *Das Glasperlenspiel*, S. 386.

[306] *Das Glasperlenspiel*, S. 387.

[307] *Das Glasperlenspiel*, S. 386.

[308] Vgl. die Ausführungen in Kap. 3.4, S. 172 f.

grünen Wasserspiegel eines Sees vor Augen führt,[309] ist es nicht er, sondern Tito, der die Rollen verteilt. Beeindruckt von einem „enthusiastischen Tanz“,[310] mit dem der Schüler seinen Empfindungen beim Anblick der eben aufgehenden Sonne Ausdruck gibt, folgt Knecht dessen spontaner Aufforderung zu einem gemeinsamen Wettschwimmen und springt ihm nach in das eisige Wasser des Bergsees.

Das Motiv des Sees verwendet Hesse spätestens seit der Betrachtung *Einkehr* (1918/19) gerne als Gleichnis für das Wechselspiel zwischen moralischem Bewusstsein (Oberfläche) und amoralischem Unbewussten (Tiefe).[311] Hier nimmt es allerdings noch eine weitere Bedeutung an. Sie steht in Zusammenhang mit der Legende von Narada, dem durch Vishnu das Wesen der Maya offenbart wird: Der Gott befiehlt dem Heiligen, sich ins Wasser zu tauchen. Als er wieder auftaucht, hat er Geist und Gestalt Suschilas, der Tochter des Königs von Benares, angenommen. Deren Geschichte, nacherzählt in Heinrich Zimmers *Maya*, diente Hesse sehr wahrscheinlich als Vorlage für die Darstellung des Königs Dasa im *Indischen Lebenslauf*: Wie dieser seine Frau und seinen einzigen Sohn, so verliert Suschila ihren Mann und ihre Kinder im Krieg. In ihrer Verzweiflung stürzt sie sich in den Scheiterhaufen, auf den sie ihre Verstorbenen gebahrt hat: „Sie warf sich in die Flamme – da ward das Feuer durchsichtig wie Bergkristall, es ward zu einem Teich voll kühler Flut, und Suschila fand sich wieder als der Heilige Narada.“[312] Das Wasser steht hier gleichnishaft für die Scheinwelt der Maya, die den Lebenden die unmittelbare Wirklichkeit ihrer Existenz nur vorspiegelt. Selbst als Narada aus seiner Inkarnation als Suschila wieder „emportaucht“, bleibt er weiterhin in den Schleiern der Maya befangen. Ähnlich ergeht es Dasa als er aus seinem Königsdasein „erwacht“ und sich unvermittelt an der Quelle wiederfindet, aus der er für den Yogin Wasser schöpfen sollte. Auch er sieht kein Entrinnen aus der Welt der Erscheinungen, nicht einmal im Tod.[313] Wie Siddhartha zeigt er sich nun aber einverstanden mit dem Schein der Welt und des Selbst,[314] und entdeckt hinter deren Vergänglichkeit einen Bereich des Seins, welcher der Zeit und ihrem Wandel enthoben ist. Dieser Bereich entzieht sich jedoch jeglicher Form der Darstellung, er liegt „jenseits der Bilder und Geschichten“,[315] da diese selbst zeitliche Erscheinungen sind. Indem mit diesem Verlust ihrer Erzählbarkeit aber auch Perspektivität und Dezentriertheit in der Wahrnehmung des Ich verschwinden, scheint hier eine Zentrierung auf das stattzufinden, was Paul Ricoeur „puissance d’être“ nennt.[316] Mit dem letzten Satz des *Indi-*

[309] *Das Glasperlenspiel*, S. 389.
[310] *Das Glasperlenspiel*, S. 390.
[311] Vgl. Kap. 3.3, Zitat zu Anm. 17.
[312] Zimmer 1936, S. 40.
[313] Vgl. *Das Glasperlenspiel*, S. 514 f.
[314] Vgl. die Ausführungen in Kap. 4.2, S. 319.
[315] *Das Glasperlenspiel*, S. 516.
[316] Vgl. die Ausführungen in Kap. 4.3, S. 324 f.

schen Lebenslaufs, der zugleich das *Glasperlenspiel* beschließt, wird das nicht darstellbare Ewige daran lediglich angedeutet: „Er hat den Wald nicht mehr verlassen."[317]

Der Sprung ins Wasser des Bergsees, der das Ende der Lebensgeschichte Josef Knechts markiert, kann vor diesem Hintergrund als Hinweis auf Dasas letztes „Erwachen" vor seiner Rückkehr zum Yogin verstanden werden. Ein weiterer Hinweis auf die dabei vorgenommene Kontrafaktur der Legende von Narada ist die schneidende Eiseskälte, in die der Magister nun eintaucht, und die ihn wie Suschila nach ihrem Sturz in den Scheiterhaufen „mit lodernden Flammen" umfängt.[318] Dass Knechts gesundheitlicher Zustand kritisch war, hatte sich bereits in der körperlichen Schwäche bei seiner Anreise in Belpunt angedeutet. Die plötzliche Kälte des Wassers greift ihn aber so stark an, dass sein Herz stehen bleibt. In dieser Schilderung der Todesursache wird implizit auf einen weiteren Zusammenhang mit jenen „neuen Räumen" verwiesen, welchen das todkranke Herz durch „des Lebens Ruf" entgegengesendet wird.[319] Diese Vorstellung, der Knecht in seinem Gedicht *Stufen* Ausdruck gegeben hatte, stützt sich auf die Annahme eines die Vergänglichkeit der Erscheinungen fundamentierenden zeitlosen Seins bzw. einer „puissance d'être", deren Vorhandensein sich der individuellen Erfahrung nur mittelbar erschließt. Sie ist eines jener „Dinge, deren Existenz", wie es im Motto heißt, „weder beweisbar noch wahrscheinlich ist". Knechts Ansinnen ging dahin, in seinem Schüler eine Vorstellung oder Ahnung von diesem zeitlosen Sein durch die mäeutischen Methoden seiner Erziehung zu wecken. Auf das gemeinsame Wettschwimmen und den botanischen Spaziergang sollte bald die Unterweisung in der Musik folgen,[320] der er sein eigenes erstes Erleben jener unaussprechlichen Ordnung verdankte. Doch dazu kommt es nicht mehr.

Mit Knechts plötzlichem Sterben wird aber dennoch, wenn auch unfreiwillig, ein mäeutischer Prozess in Gang gesetzt, der den jungen Tito der „Möglichkeit des Geborenwerdens" seiner eigenen moralischen Urteilskraft näher bringt. Wie Gerhard Kirchhoff bemerkt, kann der Tod des Magisters in dieser Hinsicht mit dem Tod Demians verglichen werden,[321] der bei Emil Sinclair die Entwicklung seines autonomen Gewissens abschließt.[322] Steht bei ihm der Tod seines Freundes am Ende dieser Entwicklung, so ist Knechts Hinscheiden für sei-

[317] *Das Glasperlenspiel*, S. 516.
[318] *Das Glasperlenspiel*, S. 393.
[319] Ein weiterer Hinweis darauf, dass mit dem Tod nicht das Ende des Lebens erreicht sei, ist das Motiv des Untergangs, das Hesse stets als Metapher für Wandel und Neubeginn verwendet. – Vgl. Kap. 3.5, Zitat zu Anm. 64 sowie die Ausführungen in Kap. 4.3, S. 331.
[320] Vgl. *Das Glasperlenspiel*, S. 390.
[321] Gerhard Kirchhoff: *Josef Knechts Leben aus dem Geist der Musik. Eine Annäherung an „Das Glasperlenspiel"*. In: *Hermann Hesses Glasperlenspiel*. Hg. von Friedrich Bran und Martin Pfeifer (4. Internationales Hermann-Hesse-Kolloquium Calw). Bad Liebenzell: Verlag Bernhard Gengenbach 1987. S. 68-90. Nachweis S. 77.
[322] Vgl. die Ausführungen in Kap. 4.1, S. 262.

nen Schüler deren Anfang. In beiden Fällen wird sie aber durch die Erfahrung einer Selbstspaltung initiiert, deren Ursache Schuldgefühle sind. Tito fühlt sich verantwortlich dafür, dass er Knecht zum Schwimmen aufgefordert hatte: „O weh, dachte er entsetzt, nun bin ich an seinem Tod schuldig!“ Ihn beschleicht „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.“[323] Durch den plötzlichen Todesfall seines Lehrers sieht er sich einer Autoritätsperson beraubt, die ihm Halt und Orientierung geben sollte. Diese unsanfte Art der „Berufung“ konfrontiert ihn jedoch – wie die in der *Einführung* geschilderten Erneuerungsbestrebungen der Renaissance – mit der Suche nach einer „aus ihm selbst kommenden, ihm adäquaten Autorität.“[324]

Der Verlust einer als sinnvoll erfahrenen Ordnung und die Initiation einer Selbstspaltung durch Schuldgefühle deuten darauf hin, dass sich nun Titos Gewissen als Instrument dieser Suche generiert. Explizit erwähnt wird dies jedoch mit keinem Wort, lediglich in privaten Mitteilungen lässt Hesse erkennen, wie er sich die Wirkung dieser Schlussszene auch auf Leserinnen und Leser vorstellte. Einen Eindruck davon vermittelt folgender Briefauszug:

> Denn dieser Tod hat ja seine Wirkung auf Sie schon getan. Er hat in Ihnen, so wie er es in Tito getan hat, einen Stachel hinterlassen, eine nicht mehr ganz zu vergessende Mahnung, er hat eine geistige Sehnsucht und ein geistiges Gewissen in Ihnen geweckt oder bestärkt, welche weiter wirken werden, auch wenn die Zeit kommt, wo Sie mein Buch und Ihren Brief vergessen haben werden. Hören Sie nur auf diese Stimme, die jetzt nicht mehr aus einem Buch, sondern aus Ihrem eigenen Innern spricht, sie wird Sie weiter führen.[325]

Natürlich kann die Meinung des Autors kein abschließendes Urteil über das Ende der *Lebensbeschreibung* sein, doch gibt sie zumindest Aufschluss über einige Kriterien literarischer Ethik, die Hesse bei dessen Gestaltung walten ließ. Im Vordergrund (auf Ebene der Handlung) stehen dabei Verfahren indirekter Mitteilung, die dem Zweck dienen, das Gewissen nicht durch moralische Appellation, sondern durch Konfrontation mit einem (fiktiven) Sinn- oder Werteverlust zu „wecken“. Nicht die Erinnerung an die Einhaltung implementierter Normen, sondern die Erinnerung an das, was man selbst in einer ähnlichen Lage wie der Titos zu tun für gut und richtig hält, soll auf diese Weise „bestärkt“ werden. Eine weitere, mehr im Hintergrund (auf Ebene der Form) wirkende Weise der indirekten Mitteilung zeigt sich zudem darin, dass der Hergang der Ereignisse als Legende erzählt wird. Dadurch bleibt das Geschehen zwischen den Modi des Realen und Irrealen in der Schwebe und fordert Lese-

[323] *Das Glasperlenspiel*, S. 394.
[324] *Das Glasperlenspiel*, S. 15.
[325] Brief an Lore S., November 1947. – DB Bd. 7, S. 150.

rinnen und Leser heraus, seine Authentizität und Glaubwürdigkeit anhand ihrer eigenen Lebenserfahrungen zu überprüfen. Auf eine weniger mittelbare Art lässt sich diese Haltung auch in Knechts Aufforderung an sich selbst erkennen, dem Schein der Authentizität für den kurzen Moment einer „Gebärde“ zu trauen, aber nach neuen Möglichkeiten des Ausdrucks zu suchen, sobald die Transparenz der Wirklichkeit darin erlischt. Das Glasperlenspiel, das einst erfunden wurde, um die Referenzlosigkeit der Zeichen und das Abgleiten in einen selbstgenügsamen Narzissmus zu verhindern, ist diesen Gefahren letzten Endes selbst anheim gefallen. Wie zu zeigen versucht wurde, motiviert sein Gewissen Knecht deshalb zur Suche nach einem authentischen Ausdruck der Wirklichkeit außerhalb der Grenzen des Spiels. Zumindest hat es vorläufig den Anschein. Da es im Handeln seiner Figuren eine so eminent wichtige Rolle spielt, soll daher die letzte, jedoch nicht abschließende Behauptung aufgestellt werden, dass für das Ringen um Authentizität in seinen Werken insgesamt das Gewissen des Autors ausschlaggebend war.

5. Das Gewissen als Bekundung des „Anderen“ im Selbst: Hermann Hesses literarische Ethik als Ethik der Authentizität

Die Unsicherheit in der Frage, ob sein Gewissen tatsächlich als motivationale Kraft für die Suche nach einem authentischen Ausdruck der Wirklichkeit gelten kann, rührt daher, dass Hesse in die von ihm selbst intendierte Wirksamkeit seiner literarischen Arbeiten scheinbar wenig Vertrauen setzte. So schreibt er im Brief an Lore S. zwar von der „Wirkung“, die Knechts jähes Ende auf sie ausübe. Insgeheim aber hegt er starke Zweifel daran, dass sich diese und andere Intentionen seines literarischen Schaffens tatsächlich als wirksam erweisen:

> Was den Dichter nach dem Lesen von Briefen seiner Leser oft beschäftigt, sind Fragen wie diese: Was habe ich beim Schreiben meiner Bücher, abgesehen vom bloßen Vergnügen am Schreiben selbst, eigentlich gedacht, gewollt, gemeint, erstrebt? Und dann Fragen wie diese: Wieviel von dem, was du mit deiner Arbeit gemeint und angestrebt hast, wird von den Lesern gebilligt oder abgelehnt, ja: wieviel wird vom Leser überhaupt bemerkt und zur Kenntnis genommen? Und die Frage: Hat das, was ein Dichter mit seinen Dichtungen meint und will, hat sein Wollen, seine Ethik, seine Selbstkritik, seine Moral überhaupt irgend etwas zu tun mit den Wirkungen, die seine Bücher verursachen? Nach meiner Erfahrung hat es damit sehr wenig zu tun.[1]

Die Intentionen des Autors, allen voran seine moralischen Intentionen, können also die Wirkung seiner Bücher nicht in der von ihm beabsichtigten Weise steuern oder gar determinieren. Dennoch liegt Hesses literarischem Schaffen ein „Wollen“ zugrunde, das bei Leserinnen und Lesern – auch wenn es aus seiner Sicht nur wenige sein mögen – auf Resonanz stößt. Dieses „Wollen“ spiegelt sich im Bemühen des Autors um Authentizität wider und macht sich in seinen Werken auf zweierlei Weise bemerkbar: (1) im Bemühen um die Authentizität des sprachlichen Ausdrucks und (2) im Bemühen, seine Leserinnen und Leser in ihren je eigenen Bemühungen um eine authentische Ausdrucksweise zu bestärken. Beide Aspekte sind Teil eines künstlerischen Selbstverständnisses, das sich in Hesses Fall als Resultat jener umfassenderen kulturellen Rahmenbedingungen begreifen lässt, die seit der Renaissance nicht nur in den Künsten zu vielfältigen Emanzipations- und Autonomiebestrebungen geführt hatten. Mit einem Ausdruck von Charles Taylor lassen sich diese Rahmenbedingungen als „Ethik der Authentizität“ beschreiben.

Diese Ethik ist eine typisch neuzeitliche Erscheinung. Ihre Wurzeln liegen in frühen Formen des Individualismus, die atomistischen Auffassungen über das Selbst den Weg gebahnt hatten, wie sie von Locke oder Descartes vertreten wurden. Dieser neuzeitliche Atomis-

[1] *Geheimnisse* [1947] – SW Bd. 14, S. 217-229. Nachweis S. 226.

mus ist zwar eine notwendige Bedingung, er ist aber nicht das entscheidende Kriterium für die Entstehung der Authentizitätsethik. Entscheidend ist laut Taylor vielmehr das von Autoren wie Rousseau oder Herder postulierte Ideal der subjektiven Empfindsamkeit für die moralischen Belange des atomistischen Selbst. Die Gründe für dieses Ideal schildert Taylor wie folgt:

> Es gibt aber eine bestimmte Weise, Mensch zu sein, die *meine* Weise ist. Ich bin dazu aufgefordert, mein Leben in ebendieser Weise zu führen, ohne das Leben irgendeiner anderen Person nachzuahmen. Doch damit wird der Treue zu sich selbst neue Wichtigkeit verliehen. Wenn ich mir nicht treu bleibe, verfehle ich den Sinn meines Lebens; mir entgeht, was das Menschsein für *mich* bedeutet. Dies ist das einflußreiche moralische Ideal, wie es uns überliefert ist. Maßgebliche moralische Bedeutung räumt es einer Art von Verbindung zum eigenen Selbst, zur eigenen inneren Natur ein, die nach dieser Anschauung in Gefahr ist verlorenzugehen.[2]

Der Verlust der Verbindung zum eigenen Selbst kann dadurch zustande kommen, dass lediglich die rationale Seite dieser Verbindung anerkannt, ihre emotionale Seite hingegen ausgeblendet wird. Er kann aber auch dadurch zustande kommen, dass das persönliche Gefühl für die eigene innere Natur durch Meinungen von außen zurückgedrängt oder ganz zum Schweigen gebracht wird. Hierbei handelt es sich um eine durch äußere Bedingungen hervorgerufene Verletzung der Achtung vor der Würde und Einzigartigkeit der Person. Doch ist das Achtungsgebot nicht der alleinige Grund für die moralische Relevanz des Authentizitätsideals. Wie Taylor weiter geltend macht, geht das Empfinden für das Innere der eigenen Person einher mit der Suche nach einer angemessenen Weise seines Ausdrucks. In weniger geglückten Fällen ist diese Suche lediglich eine Darlegung subjektiver Befindlichkeiten. Anspruchsvollere Zeugnisse der Artikulation können hingegen über den Rahmen des eigenen Selbst hinausweisen und auch bei anderen Menschen ein Gespür für ihr persönliches moralisches Empfinden wecken oder in Erinnerung rufen. Taylor denkt hier insbesondere an die epiphanische Kunst der Romantik und Moderne.[3] Das Ideal der Authentizität, das dieser Kunst innewohnt, kann demnach die Entdeckung und Artikulation individueller moralischer Gefühle fördern und auf diese Weise der Entwicklung eines autonomen Gewissens dienlich sein.

Wie die Ausführungen im dritten Kapitel dieser Arbeit gezeigt haben, stützt sich Hesses grundsätzliche Befürwortung der Autonomie des Gewissens ebenfalls auf ein spezifisches Hintergrundverständnis einer „Ethik der Authentizität". Es zeigt sich etwa in seinem Verhältnis zu von außen an ihn herangetragenen Erwartungen, die zwar sein „soziales Gewissen" berühren, ihn jedoch der „persönlichen Aufgabe" seiner Arbeit als Schriftsteller entfremden

[2] Taylor 1995 [1991], S. 38. – Hervorhebungen im Original.
[3] Vgl. Taylor 1995 [1991], S. 93 ff.

(Kap. 3.1). Mit dem Begriff der „persönlichen Aufgabe“ bezieht sich Hesse zudem auf Nietzsches Philosophie der moralischen Selbstbestimmung. Er benennt damit eine für die Genese seiner persönlichen Vorstellung des Authentizitätsideals äußerst einflussreiche Quelle und gibt dieser Vorstellung wiederum Ausdruck in seiner Flugschrift *Zarathustras Wiederkehr* (Kap. 3.2). Neben Nietzsche lassen sich aber noch zahlreiche weitere Quellen für die Ausprägung einer „Ethik der Authentizität“ in Hesses Schriften nachweisen. Zu nennen sind seine Rezeption der Psychoanalyse, die ihm einen methodischen Zugang zu Persönlichkeitsanteilen verschafft, die durch gesellschaftliche Konventionen verdrängt worden waren (Kap. 3.3). Zudem die Auseinandersetzung mit seiner eigenen religiösen Herkunft, dem pietistischen Protestantismus, in dessen Kultivierung individuellen religiösen Empfindens er eine Voraussetzung für das Entstehen einer neuen Empfindsamkeit auf literarischem Gebiet erkennt. Ausdruck für die Spannungen und Paradoxien dieses gesteigerten Individualismus sind für ihn die Werke Kierkegaards (Kap. 3.4). Ebenfalls aus der Kultur der Empfindsamkeit geht eine verstärkte Hinwendung zu den Gattungen der Autobiographie und des Bildungsromans hervor. Hier liegt eine weitere Quelle für Hesses spezifische Auffassung der Authentizität. Namentlich der Lektüre des *Wilhelm Meister* verdankt er die für ihn selbst nach der Krise seiner Jugendjahre existentiell bedeutsame Entwicklung einer autonom gestalteten Bejahung des eigenen Lebens und Empfindens. Sie hat ihre Grundlage in dem, was er später als „Eigensinn“ bezeichnen wird: einer in Auseinandersetzung mit der klassischen Autonomieästhetik geschärften Wahrnehmung für persönliche starke Wertungen. Den jungen Hesse sensibilisiert hier insbesondere der symbolische Ausdruck subjektiven Wert-Erlebens in den Werken Goethes und der Romantiker. Später findet er dann über Dostojewskis kontrastreiche Schilderungen menschlicher Tugenden und Laster erneut einen Zugang zu den Quellen persönlichen moralischen Empfindens (Kap. 3.5).

Diese unterschiedlichen Ausprägungen einer „Ethik der Authentizität“ lassen in ihrer Heterogentät ein gemeinsames Motiv erkennen: das Bemühen um Wiederherstellung einer Verbindung zu moralischen Gefühlen und ihre Reflexion in Worten und Bildern mit dem Ziel, sich Klarheit zu verschaffen über die Inhalte und Wertsetzungen des eigenen Gewissens. Hesse beschreibt diesen Prozess sehr eindrücklich in seinem Aufsatz *Über Dostojewski*. Dort schildert er das Ringen mit der Verzweiflung über die Grausamkeiten des Daseins einerseits und den ihnen entgegengesetzten moralischen Gefühlen andererseits als einen Akt der Wiedergewinnung einer als authentisch wahrgenommenen Beziehung des Selbst „zum Sinn, zum Wesen, zum Ewigen.“[4] Durch die oft erdrückende Dominanz der rohen Wirklichkeit ist dieser

[4] Vgl. Kap. 3.5, Zitat zu Anm. 86.

Vorgang zwar in vielen Fällen zum Scheitern verurteilt. Und auch da, wo er glückt, wo sich trotz einer als zutiefst amoralisch (oder auf das Maß der Konvention fixiert) erfahrenen Welt dennoch etwas wie persönliches moralisches Empfinden einstellt, erweist er sich als ein Wandeln auf einem „schmalen Weg".[5] Dieser Weg ist aber der Weg des autonomen Gewissens. Er reflektiert die jenseits von Amoralität und Konvention liegenden Regungen moralischen Empfindens, um so diejenigen starken Wertungen zu definieren, deren subjektives Erleben als sinnvoll und verpflichtend erfahren worden war.

Das Gewissen spielt also eine zentrale Rolle, wenn es darum geht, das sinnstiftende und hinsichtlich der Ausrichtung eines guten Lebens Halt und Orientierung gebende Potential moralischer Gefühle der Formulierung konkreter Handlungsnormen dienstbar zu machen. Es ist ein Instrument der Suche nach dem, was dem emotionalen Wert-Erleben in authentischer Weise Ausdruck gibt. In diesem Ausdruck werden die gefühlhaften Regungen moralischen Empfindens reflektiert und erhellt, um sie über den Moment ihres akuten Erlebens hinaus anschaulich und begreifbar zu machen. Bei Hesse manifestiert sich dieser Ausdruck in zahlreichen Tagebucheinträgen, Rezensionen und Briefen. Dort werden die Inhalte und Wertungen seines persönlichen Gewissens häufig direkt angesprochen und benannt. Hierbei lässt sich feststellen, dass verschiedene Weisen des Ausdrucks immer wieder auf ihre potentielle Normativität hin überprüft und gegebenenfalls revidiert werden. Das Gewissen befindet sich also an der Schnittstelle zwischen einem subjektiv erlebten moralischen Wollen und einem intersubjektiv vertretbaren moralischen Sollen. Dabei ist es stets auf eine Form der Übereinstimmung zwischen beiden Bereichen bedacht, da sich das Wollen nicht ohne Weiteres über den Rahmen geltender Normen und Prinzipien hinwegsetzen, umgekehrt aber auch das Sollen den Strom moralischer Gefühle nicht ohne Weiteres unterbinden kann. Dem Gewissen fällt also die Aufgabe zu, zwischen subjektivem Wert-Erleben und intersubjektiver Normen-Sphäre einen individuellen moralischen Standpunkt zu etablieren und zu artikulieren. Es weist mit Hesses Worten jenen „schmalen Weg", auf dem das Festhalten an den Bedingungen moralischer Normativität nicht mit dem Verlust der eigenen Individualität erkauft werden muss. Vielmehr besteht erst durch den subjektiven Zugriff auf ein bestimmtes Wertgefühl die Möglichkeit, sich durch Reflexion und Artikulation die Gründe für dessen sowohl individuell moralische als auch überindividuell normative Bedeutsamkeit zu erschließen. Mit der Authentizität ihrer Darstellung geht also nicht nur ein rationales Verstehen der motivationalen Grundlagen moralischen Handelns einher, sondern auch ein Entdecken oder Erinnern der autonomen Gestaltbarkeit des Normativen.

[5] Vgl. Kap. 3.5, Zitat zu Anm. 86.

Ausgang und Basis für die Bekundung des autonomen moralischen Standpunkts ist bei Hesse aber stets das subjektive Erleben des eigenen Wertempfindens. Wie sich anhand seiner Märchen nachweisen lässt, steht für ihn ab Mitte der 1910er Jahre nicht mehr das „erdachte Finden" eines bestimmten Ethos mittels präskriptiver Formulierungen, sondern das „erlebte Suchen" nach einem angemessenen Ausdruck für moralische Gefühle im Zentrum seiner literarischen Ethik.[6] Äußerer Anlass für diesen Neuansatz ist der zeitgeschichtliche Hintergrund des Ersten Weltkriegs und der politischen Unruhen nach Kriegsende. Der Zusammenbruch der wilhelminischen Ordnung und die sich daraufhin nur gegen erhebliche Widerstände etablierende Demokratie ließen ihm die Suche nach einem autonomen moralischen Standpunkt wichtiger denn je erscheinen. Persönlich bringt Hesse diese Auffassung mit seiner Ablehnung eines Kabinettspostens in der bayerischen Räteregierung zum Ausdruck. Die Beteiligung an der Regierungsarbeit hätte durch ihre allgemeinen Sollensverpflichtungen eine konstruktive Auseinandersetzung mit dem eigenen moralischen Wollen dauerhaft unterbunden. Zudem steht ihm mit den Kriegsereignissen und den Kämpfen der radikalen Gegner der Demokratie unmittelbar vor Augen, welche destruktiven Konsequenzen die Fixierung auf ein unhinterfragtes Sollen mit sich bringt. Ein Mittel gegen das Eintreten derart destruktiver Vorgänge sieht er (privat wie auch mit Blick auf politisch Verantwortliche) in der Reflexion und gegebenenfalls Revision des normativen *status quo* unter Berücksichtigung des authentischen Ausdrucks moralischer Gefühle. Ziel seiner literarischen Ethik ist es daher, (1) die erlebte Suche nach diesem authentischen Ausdruck anhand fiktiver Lebensgeschichten narrativ darzustellen und darüber hinaus (2) Leserinnen und Lesern Möglichkeiten der Fokussierung ihrer Wahrnehmung auf die je eigenen moralischen Gefühle zu vermitteln.

Das erste dieser beiden Ziele wird in den hier untersuchten Romanen und Erzählungen auf Ebene der Handlung verfolgt. Die Protagonisten begeben sich auf die Suche nach dem, was ihrem individuellen moralischen Empfinden in lebenspraktisch relevanter Weise Ausdruck verleiht und ihr weiteres Handeln maßgeblich leiten kann. Sie sind also auf der Suche nach ihren persönlichen, ihr Gewissen verpflichtenden starken Wertungen. Diese Suche selbst verläuft allerdings in den wenigsten Fällen stringent und zielgerichtet. An ihrem Anfang steht nicht selten ein Moment der Irritation, das die Handelnden mit einer Erfahrung konfrontiert, die ihr bisheriges, meist von sittlichen Konventionen geprägtes Verständnis von Moral und Rechttun fragwürdig und änderungsbedürftig erscheinen lässt. Diese Erfahrung basiert häufig auf einer Begegnung mit Denk-, Wahrnehmungs- oder Verhaltensweisen, die dem Bereich des Moralischen an sich fremd sind. So kann beispielsweise eine Konfrontation mit amorali-

[6] Vgl. die Ausführungen in Kap. 3.1, S. 97 f.

schen Persönlichkeitsanteilen im erwähnten Sinn irritierend wirken. Dies ist insbesondere dann der Fall, wenn sie durch ihren Kontrast zu bestehenden Moralitätskonzepten den Blick für die emotionalen Beweggründe des eigenen Handelns sowie (möglicherweise bislang unbekannte) moralische Gefühle schärft und diesbezüglich indirekt zu einer reflektierten Stellungnahme auffordert. Dieser Aufforderung liegt kein Zwang von außen zugrunde, sondern ein inneres Bedürfnis nach Klärung des individuellen Wert-Empfindens und näherer Bestimmung der ihm immanenten starken Wertungen. Charakteristisch für Hesses Romane und Erzählungen ist die Darstellung dieses handlungsmotivierenden Moments als Begegnung des jeweiligen Protagonisten mit dem in ihm selbst angelegten Anderen, das hier im Sinne Paul Ricoeurs als eine das Gewissen konstituierende Erfahrung des Anderen im Selbst aufgefasst wird.[7]

Diese Begegnung des Selbst mit dem eigenen Anderen wird von Hesse meist figurativ inszeniert. So begegnet Emil Sinclair dem Anderen zunächst in Gestalt des anrüchigen Franz Kromer, dann des souverän agierenden Max Demian. Durch Demian und den Organisten Pistorius lernt Sinclair, mittels Deutung moralischer Gefühle die starken Wertungen seines Gewissens in autonomer Weise zu bestimmen (Kap. 4.1). Auch für Siddhartha wird das Erleben des Anderen zum Auslöser für autonome Entscheidungen. Die figurative Inszenierung dieses Erlebens erstreckt sich aber nicht mehr auf einzelne Personen oder Symbole, sondern auf die Vielfalt der Erscheinungen schlechthin. Deren Gesamtheit spiegelt sich für ihn metaphorisch in den Stimmen des Flusses. Der Fluss repräsentiert damit die im Protagonisten selbst angelegte Andersheit, deren Gewahrwerden Siddhartha immer wieder Sinn und Wert des Lebens erfahrbar werden lässt (Kap. 4.2). Im *Steppenwolf* sind es vor allem die Begegnungen mit Hermine, Pablo und den Unsterblichen (Goethe, Mozart), in denen sich für den Protagonisten Wege aus der Zerrissenheit zwischen seiner Existenz als konventionsbewusster Bürger und seinen animalischen Trieben auftun. Die Figurationen des Anderen in seinem Selbst werden für Harry Haller im magischen Theater anschaulich und greifbar. Zentrale Bezugsfigur ist dort Hermine, deren nicht restlos artikulierbare Andersheit ihn zu immer neuen Auseinandersetzungen mit seinen moralischen Gefühlen veranlasst (Kap. 4.3). In der *Morgenlandfahrt* begegnet dem Protagonisten H. H. das Andere in Gestalt des Dieners Leo. Die Erzählung ist wie ein Reisebericht konzipiert. Doch Sinn und Ziel der Reise werden dem Protagonisten im Verlauf der Handlung immer rätselhafter. Erst die Suche nach dem fast vergessenen Leo, der sich am Ende als Oberster der Morgenlandfahrer erweist, bringt H. H. wieder auf die richtige Spur und vor das Tribunal seines eigenen Gewissens. Die Auseinandersetzung mit dem Anderen im Selbst bedingt damit einmal mehr die Möglichkeit der (Wieder-)Entdeckung starker Wertung-

[7] Vgl. die Ausführungen zu Paul Ricoeurs *Das Selbst als ein Anderer* in Kap. 1.3, S. 55 ff.

en (Kap. 4.4). Im *Glasperlenspiel* steht der Protagonist mit dem Anderen von Anfang an auf vertrautem Fuß: es begegnet Josef Knecht bereits in jungen Jahren bei einem Violin-Probespiel in Gestalt des Musikmeisters. Doch ist auch diese Vertrautheit nicht von unbegrenzter Dauer und muss mühsam wiederhergestellt werden, sobald sich ihr Ausdruck in Wiederholungen erschöpft und zur pflichtmäßigen Übung wird. Knechts persönliche und seine Aufgabe als Magister Ludi ist es daher, die Verbindung zu dem ihm eigenen Anderen stets aufs Neue zu suchen. Damit stößt er zuletzt zwar an seine persönlichen Grenzen, rettet aber die Institution des Glasperlenspiels vor der Erstarrung in selbstgerechter Nomolatrie. Auf diesem Weg hilft ihm neben der Musik vor allem das Erzählen. Wie die Romananalyse gezeigt hat, stellt Knecht die Verbindung zum Anderen durch seine drei *Lebensläufe* jeweils wieder her. Seine damit an Kontur gewinnenden starken Wertungen bilden zugleich diejenigen Entscheidungsgrundlagen seines Handelns, die auch der „Möglichkeit des Geborenwerdens" einer Erneuerung der kastalischen Ordensmoral den erforderlichen Rahmen geben (Kap. 4.5).

Das Resultat seiner Arbeit an den *Lebensläufen* lässt sich mit Paul Ricoeur zudem als Knechts „narrative Identität" bezeichnen. Der Begriff der narrativen Identität besagt, dass sich die Konturierung persönlich verpflichtender starker Wertungen vornehmlich im Modus des Erzählens von Lebensgeschichten vollzieht. Eine ähnliche Auffassung vertritt Charles Taylor, wenn er schreibt, dass der „Sinn für das Gute in mein Verständnis des eigenen Lebens als einer sich entfaltenden Geschichte eingeflochten werden muss."[8] Da es sich bei allen hier besprochenen Romanen und Erzählungen um fiktionale Lebensgeschichten handelt, wird bereits aufgrund dieses Merkmals sichtbar, dass Hesse hinsichtlich der Konturierung eines persönlichen Ethos („Ethopoiesis") auf die Kraft des Erzählens baut. Denn erst durch die Einbettung in den Zusammenhang einer Geschichte erhält ein unbestimmtes Wert-Empfinden bzw. ein unbestimmter „Sinn für das Gute" den bestimmten, zu konkretem Handeln auffordernden Charakter einer starken Wertung.

Andererseits trägt das Erzählen aber auch zu einer stärkeren Fokussierung der Leserinnen und Leser auf die Wahrnehmung ihres subjektiven, der Formulierung starker Wertungen vorausgehenden Wert-Empfindens bei. Dieser zweite hier zu erwähnende Aspekt von Hesses literarischer Ethik lässt sich weniger an inhaltlichen und Handlungskomponenten, als vielmehr an bestimmten formalen Eigenschaften seiner Romane und Erzählungen demonstrieren. Er kann grundsätzlich als Ausprägung jenes für die literarische Moderne charakteristischen poetischen Verfahrens gelten, das Charles Taylor als „Epiphanie der Zwischenräume" bezeichnet.[9] Dieses Verfahren hat seine Wurzeln in der klassischen Autonomieästhetik, verzich-

[8] Vgl. Kap. 1.2, Zitat zu Anm. 14.
[9] Vgl. Kap. 4.3, Zitat zu Anm. 65 und 66.

tet jedoch auf die symbolische Repräsentation eines Gegenstands von hohem moralischem Wert, sondern versucht stattdessen, Leserinnen und Leser vor die Frage nach ihren persönlichen starken Wertungen zu stellen. Dafür nutzt es die sich jeder semantischen Vereindeutigung entziehenden Möglichkeiten des poetischen Ausdrucks. Durch semantische Mehrdeutigkeiten oder formale Gestaltungsmittel ohne spezifischen Bedeutungsgehalt entstehen jene von Taylor genannten „Zwischenräume", in denen sich das persönliche Wert-Erleben der Leserinnen und Leser ohne Einschränkung von äußeren Präskriptionen entfalten kann. Ihre semantische Offenheit begünstigt das Wahrnehmen individueller moralischer Gefühle gegenüber semantisch fixierten moralischen Setzungen. In Hesses Fall werden diese Zwischenräume persönlichen Wert-Erlebens grundsätzlich durch Verfahren der Mehrstimmigkeit erzeugt.

In den hier untersuchten Romanen und Erzählungen wurden solche Verfahren der Mehrstimmigkeit auf den formalen Ebenen der Sprache, Erzählhaltung und Gattung nachgewiesen. Sie sind das Resultat einer formalen Neugestaltung, die sich in erster Linie als eine Abkehr von der noch in *Demian* vorzufindenden klassisch-romantischen Symbolsprache hin zu einer semantisch offeneren Sprache der „Epiphanien der Zwischenräume" erweist. Ihre erste konsequente Anwendung finden sie in der von Julia Moritz an der rhythmischen Prosa des *Siddhartha* diagnostizierten sprachlichen Musikalität.[10] Dort lässt sich das Prinzip der Mehrstimmigkeit als ein dem Phänomen der Polyphonie in der Musik vergleichbares Verfahren beobachten, bei dem die semantisch klar definierbaren inhaltlichen Aussagen des Textes durch die Rhythmisierung des Satzbaus in einen weiteren Bedeutungszusammenhang gerückt werden, dessen Sinnhaftigkeit sich primär dem emotionalen Empfinden und erst sekundär dem rationalen Verstehen erschließt. Wenn Hesse in einem Tagebuch bemerkt, „die Welt hat einen Sinn, und er ist uns erspürbar im Gleichnis der Musik"[11], wird die Intention hinter seiner (mit sprachlichen Mitteln immer nur unzulänglich realisierbaren) Nachahmung musikalischer Mehrstimmigkeit deutlich. Es geht ihm darum, zwischen den einzelnen „Stimmen" seiner Prosa einen Raum bzw. ein „epiphanisches Feld" (Taylor) offenzuhalten, in dem das persönliche Sinn- und Wert-Empfinden der Leserinnen und Leser in den Mittelpunkt ihrer jeweiligen Wahrnehmung treten kann. Auf Ebene der Erzählhaltung wiederum wird dieser Raum durch Perspektivwechsel (z.B. zwischen auktorialem, personalem und Ich-Erzähler) oder die Verschränkung von auktorialer und personaler Perspektive in erlebter Rede geschaffen. Letzteres ist immer dann der Fall, wenn auch den handelnden Figuren die Ambiguität von Selbst und Anderem zu Bewusstsein kommt und sie das dadurch ausgelöste innere Wert-Erleben zu neuen Erkenntnissen ihrer persönlichen starken Wertungen führt. Die Bifokalität erlebter Re-

[10] Vgl. Kap. 4.2, S. 277 ff.
[11] Vgl. Kap. 4.2, Zitat zu Anm. 51.

de fordert Leserinnen und Leser außerdem zu einer Klärung ihres subjektiven Standpunkts in ihrer Wahrnehmung des Erzählten heraus. Dieser Aspekt ist auch ein Grund für die Anwendung des Prinzips der Mehrstimmigkeit auf Ebene der Gattung. Die Gegenüberstellung disparater Gattungsformen wie autobiographischer Roman und Märchen (*Demian*), Bericht, Essay, Lyrik, Erzählung (*Der Steppenwolf*), Bericht und Märchen (*Die Morgenlandfahrt*) oder die Verwendung von Mischformen wie der sich aus Bericht und Erzählung zusammensetzenden Legende (*Siddhartha*, *Das Glasperlenspiel*) erzeugt hinsichtlich der Frage nach dem Kern des Erzählten stets einen Sinnüberschuss, der sich trotz Bestrebens der Leserinnen und Leser um eine „Synthese des Heterogenen" (Ricoeur) niemals vollständig in das Konzept einer Deutung integrieren lässt.

Insgesamt dient die Disparität der Sprachebenen, Erzählperspektiven und Gattungsformen also dem Zweck, jenes sich nach dem Vorbild mehrstimmiger Musik in ihren Zwischenräumen enthüllende „Andere" wahrnehmbar zu machen, dessen Beschaffenheit mit Worten wie „Sinn" oder „Vollkommenheit" nur umschrieben, aber niemals vollumfänglich ausgesagt werden kann. Seine Wahrnehmung vollzieht sich auf einer prä-reflexiven Ebene und kann aufgrund des Eindrucks eines dem rationalen Verstehen erst sekundär zugänglichen Sinngefüges ein unbestimmtes Wert-Empfinden auslösen. Hesse will also anhand der genannten poetischen Verfahren seine Leserinnen und Leser für die Erfahrbarkeit der emotionalen Grundlagen ihrer je eigenen Moralität empfänglich machen. Das innere Erleben moralischer Gefühle ist für ihn Voraussetzung für die Reflexion und Artikulation jener starken Wertungen, die untrennbar mit der Suche nach einer authentischen Weise ihres Ausdrucks verbunden sind und vornehmlich im Zuge ihrer narrativen Formulierung, zum Beispiel durch das Erzählen der eigenen Lebensgeschichte, Gestalt annehmen. Hesses eigene autobiographische Schriften legen von dieser Praxis Zeugnis ab.

Ihr expressiver Charakter folgt einer „Ethik der Authentizität", in deren Rahmen sich Definitionen individueller Sollens-Verpflichtungen in erster Linie auf das innere Wert-Erleben und erst in zweiter Linie auf äußere Wert-Diskurse stützen. Anschaulich wird das z.B. an seinen Äußerungen hinsichtlich des Eigensinns. Die negative Bedeutung dieses Begriffs wendet Hesse ins Positive, wenn er schreibt, Eigensinn sei Gehorsam gegenüber „dem Gesetz in sich selbst, dem ›Sinn‹ des ›Eigenen‹."[12] Dabei bezieht er sich nicht nur auf das individuelle, zu entsprechendem Handeln verpflichtende Wert-Erleben, sondern betont auch die Autonomie, die in der Entscheidung liegt, jenem sich im Wert-Erleben bekundenden „Gesetz in sich selbst" Vorrang gegenüber heteronom bestimmten Verpflichtungen zu geben. Diese Entschei-

[12] Vgl. Kap. 3.1, Zitat zu Anm. 51.

dung ist Kennzeichen eines autonomen Gewissens insofern, als es damit einer Aufforderung folgt, die aus ihm selbst kommt und nicht von äußeren Instanzen übernommen wird. Nach Paul Ricoeur entsteht dieses „Aufgefordertsein als Struktur der Selbstheit" aus der existenziellen Erfahrung der Einheit des Selbst mit dem ihm innewohnenden Anderen.[13] Der Dialektik von Selbem und Anderem entspringt also die motivationale Kraft des autonomen Gewissens. Sie zeigt sich etwa in jener Suche nach einem authentischen Ausdruck starker Wertungen, die sich auch in Hesses autobiographischen Schriften und im Handeln der Protagonisten seiner Romane und Erzählungen nachweisen lässt. Somit kann die zu Beginn dieses Kapitels gestellte Frage nach der motivationalen Kraft des Gewissens mit dem Hinweis auf dessen Streben nach Authentizität beantwortet werden. Dieses Streben äußert sich meist expressiv in Wort, Bild, Ton oder Gebärde und belegt die starke Interdependenz zwischen dem Gewissen und seiner jeweiligen Manifestation im Ausdruck. Da sich der Prozess der Suche nach diesem Ausdruck nicht nur, aber in allen hier untersuchten Werken bevorzugt im Modus des Erzählens von (fiktiven) Lebensgeschichten vollzieht, realisiert sich das Streben nach einer authentischen Wiedergabe individuellen Wert-Empfindens als spezifisch narrative Ethik. Das Erzählen führt die Protagonisten von Hesses Romanen und Erzählungen auf den Pfad der Erkundung ihrer starken Wertungen. Der Schwerpunkt der narrativen Darstellung liegt dabei aber nicht auf dem Moment des Findens, sondern auf dem Moment der Suche eines dem jeweiligen Wert-Erleben angemessenen Ausdrucks.

Mit der Fokussierung auf diesen Aspekt im Handeln der Protagonisten wird die Bedeutung einer gewissen Aufmerksamkeit für die Regungen moralischer Gefühle hervorgehoben. Doch neben der Möglichkeit des reflexiven Nachvollzugs dieser Bedeutung bieten Hesses Werke aufgrund ihrer formalen Eigenschaften Leserinnen und Lesern zudem die Möglichkeit der unvermittelten Wahrnehmung ihres ganz persönlichen Wert-Erlebens. Dessen weitere Erkundung und authentischer Ausdruck sind eine Zuflucht, die das Gewissen nehmen kann, wenn die allgemeinen Vorgaben des Normativen der individuellen Ausrichtung eines guten Lebens eher hinderlich als förderlich geworden sind oder sich eine bestehende moralische Ordnung als so repressiv erweist, dass sie sich in „tödliche Sittlichkeit" (Ricoeur) zu verkehren droht. In solchen Fällen wird das Streben nach Artikulation moralischer Gefühle zur Voraussetzung für eine Transformation des Bestehenden. Letztere nimmt im und durch das Gewissen Einzelner Gestalt an und wird auf diese Weise, wie es im *Glasperlenspiel* heißt, „dem Sein und der Möglichkeit des Geborenwerdens" Schritt für Schritt näher geführt.

[13] Vgl. Kap. 1.3, Zitat zu Anm. 42 und 43.

6. Siglenverzeichnis

DB	=	Hermann Hesse: *Die Briefe.* [Bd. 1-9] Hg. von Volker Michels. Berlin: Suhrkamp Verlag 2012-2025.
GB	=	Hermann Hesse: *Gesammelte Briefe.* [Bd. 1-4] In Zusammenarbeit mit Heiner Hesse hg. von Ursula und Volker Michels. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1973-1986.
KSA	=	Friedrich Nietzsche: *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe.* [Bd. 1-15] Hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. Berlin/New York: Walter de Gruyter ^{3}1993.
PdG	=	Hermann Hesse: *Politik des Gewissens. Die politischen Schriften.* [Bd. 1-2] Hg. von Volker Michels. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag ^{2}2015.
SW	=	Hermann Hesse: *Sämtliche Werke.* [Bd. 1-20] Hg. von Volker Michels. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag 2001-2005.

7. Literaturverzeichnis

Primärliteratur

- Bettina von Arnim: *Die Günderode.* Leipzig: Insel Verlag 1983.

- Fjodor M. Dostojewski: *Die Dämonen*. München: R. Piper & Co. Verlag 1980.

- Johann Wolfgang Goethe: *Wilhelm Meisters Lehrjahre.* In ders.: *Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche.* I. Abt., Bd. 9. Hg. von Wilhelm Voßkamp und Herbert Jaumann. Frankfurt a. M.: Deutscher Klassiker Verlag 1992. S. 357-992.

- Hermann Hesse: *Blick ins Chaos. Drei Aufsätze*. Bern: Verlag Seldwyla 1920.

- Hermann Hesse: *Sinclairs Notizbuch*. Zürich: Verlag Rascher & Cie. 1923.

- Hermann Hesse: *Gesammelte Briefe. Erster Band 1895-1921.* (= GB Bd. 1) In Zusammenarbeit mit Heiner Hesse hg. von Ursula und Volker Michels. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1973.

- Hermann Hesse: *Gesammelte Briefe. Zweiter Band 1922-1935.* (= GB Bd. 2) In Zusammenarbeit mit Heiner Hesse hg. von Ursula und Volker Michels. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1979.

- Hermann Hesse: *Gesammelte Briefe. Dritter Band 1936-1948.* (= GB Bd. 3) In Zusammenarbeit mit Heiner Hesse hg. von Ursula und Volker Michels. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1982.

- Hermann Hesse: *Gesammelte Briefe. Vierter Band 1949-1962.* (= GB Bd. 4) In Zusammenarbeit mit Heiner Hesse hg. von Ursula und Volker Michels. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1986.

- Hermann Hesse: *Die Jugendschriften.* (= SW Bd. 1) Hg. von Volker Michels. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag 2001.

- Hermann Hesse: *Demian. Die Geschichte von Emil Sinclairs Jugend.* In: SW Bd. 3. Hg. von Volker Michels. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag 2001. S. 233-367.

- Hermann Hesse: *Siddhartha. Eine indische Dichtung.* In: SW Bd. 3. Hg. von Volker Michels. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag 2001. S. 369-479.

- Hermann Hesse: *Der Steppenwolf.* In: SW Bd. 4. Hg. von Volker Michels. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag 2001. S. 5-203.

- Hermann Hesse: *Narziß und Goldmund.* In: SW Bd. 4. Hg. von Volker Michels. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag 2001. S. 269-531.

- Hermann Hesse: *Die Morgenlandfahrt. Eine Erzählung.* In: SW Bd. 4. Hg. von Volker Michels. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag 2001. S. 533-591.

- Hermann Hesse: *Das Glasperlenspiel. Versuch einer Lebensbeschreibung des Magister Ludi Josef Knecht samt Knechts hinterlassener Schriften.* In: SW Bd. 5. Hg. von Volker Michels. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag 2001. S. 5-516.

- Hermann Hesse: *Erzählungen II.* (= SW Bd. 7) Hg. von Volker Michels. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag 2001.

- Hermann Hesse: *Märchen, Legenden, Übertragungen, Dramatisches, Idyllen.* (= SW Bd. 9) Hg. von Volker Michels. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag 2002.

- Hermann Hesse: *Die Gedichte.* (= SW Bd. 10) Hg. von Volker Michels. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag 2002.

- Hermann Hesse: *Autobiographische Schriften I.* (= SW Bd. 11) Hg. von Volker Michels. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag 2003.

- Hermann Hesse: *Autobiographische Schriften II.* (= SW Bd. 12) Hg. von Volker Michels. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag 2003.

- Hermann Hesse: *Betrachtungen und Berichte I.* (= SW Bd. 13) Hg. von Volker Michels. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag 2003.

- Hermann Hesse: *Betrachtungen und Berichte II.* (= SW Bd. 14) Hg. von Volker Michels. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag 2003.

- Hermann Hesse: *Die politischen Schriften.* (= SW Bd. 15) Hg. von Volker Michels. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag 2004.

- Hermann Hesse: *Die Welt im Buch I.* (= SW Bd. 16) Hg. von Volker Michels. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag 2002.

- Hermann Hesse: *Die Welt im Buch II.* (= SW Bd. 17) Hg. von Volker Michels. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag 2002.

- Hermann Hesse: *Die Welt im Buch III.* (= SW Bd. 18) Hg. von Volker Michels. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag 2002.

- Hermann Hesse: *Die Welt im Buch IV.* (= SW Bd. 19) Hg. von Volker Michels. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag 2003.

- Hermann Hesse: *Die Welt im Buch V.* (= SW Bd. 20) Hg. von Volker Michels. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag 2005.

- Hermann Hesse: *Politik des Gewissens. Die politischen Schriften. Erster Band: 1914-1932.* (= PdG) Hg. von Volker Michels. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag ²2015.

- Hermann Hesse: *Politik des Gewissens. Die politischen Schriften. Zweiter Band: 1933-1962.* (= PdG) Hg. von Volker Michels. Frankfurt a M.: Suhrkamp Verlag ²2015.

- Hermann Hesse: *Die Briefe. 1881-1904.* (= DB Bd. 1) Hg. von Volker Michels. Berlin: Suhrkamp Verlag 2012.

- Hermann Hesse: *Die Briefe. 1905-1915.* (= DB Bd. 2) Hg. von Volker Michels. Berlin: Suhrkamp Verlag 2013.

- Hermann Hesse: *Die Briefe. 1916-1923.* (= DB Bd. 3) Hg. von Volker Michels. Berlin: Suhrkamp Verlag 2015.

- Hermann Hesse: *Die Briefe. 1924-1932.* (= DB Bd. 4) Hg. von Volker Michels. Berlin: Suhrkamp Verlag 2016.

- Hermann Hesse: *Die Briefe. 1933-1939.* (= DB Bd. 5) Hg. von Volker Michels. Berlin: Suhrkamp Verlag 2016.

- Hermann Hesse: *Die Briefe. 1940-1946.* (= DB Bd. 6) Hg. von Volker Michels. Berlin: Suhrkamp Verlag 2020.

- Hermann Hesse: *Die Briefe. 1947-1950.* (= DB Bd. 7) Hg. von Volker Michels. Berlin: Suhrkamp Verlag 2021.

- Novalis: *Das Märchen von Hyacinth und Rosenblüthe.* In: *Novalis. Schriften. Erster Band: Das dichterische Werk.* Hg. von Paul Kluckhohn und Richard Samuel. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1977. S. 91-109.

- Novalis: *Heinrich von Ofterdingen*. In: *Novalis. Schriften. Erster Band: Das dichterische Werk.* Hg. von Paul Kluckhohn und Richard Samuel. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1977. S. 181-334.

- Novalis: *Vorarbeiten zu verschiedenen Fragmentsammlungen.* In: *Novalis. Schriften. Zweiter Band: Das philosophische Werk I.* Hg. von Richard Samuel. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1981. S. 507-651.

- Novalis: *Fragmente.* In: *Novalis. Schriften. Fünfter Band.* Hg. von Paul Kluckhohn und Richard Samuel. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1977. S. 279-361.

Sekundärliteratur

Monographien und Sammelbände

- Helga Abret: *Von Poesie und Politik. Hermann Hesse und Conrad Haußmann. Briefwechsel 1907-1922.* Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag 2011.

- Andrea Allerkamp und Sarah Schmidt (Hg.): *Handbuch Literatur & Philosophie.* Berlin/Boston: Walter de Gruyter GmbH 2021.

- Peter André Alt: *Die Ästhetik des Bösen.* München: Verlag C.H. Beck 2010.

- Aristoteles: *Nikomachische Ethik.* Übersetzt, eingeleitet und kommentiert von Dorothea Frede. Berlin: De Gruyter 2020.

- Aristoteles: *Poetik.* Übersetzt und hg. von Manfred Fuhrmann. Stuttgart: Philipp Reclam jun. 1994.

- Gottfried Arnold: *Unparteyische Kirchen- und Ketzer-Historie Vom Anfang des Neuen Testaments Bis auff das Jahr Christi 1688. Mit Königl. Polnischen / Churfl. Sächsischen und Churfürstl. Brandenburgischen Privilegiis.* Frankfurt am Mayn: Thomas Fritsch 1700.

- Gottfried Arnold: *Seel. Hn. Gottfried Arnolds Ehemals Professoris Historiarum zu Giessen letztens Pastoris zu Perleberg und desselben Crayses Inspectoris, wie auch königl. Preußischen Historiographi Gedoppelter Lebens-Lauff Wovon der eine von Ihm selbst projectiret und aufgesetzt worden. Auf vieler eyfriges Verlangen zum Druck befodert.* Leipzig, Gardelegen: Ernst Heinrich Campen 1716.

- Aurelius Augustinus: *Enarrationes in Psalmos 51-100 / 1. Enarrationes in Psalmos 51-60.* Hg. von Hildegund Müller. Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften 2004.

- Hugo Ball: *Die Folgen der Reformation.* München/Leipzig: Duncker & Humblot 1924.

- Hugo Ball: *Hermann Hesse. Sein Leben und sein Werk.* Berlin: S. Fischer Verlag 1927.

- Hugo Ball: *Die Flucht aus der Zeit.* Hg. und kommentiert von Eckhard Faul und Bernd Wacker. Göttingen: Wallstein Verlag 2018.

- Günter Baumann: *Hermann Hesses Erzählungen im Lichte der Psychologie C. G. Jungs.* Freiburg/Berlin: Verlag Rheinfelden 1989.

- Sigrid Bauschinger und Albert Reh (Hg.): *Hermann Hesse. Politische und wirkungsgeschichtliche Aspekte.* Bern: Francke Verlag 1986.

- J. Ulrich Binggeli (Hg.): *›Heimweh nach Freiheit‹. Resonanzen auf Hermann Hesse.* Tübingen: Klöpfer und Meyer 2012.

- Martin Buber: *Ekstatische Konfessionen.* Gütersloh: Gütersloher Verlagshaus 2012.

- Martin Buber: *Die chassidischen Bücher.* Berlin: Schocken Verlag 1927.

- Regina Bucher u.a. (Hg.): *„Höllenreise durch mich selbst.“ Hermann Hesse.* Siddhartha. Steppenwolf. Zürich: Verlag Neue Zürcher Zeitung 2002.

- Jacob Burckhardt: *Der Cicerone. Eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens.* Stuttgart: Alfred Kröner Verlag 1978.

- Jacob Burckhardt: *Die Kultur der Renaissance in Italien. Ein Versuch.* Frankfurt a. M.: S. Fischer Verlag. ²2012.

- Dietrich Busse: *Historische Semantik. Analyse eines Programms.* Stuttgart: Klett-Cotta 1987.

- Friedrich Bran und Martin Pfeifer (Hg.): *Hermann Hesses Glasperlenspiel*. (= 4. Internationales Hermann-Hesse-Kolloquium Calw) Bad Liebenzell: Verlag Bernhard Gengenbach 1987.

- Friedrich Bran und Martin Pfeifer (Hg.): *Hermann Hesse und die Religion. Die Einheit hinter den Gegensätzen.* (= 6. Internationales Hermann-Hesse-Kolloquium Calw) Bad Liebenzell/Calw: Verlag Bernhard Gengenbach 1990.

- Dieter Burdorf, Christoph Fasbender und Burkhard Moenninghoff (Hg.): *Metzler Lexikon Literatur*. Stuttgart, Weimar: Verlag J.B. Metzler ³2007.

- Anni Carlsson und Volker Michels (Hg.): *Hermann Hesse – Thomas Mann. Briefwechsel.* Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag/S. Fischer Verlag ³1999.

- Ingo Cornils und Osman Durrani (Hg.): *Hermann Hesse today. Hermann Hesse heute.* Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik, Bd. 58. Amsterdam: Editions Rodopi 2005.

- Paul Dauner: *Das Gewissen.* Stuttgart 2008. – Volltext unter https://dx.doi.org/10.18419/opus-5254 – zuletzt aufgerufen am 19.08.2025.

- Todd F. Davis und Kenneth Wommack.(Hg.): *Mapping the Ethical Turn. A Reader in Ethics, Culture, and Literary Theory.* Charlottesville, London: University Press of Virginia 2001.

- Gunnar Decker: *Hermann Hesse. Der Wanderer und sein Schatten*. München: Carl Hanser Verlag 2012.

- Hermann Deuser und Markus Kleinert (Hg.): *Søren Kierkegaard: Entweder – Oder.* Berlin, Boston: Walter de Gruyter GmbH 2017.

- Alfred Döblin: *Ausgewählte Werke in Einzelbänden. Aufsätze zur Literatur.* In Verbindung mit den Söhnen des Dichters hg. von Walter Muschg. Freiburg im Breisgau: Walter Verlag 1963.

- Alfred Döblin: *Briefe*. In Verbindung mit den Söhnen des Dichters hg. von Walter Muschg. Olten und Freiburg im Breisgau: Walter-Verlag 1970.

- Marcus Düwell, Christoph Hübenthal und Micha H. Werner (Hg.): *Handbuch Ethik.* Stuttgart, Weimar: Verlag J.B. Metzler ²2006.

- Jürgen Ebach, Hans-Martin Gutmann u.a. (Hg.): *„Wie? Auch wir vergeben unsern Schuldigern?“ Mit Schuld leben* (= *Jabboq* 5). Gütersloh: Gütersloher Verlagshaus 2005.

- Jürgen Ebach, Hans-Martin Gutmann u.a. (Hg.): *„Schau an der schönen Gärten Zier …“ Über irdische und himmlische Paradiese. Zu Kult und Kulturgeschichte des Gartens* (= *Jabboq* 7). Gütersloh: Gütersloher Verlagshaus 2007.

- Helga Esselborn-Krumbiegel: *Hermann Hesse. Demian. Die Geschichte von Emil Sinclairs Jugend. Erläuterungen und Dokumente*. Stuttgart: Philipp Reclam jun. 1991.

- Helga Esselborn-Krumbiegel: *Hermann Hesse. Demian/Unterm Rad*. München: Oldenbourg Schulbuchverlag ²1998.

- Helga Esselborn-Krumbiegel: *Hermann Hesse. Der Steppenwolf.* München: Oldenbourg Schulbuchverlag ³1998.

- Thomas Feitknecht (Hg.): *Hermann Hesse.* „Die dunkle und wilde Seite der Seele“. *Briefwechsel mit seinem Psychoanalytiker Josef Bernhard Lang 1916-1944.* Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag 2006.

- Michel Foucault: *Hermeneutik des Subjekts. Vorlesung am Collège de France (1981/82)*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag 2004.

- Michel Foucault: *Schriften zur Medientheorie.* Hg. von Bernhard J. Dotzler. Berlin: Suhrkamp Verlag 2013.

- Sigmund Freud: *Über Psychoanalyse. Fünf Vorlesungen gehalten zur 20jährigen Gründungsfeier der Clark University in Worcester Mass.*. Leipzig und Wien: Franz Deuticke ²1912.

- Sigmund Freud: *Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse.* Frankfurt a. M.: Fischer Verlag 1991.

- Christoph Gellner: *Weisheit, Kunst und Lebenskunst. Fernöstliche Religion und Philosophie bei Hermann Hesse und Bertolt Brecht.* Mainz: Matthias-Grünewald-Verlag 1997.

- Gérard Genette: *Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches.* Frankfurt a. M./New York: Campus Verlag 1992.

- Jutta Georg und Claus Zittel (Hg.): *Nietzsches Philosophie des Unbewussten* (= *Nietzsche heute*, Bd. 3). Berlin/Boston: Walter de Gruyter 2012.

- Horst-Jürgen Gerigk und Rudolf Neuhäuser: *Dostojewskij im Kreuzverhör. Ein Klassiker der Weltliteratur oder Ideologe des neuen Rußland?* Heidelberg: Mattes Verlag 2008.

- Claudia Gunz und Thomas F. Schneider (Hg.): *Dichtung und Wahrheit. Literarische Kriegsverarbeitung vom 17. bis zum 20. Jahrhundert*. Osnabrück: Osnabrücker Universitätsverlag 2015.

- Ortrud Gutjahr: *Einführung in den Bildungsroman.* Wissenschaftliche Buchgesellschaft: Darmstadt 2007.

- Detlef Haberland und Géza Horváth (Hg.): *Hermann Hesse und die Moderne. Diskurse zwischen Ästhetik, Ethik und Politik.* Wien: Praesens Verlag 2013.

- Hille Haker: *Moralische Identität. Literarische Lebensgeschichten als Medium ethischer Reflexion. Mit einer Interpretation der Jahrestage von Uwe Johnson.* Tübingen, Basel: Francke Verlag 1999.

- Alois Halbmayr und Gregor Maria Hoff (Hg.): *Negative Theologie heute? Zum aktuellen Stellenwert einer umstrittenen Tradition.* Freiburg: Verlag Herder 2008.

- Georg Wilhelm Friedrich Hegel: *Phänomenologie des Geistes*. In: Werke Bd. 3, hg. von Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag 1986.

- Wolfhart Henckmann: *Max Scheler*. München: C. H. Beck 1998.

- Henriette Herwig und Florian Trabert (Hg.): *Der Grenzgänger Hermann Hesse. Neue Perspektiven der Forschung*. Freiburg i. Br./Berlin/Wien: Rombach Verlag 2013.

- Johannes Hesse: *Die Bibel als Kriegsbuch*. Stuttgart: Verlag der Evangelischen Gesellschaft 1916.

- Marco Hofheinz, Frank Mathwig u.a. (Hg.): *Ethik und Erzählung. Theologische und philosophische Beiträge zur narrativen Ethik.* Zürich: Theologischer Verlag 2009.

- Adrian Hsia: *Hermann Hesse und China. Darstellung, Materialien und Interpretationen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag ²2002.

- Walter Jahnke: *Hermann Hesse. Demian. Ein er-lesener Roman.* Paderborn, München, Wien, Zürich: Schöningh 1984.

- Oliver Jahraus und Stefan Neuhaus (Hg.): *Kafkas „Urteil" und die Literaturtheorie. Zehn Modellanalysen.* Stuttgart: Philipp Reclam jun. 2002.

- Walter Jens und Hans Küng: *Anwälte der Humanität. Thomas Mann, Hermann Hesse, Heinrich Böll.* München: Kindler Verlag GmbH 1989.

- Hans Joas: *Die Entstehung der Werte.* Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag 1997.

- Hans Jonas: *Der Begriff der Gnosis.* Inaugural-Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde. Marburg 1930.

- Carl Gustav Jung: *Briefe in drei Bänden. Erster Band 1906-1945.* Hg. von Aniela Jaffé in Zusammenarbeit mit Gerhard Adler. Olten: Walter Verlag 1972.

- Dirk Jürgens: *Die Krise der bürgerlichen Subjektivität im Roman der dreißiger und vierziger Jahre. Dargestellt am Beispiel von Hermann Hesses* Glasperlenspiel. Frankfurt a. M.: Peter Lang/Europäischer Verlag der Wissenschaften 2004.

- Immanuel Kant: *Die Religion innerhalb der Grenzen der bloßen Vernunft. Die Metaphysik der Sitten.* (= AA Bd. VI) Hg. von der Königlich Preußischen Akademie der Wissenschaften. Berlin: Georg Reimer 1914.

- Reso Karalaschwili: *Hermann Hesse. Charakter und Weltbild.*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag 1993.

- Søren Kierkegaard: *Entweder – Oder.* (= *Gesammelte Werke*, Abt. 1-3). Zweiter Teil. Hg. und übers. von Emanuel Hirsch. Gütersloh: Gütersloher Verlags-Haus ²1987.

- Søren Kierkegaard: *Furcht und Zittern. Dialektische Lyrik von Johannes de Silentio*. Übers. und hg. von Liselotte Richter. Frankfurt a. M.: Syndikat 1984.

- Søren Kierkegaard: *Furcht und Zittern* (= *Gesammelte Werke*, Abt. 4). Hg. und übers. von Emanuel Hirsch. Gütersloh: Gütersloher Verlags-Haus ³1993.

- Søren Kierkegaard: *Eine erste und letzte Erklärung*. (= *Gesammelte Werke*, Abt. 16) *Abschließende unwissenschaftliche Nachschrift zu den Philosophischen Brocken. Zweiter Teil*. Hg. und übers. von Emanuel Hirsch. Gütersloh: Gütersloher Verlagshaus [3]1994.

- Søren Kierkegaard: *Die Schriften über sich selbst* (= *Gesammelte Werke*, Abt. 33). Hg. und übers. von Emanuel Hirsch. Gütersloh: Gütersloher Verlags-Haus 1985.

- Søren Kierkegaard: *Journale und Aufzeichnungen. Journale NB 6 – NB 10.* (= *Deutsche Søren Kierkegaard Edition*, Bd. 5) Hg. von Markus Kleinert und Gerhard Schreiber. Berlin/Boston: Walter de Gruyter GmbH 2015.

- Heinz D. Kittsteiner: *Die Entstehung des modernen Gewissens.* Frankfurt a. M./Leipzig: Insel-Verlag 1991.

- Jan Knappert: *Lexikon der indischen Mythologie.* Berlin: Seehamer Verlag 1997.

- Eva Knöferl *„Dies Glasperlenspiel mit schwarzen Perlen“. Musik und Moralität bei Hermann Hesse und Thomas Mann.* Würzburg: Ergon-Verlag 2012.

- Susanne und Christian Krepold (Hg.): *Schön und gut? Studien zu Ethik und Ästhetik in der Literatur.* Würzburg: Verlag Königshausen & Neumann 2008.

- Beate Petra Kory: *Hermann Hesses Beziehung zur Tiefenpsychologie. Traumliterarische Projekte.* Hamburg: Verlag Dr. Kovač 2003.

- Reinhart Koselleck: *Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten.* Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag 1979.

- Heribert Kuhn: *Hermann Hesse. Siddhartha.* Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1998.

- Karl-Josef Kuschel: *Leben ist Brückenschlagen. Vordenker des interreligiösen Dialogs.* Ostfildern: Patmos-Verlag 2011.

- Karl-Josef-Kuschel: *Im Fluss der Dinge. Hermann Hesse und Bertolt Brecht im Dialog mit Buddha, Laotse und Zen.* Ostfildern: Patmos-Verlag 2018.

- Dirk van Laake und Dirk Rose (Hg.): *Schreibtischtäter. Begriff – Geschichte – Typologie.* Göttingen: Wallstein Verlag 2018.

- Dieter Lamping (Hg.): *Handbuch der literarischen Gattungen*. Stuttgart: Alfred Körner Verlag 2009.

- Lao Tse: *Taoteking. Das Buch des Alten vom Sinn und Leben.* Hg. und übers. von Richard Wilhelm. Düsseldorf, Köln: Eugen Diederichs Verlag [11]1957.

- Jürgen Lehmann: *Russische Literatur in Deutschland. Ihre Rezeption durch deutschsprachige Schriftsteller und Kritiker vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart.* Stuttgart: Metzler 2015.

- Michael Limberg (Hg.): *Hermann Hesse und die Psychoanalyse – „Kunst als Therapie“* (= 9. Internationales Hermann-Hesse-Kolloquium in Calw 1997). Bad Liebenzell/Calw: Verlag Bernhard Gengenbach 1997.

- Michael Limberg (Hg.): *Hermann Hesses* Siddhartha. (= 11. Internationales Hermann-Hesse-Kolloquium in Calw 2002). Stuttgart: Staatsanzeiger-Verlag 2002.

- Michael Limberg (Hg.): *„Dem Chaos die Stirn bieten“. Hermann Hesses* Der Steppenwolf. (= 12. Internationales Hermann-Hesse-Kolloquium 2004). Stuttgart: Staatsanzeiger-Verlag 2005.

- Michael Limberg (Hg.): *„Der poetischen Wahrheit nachgehe(n)“. Der biographische Aspekt in Hermann Hesses Werk.* [Ohne Ort]: Wehrhahn Verlag 2013.

- Michael Limberg (Hg.): *Hermann-Hesse-Jahrbuch*, Bd. 11. Würzburg: Königshausen & Neumann GmbH 2019.

- Michael Limberg (Hg.): *Hermann-Hesse-Jahrbuch*, Bd. 15. Würzburg: Königshausen & Neumann GmbH 2023.

- Christine Lubkoll und Oda Wischmeyer (Hg.): *„Ethical Turn“? Geisteswissenschaften in neuer Verantwortung.* München: Wilhelm Fink Verlag 2009.

- Jocelyn Maclure u. Charles Taylor: *Laizität und Gewissensfreiheit.* Berlin: Suhrkamp Verlag 2011.

- Antonio Manetti: *Vita di Filippo Brunelleschi*. [ital. Original ca. 1480] Roma: Salerno 1992.

- Matias Martinez und Michael Scheffel: *Einführung in die Erzähltheorie.* München: Verlag C.H. Beck [7]2007.

- Aram Mattioli: *Jacob Burckhardt und die Grenzen der Humanität*. Essay, hg. von Andrea Welker. Wien – Linz – Weitra – München: Bibliothek der Provinz 2001.

- Mathias Mayer: *Der Erste Weltkrieg und die literarische Ethik. Historische und systematische Perspektiven.* München: Wilhelm Fink Verlag 2010.

- Nadine Mehadni: *Hermann Hesse auf der Couch: Freuds und Jungs Psychoanalyse und ihr Einfluss auf die Romane ›Demian‹, ›Siddhartha‹ und ›Der Steppenwolf‹.* Marburg: Tectum-Verlag 2008.

- Volker Michels (Hg.): *Materialien zu Hermann Hesses „Steppenwolf“*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag 1972.

- Volker Michels (Hg.): *Materialien zu Hermann Hesse „Das Glasperlenspiel“. Erster Band*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag 1973.

- Volker Michels (Hg.): *Materialien zu Hermann Hesse „Das Glasperlenspiel“. Zweiter Band*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag 1974.

- Volker Michels (Hg.): *Materialien zu Hermann Hesse „Demian“. Erster Band. Entstehungsgeschichte in Selbstzeugnissen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1993.

- Volker Michels (Hg.): *Materialien zu Hermann Hesse „Demian“. Zweiter Band. Wirkungsgeschichte.* Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1997.

- Volker Michels (Hg.): *Hermann Hesse: Dank an Goethe. Betrachtungen, Rezensionen, Briefe.* Frankfurt a. M., Leipzig: Insel-Verlag 1999.

- Volker Michels (Hg.): *Hermann Hesse. Sein Leben in Bildern und Texten.* Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag 2000.

- Volker Michels: *Indien und China im Werk von Hermann Hesse. Von der Einheit der Gegensätze.* Frankfurt am Main: Edition Faust 2015.

- Volker Michels (Hg.): *Narziss und Goldmund. Eine Dokumentation zur Entstehungs- und Wirkungsgeschichte.* Berlin: Suhrkamp Verlag 2015.

- Volker Michels (Hg.): *Materialien zu Hermann Hesses ›Siddhartha‹. Erster Band.* Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag [9]2016.

- Dietmar Mieth: *Dichtung, Glaube und Moral. Studien zur Begründung einer narrativen Ethik. Mit einer Interpretation zum Tristanroman Gottfrieds von Straßburg.* Mainz: Matthias-Grünewald-Verlag 1976.

- Joseph Mileck: *Hermann Hesse. Dichter, Sucher, Bekenner.* München: Bertelsmann Verlag 1987 [engl. Original 1986].

- Joseph Mileck: *Hermann Hesse. Between the perils of politics and the allure to the Orient.* New York: Lang 2003.

- Julia Moritz: *Die musikalische Dimension der Sprachkunst. Hermann Hesse, neu gelesen*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2007.

- Michael Neumann: *Unterwegs zu den Inseln des Scheins. Kunstbegriff und literarische Form in der Romantik von Novalis bis Nietzsche.* Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann 1991.

- Friedrich Nietzsche: *Die Geburt der Tragödie. Unzeitgemäße Betrachtungen I-IV. Nachgelassene Schriften 1870-1873.* (= KSA Bd. 1) Hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. Berlin/New York: Walter de Gruyter [3]1993.

- Friedrich Nietzsche: *Menschliches, Allzumenschliches I und II.* (= KSA Bd. 2) Hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. Berlin/New York: Walter de Gruyter [3]1993.

- Friedrich Nietzsche: *Jenseits von Gut und Böse. Zur Genealogie der Moral.* (= KSA Bd. 5) Hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. Berlin/New York: Walter de Gruyter [3]1993.

- Günter Niggl (Hg.): *Die Autobiographie. Zu Form und Geschichte einer literarischen Gattung*. (= *Wege der Forschung* 565) Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1989.

- Ansgar Nünning (Hg.): *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie.* Stuttgart: Metzler Verlag [5]2013.

- Martha C. Nussbaum: *The fragility of goodness. Luck and ethics in Greek tragedy and philosophy.* Cambridge u.a.: Cambridge University Press 1986.

- Martha C. Nussbaum: *Love's Knowledge. Essays on Philosophy and Literature.* New York, Oxford: Oxford University Press 1990.

- Martha C. Nussbaum: *Upheavals of Thought. The Intelligence of Emotions*. Cambridge: Cambridge University Press 2001.

- Martha C. Nussbaum: *Liberty of Conscience. In Defense of America's Tradition of Religious Equality.* New York: Basic Books 2008.

- Erwin Panofsky: *Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft*. Berlin: Spiess 1980.

- Martin Pfeifer (Hg.): *Hermann Hesse und die Politik. In Beziehung zur Zukunft bleiben.* Bad Liebenzell: Verlag Bernhard Gengenbach 1992.

- Platon: *Euthyphron.* Übersetzt und kommentiert von Maximilian Forschner. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2013.

- Mauro Ponzi (Hg.): *Hermann-Hesse-Jahrbuch*, Bd. 2. Tübingen: Max Niemeyer Verlag 2005.

- Mauro Ponzi (Hg.): *Hermann-Hesse-Jahrbuch*, Bd. 4. Tübingen: Max Niemeyer Verlag 2009.

- Mauro Ponzi (Hg.): *Hermann-Hesse-Jahrbuch*, Bd. 5. Würzburg: Königshausen & Neumann GmbH 2012.

- Mauro Ponzi (Hg.): *Hermann-Hesse-Jahrbuch*, Bd. 6. Würzburg: Königshausen & Neumann GmbH 2014.

- Mauro Ponzi (Hg.): *Hermann-Hesse-Jahrbuch*, Bd. 7. Würzburg: Königshausen & Neumann GmbH 2015.

- Mauro Ponzi (Hg.): *Hermann-Hesse-Jahrbuch*, Bd. 8. Würzburg: Königshausen & Neumann GmbH 2016.

- Mauro Ponzi und Michael Limberg (Hg.): *Hermann-Hesse-Jahrbuch*, Bd. 9. Würzburg: Königshausen & Neumann GmbH 2017.

- Mauro Ponzi und Michael Limberg (Hg.): *Hermann-Hesse-Jahrbuch*, Bd. 10. Würzburg: Königshausen & Neumann GmbH 2018.

- Ulrich Prill: *Dante*. Stuttgart, Weimar: Verlag J.B. Metzler 1999.

- Richard Purkarthofer: *Kierkegaard.* Leipzig: Reclam Verlag 2005.

- Arnim Regenbogen und Uwe Meyer (Hg.): *Wörterbuch der philosophischen Begriffe*. Hamburg: Felix Meiner Verlag 2013.

- Paul Ricoeur: *Zeit und Erzählung. Band III. Die erzählte Zeit.* München: Wilhelm Fink Verlag 1991.

- Paul Ricoeur: *Das Selbst als ein Anderer.* München: Wilhelm Fink Verlag 1996.

- Mark Rowlands: *Der Philosoph und der Wolf. Was ein wildes Tier uns lehrt.* Berlin: Rogner & Bernhard ²2009.

- Max Scheler: *Über Ressentiment und moralisches Werturteil*. Leipzig: Verlag Wilhelm Engelmann 1912.

- Max Scheler: *Der Formalismus in der Ethik und die materiale Wertethik. Neuer Versuch der Grundlegung eines ethischen Personalismus.* Sonderdruck aus: *Jahrbuch für Philosophie und phänomenologische Forschung.* Bd. I und II, hg. von Edmund Husserl. Freiburg i. Br., Halle a. d. Saale: Verlag von Max Niemeyer 1916.

- Marco Schickling: *Hermann Hesse als Literaturkritiker.* Heidelberg: Universitätsverlag Winter GmbH 2005.

- Bernhard Schleißheimer: *Ethik heute. Eine Antwort auf die Frage nach dem guten Leben.* Würzburg: Königshausen & Neumann GmbH 2003.

- Christian Immo Schneider: *Hermann Hesse.* München: Verlag C. H. Beck 1991.

- Ralf Schröder (Hg.): *Fjodor M. Dostojewski: Briefe. Zweiter Band.* Übers. von Waltraud und Wolfram Schroeder. Leipzig: Insel-Verlag 1984.

- Winfried Schröder: *Moralischer Nihilismus. Radikale Moralkritik von den Sophisten bis Nietzsche.* Stuttgart: Philipp Reclam jun. 2005.

- Wolfgang Schultz: *Dokumente der Gnosis*. Jena: Eugen Diederichs Verlag 1910.

- Egon Schwarz (Hg.): *Hermann Hesses* Steppenwolf. Königstein: Athenäum Verlag 1980.

- Sikander Singh: *Hermann Hesse.* Stuttgart: Philipp Reclam jun. 2006.

- Andreas Solbach (Hg.): *Hermann Hesse und die literarische Moderne. Kulturwissenschaftliche Facetten einer literarischen Konstante im 20. Jahrhundert*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag 2004.

- Andreas Solbach: *Hermann Hesse. Die poetologische Dimension seines Erzählens.* Heidelberg: Universitätsverlag Winter 2012.

- Andreas Solbach: *Hermann Hesse. Ein Schriftsteller auf der Suche nach sich selbst.* Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2022.

- Mathew V. Spano: *Hermann Hesse's use of German romanticism and Indian spirituality in the revolution of his mid-life crisis: a Jungian approach to ›Demian‹, ›Siddhartha‹, and ›Steppenwolf‹.* New Brunswick, N. J.: Rutgers, The State University of New Jersey 2003.

- Franz K. Stanzel: *Welt als Text. Grundbegriffe der Interpretation.* Würzburg: Königshausen & Neumann 2011.

- Eugene L. Stelzig: *Hermann Hesse's fictions of the self.* Princeton: Princeton University Press 1988.

- Hendrik Gerhardus Stoker: *Das Gewissen. Erscheinungsformen und Theorien*. Bonn: Verlag Friedrich Cohen 1925.

- László V. Szabó: *Der Einfluss Friedrich Nietzsches auf Hermann Hesse. Formen des Nihilismus und seiner Überwindung bei Nietzsche und Hesse.* Veszprém: Universitätsverlag/Wien: Praesens Verlag 2007.

- Charles Taylor: *Quellen des Selbst. Die Entstehung der neuzeitlichen Identität.* Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag 1994.

- Charles Taylor: *Das Unbehagen an der Moderne*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag 1995.

- Charles Taylor: *Ein säkulares Zeitalter*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag 2009.

- László Tengelyi: *Der Zwitterbegriff Lebensgeschichte.* München: Wilhelm Fink Verlag 1998.

- Johannes Wallmann: *Der Pietismus.* Göttingen: Vandenhoek & Ruprecht 2005.

- Emil Walter-Busch: *Burckhardt und Nietzsche im Revolutionszeitalter.* München: Wilhelm Fink Verlag 2012.

- Ludwig Wittgenstein: *Tractatus logico-philosophicus*. In: Werkausgabe Bd. 1. Hg. von Joachim Schulte. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag 1984.

- Ludwig Wittgenstein: *Vermischte Bemerkungen*. In: Werkausgabe Bd. 8. Hg. von Joachim Schulte. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag ^{6}1989, S. 445-573.

- Ludwig Wittgenstein: *Philosophische Untersuchungen*. Kritisch-genetische Edition. Hg. von Joachim Schulte. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag 2001.

- Dan Zahavi (Hg.): *The Oxford Handbook of Contemporary Phenomenology*. Oxford: Oxford University Press 2012.

- Heinrich Zimmer: *Maya. Der indische Mythos.* Stuttgart, Berlin: Deutsche Verlags-Anstalt 1936.

- Theodore Ziolkowski: *The novels of Hermann Hesse. A study in theme and structure.* Princeton: Princeton University Press ^{4}1974.

Artikel, Reden und Aufsätze

- Helga Abret: *Von Poesie und Politik. Zum Briefwechsel zwischen Hermann Hesse (1877-1962) und Conrad Haußmann (1857-1922)*. In dies.: *Von Poesie und Politik. Hermann Hesse und Conrad Haußmann. Briefwechsel 1907-1922.* Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag 2011. S. 10-55.

- Helga Abret: *Literatur und Politik. Der Dialog Hermann Hesse – Conrad Haußmann in der Endphase des Kaiserreichs*. In: *Hermann-Hesse-Jahrbuch*, Bd. 5. Hg. von Mauro Ponzi. Würzburg: Verlag Königshausen & Neumann GmbH 2012. S. 75-93.

- Heinz Antor: *Ethical criticism.* In: *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie.* Hg. von Ansgar Nünning. Stuttgart: Metzler Verlag [5]2013. S. 193-195.

- Flavia Arzeni: *Hesse, Tagore und die Kunst des Lebens*. In: *Hermann-Hesse-Jahrbuch*, Bd. 4. Hg. von Mauro Ponzi. Tübingen: Max Niemeyer Verlag 2009. S. 59-75.

- Jan Assmann: *Hermann Hesses Morgenlandfahrt:* Das Glasperlenspiel. In: *Hermann-Hesse-Jahrbuch*, Bd. 15. Hg. von Michael Limberg. Würzburg: Königshausen & Neumann GmbH 2023. S. 137-152.

- Günter Baumann: *„Es geht bis aufs Blut und tut weh. Aber es fördert …“ – Hermann Hesse und die Psychologie C. G. Jungs.* In: *Hermann Hesse und die Psychoanalyse – „Kunst als Therapie“* (= 9. Internationales Hermann-Hesse-Kolloquium in Calw 1997). Hg. von Michael Limberg. Bad Liebenzell/Calw: Verlag Bernhard Gengenbach 1997. S. 42-60.

- Peter André Bloch: *Zarathustras Wiederkehr. Hermann Hesses Beziehung zu Friedrich Nietzsche*. In: *Hermann-Hesse-Jahrbuch*, Bd. 8. Hg. von Mauro Ponzi. Würzburg: Königshausen & Neumann GmbH 2016. S. 59-87.

- Mario Bosincu: *Wandering towards the Wilderness of the Unconscious: Hermann Hesse's depth-anarchism in* Die Nürnberger Reise. In: *Hermann-Hesse-Jahrbuch*, Bd. 11. Hg. von Michael Limberg. Würzburg: Königshausen & Neumann 2019. S. 119-141.

- Florian Brückner: *Dichtung und Wahrheit: Authentifizierungsstrategien, Verschleierung von Fiktionalität und politisierender Wahrheitsanspruch im Kriegsroman der Weimarer Republik*. In: *Dichtung und Wahrheit. Literarische Kriegsverarbeitung vom 17. bis zum 20. Jahrhundert*. Hg. von Claudia Gunz und Thomas F. Schneider. Osnabrück: Osnabrücker Universitätsverlag 2015. S. 53-66.

- Robert C. Conard: *Socio-Political Aspects of Hesse's* Demian. In: *Hermann Hesse. Politische und wirkungsgeschichtliche Aspekte.* Hg. von Sigrid Bauschinger und Albert Reh. Bern: Francke Verlag 1986. S. 155-165.

- Osman Durrani: *Hermann Hesses Träume und andere Fiktionen.* In: *„Der poetischen Wahrheit nachgehe(n)“. Der biographische Aspekt in Hermann Hesses Werk.* Hg. von Michael Limberg. [Ohne Ort]: Wehrhahn Verlag 2013. S. 73-86.

- Osman Durrani: *Hermann Hesse und sein Psychiater*. In: *Der Grenzgänger Hermann Hesse. Neue Perspektiven der Forschung*. Hg. von Henriette Herwig und Florian Trabert. Freiburg i. Br./Berlin/Wien: Rombach Verlag 2013. S. 427-437.

- Knut Ebeling: *„›Unterirdische‹ an der Arbeit“: Nietzsche, Burckhardt, Freud als Archäologen des kulturellen Unbewussten.* In: *Nietzsches Philosophie des Unbewussten* (= *Nietzsche heute*, Bd. 3). Hg. von Jutta Georg und Claus Zittel. Berlin/Boston: Walter de Gruyter 2012.

- Helga Esselborn-Krumbiegel: *Gebrochene Identität. Das Spiegelbild bei Hermann Hesse.* In: *Hermann Hesse und die Psychoanalyse – „Kunst als Therapie“* (= 9. Internationales Hermann-Hesse-Kolloquium in Calw 1997). Hg. von Michael Limberg. Bad Liebenzell/Calw 1997. S. 130-148.

- Michel Foucault: *Der maskierte Philosoph.* In ders.: *Schriften zur Medientheorie.* Hg. von Bernhard J. Dotzler. Berlin: Suhrkamp Verlag 2013. S. 297-305.

- Ralph Freedman: *Demian: Hermann Hesses Weg als Pionier der inneren Welt.* In: *Hermann Hesse und die Moderne. Diskurse zwischen Ästhetik, Ethik und Politik.* Hg. von Detlef Haberland und Géza Horváth. Wien: Praesens Verlag 2013. S. 9-18.

- Christoph Gellner: *Ein imaginäres Gespräch über Weisheit, Literatur und Politik. Hermann Hesse und Bertolt Brecht.* In: *Hermann Hesse und die Politik. In Beziehung zur Zukunft bleiben.* Hg. von Martin Pfeifer. Bad Liebenzell: Verlag Bernhard Gengenbach 1992. S. 175-191.

- Elisabeth Gräb-Schmidt: *Das Gleichgewicht zwischen dem Ästhetischen und dem Ethischen in der Herausarbeitung der Persönlichkeit (I): Das Versteckspiel des Lebens und der Ernst der Authentizität.* In: *Søren Kierkegaard: Entweder – Oder.* Hg. von Hermann Deuser und Markus Kleinert. Berlin, Boston: Walter de Gruyter GmbH 2017. S. 193-211.

- Hille Haker: *Identität erzählen – Zum Verhältnis von Ethik und Narrativität.* In: *Ethik und Erzählung. Theologische und philosophische Beiträge zur narrativen Ethik.* Hg. von Marco Hofheinz, Frank Mathwig u.a. Zürich: Theologischer Verlag 2009. S. 329-343.

- Sabine Haupt: *Harrys Bilderkabinett. Hermann Hesse im Kontext der sogenannten Kino-Debatte.* In: *Der Grenzgänger Hermann Hesse. Neue Perspektiven der Forschung*. Hg. von Henriette Herwig und Florian Trabert. Freiburg i. Br./Berlin/Wien: Rombach Verlag 2013. S. 123-137.

- Conrad Haußmann: *Das persönliche Regiment vor dem Tribunal. Rede gehalten von Conrad Haußmann im Reichstag am 11. November 1908.* München: Albert Langen Verlag für Litteratur und Kunst 1909.

- Volker Hoffmann: *Tendenzen in der deutschen autobiographischen Literatur 1890-1923* [1980]. In: *Die Autobiographie. Zu Form und Geschichte einer literarischen Gattung*. (= *Wege der Forschung* 565). Hg. von Günter Niggl. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1989. S. 482-519.

- Soon-Kil Hong: *Ist Hesse Nietzscheaner? Hesse als Anhänger und Überwinder von Nietzsche*. In: *Hermann-Hesse-Jahrbuch*, Bd. 4. Hg. von Mauro Ponzi. Tübingen: Max Niemeyer Verlag 2009. S. 25-39.

- Peter Huber: *„Goldmunds Weg zu den Müttern“. Hermann Hesses Erzählung* Narziß und Goldmund *vor dem Hintergrund der Mutterrezeption im frühen 20. Jahrhundert.* In: *Hermann-Hesse-Jahrbuch* (Bd. 9), hg. von Mauro Ponzi und Michael Limberg. Würzburg: Königshausen & Neumann 2017. S. 85-120.

- Martin Kämpchen: *Der Hinduismus als Denkweise. Hermann Hesses Beziehung zu Indien.* In: *Hermann-Hesse-Jahrbuch*, Bd. 7. Hg. von Mauro Ponzi. Würzburg: Königshausen & Neumann 2015. S. 29-39.

- Reso Karalaschwili: *Josef Knechts Tod.* In: *Materialien zu Hermann Hesse „Das Glasperlenspiel“. Zweiter Band.* Hg. von Volker Michels. Frankfurt a. M. 1974. S. 220-234.

- Reso Karalaschwili: *Der Romananfang. Magie der Verkleidung*. In ders.: *Hermann Hesse. Charakter und Weltbild*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag 1993. S. 105-133.

- Reso Karalaschwili: Menschwerdung und Erzählweise. *Zum Aufbau der „Morgenlandfahrt“*. In ders.: *Hermann Hesse. Charakter und Weltbild.* Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag 1993. S. 331-346.

- Reso Karalaschwili: *Hermann Hesse und Søren Kierkegaard.* In ders: *Hermann Hesse. Charakter und Weltbild.*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag 1993. S. 356-371.

- Reso Karalaschwili: *Das Goethe-Bild in Hermann Hesses Schaffen.* In: *Hermann Hesse: Dank an Goethe. Betrachtungen, Rezensionen, Briefe.* Hg. von Volker Michels. Frankfurt a. M., Leipzig: Insel-Verlag 1999. S. 183-204.

- Søren Kierkegaard: *Über meine Wirksamkeit als Schriftsteller.* In ders.: *Die Schriften über sich selbst* (= *Gesammelte Werke*, Abt. 33). Hg. und übers. von Emanuel Hirsch. Gütersloh: Gütersloher Verlags-Haus 1985. S. 1-17.

- Gerhard Kirchhoff: *Josef Knechts Leben aus dem Geist der Musik. Eine Annäherung an „Das Glasperlenspiel“*. In: *Hermann Hesses Glasperlenspiel*. Hg. von Friedrich Bran und Martin Pfeifer (= 4. Internationales Hermann-Hesse-Kolloquium Calw). Bad Liebenzell: Verlag Bernhard Gengenbach 1987. S. 68-90.

- Michael Kleeberg: *Sprachkunst zwischen Proust und Jung. Hermann Hesses* Kinderseele. In: *›Der poetischen Wahrheit nachgehe(n)‹. Der biographische Aspekt in Hermann Hesses Werk.* Hg. von Michael Limberg. [Ohne Ort]: Wehrhahn Verlag 2013. S. 91-100.

- Sonja Klein: Trost der Nacht – *Hesses Lyrik der 1920er Jahre*. In: *Hermann-Hesse-Jahrbuch*, Bd. 9. Hg. von Mauro Ponzi und Michael Limberg. Würzburg: Königshausen & Neumann 2017. S. 37-44.

- Petr Kučera und Marta Panušová: *Hermann Hesse: Siddhartha – zur ästhetischen Rezeption der Erzählung.* In: *Hermann Hesses* Siddhartha. (= 11. Internationales Hermann-Hesse-Kolloquium). Hg. von Michael Limberg. Stuttgart: Staatsanzeiger-Verlag 2002. S. 158-164.

- Heribert Kuhn: *„Das Buch wird wenig verstanden werden“*. In: *Hermann Hesses* Siddhartha. (= Beiträge zum 11. Internationalen Hermann-Hesse-Kolloquium in Calw 2002). Hg. von Michael Limberg. Stuttgart: Staatsanzeiger-Verlag 2002. S. 65-73.

- Jens Kulenkampff: *Gegen den Strom. Die Geisteswissenschaften und der sogenannte ›Ethical Turn‹*. In : *„Ethical Turn“? Geisteswissenschaften in neuer Verantwortung.* Hg. von Christine Lubkoll und Oda Wischmeyer. München: Wilhelm Fink Verlag 2009. S. 35-55.

- Hans Küng: *Hermann Hesse als ökumenische Herausforderung*. In: *Hermann Hesse und die Religion. Die Einheit hinter den Gegensätzen.* Hg. von Friedrich Bran u. Martin Pfeifer. Bad Liebenzell/Calw 1990. S. 57-86.

- Karl-Josef Kuschel: *Hermann Hesse und die Suche nach einem Menschheitsethos.* In: *Hermann Hesses* Siddhartha. (= Beiträge zum 11. Internationalen Hermann-Hesse-Kolloquium in Calw 2002). Hg. von Michael Limberg. Stuttgart: Staatsanzeiger-Verlag 2002. S. 116-133.

- Gustav Landgren: *„Untergangsmusik war es, im Rom der letzten Kaiser mußte es ähnliche Musik gegeben haben.“ Hesses Verhältnis zur Musik in* Der Steppenwolf. In: *Der Grenzgänger Hermann Hesse. Neue Perspektiven der Forschung*. Hg. von Henriette Herwig und Florian Trabert. Freiburg i. Br./Berlin/Wien: Rombach Verlag 2013. S. 111-122.

- Hilge Landweer: *Gefühl / moral sense*. In: *Handbuch Ethik.* Hg. von Marcus Düwell, Christoph Hübenthal, Micha H. Werner. Stuttgart, Weimar: Verlag J.B. Metzler ²2006. S. 366-371.

- Martin Leutzsch: *Von Engeln und Teufeln, Lesereisen von Künstlern und Pfarrern, korrigierten Lektüren und Diskursen über Nervenbahnen. Die Jabboq-Geschichte im 19. Jahrhundert*. In: *„Wie? Auch wir vergeben unsern Schuldigern?“ Mit Schuld leben.* (*Jabboq* 5) Hg. von Jürgen Ebach, Hans-Martin Gutmann u.a. Gütersloh: Gütersloher Verlagshaus 2005. S. 256-287.

- Michael Limberg: *„offen für die Musik dieses schrecklichen und herrlichen Dichters“: Hermann Hesse und Dostojewski.* In: *Hermann-Hesse-Jahrbuch*, Bd. 5. Hg. von Mauro Ponzi. Würzburg: Königshausen & Neumann GmbH 2012. S. 117-137.

- Tim Lörke: *Die Totalität der Kultur:* Das Glasperlenspiel *und die bildungsbürgerliche Ideologie*. In: *Hermann-Hesse-Jahrbuch*, Bd. 6. Hg. von Mauro Ponzi. Würzburg: Königshausen & Neumann GmbH 2014. S. 101-106.

- Jian Ma: *Krise der Zeit, Auswege des Individuums. Über Hermann Hesses Schriften gegen Ende des Ersten Weltkriegs.* In: *Hermann-Hesse-Jahrbuch*, Bd. 11. Hg. von Michael Limberg. Würzburg: Königshausen & Neumann GmbH, 2019. S. 225-233.

- Hans Mayer: *Hesses „Glasperlenspiel“ oder Die Wiederbegegnung*. [1961] In: *Materialien zu Hermann Hesse „Das Glasperlenspiel“. Zweiter Band*. Hg. von Volker Michels. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag 1974. S. 143-168.

- E. Y. Meyer: *Die großen und die kleinen Wörter. Kritische Bemerkungen des Schriftstellers E.Y. Meyer über Hermann Hesse und seine Sprache*. In: *Hermann Hesses* Steppenwolf. Hg. von Egon Schwarz. Königstein 1980. S. 98-104.

- Dietmar Mieth: *Literarische Texte als Quelle ethischer Verunsicherung oder ethischer Modellbildung?* In: *Schön und gut? Studien zu Ethik und Ästhetik in der Literatur.* Hg. von Susanne und Christian Krepold. Würzburg: Verlag Königshausen & Neumann 2008. S. 19-40.

- Sarah Mohi-von Känel: *Schreibtischkämpfer, Schreibtischtäter. Formen und Ambivalenzen sprachlicher Kriegsführung im Ersten Weltkrieg.* In: *Schreibtischtäter. Begriff – Geschichte – Typologie.* Hg. von Dirk van Laake und Dirk Rose. Göttingen: Wallstein Verlag 2018. S. 145-178.

- Martha C. Nussbaum: *Exactly and responsibly. A Defense of Ethical Criticism.* In: *Mapping the Ethical Turn. A Reader in Ethics, Culture, and Literary Theory.* Hg. von Todd F. Davis und Kenneth Wommack. Charlottesville, London: University Press of Virginia 2001. S. 59-79.

- Erwin Panofsky: *Die Perspektive als „symbolische Form“*. In: ders.: *Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft*. Berlin: Spiess 1980. S. 99-167.

- Mauro Ponzi: *Hermann Hesse, Thomas Mann und Nietzsche*. In: *Hermann-Hesse-Jahrbuch*, Bd. 4. Hg. von Mauro Ponzi. Tübingen: Max Niemeyer Verlag 2009. S. 1-24.

- Hans-Georg Pott: *Badegäste. Über den Humor bei Jean Paul und Hermann Hesse*. In: *Der Grenzgänger Hermann Hesse. Neue Perspektiven der Forschung*. Hg. von Henriette Herwig und Florian Trabert. Freiburg i. Br./Berlin/Wien: Rombach Verlag 2013. S. 169-186.

- Rudolf Probst: *Zur Entstehung von Hesses* Der Steppenwolf. In: *„Höllenreise durch mich selbst.“ Hermann Hesse.* Siddhartha. Steppenwolf. Hg. von Regina Bucher u.a. Zürich: Verlag Neue Zürcher Zeitung 2002. S. 139-158.

- Rudolf Probst: *Von der Handschrift zum Typoskript: Transformationen von Hesses* Steppenwolf. In: *„Dem Chaos die Stirn bieten“. Hermann Hesses* Der Steppenwolf. (= 12. Internationales Hermann-Hesse-Kolloquium 2004) Hg. von Michael Limberg. Stuttgart: Staatsanzeiger-Verlag 2005. S. 32-44.

- Rudolf Probst: *Zur Entstehungsgeschichte von Hermann Hesses* Das Glasperlenspiel. In: *Der Grenzgänger Hermann Hesse. Neue Perspektiven der Forschung*. Hg. von Henriette Herwig und Florian Trabert. Freiburg i. Br./Berlin/Wien: Rombach Verlag 2013. S. 383-392.

- H. Reiner: *Gewissen.* In: *Historisches Wörterbuch der philosophischen Begriffe.* Bd. 3 (G-H). Hg. von Joachim Ritter. Basel/Stuttgart: Schwabe & Co. 1974. Sp. 574-592.

- Jeffrey Sammons: *Hermann Hesse und der Germanist über Dreißig*. In: *Hermann Hesses* Steppenwolf. Hg. von Egon Schwarz. Königstein: Athenäum Verlag 1980. S. 172-176.

- Christian Schärf: *Identität im produktiven Prozess. Schreiben und Selbstsuche bei Hermann Hesse.* In: *Hermann-Hesse-Jahrbuch*, Bd. 11. Hg. von Michael Limberg. Würzburg: Königshausen & Neumann GmbH, 2019. S. 209-224.

- Michael Scheffel: Das Urteil – *Eine Erzählung ohne „geraden, zusammenhängenden Sinn“?* In: *Kafkas „Urteil“ und die Literaturtheorie. Zehn Modellanalysen.* Hg. von Oliver Jahraus und Stefan Neuhaus. Stuttgart: Philipp Reclam jun. 2002. S. 59-77.

- Hans-Walter Schmidt-Hannisa: *„Wie die Äußerungen des Unbewußten uns zeigen“. Hermann Hesses Traumtagebuch.* In: *Der Grenzgänger Hermann Hesse. Neue Perspektiven der Forschung*. Hg. von Henriette Herwig und Florian Trabert. Freiburg i. Br./Berlin/Wien: Rombach Verlag 2013. S. 439-452.

- Christian Immo Schneider: *Hermann Hesses* Das Glasperlenspiel*: Roman oder Essay? Versuch einer literarischen Gattungsbestimmung.* In: *Hermann Hesse today. Hermann Hesse heute.* Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik, Bd. 58. Hg. von Ingo Cornils und Osman Durrani. Amsterdam: Editions Rodopi 2005. S. 187-204.

- Günter Schnitzler: *Hesses und Schopenhauers Musikästhetik*. In: *Der Grenzgänger Hermann Hesse. Neue Perspektiven der Forschung*. Hg. von Henriette Herwig und Florian Trabert. Freiburg i. Br./Berlin/Wien: Rombach Verlag 2013. S. 29-45.

- Helga Schwalm: *Autobiographischer Roman*. In: *Metzler Lexikon Literatur*. Hg. von Dieter Burdorf, Christoph Fasbender, Burkhard Moenninghoff. Stuttgart, Weimar: Verlag J.B. Metzler ³2007. S. 59.

- Andreas Solbach: *Hermeneutica sacra renovata: Zur Form der Legende im* Siddhartha. In ders.: *Hermann Hesse. Die poetologische Dimension seines Erzählens.* Heidelberg: Universitätsverlag Winter 2012. S. 169-202.

- Andreas Solbach: *Melancholie als Lebensform im* Steppenwolf. In ders.: *Hermann Hesse. Die poetologische Dimension seines Erzählens.* Heidelberg: Universitätsverlag Winter 2012. S. 203-236.

- Andreas Solbach: *Literatur und Gewissen: Thomas Mann und Hermann Hesse im Kontext des Zivilisationsbruchs.* In: *Hermann-Hesse-Jahrbuch*, Bd. 10. Hg. von Mauro Ponzi und Michael Limberg. Würzburg: Verlag Königshausen & Neumann GmbH 2018. S. 69-87.

- Peter Sprengel: *Auch im Schlaf auf dem Weg: Hesses Träume, Traumbilder und Traumdichtungen.* In: *Der Grenzgänger Hermann Hesse. Neue Perspektiven der Forschung*. Hg. von Henriette Herwig und Florian Trabert. Freiburg i. Br./Berlin/Wien: Rombach Verlag 2013. S. 405-425.

- Reinhild Stephan-Maaser: *Ringen mit Leib und Seele. Jakobs Kampf mit dem Engel in der älteren Kunst*. In: *„Schau an der schönen Gärten Zier …“ Über irdische und himmlische Paradiese. Zu Kult und Kulturgeschichte des Gartens.* (*Jabboq* 7) Hg. von Jürgen Ebach, Hans-Martin Gutmann u.a. Gütersloh: Gütersloher Verlagshaus 2007. S. 286-310.

- Andreas Strobl: *Zwischen Patriotismus und Propaganda – Der Simplicissimus und der erste Weltkrieg.* In: *Und so weiter … Mitteilungen der Olaf Gulbransson Gesellschaft e.V.* Tegernsee. Heft 8 (Dezember 2008).

- László V. Szabó: *Literatur und Psychologie: Hermann Hesse und Carl Gustav Jung.* In: *Netz-Werk. Symposion der ungarischen Nachwuchsgermanisten.* Szeged: JATE 1999, S. 41-57.

- Charles Taylor: *Self-interpreting animals.* In: *Philosophical Papers.* Cambridge: Cambridge University Press 1985. S. 45-76.

- Florian Trabert: *Zyklische Geschichtsphilosophie bei Hermann Hesse und Oswald Spengler*. In: *Der Grenzgänger Hermann Hesse. Neue Perspektiven der Forschung*. Hg. von Henriette Herwig und Florian Trabert. Freiburg i. Br./Berlin/Wien: Rombach Verlag 2013. S. 279-293.

- László Tengelyi: *Action and Selfhood: A narrative interpretation.* In: *The Oxford Handbook of Contemporary Phenomenology*. Hg. von Dan Zahavi. Oxford: Oxford University Press 2012. S. 265-286.

- Antonio Vitolo: *Literatur, Tiefenpsychologie, Sublimierung zwischen Jung, Freud und Hesse.* In: *Hermann-Hesse-Jahrbuch*, Bd. 2. Hg. von Mauro Ponzi. Tübingen: Max Niemeyer Verlag 2005. S. 105-120.

- Volker Wehdeking: *Hermann Hesse, Carl Gustav Jung und Thomas Mann. Die intertextuellen Bezüge in der Erzählprosa des späteren Werks.* In: *Hermann-Hesse-Jahrbuch*, Bd. 2. Hg. von Mauro Ponzi. Tübingen: Max Niemeyer Verlag 2005. S. 121-148.

- Volker Wehdeking: *Epiphanie durch Erlebnis, nicht durch Lehre. Zur ›Indischen Dichtung‹* Siddhartha. In: *›Heimweh nach Freiheit‹. Resonanzen auf Hermann Hesse.* Hg. von J. Ulrich Binggeli. Tübingen: Klöpfer und Meyer 2012. S. 290-301.

- Helmut Winter: *Legende und Wirklichkeit. Hermann Hesses indische Dichtung*. In: *Materialien zu Hermann Hesses ›Siddhartha‹* (Bd. 2), hg. von Volker Michels. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag ^{8}2016. S. 272-294.

- Sophie Witt: *Literatur und Ethik.* In: *Handbuch Literatur & Philosophie.* Hg. von Andrea Allerkamp und Sarah Schmidt. Berlin/Boston: Walter de Gruyter GmbH 2021. S. 218-228.

- Theodore Ziolkowski: *Hermann Hesses „Steppenwolf". Eine Sonate in Prosa.* In: *Materialien zu Hermann Hesses „Steppenwolf"*. Hg. von Volker Michels. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag 1972. S. 353-377.

- Theodore Ziolkowski: *Siddhartha – Die Landschaft der Seele*. In: *Materialien zu Hermann Hesses ›Siddhartha‹. Zweiter Band.* Hg. von Volker Michels. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag ^{8}2016. S. 133-161.

- Theodore Ziolkowski: *Hesses Geschichtsphilosophie*. In: *Hermann Hesse und die literarische Moderne. Kulturwissenschaftliche Facetten einer literarischen Konstante im 20. Jahrhundert*. Hg. von Andreas Solbach. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag 2004. S. 69-86.