

WILLI BENNING

## HERMANN HESSE - VOM URSPRUNG DER FORM\*

*Und doch ist Hesse kein dialektischer Geist,  
ja nicht einmal ausgesprochen ein Denker,  
vielleicht nicht einmal ein Denker jenes Gedankens,  
den Dichtung und Literatur verborgen in sich tragen  
und der Gedanke nur unter der Bedingung ist,  
daß er in ihnen verhüllt bleibt.*

Maurice Blanchot<sup>1</sup>

Aller Anfang ist schwer; nach Jean Paul bekanntlich so schwer, daß die gesamte Philosophie bisher nichts weiter suchte, als eben einen. Dieser 'Anfang' ist nicht mehr ein Moment auf dem Zeitstrahl denkbarer Begebenheiten oder ein im Kontinuum des Raums zu identifizierender Punkt. Dieser 'Anfang' füllt sich mit Bedeutung. Er wird zum Ursprung.

Wenn der Begriff 'Ursprung' nicht ausschließlich historisch gemeint ist und so etwas wie Herkunft oder erstes Auftreten bezeichnet, ist er jedem analytischen und interpretativen Bemühen, das sich in empirische,

---

\*Der Aufsatz entstand vor vier Jahren. Er legt Zeugnis ab von einer theoretischen Verunsicherung, die sich an mehreren Punkten in der Unsicherheit der Argumentation spiegelt. Ich habe ihn nur stilistisch für die Veröffentlichung überarbeitet, die mir sinnvoll erschien, weil in dem Aufsatz ein Hermann Hesse erscheint, der ungeachtet aller Trivialität der literarischen Gestaltung als Visionär ernst genommen zu werden verdient - und der, so scheint mir, kaum wahrgenommen wurde.

1. M. B., *Der Gesang der Sirenen (Le livre à venir, Paris: Plon, 1959)*, übers. von Karl August Horst, dt. Frankfurt a. M.: Fischer, 1988 (1. Aufl. 1962), S. 235. Im folgenden beziehe ich mich nicht auf die Sekundärliteratur zu Hermann Hesse. Trotz ihres Umfangs hat sie, soweit ich feststellen konnte, kaum etwas zum hier aktuellen Thema beizutragen.

materialistische oder strukturalistische Tradition stellt, ein Graus: Inbegriff metaphysischer Abgehobenheit und transzendentaler Schwärmerei. Das ist verständlich, denn dem Wort entspricht kein empirisches oder materielles Objekt im gängigen Sinn mehr. Schon Hegel stellte nicht ohne Unbehagen fest, daß der Ursprung zur Sphäre der «schöpferischen Subjektivität» gehöre, die als Innerlichkeit weitestgehend «aus dem Kreise philosophischer Betrachtung auszuschließen sei»<sup>2</sup>. Auch das Verhältnis des Ursprungs zur Struktur ist äußerst problematisch. Zwar handelt es sich um eine genetische Beziehung: soweit es hier interessiert, fließt aus dieser Quelle der Text. Aber dieses Fließen oder Quellen (Metaphern, die nicht nur Hesse bevorzugt<sup>3</sup>) entzieht sich der Simulation durch ein generatives *Modell*. Das Verhältnis von Ursprung und Struktur ist schlechthin nicht als regelhafte selegierende und differenzierende Produktion einer Oberfläche aus der Tiefenstruktur zu erfassen. Alle produktionsästhetischen Erklärungsversuche müssen einfach daran scheitern, daß der Ursprung keine Struktur ist - er ist der Nullpunkt der *Kraft*<sup>4</sup>. Deren Ziel ist der Ausdruck - und im Ausdruck entfremdet sie sich. Sie verunglückt im Signifikantenmaterial, das sie hervorbringt, weil sie ihre Unschuld (die Reinheit der unmittelbaren Authentizität) verliert. Jedes Werk ist auch «Verkleidung des Ursprungs»<sup>5</sup>.

Die Diskurstheorie hat zwei Möglichkeiten, auf die Provokation eines derartigen Begriffs zu reagieren. Versteht sie sich als Archäologie des Wissens, so wird sie ihn zum objektsprachlichen Material degradieren und ihm jegliche Relevanz für einen aktuellen Diskurs absprechen. Sie wird ernsthaft fragen, in welchem Kontext das Wort wie funktioniert. Aber dieser Kontext wird ihr unendlich fremd bleiben. Dort, wo sie sich heimisch fühlt, tritt kein Ursprung auf. Oder die Diskurstheorie kann diesen Begriff in seiner Intentionalität auf- und annehmen, ohne einerseits seine Geschichtlichkeit zu verleugnen, ohne aber auch andererseits ihm gegen-

---

2. Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik I* (= Werke Bd. 13), Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1970, S. 362.

3. Heidegger etwa erlaubt die Wassersymbolik die wortspielerische Wendung, daß alles Kunstschaffen ein «Schöpfen» ist. Martin Heidegger: *Der Ursprung des Kunstwerks*, in: M. H., *Holzwege*, Frankfurt a.M.: Klostermann, 1980 (S. 1-72), S. 62.

4. s. Jacques Derrida: *Kraft und Bedeutung*, in: J. D., *Die Schrift und die Differenz (L'écriture et la différence)*, Paris: Seuil, 1967), übers. von Rodolphe Gasché, dt. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1985, S. 9-52.

5. Jacques Derrida, op. cit., S. 18.

über eine undurchdringliche Mauer positiven Wissens zu errichten. Sie wird ihn in seinem Anspruch ernst nehmen. Das muß für die historische (die archäologische) Perspektive heißen, daß sie den Begriff destruiert. Denn er kann seinen Anspruch nicht einlösen. Als gespaltenes Zeichen — gespalten in den Widerspruch von Intention und Funktion— verfällt er aber nicht der Exterritorialität: Eine konstruktive Perspektive eröffnet sich dadurch, daß er in einen Diskurs verflochten wird, dessen Kraft sich in ihrem Ursprung dem Wissen verbindet, daß der Preis, den man für die Teilhabe mittels Signifikant zu zahlen hat, der Verlust des reinen Signifikats ist. Der Begriff geht ein in einen Diskurs, der sich der Unumgänglichkeit der Ambivalenz bewußt ist.

Die Quelle der Produktivität ist der Mangel. Das gilt in dieser banalen Allgemeinheit nicht nur für das künstlerische Schaffen — so daß die Frage sein muß, ob sich dieser Mangel spezifizieren läßt. In *Peter Camenzind* entzündet sich der schöpferische «Trieb» der «Sehnsucht» an der Trostlosigkeit des als fremd erfahrenen Lebens:

Ich war trostlos, daß das Leben so an mir abließ, daß kein starker Strom mich mitriß, keine heftige Leidenschaft oder Teilnahme mich erhitzte und dem dumpfen Traum entzog.<sup>6</sup>

Die zeitgemäße Klage über fehlende Intensität läßt die hier nur konnotierte Schaffenseuphorie als Desiderat eines Zustandes erscheinen, der das Glücksversprechen einlöst. Tatsächlich bildet die Entgegensetzung von Leere und Fülle die zentrale Achse eines einfachen energetischen Modells, das immer wieder zu Rate gezogen wird, wenn Hesses Künstlerfiguren den Ursprung reflektieren. Die erhoffte *Intensität* ist diesem Modell das *Punctum saliens*. Doch der Ursprung liegt weiter ab. Die Klage gilt einem Mangel 'des Lebens', der —darüber täuschen mondäner Weltschmerz und atmosphärische Unverbindlichkeit in *Peter Camenzind* hinweg— ein *Mangel an Leben* ist. Die angesprochene Teilnahme stellt sich nicht nur als Problem emotiver Aktivität, sondern als fehlende Integration in die Kontiguität der Lebensabläufe überhaupt dar.

In der Erzählung *Die Morgenlandfahrt* diskutieren H.H. und sein Jugendfreund Lukas über die Schwierigkeiten, Wirklichkeit schriftlich zu erfassen. Sie sind sich einig, daß dies unmöglich ist. Trotzdem hat Lukas ein Buch über den Krieg geschrieben. H. H. steht im Begriff,

---

6. *Peter Camenzind*, in: Hermann Hesse, *Gesammelte Werke in zwölf Bänden* (im folgenden als «GW» zitiert), Frankfurt: Suhrkamp, 1987, Bd. 1, S. 422.

einen Bericht über die Morgenlandfahrt niederzulegen, kommt aber wegen der Schwierigkeiten mit der Realitätserfassung nicht voran. Er fragt Lukas, wie er trotz dieser Hürde ein Buch schreiben konnte. Die Antwort:

Es war mir bloß darum möglich [...], weil es notwendig war. Ich mußte entweder das Buch schreiben oder verweifen, es war die einzige Möglichkeit meiner Rettung vor dem Nichts, vor dem Chaos, vor dem Selbstmord.<sup>7</sup>

Hier ist der Mangel jetzt die «*reine Abwesenheit*, nicht [...] die Abwesenheit von diesem oder jenem, sondern die Abwesenheit von allem», die nach Derrida allein inspirieren, wirken, zur Arbeit zwingen kann<sup>8</sup>. Heidegger sagt es lakonischer: «Der dichtende Entwurf kommt aus dem Nichts»<sup>9</sup>. Das Nichts und das Chaos konzentrieren sich bei Lukas zum Todeswunsch, dem er durch das Schaffen entflieht. Auch H.H. kommt wenig später zu dem Ergebnis, daß ihm das Schreiben Notwehr ist:

[...] 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».<sup>10</sup>

Der absolute Mangel ist die Leere an Leben, der Tod; nur daß die physische Existenz von Lukas und H.H. nicht bedroht ist. Das Nichts ist die Abwesenheit, in der die Angst vor oder der Wunsch nach dem Tod entsteht. Die Melancholie verdichtet sich zum imaginären «Todessymptom»<sup>11</sup>, der Wille zum Schaffen wird Selbsterhaltungstrieb. In dieser Subjektsituation erfahren Hesses Künstlerfiguren die Negativität als Ursprung ihrer Kunst, sei es in *Hermann Lauscher*<sup>12</sup> oder in *Narziß und Goldmund*<sup>13</sup>.

7. *Die Morgenlandfahrt*, GW 8, S. 354.

8. Jaques Derrida, op. cit., S. 17.

9. Martin Heidegger, op. cit., S. 62. Die *reine Abwesenheit* Derridas ist nicht mit dem *Nichts* Heideggers, das noch im selben Satz spezifiziert wird, gleichzusetzen. Zu den Unterschieden komme ich später.

10. GW 8, S. 357.

11. So nennt Sigmund Freud das Phänomen bei Dostojewski («Dostojewski und die Vätertötung», S. 276, in: S. F., *Bildende Kunst und Literatur*, Studienausg. Bd. X, Frankfurt a.M.: Fischer, 1982, S. 267-286). Mehrfach diskutiert er den Zusammenhang von Schwermut oder Melancholie und Todesangst in «Das Ich und das Es», so S. 324 (in: S. F., *Psychologie des Unbewußten*, Studienausg. Bd. III, Frankfurt a.M.: Fischer, 1982, S. 273-330).

12. Vergl. «diese immer enger drückende, furchtbare Angst zu sterben, ehe der geträumte Ton erklang, zu sterben ohne Erfüllung». GW 1, S. 307.

13. So denkt z. B. Goldmund darüber nach, ob «die Wurzel aller Kunst und vielleicht auch alles Geistes die Furcht vor dem Tode» sei. GW 8, S. 160.

Um so erstaunlicher ist es auf den ersten Blick, daß sich an der leeren Stelle, die als Todessymptom den Ursprung darstellt, «jede Präsenz ankündigt»<sup>14</sup>. Erstes Resultat des Versuchs, dem Nichts zu entgehen, ist die überfließende Fülle. H. H. schreibt nach dem Gespräch mit Lukas einen Brief. Das Verfassen des Briefes vermischt sich mit dem Projekt des Buches.

[...] die Klagen, Anklagen, Selbstanklagen stürzten aus mir heraus wie Wasser aus einem brechenden Krug, ohne Hoffnung auf Antwort, nur aus Drang nach Entladung.<sup>15</sup>

Der Ursprung scheint zum Paradox zu werden: aus der Negativität des absoluten Mangels entspringt ihr genauer Gegensatz, die volle, triebhafte Kraft, die sich ihr in notwendiger Komplementarität zuordnet; aus der inneren Leere quillt überbordende Fülle; aus dem Kern des Nichts erhebt sich Alles. Die produktive Imagination, der die polarisierende Kraft des Imaginären innewohnt, thematisiert sich selbst in digitalisierender Radikalität: Alles oder Nichts. Und weil sich hier die Reflexion (im Schillerschen Sinn) selbst reflektiert, gibt es keinen Punkt im Jenseits mehr, der etwa als Reales eine relativierende Perspektive erlaubte. Der Ursprung ist ein Ort, von dem man nur durch das Selbstzeugnis jener Einbildungskraft weiß, die das Werk schafft. Und so ist er denn Ort der Extreme und ihres Umschlags.

Aber der zerbrochene Krug hinterläßt kein Werk. Die Kraft, die hier, will man die Wassersymbolik weiterführen, aus dem Vollen schöpfen kann, zerrinnt — so deutet sich im Zitat an — zur Belanglosigkeit. Das Nichts aktiviert den Selbsterhaltungstrieb und schlägt in Fülle um. Die Plethora aber führt über die Entladung (mit durchaus sexuellen Konnotationen) wieder ins Nichts. So wird nicht nur angedeutet. Die Fülle, deren Kraft ein angemessenes Bild nur in den Naturgewalten findet, ist mächtig und in der Wirkung verheerend wie diese. Klingsor zumindest, dessen Schaffenseuphorie zunächst als Flamme, Vulkan<sup>16</sup>, Brand oder unterirdisches Feuer<sup>17</sup> verbildlicht wird, ums ich dann in katachrestischer Fügung wieder in Flüssigkeit umzuformen, erfährt das Schaffen als Einbuße an Lebensenergie:

14. Jacques Derrida, op. cit., S. 17.

15. GW 8, S. 367.

16. *Klingsors letzter Sommer*, GW 5, S. 295.

17. Ebd., S. 296.

Es wird zu Ende gehen, schon ist viel Kraft vertan, viel Augenlicht verbrannt, viel Leben hingeblutet.<sup>18</sup>

Der Wille zur Identität — ein Synonym für den Trieb zur imaginären Selbsterhaltung — ist ein Wille zur Entäußerung des Selbst. In der Objektivierung soll der Negativität als dem drohenden Tod begegnet werden. Doch das Selbst, um dessen Rettung es geht, verliert sich in der Dispersion. Die Intensität des produktiven Prozesses, das Desiderat des vom Todessymptom geplagten Selbst, wird als physische oder mentale Krankheit empfunden, die nun von der Seite der Fülle her das Subjekt bedroht. Lukas ist (ich komme zur *Morgenlandfahrt* zurück) «während des Schreibens ein Fieberkranker oder Irrsinniger»<sup>19</sup>, H. H. malte «wie im Fieber [...] Seite um Seite voll eiliger Buchstaben»<sup>20</sup>. Und Heilners «Schwermut» wird in *Unterm Rad* auf den «ziellose[n] Überfluß der Kräfte» zurückgeführt.<sup>21</sup> Der Prozeß der Objektivierung ist so problematisch wie die Negativität selbst: in ihm entzieht sich die Präsenz der Kontrolle durch das Selbst, um dieses der Negativität zu überantworten. Das Nichts schlägt in Fülle um; die Fülle zerfällt in Nichts.

Noch immer ist der Ursprung selbst die Leere - paradoxerweise auch in seiner Fülle. Alles Denken entlang des energetischen Modells ist nicht dazu in der Lage, den Übergang in die Positivität der Präsenz aufzuspüren. Ohne einen neuen Bezugspunkt führt die Spur, die wir aufnehmen, an ihren Anfang zurück. Wenn jetzt die bekannten Größen als Prädikate aufgefaßt werden, nach deren Argumenten zu fragen ist, sollen Fülle und Leere nicht begrifflich relativiert werden. Im Gegenteil geht es gerade darum, sie in ihrer nicht nur bei Hesse notwendigen Beziehung auf ein anderes als absolute Größen zu verstehen, um den Sprung in die Präsenz verständlich zu machen. Es liegt nahe, mit der Fülle zu beginnen.

Hesses literarische Figuren lassen uns nicht im Unklaren über die 'Substanz' der Fülle, die das Verlangen weckt, sie abströmen zu lassen. Goldmund etwa weiß nicht nur, *daß* etwas in ihm auf Entäußerung drängt, sondern auch, *was* drängt, wenn er nach der Reise durch ein

---

18. Ebd.

19. GW 8, S. 354.

20. Ebd., S. 367.

21. GW 2, S. 81f.

von der Pest verseuchtes Land (der Ursprung ist die Todesdrohung) über sein Inneres reflektiert:

Mit Schrecken und mit Entzücken fühlte er, wie voll von Bildern seine Seele war, wie dies lange Wandern durch das Todesland ihn mit Figuren vollgeschrieben hatte.<sup>22</sup>

Es sind Bilder, die sich hier als Figuren ins Innere einschreiben (womit nur die eine Seite der Schrift angesprochen wird). Goldmund, «voll von Bildern», erschließt sich die Kunst<sup>23</sup>; Boppi, «voll von Bildern», kann in *Peter Camenzind* «wundervoll erzählen»<sup>24</sup>; «bewegt von Bildern» eignet sich Klingsor die Natur an<sup>25</sup>. Harry Haller erlebt im *Steppenwolf* die Bilder, deren «Quelle [...], vom Eros zauberhaft erschlossen, [...] tief und reich (sprang)», als direkten Gegensatz zur Leere und dem Nichts.<sup>26</sup> Und auch Dasa, dessen indischer Lebenslauf im *Glasperlenspiel* geschildert wird, setzt der Leere und dem Nichts<sup>27</sup> die Bilder entgegen<sup>28</sup>.

Damit betritt die Fülle, bisher nur als Kraft der Entäußerung bestimmt, die «bunte Welt» der «vielgestaltigen Bilder», nach Hegel<sup>29</sup> als Ort der schöpferischen Phantasie das Land, dem das Kunstwerk entspringt. Hegel mag als Zeuge der idealistischen Ästhetik (trotz seiner Differenzen insbesondere zu Kant<sup>30</sup>) befragt werden, inwiefern

22. GW 8, S. 230.

23. Ebd., S. 231.

24. GW 1, S. 478.

25. GW 5, S. 311.

26. *Der Steppenwolf*, GW 7, S. 330.

27. «[...] alles war Nichts [...]. Ihm war, als habe man ihm ein Glied abgeschnitten, etwas aus seinem Kopfe entfernt, es war Leere in ihm, plötzlich waren ihm gelebte lange Jahre, gehütete Schätze, genossene Freuden, erlittene Schmerzen, erduldeten Angst, bis zur Todesnähe gekostete Verzweiflung wieder weggenommen, ausgelöscht und zu nichts geworden». (GW 9, 610).

28. Ebd.: «[...]die Bilder waren ihm geblieben».

29. *Ästhetik I*, op. cit., S. 363.

30. Gerade in dem zitierten Kontext polemisiert er gegen Kant: «Dann muß man sich jedoch sogleich hüten, die Phantasie mit der bloß passiven Einbildungskraft zu verwechseln. Die Phantasie ist schaffend.» Das kann Kant, dem die Einbildungskraft bekanntlich «sehr mächtig in Schaffung gleichsam einer andern Natur, aus dem Stoffe, den die wirkliche ihr gibt», war, kaum treffen (Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft*, hrsg. von Gerhard Lehmann, Stuttgart: Reclam, 1971, S. 246). Ich verwende die Begriffe Phantasie und Einbildungskraft in diesem Sinn als Synonyme.

sie eine Lösung für den Übergang zum positiven Werk anzubieten hat. — Auch er stellt fest, daß «das bildliche Veranschaulichen jeden Gehalt zur Äußerlichkeit (entfremdet)»<sup>31</sup>. Das kann man als einen Kommentar zur Negativität der Fülle lesen, die Fülle der Bilder ist (auch wenn Hegel sie hier nicht im Kontext der Selbsterhaltung denkt). Der Künstler aber kann mithilfe der «beseelenden Empfindung» die objektivierten Imaginationen in «subjektiver Einheit mit dem inneren Selbst» halten.<sup>32</sup> H. H. reflektiert das Selbst als Spiegel von «allem», einer «Masse von Bildern, die sich in einem Etwas gespiegelt haben, und dieses Etwas ist mein eigenes Ich»<sup>33</sup>. Der Rückbezug der Bilder auf das Selbst (Ich) ist dem begrifflichen Zugriff Hegels und der Metapher Hesses gemeinsam: dieser Rückbezug ist der Garant für eine Einheit von Subjekt und Objekt. Und diese Einheit wiederum ist für die idealistische Ästhetik der entscheidende Faktor für den Prozeß, der ein Kunstwerk entstehen läßt, indem sich die Ganzheit des Selbst im Werk spiegelt. Hegel gesellt der Empfindung die «wache Besonnenheit des Verstandes» bei<sup>34</sup>, um die «Vernünftigkeit des Gegenstandes»<sup>35</sup> zu gewährleisten. Und die Problematik des Ursprungs geht über in die Dialektik von Phantasie und Vernunft. Sie wird vor dem Hintergrund einer Subjektivität verhandelt, die sich in die Welt und in sich selbst findet.<sup>36</sup>

Das Selbst gewährleistet die Einheit in doppelter Funktion. Zunächst muß es dazu in der Lage sein, Innen und Außen, Psyche und Welt, Subjektivität und Objektivität in Einklang zu bringen. In Hesses Schriften wird dieses Phänomen nicht nur als Übereinstimmung, sondern als verschmelzende Konzentration gestaltet. Die Grenzen verwischen sich so sehr, daß das Selbst sich als anderes findet, daß ein Jedes zum All-Einen werden kann, daß das Phänomen als Gleichnis zum allbe deutenden Signifikanten wird (dazu später):

---

31. *Ästhetik I*, op. cit., S. 366.

32. Ebd., S. 366.

33. GW 8, S. 349.

34. *Ästhetik I*, op. cit., S. 365.

35. Ebd., S. 364.

36. Die Integrität des produzierenden Subjekts wird bei Hegel nicht direkt als Ganzheit angesprochen. Es wäre eine eigene Abhandlung notwendig, wollte man zeigen, wie sich dieses Konzept dennoch im Spiel von Phantasie, Genie und Begeisterung auf jeder Ebene durchsetzt.

Jede Erscheinung auf Erden ist ein Gleichnis, und jedes Gleichnis ist ein offenes Tor, durch welches die Seele, wenn sie bereit ist, in das Innere der Welt zu gehen vermag, wo du und ich und Tag und Nacht alle eines sind.<sup>37</sup>

Es braucht nicht zu stören, daß hier dem Objekt die Qualität der verdichtenden Identität zugesprochen wird. In der Folge wird das Innere der Welt zum Geist, um sich dann in einem Rausch der Synästhesien im Subjekt als Einheit zu konstituieren. Je durchlässiger die Grenze, desto leichter und beliebiger tauscht man sich aus.

Die zweite Funktion des Selbst jedoch, ohne die es keine Einheit gibt, ist die Ganzheit, die vom Subjekt auf das Objekt übergeht.<sup>38</sup> Und die fehlt Hesses literarischen Figuren. Das Zitat mit der Spiegelmetapher steht in der *Morgenlandfahrt* in folgendem Kontext:

Unsere 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.<sup>39</sup>

Hegel hätte zu einer solchen Auskunft des Dichters einfach festgestellt, nicht jeder sei ein Genie. — Bei Hesse sind die Objekte zu be-seelt: das Selbst geht in ihnen auf, die Bilder scherven auseinander, das Ich wird - zum Nichts. In keiner Weise kann man die Ganzheit des Selbst zur Voraussetzung des Schaffens machen. Hesses Künstlersubjekt begeht permanent die Grenzen der eigenen Identität, die psychotischen Tendenzen lassen immer wieder zentrifugale Kräfte überhandnehmen, der Zustand des Selbst schwankt zwischen Einheits- und Machteu-

37. *Iris*, GW 6, S. 113.

38. So auch Friedrich Schlegel im Fragment «Von der Schönheit in der Dichtkunst»: «Die Erscheinung der Einheit durch das schöne Objekt ist von zweyerley Art. Denn so viel Arten giebt es das Mannigfaltige, in welchem das Eine erscheint, zu verknüpfen. Causalverknüpfung und Finalverknüpfung. - Die Einheit erscheint aber nur im Subjekt, denn dessen Selbsttätigkeit verrichtet das Verknüpfen». In: F. S., *Kritische Schriften und Fragmente*, Studienausgabe Bd. 5, hrsg. von Ernst Behler und Hans Eichner, Paderborn u.a.: Schöningh, 1988, S. 172.

39. GW 8, S. 349.

phorie (wenn es sich im Objekt als All-Eines empfindet) und der Erfahrung der reinen Negativität (wenn es sich auf sich selbst besinnt). Gerade in dem Moment also, in dem man glaubt, sicheren Boden zu betreten, indem man die Kraft des Ursprungs über die Fülle der Bilder als Einbildungskraft erkennt, die sich, so die Tradition, als einheitsstiftende Macht bestimmt, steht man wieder vor einem Scherbenhaufen. Nietzsches «Zauber des Dionysischen»<sup>40</sup> feiert Triumphe: der Mensch ist mit seiner Umgebung «nicht nur vereinigt, versöhnt, verschmolzen, sondern eins, als ob der Schleier der Maja zerrissen wäre und nur noch in Fetzen vor dem geheimnisvollen Ur-Einen herumflattere»<sup>41</sup>. Aber die «starren, feindseligen Abgrenzungen»<sup>32</sup>, die hier zerbrechen, sind die Grenzen der Identität, des Ich. Dem würde Nietzsche in affirmativer Freude noch zugestimmt haben. Allerdings ist es bei Hesse Apollo selbst, der «als der Gott aller bildnerischen Kräfte»<sup>43</sup> im «gleichnisartigen Traumbilde»<sup>44</sup> in die Mystik des All-Einen einführt. Im Reich der Imagination herrscht bei Hesse keine «maßvolle Begrenzung»<sup>45</sup>. Das mag erklären, warum Goldmund seine bildervolle Seele nicht nur mit Entzücken, sondern an erster Stelle mit Schrecken registriert. Der Rausch der Bilder besitzt Affinität zur romantischen 'Potenzierung'. In *Narziß und Goldmund* wird die Reflexion der Fülle zu einer Theorie des *Geheimnisses* entwickelt.

Goldmund «setzte sich auf die Ufermauer und blickte ins Wasser hinab. Wasser liebte er sehr, jedes Wasser zog ihn an.»<sup>46</sup> Er sieht «etwas mit gedämpften Goldglanz aufblinken und verlockend glitzern»<sup>47</sup> und stellt Vermutungen darüber an, was dieses Etwas sein könnte, um dann festzustellen:

[...] niemals konnte man genau erkennen, was es eigentlich sei, immer aber war es zauberhaft schön und verlockend, dies kurze gedämpfte Aufblinken versunkener Goldschätze im nassen schwarzen Grunde. So wie dies

---

40. Friedrich Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie* (Erster Band der von Karl Schlechta hrsg. *Werke in sechs Bänden*) München, Wien: Hanser, 1980, S. 24.

41. Ebd., S. 25.

42. Ebd.

43. Ebd., S. 23.

44. Ebd., S. 26.

45. Ebd., S. 23.

46. GW 8, S. 186.

47. Ebd.

kleine Wassergeheimnis, schien ihm, waren alle echten Geheimnisse, alle wirklichen, echten Bilder der Seele: sie hatten keinen Umriß, sie hatten keine Form, sie ließen sich nur wie eine ferne schöne Möglichkeit ahnen, sie waren verschleiert und vieldeutig.<sup>48</sup>

Die Authentizität der Bilder belegt sich in zwei Negationen: in ihrer Formlosigkeit und in ihrer Polysemie (als Fehlen der Eindeutigkeit). In dieser Verschwommenheit und Vieldeutigkeit sind sie ambivalentes Nichts. Das gilt für den hypothetischen Gegenstand im Fluß:

Wie da in der Dämmerung der grünen Flußtiefe für zuckende Augenblicke etwas unsäglich Goldenes oder Silbernes herblinkte, ein Nichts und doch voll seligster Versprechungen.<sup>49</sup>

Und das gilt für die Träume:

Aus demselben unwirklichen, magischen Stoff waren nachts die Träume gewoben, ein Nichts, das alle Bilder der Welt in sich enthielt, ein Wasser, in dessen Kristall die Formen aller Menschen, Tiere, Engel und Dämonen als allzeit wache Möglichkeiten wohnten.<sup>50</sup>

Wohin man sich auch wendet — man trifft auf das Nichts, das sich wie ein «Riß» durch die Fülle der Schöpfung zieht.<sup>51</sup> Dem Künstler Goldmund ist diese Fülle hier nur Potenz, nicht Präsenz, ist angelegt auf eine Zukunft der Seligkeit hin. Das Nichts steckt im Bild. Im ambivalenten Nichts stecken aber auch die Bilder. Im Nichts ist Alles — *in potentia*. Es fehlt auch hier noch jenes positive Element, das den produktiven Prozeß verständlich machen könnte. Die Fülle erweist sich als umso leerer, je näher man ihr kommt.

Indem die Fülle als Fülle der Bilder bestimmt wurde, relativierte sie sich durchaus nicht: der Einbildungskraft ist diese Fülle Alles. Das gibt das Recht, auch die 'reine Abwesenheit' darauf hin zu befragen, was in ihr denn fehlt — das ursprüngliche Nichts als Prädikat zu behandeln und zu hoffen, daß eine Antwort auf diese Frage eine Annäherung an jenen noch unbekanntem Punkt erlaubt, in dem Negativität in Schaffen umschlägt. Und die Antwort fällt auch hier nicht schwer,

48. GW 8, S. 185f.

49. Ebd., S. 187.

50. Ebd.

51. GW 8, S. 253: «Aber der Riß ging durch seine [Gottes, WB] Schöpfung». Goldmund reflektiert hier den Gegensatz als Ursache einer double-bind-Situation.



vervollständigt man eine bereits zitierte Stelle: H. H. stellte fest, daß seine Beziehung zur Reisebeschreibung genau die sei, die Herr Lukas zu seinem Kriegsbuch hat, «nämlich» (ohne Auslassung) «mir das Leben zu retten, indem ich ihm wieder einen Sinn gebe»<sup>52</sup>. Der prinzipielle Mangel ist die Abwesenheit von *Sinn*, nicht nur in der *Morgenlandfahrt*. Goldmund grübelt:

In jedem Traum aber [...] war er [...] Künstler, litt an quälender Sehnsucht, den holden dahintreibenden Unsinn des Lebens durch Geist zu beschwören und in Sinn zu verwandeln.<sup>53</sup>

Aber indem die Abwesenheit von ihrem Argument her benannt wird (und wie sich zeigen wird, ist dem Selbst der fehlende Sinn alles), zeichnet sich in der Wüste der Leere auch ein Horizont ab, jenseits dessen nicht nur eine Oase, sondern das wiederzufindende «Paradies»<sup>54</sup> selbst liegt, in dem die «Quellen aller Erfrischung, Reinigung und Kindlichkeit»<sup>55</sup>, die «Quellen der Freude und Ströme des Lebens» liegen<sup>56</sup>. In *Peter Camenzind* ist es noch der Hermeneut, der den Schlüssel zur Paradiespforte besitzt, wenn er es versteht, im Buch der Natur, in «Gottes Sprache»<sup>57</sup>, das pantheistische Wesen zu entziffern. In Hinsicht auf den Sinn wird die Kraft verständlich, die bemüht ist, den Mangel zu beheben.

Damit ist der Suche ein Ziel gegeben: das Paradies der Sinnhaftigkeit. Der Sinn ist das τέλος des künstlerischen Prozesses. Von der Systematik her gesehen tritt es damit an die Stelle dessen, was Heidegger 'Wahrheit' nennt, denn Kunst ist ihm «ein Werden und Geschehen der Wahrheit»<sup>58</sup>. Über diese Bestimmung kommt er zu seiner Frage: «Dann entsteht Wahrheit aus dem Nichts?» Die Antwort:

In der Tat, wenn mit dem Nichts das bloße Nicht des Seienden gemeint und wenn dabei das Seiende als jenes gewöhnlich Vorhandene vorgestellt ist, was hernach durch das Dastehen des Werkes als das nur vermeint-

---

52. GW 8, S. 357.

53. Ebd., S. 198f.

54. GW 1, S. 433.

55. Ebd., S. 434.

56. Ebd., S. 453.

57. GW 1, S. 351, 433.

58. Heidegger, op. cit., S. 73. In diesem Kontext ist es irrelevant, daß Heideggers 'Wahrheit' etwas anderes ist als Hesses 'Sinn'. Es geht für die folgende Argumentation nur darum, das jeweils höchste Ziel des Schaffensprozesses im Auge zu behalten.

lich wahre Seiende an den Tag kommt und erschüttert wird. Aus dem Vorhandenen und Gewöhnlichen wird die Wahrheit niemals abgelesen.<sup>59</sup>

Der «dichtende Entwurf» stammt in der Hinsicht aus dem Nichts, «daß er sein Geschenk nie aus dem Geläufigen und Bisherigen nimmt».<sup>60</sup> Das gewöhnlich Vorhandene ist bei Derrida das «Ganze», dessen das Bewußtsein, «als Bewußtsein, über Nichts sprechen zu müssen» nicht bedürftig ist, wie man angesichts des Verlusts von Sinn meinen könnte, im Gegenteil: es ist das Ganze, das dieses Bewußtsein als Repression erfährt.<sup>61</sup> Hesses literarische Figuren kennen das Ganze als die «Abgründe des täglichen Lebens»:

Meine Bücher, mein Zimmer, mein Angelzeug, meine Kleider, meine eigene Hand - alles fremd, alles mir nicht zugehörig, alles mich mit seiner unerwarteten Gegenwart bedrückend.<sup>62</sup>

Das 'gewöhnlich Vorhandene' hat immer die Tendenz, zur «Gemeinheit», zum «Gemeinen» zu werden<sup>63</sup>, das sich dem Ideal entgegensetzt und Hermann Lauscher zu kulturhistorischen Reflexionen Anlaß gibt<sup>64</sup>, die den Schillerschen Gedankengängen nahestehen<sup>65</sup>. Aber Hesses Figuren halten an der Resistenz der pragmatischen Bezüge gegenüber jeglicher Idealität fest. Die Kontiguität wird ihnen zur Alltäglichkeit, in der das Menschenleben selbst zur teilnahmslosen Melancholie verurteilt ist. Der Kreislauf der Trostlosigkeit wird nur durch die Plötzlichkeit momentaner Erfahrungen durchbrochen, in denen das Bewußtsein sich des Lebens vergewissert:

Mir erscheint das Menschenleben wie eine tiefe, traurige Nacht, die nicht zu ertragen wäre, wenn nicht da und dort Blitze flammten, deren plötzliche Helle so tröstlich und wunderbar ist, daß ihre Sekunden die Jahre des Dunkels auslöschen und rechtfertigen können.

Das Dunkel, die trostlose Finsternis, das ist der schreckliche Kreislauf des täglichen Lebens. Wozu steht man am Morgen auf, ißt, trinkt, legt

59. Ebd.

60. Ebd., S. 78.

61. Derrida, op. cit., S. 18.

62. *Hermann Lauscher (Tagebuch 1990)*, GW 1, S. 332.

63. Ebd., S. 321f.

64. Ebd.

65. Vergl., auch im folgenden, Friedrich Schiller: Über naive und sentimentalische Dichtung, in: F. S., *Über das Schöne und die Kunst. Schriften zur Ästhetik*, München: dtv, 1984 (S. 230-308).

sich abermals wieder hin? Das Kind, der Wilde, der gesunde junge Mensch, das Tier leidet unter dem Kreislauf gleichgültiger Dinge und Tätigkeiten nicht. Wer nicht am Denken leidet, den freut das Aufstehen am Morgen und das Essen und Trinken, der findet Genüge darin und will es nicht anders. Wem aber diese Selbstverständlichkeit verlorengegangen, der sucht im Lauf der Tage begierig und wachsam nach den Augenblicken wahren Lebens, deren Aufblitzen beglückt und das Gefühl der Zeit samt allen Gedanken an Sinn und Ziel des Ganzen auslöscht.<sup>66</sup>

In die Wiederholung des Gleichgültigen, in die Reproduktion der illusorischen (weil illusionslosen) Realität läßt die Begierde das 'wahre' Leben, das nicht mehr pragmatisch als Kontiguität, sondern emphatisch als Essenz zu lesen ist, als Blitz einschlagen. In den Blitzen ist der Sinn präsent, so daß die Suche nach dem Ziel des Ganzen aussetzt. Der Moment ist Fülle, so daß das Gefühl für Dauer entfällt. Die aktuelle Lebensgewißheit läßt den Mangel an Leben vergessen, der sich als Bezugslosigkeit gegenüber den Objekten konstituiert. Diese radikale Bezugslosigkeit ist der Boden eines Selbst, das aus dem Nichts heraus den Sinn schafft, der der Kontiguität als dem Inbegriff aller Bezughaftigkeit abgeht. Und der Sinn fehlt nicht nur in dem, was sich durch Routine auszeichnet, sondern in der Welt der Körper überhaupt.

Hermann Lauscher macht sich angesichts der Last der Gegenwart Gedanken über seine Liebe zu Elisabeth. «Es gelang mir, ihre Gestalt scharf und rein in mir heraufzubeschwören». Er formt sie zum inneren Bild, um dann festzustellen, «daß die Anziehungskraft, die Elisabeth auf mich übt, vom ersten Augenblicke an auf einer einzigen frappanten Profilinie beruhte»<sup>67</sup>. Und der Zug ins Bizarre steigert sich, wenn er sich seiner Liebe - dem Konzentrat der Fülle und des Sinns - und ihres Objekts durch die 'Anschauung' vergewissert:

Ich besitze die Schönheit meiner Liebe in dieser Linie, wie man ein Meisterbild nach reichlicher Anschauung besitzt, so daß es nur an dem jeweiligen Versagen der Vorstellungskraft liegt, wenn ich noch nach ihrer körperlichen Gegenwart verlange.<sup>68</sup>

In der Welt der Körper ist kein Sinn. Das Verlangen nach körperlicher Gegenwart ist ein Versagen jener Instanz, die für die Produktion von Sinn und Fülle zuständig ist: der Vorstellungs- oder Einbildungskraft.

---

66. *Gertrud*, GW 3, S. 124.

67. GW 1, S. 331.

68. Ebd.

Die in der Erotik so entstehende «Distanzliebe»<sup>69</sup> ist (vielleicht per-verses) Modell der Beziehung des Künstlers zu seinem Objekt. Das Nichts an Sinn, das produktiv macht, ist die Existenz der körperhaften Realität in ihrer banalen Kontiguität. Fülle ist nicht in der Präsenz des Gegebenen, sondern nur des in der Gegebenheit Abwesenden, das als Bedeutetes anwesend ist: als Anblick, Geschehnis, Geschichte.

[...] wie unter einem nächtlichen Lastwagen eine Laterne hing und die sich drehenden riesigen Schatten der Radspeichen an die Mauern malte, konnte dies Schattenspiel [im Fluß, WB] eine Minute lang so voll von Anblicken, Geschehnissen und Geschichten sein wie der ganze Vergil.<sup>70</sup>

Die materielle Welt besteht aus Signifikanten, die nur dann Bedeutung besitzen, wenn sie dem Selbst im Sinne Diltheys *bedeutsam* werden.<sup>71</sup> Das aber bedeutet für die Welt alles Gegebenen, daß sie Manifestation der Leere selbst ist. Nie ist ein Objekt sinnhaft, immer kann es dem Signifikat nur dadurch Raum geben, daß es hinter die Bilder und Geschichten zurücktritt, zu deren Hervorbringung es der Einbildungskraft Anlaß gibt. Und die Einbildungskraft waltet, wie schon Kant für derartige Fälle feststellt, in freiem Spiel<sup>72</sup>, was denn auch heißt: das Signifikat steht in völlig arbiträrer Beziehung zum materiellen Träger. So wird dann deutlich, warum der Ursprung der Sinnproduktion in der Welt ein Nichts ist: die Leere des Sinns. Und der Prozeß wird der immer noch denkbaren determinierenden Kraft des Signifikanten dadurch ent-

69. Ebd.

70. *Narziß und Goldmund*, GW 8, S. 187.

71. Nach Dilthey entsteht die poetische Welt aus einem Verhalten zur Lebenswirklichkeit: «Der Dichter lebt in dem Reichtum der Erfahrungen [...]; das Dichterauge ruht sinnend und in Ruhe auf ihnen; sie sind ihm *bedeutsam*». Wilhelm Dilthey, *Das Erlebnis und die Dichtung*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, <sup>15</sup>1970, S. 131f.

72. Es sind die Fälle, in denen die Einbildungskraft sich nicht an schönen Gegenständen festmacht, sondern an «schönen Aussichten auf Gegenstände (die aber der Entfernung wegen nicht mehr deutlich erkannt werden können)»: «In den letzteren scheint der Geschmack nicht sowohl an dem, was die Einbildungskraft in diesem Felde *auffaßt*, als vielmehr an dem, was sie hiebei zu *dichten* Anlaß bekommt, d.i. an den eigentlichen Phantasien, womit sich das Gemüt unterhält, indessen daß es durch die Mannigfaltigkeit, auf die das Auge stößt, kontinuierlich erweckt wird, zu haften; so wie etwa bei dem Anblick der veränderlichen Gestalten eines Kaminsfeuers, oder eines rieselnden Baches, welche beide keine Schönheiten sind, aber doch für die Einbildungskraft einen Reiz bei sich führen, weil sie ihr freies Spiel unterhalten» *Kritik der Urteilskraft*, op. cit., S. 132f.

zogen, daß für die materiellen Ausgangspunkte der freien Assoziation Umriß- und Formlosigkeit gefordert wird, die die Vieldeutigkeit bedingt. Das Reich des Sinns verschließt sich, darin mit der klassischen Tradition radikal brechend, hermetisch gegen alle Bezughaftigkeit der Kontiguität: Sinn ist nur im Inneren. Sinn ist nur dann, wenn die Einbildungskraft in Freiheit waltet, wenn die Signifikate frei zirkulieren, um sich im Geheimnis zu akkumulieren. Und das Erlebnis Peter Camenzinds, daß «alles» sich «zusammendrängt vor einem plötzlich aufgetanen innerlichen Auge», zum Empfinden der «Fülle des Lebens»<sup>73</sup>, der Intensität, die in *Peter Camenzind* wie auch im *Steppenwolf*<sup>74</sup>, Desiderat einer unerfüllten Alltäglichkeit sind. Fast hat es den Anschein, als habe das Geheimnis die Pforten zum Paradies geöffnet: das Selbst schwelgt in Fülle und Präsenz. Und doch macht sich die Erfahrung am Nichts fest, am «dahintreibenden Unsinn des Lebens». Denn die Vagheit des Signifikanten erlaubt zwar der Phantasie die Produktion endlos gleitender Signifikate, deren Akkumulation emotive Intensität provoziert, aber sie ist es auch, die die Präsenz in der Arbitrarität der Relationen als reine Kontingenz instituiert, der beliebigen Kombination des Moments anheimgegeben. Aus dem sich selbst genießenden freien Spiel der Einbildungskraft entsteht kein Werk. Dauer ist das, was die Künstlerfiguren Hesses anstreben, etwa Goldmund:

O wie spannte ihn diese Fülle in seinem Innern, wie sehnlich verlangte ihn danach, sich still auf sie zu besinnen, sie abströmen zu lassen und in bleibende Bilder zu verwandeln!<sup>75</sup>

Die Fülle ist schon Fülle der Bilder, so daß die Betonung hier auf dem Bleibenden liegt. Damit tritt die Dauer an die Stelle, die Goldmund zunächst dem Sinn eingeräumt hatte (s.o.). An anderer Stelle sagt Goldmund sehr konkret, daß es nicht das 'echte Bild' ist, was die Kunst ausmacht — und bestimmt damit endgültig, an welchem Punkt der Ursprung in all seiner Negativität produktiv wird:

Warum waren denn diese Dinge so schön, dies Goldgeleucht unterm Wasser, diese Schatten und Ahnungen, alle diese unwirklichen und feenhaften Erscheinungen - warum waren sie denn so unsäglich schön und beglückend, da sie doch genau das Gegenteil von dem waren, was

73. GW 1, S. 375.

74. Es ist etwa die «wilde Begierde nach starken Gefühlen, nach Sensationen» (GW 7, S. 207).

75. GW 8, S. 230.

ein Künstler Schönes machen konnte? Denn wenn die Schönheit jener unennbaren Dinge ohne jede Form war und ganz nur aus Geheimnis bestand, so war es ja bei Werken der Kunst gerade umgekehrt, sie waren ganz und gar Form, sie sprachen vollkommen klar. Nichts war unerbittlich klarer und bestimmter als die Linie eines gezeichneten oder in Holz geschnitzten Kopfes oder Mundes [...]; da gab es nichts Unbestimmtes, Täuschendes.<sup>76</sup>

Das Geheimnis beruht auf der aus der mangelnden Differenziertheit des Signifikanten folgenden Polysemie, die die Akkumulation freigleitender Signifikate erlaubte. Der Mangel dieses Bedeutungskonglomerats ist die Arbitrarität der Relationen, die rein kontingente Konsistenz. Das Kunstwerk überwindet die Kontingenz in der unerbittlich klaren Sprache eines zur Bestimmtheit geißelten Signifikanten: der Form. Der Wille zur dauerhaften Form ist das Ingrediens der Kraft im Ursprung, das ein Schaffen ermöglicht. Als positive Bestimmtheit tritt die Form an genau jene Stelle, deren Negativität sich als Mangel an Sinn offenbarte. Das bedeutet: Sinn ist nur in der Form. Die Sinnlosigkeit ist 'Abwesenheit von allem' in der Hinsicht, daß sie das Todessymptom provoziert: das Selbst ist unfähig, Beziehungen zu einer als leer empfundenen Kontiguität, der Welt des Gemeinen, zu entwickeln; die blockierte Begierde der Melancholie sieht sich einer toten Welt gegenüber. Die Form ist die einzige Möglichkeit, die es einem objektivierten Dasein erlaubt, dem Selbst zum Bezugspunkt zu werden. Das Kunstwerk geht aus Todesangst und Todessehnsucht hervor, um als Produkt dieses Hervorgehens, das eine Entäußerung des Selbst ist, den Tod zu bannen: Objekt zu sein, das den Fluch schwermütigen Selbstbezugs durchbricht und dem Selbst einzig sinnvolle, Bezug erlaubende Existenz wird. Das Hervorgehen des Werks ist Entäußerung des Selbst, aber nicht dadurch, daß eine a priori vorhandene Identität sich im Schaffensprozeß überträgt - die Bestimmtheit (und damit Identität) der Form ist a posteriori 'Schöpfung' eines verlorenen Selbst, das mit aller gegebenen Bestimmtheit als dem repressiven Zwang zum Leben gebrochen hat. So ist Schaffen denn nur möglich in einem Kampf mit der Form, die zum Feind wird.<sup>77</sup> Dieser Kampf ist nur vorstellbar als ein fieberndes, rauschhaftes Außer-sich-Sein; aber während es in der Beliebigkeit der assoziierenden Euphorie nur darum geht, «seinen Träumen nachzugehen und berauschte Stunden auszukosten», muß man den Kampf mit der und um die Form «dem

76. Ebd., S. 188.

77. *Gertrud*, GW 3, S. 12.

Behagen des Lebens abrechnen»<sup>78</sup> — das ist die produktive Seite der Krankheit. — Fluchtpunkt der Rettung vor dem ursprünglichen Nichts in seiner doppelten und doch reinen Abwesenheit (von Sinn in der Welt, von 'Leben' im Selbst) ist die Bestimmtheit der Form, die Sinn gibt und Identität in der Kontiguität ermöglicht. Wie aber verhält es sich mit der Kraft der Fülle, mit der das Selbst zuallererst auf die Trostlosigkeit reagiert? Die Antwort gibt Goldmund:

Es wurde ihm nicht klar, wie es möglich sei, daß das denkbar Bestimmteste und Geformteste ganz ähnlich auf die Seele wirke wie das Ungreifbarste und Gestaltloseste. Eines aber wurde ihm bei dieser Gedankenübung dennoch klar, nämlich warum so viele tadellose und gutgemachte Kunstwerke ihm ganz und gar nicht gefielen [...]. Sie waren so schwer enttäuschend, weil sie das Verlangen nach Höchstem erweckten und es dennoch nicht erfüllten, weil ihnen die Hauptsache fehlte: das Geheimnis. Das war es, was Traum und höchstes Kunstwerk Gemeinsames hatten: das Geheimnis.<sup>79</sup>

Zwar ist die freie Assoziation nicht produktiv in sich selbst: ihre beliebige Kombinatorik hat dem drohenden Tod nichts entgegenzusetzen als den Genuß der momentanen Fülle, aus dem das Selbst wieder der Melancholie verfällt. Und dennoch kann das Kunstwerk das geweckte Verlangen nur erfüllen, wenn es auch den Genuß der momentanen Fülle erlaubt, wenn es, wie Schiller in den *Briefen zur ästhetischen Erziehung* von den Kunstwerken der Antike sagt, «zugleich voll Form und voll Fülle» ist.<sup>80</sup>

Der Ursprung schreibt sich doppelt in das Werk ein: Als strenge Form begegnet er dem Tod, als Fülle der Konnotationen der Leere der Welt. So schafft er im Werk Sinn. An dieser Stelle muß die Erkundung abrechnen. Wollte man den Spuren des Ursprungs in der Schrift detailliert folgen, würden Überlegungen notwendig, die mit der Strukturiertheit des Werks zu tun haben und so über das hinausgingen, was hier Thema war. Wenn Form und Fülle zur Einheit finden, mögen sie fähig sein, dem Zweck der Kunst genüge zu tun, der nach Peter Camenzind immer darin bestand, «dem stummen Verlangen des Göttlichen in uns eine

---

78. Ebd.

79. G W 8, S. 188.

80. Friedrich Schiller, *Über die ästhetische Erziehung des Menschen*, hrsg. von Wolfhart Henckmann, München: Fink, 1967, S. 90.

Sprache zu schenken». <sup>81</sup> Aber «Gott selbst nannte sich nicht. Er wollte genannt» sein. <sup>82</sup> So daß die Kunst dazu verurteilt ist, »Gottes Sprache» in ewigem Bemühen dort zu suchen, wo sie sich verbirgt: «im Abgrund der Dinge». <sup>83</sup> Keine Bestimmtheit der Form reicht an «das Unstillbare», das als Verlangen in der Seele lebt. <sup>84</sup> So daß man gewärtig sein muß, im Werk nicht mehr als den Rest des Ursprungs anzutreffen.

## ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Willi Benning, «Hermann Hesse: Περί προελεύσεως τῆς μορφῆς».

Ἡ προέλευση τοῦ ἔργου τέχνης δὲν εἶναι μία βαθειὰ δομὴ ἀπὸ τὴν ὁποία παράγεται ἡ ἐπιφάνεια τοῦ κειμένου μέσῳ ἐπιλογῆς καὶ διαφοροποίησης. Τὸ μοντέλο ποὺ προτείνει ἡ αἰσθητικὴ τῆς παραγωγῆς (ἕνα σύνολο μετασχηματιστικῶν κανόνων) δὲν μπορεῖ νὰ ἐξηγήσει τὴν «πηγὴν» ἀπὸ τὴν ὁποία ἀπορρέει τὸ ἔργο. Ἡ προέλευση εἶναι αὐτὴ ἡ «πηγὴ», ὄχι ὅμως ὡς δομὴ, ἀλλὰ ὡς δύναμη (Derrida). Ὡς τέτοια δὲν ἐμπεριέχεται στὸ κείμενο: ἀφήνει ἕχνη.

Ἡ προέλευση τὴν ὁποία ἀναλογίζονται οἱ λογοτεχνικὲς μορφὲς τοῦ Hesse (ὡς ἐπὶ τὸ πλεῖστον Καλλιτέχνες) ἐμφανίζεται καταρχὴν ὡς *Τίποτα*. Ἡ συνείδηση ποὺ ἀναζητεῖ τὴν ἔκφραση βρίσκεται μπροστὰ στὸ *Τίποτα* τοῦ φαντασιακοῦ θανάτου. Τὸ *σύμπτωμα τοῦ θανάτου* (Freud) ἀποτελεῖ τὴν ὑποκειμενικὴ ἐμπειρία τῆς συνείδησης αὐτῆς, στὴν ὁποία ἀνταποκρίνεται —στὸν κόσμον τῶν πραγμάτων— ἡ ἔλλειψη νοήματος. Τὰ ἀντικείμενα τῆς αἰσθητικῆς ἀποτελοῦν καθαρὰ σημαίνοντα χωρὶς σημαίνόμενο. Τὸ ἔργο τέχνης γεννιέται ἀπὸ τὸ *Τίποτα* (Heidegger): ἀπὸ τὴν ἀντίδραση τοῦ ὑποκειμένου στὸ κενὸ —τὴν ὁρμὴ τῆς αὐτοσυντήρησης ποὺ ταυτίζεται μὲ τὴν ἀναζήτηση τοῦ νοήματος. Ἔτσι ἡ ἀρνητικότητά συμβιώνει μὲ τὸ ἀντίθετό της: τὴν *Πληθωρικότητα*.

Ἡ *πληθωρικότητα*, ἀναγκαστικὰ ἐσωτερικὴ, εἶναι ἡ ἀέναη ροὴ τῶν εἰκόνων ποὺ ἀντικαθιστᾷ τὸ κενὸ τῶν δεδομένων. Ὡς φαντασία γίνεται ἀντικείμενο τῆς κλασικιστικῆς αἰσθητικῆς. Ἐνῶ ὅμως οἱ ἰδεαλιστὲς φιλόσοφοι, ὅπως ὁ Hegel, συνδέουν τὸν πλοῦτον τῆς ροῆς αὐτῆς μέσῳ τοῦ ὀρθοῦ λόγου μὲ τὴν ὀλότητα τῆς ὑποκειμενικότητος, ἡ ὁποία ἀντανακλάται στὸ ἔργο, τὸ ὑποκει-

81. GW 1, S. 434.

82. Klein and Wagner, GW 5, S. 292.

83. Peter Camenzind, GW 1, S. 432f.

84. Ebd.

μενο στον Hesse διασπᾶται στην ποικιλία τῶν εἰκόνων. Κάθε θετικό φαινόμενο, ἀκόμη καὶ ἡ ἐσωτερικὴ εἰκόνα, βιώνεται ὡς δύναμη ἀποξένωσης καὶ ὀδηγεῖ τὸ ὑποκείμενο στὸ ψυχωτικὸ κενό. Ἔτσι καὶ ἡ πληθωρικότητα καταλήγει, ἐφόσον δὲν ἐστιάζεται σὲ κάποιο πυρήνα, στὸ Τίποτα. Τὸ ἐλεύθερο παιχνίδι τῆς φαντασίας (Kant) παραδίδει τὴν ἀναζήτηση τοῦ νοήματος στὸν συνειρμὸ ὁποιουδήποτε σημαινομένου, δηλαδὴ στὸ τυχαῖο. Ἡ ἀπειλὴ τοῦ φαντασιακοῦ θανάτου ἀπαιτεῖ ὅμως τὴν ἀναγκαιότητα μιᾶς ταυτότητας γιὰ τὴ σωτηρία τοῦ ἑαυτοῦ. Ἡ ἀναγκαιότητα αὐτὴ ἀποκαλύπτεται στὴν αὐστηρὴ μορφῇ, ποὺ ἐπιτρέπει στὸν δημιουργὸ τὴν ταύτιση μὲ τὸ ἔργο, τὸ ὁποῖο ὅμως ἀποκτᾶ συνάμα ἀντικειμενικὴ καὶ ὕλικὴ ὑπόσταση. Γιὰ νὰ μὴ χαθεῖ ὁ πλοῦτος τῆς εἰκόνας, ἡ μορφὴ αὐτὴ πρέπει νὰ ἐμπεριέχει τὸ μυστικὸ, ἓνα στοιχεῖο ἀβεβαιότητας καὶ ἀνακριβείας ποὺ ἐξισορροπεῖ τὴν αὐστηρότητα μὲ τὴν πληθωρικότητα.