

H. HESSES POETOLOGISCHE LAGE

CHRISTINE MONDON

H. Hesses Lyrik ist erstaunlich reich und setzt sich von seiner Jugend bis zu seinem Tod 1962 fort. Doch hat die Sekundärliteratur allzu oft seine Dichtung als zweitrangig bezeichnet: Deschner zufolge sei eine gewaltige Menge von Gedichten epigonenhaft, wie z. B. die Herbst- und Frühlingsgedichte ("reinsten Eichendorff¹"), und auf ähnliche Weise prangern Erich Pfeiffer-Belli² und Hugo Mauerhoffer³ das autobiographische, narzistische Gepräge von Hesses Gedichten an, die bloß Ausdruck schizoider Triebe seien. Die einzige Arbeit, die als ein Rettungsversuch von Hesses Lyrik zu verstehen ist, verdankt man Peter Spycher, der sich nicht bloß mit dem "volkstümlich romantischen Geleier"⁴ der Jugendzeit befaßt.

Selbst wenn epigonale, subjektive Züge von Hesses Lyrik nicht abzuleugnen sind, verdienen jedenfalls manche Gedichte besonders der mittleren und späteren Zeit ernsthafte Beachtung. Zur Behandlung des Themas sei gleich klargestellt, daß hier nur die Gedichte in Frage kommen, die für die Entwicklung von den frühen sentimentalischen Versen über die freien Rhythmen zu einer in der Technik vollkommeneren, knappen, konzentrierten Spätlyrik charakteristisch sind.

1. Hesse, ein Neo-Romantiker

Nach der Ansicht Hugo Balls, des ersten Biographen des Dichters, sei Hesses Lyrik "das jugendliche Volkslied in unendlicher Variation"⁵. Durchblättert man einige Frühgedichte, so fallen folgende Hauptmotive auf: traurige Könige, zerbrechliche, kristallhaft durchsichtige Königinnen, zaubermächtige Sänger; Natur und Wandern, Liebe, Tod, Nacht und Vergänglichkeit⁶. Diese Gedichte, die aus dem Geist der romantischen Volkslieder (Mörrike, Eichendorff, Brentano, Arnim) geboren sind, kennzeichnen sich durch ihre Schlichtheit und sind in die traditionelle Form des jambischen Vierfüßlers eingekleidet. In *Frühlingsnacht* (1902) erkennt man den Einfluß Eichendorffs:

Zögernd leg ich aus der Hand
 Meine warmgespielte Geige,
 Staune weit ins blaue Land,
 Träume, sehne mich und schweige. (S. 228)

Die epigonenhaften Züge müssen hier zugegeben werden, und in vielen Naturgedichten⁷ der Frühzeit bleibt Hesse oft sentimentalisch, in seiner Technik noch unvollkommen und im Grunde naiv.

In *Eine Stunde hinter Mitternacht* (1897) ist von einem weißen Schloß die Rede, das nur vom Dichter und seinen Träumen bewohnt wird. Hesse baut sich ein Reich des Schönen auf, dem Orplid Mörikes ähnlich, ein Reservat, in das man sich aus den Stürmen der Tageswelt zurückziehen kann:

Eine Stunde hinter Mitternacht,
 Wo nur der Wald und der späte Mond
 Und keine einzige Menschenseele wacht,
 Steht breit und groß ein weißes Schloß,
 Nur von mir und meinen Träumen bewohnt . (S. 30)

Die Subjektivität (das Possessivpronomen "mein") verwandelt die Landschaft in einen Innenraum, die Landschaft der Seele und der romantischen Utopie. Der Dichter wird mit einer romantischen Sehnsucht erfüllt, die dessen Flucht in eine träumerische Welt beschleunigt. Das sind Verse, die an die Poetik der Jahrhundertwende erinnern. In einer von der Welt abgelegenen Sphäre wird der Dichter von schönen erträumten Bildern erfüllt, die er in einer geschnörkelten, der Fin-de-siècle entsprechenden Poetik festhält:

Dort prunkt in Bildern Saal an Saal,
 Und meine Träume sind zu Gast
 Bei mir. Rundum geht der Pokal,
 Und Liedergruß und Plauderfluß
 Bringt erst der frühe Tag zu Rast. (S. 30)

Das Schönheitsreich⁸ als diesseitiges Jenseits, als Garant für die in der Realität nicht mehr zu verwirklichende Einheit haben die Schriftsteller der Jahrhundertwende selbst entworfen. Das Reich der Kunst⁹ wird in Hesses Frühgedichten von Botticelli¹⁰ und Chopin verkörpert. In den Chopin-Gedichten¹¹ verherrlicht er eine melancholische Schönheit mit ihren verfeinerten und doch seltenen Empfindungen. Das rhythmische Gleichmaß wird in Musik versetzt, mit der regelmäßigen Aufeinanderfolge von Jamben und Trochäen. Vollends der ornamentalen Symbolik zugeordnet, die die Jahrhundertwende kodifiziert hat, erscheinen die beigegebenen Attribute: Lilien, Rosen, hochgezogene Schlingpflanzen. Diese von Traurigkeit erfüllte Schönheit verbindet sich mit dem Wunsch, das Unaussprechbare auszusprechen und das Unergreifbare zu ergreifen. In der Eingangsstrophe zu *Grande Valse* (1897) wird man an die zwei Jahre später erschienene impressionistische Prosa von Rilkes *Cornet* erinnert:

Ein kerzenheller Saal

Und Sporengeläut und Tressengold.
In meinen Adern klingt das Blut. [...]. (S. 13)

Der Dichter, der sich in eine geistige Burg einschließt, widersteht auf diese Weise dem Einfluß der Außenwelt, aber entgeht nicht der Versuchung des Eskapismus. Der Kritiker S. Grubacic betont mit Recht:

Insofern bietet das Refugium der Kunst noch eine scheinhafte Möglichkeit, aus der geschichtlichen Aktualität mit ihren Spannungen und das heißt auch mit ihren moralischen Aufgaben auszuziehen, nicht in eine soziale, sondern eben in eine ästhetische Utopie [...].¹²

2. Zu einer Überwindung der Romantik

Am Ende des ersten Weltkrieges erlebt Hesse eine einschneidende Lebenskrise. Das erschaffene Reich der Kunst und des "l'art pour l'art" ist erschüttert. Von nun an sucht der Dichter nach neuen Anhaltspunkten, die im Mythischen, Religiösen liegen. Er verfaßt das Gedicht *Weg nach innen* (1918):

Wer den Weg nach Innen fand,
Wer in glühendem Sichversenken
Je der Weisheit Kern geahnt,
[...] Ihm wird jedes Tun und Denken
Zwiesgespräch mit seiner eignen Seele,
Welche Welt und Gott enthält. (S. 433)

Die einzige Möglichkeit, auf die Zeit und den Krieg zu reagieren, bleibt für ihn der romantische Weg nach innen. Wer die "Verwandlung des Äußeren in das Innere, der Welt in das Ich" ¹³ vollzieht, wer sich also zum All weitert und das All in sich aufnimmt, verwirklicht damit seine höchste Möglichkeit: er wächst mit Gott in eins zusammen und lebt in seinem Willen. Der Weg nach innen führt also in die Natur, in die Fülle des ursprünglichen Daseins. In dem Gedicht *Verzückung* (1919) inszeniert sich das Ich, das ein Teil von der Welt geworden ist:

Nichts ist außen, nichts ist innen,
Nichts ist unten, nichts ist oben,
Alles Feste will zerrinnen,
Alle Grenzen sind zerstoben,
Sterne gehn in meiner Brust [...]. (S. 452)

Wir sind nicht fern von dem, was Novalis als "magischen Idealismus" bezeichnete. Dadurch wird dem Menschen eine Fülle eröffnet, die Fülle des magischen Erlebnisses der Einheit, wo die Welt als ein seliges Ganzes erscheint, in der es keinen Tod als Ende, nur

Tod als Verwandlung, als Anfang, als Wiedergeburt gibt, in der alle Gestalten nur vor dem unendlich Offenen stehen.

In gewissen Gedichten wird aber die Überwindung der romantischen Utopie spürbar. Der Weg nach innen ist auch ein Weg voller Hindernisse und Gefahren geworden, der in die Einsamkeit ¹⁴ oder in die Verzweiflung führt. In *Herbst* (1919) verwandelt sich das idyllische Moment in eine Betrachtung über den Tod: der Vogel symbolisiert nicht mehr wie bei den Romantikern Traum und Gesang, sondern den künftigen Tod:

Ihr Vögel im Gesträuch,
Wie flattert euer Gesang
Den bräunenden Wald entlang-
Ihr Vögel, sputet euch!

Bald kommt der Wind, der weht,
Bald kommt der Tod, der näht,
Bald kommt das graue Gespenst und lacht [...]. (S. 453)

Nicht als privates Ich, sondern als allgemeines Subjekt, das durch das empirische Ich hindurchgegangen ist, erscheint der Dichter. In manchen Gedichten¹⁵ sagt er übrigens nicht mehr "Ich", sondern "wir" und drückt ein universales Erlebnis aus. In *Andacht* (1917) schreibt er:

Wer dich, Natur, erst fand,
Dem wird zur heiligen Heimat jedes Land
Und jeder Mensch verwandt. (S. 417)

Wieder andere Gedichte zeigen, wie Hesse sich auf neue Bahnen begibt, wie z.B. in dem Gedicht *Vergänglichkeit*: (1919) :

Vom Baum des Lebens fällt
Mir Blatt um Blatt,
O taumelbunte Welt,
Wie machst du satt,
Wie machst du satt und müd
Wie machst du trunken!
Was heut noch glüht,
Ist bald versunken.
Bald klirrt der Wind
Über mein braunes Grab,
Über das kleine Kind
Beugt sich die Mutter herab.
Ihre Augen will ich wiedersehn,
Ihr Blick ist mein Stern,

Alles andre mag gehn und verwehn,
 Alles stirbt, alles stirbt gern.
 Nur die ewige Mutter bleibt,
 Von der wir kamen,
 Ihr spielender Finger schreibt,
 In die flüchtige Luft unsre Namen. (S. 449)

Dieses Gedicht stammt aus der *Demian*-Zeit (1919-20). Auf den ersten Blick scheint dieses Herbstgedicht aus regelmäßigen Jamben mit Kreuzreimen zu bestehen. Das traditionelle Muster zerbricht aber mit den fallenden Trochäen: "Über das kleine Kind/Beugt sich die Mutter herab." Diesem stilistischen Wandel entspricht ein struktureller, semantischer: zuerst Vergänglichkeit, Herbst, Tod; dann Mutter, Wiedergeburt. Das Gedicht erinnert zwar an Hölderlins *Hälfte des Lebens*, aber es ist gar keine epigonenhafte Leistung. Wir bemerken mit dem Archetypus der *Anima* einen Hinweis auf die Psychoanalyse C.G. Jungs, die eine zentrale Rolle in dem mittleren Prosawerk spielt. Das Bild der Mutter wird zum mythisch mütterlichen Urgrund, zur *Magna Mater*, der großen Erdenmutter, die aus dunklen und hellen, bewußten und unbewußten Elementen besteht, die zugleich Eros und Thanatos ist. Der "Weg nach innen" führt zu tiefenpsychologisch erklärbaren Selbsterfahrungen und Selbsterkenntnissen.

Symptomatisch in der *Demian*-Zeit ist der Verzicht auf die romantisierte Ich-Ergießung und der Anspruch auf größere Objektivität. Dies erscheint besonders in der Verarbeitung der Erinnerung. Selbst wenn die Erinnerung in den früheren Gedichten auf eine subjektive Weise dargestellt wird, bemüht sich nun der Dichter, sie auf eine objektive, unpathetische Weise zu gestalten. Dies nimmt der Leser in dem *Lawinenlied*¹⁶ wahr, wo der Dichter die zu schmerzvollen Erinnerungen zu verdrängen versucht. In *Falter im Wein* (1919, S. 458) besteht zwar eine Kontinuität zwischen dem sterbenden Falter und der Erinnerung an eine Jugendliebe, aber der Dichter fürchtet sich vor deren Wachrufen und bedient sich eines Gleichnisses, als wollte er die Rätselhaftigkeit aller Dinge beachten und dadurch das subjektive Pathos vermeiden. Mit dem Kritiker J. Bessière kann man hier von der "Klarheit des Rätselhaften"¹⁷ (*clarté de l'énigmatique*) sprechen. Hinter der Verständlichkeit der Verse verbirgt sich für Bessière das Rätselhafte. In dem Gedicht *Konzert* (1919, S. 431) beruft sich Hesse auf diese "Ästhetik der Ambiguität": schmerzliche Erinnerungen, die von dem Klang der Geige geweckt werden, tauchen wieder auf, aber das Anliegen des Dichters ist es, sie zu beherrschen, um nicht der Subjektivität anheimzufallen. Die Künstlichkeit (der Klang der Geige) erlaubt es ihm, das Unergreifbare und das Rätselhafte zu gestalten (Hesse gibt keine autobiographischen Zeichen ab) und die Erinnerung zu entdramatisieren.

3. Der Bruch

In der dem Maler Klingsor gewidmeten Gedichtensammlung (1920) verleiht Hesse seiner Dichtung eine erstaunliche Dynamik durch zahlreiche Bilder und Metaphern. Wie ein expressionistischer Maler spielt er mit den Farben :

Violett zerfließt und Purpur thront [...]
Gelb zu Gelb, und Gelb zu Rot gesellt [...]
Grün klingt auf aus neugeborener Quelle (S. 167)

In einigen Gedichten der Sammlung (*Klingsor zecht im herbstlichen Walde*, *Klingsor an Edith*, *Erwachen aus der Verzweiflung*) unterliegen die Verse keinem festen Metrum. Hesse setzt den Bruch mit der Tradition in *Krisis* (1925/26), dem poetischen Zyklus des *Steppenwolfs*, fort. Die Verse stehen der Prosa nahe, und die wiederkehrenden Bilder gehören zum modernen Leben: Alkohol, Bars, Erotik¹⁸. Doch bleibt manchmal der Dekonstruktionswille des Dichters unvollendet, wenn er an der Konvention des Ich-Tons festhält. Dennoch gewinnt die Dichtung durch das Eindringen des Psychischen und Unbewußten an einer Originalität, die in *Abend mit Doktor Ling* (1926)¹⁹ spürbar wird:

Und dann bauen wir aus unsern Depressionen
Ein Haus, um darin zu wohnen. (S. 537)

Eine derartige Lyrik wäre nicht möglich gewesen, wenn Hesse nicht durch die Psychoanalyse zum Bewußtsein von seiner Seelenkrise gekommen wäre. Er malt auf eine spielerische Weise die Krise eines Menschen, der die Integrität seines Ich verliert und sich unter Masken verbirgt. Zu einem anderen Gedicht paßt der Titel *Schizophrenen* (1926, S. 536). Die Zersplitterung dient dazu, die Spuren zu verwischen, damit die Autobiographie unverständlich wird. Wie C.I. Schneider mit Recht betont, "wird Hesse sich selbst gegenüber kritischer, schonungsloser, objektiver"²⁰. In dieser Hinsicht wird Mauerhoffers²¹ These, nach der die Introversion zu einem immer subjektiveren Stil führt, Hesses Lyrik nicht gerecht, weil der Dichter "eine deformierende Lektüre des Wirklichen"²² (*lecture déformante du réel*) (Bessière) bieten will, die seinem Anspruch nach der Objektivität entspricht.

In gewissen Gedichten des Zyklus bemerkt man einen drastischeren Ton. In *Zu Johannes dem Täufer sprach Hermann der Säufer* (1926, S. 520) setzt sich Hesse mit seinem frommen Vater auseinander, und die Blasphemie gegenüber dem Vater und der biblischen Gestalt dient als notwendige zur Selbstversöhnung führende Katharsis, um sich mit sich selbst zu versöhnen. Denn der Bruch dient dazu, die Psychose zu überwinden und die Bruchstücke seiner Persönlichkeit zusammenzufügen. Deswegen hüllt er die Gedichte dieser Periode in eine spielerische Form ein, um zu zeigen, daß die Persönlichkeit kein homogenes Ganzes bildet und daß sie zerstückelt werden muß , um

zu einer neuen Ordnung zu gelangen. Denn das Ziel ist, wie im *Steppenwolf* geschrieben ist: "Anleitung zum Aufbau der Persönlichkeit. Erfolg garantiert." ²³

4. Die Kunst des Haï kai

Die Unsterblichen (1926) gelten als eine Art Übergang zur letzten Phase. Dieses Gedicht beendet die rückhaltslose, schonungslose, zwiespältige Lyrik der *Steppenwolf*-Zeit und kündigt den Zustand der Versöhnung der *Glasperlenspiel*-Zeit an:

Kühl und wandellos ist unser ewiges Sein,
Kühl und sternhell unser ewiges Lachen. (S. 532)

Hesse hat hier eine beherrschte und durchgeistigte Sprachform gefunden, die in den Gedichten der Reife Gewicht erhalten hat. In der letzten Entwicklungsperiode bedient er sich oft der Auffassung des japanischen Künstlers, die der Kritiker Roland Barthes²⁴ als kontra-deskriptiv bezeichnet: die Kunst des Haï kai, die sich mit dem Geist der Zen-Philosophie verbindet, suggeriert nur die Wahrheit, ohne zu versuchen, die Wege, die zu ihr führen, zu veranschaulichen. In *Karfreitag* (1931) verschleiert Hesse jegliche Einzelheit, um den Leitfaden besser ans Licht zu bringen. Der Karfreitag ist in Nebel gehüllt, und die Blumen werden gruppenweise dargestellt. Die Landschaft wird durch den Nebel einheitlich gestaltet, und der Karfreitag wird entrealisiert. Wie der japanische Künstler verzichtet Hesse auf starke Umrisse und mit einigen Strichen konzentriert er sich auf das Unendliche und das Nichts aller Dinge: "Es duftet Tod und duftet Fest". (S. 601)

In den Gedichten der *Glasperlenspiel*-Zeit steht Hesse unter dem Einfluß der orientalischen Philosophie. In *Stufen* (1941) verfolgen wir die Entwicklungsstufen der Menschheit, deren höchstes Ziel unerreichbar bleibt:

Der Weltgeist will nicht fesseln uns und engen
Er will uns Stuf' um Stufe heben, weiten. [...]
Des Lebens Ruf an uns wird niemals enden... (S. 676)

Die Idee eines Fortschritts der Seele in dem Zyklus einer ewigen Wiederkehr des Gleichen, die für Hesse eine Rückkehr in das All ermöglicht, ist hier nicht abzuleugnen. Diese Philosophie wird auch *Im Schloß Bremgarten* (1944, S. 689) dargestellt, wo die Seele des Dichters sich in einen Baum, ein Tier, eine Wolke verwandeln und tausend Jahre rückwärts, in frühere Epochen zurückkehren kann, um sich in ein Jenseits des Todes zu projizieren. In *Sommernachmittag auf einem alten Landsitz* (1941) läßt sich der Dichter in ein Gespräch mit den Toten ein:

Doch heimlich der Vorangegangenen denkend,
Für die nicht Winter mehr noch Sommer tagen
Und die doch in den Hallen, auf den Wegen
Uns nahe sind und unsichtbar zugegen

Und zwischen Dort und Hier die Brücke schlagen. (S. 678)

Diese Verse zeugen von einer beherrschten und objektiveren Lyrik und äußern die Heiterkeit desjenigen, dem es gelungen ist, sich von den Auswüchsen des Ich zu befreien. Darin besteht der Sinn des Gedichtes In *Junger Novize im Zen-Kloster II* (1961):

Hirsch und Rabe, rote Rose
Meeresblau und bunte Rose;
Sammle dich und sie zerfällt
Ins Gestalt- und Namenlose

Sammle dich und kehre ein,
Lerne schauen, lerne lesen!
Sammle dich - und Welt wird Schein,
Sammle dich - und Schein wird Wesen. (S. 721)

Was hier wichtiger ist, ist die Suche nach einer ausdruckssträchtigeren Form, die die freiwillige Entäußerung des Dichters bezeugt. Das letzte Gedicht *Knarren eines geknickten Astes* zeigt wiederum die Kunst des Haï kai . Dieses Gedicht hat zwei Fassungen, ²⁵ und der Unterschied zwischen den beiden Fassungen ist erstaunlich. Die erste weist zwölf Zeilen mit regelmäßig abwechselnden Reimen auf, die endgültige hat eine kompakte Strophe von neun Zeilen mit nur zwei Reimen. Der Dichter suggeriert mit feinen Strichen die Vision eines geknickten Astes:

Splittrig geknickter Ast,
Hangend schon Jahr um Jahr,
Trocken knarrt er im Wind sein Lied. (S. 728)

Der lyrische Ausdruck drängt zur Knappheit; es ist, als wollte das Gedicht sich in seine Eigentümlichkeit zurückziehen. Seine Zeichen deuten auf den Sinn des Daseins, den Sprung ins Leere, in den letzten Raum, wo der Tod als eine Fortsetzung des Lebens erscheinen kann. Die zerbrechliche, flüchtige Schönheit des zerbrochenen Astes symbolisiert das Leben selbst in seiner Flüchtigkeit. So regt Hesse den Leser an, sich von der Täuschung der Zeit zu befreien und den Geist des Zen wiederzufinden. Diese Idee drückt das Gedicht *Uralte Buddha-Figur in einer japanischen Waldschlucht verwitternd* (1958) aus: "Bild allen Wandels in der ewigen Einheit". (S. 715)

Der Kritiker Field schreibt: "Die romantische Pose dauerte allzulange und beherrschte allzu viele Gedichtzeilen."²⁶ Diese Analyse, die Hesses Gedichte in die

sentimentalisch-romantische Lyrik einordnet, rührt wohl daher, daß der Dichter an der traditionellen Innerlichkeit und Erlebnislyrik festhält.

Hesses Originalität besteht aber darin, dem Erleben seinen ursprünglichen Sinn zu verleihen: eine Forschungsreise des Ich in den Bereich einer zu überliefernden Wahrheit. Dadurch deutet er in seiner mittleren und späten Lyrik die autobiographische Welt um und erschafft eine dichterische Wirklichkeit, die kein Geständnis enthält und keine autobiographischen Anhaltspunkte abgibt. Der Kritiker Joseph Mileck²⁷ legt zuviel Gewicht auf die autobiographischen Elemente der mittleren Zeit, besonders in den Krisis Gedichten, ohne den objektiveren Ton zu analysieren.

In der *Glasperlenspiel*-Zeit nimmt die frühe subjektive Bewertung ab, während der Nachdruck auf der Gedankenvermittlung liegt. Dies bezeichnet symbolisch Hesses zwiespältigen Stand unter den modernen Dichtern; oft bringt er sich auf neue Bahnen, ohne aber auf die konservative, traditionelle Form zu verzichten.

ANMERKUNGEN

Für Hesses Lyrik wird nach dem folgenden Werk zitiert: *Hermann Hesse. Die Gedichte, 1892-1962*, Suhrkamp Taschenbuch 381, 1977. Zitiert wird auch nach dem in Frankfurt bei Suhrkamp veröffentlichten Gesamtwerk (*Gesammelte Werke* (GW), 1970).

- ¹ Heinz Deschner, *Kitsch, Konvention und Kunst*, List-Bücher, nr. 93, München, 1957, S. 167.
- ² Erich Pfeiffer-Belli, in: Adrian Hsia, *Hermann Hesse im Spiegel der zeitgenössischen Kritik*, Bern und München, 1974, S. 504.
- ³ Hugo Mauerhoffer, *Die Introversion mit spezieller Berücksichtigung des Dichters Hermann Hesse*, Diss., Bern, 1929, S. 31-54.
- ⁴ Peter Spycher, *Eine Wanderung durch Hermann Hesses Lyrik. Dokumentationen und Interpretationen*, Bern, 1990, S. 161.
- ⁵ Hugo Ball, zitiert von C.I. Schneider, *Hermann Hesse*, München, 1991, S. 24.
- ⁶ Vgl. *Geständnis*, S 21, *Unser Schloß*, S. 25; *Dunkle Augen*, S. 45.
- ⁷ Vgl. *Frühsommernacht*, S. 57; *Frühling*, S. 69; *August*, S. 78.
- ⁸ Vgl. die beiden Fassungen von *An die Schönheit*, (1898), S. 9; (1900), S. 95 .
- ⁹ Vgl. *Sarasate*, S. 26.
- ¹⁰ Vgl. Die Italiengedichte, S. 198-201; 232-3.

- 11 Vgl. *Chopin*, S. 13; *Nocturne*, S. 71; *Valse brillante*, S. 110.
- 12 Slobodan Grubacic, "Hermann Hesse als Autor der Jahrhundertwende", *Germanistik-Forschungsstand und Perspektiven. Vorträge des deutschen Germanistentages*, n° 2, (1984-85), 554.
- 13 *Krieg und Frieden* (1918), in: GW, X, S. 439.
- 14 *Weg in die Einsamkeit*, S. 430; *Einsamkeit*, S. 763.
- 15 Vgl. *Zusammenhang*, S. 336; *Meinem Bruder*, S. 372, *Frühling*, S. 402.
- 16 Vgl. *Gertrud*, in: GW, III, S. 38.
- 17 Jean Bessière, *Enigmaticité de la littérature*, P.U.F., Paris, 1993, S. 161: "Le moment de clarté de l'écriture est précisément l'énigmatique."
- 18 *Nach dem Abend im Hirschen*, S. 516; *Vergebens hab ich allen Cognac*, S. 531; *Neid*, S. 522; *Der Wüstling*, S. 544.
- 19 Der Doktor Ling ist Dr. Lang, der bekannte Psychoanalytiker, den Hesse nach dem ersten Weltkrieg regelmäßig besuchte.
- 20 Christian Immo Schneider, *Hermann Hesse, op. cit.*, S. 29.
- 21 Hugo Mauerhoffer, *op. cit.*
- 22 Jean Bessière, *op. cit.*, S. 161.
- 23 *Der Steppenwolf*, ST 175, S. 208.
- 24 Roland Barthes, *L'Empire des Signes*, Paris, 1970, S. 100: "L'art occidental transforme l'impression en description. Le haï ku ne décrit jamais; son art est contre-descriptif, dans la mesure où tout état de la chose est immédiatement, obstinément, victorieusement converti en une essence fragile d'apparition [...]."
- 25 Vgl. S. 728 (1. -8. 8. 1962)
- 26 G.W. Field, *Hermann Hesse. Kommentar zu sämtlichen Werken*, Akademischer Verlag, Stuttgart, 1979, S. 191.
- 27 Joseph Mileck, "The poetry of Hermann Hesse", *Monatshefte*, XLVI, (1954), 191-8.