

Andreas Solbach
Mainz

Dilettantismus und Eigensinn

*Cesset voluntas propria et infernus
non erit.* (Bernard von Clairvaux,
MPL: 183, 289)

Hermann Hesse hat, anders als viele seiner Schriftstellerkollegen, keine umfassenden literaturtheoretischen Schriften oder ästhetischen Programme hinterlassen. Es findet sich nichts zum „Bau des epischen Werks“, keine Romantheorie und kein Briefwechsel mit bedeutenden Ästhetikern. In der neuen Werkausgabe liegen allerdings fünf Bände mit seinen gesammelten literarischen Rezensionen vor, zwei Bände mit allgemeinen Betrachtungen, ein Band mit dem Frühwerk und zwei Bände mit autobiographischen Schriften, die noch durch die vierbändige Briefausgabe ergänzt werden.¹

Wer sich also mit Hesses literarischen und genauer seinen literaturästhetischen und literaturtheoretischen Ansichten vertraut machen will, ist auf eine große Anzahl von Quellen mit zumeist nicht ganz eindeutiger Perspektive angewiesen. Dazu kommt naturgemäß noch das umfangreiche literarische Werk selbst, dessen oftmals demonstrativer Bekenntniston manche „Überzeugung“ präsentiert. Je nach der Auswahl der Quellen werden sich so jeweils andere Schwerpunkte seiner Poetologie ergeben, die allerdings eine große Anzahl von Teilüberschneidungen aufweisen. Die Durchsicht der Sekundärliteratur zeigt aber auch, daß es nur eine begrenzte Zahl von Schwerpunkten gibt, die sich immer wiederholen. Zwei dieser zentralen Vorstellungen will ich hier miteinander in Verbindung setzen und versuchen, ihre überragende Bedeutung zu erweisen. Dabei ist der erste Begriff, der des Eigensinns, ein alter Bekannter in der Hesse-Forschung, während der zweite, derjenige des Dilettantismus, bislang ausnahmslos in kritischer und eindeutig herabsetzender Absicht gebraucht wurde, ohne seine bedeutende Begriffsgeschichte zu berücksichtigen. Ich werde im folgenden zunächst auf die Bedeutung von Hesses Konzept des Eigensinns eingehen, seine Herkunft und Funktion, wie auch seine Problematik erläutern, um es dann mit der Idee und dem Thema des Dilettantismus zu verbinden.

Hesse entwickelt seine Vorstellung von Eigensinn im geistigen Umfeld des *Demian*, der im September und Oktober 1917 in Bern entsteht; sein kleiner Aufsatz „Eigensinn“ wird im darauffolgenden Monat geschrieben und erscheint noch vor dem Roman.²

¹ Von kaum zu überschätzender Bedeutung ist die zweibändige Sammlung von Briefen und Dokumenten: *Kindheit und Jugend vor Neunzehnhundert: Hermann Hesse in Briefen und Lebenszeugnissen*. 2 Bde. Hg. v. Ninon Hesse u. Gerhard Kirchhoff. Frankfurt 1966/1978. Im folgenden zitiert mit der Sigle KuJ, Band- und Seitenangaben.

² Hermann Hesse: *Eigensinn*. In: *Hermann Hesse: Politik des Gewissens. Die politischen Schriften*. Erster Band: 1914-1932. Hg. v. Volker Michels. Frankfurt 1981, S. 229-234. Im folgenden mit der Sigle E und Seitenangaben zitiert.

Auch der in diesen Zusammenhang gehörende Aufsatz „Zarathustras Wiederkehr“³ entsteht im Januar 1919 in direkter Nähe zum *Demian*, der ebenfalls in diesem Jahr veröffentlicht wird.⁴ Es lassen sich allerdings zahlreiche zusätzliche Zeugnisse aus früheren und späteren Jahren auffinden, die die umfassende Bedeutung dieses Gedankens bestätigen.⁵

Hesse konstatiert:

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 „Eigensinn“. (E: 229)⁶

Unter Eigensinn dürfen wir demnach das jedem Menschen gegebene innere Gesetz verstehen, das dem Individuum Form und Ziel seiner Existenz gibt. Es bezeichnet den Sinn des eigenen Lebens, das Prinzip des Selbst, es ist Richtschnur und Maßstab des Seins und individuellen Handelns. Der Eigensinn, so wie Hesse ihn versteht, zeigt dabei deutliche Analogien zur klassischen Bildungsidee, insoweit sie die Entfaltung der Fähigkeiten des Menschen meint. Hesse entwickelt jedoch im Gegensatz dazu eine sehr viel weniger normorientierte Vorstellung, wenn er den Eigensinn von den äußeren Gesetzen und gesellschaftlichen Vorstellungen entschieden abkoppelt. Das Individuum ist bei ihm nur sich selbst verantwortlich, es muß sein eigenes inneres Gesetz erfüllen, gleich wie es aussehen mag:

Ziel eines sinnvollen Lebens ist den Ruf dieser inneren Stimme zu hören und ihm möglichst zu folgen. Der Weg wäre also: sich selbst erkennen, aber nicht über sich zu richten und sich ändern wollen, sondern das Leben möglichst der Gestalt anzunähern, die als Ahnung in uns vorgezeichnet ist. [...] Es gibt keinen andern Weg der

³ Hermann Hesse: Zarathustras Wiederkehr. In: Hermann Hesse: Politik des Gewissens. Die politischen Schriften. Erster Band: 1914-1932. Hg. v. Volker Michels. Frankfurt 1981, S. 296-322. Im folgenden mit der Sigle Z und Seitenangabe zitiert.

⁴ Hermann Hesse: Roßhalde. Knulp. Demian. Siddhartha. Frankfurt 2001 [Hermann Hesse: Sämtliche Werke. Band 3: Romane. Hg. v. Volker Michels]. Im folgenden mit der Sigle D und Seitenangaben zitiert.

⁵ Zwei Anthologien haben hier breit gewirkt; Hermann Hesse: Eigensinn macht Spaß. Individuation und Anpassung. Ausgew. u. hg. v. Volker Michels. Frankfurt 2002 [zuerst 1986] und Hermann Hesse: Lektüre für Minuten. Gedanken aus seinen Büchern und Briefen. Hg. v. Volker Michels. Frankfurt 1971. Im folgenden mit den Siglen ES und LM und Seitenangaben zitiert.

⁶ „Wir sind Menschen. Und für den Menschen gibt es nur *einen* natürlichen Standpunkt, nur *einen* natürlichen Maßstab. Es ist der des Eigensinnigen. [...] Sein „Eigensinn“ ist wie der tiefe, herrliche, gottgewollte Eigensinn jedes Grashalms auf nichts anderes gerichtet als auf sein eigenes Wachstum. „Egoismus“, wenn man will. [...] Er schätzt eben nur eines hoch, die geheimnisvolle Kraft in ihm selbst, die ihn leben heißt und ihm wachsen hilft“ (ES: 90, 88).

Entfaltung und Erfüllung als den der möglichst vollkommenen Darstellung des eigenen Wesens. „Sei Du Selbst“ ist das ideale Gesetz, zumindest für den jungen Menschen, es gibt keinen andern Weg zur Wahrheit und zur Entwicklung.

Daß dieser Weg durch viele moralische und andre Hindernisse erschwert wird, daß die Welt uns lieber angepaßt und schwach sieht als eigensinnig, daraus entsteht für jeden mehr als durchschnittlich individualisierten Menschen der Lebenskampf. Da muß jeder für sich allein, nach seinen eigenen Kräften und Bedürfnissen, entscheiden, wieweit er sich der Konvention unterwerfen oder ihr trotzen will. (LM: 74, 76)

Hesse entwickelt diese Vorstellung eines spezifischen Lebensgesetzes, das das Individuum überhaupt erst begründet und ihm das jeweils eigene Lebensziel setzt, nicht aus einer philosophischen Systematik heraus, sondern aus der ganz konkreten Erfahrung seines kindlichen und adoleszenten Trotzes und Starrsinns. Bereits im frühesten Alter von zwei Jahren schreibt seine Mutter: „[...] sein Eigensinn und Trotz ist oft geradezu großartig“ (KuJ 1: 8), und in den folgenden Jahren häufen sich die Beschwerden über seinen hartnäckigen Eigenwillen, so daß die Eltern, die selbst von nervöser Konstitution sind, sich gezwungen fühlen, den Knaben zeitweise aus der Familiengemeinschaft zu entfernen.⁷ Bereits der Siebenjährige wird 1884 vier Monate in ein religiöses „Knabenhaus“ gesteckt: „Er hielt sich dort brav, aber bleich und mager und gedrückt kam er heim. Die Nachwirkung war entschieden eine gute und heilsame. Er ist jetzt viel leichter zu behandeln“ (KuJ 1: 14).⁸

Es ist psychologisch höchst aufschlußreich, daß bereits Hesses Mutter Marie in ihrer frühen Kindheit ganz ähnliche Erfahrungen gemacht hat und auf diese traumatischen Begebenheiten in einer Weise reagierte, die auf geradezu unheimliche Weise die Revolte ihres Sohnes vorwegnahm. Als drittes Kind des Missionarsehepaars Hermann und Julie Gundert bleibt sie 1846 als Vierjährige allein in einem Kinderheim in Basel zurück, als ihre Eltern nach Auskurierung einer Krankheit der Mutter wieder nach Indien abreisen.⁹ Ebenso wie Hesse selbst erlebt sie dann etwas später den Einbruch dunkler Lebensmächte in ihre Welt, muß als Zwölfjährige schließlich in ein strengeres Mädchenpensionat wechseln, in dem ihr eine Internatsgeschichte mit einer Freundin widerfährt, die bis in die Details den späteren Verwirrungen des Zöglings Hermann

⁷ Wir dürfen in diesen frühesten Familienexilen den Urgrund für die späteren Persönlichkeitsstörungen des Autors sehen. Hesse hat sein gesamtes Leben an den Mängelercheinungen seiner frühen Kindheit und Jugend gelitten; gleichzeitig sind sie allerdings wohl auch der Auslöser seines hartnäckig verfolgten Wunsches, Dichter und sonst nichts zu werden.

⁸ Bereits ein Jahr zuvor schreibt sein Vater: „So demütigend es für uns wäre, ich besinne mich doch ernstlich, ob wir ihn nicht in eine Anstalt oder in ein fremdes Haus geben sollten. Wir sind zu nervös, zu schwach für ihn und das ganze Hauswesen nicht genug diszipliniert und regelmäßig“ (KuJ 1: 13).

⁹ Ralph Freedman: Hermann Hesse. Autor der Krisis. Frankfurt 1991 [1. Aufl. 1982] zitiert die ergreifende Erinnerung von Hesses Mutter: „Noch sehe ich, wie ich weinend im Hofe stand und meine Mutter mit Gewalt festhalten wollte, indem ich mich an den Zipfel ihres Schales hing. Man riß mich weg von ihr und trug mich ins Kinderzimmer, wo man mich mit Liebkosungen und Zuckerwerk trösten wollte. Allein mein Innerstes war empört, mir war's, als hätte sich die ganze Welt verschworen gegen mich, als hätten meine Eltern selbst mich verstoßen. Unvergesslich rührend ist mir heute noch die liebliche Sanftmut, das zarte Mitgefühl meiner einzigen Gespielin Emilie...die mir ihre schönsten Spielsachen vorstellte und dann still ihre Tränen zerdrückte, als ich ihre Kleinodien in meinem Wutanfall zertrümmerte“ (Freedman, S. 29).

Hesse im Kloster Maulbronn ähnelt.¹⁰ Aber auch die Lebensgeschichte seines Vaters nimmt Hesses eigene Entwicklung in Teilen vorweg, denn auch er erleidet eine erzwungene Trennung von der Familie, die ihn als schwer erziehbares Kind exiliert.¹¹

Die Grunderfahrung des späteren Dichters war demnach der Widerstreit zweier Welten, einer dunklen, angsterfüllten, und einer hellen, schützenden:

Es war der Anfang einer Entwicklung in Gegensätzen, gleichermaßen voll Angstgefühle vor dem Abgrund, vor dem Verlust der Nähe zu Vater und Mutter, wie voller Wohlbehagen und fast idyllischer Wärme. Einerseits liefen die Ängste letztlich in einer einzigen großen Angst zusammen, der Angst, verstoßen zu werden, keine „Vergebung“ zu erlangen für kleinere Sünden und Ungehörigkeiten, so daß das Kind immer auf die versöhnliche Stimme des Vaters, auf den Gute-Nacht-Kuß der Mutter wartete. Andererseits erscheint ihm die Kindheit, wie Hesse sie später in seinen vielen autobiographischen Schriften schildert, als eine wunderschöne, dem Blick entschundene Geborgenheit. [...] Doch gab es daneben immer wieder Einbrüche aus der Welt der Dunkelheit. Von heftigem Temperament, hatte Hermann oft Wutausbrüche und schien unbelehrbar. So jung er auch war, er mußte ständig in der Furcht leben, irgendeine Sünde begangen zu haben. (Freedman, S. 41f.)

¹⁰ „Im Korntaler Institut verschärfte sich die rebellische Haltung der unglücklichen Schülerin immer mehr. Wieder war sie von einem geliebten Zuhause, diesmal den Basler Pflegeeltern, wegbefohlen worden, und wieder fühlte sie sich um Wesentliches beraubt. In ihrem Kummer ließ sie sich gern von einem älteren Mädchen trösten, das Maries Schmerzen verstand und zu dem sie bald eine leidenschaftliche Zuneigung faßte. Olga allerdings, die siebzehnjährige Freundin, pflegte heimlich verbotenen Kontakt zu einem Schüler der benachbarten Knabenschule, wurde dabei erwischt und nach den strengen Maßregeln der religiösen Anstalt der Sünde beschuldigt. Als Buße für ihr Vergehen war den Mitschülerinnen ab sofort jeglicher Umgang mit ihr untersagt. Marie weigerte sich, das Gebot zu halten. Die leidenschaftliche Treue zu ihrer Freundin, die bald entdeckt wurde, brachte ihr zur Strafe den unumgänglichen Karzer ein, was die Freundschaft aber nicht im geringsten beeinträchtigte, sondern den Zorn des jungen Mädchens nur noch verstärkte. Olga mußte schließlich die Schule verlassen, während Marie und die anderen weiter von der großen „Freiheit“ träumten, heimlich Gedichte lasen (darunter die – verbotenen! – Liebesgedichte von Schiller) und Romane, die der älteste Bruder aus Stuttgart beschaffte. Trotz wohlmeinender Lehrer und mancher gesitteter Mitschülerin, die Marie zur Nachgiebigkeit zu beeinflussen suchten, ließ ihre Opposition gegenüber der Schule und den ihr zu engen Vorstellungen des Instituts keineswegs nach.

Ein Schreiben, das deshalb nach Indien an Dr. Gundert gesandt wurde, blieb nicht ohne Folgen. Um seine Tochter vor künftigen „Unarten“ zu bewahren, nahm der Vater sie aus der Schule – trennte sie also wieder aus ihrer Umgebung – und schickte Marie, nachdem er ihr einen kurzen Besuch bei den früheren Pflegeeltern in Gundeldingen erlaubt hatte, in die Gegend von Neuchâtel zu einer calvinistischen, französisch sprechenden Familie, den Jaquets“ (Freedman, S. 30f.).

¹¹ „Doch wurde Johannes, sobald er in die Pubertät kam, zu schwierig, um zu Hause zu bleiben und dort erzogen werden zu können. Der Junge, wie später der Erwachsene, litt unter derart vielen Ängsten und, damit zusammenhängend, unter Trotzigkeit, Schwermütigkeit und manchmal sogar Zornesausbrüchen, daß man kaum mit ihm zusammen leben konnte. Daher schickte ihn der Vater auf ein konfessionelles Gymnasium in der baltischen Hauptstadt Reval und brachte ihn dort im Haus des lebenslang mit ihm befreundeten Baron von Stackelberg unter, der selbst Vater von zwei halbwüchsigen Söhnen war. Von da an kam Johannes nur noch in den Ferien nach Hause, und das Gefühl der Verstoßenheit und Einsamkeit war ihm seither ebenso vertraut wie seiner künftigen Frau Marie und seinem berühmt gewordenen Sohn Hermann“ (Freedman, S. 36).

Ausgangspunkt und Verstärker gleichermaßen war dabei das Gefühl jenes Eigensinns, der nicht mehr bedeuten konnte als die immer wiederholte Aufforderung an seine Eltern, ihn auch dann zu lieben und zu akzeptieren, wenn er seine „schlimmsten“ Seiten zeigte. Hätten sie ihn als Sünder wegen seinen Sünden und nicht trotz seinen Sünden geliebt, hätte das Kind eine andere Entwicklung durchgemacht. Eine derartige Lässigkeit, vor allem in Erziehungsfragen, war allerdings für fundamentalistische Pietisten undenkbar, vor allem wenn sie selbst nicht nur ganz ähnliche Erziehungsmaßnahmen erduldet hatten, sondern wenn diese Eingriffe auch noch religiös begründet werden konnten. So war die Verschärfung des Konflikts zwischen dem heranwachsenden Knaben Hermann und den pädagogischen Autoritäten in Familie und Gesellschaft vorprogrammiert.

Hesses Vorbehalte gegen alle Erziehungsbemühungen gründen dabei in seiner Selbsterfahrung, wenn er feststellt: „[...] ich habe stets starke Zweifel daran gehabt, ob der Mensch durch Erziehung überhaupt irgendwie geändert, gebessert werden könne“ (LM: 81f.). Seine Vorbehalte zielen auf die pietistisch-reformatorischen Bemühungen, eben jenen Eigenwillen des Kindes zu brechen:

Man hatte sich, als wir Kinder waren, viel 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. (LM: 85f.)

Und spätestens mit dem Schuleintritt wird dieses Schreckbild um eine weitere Dimension ergänzt, auch und gerade weil Hesse ein begabter Schüler ist:

Gebote aber haben leider stets eine fatale Wirkung auf mich gehabt, mochten sie noch so richtig und noch so gut gemeint sein – ich, der ich von Natur ein Lamm und lenksam bin wie eine Seifenblase, habe mich gegen Gebote jeder Art, zumal während meiner Jugendzeit, stets widerspenstig verhalten. Ich brauchte nur das „Du sollst“ zu hören, so wendete sich alles in mir um, und ich wurde verstockt. Man kann sich denken, daß diese Eigenheit von großem und nachteiligen Einfluß auf meine Schuljahre geworden ist. (ES: 52)

Hesse gibt hier seinem Verständnis von Eigensinn eine Rechtfertigung, die ihn einerseits an Verhaltensweisen des Künstlers und des Helden annähert, andererseits aber auch den Aspekt des Halsstarrigen und des Exzentrischen betont. Diese Bedeutungskomponente darf im Allgemeinverständnis des Begriffs als das zentrale Element gelten. Die Definitionen des Eigensinns differieren vom 18. bis zum 19. Jahrhundert nicht wesentlich:

Eigensinn, ist eine mit denen Neigungen des Menschen verbundene Hartnäckigkeit, vermöge der er in denen Meynungen und Anschlägen, welche ihm sein Adfect eingiebet, so haststarrig ist, daß er weder die Demonstrationen vernünftiger Leute ertrage, noch die Eitelkeiten anderer Adfecten an andern Leuten um sich leiden kann; hingegen verlangt, daß andre Leute sich einzig nach seinem Geschmacke richten sollen. Das erste entstehet aus einem Mangel der Gefälligkeit; das andre aus einem Mangel der Bescheidenheit. Man nennet dieses Laster deswegen einen Eigensinn, weil ein solcher Mensch allenthalben bey seinem Eigensinne, das ist, bey dem, was ihm sein Adfect billigt, verharret. Von andern läßt er sich nicht weisen, sondern es

soll sich alles nach ihm richten. Ein solcher Mensch macht sich ungeschickt, mit andern umzugehen, indem sich doch ein ieder in einer Gesellschaft nicht nothwendig nach dem andern richten will. Braucht man einen solchen Menschen, so erfordert es die Klugheit, ihm in allen Stücken nachzugeben. Es ist diese Klugheit, in denen vergönnten Dingen der heutigen Welt nachzugeben, höchst nöthig, ungeachtet die Welt und selbst nährisch und eitel zu seyn scheint.¹²

Meyers Konversationslexikon von 1875 resümiert mit ähnlicher Stoßrichtung:

Eigensinn, das hartnäckige Beharren bei einer Meinung oder einem Streben, trotzdem, daß durch einleuchtende Gründe das Irrige und Verkehrte derselben nachgewiesen ist, aus keinem andern Grund, als weil es die oder das eigene ist. Bei Erwachsenen pflegt dem E. meist Eigendünkel zu Grunde zu liegen, indem man Festigkeit des Charakters und Konsequenz des Handelns zu beweisen wähnt, wo man sich gegen eine naheliegende bessere Einsicht hartnäckig verschließt. Bei Kindern und Menschen von beschränktem Verstand beruht der E. darauf, daß sie, lediglich für sinnliche Eindrücke empfänglich, für Vernunftgründe kein Verständnis haben.¹³

Der Begriff hat allerdings auch eine lange philosophisch-theologische Bedeutungsgeschichte, die gerade Hesse nicht unbekannt gewesen sein kann.¹⁴ Griechisch *autognómonon*, bzw. *idiognómonon* und lateinisch *consilium privatum*, tritt der Begriff sowohl in der Vulgata wie auch in der patristischen Literatur auf. Bereits Cicero unterscheidet jedoch *consilium privatum* (Eigensinn) und *voluntas propria* (Eigenwille). Im theologischen Bereich dominiert die Form der *voluntas propria*, die als verwerflich dem *amor Dei* gegenübergestellt wird. Die *voluntas propria* bezieht sich dabei auf das Selbst, auf weltlich-materielle und fleischliche Dinge, sie ist eine *voluntas perversa* und Grundlage der *superbia*, der Zentralsünde der Hoffahrt. Nachdem Luther von Eigensinn spricht, wird der Begriff in allen Konfessionen immer stärker mit Eigenliebe identifiziert.

Für die theologische Spezialdiskussion steht ab dem 18. Jahrhundert dann zusätzlich der Begriff der Autonomie im Vordergrund, der Ähnliches meint. „Nach eigenem Willen“ oder „eigengesetzlich“ handelnd, tritt er in Konkurrenz zur Theonomie, dem göttlichen Gesetz folgend. Noch zu Hesses Zeit gilt eine autonome Moral in religiöser Hinsicht als verwerflich, auch wenn der einzelne Mensch eine gewisse Autonomie braucht, um frei entscheiden zu können. Gerade diese autonome Moral jedoch wird zur wichtigsten und einzigen Tugend bei Hesse, der den klassischen Gegensatz zum Gehorsam (*obedientia*) sehr deutlich sieht und ihn in einen Gehorsam sich selbst gegenüber

¹² Johann Heinrich Zedler: Großes vollständiges Universal-Lexikon. Bd. 8. Graz 1994, Sp. 513. Nahezu verbatim wiederholt das Philosophische Lexikon von Johann Georg Walch diese Definition (vgl. Johann Georg Walch: Philosophisches Lexicon. Mit einer kurzen kritischen Geschichte der Philosophie von Justus Christian Hennings. Bd. 1. Hildesheim 1968 [Reprografischer Nachdruck der 4. Aufl. Leipzig 1775], Sp. 921).

¹³ Meyers Konversations-Lexikon. Eine Encyklopädie des allgemeinen Wissens. Dritte, gänzlich umgearbeitete Auflage. Mit geographischen Karten, naturwissenschaftlichen und technologischen Abbildungen. Bd. 5. Leipzig 1875, S. 885.

¹⁴ Im folgenden stütze ich mich auf H.-J. Fuchs: Eigenwille, Eigensinn. In: Historisches Wörterbuch der Philosophie, Bd. 2. Hg. v. Joachim Ritter und Karlfried Gründer. Basel, Stuttgart 1972, Sp. 342-345. Das Motto ist ebenfalls diesem Lexikoneintrag entnommen.

umdeutet, wodurch er den religiösen Wertungsmaßstab in sein Gegenteil verkehrt: Nicht mehr der Gehorsam gegen Gott und die Erzieher ist entscheidend, sondern der Gehorsam gegen das Gebot der eigenen Individualität. Dieses Gebot des Eigensinns ist es dann auch, das den Knaben in seinem fünfzehnten Jahr in eine Serie von sich zuspitzenden Krisen stürzt, die mit der Flucht aus dem Maulbronner Internat beginnt und mit der Buchhändlerlehre in Tübingen schließlich ihre turbulenteste Form überwindet.

1891 tritt er nach bestandenem Landschulexamen in das Kloster Maulbronn ein, aber trotz der anfänglichen Erfolge verschlimmert sich sein seelischer Zustand bis zum Frühjahr des folgenden Jahres rapide. Es ist gefährlich, die Konflikte, die er später in seinem Internatsroman *Unterm Rad* beschreibt, als autobiographisches Material zu benutzen; auch schon deshalb, weil Hesse mehr Gemeinsamkeiten mit dem Schulflüchtling Hermann Heilner als mit dem Helden Hans Giebenrath teilt. Im Falle Hesses dürften mehrere Elemente zusammengetroffen sein, deren jedes einzelne wenig bemerkenswert, in der Kombination aber höchst brisant war. Hesse befand sich beim Eintritt in das Internat zweifellos in einer Situation seelischer und körperlicher Erschöpfung. Ohnehin zum Träumen und zur Kontemplation geneigt, ergibt er sich immer häufiger einer tagträumerischen Absenz, die ihn allerdings in der neuen Situation einer Konkurrenz mit Schülern, die ihm nicht mehr wie bisher in ihrer intellektuellen Leistung unterlegen sind, ins Hintertreffen geraten läßt. Der Knabe nimmt diese Herausforderung zum Wettkampf jedoch nicht an, einerseits weil er wahrscheinlich noch zu erschöpft ist, andererseits jedoch weil er in seiner stark gefühlten Besonderheit und Individualität geliebt werden will. Intelligenz setzt sich aber nicht automatisch in Erfolg und Leistung um, es bedarf der ständigen und, vor allem angesichts seiner Mitschüler in dieser Eliteschule, auch intensiven Arbeit, zu der Hesse in diesem Moment nicht fähig zu sein scheint. Niemand scheint bemerkt zu haben, daß nur die sofortige Entfernung des Schülers einen Zusammenbruch hätte verhindern können: Hesse jedoch bleibt in Maulbronn, und das Verhängnis nimmt seinen Lauf. Er verfällt in eine narzißtische Regression und vereinzelt sich, gleichzeitig schlüpfte er in eine nihilistische Weltekel-Pose, die mit Verachtung für alle Autoritäten gepaart ist. Zu Beginn ist all dies noch nicht sichtbar, erst nach der Flucht aus Maulbronn und dem endgültigen Scheitern nach seiner Rückführung wird es immer deutlicher. Hesse ist in die Enge getrieben und sieht keinen Ausweg mehr. Er flieht ohne Plan und sicherlich aus einem plötzlichen Impuls heraus, weil der Leidensdruck zu groß geworden ist, aber mit dieser Dezzision hat er psychologisch den Rubikon überschritten: Von nun an kann er ohne Hilfe nicht mehr aus der angenommenen Rolle herausfinden, er zeigt die klassischen Symptome des Eigensinns und der Verstocktheit, die alle Erzieher und besonders die Eltern religiös verstehen. Dabei ist der Knabe nicht böseartig, in ihm wütet kein Dämon – noch nicht.

Er kommt zunächst nach Bad Boll zu Pfarrer Blumhardt, der ihn kurieren soll, und zu Beginn scheint auch alles gut zu gehen. Aber bei seinen Exkursionen lernt Hesse in Cannstatt ein junges, wengleich sieben Jahre älteres Mädchen kennen, in das er sich heftig verliebt. Eugenie Kolb und ihre Mutter erscheinen ihm als die Art von Geborgenheit, nach der er sich so sehnt. Die junge Frau jedoch weist seine Liebe zurück. Sie hat zu spät die rasante Gefühlsdynamik des jungen Verstörten erkannt und zieht nun entschieden einen Strich, um nicht selbst in Schwierigkeiten zu geraten, die absehbar sind. Hesse ist auf eine derartige Kränkung seiner narzißtischen Persönlichkeit nicht im

geringsten vorbereitet, er sieht seine gesamte Existenz entwertet, besorgt sich eine Waffe und richtet sie gegen sich. Der Suizid scheitert, wird jedoch Blumhardt bekannt, der aus religiösen Gründen entsetzt ist. Das Ausmaß der seelischen Krankheit seines Zöglings ist weit größer als man ihn hat glauben lassen, und zornig lehnt er alle weitere Betreuung ab.

Hesse ist jetzt nicht nur in die Enge getrieben und ohne Perspektive, ohne den Schimmer einer Lösung für seine Lebensprobleme, er ist auch zutiefst verwundet. Trotz der manifesten suizidalen Tendenzen oder vielleicht gerade deswegen wissen die Eltern keinen Rat mehr: In ihrer Welt steht der Knabe an der Grenze zum klinischen Wahnsinn, und die Ärzte und Erzieher attestieren ihm „moral insanity“, moralischen Wahnsinn. In einer Nacht und Nebel-Aktion wird er nach Stetten gebracht, einer Heilstätte für epileptische und debile Kinder. Hesse ist verletzt und verstört, als er die Anstalt sieht: Er befindet sich offenkundig in einem Irrenhaus. Mit der Einweisung nach Stetten hat die Welt der Erwachsenen und vor allem die Familie ihrerseits den Rubikon überschritten, denn dies ist nicht nur die vollständige Bankrotterklärung der pädagogischen Institutionen, sondern vor allem, so sieht es zumindest Hesse, das klare Eingeständnis mangelnder Liebe und fehlenden Vertrauens. Von der geliebten Frau zurückgewiesen und von den eigenen Eltern in eine Irrenanstalt verbracht: Entweder seine narzißtische Persönlichkeit kollabiert unter dieser kaum noch zu überbietenden Kränkung, oder der Überlebenswille ist stärker, und das Selbst schützt sich vor weiteren Übergriffen und Kränkungen durch die Errichtung einer in sich völlig abgeschotteten Großartigkeit, die den ohnehin manifesten Narzißmus noch weiter verschärft. Der rebellische Knabe wählt den zweiten Weg, auch schon, weil er ihm erlaubt, die pädagogischen und familiären Institutionen mit guten Gründen in ihrer Urteilsfindung zu entwerten, um damit sein verbliebenes Selbstwertgefühl zu befestigen. Die zornigen und verzweifelten Briefe, die er aus Stetten schreibt, gehören zu den eindrucksvollsten Beispielen ihrer Gattung. Kaum jemals hat ein Jüngling den Eltern und Erziehern, den Ärzten und der gesamten Gesellschaft so unverstellt und so harsch seine Verachtung und seine Ablehnung entgegengeschrien. Die Briefe des jungen Hesse sind ein beredtes Zeugnis der Hilflosigkeit und Verzweiflung seinerseits und der Verständnislosigkeit und des fehlenden Mitgefühls auf Seiten der Erzieher. Nach einigen Monaten wird er nach Calw zu den Seinen entlassen, aber da sich an den Rahmenbedingungen nichts geändert hat und niemand versteht, wie man mit diesem zutiefst verstörten Jungen umgehen muß, fällt der Rückfall um so schwerer aus. Hesse muß zuerst zurück nach Stetten, darf dann aber den Versuch wagen, das Einjährigen-Examen am Gymnasium in Cannstatt zu absolvieren. Zurück in der Nähe der geliebten Eugenie Kolb, erfährt er sofort die nächste Kränkung, denn die junge Frau distanziert sich noch stärker von ihm als vordem, wohl weil sie weitere Verwicklungen fürchtet. Der Jüngling ist verletzt, hat sich aber in seinem zynischen Nihilismus bereits einen funktionierenden Schutzmechanismus zugelegt, der ihn zureichend abschirmt. Er affirmiert seine Stigmatisierung ostentativ und macht sich zum Außenseiter und Marginalisierten: Wenn alle glauben, daß er ein Malefikanter sei, den man unter Umständen sogar hospitalisieren müsse, dann will er auch diese Existenz eines Unangepaßten und vor allem Ungeliebten leben. Er übt die Verhaltensweisen der grenzdelinquenten Außenseiter ein, verstößt ständig gegen alle Gebote, raucht, trinkt, treibt sich mit zwielichtigen Gestalten herum und – besteht trotzdem sein Examen. Danach muß er allerdings die Schule verlassen. Es folgt

die später abgebrochene Uhrmacherlehre bei Perrot, die erste, gescheiterte Buchhändlerlehre und schließlich der Erfolg bei Heckenauer in Tübingen.

Die selbstentworfenen Ideologie, die den jungen Mann bei seinen rebellischen Ausbrüchen begleitet, hat der ältere Schriftsteller recht schnell wieder abgeworfen – mit Ausnahme seiner Wertschätzung des Eigensinns. Bei näherer Betrachtung zeigt sich aber, wie leistungsfähig eben dieser Begriff für die seelische Entwicklung des jungen Mannes war und bleiben sollte. Eigensinn dürfen wir als den letzten seelischen Halt begreifen, der in der Selbstaffirmation die empfundene Entwertung des Selbst durch die Gesellschaft aufzuheben im Stande ist. In dieser Funktion fungiert er zunächst als trotzig Selbstbehauptung angesichts der Forderung, den Geboten und Gesetzen der Gesellschaft zu gehorchen. Aus Stetten schreibt er: „[...] *ich gehorche nicht und werde nicht gehorchen*“ (KuJ 1: 261). Diese Absichtserklärung ist die Magna Charta von Hesses eigensinniger Selbstbehauptung: Auf dieser Verweigerung des Gehorsams ruht seine gesamte Persönlichkeitsbildung und der wesentlichere Teil seines literarischen Werkes. Sein Eigensinn umfaßt aber weitaus mehr als nur die Absolutsetzung seiner Autonomie gegen die Gesellschaft; es ist kein starsinniger Trotz und keine bornierte Unbelehrbarkeit, die den Jüngling beherrscht, denn Hesse war bislang – und wird es wieder werden – nichts anderes als ein durchaus Angepaßter. Die Pose des Rebellen ist nur vorübergehend und der schwierigen Situation geschuldet, einer dramatischen Krise in seinem Leben, die so intensiv in seinen seelischen Haushalt eingreift, daß er seine Vorstellung von Eigensinn mit einigen Modifizierungen als psychologische und, wichtiger noch, als ästhetische Maxime beibehält.

Die rein psychologische Funktion dieser Vorstellung dürfte in ihrer grundlegenden Bedeutung klar sein; was hier interessiert, ist ihre gedankliche Begründung. Es erstaunt nicht, daß Hesse bereits als Schüler ein zentrales Bedenken entwickelt, das seine Skepsis gegenüber der Autorität der pädagogischen Institutionen etabliert. Er sieht nämlich einen Widerspruch zwischen moralischer Theorie und alltäglicher Praxis, der ihn zutiefst beunruhigt:

Unsre Lehrer lehrten uns zwar in jenem amüsanten Lehrfach, das sie Weltgeschichte nannten, daß stets die Welt von solchen Menschen regiert und gelenkt und verändert worden war, welche sich ihr eigenes Gesetz gaben und mit den überkommenen Gesetzen brachen, und es wurde uns gesagt, daß diese Menschen uns verehrungswürdig seien. Allein dies war ebenso gelogen wie der ganze übrige Unterricht, denn wenn einer von uns, sei es nun in guter oder böser Meinung, einmal Mut zeigte und gegen irgendein Gebot, oder auch bloß gegen eine dumme Gewohnheit oder Mode protestierte, dann wurde er weder verehrt noch uns zum Vorbild empfohlen, sondern bestraft, verhöhnt und von der feigen Übermacht der Lehrer erdrückt. [...] Mit fünfzehn Jahren erst sah ich diesen Schimmer verblassen. Ich begann an der Ehrwürdigkeit der Weltgeschichte zu zweifeln, ich ließ mir nicht mehr vorreden, es seien in früheren Zeiten Menschen und Völker anders gewesen als heute, sie hätten damals nicht das Alltagsleben, sondern Opern und Heldenstücke gelebt. Ich wußte, unsere Lehrer hatten die Aufgabe, uns möglichst zu belasten und niederzudrücken, sie forderten Tugenden von uns, die sie selber nicht hatten, und so war wohl auch die Weltgeschichte, die sie uns vorsetzten, so ein Schwindel der Erwachsenen, um uns herabzusetzen und kleinzumachen. (ES: 52f., 96)

Dieser Ideologieverdacht betrifft zunächst einmal die Gesetze der Gesellschaft, aber im Kern richtet er sich auf das Selbstbild des jungen Mannes, der mit dreizehn Jahren beschließt, Dichter oder gar nichts zu werden.¹⁵ Dieser zu diesem Zeitpunkt etwas exzentrische „Berufswunsch“ wird aber aus mehreren Gründen obstinat beibehalten, denn einesteils entspricht er seiner jugendlichen Persönlichkeit, anderenteils findet er in der Auseinandersetzung um den Wunsch seines älteren Halbbruders Theodor Isenburg, Musiker zu werden, den dieser nach ganz analogen Konflikten auch durchsetzen kann, ein machtvolles und überzeugendes Vorbild. Theodor flieht aus seiner Ausbildung, läßt sich von einem Professor am Konservatorium seine Begabung attestieren und verhandelt schließlich so geschickt mit den Eltern, daß er nach Absolvierung seiner Lehre tatsächlich ans Konservatorium gehen kann. Hesses Ausgangsbedingungen sind dagegen ungleich ungünstiger, aber dieses Beispiel zeigt ihm, daß man mit der nötigen Entschiedenheit und standhaftem Eigensinn sein Ziel erreichen kann. Dabei scheint das Ziel, Dichter zu werden, zunächst eher romanhaft zu sein, denn Hesses Vorstellungen und Argumentationen unterscheiden nicht wirklich zwischen literarischen Helden und ihren Schöpfern:

Es war erlaubt und galt sogar für eine Ehre, ein Dichter zu sein: das heißt als Dichter erfolgreich und bekannt zu sein, meistens war man leider dann schon tot. Ein Dichter zu werden aber, das war unmöglich, es werden zu wollen, war eine Lächerlichkeit und Schande, wie ich sehr bald erfuhr. Rasch hatte ich gelernt, was aus der Situation zu lernen war: Dichter war etwas, was man bloß sein, nicht aber werden durfte. Ferner: Interesse für Dichtung und eigenes dichterisches Talent machte bei den Lehrern verdächtig, man wurde dafür entweder beargwöhnt oder verspottet, oft sogar tödlich beleidigt. Es war mit dem Dichter genauso wie es mit dem Helden war, und mit allen starken und schönen, hochgemuten und nicht alltäglichen Gestalten und Bestrebungen: in der Vergangenheit waren sie herrlich, alle Schulbücher standen voll ihres Lobes, in der Gegenwart und Wirklichkeit aber haßte man sie, und vermutlich waren die Lehrer geradezu dazu angestellt und ausgebildet, um das Heranwachsen von famosen, freien Menschen und das Geschehen von großen, prächtigen Taten nach Möglichkeit zu verhindern. (ES: 54f.)

Ebenso versuchten die Erzieher, seinen Eigensinn zu unterdrücken und ihn davon abzuhalten, seine Individualität zu entwickeln. Würden sie jedoch ihrer eigenen Ideologie folgen, wonach das Heldische und Große gerade im Non-Konformismus liegt, müßten sie ja seinen Wunsch, Dichter zu werden, unterstützen. Der junge Hesse besteht hier und auch später auf einem literalen Verständnis der Heldenideologie des neunzehnten Jahrhunderts, die selbst den Zeitgenossen naiv erschienen wäre. Die Haltung des tragischen Individuums, sei es Dichter oder Held, wird von Hesse dabei in unzulässiger Weise verabsolutiert:

Das „Tragische“, jenes wunderbar hohe, mystisch-heilige Wort, das so voll von Schauern aus einer mythischen Menschheitsjugend her ist und das jeder Berichtstatter täglich so namenlos mißbraucht, das „Tragische“ bedeutet ja gar nichts anderes als das Schicksal des Helden, der daran zugrunde geht, daß er entgegen den hergebrachten Gesetzen dem eigenen Sterne folgt. Dadurch, und einzig dadurch, er-

¹⁵ „Die Sache war so: von meinem dreizehnten Jahr an war mir das eine klar, daß ich entweder Dichter oder gar nichts werden wollte“ (ES: 54).

öffnet sich der Menschheit immer wieder die Erkenntnis vom „eigenen Sinn“. Denn der tragische Held, der Eigensinnige, zeigt den Millionen der Gewöhnlichen, der Feiglinge, immer wieder, daß der Ungehorsam gegen Menschensatzung keine rohe Willkür sei, sondern Treue gegen ein viel höheres, heiligeres Gesetz. Anders ausgedrückt: der menschliche Herdensinn fordert von jedermann vor allem Anpassung und Unterordnung – seine höchsten Ehren aber reserviert er keineswegs den Duldsamen, Feigen, Fügsamen, sondern gerade den Eigensinnigen, den Helden. [...] Der „Held“ ist nicht der gehorsame, brave Bürger und Pflichterfüller. Heldisch kann nur der Einzelne sein, der seinen „eigenen Sinn“, seinen edlen, natürlichen Eigensinn zu seinem Schicksal gemacht hat. [...] Aber nur der Held ist es, der den Mut zu seinem Schicksal findet. (ES: 86, 87)

Hesse verbindet den Gedanken des Eigensinns mit entwicklungsbiologischen Überlegungen zur Funktion des Dichter-Helden und des Ausnahmemenschen, wie übrigens auch Alfred Döblin:

Ein normaler Affe dachte nie daran, den Baum zu verlassen und aufrecht auf der Erde zu wandeln. Der das zuerst getan hat, der das zuerst probiert, zuerst davon geträumt hatte, der war unter den Affen ein Phantast und Sonderling, ein Dichter und Neuerer gewesen, und kein Normaler. Die Normalen, so sah ich, waren dazu da, die gefundene Form einer Lebensweise, einer Rasse und Art festzuhalten, zu schützen und zu befestigen, damit Rückhalt und Lebensvorrat da sei. Die Phantasten aber waren dazu da, ihre Sprünge zu machen und das nie Erdachte zu träumen, damit vielleicht einmal aus dem Fisch ein Landtier und aus dem Affen ein Affenmensch werden könne.

Also war „normal“ eigentlich auch nichts Ideales, es war auch nur der Name für eine Funktion, nämlich für die konservative, arterhaltende. „Begabt“ oder „Phantast“ aber war der Name für die Funktion des Spielens und Probierens, des Ballspielens mit Problemen. Man konnte dabei kaputt gehen, wahnsinnig werden, dem Selbstmord verfallen. Man konnte aber unter Umständen auch Flügel erfinden, Götter schaffen. Kurz: während der Normale dafür sorgte, daß die Art, wie sie war, erhalten bleibe, war es Amt des „Geistigen“, dafür zu sorgen, daß der andere, gegenteilige Besitz der Menschheit, nämlich ihr Ideal, ebenfalls erhalten bleibe und nicht eingehe. Zwischen beiden Polen spielte das Leben der Menschheit: Festhalten, was man erreicht hat, und Erreichtes wegwerfen, um Weiteres anzustreben! Das war es. Und des Dichters Funktion war die, auf der idealen Seite mitzutun, Ahnungen zu haben, Ideale zu schaffen, Träume zu haben. (ES: 105f.)¹⁶

Naturgemäß entwickelt sich bei diesen stark von Nietzsche beeinflussten Gedankengängen, die auf eine lange philosophische Tradition bis zur Nomos-Physis Debatte zurückgehen, eine gewisse Trennung der „Normalmenschen“, der „Herde“, wie Hesse

¹⁶ „Alle Menschen, die auf den Gang der Menschheit gewirkt haben, alle ohne Unterschied waren nur darum fähig und wirksam, weil sie schicksalbereit waren. [...] Man muß das immer biologisch und entwicklungsgeschichtlich denken! Als die Umwälzungen auf der Erdoberfläche die Wassertiere ans Land, Landtiere ins Wasser warf, da waren es die schicksalbereiten Exemplare, die das Neue und Unerhörte vollziehen und ihre Art durch neue Anpassung retten konnten. [...] Jeder, der seinen Weg geht, ist ein Held. Jeder, der das wirklich tut und lebt, wozu er fähig ist, ist ein Held – und selbst wenn er dabei das Dumme oder Rückständige tut, ist er viel mehr als tausend andere, die von ihren schönen Idealen bloß reden, ohne sich ihnen zu opfern“ (ES: 124, 126).

sie gelegentlich mit Nietzsche¹⁷ nennt, von den „großen Individuen“, so wie sie schon Burckhardt¹⁸ glorifiziert hat:

Daß die Mehrzahl der Menschen weniger differenziert und begabt ist..., daß die meisten gar kein eigenes Leben und Denken haben, sondern stets als Masse leben und handeln, haben Sie ja schon selbst erkannt. Wir können das nicht ändern, es wird immer so sein – im Gegenteil, je rascher sich die Menschheit vermehrt und je mehr technische Mittel sie besitzt, desto mehr wird sie verflacht und zum gleichförmigen Kollektiv werden. Für die Menschheit als Masse besteht die Aufgabe des Lebens nur in der möglichst reibungslosen Eingliederung und Anpassung, im Herabschrauben der persönlichen Verantwortung auf ein Minimum.

Wir anderen, die stets kleine Zahl der zu einem persönlichen, individuellen Leben Befähigten und Berufenen, haben vor der Masse die zarteren Sinne und die größere Denkfähigkeit voraus, und diese Gaben können uns sehr viel Glück verschaffen. Wir sehen, hören, fühlen, denken genauer, empfänglicher, reicher an Nuancen, aber wir sind auch einsam und gefährdet, wir müssen auf das Glück der verantwortungslosen Masse verzichten. Jeder von uns muß über sich selbst, über seine Gaben, Möglichkeiten und Eigenheiten Klarheit suchen und sein Leben in den Dienst der Vervollkommnung, der Selbstwertung stellen. (ES: 165)

„Wir anderen“, das sind „wir Künstler“,¹⁹ an die er in seiner demonstrativen Nietzsche-Adaption ganz besondere Forderungen stellt: Aufrichtigkeit, Unverführtheit, Einsamkeit und Leiden. In einem dem Vorbild nachgestellten Ton feiert er eben jenen Zustand, der ihm in seiner Jugendzeit als letzter Schutzmechanismus vor dem völligen Selbstverlust diente, die Einsamkeit. Als Jüngling blieb ihm scheinbar keine andere Möglichkeit, als sein Leiden am Ausgestoßensein zu affirmieren, es als seine eigenste Bestimmung im Leben zu erkennen und zu akzeptieren, und diese Wertschätzung seiner Isolation und ihre Umwertung als Maxime künstlerischen Schaffens behält er auch später bei:

Ja, dies alles war Leiden – es war selbstgewolltes, ertrotztes, ungeduldiges Leiden, es war Ändernwollen des Schicksals. Es war heldenhaft – soweit der eben ein Held sein kann, der noch vor dem Schicksal flieht, der es noch ändern will. [...] Aus Leiden kommt Kraft, aus Leiden kommt Gesundheit. [...] Ohne Einsamkeit ist kein Leiden, ohne Einsamkeit ist kein Heldentum. [...] Die meisten Menschen, alle jene von der Herde, haben nie die Einsamkeit geschmeckt. Sie trennten sich einmal von Vater und Mutter, aber nur, um zu einem Weibe zu kriechen und schnell in einer neuen Wärme und Zusammengehörigkeit unterzugehen. Niemals sind sie allein, niemals reden sie

¹⁷ Vgl. etwa ES: 117.

¹⁸ Hesses Burckhardt-Verehrung ist seit 1898 belegt; im „Glasperlenspiel“ verewigt er ihn als Pater Jakobus.

¹⁹ „Wir Künstler aber, die wir inmitten des großen Kulturbankrotts eine Insel mit noch leidlich erträglichen Lebensmöglichkeiten bewohnen, müssen nach wie vor anderen Gesetzen folgen. Für uns ist Persönlichkeit kein Luxus, sondern Existenzbedingung, Lebensluft, unentbehrliches Kapital. Dabei verstehe ich unter Künstlern alle die, denen es Bedürfnis und Notwendigkeit ist, sich selber lebend und wachsend zu fühlen, sich der Grundlage ihrer Kräfte bewußt zu sein und auf ihr nach eingeborenen Gesetzen sich aufzubauen, also keine untergeordnete Tätigkeit und Lebensäußerung zu tun, deren Wesen und Wirkung nicht zum Fundament in demselben klaren und sinnvollen Verhältnis stünde, wie in einem guten Bau das Gewölbe zur Mauer, das Dach zum Pfeiler“ (ES: 146).

mit sich selbst. Den Einsamen aber, wenn er ihnen über den Weg läuft, fürchten und hassen sie wie die Pest, werfen mit Steinen nach ihm und finden keine Ruhe, ehe sie weit von ihm sind. Ihn umgibt eine Luft, die nach Sternen und nach der Kälte der Sternenträume riecht, ach, ihm fehlt all der holde, warme Duft von Heimat und Brutstätte. [...] Man muß gleichgültig sein gegen das Zugrundegehen, wenn man die Einsamkeit kosten und seinem eigenen Schicksal Rede stehen will. [...] Einsamkeit wird nicht erwählt, so wie Schicksal nicht gewählt wird. Einsamkeit kommt über uns, wenn wir den Zauberstein in uns haben, der das Schicksal anzieht. (ES: 114-118)

Dieser Eigensinn, dieses Fest des einsamen Leidens wird dann auch kaum überraschend zu einem der durchgehenden Themen in Hesses Werk, wie es sich ja auch bei dem fast gleichaltrigen Thomas Mann als Künstler-Bürger Problematik findet. Hesses Helden haben es allerdings im Vergleich mit Tonio Kröger und Gustav Aschenbach schwer, sie sind eher von der Art des Detlev Spinell, des kleinen Herrn Friedemann oder jener unglücklichen „Bajazzobegabung“ in Manns Erzählung „Der Bajazzo“. Doch Hesse mangelt es an der überwältigenden Ironie seines Schriftstellerkollegen; ihm und seinen schwerblütigeren Helden wird alles zur schweren Stunde, und wenn sie von ihren Bergen in die Täler herabsteigen wie Peter Camenzind, dann gelingt es ihnen nicht, ihre Aufrichtigkeit und begrenzte Buchstäblichkeit gegen eine weltläufigere Eleganz und unverbindliche Rhetorik einzutauschen. So bleiben sie isoliert und in sich gekehrt, sie verkennen die Zeichen der menschlichen Annäherung, verpassen ihre Stunde und bleiben letztlich auf sich selbst verwiesen. In diesem Verweis auf sich selbst liegt aber auch eine bemerkenswerte literarische Überzeugungskraft, die sich in der immer wieder erkämpften Einheit der Individualität manifestiert. Hesses Helden werden immer wieder auf sich selbst zurückgeworfen, weil ihre Lebensentwürfe an der entscheidenden Stelle scheitern: an der Verbindung von Kunst und Leben. Künstlergestalten wie Veraguth in *Roßhalde* oder Muoth in *Gertrud* scheitern am Leben, und nicht wenigen seiner Erzähler gelingt der Durchbruch zur Künstlerschaft erst gar nicht. Selbst wenn dies einmal der Fall ist, wie in *Gertrud*, so erscheint diese Künstlerschaft als prekär und zerbrechlich, und sie wird mit bedeutenden Einbußen an physischer und psychischer Gesundheit bezahlt.

Was aber ist es, das Hesses Künstler und Kunstbegeisterte besonders charakterisiert? Es ist, um es vorwegzunehmen, ihr Dilettantismus. Dieser Dilettantismus ist nichts weniger als die reine Unfähigkeit künstlerischen Schaffens, sondern die späte, wiewohl durchaus nicht letzte Blüte einer langen Begriffsgeschichte, die ihren ersten Höhepunkt im späten 18. Jahrhundert zeigt, aber bis in die Gegenwart hinein wirkt. Überspitzt läßt sich behaupten, daß ein nicht polemisch verstandener Dilettantismus die zentrale literarästhetische Kategorie der Postmoderne darstellt. Hesse und die literarische Moderne des frühen 20. Jahrhunderts haben diesen Dilettantismus aus den Vorgaben des 18. und 19. Jahrhunderts weiterentwickelt, die ihrerseits auf eine bedeutende Vorgeschichte in der Frühen Neuzeit zurückblicken können.

In seiner begriffsgeschichtlichen Studie greift Hans Rudolf Vaget deshalb entscheiden zu kurz, wenn er nur die Fundstellen der Wortgeschichte von „Dilettant“ in ihren jeweiligen Nationalsprachen berücksichtigt.²⁰ Der Dilettant besetzt demnach eine

²⁰ Hans Rudolf Vaget: Der Dilettant: Eine Skizze der Wort- und Bedeutungsgeschichte. In: Jahrbuch der Deutschen Schiller-Gesellschaft 14 (1970), S. 131-158.

schwankende Position zwischen dem Künstler und dem Pfuscher, wobei sich der Bedeutungshorizont des Begriffs je nach den spezifischen Künsten und dem Grad der praktischen Ausführung ausdifferenziert. Diese besondere Spezifik läßt sich jedoch nicht ohne die Vorgeschichte des Begriffs in der Gesellschaftsethik von Baldassare Castiglione verstehen, denn Castiglione entwirft für den perfekten Hofmann eine neue Charaktereigenschaft, die er mit dem Neologismus „sprezzatura“, mit „Lässigkeit“ nur unzureichend übersetzt, beschreibt. Grundlage dieser Fähigkeit ist die perfekte Meisterschaft in der jeweiligen Kunst, die aber nicht ostentativ zu Tage treten darf. „Perfekt“ darf hier im Sinne von professioneller Virtuosität verstanden werden: Der Hofmann beherrscht beispielsweise ein Musikinstrument so, daß er in der Lage wäre, daraus eine Profession zu machen – was natürlich für einen Adligen undenkbar erscheint. Dennoch dürfen wir die professionelle Kunstausübung als den zentralen Maßstab der Fähigkeit ansehen. Diese perfekte Beherrschung muß jedoch unbedingt verdeckt bleiben, sie darf niemals als herrschender Charakterzug hervortreten, denn darin besteht eben jene Lässigkeit, ein Instrument en passant in die Hand zu nehmen und unter Behauptung der eigenen Unfähigkeit mit einigen Griffen die Meisterschaft hervorleuchten zu lassen. Dem heutigen Publikum würde dies als „cool“ erscheinen, und „coolness“ wäre eine passende Übersetzung, wäre der Begriff nicht so ubiquitär.

Bis ins 18. Jahrhundert hinein gibt es den Schriftsteller nicht als Berufsbild: Der Künstler schafft aus eigenem Antrieb und zumindest der Dichter erhält keine Bezahlung für seine Werke, die er in einem höfischen Rahmen schafft, sondern er wird vom Fürsten beschenkt. Schon der Schwabenspiegel erklärt dagegen für die Spielleute, unter denen hauptsächlich Musiker und Jahrmarktkünstler wie Jongleure und Equilibristen verstanden werden, sie gäben „geld umb ere“.²¹ Damit tritt seit frühester Zeit ein weiteres Kriterium in die Debatte ein, die Frage der räumlichen Stellung des Künstlers. Zunächst nur auf bestimmte Berufe wie Komponisten, Musiker und bildende Künstler beschränkt, tritt die Art des Auftraggebers und sein sozialer Rang als Distinktionsmerkmal hinzu, so daß vor allem in den romanischen Ländern diese Künstler auch eine Profession von ihrer Kunst machen dürfen. Der Künstler ist hier in keinem Fall ein Fahrender, der seine Fähigkeiten jedem, der dafür bezahlen kann, zu jeder Zeit an jedem Ort anbietet, sondern ein Unternehmer, der, zwar mobil, auf fürstliche und kirchliche Aufträge wartet und oft ein Studio mit einer Anzahl von künstlerischen Subunternehmern führt oder wie die meisten Musiker direkt in fürstlichen oder kirchlichen Diensten steht.²²

Der Hofmann bei Castiglione zeigt seine „sprezzatura“ also dadurch, daß er musizieren kann wie ein professioneller Musiker, es aber nie tun würde. Noch entlegener erscheint dabei der Gedanke zu komponieren, obgleich einer der bekanntesten Dilettan-

²¹ Dazu und zu der damit verbundenen Problematik der Unehrllichkeit siehe Andreas Solbach: Unehrllichkeit: Spuren einer sozialhistorischen Kategorie in Texten Johann Beers. In: Johann Beer. Schriftsteller, Komponist und Hofbeamter. 1655-1700. Beiträge zum Internationalen Beer-Symposium in Weißenfels. Oktober 2000. Hg. v. Ferdinand van Ingen und Hans-Gert Roloff. Bern u.a. 2003 (Jahrbuch für Internationale Germanistik, Reihe A; Kongreßberichte, 70), S. 131-168.

²² Interessanterweise findet sich in *Narziß und Goldmund* die Beschreibung eben dieser Kunstpraxis.

ten, Friedrich der Große, eben dafür bekannt war. Das Kriterium dieses Dilettantismus läßt sich am besten in der Hierarchie der Wertungen ausdrücken: Wir erkennen an, daß Friedrichs Kompositionen und sein Flötenspiel professionellen Standards genügen, gleichzeitig aber konstatieren wir, daß wir nicht deshalb sein Gedächtnis bewahren. Interessanterweise ist es gerade Friedrich, der in einer Generalabrechnung der zeitgenössischen deutschen Literatur im Vergleich mit der französischen implizit Dilettantismus vorwirft; eine Andeutung, daß die Literatur anderen Standards genügen muß als die anderen Künste, in denen ein handwerklicher Professionalismus einfacher nachweisbar ist. Dort nämlich läßt sich sehen und hören, ob und wie weit eine künstlerische Komposition fehlerfrei ist, was in der Literatur nur bedingt der Fall sein kann. Es erstaunt also nicht, daß Dilettantismus zunächst ein Phänomen der Musik und der bildenden Künste ist: Dort ist derjenige ein Dilettant, der zunächst als Liebhaber ein über das gewöhnliche Maß hinausgehendes Verständnis der künstlerischen Disziplin besitzt. Je stärker diese theoretischen Kenntnisse auf einer Haltung der Begeisterung beruhen, um so stärker neigt der Dilettant auch dazu, seine eigenen Interessen und Vorlieben in den Vordergrund zu stellen und zu einseitigen Urteilen zu kommen. In diesem Fall ist der Dilettantismus bereits auf der rein passiven Seite als Verengung des Meinungsbildes erkennbar. Am anderen Ende der Skala steht dabei der akademische Gelehrte, der die Gesetze der Gattung zu einer professionellen Disziplin macht und „sine ira et studio“ urteilt, dafür aber zum Pedantismus neigt.

Das nächste und weit wichtigere Kriterium ist aber dasjenige der eigenen künstlerischen Praxis, wobei hier die eigenständigen Schöpfungen im Zentrum des Interesses stehen. Der bis zur Virtuosität begabte Musikliebhaber gerät erst dann in den Blick, wenn er professionell arbeitet; die Romane und Erzählungen der letzten 250 Jahre sind aber voll von mehr oder minder begabten Musikliebhaberinnen, gerne mit einem Faible für Wagner ausgestattet, oder sich an Chopin-Etuden mühend. Nicht zufällig sind dies auch für Hesse wichtige Bezugspunkte. Es sind letztlich drei Felder, auf denen sich der Dilettantismus manifestiert: theoretische Kenntnisse der Disziplin, die Fähigkeit der praktischen Kunstausübung und die kreative Potenz. Die Kunstpraxis ist natürlich vor allem in der Musik zunächst nur repetitiv. Nur hier fallen Praktiker und kreativer Schöpfer nicht notwendig zusammen, was ein spezielles Problem für den Dilettantismus schafft, denn je nach Maßgabe des musikalischen Materials gibt es in der Musikausübung unendlich viele Grade des Gelungenen, und nirgendwo sonst ist es so schwierig, den begabten Dilettanten vom Professionellen und schließlich vom Virtuosen zu unterscheiden. In der Literatur und den bildenden Künsten fallen dann Kunstpraxis und Schöpfertum zusammen, so daß der Dilettantismus, wenn er als Mangelerscheinung auftritt, sogleich sehr viel negativer erscheint. Ist der hinlänglich begabte Musiker noch fähig, auch mit beschränkten Mitteln eine mäßig anspruchsvolle Komposition umzusetzen oder gar selbst zu erschaffen und damit sein Publikum zu erfreuen, gilt dies nur sehr bedingt von den anderen Künsten, die sich nichtsdestotrotz mit dieser Facette des Dilettantismusbegriffs auseinandersetzen müssen. Dementsprechend changiert auch die Begriffsverwendung, wie sie Vaget beschreibt. Eindeutig negativen Urteilen, wie bei Sulzer etwa, der den Dilettanten als bloß „curiosen Liebhaber“²³ versteht, stehen dann

²³ Vgl. Vaget, Dilettant, S. 135.

positivere Auffassungen gegenüber, wie er sie bei Goethe etwa erkennen möchte.²⁴ Einen wichtigen Vertreter sieht er in Karl Philipp Moritz, der den Dilettantismus, ohne den Begriff zu benutzen, als „unreinen Bildungstrieb“ umschreibt. Der unglückliche, frustrierte Künstler steht hier im Gegensatz zum Genie, und in Vagets Zusammenfassung lassen sich leicht konstitutive Merkmale auch von Hesses Künstlerschaft auffinden:

Eine soziologische Wurzel des Dilettantismus sieht Moritz in bedrückenden Verhältnissen in der Kindheit und in einem falschen Erziehungssystem, die in einem jungen talentierten Menschen Geltungsbedürfnis und den Drang nach Befreiung durch künstlerischen Erfolg fördern. [...] Diese Umstände wiederum begünstigen eine für Moritz faszinierende Selbsttäuschung über den wahren Ursprung des Kunsttriebs, in der der Dilettant, die ersehnte Künstlerschaft vor Augen, seine künstlerische Sensibilität überschätzt und sie für den Garant großer Künstlerschaft nimmt.²⁵

In seiner Darstellung der Dilettantismusproblematik bei Goethe²⁶ gibt Vaget ein sehr differenziertes Bild der Begriffsentwicklung bei dem Weimarer Dichturfürsten, der aufgrund seiner eigenen dilettantischen Bemühungen auf den Gebieten der Naturwissenschaften und der Malerei den Begriff nicht durchgängig negativ konnotiert. In seiner Sulzer-Rezension von 1772 erscheint der Dilettant noch in der Doppelung von Kenner und Künstler als rein kontemplativer Liebhaber. Er ist unproduktiv und sein Verhältnis zur Kunst ist zu wesentlichen Teilen durch ein modisches Interesse geprägt. Dem zur Seite steht aber auch schon in der Frühzeit ein Dilettant, der durch eigene Kunstpraxis auffällt. Er steht dem Künstler nahe, ja er ist der einzige, der den Künstler durch das Nachempfinden darstellerischer Probleme wirklich verstehen kann. Im Laufe der Zeit verliert sich dann mehr und mehr der unproduktive Dilettant zugunsten des Schülers, der dem Meister der Kunst nacheifert und dem grundsätzlich der Weg zur Meisterschaft offen steht, wobei die Frage der Anteilnahme am Schöpferum ebenfalls zugunsten der Fähigkeit, die „innere Form“ wahrzunehmen, an den Rand rückt. Der Dilettant ist dabei zunächst dadurch gekennzeichnet, daß er nicht nach der Natur schafft, weil ihm einerseits die künstlerische Wahrnehmung der Natur fehlt, andererseits überlagern die Eindrücke seiner eigenen Rezeptivität anderer Kunstwerke den originären Schöpfungsimpuls, so daß seine Arbeiten der Originalität entbehren. Dies kann als eine weitgehend zutreffende Beschreibung des Künstlertums Camenzinds gelten, der zwar den Plan einer großen Naturdichtung als des einzig wertvollen literarischen Gegenstands mit sich trägt, aber über stimmungsvolle Feuilletons und Erzählungen nicht hinauskommt.

Solange Goethe noch die Hoffnung hat, seine zeichnerischen Qualitäten zu vervollkommen, bleibt der Dilettant als aspirierender Meister-Künstler zumindest teilweise positiv besetzt. Erst mit der graduellen Erkenntnis, daß Meisterschaft auch durch fleißigste Übung nicht erreicht werden kann, wenn die Begabung fehlt, tritt das klassische

²⁴ Inwieweit Vaget seine Belege überstrapaziert, steht hier nicht zur Diskussion.

²⁵ Vaget, Dilettant, S. 143.

²⁶ Hans Rudolf Vaget: Dilettantismus und Meisterschaft. Zum Problem des Dilettantismus bei Goethe: Praxis, Theorie, Zeitkritik. München 1971. Ich stütze mich im folgenden auf Vagets Darstellung, soweit sie Goethe betrifft.

Form- und Regelideal in den Vordergrund und mit ihm eine fortschreitende Abwertung des Dilettanten. Goethes Problem ist dabei die im Detail richtige Nachahmung, also eine primär handwerkliche Fähigkeit, die allerdings eine ästhetische Funktion übernimmt. Das reine Skizzieren und andeutende Zeichnen lehnt der Dichter ab, und er entwirft eine Hierarchie künstlerischer Gegenstände vom Stilleben über die Natur- und Landschaftsdarstellung bis hin zum handelnden Menschen. Vor diesem Hintergrund versteht Goethe den Dilettanten zunächst als ernsthaft bemühten Liebhaber, der sich in der Rolle des Schülers um Meisterschaft bemüht. Mehr und mehr aber tritt ein Dilettantismusbegriff in den Vordergrund, bei dem die subjektive Empfindung zum Leitmotiv und Auslöser der eigenen Kunstbemühungen wird. Zu diesem Zeitpunkt, Ende der achtziger Jahre, kommt Goethe auch mit dem bereits erwähnten Ansatz von Moritz in Berührung, der ihn beeinflusst, aber dem er nicht in allen Punkten folgt. Moritz fragt nach den Gründen für das Mißlingen des Kunstwerks, und er konstatiert, daß der Künstler immer dann an der gestellten Aufgabe scheitert, wenn er nicht das Werk selbst und den Gegenstand der Darstellung zum Zentralpunkt macht, sondern wenn die Wirkung, der Effekt, der erzielt werden soll, im Vordergrund steht. Es handelt sich dabei um ein Phänomen der Selbsttäuschung des Künstlers, der sich von seiner eigenen Ergriffenheit angesichts sekundärer Merkmale leiten läßt, statt nach der Natur zu arbeiten; er verwechselt Empfindungskraft und Bildungskraft, bzw. die erstere überlagert und verdrängt die letztere, weil der Künstler, in der Annahme, daß ein noch höherer Genuß in der Hervorbringung des Schönen liegen müsse, aus „Neid“ und „Eigennutz“ sich direkt zum Schöpfer erhebt. Er überschätzt seine Fähigkeiten und substituiert seine stark empfindenden Leidenschaften für wahres Schöpfertum, so daß in der Tat nur eine Imitation des Schönen aus zweiter Hand entstehen kann.

Für Goethe tritt vor allem seit seiner „Propyläen“-Zeit dann eine Konzeption in den Vordergrund, die primär auf die Ausschaltung des Subjektiven und Unregelmäßigen abzielt und die Kunst erstmals in Kontrast zur Natur sieht:

Künstler und Dilettant unterscheiden sich demnach prinzipiell in ihrer Haltung zur gesetzhaften Strenge der Kunst, zu den Grundsätzen der künstlerischen Ausbildung. [...] der Dilettant wird durch den Genuß und die Vollkommenheit des Kunstwerks zu einer „bequemen“ Hervorbringung „gereizt“, die den „Ernst“ und die „Strenge“ der Kunst umgehen will.²⁷

In einem Brief an Meyer vom 20.5.1796 zieht Goethe dann eine aufschlußreiche Parallele:

Es will kein Mensch die gesetzgebende Gewalt des guten Geschmacks anerkennen, und weil er freylich nur durch Individuen spricht und diese auch durch die Eigenheit und Beschränktheit ihrer Natur nicht immer das letzte Vollkommene und ausschließ- lich Nothwendige hervorbringen, so verliert man sich in einer Breite und Weite des

²⁷ Vaget, Dilettantismus, S. 103. Goethe resümiert: „Weil der Dilettant seinen Beruf zum Selbstproducieren erst aus den Wirkungen der Kunstwerke auf sich empfängt, so verwechselt er diese Wirkungen mit den objektiven Ursachen und Motiven, und meint nun den Empfindungszustand in den er versetzt ist auch produktiv und praktisch zu machen, wie wenn man mit dem Geruch einer Blume die Blume selbst hervorzubringen gedächte“ (zit. bei Vaget, Dilettant, S. 146).

Zweifels, läugnet die Regel, weil man sie nicht findet oder nicht einsieht, geht von den Umständen aus, anstatt sie ihm zu geben.²⁸

Der Rekurs auf den Geschmacksbegriff zeigt nun implizit, in welchen Zusammenhang der Dilettantismusgedanke gehört, der spätestens seit der sensualistischen Auffassung des „gout“ bei DuBos Anfang des 18. Jahrhunderts²⁹ vorbereitet wird: Mit der Emanzipation der Geschmacksfähigkeiten von der klassizistischen Regelpoetik entsteht auch der Dilettant als ernsthafter Künstler in Konkurrenz zum Genie und klassischen Meister. Die Übertragung der Freiheit des persönlichen Geschmacks auf die Freiheit regellosen und regelwidrigen Schaffens auf den Dilettanten findet dann allerdings zunächst auf dem Gebiet der massenwirksamen Literatur statt. Der Dilettant erscheint in der ästhetischen Theorie weitgehend als ein verpfuschter Künstler und als ein Sudler ohne die zureichenden Fähigkeiten für die hochrangigen selbstgestellten Aufgaben. De facto aber entsteht der Dilettant zunächst als erfolgreicher Künstler, der die Ästhetik und Programmatik der zeitgenössischen Künste vereinfacht, zurechtschneidet und popularisiert. Er ist der Autor empfindsamer Romane, gefühligere Lyrik und schablonisierter Leidenschaften; Räuber, Abenteurer und Liebende sind seine Protagonisten, und er scheut sich nicht, die erfolgreichen Elemente der „großen Kunst“ für seine Zwecke zu funktionalisieren. Seine bis in die Gegenwart hinein wirksamste Technik ist dabei die der gesteuerten Emotionalisierung der Leser. An dieser Stelle, der Emotionalisierung, trifft er sich mit dem Dilettanten, der an der Aufgabe der Nachschöpfung scheitert: Wie jener zielt er auf die Erregung der Leidenschaften – allerdings auf diejenigen des lesenden Publikums, und nicht die eigenen.

Erst mit dem 19. und 20. Jahrhundert gewinnt der Dilettant eine stärker werdende Autorität und Dignität, die in direktem Zusammenhang mit dem Verlust der Vorstellung von allgemeingültigen Kunstgesetzen steht. In dem Maße, in dem die künstlerischen Darstellungsweisen krisenhaft werden, etabliert sich die Möglichkeit einer Ästhetik des Dilettantismus. Hier manifestiert sich ein Element einer Ästhetik der Bohème, die sich in jedem Augenblick der Künstlichkeit der Kunst bewußt ist und mit den Surrogaten und dem Schein des Schönen spielt. Dieser unausgesprochene Dilettantismus befreit sich ostentativ von allen Konventionen und Regeln, er überschreitet und durchbricht Grenzen, feiert die eigene Freiheit von allen Bindungen und schwelgt in Weltverachtung und Melancholie. Dabei steht er ständig in einer prekären Nähe zur nicht selten unfreiwilligen Selbstpersiflage. Sein zentraler Gewährsmann ist zweifellos Nietzsche, sein musikalischer Heros Wagner und seine künstlerische Heimat die überladene Kunst der Jahrhundertwende. Leicht erregbar und nie erfüllt steht der künstlerische Dilettant jenseits jeder bürgerlichen oder auch anti-bürgerlichen Ordnung.

An diese Konstituenten des Dilettantismusbegriffs knüpft Hesse nun in mannigfacher Hinsicht an. Viele seiner Protagonisten sind durch ein grundsätzliches Mißverhältnis von Anspruch und persönlicher Leistung gekennzeichnet, oft sind sie vom Leben Enttäuschte, zumeist aber beruht ihre Enttäuschung auf ihrem subjektiven Scheitern in

²⁸ Zit. bei Veget, Dilettantismus, S. 98.

²⁹ Vgl. A. Solbach: Der galante Geschmack. In: Der galante Diskurs. Kommunikationsideal und Epochenschwelle. Hg. v. Thomas Borgstedt und Andreas Solbach. Dresden 2001 (Studien zur Neueren Deutschen Literatur, 6), S. 225-274.

einer spezifischen Situation. Hesse zeigt bereits in seinen frühen Erzählungen eine Neigung zu den Ausgestoßenen und randständigen Figuren, so wie sie etwa „In der alten Sonne“ versammelt werden. Verblendetes Anspruchsdenken verbindet sich in ihnen mit tiefgehender Selbsttäuschung und egomanischer Selbstüberschätzung zu einer Charakterdisposition, die regelmäßig die Grenze zur Delinquenz und auch zur Gewalt überschreitet. Die ressentimentgeladenen Lebenslügen, die diese Helden verkörpern, stehen in keinem direkten Zusammenhang mit der Gestalt des Dilettanten, aber sie teilen ein Moment mit ihm, dasjenige der Selbsttäuschung und der verstockten Selbstisolation im Scheitern. Sicher gibt es, wie Knulp etwa, auch Beispiele lebenswürdiger Sonderlinge oder lebensstaulicher Dilettanten, aber ihnen allen ist die Nicht-Zugehörigkeit zur Gesellschaft gemeinsam. Die fast naturalistischen Genreskizzen der Gerbersauer Erzählungen präsentieren damit die ernste, zur Tragik neigende Dimension dieser Dilettanten des Lebens, während eine Erzählung wie „Karl Eugen Eiselein“ ihre komische und satirische Ausprägung verkörpert. Eiselein verkörpert nahezu alle Konstituenten des Dilettanten: Er verwechselt seine schwärmerische Empfindung mit der notwendigen Schaffenskraft und der künstlerischen Fähigkeit. Seine stark gefühlte Begeisterung für die neueste Literatur läßt ihn den Drang verspüren, selbst ein Dichter zu werden, ohne daß er jedoch irgend etwas wirklich zu sagen hätte. In Hesses Erzählung gewinnt Eiseleins Scheitern aber keine tragische Dimension, weil der Autor von Beginn an deutlich macht, daß sein Held keine Schaffenskraft besitzt: Alle seine dichterischen Versuche bleiben Ankündigung, die Manuskripte tragen nur einen Titel, dem aber nichts folgt. Nach dem unausweichlichen Scheitern seines Studiums, das der genialische Bohémien nutzlos verbummelt, muß er eingestehen, daß er das Geld der Eltern sinnlos verpraßt hat, und die austere Lebensweise, die ihm von den Eltern verordnet wird, führt schließlich dazu, daß er nicht nur als Kaufmann in die Fußstapfen des Vaters tritt, sondern auch daß er bei näherer Bekanntschaft mit dem Leben immer weniger Verständnis für die verblasene zeitgenössische Literatur aufbringt.

Hesse gelingt mit dieser Erzählung ein kleines satirisches Kabinettstückchen, in dem er sich selbst und seine eigensinnige Entscheidung, Dichter zu werden, ironisch betrachtet und komisiert. In der Charakteristik des Helden werden dabei eben jene Momente, die ihn zum archetypischen Dilettanten machen, plastisch überzeichnet. In dieser Hinsicht sind sie von zentralem Interesse für die Dilettantismusproblematik; allerdings mindert die erkennbare Stoßrichtung gegen zeitgenössische Literaturentwicklungen wie den aufkommenden Symbolismus und die *Décadence*, wie auch den Naturalismus, die Überzeugungskraft der Satire:

Hier sah man die Werke junger Autoren, die aber schon viel geschrieben hatten, in Umschlägen von dämonisch lodernder Farbe, mit geheimnisvollen Linearkünsten von ebenso jungen und fleißigen Malern bedeckt, und wer die Sprache dieser Farben und Linien nicht verstand, der konnte aus den Titeln auf die Fülle und Tiefe des Inhalts schließen. „Das All. Eine Trilogie“ – „Violette Nächte“ – „Mysterien der Seele“ – „Die vierzehn geheimen Tröstungen der Schönheit“.³⁰

³⁰ Hermann Hesse: Karl Eugen Eiselein. In: Hermann Hesse: Die Erzählungen. 1900-1906. Frankfurt 2001 [Hermann Hesse: Sämtliche Werke. Band 6: Die Erzählungen. Hg. v. Volker Michels]. Im folgenden mit der Sigle KEE und Seitenangaben zitiert, hier S. 176.

Eiselein durchwandert die jüngste Literaturepoche und nimmt die Allüren des Dandy und des naturalistischen Rebellen ein, seine Helden sind Wilde, d'Annunzio, Maeterlinck, Bierbaum, Verlaine, Nietzsche, Dehmel und ungenannterweise Dauthendey. Er will ihren Werken sein eigenes an die Seite stellen, erschöpft sich aber in der Nachempfindung.³¹

Es mochte von dieser Lektüre herrühren, daß seine eigene Arbeit nicht recht gedeihen wollte. Er hatte die Absicht, ein ausbündig tiefes und feines Buch zu schreiben in einer Art lyrischer Prosa, deren Vorbilder die Lieder im „Zarathustra“ waren. Aber die beständige Beschäftigung mit so raffinierten Büchern machte ihn immer wieder unfähig, sie raubte ihm Zeit und Kräfte und machte ihn manchmal ganz mutlos, da es ihm vorkam, das Auserlesenste und Feinste sei alles längst von anderen gesagt. Es fehlte ihm nicht an Gedanken, aber den einen hatte Nietzsche, den andern Dehmel, den dritten Maeterlinck schon ausgesprochen. Und auch seine Stimmungen, seine Leiden, seine Sehnsucht – alles stand schon da und dort in schönen Büchern, gesungen, geseufzt oder gestammelt. Und wenn er sich selber ironisch betrachten wollte, worauf er gut eingeübt war, so kam wieder ein Bild heraus, das auch schon – sei es von Verlaine, sei es von Bierbaum oder einem andern – wiederholt und gut gezeichnet längst vorhanden war. Vielleicht hätte er daraus den Schluß ziehen sollen, daß er eben nichts Neues zu sagen wisse und darum besser tue, das Papier zu sparen und sich auf anderes zu verlegen. (KEE: 177)

Seine Haltung ist eindeutig diejenige eines schwärmerischen Dilettanten, der sich nicht aus der eigenen Begeisterung lösen kann:

Er wartete ab, las in seinen Büchern, liebte das leere Papier und setzte sich in Bereitschaft, die bleichen Seelen würdig und feierlich durch symbolische Traumländer zu geleiten. Sie sollten von allem reden, was schön und fern und seltsam ist, und an alles erinnern, was in einsamen Nächten die schauernde Seele eines Ästheten berührt und entzückt und traurig gemacht hat. Von den Wänden schauten erwartungsvoll und segnend die Bücherreihen, die Tabakpfeifen und das Bildnis des Dichters mit dem Condottiere herab. Zuweilen schien es ihm, als seien dies alles Dinge, welche überwunden oder doch überboten werden könnten. Dann strich er sich leise mit der Rechten übers Haar, blickte sinnend und lächelnd vor sich nieder und träumte von den wunderbaren, reichen, schöpferischen Stunden, in denen er im Sinnbilde der bleichen Seelen alles Wunderbare und Unerhörte aus dem Reich der Schönheit erfassen und in adlige Formen schöpfen würde. (KEE: 185f.)

Mit der näheren Bekanntschaft mit dem Leben eröffnet sich ihm dann allerdings die Erkenntnis, daß nicht nur seine Begeisterung dilettantisch ist, sondern daß auch diese Literatur dem Dilettantismus verpflichtet ist:

Eine leise erste Ahnung stieg bitter in ihm auf, daß alle diese schönen Bücher vielleicht eben nur Bücher, nur ein Luxus für Glückliche und Reiche und Zufriedene

³¹ „Wenn er hätte schreiben wollen wie diese altmodischen Romanfabrikanten und derartige Leute, dachte er, würde der Erfolg nicht ausbleiben! Aber wer nur das Eigenste, Innerste, Persönlichste darbot, wer seinen Stolz in die Prägung neuer Formen, in die Pflege einer priestertlich reinen, feiertäglichen Sprache setzte, mußte natürlich zum Märtyrer des Ideals werden. Nein, wenn auch nie Erfolg und Ruhm ihn belohnte, er würde doch niemals von etwas anderem reden und singen als von den erlesenen tiefen Stimmungen und Visionen seiner innerlichsten Stunden“ (KEE: 178).

seien, mit dem Leben und seiner Not aber keine Berührung hatten und haben wollten – Olympier an goldenen Tischen, welche von unten her, aus dem Wirrsal des Menschlichen, kein Klagelaut erreichte. Sie waren schön gewesen, als er sie in üppigen, faulen Zeiten genossen hatte. Und jetzt, da das Leben seine Hände nach ihm ausstreckte, schwiegen sie und wollten nichts von ihm wissen. (KEE: 189)

Er schleudert das Buch an die Wand, widmet sich seiner Kaufmannsexistenz und ist geheilt.

Die Satire, die hier vorherrscht, verdeckt allerdings, daß ungeachtet all dessen durchaus noch ein Kern von ernsthaftem Dilettantismus bestehen bleibt, wie dann im *Camenzind* deutlich wird, der parallel zu der komischen Erzählung entsteht.

Auch Peter Camenzind verfällt in der Jugend dem Zauber der Literatur, und nicht zufällig ist es Heinrich Heine, der den schwermütig Verliebten verführt:

Es war eigentlich kein Lesen mehr – ich goß in die leeren Verse mein volles Herz, ich litt mit, dichtete mit und geriet in ein lyrisches Schwärmen hinein, das mit vermutlich zu Gesichte stand wie dem Ferkel die Chemisette. [...] Mit süßem Schauer fühlte ich aus diesen Büchern mir die würzig kühle Luft eines Lebens entgegenströmen, das nie auf Erden gewesen und doch wahrhaftig war und nun in meinem ergriffenen Herzen seine Wellen schlagen und seine Schicksale erleben wollte. [...] Das Göttliche und Lächerliche alles Menschenwesens ging mir auf: das Rätsel unseres zwiespältigen, unbändigen Herzens, die tiefe Wesenheit der Weltgeschichte und das mächtige Wunder des Geistes, der unsre kurzen Tage verklärt und durch die Kraft des Erkennens unser kleines Dasein in den Kreis des Notwendigen und Ewigen erhebt. [...] Und allmählich, je mehr ich las und je wunderlicher und fremder mich das Hinunterblicken auf Dächer, Gassen und den Alltag ergriff, tauchte des öfteren zaghaft und beklemmend das Gefühl in mir auf, auch ich sei vielleicht ein Seher und die vor mir ausgebreitete Welt warte auf mich, daß ich einen Teil ihrer Schätze höbe, den Schleier des Zufälligen und Gemeinen davon löse und das Entdeckte durch Dichterkraft dem Untergang entreiße und verewige.³²

Angesichts der Lektüre von Gottfried Keller muß der dichterische Aspirant dann allerdings erkennen, daß seine eigenen Versuche „unreife Träumereien“ und reiner Dilettantismus waren. Dennoch macht der Held auf seine Freunde und Bekannten immer wieder den ungewollten Eindruck, ein Dichter zu sein,³³ wenngleich er selbst mehrfach beteuert, sich nicht für einen Dichter zu halten und er seine Arbeiten auch gering schätzt.³⁴ Von seinem komischen Pendant Eiselein unterscheidet ihn, daß seine erste literarische Begeisterung nicht von den dubiosen Produkten einer dilettantisch-epigonalen Gegenwartsliteratur inspiriert war, sondern von den Klassikern bis hin zu Heine, und er zudem seine eigene dilettantische Natur bereits früh erkennt. Nichtsdestotrotz schreibt er weiter, und durch einen Zufall werden Texte von ihm veröffentlicht, und er gerät malgré lui in eine Schriftstellerkarriere hinein, die ihn in eine Richtung führt, von der er hätte wissen können, daß sie ihm nicht angemessen sein würde. Die Skizzen und

³² Hermann Hesse: Peter Camenzind. Unterm Rad. Gertrud. Frankfurt 2001 [Hermann Hesse: Sämtliche Werke. Bd. 2: Die Romane. Hg. v. Volker Michels]. Im folgenden mit der Sigle PC und Seitenangaben zitiert, hier S. 24f.

³³ Vgl. PC: 39, 78.

³⁴ Vgl. PC: 47, 96.

feuilletonistischen Szenen sind dann auch von eben der Art, von der der „Eiselein“ ist: kurze und prägnante impressionistische Milieuschilderungen, nicht ohne Malice und Ironie, die sich nach den ersten Lebensenttäuschungen zum Sarkasmus und Zynismus steigern.³⁵ Camenzind geht diesen Weg wider besseren Wissens, und obwohl er in Resignation und schwermütiger Melancholie versinkt, glaubt er dennoch, als Dichter etwas zu sagen zu haben:

Fruchtlos und ermüdend war das ewige Nachdenken über die Ursachen meiner Trauer und Lebensunfähigkeit. Ich hatte durchaus nicht das Gefühl, fertig und verbraucht zu sein, sondern war voll von dunklen Trieben und glaubte daran, daß es zur rechten Stunde mir noch gelingen würde, etwas Tiefes und Gutes zu schaffen und dem spröden Leben wenigstens eine Handvoll Glück zu entreißen. Aber würde die rechte Stunde jemals kommen? Mit Bitterkeit dachte ich an jene modernen, nervösen Herren, die sich durch tausend künstliche Anregungen zur künstlerischen Arbeit stachelten, während in mir starke Kräfte unverbraucht lagen und liegenblieben. Und ich grübelte wieder, was für ein Hemmnis oder Dämon mir in meinem strotzend starken Leibe die Seele stocken und immer schwerer werden lasse. (PC: 75)

Diese Überzeugung darf nun endlich als der wahre Quell des produktiven Dilettantismus gelten, denn hier handelt es sich um ein Programm künstlerischen Schaffens gegen alle Wahrscheinlichkeit, aber ohne den Impuls der Imitation von Vorgängern. Camenzind träumt davon, ein Werk zu schaffen, das Ausdruck seines intensiven Naturempfindens ist und der menschenleeren Natur eine Stimme geben soll, auch wenn er an der Möglichkeit der Umsetzung verzweifelt:

Ich antwortete, daß niemand „die Natur verstehe“ und daß man mit allem Suchen und Begreifenwollen nur Rätsel findet und traurig wird. Ein in der Sonne stehender Baum, ein verwitternder Stein, ein Tier, ein Berg – sie haben ein Leben, sie haben eine Geschichte, sie leben, leiden, trotzen, genießen, sterben, aber wir begreifen es nicht. (PC: 78f.)

Es ist eben jene Naturerfahrung, die seiner künstlerischen Inspiration zugrunde liegt, die aber auch die Basis seiner „unverdorbenen“ Empfindungsfähigkeit bildet. Über sein Naturempfinden ist er mit der Literatur des 18. und 19. Jahrhunderts verbunden, und sein künstlerisches Vorhaben erinnert fatal an Lehrdichtungen wie etwa Albrecht von Hallers *Die Alpen* oder die Idyllendichtung der Aufklärung.³⁶ Es vermittelt ihm aber auch durch die subjektive und physische Konfrontation mit der Natur ein differenzierteres Empfinden, das geeignet ist, seine Melancholie zu lockern. Die Naturbetrachtung

³⁵ Vgl. PC: 57f. Als Gegengewicht vertieft er sich in historische Studien, wie auch sein Autor, mit dem ihn einiges verbindet. Grundsätzlich fehlt aber die Dimension der Selbstkritik, wie sie im „Eiselein“ zu finden ist.

³⁶ Der Erzähler betont in der poetologisch-reflexiven Passage am Ende des fünften Kapitels den auch sonst geäußerten Gedanken, daß es die Aufgabe seines geplanten Werkes sein solle, „dem stummen Verlangen des Göttlichen in uns eine Sprache zu schenken“ (PC: 82). Der zugrundeliegende Gedanke hypostasiert eine Analogie von Gott – Natur – Mensch im Sinne des Mikro- und Makrokosmos-Gedankens. Dies sind Vorstellungen, die sich in den Bahnen der Weimarer Klassik bewegen und 1904 eigentümlich veraltet wirken. Ihr Anachronismus wird dann auch erst am Ende des Textes durch die implizite Selbstbezüglichkeit aufgehoben, wenn deutlich wird, daß das geplante Werk aufgegeben wird und der vorliegende Text an seine Stelle tritt.

lehrt ihn die notwendige Demut vor den Dingen, indem sie ihm die Bedeutungslosigkeit der eigenen Existenz angesichts der Größe des Kosmos deutlich macht. Gleichzeitig aber erkennt er, daß der Gedanke einer unbelebten Natur als Gegenstand der Dichtung unausführbar ist.³⁷

Nun, wo ein Anfang gemacht ist, kommt immer das Beste von selber nach. Immer näher und möglicher schwebte mir die Idee meiner großen Dichtung vor. Und wenn mein Liebhaben mich dahin bringen würde, einmal als Dichter die Sprache der Wälder und Ströme zu reden, für wen geschähe das dann? Nicht nur für meine Lieblinge, sondern doch vor allem für die Menschen, denen ich ein Führer und ein Lehrer der Liebe sein wollte. Und gegen diese Menschen war ich rau, spöttisch und lieblos. Ich empfand den Zwiespalt und die Nötigung, das herbe Fremdsein zu bekämpfen und auch den Menschen Brüderlichkeit zu zeigen. Und das war schwer, denn Vereinsamung und Schicksale hatten mich gerade auf diesem Punkt hart und böse gemacht. (PC: 84)

Nachdem er die Demut vor den Dingen erfahren hat, muß er nun noch die Demut vor den Menschen lernen, bevor er für sein Dichtertum reif ist.³⁸

Ich hatte, wie man weiß, den Wunsch, in einer größeren Dichtung den heutigen Menschen das großzügige, stumme Leben der Natur nahe zu bringen und lieb zu machen. Ich wollte sie lehren, auf den Herzschlag der Erde zu hören, am Leben des Ganzen teilzunehmen und im Drang ihrer kleinen Geschicke nicht zu vergessen, daß wir nicht Götter und von uns selbst geschaffen, sondern Kinder und Teile der Erde und des kosmischen Ganzen sind. Ich wollte daran erinnern, daß gleich den Liedern der Dichter und gleich den Träumen unsrer Nächte auch Ströme, Meere, ziehende Wolken und Stürme Symbole und Träger der Sehnsucht sind, welche zwischen Himmel und Erde ihre Flügel ausspannt und deren Ziel die zweifellose Gewißheit vom Bürgerrecht und von der Unsterblichkeit alles Lebenden ist. Der innerste Kern jedes Wesens ist dieser Rechte sicher, ist Gottes Kind und ruht ohne Angst im Schoß der Ewigkeit. Alles Schlechte, Kranke, Verdorbene aber, das wir in uns tragen, widerspricht und glaubt an den Tod.

³⁷ „Daß eine größere Dichtung, in welcher überhaupt keine Menschengestalten auftreten, ein Unding sei, war mir schon öfters durch den Kopf gegangen, doch hing ich jahrelang an diesem Ideal und hegte die dunkle Hoffnung, es möchte vielleicht einmal ein große Inspiration dies Unmögliche überwinden. Nun sah ich endgültig ein, daß ich meine schönen Landschaften mit Menschen bevölkern müsse und daß diese gar nicht natürlich und treu genug dargestellt werden könnten. Da war endlich viel nachzuholen, und ich hole heute noch daran nach. Bis dahin waren die Menschen insgesamt ein Ganzes und im Grunde Fremdes für mich gewesen. Neuerdings lernte ich, wie lohnend es ist, statt einer abstrakten Menschheit Einzelne zu kennen und zu studieren, und meine Notizbüchlein und mein Gedächtnis füllten sich mit ganz neuen Bildern“ (PC: 99).

³⁸ Auch hier findet sich die Verbindung zu religiösen Vorstellungen als Leitidee: „Die Hand eines mächtigen Unsichtbaren legte sich auf mein Herz, drückte es nieder und füllte es mit so viel Scham und Schmerz, daß ich zitterte und unterlag. Ich wußte, daß Gott jetzt mit mir ein Wort reden wollte.

„Du Dichter!“ sagte er, „du Schüler des Umbriers, du Prophet, der die Menschen Liebe lehren und beglücken will! Du Träumer, der in Winden und Wassern meine Stimme hören möchte! Du liebst ein Haus“, sagte er, „wo man freundlich zu dir ist, wo du angenehme Stunden hast! Und am selben Tag, da ich dies Haus meiner Einkehr würdige, läufst du davon und sinnst darauf, mich zu vertreiben! Du Heiliger! Du Prophet! Du Dichter!“ (PC: 111).

Ich wollte aber auch die Menschen lehren, in der brüderlichen Liebe zur Natur Quellen der Freude und Ströme des Lebens zu finden; ich wollte die Kunst des Schauens, des Wanderns und Genießens, die Lust am Gegenwärtigen predigen. Gebirge, Meere und grüne Inseln wollte ich in einer verlockend mächtigen Sprache zu euch reden lassen und wollte euch zwingen, zu sehen, was für ein maßlos vielfältiges, treibendes Leben außerhalb eurer Häuser und Städte täglich blüht und überquillt. Ich wollte erreichen, daß ihr euch schämte, von ausländischen Kriegen, von Mode, Klatsch, Literatur und Künsten mehr zu wissen als vom Frühling, der vor euren Städten sein unbändiges Treiben entfaltet, und als vom Strom, der unter euren Brücken hinfließt, und von den Wäldern und herrlichen Wiesen, durch welche eure Eisenbahn rennt. Ich wollte euch erzählen, welche goldene Kette unvergeßlicher Genüsse ich Einsamer und Schwerlebiger in dieser Welt gefunden hatte, und wollte, daß ihr, die ihr vielleicht glücklicher und froher seid als ich, mit noch größeren Freuden diese Welt entdeckt.

Und ich wollte vor allem das schöne Geheimnis der Liebe in eure Herzen legen. Ich hoffte, euch zu lehren, allem Lebendigen rechte Brüder zu sein und so voll Liebe zu werden, daß ihr auch das Leid und auch den Tod nicht mehr fürchten, sondern als ernste Geschwister ernst und geschwisterlich empfangen würdet, wenn sie zu euch kämen.

Das alles hoffte ich nicht in Hymnen und hohen Liedern, sondern schlicht, wahrhaftig und gegenständlich darzustellen, ernsthaft und scherzhaft, wie ein heimgekehrter Reisender seinen Kameraden von draußen erzählt.

Ich wollte – ich wünschte – ich hoffte –, das klingt nun freilich komisch. Auf den Tag, an welchem dies viele Wollen einen Plan und Umriß bekäme, wartete ich noch immer. (PC: 97f.)

An keiner anderen Stelle wird der Dilettantismus des Helden deutlicher als gerade hier, denn die hochgestimmten Ziele des Protagonisten werden von ihm sogleich als unausführbar erkannt; sein Dilettantismus ist sofort Gegenstand der kritischen Selbsterkenntnis, aber er ist gerade darin auch Voraussetzung der Möglichkeit des Schreibens, eines quasi unbewußten Schaffens, das sich selbst die Berechtigung dazu abspricht und sich sozusagen gegen die Intention des Erzählers vollzieht. Am Ende des Romans steht die Erkenntnis, daß es unwahrscheinlich ist, daß die Naturdichtung jemals geschrieben wird und daß sie zwar mehr wöge als weltlicher Ruhm, aber auch daß sie angesichts der Lebenserfahrung, die ihm durch den Krüppel Boppi, der ihn die Demut vor den Menschen lehrte, nur geringes Gewicht besitzen könnte. Das Leben überwindet hier die Kunst, und es ist diese Niederlage der Kunst, die den Dilettantismus der Literatur begründet: Es ist unmöglich geworden, im Medium der Kunst dem Leben Sinn zuzuweisen, die Kunst und die Literatur allemal müssen vor der Macht des Schicksals versagen. Kein ästhetisches Programm vermag vor dem Leben zu bestehen, und die Kunst erweist sich in ihrer Idealität nur zu schnell als rhetorische Phrase. Deshalb muß jene Kunstanstrengung scheitern, die auf der Idealität des ästhetischen Gesetzes gründet und auf die Vollendung des Kunstwerks zielt. Entfällt aber dieser absolute Maßstab, so wird der Dilettantismus nicht nur aus seiner dienenden Position entlassen, sondern er gewinnt als ästhetische Haltung eine überragende Dignität. Eine Dignität allerdings, die ihn immer in einer äußerst prekäre Nähe zur Übertreibung, zur Sentimentalisierung und Emotionalisierung positioniert, denn mit dem Fortfall der Maßstäbe öffnen sich die künstlerischen Grenzen und werden durchlässiger für heterogene Geschmackseinflüsse,

die sich gelten machen. Der Dilettantismus wird dabei dann zum gleichrangigen Partner, wenn er seiner selbst bewußt bleibt und eben diejenigen Grenzen überschreitet, die seine Domäne beschreiben. In dieser ständigen Selbstreflexion aber erwirbt er jene ästhetische Qualität, die er von Anfang an aspiriert hatte. Nun wird sie ihm über den Umweg des Verzichts und der bewußten künstlerischen Anstrengung zuteil.

Was aber verbindet die beiden Begriffe Eigensinn und Dilettantismus? Ihre Verknüpfung im Denken und im Werk Hermann Hesses markiert eine ganz besondere und bedeutsame historische Kreuzung: Der Dilettant erweist sich immer als eigensinnig, sein Dilettantismus gründet in seinem Eigensinn und nicht in den Vorstellungswelten der Bohème oder Décadence. Nicht alle Eigensinnigen in seinem Werk sind auch Dilettanten, aber ganz sicher sind alle Künstlerfiguren, erfolgreich oder gescheitert, eigensinnig.

Ihr Eigensinn leugnet jede Verpflichtung auf gesellschaftliche oder – wichtiger noch – künstlerische Ideale. Sie setzen ihre Lebensziele und -maximen gegen den Widerstand ihrer Umwelt durch und akzeptieren nur diejenigen Vorbilder, die sie persönlich überzeugen. Diese Art des Eigensinns jedoch ist nichts anderes als die Durchsetzung des subjektiven Geschmacks. Noch in den klassizistischen Theorien der Ästhetik wird der Geschmack als Sinnesempfindung an die Verstandeskräfte angebunden: Guter Geschmack („bon goût“) bedeutet dann die Vorwegnahme des Verstandesurteils in den Sinnen. Ich empfinde etwas als schön, bevor mein Verstand mir mit Hilfe und am Maßstab der ästhetischen Normen und Regeln die Schönheit beweist. Dagegen erhebt sich schnell Einspruch, und der Geschmack emanzipiert sich im Laufe des 19. Jahrhunderts von der Bevormundung durch die Regelpoetik. Nun ist nicht mehr dasjenige schön, was den Regeln gehorcht, sondern dasjenige, was die Sinne und die Empfindungen reizt. Schön ist, was gefällt, und nur das gefällt, was reizt. In dieser Gedankenfigur hat Hesses Poetik eine ihrer Wurzeln, denn sein Eigensinn meint nichts anderes als die Herrschaft des subjektiven Kunsturteils. Sein gesamtes künstlerisches Werk und seine ästhetischen Reflexionen sind auf diese Eigenständigkeit des Urteils gerichtet, dessen Affirmation Hesse immer wieder bekräftigt.

Der Gedanke des autonomen Kunsturteils und der darin impliziten Egalität aller möglichen Urteile trägt allerdings erkennbar die Gefahr vollkommener und unkontrollierbarer Relativität in sich. Wenn nur das innere, subjektive Gesetz des einzelnen zählt, gibt es sowohl ethisch wie auch ästhetisch keine Maßstäbe von allgemeiner Verbindlichkeit mehr. Streng durchgeführt, würden alle Urteile im Orkus relativistischer Beliebigkeit verschwinden und in der Gleichberechtigung aller Handlungsmotivationen würde sich ein unendliches Chaos aller menschlichen Bezüge begründen. Hesse sieht diese Gefahr, aber es gelingt ihm nicht wirklich, sie zu bannen. An seiner Affirmation des Eigensinns muß er schon aus psychologischen Gründen festhalten, denn dies ist der identitätsstiftende Gedanke seiner Existenz. Im *Demian* findet diese Problematik dann auch ihre klassischen Ausdruck: Hier fungiert der Eigensinn als Distinktionsmerkmal der Individuen. Er ist wie der gute Geschmack: Nicht jeder hat ihn, und wer ihn besitzt, gehört zu den Auserwählten, die anderen sind die Herdenmenschen. Dieses Problem, einerseits die subjektive Autonomie des Kunsturteils zu affirmieren, andererseits aber auch ihre negativen Konsequenzen einzudämmen, beschäftigen den Autor sein ganzes Leben und dominieren sein Werk. Es ist eben jenes Problem, das

Interpreten immer wieder verwirrt, wenn sie das bruchlose, aber durchaus nicht widerspruchsfreie Nebeneinander von traditionellen literarischen und ästhetischen Mustern und rebellischer Modernität konstatieren müssen. Noch seine radikalsten Helden sind Angepaßte in ihrem Herzen, Rebellen, die sich nach der Bürgerlichkeit sehnen und deren Welt eher nach Bohnenwachs als nach Moschus riecht.

Hesse überwindet diesen Antagonismus aber nicht durch nietzscheanische Gedankenkonstruktionen, von deren radikaler Konsequenz er sichtbar zurückschreckt. Er überwindet ihn überhaupt nicht direkt, sondern nur über den Umweg zum Dilettantismus. Erst die Selbstrücknahme des Helden, der sein Künstlertum und seine Kreativität bestreitet, der der Vollkommenheit entsagt und die Kunst dem Leben unterordnet, erst diese Selbstrücknahme erlaubt es, quasi hinter dem Rücken von Erzähler und Protagonist zum „gültigen“ künstlerischen Ausdruck zu gelangen. Nur das Eingeständnis der Unfähigkeit, des eigenen Dilettantismus, vermag den Raum zu öffnen, in dem Camenzind, Haller und Goldmund etwas leisten können. Ihr Dilettantismus akzeptiert die eigenen Unzulänglichkeit, und indem er jede Hoffnung auf Idealität und Erfüllung fahren läßt, gelingt ihm hinterrücks die transitorische Versöhnung von Kunst und Leben. Alle Kunstwerke, die dieser Versöhnung entspringen, und Hesses Werke zählen dazu, tragen das Signum des Dilettantischen als ihr Wappenzeichen. Eines eigensinnigen Dilettantismus, der sich in seiner selbstkritischen Reflexion gleichzeitig aufhebt und setzt, wie in dem Motto zu Werner Herzogs Film „Stroszek“: Du hast keine Chance, aber nutze sie.

Gegen diese Art der Nobilitierung des Dilettantismus regt sich natürlich schnell Widerstand, und die Auseinandersetzung von Döblin und Musil mit Thomas Mann und den Seinen darf ebenso wie das Werk Hermann Brochs als markantestes Zeugnis einer grundsätzlichen Kritik des Dilettantismus gelten, der sich nichtsdestotrotz in den letzten 30 Jahren in der ihm angemessenen Form der postmodernen Literatur und Kunst machtvolle Geltung verschafft hat. Hermann Hesse hat an seiner Poetik mitgeschrieben, und dies ist sicher auch ein Grund dafür, daß er noch heute als zeitgemäß empfunden werden kann.