

叶えられた理想と失われた身体 — ヘッセ文学の転換期における「顔」のモチーフについて —

廣川 香織

0. はじめに

1917年に執筆され1919年に発表された『デミアン — エミール・シンクレアの青春時代の物語』(以下『デミアン』と略記)を境にして、ヘッセは自然や故郷、芸術という初期のテーマから「内面的自己の探求」というテーマへとその文学を大きく転換させた。そしてこの転換にともなって、その作品内にはっきりと認められるのが、身体に関する表現の変化である。

彼の初期の作品に目を向けてみると、たとえば『ペーター・カーメンツィント』でペーターは病弱なせむしのボッピーとの生活の中に自らの居場所を見つけ、『ゲルトルート』の主人公クーンは若い日のそり遊びの事故により一生涯片足に障害を負うことになる。こうした登場人物の障害を負った身体は、その人物を特徴づける一要素であることをはるかに超えて、彼らが物語の中で果たす役割と緊密に結びつき、大きな存在感を示していた。つまりそれらは、ヘッセに生涯つきまとった問題意識であるアウトサイダーとしての存在の記号となっていたのである。

ところが、Reso Karalaschwiliが、戦後「ヘッセは内面的精神的プロセスに直接関係のない外的事象を小説からできる限りすべて排除した」¹と指摘するように、彼の文学の転換期にあたる作品では人物における外的事象、つまり身体描写もまたすっかり影をひそめるようになる。具体的に挙げるならば、それは1919年から1922年の四年間に相次いで発表された『デミアン』『クラインとワーグナー』『クリングゾルの最後の夏』(以下『クリングゾル』と略記)そして『シッダータ』の本論で扱う四つの作品²において顕著である。そこでは主人公をはじめとする登場人物の身体が全くと言ってよいほど言及されず、読者は彼らの容姿をほとんど思い浮かべることができないほどだ。

ところがこの四作品には、初期に見られた障害を負った身体に代わって、「顔」というモチ

¹ Karalaschwili, Reso: Der Roman als „Seelenbiographie“ In: Ders: *Hermann Hesse. Charakter und Weltbild*. Frankfurt a.M. 1993, S.49.

² これら四作品からの引用はすべて Hesse, Hermann: *Gesammelte Werke in 12 Bänden*. Frankfurt a.M. 1987, (以下GW.と記す) Bd.5に依る。以下、引用後の括弧内の数字は頁数を表わす。

ーフが頻繁に登場するようになる。この「顔」のモチーフは主人公達のアイデンティティとひととき強く結びつき、鏡像、自画像など多様なヴァリエーションで登場し、「内面的自己の探求」という新しいテーマにとって不可欠な役割を果たしてゆく。しかし、この身体的モチーフもまた身体描写と呼べるものとは一線を画したかたちで描かれるばかりか、結論を先取りするならば、さらにその身体としてのリアリティを失いたいにしてゆく。そして、これによってヘッセのアウトサイダー像もまた非常に理想化されたものに変化してゆくことになるのである。

このような転換の原動力として、ヘッセが自ら治療として受けた心理分析との出会いと並んで彼の戦争の体験が挙げられる。1924年に執筆されたエッセイ『自伝素描』の中で、ヘッセは戦争中に自らが経験したことを次のように振り返っている。

私はこれまで平穏に仲良く暮らしていた世間と自分が、再び衝突しているのを知った。
再び何もかもがうまくいけなくなり、またもや私は孤独でみじめになり、そしてまた、
私の言うこと考えることの全てが他の人たちからは誤解され敵視された。³

「再び」というのはつまり、「詩人以外の何にもなりたくない」と神学校を飛び出した少年時代以来という意味である。彼はこのエッセイで、どれほどこの時期に自分が世間から受け入れられなかったかを執拗なほどに述懐している。

そもそも厳格な敬虔主義の両親の家に生まれ、神学校の規律に押しつぶされドロップアウトしてしまったヘッセは、自伝ともいうべき彼の小説の中で主人公達を皆、何らかの形でアウトサイダーとして描いている。また、アウトサイダーでありながらも市民的な生活を渴望するという内面の葛藤はその文学の根底にあり、戦時中の彼の態度もまた、まさにそうした葛藤が形を変えて表出したものであったといえる。というのも当時、ヘッセの政治的な態度はつねに矛盾を含んでいたからだ。ドイツ人を戦争に駆り立てるナショナリズムを弾劾しながらも、あるいは戦争それ自体の持つ野蛮さを嫌悪しながらも、一方ではこの戦争が腐敗したヨーロッパの再生にとって不可欠なものであるというその「倫理的価値を全体として高く評価し」⁴ たりしていたのである。こうした分裂を生んだのは、彼の政治観や現実認識によるものというよりも、むしろ「良き詩人」として受け入れられていたいという彼の中の強い欲求であったと考えられる。市民的な生に背を向け、何かに属することを嫌悪しつつも、内心では常に外部からの評価を渴望していた彼は、政治から距離をおきつつも、作家としてドイツ社会に働きかけようと盛んにその主張を雑誌等で発

³ GW. Bd.6, S.399.

⁴ Hesse, Hermann: Brief an Volkmar Andrea (1914). In: *Gesammelte Briefe*. Bd.1, Frankfurt a.M.1973, S.255.

表する。ところが、どちらの立場に立っても、スイスといういわば蚊帳の外からの意見に対して四方から寄せられるのは、彼の予期せぬような激しい攻撃であり、ヘッセはそれに強いショックを受けては過剰なまでに反論を繰り返していた。さらに、同時期に起こった結婚生活の破綻や経済的な問題などにより個人的な苦境にも立たされた彼が、この窮地を生き延びるためにとった方法は、その立場を決定することではなく、いったん現実世界そのものに背を向けることであったのだ。

このような背景を踏まえた上で、本稿では、四つの作品に登場する「顔」に焦点を合わせ、作品ごとに変遷を遂げるこの身体的モチーフの意味と役割を分析し、先行研究で成されてきたような思想内容の側からではなく、描かれたモチーフの側からヘッセ文学の転換を説明することを目的とする。まず第一章で作品ごとに「顔」の登場する場面を追い、その後、第二章では登場人物の「顔」との関わり方の変遷、そして第三章においては「顔」自体の描かれ方の変化にそれぞれ注目して論を展開してゆくことにする。

1. それぞれの「顔」

1.1 『デミアン』の「顔」

『デミアン』はヘッセが偽名で出版社に送り付け、そのまま世に出ることになった長編小説で、エミール・シンクレアと名乗るスイス在住の著者がその少年期から青年期にかけての成長の体験を告白するという体裁をとる。彼の成長の重要な導き手となるのが、不思議な雰囲気を持った年上の転校生マックス・デミアンである。主人公がその人生で数度にわたって目撃するデミアンの顔、その瞬間瞬間の奇妙な表情はシンクレアの心を捕らえて離さず、その述懐はこの告白の中では唯一の身体描写となっている。さらにこの作品では他にも主人公の描く肖像画として、「顔」が登場するが、実はこの顔もまた形を変えたデミアンの顔である。

最初に引用するのは、学校からの帰り道、道端で死にかけている馬に見入るデミアンの「顔」に関する記述である。

僕はデミアンの顔を見た。僕が見たのは、彼が少年の顔ではなく大人の顔をしているということだけではなかった。僕はそれ以上のことを見た。僕は、それが大人の顔でもなく、もっと何か別のものであるのを見た、あるいは感じたような気がした。それは、まるでその中に女性の顔の要素が含まれているかのようなようだった。とりわけ、僕にはその顔が一瞬、大人でも子供でもなく、老いても若くもなく、どこか千歳も年をとっているような、時間を超えているような、僕達が生きているのとは違った時間の流れに型押されているように見えた。(52)

さらにデミアンのこの奇妙な「顔」のもうひとつの側面を、以後シンクレアは二度にわたって目撃する。一度目はギムナジウムでの授業中に起こった。

僕は彼が目を閉じているのだと思ったのだが、その目は見開かれたままになっているのが見えた。しかし、それらは視線を向けてはいなかった、何も見てはいなかった、それらは硬直して、内側か、あるいははるか遠くへ向いていた。彼は完全に身動きせずそこに座っていた。息さえもしていないように思われ、彼の口は木か石から彫りだされたかのようなようだった。その顔は青白く、石のように均等に血の気がなく、茶色い髪が彼の中で最も生き生きとしたものだった。(66f)

そしてシンクレアはこれが本当のデミアンの顔なのだと感じたと語る。このような一種のトランス状態に陥るデミアンの顔を、六年の時を経た後、再び彼の家の書斎でシンクレアは目撃することになる。

(…) 目を見開いたうつむき加減の彼の顔はなにも見ておらず死に絶えていて、その瞳には小さな強い光の反射が無機質に瞬いていた。まるでひとかけらのガラスのように。その青白い顔は自らの内へ沈みこみ、途方もない硬直以外の表情を持たず、まるで寺院の玄関に飾られた太古の動物の面のようだった。(150)

次に、シンクレアが描く肖像画の中に現れる「顔」を見てゆくことにする。彼は公園で見かけた少女を密かにベアトリーチェと名づけ、自らの崇拜の対象として彼女の顔を思い浮かべつつその肖像画を描く。

それはもはや少女の顔というよりも少年の頭部のように見え、髪はあの私の愛おしい少女のように金色ではなく、赤味がかった茶色で、あごは強くがっちりとし、しかし口は赤く花開くようであり、全体はどこかこわばって仮面のようなところのあるものの、印象深く、神秘的な生命に満ちていた。(82)

この肖像画と向き合ううちにシンクレアはその顔がデミアンの顔であること、さらには自分自身の顔であるような感覚に襲われ始める。

僕はどきどきしながらその紙を見つめた。その茶色く密集した髪、半ば女性的な口、

奇妙な明るさをもった額を。(…)すると突然この右目がぴくっと動いた。軽やかすかに、しかし、明らかに動き、僕はこのけいれんでこの肖像が誰なのかわかった。(…)それはデミアンの顔だった。(83)

その顔はぼやけて輪郭がなくなったが、赤く縁取られた目、額の明るさ、そして真っ赤な口がその表面から深く荒々しく燃え上がった。(…)すると、しだいに僕にはそれがベアトリーチェでもデミアンでもなく — 僕自身だという感覚がわいてきた。(84)

この体験は数年後のデミアンとの不思議な再会の伏線となっている。成長し、赴いた戦場で爆撃を受け傷ついたシンクレアは野戦病院に運ばれる。次に引用するのは、そこでの二人の再会の場面である。

僕が周囲を見渡すと、自分のマットのすぐ横に別のマットがしかれ、その上で寝ていた誰かがかがみこんで僕を見つめた。その人は額にあのしるしをつけていた。それはマックス・デミアンだった。(…)限りなく長い時間彼は僕の目を見つめ続けた。ゆっくりと彼はほとんど触れるくらい自分の顔を僕のほうへ近づけた。(…)僕は素直に目を閉じ、止む気配なく少しずつ血を流し続ける唇に軽いキスを感じた。(162f)

あの肖像画の中で重ね合わされたシンクレアとデミアンの顔は、夢ともつかないこの再会において、今度は向き合う形で重ね合わされるのである。そして次作『クラインとワーグナー』では、二つの顔は鏡を介して向かい合うことになる。

1.2 『クラインとワーグナー』の顔

この作品は1919年に執筆、翌年出版された中篇で、真面目な銀行勤めの男クラインがある日、公金を横領し南へと逃避行するという、ヘッセの作品の中では一風変わった小説といえる。タイトルにもなっているワーグナーとは、その家族全員を惨殺した南ドイツの教師の名前であり、それは音楽家リヒャルト・ワーグナーの名前と結びつき、クラインにとって良き市民であり平凡な勤め人であった自分と正反対の生の象徴となっている。物語は、主人公がこのワーグナーの存在を自分の内部に見出すまでの道のりである。

「その心理的な体験ばかりが豊富で、身体的にはクラインはしわだらけでゆがんだ青白い顔に

過ぎない」⁵と指摘されるように、物語は身体描写を含む外的描写の欠如の中で主人公の顔だけが浮かびあがるという様相を呈している。物語の初め、南へと疾走する列車の中でクラインは「窓ガラスに、ゆがんだ顔が映っているのを見た。よそよそしく、グロテスクで悲しげに」(207)。これによって彼と映し出される「顔」との対決は幕を開け、その舞台をたどりついたホテルの部屋の鏡の中に移す。

その時彼は自分の姿を鏡の中に見つけ、その顔から忘れてしまったものを読み取った。そうだ、彼はわかった。昔は彼はこんな顔をしていなかった、こんな目も、こんなしわも、こんな顔色もしていなかった。それは新しい顔だったが、すでに一度、この無茶苦茶な数日のせわしない芝居の中でいつだったか、窓ガラスに映っているのが目に付いたことがあった。それは彼の顔ではなかった、善良でおとなしく忍耐強さを持ち合わせたフリードリッヒ・クラインの顔ではなかった。それはしるしをつけられた者の顔で、運命によって新しい烙印を押され、昔より年老いていて同時に若くもあった。仮面のようなだが、不思議と熱っぽかった。(214)

彼はかつての善良な自分と犯罪者となった今の自分との狭間でゆれつつも、踊り子テレジーナに導かれてカジノやダンスの誘惑にのめり込んでゆく中で、すっかり変わってしまった自分の「顔」をこの後も何度か目にするようになる。そして、ある晩、テレジーナと抱き合った後に目をさました彼は、ついに自分がかつて激しく軽蔑していた殺人鬼ワーグナーの顔を鏡の中に見る。

それは銀色の楕円型の手鏡だった。鏡からは彼の顔が、ワーグナーの顔が、深い影をたたえるいくつかのくぼみと、破壊されてぼろぼろになった表情のうつろなゆがんだ顔が、クラインに向かって光っていた。(…) 彼は立ち止まったまま長いことその鏡面を見ていた。かつてのフリードリッヒ・クラインの顔は疲れきって消耗していた。この顔は使い古され、どのしわからも破壊が叫んでいた。こんな顔は無くならねばならなかった。消し去られねばならなかった。それはとても老いていた。この顔にはたくさんのものが映し出されていった。あまりにたくさんのもの、たくさんの嘘と裏切り、たくさんの埃と雨がその上を行過ぎていった。(284f)

この直後クラインは部屋を飛び出し、鏡にも似た暗い夜の湖に身を投げる。

⁵ Mileck, Joseph: *Hermann Hesse. Dichter, Sucher, Bekenner*. München 1979, S.140.

1.3 『クリングゾル』の顔

重苦しい雰囲気包まれる『クラインとワーグナー』とは違って、同じ年に発表された『クリングゾル』では画家クリングゾルのひと夏の華やかな交友が南国の極彩色に彩られ描かれている。これといった筋の展開があるわけではなく、主人公とその友人や恋人とを巡る断片的な短い章がいくつも集まって、彼の過ごした最後の夏を映し出している。そしてその体験のすべてを集約するかのようにクリングゾルは死の直前に一枚の自画像を描く。この作品における「顔」はまさにこの自画像の中に現れ、「自画像」という五ページ以上にわたる最終章をほぼ全て費やして描写される。

たくさんのたくさんの顔を彼は間の抜けたバラの蔦に挟まる大きな鏡の中の「クリングゾルの顔」の後ろに見た。たくさんの顔を自分の姿の中に書き込んだ。子供の顔の可愛らしく驚いているところを、夢と熱情にあふれた若者のこめかみを、あざ笑う酒飲みの目を、喝ける人の、追われる人の、苦しむ人の、探し求める人の、放蕩者の、迷子の唇を。彼は頭部に関しては庄重で野蛮に作り上げた、そして原始林の神を、うぬぼれ屋で嫉妬深いエホバを、初めての子と処女が生贄に捧げられた偶像を作り上げた。これらは彼が描いた顔のいくつかに過ぎなかった。他にも、没落しゆく者、破滅しゆく者、自らの破滅に合意する者の顔があった。彼らの頭蓋骨にはコケがむし、古い歯はがたがたに並び、しなびた肌には亀裂が走り、その亀裂の途中にはかさぶたやカビが生えていた。(348)

これらすべての顔の後ろさらに遠く、さらに深いところには、より遠く、深く、古い顔たち、人間以前の、動物のような、植物のような、石のような顔が眠っていた。地上で最後の人間が、死を前にした瞬間、もう一度夢のような速さで、太古とこの世の青年期のあらゆる姿を思い出すかのように。(349)

数日間にわたる熱狂的な創作の後に、この自画像を完成させたクリングゾルが町へ出かけてゆくところで作品は閉じられている。

1.4 『シッダールタ』の顔

最後に 1922 年に出版された『シッダールタ』について見ておくことにする。釈迦の伝記になぞらえたこの小説は、バラモンの子シッダールタが家を出て、苦行者達の仲間に入るものの、教えにより悟りにいたることの不可能を知り、共に故郷を出てきた友ゴーヴィンダと別れ、自らで

悟りを得ることを決心するまでの第一部と、娼婦を愛人とし商人の暮らしを送るなどの経験を経て、最後に渡し守ヴァスデーヴァのもとにたどり着き、自らも渡し守として川にとどまるうちにその流れから悟りを得るにいたるまでの第二部から成っている。さらに、第二部には「ゴーヴィンダ」という最終章、昔別れた友ゴーヴィンダが渡し守となったシッダールタのもとへその教えを聞くためにやってくるという再会の場面が含まれている。そして、この作品においても、最も印象深いラストシーンでやはり「顔」が登場するのだ。

ゴーヴィンダは依然悟りを見つけることができず、いまだ迷える者としてシッダールタの前に現れ彼に教えを乞う。すると、シッダールタは何も言わず、ただ近寄ってその額にキスするように彼を促す。

彼〔ゴーヴィンダ〕は友シッダールタの顔をもはや見ていなかった。そのかわり彼は別の顔を見ていた。たくさんの顔を、長い列を、何百もの、何千もの顔の流れる川を見ていた(…)彼は魚の顔を見た。終わりのない苦しみで満ちて口を開ける鯉の顔を、はち切れんばかりに目を見開いて死にかけている魚の顔を見た。― 彼は生まれたばかりの赤ん坊の顔を見た。赤く、しわだらけの泣き出しそうにゆがんだ顔を。― 彼は殺人者の顔を見た。彼が人間の体に刀を突き立てるのを見た。― 同じ瞬間、その罪人が捕らえられて跪き、刑吏によってその頭を刀で切り落とされるのを見た。― 彼は裸の男女の肉体が荒れ狂う恋の攻防をしているのを見た。― 彼は死体が横たえられているのを見た。静かに、冷たく、虚しく。― 彼は動物の頭を見た。猪の、ワニの、象の、雄牛の、鳥の頭を。― 彼は神々を見た。クリシュナ神を、アグニ神を見た。(469)

2. 「顔」と向き合うこと

一章では四つの作品を「顔」の登場する場面とともに概観してきたが、肖像画、鏡に映しだされた顔、自画像などその現われ方は多様である。しかし、いずれの場合においても共通していること、それはどの顔もみな「向き合う」という行為の対象であるということだ。そして、実はこの「顔と向き合う」ことそれ自体がこの時期のヘッセの作品において主題としての役割を果たしているのだ。

2.1 自己探求のリレー

ちょうど『デミアン』執筆の前年にあたる 1916 年にヘッセはユングの弟子である精神科医ヨーゼフ・ラングによって初めて心理分析を受ける。これをきっかけとした深層心理学との出会いは、彼の文学に大きな影響を与え、以降、「無意識の自己」の探求はその主要なテーマとなって

ゆく。そして、これこそが作品の中で「顔と向き合う」という形をとって表現されたものであった。つまり、その際「顔」とは他ならぬ自己の象徴であり、その持ち主のアイデンティティとの強い結びつきを本来的な性質として具えているこの顔という身体器官を作者が利用したのはごく自然なことのように思われる。

ただし、取り上げる四つの作品の中で、クラインとクリングゾルについては向き合う彼ら本人がその「顔」の持ち主であることは明白であるが、シンクレアとゴーヴィンダにとってそれはデミアンの顔であり、シッダータの顔である。主人公の内面的側面を他の登場人物に投影するという手法は深層心理学の影響を受けたヘッセにおなじみのものであるが、彼らが相手の「顔」に向き合う場面からもまた、それぞれの組み合わせが互いのもう一人の自分であることを読み取ることができる。すでに引用した場面を振り返ってみよう。すると、野戦病院でマットの上に横たわるシンクレアの上にデミアンは「身をかがめて (neigte sich vor)」(162) 見つめている。一方、ゴーヴィンダは座っている「シッダータの静かな顔の上に身をかがめて (über Siddharthas stilles Gesicht gebeugt)」(470) 立っている。こうした二人の人物の明らかに不自然な位置関係に注目すると、彼らの「顔」と「顔」は、あたかもギリシャ神話のナルキッソスが水面に映る自分の姿を見つめるかのような構図で向き合わされていることは明白である。

しかし、こうした顔と向き合う行為の持つ意味とそれが及ぼす結果に関しては決して一様ではなく、作品間で大きく変化してゆく。Joseph Mileck は第一次大戦勃発以降の作品に示されるヘッセの継続的かつ最優先の関心は「自己を生きること (Sich-selbst-Leben)」「自己を認識すること (Sich-selbst-Erkennen)」「自己を実現すること (Selbst-Verwirklichung)」であったとした上で、『シッダータ』までのそれぞれの主人公はその前作の主人公の最後の思惑を生きる、あるいは生きようとする⁶と指摘している。

ここで主人公の自己探求に焦点をあてて、シンクレアからシッダータにいたるまで、それぞれの物語における彼らの出発点と到達点を観察してみよう。すると、少年シンクレアは両親に守られた子供時代の世界から抜け出すことで自己を模索し、物語は成長した彼が真の自己をかすかに認識し始めるところで終わっている。そしてクラインはワーグナーという自己の存在をすでに認識しているが、完全に受け入れることはできない、つまりその自己を生きることはできないために湖に身を投げる。クリングゾルは自己の様々な側面を肯定し、それを存分に生き切ることで、普遍的な自己の姿に迫り表現しようとする。そして、シッダータはその出発点からすでに「宇宙と一体である真我の存在を知ることができ」(355)、彼が最後に行き着いたのはその真我を生き、体現するといういわば悟りの境地である。

⁶ Ebd., S.151.

このように、四人の主人公達は別々の物語の中にありながら、まるでリレーをするかのように自己探求のバトンをつないでいくのである。このことを踏まえながら、「顔と向き合う」ことの持つ意味について、作品ごとにその変遷を追うことにしよう。

2.2 「顔」との関わり方の変化

「顔と向き合う」ことが「自己と向き合う」ことであると考えるとき、ヘッセの作品に登場する「鏡」の役割に注目した Helga Esselborn-Krumbiegel がラカンの鏡像段階論を用いて作品を読み解く試みは非常に興味深い。彼女によると、ヘッセの小説の中では鏡を見る行為は全て「自己との出会い (Selbst-Begegnung)」として機能しているが、同時に鏡はそれを見る者が求めるアイデンティティを拒む、つまり鏡像段階への回帰を拒絶するのだという。⁷『デミアン』と『クラインとワーグナー』における「顔」については、この彼女の試みを参考にしながら考察をすすめてゆくことにしたい。

この「自己との出会い」を果たすまでの過程をそのまま作品としたのが『デミアン』である。その冒頭には筆者を名乗るエミール・シンクレアの「私は、私の内側からみずから出てこんとしたものを生きようとしたただけだったのに。どうしてそれはあんなにも困難だったのだろう」(7) という言葉が掲げられているように、物語がたどるのは自分自身になることを志向するシンクレアの道のりである。この自分探しの旅を締めくくるのはシンクレアの次のような言葉である。

(…) もし僕が時々手がかりを見つけ、暗い鏡の中で運命の像がまどろんでいる自分自身の中へとどっぷりと沈みこめば、僕はその黒い鏡の上にかがみこみさえすればいい。そうすればあの人に似た自分自身の像が見えるだろう。あの人、僕の友であり導き手であるあの人に似た像が。(163)

この「鏡の上にかがみこむ (sich über den schwarzen Spiegel neigen)」という言葉はそのまま、デミアンが野戦病院で横たわるシンクレアの上にかがみこみ、その「顔」と「顔」を重ね合わせるあの場面を想起させ、彼がその不思議な再会から自分なりの答えを見つけたことを暗示して、作品を閉じている。

この作品について Esselborn-Krumbiegel は次のように論じている。父の世界に反発し子供時

⁷ Vgl. Esselborn-Krumbiegel, Helga: Gebrochene Identität. Das Spiegelsymbol bei Hermann Hesse. In: Limberg, Michael (Hrsg.): *Hermann Hesse und die Psychoanalyse*. Bad Liebenzell / Schwarzwald 1997, S.130-148.

代から抜け出したシンクレアは、「失ったアイデンティティを鏡の中に再び見つけようとして」⁸ ベアトリーチェの肖像画を描き、そこにデミアンの姿とさらに自分の姿を見つける。ところが、「鏡を見ること、つまり他者における自己認識によって、鏡像段階において体験されたような自己の完全なる姿のヴィジョンへと導かれることはなく」、「いかなる像も — ラカンの意味で — 『錯覚 (Verkenning)』として見破られ乗り越えられなければならない」⁹ として、彼女はシンクレアが見つける像の不完全さを指摘する。そして上に挙げたラストシーンの「鏡」が「暗く、黒い (dunkel und schwarz)」とされる理由を「鏡は彼に、自己の理想像の架空の統一体を提示するのでもなく、探し続ける者の姿を投げ返している」¹⁰ ことを表現しているのだとした上で、シンクレアがそれにもかかわらずそこに「あの人に似た自分自身の像」を見ることに注目し、「あの人」であるデミアンの像は「自己を限定するのではなく解放するもうひとつのアイデンティティの予感」¹¹ をシンクレアにもたらすものであると結論付けている。

ここで Esselborn・Krumbiegel はデミアンの「像」をその「顔」に限定しているわけではない。しかし、肖像画においてもそこで描写されるのは「顔」に限られており、又、ラストシーンの伏線となっている再会の場面では「顔」と「顔」が重ねあわされるように、シンクレアの自己発見がまさにデミアンの「顔」を媒介として行われていることを考えれば、彼女の主張する「もうひとつのアイデンティティ」を示すのはその「顔」であると受けとることが可能であろう。とすると、「自己を限定するのではなく解放する」という彼女の主張はどこからくるものだろうか。というのも、デミアンの「顔」はそのようなことを何ら主張せず黙り込んだままで、読者はそこから直接的に何も読み取ることはできないからだ。彼女の主張は恐らく、デミアンの存在そのものに由来するものであると考えられる。

ヘッセ自ら「実際のところデミアンはそもそも人間ではなく、原理であり真実の化身であり、あるいはある種の教えの化身であると考えてもらってもかまわない。」¹² と述べており、先行研究においてもデミアンについては「イエス像」¹³ であるとか、その名前から Dämon や jemand、niemand を想起させるものである¹⁴ とか、いずれにしても「人間ではないもの」として捉えることが一般的である。そして、このことはデミアンの持つ超能力的な力¹⁵ や作品の最後で彼のこ

⁸ Ebd., S.135.

⁹ Ebd.

¹⁰ Ebd., S.135f.

¹¹ Ebd., S.136.

¹² Hesse: Brief an Hilde Sarasin (1954). In: *Gesammelte Briefe*. Bd.2, Frankfurt a.M.1986, S.203.

¹³ Ziolkowski, Theodore: Die Suche nach dem Gral in „Demian“. In: Ders: *Der Schriftsteller Hermann Hesse*. Frankfurt a.M. 1979, S.61-88, hier, S.80.

¹⁴ Pfeifer, Martin: *Hesse-Kommentar zu sämtlichen Werken*. München 1980, S.135.

¹⁵ Vgl. GW. Bd.5, S.34f., S.55f.

とを指して Ihm と頭文字が大文字表記されていることなどによっても裏付けられるものである。

しかし、こうした彼の正体はすでに、幼いシンクレアが何回も目撃したその奇妙な「顔」の中に刻み付けられている。一章で見たデミアンの顔に関する引用を振り返ってみたい。するとそこで描写されているのは、「大人でも子供でもなく、老いても若くもな」い顔、「女性の顔の要素が含まれている」顔、不自然な「はるか遠くに向けられた」視線や「青白く、石のよう」な「硬直した顔」、そして「太古の動物の面」のような顔である。つまり、こうした時間や性の超越、無機質な表情の不自然さ、動物性などが刻み込まれたデミアンの「顔」から、彼がなにか人間を超越した存在であることをうかがい知ることができるのである。したがってこの作品には、主人公がデミアンの「顔」からその超人性を読み取り、彼の「顔」に自分の「顔」を読み取ることで、間接的に自分というものの存在の広がりを感じるといった構造が存在するのだ。そして、そこでは「顔」はあくまでも読み取られる対象にすぎず、沈黙したままである。これは、シンクレアと自己との出会いがまだ始まったばかりで、遠くに見えるその予感を手に入れたところでとどまっている、ということと合致していると言えるだろう。

一方『クラインとワーグナー』における「顔」はこれとは次の二つの点において逆の表情を見せる。ひとつには、『デミアン』における「顔」の意義が「他者の中にさぐる自分の顔」であったのに対して、こちらでは「自分の中に見つける他者の顔」となっている点。そして二つ目には、前者では「顔」は読み取られる対象であったのに対して、後者では自らその持ち主に働きかける点である。クラインが向かい合う「顔」は、肖像画や比喩的な意味での「鏡」の中に見る自分の「顔」ではなく、まぎれもない本物の鏡に映し出される自らの「顔」であり、それにもかかわらず、彼とはかけ離れた殺人鬼の姿を映し出すことで、否定なく彼のアイデンティティを揺るがしてゆくのである。

Esselborn-Krumbiegel はこの「クラインの中にあった全ての抑圧されたもの、沈められていたものの総称」(267)である殺人鬼ワーグナーの「顔」もまた、小市民クラインの使い古された「顔」と同様に、彼の「錯覚 (Verkennung)」であり、それゆえに死によって「その像が崩壊することで、ようやく (中略) クラインは救いを体験する」¹⁶ のだと指摘する。

彼女はワーグナーの鏡像のみをその分析の対象としているが、その対象をクラインの「顔」全般に広げると、そこにはさらに多くの可能性が書き込まれていることがわかる。というのも、殺人鬼のゆがんだ「顔」だけがこの作品に登場する「顔」ではないからだ。踊り子テレジーナがクラインにかかる「会うたびにあなたは違う顔をしているのね」(269)という言葉が示すように、その「顔」は、むしろ持ち主のアイデンティティの多様性を提示している。クラインは、善良な

¹⁶ Esselborn-Krumbiegel, S.138.

市民であり家庭人であった自分の奥に潜んでいた犯罪者の一面、妻への憎悪、結婚生活への絶望、それらへの強い拒絶と全てを受け入れる気持ちとの狭間で懊悩を繰り返すが、ある時ふと、運命を愛せという「自身の最も真実で深いところにある声」(232)を聞く。そして彼がクローゼットの鏡に見たのは「穏やかでやさしく、感じのいい微笑にたたずむ」(233)自分の「顔」であったというのだ。つまり、ワーグナーの「顔」がクラインの「顔」に取って代わることで、クラインのかつてのアイデンティティを崩壊させる一方で、どちらの「顔」もまた自己の一部として乗り越える可能性をもこの微笑む「顔」の中には示されているとはいえないだろうか。その意味では、鏡像は「錯覚」というよりもむしろ、自己の真実の一部だとも考えられる。

このように、『デミアン』ではただ黙って見つめ返していた「顔」は、『クラインとワーグナー』では表情を変えながらその持ち主に働きかけを行う。それゆえ、クラインはシンクレアとは異なり、具体的に自己というものに会おうにいたる。しかし、すでに述べたように、それらを受けいれる段階までには到達しえなかったがために、彼は死を選ぶことになるのである。

次に『クリングゾル』の顔に移ろう。この主人公は鏡の中の自分の顔を見ることなく、思い浮かべて描くとされているように(348)、主人公自身の顔が描写されることはない。ここに登場するのは画家である彼が自画像の中に描き出した「顔」である。

では、クリングゾルがこの自画像の「顔」と向き合う意味とはどこにあるのだろうか。自画像ゆえに、ここでもまたそれは「自己と向き合う」という意味合いを具えていることは明らかだ。しかし、「この自画像をめぐるすさまじい戦いの中に生まれてくるのは、単なる一個人の運命と釈明だけではなく、人間全体のこと、普遍的なもの、不可避なものなのだと彼はしっかりと感じていた」(351)という言葉が示すように、クリングゾルは、クラインが受け入れられなかった自己の全体像をひと夏の狂騒の中で凝縮させ、普遍的なものまで高めて、自らの「顔」に描き出そうとするのだ。このように、クリングゾルと「顔」との対峙は、自己を見つめながら同時に自己を超える作業であると言える。さらに、「顔」とそれを見つめる持ち主の関係においては、これまでのように「顔」から何かを受け取るだけでなく、その持ち主であるクリングゾルは自ら提示する側に立っていると考えられる。

そしてシッダールタに関しては、そこからさらに一歩進んで、自らの顔に直接「智恵」とか「悟り」と呼ばれるものにまで高められたものを映し出している。この作品のラストシーンにおいて彼はもはや自己の「顔」に向き合う存在とは言えない。彼はすでにその段階を去り、その役割を友ゴーヴィンダに託すのである。そもそもゴーヴィンダはシッダールタにとって「自分の影(mein Schatten)」(383)であり、悟りを自分以外のものに求めるがゆえに迷い続ける存在として位置づけられている。数十年ぶりのこの再会のときにも、ゴーヴィンダはシッダールタから彼が得た「悟り」を授けてもらおうとする。彼の懇願に対し、言葉でそれを説く代わりに差し出

されたのが、シッダールタのこの「顔」なのだ。つまり、ゴーヴィンダにとってシッダールタの「顔」に向き合うことは、初めて自分と向き合いそこに「教え」を見出そうとする新たな一歩の象徴となっており、『シッダールタ』の「顔」は表現する主体であると同時に、ゴーヴィンダの存在によって、見つめられる対象にもなっていると言える。

このように四つの作品の主人公達は、『デミアン』では顔から自己を予感として読み取り、『クラインとワーグナー』では顔によって自己の多様性をつきつけられ、『クリングゾル』では顔を描くことで自己と真正面から対峙しつつそれを表現し、『シッダールタ』では顔に自己の普遍性を映し出していた。彼らの自己認識、自己実現の深まりは「顔」との関わりの変化の中にはっきりと現れているのである。

3. 理想の「顔」へ向かって

ここまでは四作品における「顔」と向かい合うことの持つ意味の変遷を追ってきた。しかし、「顔」それ自体がどのようなものであるかといったことについては触れてこなかった。実際には、『デミアン』から『シッダールタ』にいたるまで、「顔」とその持ち主との関係性のみならず、同時に「顔」自体もまた変化してゆくのだ。この章では「顔」それ自体がどのように描かれ、そこに何が示されているかを追ってゆくことにする。

3.1 自己の像としての「顔」

第二章で述べたように『デミアン』や『クラインとワーグナー』においては、顔たちはただ無口に主人公と向き合うばかりであった。ところが『クリングゾル』以降、しだいに顔は読者の方を向いてわれわれに饒舌に語りかけ始める。そして「顔」は、主人公がたどりついた自己というものの内容を明らかにする、というもうひとつの役割を果たしてゆくことになる。

まず『クリングゾル』から見てゆくことにしよう。この作品では「顔」の持ち主が画家であるという設定により、物語の上でも、「顔」は語りかける対象をその持ち主から不特定多数の他者へと移していると言えるだろう。というのも、シンクレアの描く肖像画とは異なり、画家であるクリングゾルが描く自画像であるがゆえに、それは初めから他者に見られることが念頭に置かれているからだ。事実、この「自画像」の章の冒頭には、クリングゾルの死後、この彼の遺した自画像を見た人々の様々な感想がつづられている。

そして、その顔がわれわれの方を向いて語りかける内容とは、それが人間の顔であることを忘れさせるような混沌である。このクリングゾルの自画像の描写にはぼろぼろ一章が費やされていることはすでに述べたが、そこには、クリングゾルの過ぎた最後の夏さながらの熱を帯びて、多くの人間の多様な顔や、姿や、動物や、自然といった、まさにありとあらゆるものが描き込まれ、全

体としてある種の狂気を生み出していた。それはクラインが鏡の中に見つけたワーグナーの顔のように、もはや単に自己の暗い部分といったような狭いものではなく、さらに多様な自己の可能性を示すものである。

次に『シッダールタ』に目を向けると、クリングゾルの顔同様、多くの異なる姿が映し出されているが、それが「生命の川」というモチーフによりまとめあげられ、より強い哲学性・思想性を感じさせるものとなっている。そして混沌というよりはむしろ、無時間性の象徴である川の流れに全てが包み込まれ、調和という言葉がふさわしいものとなっている。われわれは老いと若さが共存するデミアンやクラインの「顔」にもすでにそうした思想の片鱗を見てきたが、ここではより高められ、作品の中で「智慧」とか「悟り」と呼ばれているのにふさわしく、普遍的なものが表現されている。また、こうした水の流れというイメージを利用した同様のヴィジョンは、すでに『クラインとワーグナー』でも、クラインが飛び込んだその湖の水のうねりの中で、死の直前、目にするものとして描かれている。¹⁷

しかし、『シッダールタ』という作品が決定的な違いを持っているのは、なによりもそうしたヴィジョンが「顔」に映し出されることである。クリングゾルにおいても確かにそれは自画像という「顔」の中に書き込まれていた。しかし、それはキャンバスに描かれた絵であるがゆえに、それは描き手のある種の表現としても理解され得るといういわば抜け道が存在していた。ところが、シッダールタは自己の象徴であるその「顔」に何の介入もなしに直接生命の川を映し出すことで、そうした宇宙的な広がり「自己」の中に存在することを同時に示し、これによってシッダールタの「顔」はそれ自体がこれまで主人公達が追求してきた、そしてあのデミアンの「顔」が予感させていた自己の究極の像となり得るのである。

3.2 「カインのしるし」から「微笑み」へ

「顔」それ自体が見せる変化はこればかりではない。それと同時並行的に変化を遂げてゆく

¹⁷ 以下の拙訳を参照のこと。「水が彼の口に流れ込み、彼はそれを飲んだ。あらゆる方向から、あらゆる感覚を通じて水が流れ込んできた、何もかも溶けた。(…)彼の横には、彼に向かって、水中の滴のように密集して、他の人々が泳いでいた、テレジーナが、年老いた歌手が、かつての妻が、彼の父が、母が、姉妹が、そして何千もの人々が泳いでいた。絵も、家も、ティチアーノのヴィーナスも、ストラスブールの大聖堂も、何もかもが泳いでいた。肩を寄せ合い、巨大な波になって、必然に駆り立てられ、速く、どんどん速く、荒れ狂いながら — そしてこの姿たちの巨大な激流に、別の波が向かってきた、途方もなく、荒れ狂いながら、たくさんの顔や脚や腹の、動物たちや花々や思想や殺人や自殺や書かれた本や流された涙の流れが、ぴしりと、子供の目と黒い巻き毛と魚の頭が、血まみれの腹に長いナイフが刺さったままの女が、彼によく似た若い男が、神聖な情熱に満たされた顔が、それは彼自身だった、20歳の遙か昔のあの頃のままだクラインだった！時間は存在しないのだというこの認識が今彼に訪れたのはなんと素晴らしいことだったろう！」(290f)

が、この「顔」に浮かび上がる記号である。

初期の作品では障害を負った身体がその持ち主のアウトサイダーとしてのアイデンティティの記号となっていたことは冒頭でふれた。しかし『デミアン』以降のヘッセ作品においてはその記号もまた「顔」の上に表わされるようになる。つまりそれは、顔に刻みつけられた「カインのしるし」と、その進化した形であり、同じく顔に浮かべられる「微笑み」である。

『デミアン』では、デミアンがシンクレアに対して、カインとアベルの聖書物語に関する彼の独自の解釈を披露する。つまり、カインの額につけられたしるしは、アベルを殺した彼を保護するための神の慈悲によるものではなく、そもそも善悪を超えて、力や才能や振る舞いにおいて他と異なり、選ばれた人間には神からの勲章としてなんらかのしるしが付けられている、しかし周囲の人間は、その違いゆえに彼を脅威とみなし遠ざけるため、そのしるしが罪人の証しであるという話をでっち上げた、というものだ。こうしたアベルではなくカインの方こそが「選ばれた者」であるという伝統的な善悪の規範を揺るがす思想は、シンクレアが清く明るい父の世界を抜け出す原動力となり、このエピソード自体が作品の中で重要な位置を占めている。そして、「その人は額にあのしるしをつけていた」(162)と述懐しているように、シンクレアはその「選ばれた者」のしるしを、物語の最後、戦地で再会したデミアンの「顔」に見るのである。さらに『クラインとワーグナー』においても犯罪者となったクラインの顔は「しるしをつけられた者の顔」(214)と表現され、「カインのしるし」によってその顔は、クラインがもはや平凡な小市民とは異なった存在であることを示すのである。

そして作品ごとに自己への認識が深まってゆくのに伴って、この「カインのしるし」は「微笑み」へと姿を変えてゆく。『デミアン』においてもすでに例の戦地での再会の場面でデミアンは何度も「微笑んで」¹⁸おり、またクラインも自身の内面の声を聞いた時、その顔に穏やかな微笑を浮かべていたのは前章で述べたとおりである。このように作者は「微笑み」に一定の意味合いを込めていることは確かであるが、それは『シッダールタ』において「悟りを得た者」のしるしとして極めて重要な役割を担うことになる。若き日のシッダールタが初めて仏陀を目にした時、彼の心を最も捕らえたものはその平和に満ちた微笑であったとされ、彼が様々な経験の後にたどり着いた渡し守のヴァスデーヴァもまた仏陀と同様常に微笑を浮かべている存在として描かれている。さらに、渡し守となったシッダールタが川の声を聞き、悟りへと近づくと、「しだいに彼の微笑は渡し守の微笑と似通ってきた」(437)。そしてゴーヴィンダとの再会の場面において、シッダールタの顔は次のような微笑を浮かべる。

¹⁸ 一ページに三度にわたって書かれる。「彼は私に微笑みかけた (Er lächelte mir zu)」 「彼は再び微笑んだ (Er lächelte wieder)」 「彼は微笑みながら言った (sagte er lächelnd)」 (162)。

その仮面はゴーヴィンダがまさに今この瞬間唇で触れたシッダールタの微笑む顔だった。そしてゴーヴィンダは見た、この仮面の微笑、流れゆく造形を超えた統一の微笑、幾千もの生と死を超えた同時性の微笑、このシッダールタの微笑はまさに同じだった。静かで繊細で、わかり得ない、優しいようでもあり、嘲るようでもある、賢い何千もの表情を持つゴータマの微笑とまったく同じだった。ゴーヴィンダが畏敬をもって何度も目にしたあの仏陀の微笑と。ゴーヴィンダは知っていた。完成された人がこのように微笑むことを。(470)

この「微笑み」も「選ばれた者」あるいは「他と異なる存在」の記号であるという点においては「カインのしるし」となれば変わりはしないものである。しかし、「カインのしるし」が罪人という存在と結びつき、二分された世界の暗い部分、悪の部分を引き受けることを主として、その顔の持ち主の自己の可能性を広げてゆく一方で、「微笑み」においてはそうした二分法そのものを超越した調和が表現されており、その移り変わりもまた、作品ごとに認識される自己というものの内容が深まってゆくのに対応し、ある種の理想的な高みへと向かってゆくのである。

3.3 失われてゆく身体

このように四つの作品を経て「顔」たちはあらゆる可能性を内包する真の自己の像へ、あるいは完全に理想化されたアウトサイダー像へと近づいてゆく。しかし、その一方でどうしても見過ごすことのできないもう一つの変化が起きている。それはつまり、「顔」が本来「顔」という身体が具えているはずの性質を失い、もはや顔ではなくなってゆくという変化である。

『デミアン』でシンクレアが描いた肖像画の描写を振り返ってみよう。するとそこには髪や唇の色、額、目やあごの様子などが繰り返して書き込まれていることがわかる。デミアンの顔についても、普通の人間らしいものではないものの、目や口や顔色に関する描写が見られる。さらにクラインの「顔」においても、しわやくぼんだ眼窩に関して具体的な顔の造作についての描写がまだわずかに認められていた。人間の「顔」を描写する上で目鼻口といったその造作について言及されるのはごく自然なことである。ところが、クリングゾルやシッダールタの顔はどうか。すでに見たように彼らの顔には自己の本質を示す様々なものが書き込まれていた。ところが、そこには人間の顔の造作と呼ばれるようなものがすっかり失われているのだ。

18世紀のスイスの哲学者ラーヴァーターによる『観相学断片』がヨーロッパにおいて広く読まれ、以来ヨーロッパでは観相学や骨相学といったものが正統な学問の一分野として存在していたわけであるが、そうした歴史をふまえるまでもなく、こうした顔の造作というものは、(その内と外の整合性の是非は問題ではなく)時に持ち主の内面の記号となり、いわばアイデンティテ

イそのものの役割を果たす。とすれば、自己認識の深まりにつれて、ヘッセの顔たちはその持ち主のアイデンティティへの結びつきを弱め、個人的な顔であることをやめてゆくことになるのである。

しかしヘッセが『シッダールタ』の中で展開した「普遍的なものは自身の内部にしかなく、個人のアイデンティティには普遍的な広がりが見えられている」という主張を実現するために、ここに生じるパラドクスは、必然であったとも言えるだろう。Peter von Matt が「なんらかの習俗規範的な評価なしに顔を描くということはあるにせよ、その評価自体も読者にとって全くなじみのないものであると認識されることはほとんどない」¹⁹ と指摘するように、具体をとまなう「顔」の表現はおのずと作家と読者双方になんらかの慣習に基づく価値判断を要求することになる。「人間を外的特徴で類型化する方法」に対して否定的であったというカフカは、『審判』で読者にとって解読不可能な内面と外面のコードを示したが、²⁰ ヘッセは、顔によって引き起こされる一般的な「個」への価値判断を超えて普遍的なものを表現するために、『シッダールタ』において読者が判断を下せる顔を描くこと自体を避けたのである。

造作を失い非個性化したシッダールタの顔はいわば実体のない顔である。完全な理想像でありながらも、実体を持たない顔 — 実はそれはシッダールタが到達した完全な自己実現がそもそも不可能なものであることを暗示するものでもある。

さらに、同様のことが顔の上に表現される「カインのしるし」や「微笑み」についても言える。初期の作品でアウトサイダーの記号として描かれていた障害を負った身体は具体的・可視的なものであった。その一方で、同様に他と異なる者の記号であっても「カインのしるし」は「実際、額の上に郵便スタンプのようにしるしがついているわけではない」(31) し、「微笑み」自体は現象であって実体のないものである。『デミアン』以降の外面的リアリティが欠落してゆく作品群において、ヘッセのアウトサイダー像もまたより内面化し、現実世界と切り離されてゆくのだ。このことが示しているのはつまり、曲がった背中や松葉杖なしには歩けない足は、他人の目から見ではっきりその異常を認識できる外面的なものであるがゆえに、アウトサイダーたらしめているのはいわば彼らを取り巻く社会であったとも言えるのに対して、これらの新しい記号たちは、もはや社会との葛藤を引き起こすことのない新しいアウトサイダー像を提示しているということである。しかしそれと同時に、造作を失った顔が浮かべる自己の像が理想にすぎないことを示すように、やはりこの現実と切り離されたアウトサイダー像も現実社会とは調和を見いだせないことを示唆していると言えるだろう。

¹⁹ Matt, Peter von: *„fertig ist das Angesicht. Zur Literaturgeschichte des menschlichen Gesichts.* München 2000, S.229.

²⁰ マーク・アンドーソン『カフカの衣装』（三谷研爾／武林多寿子 訳）高知書店 1997 年、第六章参照。

究極の自己の像と完全な微笑みを浮かべるシッダールタの顔、作者はそれを描くと同時に、その顔をいまだ見つめるだけの迷えるゴーヴィンダの姿を作品の最後に描き込んだ。それは、「顔」によって叶えられた理想の実現が不可能であることを認識する作者の姿、そのものでもあるのだ。

4. 結び

ヘッセの「顔」の試みは彼の文学の転換とともに始まった。唯一そこに残された身体である「顔」はその持ち主のアイデンティティとの緊密な結びつきによって、自己の内面へと向かう彼のテーマを具体的に描き出すと同時に、現実社会に背をむけてもお彼が抱く導き手であろうとする作家としての使命感を、その対象を社会から個人へと代えて満たしてくれるものであったのかもしれない。この「顔」をめぐる表現の試みの中で、ヘッセのアウトサイダー像もまた変化し、社会との葛藤を生むことのない新たな理想像を「微笑み」によって提示した。そして『シッダールタ』においては現実世界と完全に隔絶したひとつの内面的真実を描くにいたる。しかし、そこにあるのは、非個性化され実体を失った「顔」であった。このように、もはや身体ではなくなった「顔」という身体は、結果として作者の自己に関する理想と現実のパラドックスを、あるいは理想に到達できない彼自身の位置を巧妙に表現するものとなった。ヘッセはこの経験を経た後、再び自らを現実社会の中で生きるアウトサイダーとして位置づけ、長編『荒野のおおかみ』で生身の身体を持つ主人公ハリー・ハラーを登場させることになるのである。

Erfülltes Ideal und verlorener Körper

— Über das Gesicht-Motiv am Wendepunkt von Hermann Hesses Werk —

HIROKAWA Kaori

In vier Erzählungen von Hermann Hesse: „Demian“, „Klein und Wagner“, „Klingsors letzter Sommer“ und „Siddhartha“ lässt sich das Gesicht-Motiv in verschiedenen Formen als einzige Darstellung des Körpers finden. Diese Werke stehen an Hesses literarischem Wendepunkt und diese Abhandlung zielt darauf, durch die Analyse des Gesicht-Motives in diesen Erzählungen seine Wendung zum neuen Thema — der Suche nach dem innerlichen Selbst — zu verdeutlichen.

Auch wenn jedes Werk eine einzelne, vollendete Geschichte darstellt, befinden sich die Protagonisten auf der Suche nach dem innerlichen Selbst wie bei einem Staffellauf mit Start beim „Demian“ bis zum Schluss im „Siddhartha“. Die Vertiefung ihrer Selbst-Erkenntnis projiziert sich in die Veränderung des Gesicht-Motives in zwei Punkten: Sowohl im Verhältnis zwischen Gesicht und Protagonist als auch in der Darstellung des Gesichts selbst. Während Sinclair und Klein nur passiv eine Vorahnung über ihr wahres Selbst aus Demians Gesicht oder Wagners Spiegelbild erhalten, können Klingsor und Siddhartha aktiv ihr wahres Selbst als eigenes Produkt darstellen. Gleichzeitig wird das Gesicht allmählich detaillierter, aber abstrakter präsentiert und zeigt dem Leser damit immer klarer auch das Wesen des Selbst, das die Protagonisten erlangten.

Am Schluss zeigt Hesse in „Siddhartha“ sein Ideal des wahren Selbst im dargestellten Gesicht. Jedoch verliert das Gesicht absolut an Realität als Teil des menschlichen Körpers, was auf die Unmöglichkeit, solches Idealbild zu erreichen, deutet. Durch diese Idealisierung im Gesicht-Motiv findet das Unkörperliche wie „Kainszeichen“ und „Lächeln“ Expression, während in seinen früheren Werken behinderte Körper die Outsider stigmatisierten. Der Autor bildet gleichzeitig damit ein neues, ideales Outsidersbild, das nicht mehr in Konflikt mit der Gesellschaft gerät.

Hesse verdichtet durch die unkörperlichen Körper die Zerissenheit zwischen Ideal und Realität in der Individuation und beschreibt das Paradox, sich auf dem Pfad der Selbstrealisierung zu befinden, mit der gleichzeitigen Gewissheit der unvollständigen Erkenntnis.