

Musikalische Mörder

Krieg, Musik und Mord bei Hermann Hesse

Nicola Gess

Seit dem späten 18. Jahrhundert gehen in der deutschsprachigen Literatur junge Männer am Hören von Musik zugrunde, sei es bei Wackenroder, Brentano, Hoffmann oder bei Kleist. Sie werden wahnsinnig, erleiden körperliche und seelische Schmerzen, oder sie werden zu einer amoralischen Sinnenlust verführt, durch die sie ihre Autonomie zu verlieren drohen.¹ Das ‚fin de siècle‘ zeigt sich besonders von dieser letzten Gefahr fasziniert. Es lässt seine Hörer in morbider Sinnenschwüle versinken, mit der sie die Musik umfängt. Häufig handelt es sich dabei um Wagners Musik, prominenterweise z.B. in Thomas Manns *Tristan*-Erzählung. Auch Hermann Hesse partizipiert an diesem Diskurs. Zunächst ist es vor allem die Musik Chopins, die ihn und seine Figuren als „Fiebertuse“ „von Reiz zu Reiz“ bis zur tödlichen Ermattung lockt.² Später greift aber auch er zu Richard Wagner, wenn es um musikalische Verführung geht.³ Wie im Folgenden zu zeigen sein wird, erfährt die ‚Gewalt der Musik‘ in Hesses Kriegs- und Nachkriegstexten jedoch eine entscheidende Wandlung: Vom Opfer wird der Hörer hier zum Täter. Diese Veränderung kann im Zusammenhang mit Hesses Verarbeitung des Ersten Weltkriegs verstanden werden: Hesse greift auf Motive aus dem Musikdiskurs des 19. Jahrhunderts zurück, um Krieg und Mord im Wesen des europäischen Menschen der Jahrhundertwende zu verankern und damit zu rechtfertigen – ein Vorgang, der sich nicht nur bei Hesse, sondern auch bei anderen Autoren dieser Zeit wieder findet. In diesem Sinne versteht sich die folgende Lektüre als Analyse einer Zeittendenz am Beispiel Hesses, die es anhand anderer Autoren und ihrer Texte aus den späten 1910er- und 20er-Jahren zu erweitern gälte.⁴

¹ Vgl. dazu Gess: *Gewalt der Musik*.

² Hesse: „Fiebertuse“, S. 190; siehe außerdem „Chopin“ und die Passage über Chopin in *Hermann Lauscher*, S. 321. Vgl. dazu Wootton: „The Lure of the Basilisk“. Zum traditionellen Narrativ der ‚Gewalt der Musik‘ bei Hesse siehe auch: Hesse: „Das Fest des Königs“, sowie „Gespräch mit dem Stummen“.

³ Z.B. in der Novelle *Klein und Wagner*, im Folgenden zitiert als (KW + Seitenangabe). Vgl. zu Hesses wechselnden Musikvorlieben: Schulze: *Die Musik als zeitgeschichtliches Paradigma*, S. 26-36.

⁴ Zu untersuchen wären etwa die Autoren, die Marc A. Weiner in seiner Studie *Undertones of Insurrection* behandelt, ohne allerdings auf den von mir skizzierten Umgang mit dem Ersten Weltkrieg einzugehen. Auch Ernst Blochs Musikphilosophie im *Geist der Utopie* böte sich zur Untersuchung an. Weitere Beispiele folgen am Ende dieses Aufsatzes.

Seine Novelle *Klein und Wagner* aus dem Jahr 1919 nennt Hesse „eine Geschichte des Philisters, den es in die Welt des Abenteurers, in die Sphäre des Unsicheren, ihm Fremden, Bösen, Gefährlichen hinüberreißt und der darin untergeht“⁵ – eine Sphäre, für deren Ambivalenz zwischen Verlockung und Gefahr in der Novelle der Name Wagner einsteht. Die Hauptperson, Friedrich Klein, beschreibt sich als „Mann von fast vierzig Jahren, als braver Beamter und stiller harmloser Bürger mit gelehrten Neigungen bekannt“, dessen Leben bislang der Erfüllung der „große[n], heilige[n] Pflichten des Bürgers, des Gatten, des Vaters“ gedient und dadurch „Schutz und Schatten“, „Rechtfertigung und Sinn“ erhalten habe (KW 8, 18). Diese Beschreibung offenbart die bisherige Ausrichtung von Kleins Leben an gesellschaftlichen Konventionen. Er folgt vorgegebenen Rollenmustern und verbietet sich die Erfüllung derjenigen Bedürfnisse, die den entsprechenden Normen und Werten zuwider laufen. Im Gegenzug entbindet ihn diese Außensteuerung von einer eigenverantwortlichen Sinnfindung; sie stellt ihn in den Schutz einer höheren Autorität, die sein Handeln bestimmt und bewertet. Zu den von Klein verdrängten Regungen gehört vor allem das Verlangen nach Sinnlichkeit, Sexualität und Schönheit. Es ist „dieser Duft von Eleganz, Verführung und Geschlecht“ (KW 30), der ihn an Teresina, seiner späteren Geliebten, anzieht. Auch seine Vorliebe für den Süden, in den er als Aussteiger flieht, erklärt sich aus dem synästhetischen Reiz der Landschaften, die in Kleins Wahrnehmung von verschiedensten Düften, Tönen und visuellen Eindrücken erfüllt sind. Klein assoziiert diese Regungen mit der Zeit seiner Jugend, in der ihre schuldfreie Erfüllung möglich schien. Gleichzeitig assoziiert er mit ihnen den Namen Wagner. Denn auch Wagner bringt Klein mit seiner „Jugend“, seiner „Jugendschwärmerei“ und seiner „Liebe“ (KW 24) in Verbindung. Er beschreibt Wagners Musik als „sinnenschwül“ (KW 30) und bemerkt, dass sie darin seiner „Neigung zu Lebenslust, Sinnenlust, Luxus“ (KW 70) entspreche und seine Sehnsucht nach einer „Welt des Schönen, aber ohne Zucht, des Reizenden, aber ohne Verstecktheit [...], ohne schlechtes Gewissen“ (KW 41) erfülle. So ist es kein Wunder, dass der Name Wagner den Schlüssel zu Kleins Flucht aus seinem bisherigen Leben darstellt – eine impulsive und scheinbar irrationale Tat, die ihm selbst unverständlich bleibt: „Verstehen können – das wäre gut. [...] Plötzlich fand er den Namen ‚Wagner‘ auf seinen Lippen. [...] Wo kam der Name her? Aus welchem Schacht? Was wollte er? Wer war Wagner?“ (KW 24) Wagner jedenfalls oder das von ihm Repräsentierte scheint schuld daran zu sein, dass Klein aus seinem bürgerlichen Leben geflohen, einen sozialen Tod gestorben ist, auf den am Ende der Novelle sein biologischer Tod folgen wird. Bis hierhin verläuft Hesses Novelle also in bekannten Bahnen: Ein verführerischer Wagner führt einen bislang braven Bürger in seinen Untergang. Doch ist das nur die hal-

⁵ Zitiert nach dem Klappentext der oben genannten Ausgabe.

be Wahrheit. Denn Hesses Novelle unterscheidet sich in entscheidender Weise von diesem Strickmuster.

Zum einen zieht Hesse die literarische Konsequenz aus der ambivalenten Besetzung der mit Wagner assoziierten Welt, indem er Wagner in zwei verschiedene Figuren aufspaltet: den „Komponisten“ und „Verführer“ Wagner auf der einen, den „Mörder“ Wagner auf der anderen Seite – einen süddeutschen Schullehrer, der „seine ganze Familie auf furchtbar blutige Weise abgeschlachtet und dann die Hand gegen sich selber erhoben hatte“ (KW 19). So ergibt sich die paradoxe Situation, dass Klein gleichzeitig vor und zu Wagner fliehen kann. Vom Mörder fühlt Klein sich seit Jahren verfolgt, und vor dieser Verfolgung flieht er in die sinnenschwüle Welt des Komponisten Wagner. Doch erweist sich letztere mit ersterer auf unheilvolle Weise verschwistert.⁶ Man könnte vermuten, dass diese Verschwisterung auf der bekannten Ambivalenz von Verlockung und Gefahr beruhe. Der Mörder Wagner müsste dann als Personifikation der Bedrohung gelesen werden, die vom Komponisten Wagner bzw. von der durch seine Musik eröffneten sinnlichen Sphäre für den Hörer ausgeht. Doch ist die Situation komplizierter, und darin liegt Hesses entscheidende Neuerung gegenüber den Musik-Erzählungen des ‚fin de siècle‘. Er lässt nämlich nicht nur Wagner als Mörder auftreten, sondern er stellt auch Klein als potentiellen Mörder dar. Klein fällt der Wagner-Welt nicht einfach zum Opfer, sondern er wird selbst zu einem Wagner, der seinen Nächsten nach dem Leben trachtet. So erinnert er sich, wie er in seinem früheren Leben immer wieder von einem „wahnsinnigen Gelüst“ heimgesucht worden war: „Es war die Vorstellung oder Vision einer furchtbaren Bluttat, die er beging, indem er sein Weib, seine Kinder und sich selbst ums Leben brachte.“ (KW 19) Vor dieser Vision, dessen Vorbild die Tat des Mörders Wagner ist, flieht Klein aus seinem alten Leben, und nicht etwa aus Angst, selbst ermordet zu werden. Doch auch in seinem neuen Leben als Aussteiger wird er

⁶ In der Novelle werden beide Wagner-Figuren, der Komponist und der Massenmörder, immer wieder miteinander in Verbindung gebracht, verschmolzen oder vertauscht. Auf der Suche nach dem Schlüssel zu einem roten Faden in seiner Vergangenheit und seinem Gefühlschaos stößt Klein auf den Namen „Wagner.“ Die anschließende Frage („Wer war Wagner?“) beantwortet er sich zunächst mit dem Komponisten Wagner und unmittelbar danach mit dem Mörder Wagner. In seinen Gedanken über die erste Begegnung mit Teresina bringt Klein seine eigene Reaktion wieder mit Wagner in Verbindung und wieder in beiden Bedeutungen, dem „Mörder Wagner“ und dem „andern Wagner“ (KW 30). Auf Kleins Selbstmordgedanken in Anlehnung an den Mörder Wagner folgt ein Traum vom „Theater Wagner,“ in dem Klein eine Frau ermordet und gleichzeitig von einer anderen Frau erwürgt zu werden droht (KW 70). Von nun an treten Kleins Mordgedanken immer wieder in Verbindung mit dem „Theater Wagner“ auf (KW 75, 87): „Die Stimmung von Mord und Todesgefahr war seltsam und grell vermischt mit der von Theater, Masken und Spiel.“ (KW 71) So verschmelzen beide Wagner-Figuren miteinander und verbinden sich in Klein, der sich mit beiden identifiziert, zu einer gespaltenen Einheit: „Denn Wagner war er selber – Wagner war der Mörder und Gejagte in ihm, aber Wagner war auch der Komponist, der Künstler, das Genie, der Verführer“ (KW 70).

von der wagnerschen Mordlust heimgesucht, die sich nun gegen seine Geliebte Teresina, Verkörperung von Sinnenlust und Schönheit, richtet (z.B. KW 5, 88).

Was hat es mit dieser Mordlust auf sich? Zum einen trägt sie, wenn sie sich gegen die Familie richtet, Züge einer Rache an der von Klein als repressiv erfahrenen Gesellschaft. So jedenfalls stellt sich der reale Kriminalfall dar, der Hesse für die Figur des Mörders Wagner zum Vorbild diente. Der reale Schullehrer hatte nicht nur seine Familie, sondern neun weitere Einwohner Mühlhausens getötet, Mühlhausen in Brand gesteckt, außerdem die Tötung der Familie seines Bruders und Brandstiftung in anderen Städten geplant, und wollte schließlich im Schloss der Herzogin, in ihrem Bett, verbrennen. Mit diesen Taten wollte er eine Gesellschaft treffen, in der er sich jahrelang „nach unsittlichen Handlungen“ „verfolgt und zurückgesetzt“⁷ gefühlt hatte. Entsprechend richtet sich auch Kleins Vision nicht eigentlich gegen seine Familie, sondern die Familie soll getötet werden als Repräsentantin der repressiven Gesellschaft, in der er sich im Rollenmuster des Gatten, Vaters und Bürgers gefangen fühlt. Klein benennt seinen Gegner denn auch als die „Welt der Anständigen“ (KW 31), versteht seine Mordlust als Gegenposition zu dem, „was die Bürger, in jener anderen Welt drüben“ sagen (KW 68).

Doch weist das Fortbestehen der Mordlust und ihre Wendung gegen Teresina darauf hin, dass es hier um mehr und anderes geht. Die Novelle lässt Klein eine umfassende und bisweilen ermüdend altkluge Selbstanalyse betreiben. Sie führt ihn zunächst zu der obigen Interpretation des Mordes als Befreiungsschlag, mündet dann aber in eine als höhere Wahrheit präsentierte Einsicht, die auch vom personalen Erzähler unterstützt und damit beglaubigt wird. Ein Mörder folge nur einem inneren Trieb, und seine Tat stehe als solche jenseits jeder Moral: „[E]in ‚Verbrecher‘, das sagt man so, und man meint damit, dass einer etwas tut, was andre ihm verboten haben. Er selber aber, der Verbrecher, tut ja nur, was in ihm ist.“ (KW 51, s.a. 30, 93) So gelangt auch Klein dazu, seine Mordlust als Teil des „Tier[es] und Teufel[s] in ihm“ (KW 31) zu akzeptieren, das es herauszulassen gelte (s.a. KW 32, 70). Der Name Wagner wird in dieser Deutung als Sammelbegriff für „alles Unterdrückte, Untergesunkene, zu kurz Gekommene in dem ehemaligen Beamten Friedrich Klein“ (KW 70) interpretiert, nämlich für eine Sinnenlust und eine Mordlust, die als natürliche Triebe zu Kleins „Schicksal“ erklärt werden. Bei dieser Erkenntnis macht die Novelle halt. Weiter lässt sie Kleins Selbstanalyse nicht vordringen, obwohl zahlreiche Anhaltspunkte darauf hindeuten, dass dies noch nicht der Weisheit letzter Schluss sein kann, so vor allem die Verquickung von Sexualität, Mordlust und Selbsthass bei Klein (KW 65-71, 75, 78, 81, 84-88). Denn gerade nach den Liebesnächten wird Kleins Identifikation mit Wagner total (KW 68, 88): „Nun stand er, Wagner, am Bett einer Schlafenden und suchte das Messer!“ (KW 88) Diese Anhaltspunkte legen nahe,

⁷ Neuzner: „Hermann Hesse und der Massenmörder Wagner“, S. 179.

Kleins Mordlust nicht, wie von der Novelle suggeriert, als urtümlichen Trieb, sondern als zivilisatorisches Produkt, als Folge und Fortdauer der erfahrenen Repression zu lesen: Sinnenlust kann hier nur noch als Mordlust ausgelebt werden.

Auch in Hesses Roman *Der Steppenwolf* verbindet sich mit einer durch Musik eröffneten Sphäre von Sinnlichkeit und Moralfreiheit die Lust oder scheinbare Notwendigkeit zu töten.⁸ Von Jazzmusik berauscht und mit dem Namen Mozarts auf den Lippen betritt Harry Haller – ebenfalls ein Philister, der gegen das Philistertum rebelliert – das letzte Zimmer im „Magischen Theater“, das an das „Theater Wagner“ aus *Klein und Wagner* erinnert. Dort tötet er seine Geliebte Hermine:

[O] ferne Jugend, o Goethe und Mozart! Ich öffnete. [...] Auf den Teppichen am Boden fand ich zwei nackte Menschen liegen, die schöne Hermine und den schönen Pablo. [...] Unter Hermines linker Brust war ein frisches rundes Mal [...]. Dort, wo das Mal war, stieß ich mein Messer hinein, so lang die Klinge war. (Steppenwolf 233)

Nach dem Mord empfindet Haller die Todeskälte der Leiche als Musik: „[S]ie klang, sie schwang wunderbar, sie war Musik! [...] Hatte ich nicht schon einmal diese Musik vernommen? Ja, bei Mozart, bei den Unsterblichen.“ (Steppenwolf 234) Haller setzt mit seiner Tat um, wovon schon Klein geträumt hatte: die Ermordung der geliebten Frau. Die Beziehung zwischen Haller und Hermine ist jedoch komplizierter als die zwischen Klein und Teresina. Zwar steht auch Hermine für die Sphäre der Sinnenlust und des Vergnügens, denn sie hat als Tanzlehrerin Haller nicht nur Jazzmusik, sondern auch die Lust an der körperlichen Bewegung vermittelt, hat ihn in die Atmosphäre der Tanzlokale eingeführt und ihm außerdem eine Geliebte besorgt. Andererseits fungiert sie aber auch als Spiegel Hallers, wenn sie die sinnlichen und materiellen Freuden dieser Welt abwertet und ihr eine Welt der Unsterblichen gegenüberstellt, in der die klassische deutsche Kultur und die Heiligen ihren Platz haben. Außerdem entzieht sich Hermine immer wieder Hallers sexuellem Begehren: Zunächst ist sie Mutter, dann Lehrerin, dann Schwester, schließlich Jugendfreund. Erst in der Nacht des Mordes scheint sie sich Haller in einem „Hochzeitstanz“ für diese Nacht zu versprechen. Doch an die Stelle der sexuellen Vereinigung tritt der Mord und mit ihm Musik und ein „[s]chauder[haftes] [...] Glück“ (Steppenwolf 234), beide in Hallers Wahrnehmung verbunden mit der Welt der Unsterblichen. Der Dualismus von diesseitiger und jenseitiger Welt, der hier im Zusammenhang mit dem Mord wieder aufgerufen wird, basiert auf einer „Zweiteilung [der Welt und des Menschen] in Trieb und Geist“ (Steppenwolf 69).⁹ Die Mordhandlung folgt ei-

⁸ Hesse: *Der Steppenwolf*, im Folgenden zitiert als (Steppenwolf + Seitenzahl).

⁹ Diesen Dualismus soll Haller, so der Steppenwolf-Traktat, nach dem Vorbild der Unendlichen überwinden lernen. Doch bleiben die Unendlichen und damit auch die verordnete Überwindung durch ihn gezeichnet. So betont Seckendorff, dass Hesses „Sünder“ ihr „Sünderleben“ nur spielen, „mit der Distanz dessen, der sich höheren Werten verpflichtet

nerseits dieser Zweiteilung, andererseits setzt sie sie negativ außer Kraft, indem Triebhaftigkeit und Triebfeindlichkeit in *einer* Handlung zusammen finden. Denn auf die Bedrohung durch eine weiblich codierte Sexualität wird zunächst nicht mit dem Rückzug in eine weltferne Geistigkeit reagiert, sondern mit der Verkehrung sexueller Lust in brutale Gewalt, die der Körperlichkeit und dem Bild sexueller Vereinigung verhaftet bleibt – ein Messer wird in ein rundes „Liebesmal“ gestoßen, wonach Blut aus der Wunde fließt. Erst danach, darauf aufbauend, eröffnet der Anblick der Leiche das Reich der Unsterblichen. Musik wird mit diesem Reich zwar verbunden, bleibt aber gleichzeitig durch die Leiche unmittelbar bezogen auf eine ins Negative und Gewalttätige gewendete Sinnenlust – die Leiche als Negativ der lebendigen Frau, die Tötung als Negativ sexueller Vereinigung.¹⁰

Wie die Lektüre von *Klein und Wagner* und *Der Steppenwolf* gezeigt hat, nimmt Hesse also eine entscheidende Veränderung am konventionellen Narrativ über die bedrohliche Seite der Musik vor: Vom Opfer wird der Hörer hier zum Täter. Statt auf eine gegen das Subjekt gerichtete Gewalt der Musik stößt man bei Hesse auf eine mit Musik verbundene Gewalthandlung des Subjekts. Diese Veränderung, die erst seit Mitte der 1910er-Jahre in seinen Texten zu beobachten ist, kann im Zusammenhang mit Hesses Verarbeitung des Ersten Weltkriegs verstanden werden. Hermann Hesse gilt gemeinhin als Gegner des Ersten Weltkriegs.¹¹

weiß“. Das „Sünderleben“ ist für diesen „Sünder“ nur ein „Umweg zum Heiligen“. Die „dunkle Welt“ wird damit nur „abstrakt anerkannt [...] als ein Bereich, über dessen Versuchungen der ‚eigentliche‘ Mensch nach seinem Chaos-Gang hinausgelangt ist“ (v. Seckendorff: *Hermann Hesses propagandistische Prosa*, S. 118). Dieser Logik entspricht auch, dass Triebhaftigkeit letztlich nur als Triebfeindlichkeit ausagiert werden kann, wie oben beschrieben.

¹⁰ Die Mordlust Hallers wird auch in *Der Steppenwolf* als urtümlicher Bestandteil nicht nur seiner, sondern jeder menschlichen Psyche gedeutet. Dieses Wissen um den Mörder in uns allen (*Steppenwolf* 70) und das Zulassen dieser und anderer bislang verdrängter Seiten der Persönlichkeit zeichnet die Unsterblichen aus (vgl. *Steppenwolf* 49-78). Damit einher geht auch hier die Verabschiedung von Moral. An ihre Stelle tritt das Lachen über alles Geschehen, so auch über den Mord. Die Kälte der Leiche, von der für Haller ein schauderhaftes Glück ausgeht, wird vor diesem Hintergrund zum Sinnbild einer grundsätzlichen Kälte gegenüber dem menschlichen Leben/Leiden. Die Einheit von Mordlust und Sinnenlust wird hier überboten von einer Akzeptanz als Abstinenz von diesen beiden Leidenschaften, in der die Repressionsproblematik, die der Verschmelzung der beiden zugrunde lag, ebenfalls nicht überwunden, sondern nur fortgeschrieben wird. In diesem Sinne steht Musik hier nicht nur für die Einheit von Sinnen- und Mordlust ein, sondern auch für die gleichmütig-emotionslose Perspektive der Unendlichen. Diese kühle, von Leben und Leiden abstrahierende Funktion von Musik spielt in Hesses Werken seit dem *Steppenwolf* eine immer größere Rolle, so z.B. im *Glasperlenspiel*. Folgerichtig verschiebt sich auch der Fokus von einer als „sinnlich“ beschriebenen Musik wie der Wagners zu einer als kühl, überlegen oder ordnungschaffenden beschriebenen wie der Mozarts oder Bachs.

¹¹ So nennt ihn etwa Hermann Kurzke einen „führenden internationalen Pazifisten“ (Kurzke: *Thomas Mann*, S. 130) und Eckhart Koester widmet ihm in seinem Buch *Literatur und Weltkriegsideologie* ein ganzes Kapitel zum Thema „Pazifismus und humanitärer Protest“.

Tatsächlich hatte er schon 1914 alle „Forscher, Lehrer, Künstler [und] Literaten“ dazu aufgerufen, sich in ihren Schriften und in ihrer Lehre nicht auf die Seite einer Kriegspartei zu schlagen, sondern strikte Neutralität zu wahren. Denn ihre Aufgabe bestünde von jeher und vor allem jetzt in der „[Arbeit] am Werk des Friedens und der Menschheit“. ¹² In den letzten beiden Kriegsjahren forderte Hesse dann auch wiederholt ein Ende des Krieges. ¹³ Trotzdem gilt es, Hesses Kriegsgegnerschaft zu problematisieren im Hinblick auf eine andere Facette seiner Schriften aus der Kriegszeit. ¹⁴ Denn parallel zu den eben erwähnten Bemühungen war er seit 1914 bestrebt, für das Kriegsgeschehen einen höheren Sinn zu stiften, um es auf diese Weise harmonisch in seine damalige Lebensphilosophie integrieren zu können. Hesse entwickelte diese Philosophie in Reaktion auf eine schwere Lebenskrise, die nicht zufällig in die Jahre des Ersten Weltkriegs fiel. Der Kern dieser Philosophie, wie Hesse sie in den Schriften dieser Zeit formuliert, besteht in der Überzeugung, dass jeder Mensch seiner inneren Stimme, der Stimme seines „Schicksals“ folgen müsse, die etwa aus der „Seele“ oder dem „Unbewussten“, auf keinen Fall aber aus dem Verstand tönt. ¹⁵ Das bedeutet – und dieser Aspekt scheint Hesse besonders zu faszinieren, kommt er doch immer wieder auf ihn zu sprechen –, dass er auch Verbrechen begehen müsse, wenn ihm danach sei. Mit solchen Verbrechen sei sogar zu rechnen, denn das Schicksal sei aufgrund seiner bisherigen Unterdrückung aggressiv geworden, und es gelte, die alte Welt der Repressionen zu vernichten. ¹⁶ Außerdem handele es sich beim Verbrechen um einen Trieb, der ausgelebt werden müsse wie jeder andere Trieb auch und der als solcher nicht moralisch bewertet werden dürfe. ¹⁷

Aus diesem Lösungsansatz für seine persönliche Krise entwickelt Hesse nun nicht nur eine Lebensphilosophie mit dem Anspruch auf Allgemeingültigkeit, sondern auch ein Instrument zur Rechtfertigung des Ersten Weltkriegs: Wie er selbst war auch Europa erkrankt; wie er selbst muss deshalb auch Europa leidvoll untergehen, um neu geboren werden zu können. ¹⁸ Vor diesem Hintergrund er-

¹² Hesse: „O Freunde, nicht diese Töne“, S. 38.

¹³ Z.B. in seinen Aufsätzen „An einen Staatsminister“ und „Soll Friede werden?“, die 1917 in der *Neuen Zürcher Zeitung* erschienen.

¹⁴ Das haben in den letzten 30 Jahren auch schon Fritz Böttger in *Hermann Hesse*, S. 196-215, 224-237, 244-248, 259-271 und Robert C. Conrad in „Socio-Political Aspects“ getan. Siehe zu Hesses zwiespältigem Verhalten zum Krieg außerdem Newton: „Zum Begriff des ‚Schicksals‘“, S. 277-288, sowie v. Seckendorff: *Hermann Hesses propagandistische Prosa*, S. 160-167, und Gröger: *Hermann Hesses Kunstauffassung*, S. 94-161.

¹⁵ Vgl. z.B. Hesse: „Zarathustras Wiederkehr“, S. 284; Hesse: „Von der Seele“, S. 262; Hesse: „Sprache“, S. 268.

¹⁶ Vgl. z.B. Hesse: „Von der Seele“, S. 262; Hesse: „Von kommenden Dingen“, S. 210.

¹⁷ Vgl. z.B. Hesse: KW, 51; Hesse: „Die Brüder Karamasov“, S. 298f.

¹⁸ Vgl. z.B. Hesse: „Die Brüder Karamasov“, S. 304; Hesse: *Klingsors letzter Sommer*, S. 70; Hesse: „Die Brüder Karamasov“, S. 292.

scheint der Krieg als Lebensnotwendigkeit und Schicksal.¹⁹ Je grausamer es dabei zugeht, desto näher „schimmert durch die Körper dieser rohen Erscheinungen, Menschen und Taten das neue Ideal, desto vergeistigter, desto heiliger werden sie inwendig“ – so Hesse z.B. in „Die Brüder Karamasov oder der Untergang Europas“.²⁰ Bei diesem neuen Ideal handelt es sich um die „Abkehr von jeder festgelegten Ethik und Moral zugunsten eines Allesverstehens, Allesgeltenlassens, einer neuen, gefährlichen, grausigen Heiligkeit.“²¹ Hesse affirmiert damit nicht bloß den Krieg, sondern gerade seine, wie er schreibt, „bösesten“ und „häßlichsten“ Aspekte, denen dem neuen Ideal gemäß „[besondere] Hochachtung und Gottesdienst“ dargebracht werden sollen.²² Diese Faszination Hesses ist nicht nur auf das hier besonders radikale Ausleben gewalttätiger Impulse und die ebenfalls besonders deutliche Abkehr von Moral, sondern auch darauf zurückzuführen, dass er gerade in den Greueln des Krieges dem „Strom des Lebens“ besonders nahe zu kommen glaubt: „Wirklichkeit [...] wie rotes Blut“ spränge ihm daraus entgegen, schreibt er, ganz im Gegensatz zu den bloßen Worten der Pazifisten, die er als lebensfern kritisiert.²³ Statt also die Tatsache zu problematisieren, dass die gesellschaftlichen Machtstrukturen seiner Zeit mit starken Repressionen verbunden waren und Krieg verursachen konnten, liest Hesse die im Ersten Weltkrieg offenbar gewordene Gewalt lebensphilosophisch als Hinweis auf ein urtümliches, d.h. nicht gesellschaftlich-historisch bedingtes Gewaltbedürfnis des Menschen und bejaht sie auf diese Weise. Die angeblichen Mordgelüste des Einzelnen ver-

¹⁹ Vgl. z.B. Hesse: „Die Brüder Karamasov“, S. 294f.; Hesse: „Von der Seele“, S. 262. Es handelt sich dabei nicht um eine aktive, sondern gewissermaßen um eine passive Bejahung des Krieges, die als solche nicht im Konflikt mit den pazifistischen Texten steht. Hesse ist als Akteur gegen den Krieg, fühlt sich aber gleichzeitig als passives Objekt der Geschichte, nimmt also eine fatalistisch-resignative Haltung zum Geschehen ein: Alles, was geschieht, geschieht mit Naturgesetzlichkeit und ist als solches zu akzeptieren. Hinzu kommt, dass Hesse bestrebt ist, einen Sinn für alles Geschehen zu finden. So bekannte er im ersten Kriegsjahr die Sehnsucht, sich „mit der Weltordnung einig“ zu fühlen und „ihr recht zu geben“ (Brief vom 10.11.1914, in *Politik des Gewissens*, S. 47). Weil Hesse also in der Wirklichkeit mit der brutalen Realität des Krieges konfrontiert wurde, musste er die Gewalt als notwendigen Ausbruch eines natürlichen Triebs des europäischen Menschen rechtfertigen, um so seine Einigkeit mit der Weltordnung, die er zum Schutz der Stabilität seines Ichs als Spiegel dieses Ichs nicht hinterfragen durfte, weiterhin fühlen zu können. Knüferrmann schreibt dazu: „Die Subsumierung der verschiedenartigen Phänomene des geschichtlichen Lebens unter die Einheit der Symbolik des Selbst führt dazu, dass Geschichte nur noch als Ausdruck dieser „Einheit“ erfasst wird. Es ergibt sich das Paradox, dass das kritische Bewusstsein gerade in der Affirmation jeglichen Geschehens seine Identität garantiert sieht, und dass gerade der intellektuelle Eskapismus die Kontrolle über die Wirklichkeit zu gewähren scheint“ (Knüferrmann: „Kultus der Mythologien“, S. 269).

²⁰ Hesse: „Die Brüder Karamasov“, S. 293.

²¹ Ebd., S. 292.

²² Ebd., S. 293.

²³ Hesse: „Den Pazifisten“, S. 140. Vgl. auch Hesse zum Soldaten: „Weil er hundertmal den Tod erschaute, fließt ihm tiefer nun des Lebens Quell“ („Der Künstler an die Krieger“, S. 93).

schmelzen mit den historischen Ereignissen, so dass der Erste Weltkrieg zum „Schicksal“ einer ganzen Generation erklärt werden kann.²⁴ Dabei werden, wie etwa in den letzten Kapiteln des *Demian*, das „Totschlagen“²⁵ anderer Menschen und das Opfern des eigenen Lebens als Voraussetzungen eines notwendigen Neuanfangs gerechtfertigt²⁶ – eines Neuanfangs allerdings, der der alten Herrschaftsform negativ verhaftet bleibt oder aber zur Unterwerfung unter eine neue Herrschaftsform führt, nämlich unter ein vermeintliches „Naturgesetz“ roher Gewalt.²⁷

Die Zusammenhänge zwischen dieser Interpretation des Ersten Weltkriegs und den zu Beginn des Vortrags besprochenen Texten sind deutlich, sei es im Hinblick auf die triebhafte Mordlust oder auf den antimoralischen Standpunkt. Sie zeigen, dass sich die musikalischen Morde in den fiktionalen Texten nicht etwa als bloße Metaphern für einen Selbstfindungsprozess oder für eine Auflehnung gegen bestehende Verhältnisse interpretieren lassen, sondern durchaus auch wörtlich zu verstehen sind, vertreten doch die nichtfiktionalen Texte über das Kriegsgeschehen die gleichen Ansichten. Entsprechend werden in anderen Schriften Hesses aus dieser Zeit Musik und Krieg miteinander in Verbindung gebracht, etwa in *Demian* oder in *Klingsors letzter Sommer*. Im *Demian* spielt Musik keine zentrale, dafür aber bezeichnende Rolle. Sie eröffnet den moralfreien Raum, in dem später Mord und Krieg als Formen der Selbstverwirklichung gerechtfertigt werden. Sinclair, der junge Mann, der sich auf der Suche nach sich selbst immer weiter von den Werten und Normen seines gutbürgerlichen Elternhauses entfernt, bekennt im Gespräch mit dem Musiker Pistorius: „Ich höre gern Musik, aber bloß solche, [...] bei der man spürt, daß da ein Mensch an Himmel und Hölle rüttelt. Die Musik ist mir sehr lieb, ich glaube, weil sie so wenig moralisch ist. [...] Wissen Sie, daß es einen Gott geben muß, der zugleich Gott und Teufel ist?“²⁸ Im weiteren Gespräch lehrt Pistorius Sinclair, dass man alles tun müsse, „was die Seele in uns wünscht“,²⁹ auch wenn das bedeute, einen Menschen umzubringen. Folgerichtig steht am Ende des Romans ein massenhaf-

²⁴ Vgl. zur Nähe Hesses zum Umgang der Expressionisten mit dem Krieg: Thomas Anz, „Vitalismus und Kriegsdichtung“, S. 235-247.

²⁵ Hesse, *Demian*, S. 140, 159.

²⁶ Vgl. ebd., S. 159.

²⁷ Gleichzeitig kündigt sich aber in diesen Texten schon die Sehnsucht nach einer auf die Anarchie folgenden neuen Ordnung an, die allerdings, wie auch im *Demian* prophezeit oder später im *Glasperlenspiel* realisiert, als eine totalitäre, elitäre und anti-demokratische Herrschaft einer Geisteselite erscheint. Auch für diese Vorstellungen greift Hesse, vor allem im *Glasperlenspiel*, auf den Musik-Diskurs des 19. Jahrhunderts zurück, und zwar auf die Vorstellung von Musik als disziplinierender Ordnungsmacht, als welche vorromantische Musik (z.B. die Bachs oder Beethovens) stilisiert wurde.

²⁸ Hesse, *Demian*, S. 104.

²⁹ Ebd., S. 116.

tes „Totschlagen“, der Erste Weltkrieg, der als Untergang und Neuanfang begrüßt wird.

In der Erzählung *Klingsors letzter Sommer*, die Hesse unmittelbar nach *Klein und Wagner* schrieb und zusammen mit der Novelle veröffentlichte, greift Hesse den Glauben an eine schicksalhafte Notwendigkeit des Ersten Weltkriegs erneut auf und verbindet diese noch einmal explizit mit musikalischer Metaphorik.³⁰ Mit dem Namen „Klingsor“ bezieht sich Hesse auf den Magier aus Wagners *Parsifal*, wie man nicht nur an der Schreibweise des Namens, sondern vor allem an vielen kleinen Hinweisen erkennen kann. So wohnt Klingsor in einer Schlossruine, die von einem exotischen Garten umgeben ist; er betrachtet die Welt um sich herum als sein Spielzeug (Klingsor 19); er nennt sich einen Zauberer (Klingsor 47) und die Welt eine Oper (Klingsor 26); sein Freund Louis bezeichnet Klingsors Wohnort als einen Ölberg und ein Palästina (Klingsor 22), wodurch er in eine assoziative Nähe zum Berg des Gralsmythos gebracht wird. Schließlich übernimmt Klingsor auch einige Merkmale Kundrýs. So hat er z.B. schon zehn Leben hinter sich (Klingsor 11) und wehrt sich gegen die nahende Nacht und den Schlaf (Klingsor 10). Durch diese deutlichen Verweise wird die dekadente, vom todesschwangeren Rausch der Sinne und des Schaffens gekennzeichnete Welt des Malers Klingsor von Anfang an als wagnersche Welt gekennzeichnet, von Anfang an implizit mit Musik in Verbindung gebracht.

Im Kapitel „Musik des Untergangs“, das im Zentrum der Erzählung steht, wird diese Verbindung dann explizit. Klingsor, der „sterbende, sterbenwollende Europamensch“ (Klingsor 102), verkündet hier:

Musik des Untergangs ist angestimmt [...]. Wir stehen im Untergang, wir alle, wir müssen sterben [...]. Es ist überall das gleiche: der große Krieg, die große Wandlung in der Kunst [...]. Bei uns in Europa ist alles Irrsinn geworden [...], unsre Kunst ist Selbstmord. Wir gehen unter, Freunde, so ist es uns bestimmt, die Tonart Tsing Tse ist angestimmt (Klingsor 68, 70/71).

Musik fungiert hier zum einen als Spiegel einer dissonanten, von Irrsinn, Aggression, Schrecken und Leid geprägten Zeit. So spricht aus ihr etwa der Krieg: „Im Erdgeschoß [...] knallte ein Maschinenklavier los, Maschinengewehr, wild, scheltend, überstürzt. Leid schrie aus verstimmten Tönen“ (Klingsor 74). Zum anderen erfüllt sie als solche eine prophetische Funktion. Klingsor liest sie im Rückgriff auf ein chinesisches Märchen, das Hesse auch im *Glasperlenspiel* noch beschäftigen wird, als indexikalisches Zeichen eines nahen Untergangs, der mit dem Krieg schon begonnen habe. Zu dieser fatalistischen Sicht auf die historischen Ereignisse passt der Zustand der Musik: Sie ist ganz einfach *angestimmt* – wer sie wann und warum angestimmt hat, bleibt zunächst ungesagt. Es wird lediglich zum Einstimmen, zum Mitsingen aufgefordert.

³⁰ Hesse, *Klingsors letzter Sommer*, im Folgenden zitiert als (Klingsor + Seitenzahl).

Nur der Armenier, ein Freund Klingsors, meint, dass Klingsor selbst die Musik des Untergangs angestimmt habe. Als Sprachrohr Hesses weist er damit auf die Verantwortung des „Europamenschen“ für den Zustand Europas, vor allem aber darauf hin, dass man den angeblichen Untergang auch anders, nämlich als Neugeburt verstehen könne. Gleichzeitig kann man den Satz des Armeniers jedoch auch als Hinweis auf Klingsors Künstlertum deuten. Denn sowohl die Europa-Erzählung als auch die Musik-Zeichen sind seine Produkte, Produkte seiner Imagination. So tritt er selbst als der Dirigent auf, der die aggressive Musik, den irren Tanz der Welt dirigiert, er selbst wird als „Sänger des Untergangs“ (Klingsor 75) bezeichnet, und immer hört nur er die irre Musik, und zwar im Zustand kreativer Trunkenheit. Hier konstruiert also ein Künstler einen Untergangsmythos, in dem die Musik die Rolle einer Prophetin spielt – vielleicht, um der Kunst und damit dem Künstler wieder eine wichtigere Rolle in der Gesellschaft zuzuweisen, eine Hoffnung, die viele Künstler bei Ausbruch des Ersten Weltkriegs hegten.³¹ Tatsächlich kommt nicht nur in *Klingsors letzter Sommer* der Kunst diese prophetische Rolle zu, sondern auch in anderen, auch nichtfiktionalen Texten, etwa in Hesses Interpretation der *Brüder Karamasov*. Auch diesen Roman deutet er als Prophetie des Untergangs Europas. Er beschreibt Dostojewski als einen Kranken, der seinem Volk, seinem Zeitalter und seinem Weltteil als „Fühlhorn“³² gedient habe, indem er sein Leiden nicht persönlich, sondern als Krankheit des Ganzen verstanden habe. Anhand von Dostojewski hat Hesse damit aber vor allem seinen eigenen Umgang mit seiner Lebenskrise beschrieben. Deutlich wird: Er will sich ebenfalls als Propheten verstehen, und er tritt in und mit seinen Texten der letzten Kriegs- und der ersten Nachkriegsjahre auch entsprechend auf. In seinen Aufsätzen interpretiert er den Krieg, deutet eine Zukunft an und sagt seinen Lesern, was sie tun sollen, und in seinen fiktionalen Texten treten ebenfalls solche Interpreten, Seher und Führer auf, die die dargestellte Sinnstiftung betreiben.³³

Warum weist Hesse aber unter den Künsten mit Vorliebe der Musik diese prophetische Rolle und, wie wir gesehen haben, auch die Rolle einer Anstifterin zu Mord und Krieg und einer Leichenkunst zu? Zum einen handelt es sich dabei natürlich um die Fortführung einer Tradition, allerdings wie gesagt in bezeich-

³¹ Besonders deutlich spricht diese Hoffnung z.B. Rudolf Borchardt in *Der Krieg und die deutsche Verantwortung* aus.

³² Hesse, „Die Brüder Karamasov“, S. 304.

³³ Wie z.B. der Führer in „Der schwere Weg“, Zarathustra in „Zarathustras Wiederkehr“, Thu Fu in *Klingsors letzter Sommer*, Pistorius, Max Demian und Frau Eva in *Demian*. So lässt Hesse Sinclair den Krieg wie folgt erleben: „Ich sah [...] viele, Lebende und Sterbende, sich dem Schicksalswillen prachtvoll nähern. Viele [...] hatten [...] den [...] Blick, der [...] volles Hingebensein an das Ungeheure bedeutet. [...] sie waren bereit, sie waren brauchbar, aus ihnen würde sich Zukunft formen lassen. [...] In der Tiefe war etwas im Werden. [...] Die Urgefühle, auch die wildesten, galten nicht dem Feinde, ihr blutiges Werk war nur Ausstrahlung des Innern, der in sich zerspalteten Seele, welche rasen und töten, vernichten und sterben wollte, um neu geboren werden zu können. (*Demian*, S. 165f.)

nender Verkehrung: Der Hörer fällt nicht mehr der Gewalt der Musik bzw. den von ihr angeregten Trieben zum Opfer, sondern er richtet diese Gewalt nach außen, indem er mordet und Kriege entfacht. Seit dem späten 18. Jahrhundert gilt Musik im literarischen und ästhetischen Diskurs außerdem als Spiegel der Seele, wobei diese Seele im späten 19. Jahrhundert häufig auch als Massenseele aufgefasst wird, etwa im Sinne eines „deutschen Wesens“.³⁴ Deshalb eignet sich gerade Musik für Hesse dazu, Gewalt, Mord und Krieg als urtümliche Triebe im Menschen zu verankern: Wenn Musik von diesen Dingen spricht oder diese Lüste weckt, so müssen sie auch zum Wesen des Menschen bzw. des Hörers gehören. Dieser essentialistische Umgang mit Gewalt gehorcht einer Psycho-Logik, in der sich das Subjekt mit der doppelt erfahrenen Gewalt identifiziert, statt sich von ihr zu befreien – doppelt erfahren zunächst in der Repression seiner Bedürfnisse und dann im Andrängen der fremd gewordenen Regungen.³⁵ Dass bei Hesse gerade Musik diese Verankerung leisten soll, liegt außerdem daran, dass sie im Vergleich mit Literatur oder bildender Kunst einen größeren Imaginationsraum bietet, gewissermaßen eine Projektionsfläche für den Hörer und damit auch für den Schriftsteller schafft, der nach einer geeigneten Metaphorik sucht, um kulturelle Inhalte zu transportieren.³⁶

Schließlich gibt es noch einen vierten Grund, warum Hesse seine Mord- und Kriegsszenen mit Musik schmückt: Sie dient der Ästhetisierung des Geschehens.³⁷ Ganz offensichtlich ist das z.B. in der Szene aus dem *Steppenwolf*: Als tönende Kälte wird die Kälte der Leiche auch eine „schöne“ Kälte (*Steppenwolf* 234) genannt.³⁸ Überhaupt findet die ganze Szene, wie auch Kleins unvollendeter Mordversuch an Teresina, in einem Musik-Theater statt, womit sie nicht nur zur Kunst erklärt, sondern innerhalb der Fiktion auch ihre Wirklichkeit angezweifelt wird. Das geschieht auch in den nicht-fiktionalen Texten mit der tatsächlichen Kriegsrealität. Schon in *Tagebuchblatt* interessiert Hesse sich mehr für

³⁴ Z.B. Nietzsche: *Geburt der Tragödie*, S. 132, 149; Nietzsche: „Richard Wagner in Bayreuth“, S. 451, 453.

³⁵ Diese Bewegung kann in zwei verschiedene Richtungen verlaufen. Entweder das Subjekt gehorcht der alten Autorität, bestraft sich und den Verführer für die Normverletzung und wendet dabei die wieder belebte Sinnlichkeit in einen Gewaltakt gegen die Repräsentanten dieser Sinnlichkeit um. Oder es wird zum Sklaven der erwachten Triebe und richtet sich und seine Umgebung durch deren Exzessivität zu Grunde. An die Stelle der Repression tritt dann nur ihre Kehrseite: Die Gewalt kehrt als Attribut des Verdrängten zurück.

³⁶ Vgl. Weiner: „Music and the Subversive Imagination“, S. 295.

³⁷ Im *Steppenwolf* deutet sich ein fünfter Grund an, weil es Hesse dort um die Überwindung des Dualismus von Geist und Sinnlichkeit geht. Als Vorbild einer solchen Überwindung wird Musik seit dem späten 18. Jahrhundert im deutschen Kulturraum verhandelt. Daher macht es für Hesse Sinn, auf diesen Musikdiskurs zurück zu greifen.

³⁸ S.a. Selbstmord Kleins in tönenden Fluten (KW 93-95); Luftangriff im *Demian* (*Demian*, S. 166f.) als künstlerisch-religiöse Vision; in „Den Pazifisten“ werden die Blutströme ebenfalls als „schön“ und „hässlich“ (S. 151), also nach ästhetischen Maßstäben beurteilt.

die sprachliche Darstellung des Krieges als für den Krieg selbst.³⁹ In *Wieder in Deutschland* ästhetisiert er dann das kriegerische Deutschland, indem er es mit einer Sinfonie vergleicht. Es habe ein „musikalisches Vorzeichen“ erhalten und mache als solches, zum Kunstwerk geworden, die Kunst möglicherweise überflüssig.⁴⁰ Durch solche rhetorischen Manöver distanziert Hesse den Krieg von der Lebenswirklichkeit und neigt dazu, ihn zum Kunstwerk zu erklären, zu einem Kunstwerk allerdings, das sich durch das lebensphilosophische Pathos der Sprachferne und Lebensnähe auszeichnet, wie die Musik es im Musikdiskurs des ‚fin de siècle‘ tut.

So wird Musik in Hesses Texten zwar nicht mehr dämonisiert bzw. für eine Verbrämung von Sinnenlust eingesetzt, aber stattdessen für eine neue Ideologie instrumentalisiert, die der Faszination und Legitimierung von Gewalt gilt.⁴¹ Von einer neuen Ideologie lässt sich auch deswegen sprechen, weil diese Tendenz nicht nur bei Hesse, sondern auch bei anderen Zeitgenossen zu beobachten ist. In der Musikwissenschaft der Zeit etwa, z.B. bei Hugo Riemann und Paul Bekker, wird *Beethoven* als „unfehlbare[r] Despot“ und autoritäre Führerpersönlichkeit gepriesen,⁴² und August Halms einflussreiches Buch *Von zwei Kulturen der Musik* feiert mit Beethoven das Prinzip der Disziplinargewalt. Auffällig ist auch Hesses Nähe zu Thomas Manns Gedanken zu Musik und Krieg in den *Betrachtungen eines Unpolitischen*. Dreh- und Angelpunkt dieses Buches ist, so Mann, der

³⁹ Vgl. Hesse: „Tagebuchblatt“, S. 53.

⁴⁰ Vgl. Hesse: „Wieder in Deutschland“, S. 98f.

⁴¹ Weiner interpretiert die Rolle der Musik bei Hesse, zumal im *Steppenwolf*, anders. Für ihn erlebt Haller unter dem Einfluss der Musik, nämlich des Jazz, eine Transformation seiner bürgerlichen Persönlichkeit bzw. eine Befreiung von dieser Persönlichkeit (Vgl. Weiner, *Undertones of Insurrection*, 149). In diesem Zusammenhang gelange Haller auch zu einer anderen Sicht auf Mozart, der zuvor für ihn die bürgerlichen Werte und Normen repräsentiert habe, nun aber Spontanität, Flexibilität, Humor und damit bislang unterdrückte Seiten der Persönlichkeit widerspiegele (ebd., 144). So würden am Schluss des Romans auch der Jazz-Musiker Pablo und Mozart miteinander identifiziert (ebd., 148). Weiners Fazit: „An alternative psychological constitution not based on the denial and repression characteristic of the Wilhelminian personality suggests an alternative, less repressive order. Music is the art that transforms the psyche and points to an elusive, alternative community.“ (ebd., S. 105, vgl. auch Weiner: „Music and the Subversive Imagination“, S. 292-315.) Hingegen meine ich, dass Hesses Musikauffassung dem Denkmuster, gegen das sie angehen will, verhaftet bleibt. Musik regt hier weiterhin verdrängte Triebe an und weiterhin gelten diese Triebe als gewalttätig. Nur werden diese Anregung und diese Triebe nun nicht mehr gefürchtet, sondern bejaht. An die Stelle der Repression tritt nur ihre Kehrseite: Die Gewalt kehrt als Attribut des Verdrängten zurück; Mord und Krieg sind die Folgen. Entsprechend geht es hier auch nicht um eine revolutionäre Auflehnung gegen die alte Ordnung, sondern nur um eine Rebellion gegen die Disziplinarmacht im Sinne eines gewalttätigen Ausbruchs der verdrängten Triebnatur, wobei der ‚neue Mensch‘ der alten Ordnung negativ verhaftet bleibt oder sie durch eine neue, ‚natürliche‘ Herrschaftsform (Naturgesetz der Gewalt) ersetzt oder aber zu einer (als Humor getarnten) Hinnahme alles Geschehens und damit der alten Ordnung, sowie zu einer Erkältung gegenüber dem menschlichen Leben überhaupt führt.

⁴² Riemann: *Musiklexikon*, S. 98, Sp. 2; Bekker: *Beethoven*, S. 99.

„Gegensatz von Musik und Politik, von Deutschtum und Zivilisation“.⁴³ Mann identifiziert das Deutschtum über die Musik, der er in Deutschland eine „nationale Macht“ seit der Reformation einräumt.⁴⁴ Gleichzeitig beschreibt er Musik als grundsätzlich irrationale Kunst, die dem Geist der Aufklärung und damit der Politik fundamental entgegengesetzt sei. Die Wirkungen von Wagners *Tannhäuser* und von Tschaikowskys *Pathetischer Sinfonie* dienen ihm dafür als Belege. Er schreibt: „Solange [...] dieses Drommetentosen und Beckengeschmetter“ erlaubt ist „wird es auf Erden auch Krieg geben“.⁴⁵ Denn die Musik und insbesondere diese Musik habe einen „unzuverlässigen, verräterischen Grundhang: ihr Entzücken an skandalöser Anti-Vernunft, ihre Eignung zu Schönheit schaffender Barbarei ist unaustilgbar, [...] umoralisch bis zur Weltgefährlichkeit“.⁴⁶ So werde sie immer die „Urgedanken, Urtriebe“ des Menschen „wach halten oder mit großer Kraft wieder wecken, den Gedanken und Trieb des Krieges zum Beispiel“.⁴⁷ Hesse und Mann treffen sich damit nicht nur in ihrer lebensphilosophisch geprägten Überzeugung vom Krieg als einer Urgewalt, deren Ausbruch letztlich dem Erhalt des Lebens diene,⁴⁸ nicht nur in ihren Visionen einer dionysischen Katharsis, die ein neues Lebensgefühl und schöpferische Kräfte freisetze, und in ihrer Behauptung eines antimoralischen Standpunktes, der bei Hesse jedem Menschen, bei Mann dem Künstler zukommt. Sondern sie treffen sich auch darin, dass sie diese Überzeugungen mit Hilfe von Musik bzw. mit Hilfe eines Rückgriffs auf den Musikdiskurs des 19. Jahrhunderts zu stützen versuchen, den sie in ihrem Sinne abwandeln: Musik – und zwar insbesondere die im zeitgenössischen Diskurs als „sinnlich“ geltende Musik – dient ihnen zu einer enthistorisierenden und entpolitizierenden Verankerung von Gewalt im Wesen des Deutschen oder des Europäers der Jahrhundertwende, wodurch der erste Weltkrieg seine Rechtfertigung erfährt.

Literatur

Anz, Thomas: „Vitalismus und Kriegsdichtung“. In: Wolfgang Mommsen (Hg.): *Kultur und Krieg. Die Rolle der Intellektuellen, Künstler und Schriftsteller im Ersten Weltkrieg*. München 1996 (Schriften des Historischen Kollegs. Kolloquien 34), S. 235-247.

Bekker, Paul: *Beethoven*. Berlin, Leipzig 1912.

⁴³ Mann: *Betrachtungen eines Unpolitischen*, S. 31.

⁴⁴ Ebd., S. 319.

⁴⁵ Ebd., S. 397.

⁴⁶ Ebd., S. 379.

⁴⁷ Ebd., S. 398.

⁴⁸ Zur Bedeutung der Lebensphilosophie für die Kriegsbegeisterung der Intellektuellen vgl. Anz: „Vitalismus und Kriegsdichtung“, S. 235-247, Sontheimer: *Antidemokratisches Denken*, S. 65-71, 115-121; Kurzke: *Auf der Suche*, S. 28-78, 227-233.

- Borchardt, Rudolf: *Der Krieg und die deutsche Verantwortung*. Berlin 1916.
- Böttger, Fritz: *Hermann Hesse. Leben, Werk, Zeit*. 7., veränd. Aufl. Berlin 1990.
- Conrad, Robert C.: „Socio-Political Aspects of Hesse's *Demian*“. In: Sigrid Bauschinger / Albert Reh (Hg.): *Hermann Hesse. Politische und wirkungsgeschichtliche Aspekte*. Bern 1986 (Amherster Kolloquium zur deutschen Literatur 14), S. 155-167.
- Gess, Nicola: *Gewalt der Musik. Literatur und Musikkritik um 1800*. Freiburg 2006 (Berliner Kulturwissenschaften 1).
- Gröger, Heiko: *Hermann Hesses Kunstauffassung auf der Grundlage seiner Rezeptionshaltung*. Frankfurt/Main 2003.
- Halm, August: *Von zwei Kulturen der Musik*. München 1913.
- Hesse, Hermann „Die Brüder Karamasov oder der Untergang Europas“. In: Volker Michels (Hg.): *Materialien I*, S. 291-304.
- : „Der schwere Weg“. In: Volker Michels (Hg.): *Materialien I*, S. 232-236.
- : „An einen Staatsminister“. In: ders.: *Politik des Gewissens*, S. 211-215.
- : „Chopin“. In: ders.: *Sämtliche Werke*. Bd. 10: *Die Gedichte*. Frankfurt/Main 2002, S. 12f.
- : „Das Fest des Königs“. In: ders.: *Eine Stunde hinter Mitternacht*, S. 193-206.
- : „Den Pazifisten“. In: ders.: *Politik des Gewissens*, S. 149-153.
- : „Der Künstler an die Krieger“. In: ders.: *Unterwegs*. München 1915, S. 92f.
- : *Eine Stunde hinter Mitternacht*. In: ders.: *Sämtliche Werke*. Bd. 1: *Jugendschriften*. Frankfurt/Main 2001, S. 167-218.
- : „Fiebereuse“. In: ders.: *Eine Stunde hinter Mitternacht*, S. 189-191.
- : „Gespräch mit dem Stummen“. In: ders.: *Eine Stunde hinter Mitternacht*, S. 207-210.
- : „O Freunde, nicht diese Töne“. In: ders.: *Politik des Gewissens*, S. 42-46.
- : „Soll Friede werden?“ In: ders.: *Politik des Gewissens*, S. 243-247.
- : „Sprache“. In: Volker Michels (Hg.): *Materialien I*, S. 264-268.
- : „Tagebuchblatt“. In: ders.: *Politik des Gewissens*, S. 52-54.
- : „Von der Seele“. In: Volker Michels (Hg.): *Materialien I*, S. 256-264.
- : „Von kommenden Dingen“. In: ders.: *Politik des Gewissens*, S. 208-211.
- : „Wieder in Deutschland“. In: ders.: *Politik des Gewissens*, S. 97-102.
- : „Zarathustras Wiederkehr“. In: ders.: *Politik des Gewissens*, S. 296-322.
- : *Demian. Die Geschichte von Emil Sinclairs Jugend*. Frankfurt/Main 2000.
- : *Der Steppenwolf*. Frankfurt/Main 1999.
- : *Hermann Lauscher*. In: ders.: *Sämtliche Werke*. Bd. 1: *Jugendschriften*. Frankfurt/Main 2001, 219-326.
- : *Klein und Wagner*. Frankfurt/Main 1973.
- : *Klingsors letzter Sommer*. Frankfurt/Main 1985.
- : *Politik des Gewissens. Die politischen Schriften 1914-1932*. Hg. von Volker Michels. Frankfurt/Main 1981.

- Knüfermann, Volker: „Kultus der Mythologien“. In: Volker Michels (Hg.): *Materialien II*, S. 267-275.
- Koester, Eckhart: *Literatur und Weltkriegsideologie. Positionen und Begründungszusammenhänge des publizistischen Engagements deutscher Schriftsteller im Ersten Weltkrieg*. Kronberg 1977 (Theorie, Kritik, Geschichte 15).
- Kurzke, Hermann: *Auf der Suche nach der verlorenen Irrationalität. Thomas Mann und der Konservatismus*. Würzburg 1972.
- : *Thomas Mann. Epoche – Werk – Wirkung*. 2., überarb. Aufl. München 1991 (Arbeitsbücher zur Literaturgeschichte).
- Mann, Thomas: *Betrachtungen eines Unpolitischen*. Frankfurt/Main 1983.
- Michels, Volker (Hg.): *Materialien zu Hermann Hesses „Demian“*. 1. Band. Frankfurt/Main 1993
- (Hg.): *Materialien zu Hermann Hesses Demian*. 2. Band. Frankfurt/Main 1997.
- Neuzner, Bernd: „Hermann Hesse und der Massenmörder Wagner“. In: Michael Limberg (Hg.): *Hermann Hesse und die Psychoanalyse. Kunst als Therapie*. 9. Internationales Hermann-Hesse-Kolloquium in Calw 1997. Bad Liebenzell 1997, S. 177-194.
- Newton, Robert P.: „Zum Begriff des ‚Schicksals‘ in Hesses *Demian*“. In: Volker Michels (Hg.): *Materialien II*, S. 277-288.
- Nietzsche, Friedrich: „Richard Wagner in Bayreuth“. In: ders.: *Kritische Studienausgabe*. Hg. v. Giorgio Colli und Mazzino Montinari. München, Berlin, New York 1988, Bd. 1, S. 429-510.
- : *Geburt der Tragödie*. In: ders.: *Kritische Studienausgabe*. Hg. v. Giorgio Colli und Mazzino Montinari. München, Berlin, New York 1988, Bd. 1, S. 7-156.
- Riemann, Hugo: *Musiklexikon*. Bearb. von Alfred Einstein. ¹⁰Berlin 1922.
- Schulze, Matthias: *Die Musik als zeitgeschichtliches Paradigma. Zu Hesses *Glasperlenspiel* und Thomas Manns *Doktor Faustus**. Frankfurt/Main 1998 (Europäische Hochschulschriften. Reihe 1: Deutsche Sprache und Literatur 1688).
- Seckendorff, Klaus von: *Hermann Hesses propagandistische Prosa. Selbsterstörerische Entfaltung als Botschaft in seinen Romanen vom „Demian“ bis zum „Steppenwolf“*. Bonn 1982 (Abhandlungen zur Kunst-, Musik- und Literaturwissenschaft 326).
- Sonthheimer, Kurt: *Antidemokratisches Denken in der Weimarer Republik. Die politischen Ideen des deutschen Nationalismus zwischen 1918 und 1933*. München 1962.
- Weiner, Marc A.: „Music and the Subversive Imagination“. In: James M. McGlathery (Hg.): *Music and German Literature. Their Relationship since the Middle Ages*. Columbia 1992 (Studies in German literature, linguistics, and culture 66), S. 292-315.

-
- : *Undertones of Insurrection. Music, Politics and the Social Sphere in Modern German Narrative*. Lincoln, London 1993 (Texts and contexts 6).
- Wootton, Carol: „The Lure of the Basilisk. Chopin’s Music in the Writings of Thomas Mann, John Galsworth and Hermann Hesse“. In: *Arcadia* 9 (1974), S. 23-38.

