

Univerzitet u Sarajevu
Filozofski fakultet
Odsjek za germanistiku

Završni magistarski rad
Muzički aspekti u „Doktor Faustusu“ Thomasa Manna
(Musikalische Aspekte in Thomas Manns „Doktor Faustus“)

Studentica: Marija Tadić

Mentor: doc. dr. Naser Šečerović

Sarajevo, 2023. godine

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	2
2. Die Konzepte der Moderne in der Musik und in der Literatur.....	4
2.1 Die Auswirkungen des Faschismus auf die Kunst	17
2.2 Politisierung der Kunst	25
2.3 Die Verbindung zwischen deutscher Musik und Politik	29
2.4 Schönberg und die atonale Musik.....	34
3. Thomas Mann und sein Verhältnis zur Musik	43
3.1 Der Mann-Schönberg-Streit	45
3.2. Musikalische Techniken im Aufbau des Romans	47
3.3 Polyfonie und Homophonie im Roman.....	51
3.4 Analyse des Leitmotivs <i>Kopfschmerzen</i>	56
3.5 Musik als Chiffre für Gesellschaft im <i>Doktor Faustus</i>	63
3.6 Der Gang Deutschlands in den Nationalsozialismus durch die Musikgeschichte im Roman	65
4. Fazit.....	71
5. Quelle:	75
6. Literaturverzeichnis:.....	75

1. Einleitung

In der vorliegenden Arbeit wird der Zusammenhang der Verhältnisse zwischen der literarischen und musikalischen Moderne und den präfaschistischen Elementen in ihnen mit dem Fokus auf Deutschland und die Frage, ob eine Reflexion dessen in Manns Roman *Doktor Faustus* präsent ist, bearbeitet. Dass die faschistischen Tendenzen politisch vorbereitet worden sind und deshalb so stark an die Macht kamen, ist schon klar, doch die Frage, die in dieser Arbeit im Fokus steht, lautet: Sind in der damaligen Kunst präfaschistische Elemente präsent? Und wenn doch, welche Rolle spielen sie für die Entwicklung des Faschismus und trägt derselbe vielleicht seine Wurzeln gerade in der Kunst? Diese Arbeit knüpft gerade an die Annahme, dass diese Fragen die Hauptproblematik in Manns *Doktor Faustus* darstellen, denn hier soll es sich nicht nur um einen großen Musik-, sondern auch Deutschlandroman handeln. Mit dieser Annahme wird auch die Rolle der musikalischen Elemente unter die Lupe genommen, indem erforscht wird, welche ihre exakte Rolle ist. Die Ziele dieser Arbeit können folgend summiert werden: In die Erforschung der Präsenz der präfaschistischen Elemente in der Literatur und Musik, mit besonderem Fokus auf die deutsche Literatur und Musik des 20. Jahrhunderts, das gegenseitige Verhältnis von Literatur und Musik der Moderne und ihr gegenseitiger Einfluss, aber auch Thomas Mann, sein Verhältnis zur Musik, die musikalischen Elemente im Roman, die Rolle der Dodekafonie und der Musik und das Verhältnis mit Schönberg. Um dies zu systematisieren, wird die Arbeit in mehrere Kapitel eingeteilt. Davon zählt die Einleitung als das erste Kapitel, wonach weitere zwei Kapitel folgen, die denn Nukleus der Arbeit darstellen sollen. Am Ende der Arbeit kommen noch das Fazit und die Bibliografie. Der Übersicht wegen folgt eine kurze Zusammenfassung der Inhalte jedes Kapitels des Hauptteils der Arbeit. Im zweiten Kapitel handelt es sich um die großen Veränderungen, die mit dem Anbruch der Jahrhundertwende kommen, das Leben der Menschen für immer verändern und damit auch die Kunst. Es wird das darauf folgende Krisenbewusstsein, die Infragestellung jeder Autorität, aber auch die Urbanisierung, stärkende Militarisierung und Faschisierung behandelt. Die Faschisierung kommt dabei besonders in der Zeit der großen Krisen nach dem Ersten Weltkrieg vor, mit der Sehnsucht der Menschen nach Stabilität, nachdem große Systeme zusammengebrochen sind. Diese Sehnsucht ist besonders im deutschen Raum präsent, wo der Versuch, einen demokratischen Staat zu etablieren, scheitert und dies zusammen mit der Aufteilung der politisch liberal Gesinnten fruchtbaren Boden für den Faschismus bietet. Damit sind die politischen Grundlagen, die zu denselben geführt haben, klar und der Fokus wird auf das

Konzept der deutschen Moderne in der Literatur gelegt. Hier spiegeln sich die Krisen in Form von Identitätskrisen, Sprachkrisen, aber auch in der Ablehnung der Tradition mit dem Wunsch nach Progressivität. Doch dies stellte nur eine Seite der damaligen Tendenzen dar, während es immer noch konservative Bewegungen gab, weshalb diese Aufteilung mit einem Stilpluralismus resultiert. Alles dies wird durch die Lupe der Kunst verfolgt und durch den Einfluss auf dieselbe erläutert, mit dem Fokus auf den ständigen Vergleich von Musik und Literatur. So wird der Weg der Literatur und Musik von der Dekadenz bis zu ihrer Funktion als Ware verfolgt, wobei in spezifischen Bewegungen präfaschistische Elemente oder ihre Möglichkeit hervorgehoben werden. Es handelt sich hier um eine Art Systematisierung der Poetiken der Musik und Literatur des 20. Jahrhunderts, weil diese beiden Kunstformen einen ähnlichen Weg einschlagen. So sind beispielsweise bei beiden sowohl präfaschistische Elemente, als auch ein Zwiespalt zwischen immer radikaleren Brüchen mit der Tradition und der Rückkehr zu derselben zu beobachten. Doch während die Literatur nach dem Zweiten Weltkrieg fast nichts mehr zu sagen hat, blüht die Musik in die schon lange verbotene auf und bricht jede Verbindung mit dem traditionellen System, indem sie sich in eine transnationale Musik verwandelt. Weiter geht es mit der Verbindung von Musik und Politik und die Vorbereitung des Faschismus durch die Musik aufgegriffen, indem die Rede von Wagners Einfluss und seinem offen geäußerten Antisemitismus, von der Rückkehr des Neoklassizismus und der Volksmusik, aber auch von den elitären Tendenzen und dem damaligen Konservatismus Wiens ist. Noch deutlicher wird dies dann durch das Schönbergekapiel, das sein neues System oder präziser gesagt, seine neue Komponierungsmethode, die den ersten radikalen Bruch mit der harmonischen Tradition darstellt, aufgreift. Es werden sowohl Schönbergs politische Einstellung als auch seine neue Komponierungsmethode, die sich als ambivalent ergeben, einbezogen, da diese die präfaschistischen Elemente in der damaligen Musik an das Licht kommen lassen. Das dritte und gleichzeitig letzte Kapitel des Hauptteiles dieser Arbeit bezieht sich auf Thomas Manns Verhältnis zur Musik und Schönberg und das Verhältnis des Romans zur Musik und Deutschland. Hier wird dann hinterfragt, ob Musik nicht nur für die Übernahme ihrer Techniken für Manns literarisches Werk, sondern auch für die Chiffrierung bestimmter gesellschaftlicher Phänomene dient. Hinterfragt wird auch, ob Mann ironischerweise in einem Roman, in dem es über die Erfindung der Dodekafonie geht, mit der Sprache Wagners und der Leitmotive redet, was heißt, dass die musikalischen Techniken des Romans näher erforscht werden, denn sie sind im Roman äußerst präsent. Konkret wird das Leitmotiv *Kopfschmerzen* ausgewählt und detailliert

analysiert, um zu überprüfen, ob Musik im Roman nur als Chiffre für die Gesellschaft fungiert oder dahinter mehr liegt. Dies zusammen mit einer näheren Erläuterung von Bachtins Theorie der Polyfonie im Roman und der Polyfonie in der Musik, aber auch in Manns Werk, stellt den analytischen Teil der Arbeit dar, dass auf die schon benannte Frage eine Antwort geben soll. Abschließend kommt noch das Fazit, in dem die Resultate der Analyse zusammengefasst werden und eine Antwort auf die Forschungsfrage gegeben wird.

2. Die Konzepte der Moderne in der Musik und in der Literatur

Das 19. Jahrhundert als Zeit der großen wissenschaftlichen Entdeckungen und des großen Wachstums von Industrie und Wissenschaft brachte mit sich viele Veränderungen in der Gesellschaft: Auf der einen Seite Optimismus und Elan, Hoffnung auf eine neue Welt, auf der anderen zunehmende Kritik und den kritischen Geist jener Zeit. Auch entwickelten sich immer mehr politische Spannungen und nationalistische Tendenzen. So bereiten die Geschehnisse des 19. Jahrhunderts das Panorama der Moderne vor. In der Musik bedeutet dies, dass die Tendenzen nach der Ausweitung musikalischer Mittel, die schon seit Beethoven existieren, in der Moderne ihren Höhepunkt erreichen, indem sich der Künstler von allen gesellschaftlichen Regeln befreit und den Zuhörer dermaßen schockiert, dass er ihn wehrlos macht.¹ Dies geschieht jedoch nicht auf einmal und wird im vorigen Jahrhundert vorbereitet, denn schon die Musik des 19. Jahrhunderts hatte im Vergleich zur Musik des 18. Jahrhunderts viel mehr Autonomie. So hatten beispielsweise die Sonaten so viele Modulationen, dass sie nicht einmal mehr eine typische Themenvariation hatten und angesichts dieser Freiheit begannen bestimmte Elemente ein autonomes Leben zu führen, wie Rhythmus bei Strawinsky, Klang bei Varèse und Atonalität und Chromatik bei Schönberg.² Das heißt, dass jede bis dahin bekannte Stabilität im musikalischen System, ihrer Form und Struktur gelockert und destabilisiert wird. Wie beim Jenga-Turm-Spiel nimmt man Stück für Stück heraus, ändert die Position bis der Turm komplett zusammenbricht und mit der Dodekafonie resultiert, nach der es noch bald nicht zu Ende ist. Doch es soll klar sein, dass es auch in anderen Kunstformen ähnliche Veränderungen gab. Denn das 20. Jahrhundert gilt im jeden Sinn als ein spektakuläres Jahrhundert. In keinem Jahrhundert zuvor,

¹ Vgl. Leeuw, de Ton (2005): *Music of the twentieth century. A study of its elements and structure*. Amsterdam: Amsterdam University Press, S. 12-19.

² Vgl. Leeuw (2005): S. 16.

aber auch in keinem danach kam es zu solch großen Veränderungen in solch einem rapiden Tempo und noch dazu in den unterschiedlichsten Bereichen. Durch die technische Revolution veränderte sich die menschliche Realität und als Folge dessen wurde die Lebensweise, das Feld der Politik und natürlich der Kunst besonders stark betroffen. Und auch hier ist die Rede von einer Vorbereitung im vorigen Jahrhundert, denn schon Ende des 19. Jahrhunderts gab es keine Homogenität mehr, weder im politischen noch im Sinne der Kunst.³ Das Zeitbild berücksichtigend, erfolgt dies logisch. Nach den meistens erfolglosen Revolutionen im März 1848 und den Neuentwicklungen in Bereichen der Technik und Wissenschaft, tauchen unterschiedliche Einstellungen auf. Die Moderne wird gerade aus diesen Veränderungen geboren, die sich jahrhundertlang vollzogen haben, d.h. die Prozesse der Industrialisierung, Urbanisierung, Technisierung gipfeln im 20. Jahrhundert. All diese Veränderungen rufen weitere Veränderungen hervor, indem diese neue Welt auch ein entsprechendes und funktionelles System brauchte. So führt beispielsweise die Urbanisierung dazu, dass viele traditionelle Werte aufgegeben werden, indem die Großstadt einem die Anonymität bietet und dieselben Werte ihre Bedeutung verlieren.⁴ Auch hier sieht man, wie die Instabilität zu überwiegen beginnt, ganz wie im musikalischen System, denn das traditionelle Familienbild bricht mit dem Verlust der traditionellen Werte und der Veränderungen der Geschlechterrollen zusammen.⁵

So wie in jedem Bereich gab es auch in der Musik des 20. Jahrhunderts unzählige Arten von Reaktionen auf die Veränderungen des Zeitalters. Die Meinung, dass diese Veränderungen eine Reaktion verdienen, war allen gemeinsam. Aus diesem Grund reagierten manche mit dem radikalen Bruch mit der Tradition, während andere Gemeinsamkeit zwischen Vergangenheit und Zukunft suchten. Die großen Veränderungen brachten sowohl Gefühle der Angst und Unsicherheit, als auch Gefühle der Erneuerung und Wiedergeburt. Bisher und besonders im 19. Jahrhundert dominierte die österreichisch-deutsche Musik, was sich im 20. Jahrhundert durch den französischen und russischen Einfluss, aber besonders in den Nachkriegsjahren durch Cage verändern wird. So beginnt eine Offenheit nicht nur für die Musik und den Klang anderer

³ Vgl. Frisch, Walter (Hrsg.) (2013): *Music in the nineteenth century. Western music in context*. New York: Norton & Company, S. 8.

⁴ Vgl. Auner, Joseph (2013): *Music in the twentieth and twenty-first centuries*. New York: Norton & Company, S. 19.

⁵ Vgl. Beutin, Wolfgang et al. (2013): *Deutsche Literaturgeschichte. Von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Stuttgart: J.B. Metzler, S. 359.

Kulturen, sondern auch für störende Geräusche wie die der Stadt.⁶ Gerade das stellt das Paradigma der Moderne dar, die Sehnsucht nach künstlerischer Originalität und damit das Gegenbild von Tradition. Diese Sehnsucht äußert sich in der Musik mit der Unabhängigkeit vom System der Dur- und Moll-Tonalitäten, die seit dem 17. Jahrhundert die Basis der musikalischen Struktur und der Harmonie für die meisten westlichen Komponisten darstellte. Als erster Fall der etwas größeren Lockerung der musikalischen Systeme wird Debussys *Préludes* betrachtet, das gleichzeitig auch den Beginn des musikalischen Impressionismus kennzeichnet. Doch die impressionistische Musik erinnerte sehr an die Musik der Romantik und stellte nur einen leichten Bruch mit dem traditionellen System der Harmonie dar.⁷ Debussys Schritt soll trotzdem nicht unterschätzt werden, denn gerade er öffnete den Weg zur modernen Musik, indem er die traditionelle Tonalität gewissermaßen aufgab, öffnete, neue rhythmisch komplexe Formen einführte und die Klangfarbe als eine wesentliche Qualität erkannte. Sein Spiel mit den Klangfarben, besonders durch Verschmelzung mehrerer Tonalitäten, soll die Erforschung tiefer mentaler Prozesse darstellen.⁸ Ähnliches geschieht in der Literatur mit den Naturalisten, die auf die alten Kunstideale verzichten und einen neuen Standpunkt auswählen. So findet Hässlichkeit, Armut, Fäkalien und weiteres ihren Weg in die Literatur. Hieraus ist sichtbar, dass etwas in der jahrhundertelangen Tradition verändert wurde, doch noch nichts dermaßen Radikales, dass es vom Publikum und Kritikern kategorisch abgelehnt wurde.

Doch obwohl vor den Kriegen viele auf die eine oder die andere Weise auf die alten Traditionen anknüpften, wurden in der Regel traditionelle Strukturen und ihre Vorstellungen von Schönheit immer mehr kategorisch abgelehnt. Dies war die Folge des damals präsenten Dranges nach Innovation und der Hinterfragung alles Bestehenden, die zum Zweifel und Hinterfragung der bisher existierenden Konventionen führte. Tradition als etwas eher Statisches verhinderte die damals erwünschte Progressivität.⁹ In der Tat war der sich damals immer mehr entwickelnde Widerstand zur Tradition und der starke Glaube an das Neuerschaffung gleichzeitig die Geburtsstunde der Moderne, denn gerade dieser Widerstand verursachte zahlreiche avantgardistische Bewegungen, sowohl in der Musik, als auch in der Literatur, weil sich

⁶ Vgl. Auner (2013): S. 4-14.

⁷ Vgl. Griffiths, Paul (1994): *A concise history of modern music. From Debussy to Boulez. 128 Illustrations*. New York: Thames and Hudson, S. 6.

⁸ Vgl. Griffiths (1994): S.8.

⁹ Vgl. Steen, Inken (2001): *Parodie und parodistische Schreibweise ind Thomas Manns „Doktor Faustus“*. Tübingen: Niemeyer, S. 18-19.

unterschiedliche Gruppen, jede auf ihre eigene Weise, mit dem Ekel zum Tradierten auseinandersetzen. So resultierte der Drang nach Novität teilweise auch mit einer Traditionsnegierung.¹⁰ Als Folge dessen werden die musikalischen Grenzen erweitert, indem die bestehenden Techniken überdacht und innoviert werden. Musik wurde stark von den Ideologien der Evolution und des Fortschritts beeinflusst, was die Erweiterung der emotionalen Gebiete in ihren Werken verursachte.¹¹ Auch auf die Literatur wirkte sich der Einfluss von Darwins Schriften aus, indem die Vorstellung von einer göttlichen Instanz zusammenbricht.¹² Doch der Fortschritt verursachte auch Diskussionen über die Reize und Gefahren der Innovation. Aus dieser Krise kam die Idee, dass es keine andere Lösung gibt, als der völlige Bruch mit der bisherigen Musik.¹³ Dies resultierte mit zahlreichen radikalen Erneuerungen im Bereich der Musik, von denen nur einige Schönbergs Dodekafonie, Russolos Kunst der Geräusche, und Varèses Aufruf zur neuen Musik und neuen Instrumenten darstellte. Varèse, der wie die meisten Komponisten nach dem Zweiten Weltkrieg keine Verbindung mehr mit der Tradition sehen wollte, weil gerade dieselbe für die Ursache der Kriegsgräuel gehalten wurde, äußert die Notwendigkeit der Trennung mit der Tradition und die Notwendigkeit der Menschen, sich mit der veränderten Welt auch selbst zu verändern.¹⁴ Bevor es aber zur kompletten Radikalisierung von Musik nach dem Zweiten Weltkrieg kommt, gibt es zuerst eine Krisenzeit vor dem Ersten Weltkrieg. Mit der Hinterfragung der traditionellen Werte geriet jede Kunst in eine Art Verfallszustand, denn der Wertezerfall verursachte Krisenzustände und Entfremdung sowohl in der Musik als auch in der Literatur. Beeinflusst von den neuen Medien und dem wissenschaftlichen Stand, verlor man den Glauben an die Möglichkeit objektiver Wahrnehmung des Menschen. Als Resultat dessen wird an allem gezweifelt und alles, was bisher ein festes System darstellte und nicht hinterfragt werden sollte, endete in einer Krise; somit die Baumaterialien jeder Kunstform. Während in der Musik das harmonische System, das auf Dur und Moll basiert, abgelehnt wird, geschieht dasselbe in der Literatur mit der Sprachkrise und –skepsis. Beides führt zu Experimenten im Bereich der Literatur und Musik.¹⁵

¹⁰ Vgl. Steen (2001): S. 20.

¹¹ Vgl. Auner (2013): S. 35.

¹² Vgl. Beutin, Wolfgang (2013): S. 346.

¹³ Vgl. Auner (2013): S.1.

¹⁴ Vgl. Auner (2013): S. 2.

¹⁵ Vgl. Steen (2001): S. 16-19.

Nach und wegen des Krieges gab es ein großes Verlangen der Komponisten nach neuen tonalen Systemen und neuen Formen. In diesen Jahren gab es immer mehr Werke, die das Publikum und die Kritiker dermaßen schockierte, dass sie es kategorisch ablehnten. Doch die Komponisten äußerten sich darüber ironisch. So äußerte Strawinsky immer wieder, dass ihm nicht klar ist, warum seine Musik fremd klingen könnte und auch Weber sprach von seinen radikalsten Werken, als ob es sich um konventionelle klassische Sonaten handelte.¹⁶ Zu betonen ist, dass von allen Kunstformen und Kunstwerken die musikalischen Innovationen am stärksten abgelehnt wurden. Der Grund hierfür liegt in mehreren Tatsachen. Erstens hatte Musik in der Gesellschaft die Rolle der Unterhaltung und wurde oft als Kunst deswegen unterschätzt, was schon Wagner einsieht und zu verändern versucht. Zweitens hatte Musik auch einen festen Kanon und eine stark kodifizierte Theorie. Das stabile harmonische System, worauf schon jahrhundertlang aufgebaut worden ist, bricht in der musikalischen Moderne zusammen und vermischt die Grenzen zwischen Klang und Geräusch.¹⁷ Noch dazu kommt die Tatsache, dass andere Kunstformen, wie die der Literatur, so innoviert wurden, dass sie den Versuch machten, musikalische Techniken anzuwenden. Musik und ihre Strukturprinzipien galten als Vorbild abstrakter Kunst und gerade die Sinnsuche in der Sprache führte zu einem Musikalisieren anderer Kunstformen, die sich erstmals in der lauten Lesung von Lautpoesie zeigte.¹⁸ Die Abstraktheit der Musik stellt aber gleichzeitig ihr Vorteil und Nachteil dar. Aus diesem Grund wurde die moderne Musik nicht besonders gut vom Publikum und den Kritikern empfangen, die zu dieser Zeit sogar aggressiv intolerant waren. So wurde während der Uraufführung bestimmter Werke Schönbergs, Strawinskys und anderer im Jahr 1913 nicht nur gepfiffen, sondern es gab auch vernichtende Kritiken seitens der Presse. Das Problem liegt gerade in der Tatsache, dass dieselben Werke später als Meisterwerke ihrer Generation anerkannt wurden.¹⁹ Adorno kommentiert dieses Phänomen so, dass die Veränderung der Funktion von Musik die Grundlagen des Verhältnisses von Kunst und Gesellschaft berührt. Musik wurde nach Adorno von allen Kunstformen am meisten als Genussobjekt erlebt und ihre Innovationen wurde aus diesem Grund am meisten abgelehnt.²⁰ Solch ein Publikum, das moderne, unkonventionell klingende Musik und ihr Verhalten ablehnt, erklärt Adorno in der Formation der Masse: „Im Zuhören gibt es wirklich

¹⁶ Vgl. Leeuw (2005): S.11-12.

¹⁷ Vgl. Auner (2013): S. 4.

¹⁸ Vgl. Danuser, Hermann (2007): *Glazba 20. stoljeća*. Zagreb: Hrvatsko muzikološko društvo, S.119.

¹⁹ Vgl. Frisch (2013): S. 7.

²⁰ Vgl. Adorno, Theodor (2005): *The culture industry. Selected essays on mass culture*. New York: J.M. Bernstein, S. 39.

einen neurotischen Mechanismus der Dummheit, die ignorante Arroganz, alles Ungewöhnliche abzulehnen, das ist sicher ein Zeichen, denn regressive Zuhörer verhalten sich wie Kinder, sie verlangen immer wieder das Gericht, das ihnen vorgesetzt wird.“²¹ Tatsache ist es, dass nur wenige die neuen musikalischen Ansätze mochten, da die Mehrheit des Publikums und der Kritik dieselbe heftig und lautstark ablehnte. Auch Komponisten untereinander hielten das Eigene für die einzige Wahrheit und lehnten alles andere ab.²² Das Publikum zu schockieren fiel den Literaten etwas schwieriger, weil je abstrakter das Baumaterial der Kunstform war, desto leichter war es, die damaligen avantgardistischen Intentionen zu realisieren. Die Offensichtlichkeit der Sprache und ihres Baumaterials stellte da eine ernste Herausforderung, weil man immer etwas sagte, auch wenn man versuchte nichts zu sagen.²³ So wurde nach dem durch die Befreiung der Wörter von konventioneller Grammatik und Syntax der literarische Versuch des Traditionsbruchs realisiert. Musik wurde damit als Wegweiser in der Avantgarde gesehen, da sie als Kunstform unabhängig von konventionellen Sprachen kommunizierte und alle Kunstformen damals nach diesem Zustand strebten. Als Folge dessen, folgten ihrem Beispiel nicht nur Schriftsteller, sondern auch Maler, Choreografen und Architekten, die den Versuch gemacht haben, musikalische Analogien in ihren eigenen Kunstformen zu entwickeln.²⁴ Das Baumaterial, die Töne, sind von selbst aus sehr abstrakt und werden zwar, wenn auch konventionell, sehr abstrakt wahrgenommen, was die avantgardistischen Versuche in der Musik auf ein neues Niveau versetzte und was Musik zur avantgardistischsten Kunst machte. Dies findet aber auch eine Bestätigung, da es zahlreiche unterschiedliche und absurde musikalische Innovationen im 20. Jahrhundert gab und wenigstens in der Geschichte der Musik als Kunst, gab es kein Zeitalter, dass von innovativeren und zahlreicheren Ideen geprägt war.²⁵ Doch, obwohl Tradition in der Musik der Moderne überwiegend abgelehnt wird, gehört zu ihrem größten Paradox die Tatsache, dass gerade auch Volksmusik als eine der Quellen für neue Musik betrachtet wurde. Gleichzeitig stellte sie eine Verwurzelung in der nationalen Tradition. Strawinsky lässt sich in seiner *Petruschka* und *Hochzeit* vom russischen Folklore inspirieren. Doch es geschah auch, dass Komponisten der eigenen Tradition den Rücken kehren und sich den Traditionen fremder Völker

²¹ Adorno (2005): S. 49.

²² Vgl. Auner (2013): S. 35.

²³ Vgl. Steen (2001): S. 28-29.

²⁴ Vgl. Auner (2013): S. 4.

²⁵ Vgl. Frisch (2013): S. 7.

widmen. So waren für Debussy alle nicht-westlichen Traditionen mit mehr Vitalität und Rauheit ausgestattet als die westlichen Traditionen.²⁶

Natürlich beeinflussten auch die wissenschaftlichen Durchbrüche Komponisten, indem sie die musikalischen Ausdrucksformen zu etablieren versuchten, damit sie in dieser neuen Welt Sinn haben. So kam es durch die raschen Fortschritte in der Akustik des 19. Jahrhunderts zu besseren Instrumenten, besserer Bühnentechnik, was später im 20. Jahrhundert mit dem Bau öffentlicher Aufführungsräume resultiert. Die neuen durch die Technik ermöglichten Mittel veränderten die musikalische Aufführung, Rezeption und Komposition.²⁷ Die Technik war für die neue Generation lebenswichtig und dynamisch. Ein Beispiel dafür ist Arthur Honegger, der in *Pacific 2 3 1* die Dampflokomotive verherrlichte, indem er sein Werk so komponiert, dass das Orchester genau wie eine Dampflokomotive klingt.²⁸ Den stärksten Einfluss hatten der Rundfunkempfänger und das Grammophon. Viele Komponisten fangen an, sich fast ausschließlich mit Film- oder Radiomusik zu beschäftigen. Das Radio und die Schallplatten ermöglichten ein breiteres Publikum, unabhängig vom Ort und Zeit ihres Befindens. Doch die technischen Möglichkeiten veränderten die Kunst für immer, was Walter Benjamin so argumentierte, dass die Kunst, die einst etwas Einmaliges, ja Elitäres war, jetzt für die Masse zugänglich und erreichbar ist.²⁹ Der wissenschaftliche Blick wurde auch in die Literatur übertragen. Diese zwei Welten, die immer in ihrer Wurzel unterschiedlich waren, die eine objektiv und praktisch, die andere schön und subjektiv, verschmelzen durch die Künstler der literarischen Moderne. Das Resultat: Sprach- und Formexperimente. Dies scheint am anschaulichsten am Beispiel von Arno Holz, indem er die folgende Kunstformel definiert: Kunst = Natur – x, die das Verhältnis der Nachahmung der Natur in der Kunst und die dabei auftauchenden Störfaktoren näher erläutern sollte.³⁰ Von der sich rasch entwickelnden Technologie war der musikalische Futurismus am meisten beeinflusst. Die Basis stellte die Idee der Neugestaltung der Musik mithilfe von Technologie dar und manifestierte sich überwiegend in Italien. Laut Russolo musste sich die Musik der neuen Welt anpassen, weshalb er der Meinung war, dass alle schon mit Beethoven und Wagner gelangweilt sind und dass es Zeit ist, dass die Geräusche der Technologie einen Weg in die Musik finden. Russolo schrieb seine Werke so, dass er Geräusche von Autos, Verbrennungsmotoren und

²⁶ Vgl. Auner (2013): S. 65.

²⁷ Vgl. Frisch (2013): S. 216.

²⁸ Vgl. Leeuw (2005): S. 23-28.

²⁹ Vgl. Auner (2013): S. 91.

³⁰ Vgl. Beutin (2013): S. 347-348.

Straßenbahnen kombinierte.³¹ Die Futuristen stellten gleichzeitig auch die erste spektakuläre neue Ära, zumindest in der Musik. Marinettis Aussage, dass nur eine zerstörte Welt wiederauferstehen und wiedergeboren werden kann, stellt das Postulat der Futuristen in Kürze dar. Als idealistischer Traum von einer neuen Welt waren ihre Ideen in jeder Hinsicht revolutionär.³² Sie erweiterten die Grenzen der Harmonie radikal, denn nur so konnte jedes Geräusch als Musik gelten. Geräusche sollen damit zum primären Musikmaterial werden, weshalb sie von den Futuristen in sechs Kategorien des Klangs eingeteilt werden: Explosionen und Brüllen, Zischen und Pfeifen, Geflüster und Geschäftigkeit, Kreischen und Reibung, perkussive Schläge und die Stimmen von Menschen und Tieren.³³ Der musikalische Futurismus zeichnet sich auch dadurch aus, dass er alle Kunstformen umfasste. So war beispielsweise Russolo auch Maler und Marinetti Dichter und Komponist.³⁴ Wichtig zu erwähnen ist auch die Tatsache, dass im musikalischen Futurismus auch präfaschistische Elemente sichtbar sind, indem es nach ihren hinterlassenen Schriften klar war, dass sie der Meinung waren, dass die Suche und Sehnsucht nach dem Neuen mit Destruktion und Pathologie in Verbindung steht. So befürwortete Marinetti nicht nur ganz offen den Krieg, Gewalt und Frauenfeindlichkeit, dazu kommt noch die Tatsache, dass nach dem Ersten Weltkrieg fast alle Futuristen Mussolini und den Faschismus unterstützten.³⁵ Die Aufhebung der Grenzen zwischen den Künsten gehört zu den Mitteln, mit denen die Futuristen die ästhetischen Traditionen der Kunst und die gesellschaftlichen Lebenskonventionen auszulachen versuchten. Bei diesen Aktionen fand eine Mischung aus Gedichtvorlesungen, Gemäldeausstellungen und Konzerten statt, wobei wie gesagt, Doppel- und Mehrfachbegabung besonders wichtig waren.³⁶ Russolo erstellte beispielsweise ein Geräuschorchester. Dabei ging es um die Semantik von Geräuschen aus dem Alltag sowie deren realen Ursprung in Form ihrer künstlichen Darstellung. Und andererseits, dass ein Kunstwerk nur aus der abstrakten Struktur der Geräusche entstehen kann, der der Sphäre des Lebens entzogen ist. Er entwickelte sogar ein russolophones Instrument aus einer Art Synthese verschiedener Intonationen.³⁷ Im italienischen Futurismus ging es um die Emanzipation des Geräusches und der Harmonisierung mit dem Geräusch. Thematisch ging es um die verherrlichte Welt der Arbeit, der Maschinen und des Krieges. Um dies zu verbildlichen,

³¹ Vgl. Auner (2013): S. 40.

³² Vgl. Leeuw (2005): S. 19-20.

³³ Vgl. Auner (2013): S. 40.

³⁴ Vgl. Auner (2013): S. 40.

³⁵ Vgl. Auner (2013): S. 40.

³⁶ Vgl. Danuser (2007): S.116.

³⁷ Vgl. Danuser (2007): S. 117.

wurden Konzerte mit Maschinen veranstaltet, bei denen Motoren, Turbinen und Autohupen zu Instrumenten kombiniert wurden, um Geräusche zu erzeugen, deren Höhepunkt die Symphonie der Arbeit war, die anlässlich der Feier der Revolution aufgeführt wurde. Artillerie, Maschinengewehre, Orientierungssirenen, kaspische Flotten, Open-Air-Gewerkschaften schufen eine riesige Demonstration, die auf Dächern mit Signalflaggen stattfanden.³⁸ Die Ästhetisierung von Arbeit und Krieg führt zur Ästhetisierung der Politik, und das wird heute als etwas betrachtet, das in den italienischen Faschismus führte. Das Äquivalent des Futurismus in der Musik ist in der Literatur auf eine bestimmte Art der Dadaismus. Obwohl sich diese zwei Bewegungen in ihrer politischen Besinnung stark unterschieden, indem der Dadaismus eine internationale und politisch links orientierte Bewegung war, die heftig gegen die Kriegspropaganda stand, hatten sie in ihrer Perzeption der Kunst bestimmte Gemeinsamkeiten. So war der Dadaismus genau wie die Futuristen in der Musik gegen die Tradition, indem er ein Leben ohne gesellschaftliche Regeln propagierte, wo alle menschlichen Triebe, von den erotischen zu den aggressiven, ausgelebt werden. Ein Platz wurde auch dem Tierischen im Menschen gegeben und dies sollte nicht mehr tabuisiert werden. Provokation und Chaos wurden von den Dadaisten als kreativ empfunden, weshalb mit Jodeln, Pfeifen, Schreien die konventionellen Zwänge aufgebrochen wurden.³⁹ Der Dadaismus bringt deshalb die Freisetzung jeder Konstruktion, Simultanitätsprinzip, Montage- und Collageverfahren und das Zufallsprinzip in die Kunst. Sie liefern auch eine Absage an der besonderen Rolle des Künstlers, der ein ausgewählter Mensch mit einer schöpferischen Gabe sein sollte, da nach den dadaistischen Prinzipien jeder Kunst machen kann. Dies beweisen sie mit ihren Zufallsgedichten. Sogar der Name des Begriffes stellte einen Bruch mit der Tradition dar, indem die Dadaisten immer wieder darauf bestanden, dass der Begriff keine bestimmte Bedeutung hat und dass der Name weder vom Kinderlallen noch von einer Marke einer Seife abgeleitet wurde.⁴⁰

Sowohl Musik als auch Literatur wurden im 20. Jahrhundert zur Ware. Um präziser zu sein, wurde Musik mehr zur Ware als sie schon war, was gegen das Prinzip der Avantgarde in der Musik spricht, denn die ganzen avantgardistischen Versuche waren nicht nur Versuche der Innovation, sondern hatten als Ziel der Musik einen neuen Status unter den Kunstformen zu verleihen. Als Kunst soll sie damit den Ruf der unterschätzten und amüsierenden Kunst verlieren.

³⁸ Vgl. Danuser (2007): S. 118.

³⁹ Vgl. Beutin (2013): S. 388.

⁴⁰ Vgl. Beutin (2013): S. 387-388.

Doch dies hindert die Entstehung der Gebrauchsmusik nicht. Um dieselbe zu schaffen, soll der Komponist auf die Vorlieben und Bedürfnisse des Publikums achten, womit man zurück zu Bach als Vorbild und damit zur Musik als Handwerk ging.⁴¹ Literatur wurde zurzeit der Weimarer Republik zur Ware. Das bedeutete, dass der Autor immer mehr von der Produktion abhing, weshalb er seine autonome Position als Schöpfer verlor. Doch gerade dies war auch das Ziel bestimmter literarischen Strömungen der Avantgarde, wovon schon beim Dadaismus die Rede war. Brecht beschrieb das künstlerische Werk als etwas, das durch einen Prozess des Abbauens gehen muss. Hierdurch soll das Kunstwerk so zerlegt werden, dass es nicht mehr erkennbar ist. Dies mit dem Prozess der Demontierung eines Autos vergleichend, äußerte Brecht die Signifikanz der mechanischen Zerlegbarkeit des Kunstwerks. Der Autor bekommt damit eine neue Rolle, nämlich die des Lieferanten für den Kulturbetrieb.⁴² Als Folge geschah es, dass nur Autoren, die entsprechende Ideologien, nicht selten antisemitischer und antidemokratischer Natur, finanziert wurden und damit ihre Werke dominanter wurden. Wie groß dieser Einfluss auf die politische Lage war, wird erst nach dem Zweiten Weltkrieg klar. Eine weitere mehr fachbezogene Folge ist die Tatsache, dass in literarischen Werken, um den neuen Medien parieren zu können, neue Techniken benutzt wurden. Beispiele davon sind die Montagetechnik und die Reportageform, die im Gegensatz zu alten Techniken und Formen bevorzugt wurden.⁴³

Obwohl die Tradition heftig abgelehnt wurde, kam es trotzdem zum Neoklassizismus. Dies dient als Beispiel dessen, dass Komponisten Inspiration nicht nur in der Wissenschaft, Maschinen, elektronischen Instrumenten, Jazz und Geräuschen suchten, sondern auch in alten Formen. So wurden Elemente der antiken Musik mit denen des Barocks und den Anfängen der Ersten Wiener Schule kombiniert.⁴⁴ In der Literatur und damit besonders der deutschen wurde die Verbindung mit der Tradition später meistens als negativ bewertet, denn dies war auch die erwünschte Literatur zurzeit des Nationalstaats. So trägt dieser Rückgang zur traditionellen Literatur eine negative Konnotation und entstand auch nicht freiwillig, sondern wurde als die einzig zugelassene Form von Literatur eher erzwungen.

Etwas, dass als eine der wichtigsten Bruchstellen gilt, ist der Erste Weltkrieg und damit der erste große Schock. Dieser veränderte in der Musikgeschichte vieles. So wurden einerseits die

⁴¹ Vgl. Auner (2013): S. 91.

⁴² Vgl. Beutin (2013): S. 393.

⁴³ Vgl. Beutin (2013): S. 394.

⁴⁴ Vgl. Auner (2013): S. 80.

Versuche der Innovation immer radikaler, andererseits verstärkten sich auch Versuche, die Musik durch die Bindung an das Konzept der Tradition des Volkes zu innovieren. Als Resultat des Nachkriegsschocks trennten sich viele Komponisten von ihren eigenen Ideen, an denen sie vor dem Krieg gearbeitet haben. Dies wurde auch von den technologischen Innovationen stark beeinflusst wie beispielsweise das Radio, der Phonograph und das selbstspielende Klavier, welche neue Möglichkeit eröffneten dem Publikum etwas Neues zu präsentieren. Generell wurde immer wieder alles hinterfragt: vom Zweck der Musik, Rolle des Gefühlsausdrucks bis zur Vorstellung von Künstlern als Genies.⁴⁵ Debussy, Schönberg, Strawinsky und Webern bewirkten die schnellsten und weitreichendsten Veränderungen in der westlichen Musik. Beeinflusst wurden: Standardprinzipien der Tonalität, formale Ausrichtung und Ausgewogenheit, thematische Kontinuität, rhythmische Stabilität und Homogenität der Orchestrierung. All dies wurde infrage gestellt, so sehr, dass sich vieler Kritiker damals fragten, ob Musik jemals wieder dieselbe sein würde.⁴⁶ Komponisten reagierten allergisch auf alles Vorhersehbare, besonders in der zweiten Phase der Zweiten Wiener Schule, einer der wichtigsten Strömungen der modernen Musik. Ihre Mitglieder gehörten vor dem atonalen Aufbruch zum musikalischen Expressionismus, der in der Musik einen anderen Anklang fand und mehr eine Fortsetzung der Spätromantik, aber mit der Entwicklung des Subjektivismus zu seiner äußersten Grenze, darstellte.⁴⁷ Der rasche Wechsel des Äußeren und als Folge dessen auch der inneren Welt verursachte in der Musik die Vervielfältigung der harmonischen Möglichkeiten. So wird in den Jahren nach dem Ersten Krieg, zwischen den Kriegen und nach dem Zweiten Weltkrieg in der Musikgeschichte immer wieder der Versuch gemacht, die Moderne neu zu definieren, weshalb auch hier wie in der literarischen Moderne ein Stilpluralismus präsent war. Während einige sowohl die Tradition des 19. Jahrhunderts ablehnten und sich der Kreation von neuer Theorie und neuen Systemen in der Musik widmeten, blieben andere bei der Tradition, die sie leicht im Neoklassizismus variierten.⁴⁸ Die Hauptfrage dieser Debatte stellte die Weltferne der Musik und der Versuch, sie der Realität näherzubringen, dar. Doch gegen das Konzept der absoluten Musik, also der Musik nur der Musik wegen, äußerte sich schon Wagner. Außer Wagner selbst, waren Strauss und Mahler wichtige Figuren im musikalischen Bereich, die das Konzept der Musik in

⁴⁵ Vgl. Auner (2013): S. 80.

⁴⁶ Vgl. Griffiths, Paul (1994): *A concise history of modern music. From Debussy to Boulez. 128 Illustrations*. New York: Thames and Hudson, S. 13.

⁴⁷ Vgl. Leeuw (2005): S. 19-20.

⁴⁸ Vgl. Auner (2013): S. 80.

Verbindung mit der Welt veränderten, weil gerade in der musikalischen Moderne der Versuch gemacht worden ist, auch in ihr die gesellschaftlichen Verhältnisse zu spiegeln.⁴⁹ So versuchte die Zweite Wiener Schule, die theoretischen Grundlagen der Musik zu überdenken, während Busoni, Strauss, Skryabin und die italienischen Futuristen sich bemühten die Musik an das neue Zeitalter der Maschinen und Technologie anzupassen. So gelangt aber auch Volksmusik und Vorstellungen von nationaler Identität in die Musik.⁵⁰ Eines der wichtigsten Konzepte, das im Sinne des Versuches die Weltferne der Musik zu verringern, fungierte, war die Sehnsucht nach einem neuen musikalischen System für diese sich immer rapider verändernde neue Welt. Als Resultat dessen gab es zahlreiche Versuche das Tonsystem zu innovieren, von denen Schönbergs Dodekafonie die bekannteste ist. Aber auch andere versuchten dasselbe: Busoni wollte ein System aufstellen, indem er es in 24 Dur und Moll-Tonarten einteilte und noch mikrotonale Unterteilung aufstellte. Dazu fügte er noch ein spezifisches Instrument ein, das Dynamophon, das die Abstufung der Oktave erzeugen konnte.⁵¹ In der Literatur geht es anders zu. Es gibt weniger radikale Experimente mit Formen und es geht mehr um Politisierung der Literatur, indem die damaligen politischen Fragen eine immer wichtigere Rolle in den Werken der Autoren spielten. So gibt es die von links-kommunistischen Autoren getragene proletarische Literatur, die die Idee hatte, eine proletarische Literatur als Literatur des Proletariats als herrschender Klasse zu entwickeln. Dadurch gab man der unterdrückten Klasse, die immer stärker wurde und die immer mehr im Kontrast zu den restlichen gesellschaftlichen Klassen stand, eine Stimme.⁵² Auch die Neue Sachlichkeit ist eine Bewegung, die nach dem Krieg kommt, mit der Hauptcharakteristik, dass sie den von Expressionisten dämonisierten technischen Fortschritt als einen Vorteil empfand. So wird, ähnlich wie in der Musik, Technik zum wichtigen Teil der Kunst. Der neusachliche Blick auf die Technik idealisierte sie und stellte sie als den Weg in den größten Fortschritt dar. Technik kam synonymisch mit den Begriffen einer neuen Gesellschaft, Amerika und eines besseren Lebens vor.⁵³ Es handelte sich um eine utopische Vorstellung eines sogenannten sachlichen Staates, indem alle Probleme sachlich gelöst werden sollen, indem die industrialisierte und rationale Gesellschaft über Fachleute verfügt, die alle Probleme mithilfe ihrer Fähigkeiten lösen können, was in der von Klassengegensätzen zerrissenen und

⁴⁹ Vgl. Frisch (2013): S. 219.

⁵⁰ Vgl. Auner (2013): S. 15.

⁵¹ Vgl. Auner (2013): S. 39.

⁵² Vgl. Beutin (2013): S. 403-423.

⁵³ Vgl. Beutin (2013): S. 427.

disfunktionalen Weimarer Republik alles andere als die Wirklichkeit war.⁵⁴ Eine Neue Sachlichkeit gab es wohl auch in der Musik und auch hier lehnte sie den gefühlvollen und subjektiven Ausdruck der Expressionisten ab. So fanden Ironie, Parodie, Sarkasmus und die Tendenz nach Emotionslosigkeit ihren Weg in die Musik. Hierdurch wurde der Versuch gemacht, sich in den Nachkriegsjahren von alten Traditionen und gefälschten Gefühlen zu befreien. Mit dieser Bewegung kam es dazu, dass man Strawinsky gegenüber Strauss bevorzugte, da Strawinskys Musik gerade dem harten, kalten und unsentimentalen Rahmen der Neuen Sachlichkeit entsprach.⁵⁵ Ganz gegensätzlich zu dem, was Schönberg als die Pointe der Musik hielt, war nach Strawinsky Musik nicht in der Lage irgendetwas auszudrücken. Dies war auch zu sehen, denn die Musik der Neuen Sachlichkeit zeichnete sich durch metronomische Genauigkeit aus und war fern von der expressiven romantischen Musik voller *Rubato*. Man meinte zurück zu Bach zu gehen, deren Werk auf rhythmischer Genauigkeit und wenig Expressivität basierte.⁵⁶ Eine weitere, immer beliebter werdende Option war Jazz. Mit aktuelleren Melodien, Rhythmen und Klangfarben sprach Jazz ein breiteres Publikum an und war für die Musik ungefähr so etwas, wie der Film für die Literatur. Besonders wegen der Unbeliebtheit der modernen Musik und der starken Ablehnung des Publikums, drohte die Machtübernahme von Jazzmusik. Doch dies hielt die damaligen Komponisten mit ihren Ideen, die Musik mit unkonventionellen Mitteln zu innovieren, nicht auf.⁵⁷ Eine Folge des Ersten Weltkriegs war auch die immer stärkere Tendenz der Politisierung der Musik. Deswegen benutzten Komponisten wie Ruth Crawford Seeger spezifische Techniken, um soziale Gerechtigkeit zu fördern. Hindemith arbeitete eng mit sozialistischen und kommunistischen Künstlern wie Brecht und Weill, die Gebrauchsmusik für Jugendbewegungen komponierten. Das kommunistische *Composers' Collective* in New York versuchte neue Wege der politisch engagierten Musik zu komponieren und sich mit den Fragen des Verhältnisses der Politik und Musik zu beschäftigen.⁵⁸ Doch nicht nur die Politik, sondern auch Mathematik fanden nach dem Krieg ihren Weg in die Musik im 20. Jahrhundert. So entstand das Schillingersystem, das grafische Notation für das Komponieren benutzte.

⁵⁴ Vgl. Beutin (2013): S. 427.

⁵⁵ Vgl. Auner (2013): S. 87-88.

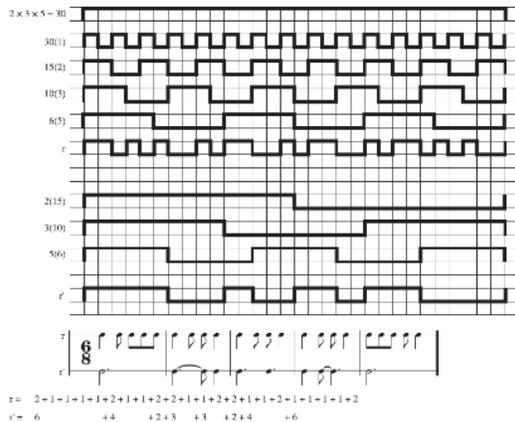
⁵⁶ Vgl. Auner (2013): S. 89.

⁵⁷ Vgl. Auner (2013): S. 99.

⁵⁸ Vgl. Auner (2013): S. 125-138.

Schillinger, der ein Mathematiker war, gab dem System offensichtlich eine mathematische Struktur.⁵⁹

Das System sah aus diesem Grund so aus:



60

Dass die Tendenz nach Innovation in der Musik nicht nachlässt, ist schon klar. Man gab sich nicht zufrieden mit all den neuen Techniken, Formen und harmonischen Brüchen, was mit immer wieder neuen und radikaleren Experimenten resultierte. So gab es auch Milhauds Polytonalität, Strawinskys Verfremdung tonaler Dreiklänge und Hindemiths Manipulation tonaler Materialien.⁶¹

2.1 Die Auswirkungen des Faschismus auf die Kunst

Schnell nach dem Ersten folgte der Zweite Weltkrieg, der einen noch größeren Schock mit und mehr Folgen hinterließ: Viel mehr Opfer, die Rassen- und Staatspolitik der deutschen Nazis, das Ausmaß der materiellen Zerstörung, denn viele Städte erlitten große Schäden, der Abwurf von Atombomben, der zwei Städte vom Antlitz der Erde mit einem Schlag auslöschte. Als Nebenwirkungen dessen, verschlechterte sich die politische Situation nach dem Zweiten Weltkrieg und dies hatte große Auswirkungen auf die Musikszene.⁶² Dazu sorgte die große Zahl deutscher Auswanderer, unter denen nicht nur Juden, sondern auch Deutsche eine Internationalisierung der Welt wünschten, wobei auch die zunehmende technologische Entwicklung die Unterschiede weniger sichtbar machte. Menschen, Worte, alles bewegte sich mit

⁵⁹ Vgl. Auner (2013): S. 138.

⁶⁰ Vgl. Auner (2013): S. 139.

⁶¹ Vgl. Auner (2013): eS. 142-145.

⁶² Vgl. Mikić, Vesna (2013): *Istorija muzike 6*. Beograd: Fakultet muzičke umetnosti, S. 4-6.

beispielloser Geschwindigkeit mithilfe des Einsatzes von Fernsehen, Radio, Telefon, Phonograph und bald Computern. Die Welt erlebte einen Übergang von nationaler zu kultureller Transnationalität, was damit resultierte, dass die nationale Linie immer mehr aufgehoben wurde.⁶³ In der Nachkriegsstimmung, die sich mit materieller Armut und der kulturellen Isolation der Kriegsjahre auszeichnete, reagierten europäische Komponisten stark auf das eigene kulturelle Erbe, weil die Tradition der europäischen Musik untrennbar mit den politischen und sozialen Versäumnissen der Vergangenheit verbunden schien. Aus der Asche des Zweiten Weltkriegs versuchte man etwas grundlegend Neues zu erschaffen und mehr auf den Tisch zu bringen, als die radikale Fragmentation der traditionellen Musikformen, die schon vor dem Krieg dar waren.⁶⁴ Es ist evident, dass die musikalische Moderne besonders stark vom Zweiten Weltkrieg und den faschistischen Regimen beeinflusst wurde, da gerade all die innovativen Systeme als entartet abgestempelt worden sind und verboten wurden. So blüht danach zunächst die lange verbotene Musik auf, wobei der Fokus von der Erschaffung eines neuen Systems zu Innovation der Aufführungsweisen verschoben wird. Als Beispiel dessen wird das Instrument zur Verlängerung des Körpers oder es wird wie in Stockhausens *Mikrophonie I* während der Aufführung transformiert, einstudiert und reproduziert.⁶⁵ Einfacher gesagt, werden die Instrumente auf der Bühne auf unkonventionelle Weisen verändert und danach gespielt. An der Musik nach dem Zweiten Weltkrieg, die die bei weitesten innovativsten Experimente durchführte, wurde sichtbar, dass sie als Kunst ein besonders großes Opfer der entarteten Kunst war. Obwohl die abstrakte Sprache der Musik ihnen mehr Freiheit gab für den Neuaufbau von musikalischen Traditionen, war auch dies zurzeit des Nationalsozialismus nicht unterstützt, weshalb es auch in der Musik eine Art innerer Emigration gab.⁶⁶ Diese war jedoch nicht umstritten wie ihre literarische Variante und hatte nicht einmal Spuren von einer Verbindung mit dem Faschismus. Aus den genannten Gründen stellte das Ende des Zweiten Weltkriegs besonders in der Musik einen großen Umschwungspunkt. Es strukturierte soziale, kulturelle und politische Ordnungen neu. Dies stellte in der Musik den endgültigen Bruch mit den alten Traditionen dar, da nach den Atombomben, dem Holocaust, dem Kalten Krieg die Tradition als schuldig für all diese Gräueltaten sah und man

⁶³ Vgl. Mikić (2013): S. 4-6.

⁶⁴ Vgl. Mikić (2013): S. 7-8.

⁶⁵ Vgl. Leeuw (2005): S. 32-35.

⁶⁶ Vgl. Auner (2013): S. 146.

dort nicht wieder zurückkehren wollte.⁶⁷ Man verlor den Glauben, dass Stabilität in der Tradition und Konservatismus gesucht werden kann oder soll und man glaubte, dass mithilfe von Wissenschaft, Technologie und neuen sozialen und politischen Strukturen eine neue, bessere Welt aufgebaut werden kann.⁶⁸ Boulez beschrieb diese Zeit als eine, in der nichts fertig ist und noch vieles zu tun ist. Alle bisherigen Bewegungen, wie die des Neoklassizismus, der Gebrauchsmusik, Volksmusik wurden kritisiert und abgelehnt. Man sehnte sich nach einem kompletten Neuanfang.⁶⁹ Dies resultierte mit der Suche nach neuen Ordnungen, wofür die Zwölftonmethode als Quelle diente, jedoch wurde Schönberg und alle Versuche dieser Methode sich mit vergangenen Gattungen und Formen zu verbinden, abgelehnt. So ist es klar, dass jede Verbindung mit der Vergangenheit als falsch und unnötig angesehen wird und dass nach etwas völlig Neuem gestrebt wird.⁷⁰ Aus den Ruinen der Kriege werden neue musikalische Sprachen aufgebaut, die auch noch autonom sind und von wissenschaftlichen Experimenten und neuen Technologien inspiriert. Wie schon erwähnt, wurde auf diese Weise die Zwölftonmethode durch den Integralen Serialismus nach dem Krieg erweitert. Dieser fügt die Elemente des Zufalls und erforscht die Grenzen der Freiheit und Kontrolle. Auf Tradition und Subjektivität verzichtet man im Serialismus vollständig. Hierdurch entwickelt sich die elektronische Musik mehr, die die musikalischen Grundelemente von Klang und Komposition transformiert.⁷¹ Auch das Konzept der Komposition verändert und wandelt sich damit, indem der Glaube an eine schöpferische Kraft komplett aufgegeben wird. Komposition ist nach den Ansichten der damaligen Komponisten reine Forschung und Experiment. Die Kompositionstechniken basieren so fast ausschließlich auf Wissenschaft, Experiment und Mathematik. Aus diesem Grund geschieht der wahre Boom des Stilpluralismus in der Musik gerade nach dem Zweiten Weltkrieg und die Perspektiven werden mit jeder Innovation auf der Bühne breiter.⁷² Musik wurde zu einem großen Grad elektronisch, was natürlich die Folge damaliger technologischer Innovationen war. Diese verursachten damals Aufregung und Angst. Doch trotzdem machte man damit weiter, da der Rückgang zur Tradition ausgeschlossen war. Die Kunstproduktion, zumindest in der Musik, konzentrierte sich anstatt auf schon existierende Traditionen, mehr auf die radikale Negation der

⁶⁷ Vgl. Auner (2013): S. 170.

⁶⁸ Vgl. Auner (2013): S. 170.

⁶⁹ Vgl. Auner (2013): S. 170.

⁷⁰ Vgl. Auner (2013): S. 170.

⁷¹ Vgl. Auner (2013): S. 170.

⁷² Vgl. Auner (2013): S. 170.

künstlerischen Tradition und auf die Negation der Kunst als Institution.⁷³ Die Absichten dieser Negationen konnten nicht in ästhetischen Schöpfungen ausgedrückt werden, sondern mussten verbal manifestiert werden. Der Drang war immer wieder neu, und er kam aus der Absicht, das Publikum zu schockieren. Die Avantgarde bot dabei Perspektiven mit hohem Innovationspotenzial.⁷⁴ Die Tendenz des Schockierens des Publikums ist am Beispiel der Antisymphonie am besten zu veranschaulichen. Dieselbe hat nach den Worten der damaligen Komponisten das Ziel, die Ohren des Publikums metaphorisch zu schreddern. Die Tendenz, die Musik dermaßen zu innovieren, sodass sie nicht nur das Publikum schockiert, sondern mit allen, wenigstens Traditionen der westlichen Welt, bricht, war das Postulat der Komponisten nach dem Zweiten Weltkrieg, also der Serialisten, Aleatoriker und Minimalisten.⁷⁵ Großen Einfluss auf die Serialisten hatte Olivier Messiaen, der als Inspirationsquellen die Synästhesie, Vogelgesang und die Musik Indiens und Japans benutzte. Messiaen übernimmt den Vogelgesang als Material, aber nicht in Form von Nachahmung, sondern so, dass er das Material bearbeitet, um es melodisch empfänglich zu machen. Er schafft eine musikalische Form in Form einer Collage, die aus einzelnen Formen zusammengesetzt wird, die nach Belieben arrangiert werden können.⁷⁶ Die Wende zum Serialismus und Aleatorik machte es deutlich, wie ein völliger Bruch mit dem alten System aussieht und dass die Musik vor dem Zweiten Weltkrieg mehr an die Tradition gebunden war, als die Komponisten eigentlich zugeben wollten. Doch diese neue Musik bedeutete eine völlige Abkehr von der alten Art des Schreibens, der Metrik und den organisierten Strukturen.⁷⁷ Von den alten Organisationssystemen wie Harmonie, Kontrapunkt, Metrik wurde alles zu einer verallgemeinerten Klangmasse. Der Serialismus und die Aleatorik, auch Intermedialismus genannt, als die bedeutendsten musikalischen Strömungen der Nachkriegsmusik, setzen sich für die bewusste Nutzung eines gewissen Zufalls beim Komponieren oder Aufführen ein. Der einflussreichste Name in der Entwicklung des integralen Serialismus war Karlheinz Stockhausen.⁷⁸ In *Musikstück 11* platziert Stockhausen 19 räumlich voneinander getrennte musikalische Segmente auf einem einzigen Blatt Papier und weist den Interpreten an, nach Belieben von einem Segment zum nächsten zu wechseln. Damit ist die Ableitung einer der unzähligen Formen der mobilen Form vollzogen. *Zyklus* ist ein Werk für einen Solo-

⁷³ Vgl. Auner (2013): S. 212.

⁷⁴ Vgl. Danuser (2007): S. 114.

⁷⁵ Vgl. Auner (2013): S. 194.

⁷⁶ Vgl. Mikić (2013): S. 13.

⁷⁷ Vgl. Mikić (2013): S. 34.

⁷⁸ Vgl. Mikić (2013): S. 19-23.

Schlagzeuger, wobei die Partitur spiralförmig gebunden ist, sodass sie vorwärts und rückwärts gelesen werden kann. Der Interpret kann von jedem Punkt auf jeder Seite beginnen und damit steuern seine Entscheidungen die Komposition, d.h. sie kann auf mehrere Weisen aufgeführt werden.⁷⁹ Ein weiterer sehr wichtiger Name ist Pierre Boulez, der einen starken Hintergrund in Mathematik hatte und eine Perspektive, die eher logisch als expressiv war. Dies war den Komponisten nach dem Zweiten Weltkrieg gemeinsam. Boulez komponierte, indem er aus numerischen Tabellen las und mit Ordnungszahlen markierte Tonhöhen aufschrieb, wobei er die Tabellen selbst entwarf. Musik könnte also automatisch als Ergebnis des Lesens von Zahlentabellen geschrieben werden.⁸⁰ Boulez ließ charakteristischerweise viele Werke unvollendet, sodass sie als laufende Arbeiten aufgeführt wurden. Stockhausen forderte eine Improvisation, die sorgfältig ausgearbeiteten allgemeinen Erfahrungen mit verschiedenen Arten von bereits vorhandenem Material folgt: seiner Musik, Beethovens oder Kurzwellensendungen. Dies nannte er intuitive Musik.⁸¹ Penderecki schrieb eine der ersten Cluster-Kompositionen für 52 Streichinstrumente, nämlich das *Lament for the Victims of Hiroshima*. Nicht nur, dass die Streichinstrumente in chromatischen Clustern spielen, noch dazu erfindet Penderecki unterschiedliche unkonventionelle Arten des Spielens, indem die Interpreten zwischen Steg und Feinstimmer, hinter dem Steg, auf dem Feinstimmer oder durch das Schlagen des Korpus des Instrumentes spielen.⁸² Den größten Einfluss auf die Musik und ihre Entwicklung in der Nachkriegszeit hatte bei weitem Cage, und zwar eher als Musikphilosoph, denn als Komponist, weil seine Werke seine Vorstellung davon waren, was Musik sein kann und was sie sein sollte. Er beeinflusste alle seine Zeitgenossen, auch die, die ganz andere Musik von ihm geschrieben haben.⁸³ Cage verstand Geräusche als normale musikalische Ereignisse. Sein Anliegen war die Suche nach neuem Klangmaterial, da er mit den vorhandenen Instrumenten nicht zufrieden war. Er komponierte eine Reihe von drei Kompositionen mit dem Titel *Construction*, die eine Vielzahl unkonventioneller Objekte für perkussive Zwecke verwenden. Der zweite Zyklus von 5 *imaginäre Landschaften* verwendet elektrische Mittel im Bereich von Frequenzaufnahmen, in *Imaginäre Landschaft 1* einen Oszillator und einen Generator und in *Imaginäre Landschaft 3* ein

⁷⁹ Vgl. Mikić (2013): S. 30.

⁸⁰ Vgl. Mikić (2013): S. 17.

⁸¹ Vgl. Mikić (2013): S. 32-33.

⁸² Vgl. Mikić (2013): S. 35-41.

⁸³ Vgl. Mikić (2013): S. 28.

Kontaktmikrofon.⁸⁴ Seine Suche nach unkonventionellen Klängen führte ihn dazu, Gegenstände aus dem Haushalt oder der Architektur als Schlaginstrumente (Wand, Tisch etc.) einzusetzen. In seinen Werken *Wohnzimmermusik für Schlaginstrumente* und *Sprechquartett* handelt es sich im Wesentlichen um musikalische Experimente mit dem Ziel der Erweiterung von Geräuschen. Cage schrieb auch Kompositionen für das präparierte Klavier, ein Klavier, das er modifizierte, indem er Stücke aus Gummiholz oder anderen Materialien auf die Klaviersaiten platzierte. Für eines seiner Werke entscheidet Cage über alle ihre Strukturelemente, wie die Höhe, Gewicht, Notendauern, Tempi und Amplituden so, indem diese aus Tabellen ausgesucht werden, welche so gewählt sind, indem Cage Münzen auf das chinesische Buch der Verwandlung *Yi Jing* wirft.⁸⁵ Er schrieb auch Sonaten für zwei Stimmen, wobei zu erwähnen ist, dass die Sonate eine Instrumentalform ist, worin auch die Absurdität seiner Komposition liegt. *Cages 4' 33"* gehört zu einem der wichtigsten Kunstwerke des 20. Jahrhunderts und bereitete dem Publikum einen großen Schock. Die Uraufführung sah so aus, dass der Pianist David Tudor den Anfang und Schluss jeden Satzes so signalisierte, indem er seine Hände von den Klaviertasten senkte und wieder zurückbrachte.⁸⁶ Der Pianist blätterte dazu noch Notenpapier und kontrollierte mit der Stoppuhr die Zeit, damit das Werk auch wirklich vier Minuten und 33 Sekunden dauert. Cage äußerte sich über den Schock des Publikums mit einer Erklärung, dass seine Komposition gerade die Geräusche der Welt akzentuiert. Laut Cage ist Stille auch das strukturelle Äquivalent von Klang, weshalb er ihr eine Komposition widmen wollte. *4'33"* ist das meistdiskutierte Werk dieser Zeit. Cages Punkt war die Tatsache, dass für ihn alle Geräusche Musik sind, auch die, die während der Aufführung vorkommen: Summen von Klimaanlageanlagen, Rauschen von Programmen, Gelächter aus dem Publikum, Fußwippen.⁸⁷ Es folgt ein Notenblatt aus *4'33"*, weil die Absurdität des Werks auch im Notenblatt sichtbar ist:

⁸⁴ Vgl. Mikić (2013): S. 24.

⁸⁵ Vgl. Mikić (2013): S. 24.

⁸⁶ Vgl. Auner (2013): S. 199.

⁸⁷ Vgl. Mikić (2013): S. 25-26.

4'33"

for any instrument or combination of instruments

John Cage

The image shows the musical score for John Cage's '4'33" for any instrument or combination of instruments. It consists of two parts, I and II. Part I has five staves, and Part II has two staves. Each staff is marked with a treble clef and a 4/4 time signature. The score is mostly blank, with only a few notes and rests visible. A tempo marking of 60♩ is present at the beginning of each part. The score is numbered 1, 16, 32, 33, and 36.

© Copyright 2014 by Hammar Press, Inc., New York, NY

In den 60er Jahren kommt es zum musikalischen Minimalismus mit orientalischem Einfluss. Dieser zeichnet sich durch die Tendenz zu direkterer und einfacherer Musik, befreit von technischer Komplexität und emotionalen Konflikten, die in der westlichen Musik vorhanden waren. Wichtige Namen des musikalischen Minimalismus waren La Monte Young, Terry Riley, Steve Reich und Philip Glass. Das Ziel war es, die Musik von der angehäuften Last westlicher Konventionen zu befreien und die Musik von null auf ihre Grundlagen zurückzuführen. Das sind Kompositionen, bei denen drei Instrumente nacheinander jeweils drei Intervalle spielen und dann verschwinden, worauf sie wieder gespielt werden. Sie treten ein und halten die Töne zusammen und gehen dann wieder auseinander. Die Komposition *1960. Nr. 7* hat nur ein Ereignis: Eine reine Quarte von H-Fis, die so lange wie möglich gehalten werden soll.⁸⁹ Reich führt eine neue Technik ein, die von dem Atem des Darstellers bestimmt wird. Glass widmet sich Opern, von denen die bemerkenswerteste *Einstein on the Beach* ist. Es ist eine Reihe von statischen, nicht-narrativen Bildern, die lose auf Bilder ausgerichtet sind, die mit Albert Einstein (Zug, Prozess, Raumschiff) verwandt sind, dessen Musik, obwohl parallel, ganz unabhängig von der dramatischen Handlung fließt. Die Musik besteht aus Holzbläsern, Klaviaturen und Stimmen,

⁸⁸ John Cage, URL: https://www.google.com/search?q=john+cage+the+silence&tbm=isch&ved=2ahUKEwix-7nMke39AhUDuaQKHh1qDN0Q2cCegQIABAA&ogq=john+cage+the+silence&gs_lcp=CgNpbWcQAzoECCMQJzoGCAAQBxAeOgcIIXDqAhAnOgUIABCABDoECAAQQzoGCAAQCBAAeOgcIABCABBAYUN4LWJAnYKsraAFwAHgAgAG9AYgB8BOSAQQzLjE5mAEAoAEBqgELZ3dzLXdpei1pbWewAQrAAQE&scient=img&ei=V7IZZPHzOYPykgWt1bHQDQ&bih=746&biw=1536&rlz=1C1EJFC_enBA950BA950#imgrc=azGBZ4d48pyesM (Stand: 20.3.2023)

⁸⁹ Vgl. Mikić (2013): S. 46-47.

außerdem ist der als Einstein verkleidete Geiger sowohl als Figur in der Oper als auch als Instrumentalist tätig.⁹⁰

Ganz im Gegensatz zu dem Aufblühen der Musik gab es in der deutschen Nachkriegsliteratur zuerst Stille. Es schien, als ob der Nationalsozialismus, der nur in seiner Propaganda und den neuen Medien wie Rundfunk, Film und Hörspiel schöpferisch war, alles vergiftet hat. Man musste zuerst all die von den Faschisten besetzten Kunstgebiete von ihnen befreien und von ihrem Schmutz reinigen, denn die faschistische Kulturpolitik übernahm zurzeit ihrer Herrschaft alles, was als Propaganda dienen konnte, wobei Kunst einen sehr wichtigen Status hatte.⁹¹ Das, was primär danach kam, waren Fragen der Schuld, Verantwortung und der Ursachen, die zu solch einer Eskalation von Faschismus führten. Diese Diskussion wurde damals außer von Schriftstellern auch von Philosophen, Historikern und Publizisten geführt. Einige dieser Werke waren beispielsweise Karl Jaspers *Die Schuldfrage*, May Picards *Hitler in uns* und Friedrich Meineckes *Die deutsche Katastrophe*.⁹² Hier handelt es sich um sehr selbstkritische Schriften, die nicht nur die Fragen der Schuld und Verantwortung stellten, sondern auch die des Widerstandes innerhalb und außerhalb Deutschlands und die Frage des Kampfes der Literatur gegen den Faschismus.⁹³ Eine weitere Folge ist die Entstehung zweier deutscher Staaten bzw. zweier Teile. Dies resultierte mit der westdeutschen Literatur und der Literatur der DDR. Die erste Welle schrieb über die Erfahrungen im Krieg und allgemein über die Kriegsthematik. Man befasste sich auch sehr intensiv mit dem Begriff der Moral im Alltag, da die enge Zusammenarbeit der Kirche mit den Faschisten noch einmal bewies, dass man großen Instanzen nicht glauben konnte. Bestimmte literarische Formen dominierten, und zwar Kurzformen wie Lyrik, Kurzgeschichte, Hörspiele, die den Mangel dieser Zeit widerspiegeln. Das Traurige war aber die Tatsache, dass es auch zu keiner Entnazifizierung kam, keiner Reeducation, die vorgesehen war.⁹⁴ Zwischen den neuen Generationen deutscher Schriftsteller gab es keine gemeinsamen Punkte. Die neue Generation, die im Exil aufgewachsen war, hatte auch andere Vorbilder, nämlich die der amerikanischen „lost generation“, der durch Individualismus, Skeptizismus, Existentialismus und Absurdismus gekennzeichnet wurde. Die Frage der Rückkehr war auch eine wichtige und die

⁹⁰ Vgl. Mikić (2013): S. 51-54.

⁹¹ Vgl. Beutin (2013): S. 437-443.

⁹² Vgl. Beutin (2013): S. 484.

⁹³ Vgl. Beutin (2013): S. 484.

⁹⁴ Vgl. Schütz, Erhard/ Vogt, Jochen (1980): *Einführung in die deutsche Literatur des 20. Jahrhunderts*. Band 2: Bundesrepublik und DDR. Wiesbaden: Westdeutscher Verlag, S. 11-12.

meisten Exilautoren kehrten in den Osten wieder zurück, weil dieser sozialistisch war und damit mehr einen Bruch mit der faschistischen Vergangenheit kennzeichnete.⁹⁵

2.2 Politisierung der Kunst

Die Politisierung von Kunst, besonders in Deutschland, fängt viel früher als in der Moderne an. Weltkrieg, Wirtschaftskrise, Revolution, starke Klassenunterschiede und –auseinandersetzungen führten die Literatur in eine andere Richtung, obwohl auch hier geteilt. Eine Seite der Literaten tendierte zu einer Politisierung, während die andere äußerst apolitisch war. Jedoch muss hervorgehoben werden, dass die Mehrheit sich dem Politisierungsprozess anschloss und nur die Minderheit eine apolitische Haltung pflegte.⁹⁶ Als Folge wurden äußerst politisch orientierte Bewegungen formiert, bei welchen später präfaschistische Elemente beobachtet werden können und die damit der Machtübernahme der Nationalsozialisten verhalfen. Auch der innovative Charakter der Moderne ließ den Politisierungsprozess offensichtlich erscheinen, denn das damalige Volk, das auf die konservativen und traditionellen Kunstwerke des 19. Jahrhundert gewöhnt war, lehnte die modernen Bewegungen kategorisch ab. Je mehr die Kunstwerke von den künstlerischen Konventionen abwichen, desto mehr Empörung verursachten sie und gerade die politisch konservativ Gesinnten verteilten die Moderne als etwas Krankes und Entartetes. Sie befürworteten auf der anderen Seite den Neoklassizismus und Sozialdarwinismus, was eine Grundlage für die Fortbildung des Nationalsozialismus war, der gerade diese radikalisierte.⁹⁷ Der Naturalismus als Bewegung wurde seitens der Konservativen noch zusätzlich kritisiert, weil er eine internationale Orientierung aufnahm und keine deutschen Vorbilder hatte, wobei dies als Verrat an der deutschen Literatur gesehen wurde. Oft wurde nur die konventionelle deutsche Literatur als vorbildhaft und gesund gesehen, doch ironischerweise bildet sie die Basis dafür, was später im Holocaust gipfelt.⁹⁸ Diese Hypothese wird noch einmal durch die Tatsache bestätigt, dass gerade die Antinaturalisten, wobei hier die Rede von Autoren wie George und Hugo von Hofmannsthal ist, die zum mittleren oder gehobenen Bürgertum angehörten, eine Art Geistesaristokratismus propagierten und auf das proletarische Volk herabsahen. Die konservative

⁹⁵ Vgl. Schütz/Vogt (1980): S. 13-15.

⁹⁶ Vgl. Beutin (2013): S. 410.

⁹⁷ Vgl. Beutin (2013): S. 350-360.

⁹⁸ Vgl. Beutin (2013): S. 346.

Strömung wird damit immer stärker, da sie nicht nur im politischen Sinne präsent war, sondern auch im ästhetischen und gerade an diese knüpft später die nationalsozialistische Propaganda an.⁹⁹ Im politischen Sinne waren die konservativen Bewegungen natürlich nicht nur im Volk oder Bildungsbürgertum präsent, sondern auch von der Spitze des Staats aus. So propagierte der letzte Kaiser Wilhelm der II. die Ideale der klassischen Ästhetik, der Schönheit und der Harmonie und lehnte damit die modernen Strömungen ab.¹⁰⁰ In den Rahmen der Politisierung der Kunst gehören auch die schon erwähnten Beispiele Stefan George und Hofmannsthal. Auf diese Weise findet der Konservatismus seine Unterstützung auch in der Kunst, denn der elitäre Geist wird gepflegt, die Kreisideologie ähnelt den später kommenden faschistischen Gemeinschaftsmodellen, aber auch die herabsehende Perspektive auf das einfache Volk. Auch in den futuristischen Bewegungen wurden später präfaschistische Elemente beobachtet, obwohl sie auf den ersten Blick ganz gegensätzlich scheinen, denn sie propagierten eine Sehnsucht nach Veränderung.¹⁰¹ Doch der Weg, wie diese Veränderung verwirklicht werden soll, wurde als problematisch eingeschätzt, denn es handelte es um eine Art Verherrlichung von allem Aggressiven. Als weitere Beweise der Politisierung von Kunst sollen die durch eine längere Zeit immer wieder eingeschränkten Rechte der liberalen und politisch links gesinnten Autoren dienen. So wurden beispielsweise von ehemaligen Krupp-manager nur die Autoren finanziert, die die Ideologie des Antisemitismus und Antidemokratismus vertraten.¹⁰² Auch die Zensur galt interessanterweise fast ausschließlich für liberal, linksbürgerlich, sozialistisch und kommunistisch ausgerichtete Autoren, während diejenigen Autoren, die dem Konservatismus oder noch schlimmer, dem Nationalsozialismus gewandt waren, meistens unbeschadet blieben. Dazu noch kommt die Tatsache, dass sie sogar für ihre Werke, in denen Mord, Vernichtung und andere Gräueltaten verherrlicht werden, gefördert und gelobt worden sind. Sogar in den zensurfreien Perioden, in denen auch nach der Verfassung alle das Recht auf Meinungsfreiheit hatten, sah dies in der Realität anders aus. Diese wurde, so wie sich die Machtübernahme der Nationalsozialisten näherte, immer mehr eingeschränkt, bis sie nicht mehr existierte.¹⁰³ Es gab auch umstrittene Strömungen wie die der Neuen Sachlichkeit, bei der einige Forscher präfaschistische Elemente sahen, während andere sie eher als eine Zwischenkategorie von politisch rechts und links

⁹⁹ Vgl. Beutin (2013): S. 359.

¹⁰⁰ Vgl. Beutin (2013): S. 350.

¹⁰¹ Vgl. Beutin (2013): S. 360-375.

¹⁰² Vgl. Beutin (2013): S. 394-397.

¹⁰³ Vgl. Beutin (2013): S. 397.

beurteilten. Auch das Verhältnis des Expressionismus mit dem Faschismus erscheint später ambivalent. Die kollektive nationale Euphorie und Kriegsbegeisterung erscheinen später verdächtig, obwohl sie in der damaligen Zeit dem ganzen deutschen Volk gemeinsam waren. Die Kriegsbegeisterung der Expressionisten verschwand aber mit der Erfahrung desselben, da sich die meisten Expressionisten wegen der Traumata aus dem Krieg entweder selbst das Leben nahmen oder im Krieg umkamen. Viele, die überlebten, wandten sich zum Pazifismus.¹⁰⁴ Dasselbe geschah aber nicht mit dem deutschen Volk, bei dem die konservativen Tendenzen immer stärker wurden. Diese Frage, ob Expressionismus eine präfaschistische Phase war, wurde in den Debatten nach dem Krieg immer wieder behandelt, da man sich intensiv mit der Frage der Schuld beschäftigte. Dabei entstanden zwei Seiten: Die, nach denen der Expressionismus dem Faschismus den Weg vorbereitet hat und die, bei denen dasselbe keinen Sinn ergab und sie Expressionismus nicht als etwas Präfaschistisches gesehen haben. Die ersten stützten ihre These mit der Tatsache, dass sich manche expressionistische Autoren wie Gottfried Benn vom Expressionismus zum Faschismus entwickelten. Fakt ist es aber, dass es auch expressionistische Autoren gab, die sich antifaschistisch entwickelten.¹⁰⁵ Der Samen des Faschismus wurde lang vor der Moderne gesät, lag schon in der Kultur und war auch Teil einer generellen Stimmung damals, weshalb keine der Strömungen dafür besonders beschuldigt werden kann.

Auch in der deutschen Musikszene sind ähnliche Fälle zu beobachten. Als Paradebeispiel dient Strauss, der sich zwar der faschistischen Partei nie angeschlossen hat und das faschistische Regime zwar privat kritisiert hat, doch auf der anderen Seite eine sehr hohe Position im Dritten Reich hatte und sich persönlich mit Hitler und anderen prominenten Nationalsozialisten traf.¹⁰⁶ Seine Schriften beweisen seinen Enthusiasmus gegenüber den Nationalsozialisten, weil sie eine musikalische Reform durchführten und allen, seinen Worten nach, die Liebe zur deutschen Musik einflößen. Strauss genoss damit eine bestimmte Position im Dritten Reich, doch diese wurde immer wieder bedroht, weil er eine enge Zusammenarbeit mit jüdischen Librettisten und auch Stefan Zweig hatte.¹⁰⁷ Anton Webern, einer von Schönbergs Schülern und Mitglied der Zweiten Wiener Schule, sympathisierte während des Zweiten Weltkriegs die Nationalsozialisten. Obwohl er dafür finanzielle Unterstützung der Reichsmusikkammer bekam, wurde seine Musik

¹⁰⁴ Vgl. Beutin (2013): S. 372-374.

¹⁰⁵ Vgl. Beutin (2013): S. 463.

¹⁰⁶ Vgl. Auner (2013): S. 174.

¹⁰⁷ Vgl. Auner (2013): S. 174.

zusammen mit Schönbergs, Bergs, Hindemiths, Weills und vieler anderer von den Nazis verboten und als entartet verspottet. Schönberg äußert hierüber die ihn betreffende Ambivalenz, nach der ihn die nationalsozialistischen Musiker als international beobachteten, gleichzeitig lehnten ihn die Kommunisten als zu deutsch ab. Für Antisemiten war er Jude, aber für Juden war er kein Jude.¹⁰⁸ Doch in seiner Verbindung mit Antisemitismus und Nationalsozialismus übertrifft kein Komponist Richard Wagner. Wagners Musik und Einfluss war sehr tief mit der kulturpolitischen Geschichte verflochten. Sein Antisemitismus und seine Verherrlichung alles Deutschen waren gerade die entscheidenden kulturwissenschaftlichen Elemente, die Deutschland zu seinem ideologischen nationalsozialistischen Zustand brachten.¹⁰⁹

Die Politisierung der Kunst gipfelte während der Reichsparteitage. Die nationalsozialistische Kunst stellt den Höhepunkt der Politisierung von Kultur und der Ästhetisierung der Politik dar. Wichtig zu hervorheben ist es, dass die Literatur mit faschistischem Inhalt nicht nur zurzeit des Nationalsozialismus geschrieben wurde, sondern später als Literatur des Dritten Reiches gezählt wurde, weil sie deren Idealen entsprach. Allein diese Tatsache beweist die Präsenz der faschistischen Tendenz lange bevor es zum NS-Staat kam. Solche Werke wurden schon in der Weimarer Republik geschrieben und auch vor dem Ende des Ersten Weltkriegs. Dies sind Werke wie Will Vespers *Das harte Geschlecht* und Erwin Guido Kolbenheyers Trilogie *Paracelsus*.¹¹⁰ Daher gehören unterschiedliche Strömungen in den Sammelbegriff völkisch nationaler Literatur, die aber alle den Antidemokratismus, Antisemitismus, Antimodernismus und Glorifizierung der germanischen Rasse gemeinsam hatten. Zu diesen Strömungen gehörten Heimatkultur, Provinzkultur, die Blut-und-Boden-Literatur und die Bürgerkriegsliteratur der Weimarer Republik, die besonders Kolonialromane, historische Romane, Kriegs- und Freikorps bevorzugten. Daher dient dies als ein weiterer Beweis, dass der Nationalsozialismus schon lang im Volk präsent war und nur auf seinen Moment gewartet hat, womit auch diese Art von Literatur als Staatsliteratur erhoben wurde.¹¹¹ Walter Benjamin hob den manipulierenden Charakter der faschistischen Kunst hervor, indem es ihm nach klar war, dass diese Kunst eine Propaganda ist, die die Masse manipulierte und keinen Platz zum selbständigen Denken lässt. Aus diesem Grund wurden alle, die dies ändern könnten, entfernt. Deshalb gibt es anstatt von

¹⁰⁸ Vgl. Auner (2013): S. 125-127.

¹⁰⁹ Vgl. Danuser (2007): S. 252.

¹¹⁰ Vgl. Beutin (2013): S. 445.

¹¹¹ Vgl. Beutin (2013): S. 445.

Freiheit und Gleichheit nur einen Schein von Volksgemeinschaft. Das Ziel des Krieges, in dem die Ästhetisierung der Politik gipfelt, wird am Ende auch erreicht.¹¹²

2.3 Die Verbindung zwischen deutscher Musik und Politik

Dass es im NS-Staat eine Musikpolitik gab, ist Tatsache. Dieselbe deckte die Bereiche der Ästhetik, Rassenideologie und ihrer politischen Ausbreitung. Die nationalsozialistische Musikpolitik wäre aber niemals so erfolgreich gewesen, wenn die Richtung ganz neu eingeschlagen worden wäre und wenn sie nicht begonnen hätte, sich auf die Tendenzen zu stützen, die schon lange da waren.¹¹³ Deutschlands Akzeptanz des Nationalsozialismus war schon in den Kulturzeugnissen der vorausgehenden Epoche vorgezeichnet. In bestimmten musikalischen und literarischen Texten soll dies präsent gewesen sein und wenn man diese Texte richtig dechiffriert und kontextualisiert, dann liefern sie psychologische Erkenntnisse über die Geistesverfassung, die Deutschland auf dem Weg in die moralische und kulturelle Katastrophe geführt haben.¹¹⁴ So spricht Adorno in seinem Essay *The musical climate for fascism in Germany* über die faschistischen Tendenzen innerhalb der deutschen Musik und dem deutschen musikalischen Leben vor Hitler. Die Kernposition dieses Essays ist die strukturelle Beziehung zwischen deutschem Faschismus und deutscher Kultur. Dies fängt schon in der Romantik an und setzte fort in der deutschen Ablehnung der Moderne.¹¹⁵ Die Musik der Romantik war stark mit der Tradition und dem Konservatismus verwurzelt und besaß als Bewegung generell eine stark politische Seite, die besonders durch Herders Theorien der Verbindung der sprachlichen, geografischen und ethnischen Identität mit der Kultur und Kunst des Volkes gefördert wurde.¹¹⁶ Politisierung von Musik manifestiert sich am stärksten durch Richard Wagner, der nicht nur eine imposante Figur der damaligen europäischen Musikszene war, sondern sich auch mit Literatur und Philosophie beschäftigte. Wagner veränderte und reformierte nicht nur die Oper, er äußerte oft einen Bedarf nach einer gesellschaftlichen Reform.¹¹⁷ Auch die hinterlassenen Schriften

¹¹² Vgl. Beutin (2013): S. 444-445.

¹¹³ Vgl. Danuser (2007): S. 244-246.

¹¹⁴ Vgl. Vaquet, Rudolph Hans (2012): *Seelenzauber. Thomas Mann und die Musik*. Frankfurt am Main: Fischer Verlag, S. 502-503.

¹¹⁵ Vgl. Danuser (2007): S.244-246.

¹¹⁶ Vgl. Frisch(2013): S. 20-28.

¹¹⁷ Vgl. Andreis, Josip (1952): *Historija muzike za visoke i srednje muzičke škole. II. Dio*. Zagreb: Školska knjiga, S. 345-349.

Wagners zeugen davon, dass sich Wagner der Reziprozität zwischen den Standpunkten in der Politik und der Musik bewusst war. Kunst und die gesellschaftlich-wirtschaftlichen Verhältnisse sollen nicht nur reziprok sein, sondern auch Gelegenheiten, in denen sich Kunst entwickelte, da diese halfen ein klares Bild über die soziale und politische Lage zu haben. Wagner förderte die Politisierung der Musik mit seiner Opernreform, indem er sich dafür einsetzte, dass Musik nicht nur als Absolute existieren soll, sondern, dass sie in einer Verbindung mit den gesellschaftlichen Verhältnissen sein soll.¹¹⁸ So findet die wahre Kunst nach Wagner ihren Ursprung im Volk und seine eigenen Opern sah er als Verkörperung des deutschen Volksgeistes. Dies erinnert später stark an das Thingspiel, das die Nationalsozialisten im damaligen Dritten Reich beliebt machten. Wagner versucht damit eine starke Basis im Volk auszustellen und damit auch die Verbindung von Kunst und Gesellschaft, die für ihn immer wichtig war. Das Vorbild dabei war das griechische Model, das nach Wagner mit der Zeit fragmentiert wird, wobei die Kunst die Verbindung mit dem Volk verliert.¹¹⁹

Immer wieder wird betont, auch in spezifisch musikalischer Literatur, dass Wagners Werk von seiner Persönlichkeit und seinem Einfluss nicht getrennt werden kann. Wagners Hauptgebiet war dabei die deutsche Oper und ihre Reformation, dessen Strukturen, Aufführungsstile, Institutionen und ihr Verhältnis zur Gesellschaft er für immer veränderte. Die Tatsache aber, dass sich Wagner als Antisemit zeigte, lässt seine Kunst sehr ambivalent erscheinen. Obwohl er als Musiker einen unheimlich wichtigen Name darstellt, ist sein Antisemitismus, der auch in seiner Kunst sehr präsent war, noch problematischer aus dem Grund, dass er eine Kultur damit beeinflusst hat, bei der rassische und ethnische Diskriminierung bereits präsent war. Daher kann der Wagnerismus nie nur als kulturelles, sondern muss auch als politisches Phänomen betrachtet werden.¹²⁰ Obwohl Wagner die Oper reformiert und damit etwas Neues bringt, entwickelt er sich später in einen Kulturkonservativen, der offen gegen jeder Art von modernem Handel, Industrie und Urbanismus war. Seinen Antisemitismus äußerte er oft, sowohl privat als auch öffentlich. Dies gipfelt in seinem Aufsatz *Judentum in der Musik* und obwohl dies in der damaligen Gesellschaft nichts Neues war, hat es den schon präsenten Antisemitismus auf eine andere Ebene erhoben, da Wagner auch zu Lebzeiten eine sehr prominente Person war.¹²¹ In diesem Aufsatz präsentiert

¹¹⁸ Vgl. Andreis (1952): S. 349-356.

¹¹⁹ Vgl. Frisch (2013): S. 136.

¹²⁰ Vgl. Frisch (2013): S. 133.

¹²¹ Vgl. Frisch (2013): S. 147.

Wagner Juden als Außenseiter, die trotz allen Versuchen der Assimilation in keinem Sinne je Deutschland zugehörig sein werden. Für Wagner sind Juden die Beherrscher von Wirtschaft und Kunst, wobei er bei der Beschreibung des jüdischen Stimmtyps ihre musikalischen Versuche auslacht. Hier nannte er auch konkrete Namen von jüdischer Persönlichkeit, die im Bereich der Musik tätig waren und beschuldigte sie der Manipulation des Publikums.¹²² Wagners Antisemitismus fing an aus einer kulturellen Perspektive, sich besonders beziehend auf die Präsenz der Juden in musikalischen Bereichen. In seinen späteren Schriften nach den Jahren 1877 war der Übergang von kulturellem Antisemitismus zum rassenbiologischen sichtbar. Wagner propagierte ungefähr alles, was später zur nationalsozialistischen Ideologie werden wird: Die Vorstellung eines „arischen“ Christentums.¹²³ Diese Theorien wurden von Wagners zeitgenössischen Schriftstellern Arthur de Gobineau und Paul de Lagarde entwickelt und dienten später als Basis für den Faschismus. Nach diesen Theorien soll Jesus weder ein Jude noch ein Semit gewesen sein, sondern stammte von einer indoiranischen Rasse und wurde damit von jeglicher Verbindung mit dem Judentum getrennt. So fordert er die „Reinigung“ und „Regeneration“ der deutschen Rasse durch die Beseitigung der semitischen Elemente.¹²⁴ Obwohl Wagner von einer Zerstörung des Judentums gesprochen hat, ist es aus der Sicht der Historiker immer noch umstritten, ob er sich für einen wortwörtlichen Völkermord eingesetzt hat, da nicht mit aller Sicherheit bewiesen werden kann, ob es im wortwörtlichen Sinne gemeint war oder im metaphorischen.¹²⁵

Nicht nur in seinen Aufsätzen äußert Wagner seinen Antisemitismus. Dies ist, obwohl lange umstritten, auch in seinen Werken präsent. Heute ist es also allgemein anerkannt, dass in Wagners Opern Figuren vorkommen, die jüdische Stereotypen aufweisen, obwohl keine explizit als jüdisch bezeichnet werden. So weisen spezifische Figuren jüdische Züge auf, die nicht nur bei Wagner, sondern auch bei anderen antisemitischen Schriftstellern des 19. Jahrhunderts gefunden worden sind. In seinen anderen Opern sind Figuren präsent, deren Gesanglinien dem melismatischen jüdischen Gesang ähneln, wobei alle diese Figuren immer die manipulativen, eigennützigen und unehrlichen in der Geschichte sind. Es handelt sich daher um „böse“ Figuren,

¹²² Vgl. Frisch (2013): S. 147.

¹²³ Vgl. Frisch (2013): S. 147

¹²⁴ Vgl. Frisch (2013): S. 147.

¹²⁵ Vgl. Frisch (2013): S. 147.

die die Eigenschaften verstärkten, die Wagner mit Juden assoziierte.¹²⁶ Auch im *Parsifal* sind rassistische Elemente zu beobachten, da die Bruderschaft des Grals mit Charakteristiken wie rassistische Reinheit, strenger Christentum versehen war und alle noch dazu ausschließlich Männer waren. Kundry wird als unreine Außenseiterin dargestellt, was an Wagners Vorstellung von Judentum assoziiert. Auch Wagner selbst verglich sie mit einem wandernden Juden aus der mittelalterlichen Legende, die Jesus bei der Kreuzigung verspottete und dafür verflucht wurde.¹²⁷ Der Zusammenhang von Rassenideologie und musikalischen Techniken in Wagners *Parsifal* sind nicht zu ignorieren, obwohl ihre Erklärung als zu vereinfachend erscheint. Es handelt sich darum, dass die Leitmotive der reinen und arischen Figuren harmonisch stabiler und konsonanter waren, während die der jüdischen und auf irgendwelche Weise „befleckten“ mehr durch verstärkte Chromatik und Dissonanz gekennzeichnet worden sind. Wenn man das im Kontext der Tatsache liest, dass Wagner die absolute Musik verachtete und für ihn Musik mehr als Noten und Klang waren, dann erscheint es klar, dass dies keine Übertreibung ist und mit mehr als Absicht gemacht wurde. Noch dazu kommt die Tatsache, dass es sich hier um die Oper handelt, durch die Wagner den Versuch machte, das Volk darzustellen und die Gemeinschaft durch seine Musik zu spiegeln.¹²⁸

Weiter sind präfaschistische Elemente und Versuche der Politisierung der Musik auch in der Moderne sichtbar. So sind die beiden Zentren der Moderne, Paris und Wien, deutlich unterschiedlich, indem in Wien der Konservatismus stark ausgeprägt war und aus diesem Grund Schönberg und seine Schüler vom Publikum und Kritikern stark isoliert wurden.¹²⁹ Auch die Tatsache, dass Kunstbewegungen, die sich mit dem Erforschen der Musik des Nahen Ostens, Asiens und der Stammeskulturen Afrikas und Südamerikas interessierten, Primitivismus und Exotismus nannten, sagt schon etwas über die damaligen Betrachtungen anderer Rassen. Der Eurozentrismus trägt in sich unzählige faschistische Elemente. Primitivismus war noch dazu mit Rassismus, Kolonialismus und generell Unkenntnis der Kulturen verbunden.¹³⁰

Auch der Erste Weltkrieg brachte die Sehnsucht nach Stabilität, die man am Ende in der Tradition und der nationalen Identität suchte. Das Gefühl der Unsicherheit und die

¹²⁶ Vgl. Frisch (2013): S. 147.

¹²⁷ Vgl. Frisch (2013): S. 147-148.

¹²⁸ Vgl. Frisch (2013): S. 148.

¹²⁹ Vgl. Leeuw (2005): S. 23-28.

¹³⁰ Vgl. Auner (2013): S. 65.

Wirtschaftskrise verstärkten den Faschismus überall. In der Musik spiegelte sich das in der immer mehr präsenten Volksmusik und dem Neoklassizismus. Die Reaktion des Wiederaufbaus der nationalen Musiktraditionen, war nur eine in der Reihe von Reaktionen in den Nachkriegsjahren, jedoch war es genau die, die dem Stärkungsprozess des Faschismus verhalf.¹³¹ Die Festivale, die in Zürich stattfanden, wurden beispielsweise von Alfred Einstein als Nationalismusorgie kritisiert, weil die Auswahl nicht auf der Musik beruhte, sondern von anderen Idealen und nicht-künstlerischen Interessen beeinflusst war. Gerade Deutschland und die Sowjetunion als Länder mit der aggressivsten Verflechtung von Musik und Politik erlangen eine große musikgeschichtliche Bedeutung.¹³² So können sowohl der Neoklassizismus als auch die atonale Musik in diesem politischen Sinne gedeutet werden. Neoklassizismus entstand wegen der Sehnsucht nach dem Krieg und dem Wunsch sich wieder auf einer stabilen Grundlage zu befinden. Insbesondere Strawinsky ist dafür bekannt, dass er die Stärkung des musikalischen Nationalcharakters förderte und gleichzeitig oft grobe nationalistische Inhalte favorisierte, deren musikalische Ergebnisse wertemäßig propagierten.¹³³ Auch die Erfindung der Zwölftonmusik wurde oft so gedeutet, dass sie nach der Suprematie in der Musik und damit auch in der Kultur strebt. Dies kommt daraus, dass Musik, wegen ihrer Vorherrschaft durch Bach, Händel, die Erste Wiener Schule und die Romantiker, als die deutscheste der Künste betrachtet wurde. Später wurde die Rassenideologie im NS-Staat so gerechtfertigt, dass die Suprematie in der Kultur und deshalb auch im Volk präsent war.¹³⁴ Hindemith verglich die Zwölftonmethode mit dem Faschismus, indem er den Charakter beider mit dem einer Sekte vergleicht und sie als Systeme beschreibt, die bedingen, dass man vollkommen an sie glaubt.¹³⁵ Doch obwohl die atonale Musik von den Nationalsozialisten als ein Produkt des jüdischen Geistes und als degenerative Musik abgelehnt wurde, begründeten ehemalige Schüler Schönbergs, Winfried Zillig und Paul Klenau, die Zwölftonmethode als eine Methode, die den faschistischen Postulaten entspricht, da sie streng ist und allen willkürlichen individualistischen Aktivitäten widerspricht.¹³⁶

Tatsache ist es, dass vom Anfang des Dur-Moll-Systems deutsche Namen die Musikszene dominieren und als Väter der klassischen Musik eingeordnet werden können. Mit Bach und

¹³¹ Vgl. Auner (2013): S. 75-80.

¹³² Vgl. Danuser (2007): S.141.

¹³³ Vgl. Danuser (2007): S.229-232.

¹³⁴ Vgl. Vaegt (2012): S. 542.

¹³⁵ Vgl. Auner (2013): S. 146.

¹³⁶ Vgl. Ross, Alex (2007): *The rest is noise. Listening to the twentieth century*. New York: Farrar, Straus and Giroux, S. 245-246.

Händel beginnend bis zur Ersten Wiener Schule über die großen Namen der Romantik wie Brahms, Wagner, Schubert und Schumann und letztendlich mit der Zweiten Wiener Schule sind die deutsch-österreichischen Komponisten die einflussreichsten.¹³⁷ Genau auf diese Tatsache stützte sich das faschistische Regime, denn Hitler war als großer Liebhaber der klassischen Musik bekannt, weshalb sich sogar Strauss auf einen musikinteressierten Reichskanzler freute. So werden Wagners Schriften als politische Argumente im nationalsozialistischen Deutschland verwendet und die schlechte Darstellung der Juden in seinen Opern verstärkte nur den Einfluss. Musik wurde zum direkten Instrument des Staates und zum Werkzeug des Nationalsozialismus. Nach Hitlers Wünschen sollte sie der geistigen Entwicklung des Volkes dienen.¹³⁸

2.4 Schönberg und die atonale Musik

Arnold Schönberg war nicht nur der Begründer der Zweiten Wiener Schule und der Vater der atonalen Musik, sondern auch gleichzeitig auch einer der größten Paradoxe in der Musikgeschichte. In einer jüdischen Familie geboren und wegen des Todes des Vaters mit 16 dazu gedrängt, die Schule zu verlassen und als Bankangestellter zu arbeiten, hatte er fast keine musikalische Ausbildung.¹³⁹ Nur mit den Unterrichtsstunden seines Freundes Zemlinsky schuf er es am Anfang seiner Karriere Opern zu orchestrieren, für das Berliner Kabarett zu komponieren, arrangieren und Laienchöre zu leiten. Doch er wird sehr bald einer der größten Namen in der Musikgeschichte und besonders in der Musik des 20. Jahrhunderts.¹⁴⁰ Obwohl mehr als Begründer der Zweiten Wiener Schule bekannt, waren sowohl Schönberg als auch seine Schüler Alban Berg und Anton Webern zuerst Expressionisten. Expressionismus soll in der Musik einen Hilfeschrei darstellen, indem die Ausdruckskraft durch dissonante Tonkonstellationen und überhaupt tonale Instabilität unterstrichen wird. Außerdem zeichnete sich diese Musik durch dynamische Kontraste, indem der Wechsel von *fff* (so laut wie möglich) zu *ppp* (so leise wie möglich) erfolgte.¹⁴¹ Der Begriff Zweite Wiener Schule entstand so, dass sich Schönberg und seine Schüler als Nachfolger der Ersten Wiener Schule, also Haydns, Mozarts und

¹³⁷ Vgl. Ross (2007): S. 234-236.

¹³⁸ Vgl. Ross (2007): S. 240-241.

¹³⁹ Vgl. Auner (2013): S. 45.

¹⁴⁰ Vgl. Auner Joseph (2003): *A Schoenberg Reader. Documents of a life*. New Haven/London: Yale University Press, S. 45.

¹⁴¹ Vgl. Despić (2014): *Harmonija sa harmonskom analizom*. Beograd: Službeni glasnik. Despić, S. 438-439.

Beethovens, sahen. Da heute die Zweite Wiener Schule für ihren radikalen Bruch mit der harmonischen Tradition bekannt ist, hört sich dies paradox an, doch es ist wichtig hervorzuheben, dass ihre Musik in der Frühphase voller neoklassizistischer Elemente, klassischer Techniken und konventioneller Rhythmen war. Das Ziel dessen war ihre Arbeit in die österreichisch-deutsche Musiktradition einzuordnen.¹⁴²

Wie es konkret zum radikalen Bruch mit dem harmonischen System seitens Schönberg kam, ist heute noch ein umstrittenes Thema. Logisch lässt sich Schönbergs Übergang in die atonale Musik nicht erklären, da er bisher mit thematischer und motivischer Arbeit zu tun hatte.¹⁴³ Doch es lässt sich sagen, dass er sich durch seine ganze Karriere mit den Fragen des Endens der Kunst und der Inkohärenz ihres Materials und Inhalts befasste.¹⁴⁴ Trotzdem zeugen die Briefe von einer anderen Möglichkeit, warum die atonale Musik praktisch über Nacht kam. Hier handelt es sich um das problematische Verhältnis von Schönberg und seinem Schüler Webern, die um die avantgardistische Hauptposition kämpften.¹⁴⁵ In seinen Briefen an Busoni beschuldigt Schönberg oft Webern seine Ideen geklaut zu haben, obwohl er auch Einsicht in die Werke Weberns hatte und es schien, dass Webern als erster den Schritt in der Richtung der atonalen Musik gemacht hatte. Einigen Quellen nach, war das atonale System schon von einem anderen Komponisten ausgearbeitet, aber nicht der Öffentlichkeit vorgestellt. Doch dies bleiben Theorien, da es keine konkreten Beweise hierfür gibt.¹⁴⁶ Daher weiß niemand genau, warum sich Schönbergs Musik fast über Nacht radikal veränderte und auch Zeugnisse darüber fehlen. Seine Schüler Webern und Berg folgten jedoch seinem Beispiel.¹⁴⁷

Das Spektrum der Tonalität wurde schon zurzeit der Romantik massiv erweitert und hatte als positive Folge eine reiche Harmonie und die Freiheit ihrer Verwendung, jedoch als negative Folge wurden die Grenzen und damit die Kontraste zwischen den Tonalitäten ausgelöscht, was den tonalen Raum monotoner machte. Aus diesem kam die Atonalität, durch die bereits existierende Krise des tonalen Systems sowohl als eine Notwendigkeit als auch als ein Versuch

¹⁴² Vgl. Auner (2013): S. 128.

¹⁴³ Vgl. Auner, Joseph/Shawn Jennifer (Hrsg.) (2010): *The Cambridge companion to Schoenberg*. New York: Cambridge University Press, S. 107-110.

¹⁴⁴ Vgl. Auner, Joseph/Shawn Jennifer (Hrsg.) (2010): *The Cambridge companion to Schoenberg*. New York: Cambridge University Press, S. 116.

¹⁴⁵ Vgl. Auner/Shawn (2010): S. 101.

¹⁴⁶ Vgl. Auner/Shawn (2010): S. 103-104

¹⁴⁷ Vgl. Auner/Shawn (2010): S. 100.

einer neuen tonalen Organisation.¹⁴⁸ Schönberg rechtfertigte die Zwölftonkomposition immer wieder als Produkt historischer Notwendigkeit, da die Verschmelzung der Modi mit Dur und Moll resultierte, die Wagner und die Romantiker mit Dissonanzen überluden und der nächste Schritt war nach Schönberg die Emanzipation der Dissonanz.¹⁴⁹ Er rechtfertigte aber seine Methode auch durch die Möglichkeit der Unwiederholbarkeit, was große Innovation versprach und in der Moderne mehr als erwünscht war.¹⁵⁰ Um zu beschreiben, warum es nötig war, ein neues Tonsystem zu schaffen, gibt Schönberg ein bildliches Beispiel der Tonalität als Opfer des Inzestes, indem die Akkorde so oft auf die gleiche Weise harmonisch aufgelöst worden sind, dass sie zur „kranken Frucht inzestuöser Beziehungen“ geworden sind.¹⁵¹ So begründet Schönberg das neue musikalische System, das heute meistens als atonale Musik bekannt ist. Atonale Musik soll nach den Definitionen in musikalischen Wörterbüchern eine stilistische Bewegung in der Musik des 20. Jahrhunderts darstellen, in der klassische harmonische Funktionen und tonale Beziehung abwesend sind. Eine Diskussion gab es auch darüber, wie man diese neue musikalische Sprache nennen sollte. Man kam mit den Vorschlägen: freie Atonalität, Posttonalität und Pantonalität. Schönberg selbst fand den Begriff atonal als unpassend, da dieser die Existenz jeglicher Musik negieren würde und dies nicht der Fall war. Er bevorzugte die Begriffe der Pantonalität und der Emanzipation der Dissonanz.¹⁵² Der Legende nach soll bei der Uraufführung von Schönbergs drei *Klavierstücken op. 11* ein Musikkritiker ganz spontan kommentiert haben: „Das ist doch atonal!“, und so verwurzelte sich dieser Begriff trotz Schönbergs Versuchen einen neuen Namen zu geben. Schönberg bevorzugte dabei den Begriff der Pantonalität und hielt ihn als treffender, da laut ihm sein neues System eher den Sinn der unterschiedlichen Tonalitäten aufhebt und alle in eine versammelt, als die traditionellen Dur-Moll-Systeme zu negieren.¹⁵³ Schönbergs kompositorisches Postulat war das Streben nach absoluter Freiheit von allen Formen, Symbolen und jeglicher Logik. Seine Musik sollte kurz, prägnant und vor allem nicht mithilfe von harmonischen Mitteln gebaut, sondern ausgedrückt werden sein.¹⁵⁴ Doch so sehr das Konzept der absoluten Freiheit und der Atonalität in all ihrer Freiheit attraktiv waren, erwiesen sie sich als sehr begrenzt wegen der Abwesenheit von konkreten Regeln, Prinzipien, Bräuchen, also wurde

¹⁴⁸ Vgl. Despić (2014): S. 170-173.

¹⁴⁹ Vgl. Auner (2013): S. 128.

¹⁵⁰ Vgl. Auner (2013): S. 129-130.

¹⁵¹ Vgl. Ross (2007): S. 55.

¹⁵² Vgl. Auner (2013): S. 37-38.

¹⁵³ Vgl. Despić (2014): S. 385.

¹⁵⁴ Vgl. Auner/Shawn (2010): S. 94.

die dodekafonische Methode daraus geboren. Dieselbe kam als eine Weiterentwicklung der Pantonalität unter den Namen der Dodekafonie.¹⁵⁵ Dodekafonie kommt vom griechischen *dodeka*, was zwölf bedeutet und *phone*, was Stimme oder Ton bedeutet. In der Literatur herrscht Verwirrung über diesen Begriff, weil er mit Serialismus in Verbindung gebracht wird. Aber dieser Begriff bezeichnet einen Musikstil, der mit der Zwölftontechnik komponiert wird und der Serialismus wird später mithilfe einer Variation dieses Systems entwickelt.¹⁵⁶ Die wesentlichen Charakteristiken der Dodekafonie sind die Dominanz der Dissonanzen und die Tendenz alles so aufzubauen, dass es nicht einmal zufällig den traditionellen Formen oder Techniken ähnelt. Alle Töne der chromatischen Tonleiter sind gleich, was auch in der Notation hervorgehoben wird.¹⁵⁷ Auch Motive und Themen werden wegen der Gleichberechtigung vermieden. Obwohl Schönberg immer wieder betont hat, dass die Dodekafonie keine Negation der Tradition ist, negiert er hiermit die traditionellen musikalischen Techniken, da die traditionelle Musik am Wiederholen, Variieren und Ausarbeiten von Motiven basiert und insbesondere mit verschiedenen Methoden zum Abrunden von Wiederholungen arbeitet.¹⁵⁸ Schönberg sah das Konzept der pantonalen Musik als maximale Erweiterung des romantischen Ausdrucks von Gefühlen und dies war auch sein Ziel. Er transformierte das Konzept der Harmonie als ‚architektonisches‘ Bauwerk und aus ihrer syntaktischen Funktion in die rein expressive Funktion: „Weg mit der Harmonie als Zement oder Ziegel eines Gebäudes. Harmonie ist Ausdruck und nichts anderes.“¹⁵⁹ Dies macht auch klar, dass trotz dem weit verbreitetem Glauben, dass Schönberg ein mathematisches und logisches musikalisches System der Musik erschaffen wollte und obwohl auch mathematische Elemente präsent sind, war, seinen Briefen nach, sein eigentliches Ziel der Verzicht auf jegliche bewusste Logik. In seinen Augen war die menschliche Fähigkeit viele Emotionen gleichzeitig zu fühlen etwas Buntes und Mannigfaltiges, aber auch Unlogisches und gerade dies wollte er in seiner Musik haben.¹⁶⁰

Schönberg insistierte immer, dass es sich bei der Komposition mit 12 Tönen nicht um ein geschlossenes System, sondern um eine Methode des Komponierens handelte. Diese bestand aus festen Reihen von Intervallen, die er umkehren konnte und für seine Komposition insgesamt 48

¹⁵⁵ Vgl. Despić (2014): 386.

¹⁵⁶ Vgl. Gligo, Nikša (1996): *Pojmovni vodič kroz glazbu 20. stoljeća*. S uputama za pravilnu uporabu pojmova. Zagreb: Matica Hrvatska, S. 47.

¹⁵⁷ Vgl. Despić (2014): 385.

¹⁵⁸ Vgl. Despić (2014): 386.

¹⁵⁹ Auner (2013): S. 49.

¹⁶⁰ Vgl. Auner (2013): S. 49.

Reihen aus zwölf Tönen zur Verfügung hatte.¹⁶¹ Er entwickelte mathematische Formalisierungen, um die Reihen zu schreiben, die er in Form von Tabellen, Karteikarten und des „magischen Quadrats“ darstellte. Das Ziel der pantonalen Musik war, das Niveau der Innovation und des Reichtums des Materials zu steigern, das durch die Transformation unterschiedlicher Reihen zustande kam.¹⁶²

Schönbergs Musik wurde meistens missverstanden, da er sich, seinen eigenen Worten nach, nicht bemühte, Musik zu negieren, sondern die musikalische Sprache zu verfeinern. In seinen Klavierstücken gibt es weder Themen noch Melodien, wobei die Orientierung der Zuhörer durch das fehlende Wiederholen erschwert wird.¹⁶³ Doch das, was die heftigsten Reaktionen auslöste, ist die dissonante harmonische Sprache, die weder ein tonales Zentrum noch Auflösung der Dissonanzen kannte. Auch die musikalische Form der Akkorde, also der Dreiklänge, wird in diesen Klavierstücken aufgelöst und sie werden durch speziell von Schönberg kreierte Zehnklangakkorde ersetzt.¹⁶⁴ Der Punkt von Schönbergs neuer musikalischen Sprache war gerade das, worüber Hofmannsthal in seinem Lord Chandos Brief spricht. Auch Schönberg sieht die Auflösung seiner Sprachkrise in einer neuen Sprache, in der er kein einziges Wort, d.h. Ton kennt.¹⁶⁵ Doch nicht nur das Publikum und die Kritiker reagierten empörend auf die neue musikalische Sprache Schönbergs, sondern auch viele prominente Namen der Musikszene. So setzte Strawinsky die Atonalität der Anarchie gleich und nannte sie ein gesetzloses System gegenüber dem Bachschem.¹⁶⁶ Doch Schönbergs Zwölftontechnik erleichtert das Komponieren nicht, sondern erschwert es eher, weil der Komponist so begrenzt ist, dass er nur mit einer durch unzählige Erfahrungen gegangenen Vorstellungskraft überleben kann. Ein weiteres Paradox von Schönbergs Prinzip ist die Tatsache, dass Bachs Kompositionen sich auch durch einen hohen Grad an Arrangement auszeichnen, basierend auf dem Prinzip der polyphonen Arbeit mit einem Material und sind darin prinzipiell der Zwölftonarbeit ebenbürtig. Doch Schönberg selbst hat die von ihm aufgestellten Regeln immer wieder gebrochen.¹⁶⁷ Für Schönberg war die Dodekafonie etwas, was die Vormachtstellung der deutschen Musik für die nächsten 100 Jahre festigen wird. Obwohl sich das aus der heutigen Perspektive etwas bedrohlich anhört, sollte man bedenken, dass

¹⁶¹ Vgl. Auner (2013): S. 127-130.

¹⁶² Vgl. Auner (2013): S. 130.

¹⁶³ Vgl. Auner (2013): S. 36.

¹⁶⁴ Vgl. Auner (2013): S. 36.

¹⁶⁵ Vgl. Auner (2013): S. 37.

¹⁶⁶ Vgl. Taruskin, Richard (2010): *The Oxford history of western music*. New York: Oxford University Press. S.829.

¹⁶⁷ Vgl. Mitchell, Donald (1983): *Jezik moderne muzike*. Beograd: Nolit, S. 13.

die deutsche Tradition damals generell, aber besonders für Schönberg das Zentrum der Musik war und die Fortsetzung dieser Tradition Schönberg unzweifelhaft als Notwendigkeit erlebte.¹⁶⁸ Doch Schönbergs Versuch, seine neue Lehre mit klassizistischen Formen zu verbinden, wurde später nach seinem Tod abgelehnt und als lächerlich betrachtet. Man zog Webern Schönberg vor und war der Meinung, dass Schönberg sein neues System mit der Verbindung zum Alten komplett verfehlt hat.¹⁶⁹

Doch Schönbergs Werk war weitaus mehr als nur die Atonalität und Dodekafonie. Er brachte viel mehr Veränderung. So schreibt er in seiner *Theorie der Harmonie* auch über die Klangfarbenmelodie. Hier handelt es sich darum, dass verschiedene Klangfarben in einem Akkord oder derselben Tonhöhe gespielt werden. So schrieb er Stücke für Orchester, die er *Farben* nannte, in denen das ganze Orchester nur fünf Töne in wechselnden Klangfarben spielt.¹⁷⁰ Um dies zu erzeugen, kombiniert er natürlich Instrumente aus unterschiedlichen Gruppen, wie die Flöte, die Trompete (aber gedämpft), Harfe, Violen (auch gedämpft) usw. Webern und Berg haben auch mit Klangfarben gespielt, weshalb sie Kompositionen auch nur für das Glockenspiel schrieben und das Werk selbst bestand aus drei Noten.¹⁷¹ Er bringt nicht nur Themen der gebrochenen Psyche auf die Bühne, wie in seinem *Pierrot Lunaire*, wo die Hauptfigur ein Dichter, Wahnsinniger, Prophet und Mondsüchtiger ist, sondern entwickelt spezifische Techniken, um diese Phänomene treu darzustellen. Seine Schüler folgen seinem Beispiel, so handelt auch Bergs *Wozzeck*, der nach Büchners *Woyzeck* geschrieben ist, von dem gestörten psychischen Zustand, indem sich die Hauptfigur befindet.¹⁷² Gerade die Nichtexistenz von konventioneller musikalischer Formen und Techniken in der Kombination mit der sich nicht lösenden Dissonanz erzeugt die Atmosphäre der Instabilität und Wahnsinns. Noch dazu kommt auch die Perspektive der Randexistenz, die auch in den literarischen Werken stattfindet: In *Pierrot Lunaire* wird die Welt durch die verwirrten Sinne eines Wahnsinnigen erlebt.¹⁷³ Dieses Stück ist voll von Ironie, Satire, Schrecken und Grotesk, weshalb es eine breitere Ausdruckspalette deckt. Doch das Ziel Schönbergs und seiner Schüler war nicht, die tabuisierten

¹⁶⁸ Vgl. Griffiths (1994): S. 26.

¹⁶⁹ Vgl. Auner (2013): S. 193.

¹⁷⁰ Vgl. Auner (2013): S. 48.

¹⁷¹ Vgl. Auner (2013): S. 49.

¹⁷² Vgl. Auner (2013): S. 53.

¹⁷³ Vgl. Auner (2013): S. 53.

Seiten des menschlichen Gefühlslebens zu zeigen, sondern die ganze Breite der Gefühlspalette.¹⁷⁴ Um diese treu darzustellen, erfindet Schönberg die Technik des Sprechgesangs, was eine besondere Technik zwischen Gesang und Sprache ist, die als Ziel die besondere Expressivität des Gesangs zu betonen hat.¹⁷⁵

Außer der Veränderungen, die Schönberg innerhalb des musikalischen Systems bringt, verändert er auch die Art der Präsentation der Musik. So werden bei der Auswahl der Interpreten der neuen Werke jüngere und weniger bekannte Namen ausgesucht und sehr bekannte und anerkannte Künstler werden vermieden und nur dann eingesetzt, wenn die komponierte Musik es erfordert. Auch jede Art von Virtuosität wird gemieden, da damit nur persönlicher Erfolg und Individualität gepriesen wird, was man vermeiden wollte. Der einzig erlaubte Erfolg des Künstlers war, das Werk des Komponisten durch seine Aufführung verständlich gemacht zu haben.¹⁷⁶ Dieser elitäre Charakter der neuen Musik wird durch die Tatsache akzentuiert, dass die Aufführungen privat sind, wobei Gäste nicht zugelassen sind und den Mitgliedern es nicht erlaubt ist, sich öffentlich über dieselben zu äußern, demnach keine Kritik oder Mitteilungen jeglicher Art an Zeitungen oder Publizisten weiterzugeben.¹⁷⁷ Der Entzug der Öffentlichkeit stellte ein soziologisches Zeichen für einen elitären und avantgardistischen Charakter dar, den Schönberg in seinem bewussten Kunstverständnis nur ungern eingestehen wollte.¹⁷⁸ Doch es hat auch Elemente der Tatsache, dass Schönbergs Werke am meisten das Publikum und die Kritiker schockierten und deshalb komplett abgelehnt wurden. Diese elitäre Technik ist demnach auch seine Art, sich vor der vernichtenden Kritik zu beschützen.

So geschah es, obwohl Schönberg heute einen der wichtigsten Namen der musikalischen Moderne darstellt, dass die Reaktionen auf seine Musik in der Regel schlecht waren. Das Publikum war mit der atonalen Musik nicht begeistert, weil sie dachten, dass es eine dunkle Musik ist, d.h. dass ihr Ziel, ihre Absicht, ihr Wesen dunkel war. Aus diesem Grund wird die atonale Musik falsch eingeschätzt, abgelehnt und angegriffen. So beschloss Schönberg, seine Aufführung von der Öffentlichkeit zu verstecken. Er entzog sich damit der Abhängigkeit vom Applaus und Missbilligung.¹⁷⁹ Doch nicht nur das Publikum reagierte ablehnend, sondern auch

¹⁷⁴ Vgl. Auner (2013): S. 53.

¹⁷⁵ Vgl. Auner (2013): S. 54.

¹⁷⁶ Vgl. Auner (2013): S. 150-151.

¹⁷⁷ Vgl. Auner (2013): S. 150-151.

¹⁷⁸ Vgl. Danuser (2007): S. 134-136.

¹⁷⁹ Vgl. Auner (2013): S. 150-151.

die Musikpresse. Schönberg äußerte sich über die weltweiten Angriffe der Musikpresse und der prominentesten Musiker betreffend seiner musikalischen Erfindungen. Er war zu dieser Zeit isoliert und von allen verlassen.¹⁸⁰ Dabei wurden seine Werke nicht nur abgelehnt, sondern auch schwer beleidigt. Nur einige dieser Kommentare lauteten, dass seine Partitur so klang, als ob sie im nassen Zustand beschmiert wurde¹⁸¹ oder die Aussage eines Berliner Kritikers, der, falls Schönbergs *Pierrot Lunaire* die Zukunft der Musik darstellt, nicht ein Teil dieser Zukunft sein will.¹⁸² Mahler gestand, dass er die Partitur seines Ersten Streichquartetts nicht verstand, während Strauss eine schärfere Kritik übte und Schönbergs Musik als Beleidigung ansah. Dazu liefert Strauss den Kommentar, dass es für Schönberg besser wäre, Schnee zu schaufeln, als Musik zu schreiben. Auch Kritiker meinten, dass Schönberg die Grenzen überschreitet, da er ihrer Meinung nach alle bisherigen Regeln und das Konzept der Tonalität negiert.¹⁸³

Doch obwohl Schönbergs Musik als eine völlige Negation der bisherigen musikalischen Tradition angesehen war, war sie das nach seinen Ideen eigentlich nicht vollständig. Schönbergs Einstellung zur Tradition ist umstritten und wird sehr oft als ambivalent eingeschätzt. Aus diesem Grund wird er als eine Art Oxymoron bezeichnet, und zwar als ein moderner Traditionalist. Einerseits verließ er die Lehre, an die Bach und die Erste Wiener Schule anlehnten, worauf die Mehrheit der klassischen Musik basiert, andererseits wollte er komplette Ordnung mit seiner Methode der Komposition mit zwölf Tönen schaffen und sie auch mit der klassischen Tradition verbinden.¹⁸⁴ Schönberg sah seine Musik teilweise als Synthese der Musik von Brahms und Wagner und teilweise als eine nächste Stufe, die notwendig für die österreichisch-deutsche Tradition war. Er übernahm viele Techniken, die an Wagner erinnerten, die expressive chromatische Harmonie, Leitmotive, Formaufbau durch Sequenzierung usw. Doch der Unterschied war der, dass er alle diese Elemente zusammenbrachte, dass seine Musik als radikalen Bruch mit der Tradition seiner Vorgänger erscheinen lässt.¹⁸⁵ Schönberg sah seine Musik als deutsche an, da sie im deutschsprachigen Raum, ohne fremde Einflüsse, entstand und aus der Tradition der deutschen Musik abgeleitet worden ist, da er sich Bach, Mozart, Beethoven,

¹⁸⁰ Vgl. Auner (2013): S. 59-68.

¹⁸¹ Vgl. Auner (2013): S. 47.

¹⁸² Vgl. Auner (2013): S. 2.

¹⁸³ Vgl. Auner (2013): S. 36.

¹⁸⁴ Vgl. Danuser (2007): S.164.

¹⁸⁵ Vgl. Auner (2013): S. 46.

Wagner und Brahms als Vorbilder nahm. Sein neues System wird später als verfehlt bezeichnet, gerade wegen dieses Versuchs, das Neue mit dem Traditionellen zu verbinden.¹⁸⁶

Da Schönbergs Verhältnis zur Tradition als ambivalent eingeschätzt wird, geschieht als eine Art Kettenreaktion auch die Ambivalenz seiner politischen Gesinnung. Er selbst hat sich als extrem Linker geäußert. Schönberg sah sich selbst als international begeistert und dazu kommt noch die Tatsache, dass sein neues System als das Beispiel der Anarchie in der Musik galt.¹⁸⁷ In einem Brief an Thomas Mann äußert sich Schönberg selbst als politisch links gesinnt, aber auch als progressiver Konservativer, der die wertvollen Teile der Tradition bewahren, entwickeln und vorantreiben will. Schönberg sah aber nur zu spät ein, wie verderbend der radikale Konservatismus war und was für Folgen er hatte und fühlte es als Jude am besten an seiner eigenen Haut.¹⁸⁸

Trotzdem gestand er den Vorrang der deutschen Musik und hob hervor, dass sie sich sogar in Zeit der Hungersnot wahnsinnig gut entwickelte. Die Aussagen Schönbergs, die als besonders problematisch eingestuft werden, beziehen sich meistens auf den Fall der habsburgischen Monarchie. Auch er war am Anfang des Ersten Weltkriegs von Kriegsbegeisterung angesteckt.¹⁸⁹ In diesen Schriften äußert er sich ziemlich fremdenfeindlich, indem er in einem musikalischen Rahmen spricht und die fremde Musik als ausnahmslos nichtsnutzig, leer, widerwärtig und falsch erklärt. Die Musik soll ihn schon lange vor dem Krieg gesagt haben, dass die Franzosen, Engländer, Russen, Holländer, Amerikaner und Serben nichts weiter als Barbaren sind. So erklärt er die deutsche Musik als superior und die Musik der anderen nennt er Kitsch, der lernen soll, die deutsche Musik anzubeten.¹⁹⁰ Das Ende der Habsburgermonarchie schockte wie viele andere auch Schönberg. Aus seinen Briefen nach dem Krieg ist die Sehnsucht nach der alten Gesellschaftsordnung sichtbar. Schönberg empfand starke Opposition gegenüber dem Sozialismus und Kommunismus und äußerte sich stark konservativ und nationalistisch.¹⁹¹

Doch mit der Machtübernahme des faschistischen Systems ändert Schönberg seine Meinung. Er, der aus einer jüdischen Familie stammte und sich, als er 20 Jahre alt war, evangelisch taufen ließ, wurde immer noch als Jude von den Nationalsozialisten gesehen. In den Briefen an Kandinsky ist eine Art Schuldgefühl wegen seiner Existenz zu erahnen, aber auch die Verzweiflung am

¹⁸⁶ Vgl. Auner (2003): S. 150-151.

¹⁸⁷ Vgl. Auner (2003): S. 150-151.

¹⁸⁸ Vgl. Auner (2003): S. 279-280.

¹⁸⁹ Vgl. Auner (2003): S. 150-151.

¹⁹⁰ Vgl. Auner (2003): S. 125-126.

¹⁹¹ Vgl. Auner (2013): S. 125-127.

faschistischen System.¹⁹² Schönberg war der Meinung, dass nicht nur die mittelmäßigen Deutschen, sondern auch die prominenten wirklich der Meinung waren, dass sie nicht nur besser von anderen Völkern sind, sondern dass nur sie gut sind und andere schlecht. Er hebt sogar hervor, in seiner Jugend sehr oft von Wagnerianern gehört zu haben, dass blonde Männer mehr wert und auch mutiger waren, während dunkelhaarige Männer feige und weniger wert sind, was er unglaublich fand.¹⁹³ Er nannte den deutschen Rassenstolz eine Parodie des jüdischen Glaubens, da sie sich das auserwählte Volk Gottes nannten. Den deutschen Rassismus erlebte Schönberg als grundlos, weshalb er die deutschen Porträts der Juden mit großen Nasen auslachte und so begründete, dass sie aus diesem Grund Nasen, Ohren und andere Körperteile messen, weil ihnen die Idee fehlt.¹⁹⁴ Doch er verstand solche Leute, auf eine bestimmte Weise und erklärte sie in der Figur eines prominenten Musikers mit derselben Einstellung: Strauss. Schönberg glaubte nicht, dass Strauss ein Nationalsozialist war, sondern nur Deutschland, die deutsche Kultur und Sprache liebte und sie superior gegenüber den anderen ansah. Aus den Gründen dieser Ambivalenzen wurden Schönbergs mehrere Zwölftonwerke, die er nach seiner Einwanderung in die USA komponierte, obwohl mit politischen und antifaschistischen Themen, von vielen Linken als elitär eingeschätzt.¹⁹⁵

3. Thomas Mann und sein Verhältnis zur Musik

Thomas Manns Affinität zur Musik beginnt schon in seiner Kindheit. So wie es auch früher Mode war, hatten viele eine basische musikalische Edukation und Mann selbst konnte Klavier spielen, wurde aber auch mit Musik erzogen, da seine Schwestern und seine Mutter sangen und Klavier spielten. Ein musikalisches Genie scheint aus ihm nicht geworden zu sein, aber obwohl sich Mann nie als Musiker verwirklichte, hatte Musik sein Leben lang einen großen Einfluss auf seine literarischen Werke.¹⁹⁶ Obwohl immer wieder als Kunst unterschätzt und als Ablenkung degradiert, erkannten auch andere etwas Besonderes in der Musik als Kunstform. Bereits Kant, obwohl er offen zugab, dass er nicht viel von Musik als Kunst hielt, erkannte ihre besondere Ausdrucksmöglichkeit, die in der Lage ist, Sachen zu kommunizieren, die nicht mit anderen

¹⁹² Vgl. Auner (2003): S. 168-169.

¹⁹³ Vgl. Auner (2003): S. 231.

¹⁹⁴ Vgl. Auner (2003): S. 241.

¹⁹⁵ Vgl. Auner (2003): S. 316.

¹⁹⁶ Vgl. Vaegert (2012): S. 504.

Mitteln auszudrücken sind.¹⁹⁷ Auch Schopenhauer hält die Musik als die einzige Kunst, die den Willen direkt ausdrücken kann, während andere Kunstformen nur den Schatten ihrer Ideen ausdrücken können, was Musik viel mächtiger und effektiver als andere Kunstformen macht, da sie die einzige Kunst ist, die das Wesen einer Sache ausdrücken kann.¹⁹⁸ Weitere Autoren wie Balazs reden über die Besonderheit der Musik, indem sie in der Lage ist, Akkorde erklingen zu lassen und die Literatur nur in einem Nacheinander der Worte möglich ist.¹⁹⁹ Doch es scheint, dass für keinen anderen deutschen Schriftsteller die Musik so wichtig war wie für Thomas Mann. Musik hatte eine unersetzbare Rolle in seinem Leben und seiner Kunst. Mann war nicht nur generell mit Musik als Kunst fasziniert, sondern pflegte auch ein gutes Verhältnis zu Komponisten und Interpreten und machte Musik mehrmals zum Gegenstand seines Werks, indem er sie mit anderen geistlichen Phänomenen verglich. Doch Musik blieb in Manns Werken nicht nur etwas Beschriebenes, sondern auch ein Bauprinzip. Sie dient als Quelle thematischer und technischer Inspiration und Innovation, da Mann dies sein Leben lang benutzte. So entlehnt er die Techniken aus der Sonate, aus dem Kontrapunkt und auch aus Wagners Opern, wie es die Leitmotivik ist. Natürlich bedient er sich auch mit Variation und Sequenzierung, die grundlegende musikalische Techniken darstellen.²⁰⁰ Auch seine Erzählstrukturen waren von den musikalischen Strukturen durch die spezifische Rhythmik, Motivbehandlung und den Umgang mit Thema und Variation beeinflusst. Wie hoch Mann Musik schätzte, ist im folgenden Zitat sichtbar:

Groß ist das Geheimnis der Musik – sie ist ohne Zweifel die tiefstnigste, philosophisch alarmierendste, durch ihre sinnlich-übersinnliche Natur, durch die erstaunliche Verbindung, die Strenge und Traum, Sittlichkeit und Zauber, Vernunft und Gefühl, Tag und Nacht in ihr eingehen, die faszinierendste Erscheinung der Kultur und Humanität.²⁰¹

Als abstrakteste aller Kunstformen fand Mann in Musik gleichzeitig Chaos und Ordnung. So gibt er ihr eine andere Bedeutungsebene, indem Musik in seinen Werken in Verbindung mit moralischen Bedenken eingesetzt wird.²⁰² Auf diese Weise spiegelt Musik im *Doktor Faustus* die Verhältnisse der deutschen Welt, doch nicht nur wegen ihrer Ausdruckskraft, sondern auch

¹⁹⁷ Vgl. Frisch (2013): S. 22.

¹⁹⁸ Vgl. Frisch (2013): S. 22.

¹⁹⁹ Vgl. Balázs, Béla (2001): *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 45.

²⁰⁰ Vgl. Scherliess, Volker (1996/97): *Die musikalische Welt des Adrian Leverkühn. Ein Projekt zum „Faustus-Roman“ von Thomas Mann*. Berlin: Konzerthaus Berlin, S. 11-12.

²⁰¹ Blödorn, Andreas/ Marx, Friedhelm (Hrsg.) (2015): *Thomas Mann. Handbuch. Leben, Werk, Wirkung*. Stuttgart: J.B. Metzler, S. 251-253.

²⁰² Vgl. Scherliess (1996/97): S. 10.

deshalb, weil Mann wirklich etwas Musikalisches in den Verhältnissen Deutschlands sah.²⁰³ Musik wurde daher von Mann sehr oft für Kultur- und Epochenkritik benutzt.²⁰⁴

3.1 Der Mann-Schönberg-Streit

Doktor Faustus gehört nicht nur zu einem der größten Werke Manns, sondern ist auch wohl aus für den Tumult bekannt, der nach der ersten Veröffentlichung des Romans erfolgte. Mann übernimmt Schönbergs Zwölftonmethode und eignet sie seiner Hauptfigur Adrian Leverkühn an. Da Schönbergs atonale Systeme auf die größte Ablehnung nicht nur seitens des Publikums, sondern auch seitens der Kritik, Musikpresse und prominenter Musiker gestoßen ist, gestaltete er die Präsentation seiner Werke in einem elitären Geist, mit dem von ihm auserwähltem Publikum.²⁰⁵ Dies hatte als Folge, dass sein Name und seine Verdienste, obwohl heute unglaublich bekannt, damals eher unbekannt waren. Thomas Mann und seine Werke dagegen waren schon zu seiner Lebzeit äußerst bekannt und beliebt. Aus diesem Grund empfand Schönberg Manns Verwendung seiner Methode, ohne ihn früher um Erlaubnis zu fragen als geistigen Diebstahl. Der Roman traf ihn schwer, wobei er ihn als hässliche literarische Piraterie bezeichnete und immer wieder betonte, dass in ein paar Jahrzehnten klar sein wird, wer der wahre Erfinder der Zwölftonmusik ist.²⁰⁶ Schönberg war aber unbekannt, dass sich Mann in der Mehrheit seiner Werke der Technik der Wirklichkeitsmontage bediente und das *Doktor Faustus* auf diesem Feld nichts Neues darstellte. So verursachte der Roman auch aus diesem Grund einen Streit, da es scheint, dass die beiden ziemlich unterschiedliche Vorstellung von Kunst hatten.²⁰⁷ Schönberg praktizierte Kreativität fast auf eine religiöse Art, während Mann viel Wirklichkeitsmontage benutzte. Schönberg greift damit fast ins Nichts und baut etwas auf, während Mann die schon existierende Realität wieder, aber neu und besonders montiert. Daher geht es bei Schönberg um das Erfinden und bei Mann um das Finden.²⁰⁸ Doch da Schönberg Texte gegen Mann und seinen Roman veröffentlichen ließ und Mann auch dazu Briefe von Alma

²⁰³ Vgl. Schneider, Thomas (2005): *Das literarische Porträt. Quellen, Vorbilder und Modelle in Thomas Manns Doktor Faustus*. Berlin: Frank & Timme, S. 136.

²⁰⁴ Mann, Thomas (1947): *Doktor Faustus. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn erzählt von einem Freunde*. Frankfurt am Main: Fischer Verlag, S. 729.

²⁰⁵ Vgl. Schneider (2005): S. 139.

²⁰⁶ Schneider (2005): S. 139.

²⁰⁷ Vgl. Blödorn/Marx (2015): S. 73.

²⁰⁸ Vgl. Blödorn/Marx (2015): S. 73.

Mahler und Schönberg bekam, in denen sie ihn eines Literaturdiebstahls beschuldigten und ihn aufforderten, die ganze Sache wiedergutzumachen, entschloss sich Mann eine zweihundertseitige Nachschrift zu verfassen, in der er nicht nur den Entstehungsprozess des Romans erklärt, sondern auch die Tatsache, dass die Zwölftonmusik Schönbergs Erfindung ist.²⁰⁹ Mann war dies auch nicht recht, da er den Hinweis, dass die Zwölftonmusik Eigentum Schönbergs ist, für illusionszerbrechend und damit für den Roman störend hielt. Er deutete nämlich die Zwölftonmusik in seiner eigenen Weise, indem er sie als Chiffre für die kulturpolitischen Verhältnisse Deutschlands fungieren ließ. Wie schon erwähnt diente diese Methode nur als Teil der Wirklichkeitsmontage neben der Kombination der Daten aus den Leben echter Komponisten.²¹⁰ Doch Schönberg äußerte in seinen Briefen, dass er sich beleidigt und verraten fühlte, weil Mann ihn nicht persönlich zurate gezogen hat, sondern Adorno. Auch die Tatsache, dass er die Erklärung und Nachschrift Manns nicht persönlich zu sehen bekommen hatte, störte Schönberg. Er äußerte sich radikal über Manns Verfahren und meinte, dass er für diese Tat verdient, verprügelt zu werden.²¹¹ Obwohl Mann nie Schönbergs Wut verstanden hat, schien es mehrere Ursachen für dieselbe zu haben. Eine davon war die Tatsache, dass Mann Adorno über Schönbergs geistiges Eigentum fragte, als ob Adorno dies besser wissen konnte, als Schönberg selbst. So empfand er die Art, wie seine Musik im Roman porträtiert wurde als die Meinung Adornos und nicht Manns.²¹² Es ist bekannt, dass zwischen Schönberg und seinen Schülern immer eine Rivalität für den Platz des avantgardistischen Führers existierte. Da Adorno Bergs Schüler war, war Schönberg beleidigt, dass Mann den Schüler seines Schülers als Quelle nimmt, anstatt den Erfinder der Methode zu fragen. Die Tatsache, dass Berg auch im Publikum beliebter war, machte die Situation für Schönberg wahrscheinlich schlimmer. Schönberg schien alles möglich am Roman zu stören und er ging mit seinen Beschwerden so weit, dass eine davon so lautete, dass Mann sich mit dem Begriff *System von zwölf Tönen* bedient und nicht dem von Schönberg präferierten, nämlich *die Methode des Komponierens mit zwölf Tönen*. Immer wieder beschwerte er sich darüber, dass, obwohl Adorno theoretisch die Sachen verstanden hat, keine Ahnung vom schöpferischen Vorgang hatte. Doch Schönberg hatte auch ein Problem damit, womit die Musik in Verbindung gebracht wird. Er sah es als die Verteufelung und

²⁰⁹ Vgl. Schneider (2005): S. 139.

²¹⁰ Vgl. Schneider (2005): S. 140.

²¹¹ Vgl. Auner (2003): S. 324-325.

²¹² Vgl. Schneider (2005): S. 140.

Dämonisierung der Dodekafonie und deshalb als Verrat an seiner neuen Musik.²¹³ Auf Schönberg schien der ganze Streit tiefe Folgen hinterlassen zu haben. So kann man von der Anekdote lesen, wo er einer Frau folgendes zurief, weil er sah, dass sie *Doktor Faustus* liest: „Lies, lies! Ich habe keine Syphilis!“. Doch er schien den Roman falsch verstanden zu haben. Seine Zwölftonmusik diente, um den Vergleich zwischen dem Fanatismus der Moderne und des Faschismus zu schaffen, da beide Phänomene eine Utopie als Ziel hatten.²¹⁴ Doch die Kritik am Anteil Adornos an Manns Roman muss man Schönberg schon lassen, denn Adornos Anteil am Roman war so groß, dass sogar manche Literaturwissenschaftler ihn einen Mitautor nennen, da er für die Authentizität der musikalischen Passagen zuständig war. Jedoch liegt die Genialität und der Wert von Manns Roman eher in dem kultargesellschaftlichen Bild, dass er durch diese musikalischen Passagen chiffriert und diese sind ausschließlich Manns Verdienst.²¹⁵ Daher stellt Adorno mehr eine Art musikalischen Lektor dar, der Mann versicherte, dass er die richtigen Ausdrücke korrekt verwendet hat, aber nicht dafür, was Mann mit der Musik im Roman sagen wollte.²¹⁶ Und am Ende, obwohl Schönbergs Reaktionen und Gefühle verstanden worden sind und der Roman einen großen Skandal in diesem Bereich auslöste, wurde er später nicht nur für die Präsentation seiner Idee und seine Einbildungskraft gelobt und gefeiert, sondern ging auch als ein Roman in die Geschichte ein, der immer, wenn man über Schönberg redet, auch in spezifisch musikalischen Literatur, wieder erwähnt wird.²¹⁷

3.2. Musikalische Techniken im Aufbau des Romans

Doktor Faustus ist der wichtigste Musikroman der deutschen Literatur. Doch die Musik fungiert im Roman eher als Chiffre für kulturpolitische Auseinandersetzungen. Dies ist aber nicht ihre einzige Funktion. Vielleicht erklingt nicht die atonale Musik im Roman, aber die der Romantik schon.²¹⁸ Mann selbst betrachtete seine Kunst und sein literarisches Werk als versetztes Musizieren und den Roman als Symphonie, also durchaus eine musikalische Konstruktion. Er selbst gibt zu, sich immer als einen literarischen Musiker gesehen zu haben, weshalb er die

²¹³ Vgl. Vaget (2012): S. 489-490.

²¹⁴ Vgl. Ross (2007): S. 36.

²¹⁵ Vgl. Schneider (2005): S. 142-143.

²¹⁶ Vgl. Schneider (2005): S. 143.

²¹⁷ Vgl. Auner (2003): S. 323.

²¹⁸ Vgl. Steen (2001): S. 124.

musikalische Gewebetechnik auf seine Werke übertrug.²¹⁹ Nach Mann soll der Roman zur konstruktiven Musik werden, weshalb er seine Schreibtechnik an die Leitmotivtechnik Wagners anlehnt. Dies ist schon im Aufbau und Struktur seiner Jugendwerke der Fall, wie beispielsweise der Roman *Die Buddenbrooks*.²²⁰ Doch zu betonen ist, dass Mann, obwohl er besonderes Interesse Wagners Leitmotivtechnik widmete, auch andere musikalische Techniken benutzte. Mann glaubte stark daran, dass der Ursprung alles Schaffens in der erzählerischen Prosa gerade von der Musik kommt. Ihr zweideutiges Wesen eignete sich perfekt dazu, weshalb es für Mann wichtig war, Musik literarisch umzusetzen.²²¹ Trotz der Tatsache, dass Musik klar eine Wegweiserin für Mann war und er sich vieles von ihr angeeignet hat, sind Untersuchungen, die sich spezifisch der musikalischen Struktur von Manns Werk widmen, eher eine Ausnahme.²²² Doch Mann selbst betonte immer wieder, dass sein Roman zur konstruktiven Musik werden soll, weshalb es Versuche gab zu beweisen, dass der Roman entweder eine dodekafonische Struktur hat oder die einer Beethovenschen Sonate. Dies ist für viele Literaturwissenschaftler, die die Musik als Metapher für den Menschen und die Gesellschaft sehen, erzwungen.²²³ Doch obwohl die These, dass die im Fokus stehende Zwölftonmusik nicht der Struktur des Romans entspricht, ist es nicht war, dass Musik im Roman nur als Metapher fungiert.²²⁴

Eine der aber sehr präsenten Techniken in Manns Werk generell ist die Montage, indem sich der Schriftsteller mit vielen Elementen der Wirklichkeit bediente und sie wieder neu zusammenfügte.²²⁵ Mann kombiniert auf diese Weise spezifische Daten aus den Leben unterschiedlicher Komponisten, um einen stärkeren biografischen Eindruck zu verschaffen. Beispielsweise das Geburtsjahr Leverkühns, wenn und wie Leverkühns Werke veröffentlicht werden usw. Adrian wird damit nicht zur Abbildung einer bestimmten schon existierenden Persönlichkeit, sondern wird facettenreich gestaltet.²²⁶ Doch die Montagetechnik ist im *Doktor Faustus* aber nur bedingt präsent, da der Roman mit der wagnerschen Struktur verwoben ist.²²⁷ Mann gilt nämlich als Autor, der sich der Leitmotivik durch sein gesamtes Schaffen bedient hat. Die Leitmotive und die Leitmotivik stellen für Mann einen der Wege, Musik zu literarisieren und

²¹⁹ Vgl. Schneider (2005): S. 218.

²²⁰ Vgl. Schneider (2005): S. 219.

²²¹ Vgl. Blödorn/Marx (2015): S. 253.

²²² Vgl. Blödorn/Marx (2015): S. 252.

²²³ Vgl. Scherliess (1996/97): S. 14-15.

²²⁴ Vgl. Blödorn/Marx (2015): S. 71.

²²⁵ Vgl. Schneider (2005): S. 216.

²²⁶ Vgl. Schneider (2005): S. 138-139.

²²⁷ Vgl. Blödorn/Marx (2015): S. 71.

den Hauptweg zur literarischen Transformation musikalischer Strukturen. Trotzdem ist die Forschung, die sich mit Manns leitmotivischer Arbeit auseinandersetzt, gering.²²⁸ Um diese zu erklären, muss erst das Leitmotiv in seiner Originalform erklärt werden. Die Leitmotivtechnik ist ein wichtiges konstruktivistisches Prinzip in Wagners Opernreform. Wagner lehnt die damalige Tradition ab, in der die Opernmusik nicht als ein Gewebe funktionierte, sondern die Melodie immer neu erfunden worden ist und wenig mit der damaligen Opernhandlung zu tun hatte.²²⁹ Um aus der Oper ein einheitliches Gewebe zu machen, setzt er eine gewisse Zahl charakteristischer Themen ein, von denen jede eine der Hauptfiguren oder gar noch ihre Besonderheiten, eine wichtige Sache oder Idee darstellt. Wenn immer in der Oper diese Figuren auftauchen, wenn immer über sie oder ihr Schicksal geredet wird, wird man auch das Leitmotiv dieser Figur hören. Wie der Name auch sagt, leitet das Leitmotiv das Publikum durch die Handlung und erleichtert ihnen das Zurechtfinden.²³⁰ Das Leitmotiv, also das Charakteristische einer Figur, ist nach Wagner nichts Oberflächliches. Es hat die Aufgabe, die Essenz des Wesens darzustellen, das, was die innere Dynamik der Figur bewegt.²³¹ Durch das Gewebe der musikalischen Grundthemen, d.h. der Leitmotive wird die Einheitlichkeit des ganzen Werks erzeugt. So tauchen die Leitmotive auf, ergänzen sich, verwandeln, scheiden voneinander und kommen wieder zusammen.²³² Doch das musikalische und literarische Leitmotiv unterscheiden sich. Es wird bei der literarischen Leitmotivtechnik von einem Transfer der Musik in die Literatur gesprochen, aber in den Leitmotivtechniken gibt es fundamentale Unterschiede. Es handelt sich noch dabei um ein transmediales Phänomen, das in unterschiedlichen Medien vorkommt und durch unterschiedliche Zeichenkombinationen medienspezifisch bestimmt ist. Aus diesem Grund müssen für eine literaturwissenschaftliche Analyse der Leitmotivtechnik sprachbasierte und literaturtheoretische Kategorien herangezogen werden.²³³ Bei literarischen Leitmotiven handelt es sich um Lexeme oder Phrasen, die beim erstmaligen Erscheinen einer Figur, Situation, einem Raum oder anderen narrativen Elementen zugeschrieben werden. Bei jedem wiederholten Auftreten des Leitmotivs wird es variiert und symbolisch aufgeladen, weshalb es an Bedeutung gewinnt und sich als Leitmotiv erst einmal verwirklicht.²³⁴ Doch die Leitmotivik scheint fast erfolglos im Roman, da

²²⁸ Vgl. Blödorn/Marx (2015): S.317- 318.

²²⁹ Vgl. Andreis (1952): S. 360.

²³⁰ Vgl. Andreis (1952): S. 360.

²³¹ Vgl. Andreis (1952): S. 360.

²³² Vgl. Andreis (1952): S. 360.

²³³ Vgl. Blödorn/Marx (2015): S. 317.

²³⁴ Vgl. Blödorn/Marx (2015): S. 317.

sie für viele in der Forschung undeutlich ist. So sollen als Leitmotive Adrians Kopfschmerzen, seine Hervorhebung der Augen, die Kälte, das Lachen, das magische Quadrat, der Ort Kaisersaschern, Andersens kleine Meerjungfrau, die Vergiftung, die Lieblosigkeit, der Schmetterling und auch Beethoven fungieren.²³⁵ Obwohl alle diese Motive beim ersten Erwähnen zufällig und beiläufig erscheinen, werden sie durch das Wiederholen mit Bedeutung aufgeladen und werden damit zu Symbolen. Mit dem Wiederholen bekommen sie Gewicht und eine andere Bedeutung, was den Variationen Beethovens und den Leitmotiven Wagners ähnlich ist, die auch als immer sich veränderte Themen oder Motive auftauchen.²³⁶ Nur einige der Leitmotive werden gedeutet, und zwar mehr als konzis. So sollen die Kopfschmerzen den Bewusstseinswechsel darstellen, doch in der Forschung wird immer wieder betont, dass das Leitmotiv nicht oft genug vorkommt, um eine weitere Bedeutung zu gewinnen. Als Leitmotiv dient auch Beethoven, der für fruchtbares Schöpfertum und Freiheit stehen soll.²³⁷ Der Schmetterling ist ein besonderes Leitmotiv mit spezifisch musikalischer Konnotation. Dieses Motiv kommt an seinem Wissenschaftsinteresse vor, bei der Prostituierten, aber auch das sich Entpuppen-Mechanismus als Mechanismus in der Musik.²³⁸ Nach Scherliess benutzt Mann ein klar musikalisches Verfahren, das neben der leitmotivischen Arbeit auch andere musikalische Techniken aufweist, nämlich die der kontrapunktischen Verknüpfung mit anderen Motiven, Kolorierung und Instrumentalisation.²³⁹

Auch ist es Tatsache, dass Wagners leitmotivische Techniken auf der Sonatentechnik gegründet werden. Das Erscheinen des Themas in verschiedenen Sätzen der Sonate erreicht nämlich einen noch höheren Grad an Verbindung. Das einfachste derartige Verfahren ist die Reminiszenz, das heißt, das Wiederaufrufen eines Themas aus einigen früheren Positionen. Sie werden über bestehende Themen eingeführt und stören ihr Schema nicht. Genau das ist auch der Punkt Wagners, d.h. das Thema taucht in seiner Originalform auf, aber auch verändert, indem es variiert wird.²⁴⁰ Mann stellt das Leitmotiv so einfach dar, dass es als Zufall erscheint, aber mit jedem neuen Auftauchen variiert er es leicht und ladet es so symbolisch auf. So benutzte er beispielsweise die Tonreihe *h e a e e s* als Klangchiffre für Heatera Esmeralda, obwohl bei erstem

²³⁵ Vgl. Blödorn/Marx (2015): S. 71.

²³⁶ Vgl. Scherliess (1996/97) S. 12.

²³⁷ Vgl. Steen (2001): S. 124-138.

²³⁸ Vgl. Scherliess (1996/97) S. 13.

²³⁹ Vgl. Scherliess (1996/97) S. 12.

²⁴⁰ Vgl. Peričić Vlastimir/ Skrovran, Dušan (1991): *Nauka o muzičkim oblicima. Sedmo nepromenjeno izdanje.* Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu. S. 253-255.

Auftauchen dies als eine beliebige Tonreihe erscheint.²⁴¹ Der Roman ist auch formal geschlossen und motivisch äußerst verflochten, was seine Orientierung an konventionellen musikalischen Techniken noch einmal unterstreicht.²⁴² Es ist klar, dass der Roman durchaus musikalische Techniken benutzt und obwohl es scheint, dass er sich selbst damit widerspricht, indem er von der atonalen Musik mit der immer noch konventionellen Sprache Wagners spricht, trifft er eigentlich Schönbergs Intention, die Zwölftonmusik mit den Traditionen der Klassiker zu verbinden.²⁴³

3.3 Polyfonie und Homofonie im Roman

Das Konzept der Polyfonie in der Literatur wird von Bachtin theoretisch eingeführt und er definiert es als untrennbare und vollwertige Stimmen im Roman, die nicht durch eine objektive Welt vereint sind, die in der Stimme des Autors gefunden wird, sondern deren gleichberechtigte Besinnungen in einer Einheit von Ereignissen verbunden sind. Im Wesentlichen sind die Charaktere nicht die Objekte des Autors, sondern separate Subjekte. Das bedeutet, dass das Wort des Helden genauso wertvoll ist wie das Wort des Autors, was mit dem Mangel einer hierarchischen Ordnung resultiert.²⁴⁴ Um die musikalische Perspektive näherzubringen, wird das Phänomen der Polyfonie in dieser Arbeit anhand der Fuge erläutert, die als eindeutigstes Beispiel dafür dient und von Bachtin selbst erwähnt wird, obwohl er nicht auf ihre Funktionsweise eingeht. In dieser Hinsicht ähnelt es dem polyfonen oder kontrapunktischen Prinzip, bei dem Stimmen gleich wertvoll sind und es keine Hierarchie wie bei der Homofonie in Bezug auf die Bedeutung und Dominanz einer Stimme gegenüber einer anderen gibt. Diese Ähnlichkeit wird noch durch Bachtins Aussage betont, dass die Stimme des Helden parallel zur Stimme des Autors erklingt, was in der Polyfonie ähnlich ist, denn während eine Stimme das Thema vorträgt, können auch andere Stimmen mit dem Vortrag des Themas beginnen, sodass, selbst wenn, sagen wir, der Sopran sein Thema vorträgt, es nicht wertvoller ist, als wenn andere Stimmen wie Alt, Tenor

²⁴¹ Vgl. Schneider (2005): S. 220.

²⁴² Vgl. Vaget (2012): S. 184.

²⁴³ Vgl. Steen (2001): S. 151.

²⁴⁴ Vgl. Bahtin, Mihael (2020): *Problemi poetike Dostojevskoga*. Zadar: Grafikart.d.o.o, S. 10.

oder Bass ihre Themen vortragen, denn das Vortragen des Themas dieser Stimme dominiert nicht, weil jede Stimme gleich oft und gleich eindrucksvoll das Thema vorträgt. So definiert Bachtin einen polyfonen Roman als einen Roman, in dem die Figuren nicht in einer monologisch verstandenen Welt, sondern in mehreren gleichberechtigten Welten mit ihrer gleichberechtigten Stimme verbunden sind. Auf diese Weise setzt Bachtin die monologisch verstandene Welt mit Homophonie²⁴⁵ gleich und als Paradebeispiel dafür soll hier die Sonatenform verwendet werden. In der Sonate wird die Hauptmelodie immer vom Sopran geführt, also der tonal höchsten Stimme, die natürlich am meisten zu hören ist. Alle anderen Stimmen dienen als Begleitung und sind daher weniger hörbar. Dabei übernimmt der Sopran die Hauptrolle in Bezug auf die melodische Präsentation. Auch in einem Roman, in dem es eine Hauptfigur gibt, unabhängig von der Art des Erzählers, begegnen wir oft der Perspektive der Hauptfigur und sehen alles durch ihr Prisma. Aber in *Doktor Faustus*, obwohl das teilweise auch stimmt, geht es wieder die ganze Zeit um zwei Figuren gleichzeitig. Obwohl Zeitblom versucht, die Geschichte seines Freundes zu erzählen, obwohl er ständig versucht, sich auf ihn zu konzentrieren, kann er sich auch nicht von dem distanzieren, was er selbst denkt, sodass sein Bild von Adrian nicht nur ein Bild von Adrian ist, sondern auch gleichzeitig das, was Zeitblom selbst ist, denn gerade durch den Kontrast davon definieren und verstehen wir beide Figuren.

Es ist hier wichtig zu betonen, dass in der Literatur und in der Musik die Reihenfolge umgekehrt erfolgt. In der Musik entsteht zuerst die Polyfonie, dann entwickelt sich die Homophonie, während in der Literatur das Gegenteil geschieht. Bachtin betont hier, dass Polyfonie aus der Perspektive eines homofonen Romans chaotisch, aber auch vollständiger in einer tieferen Analyse erscheint.²⁴⁶ Musikalisch stimmt das auch überein, denn auch aus Sicht eines Interpreten ist es viel einfacher, Sonaten zu spielen, egal wie technisch anspruchsvoll sie sind, weil das Hauptthema ohne große Anstrengung natürlich hervorsticht, wobei es zu echten Komplikationen beim Versuch, jedes Thema in Stimmen wie Bass und Tenor zu betonen, kommt, denn man hört sie von Natur aus wegen ihrer Lage weniger. Es ist aber auch wichtig zu betonen, dass auch in Sonaten unterschiedliche Themen existieren, nur dass sie sich in derselben Lage, nämlich im Sopran, befinden und sich da auseinandersetzen und variieren. Doch der Fokus hierbei liegt in der Tatsache, dass alle anderen Stimmen weniger wichtig sind und spezifisch als Begleitung fungieren. Im Gegensatz dazu definiert Bachtin die Figur als eine freie und unabhängige Stimme,

²⁴⁵ Vgl. Bahtin (2020): S. 11.

²⁴⁶ Vgl. Bahtin (2020): S. 11.

was nicht mit den Stimmen in der Fuge exakt gleichgesetzt werden kann, aber es besteht doch eine Ähnlichkeit.²⁴⁷ So klingt das Thema in der Sonate ohne harmonische Begleitung leer und verliert seine Bedeutung, aber auch in der Fuge verliert das Thema seine Bedeutung, ohne die Ergänzung anderer Stimmen, weil sie zusammen einen harmonischen Hintergrund bilden, auf den man in der Musik einfach nicht verzichten kann. Doch immer noch stellt die Position aller Stimmen in der Fuge im Gegensatz zu ihrer Position in der Sonate einen gewaltigen Unterschied, denn in der Fuge kommt jede Stimme zum gleichen Ausdruck und in der Sonate werden alle anderen Stimmen außer des Soprans fast vollständig vernachlässigt.²⁴⁸ So handelt es sich in *Doktor Faustus* nicht ausschließlich um Homophonie, obwohl es vielleicht auf den ersten Blick so scheint, weil es hauptsächlich um zwei Themen geht, die einander gegenüberstehen und die anderen Charaktere weniger wichtig sind. Ja, sie sind weniger wichtig, aber sie sind nicht so vereinfacht und nicht unwichtig, denn sie tragen zu viel Symbolik in sich, um mit der Position der restlichen Stimmen in der Sonatenform verglichen zu werden.

Bachtin betont mehrfach, dass die Unabhängigkeit der Figur nicht aus der Idee des Autors herausfällt, sondern sich in sie einfügt.²⁴⁹ Das Wort Freiheit kann in einem musikalischen Kontext nicht verwendet werden, da Stimmen nach harmonischen Prinzipien voneinander abhängig sind und selbst in modernen Schulen des 20. Jahrhunderts auf eine Art System angewiesen sind. Das Wort Gleichheit passt viel besser, weil die Stimmen in der Fuge zwar gleich und gleichwertig sind, aber gleichzeitig durch die gleiche Tonalität vereint sind. Das bedeutet, dass ungeachtet der Unabhängigkeit jedes Themas in jeder Stimme der Fuge, die Fuge immer in der gleichen Tonalität beginnt und endet, was ihr diesen gemeinsamen Rahmen gibt. So fungiert die Tonalität als das, was Bachtin eine umfassende Einheit nennt, die alle diese Stimmen zu einem Ganzen verbindet, egal wie sehr sie einander "gegenüberstehen".²⁵⁰ Auch betont er immer wieder, wie im polyfonischen Roman das Material so dialogisch organisiert ist, dass es als wechselseitige Aktion mehrerer Besinnungen, von denen keines zum Objekt des anderen und der

²⁴⁷ Vgl. Bahtin (2020): S. 15.

²⁴⁸ Hier ist zu erklären, was unter Vernachlässigung gemeint ist. Es handelt sich um die Tatsache, dass in der Sonate alle Stimmen außer des Soprans sowohl technisch als auch harmonisch sehr vereinfacht vorkommen, indem sie meistens aus Elementen der Tonleiter und Umkehrungen der Akkorde bestehen.

²⁴⁹ Vgl. Bahtin (2020): S. 16.

²⁵⁰ Vgl. Bahtin (2020): S. 19.

Beobachter zum Teilnehmer wird, wirkt.²⁵¹ Dieser Vergleich ähnelt vielleicht am deutlichsten dem Verhältnis der Stimmen in der Fuge und der Sonate. Während in der Fuge die Stimmen gerade dadurch agieren, dass sie miteinander sprechen und keine der Stimmen zu irgendeinem Zeitpunkt, selbst während der Vorstellung des Themas einer anderen Stimme, zum Objekt anderer Stimmen wird und alle Stimmen als Teilnehmer fungieren, passiert in der Sonate etwas Anderes. In der Sonate sind alle Stimmen außer des Soprans Beobachter und Objekte, deren Aufgabe es ist, dem Sopran zu helfen, was sich schon in ihrem Namen widerspiegelt, denn sie heißen *Begleitung*. Auch in *Doktor Faustus* ist, obwohl es wegen der Ich-Erzähler-Perspektive des besten Freundes, der die Lebensgeschichte seines Freundes erzählt, als homophon geplant aussieht, doch anders. Denn in der Ich-Erzähler-Perspektive des besten Freundes ist Zeitblom eher ein Mitwirkender als ein Beobachter, weil er die Geschichte mit seinen Meinungen, Gedanken und Ergänzungen beeinflusst. Und nicht nur das, er kontrolliert die Geschichte. Denn er entscheidet darüber, was er erzählen und was verschweigen wird. In dieser Geschichte ist Zeitblom definitiv kein passiver Beobachter, sondern es scheint eher, als ob sein Wesen und sein Schicksal so sehr mit dem Wesen seines Freundes verflochten sind, dass sie wie zwei Versionen derselben Person erscheinen, genau wie die Stimmen in der Fuge wortwörtlich dasselbe Thema ausführen, aber in einer anderen Lage.

Auch die Bedeutung des historischen Kontextes bei der Entstehung eines polyfönen Romans wird von Bachtin erwähnt. Und während er über Russland und seine vielfältigen gesellschaftlichen Schichten spricht, die mit dem Aufkommen des Kapitalismus ihre Individualität nicht verloren haben,²⁵² geschah genau das damals auch in Deutschland. Faschismus, Sozialismus und Kommunismus existierten nebeneinander, bis der Faschismus an die Macht kam, was den eigentlichen historischen Kontext von *Doktor Faustus* darstellt. So wird die damalige Polyfonie Deutschlands zu einer radikalen Homophonie, in der Sozialismus, Kommunismus und auch alles andere, was nicht Faschismus war, nicht einmal eine Begleiterscheinung sein, nicht existieren durfte.

Und obwohl Bachtin den Vergleich mit der Polyfonie nur als bildhafte Analogie sieht, denn nach seinen Worten befassen sich Literatur und Musik mit zu unterschiedlichen Baumaterialien, die

²⁵¹ Vgl. Bachtin (2020): S. 21.

²⁵² Vgl. Bachtin (2020): S. 23.

eine tiefere Verbindung unmöglich machen,²⁵³ ist dies fragwürdig, denn die Verbindung dieser zwei Kunstformen ist viel tiefer als sie auf den ersten Blick scheint. Auch Bachtin selbst widerspricht sich, indem er in seiner Theorie die Verbindung mit der Polyfonie viel mehr ausarbeitet als es für nur eine bildhafte Analogie möglich wäre. Mit dem Beispiel, wo nach ihm zwei Figuren im Roman als Fugenstimmen fungieren, die beide das Thema ausdrücken, gibt er dieser Verbindungen eine wichtigere Position. Nur sieht Bachtin das eher als eine Konfrontation der Stimmen, was als Deutung möglich ist. Jedoch handelt es sich aus der musikalischen Perspektive eher um eine Zusammenarbeit der Stimmen, denn sie ergänzen sich miteinander und gerade ihre Gleichwertigkeit macht sie auch voneinander abhängig. Außerdem ähneln sich die Stimmen in der Fuge, drücken also dasselbe Thema aus, weshalb es nicht so viel Sinn macht über eine Konfrontation der Stimmen zu reden, wenn es sich eher um eine Ergänzung und Mitarbeit aus der harmonischen Sichtweise handelt. Vielleicht klingt es und sieht es so wie eine Konfrontation aus, wenn eine Stimme in das Thema der anderen einbricht, aber im Kern ihres Prinzips kooperieren sie mehr, als dass sie sich widersetzen. Auch bei Adrian und Zeitblom verbindet sie nicht nur die gleiche "Tonalität", d.h. die gemeinsame Freundschaft, Ort und Geschichte, sie funktionieren eigentlich nicht ohne einander, denn Zeitbloms Geschichte würde ohne Adrian und auch ohne ihre gegenseitige Freundschaft keinen Sinn ergeben. Das gleiche Ergebnis bekommen wir, wenn wir Zeitblom und Adrian als Metaphern für Tradition und Moderne betrachten, die nicht ohne einander existieren können und selbst wenn sie einander negieren, müssen sie existieren, um einander negieren zu können. Außerdem fungieren sie als Spiegelbild, als unterschiedliche Seiten derselben Medaille. Auch in der Polyfonie geht es eher darum, dass alle Stimmen eine Bedeutung haben, dass sie eine Botschaft bzw. ein Thema vermitteln und nicht nur eine leere, kaum hörbare Begleitung sind, die nur dazu dient, das harmonische Bild zu vervollständigen. Daher sind die Stimmen in der Polyfonie nicht frei, sie sind streng gebunden, aber jede von ihnen ist gleich wichtig und tritt in den Vordergrund von Zeit zurzeit ein, wobei jede Stimme durch das Prisma derjenigen, die die Fuge angefangen hat, geschieht. Um dies deutlicher zu machen: Die Fuge fängt immer so an, dass zuerst eine Stimme allein das Thema präsentiert, wonach alle anderen Stimmen hinzukommen. Die Reihenfolge ist hierbei nicht wichtig, jede der Stimmen kann anfangen. Das Thema wird dementsprechend nur auf unterschiedlichste Weise variiert und verändert, aber immer nur in dem Maße, in dem man es

²⁵³ Vgl. Bahtin (2020): S. 26.

deutlich erkennen kann. Bachtin betrachtet es zwar nicht so sehr von der musikalischen Seite, sondern verwendet es als bildliche Analogie, aber er trifft das Wesen der Polyfonie: Obwohl sich in der Fuge jede Stimme selbst darstellt, wird sie gleichzeitig von den anderen Stimmen so vervollständigt, dass sie zur Ganzheit wird. Diese Ganzheit ist in der Tonalität dargestellt, die ungeachtet der vielen Modulationen, also Veränderungen der Tonalität innerhalb der Komposition, alles zusammenhält. In *Doktor Faustus* fungiert dieses polyphones und homofones Konzept eher in einer Kombination, denn in verschiedenen Aspekten hat es Elemente sowohl des einen als auch des anderen. Es lässt sich nicht ausschließlich auf einen Aspekt zurückführen und genau das macht diesen Roman so besonders, nämlich diese Verflechtung musikalischer Techniken.

3.4 Analyse des Leitmotivs *Kopfschmerzen*

Obwohl in der Literatur viel über Thomas Mann und seine Verbindung mit Musik die Rede ist, wurde konkret über dieses Thema wenig geschrieben. Meistens bezieht man sich am Ende entweder auf seinen Lebenslauf oder auf das politische Bild, in dem er lebte und starb, doch konkret über die Weise, wie musikalische Techniken in Manns Werk angewendet werden, wurde nicht dermaßen elaboriert. Häufig stößt man in der Literatur auf die Ausrede, dass die von Mann benutzten musikalischen Techniken zu rätselhaft wären, um sie detailhafter zu deuten. Auch die Leitmotivik, die eine entscheidende Rolle in Manns Werk spielt und seine meistbenutzte musikalische Technik darstellt, wird nicht weiter erklärt, sondern es wird nur festgestellt, dass sie benutzt wird. Beispielsweise wird das Leitmotiv *Kopfschmerzen* in der Literatur nur als Bewusstseinswechsel gedeutet und argumentiert wird damit, dass es nicht genug oft vorkommt, um weitere Bedeutungsnuancen zu bekommen.

Das Leitmotiv, das als eine Besonderheit oder bestimmte Charakteristik einer der Hauptfiguren gedacht ist und die für ein wichtiges Prinzip oder Idee steht, ist im Roman präsent und erläuterbar. Dieses Motiv wird so eng in Verbindung mit seiner Figur gesetzt, dass sie in einem bestimmten Punkt miteinander assoziiert werden, womit das Leitmotiv auch die Essenz der Figur ergreift. Das literarische Leitmotiv unterscheidet sich bedingt von seiner musikalischen Variante,

denn es handelt sich um ein Lexem oder Phrase, die beim ersten Auftauchen nicht ins Auge fällt, aber bei jedem erneuten Auftauchen variiert wird und damit eine weitere Bedeutung gewinnt. So kommt das Leitmotiv *Kopfschmerzen* zum ersten Mal als etwas völlig Unwichtiges und Vergängliches vor, aber gewinnt immer mehr Gewicht, wie sich der Roman weiterentwickelt. Die Kopfschmerzen werden zu festen Charakteristik der Hauptfigur, beeinflussen seine Freunde, sein schöpferisches Werk und stehen später in Verbindung mit der psychischen Verdämmerung, die symbolisch für den Faschismus steht:

Trotz starker Myopie war ich zum Militärdienst für tauglich befunden worden und gedachte mein Dienstjahr jetzt einzuschalten; in Naumburg beim 3. Feld-Artillerie-Regiment wollte ich es absolvieren. Adrian seinerseits, der aus irgendwelchen Gründen, sei es wegen Schmalheit oder seiner **habituellen Kopfschmerzen** halber, auf unbestimmte Zeit vom Dienst befreit war, hatte vor, einige Wochen auf Hof Buchel zu verbringen, um, wie er sagte, die Frage seines Berufswechsels mit seinen Eltern zu beraten. Dabei gab er aber die Absicht zu erkennen, es ihnen so hinzustellen, als handle es sich nur um einen Wechsel der Universität, — gewissermaßen stellte er es vor sich selbst so hin.²⁵⁴

Seine Kopfschmerzen sind schon eine Gewohnheit und habituell. Sie agieren als etwas, was immer wieder zurückkommt. Als Leitmotiv sind sie etwas abstrakt, da sie nicht überaus symbolisch aufgeladen sind, doch vielleicht ist dies genau das, was sie besonders macht. Die Kopfschmerzen sind auch etwas, was Adrian anders macht und ihn von den Verpflichtungen normaler Menschen befreit. Sie kommen auch vor einer wichtigen Entscheidung, was auf geistige Last hindeuten könnte.

»Aber auch nicht von strengem im alten Sinn.«

»Alt oder neu, ich werde dir sagen, was ich unter strengem Satz verstehe. Ich meine damit die vollständige Integrierung aller musikalischen Dimensionen, ihre Indifferenz gegeneinanderkraft vollkommener Organisation.«

»Siehst du einen Weg dazu?«

»Weißt du«, fragte er dagegen, »wo ich einem strengen Satz am nächsten war?« Ich wartete. **Er sprach bis zur Schwerverständlichkeit leise und zwischen den Zähnen, wie er zu tun pflegte, wenn er Kopfschmerzen hatte.**²⁵⁵

Auch hier bei dem Gespräch über den Strengen Satz, handelt es sich um eine Situation, wo Adrian seinem Freund etwas erklärt und es scheint, dass er auch hier eine geistige Last erfährt. Dies kann auch am Grund liegen, dass sich Adrian immer mit Musik sehr intensiv beschäftigt hat. Aber hier wird eine weitere Sache klar, nämlich dass seine Kopfschmerzen sich so oft wiederholt

²⁵⁴ Mann, Thomas (1947): *Doktor Faustus. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn erzählt von einem Freunde*. Frankfurt am Main: Fischer Verlag, S. 182-183.

²⁵⁵ Mann (1947): S. 255.

haben und so oft geschehen, dass Adrian schon eine erkennbare Art hatte, wie er redete, wenn er Kopfschmerzen hatte, nämlich leise und zwischen den Zähnen. Eine weitere Symbolik, die hier aufgestellt werden kann, ist gerade diese Verbindung des Musikalischen mit dem Dämonischen und damit mit dem Faschismus, die hier langsam aufgebaut wird.

Einmal, als Adrian wegen Kopfschmerzen und völliger gesellschaftlicher Unlust der Senatorin abgesagt hatte und auf seinem Zimmer geblieben war, erschien plötzlich Schwerdtfeger bei ihm, in seinem Cutaway und seiner schwarzen Plastron-Krawatte, um ihn, angeblich im Auftrage mehrerer oder aller Gäste, zu überreden, doch zur Gesellschaft zu stoßen. Es sei so langweilig ohne ihn ... Das hatte etwas Verblüffendes, denn Adrian war ja keineswegs ein belebender Gesellschafter.²⁵⁶

Die Kopfschmerzen werden weiter negativ aufgeladen, denn es wird klar, dass sie Adrian auch als Ausrede benutzt, um sich vor seinen Verpflichtungen zu drücken. Adrian hatte Kopfschmerzen so oft und sie waren so ein fester Teil seiner Person, dass niemand je wissen konnte, ob er sie wirklich hat oder nicht. Gerade dadurch wird die Funktion des Leitmotivs erfüllt, d.h. dadurch, dass die Kopfschmerzen mit Adrian assoziiert werden. Doch da die Geschichte von Adrians Freund erzählt wird, wird der Leser durch die Informationen, die er ihm preisgibt, natürlicherweise manipuliert und setzt die Kopfschmerzen in eine Verbindung mit dem Detail über die Senatorin.

Leverkühn, dem ich von diesen Eindrücken berichtete, war außerordentlich leidend damals, — krank auf eine Weise, die etwas von erniedrigender Quälerei, einem Gezwackt- und Geplagtwerden mit glühenden Zangen hatte, ohne daß man etwa unmittelbar für sein Leben hätte fürchten müssen, welches aber auf einen Tiefpunkt gelangt zu sein schien, dergestalt, daß er es, aus einem Tage sich in den anderen schleppend, nur gerade fristete. Es war ein auch durch strengste Diät nicht zu bändigendes Magenübel, das ihn ergriffen hatte, mit heftigsten Kopfschmerzen auftretend, mehrtägig und in wenigen Tagen wiederkehrend, mit stunden-, ja tagelangen Erbrechen dazu bei leerem Magen, ein wahres Elend, unwürdig, schikanös und erniedrigend, in tiefe Ermattung bei andauernd großer Lichtempfindlichkeit ausgehend, wenn ein Anfall vorüber war. Keine Rede davon, daß das Leiden etwa auf seelische Ursachen, auf die torturierenden Erfahrungen der Zeit, die Niederlage des Landes und ihre wüsten Begleitumstände zurückzuführen gewesen wäre. In seiner klösterlich-ländlichen Abgeschlossenheit, fern der Stadt, berührten diese Dinge ihn kaum, über die er immerhin, zwar nicht durch Zeitungen, die er nicht las, aber durch seine so teilnehmende wie gelassene Pflegerin, Frau Else Schweigestill, auf dem laufenden gehalten wurde.²⁵⁷

Weiterhin bekommen die Kopfschmerzen auch die Bedeutung des sich immer mehr verschlimmernden Zustands Adrians. Dieser Erkrankungsprozess, der stufenweise erfolgt und

²⁵⁶ Mann (1947): S. 265.

²⁵⁷ Mann (1947): S. 453.

sein Einfluss auch auf den immer schlimmeren physischen und psychischen Zustand Adrians wird gerade durch die Kopfschmerzen symbolisiert. Damit gehen die Kopfschmerzen eine Verwandlung aus einer habituellen Sache zu einer Sache, die den Charakter der Hauptfigur Stück für Stück verändert.

Dies richtete sich auch gegen die verzweifelt heftige Säurebildung, an der Adrian litt, und die Kürbis wenigstens zum Teil nervösen Ursachen zuzuschreiben geneigt war, also einer Zentralwirkung, also dem Gehirn, das hier zum ersten Mal in seinen diagnostischen Spekulationen eine Rolle zu spielen begann. Mehr und mehr schob er, da die Magenerweiterung kuriert war, ohne daß Kopfschmerzen und schwere Übelkeiten darum ausgeblieben wären, die Leidenserscheinungen auf das Gehirn ab, — bestärkt hierin durch das dringliche Verlangen des Kranken, verschont zu sein vom Lichte: Auch wenn er außer Bett war, verbrachte er halbe Tage im dicht verdunkelten Zimmer, da ein sonniger Vormittag genügt hatte, seine Nerven so weit zu ermüden, daß er nach Finsternis dürstete und sie wie ein wohlütiges Element genoß.²⁵⁸

Es scheint, als ob sich das Leitmotiv der Kopfschmerzen erweitert und dazu noch Magenprobleme und Übelkeiten dazu kommen, alles im Rahmen einer potenziellen Krankheit, die, wie Zeitblom selbst sagt, ihre Wurzeln wenigstens zum Teil im Gehirn oder in „nervösen Ursachen“ hat, wie er sie alleine nennt. So wird eine psychosomatische Relation aufgestellt, indem klar wird, dass ganz harmlos scheinende Kopfschmerzen, die nur zu oft eintraten, sich jetzt in eine potenziell äußerst gefährliche Krankheit entwickeln. Auch hier kann das in der Verbindung mit dem Faschismus aufgestellt werden, denn wir haben gesehen, wie sich auch dieses Phänomen langsam und harmlos zu einem der schlimmsten Ereignisse des 20. Jahrhunderts entwickelt. Noch dazu ist ihre Ursache eine Erkrankung der Nerven. So fungiert das Leitmotiv der Kopfschmerzen, die sich verschlimmern als eine Art Bote, der auf seinen psychischen Zusammenbruch am Ende des Romans hinweist. Auch mit der Lichtmetapher, die für Wissen und Aufklärung steht, wird gespielt, indem Adrian das Licht nicht mehr ausstehen kann, weil es seine Kopfschmerzen noch schlimmer macht. So kann er symbolisch nicht mehr weg vom Traditionellem, von Kaisersachen und von Deutschland, weshalb sich nicht nur sein Zimmer stufenweise verdunkelt, sondern auch sein Bewusstsein und seinen Staat.

Es war nämlich ein außerordentlich heller, blausonniger und schneeglitzernder Januartag des Jahres 1919, und Adrian hatte gleich nach Rudolfs Ankunft, nach der ersten Begrüßung mit ihm draußen im Freien, so schwere Kopfschmerzen bekommen, daß er seinen Gast ersucht hatte, das erprobt wohlütige Schonungsdunkel wenigstens eine Weile mit ihm zu teilen. Man hatte also den Nike-Saal, wo man sich anfangs aufgehalten, mit der Abtsstube vertauscht und sie mit Läden und Vorhängen so vollständig gegen das Licht gesperrt, daß es war, wie ich es kannte: zunächst deckte die Augen vollkommene Nacht, dann

²⁵⁸ Mann (1947): S. 456.

lernten sie ungefähr den Stand der Möbel zu unterscheiden und nahmen den schwach durchsickernden Schimmer des Außenlichts, einen bleichen Schein an den Wänden wahr.²⁵⁹

Das Leitmotiv der Kopfschmerzen bekommt jetzt auch eine weitere Erweiterung in Form der Dunkelheit. Denn Adrians Kopfschmerzen sind intensiver geworden in dem Maße, dass er Licht nicht mehr verträgt. Damit zieht er auch die Leute um sich herum in die Dunkelheit. Wieder fungiert die Dunkelheitmetapher in derselben Weise wie im vorigen Abschnitt, indem es eine Verbindung zum Faschismus aufweist. Auf diese Weise kombiniert Mann hier historische Fakten mit musikalischen Techniken, denn genau auf die Weise, wie Adrian die Menschen um sich herum in die Dunkelheit zieht, geschah es auch im Aufstieg des Faschismus, wo viele Menschen davon angesteckt und in die Gräuelp des Faschismus gezogen wurden.

Die Nachfeier war kurz, da Adrian Kopfschmerzen hatte. Ich kann es aber aus der augenblicklichen Auflockerung seines Daseins verstehen, daß er sich am folgenden Tage entschloß, nicht sogleich nach Haus Schweigestill zurückzukehren, sondern seiner Welt-Freundin die Freude seines Besuches auf ihrem ungarischen Gute zu machen.²⁶⁰

Adrians Kopfschmerzen fungieren auch als eine Instanz, die die Entscheidung aller anderen um ihn herum beeinflusst. Dadurch wird klar, dass er die Hauptfigur in den Leben aller Menschen um ihn herum spielt und wie wichtig er eigentlich ist, denn ohne ihn, gibt es auch keine Nachfeier.

Er rief mich in Freising an, um mich, wie er sagte, um einen Gefallen zu bitten. (Seine Stimme war gedämpft und etwas monoton, sie ließ auf Kopfschmerzen schließen.)²⁶¹

Auf dieser Stelle wird klar, dass das Leitmotiv genau so funktioniert, wie es von Wagner noch vorgesehen war, nur in seiner literarischen Variante, denn die Art, wie sich Adrian benimmt, wenn er gerade Kopfschmerzen hat, wächst mit seinem Charakter zusammen. Es wird sogar ein erkennbarer Teil seines Charakters, indem es nur an seiner Stimme und auf der Art, wie er redet, hörbar ist, ob er Kopfschmerzen hat oder nicht.

²⁵⁹ Mann (1947): S. 463.

²⁶⁰ Mann (1947): S. 524.

²⁶¹ Mann (1947): S. 563.

»Das Krankheitsbild, wenn man von einem solchen überhaupt sprechen kann«, erwiderte der Arzt, »bietet im Augenblick keinerlei Handhabe für eine unerfreuliche Diagnose. Ich komme morgen wieder.« Das tat er und konnte seine Bestimmung des Falles nun mit nur allzuviel Sicherheit abgeben. Nepomuk hatte ein jähes, eruptionsartiges Erbrechen gehabt, und zugleich mit Fieber von allerdings nur mittleren Graden hatten Kopfschmerzen eingesetzt, die sich binnen wenigen Stunden ins offenbar Unerträgliche steigerten. Das Kind war, als der Doktor kam, schon zu Bett gebracht worden, hielt sich das Köpfchen mit beiden Händen und stieß Schreie aus, die sich oft, eine Marter für jeden, der es hörte — und man hörte es durch das ganze Haus —, bis zum letzten Rest des Atems verlängerten.²⁶²

Die Kopfschmerzen fungieren hiermit nicht nur als etwas, das Adrians Charakter verdunkelt, was ihm von anderen Menschen isoliert, sondern auch als etwas, was ihm das einzige, das er in seinem Leben von ganzem Herzen geliebt hat, nämlich das Kind Nepomuk, wegnimmt. Dies ist noch eine These, die für die Verbindung der Symbolik zwischen Faschismus und Kopfschmerzen als Stütze dient, denn der Faschismus nahm von allen in seiner Weise, das, was sie am meisten liebten, sei es Kunst oder Menschen oder etwas anderes.

Frau Schweigestill, bleich, aber rüstig und dem Menschlichen treu wie immer, hielt das wimmernde Kind im Bette gebeugt, daß Kinn und Knie sich fast berührten, und zwischen den auseinandergegangenen Wirbeln führte Kürbis seine Nadel bis zum Spinalkanal; aus dem tropfenweise die Flüssigkeit austrat. Fast sofort ließen die unsinnigen Kopfschmerzen nach. Sollten sie wiederkehren, sagte der Doktor — er wußte, daß sie schon nach ein paar Stunden wiederkehren mußten, da nur so lange die Druckentlastung durch die Entziehung der Gehirnventrikelflüssigkeit vorhält —, so solle man außer dem obligaten Eisbeutel die Chloral-Medizin geben, die er verschrieb, und die aus der Kreisstadt geholt wurde.²⁶³

Das Adjektiv *unsinnig* in der Kombination mit dem Leitmotiv *Kopfschmerzen* bekommt eine weitere Bedeutung, und zwar die, dass diese Kopfschmerzen etwas waren, was man nicht brauchte, was, wenn man es durch die aufgestellte Logik der Verbindung mit dem Faschismus betrachtet, dann auch den Faschismus als unsinnig, d.h. auch sinnlos betrachtet wird.

Ich will hier den Leser zurückverweisen auf das Gespräch, das ich eines schon fernen Tages, am Hochzeitstage seiner Schwester zu Buchel, auf einem Spaziergang die Kuhmulde entlang, mit Adrian hatte, und wobei er mir, unter dem Druck von Kopfschmerzen, seine Idee eines >strengen Satzes< entwickelte, abgeleitet aus der Art, wie in dem Liede >O lieb Mädel, wie schlecht bist du< Melodie und Harmonie von der Abwandlung eines fünftönigen Grundmotivs, des Buchstabensymbols h e a e es, bestimmt sind.²⁶⁴

²⁶² Mann (1947): S. 628.

²⁶³ Mann (1947): S. 629-630.

²⁶⁴ Mann (1947): S. 644-645.

Die Kopfschmerzen sind auch da, wenn Adrian produktiv ist. Dies kann auf zwei Weisen gedeutet werden. Die erste wäre, dass seine Produktivität in der Musik als Äquivalenz zur Hitlers Produktivität steht, denn neben den Gräueln hat er auch vieles Produktives für den Staat geleistet. Doch es kann auch die ganze Verbindung der Musik und des Dämonischen sein und damit bedeuten, dass Produktivität in so einer Kunst überhaupt nicht als gut betrachtet werden kann. In jener Bedeutung geht es wieder auf die Verbindung von Musik, Faschismus und dem Dämonischen dieser Kunst zurück.

Auch im Nachwort, das so lang ist, dass es wirklich ein Teil des Romans ist, kommen Kopfschmerzen in einer ähnlichen Konnotation vor:

Es war bequem, an dem Herangebrachten weiterzuwirken. Wird noch die Kraft zu neuen Konzeptionen da sein? Ist nicht die Thematik aufgebraucht? Und sofern sie es nicht ist — wird noch die Lust dazu aufgebracht werden? — Dunkles Wetter, regnerisch, kalt. Unter Kopfschmerzen skizziert und notiert für die Novelle.²⁶⁵

Es scheint, dass Kopfschmerzen als Leitmotiv dienten, da sie Mann selbst hatte und ihre Nachteile gut kannte. Doch auch bei ihm selbst, schienen sie eine produktive Note zu haben, denn gerade, während er sie hat, skizziert er sein zukünftiges Werk. Damit decken sich bestimmte Nuancen des Leitmotivs sowohl bei Adrian als auch bei Mann selbst und unterstreichen den fiktionalen Charakter des Nachworts. Weiterhin wird hiermit vielleicht versucht, die Verbindung zwischen Musik und Dämonie zu erlösen und sich von dieser Last, die Thomas Mann nach der Veröffentlichung des Romans erleiden musste, zu befreien.

Zusammenfassend kann über das Leitmotiv *Kopfschmerzen* erstens gesagt werden, dass es sich in einer musikalischen Manier analysieren lässt und dass es gerade so konzipiert ist, wie es vor Wagner vorgesehen war, nur in einer literarischen Variante. So wird etwas Generisches und auf den ersten Blick Unwichtiges nicht nur ein fester Teil des Charakters der Hauptfigur, sondern auch symbolisch negativ aufgeladen. Als Folge dessen fungieren die Kopfschmerzen im Roman so, dass sie ein Vorzeichen von Produktivität sind, aber auch von geistlicher Verdämmerung und Unsinn. Sie sind auch etwas, was an Dunkelheit und den Faschismus anknüpft, aber auch etwas,

²⁶⁵ Mann (1947): S. 691-692.

das andere Menschen um Adrian herum betrifft. Schließlich ist es äußerst interessant, dass überhaupt Kopfschmerzen als Leitmotiv ausgewählt werden, dass sie in der Literatur nicht symbolisch überladen sind, doch deshalb werden sie mit sehr bekannten und uralten Metaphern kombiniert, was dem Spiel mit der Symbolik mehr Sinn gibt.

3.5 Musik als Chiffre für Gesellschaft im *Doktor Faustus*

Doktor Faustus ist der musikerfüllteste und am intelligentesten geschriebene Künstlerroman der deutschen, wenn auch nicht der Weltliteratur, sollte man den Worten Kaisers, des bekanntesten Musikkritikers Deutschlands, trauen. Mann verbalisiert in diesem Roman nicht nur Musikverläufe, sondern chiffriert diese so, dass sie die Diagnose der deutschen Mentalität schildern.²⁶⁶ Es handelt sich hierbei um spezifisch die deutsche Mentalität, welche die Akzeptanz des Nationalsozialismus später ermöglicht. Obwohl diese tiefere Wurzel hat und geschichtlich sehr lange präsent gewesen ist, wird sie zurzeit Wagners sehr verstärkt. Zu dieser Zeit wurde die Superiorität der deutschen Musik immer wieder hervorgehoben, die sich auf die Tatsache stützte, dass die prominentesten Musiker von der Zeit der barocken Musik über die Erste Wiener Schule bis zur Romantik gerade überwiegend aus dem deutschen oder österreichischen Raum stammten.²⁶⁷ Da Thomas Mann zu der Gruppe von Schriftstellern gehört, die vom Ausland versucht haben zu helfen, kämpft er gegen den Nationalsozialismus mit seinen besten Waffen, und zwar mit seiner Literatur. Auch in seiner Nachschrift wird es ziemlich klar, dass die Ereignisse in Deutschland das Schreiben des Romans beeinflussten.²⁶⁸ Indem Mann das ganze durch Musik chiffriert, erscheint der Roman maskenhaft realistisch, was besonders durch den Versuch, die musikalischen Strukturen auf den Text zu übertragen, sichtbar ist. Auf diese Weise verhilft die Leitmotivtechnik dem Roman eine mehrdimensionale Funktion zu erlangen.²⁶⁹ Dies resultiert mit der Metasprachlichkeit des Romans im hohen Grad, aber auch in seiner Mehrstimmigkeit gleichzeitig durch die unterschiedlichen Perspektiven Zeitbloms und Leverkühns und durch die unterschiedlichen Zeitabläufe im Roman.²⁷⁰ Das Einsetzen der

²⁶⁶ Vgl. Vaget (2012): S. 29.

²⁶⁷ Vgl. Vaget (2012): S. 31-32.

²⁶⁸ Vgl. Blödorn/Marx (2015): S. 207.

²⁶⁹ Vgl. Steen (2001): S. 101.

²⁷⁰ Vgl. Steen (2001): S. 25.

Doppelperspektive ermöglicht den Eingang und das sich Einleben in beide Perspektiven, die sich gegenüber stehen.²⁷¹ Auf diese Weise fungieren Leverkühn und Zeitblom als zwei unterschiedliche Sätze der Sonate, die thematisch und vom musikalischen Geschlecht kontrastieren, jedoch zusammen gehören. Das Missverständnis Zeitbloms und Adrians liegt auch an der unterschiedlichen Perspektive, wenn es um Musik geht. Während sie für Adrian eine intellektuelle, in Form gefasste, fortschrittliche und kreative Aktivität darstellt, ist sie für Zeitblom heilig, statisch und ein Ausdruck purer Emotion.²⁷² Hier ist der typische Kontrast zwischen den traditionellen und modernen Auffassungen der Musik zu erkennen. Dieser Kontrast ist auch in der Diskussion Leverkühns und Zeitbloms zu sehen, in dem Moment, wo Leverkühn sein neues System seinem Freund erklärt. So erklärt Leverkühn, dass sein System der fünf Töne nicht funktioniert, da er alle zwölf braucht, was so interpretiert werden kann, dass in einer Gesellschaft alle ihre Mitglieder gebraucht werden. Genau dies entspricht auch dem Postulat der modernen Literatur, in der nicht nur das einfache Volk, sondern auch Randexistenzen ihren Platz finden. Adrian versucht eine Organisation der Töne zu erstellen, bei der alle harmonisch und melodisch klingen.²⁷³ Das soll in einem System geschehen, in dem nicht völlige Kontrolle, sondern völlige Ordnung herrscht. So stellt dieses System eine offene Gesellschaft dar, die den Wert jedes Individuums schätzt und wo Meinungsfreiheit herrscht. Dies drückt Adrian im musikalischen Vokabular aus, indem er von Tönen und Harmonie redet, die als Chiffre für Menschen und das gesellschaftliche System fungieren.²⁷⁴ Während Leverkühn dieses System funktional nennt, handelt es sich nach Zeitbloms Meinung um eine Utopie, weil er sich ein gleichzeitig demokratisches und funktionelles System nicht vorstellen kann, denn er ist fest davon überzeugt, dass sich Menschen ohne Zwang nicht gut benehmen werden.²⁷⁵ Schönbergs Zwölftonmusik, nach dessen System jeder Ton gleich wert ist und damit frei von hierarchischen Konzepten, eignet sich perfekt, um mit musikalischem Vokabular über politische Verhältnisse zu sprechen. Leverkühns Versuch hierbei ist eine Fusion des Wagnerschen und Schönbergschen Systems, also aus Romantik und Moderne. Dies soll ein deutsches System sein, das sowohl die Tradition als auch die Demokratie und Offenheit bewahrt. Dieses System stellt den Gegensatz zum

²⁷¹ Vgl. Steen (2001): S. 95.

²⁷² Vgl. Lee, Frances (2007): *Overtuning Dr. Faustus. Rereading Thomas Mann's Novel in light of Observations of a Non-Political Man*. New York: Camden House, S. 96.

²⁷³ Vgl. Lee (2007): S. 93-94.

²⁷⁴ Vgl. Lee (2007): S. 93-94.

²⁷⁵ Vgl. Lee (2007): S. 94.

Faschismus, indem Ordnung anstatt Kontrolle herrscht.²⁷⁶ Leverkühn sieht somit, den Wert beider Aspekte. Indem er die traditionelle Musik nicht nur schätzt, sondern sich für sie begeistert und von ihr lernt, sagt er dasselbe über ein traditionelles System an sich. Es ist an System, in dem man vieles lernen kann, aber auch ein, von dem man in einem bestimmten Punkt loslassen muss. So ist Adrians Unzufriedenheit mit der traditionellen Musik wegen ihrer Erschöpfung und der Tatsache, dass sie nichts mehr Produktives geben kann, mehr die Unzufriedenheit mit dieser Seite der Tradition an sich.²⁷⁷ Auch das Verhältnis der Öffentlichkeit zur Tradition ist einer der großen Kritikpunkte Adrians, damit auch, was die Menschen aus der Tradition machen und nicht, was die Tradition an sich ist.²⁷⁸ So soll eine traditionelle Basis, ohne Konservatismus möglich sein und ohne das Produktive zu verhindern, das in der Regel mit der Novität kommt. Diese sieht Adrian nicht als Verursacherin des Chaos und Krise, sondern ist der Meinung, dass, wenn Ordnung herrscht, alles funktionieren kann, wie immer auch diese Ordnung aussieht.²⁷⁹

3.6 Der Gang Deutschlands in den Nationalsozialismus durch die Musikgeschichte im Roman

Die Tatsache, dass Mann selbst über *Doktor Faustus* als Epochenroman spricht, lässt sich leicht verstehen, wenn man sich bewusst ist, dass die Musiktheorie als Metapher für den Menschen, den Geist und die Gesellschaft fungiert.²⁸⁰ Da Mann Musik als die tiefstsinigste und philosophisch alarmierendste Kunst betrachtete, ist es kein Wunder, dass er gerade durch die Musikgeschichte das Paradigma der politischen Geschichte Deutschlands darstellt.²⁸¹ Durch das Element der Musik wird die Tragik der deutschen Musik und der deutschen Katastrophe geschildert. Mehr als ein Musikroman ist *Doktor Faustus* ein Deutschlandroman.²⁸² Auf diese Weise stellt der Roman auch eine Art Auseinandersetzung mit den historischen Umständen der Zeit. Dass sich Mann als Deutscher, der aus seinem Herkunftsland quasi verjagt wird, dessen, was sein Volk leistet, schämt, bleibt kein Geheimnis. Als ein Schriftsteller, der das Zeitbild äußerst gut lesen und

²⁷⁶ Vgl. Lee (2007): S. 95-98.

²⁷⁷ Vgl. Steen (2001): S. 131.

²⁷⁸ Vgl. Steen (2001): S. 123.

²⁷⁹ Vgl. Scherliess (1996/97): S. 15-16.

²⁸⁰ Vgl. Scherliess (1996/97): S. 14-15.

²⁸¹ Vgl. Vaget (2012): S. 479.

²⁸² Vgl. Blödorn/ Marx (2015): S. 66.

vorhersagen konnte, äußerte er sich hierüber öffentlich und besonders in seinen Werken.²⁸³ Auf diese Weise greift Mann nicht nur eine alte deutsche Geschichte wieder auf, sondern konzipiert sie neu mit dem Element der Musik, die sich lange als die repräsentativste Kunst der Deutschen entwickelte.²⁸⁴ Die Liebe des deutschen Volks zur Musik war größer als zu irgendeiner anderen Kunst. Es scheint, als ob die Liebe zu den deutschen Komponisten das deutsche Volk einheitlich hielt, weshalb Musik ohne Zweifel die Nationalkunst der Deutschen war.²⁸⁵ Mann brachte auch in seinen anderen Werken Musik oft in eine Verbindung mit der deutschen Identität und Geschichte, was kein Zufall ist, da die Musikidolatrie als das hervorstechendste Merkmal der deutschen Kultur seit der Romantik gewesen ist.²⁸⁶ Da sich dieses Verhältnis von deutscher Musik und Gesellschaft und gesellschaftlicher Identität immer wieder in Manns Werken durchzieht, wie beispielsweise in den *Buddenbrooks* und in *Tristan*, gipfelt es in *Doktor Faustus*, da dieser Roman auf eine gewisse Weise die Summe der Überlegungen über diese Beziehung darstellt, da dieser Roman auch am Ende von Manns Leben entsteht. *Doktor Faustus* wird daher der große Musik-, aber auch Deutschlandroman genannt.²⁸⁷ Es stellt eine Art Ursachenforschung zur deutschen Katastrophe dar. Mann ist aber nicht der einzige, der die Frage nach dem Verhältnis der deutschen Musik und der deutschen Identität stellt. Diese Frage ist nämlich viel älter und wurde schon von Kirchner im 17. Jahrhundert gestellt. So wird die Musik als Kunst im deutschsprachigen Raum immer mehr politisiert, bis der Prozess der Politisierung der Musik im 20. Jahrhundert in Deutschland kulminiert.²⁸⁸ Daher befasst sich Mann eigentlich mit der historischen Rolle der Musik in Deutschland, die nach ihm das Beste war, was die deutsche Kultur hervorgebracht hatte. Doch sie war auch von ausschlaggebender Bedeutung bei der Ausbreitung eines deutschen Nationalgefühls, und zwar war sie von größerer Bedeutung als Literatur.²⁸⁹ Für Mann ist die öffentliche Sphäre mit der privaten auf engste Weise verbunden und die Katastrophen des Kollektivs gehen von der Katastrophe des Individuums aus und werden davon vorgezeichnet. Im *Doktor Faustus* versucht dann Mann die politischen Konsequenzen, sowohl der individuellen als auch der kollektiven Musikidolatrie zu manifestieren. Die These, die im Roman schwebt, nämlich die folgende: Deutschlands Hinwendung zum Nationalsozialismus

²⁸³ Vgl. Blödorn/Marx (2015): S. 66.

²⁸⁴ Vgl. Blödorn/Marx (2015): S. 66.

²⁸⁵ Vgl. Vaget (2012): S. 22.

²⁸⁶ Vgl. Vaget (2012): S. 14-15.

²⁸⁷ Vgl. Vaget (2012): S. 14-15.

²⁸⁸ Vgl. Vaget (2012) S. 14-15.

²⁸⁹ Vgl. Vaget (2012): S. 17.

ist im gewissen Maße aus seinem Musikkult herzuleiten.²⁹⁰ Diese Hypothese wird durch Manns Schrift *Die Betrachtung eines Unpolitischen* erhärtet. In dieser ist die Rede von der Beziehung deutscher Musik zur Politik und der Politisierung der Musik. So ging es nach Mann im Zweiten Weltkrieg, um das Recht Deutschlands, seine Andersartigkeit von den restlichen westlichen Demokratien zu betonen, weshalb man in Deutschland eher der Monarchie als Demokratie geneigt war.²⁹¹ Die Übermacht der deutschen Bildung und Musik ergab die Idee, dass ein Recht besteht, die ganze Welt zu germanisieren, um sie besser zu machen. Nach 1914 machte die Politisierung der Musik einen Quantensprung, im Sinne davon, dass die Musik stärker denn je politisiert wurde. Dies kam auch als Reaktion der Krise, die nach dem Ersten Weltkrieg präsent war, gesehen werden, indem nach dem Krieg wieder Sehnsucht nach Stabilität auftauchte, die wiederum in der Tradition gefunden wurde.²⁹² Doch die Verbindung der deutschen Musik und Nation ist stark durch den Namen Richard Wagner gekennzeichnet. Obwohl Wagners Musik für Mann transnational war und eine universelle Ausstrahlung und Akzeptanz erlebte, ist es Tatsache, dass die deutsche Musik und das deutsche Bildungswesen weltweit ein hohes Ansehen genoss und dies eine besondere Art von Stolz hervorgebracht hatte. Die Tatsache, dass Wagner und andere deutsche Romantiker prominente Namen in der Sphäre der Kunst waren, steuerte die politische Dynamik in einer nationalistischen Richtung.²⁹³ So ist dies bei Rohrbach sichtbar, der ein Befürworter des deutschen Kolonialismus war und der diesen so begründete, dass Deutschland wegen seiner kulturellen Überlegenheit ein Recht darauf hatte, was er „Mitgestaltung des kommenden Weltalters“ nannte. Auf eine ähnliche Weise wurde später der deutsche Faschismus durch das kulturelle Erbe der Musik gerechtfertigt und die Instrumentalisierung der Musik gipfelte, indem sie für die faschistische Propaganda diente.²⁹⁴ So kann man hier von einer Art deutschen Kulturimperialismus sprechen, der dazu dient, den Expansionswillen kulturell zu legitimieren und der damals äußerst präsent war.²⁹⁵ Auch in der Musik gibt es im 19. Jahrhundert ein Streben nach musikalischer Hegemonie und genau dieses stellt Mann in eine Beziehung zum deutschen Streben nach der Weltbeherrschung. Auch Schönbergs Aussage bezüglich der Entdeckung der Dodekafonie, die die Vorherrschaft der deutschen Musik in den nächsten 100 Jahren sichern wird, erscheint, wenn man sie in den

²⁹⁰ Vgl. Vaget (2012): S. 18.

²⁹¹ Vgl. Vaget (2012): S. 19.

²⁹² Vgl. Vaget (2012): S. 21.

²⁹³ Vgl. Vaget (2012): S. 20.

²⁹⁴ Vgl. Vaget (2012): S. 24.

²⁹⁵ Vgl. Vaget (2012): S. 22.

vorigen Kontext liest, als sehr nach Suprematie strebend.²⁹⁶ Der Gedanke der Welteroberung soll daher die Konsequenz des deutschen Universalismus sein, der seinen Ursprung in der Musik hat. Demnach erlebt Deutschland die Verwirklichung seiner Musik.²⁹⁷ Im 19. Jahrhundert, das durch konservative Ideen des Mittelalters und Deutschtums gekennzeichnet ist, hatte die Musik fast eine sakrale Bedeutung und wurde zum vollkommensten Ausdruck der Deutschheit. In der Musik dieser Zeit herrschte ein Streben nach Hegemonie, das später die deutsche Kultur und Politik in diesem Streben inspiriert hat. Adorno war der Meinung, dass das Werk Wagners in seinem Streben nach Hegemonie der deutschen Musik die Urlandschaft des Faschismus markierte.²⁹⁸ Auch die nationalsozialistische Judenfeindschaft, war im Musikleben Deutschlands schon seit Wagner stark ausgeprägt. Dass der Einfluss Wagners, sein stark ausgeprägter nationaler Stolz, aber auch Antisemitismus, die beide auch in seiner Musik präsent sind, ein politischer Faktor war, wird spätestens im Jahr 1933 klar durch Deutschlands Hinwendung zum Nationalsozialismus, welches ohne des Verständnisses des Wagner Erbens nicht möglich wäre.²⁹⁹ Daraus ist sichtbar, dass die Geschehnisse in der deutschen Musik die geschichtlichen Geschehnisse beeinflussen und Manns Versuch, durch die Musikgeschichte die Mentalitätsgeschichte zu zeigen, mehr als plausibel sind.³⁰⁰ Auch die Tatsache, dass die Nationalsozialisten im Dritten Reich sich immer wieder auf die Prominenz und Erfolge der deutschen Künstler berufen haben und damit die Suprematie Deutschlands und den Krieg rechtfertigten, sagt viel über den bereits damals entwickelten Stolz auf die großen deutschen Namen, die besonders groß in der Musik waren. Aus diesem Grund wird die deutsche Musik später für ihren finsternen Einfluss verdächtigt.³⁰¹

So soll im Roman Leverkühns Lebensgeschichte als die Geschichte des Schicksals Deutschlands fungieren. Beide streben nach Suprematie, Leverkühn nach der in der Musik, Deutschland nach der politischen und beide schlagen einen Weg in die Katastrophe ein. Auch die rauschhafte Atmosphäre des Nationalsozialismus ist ihnen gemeinsam. Adrian erlebt sie in seinen Schaffensphasen und die Nationalsozialisten am Beginn ihre Übermacht.³⁰² So vereinigt Mann in Leverkühn die personifizierte Idee der neuen Tonkunst, weshalb es sich um kein Einzelporträt

²⁹⁶ Vgl. Blödorn/Marx (2015): S. 67.

²⁹⁷ Vgl. Blödorn/Marx (2015): S. 67.

²⁹⁸ Vgl. Vaget (2012): S. 41-46.

²⁹⁹ Vgl. Vaget (2012): S. 47.

³⁰⁰ Vgl. Vaget (2012): S. 190.

³⁰¹ Vgl. Vaget (2012): S. 478-483.

³⁰² Vgl. Blödorn/Marx (2015): S. 70.

handelt, sondern um eine Sammlung von unterschiedlichen schon existierenden Porträten, um die künstlerische Existenz glaubhaft zu machen.³⁰³ Diese Existenz wird noch durch kulturelle Ikonen wie Luther, Dürer und Faust und den omnipräsenten mittelalterlichen Charakter „aufgedeutscht“.³⁰⁴ Der eminent deutsche Charakter des Romans wird auch im Ort der Herkunft Leverkühns sichtbar: Die fiktive Stadt Kaisersaschern stellt das Deutschtum an sich dar. Dass Leverkühns Musik, die Musik Kaisersaschern ist, soll für ihren repräsentativ deutschen Charakter stehen, der provinziell, aber auch universal und kosmopolitisch sein soll.³⁰⁵ Die Beziehung der Musik zum Nationalsozialismus wird auch durch die äußerst deutsche, aber archaische Bezeichnung *Tonsetzer* anstatt von Komponist und durch Wagner als großes Vorbild Leverkühns hervorgehoben, wodurch gleichzeitig auch der Missbrauch derselben in der faschistischen Propaganda kritisiert wird.³⁰⁶ Doch, ob die Zwölftonmusik als das faschistische Regime gesehen werden kann, ist fragwürdig. Obwohl es auf den ersten Blick Ähnlichkeiten gibt, handelt es sich im faschistischen Staat eher um Kontrolle, als Ordnung. Auch die Tatsache, dass in der Zwölftonmusik alle Töne gleich sind, kann mit der deutschen Volksgemeinschaft verbunden werden kann, aber nicht mit der Tatsache, dass Faschismus und Gleichheit nicht in demselben Satz verwendet werden können.³⁰⁷ Obwohl nach der Meinung einiger Literaturwissenschaftler Leverkühns Kunst aus mehreren Gründen als keine Deutung des faschistischen Systems verstanden werden kann, wozu auch die Tatsache, dass seine Kunst die Konventionen bricht und von den damaligen Nationalsozialisten als entartet abgestempelt sein würde.³⁰⁸ Der Faschismus stellt eine Radikalisierung der Tradition und die Zwölftonmusik, trotz Schönbergs Worten, dass in ihr traditionelle Elemente da sind, stellt den bis dahin radikalsten Bruch mit der musikalischen Tradition dar. So deutet Vaget Leverkühns Zwölftonmusik als etwas, was den transnationalen Geist in sich trägt und ihn wieder Deutschland zurückgibt, weil gerade Leverkühns Musik im damaligen NS-Staat stark abgelehnt sein würde. Dies wird auch von der Tatsache gestützt, dass diese Musik keine traditionellen Elemente irgendeiner Kultur in sich trägt und einfach universell pantonal ist. Obwohl in Adrians letzten Werk deutscher Stoff behandelt wird, ist die Musik, mit der dieser ausgedrückt wird, durch von Berlioz und Monteverdi beeinflusst, was den

³⁰³ Vgl. Schneider (2005): S. 139.

³⁰⁴ Vgl. Blödorn/Marx (2015): S. 71.

³⁰⁵ Vgl. Vaget (2012): S. 33-34.

³⁰⁶ Vgl. Schneider (2005): S. 143.

³⁰⁷ Vgl. Petersen, H. Jürgen (2007): *Faustus lesen. Eine Streitschrift über Thomas Manns späten Roman*. Würzburg: Königshausen und Neumann, S. 36-37.

³⁰⁸ Vgl. Petersen (2007): S. 42-43.

transnationalen Charakter der Zwölftonmusik noch einmal unterstreicht.³⁰⁹ Seine Musik hat damit eine widersprüchliche Struktur und kann mit der deutschen Antipathie gegenüber sich selbst verglichen werden. In dieser besteht gleichzeitig das Verlangen Deutsch zu sein, aber auch das Verlangen, etwas anderes, besseres zu sein. Diese war schon seit Otto dem Dritten präsent und ist sowohl für Adrians Musik, als auch für seinen Herkunftsort Kaisersaschern charakteristisch, indem gleichzeitig deutsch und universell.³¹⁰ So wird klar, dass Adrian am Beginn seines Komponierens eher nach dem transnationalen und kosmopolitischen Charakter seiner Musik strebt, doch dieser geht wegen des Wunsches nach Suprematie unter.³¹¹ Doch die Transnationalität kommt am Ende zurück, weshalb er von allen als Verrückter angesehen wird, besonders durch seine braven bürgerlichen Freunde. Aber gerade durch die Überwindung Wagners als seines Vorbilds, damit auch der konventionellen Musik und der Tradition, überwindet er auch den Faschismus. Wagner als Bild der Tradition wird sehr respektiert, doch seine Taten auch streng kritisiert.³¹² So wird die Diskrepanz zwischen Moderne und Konservatismus anhand Leverkühn und seiner Umgebung veranschaulicht. Am besten ist das am Verhältnis der Hauptfiguren, Leverkühn und Zeitblom, zu sehen. So bewundert Adrian im Gespräch über den strengen Satz seine Objektivität, Freiheit des Geistes und Unsensibilität, da für ihn Freiheit auch Regeln und Objektivität benötigt, welche sie nicht weniger frei machen. Doch nach Zeitbloms Ansicht gibt es keine Freiheit mit Regeln und Gesetz, denn dies nennt sich für ihn nicht Freiheit.³¹³ Adrian versteht das Konzept der Freiheit mit Regeln im harmonischen Sinne, wo durch leichte Verbiegung und Variationen der Regeln die Freiheit erlangt wird. Dies ist der Fall von Beethovens Spätwerk: Er bricht die Regeln nicht und gehört damit immer noch zur Ersten Wiener Schule, doch variiert und biegt er sie genug, um die Freiheit zu erlangen und die Musik der Romantik einzuleiten. Als Schlussfolgerung gilt, dass Freiheit durch Variation in einem System mit fixierten Regeln mithilfe von guter Organisation möglich ist.³¹⁴ So ist es auch für den deutschen Staat möglich, mit dem System einer liberalen Demokratie zu funktionieren. Doch Zeitblom versteht das nicht, da für ihn Konventionen für die gesellschaftliche Organisation dienen und nach einer neuen Organisation sieht er kein Bedürfnis.³¹⁵ So entsteht im Roman eine

³⁰⁹ Vgl. Vaget (2012): S. 43.

³¹⁰ Vgl. Vaget (2012): S. 35.

³¹¹ Vgl. Vaget (2012): S. 36.

³¹² Vgl. Schneider (2005): S. 145.

³¹³ Vgl. Lee (2007): S. 90.

³¹⁴ Vgl. Lee (2007): S. 91.

³¹⁵ Vgl. Lee (2007): S. 91.

Doppelstruktur, an deren einer Seite ein ehrgeiziger, nach Suprematie strebender Künstler steht und auf der anderen ein vorbildlicher bürgerlicher Humanist.³¹⁶ Auch die Entscheidung Leverkühns sich gesellschaftlich zu isolieren und sich dem deutschen Erbe und der Ausbildung der deutschen Suprematie zu widmen, kann als die Isolierung Deutschlands und der wachsende Nationalsozialismus von 1914 gesehen werden, da er nach einem großen Durchbruch und der Führerschaft in der Musik strebt, genau wie Deutschland nach einem großen politischen Durchbruch strebt. So ist die Verbindung des individuellen und ästhetischen zum kollektiven und politischen einer der roten Faden des Romans.³¹⁷ Jedoch ist es wichtig zu betonen, dass im Roman die Zwölftonmusik nicht verteufelt wird und Leverkühn nicht als Hitler fungiert, sondern eher als das Gegenteil davon.³¹⁸ Es handelt sich eher um eine Deutschlandkritik und die Frage der Ursache und Vorbereitung des Faschismus, in der die musikalische Entwicklung in Zentrum steht und von größtem Einfluss war.³¹⁹

4. Fazit

Durch die Darstellung des kulturhistorischen Kontextes und die Darstellung sowohl der literarischen als auch musikalischen Poetik ist die ähnliche Entwicklung der Literatur und Musik transparent. So beeinflussten die damaligen Phänomene der Industrialisierung, Technisierung, Urbanisierung und ganz allgemein gesagt Modernisierung beide gleich, indem es Versuche gab, in die beiden Kunstformen wissenschaftliche Elemente einzubringen, die sich bei Holz im Naturalismus in seiner Kunstformel äußert und in der Musik im Schillingersystem, das auf mathematischen Kenntnissen gegründet wird. In beiden verliert der Künstler seine göttliche Rolle des Schöpfers und die Schönheit ihre Rolle des Ziels der Kunst. Auch haben beide unzählige neue Bewegungen, von denen viele denselben Namen in beiden Kunstformen haben wie z.B. der Impressionismus, Expressionismus, Futurismus, aber auch weniger bekannte wie es die Neue Sachlichkeit und die innere Emigration sind. Durch den Verlust der Bedeutung der Schönheit in künstlerischen Werken der Literatur und Musik, kommen tabuisierte Themen auf die Oberfläche,

³¹⁶ Vgl. Blödorn/Marx (2015): S. 69.

³¹⁷ Vgl. Vaget (2012): S. 39.

³¹⁸ Vgl. Vaget (2012): S. 29.

³¹⁹ Vgl. Blödorn/Marx (2015): S. 71.

wobei die Glorifizierung einiger präfaschistischer Elemente stärkt. So fördern beispielsweise Dadaisten alles Aggressive und sehen es als schöpferisch an. Und obwohl sie politisch radikal links gesinnt waren, hinterlässt die Glorifizierung der Aggressivität nach den Geschehnissen des Faschismus, wie sie auch gemeint war, einen bitteren Geschmack. Auch die Glorifizierung des Krieges seitens der Futuristen und ihr Glaube, dass nur durch völlige Zerstörung Neugeburt kommt, sind auffallend präfaschistische Elemente. Diese These wird noch zusätzlich von der Tatsache gestützt, dass die meisten Futuristen sich dem Faschismus nach seiner Machtübernahme anschließen. Doch es zeigt sich, dass die Wurzeln des Faschismus besonders im deutschsprachigen Raum viel tiefer liegen. Seit ihrer Ankunft waren Juden im deutschsprachigen Raum anders behandelt, benötigten Maßnahmen zu ihrem Schutz und wurden als Sündenbock verwendet. Der Antisemitismus wuchs eine längere Zeit und ist auch in der Moderne im radikalen Konservatismus, Ablehnung der Avantgarde und Ablehnung der Demokratie evident. So wurde die Demokratie jahrhundertlang abgelehnt, wobei die präfaschistischen Elemente in der Tatsache einsichtig sind, dass schon seit dem 18. Jahrhundert die damalige Zensur nur für demokratisch gesinnte Literaten galt, die, um frei schreiben zu können, ihr Land verlassen mussten. Zwei Jahrhunderte danach scheint sich die Situation nicht verbessert zu haben und nicht nur dass der Versuch der Demokratie der Weimarer Republik laut abgelehnt wird, sondern es werden auch Schriftsteller mit antidemokratischen und antisemitischen Ansichten finanziert und ihre Werke veröffentlicht. So gab es für Schriftsteller faschistischer Einstellung keine Zensur und sie werden sogar gefördert und unterstützt. Von der musikalischen Seite kommt als größter Einfluss auf den Erfolg des Faschismus Richard Wagner. Ein unheimlich wichtiger Name der Musik der Romantik, doch auch einer, der seinen Antisemitismus nicht nur privat, sondern auch öffentlich in seinen Aufsätzen und in seinen Werken bzw. Opern äußerte. Die Tatsache, dass dies damals normal war und unabhängig von seiner künstlerischen Größe Wagner hierfür keine Konsequenzen trug, sagt schon genug über das damalige gesellschaftliche Bild aus. Hiermit wird klar, dass die Kunst politisiert wurde und damit der Machtübernahme der Nationalsozialisten verhalf. Die Verwurzelung des Faschismus macht auch die Tatsache evident, dass zur Literatur des Dritten Reiches nicht nur die zu dieser Zeit entstandene Literatur gezählt wurde, sondern alles, was ihren rassistischen Idealen entsprach, womit noch einmal die These, dass präfaschistische Elemente deutlich vor der Machtübernahme der Nationalsozialisten präsent waren, stützt. Auch nur die Existenz der Bewegungen, wie es die Innere Emigration ist, die noch heute umstritten ist, zeugt mehr von einem Schweigen als von einer Opposition gegenüber einem

System, das immer größere Massengräber verursachte. So verursachte das Ende des Zweiten Weltkriegs Sprachlosigkeit und Rückkehr zum Einfachen in der Literatur und jeden Bruch mit der Konventionen und Tradition in der Musik, da diese mit dem Fehlschlagen der Vergangenheit verbunden worden sind. Doch es scheint, als ob der Zweite Weltkrieg und seine Geschehnisse nicht alle sprachlos gelassen hatten, worüber nicht nur Manns Roman *Doktor Faustus* zeugt, sondern auch die zahlreichen Innovationen in der Nachkriegsmusik. Doch um auf Manns Roman wieder zurückzukommen, der sowohl wegen des Streits mit Schönberg als auch wegen der großen Deutschlandkritik für einen großen Tumult sorgte, stellt er eine scharfe Auseinandersetzung mit den Konstellationen in Deutschland dar, die die Machtübernahme des Faschismus verursachten. Durch die Geschichte eines Individuums wird das kollektive Benehmen in einem Roman, der von Deutschtum schreit, aufgegriffen und durch die Musik als Chiffre in der musikalischen Sprache diskutiert und kritisiert.

Die Ergebnisse der Analyse können folgendermaßen summiert werden: Zusammen mit den damaligen wirtschaftlichen und sozialen Krisen, die der Prozess der Moderne mitgebracht und die Kriege verursacht haben, resultierte das allgemeine Krisenbewusstsein mit unterschiedlichen Reaktionen. So waren gleichzeitig die Sehnsucht nach Novität, Fortschritt und Konventionsbruch, als auch Stabilität im Rahmen der Tradition präsent. Beide wurden radikalisiert, wobei der radikalisierte Fortschritt und Konventionsbruch keine blutigen Spuren hinterließ im Gegensatz zum radikalisierten Konservatismus, der seine Verwirklichung im faschistischen NS-Staat findet und das größte Blutbad unserer Zeit verursacht. Dies wurde im deutschsprachigen Raum aber lange bevor es geschah, vorbereitet, mit besonderem Einfluss der Kultur und in diesem Fall durch die Nationalkunst der Deutschen, nämlich die Musik. Besonders durch den antisemitischen Einfluss Wagners, aber auch spätere nationalistische Aussagen Schönbergs wird der Faschismus normalisiert. Durch weitere Bewegungen, die präfaschistische Elemente beinhalteten, wurde dieser Prozess gefördert und gipfelte im Schweigen der Inneren Emigration, während die Massengräber immer größer wurden. Dieses Schweigen bricht Mann, indem *Doktor Faustus* nicht nur mit musikalischen Techniken geschrieben ist, sondern gerade durch das Hilfsmittel der Faschisten an ihnen Kritik übt. So zeichnet er wesentliche präfaschistische Zeichen und die Tatsache, dass die verspätete Reaktion darauf fatal endete. Außerdem wird auch das Gegenteil davon gezeigt, was in der Literatur immer wieder vermieden wird, nämlich dass die Analyse der Leitmotive in diesem Roman möglich ist. Dies wird anhand eines der weniger bekannten Leitmotive, der *Kopfschmerzen*, gezeigt. Dadurch wird klar, dass die

Leitmotive auch durch ein zehnfaches Auftauchen symbolisch aufgeladen werden können und dass sie, wenn man sie den ganzen Kontext berücksichtigend liest, nicht so unklar und unkonkret sind, wie sie vielleicht auf den ersten Blick scheinen. Mithilfe des Leitmotivs *Kopfschmerzen*, worüber im Gegensatz zum Leitmotiv *Schmetterling*, wenig geschrieben wird, wird gezeigt, dass Mann die Leitmotivik genau so macht, wie sie auch von Wagner gedacht worden ist, indem dieses Motiv durch den Roman zum Teil des Charakters der Hauptfigur wird und jedes Mal mit mehr Bedeutung aufgeladen wird und für weitaus mehr steht, als was es in seinem ersten Auftauchen gestanden hat.

5. Quelle:

1. Mann, Thomas (1947): *Doktor Faustus. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn erzählt von einem Freunde*. Frankfurt am Main: Fischer Verlag.

6. Literaturverzeichnis:

1. Adorno, Theodor (2005): *The culture industry. Selected essays on mass culture*. New York: J.M. Bernstein.

2. Andreis, Josip (1952): *Historija muzike za visoke i srednje muzičke škole. II. Dio*. Zagreb: Školska knjiga.

3. Auner Joseph (2003): *A Schoenberg Reader. Documents of a life*. New Haven/London: Yale University Press.

4. Auner, Joseph (2013): *Music in the twentieth and twenty-first centuries*. New York: Norton & Company.

5. Auner, Joseph/Shawn Jennifer (Hrsg.) (2010): *The Cambridge companion to Schoenberg*. New York: Cambridge University Press.

6. Balázs, Béla (2001): *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

7. Bahtin, Mihael (2020): *Problemi poetike Dostojevskoga*. Zadar: Grafikart.d.o.o

8. Beutin, Wolfgang et al. (2013): *Deutsche Literaturgeschichte. Von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Stuttgart: J.B. Metzler.

9. Blödorn, Andreas/ Marx, Friedhelm (Hrsg.) (2015): *Thomas Mann. Handbuch. Leben, Werk, Wirkung*. Stuttgart: J.B. Metzler.

10. Danuser, Hermann (2007): *Glazba 20. stoljeća*. Zagreb: Hrvatsko muzikološko društvo.

11. Despić, Dejan (2014): *Harmonija sa harmonskom analizom*. Beograd: Službeni glasnik.

12. Frisch, Walter (Hrsg.) (2013): *Music in the nineteenth century. Western music in context.* New York: Norton & Company.
13. Gligo, Nikša (1996): *Pojmovni vodič kroz glazbu 20. stoljeća. S uputama za pravilnu uporabu pojmova.* Zagreb: Matica Hrvatska.
14. Griffiths, Paul (1994): *A concise history of modern music. From Debussy to Boulez. 128 Illustrations.* New York: Thames and Hudson.
15. Lee, Frances (2007): *Overturing Dr. Faustus. Rereading Thomas Mann's Novel in light of Observations of a Non-Political Man.* New York: Camden House.
16. Leeuw, de Ton (2005): *Music of the twentieth century. A study of its elements and structure.* Amsterdam: Amsterdam University Press.
17. Mikić, Vesna (2013): *Istorija muzike 6.* Beograd: Fakultet muzičke umetnosti.
18. Mitchell, Donald (1983): *Jezik moderne muzike.* Beograd: Nolit.
19. Peričić Vlastimir/ Skrovran, Dušan (1991): *Nauka o muzičkim oblicima. Sedmo nepromenjeno izdanje.* Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu.
20. Petersen, H. Jürgen (2007): *Faustus lesen. Eine Streitschrift über Thomas Manns späten Roman.* Würzburg: Königshausen und Neumann.
21. Ross, Alex (2007): *The rest is noise. Listening to the twentieth century.* New York: Farrar, Straus and Giroux.
22. Scherliess, Volker (1996/97): *Die musikalische Welt des Adrian Leverkühn. Ein Projekt zum „Faustus-Roman“ von Thomas Mann.* Berlin: Konzerthaus Berlin.
23. Schneider, Thomas (2005): *Das literarische Porträt. Quellen, Vorbilder und Modelle in Thomas Manns Doktor Faustus.* Berlin: Frank & Timme.
24. Schütz, Erhard/ Vogt, Jochen (1980): *Einführung in die deutsche Literatur des 20. Jahrhunderts.* Band 2: Bundesrepublik und DDR. Wiesbaden: Westdeutscher Verlag.
25. Steen, Inken (2001): *Parodie und parodistische Schreibweise ind Thomas Manns „Doktor Faustus“.* Tübingen: Niemeyer.

26. Taruskin, Richard (2010): *The Oxford history of western music*. New York: Oxford University Press.

27. Vaaget, Rudolph Hans (2012): *Seelenzauber. Thomas Mann und die Musik*. Frankfurt am Main: Fischer Verlag.