

Friedrich Geiger: Affirmation und Ausgrenzung. Zur Bedeutung von Musik für das NS-Regime, in:
Kunst im NS-Staat. Ideologie, Ästhetik, Protagonisten, hrsg. von Wolfgang Benz, Peter Eckel und
Andreas Nachama, Berlin, 2015, S. 349-367.

Kunst im NS-Staat

Ideologie, Ästhetik, Protagonisten

Herausgegeben von

Wolfgang Benz, Peter Eckel und Andreas Nachama



METROPOL

Die Publikation basiert auf einer Veranstaltungsreihe der Stiftung Topographie des Terrors und ist in Zusammenarbeit mit der Stiftung entstanden.

LMU München
Universitätsbibliothek
Zentralbibliothek

COM-48953

Umschlagbild:

Besuch von Adolf Hitler und Joseph Goebbels bei der Ufa, 1935

Bundesarchiv, Bild 183-1990-1002-500

ISBN: 978-3-863331-264-0

© 2015 Metropol Verlag

Ansbacher Straße 70

10777 Berlin

www.metropol-verlag.de

Alle Rechte vorbehalten

Druck: buchdruckerei.de, Berlin

Friedrich Geiger

Affirmation und Ausgrenzung

Zur Bedeutung von Musik für das NS-Regime

Dass Adolf Hitlers Politikverständnis genuin künstlerischen Ursprungs war, haben hellseherische Beobachter schon während der NS-Zeit formuliert. Die deutlichsten Worte fand Thomas Mann in dem berühmten Essay „Ein Bruder“ von 1939, worin er eine „reichlich peinliche Verwandtschaft“ zu Hitler insofern eingestand, als man in diesem „eine Erscheinungsform des Künstlertums wiedererkennen“ müsse. „Wagnerisch, auf der Stufe der Verhöhnung, ist das Ganze“, so der Schriftsteller, „man hat es längst bemerkt und kennt die gut begründete [...] Verehrung“ des Diktators für den Bayreuther Meister.¹ Joachim Fest griff diesen Gedanken in seiner Biografie von 1973 erstmals ausführlicher auf.² Nachdem danach lange Zeit vor allem Vertreterinnen und Vertreter der Kunstwissenschaften, jeweils aus der Perspektive ihrer Disziplin, darauf hingewiesen haben,³ hat der Historiker Wolfgang Pyta dieses Jahr seine 800 Seiten starke Studie „Der Künstler als Politiker und Feldherr“ vorgelegt, worin er Hitlers Herrschaft umfassend aus dem Blickwinkel des Künstlertums analysiert.⁴

Zu betonen bleibt gleichwohl, dass sich das künstlerische Selbstverständnis nicht auf die Person Hitlers beschränken lässt, sondern einen grundlegenden Zug der NS-Herrschaft insgesamt bildete. Joseph Goebbels etwa betrachtete sich und seinesgleichen, wie er in dem bekannten offenen Brief an Wilhelm Furtwängler schrieb, als „künstlerische Menschen, denen die verantwortungsvolle Aufgabe anvertraut ist, aus dem rohen Stoff der Masse das feste und gestalt-

1 Thomas Mann, Ein Bruder, in: ders., Essays. Bd. 2: Politik, hrsg. von Hermann Kurzke, Frankfurt a. M. 1977, S. 222–227.

2 Joachim C. Fest, Hitler. Eine Biographie, 2 Bde., Berlin 1973, insbesondere Bd. 1, Buch 1, Kap. 1 und 3 sowie die „Zwischenbetrachtung: Deutsche Katastrophe oder deutsche Konsequenz?“

3 Z. B. Michael Walter, Hitler in der Oper. Deutsches Musikleben 1919–1945, Stuttgart/Weimar 2000; Birgit Schwarz, Geniewahn: Hitler und die Kunst, 2., durchges. Aufl., Wien 2011; Sebastian Werr, Heroische Weltsicht. Hitler und die Musik, Köln u. a. 2014.

4 Wolfram Pyta, Hitler. Der Künstler als Politiker und Feldherr. Eine Herrschaftsanalyse, München 2015.

hafte Gebilde des Volkes zu formen“.⁵ Tatsächlich kann man mit Blick auf die NS-Führungsspitze „einen unverhältnismäßig hohen Anteil an verhinderten, nicht zum Zuge gekommenen oder gescheiterten Halbkünstlern“ ausmachen.⁶ Neben dem dilettierenden Kunstmaler, Architekten und Opernkomponisten Hitler und dem Romanschriftsteller Goebbels können hier auch der Architekt Alfred Rosenberg, die Dichter Hans Frank und Baldur von Schirach sowie die Musiker Reinhard Heydrich oder Walther Funk als Beispiele genannt werden. Sie alle richteten ihren fehlgeleiteten Gestaltungstrieb obsessiv auf das Gesamtkunstwerk des „Dritten Reiches“.

Welche Rolle fiel in diesem Gesamtkunstwerk der Musik zu? Welche Bedeutung hatte sie für das NS-Regime? Methodisch wirft diese Frage zunächst das Problem auf, dass es – wie bei den anderen Künsten auch – „die“ nationalsozialistische Musikideologie im Sinne einer ausformulierten staatlichen Doktrin nicht gab. Vielmehr haben wir es nicht zuletzt deshalb, weil sich viele NS-Chargen für künstlerisch kompetent hielten, mit einem Konglomerat aus zahlreichen Einzelideologien zu tun, die durchaus unterschiedlich akzentuiert waren und nicht selten auch in Widerspruch zueinander gerieten – die Goebbels-Rosenberg-Kontroverse zwischen 1934 und 1936 ist ein bekanntes Beispiel.⁷ Insofern lassen sich für fast alles, was man über die NS-Musikpolitik sagen kann, auch gegenläufige Tendenzen finden. Gleichwohl schälen sich gemeinsame Grundzüge heraus, die im Folgenden skizziert seien.⁸

Um einen Überblick zu gewinnen, kann man zunächst zwei Aktionsfelder nationalsozialistischer Musikpolitik unterscheiden, die sich gegenseitig ergänzten, nämlich einerseits Affirmation und andererseits Ausgrenzung. Beide Anliegen wurzelten maßgeblich darin, dass nicht nur Hitler selbst, sondern – wie erwähnt – weite Teile der NS-Führungsriege einen künstlerischen Erfahrungshintergrund besaßen und „für überwältigungsästhetische Praktiken ein beson-

5 Deutsche Allgemeine Zeitung vom 11. 4. 1933, nachgedruckt u. a. in: Paul Meier-Benneckenstein (Hrsg.), *Dokumente der deutschen Politik*, Bd. 1: Die nationalsozialistische Revolution 1933, bearb. von Axel Friedrichs, Berlin 1935, S. 255–258.

6 Festschrift, Hitler, Bd. 1, S. 527.

7 Reinhard Bollmus, *Das Amt Rosenberg und seine Gegner. Studien zum Machtkampf im nationalsozialistischen Herrschaftssystem*, München 2006, S. 71–84.

8 Dabei greife ich mitunter auf eigene frühere Arbeiten zurück, insbesondere die Monografie *Musik in zwei Diktaturen. Verfolgung von Komponisten unter Hitler und Stalin*, Kassel [u. a.] 2004, sowie die beiden Kapitel „Im Schatten der Diktaturen von Hitler, Stalin und Mussolini“ und „Deutsche Musik und deutsche Gewalt: Zweiter Weltkrieg und Holocaust“, in: Albrecht Riethmüller (Hrsg.), *Geschichte der Musik im 20. Jahrhundert*, Bd. 2: 1925–1945, Laaber 2006, S. 218–268.

deres Sensorium entwickelt“ hatten.⁹ Die Macht der Musik, die in der Lage ist, Emotionen der Hörerinnen und Hörer begriffslos und ohne Umwege über den Verstand direkt anzusprechen, wurde einerseits affirmativ ausgebeutet, um die eigene Position zu stärken. Auf der anderen Seite machte die Künstler-Politiker ihr ästhetisches Sensorium zugleich argwöhnisch gegenüber der Musik, da sich deren emotionales Potenzial ja durchaus auch gegen ihre Herrschaft wenden konnte. Daher strebten sie danach – auf kulturellem Gebiet insgesamt, besonders konsequent aber auf dem der Musik –, alles auszugrenzen, was ihren ideologischen und herrschaftstechnischen Zielen zuwiderlief.

Damit klingt eine weitere Differenzierung an, die quer zu derjenigen zwischen Affirmation und Ausgrenzung verläuft und auf die ich gelegentlich zurückgreifen werde. Fragt man nämlich danach, welche Bedeutung die Musik für das NS-Regime besaß, so muss zwischen einer ideologischen und einer herrschaftstechnischen Bedeutung unterschieden werden. Zum einen stand die Musik mit bestimmten Ideologemen des NS in Verbindung, zum anderen spielte sie für die Sicherung, den Ausbau und die Bewahrung seiner Herrschaft eine zentrale Rolle. Herrschaftstechnische und ideologische Bedeutung mischten sich in unterschiedlichen Anteilen auf beiden Seiten der NS-Musikpolitik, der affirmativen wie der ausgrenzenden, wobei sich die jeweiligen Gewichtsanteile im Verlauf der zwölf Jahre des „Dritten Reiches“ teilweise auch verschoben.

Sofort nach der Machtübergabe am 30. Januar 1933 begannen die Nazis, die politischen Gegner auszuschalten, die gewonnene Macht institutionell abzusichern und antisemitische Maßnahmen zu ergreifen. Entsprechende Aktionen fanden zunächst dezentral überall im Reichsgebiet statt. Wie sie abliefen und wie sie sich auf das Musikleben auswirkten, kann man am Beispiel des Süddeutschen Rundfunks in Stuttgart nachvollziehen. Am 15. März 1933 verfasste dessen Vorstand Dr. Alfred Bofinger einen „Bericht über die Personalveränderungen“.¹⁰ Darin hielt er fest, dass in der Woche zuvor, also Anfang März 1933, „SS- und SA.-Abteilungen“ das Rundfunkgebäude besetzt hätten. Im Zuge dessen

„wurden folgende Angestellte des Süddeutschen Rundfunks seitens der SS.-Wache aus dem Arbeitsbetrieb ausgeschieden:

9 Vgl. Pyta, Hitler, S. 12 (mit Bezug auf Hitler). Ausführlich zu den kulturellen Hintergründen prominenter NS-Politiker siehe Thomas Mathieu, *Kunstauffassungen und Kulturpolitik im Nationalsozialismus. Studien zu Adolf Hitler, Joseph Goebbels, Alfred Rosenberg, Baldur von Schirach, Heinrich Himmler, Albert Speer, Wilhelm Frick*, Saarbrücken 1997.

10 Bericht über die Personalveränderungen beim Süddeutschen Rundfunk zu Stuttgart vom 15. 3. 1933, BArch R 78, 622.

- 1.) Dr. Karl *Mayer*, seither Programmleiter,
- 2.) Dr. Erna *Levy*, Bearbeiterin der Urheberrechte in der Programmverwaltung,
- 3.) Cläre *Lemberger*, Hilfskraft in der Materialverwaltung (Bücher, Noten, Schallplatten),
- 4.) Josef *Eberle*, Leiter der Vortragsabteilung,
- 5.) Arthur Georg *Richter*, Spielleiter.

Die drei Erstgenannten wurden zurückgewiesen wegen ihrer jüdischen Abstammung; Eberle und Richter, weil von Angestellten des Betriebes eine kommunistische Betätigung dieser beiden Leute behauptet worden war. [...] Im Zusammenhang mit vorstehenden Beurlaubungen haben die Herren *Reuschle* (politischer Beauftragter der Württembergischen Gauleitung der NSDAP.) und dessen Assistent, Herr *Haaf*, vorläufig die Geschäfte des Programmleiters übernommen.¹¹

Dieser Fall, der nur einer von zahllosen ähnlich gelagerten ist, lässt gut erkennen, wie sich herrschaftstechnische und ideologische Motive und Interessen im Handeln der Machthaber vermengten. Die antikommunistische Stoßrichtung war charakteristisch für die Anfänge des NS-Staates, bis spätestens Anfang 1934 dieser gefährlichste politische Gegner ausgeschaltet und die Herrschaft gesichert war. Zugleich ging es darum, die Gewalt über die Programmgestaltung im Rundfunk zu erlangen. Die Entlassung einer Hilfskraft aus der Notenbibliothek hingegen kann schwerlich mit strategischen Gründen erklärt werden, sondern wurzelte allein in der antisemitischen Ideologie des NS.

Wenn man nun den Blick genauer auf die Musikabteilung des Süddeutschen Rundfunks richtet, lassen sich viele Charakteristika der NS-Musikpolitik bereits zu diesem frühen Zeitpunkt erkennen. Der Dirigent Emil Kahn, der 1928 zum musikalischen Leiter des Süddeutschen Rundfunks und dessen Philharmonischen Orchesters ernannt worden war, erhielt am 2. März 1933 sein Entlassungsschreiben.¹² Sein Nachfolger wurde der „arische“ Kapellmeister Ferdinand Drost. „Nach Rücksprache mit Herrn Ferdinand Drost“, so hielt eine Bofingers Bericht beigegebene Liste fest, seien insgesamt 16 Komponisten und Interpreten „verboten, bzw. nicht mehr [zu] nennen“, darunter Giacomo Meyerbeer, Felix Mendelssohn oder Selmar Meyrowitz. Mit den bereits organisierten Sendungen

11 Ebenda, Bl. 340 f. Hervorhebungen im Original.

12 <http://www.stadtmuseum-stuttgart.de/blog/stadtmuseum/2013/09/21/emil-kahn> (2. 6. 2015).

verfuhr man pragmatisch, indem man zwar die Programme nicht mehr umstieß, aber keinen der gespielten Komponisten nannte.¹³

Hier zeigt sich die ausgrenzende Tendenz der NS-Musikpolitik in voller Aktion, indem „nichtarische“ Komponisten und Interpreten von einem Tag auf den anderen von den Bühnen, Konzertpodien und aus den Medien verschwanden. Zugleich wurden auf der affirmativen Seite sofort flankierende Maßnahmen ergriffen, wie man weiterhin am Beispiel des Süddeutschen Rundfunks ersehen kann. Zusammen mit Bofingers Bericht ist auch ein ausführliches Konzept überliefert, das darlegt, wie das Programm des Rundfunks in Zukunft auszusehen habe.¹⁴ Aufschlussreich ist, dass die Beschreibungen der neuen Sendeformate in die Rubriken „Zweck“ und „Ausführung“ unterteilt sind, wodurch die herrschaftstechnischen und ideologischen Ziele ebenso klar erkennbar werden wie die Mittel, mit denen man sie erreichen wollte. Eines der neuen Formate war beispielsweise die „Vaterländische Weihestunde“. Ihr „Zweck“ wird folgendermaßen umrissen: Sie soll „allen deutschen Volksgenossen die deutsche Seele wecken. Sie soll jedem Deutschen wieder die Ueberzeugung bringen, dass er stolz darauf sein soll ein Deutscher zu sein und ihm Deutschland über alles andere in der Welt zu gehen hat.“ Wie die Musik hierzu beitragen kann, wird dann unter „Ausführung“ deutlich:

„Eingeleitet soll die Weihestunde werden mit einem Meisterwerk deutscher Tonkunst. Ein Dichterwort oder ein Chor soll folgen. Im Mittelpunkt der Veranstaltung hat die Ansprache zu stehen. [...] In der Seele des deutschen Menschen soll diese Stunde noch lange in den Alltag hinein nachklingen und nachwirken. Ein Orchesterstück soll die Weihestunde beschliessen.“

Ein weiteres Format ist mit „Volkstümliche Musik“ überschrieben. Zu deren „Zweck“ heißt es hier:

„Die Kulturpolitik der Nachkriegsjahre hat unser Volk der deutschen Kunst entfremdet. Es gilt nun, es allmählich wieder zu seinem Urquell zurückzuführen. Ausführung: In der Stunde der volkstümlichen Musik darf nur leichte Kost geboten werden. Leichte, nicht seichte, Musik muss gut, aber jedermann verständlich sein“.

13 Bericht über die Personalveränderungen, Bl. 343.

14 Ebenda, Bl. 344–349, daraus die folgenden Zitate.

beispielsweise Militärmärsche, Volks- oder Soldatenlieder. „Vollkommen auszuschalten ist jegliche Art von Jazz- und Negermusik.“ Ähnlich heißt es auch für das Format „Deutsche Tanzmusik“: „Für Jazz, Jimmi, Slow Fox, Rumba und anderen Negertänzen [sic] ist im deutschen Rundfunk kein Platz.“

Ferner nennt das Konzept noch das Format „Deutsche Meister“, worin „den deutschen Hörern wertvolle deutsche Lieder, Klavier-, Violin- u. Violincello [sic]-Stücke“ vermittelt werden sollten. Weiterhin gab es das „Mittagskonzert“ und die „Kammermusik“. Der Zweck ist immer identisch mit dem unter „Volkstümliche Musik“ genannten, also: „Die Kulturpolitik der Nachkriegsjahre hat unser Volk der deutschen Kunst entfremdet. Es gilt nun, es allmählich wieder zu seinem Urquell zurückzuführen.“ Stets wird betont, die Programme sollten „immer volkstümlich und leicht verständlich bleiben“.

Diese Momentaufnahme aus dem März 1933 ist aus einer Menge vergleichbarer Beispiele herausgegriffen, sie fängt ein Stück Alltag im deutschen Musikleben wenige Wochen nach dem Beginn der NS-Herrschaft ein. Gerade weil sie diesen Alltag so unspektakulär repräsentiert, lassen sich daraus einige zentrale Punkte der NS-Musikideologie extrapolieren. Mehr oder minder deutlich erkennbar werden schon zu diesem frühen Zeitpunkt sechs Aspekte, um die auch in den folgenden zwölf Jahren die NS-Musikpolitik im Wesentlichen kreiste – nämlich Ästhetisierung, Gemeinschaft, Nation, Volk, Heroismus und Rasse. Inwiefern wirkten diese Aspekte jeweils auf die Konzepte einer erwünschten, affirmativen Musik einerseits und einer unerwünschten, auszugrenzenden Musik andererseits ein?

Ästhetisierung

Musik eignete sich auf vielfältige Weise dazu, das künstlerische Selbstverständnis des NS zu akzentuieren. Wie in der „Vaterländischen Weihestunde“ des Süddeutschen Rundfunks wurden weltanschauliche Ansprachen von Musik gerahmt. Weltbekannte Orchester wie die Berliner Philharmoniker spielten in Konzertsälen, die mit Hakenkreuzflaggen dekoriert waren. Durch derlei Indienstnahmen beliehen die Nazis die Aura der Musik, um so ihr Handeln weit über die Tagespolitik hinaus in den Rang „großer“ Kunst zu erheben. Musik kann, durch ihre den ganzen Raum erfassende akustische Präsenz, performativ oder verbal kommunizierte Inhalte in Stimmungen tauchen – ein Potenzial, das dem Opernfanatiker Hitler bestens vertraut war. Sei es die transzendierende Klangwelt einer Wagner-Ouvertüre, der aktivierende Impetus einer Beethoven-Symphonie, das weihevoll-pathos eines langsamen Quartettsatzes oder die schlichte Eingängigkeit

eines Chorliedes – gezielt wussten die Klangregisseure des Regimes ihre Botschaften mit den passenden Untertönen zu versehen. Dies zeigen neben den Planungen des Stuttgarter Rundfunks zahllose weitere Quellen.

Das Hauptkulturamt der Reichspropagandaleitung beispielsweise, eine Dienststelle der NSDAP, gab mehrere einschlägige Publikationen heraus wie die Reihe „Die neue Gemeinschaft. Das Parteiarchiv für nationalsozialistische Feier- und Freizeitgestaltung“. ¹⁵ Hier finden sich genaue Hinweise, welche Musik das Regime für welche Anlässe vorsah. Neben der Partei initiierten auch staatliche Stellen wie die Reichsmusikkammer entsprechende Nachschlagewerke, etwa das 1938 von Wilhelm Ehmann vorgelegte Kompendium „Musikalische Feiergusaltung. Ein Werkweiser guter Musik für die natürlichen und politischen Feste des Jahres“. ¹⁶

Durch seine Begleitmusik, die wie die Fanfaren aus Liszts „Les Préludes“ als Melodie der Wochenschauen oder Wagners Rienzi-Ouvertüre zur Eröffnung der Reichsparteitage zu allen möglichen Anlässen zu hören war, rückte sich das Regime ostentativ in Kunstnähe. Diese Vertrautheit mit den Bezirken der Kunst suggerierten und signalisierten die Machthaber auf allen Ebenen – sei es, dass sie Begegnungen inszenierten wie Hitlers häufige „Künstlerempfang“, sei es, dass prominente Kunstvertreter wie Richard Strauss mit exponierten politischen Ämtern wie der Präsidentschaft der Reichsmusikkammer ausgestattet wurden.

Musik, die sich für diese repräsentativen, ästhetisierenden und verbrämenden Zwecke nicht eignete, sie durch Ambivalenz und Doppelbödigkeit vielleicht gar zu unterlaufen drohte, hatte im NS-Staat keinen Platz. In zahlreichen Quellen wird gegenüber Komponisten der Vorwurf erhoben, ihre Musik stelle eine bewusste Provokation dar und verletze gezielt die kollektiven Gefühle. Solche „Kräfte der Anarchie und des kulturellen Nihilismus“, ¹⁷ so gab Goebbels die Marschrichtung vor, seien entschieden zu bekämpfen. Die NS-Presse polemisierte daher unablässig gegen die Impertinenz einer Musikmoderne, die „wesentlich und absichtlich [...] gesundes Fühlen und Wollen, wie es in einem starken, selbstbewußten Volke lebt, verachtete und womöglich durch ihre eigenen

¹⁵ Erschienen im Zentralverlag der NSDAP, München 1937–1945.

¹⁶ Hamburg 1938 und 1939 (Teil 2: Instrumentalmusik), 2. Aufl., Hamburg 1943.

¹⁷ Reichsminister Dr. Goebbels: Aus der Kulturkammerrede vom 6. Dezember 1934, in: Die Musik, Januar 1935, S. 246 f. Vgl. zur strafrechtlichen Sanktion der Beschimpfung des Deutschen Volkes, seiner Wahrzeichen und seiner Vergangenheit nach geltendem und kommendem Strafrecht die gleichnamige Monografie von Max Kunze, Breslau-Neukirch 1940, insbesondere das einführende Kapitel „Die Ehre der Gemeinschaft“ (S. 2–10).

Ausdrucksmittel auch offen verächtlich und lächerlich machte“.¹⁸ Auf Satire, Ironie, Grotteske, Karikatur und Parodie – die, laut Hitler, „dummen Witzeleien einer Periode dadaistischer Lärmerzeuger“¹⁹ – reagierte die NS-Kulturpolitik außerordentlich empfindlich. „Die Zeit“, so atmete der nationalsozialistische Musikkritiker Fritz Stege im Dezember 1933 auf, „die auf jedem musikalischen Gebiet – sei es Oper, sei es Konzertmusik – Satire und Ironie an die Stelle von froher Laune und Humor setzte, ist endgültig überwunden.“²⁰

Gemeinschaft

Dass Musik „gemeinschaftsbildend“ wirken kann, ist ein Topos, der wesentlich älter ist als der Nationalsozialismus. Die Fähigkeit der Musik, eine große Menge von Hörerinnen und Hörern dadurch zu einer Einheit zu verbinden, dass sie in allen die gleichen Emotionen wachruft, wurde im musikästhetischen Diskurs immer wieder erörtert. Mindestens drei Felder lassen sich benennen, in denen dies besonders intensiv der Fall war, nämlich a) die Kirchenmusik, b) die Sinfonik des 19. Jahrhunderts und c) die Jugendmusikbewegung nach dem Ersten Weltkrieg. An alle drei Traditionen knüpfte die NS-Musikpolitik unmittelbar an.

Was zunächst die kirchliche Tradition angeht, so usurpierte das Regime die gemeinschaftsstiftenden Rituale von Gottesdienst, Liturgie und Musik und setzte sie in säkularisierter Form für seine Zwecke ein. An die Stelle des religiös fundierten Kirchenjahres trat die ideologisch fundierte Ordnung des „NS-Feierjahrs“. Dieses hob mit dem „Tag der Machtergreifung“ am 30. Januar an, im Februar folgte die Parteigründungsfeier, im März der „Heldengedenktag“, im April der „Führer-Geburtstag“ und so weiter bis zur „NS-Volksweihnacht“ im Dezember. Zu diesen „hohen“ staatlichen Feiertagen kamen noch diverse Rituale wie die sonntäglichen „Morgenfeiern“ oder sogenannte Lebensfeiern zu Anlässen wie Geburtstag oder Hochzeit. Diese auf Dauer gestellte Überhöhung

18 Walter Abendroth, Kunstmusik und Volkstümlichkeit, in: Die Musik, März 1934, S. 413 f.

19 Hitlers „Kulturrede“ vom 10. 7. 1938 in München, zit. nach: Max Domarus, Hitler – Reden und Proklamationen 1932–1945. Kommentiert von einem deutschen Zeitgenossen, 2 Bde., Würzburg 1962/63, Bd. 1, S. 878.

20 Zit. nach: Joseph Wulf, Musik im Dritten Reich. Eine Dokumentation, Gütersloh 1963, S. 294. Steges Aufgabe nach der Machtübernahme war hauptsächlich „die Reinigung des Musikkritikerstandes“, wie aus seinem Bericht an den Geschäftsführer der Reichskulturkammer Hans Hinkel vom 9. 4. 1933 hervorgeht, vgl. ebenda, S. 209 f.

des Alltags diene der permanenten Reinszenierung der „nationalen Erhebung“, also der immer wieder beschworenen Stiftung einer neuen „Volksgemeinschaft“ in Abgrenzung von der Weimarer „Verfalls-“ bzw. „Systemzeit“. Vollkommen neu waren solche Strategien, die das rituelle Potenzial der Kirche für politische Zwecke ausbeuteten, nicht. Das Regime schloss damit an die politisch-protestantischen Staatsfeiertage des Wilhelminismus ebenso an wie an die deutsch-christlichen Glaubensbewegungen. Neu war allerdings die völlige Säkularisierung dieser Rituale bzw. ihre Übertragung auf die politische Religion des Nationalsozialismus.

Zu all diesen Festen gehörte als unverzichtbarer Bestandteil Musik, die gemeinschaftsbildende Kunst *par excellence*. „Ein toller Rausch der Begeisterung hat die Menschen erfaßt. Gläubig und stark klingt Horst Wessels Lied in den Abendhimmel hinauf“ – dies notierte enthusiastisch Joseph Goebbels über die Maifeier 1933 in seinem Tagebuch.²¹ Zahlreiche weitere Quellen belegen als elementares Gemeinschaftserlebnis das Teilen von ästhetischer Erfahrung durch Musik im Rahmen des „NS-Feierjahrs“. Neben dem gemeinsamen Singen von Liedern, das dem Gemeindegang in der Kirche vergleichbar ist, finden sich dabei fast alle Formen von Umgangs- und Darbietungsmusik.

Ein weiterer wichtiger Bezugspunkt der NS-Musikideologie waren Gattung und Idee der Sinfonie. Seit Beethoven umgab sie der Nimbus, das Genre *par excellence* für weltanschauliche Reflexionen und Bekenntnisse zu sein. Der von Gustav Mahler gezogene Vergleich, eine Symphonie sei eine Welt in Tönen,²² schloss an diese Tradition an und trieb sie zugleich auf die Spitze. Mahlers symphonisches Schaffen beflügelte, wie Ludwig Finscher schrieb, „die Tendenz zur monumentalen Weltanschauungs-Symphonie, über die generelle Tendenz der Epoche zur Monumentalisierung und Komplizierung der Orchestersprache hinaus“.²³ Als Ort weltanschaulicher Äußerung zog die Symphonie naheliegenderweise das Interesse nazistischer Musikideologen auf sich.

Zudem eignete der sinfonischen Gattung ein kollektiver Grundzug. Er setzt sich aus einer Vielzahl von Aspekten zusammen, die von Äußerlichkeiten wie der Vielzahl der mitwirkenden Musiker und der Menschenmenge im Publikum bis zu jenem Gemeinschaftserlebnis reichen, als das nach dem Ersten Weltkrieg das

21 Zit. nach: Peter Reichel, Der schöne Schein des Dritten Reiches. Faszination und Gewalt des Faschismus, Frankfurt a. M. 1993, S. 215.

22 Für zahlreiche Belegstellen vgl. das Kapitel „Mahlers Begriff der ‚Welt‘“, in: Hans Heinrich Eggebrecht, Die Musik Gustav Mahlers, München 1982, S. 255–282.

23 Ludwig Finscher, Artikel „Symphonie“, in: ders. (Hrsg.), Die Musik in Geschichte und Gegenwart, 2. neubearb. Aufl., Sachteil Bd. 9, Kassel/Stuttgart 1998, Sp. 15–153, hier Sp. 88.

Hören einer Symphonie immer häufiger beschrieben wurde. So arbeitete Paul Bekker, der bedeutende Musikkritiker der Frankfurter Zeitung und spätere Exilant, in seinem 1918 erstmals erschienenen Buch „Die Sinfonie von Beethoven bis Mahler“ den „gemeinschaftsbildenden Wert“ bzw. die „gesellschaftsbildende Kraft“ der Symphonie heraus. Die Gattung diene dem „Bedürfnis des Künstlers, zu einem Massenpublikum zu sprechen“, so Bekker, weshalb sich der künstlerische Wert einer Symphonie vorrangig an der „Kraft, mit der dieses Kunstwerk Gefühlsgemeinschaften zu bilden vermag“, bemesse.²⁴ Dieser Gesichtspunkt, der in der Musikpublizistik der zwanziger Jahre intensiv diskutiert wurde, ließ die Gattung für die Kulturpolitik des Hitler-Regimes noch wichtiger erscheinen. Insbesondere Beethovens „Neunte Sinfonie“, deren Schluss die Schillersche „Ode an die Freude“ bildet, musste mit ihrem Aufruf „Seid umschlungen, Millionen“ einer auf Massenwirksamkeit und Gemeinschaft zielenden Kulturpolitik nahezu zwangsläufig als Modell dienen. Kein Wunder, dass gerade dieses Werk bevorzugt bei hohen staatlichen Anlässen wie zum Geburtstag des „Führers“ gespielt wurde.

Die dritte und jüngste Tradition, die dem NS-Staat ein Paradigma für die gemeinschaftsbildende Kraft der Musik lieferte, war die Jugendmusikbewegung. Nicht von ungefähr gab Dorothea Kolland ihrer nach wie vor grundlegenden Studie über die Jugendmusikbewegung den Titel „Gemeinschaftsmusik – Theorie und Praxis“.²⁵ In den großen „Singwochen“ der Jugendmusikbewegung, so Kolland, habe sich

„das große Gemeinschaftserlebnis vollzogen, einem pietistischen Bekehrungsakt vergleichbar. Diese neuen ‚Gemeinschaften‘ sollten, sich ständig vergrößernd und vermehrend, Kerne einer neuen deutschen Volksgemeinschaft darstellen und ‚sozialistischen‘ Klassenkampf verhindern. Sie waren somit Teil der neokonservativen Bewegung der Weimarer Republik, auch wenn viele ihrer Anhänger sich als gänzlich unpolitisch verstanden; sie suchten ihre Heimat in ihrer musizierenden Gruppe, das Ideal der Volksgemeinschaft schwebte verschwommen in der Ferne. Umso leichter waren sie 1933 für die Nationalsozialisten integrierbar.“²⁶

24 Paul Bekker, *Die Sinfonie von Beethoven bis Mahler*, Berlin 1918, Zitate S. 58, 52, 12 f. und 57.

25 Dorothea Kolland, *Die Jugendmusikbewegung. „Gemeinschaftsmusik“ – Theorie und Praxis*, Stuttgart 1979.

26 Dorothea Kolland, *Musik der Musikanten. Die Jugendmusikbewegung*, in: Diethart Kerbs/Jürgen Reulecke (Hrsg.), *Handbuch der deutschen Reformbewegungen 1880–1933*, Wuppertal 1998, S. 379–394, hier S. 390.

Der Ästhetik der Jugendmusikbewegung bediente sich insbesondere die Hitlerjugend, die über eine ausgezeichnete musikalische Infrastruktur verfügte. Als einer der Komponisten, die weite Teile ihres Schaffens in den Dienst der Hitlerjugend stellten, kann Cesar Bresgen genannt werden. Während der NS-Zeit komponierte er zahlreiche Liedkantaten, die auf Volksliedsätzen aufbauten und bei Feiern der HJ rege Verwendung fanden.²⁷

Vor dieser affirmativen Folie einer Musik, die „Gemeinschaft“ stiftete und stärkte, zeichnete sich deutlich ab, welche kompositorischen Konzepte aus dem NS-Musikleben auszugrenzen waren. Unerwünscht war jede Musik, die das Individuum aus der „Gemeinschaft“ zu lösen drohte. Solche Musik, die dezidiert an den einzelnen Hörer gerichtet war und an seine ganz persönlichen Erfahrungen appellierte, wurde als „individualistisch“ und „subjektivistisch“ geschmäht. Diese Individualisierung konnte in einem intimen, vollkommen massenuntauglichen Tonfall bestehen wie etwa bei den Liedern Hugo Wolfs, die im „Dritten Reich“ insgesamt wenig Beifall fanden. Unerwünscht waren aber auch Werke, die – ganz abgesehen von ihrer Klangsprache – dezidierte Außenseiterschicksale am Rande der Gesellschaft thematisierten. In den Invektiven gegen Alban Bergs „Lulu-Suite“ beispielsweise, die am 20. November 1935 unter Erich Kleiber in Berlin uraufgeführt worden war, spielte dieser Gesichtspunkt eine zentrale Rolle: „Wie eingesponnen in seine Stube, wie unteilhaftig alles Zeitgeschehens [sic] muß ein Künstler sein, der heute, um eine Oper zu schreiben, nach einem *Wedekind*-Stoff greift! Und wenn ihn schon *Wedekind* reizt – warum die ‚Lulu‘?! Lulu, das war das Phantasiegespinnst von Bohemiens, das nie wirkliche Idol schattenhafter Spätromantiker. [...] dieser Musik fehlt die wichtigste Voraussetzung zum Kunstwerk: das Ethos.“²⁸

Nation

Wie die Idee einer Gemeinschaft stiftenden Musikreligion war das Konzept einer „deutschen“ Musik – gelegentlich zugespitzt zu der merkwürdigen Formel von der Musik als der „deutlichsten der Künste“ – ebenfalls ein Diskurs, der bereits tief im 19. Jahrhundert wurzelte. Schon damals grassierte die bis heute

27 Vgl. Thomas Nußbaumer, *Volksliedideologie und Nationalsozialismus: Zu Cesar Bresgens Liedkantaten*, in: Walter Salmen/Giselher Schubert (Hrsg.), *Verflechtungen im 20. Jahrhundert. Komponisten im Spannungsfeld elitär – populär*, Mainz 2005, S. 244–265.

28 Alfred Burgartz, *Alban Bergs Lulu-Musik. Uraufführung im Berliner Staatsoperkonzert*, in: *Die Musik*, Januar 1935, S. 262 f. Hervorhebung im Original.

ungebrochene Überzeugung, dass sich das „deutsche Wesen“ am stärksten und reinsten in der Musik ausprägte.²⁹ Die Breitenwirkung und die integrative Kraft dieser Idee waren enorm: Konnte die Annahme, die Musik sei eine besonders „deutsche“ Kunst, auch dem liberalen Schöngest ein anheimelndes Nationalgefühl verschaffen, so führten umgekehrt völkische Nationalisten Bach, Beethoven und Bruckner als Belege für die Superiorität des „Germanischen“ an. Die unpolitische, genauer: überpolitische Aura der Musik stabilisierte den Konsens über ihr Deutschtum zusätzlich.

In den ineinanderfließenden Vorstellungen von der Musik als der „deutschen“ Kunst einerseits und der „Hegemonie der ‚deutschen Musik‘“³⁰ andererseits bot sich den Nationalsozialisten ein weitverzweigtes Netz von Kanälen, über das sich die Botschaft von der „germanischen“ Überlegenheit ausgezeichnet transportieren ließ. Damit radikalisierten sich bei vielen diese Vorstellungen. Lange Zeit hatte sich die Annahme einer Suprematie der deutschen Musik nur bei einer Minderheit ihrer Vertreter mit Gewaltverherrlichung verbunden. Aufgrund der immanenten Gewaltförmigkeit der NS-Ideologie wurde zunehmend auch die Musik mit Gewalt und Aggression kontaminiert. Dies half aus Sicht der Machthaber unter anderem dabei, die Bevölkerung auf kriegerische Übergriffe einzustimmen. Als ein beliebiges von zahllosen Zeugnissen in diese Richtung kann der Aufruf Peter Raabes, des Präsidenten der Reichsmusikkammer, anlässlich des Kriegsbeginns stehen:

„An dem Schicksal der deutschen Musik sind ja nicht nur die Musiker beteiligt, sondern alle Deutschen, denn in keiner Kunst überragt das Volk Bachs, Beethovens und Bruckners alle anderen in dem Maße wie in der Musik. Sie über alle Fährnisse dieser Zeit hinwegzubringen, ist eine der heiligsten Pflichten, die denen obliegt, die im Lande geblieben sind, als das Heer hinauszog, um *das* Land und *das* Volk zu schützen, dem das Schicksal diese wunderbar herrliche Gabe zu eigen gegeben hat: die deutsche Musik!“³¹

Hier ist alles beisammen: die nationale Integrationskraft der Musik („alle Deutschen“), die völkische Superiorität („überragt das Volk Bachs [...] alle anderen“),

29 Vgl. Albrecht Riethmüller, Musik, die „deutsche“ Kunst, in: Joachim Braun u. a. (Hrsg.), *Komponisten in den Diktaturen unseres Jahrhunderts*, 2. Aufl., Frankfurt a. M. 1997, S. 91–104.

30 Ebenda, S. 91.

31 Peter Raabe, *Über den Musikbetrieb während des Krieges*, in: *Zeitschrift für Musik* 106 (1939), S. 1030. Hervorhebung im Original.

die sich besonders in der Musik äußert („in keiner Kunst [...] in dem Maße“), die Rechtfertigungsstrategie, dass das Heer ein Land und ein Volk mit dieser „wunderbar herrlichen Gabe“ begreiflicherweise „schützen“ müsse und der Krieg daher auch um das „Schicksal der deutschen Musik“ geführt werde, und schließlich die Überzeugung, dass die Musik selbst ein wichtiges Mittel in diesem Krieg und es daher „eine der heiligsten Pflichten“ der Heimatfront sei, sich ihr zu widmen und sie „über alle Fährnisse dieser Zeit hinwegzubringen“.

Trotz oder gerade wegen seiner wortwörtlichen Schlagkraft blieb das Konzept einer „deutschen Musik“ eher diffus. Entsprechend unscharf fiel auch das Negativbild einer „undeutschen“ Musik aus. Zumeist wurde damit pauschal die Musik der „Systemzeit“ geächtet wie in der Stellungnahme gegen Hindemith, mit der die Reichsamtseitung der NS-Kulturgemeinde im Dezember 1934 scharf auf Wilhelm Furtwänglers Eintreten für den Komponisten reagierte und anprangerte, „daß Hindemith jahrelang vor der Machtergreifung eine bewußt undeutsche Haltung an den Tag“ gelegt habe.³² Man darf sich das Urteil des „Undeutschen“ indes keinesfalls so vorstellen, dass die Musik anderer Nationen ein grundsätzlicher Bann getroffen hätte. Dies war immer dann der Fall, wenn es sich um Komponisten aus Ländern handelte, mit denen NS-Deutschland im Krieg lag – solche Aufführungen von Musik aus „Feindländern“ wurde untersagt. Davon abgesehen, konnte Musik aus dem Ausland gerade dadurch, dass sie ihren Nationalcharakter hervorkehrte, den Respekt der NS-Musikideologen hervorrufen – insbesondere natürlich, wenn es sich um als „arisch“ betrachtete Gebiete wie Italien oder Skandinavien handelte.³³ Problematisch war vielmehr Musik, die mit einem dezidiert „internationalen“ Gestus auftrat und dadurch dem Konzept einer national fundierten Musik prinzipiell zuwiderlief. In diesem Sinn wurden beispielsweise Komponisten geschmäht, die sich von damals aktuellen Modetänzen wie dem Shimmy oder dem Foxtrott anregen ließen und deshalb als Exponenten des „Amerikanismus“ und „Internationalismus“ galten.

Volk

Das Ideologem des „Volkes“ kam in der Musikpolitik des NS in zwei Spielarten zum Tragen, die isoliert auftraten, sich aber auch verbinden konnten. Zum einen bevorzugte der nationalsozialistische Kulturbetrieb Musik, die nah am Volk

32 *Die Musik*, Dezember 1934, S. 215 f.

33 Siehe z. B. die begeisterten Rezensionen von Werken des isländischen Komponisten Jón Leifs in: *Die Musik*, Oktober 1934, S. 70.

blieb, die sich an den Bedürfnissen und am Geschmack der Mehrheit orientierte, die mithin im Wortsinne „populär“ war. Dieses Anliegen äußert sich auch in dem zitierten Konzeptpapier des Süddeutschen Rundfunks, das allenthalben betonte, das Programm müsse zugänglich bleiben.

Zum anderen bekam Musik einen Bonus, die hörbar in der Volksmusik wurzelte, indem sie etwa Volksweisen verarbeitete oder einen an solche angelehnten Duktus aufwies. So lobte beispielsweise die NS-Presse Werner Egks 1935 uraufgeführte „Zaubergerige“ als „Volksoper“, worin der Komponist auf Tänze seiner bayerischen Heimat zurückgegriffen habe.³⁴

Das negative Gegenstück hierzu bildete Musik, die unpopulär erschien, die kompliziert war, einen gewissen Sachverstand voraussetzte und somit erkennbar auf ein kleineres Publikum abzielte – beziehungsweise sich im Extremfall um ein Publikum überhaupt nicht scherte. Solche Musik trafen die Verdikte des „l'art pour l'art“, des „Volksfremden“, des „Elitären“ oder des „Elfenbeinturms“. Aus herrschaftstechnischer Perspektive zeigt sich hier, wie sich die NS-Musikpolitik die immer schon bestehenden, volksläufigen Ressentiments gegen musikalische Innovation zunutze machte. Der russisch-amerikanische Dirigent und Musikforscher Nicolas Slonimsky hat sie in einem brillanten Essay 1953 unter der Überschrift „Non-Acceptance of the Unfamiliar“ präzise beschrieben.³⁵ Er verweist dabei beispielsweise auf die Diffamierung von Musik als fremde Sprache, als unverständliche Mathematik, sinnloses Chaos oder animalischer Lärm; auf Zweifel an der physischen oder psychischen Gesundheit des Komponisten und die Unterstellung krimineller Verkommenheit; den Vorwurf künstlerischer „Impotenz“; die Klage über physische Pein, die das Hören der Musik bereite, und die Beschwerde über Mangel an Melodie; auf sittlich-moralische Entrüstung und den Hass auf den Jazz.

Slonimskys Beispiele zeigen, dass die meisten Ressentiments, die unter Hitler gegen die Musikmoderne wirkten, keineswegs neu, sondern überwiegend seit Langem überkommen waren. Sie mussten nicht, wie häufig angenommen wird, durch Propaganda erst künstlich angestachelt oder gar erzeugt werden. Vielmehr nutzte das NS-Regime diese machtvollen volksläufigen Vorbehalte gegen das Unvertraute in der Musik, um die Zustimmung der Massen zu gewinnen. Es teilte ostentativ deren Ressentiments, verabsolutierte den Dutzendgeschmack

34 Vgl. z. B. Heinrich Stahl, Werner Egk: Die Zaubergerige, in: *Völkischer Beobachter* vom 25. 3. 1937.

35 Nicolas Slonimsky, *Prelude: Non-Acceptance of the Unfamiliar*, in: *Lexicon of Musical Invective. Critical Assaults on Composers Since Beethoven's Time* (1953), New York 2000, S. 3–33.

und instrumentalisierte ihn im Dienst gegen die jeweiligen Feindbilder. Hitler brachte dieses populistische Kalkül anlässlich der Eröffnung der Ausstellung „Entartete Kunst“ 1937 auf die Formel, es solle „das Volk von jetzt ab wieder zum Richter über seine Kunst“ eingesetzt werden.³⁶

Heroismus

In seiner programmatischen Rede zur Eröffnung der Reichskulturkammer am 15. November 1933 beschrieb Goebbels die „heroische Lebensauffassung“ des Nationalsozialismus. Er schilderte sie, mit einer rasch berühmt gewordenen Formulierung, als „eine Art von stählerner Romantik, die das deutsche Leben wieder lebenswert gemacht hat: eine Romantik, die sich nicht vor der Härte des Daseins versteckt oder ihr in blauen Fernen zu entrinnen trachtet, – eine Romantik vielmehr, die den Mut hat, den Problemen gegenüberzutreten und ihnen fest und ohne Zucken in die mitleidslosen Augen hineinzuschauen.“ Von dieser Gesinnung müssten sich die Künstler „willig und widerstandslos erfüllen“ lassen. Nur dann werde ihr Schaffen „von Dauer sein und die Zukunft gewinnen“.³⁷

Auf dieses ideologische Postulat reagierte der Musikdiskurs besonders eifrig, weil er hier auf bewährte Modelle zurückgreifen konnte. Zum musikalischen Paradigma des von Goebbels Gemeinten wurde naheliegenderweise die mittlere Schaffenszeit Ludwig van Beethovens stilisiert, die auch zuvor schon als seine „heroische Periode“ galt.³⁸ Als explizites Referenzwerk enthielt sie die „Sinfonia eroica“ op. 55, von der aus sich die Ideen „Heroismus“ und „Romantik“ auf eine Weise verquicken ließen, die Goebbels' „stählerner Romantik“ ziemlich nahekam.³⁹ Von dort aus ließ sich dann die „heroisch-romantische“ Linie der

36 Rede anlässlich der Eröffnung der „Großen Deutschen Kunstausstellung“ 1937, in: Peter-Klaus Schuster (Hrsg.), *Nationalsozialismus und „Entartete Kunst“*. Die „Kunststadt“ München 1937 [anlässlich der Ausstellung „Entartete Kunst“; Dokumentation zum nationalsozialistischen Bildersturm am Bestand der Staatsgalerie moderner Kunst in München (27. 11. 1987–31. 1. 1988)], 2. Aufl., München 1988, S. 242–252.

37 Rede anlässlich der Eröffnung der Reichskulturkammer am 15. 11. 1933, in: Helmut Heiber (Hrsg.), *Goebbels-Reden*, Bd. 1: 1932–1939, Düsseldorf 1971, S. 131–141.

38 Vgl. z. B. Arnold Schmitz, *Das romantische Beethovenbild. Darstellung und Kritik*, Berlin/Bonn 1927.

39 Vgl. Heribert Schröder, *Beethoven im Dritten Reich. Eine Materialsammlung*, in: Helmut Loos (Hrsg.), *Beethoven und die Nachwelt. Materialien zur Wirkungsgeschichte Beethovens*, Bonn 1986, S. 187–222; speziell zur Sinfonia eroica: Martin Geck/Peter Schleuning, „Geschrieben auf Bonaparte“. Beethovens „Eroica“: Revolution, Reaktion, Rezeption, Reinbek bei Hamburg 1989, S. 341–354.

deutschen Musik beliebig nach vorne über Wagner⁴⁰ bis in die Gegenwart mit ihren unzähligen heroischen Musiken⁴¹ verlängern, nach hinten vor allem bis zu Händel zurückverfolgen wie in Alfred Rosenbergs markigem Händel-Essay von 1937.⁴²

Diese positive musikalische Folie des Heroischen, aktiv nach vorne Drängenden und Energiegeladenen repräsentierte Tugenden, die das „Dritte Reich“ für seine politischen Ziele unverzichtbar benötigte. Ging es dabei zu Beginn ganz allgemein um Mobilisierung für die nationalsozialistische „Bewegung“, so erhielt das „Heroische“ mit dem Kriegsbeginn eine neue Aktualität. Daher spielte die Musik in der NS-Kriegsführung eine wichtige Rolle. Entsprechende Maßnahmen reichten von der akribischen Programmplanung im Rundfunk durch Goebels persönlich bis zum gigantischen Unternehmen der musikalischen „Truppenbetreuung“ an der Front. In dem Bändchen „Lebendige Musik“, das 1943 von der Wehrbetreuung der Luftwaffe als Vademecum für die Soldaten herausgegeben wurde, schilderte der Musikkritiker Edwin von der Nüll die Programmkonferenz eines Ensembles, die Einblick in die erzieherischen Prinzipien der Konzerte gewährt: „Der Pianist hat gerade ein kleines Klavierstück von Philipp Emanuel Bach, dem Sohn des großen Johann Sebastian, beendet. Sofort beginnt der Meinungsaustausch darüber, ob das Stück geeignet ist, vor Soldaten für die Sache der klassischen Klaviermusik zu werben.“ Einige der Musiker sind dafür, doch der „Musikreferent des Luftwaffenführungsstabes, bei dem die verantwortliche Entscheidung liegt“, lehnt das Stück „rundweg ab“. Es vermag „den Soldaten“, so seine Sorge, „nicht zu begeistern. Es hat zu wenig melodischen Gehalt, der unmittelbar überzeugt, zu wenig anpackenden Rhythmus, es ist zu sehr der Welt des Gedanklichen verhaftet.“ Stattdessen fällt die Wahl auf „ein Menuett aus der Es-Dur-Sonate von Beethoven“,⁴³ das den Beratenden für die Zwecke der Konditionierung besser geeignet scheint.

Hier zeichnet sich bereits ab, welche Musik im NS-Staat als Negativ des Heroischen galt und daher ausgegrenzt wurde. Der „Welt des Gedanklichen“ als

40 Z. B. Alfred Brasch, Nötige und unnötige Fronten, in: Die Musik, Januar 1935, S. 53.

41 Z. B. Heroische Musik op. 28 (1940) von Karl Höller.

42 Alfred Rosenberg, Georg Friedrich Händel. Rede bei der Feier des 250. Geburtstags Händels am 22. Februar 1935 in Halle, Berlin 1937. Vgl. auch den Pressespiegel zum Jubiläum, „Händel und das neue Deutschland“ in: Die Musik, April 1935, S. 546–548, wo es u. a. heißt: „Das einzigartige Heldentum des Schaffensbildes von Georg Friedrich Händel entspricht dabei der heroischen Haltung völkischen Wesens in einer Weise, daß die Distanz von Jahrhunderten aufgehoben zu sein scheint.“

43 Edwin von der Nüll, Lebendige Musik, Leipzig [1943], S. 65. Gemeint sein dürfte die Klaviersonate op. 31, 3, deren dritter Satz „Menuetto“ überschrieben ist.

gefährlicher, „zersetzender“ Opposition zur instinktiven „Welt der Tat“ rechnen die Ideologen musikalische Stilrichtungen zu, die auch den Intellekt ansprechen. Ferner wandten sie sich gegen Musik, die unter dem Verdacht stand, defätistische Stimmungen zu begünstigen. In dem erwähnten Aufruf des Präsidenten der Reichsmusikkammer zu Kriegsbeginn hieß es: „Alles, was seiner Haltung nach sich nicht mit der Größe der Zeit verträgt, gehört jetzt nicht in das Konzertprogramm [...]. Ein geschmackvoller Künstler wird es vermeiden, jetzt Niederdrückendes oder gar Quälendes aufzuführen.“⁴⁴ Konkrete Beispiele für einen antiheroischen Gestus in der Musik bildeten etwa Formkonzepte, die gegen das Muster einer „Per aspera ad astra“- bzw. „Durch Nacht zum Licht“-Dramaturgie verstießen. Bei diesem Modell, für das Beethovens 5. Symphonie in c-Moll exemplarisch genannt werden kann, läuft die musikalische Entwicklung auf ein strahlendes, helles, optimistisches Finale in Dur hinaus, nachdem zuvor düstere Phasen durchgestanden werden mussten. Diese dramaturgische Tradition entsprach perfekt der kulturpolitischen Forderung, Optimismus zum Ausdruck zu bringen. Werke jedoch, die ein affirmatives Schließen verweigerten und etwa in der Tradition von Gustav Mahlers 9. Symphonie am Ende erstarben oder zerfielen, konnten im NS-Staat auf keinen Beifall hoffen.

Rasse

Der Rassismus war, dem Politologen Franz Neumann zufolge, die alles andere bestimmende „Basisideologie“ des Nationalsozialismus. Bekanntlich äußerte sich dieser Rassismus in erster Linie als radikaler Antisemitismus, aber auch Antislawismus, Antiziganismus und andere gegen „Nichtarier“ gerichtete Ressentiments bestimmten die nazistische Musikideologie. Das Konzept einer Musik, die aus rassistischem Denken heraus erwünscht war, wies große Schnittmengen mit dem Konzept einer völkisch fundierten Musik auf. In seiner negativen Ausprägung bedeutete es – auf allen Ebenen der NS-Musikpolitik – die systematische Ausgrenzung und Verfolgung sämtlicher als „nichtarisch“ betrachteter Musikerinnen und Musiker. Ihnen wurde die Möglichkeit einer Teilhabe an einer „deutschen“ Musik a priori abgesprochen, ganz zu schweigen von der Möglichkeit, diese nach außen zu vertreten. Rein musikästhetische Verfolgungsmotive spielten im NS-Staat insofern eine zweitrangige Rolle, als sie sich fast durchweg wiederum auf rassistische Vorurteile zurückführen lassen. So galt die atonale Kompositionsweise, die das herkömmliche Dur-Moll-System aufhob,

44 Raabe, Über den Musikbetrieb, S. 1029 f.

wegen ihres Urhebers Arnold Schönberg als „jüdische Erfindung“, der Jazz hingegen als „Niggermusik“. Auch die im NS-Staat gebräuchliche Sammelbezeichnung für die unerwünschte Musik, der Begriff „entartete Musik“, wurzelte erkennbar im Rassismus.

Die rassistische Fundierung der NS-Musikpolitik bestimmte auch deren einzelne Phasen. Insgesamt lässt die Entwicklung auch auf dieser Ebene klar jene „kumulative Radikalisierung“ erkennen, die Hans Mommsen mit Blick auf das Regime insgesamt namhaft gemacht hat. Allerdings zeigt gerade der Bereich der Kultur- und insbesondere der Musikpolitik auch die Planmäßigkeit, mit der die Machthaber von Anfang an auf die radikale Ausgrenzung der „nichtarischen“ Bevölkerungsanteile hinarbeiteten. Rassistische Verfolgung setzte auch im Musikleben, wie am Beispiel des Süddeutschen Rundfunks gesehen, sofort nach der Machtübergabe an die NSDAP ein. Die Musik jüdischer Komponisten verschwand von den Opernspielplänen, Konzertbühnen und aus dem Rundfunk, Noten und Schallplatten wurden aus dem Verkehr gezogen. Spätestens ab 1935, nach den „Nürnberger Gesetzen“, dominierte der Rassismus auch die Musikpolitik. Menschen jüdischer Abstammung wurde der Zutritt zu „arischen“ Musikveranstaltungen verwehrt; sie wurden in den „Jüdischen Kulturbünden“ kulturell ghettoisiert. Jüdische Mitglieder der Reichsmusikkammer wurden planmäßig erst per Fragebogen erfasst und dann massenweise ausgeschlossen, was einem Berufsverbot gleichkam.

Gab es für sogenannte Volljuden keine Ausnahmen, so erhielten einige sogenannte Halb- oder Vierteljuden jederzeit widerrufliche Sondergenehmigungen der Reichskulturkammer. Manchen Hardlinern war diese Praxis jedoch zu liberal. So wandte sich Herbert Gerigk, als Leiter der „Hauptstelle Musik“ im „Amt Rosenberg“ einer der führenden NS-Musikideologen, am 2. Juni 1942 an die Parteikanzlei:

„Es gibt immer noch eine stattliche Reihe von Mischlingen ersten und zweiten Grades, die im Besitz von Sondergenehmigungen sind [...]. Damit lassen wir also zu, dass ein Halbjude (beispielsweise der Komponist Günther Raphael) oder ein Vierteljude (beispielsweise Boris Blacher oder Heinrich Kaminski) Werke schafft, die notwendig jüdischen Geist atmen, die aber den Schutz der nationalsozialistischen Kulturgesetzgebung geniessen. Wir konservieren gewissermassen für unbegrenzte Zeit einen Rest jüdischen Geistes, der unerkannt manchen Schaden anrichten wird. [...] Die Frage muss aufgeworfen werden, ob es in Zeiten der Liqui-

dierung des Judentums in Europa noch angebracht ist, jüdische Mischlinge als Kulturschaffende in irgendeiner Form zuzulassen.“⁴⁵

Nicht nur dieses Schreiben zeigt, wie tief die Musikpolitik in die Vernichtungspolitik des Nationalsozialismus involviert war. So wäre ohne die akribischen Listen, in denen seit Gründung der Reichskulturkammer im Herbst 1933 alle im Kulturbereich tätigen „Nichtarier“ erfasst wurden, die radikale Verfolgung gar nicht möglich gewesen. Viele der Musikerinnen und Musiker flohen rechtzeitig ins Ausland, wenigen gelang es, im Unterschlupf zu überleben. Viele von denen, die in Konzentrations- und Vernichtungslager verschleppt wurden, spielten in Orchestern, Kapellen und Ensembles, die in den meisten Lagern existierten, um etwa das Wachpersonal der SS zu unterhalten oder das Aus- und Einrücken der Zwangsarbeiter zu begleiten. Neben dieser befohlenen Musik erklang in den Lagern jedoch, heimlich oder von der SS geduldet, auch aus freien Stücken Musik, die vielen Häftlingen Trost und Ablenkung vom Grauen des Alltags verschaffte.

⁴⁵ Herbert Gerigk am 2. Juni 1942 an die Reichskanzlei, BAArch NS 15, 184, Bl. 55–57.