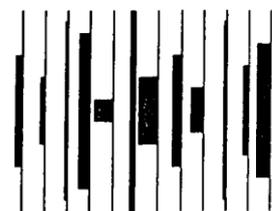


Friedrich Geiger: Im Schatten der Diktaturen von Hitler, Stalin und Mussolini, in: *Geschichte der Musik im 20. Jahrhundert, Band 2: 1925-1945*, hrsg. von Albrecht Riethmüller, Laaber 2006, S. 217-242.



Handbuch der
Musik im 20. Jahrhundert

Band 2

Wissenschaftlicher Beirat:

Elmar Budde
Helga de la Motte-Haber
Siegfried Mauser
Albrecht Riethmüller
Christian Martin Schmidt

HbM Mb 72 ag-2

Albrecht Riethmüller (Hg.)

**Geschichte der Musik
im 20. Jahrhundert:
1925–1945**

Unter Mitarbeit von
Michael Custodis, Friedrich Geiger, Guido Heldt
und Angehörigen des Seminars für Musikwissenschaft
der Freien Universität Berlin

Mit 59 Abbildungen
und 9 Notenbeispielen

Laaber

Kapitel 7

Im Schatten der Diktaturen von Hitler, Stalin und Mussolini

Von Friedrich Geiger

Zwischen den beiden Weltkriegen bestand Europa aus 28 Staaten. Davon konnten 1920, kurz nach dem Ende des Ersten Weltkriegs, lediglich zwei als Diktaturen bezeichnet werden, nämlich die autoritäre Herrschaft des Admirals Miklós Horthy in Ungarn und die Russische Sowjetrepublik, die unter der Führung Lenins und der Bolschewiki im Januar 1918 ausgerufen worden war. Neben diesen beiden Regimen etablierte sich, nach dem sogenannten »Marsch auf Rom« im Oktober 1922, Schritt für Schritt der italienische Faschismus unter Mussolini. Den raschen Niedergang des demokratischen Europa leitete schließlich die nationalsozialistische Machtübernahme in Deutschland am 30. Januar 1933 ein. Fünf Jahre später existierten nur noch zwölf Demokratien – und 1940, nachdem das kriegerische NS-Regime seine Grenzen immer mehr ausgeweitet hatte, ließen sich die demokratisch regierten Staaten an einer Hand abzählen: Großbritannien, Irland, Schweden, Finnland und die Schweiz.¹

Man kann daher für die Jahre 1925 bis 1945 von einem »Europa der Diktaturen« sprechen, das aus dem fortschreitenden Zusammenbruch der Demokratie erwuchs. Für die Musik und ihre kompositionsgeschichtliche Entwicklung hatte dieser Prozeß weitreichende Folgen, die auch heute noch keineswegs vollständig zu überblicken sind. Der folgende Abriss muß sich auf jene drei Diktaturen beschränken, die musikhistorisch vergleichsweise am besten erforscht sind: Deutschland unter Hitler, Rußland unter Stalin und Italien unter Mussolini.²

Phasen

In Italien machte sich die faschistische Machtergreifung auf dem Gebiet der Musik, wie in den Künsten allgemein, zunächst in eher geringem Maß bemerkbar. Das Regime, das mit Mussolinis Rede vom 3. Januar 1925 offen die Diktatur proklamiert hatte, betrieb in seiner Konsolidierungsphase bis in die 30er Jahre kaum aktive Kunstpolitik, sondern beschränkte sich im wesentlichen auf die Forderung, die Künstler hätten an der Errichtung des faschistischen Staates mitzuwirken. Dieser Appell stieß auf große Kooperationsbereitschaft. Besonders unter den Musikern trat kaum jemand dem neuen Geist entgegen. Fälle wie Arturo Toscanini, der sich beharrlich weigerte, die Parteihymne *Giovinazza* zu dirigieren, oder der gefeierte Bariton Titta Ruffo, der aus Protest gegen staatliche Gewaltakte nicht mehr in seiner Heimat auftrat, blieben die Ausnahme.³ Auch das antifaschistische Manifest

1 Einen Überblick bietet Stephen J. Lee, *European Dictatorships 1918–1945*, London und New York 2000.

2 Für die Darstellung der nationalsozialistischen und der stalinistischen Diktatur stützt der Verfasser sich auf seine Studie *Musik in zwei Diktaturen. Verfolgung von Komponisten unter Hitler und Stalin*, Kassel 2004, sowie auf seinen Aufsatz *Komponieren unter Stalin. Ansatzpunkte musikhistorischer Forschung*, in: *Musik zwischen Emigration und Stalinismus. Russische Komponisten in den 30er und 40er Jahren*, hg. von Friedrich Geiger und Eckhard John, Stuttgart und Weimar 2004, S. 52–69. Die Ausführungen zur Musik in Italien gründen im wesentlichen auf: Fiamma Nicolodi, *Musica e musicisti nel ventennio fascista*, Fiesole 1984; Harvey Sachs, *Music in Fascist Italy*, London 1987 und Jürg Stenzl, *Von Giacomo Puccini zu Luigi Nono. Italienische Musik 1922–1952: Faschismus – Resistenza – Republik*, Buren 1990.

3 Zum »Toscanini Case« siehe Sachs 1987, S. 207–240, zu Ruffo ebenda, S. 152ff.

Benedetto Croce vom April 1925 unterzeichnete nur ein einziger Musiker, der Dirigent Vittorio Gui.¹ Bis in die späten 30er Jahre war der Konsens mit dem Faschismus die Regel, und dies nicht bloß in Italien. Igor Strawinsky brachte es auf den Punkt, als er im Frühjahr 1935 nach einer Audienz bei Mussolini den Reportern begeistert in die Federn diktierte: »Wenn mich meine Ohren nicht trügen, ist die Stimme Roms die Stimme von Il Duce. Ich sagte ihm, daß ich mich selbst als Faschist fühle. Heutzutage sind Faschisten überall in Europa.«² Und auch ein weniger autoritärer Charakter wie Ernst Krenek zeigte sich 1933 nach einem Besuch in Florenz angetan:

»In der Stabilität der äußeren Lebenszustände und in der Sicherheit, die der Faschismus der Entfaltung innerer geistiger Freiheit bietet, liegt eine Kompensation für jene äußere Beschränkung, die man gewiß akzeptieren kann.«³

Vor dem Hintergrund dieses breiten Einverständnisses blieb das Musikleben während der ersten zehn Jahre des »ventennio fascista«, der zwanzigjährigen Herrschaft Mussolinis zwischen 1922 und 1943, kaum von staatlichen Eingriffen tangiert. Musikpolitisch war dem Duce in dieser Zeit, so Andrea Hoffend, »vor allem an einer systematischen Förderung und Verbreitung qualitativ hochstehender, dabei aber zugleich populärer Opernwerke gelegen, die, verglichen etwa mit Sinfonien, ein größeres Massenpublikum anzusprechen vermochten.«⁴ Stärkerer Druck wurde, so der übereinstimmende Eindruck der Zeitzeugen⁵, erst seit etwa 1932 spürbar, also zu einer Zeit, als es Mussolini dringender um innenpolitische Geschlossenheit als Vorbedingung seiner imperialen Pläne zu tun war. Nachvollziehen läßt sich diese neue Qualität faschistischer Musikpolitik indes weniger an staatlichen Direktiven, sondern eher auf der Ebene des öffentlichen Musikdiskurses. Das markanteste Signal setzte dabei das »Manifest italienischer Musiker für die Tradition der romantischen Kunst des 19. Jahrhunderts«, das am 17. Dezember 1932 in den drei führenden Tageszeitungen des Landes – *Il Popolo d'Italia*, *Il Corriere della Sera* und *La Stampa* – erschien.⁶ Den Charakter einer zumindest halboffiziellen Verlautbarung erlangte dieses Manifest dadurch, daß neben prominenten Komponisten wie Ottorino Respighi und Ildebrando Pizzetti auch Giuseppe Mulè zu den Unterzeichnern gehörte, der Nationale Sekretär der Tonkünstlergewerkschaft »Sindacato dei musicisti fascisti«.

Das Manifest verurteilte die vorangegangenen zwanzig Jahre – also die Jahre der verschiedenartigen Strömungen der Musikmoderne – als Zeit »der unbedachtesten zukunftsgläubigen Konzepte«, stellte rhetorisch die Frage, was von »dem atonalen und polytonalen Geschrei, dem Objektivismus und dem Expressionismus« geblieben sei und plädierte für den Anschluß an die italienischen Meister der Vergangenheit:

»Als Italiener unserer Zeit, nach einem gewonnenen Krieg, dem ersten unserer modernen nationalen Einheit, mit einer Revolution im Gange, die einmal mehr die Unsterblichkeit des italienischen Schöpfergeistes zeigt, und die alle unsere Qualitäten bekräftigt und festigt, fühlen wir die Schönheit der Zeit, in der wir leben, und besingen wir sie in ihren tragischen Momenten wie in ihren flammenden Ruhmestagen.«⁷

In die Richtung, die dieses Manifest vorgab, entwickelte sich der faschistische Musikdiskurs in den folgenden Jahren stetig weiter. Jürg Stenzl wies auf die direkte Linie hin, die sich von den Argumenten des Manifests zu jenen Richtlinien ziehen läßt, die



Arturo Toscanini und Sergej Rachmaninow.

- 1 Stenzl 1990, S. 87f. und S. 173.
- 2 Zitiert nach Sachs 1987, S. 168.
- 3 Ernst Krenek, *Italien heute. Nach dem Florentiner Musikfest*, in: Anbruch 15 (Juni/Juli 1933), S. 76.
- 4 Andrea Hoffend, *Musik – »Brücke der Freundschaft«? Die musikpolitischen Beziehungen zwischen nationalsozialistischem Deutschland und faschistischem Italien 1933 bis 1943*, in: *Musikforschung – Faschismus – Nationalsozialismus*, hg. v. Isolde von Foerster, Christoph Hust und Christoph-Hellmut Mahling, Mainz 2001, S. 153.
- 5 Siehe z. B. das Interview mit Goffredo Petrassi in Sachs 1987, hier: S. 140.
- 6 Der vollständige Text des Manifests findet sich in deutscher Übersetzung (nach der hier auch zitiert wird) bei Stenzl 1990, S. 83–86.
- 7 Ebenda, S. 86.

- 1 Vgl. ebenda, S. 82f.
- 2 Hans Woller, *Rom*, 28. Oktober 1922. *Die faschistische Herausforderung*, München 1999, Kapitel 5, S. 199.
- 3 Ebenda. Ausführlich hierzu Renzo De Felice, *Storia degli ebrei italiani sotto il fascismo*, Turin 1993.
- 4 Vgl. hierzu Nicolodi 1984, S. 27f., Anm. 17 (unten, Anm. 2 auf S. 6).
- 5 Zitiert nach der deutschen Übersetzung in Stenzl 1990, S. 152f.; siehe Werkbesprechung S. 269ff.

fünf Jahre später, 1937, auf dem dritten nationalen Kongreß des »Sindacato dei musicisti fascisti« festgehalten wurden.¹ Die erste der acht Richtlinien lautet: »Kriege gewinnt man auch auf dem Felde der Kultur«, die dritte: »Die Herde des Zerebralismus und des Individualismus müssen ausgerottet werden«, die vierte: »Man muß zum Volk hin gehen«, die fünfte: »Die Folgen der Atonalität sind analog jenen des Bolschewismus«, die sechste: »Die jüdische Musik bedeutet den Triumph der Materie über den Geist«, die siebte: »Ja zur Autarkie, nein zum Internationalismus« und die achte schließlich: »Man muß sich vor dem Neuen um des Neuen willen hüten.«

Vergleicht man den Ton dieser Maximen mit dem des Manifests von 1932, so wird die »totalitäre Wende« ersichtlich, die der italienische Faschismus dem Historiker Hans Woller zufolge in der Zwischenzeit genommen hatte.² Der Feldzug gegen Abessinien im Oktober 1935 eröffnete die Phase jenes brutalen Imperialismus, den auch die erste Richtlinie widerspiegelte. Die Superiorität der italienischen Nation und »Rasse«, die der Diktator seit Mitte der 30er Jahre unausgesetzt verkündete, klingt in der siebten Richtlinie an. Die agitierende Hinwendung zum Volk, welche die vierte forderte, war seit der Gründung des »Ministeriums für Volkskultur« (Ministero della cultura popolare bzw. MinCulPop) im April 1935 auch institutionell verankert worden. Und mehr als deutlich zeigt sich der Antisemitismus, der nicht erst mit dem umfassenden Gesetz über »Maßnahmen zur Verteidigung der italienischen Rasse« vom November 1938 zutage trat, das unter Zuhilfenahme »rassischer« Kriterien exakt festlegte, wer als Jude zu gelten habe, und den Betroffenen massive soziale, wirtschaftliche und kulturelle Repressionen androhte. Schon zwei Jahre zuvor »begannen große publizistische Kampagnen gegen die Juden, ein Jahr später folgten erste Schikanen wie die Verdrängung aus dem öffentlichen Dienst und gewisse Zugangsbeschränkungen in Schulen und Universitäten.«³ Der mit dem sogenannten »Rasse-Manifest« vom 15. Juli 1938 erstmals offiziell proklamierte Antisemitismus kam also keineswegs aus heiterem Himmel, wie nicht selten behauptet worden ist. Gleichwohl markierte er eine neue Stufe staatlicher Gewalt, die auch im Musikleben betreten wurde.⁴

Bei manchen Komponisten, die zuvor überzeugte Faschisten gewesen waren, führte der rassistische Schub zu einem Umdenken. Am markantesten vollzog sich eine derartige Wandlung bei Luigi Dallapiccola. Nachdem die Rassegesetze erlassen worden waren, heiratete er nicht nur ostentativ seine jüdische Lebensgefährtin Laura Coen Luzzatto, sondern nahm auch die Arbeit an den *Canti di prigionia* auf, die nach dem späteren Zeugnis des Komponisten künstlerisch unmittelbar Stellung beziehen: »Wie gerne hätte ich protestiert, aber ich war nicht so naiv, um nicht zu wissen, daß in einem totalitären Regime der Einzelne machtlos ist. Nur mit Musik konnte ich meinen Abscheu ausdrücken.«⁵

Am 10. Juni 1940 überschritten italienische Truppen die Grenze zu Frankreich. In den Wochen und Monaten danach attackierten sie englische Stützpunkte im Mittelmeer, kämpften in Ostafrika und in Ägypten und griffen schließlich im Oktober 1940 Griechenland an. Besonders dieser letzte Feldzug geriet zu einem Debakel und leitete den raschen Niedergang von Mussolinis Imperium ein. Im Juli 1943 eroberten die Alliierten Sizilien. Der Diktator wurde durch den faschistischen Rat gestürzt und auf Befehl des Königs verhaftet. Im September okkupierten deutsche Truppen Italien, befreiten Mussolini und setzten ihn in Salò am Gardasee als Marionette der nationalsozialistischen Herrschaft über Italien ein.

Gegen die deutsche Besatzung und das Salò-Regime formierten sich alsbald Partisanen-Verbände. Zwei Komponisten der jüngeren Generation, Riccardo Ma-

lipiero und Bruno Maderna, kämpften aktiv in der Resistenza. Der Musikhistoriker, Kritiker und Publizist Massimo Mila, der bereits 1929 für kurze Zeit und dann fünf Jahre lang, von 1935 bis 1940 wegen antifaschistischer Tätigkeit inhaftiert gewesen war, nahm ebenfalls an den Kämpfen zwischen 1943 und 1945 teil. Sie alle haben das Musikleben der italienischen Nachkriegszeit entscheidend geprägt. Gleichwohl kam es – ähnlich wie in Deutschland und zum Teil bis heute – nicht zu einer kritischen Aufarbeitung der Rollen, welche die meisten Musiker während der Diktatur gespielt hatten.

Der Beginn der Diktatur im Deutschland des Jahres 1933 wirkte sich, anders als in Italien, sogleich auch auf musikalischem Gebiet aus. Weitaus rigider als die Faschisten unter Mussolini griff das NS-Regime auf das Musikleben zu, mit der erklärten Absicht, hier möglichst rasch seine Interessen durchzusetzen. Daher lassen sich hier deutlicher als für die italienischen Verhältnisse unterschiedliche Phasen voneinander abheben, in denen die Musikgeschichte von den jeweiligen allgemeinen Zielen des Regimes bestimmt wurde.

Die erste dieser insgesamt vier Phasen – sie begannen 1933, 1935, 1938 und 1941 – erscheint ganz von jenem Prozeß geprägt, den die Nationalsozialisten selbst als »Machtergreifung« bezeichneten. Er erstreckte sich bis weit in das Jahr 1934 hinein und war von dem zweifachen Plan beherrscht, sämtliche politischen Gegner nachhaltig auszuschalten und die so gewonnene Macht institutionell abzusichern. Auf musikpolitischem Gebiet zeigten sich diese beiden Tendenzen zum einen in der Verfolgung und Vertreibung der linken Musiker der Weimarer Republik, zum an-



»Das Neue Deutschland« als Titelblatt der Zeitschrift *Die Musik* im Juli 1933, Heft 9.

deren in der Einrichtung der Reichsmusikkammer (RMK) als Teil der Reichskulturkammer.

Schon nach wenigen Monaten waren die aktivsten Repräsentanten der kommunistischen, dezidiert antinazistischen Arbeitermusikbewegung, beispielsweise Hanns Eisler oder Wladimir Vogel, ins Exil getrieben. Spätestens Ende 1934 hielt das Regime die politische »Säuberung« im Musikbereich im wesentlichen für erfolgreich abgeschlossen. Musiker, die mit der Arbeitermusikbewegung sympathisiert oder ihr sogar angehört hatten, ohne indes in vorderster Reihe zu stehen, konnten auf vergleichsweise milde Behandlung hoffen, sofern sie Kooperationsbereitschaft signalisierten.

Unerbittlichkeit ließ das Regime hingegen von Anfang an in der sogenannten »Rassenfrage« erkennen. In den Monaten nach der Machtübernahme kam es zu mehr oder minder »spontanen« Kesseltreiben gegen zahlreiche jüdische Musiker wie Jascha Horenstein oder Gustav Brecher und Komponisten wie Kurt Weill. Nach dem »Gesetz zur Wiederherstellung des Berufsbeamtentums« vom 7. April 1933 setzten die staatlichen Musikinstitute »nichtarische« Lehrkräfte auf die Straße. So verloren allein in der Hochschule für Musik in Berlin im Unterrichtsjahr 1932/1933 27 Dozenten ihre Stelle, darunter Alexander von Zemlinsky, Emanuel Feuermann und Curt Sachs.¹

Ab November 1933 lenkte insbesondere die neuerrichtete Reichskulturkammer die Repression von Künstlern in administrative Bahnen. Dem Propagandaministerium unter Joseph Goebbels zugeordnet, war sie in sieben Einzelkammern gegliedert, darunter auch die Reichsmusikkammer. Die Mitgliedschaft war zwingend für jeden, der einen Musikberuf ausübte, vom Privatmusiklehrer in der Provinz bis zum weltberühmten Komponisten. Aufgrund der umstandslosen korporativen Eingliederung bestehender Verbände in die Reichskulturkammer im November und Dezember 1933 wurden die schätzungsweise 8.000² sogenannten »nichtarischen« Mitglieder dieser Verbände zunächst automatisch in die Reichsmusikkammer aufgenommen.

Dies änderte sich mit Beginn der zweiten Phase ab dem Frühsommer 1935. In dem kulturpolitischen Machtkampf zwischen dem völkisch-fundamentalistischen Lager Alfred Rosenbergs und dem eher pragmatischen Kurs, den Joseph Goebbels vertrat, hatte sich letzterer zwar insofern durchgesetzt, als die Rosenberg-Fraktion von staatlicher Macht weitgehend ausgeschlossen blieb. Doch hatte Hitler dies mit der deutlichen Aufforderung an Goebbels verknüpft, den Kurs etwas zu verschärfen. Daher warb der Propagandaminister im Mai 1935 Rosenbergs wichtigsten Mann ab, Hans Hinkel, den er zum Geschäftsführer der Reichskulturkammer machte und mit einer grundlegenden Reform beauftragte. Zugleich ersetzte Goebbels die erste Leitungsgeneration durch ideologisch zuverlässigere Leute und löste damit auch Richard Strauss als Präsidenten der Reichsmusikkammer durch Peter Raabe ab.

Mit der Ära Hinkel begann die systematische »Entjudung« (Goebbels) der Reichskulturkammer. Am 27. Juni wies Goebbels die Präsidenten der Einzelkammern an, wie hierbei zu verfahren sei: »Juden, Nichtarier und jüdisch Versippte«, die noch Mitglieder seien, müßten nach und nach ausgeschlossen werden. Neue Mitglieder aus diesen Gruppen seien generell nicht zuzulassen.³ Auf der Grundlage von Fragebögen, die sämtliche Mitglieder ausfüllen mußten, wurden diejenigen, die eine »nichtarische« Abstammung angegeben hatten, zu Tausenden aus den Kammern ausgeschlossen. Die betroffenen Musiker und Musikerinnen verloren damit, wie die Stan-

1 Vgl. Albrecht Dümling, *Auf dem Weg zur »Volksgemeinschaft«. Die Gleichschaltung der Berliner Musikhochschule ab 1933*, in: *Musik in der Emigration 1933–1945. Verfolgung – Vertreibung – Rückwirkung*, hg. v. Horst Weber, Stuttgart und Weimar 1994, S. 91f.

2 Vgl. Gerhard Splitt, *Die »Säuberung« der Reichsmusikkammer. Vorgeschichte – Planung – Durchführung*, in: ebenda, S. 49.

3 Zitiert nach Alan E. Steinweis, *Art, Ideology, and Economics in Nazi Germany. The Reich chambers of Music, Theater, and the Visual Arts*, Chapel Hill und London 1993, S. 112.



Richard Strauss während seiner Ansprache zur Eröffnung der ersten Arbeitstagung der deutschen Komponisten in Berlin, Februar 1934.

dardformulierung in den Ausschlußbescheiden lautete, »das Recht der weiteren Berufsausübung auf jedem zur Zuständigkeit der Reichsmusikkammer gehörenden Gebiete«¹ – sie waren, mit anderen Worten, ihrer Existenzgrundlage beraubt.

Mit den Massenausschlüssen ab Sommer 1935 war der Antisemitismus als das beherrschende Motiv nationalsozialistischer Musikpolitik unübersehbar hervorgetreten. Unter Hinkels Leitung entwickelte sich die Reichskulturkammer binnen kurzem zu einem Instrument, das in erster Linie der Ausgrenzung jüdischer Künstler diente. Ende der 30er Jahre war dieses Ziel in Deutschland weitgehend erreicht. In der folgenden, dritten Phase ab 1938 stellte die rasche territoriale Expansion des NS-Staates die Beamten der Reichskulturkammer vor neue Aufgaben. Sie sollten, nach dem bereits in Deutschland erprobten Muster, die politische »Säuberung« und die rassistische »Arisierung« im Kulturleben der annektierten Gebiete betreiben – ein Auftrag, den sie, soweit ihre Möglichkeiten reichten, mit erbarungsloser Konsequenz ausführten.

In den besetzten Ländern trafen die NS-Kulturpolitiker auf einheimische, etablierte Kulturen, deren Normen, Leitbilder und Ausdrucksformen sich von den deutschen erheblich unterscheiden konnten. In einem brutalen Prozeß der kulturellen Kolonisierung wurden diese Nationalkulturen unterdrückt und intensive Versuche unternommen, stattdessen »deutsche« Kultur zu implementieren. So verkündete im besetzten Polen das Amt des Generalgouverneurs Hans Frank Richtlinien für die Kulturpolitik, in denen es hieß:

»Polnische musikalische Darbietungen sind zu gestatten, wenn sie nur der Unterhaltung dienen; Konzerte, die durch ihr hochstehendes Programm den Besuchern ein künstlerisches Erlebnis vermitteln sollen, sind zu verbieten. Aus der polnischen Musik sind zu verbieten: Märsche, Volks- und Nationallieder, sowie alle klassischen Stücke.«²

Die herrschaftstechnische Absicht liegt auf der Hand: Weder sollte sich nationales Selbstbewußtsein an den Klassikern der polnischen Musikkultur entzünden, noch sollte gar Widerstandsgeist durch »Märsche, Volks- und Nationallieder« angesta-

- 1 Siehe z. B. das Ausschlußschreiben an den Dirigenten und Komponisten Gustav Brecher vom 31. März 1937, Bundesarchiv Berlin, BDC-Akte Gustav Brecher.
- 2 Zitiert nach Hildegard Brenner, *Die Kunstpolitik des Nationalsozialismus*, Reinbek bei Hamburg 1963, S. 214f.

- 1 Zitiert nach Oliver Rathkolb, *Führertreu und gottbegnadet. Künstlereliten im Dritten Reich*, Wien 1991, S. 69.
- 2 Vgl. für die Komponisten Geiger 2004, S. 107.

chelt werden können. Stattdessen betrieb Frank persönlich die Organisation von Konzerten mit deutschem Repertoire. Solchen Kulturimperialismus brachte der Wiener Gauleiter Baldur von Schirach auf die knappe Formel: »Mit dem Donner unserer Langrohre vermischt sich der Klang des Philharmonischen Orchesters.«¹

Im Herbst 1941 leiteten die ersten Deportationen den systematischen Massenmord ein, den die nationalsozialistische Sprachregelung als »Endlösung der Judenfrage« tarnte. Auch in musikgeschichtlicher Hinsicht bedeutete dies die letzte, vierte Phase eines Verfolgungsprozesses, der sich seit der Machtübernahme der NSDAP stetig radikalisiert hatte und über Erfassung, Ausgrenzung und Ghettoisierung schließlich in der physischen Vernichtung eskalierte. Die Verheerungen, die der rassistische und imperialistische Wahn der Nazis insbesondere in den beiden letzten Phasen anrichtete, waren auch für die Musik immens. Von den »nichtarischen« Mitgliedern der Reichsmusikkammer im November 1933 wurden schätzungsweise 2.300 Opfer von Deportationen und/oder Ermordung. Diese Zahl dürfte sich durch die Opfer aus den »angeschlossenen« bzw. besetzten Ländern um ein Vielfaches vergrößert haben.²

Die Situation in Rußland unterschied sich von der italienischen und der deutschen dadurch, daß es dort schon zu einem frühen Zeitpunkt, nämlich nach der Revolution von 1917, infolge massenhafter Emigration zu einer Spaltung der Musikkultur gekommen war. Während Komponisten wie Igor Strawinsky oder Sergej Rachmaninow und Interpreten wie Fjodor Schaljapin oder Wladimir Horowitz sich im Ausland etablierten, entwickelte sich in der Sowjetunion der 20er Jahre eine vitale und experimentierfreudige Musikmoderne, die sich – mehr oder minder enthusiastisch – zur kommunistischen Ideologie bekannte. Nachdem Lenins Neue Ökonomische Politik eine vorsichtige Öffnung zum Westen hin gebracht hatte, schloß sich 1923 in Moskau die »Assoziation für zeitgenössische Musik« (ASM) zusammen, die zugleich als russische Filiale der »Internationalen Gesellschaft für neue Musik« (IGNM) firmierte. Insbesondere mit deutschen und österreichischen Musikern kam es zu einem regen Austausch.

Als 1929 Stalin an die Macht gelangte, änderte sich die Situation. In den ersten Jahren versuchten Vereinigungen »proletarischer« Künstler wie die »Russische Assoziation proletarischer Musiker« (RAPM), mit harschen Methoden das künstlerische Leben unter ihre Kontrolle zu bringen. Obgleich diese Assoziationen sich als Exekutive der Partei verstanden, handelten sie keineswegs in deren Auftrag. Weniger noch, ihr erbitterter Kampf gegen die »unsowjetische« Moderne, darunter Komponisten wie Alexander Mossolow oder Nikolaj Roslawez, kam dem Regime realiter zunehmend ungelegen. Denn die beiden miteinander verflochtenen Hauptziele Stalins in jenen Jahren, als er die eben errungene Alleinherrschaft zu sichern und auszubauen trachtete, waren erstens die Zentralisierung der Macht und zweitens die soziale Mobilisierung mit Blick auf möglichst rasches industrielles Wachstum. Auf das kulturelle Gebiet übertragen bedeutete das, zügig staatliche Kontrolle über die Kunstschaffenden zu gewinnen, um sie effektiv für die mobilisierende Propaganda einsetzen zu können. Ein zerrüttetes, zersplittertes und gelähmtes Kulturleben, wie es aus den Umtrieben der »proletarischen« Assoziationen resultierte, war folglich das Gegenteil dessen, was Stalin plante.

Deshalb verabschiedete das Zentralkomitee der KPdSU am 23. April 1932 den Beschluß »Über den Umbau der literarisch-künstlerischen Organisationen«. Er verfügte, die »proletarischen« Assoziationen aufzulösen, aber auch alle anderen be-

stehenden künstlerischen Vereinigungen. Stattdessen ordnete der Beschluß die Gründung zentraler Kunstverbände an, woraufhin sich im Sommer 1932 der »Verband Sowjetischer Komponisten« konstituierte. Seit diesem Zeitpunkt kann von einer gezielten Lenkung des Musiklebens durch den Staat gesprochen werden, die sich zunächst vor allem darin äußerte, daß ab Mitte 1932 der Sozialistische Realismus als ideologisch-ästhetische Leitlinie propagiert wurde. Insofern wurden mit dem »Aprilbeschluß« die Voraussetzungen für einen repressiven musikpolitischen Kurs geschaffen. Doch die verbreitete Vorstellung, ein derartiger Kurs sei sogleich nach dem Beschluß erkennbar gewesen, trifft nicht zu. Der staatliche Eingriff wurde zunächst kaum als Gängelung, sondern in erster Linie als Befreiung von den Schikanen der RAPM erlebt und daher enthusiastisch begrüßt. Dmitrij Schostakowitsch etwa bezeichnete rückblickend die Jahre nach dem Beschluß als »die glücklichste Zeit für meine Musik«.¹

Der Kurswechsel kam schlagartig. Am 28. Januar 1936 erschien in der Parteizeitung *Prawda* der Artikel »Wirrwarr statt Musik«. Namentlich nicht gezeichnet, mußte der Text als offizielle Verlautbarung verstanden werden. Am 6. Februar folgte im selben Blatt der ebenfalls redaktionelle Artikel »Ballettheuchelei«. Die scharfen Attacken galten vordergründig zwei Werken von Schostakowitsch, nämlich der Oper *Lady Macbeth des Mzensker Kreises* und dem Ballett *Der helle Bach*. Gleichwohl waren sie als massive Drohung gegen die gesamte musikalische Zunft nicht mißzuverstehen.

Die plötzliche und radikale Neuorientierung der stalinistischen Musikpolitik in dieser zweiten Phase ab 1936 ist im Kontext einer weitreichenden Homogenisierung des kulturellen Gebiets im Vorfeld des Großen Terrors zu sehen, der im August 1936 massiv einsetzte. Daß es Schostakowitsch war, an dem das Exempel statuiert wurde, dürfte mehrere Gründe gehabt haben. Erstens war er zu dieser Zeit fraglos der prominenteste Komponist der jüngeren Generation und *Lady Macbeth* ein gewaltiger Erfolg beim Publikum. Die Breitenwirkung dieser Oper, ihr befürchteter Einfluß auf die öffentliche Meinung kam dem Regime zweitens umso weniger gelegen, als es seit Herbst 1935 auf breiter Front überaus konservative Moralvorstellungen durchzusetzen trachtete. So wurde beispielsweise wenig später die Abtreibung erstmals seit 1920 wieder unter Strafe gestellt. Nichts konnte dazu weniger passen als Schostakowitschs Bühnenwerk, das den Kampf der Frau gegen das Patriarchat thematisierte und für weibliche Selbstbestimmung plädierte. Daß demnach der politische Wille des Regimes und die Botschaft eines breit rezipierten Musikwerks derart weit auseinanderklafften, gab Stalin offenkundig Anlaß, auf klarere Konturen des Sozialistischen Realismus zu dringen.

»Die Zeit ist gekommen, unsere sowjetische klassische Oper zu erschaffen«, verkündete er nach Mitteilung des Komponisten Iwan Dserschinskij. »Sie wird reichlich Gebrauch von den melodischen Qualitäten des Volkslieds machen, sie wird sehr eingängig sein und faßbar in ihrer Form. Was ihre ›Technik‹ betrifft, so wird sie nicht hinter den jüngsten Errungenschaften der Musikkunst zurückstehen, zugleich wird sie nichts an Nähe zu den Volksmassen einbüßen, nichts an Klarheit und Zugänglichkeit ihrer musikalischen Sprache.«²

Zusätzlich zu den hier genannten Charakteristika (Einprägsamkeit, Melodik, Bezug auf das Volkslied) umfaßte der Gebotskatalog des Sozialistischen Realismus noch die Programmhaltigkeit der Musik und eine »sowjetische« Thematik.

Die ästhetisch-ideologische Doktrin erhielt indessen nicht nur dadurch Nachdruck, daß sie deutlicher artikuliert worden war. Was ihr überdies erhebliches

1 Zitiert nach *Zeugenaussage. Die Memoiren des Dmitrij Schostakowitsch*, hg. v. Solomon Wolkow, Frankfurt a.M. 1981, S. 156.

2 Zitiert nach Levon Hakobian, *Music of the Soviet Age 1917–1987*, Stockholm 1998, S. 127.

- 1 Nach der aktuellen Untersuchung von Nicolas Werth, *Ein Staat gegen sein Volk. Gewalt, Unterdrückung und Terror in der Sowjetunion*, in: *Das Schwarzbuch des Kommunismus. Unterdrückung, Verbrechen und Terror*, München und Zürich 1998, S. 213.
- 2 Manfred Hildermeier, *Geschichte der Sowjetunion 1917–1991*, München 1998, S. 658.

Gewicht verlieh, war die furchterregende Drohkulisse des Großen Terrors, der grundsätzlich jeden Sowjetbürger treffen konnte. Vor dem Hintergrund von 1.575.000 Verhafteten allein in den Jahren 1937 und 1938, von denen 51% hingerichtet wurden¹, versuchten auch im Musikbetrieb die allermeisten, den Kopf einzuziehen und sich so konform wie möglich zu verhalten.

Die dritte Phase stalinistischer Musikgeschichte begann nach dem deutschen Überfall auf die Sowjetunion im Juni 1941. Die Bedrohung von außen näherte Herrscher und Beherrschte einander an. Der Druck auf die Musikwelt wie auf die Künstler allgemein ließ wieder nach – sie wurden gebraucht, um den Verteidigungskampf mit ihren Mitteln zu unterstützen. Ideologisch fuhr das Regime die sozialistischen Inhalte zurück und setzte stattdessen auf Patriotismus, in dem es mehr Mobilisierungspotential vermutete. Denn selbst wer weltanschaulich dem Stalinismus fernstand, konnte, so Manfred Hildermeier, »gute Gründe haben, das Vaterland bis zum letzten Blutstropfen zu verteidigen«.²

Analog diesem ideologischen Schwenk vom Sozialismus zum Patriotismus wandelte sich auch der Sozialistische Realismus für ein paar Jahre zu einem künstlerischen Konzept, das man als »Patriotischen Realismus« bezeichnen könnte. So hatten etwa die unzähligen Kompositionen, die während des »Großen Vaterländischen Krieges« entstanden (das wohl bekannteste Beispiel ist Schostakowitschs *Siebte Symphonie*, die sogenannte *Leningrader Symphonie* von 1941), nicht mehr die sozialistischen Großtaten der Sowjetunion zu preisen. Vielmehr sollten sie Größe, Geschichte und Macht des russischen Volkes beschwören und seine Bedrohung durch den Nazifaschismus anprangern. Das Regime belohnte das Engagement der

Dmitrij Schostakowitsch mit sowjetischen Piloten.



Komponisten, indem es größere künstlerische Lizenzen gewährte. Ein unbefangener Hörer, der beispielsweise die *Siebte Klaviersonate B-Dur* op. 83 von Sergej Prokofjew ohne weitere Erläuterungen präsentiert bekäme, würde wohl kaum darauf verfallen, es mit einem musikalischen Zeugnis der Stalinzeit zu tun zu haben. Das vor allem im ersten und dritten Satz sehr avancierte Werk, im Mai 1942 beendet und am 18. Januar 1943 in Moskau uraufgeführt, erregte nicht nur keinerlei Anstoß bei der Kulturpolitik, sondern erhielt sogar den Stalinpreis. Es ist offenkundig, daß hier ganz andere Maßstäbe galten als noch wenige Jahre zuvor.

Die vierte Phase der Musikgeschichte unter Stalin begann kurz nach Kriegsende und dauerte bis zum Tod des Diktators im März 1953. Obgleich sie damit außerhalb des Berichtszeitraums liegt, muß hier wenigstens in Form eines knappen Ausblicks darauf eingegangen werden. Denn diese Jahre sind insofern entscheidend für das Verständnis der vorangegangenen Phasen, als sich das Regime nun *expressis verbis* auf den harten Kurs rückbezog, den es 1936 eingeschlagen hatte. Die damals eingeleitete Musikpolitik, die durch den Krieg unterbrochen worden war, konnte jetzt fortgesetzt werden. Angesichts dieser Kontinuität besagen die Maximen, die in der letzten Phase galten, auch einiges über die Pläne, die das Regime früher verfolgt hatte – wenngleich damit keineswegs aus dem Blick geraten soll, daß diese durch die veränderten Rahmenbedingungen nach dem Krieg zum Teil erheblich modifiziert wurden.

Nach dem Sieg über NS-Deutschland herrschte Stolz und Selbstbewußtsein in der russischen Bevölkerung, was dem Regime als potentielle Gefahr erschien. Um die Nation erneut zu disziplinieren, griff Stalin zu zwei Mitteln: rigide Abschottung gegenüber dem eben noch alliierten Westen – von dem viele Sowjetbürger während der Kriegsjahre erste Eindrücke gewonnen hatten – und durchgreifende Reideologisierung im Inneren. Die Rückkehr des Regimes zu einem scharfen Kurs zeigte sich ab 1946 zuerst auf kulturellem Gebiet und war dort untrennbar mit dem Namen Andrej Schdanow verbunden, dem Sprachrohr Stalins in allen Fragen der Ideologie. In mehreren scharfen Attacken und Beschlüssen gegen Künstler aus den Bereichen der Literatur, des Theaters und des Films stellten Schdanow und das Zentralkomitee der Partei klar, daß die Postulate des Sozialistischen Realismus wieder in ihre alten Rechte eingesetzt seien.

Die Musik traf es zuletzt. Spätestens seit Oktober 1947 bereitete das Regime eine entsprechende Kampagne vor, für die dann Wano Muradelis Oper *Die große Freundschaft* den willkommenen Anlaß lieferte. Stalin sah das Stück gemeinsam mit einigen Mitgliedern des Politbüros am 5. Januar 1948 im Moskauer Bolschoj-Theater. Allem Anschein nach gemahnte ihn die Hauptfigur, ein georgischer Revolutionskommissar, an seinen alten Freund Sergo Ordschonikidse. Dieser hatte 1937 Selbstmord begangen, weil er während der »Säuberungen« nicht gegen ehemalige Freunde vorgehen wollte. Es liegt auf der Hand, daß Stalin sich nicht gern an Ordschonikidse erinnern ließ und daher sofort gegen Muradelis an sich harmlose Oper eingenommen war. Gleich für den nächsten Tag wurde ein Verhör anberaumt, bei dem Schdanow geschickt Muradeli dahin lenkte, daß dieser seine angeblichen Verfehlungen mit formalistischen Einflüssen zu entschuldigen versuchte – und dabei auch Schostakowitschs *Lady Macbeth* erwähnte.

Damit verfügte das Regime über die entscheidenden Stichworte, um in erheblich verschärfter Form an den Kurs von 1936 anknüpfen zu können. Der berühmterbüchteste Beschluß des Zentralkomitees vom 10. Februar 1948 erschien – von Schdanow sorgfältig redigiert, in der Endfassung anscheinend auch von Stalin selbst

- 1 Eine deutsche Übersetzung des Beschlusses in: »Volksfeind Dmitri Schostakowitsch«. *Eine Dokumentation der öffentlichen Angriffe gegen den Komponisten in der ehemaligen Sowjetunion*, hg. und übers. v. Ernst Kuhn, Berlin 1997, S. 105–111.
- 2 Im Faksimile in Geiger 2004, S. 130.
- 3 Hierzu umfassend Arno Lustiger, *Rotbuch: Stalin und die Juden*, Berlin 1998.

– tags darauf auf der Titelseite der *Prawda*.¹ Er verurteilte Musik jenseits des Sozialistischen Realismus als »volksfeindlich«, forderte »Maßnahmen der entsprechenden Partei- und Staatsorgane«, um diese Kunstideologie durchzusetzen und rief die »Sowjetkomponisten« auf, entsprechend zu handeln, was eine Welle von Denunziationen und gegenseitigen Anfeindungen im Komponistenverband nach sich zog.

Bereits vier Tage nach dem Beschluß, am 14. Februar 1948, erließ die Zensurbehörde Glavrepertkom den »Befehl Nr. 17«, der die Aufführung von insgesamt rund vierzig Werken verbot. Betroffen waren Dmitrij Schostakowitsch, Sergej Prokofjew, Nikolaj Mjaskowskij, Aram Chatschaturjan, Wissarion Schebalin, Gavriil Popow – dies waren die Komponisten, die auch im Februarbeschluß namentlich genannt waren –, dazu Aleksandr Krein, Samuil Feinberg, Leonid Polowinkin, Igor Belza, Nikolaj Peiko, Moisei Wainberg und Juri Lewitin.² Bemerkenswert an dieser Liste ist insbesondere, daß mit Krein, Feinberg, Wainberg und Lewitin gleich vier jüdische Komponisten erschienen. Dies entsprach genau der Richtung von Stalins Reideologisierungstrategie. Denn zur neuen äußeren wie inneren Bedrohung nach dem Krieg wurden nun mehr und mehr die Juden stilisiert. Im Januar 1948 hatte ein Feldzug gegen »wurzellosen Kosmopolitismus« den antisemitischen Terror eröffnet. Knapp drei Jahre später brach die zweite, noch erheblich grausamere Periode staatlicher Judenverfolgung an, die auch das Kulturleben mit voller Härte traf.³

Somit können als Grundtendenzen der letzten Phase stalinistischer Musikpolitik zum einen die rassistische Verfolgung, zum anderen die vollständige Disziplinierung des Musiklebens in ästhetisch-ideologischer Hinsicht festgehalten werden. Vieles deutet darauf hin, daß der Februarbeschluß unionsweit eine ganze Reihe repressiver Maßnahmen auslöste – daß etwa so prominente Künstler wie Schostakowitsch, Mjaskowskij und Schebalin ihre Professuren verloren, dürfte nur die Spitze des Eisbergs gewesen sein. Die Breitenwirkung des Februarbeschlusses, die allem Anschein nach diejenige der *Prawda*-Artikel von 1936 bei weitem übertraf, ist bislang ebensowenig im Detail erforscht wie der Prozeß der Reintegration der attackierten Musiker. Diese deutete sich schon im Verlauf des Jahres 1948 als Möglichkeit an und gipfelte am 16. März 1949 in der Aufhebung des »Befehl Nr. 17« durch Stalin persönlich. Wer sich erkennbar »kreativ umorientierte« und vor künstlerischen Experimenten fortan hütete, so das Signal des Regimes, konnte in Gnade wieder aufgenommen werden.

Musikpolitische Konzepte

In allen drei Diktaturen, ob in Italien, Deutschland oder Rußland, nahmen die Künste einen überaus hohen Stellenwert ein. Ein wesentlicher Grund für dieses charakteristische Kunstinteresse der Regime lag darin, daß Hitler, Stalin und Mussolini in ganz ähnlicher Weise ihre Herrschaft ebenfalls als eine Art Kunstausübung betrachteten, bei der sie einen gestalterischen Anspruch verfolgten. Die nationalsozialistische Bewegung kam, wie Goebbels immer wieder betonte,

»an sich aus künstlerischen Urgründen. Sie sah *auch* in der Politik nicht ein bloßes Handwerk, sondern sie meinte, daß die Politik eigentlich die edelste und größte aller Künste sei. Denn so, wie der Bildhauer aus dem toten Stein eine Leben atmende Gestalt meißelt, und so, wie der Maler Farbe in Leben verwandelt, und so, wie der Komponist die toten Töne in himmelentrü-

ckende Melodien umsetzt, so hat der Politiker und Staatsmann eigentlich keine andere Aufgabe, als eine amorphe Masse in ein lebendiges Volk zu verwandeln.«¹

Dem nationalsozialistischen Selbstverständnis, dem zufolge das Volk in Hitler den »ersten Künstler der deutschen Nation«² verehrte, kann man zahlreiche vergleichbare Zeugnisse aus Italien und der Sowjetunion zur Seite stellen. Auch Mussolini ließ sich 1927 als »der einzige große Künstler des Regimes«³ feiern.

»Die Politik ist die höchste Kunst, die Kunst der Künste, die göttliche unter den Künsten, denn sie bearbeitet das schwierigste, weil lebende Material: den Menschen«, verlaublich er zwei Jahre später. »Das italienische Volk ist ein Block kostbaren Minerals. Er muß gebohrt, gereinigt und gewaschen werden. Noch ist ein Kunstwerk möglich. Dazu bedarf es [...] eines Mannes, der, je nachdem, über die zarte Hand des Künstlers oder die eiserne Faust des Kriegers verfügt, eines sensitiven und willensstarken Mannes.«⁴

Der Diktator betätigte sich als Dramenautor, dilettierte als Architekt und wurde in einer eigens in Auftrag gegebenen Monographie mit dem Titel *Mussolini musicista* nicht nur als Kenner und Liebhaber der Tonkunst porträtiert, sondern auch als Violinspieler von Format.⁵

Bezeichnenderweise war es auch Mussolini, der Wladimir Iljitsch Lenin voll Bewunderung pries, er sei »ein Künstler, der Menschen bearbeitet, wie andere Marmor oder Metall bearbeiten«.⁶ Nach Lenins Tod usurpierte Stalin dieses Leitbild und übersteigerte es systematisch zum »Gesamtkunstwerk Stalin«, wie Boris Groys es treffend genannt hat. Wie Hitler und Mussolini glich auch der Sowjetdiktator einem »Künstler, dem die ganze Welt als Material dient und dessen Ziel es ist, den Widerstand des Materials zu brechen«, es sich gefügig zu machen und ihm jede gewünschte Form zu geben.⁷ Politik wandelte sich zur totalen Kunst, der Kunst, die Welt nach Prinzipien umzugestalten, die genuin ästhetisch waren: Das Leben und die Menschen sollten schöner, edler und reiner werden als zuvor.

Dieses Selbstbild der Diktatoren führte in allen drei Regimen zu einem Verhältnis zwischen den Machthabern und den professionellen Künstlern, das man als hierarchische Kollegialität bezeichnen kann: Um den ersten, politischen Künstler hatten sich die Vertreter der traditionellen Künste zu scharen und das Ihrige zum Gelingen des staatlichen Gesamtkunstwerks beizutragen. Hierarchische Kollegialität kam auch im persönlichen Umgang zum Ausdruck, den hohe Vertreter der Regime mit prominenten Künstlern pflegten. Es bestimmte etwa das Verhalten Hitlers gegenüber Richard Strauss oder Stalins gegenüber Schostakowitsch. Der intensivste Kontakt zwischen dem Staatskünstler und den Künstlern bestand indes im italienischen Faschismus. Für das Gebiet der Musik hat Fiamma Nicolodi eindrucksvoll dokumentiert, wie der Duce permanent mit den persönlichen Angelegenheiten prominenter Komponisten wie Alfredo Casella, Pietro Mascagni oder Ildebrando Pizzetti konfrontiert wurde.⁸ In seiner Rezension des Buches drückte Massimo Mila dem Duce sarkastisch sein Mitleid aus,

»weil all diese aufgeblasenen Musiker auftauchten, ihn anflehten und demütig baten. In einem demokratischen Staat werden solche Angelegenheiten an die zuständigen Leute weitergereicht; das Regierungsoberhaupt muß sich nicht um die Intrigen von Musikern kümmern. Nun ja, er wollte Diktator sein – niemand hat ihn gezwungen.«⁹

Charakteristisch waren auch Fälle, in denen die Diktatoren selbst in die künstlerische Produktion eingriffen. So wies Hitler 1941 über Goebbels die Theaterabtei-

- 1 Rede zur Eröffnung der 2. Reichstheaterfestwoche am 17. Juni 1935 in Hamburg, zitiert nach *Goebbels-Reden. Bd. 1: 1932–1939*, hg. v. Helmut Heiber, Düsseldorf 1971, Zitat S. 220.
- 2 Zitiert nach Joseph Wulf, *Musik im Dritten Reich. Eine Dokumentation*, Gütersloh 1963, S. 154, Anm. 1.
- 3 Zitiert nach Umberto Silva, *Kunst und Ideologie des Faschismus*, Frankfurt a.M. 1975, S. 183.
- 4 Zitiert nach ebenda, S. 172.
- 5 Vgl. ebenda sowie Sachs 1987, S. 11–17.
- 6 Zitiert nach Alan Bullock, *Hitler und Stalin. Parallele Leben*, überarb. und aktual. Taschenbuchausg. Berlin 1999, S. 473.
- 7 Boris Groys, *Gesamtkunstwerk Stalin. Die gespaltene Kultur in der Sowjetunion*, München und Wien 1988, S. 7.
- 8 Vgl. Nicolodi 1984, S. 306–472 (Documenti, testimonianze, carteggi dagli archivi storici del regime).
- 9 Zitiert nach Sachs 1987, S. 52.

- 1 Zitiert nach Thomas Mathieu, *Kunstauffassungen und Kulturpolitik im Nationalsozialismus*, Saarbrücken 1997, S. 79f.
- 2 Stenzl 1990, S. 72.
- 3 Sachs 1987, S. 126.
- 4 Zitiert nach Silva 1975, S. 181.
- 5 Vgl. hierzu Roger Griffin, *The Sacred Synthesis: The Ideological Cohesion of Fascist Cultural Policy*, in: *Modern Italy* 3 (1998), Vol. 1, S. 5–23.

lung im Propagandaministerium an, Wagners *Parsifal* solle in Zukunft »nicht mehr mystisch« inszeniert werden, wie es in dem Bulletin hieß.¹ Er schlug vor, hierbei Entwürfe des Bühnenbildners Alfred Roller zu berücksichtigen, die sich im Archiv der Wiener Staatsoper befänden. Die daraufhin angefertigten Reproduktionen dieser Entwürfe versandte die Theaterabteilung an alle Bühnen des Reiches mit der Anweisung, ab sofort nach diesem Vorbild zu inszenieren. Mit vergleichbarer Geste gab Stalin 1939 Order, das Libretto von Glinkas *Ein Leben für den Zaren* zu revidieren und das Bühnenwerk unter dem Titel *Iwan Susanin* neu herauszubringen. Und Mussolini schlug etwa Umberto Giordano 1934 als Opernsujet *Manfredi di Svevia* vor, wirkte anscheinend am Text von Giordanos »dramma corale« *Cesare* mit² oder markierte 1932 eigenhändig verfängliche Stellen im Libretto von Pizzettis geplanter Oper *Orsèolo*, die der Komponist dann eilends tilgte.³

Autonomie konnte demnach die Musik, ebenso wie die anderen Künste, in keiner der drei Diktaturen beanspruchen. Der Grad allerdings, bis zu dem die Künstler in die Pflicht genommen wurden, die musikpolitischen Konzepte und die Art und Weise, wie sie umgesetzt wurden, unterschieden sich unter Hitler, Stalin und Mussolini erheblich. Die Differenzen gründeten zum Teil in der Verschiedenartigkeit der Ideologien, zum Teil in den je spezifischen Musiktraditionen in Deutschland, Rußland und Italien.

In der ersten Zeit der faschistischen Diktatur, im Oktober 1926, äußerte sich Mussolini vor der Akademie der Schönen Künste in Perugia über seine Vorstellungen von einer faschistischen Kunst.

»Nachdem er ausgeführt hatte«, resümierte *Critica Fascista*, das ideologische Organ der Partei, »wie selbst während des Risorgimento, als Italien geteilt war, die italienische Kunst blühte und Italien zur Ehre gereichte, betonte er, daß heute, da all die von den großen Italienern ersehnten Bedingungen – als deren erste und wichtigste: die Einheit – geschaffen wären, sich auf unserem Boden eine große Kunst bilden könne, die alle Erscheinungen des Lebens in sich schließe und forme, eine Kunst, die traditionsbewußt und modern zugleich in Vergangenheit und Zukunft sehen müsse. Wir dürfen – sagte der Duce – nicht kontemplativ bleiben. Wir dürfen das Erbe der Vergangenheit nicht verschleudern. Wir haben dem antiken ein neues Vermächtnis an die Seite zu stellen. Wir müssen eine neue Kunst, eine Kunst unserer Zeit, eine faschistische Kunst schaffen.«⁴

So nebulös diese Richtlinien einerseits anmuten, so unmißverständlich ließ sich ihnen (und zahlreichen weiteren Äußerungen faschistischer Kulturgrößen wie Giovanni Gentile oder Balbino Giuliano⁵) doch entnehmen, daß es in erster Linie um drei miteinander verzahnte Aufgaben für die Künstler ging: erstens die nationale Einheit Italiens kulturell zu fördern und zu untermauern; zweitens den imperialistischen, aus der römischen Antike ererbten Herrschaftsanspruch der durch den Faschismus wiedergeborenen Nation zu vertreten; und drittens darum, beides auf eine künstlerisch neuartige Weise zu tun, die eine durchaus moderne Wiedergeburt der nationalen Traditionen, zugleich aber keinen Bruch mit ihnen bedeuten sollte.

Diese Postulate bildeten den Kern der faschistischen Ästhetik, der sich indes im konkreten Werk auf ganz unterschiedliche Arten ummanteln ließ. So konnte er entweder sehr deutlich oder aber kaum mehr zu erkennen sein; es konnte einer der Aspekte besonders hervortreten, ein anderer hingegen völlig verschwinden und so fort. Daher ließ sich beispielsweise ein Orchesterstück wie die »rapsodia coloniale« *Africa*, mit der Adriano Lualdi 1936 den Überfall auf Abessinien feierte, mit dem gleichen Recht als »faschistische Musik« bezeichnen wie die Oper *Volo di*

notte von Luigi Dallapiccola, uraufgeführt 1940 in Florenz, die mit der Verbindung von Fliegersujet und dodekaphoner Satztechnik an den Moderne-Aspekt des Fachismus anschloß. Ein Werk wie Ildebrando Pizzettis *Canti della stagione alta* für Klavier und Orchester von 1930, das man auf den ersten Blick »kaum mit faschistischem Gedankengut in Verbindung bringen« wird¹, war in seiner forciert melodiosen italianità nicht weniger »faschistisch« als der martialische *Inno dei legionari*, den Ennio Porrino noch 1945 als Bekenntnis zur Salò-Regierung in Venedig uraufführen ließ. Einleuchtend scheint daher der Vorschlag Piero Santis, sämtliche Werke, die zwischen 1923 und 1943 in Italien entstanden, als »musica del facismo« zu bezeichnen – nicht im Sinne einer durchweg agitatorischen Musik, sondern solcher, die durch die kulturellen Leitbilder des Regimes, in welcher Weise auch immer, beeinflusst worden sei.²

In Mussolinis Staat blieb es, wie die genannten Beispiele zeigen, den Komponisten weithin selbst überlassen, wie sie zu einer »musica del facismo« beitragen wollten. Der britische Historiker Roger Griffin hat deshalb die Verfaßtheit der Künste im faschistischen Italien treffend einen »totalitären Pluralismus« genannt. Er sei nicht deshalb entstanden, weil es keine kulturelle Ideologie gegeben hätte, sondern wegen deren eminenten Mehrdeutigkeit, die zutage trat, sobald sie im Konkreten umgesetzt wurde.³ Doch von einer ästhetisch-stilistischen Normierung sah Mussolini bewußt ab: »Zu so etwas wie einer Staatskunst zu ermuntern, liegt mir fern. Die Kunst gehört in den Bereich des Individuums«, erklärte er bereits 1923.⁴ Und als fünf Jahre später von verschiedener Seite das Anliegen an ihn herangetragen wurde, ein Zentralorgan zu schaffen, das die kulturellen Initiativen vereinheitlichen sollte, erklärte er: »Auf den Gebieten von Kunst, Wissenschaft und Philosophie schafft das Parteibuch kein Privileg oder gar Immunität. Die Revolution hat hier nichts verloren [...], sondern das Genie.«⁵ Solche Äußerungen bedeuten mehr als bloße Propagandastrategie, die nach außen den Eindruck einer toleranten Haltung vermitteln sollte. Hinter ihnen stand auch die unerschütterliche Überzeugung, daß der Faschismus – der ja in Mussolinis Augen selbst künstlerische Qualitäten hatte – quasi automatisch hochstehende künstlerische Leistungen verbürge. Laut Griffin spekulierte die faschistische Kulturpolitik auf einen Syllogismus, der in etwa lautete: »Eine große Zivilisation bringt große Kunst hervor. Das faschistische Italien erschafft eine große Zivilisation. Deshalb wird es große Kunst hervorbringen.«⁶

Im nationalsozialistischen Deutschland zeigte die Kunst- und Musikideologie ihrer Struktur nach grundsätzlich Verwandtschaft mit dem italienischen Faschismus. In seiner programmatischen Rede zur feierlichen Eröffnung der Reichskulturkammer am 15. November 1933 beschrieb Joseph Goebbels die »heroische Lebensauffassung« des Nazismus als »eine Art von stählerner 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«.

In diesen Worten ist das Konzept, auf dem Goebbels' Kulturpolitik fußte, bereits vollständig enthalten. Mit noch mehr Nachdruck als Mussolini forderte er eine Kunst im Dienst der Ideologie (»willig und widerstandslos«). Vor einer Konkretisierung der Ideologie im Werk allerdings schreckten Hitler und Goebbels zurück – ganz besonders, wenn es um die Musik ging.

1 Vgl. Stenzl 1990, S. 90.

2 Piero Santi, *La musica del Fascismo*, in: *Musica/Realtà* (1981), S. 95–103.

3 Griffin 1998, S. 21.

4 Zitiert nach Silva 1975, S. 185.

5 Zitiert nach ebenda.

6 Griffin 1998, S. 21.

- 1 *Führerworte an den deutschen Musiker*, in: Amtliche Mitteilungen der Reichsmusikkammer, 15. September 1938. Größtenteils wiedergegeben auch bei Michael Walter, *Hitler in der Oper*, Stuttgart und Weimar 1995, S. 195ff.
- 2 Rede anlässlich der Eröffnung der Reichskulturkammer am 15. November 1933, in: *Goebbels-Reden. Bd. I*, S. 137.
- 3 Zitiert nach Brenner 1963, S. 4.
- 4 Zitiert nach Volker Dahm, *Anfänge und Ideologie der Reichskulturkammer*, in: Vierteljahreshefte für Zeitgeschichte 34 (1986), S. 79.
- 5 Vgl. hierzu Quirino Principe, *Das Schicksal der modernen Musik in der faschistischen Kulturpolitik Italiens*, in: *Die Wiener Schule und das Hakenkreuz. Das Schicksal der Moderne im gesellschaftspolitischen Kontext des 20. Jahrhunderts*, hg. v. Otto Kolleritsch, Wien und Graz 1990, S. 179–184.

»Es ist aber gänzlich unmöglich« so Hitler im September 1938, »eine Weltanschauung als Wissenschaft musikalisch zum Ausdruck zu bringen. [...] Es gibt daher weder eine musikalische Parteigeschichte, noch eine musikalische Weltanschauung, ebenso gibt es auch keine musikalische Illustrierung oder Deutung philosophischer Erkenntnisse. Dafür ist ausschließlich die Sprache da.«¹

Und auch Goebbels hatte bereits in seiner Eröffnungsrede betont, man wolle kein »dramatisiertes Parteiprogramm«, sondern den neuen Machthabern schwebte »als Ideal vor eine tiefe Vermählung des Geistes der heroischen Lebensauffassung mit den ewigen Gesetzen der Kunst.« Diese Gesetze könnten »niemals geändert werden, sie sind ewig und nehmen ihre Maße aus den Räumen der Unsterblichkeit. Nur geweihte Hände haben das Recht, am Altar der Kunst zu dienen.«²

Die Kunst selbst, so zeigen diese Sätze, sollte nicht angetastet werden. Der Künstler hingegen müsse von der Ideologie völlig erfüllt sein – dann werde auch sein Werk den richtigen Geist atmen. Das Kunstwerk sollte demnach die Ideologie nicht vermitteln, indem es sie künstlerisch aufbereitete. Es sollte sie unterschwellig transportieren, indem es sich von ihr inspiriert zeigte. Görings Bonmot, es sei »immer noch leichter, aus einem großen Künstler mit der Zeit einen anständigen Nationalsozialisten zu machen als aus einem kleinen P[artei]g[enossen] einen großen Künstler«³, bringt diese Strategie auf den Begriff.

Die Erklärung, weshalb der Nazismus niemals eine explizite künstlerische Poetik entwickelte, liegt also wesentlich in einem Denkmuster, das ganz ähnlich auch im italienischen Faschismus aufscheint. Denn eine solche Poetik wurde schlicht für unnötig gehalten, da man der Überzeugung war, die richtige Gesinnung, gepaart mit künstlerischer Meisterschaft, verbürge ein gelungenes Werk. Anfang 1934 wies Goebbels in einer Arbeitstagung vor den Spitzenbeamten der Kammern ausdrücklich darauf hin, daß es keineswegs »Aufgabe der Reichskulturkammer sei, Kunst zu produzieren«, denn Kunst werde »niemals von Organisationen« gemacht. Ebenso wenig sei es Aufgabe der Kammern, »irgendeine Kunstrichtung zu vertreten – man nenne sie moderne oder reaktionäre, liberale oder antilibérale«. Wenn eine bestimmte Kunstrichtung durch ein Genie vertreten werde, so Goebbels, bedürfe »dieses Genie keiner staatlichen Unterstützung und Förderung und nicht des Segens einer RKK«, denn »Genies pflegen sich im allgemeinen in der Geschichte von selbst anzumelden und fragen nicht höflichst an, ob man ihnen Erlaubnis gibt, an die Tür zu klopfen.«⁴ Die Parallelen zu den Äußerungen von Mussolini sind offensichtlich.

Gleichwohl lagen in Italien und Deutschland unterschiedliche Traditionen zugrunde. Gerade im Bereich der Musik zeigt sich deutlich, daß die Nazis an eine spezifisch deutsche, kunstreligiöse Genie- und Inspirationsästhetik anknüpften, wie sie beispielsweise Hans Pfitzner schon vor 1920 aggressiv vertreten hatte. An die Stelle der inspirierenden Instanz, bei Pfitzner noch im Numinosen angesiedelt, setzte das NS-Kunstkonzept die »heroische Lebensauffassung« der »stählernen Romantik«. Im italienischen Faschismus hingegen spielte der Geniekult zwar ebenfalls eine Rolle, jedoch in einer weniger metaphysischen, sondern nationalistisch handfesten Variante. Sie erschien als mehr oder minder bruchlose Fortsetzung jenes musikalischen Nationalismus, durch den Italien seit der politischen Vereinigung von 1861 seine Minderwertigkeitsgefühle in wirtschaftlicher, technischer und industrieller Hinsicht gegenüber den anderen europäischen Ländern kompensiert hatte, indem es die einheimischen Musikgenies von Monteverdi bis Verdi feierte.⁵

Grundlegend anders stellt sich die Frage der Kunst- und Musikideologie mit Blick auf die Sowjetunion dar. Denn im Gegensatz zu Italien und Deutschland existierte unter Stalin mit dem Sozialistischen Realismus eine explizite Poetik, die – wie rudimentär auch immer – konkrete künstlerische Handlungsanweisungen erteilte. Schon im Januar 1933 erschien in der ersten Nummer der Zeitschrift *Sowjetskaja muzyka*, dem offiziellen Organ des neugegründeten Komponistenverbandes, ein Artikel des Musikwissenschaftlers Viktor Gorodinsky mit dem Titel »Zur Frage des sozialistischen Realismus in der Musik«.¹ Und ein Jahr später – noch vor dem berühmten Schriftstellerkongreß vom August 1934, auf dem der Sozialistische Realismus zur verbindlichen »Hauptmethode« des künstlerischen Schaffens erklärt wurde – schrieb das Statut des Komponistenverbandes vom 2. Februar 1934 bereits wesentliche Postulate der Kunstideologie fest: insbesondere die Übereinstimmung des künstlerischen Schaffens mit der Staats- und Parteiideologie, die Popularisierung der Musik bei den Massen und die Aneignung »des musikalischen Erbes der Vergangenheit«.²

Wie oben erwähnt, konkretisierte sich das stalinistische Musikkonzept in den Jahren 1936 und 1948 noch erheblich. Den Ausschlag hierfür gaben jeweils ideologische Umschwünge des Regimes, zu denen der Musikbetrieb plötzlich in Widerspruch gestanden hatte. In programmatischen Beiträgen bemühten sich Musikologen um die präzise Ausarbeitung der Weisungen von oben. In den Jahren zwischen 1950 und 1953 kam es unter dem Einfluß von Stalins Linguistikbriefen zu einer erneuten Akzentverschiebung; weitere Differenzierungen folgten nach dem Tod des Diktators.³

Vergleicht man die Kunstideologien im NS-Staat und in der Sowjetunion, so werden die intentionalen Unterschiede deutlich. Die Väter des Sozialistischen Realismus stellten sich eine Musik vor, die politisch-ideologische Positionen des Regimes entfalten, sie offen propagieren und die Hörer im Sinne dieser Positionen beeinflussen sollte. Damit knüpften die stalinistischen Ideologen an eine spezifisch russische Tradition gesellschaftsbezogener Musik an, die im Realismus des 19. Jahrhunderts wurzelte und beispielsweise in den Opern Modest Mussorgskijs aufscheint. Diese gesellschaftsbezogene Tendenz trieb dann die sowjetische Avantgarde in den 20er Jahren in Richtung einer gesellschaftsverändernden, ideologisch erzieherischen Musik. Damit war ein Potential vorhanden, das Anfang der 30er Jahre mit dem Sozialistischen Realismus abgeschöpft werden sollte. Zugleich aber reduzierte dieses Konzept die künstlerische Komplexität auf ein Maß, das die angestrebte Wirkung auf die musikalisch kaum vorgebildeten Massen nicht behinderte.

Die NS-Kulturideologen hingegen schlugen einen anderen Weg ein. Denn in Deutschland war, anders als in Rußland, seit langem die Idee einer »absoluten Musik« unverbrüchlich. Im öffentlichen Diskurs gehörte die Skepsis gegenüber der Programmmusik zum guten Ton. Daher wären offen ideologische Symphonien, Konzerte und Kammermusikwerke von vornherein beim gebildeten Publikum auf Ablehnung gestoßen. Doch gerade auf diese etablierte Hörschicht kam es der Musikpolitik im NS-Staat an. Das Bildungsbürgertum, so das vordringliche Anliegen, sollte für die »Volksgemeinschaft« gewonnen werden. Die Werke Beethovens und seiner Nachfolger verbreiteten im Konzertsaal eine kunstreligiöse Aura, die, in einen nationalsozialistischen Kontext gerückt, die Faszinationskraft der Ideologie verstärkte. Denselben Effekt forderten die NS-Musikideologen auch von den zeitgenössischen Komponisten. Hierfür durfte deren Musik nicht offen politisch sein, sondern sollte sich vielmehr innerlich vom Geist der nationalsozialistischen Weltanschauung erfüllt zeigen.

1 *K voprosu o socialističeskom realizme v muzyke*, in: *Sovetskaja muzyka* 1 (1933), S. 6–18.

2 Vgl. Geiger 2004, S. 140f.

3 Ausführlich hierzu Karlhanns Berger, *Die Funktionsbestimmung der Musik in der Sowjetideologie*, Wiesbaden 1963.

Um die unterschiedlichen Akzente auf den Begriff zu bringen, kann somit der musikpolitische Ansatz unter Hitler als rezeptionsorientiert, der unter Stalin hingegen als produktionsorientiert bezeichnet werden. Die NS-Musikpolitiker versuchten nicht, den Kompositionsprozeß selbst zu steuern. Sie konzentrierten sich vielmehr auf die Frage, ob das fertige Werk das Gemeinschaftsgefühl befördern könne. Die stalinistischen Musikideologen hingegen legten Kriterien fest, wie zu komponieren sei. Der Wert einer Komposition wurde dann danach bemessen, inwieweit sie diese Vorgaben erfüllte.

Unerwünschte Musik: Ausgrenzung, Disziplinierung, Einschränkung

Musik lief in allen drei Diktaturen Gefahr, politischen, »rassistischen« oder ästhetischen Interessen der Machthaber entgegenzustehen. Dabei lagen die Gründe für die politische Ablehnung von Musik zumeist, für die rassistische stets in der Person des Komponisten, während sich die ästhetische Ablehnung gegen die Musik selbst richtete (von den – nicht seltenen – Fällen, in denen Vokalwerke ausschließlich wegen ihres Textes unerwünscht waren, soll hier abgesehen werden). Häufig indes lassen sich die Motive nicht klar trennen. Insbesondere im NS-Staat kam es regelmäßig zur Verflechtung personaler und ästhetischer Motive, beispielsweise bei der Musik Hanns Eislers, der als Kommunist, Jude und avancierter Komponist in dreifacher Hinsicht als *Persona non grata* galt. Wegen der unterschiedlichen Ablehnungsmotive wies die unerwünschte Musik ein breites stilistisches Spektrum auf. Durch und durch traditionelle Werke, deren Autoren jedoch aus politischen oder rassistischen Gründen verfolgt wurden, sind ebenso vertreten wie avancierte Musik, die ihrer ästhetischen Nonkonformität wegen Anstoß erregte, selbst wenn ihr Urheber sich ansonsten vollständig linientreu verhielt.

Was die Gewichtsverteilung der Ablehnungsgründe, ihre Relevanz im Verlauf der einzelnen Phasen und schließlich das Vorgehen gegen die unerwünschte Musik betraf, unterschieden sich die Diktaturen Hitlers, Stalins und Mussolinis erheblich voneinander. Insgesamt am verheerendsten wirkte sich das rassistische Ablehnungsmotiv aus, und dies naturgemäß am meisten in der NS-Diktatur, deren »Basisideologie« (Franz Neumann) der Haß gegen »Nichtarier« bildete. Auch in der Musikpolitik zeigte er sich von Beginn an. Trat er in der ersten Phase noch hinter die politisch motivierte Musikerfolgung zurück, so entwickelte er sich ab der zweiten Phase, also ab Sommer 1935, zum dominierenden Strang. Weit aus die meisten Musikerinnen und Musiker im NS-Staat waren von antisemitischer Verfolgung betroffen. Dabei ist, im Rahmen der allgemeinen Judenpolitik des Regimes, eine rasch fortschreitende, stetige Radikalisierung zu beobachten, die von den ersten ausgrenzenden Maßnahmen konsequent zur physischen und kulturellen Vernichtung führte.

Der primär antisemitische Akzent der NS-Musikpolitik kann exemplarisch anhand von zwei Quellen überprüft werden, von denen die erste aus dem staatlichen Apparat, die zweite aus einem Parteiamt stammt. Im September 1935 ließ Goebbels durch seinen »Sonderbeauftragten« Hinkel allen Dienststellen, die auf die Gestaltung der Musikprogramme Einfluß hatten, eine Liste mit der Überschrift

»Keinesfalls erlaubte musikalische Werke« zuleiten.¹ Sie enthielt die Namen von 108 Komponisten, deren Werke, wie es in dem Dokument heißt, »ab sofort nicht mehr in irgendwelche Spielfolgen deutscher Rundfunksender oder Theaterinstitute aufzunehmen« seien. Es handelte sich dabei ausschließlich um zeitgenössische Musik: nur fünfzehn der Genannten waren zum damaligen Zeitpunkt bereits verstorben, keiner davon vor mehr als dreißig Jahren. Lediglich bei einem Fünftel dieser Komponisten könnten ästhetische oder politische Gründe dafür vermutet werden, sie auf diese schwarze Liste zu setzen. Die anderen jedoch schrieben sämtlich in Idiomen, die auch im NS-Staat akzeptiert waren. Zahlreich vertreten sind überdies Komponisten leichter Musik, insbesondere der Operette. Daß also, wie bereits diese Bestandsaufnahme vermuten läßt, keineswegs musikalische, sondern rassistische Gründe den Ausschlag für diese Zensurmaßnahme gaben, geht eindeutig aus einem Begleitschreiben Hinkels hervor, worin das Dokument als »Liste unerwünschter nichtarischer Komponisten« bezeichnet wird.

Die zweite Quelle ist das *Lexikon der Juden in der Musik* von Theo Stengel und Herbert Gerigk, das 1940 erstmals erschien und bis 1943 vier Auflagen erlebte.² Zusammengestellt wurde das Nachschlagewerk, wie es auf der Titelseite heißt, »im Auftrag der Reichsleitung der NSDAP, auf Grund behördlicher, parteiamtlich geprüfter Unterlagen« von Mitarbeitern der sogenannten Hauptstelle Musik im Amt Rosenberg. Verzeichnet sind, laut Vorwort »mit dem Anspruch auf größtmögliche Zuverlässigkeit«³, auf etwa 320 Seiten Namen und Daten jüdischer Komponisten, Interpreten, Musiklehrer und Musikpublizisten, ergänzt um ein rund 80 Seiten starkes »Titelverzeichnis jüdischer Werke«. Das Buch solle ein »sicherer Wegweiser sein«, so Gerigk im Vorwort, »für Kulturpolitiker, für Bühnenleiter und Dirigenten, für den Rundfunk, für die leitenden Persönlichkeiten in den Dienststellen der Parteigliederungen« als eine »Handhabe zur schnellsten Ausmerzung aller irrtümlich verbliebenen Reste aus unserem Kultur- und Geistesleben.« Denn: »Als die Meister der Tarnung schlüpfen selbst jetzt noch hie und da einzelne Juden unerkant durch.«⁴

Der nationalsozialistische Staat und die Partei hatten leichtes Spiel, diese antisemitische Musikpolitik durchzusetzen. Auf wie große Kooperationsbereitschaft seitens der »arischen« Musiker sie sich dabei stützen konnten, zeigen beispielsweise die Akten der Preußischen Akademie der Künste in Berlin. In der Abteilung für Musik funktionierte unter dem Vorsitz des Komponisten Georg Schumann die »Säuberung« von »nichtarischen« Mitgliedern wie Arnold Schönberg, Franz Schreker, Walter Braunfels und Robert Kahn reibungslos. Schumann, zum Zeitpunkt der Machtübernahme der NSDAP 67 Jahre alt und als Direktor der Berliner Singakademie eine Autorität der »deutschen« Musik, schlug sich, bis dahin politisch nicht aktiv, sofort auf die Seite des neuen Regimes und sicherte Hitler persönlich im Namen der Musikabteilung »treue Ergebenheit und Gefolgschaft« zu.⁵ Während er im Falle politisch beargwöhnter Akademiemitglieder wie Heinz Tiessen mit Erfolg ein gutes Wort bei dem zuständigen Minister Bernhard Rust einlegte, exekutierte er bei »Nichtariern« wie Walter Braunfels die ministeriellen Weisungen ebenso eifrig wie kompromißlos. Am 21. Februar 1934 unterrichtete er Braunfels, der mit Hinweis auf seine Kriegsteilnahme gegen den Ausschluß protestiert hatte, daß sein »Frontkämpfertum im Falle der Akademiemitgliedschaft nicht in Betracht gezogen werden kann.«⁶ Wenig später wurde Schumann selbst Präsident der Akademie. Der Artikel, der 1965 über ihn in der Enzyklopädie *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* erschien, rühmt sein »kerniges, humorvolles Wesen«

- 1 Ausführlich zu diesem Dokument Friedrich Geiger, *Die »Goebbels-Liste« vom 1. September 1935. Eine Quelle zur Komponistenverfolgung im NS-Staat*, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 59 (2002), S. 104–112.
- 2 *Lexikon der Juden in der Musik*, bearb. v. Theo Stengel und Herbert Gerigk, Berlin 1940 u.ö. Die Publikation ist mittlerweile, leider nur in der ersten Auflage, im Faksimile greifbar in Eva Weissweiler, *Ausgemerzt! Das Lexikon der Juden in der Musik und seine mörderischen Folgen*, Köln 1999.
- 3 Stengel/Gerigk 1941, S. 7.
- 4 Ebenda, S. 8.
- 5 Wortlaut des Schreibens vom 3. November 1933 bei Joseph Wulf, *Die Bildenden Künste im Dritten Reich*, Gütersloh 1963, S. 43f.
- 6 Schumann an Braunfels, 21. Februar 1934, in: Hildegard Brenner, *Ende einer bürgerlichen Kunst-Institution. Die politische Formierung der Preußischen Akademie der Künste ab 1933*, Stuttgart 1972, S. 139. Vgl. ebenda, S. 139f., auch das Schreiben Schumanns an Rust vom 24. Februar 1934 sowie auf S. 136f. das Schreiben des stellvertretenden Präsidenten August Kraus an Rust vom 11. Dezember 1933, der dem Minister im Fall Braunfels ein kompromißloses Vorgehen empfiehlt.

- 1 Thomas-M. Langner, Art. »Schumann, Georg Alfred«, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Bd. 12, hg. v. Friedrich Blume, Kassel 1965, Sp. 271.
- 2 Zitiert nach Per Skans, *Mieczysław Weinberg – ein bescheidener Kollege*, in: *Dmitri Schostakowitsch und das jüdische musikalische Erbe*, hg. v. Ernst Kuhn, Andreas Wehrmeyer und Günter Wolter, Berlin 2001, S. 317.
- 3 Vgl. hierzu Laurel E. Fay, *Shostakovich. A Life*, Oxford 2000, S. 168ff.
- 4 Hoffend 2001, S. 172.
- 5 Vgl. Gianmario Borio, *Der lautlose Dissens der Musik im faschistischen Italien*, in: Weber (Hg.) 1994, S. 230f.
- 6 Ebenda, S. 231.
- 7 Ebenda.

und seine »schöpferischen, interpretatorischen und organisatorischen Fähigkeiten«, die »von einem ausgeprägten Musikantentum getragen« worden seien.¹

Unter Stalin war der volksläufige Antisemitismus auch im Musikleben immer wieder aufgeflackert, spielte jedoch im Vergleich zu politischen und ästhetischen Vorbehalten bis nach dem Zweiten Weltkrieg eine untergeordnete Rolle. Erst in der letzten Phase des Stalinismus trat er, dann allerdings mit Vehemenz, als Motiv staatlicher Musikpolitik hervor. Der Zeitpunkt, ab dem dezidiert Jüdisches in der Musik offiziell verpönt war, läßt sich recht präzise eingrenzen. Noch am 29. Dezember 1948 lobte Tichon Chrennikow, der Generalsekretär des Sowjetischen Komponistenverbandes, in einer Rede die eine Woche zuvor uraufgeführte *Sinfonietta* von Moisej Weinberg:

»Durch seine Rückkehr zu den Quellen der jüdischen Volksmusik schuf Weinberg ein glänzendes Werk, voller Lebensfreude, dem Thema des fröhlichen, freien Arbeitslebens des jüdischen Volkes im Lande des Sozialismus gewidmet. In diesem Werk legte Weinberg eine hervorragende Meisterschaft und den Reichtum seiner künstlerischen Phantasie an den Tag.«²

Nur Wochen später, Ende Januar 1949, brach in der Presse eine heftige Kampagne gegen jüdische Kultur und Zionismus los. Sie fiel exakt zusammen mit der geplanten ersten öffentlichen Aufführung von Dmitrij Schostakowitschs Vokalzyklus *Aus jüdischer Volkspoesie* op. 79. Die Lieder, Vertonungen jüdischer Gedichte, konnten vor dem Hintergrund der Kampagne nicht mehr aufgeführt werden und gelangten erst zwei Jahre nach Stalins Tod, am 15. Januar 1955 in Leningrad, zur ersten öffentlichen Aufführung.³

In Italien spielte die rassistisch begründete Ablehnung von Musik in der staatlichen Politik erst eine Rolle, nachdem die von Mussolini »im Sommer 1938 aus einer Vielzahl von Motiven vollzogene ideologische Anpassung«⁴ an den deutschen Nationalsozialismus die Verkündung der Rassengesetze nach sich gezogen hatte. Exemplarisch abgelesen werden kann hier der Wandel der Verhältnisse am Beispiel des jüdischen Komponisten Vittorio Rieti, eines Schülers von Ottorino Respighi. Noch 1937 dirigierte Rieti die Uraufführung seines zweiten Klavierkonzerts beim »Festival di musica contemporanea« in Venedig. Doch im Jahr darauf verbot das Ministero della cultura popolare eine Aufführung desselben Werks in Rom – selbst der persönliche Einsatz Igor Strawinskys, der das Konzert dirigieren sollte, fruchtete nichts.⁵ Auch Mario Castelnuovo-Tedesco, der 1939 aus Italien floh, hatte noch vier Jahre vorher von Mussolini höchstpersönlich einen Kompositionsauftrag erhalten.⁶ Ähnlich geschätzt waren Leone Sinigaglia und Renzo Masarani; letzterer sogar ein glühender Faschist, der als Beamter der Gesellschaft für Autorenrechte arbeitete. Alle genannten Komponisten, betont Gianmario Borio,

»wurden wegen der bloßen Tatsache diskriminiert, daß sie Juden waren und nicht wegen inhaltlicher bzw. stilistischer Merkmale ihrer Werke. Im Gegenteil: Sie waren unversöhnliche Gegner der atonalen Musik und stolze Vertreter eines genuin italienischen, neoklassizistischen bzw. neobarocken Stils. In den 20er und frühen 30er Jahren gehörten ihre Werke zu den meist aufgeführten und gepriesensten Werken der Zeit; sie verhielten sich zu den Diktaten der Macht nie antagonistisch.«⁷

Alle vier werden im übrigen auch im *Lexikon der Juden in der Musik* genannt, ein deutliches Indiz für die Annäherung zwischen faschistischer und nationalsozialistischer Musikpolitik nach 1938.

Daß das NS-Regime die Musik von Komponisten, die vor 1933 als engagierte Antifaschisten aufgetreten waren, aus politischen Gründen ablehnte, versteht sich

von selbst. Angesichts der imperialen Politik des NS können auch die Zensurmaßnahmen, die im Verlauf des Zweiten Weltkriegs gegen Werke von Komponisten aus den »Feindstaaten« verhängt wurden¹, als politisch motiviert gelten, ebenso die Unterdrückung der landeseigenen Musikkulturen in den »angeschlossenen« respektive besetzten Ländern. Politisch unerwünscht war vor dem Hintergrund der Eroberungskriege schließlich jede angeblich defätistische, »den Wehrwillen zersetzende« Musik, wozu in Teilen des Deutschen Reiches nicht zuletzt der Jazz gezählt wurde. So erließ der Gauleiter Martin Mutschmann in seiner Eigenschaft als Reichsverteidigungskommissar für Sachsen 1943 ein gauweites Verbot gegen das Spielen von »Jazzweisen oder ähnlicher dem deutschen Kulturempfinden widerstrebenden ›Musik‹«, dessen Einhaltung »durch die Kultur-Hauptstellenleiter der NSDAP und die zuständigen polizeilichen Dienststellen« überwacht werde. Drohend hieß es zum Schluß:

»Wer in diesem uns aufgezwungenen Krieg, in dem wir nicht nur für unseren Lebensraum, sondern auch für unsere unvergänglichen Kulturgüter kämpfen, die moralische Haltung unseres Volkes zu untergraben sich untersteht, hat die entsprechenden Folgen zu tragen.«²

Gleichwohl war in Nazideutschland die Polemik gegen den Jazz stets auch mit rassistischen und ästhetischen Vorbehalten untermischt.³

Zu umreißen oder gar zu dokumentieren, welche Musik im italienischen Faschismus aus politischen Gründen unerwünscht war, ist nicht nur deshalb schwierig, weil das Mussolini-Regime die aus musikhistorischer Perspektive bislang am wenigsten erforschte Diktatur ist. Es liegt überdies auch daran, daß es im »ventennio fascista« gerade im Musikbetrieb jenen breiten Konsens gab, der einen eklatanten Mangel »an künstlerischem Schaffen mit explizit antifaschistischem Inhalt«⁴ zur Folge hatte. Die traditionalistischen Musiker sahen im faschistischen Nationalismus ein willkommenes Instrument, um ihre Interessen durchzusetzen, während die avancierten (in der Regel nicht weniger nationalistischen) sich von den modernen Anteilen des Faschismus angezogen fühlten. Die wenigen Intellektuellen und Künstler, die gegen Mussolini eingestellt waren, gründeten ihren Antifaschismus auf die Auffassung Benedetto Croces, daß Kunst und Politik einander prinzipiell fremd seien – eine Haltung, die zwar Distanz zum Regime schuf, zugleich aber die, die sie einnahmen, davon abhielt, sich aktiv zu engagieren.⁵ So scheint unter Mussolini, sieht man von der auch hier geächteten Musik der feindlichen Kriegsmächte ab⁶, die politisch motivierte Ablehnung von Musik keine durchschlagende Rolle gespielt zu haben.

Ganz anders stellt sich dies in der stalinistischen Sowjetunion dar. Hier beruhten bereits in der ersten Phase, zwischen der Gründung des Komponistenverbandes und den beiden Artikeln in der *Prawda*, die vergleichsweise seltenen Maßnahmen gegen Musik nahezu ausschließlich auf politisch-ideologischen Vorbehalten. In jenen Jahren propagierte das Stalinregime seine »Mobilisierungsdiktatur« (Manfred Hildermeier) als äußerste Zuspitzung des Klassenkampfes. Unerwünscht war daher, daß die sowjetische Kunst weiterhin, wie in den 20er Jahren, einen Großteil ihres Vokabulars mit der klassenfeindlichen, sprich: westeuropäischen Moderne teilte. Dies dürfte auch ein wesentlicher Grund für die Auflösung der Assoziation für zeitgenössische Musik gewesen sein, die auf musikalischem Gebiet für diesen Austausch gestanden hatte.

Die Verflechtung politisch-ideologischer Ablehnungsmotive mit ästhetischen, die sich in der Musikpolitik dieser Phase bereits andeutete, wurde in der zweiten

1 Vgl. hierzu Fred K. Prieberg, *Musik im NS-Staat*, Frankfurt a.M. 1982, S. 375.

2 Zitiert nach Wulf 1963, S. 393.

3 Ausführlich hierzu Michael H. Kater, *Gewagtes Spiel. Jazz im Nationalsozialismus*, Köln 1995.

4 Borio 1994, S. 228.

5 Ebenda, S. 234.

6 Eine entsprechende Anordnung des MinCulPop vom 30. April 1942 dokumentiert Nicolodi 1984, S. 28.

noch enger, als im Vorfeld des Großen Terrors die Kriterien für den Sozialistischen Realismus in der Musik deutlicher umrissen wurden. Ein wichtiger Aspekt war dabei, daß sich der Große Terror dezidiert gegen die alten Eliten der 20er Jahre wandte. Denn im Sog der Kampagne gegen diese sogenannten »Ehemaligen« und ihr kulturelles Milieu gerieten auch die ästhetischen Paradigmata der Musikmoderne vor 1932 in Verruf. Seither erschienen in der stalinistischen Musikpolitik politisch-ideologische und ästhetische Ressentiments derart miteinander verzahnt, daß ihre jeweilige Wirkungsmacht kaum isoliert eingeschätzt werden kann.

Entscheidend ist indes, daß als Ergebnis dieser Verzahnung das ästhetische Urteil über Musik in besonderer Weise politisch wirksam wurde. Der produktionsorientierte Ansatz der stalinistischen Musikpolitik führte dazu, daß im allgemeinen die Musik selbst – und nicht primär der Komponist – beurteilt wurde. Erst wenn die Musik den Kriterien der normativen Ästhetik nicht genügte, geriet auch die ideologische Zuverlässigkeit ihres Autors unter Verdacht. Dies zog in der Regel disziplinierende Maßnahmen nach sich, deren Spektrum von der Sabotage oder dem Verbot von Aufführungen über die berufliche Degradierung bis zur Verbannung in entfernte Republiken oder Inhaftierung reichte. Hierdurch sollte der Komponist gezwungen werden, in Zukunft die Richtlinien des Sozialistischen Realismus sorgfältiger zu beachten. Zwar versuchten dies die meisten Betroffenen auch, aber sichere Gewähr, von Disziplinierung verschont zu bleiben, bot solches Bemühen nicht. Denn die ästhetisch-ideologische Deutungshoheit verblieb bei den Vertretern des Regimes, in letzter Instanz bei Stalin selbst, wo sich die Akzente stets unvorhersehbar verschieben konnten. Für einen Komponisten, so kann man zusammenfassend sagen, lag unter Stalin die Hauptgefahr darin, unversehens zur jeweils aktuellen ideologischen Linie in Widerspruch zu geraten.

Unter Hitler hingegen lag die Hauptgefahr darin, einer Personengruppe anzugehören, der eine sogenannte »nationalsozialistische Gesinnung« von vornherein abgesprochen wurde. Denn die NS-Musikpolitiker versuchten nicht, den Kompositionsprozeß selbst zu steuern. Ihr rezeptionsorientierter Ansatz konzentrierte sich vielmehr auf die Frage, ob das fertige Werk das Gemeinschaftsgefühl befördern könne. Da jedoch musikalische Kriterien fehlten, nach denen die herrschaftstechnische Tauglichkeit von Werken hätte beurteilt werden können, kamen ersatzweise und verstärkt personale Kriterien ins Spiel. Diese legten fest, ob ein Komponist die weltanschauliche Kompetenz besäße, um ein Musikwerk im nationalsozialistischen Geist erschaffen zu können. Erklärte weltanschauliche Gegner fielen hier von vornherein aus, vor allem aber sogenannte »Nichtarier«. Sie wurden im Zuge der systematischen Judenverfolgung aus dem deutschen Musikleben mit mörderischer Konsequenz ausgegrenzt.

Die ästhetisch begründete Ablehnung von Musik hingegen besaß im Vergleich zur politisch und vor allem zur rassistisch fundierten für die faktische Musikpolitik des NS nur untergeordnete Bedeutung. Eine systematische Verfolgung oder Zensur auf diesem Gebiet wurde niemals ins Werk gesetzt. Sie war auch deshalb kaum nötig, weil infolge der politischen und rassistischen Vertreibung der größte Teil der ästhetisch mißliebigen Musikmoderne ohnehin verstummt war. Darüber hinaus unternahm das Regime kaum mehr, als in der Öffentlichkeit einen antiavantgardistischen Diskurs über Musik zu stimulieren. Hiervon erhoffte sich die NS-Kulturpolitik mit weitreichendem Erfolg die Selbstgleichschaltung der Musikinstitutionen. Diese Filter – Vertreibung und repressiver Diskurs – marginalisierten die Avantgarde weitestgehend; das Regime sah sich nur in seltenen Fällen zum Eingreifen veranlaßt.

Eine prinzipiell andere Rolle als im Stalinismus und im Nationalsozialismus spielten genuin ästhetische Vorbehalte in der Musikpolitik unter Mussolini. Während in der Sowjetunion mit dem Sozialistischen Realismus eine normative Ästhetik von Staats wegen vorgegeben war und im NS die Frage der Musikmoderne durch die erwähnten Filter »geklärt« worden war, trat der italienische Faschismus in rebus aestheticis weit weniger geschlossen auf. Massiv antimodernistische Polemiken waren ebenso zu vernehmen wie leidenschaftliche Plädoyers für den künstlerischen Fortschritt. Im Musikdiskurs markierte die eine Seite des Spektrums eine Figur wie der abruzzische Komponist Adriano Lualdi, der als Abgeordneter im Parlament das »Sindacato dei musicisti fascisti« vertrat. In Schriften wie *Arte e Regime* (Rom und Mailand 1929) und beim parlamentarischen Ausschuss des MinCulPop forderte er legislative und exekutive Maßnahmen »gegen die begeisterten Anhänger der häßlichen Musik, gegen die einheimischen Mitläufer und Gesinnungsfreunde der atheistischen und bolschewistischen Musik-Internationale«. ¹ Die andere Seite des Spektrums vertrat beispielsweise Alfredo Casella, gleichfalls ein rühriger Aktivist im Musikleben, der mit Alban Berg befreundet war, über »enorme Kenntnisse der neuesten Musik« verfügte und dessen »Praxis, diese Kenntnisse auch zum Ausgangspunkt seiner eigenen Werke zu machen«, Jürg Stenzl als Basis »für seinen Entwurf der italienischen Neoklassik« beschrieben hat. ²

Infolge dieses »totalitären Pluralismus«, der unterschiedliche Positionen erlaubte, solange sie sich in den Rahmen der faschistischen Ideologie einpassen ließen, kam es unter Mussolini nie zu einer rigide antimodernistischen Musikpolitik. ³ Ein recht präzises Bild des »totalitären Pluralismus« im Musikbetrieb erhält man beim Programmstudium der Festivals für zeitgenössische Musik, die in der Ära Mussolini florierten – darunter international so bedeutende wie das »Festival internazionale di musica« in Venedig und der »Maggio Musicale« in Florenz. ⁴ Auf den Programmen fanden sich neben konservativer Musik auch Werke von Arnold Schönberg, Artur Schnabel, Anton von Webern, Luigi Dallapiccola, Paul Hindemith, Ernst Krenek, Darius Milhaud, Béla Bartók, Wladimir Vogel und Goffredo Petrassi. 1942 wurde der *Ciclo di opere contemporanee* ins Leben gerufen, den Mussolini noch im März 1943 ausdrücklich fortzusetzen wünschte. Im Rahmen dieses Zyklus fand beispielsweise in Rom am 3. November 1942 die italienische Erstaufführung von Alban Bergs *Wozzeck* statt.

Jeder Versuch, den Umgang mit unerwünschter Musik in den Diktaturen Hitlers, Stalins und Mussolinis kurz zu resümieren, muß notgedrungen holzschnittartig ausfallen. Gleichwohl lassen sich deutlich unterschiedliche Grundtendenzen benennen. Während es im Nationalsozialismus in erster Linie um rassistisch motivierte *Ausgrenzung* unerwünschter Komponisten und ihrer Musik ging, zielte die stalinistische Kulturpolitik vor allem auf die politisch-ideologische *Disziplinierung* der Komponisten, die durch das Steuerungsinstrument des Sozialistischen Realismus gezwungen werden sollten, mit ihrer Musik die jeweils aktuelle Linie des Regimes zu unterstützen. Mit Blick auf den italienischen Faschismus schließlich kann man bis 1937/1938 von *Einschränkung* der Komponisten sprechen, die in der nachdrücklichen Setzung eines ideologischen Rahmens bestand. Nach diesem Zeitpunkt näherte sich das musikpolitische Handeln in Italien der nazistischen Ausgrenzungsstrategie an, ohne allerdings je deren systematische Radikalität zu erreichen. Dies geschah erst in der Zeit der deutschen Besatzung zwischen Anfang September 1943 und Ende April 1945.

1 Zitiert nach Principe 1990, S. 184.

2 Vgl. Stenzl 1990, 128f.

3 Vgl. hierzu Nicolodi 1984, S. 17–31 (Scelte del MinCulPop: fra tradizione e modernismo).

4 Hierzu im Überblick Sachs 1987, S. 89–96, und Stenzl 1990, 37ff.

Exil

Als aussagekräftiges Indiz für den weitgehenden Konsens der italienischen Musiker mit dem faschistischen Regime kann unter anderem ein »kaum begreiflicher Mangel an stichhaltigen Exilfällen« gewertet werden. ¹ Wenngleich umfassende Untersuchungen zu diesem Thema bislang fehlen, dürfte auch in Zukunft die gegenwärtige Ansicht nicht wesentlich zu korrigieren sein, daß erst nach Einführung der Rassengesetze in größerem Ausmaß Menschen das Land verließen. Dies war indessen ein »exilium« im Wortsinn, nämlich die Verbannung aller seit 1919 nach Italien eingewanderter Juden, rund 9.000 Personen, angeordnet per Dekret vom 1. September 1938. ² Wie viele Musiker unter den Exilanten waren, läßt sich kaum abschätzen. Dokumentiert sind bislang lediglich prominente Einzelfälle wie die bereits erwähnten Komponisten Vittorio Rieti (1938 nach Paris, 1940 weiter nach New York), Mario Castelnuovo-Tedesco (1939 nach New York) und Renzo Masarani (1939 nach Brasilien).

Vor der Annäherung an die Rassenpolitik des NS-Regimes war das faschistische Italien seinerseits begehrtes Asyl für die Flüchtlinge vor Hitler. Als traditionelles Musikland bot es Interpreten wie Artur Schnabel, Dirigenten wie Hermann Scherchen und Komponisten wie Wolfgang Jacoby gute berufliche Perspektiven. Durch Willi Reich, den begeisterten Faschisten und Übersetzer der gesammelten Werke Mussolinis, auf Italien verwiesen, erblickte etwa Scherchen dort noch im Februar 1935 seine »reinste, größte Tätigkeitsmöglichkeit. Arbeite mit viel Geschick darauf hin, daß ab April 1936 meine musikalische Wirksamkeit in Italien beginnt. Wir haben hier Denktafeln aufzurichten, Merkzeichen im historischen Ablauf zu stecken.« ³ Bis Herbst 1938 dirigierte er regelmäßig im faschistischen Staat, danach blockierte die Achse Rom-Berlin seine weitere Tätigkeit dort.

Das Musiker-Exil aus dem nationalsozialistischen Deutschland und den von ihm nach und nach beherrschten Gebieten bedeutete eine kulturelle Umwälzung größten Ausmaßes, deren musikgeschichtliche Bedeutung kaum überschätzt werden kann. Sie vollzog sich in mehreren Wellen, deren Daten – 1933, 1935, 1938 und konstant während der Kriegsjahre – naturgemäß mit den Radikalisierungsschüben der nationalsozialistischen Musikpolitik zusammenfielen. Betroffen war der Kern der Musikerschaft von Weltrang, waren die so zahlreichen Komponisten und Interpreten wie Arnold Schönberg, Béla Bartók, Darius Milhaud, Kurt Weill, Georg Solti, George Szell oder Rudolf Serkin, und die zahllosen unbekanntenen Musikerinnen und Musiker. Weitaus die meisten von ihnen (oder ihre Ehepartner) waren als »Nichtarier« stigmatisiert worden. Viele flohen aber auch, weil sie sich politisch oder weltanschaulich gegen den Nationalsozialismus gestellt hatten.

Die zweite große Fluchtbewegung des 20. Jahrhunderts, die massive Auswirkungen auf das internationale Musikleben mit sich brachte, war die bereits angesprochene russische Emigration. Nach Zeitpunkt und Zeitspanne unterschied sie sich grundlegend von dem Exodus, den der Nazismus auslöste. blieb dieser auf die zwölf Jahre des »Tausendjährigen Reiches« begrenzt, so setzte die russische Emigration bereits unmittelbar nach der Oktoberrevolution ein und erstreckte sich bis zum Ende der Sowjetunion – sie umfaßte also rund sieben Jahrzehnte. Daher war sie, zumal als kulturelles Phänomen, wesentlich weniger einheitlich und ist deshalb aus heutiger Perspektive erheblich schwerer zu fassen. Während die Gründe für die Flucht aus NS-Deutschland meist klar zutage liegen, sind mit Blick auf Sowjetruß-

1 Borio 1994, S. 228.

2 Vgl. Klaus Voigt, *Zuflucht auf Widderruf. Exil in Italien 1933–1945*, 2 Bände, Stuttgart 1989/1993, hier: Bd. 1, S. 292ff.

3 Hermann Scherchen an Auguste Maria Jansen am 23. Februar 1935 aus Florenz, zitiert nach Eberhardt Klemm, *Eisler und Scherchen – Prag oder Vichy?*, in: Beiträge zur Musikwissenschaft 28 (1986), S. 117ff.

land mehrere Phasen zu unterscheiden, in denen sich die Lage durchaus dergestalt ändern konnte, daß sich die Machthaber der einen Phase in der nächsten als Exilanten wiederfanden.

Vor allem zwei Wellen lassen sich unterscheiden. Die erste bestand aus jenen Emigranten, die schon 1917 bis 1920 das Land verlassen mußten.

Diese Welle, so Karl Schlögel, »bestimmt in der Regel das Bild von der Emigration und unterscheidet sich in fast allen Hinsichten sozial, kulturell, psychologisch von jener zweiten, die mit dem Beginn des Hitlerkrieges gegen Sowjetrußland einsetzte. Dies waren Mitglieder der gegen die Sowjetunion kämpfenden Truppen, Zwangsverschleppte, die nicht zurückkehren wollten, auch zahlreiche Kollaborateure des deutschen Besatzungsregimes. Es handelt sich also, wenn man von russischer Emigration [...] spricht, um ganz verschiedene Ströme¹, wobei der spätere auch von der Geschichtswissenschaft bislang erst ansatzweise erforscht ist.

So formten auch die Musiker unter den russischen Emigranten eine nach Zeitpunkt, Ziel und Anlaß der Flucht außerordentlich heterogene, vielfach zersplitterte und zerstrittene Gruppe, die kaum auf einen Nenner zu bringen ist. Das Spektrum reichte hier von Vertretern einer konservativen Musikanschauung wie dem Komponisten und Pianisten Nikolaj Medtner, der 1921 nach Berlin und 1936 weiter nach London floh, bis zu Avantgardisten wie Iwan Wischnegradsky, dem Pionier der Vierteltonmusik, der 1920 nach Paris emigrierte; von Angehörigen alten russischen Adels wie Sergej Rachmaninow, der schon im Dezember 1917 Rußland für immer den Rücken kehrte, bis zu bolschewistischen Renegaten wie dem Futuristen Arthur Lourié, Musikbeauftragter im Volkskommissariat für Aufklärung, der von einer Dienstreise 1922 nach Berlin nicht mehr in die Sowjetunion zurückkehrte. 1923 siedelte er nach Paris über, wo er rasch Fuß faßte. Doch als 1940 Hitlers Truppen die Stadt besetzten, war Lourié als Jude akut gefährdet. Er floh zunächst in die nicht okkupierte Zone im Süden Frankreichs; 1941 dann weiter in die USA, wo er bis zu seinem Tod lebte.

Fälle wie Lourié, der zwischen die Mahlsteine der sowjetischen Diktatur auf der einen und der nazistischen auf der anderen Seite geriet, sind mehrfach dokumentiert. Als weiteres Beispiel eines russischen Emigranten ließe sich der erwähnte Wischnegradsky nennen, der in Frankreich von der Gestapo verhaftet und zeitweise in einem Lager inhaftiert wurde. Doch auch den umgekehrten Fall gab es, daß Musiker, die vor Hitler in die Sowjetunion geflohen waren, dort als »Volksfeinde« Opfer stalinistischer Terrors wurden – beispielsweise der Jazztrompeter Eddie Rosner, der im Gulag als Leiter einer Häftlingsband überlebte. Besonders grausam war das Schicksal des Komponisten Hans Walter David, das Eckhard John recherchiert hat. David floh 1933 aus Düsseldorf, wo er am Schauspielhaus angestellt gewesen war, über Frankreich und Italien in die UdSSR. Noch 1937 schrieb er in einem Zeitungsartikel, er lebe in der Sowjetunion »nicht das Leben eines Emigranten, sondern ich habe im Lande des Sozialismus eine neue Heimat gefunden«.² Wenig später wurde er im Zuge des Großen Terrors verhaftet, an die Nazis ausgeliefert und 1942 im KZ Majdanek vergast.

Angesichts dessen, daß sich die Fluchtbewegungen vor Hitler und vor dem Sowjetregime zeitlich und der Sache nach fundamental unterschieden, ist umso bemerkenswerter, daß in künstlerischer Hinsicht bestimmte Parallelen auszumachen sind. Auf beiden Seiten entstanden dezidierte Exilwerke, in denen die traumatischen Erfahrungen von Vertreibung, Verlust und Heimatlosigkeit kompositorischen Niederschlag fanden. Dies zeigt sich deutlich etwa an den insgesamt sechs Stücken,

- 1 Karl Schlögel, *Zwischen Hammer und Amboß. Die russische Emigration in den 1930/40er Jahren*, in: Geiger/John (Hg.) 2004, S. 37.
- 2 Vgl. Eckhard John, *Vom Traum zum Trauma. Musiker-Exil in der Sowjetunion*, in: *Musik im Exil. Folgen des Nazismus für die internationale Musikkultur*, hg. v. Hanns-Werner Heister u.a., Frankfurt a.M. 1993, S. 255–278.

die Sergej Rachmaninow in den rund 25 Jahren seines Exils in den Vereinigten Staaten schrieb. Bereits der Umstand, daß ein vormals produktiver Komponist nach der Flucht aus der Heimat derart verstummte, ist charakteristisch.

»Als ich Rußland verließ«, so Rachmaninow Mitte der 30er Jahre in einem Interview, »hatte ich kein Verlangen mehr zu komponieren: der Verlust der Heimat verband sich mit dem Gefühl, selbst verloren zu sein. Der Vertriebene ist seiner musikalischen Wurzeln und Traditionen beraubt und deshalb ohne Neigung, seiner Persönlichkeit künstlerisch Ausdruck zu geben; was bleibt, ist nur der Trost sprachloser, unauslöschlicher Erinnerungen.«¹

Kurz darauf entrann Rachmaninow dieser Lähmung, indem er gezielt Verlust und Erinnerung kompositorisch zu fassen versuchte. Daher finden sich in der *Dritten Symphonie* op. 44 (1935/1936) und den *Symphonischen Tänzen* op. 45 (1940), die den bewußt vollzogenen »Abschied von der russischen musikalischen Tradition« dokumentieren, unter anderem etliche Selbstzitate »als Metaphern für den Verlust der musikalischen Sprache«.² Halt suchte der Komponist stattdessen, auch davon zeugen die Werke, im orthodoxen Glauben.

Ein weiteres signifikantes Beispiel für die künstlerische Reflexion der Emigration lieferte 1940 Iwan Wischnegradsky mit der Komposition *L'éternel étranger* (Der ewige Fremde) op. 50 mit dem Untertitel »Fünf Episoden im Leben eines Künstlers« für Chor, Solobariton und vier Klaviere, die paarweise im Vierteltonabstand gehalten sind.³ Das von Wischnegradsky selbst verfaßte Libretto ist eine offenkundig autobiographische, stark von der Nietzsche-Lektüre des Komponisten beeinflusste allegorische Szenenfolge, die das Thema von der Fremdheit des Künstlers in einer verständnislosen Umwelt variiert. Mit diesem Werk artikulierte Wischnegradsky, so Barbara Barthelmes, »seine Sicht auf sein Leben, gibt seiner Emigration einen Sinn, in dem gesellschaftliche, materielle und kulturelle Dimensionen mit dem ästhetischen Handeln als Komponist und Künstler zusammenfallen«.⁴

Vergleichbare Phänomene begegnen regelmäßig auch mit Blick auf NS-verfolgte Exilanten. Ganz ähnlich wie Rachmaninow geriet auch Béla Bartók nach dem Verlassen der Heimat in eine mehrjährige Produktionskrise.

»Das künstlerische Schaffen«, schrieb er 1942, im dritten Jahr seines Exils in den USA, seinem Verleger Ralph Hawkes, »ist im allgemeinen das Resultat eines Ausströmens von Kraft, Hochgestimmtheit, Lebensfreude etc. Betrüblerweise fehlen mir all diese Voraussetzungen.«⁵

Erst mit dem *Concerto for Orchestra*, das im Jahr darauf entstand, fand er die musikalische Sprache zurück, wobei auch hier bezeichnenderweise Selbstzitate als affirmativer Rückblick auf das künstlerisch Geleistete eine tragende Rolle spielten.⁶ Auch in den Exilkompositionen anderer NS-verfolgter Künstler wie Ernst Krenek, Kurt Weill oder Wladimir Vogel finden sich immer wieder deutliche Spuren autobiographischer Reflexion, die – neben die Werke der russischen Emigranten gehalten – auf bestimmte Archetypen der künstlerischen Verarbeitung von Exilerfahrungen schließen lassen.

Eine zweite Parallele zwischen den Musikkulturen der russischen Emigration und dem Exil während der NS-Zeit liegt in dem produktiven Effekt, den beide Fluchtbewegungen in den Musikkulturen der Asylländer bewirkten. Die Exilanten brachten Ideen, Fertigkeiten und Perspektiven mit, die für die Gaststaaten neue und häufig folgenreiche Impulse bedeuteten. Auf dem Gebiet der Interpretation beispielsweise kam es durch die Migrationen zu einem weltweiten Transfer russischer und deutscher Traditionen. So wurde die Musikkultur der Vereinigten Staa-

- 1 Zitiert nach Andreas Wehrmeyer, *Sergej Rachmaninow*, Reinbek bei Hamburg 2000, S. 118.
- 2 Dorothea Redepenning, »... das undurchdringliche Schweigen erstarrter Erinnerungen...« Anmerkungen zu Sergej Rachmaninows Werken der Emigration, in: *Theorie der Musik. Analyse und Deutung* (Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft 13), Laaber 1995, S. 268.
- 3 Siehe Barbara Barthelmes, *Der Künstler als ewiger Fremder. Kompositorische Reflexion der Emigration bei Ivan Vysnegradskij*, in: Geiger/John (Hg.) 2004, S. 256–270.
- 4 Ebenda, S. 270.
- 5 Zitiert nach Klára Moricz, *New Aspects of the Genesis of Béla Bartók's »Concerto for Orchestra«: Concepts of »Finality« and »Intention«*, in: *Studia Musicologica* 36 (1995), Heft 3–4, S. 185f.
- 6 Vgl. hierzu vom Verfasser *Aspekte des Exils von Béla Bartók im Spiegel des »Concerto for Orchestra«*, in: *Exilmusik. Komposition während der NS-Zeit*, hg. v. Friedrich Geiger und Thomas Schäfer, Hamburg 1999, S. 290–314.

ten durch russische Dirigenten wie Sergej Kussewitzky oder Virtuosen wie den Geiger Jascha Heifetz nicht weniger geprägt als durch deutschsprachige wie Otto Klemperer oder Fritz Kreisler. Für Komponisten hingegen, die aus Rußland oder Deutschland geflohen waren, bot insbesondere das Gebiet der Filmmusik einen ökonomischen Rettungsanker. Hier ließe sich einflußreichen Arbeiten russischer Emigranten wie Vernon Duke (alias Wladimir Dukelsky) oder Dimitri Tiomkin das Wirken NS-verfolgter Komponisten wie Erich Wolfgang Korngold oder Franz Waxman gegenüberstellen. Aber auch in der Kunstmusik verbreiteten sich innovative Methoden und Prinzipien durch die Migrationen. So erlangte beispielsweise die Zwölftontechnik durch das Exil ihrer Pioniere, die die vormals geographisch eng begrenzte Gruppe in aller Herren Länder versprengte, eine weltweite Verbreitung von Rußland – wo sie Philip Herschkowitz quasi unter der Hand an sowjetische Komponisten weitergab – bis nach Brasilien, wo Hans-Joachim Koellreuter diese Technik unterrichtete. Einen ähnlich gelagerten, wenngleich weniger wirkungsmächtigen Fall aus der russischen Emigration verkörperte Joseph Schillinger, der 1929 in die USA ging. Dort entwickelte er eine umfassende Methode, das *Schillinger System of Musical Composition*¹, die er an zahlreiche Schüler weitergab – darunter George Gershwin, in dessen Erfolgsoper *Porgy and Bess* etliche Elemente des Schillinger-Systems nachweisbar sind. Und schließlich sei auf den vielfältigen Transfer hingewiesen, den die Musikwissenschaft durch die Flucht zahlreicher russischer und deutscher Gelehrter erfuhr. So verlagerte sich der geographische Schwerpunkt der vergleichenden Musikwissenschaft nach der Machtübernahme der NS-DAP von Berlin nach New York und in andere Zentren, emigrierten bedeutende Vertreter der historischen Musikwissenschaft aus Wien², während zugleich russische Emigranten wie Nicolas Slonimsky das junge Fach in den USA nachhaltig prägten.

- 1 Publiziert erst nach seinem Tod in einer zweibändigen Ausgabe New York 1946.
- 2 Vgl. Albrecht Schneider, *Musikwissenschaft in der Emigration. Zur Vertreibung von Gelehrten und zu den Auswirkungen auf das Fach*, in: Heister (Hg.) 1993, S. 187–211.