

Alexander L. Ringer

Einleitung

Unser Thema gehört zwar offiziell bereits der Geschichte an; es berührt jedoch eine manchem hier Anwesenden noch gegenwärtige Epoche, so daß es vielleicht menschlich unmöglich sein wird, bei seiner Behandlung persönliche Gefühle, oft schmerzlicher Art, ganz auszuschalten. Einige von uns waren sogar jugendliche Mitspieler, zum Glück meistens als bloße Statisten, in jenem hauptsächlich, wenn auch nicht ausschließlich deutschen Drama, von dessen tragischen Ende die abendländische Kultur sich noch immer nicht erholt hat.

Jenen schicksalhaften Jahren ohne passionierte Argumente gerecht zu werden, die nach Objektivität verlangenden Forschern so zuwider sind, ist keine leichte Aufgabe. Dazu kommt noch, daß in den Dreißiger Jahren Musik und Weltkrise eng miteinander verflochten waren, was wiederum eine ernste Inbetrachtung politischer, wirtschaftlicher und anderer außermusikalischer Faktoren nicht nur wünschenswert, sondern auch zur Notwendigkeit macht. Fest baue ich auf die wohl berechtigte Hoffnung, daß es uns als reifen, ehrlich um die Wahrheit bemühten Wissenschaftlern nicht allzu schwer sein sollte, ohne Voreingenommenheit, ohne ideologisch bedingte Ausklammerungen einerseits und ohne schrille Überbetonungen andererseits, alles zu erörtern, was dazu angetan ist, unser Verständnis zu fördern sowohl für den eigentlichen Gang der Ereignisse als auch für ihre tieferen Zusammenhänge.

Als Vorsitzender habe ich mir erlaubt, die Referate so zu verteilen, daß die Hauptzüge der Entwicklung in Europa und in Nordamerika, also nicht nur in Deutschland, dargelegt werden. Dabei geht es ja um mehr als um bloße Geschichte: Es geht um uns, die wir alle auf die eine oder andere Weise beinahe ausnahmslos Kinder, in manchem Falle leider auch Opfer jener Dreißiger Jahre sind.

Rudolf Stephan

Zur Musik der Dreißigerjahre

Die Dreißigerjahre des 20. Jahrhunderts sind keine musikgeschichtliche Einheit. Ihrem (fragwürdigen) Begriff nach umfassen sie die Jahre 1930–1939, einen Zeitraum also, in welchem nicht wenige Werke hohen Ranges entstanden sind. Die Gattung des Violinkonzerts etwa erreicht sogar einen Gipfel, wie seit dem 18. Jahrhundert keiner mehr erreicht worden war; es entstehen die Violinkonzerte von Strawinsky (1931), Schönberg (1934–1936), Berg (1935), Bartók (1937) und Hindemith (1939). In der Kammermusik sieht es auch nicht schlecht aus: Schönbergs 4. Quartett (1935), Bartóks 5. und 6. Quartett, Weberns Quartette op. 22 und op. 28, Kreneks 6. Quartett, Hindemiths Sonaten usf. Auch die Gattung der Sinfonie erwacht in vielerlei Gestalt zu neuem Leben, bei Strawinsky, Malipiero, Hindemith, David, Walton, Hartmann, usf.

Aber der Begriff der Dreißigerjahre soll doch eine etwas weitere Zeitspanne bezeichnen als nur das knappe Jahrzehnt, nämlich etwa die Zeit von der Weltwirtschaftskrise bis zum Ende des Zweiten Weltkriegs. Tatsächlich ist um 1930 in Deutschland eine deutliche Veränderung des geistigen Klimas zu bemerken, eine Veränderung, die nicht nur auf die genannte Wirtschaftskrise zurückzuführen ist. Manche der Entwicklungen, die sich seit dem Ersten Weltkrieg und den darauf folgenden Veränderungen angebahnt hatten, kamen zum Durchbruch, neue Komponistennamen tauchen auf und finden lebhaftes Echo.

I

Daß sich um 1930 etwas geändert hat, zeigt sich zunächst an der Veränderung des Zeitschriftenangebots. Wenn z. B. eine beliebte und vielgelesene Musikzeitschrift wie die seit Jahrzehnten in Stuttgart erscheinende *Neue Musikzeitung* nach dem 49. Jahrgang sang- und klanglos, ohne sich zu verabschieden, eingeht, so ist das ein Symptom. Die Zeitschrift, bis 1927 eine Art musikalisches Familienblatt mit Feuilletons, Erinnerungsblättern, Aufsätzen – diese wandten sich vornehmlich an Klavierlehrer –

und Kritiken, war liberal, brachte durchaus der Moderne gewogene Beiträge – sie bot als Sonderhefte die Programme der Donaueschinger Kammermusikfeste –, hat sich äußerlich und innerlich reformiert. So hatte der 49. Jahrgang 1928 ein kleineres Format, modernere Aufmachung (z. B. Typographie), die Beiträge hatten anderen, zeitgemäßen Charakter. An dieser Modernisierung, die wohl rascher alte Abonnenten abspringen als neue gewinnen ließ, ist die durchaus schätzenswerte Zeitschrift eingegangen. Aber die Zeit der musikalischen Familienblätter war eben vorbei. An ihre Stelle – und an die der künstlerisch gestalteten Musikzeitschriften, deren beste *Die Musik* war – traten weltanschaulich ausgerichtete Zeitschriften oder solche, die sich an Musiker mit einer ganz bestimmten Tätigkeit wandten, die aber doch mehr waren als bloße Fachblätter: *Zeitschrift für Schulmusik* (1928–1934), besonders erfolgreich die Zeitschriften *Musik und Kirche* (seit 1929), *Zeitschrift für Hausmusik* (seit 1932, zuerst *Collegium musicum*) und *Die Musikpflege* (1930/31 bis 1943/44). All diese Zeitschriften hatten irgendwelche Programme, dienten einer Idee und boten Information über die Tätigkeit Gleichgesinnter. Sie suchten und fanden Rückhalt bei der Musikwissenschaft, die sich in der Zeit nach dem Ersten Weltkrieg wesentlich verändert hatte und in verstärktem Umfang in die musikalische Praxis, vor allem in die der Kirchen- und Schulmusik, hinein wirkte. Eine wichtige Basis war die Jugendmusikbewegung, die, je nach weltanschaulicher Bindung, eigene Kreise bildete und mithin eigene Publikationsorgane benötigte. *Musik und Kirche* existiert heute noch, die sich progressiv fühlende Zeitschrift *Musik und Gesellschaft*, die 1930 die Nachfolge der *Musikantengilde* (1922/23–1930, zuvor als *Die Laute* 1917/18–1921/22) angetreten hatte, stellte bereits nach einem Jahrgang ihr Erscheinen wieder ein. Die politischen Interessen, die sich hinter dem Begriff ‚Gesellschaft‘ verbargen, waren zu verschieden, als daß eine Zusammenarbeit auf die Dauer möglich gewesen wäre.

Nach der Machtergreifung Hitlers kam es bald zu erheblichen weiteren Änderungen im Bereich der Musikzeitschriften, die in wenigen Jahren zu einer vollständigen Umwandlung des ganzen Bereichs führten. Die Blätter, die sich für die Neue Musik eingesetzt hatten, wurden sofort umgewandelt – sie waren ebenso heftigen wie bösartigen Angriffen ausgesetzt – das *Melos*, das bereits 1933 unverfänglichere Gegenstände behandelte, wurde 1934 durch das harmlose *Neue Musikblatt*, eine reine Verlagszeitschrift ohne Ambitionen, ersetzt, der *Anbruch* in Wien wechselte seinen Verlag und wurde bei dieser Gelegenheit aus einer *Zeitschrift für Neue Musik* zu einer *Österreichischen Zeitschrift für Musik*. Aber seine Tage waren auch in dieser Gestalt gezählt. Der erzwungenen Verharmlosung auf der einen Seite entsprach die erzwungene Politisierung auf der anderen. Aus der alten *Singgemeinde* (seit 1924), einem jugendbewegten Blatt, wurde bereits 1933 *Musik und Volk* (1933/34 bis 1937/38) und bald darauf *Musik in Jugend und Volk* (1938–1944). Ihr an die Seite trat bereits 1934 die Zeitschrift *Völkische Musikerziehung*, in der auch Musikwissenschaftler publizierten und die insgesamt etwas liberaler war, als der Titel vermuten läßt.

Besonders trostlos waren die Veränderungen, die mit der schönsten und besten deutschen Musikzeitschrift vor sich gingen, mit der von Bernhard Schuster begründeten Zeitschrift *Die Musik*. Sie verwandelte sich bereits 1934 in ein *Amtliches Organ der NS-Kulturgemeinde* und zugleich in ein *Amtliches Mitteilungsblatt der Reichsjugendführung, Abt. S* (ab 26. Jg.), schließlich 1937 in das *Organ des Amtes für Kunstpflege beim Beauftragten des Führers für die gesamte geistige und weltanschauliche Erziehung und Schulung der NSDAP* (ab 30. Jg.). Als bald wurde jedoch aus der ‚Erziehung‘ eine ‚Überwachung von Schulung und Erziehung‘, die Zeitschrift zum *Organ der Hauptstelle Musik beim Beauftragten des Führers für die Überwachung der gesamten geistigen und weltanschaulichen Schulung und Erziehung der NSDAP* und zugleich das *Amtliche Mitteilungsblatt des Musikreferats im Kulturamt der Reichsstudentenführung* (ab 31, II, 1939).

Auch die Musikwissenschaft blieb nicht verschont. Das Ende der Deutschen Musikgesellschaft und ihrer Zeitschrift, der *Zeitschrift für Musikwissenschaft*, deren verdienstvoller Redakteur bis 1933 Alfred Einstein war, kann in ihr selbst nachgelesen werden. Auch diese Zeitschrift mußte sich, bevor sie verschwand, anpassen. Man sieht es schon am Druckbild. Im Zusammenhang mit der Gründung des ‚Staatlichen Instituts für deutsche Musikforschung‘ wurde dann auch das Zeitschriftenwesen neu geordnet: *Archiv für Musikforschung* und *Deutsche Musikkultur* hießen die beiden seit 1936 erscheinenden Organe, denen freilich keine lange Lebensdauer beschieden war. Sie gingen im Krieg, mit allen anderen Musikzeitschriften, unter.

Die Veränderung des Zeitschriftenangebots ist die Konsequenz der Veränderungen, die im gesamten Bereich der mit Musik befaßten Institutionen, vornehmlich den Vereinen und in den Verlagen stattfanden. Die Stoßrichtung der neuen Herrschenden, der Nationalsozialisten, war klar: sie ging gegen die Juden und im Bereich des Musiklebens, besonders gegen die als internationalistisch verschriene Neue Musik, die als kulturbolschewistisch, als volksfremd usf. verpönt war und bekämpft wurde. Natürlich war die Rubrizierung öfters schwierig, genau so, wie es vielfach schwierig war, festzustellen, wer Jude sei. Widerlich sind die diesbezüglichen Kontroversen, Feststellungen etwa der Art, daß Saint-Saëns zwar kein Jude, aber doch ein berüchtigter Deutschenhasser gewesen sei. Mit diesem Schmutz mag sich beschäftigen, wer will, hier sei lediglich betont, daß die vielfach geforderte und mehrfach angeordnete „Reinigung“ der Konzertprogramme und die der Verlagsangebote wohl doch auf Schwierigkeiten stieß. Es gab da doch offenbar Möglichkeiten, die Gebote zu umgehen, respektive noch vorhandene Freiräume zu nutzen.

Trotz heftiger öffentlicher Kontroversen um die Neue Musik allgemein und um die Position Hindemiths insbesondere hat das Publikum auf dem Fest ‚Musik der Völker‘ 1936 in Baden-Baden eine Wiederholung des umfangreichen letzten Satzes von Hindemiths *Violinsonate in E* durch Beifall erzwungen. Auf diesem Fest spielte Strawinsky mit seinem Sohn Soulima das soeben in einem deutschen Verlag erschienene *Konzert für zwei Klaviere*; er hat damit einen bemerkenswerten unbestrittenen Erfolg errungen (vgl. *Die Musik* 28, II, 1936, S. 782f.). Überhaupt wurden die Werke der Komponisten der Neuen Musik, die nicht Juden waren, von den an neuer Musik interessierten Künstlern gespielt, insbesondere solche von Bartók, Strawinsky und Hindemith; Kleiber wagte, wie allbekannt, 1934 in Berlin die Uraufführung der *Lulu-Symphonie* von Berg, die übrigens sehr erfolgreich war. Das Verbot ließ denn auch nicht lange auf sich warten. Strawinsky wurde weiterhin gespielt, im Konzert, im Theater – in Dresden die deutsche Erstaufführung des neuen Balletts *Das Kartenspiel* –, es kam sogar zu Plattenaufnahmen mit den Berliner Philharmonikern, auch hier dirigierte Strawinsky sein neues Ballett (vgl. *Die Musik* 30, II, 1938, S. 782). Auch die Noten der neuen Werke sowie andere, im Ausland aufgenommene Platten, mit Musik Strawinskys wurden in Deutschland nicht nur vertrieben, sondern auch besprochen, selbst von nationalsozialistischer Seite und nicht einmal ungünstig (vgl. H. Gerigk, in: *Die Musik* 31, I, 1938/39, S. 212 und 265). Selbst *Die Musik*, das offizielle Parteiblatt für musikalische Angelegenheiten, machte da keine Ausnahme. Und in der konservativen *Zeitschrift für Musik*, die schon in der großen, die Öffentlichkeit stark berührenden Auseinandersetzung über Hindemith, Partei für diesen ergriffen hatte – sie brachte eine ausführliche analytische Betrachtung über die *Symphonie Mathis der Maler* –, lobte Strawinskys *Konzert für zwei Klaviere* (104, 1937, S. 662f.).

Selbstverständlich ging der Kampf gegen Atonalität, Intellektualismus, Kulturbolschewismus, Entartung usf. weiter, aber es gab keine einheitliche Linie. Die strengen und auch konsequent befolgten Verbote bezogen sich nur auf die Werke jüdischer Autoren (insbesondere Mahler, Schönberg, Schreker, Weill, Toch, Eisler), unter den Musikschriststellern vor allem auf Paul Bekker und Heinrich Schenker. Die Werke umstrittener verpönter und schließlich auch persönlich verfemter Autoren konnten jedoch, sofern dies keine Juden waren, nicht nur käuflich erworben, sondern auch vonseiten der Verlage in den Katalogen angezeigt werden. Der Verlag B. Schott's Söhne in Mainz etwa druckte bis 1944 auch die neuen Werke Hindemiths – 1943 erschien der erst 1944 ausgelieferte *Ludus tonalis* – und zeigte sie, wie auch die Werke Strawinskys, über deren Rechte er verfügte, in den Katalogen an. Die Universal-Edition in Wien führte in ihren, in allen besseren Musikalienhandlungen aufliegenden Katalogen stets die Werke von Berg, Webern, Hauer, Bartók und Strawinsky im Katalog auf, ebenso wie die Werke von Malipiero und Casella, ja selbst die von Zemlinsky.

Besonders zuwider war den Nationalsozialisten offenbar Person und Werk Heinrich Schenkers, des großen Theoretikers, der selbst ultranationalistische Passagen allenthalben in seinen Werken, vor allem jedoch in seinen *Tonwille*-Blättern, bot. (Offenbar wollte man nicht wahrhaben, daß dergleichen auch von Juden geäußert werden kann.) Von ihm wurden Werke beim Verlag requiriert. Gleichwohl ist auch sein Werk nicht vollständig aus den Katalogen selbst der Kriegszeit verschwunden: bei seinen Ausgaben der Beethovenensonaten wurde einfach der Name weggelassen und bei den Erläuterungsausgaben, die ja ebenfalls solche nationalistischen Passagen aufweisen, der Verfassersname. Auch die pseudonym erschienene Instrumententabelle findet sich in diesen Katalogen. Der Name Kreneks,

eines besonders verpönten Autors, steht dagegen lediglich bei der von ihm (für Eduard Erdmann) vollendeten C-dur-Sonate von Schubert.

Das alles könnte, wüßte man nicht von den fürchterlichen Vorgängen, die sich im Hintergrund abspielten, komisch erscheinen, aber in der Tat war dies eine bestimmte Form von Mimikry, die für die Verantwortlichen der Verlage keineswegs ungefährlich war. Die Verlage haben darüber hinaus auch die verbotenen und nicht mehr in den Katalogen aufscheinenden Werke, wenn sie bloß mit der Editionsnummer bestellt wurden, geliefert, ja, sie hatten die Bestände vor den Zugriffen möglicher Beschlagnahmer sichergestellt, z. T. an entlegenen Orten, in Privathäusern und anderen, nicht leicht zugänglichen Plätzen.

Selbstverständlich waren die Verlage, die sich für die im Dritten Reiche verpönte Neue Musik eingesetzt hatten, in besonderer Weise gefährdet. Aber auch die anderen versuchten, was sie konnten. Der Verlag C. F. Peters in Leipzig hat z. B. „vergessen“, den Violinkomponisten Wieniawski aus seinen Katalogen zu tilgen und der Verlag Ernst Eulenburg hat in der 4. Ausgabe seines Thematischen Verzeichnisses, das im Krieg ohne Jahresangabe erschienen ist (vermutlich 1941), die Werke von Schönberg und Arnold Mendelssohn getilgt, Mendelssohn, Mahler (7. Symphonie) und Eugen Zador aber belassen, jedoch die Bemerkung angebracht: „Die Werke dieser Komponisten werden für Deutschland nur für wissenschaftliche Zwecke ausgeliefert!“ Dies leuchtet ja auch ein, da sonst keine musikalische Rasseforschung mehr möglich gewesen wäre.

II

Wer vom Neuen, das die Dreißigerjahre gebracht haben, sprechen will, muß eines Umstandes gedenken, der für die Entwicklung aller Musiker des 20. Jahrhunderts von Rang charakteristisch ist: gemeint ist der Knick in der Entwicklung, der sich bei Schönberg nach dem Scheitern der *Jakobsleiter*, bei Strawinsky nach den Japanischen Liedern, aber auch bei Bartók, Pfitzner, Debussy, Ravel, Krenek, Weill usw. usw. nachweisen läßt. Er vollzieht sich auch bei den Komponisten, die erst um 1930 vor eine breitere Öffentlichkeit traten, vor diesem Zeitpunkt also im Verborgenen. Orff und David etwa sind im gleichen Jahr geboren wie Hindemith, nämlich 1895, aber sie haben, bevor sie der musikalischen Öffentlichkeit bekannt wurden, bereits eine bemerkenswerte Entwicklung hinter sich. Diese Entwicklung weist ebenfalls den besagten Knick auf. Er zeigt sich äußerlich im Zurückziehen bereits gedruckter oder im Zurückhalten der frühen, ungedruckten Werke. Er wird also zunächst nicht sichtbar. (David hat jedoch offen davon gesprochen!) Es sind also keineswegs ausschließlich äußere Umstände, sondern auch innere Gründe, die zu dem späten Beginn der Publikationstätigkeit und der öffentlichen Beachtung führen. – Bleibt noch die Notwendigkeit, den Knick als solchen zu charakterisieren. Er dokumentiert sich fast ausnahmslos durch eine Abwendung vom persönlichen Ausdruck, wohl überhaupt vom Ausdrucksprinzip. Hier gab es dann zwei Möglichkeiten: Aufbau von den musikalischen Elementen her, d. h. Erforschung elementarer Tonbeziehungen – Schönberg sprach einfach von einer ‚Komposition mit Tönen‘ – so Strawinsky, Bartók u. a., in den Dreißigerjahren etwa Orff und Distler und auf ganz andere Weise Webern – oder durch Anlehnung an klassische Werke, beinahe hätte ich gesagt ‚Leitbilder‘. Selbst Schönberg hat etwa in seinem Cellokonzert *D-dur* von 1932 (nach Matthias Georg Monns Cembalokonzert) auf ‚Ausdruck der Persönlichkeit‘ verzichtet, auch in seiner kompositionstechnisch bewundernswerten *G-dur-Suite* für Streichorchester. Das ist wichtig festzustellen, selbst wenn man alle diese Werke für Nebenwerke hält.

Der Abwendung vom ‚Ausdruck‘ entspricht die Abwendung von der Chromatik, also die Hinwendung zur Diatonik und, hier jetzt nicht weiter zu betrachten, die Ausbildung der Methode mit Tonreihen zu komponieren, die u. a. auch den Zweck hat, den Vorrat der chromatischen Skala zu strukturieren und so das Moment des Amorphen, Gleitenden zu tilgen. Chromatik, vor allem eine durch Chromatismen gewürzte tonale Harmonik, wird stets als ausdrucksvoll empfunden, selbst dann, wenn sie es (nachweisbar), wie so oft bei Reger, nicht ist. Dies hat Schreker bereits vor dem Ersten Weltkrieg bemerkt.

Der Abwendung vom Ausdrucksprinzip, die grundsätzlich in den Zwanzigerjahren erfolgte, entspricht ein Funktionswechsel: viele der neuen Werke, namentlich der damals jungen Komponisten, sind nicht primär für den Konzertsaal bestimmt, sondern eher für die Kirche, für die Schule, für den

Unterricht, für die politische Veranstaltung. Selbstverständlich gab es derartige Gebrauchsmusik auch früher, neu war jedoch, daß das Komponieren solcher Werke als eine aktuelle Aufgabe galt, deren Bewältigung vielfach als wichtiger erschien als die Komposition von neuen Werken fürs bürgerliche Konzert. Diese Entwicklung, die sich am Œuvre zahlreicher Komponisten verfolgen läßt, kann, je nach dem eingenommenen Standpunkt, als progressiv oder regressiv beurteilt werden (und ist auch entsprechend beurteilt worden). – Es bleibt jedenfalls denkwürdig, daß viele der jungen Komponisten, die sich um 1930 der Öffentlichkeit vorstellten, dies mit geistlicher Musik, vielfach mit Kirchenmusik taten. Die Bestrebungen der Orgelbewegung, der liturgischen Erneuerungsbewegungen, die den Boden bereiteten, trugen Früchte. Das große Fest ‚Deutsche Kirchenmusik Berlin 1937‘ war eine Demonstration. Die Kirche hat hier etwas vorgeführt, was sie hervorgebracht hat und dem die Nationalsozialisten nichts, aber auch gar nichts an die Seite, geschweige entgegenstellen konnten.

Diese ganze Kirchenmusik, die nach dem Zweiten Weltkrieg noch eine Nachblüte erlebt hat, ist von den Kritikern rasch als unerheblich ad acta gelegt worden. Man sollte aber nicht vergessen, daß sie wenigstens die Wurzel eines umfassenderen Werkes ist, das bei anderer Geschmacksentwicklung, die Chance einer Wiederbelebung, vielleicht sogar die Erweckung zum Leben in sich trägt, die Musik von Johann Nepomuk David.

Wer in einer der christlichen Konfessionen geistigen Rückhalt fand, hatte die Chance in Deutschland wenigstens halböffentlich zu wirken, auch wenn er den Nationalsozialismus schroff ablehnte. In bestimmten Zirkeln der Kirchen war man sich in dieser Ablehnung sogar einig, sogar im (freilich geheimen) Kampf dagegen. Das war für den einzelnen ein bedeutender und ihn innerlich stärkender Rückhalt. Wer keinen solchen Rückhalt hatte, vereinsamte. Er vereinsamte innerlich selbst dann, wenn er eine Funktion im Betrieb hatte, aber ständig auf der Hut sein mußte, seine wahre Gesinnung nicht doch zu verraten.

Beispiele solcher Vereinsamung gibt es sicher viele, z. B. Heinrich Kaminski, nach der scheußlichen Terminologie dieser Zeit ein Vierteljude, der Komponist sehr eigenartiger geistlicher Vokal- und Instrumentalmusik, der immerhin seit 1929 Nachfolger Pfitzners als Inhaber einer Meisterklasse der Preußischen Akademie der Künste war, aber 1933 dieses Amt, wie auch seine anderen Ämter, aufgab, um sich ganz aufs Land zurückzuziehen. (Er wohnte in Oberbayern im Hause der Witwe des Malers Franz Marc.) Der fromme Mann, der den Kirchen fern stand, fand zwar Publikum für seine Werke und sogar neue Verleger, aber lebte ganz und gar eingesponnen in seine private Frömmigkeit, die ihn den Blick für die Realitäten des öffentlichen Musiklebens verlieren ließ. Schwere Schicksalsschläge und Krankheit trafen ihn, ließen ihn aber nicht resignieren. Sein letztes großes Werk, eine Oper, hat er gerade noch vollenden können: *Das Spiel vom König Aphelius*. Es folgt der Bahn von Kaminskis erster Oper *Jürg Jenatsch* (nach C. F. Meyer) und erinnert etwas an die neueren Mysterienspiele. In seiner Mischung von Schauspiel, Oper, Oratorium, Mysterium, Film, Ballett setzt es, um überhaupt wirken zu können, ein gleichgesinntes Publikum voraus, keines, das Amüsement sucht, sondern Erbauung. Ich erinnere mich nur noch der unbeschreiblich schönen vielstimmigen, in Harmonie getauchten Chöre. Das äußere Leben Kaminskis während der Zeit Hitlers war nicht das eines Verfolgten, eher das eines ständig Gedemütigten. Aufführungen fanden gelegentlich statt, andere wurden verhindert, und stets war die Durchsetzung einer Aufführung eine mühsame Angelegenheit.

Auf ähnliche Weise vereinsamt war der unglücklich ums Leben gekommene Anton Webern, dessen Lebensumstände mittlerweile ausführlich dargestellt wurden. Auch bei ihm der Rückzug in eine private Frömmigkeit, in welcher pantheistische Elemente vorherrschen, und das Streben nach letzter Einfachheit, nach Aufgehen in der Natur.

Sicher gibt es noch Komponisten dieser Generation, denen es ähnlich erging, die eine vergleichbare innere Entwicklung durchgemacht haben, etwa Wilhelm Petersen (1890–1957), von dem Symphonien auf den Tonkünstlerfesten in Weimar und Kassel 1921 und 1923 erfolgreich aufgeführt worden waren. Eine originelle Musikernatur, deren Weg vom Komplizierten zum Einfachen ging, ohne sich von der Tonalität zu lösen. Auch er ein scheuer, empfindsamer Einzelgänger, der, obgleich lange Hochschul-lehrer (in Mannheim), zurückgezogen seinen zeitfernen Gedanken nachhing.

Von all diesen Komponisten ist bekannt, wie sehr sie unter dem Regime Hitlers gelitten haben. Die Förderung des Unwerten, das Wahnhafte, das Verbrecherische, Trügerische sahen sie und litten

darunter. Aber sie nahmen ihr Schicksal an als Bewährungsprobe, trugen das ihnen Auferlegte mit Geduld.

Die jüngeren Musiker hatten es, wenn sie nicht praktisch veranlagt waren, oder nicht so gute Nerven hatten, um einfach wegsehen zu können, schwer. Mancher hat unbemerkt geholfen, andere haben sich ganz zurückgehalten, wie Karl Amadeus Hartmann, der Sozialist war und der jede Aufführung eines seiner Werke in Deutschland vermeiden konnte, da so gut wie nichts im Druck vorlag. (Eine Kleinigkeit bei Benno Balan in Berlin.) Für ihn war dies vermutlich ein großes Glück, denn so hatte er die Möglichkeit, seine Werke vor der Drucklegung, die bald nach den ersten erfolgreichen Aufführungen nach dem Krieg begonnen haben, gründlich zu überarbeiten. So gewann er aus früheren Werken in wenigen Jahren sechs Symphonien. Auf diesen Werken beruht sein Ruhm. Andere fielen dem gräßlichen System zum Opfer. Nicht nur durch Fliegerbomben, wie der originelle Schönberg-Schüler Norbert von Hannenheim, dessen Werke mit untergingen, und der Elsässer Leo Justinus Kauffmann, dessen Oper *Die Geschichte vom schönen Annerl* in der Inszenierung Fehlings unter der Leitung Rosbauds 1942 herausgebracht wurde und Sensation machte, sondern direkt.

Carl Orff, der mit Johann Nepomuk David und Boris Blacher zu den Komponisten gehörte, die während der Zeit des Dritten Reiches ihren Durchbruch erlebten, läßt den eingekerkerten Bauern in der Ersten Szene seiner Oper *Die Kluge*, die im Kriegsjahr 1943 herausgekommen ist, deutlich vernehmbar vortragen: „und wer die Macht hat, hat das Recht, / und wer das Recht hat / beugt es auch, / denn über allem herrscht / Gewalt!“

Wer sich mit der Musik und mit dem Musikleben im Dritten Reich beschäftigt, muß sich die Frage stellen: hat der Nationalsozialismus in der Musikgeschichte gewirkt? Hat er mehr bewirkt, als namenloses Elend für zahllose Unschuldige? Mehr als den (vorzeitigen) Tod vieler Menschen und mithin auch Musiker? Vielleicht hat er verhindert, daß einige Meisterwerke entstanden sind; an denen, die entstanden sind, hat er keinen Anteil. (Sie waren ihm zuwider.) Positiv hat er gar nichts bewirkt, nur zerstört. Er hat den schon länger beobachteten Prozeß der Rebarbarisierung der Menschen gefördert. Nicht mehr und nicht weniger. Das wirkt sich freilich auch in der Musikgeschichte aus.

Albrecht Riethmüller

Komposition im Deutschen Reich um 1936

Zusammenfassung

Wie und in welchem Rahmen war die Produktion von Kunstmusik in der nationalsozialistischen Diktatur offiziell erlaubt und erwünscht, und welche Affinitäten zwischen den Vorstellungen der Machthaber bzw. ihrer Kulturpolitiker, den Vorstellungen der Komponisten und der Kompositionsart der Werke lassen sich feststellen? Um diese Fragen beantworten zu können, müssen an ausgewählten Beispielen die Werke und ihre Urheber mit dem Staat und seinen Repräsentanten konfrontiert und verspannt werden.

1. Eine Durchsicht der im November 1935 aufgeführten Langemarck-Kantate *Die Briefe der Gefallenen* von Georg Blumensaat auf Gedichte von Eberhard Wolfgang Möller mit einer Ansprache des Reichsjugendführers Baldur von Schirach zeigt an Hand der seinerzeit besonders geschätzten Gattung Kantate die auf musikalischen Kitsch gerichteten Bedürfnisse des jungen Reiches. „Volks-tümlichkeit“ und „Verständlichkeit“ sind dabei die obersten Kriterien.

2. Bei der ersten Reichstagung des Berufsstandes der deutschen Komponisten auf Schloß Burg an der Wupper stellte Reichskulturwalter Hans Hinkel 1936 konkrete Forderungen an die Komponisten, die unter Aussparung der autonomen Musik vor allem auf Unterhaltungsmusik, Musik für die nationalsozialistische Feiergusaltung und neue Opern zielen. Das Deutsche (Völkische, Rassische), das Gemeinschaftsbildende, das Monumentale, das Kultische u. ä. bilden in diesem Zusammenhang undiskutierte Werte, die den Komponisten vor Augen stehen müssen.