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 Feiargestaltung 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.

3. Einen Modellfall für nationalsozialistische Fest- und Feiargestaltung stellt Werner Egks Schluß-Hymne aus dem für die Olympischen Spiele 1936 zu Berlin komponierten Orchesterwerk *Olympische Festmusik* dar. Für diese mit „sachlichem Pathos“ die „Idee“ Olympia zur Darstellung bringende Komposition ist es charakteristisch, daß eine äußerste Steigerung der Mittel mit einer beachtlichen Regression des Tonsatzes einhergeht, für die u. a. die Bevorzugung der Einstimmigkeit (des hinzutretenden Chores) charakteristisch ist. Damit erfüllt diese Hymne die Sehnsucht der Machthaber nach einem monumentalen Musikstil.

4. Erwartungen im Sinne einer Art neuer Nationaloper wurden an die 1936 in Frankfurt a. M. uraufgeführte Oper *Doktor Johannes Faust* von Hermann Reutter geknüpft, dessen Kompositionsart allerdings gleichzeitig mit den abwertend gemeinten Floskeln „konstruktiv“ und „artistisch“ belegt wurde. Die Sehnsucht nach volksverbundener Kunst in erster Näherung durch ein kraftvoll-lebensbejahendes Werk gestillt zu haben, wurde allgemein einer Komposition zuerkannt, die als einzige unter den offiziellen deutschen Produktionen jener Zeit bis heute einen andauernden Welterfolg hat erzielen können: dem 1937 ebenfalls in Frankfurt a. M. uraufgeführten Bühnenwerk *Carmina burana* von Carl Orff.

5. Wer im Deutschen Reich um 1936 offiziell komponieren wollte, mußte wissen, daß nicht er (als ein autonomer Künstler), sondern – wie es in einem Ergebnisstelegramm der deutschen Komponisten 1936 heißt – der „erste Künstler der Nation“ Adolf Hitler und seine Stellvertreter den Ton angaben, wobei der in gigantischer Selbstinszenierung betriebene Personenkult ein (nationalsozialistisches) Gesamtkunstwerk recht eigentlich erst konstituierte.

Der gesamte Referatstext ist veröffentlicht in: *Archiv für Musikwissenschaft* XXXVIII (1981), S. 241–278.

Carl Dahlhaus

Politische Implikationen der Operndramaturgie Zu einigen deutschen Opern der Dreißiger Jahre

Periodisierungen, die den Prozeß der Geschichte dadurch zerteilen, daß sie die Auffälligkeit von Ereignissen mit deren Bedeutsamkeit gleichsetzen, werden immer umstritten bleiben. Sie aus Überdruß an lästigen Auseinandersetzungen, die in letzter Instanz nicht entscheidbar sind, für inadäquat und überflüssig zu erklären, wäre jedoch ein Gewaltstreich, der mehr Schaden anrichten als Nutzen stiften würde.

Ob die „Zwanziger Jahre“, deren Bild oder Phantasmagorie zu den festen Beständen der historischen Erinnerung oder Imagination gehört, durch die Zäsuren 1918 und 1933 oder, enger gefaßt, 1924 und 1929 begrenzt werden sollen, steht nicht fest. Vom Begriff der „Zwanziger Jahre“ aber, den man voraussetzt, hängt es ab, was unter den „Dreißiger Jahren“, deren musikgeschichtliche Signatur bestimmt werden soll, zu verstehen ist: die anderthalb Jahrzehnte von der Wirtschaftskrise bis zum Ende des Zweiten Weltkriegs oder lediglich die Jahre zwischen 1933 und 1939.

Ein Historiker, der nicht von einer festen Maxime über die Fundierung musikgeschichtlicher Entwicklungen durch politik- und sozialgeschichtliche Vorgänge ausgeht, sondern prinzipiell die Möglichkeit offen läßt, daß er komplizierte, widersprüchliche und verquere Korrelationen, Abhängigkeiten und Wechselwirkungen entdeckt, muß allerdings das Problem, wie die „Musik der Dreißiger Jahre“ chronologisch begrenzt werden soll, einstweilen suspendieren, bis über die kompositions- und rezeptionsgeschichtlichen Phänomene, um die es sich handelt, so weit Klarheit besteht, daß es sinnvoll erscheint, die Frage nach Zusammenhängen mit politik- und sozialgeschichtlichen Prozessen, und in Relation dazu auch die Erörterung einer angemessenen Periodisierung, von Neuem aufzugreifen.

Eine kompositionsgeschichtliche Charakteristik der „Dreißiger Jahre“, wie sie im Bewußtsein terminologischer Vorläufigkeit dennoch genannt werden sollen, kann von der Tatsache ausgehen, daß es sich, wenn man die Urteilkriterien der Neuen Musik in des Wortes emphatischer Bedeutung zugrundelegt, um eine Epoche des Rückschlags und der Zurücknahme handelt, und zwar nicht allein