

Klaus Aringer, Susanne Kogler, Markus Helmut Lenhart (Hrsg.)
Stand und Perspektiven der NS-Forschung in der Musik

Fokus Musik

Musikwissenschaftliche Beiträge
der Kunstuniversität Graz
Klaus Aringer, Susanne Kogler (Hrsg.)

Band 2

Wissenschaftlicher Beirat:

Anna Dalos (Budapest)
Alberto Fassone (Bozen)
Marta Grabosz (Straßburg)
Wolfgang Gratzer (Salzburg)
Kordula Knaus (Bayreuth)
Andrea Lindmayr-Brandl (Salzburg)
Zuzana Martináková (Banská Štiavnica)
Thomas Schmidt (Manchester)
Gesine Schröder (Leipzig)
Leon Stefanija (Ljubljana)
Nikolaus Urbanek (Wien)

Klaus Aringer, Susanne Kogler,
Markus Helmut Lenhart (Hrsg.)

Stand und Perspektiven der NS-Forschung in der Musik

Die Drucklegung dieses Bandes wurde ermöglicht durch:



© 2021 by Leykam Buchverlags GmbH Nfg. & Co. KG, Graz – Wien

Alle Rechte vorbehalten. Kein Teil des Werkes darf in irgendeiner Form (Druck, Fotokopie, Mikrofilm oder in einem anderen Verfahren) ohne schriftliche Genehmigung des Verlags reproduziert oder unter Verwendung elektronischer Systeme verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.

Coverfoto: Christan

Das Bild ist abgedruckt in: Steirisches Musikschulwerk – Erster Jahresbericht 1939/40, Steiermärkische Landesdruckerei, S. 25 (UAKUG/BIB/DLK_059).

Covergestaltung: Anna Kleindinst

Lektorat, Satz und Layout: www.zwiebelfisch.at

Gesamtherstellung: Leykam Buchverlag

ISBN 978-3-7011-0462-8

www.leykamverlag.at

Für

Helmut Brenner

(1. Jänner 1957 – 17. Februar 2017)

und

Thomas Phleps

(2. September 1955 – 5. Juni 2017)

Inhaltsverzeichnis

Klaus Aringer, Susanne Kogler, Markus Helmut Lenhart Vorwort	9
Pamela M. Potter Kunst und Musik in der NS-Zeit – Was wir wissen und was wir zu wissen glauben	11
Thomas Phleps Was bedeutet: Aufarbeitung der Musikwissenschaft in NS-Deutschland . .	23
Jörg Böhler und Thomas Schipperges Heinrich Bessler. Nachkriegsbeleuchtungen einer Figur..	45
Michael Custodis Musik und Widerstand – Eine Methodenskizze am Beispiel der deutschen Besatzungszeit in Norwegen 1940–45..	65
Claudia Maurer Zenck Verfolgte Sinti- und Roma-MusikerInnen im NS-Staat	83
Erwin Strouhal Die Geschichte der mdw – Universität für Musik und darstellende Kunst im Nationalsozialismus – Rück- und Ausblicke zur Forschungstätigkeit des mdw-Archivs	199
Kurt Drexel „O Freunde, nicht diese Töne!“ Musikforschung zur NS-Zeit in Tirol im Spannungsfeld der öffentlichen Debatten.	125

Inhaltsverzeichnis

Markus Helmut Lenhart	
Geschichte ohne Brüche? Das Jahr 1938 und 200 Jahre	
Kunstuniversität Graz..	141
Podiumsdiskussion	153
Abstracts	179
Biografien	189

Vorwort

Der vorliegende zweite Band der Reihe „Fokus Musik“ versammelt Beiträge, die aus einer vom Universitätsarchiv in Kooperation mit dem Institut Obereschützen und dem Fachbereich Historische Musikwissenschaft und Musiktheorie der Universität für Musik und darstellende Kunst Graz in den Studienjahren 2016/17 und 2017/18 veranstalteten Vortragsreihe hervorgegangen sind, ergänzt um zwei aktuelle Studien zur Institutionengeschichte.

Als staatliche Musikausbildungsstätte 1963 gegründet, ist die Grazer Kunstuniversität eine vergleichsweise junge Institution, deren Geschichte nicht direkt in die NS-Zeit zurückreicht; sie verdankt ihre Entstehung den Bemühungen und dem Engagement der Verantwortlichen der Nachkriegszeit. Allerdings hatten einflussreiche Entscheidungsträger der Gründungsjahre sowie zahlreiche Angehörige der Grazer Musikakademie und ihrer Vorgängerinstitution, des Steiermärkischen Landeskonservatoriums, auch bedeutende Positionen im nationalsozialistischen Musikausbildungssystem inne. Sind auch biografische Basisfakten zu nahezu allen von dieser Kontinuität betroffenen Personen bekannt, ist dennoch der Umgang mit dieser Vorgeschichte nach wie vor schwierig und eine umfassende Aufarbeitung fehlt bislang.

Die Beiträge bieten einen Überblick über aktuelle Aktivitäten und den Stand zur NS-Forschung in der Musikwissenschaft im deutschsprachigen Raum, diskutieren Desiderata sowie Methoden auf internationalem Niveau und stellen einschlägige Projekte vor. Die divergierenden Zugänge der Autorinnen und Autoren setzen Musikwissenschaft, Musikpädagogik, Ästhetik, historische Quellen-, Biografie- und Genderforschung zueinander in Beziehung und lassen interdisziplinäre Sichtweisen entstehen. Damit will der Band zu einer tieferehenden Reflexion dieses dunklen Kapitels der Geschichte anregen, die der Komplexität der Situation angemessen ist.

Dass grundlegende Ideen, die das steirische Musikschulwerk bis heute nachhaltig prägen, auch in der NS-Zeit prägend waren bzw. bereits in den 1930er- und 1940er-Jahren entwickelt wurden, unterstreicht die Dringlichkeit eines

solchen Vorhabens. Es geht nicht um persönliche Schuldzuweisungen, sondern um kritische Selbstreflexion, die auf die Zukunft abzielt und der Verantwortung der Universitäten für gesellschaftliche Erinnerungskultur und Entwicklung von Leitbildern Rechnung trägt.

Die beiden Beiträge von Pamela Potter und Thomas Phleps stellen eingangs zwei grundsätzlich unterschiedliche Sichtweisen auf die Materie vor. Spezialisierte Fallstudien folgen: Jörg Büchler und Thomas Schipperges schließen mit ihrer Studie zur Biografie eines wichtigen deutschen Musikwissenschaftlers inhaltlich direkt an den Beitrag von Thomas Phleps an, Michael Custodis weitet sodann den Blickwinkel von den (Mit-)Tätern auf den Widerstand gegen das System und Claudia Maurer Zenck richtet den Blick auf die Opfergruppe der Sinti und Roma. Erwin Strouhal, Kurt Drexel und Markus Helmut Lenhart bringen Forschungsbeiträge zu österreichischen Institutionen.

Die abschließende Podiumsdiskussion, die ebenfalls in dem Band dokumentiert ist, nimmt diese Fäden auf. In ihr wurden Themen, die schwerpunktmäßig Gegenstand der Referate und anschließenden Debatten waren, nochmals herausgegriffen und in einen größeren Rahmen gestellt. Im Besonderen Möglichkeiten, Methoden und Ziele biografischer und institutionsgeschichtlicher, individueller und institutioneller Forschung sowie Zukunftsperspektiven wurden erörtert.

Wir danken allen, die das Projekt unterstützt und zu seinem Gelingen beigetragen haben: der Kunstuniversität Graz und dem Land Steiermark für die finanzielle Förderung, allen Referentinnen und Referenten sowie den Autorinnen und Autoren für ihre Beiträge, den Peers für die Mitwirkung am Reviewverfahren. Elisabeth Stadler und Jelena Čupić danken wir für das Fachlektorat und die Korrekturarbeiten sowie Dr. Hölzl und dem Leykam Verlag für die gute Kooperation im Zuge der Drucklegung.

Schließlich möchten wir zweier Persönlichkeiten gedenken, die aufgrund ihres viel zu frühen Todes an der Vortrageisei nicht mehr persönlich teilnehmen konnten, deren Arbeiten jedoch wichtige Grundlagen und Anregungen für die zukünftige Aufarbeitung der Thematik bieten: Helmut Brenner (1957–2017), der mit seiner Studie „Musik als Waffe“ 1993 als Erster an der Grazer Kunstuniversität das nachhaltige Erbe des NS-Regimes in der Musikausbildung kritisch thematisiert hat, musste krankheitsbedingt seine Mitwirkung absagen. Thomas Phleps (1955–2017) konnte den im Band abgedruckten Text noch zwei Tage vor seinem unerwarteten Tod fertigstellen, ihn aber in Graz nicht mehr vortragen. Dem Andenken an beide Persönlichkeiten sei dieser Band gewidmet.

Klaus Aringer, Susanne Kogler, Markus Helmut Lenhart
Graz, im November 2020

Kunst und Musik in der NS-Zeit: Was wir wissen und was wir zu wissen glauben

Pamela Potter

Was ist die erste Assoziation beim Begriff ‚NS-Kultur‘? Was stellen sich die Menschen vor, wenn sie an Kunst, Musik, Theater und Film der NS-Zeit denken? Viele denken vielleicht zuerst an Leni Riefenstahls *Triumph des Willens*. Dieser sehr bekannte Film wurde 1934 quasi als Dokumentation der Nürnberger Parteitage gedreht und steht bis heute als Paradigma des NS-Militarismus, der völkischen und rassistischen Weltanschauung und des Führerwahns, welche die zwölf Jahre der NS-Zeit beherrschten.

Vielleicht wird man auch an die Bauten aus der Zeit erinnert, die zum Teil noch erhalten sind und oft exemplarisch als sogenannte ‚NS-Architektur‘ bezeichnet werden – beispielsweise das Parteigelände in Nürnberg, das Olympiastadion in Berlin, das Haus der Kunst in München oder die Skulpturen, Gemälde und Raumgestaltungen, die diese Gebäude schmückten. Auffallend an allen diesen Beispielen ist eine Tendenz zu ästhetischem Konservatismus, zu Neoklassizismus, Realismus, Romantik und Kitsch. Diese Großbauten sollten jedoch nur die ersten Versuche sein, die Macht des Hitlerregimes architektonisch darzustellen. Bekannt ist, dass Adolf Hitler hochgesteckte Ziele hatte, die Hauptstadt Berlin in „Germania“ umzubenennen und dafür noch riesigere Bauten zu errichten.

Was die Musik betrifft, denkt man etwa an das *Horst-Wessel-Lied*, an antisemitische Kampflieder oder auch an die Militärmusik, die man in Riefenstahls Film findet. Man denkt auch an Richard Wagner und Bayreuth: Die Bayreuther Festspiele wurden von den hochrangigsten Nazis besucht und propagandistisch ausgenutzt.

Eine weitere Dimension der allgemeinen Eindrücke ist unsere Wahrnehmung des Hitler-Regimes als Diktatur und Hitlers selbst als ‚Kulturmachtha-

ber'. Es ist bekannt, dass es ihm nie gelungen war, selbst Künstler zu werden; er besaß jedoch eine große Kunstsammlung, zu der auch geraubte Meisterwerke zählten, und war intensiv an der Planung und Ausführung großer Bauvorhaben beteiligt. Auch war er sehr eng mit der Wagner-Familie verbunden: Er verehrte Wagners Musikdramen und war möglicherweise auch von Wagners antisemitischen Äußerungen stark beeinflusst worden.

Eine Betrachtung der NS-Kultur schließt die Ablehnung aller künstlerischen Produkte der Weimarer Zeit, also der 1920er-Jahre, ein, vor allem die Ablehnung der Moderne. Bevorzugt wurden stattdessen die realistischen sowie mythischen Darstellungen von Heroismus, Rassenreinheit, Militarismus und Vaterlandsliebe.

„Die Nationalsozialisten hatten für die als dekadent empfundene Kultur der Moderne nur tiefe Verachtung übrig. Avantgardistische Stilrichtungen in der Kunst lehnten sie pauschal als ‚undeutsch‘ und ‚typisches Judenprodukt‘ ab. Das NS-Regime bekämpfte alles ‚Artfremde‘ in der Kunst und förderte eine ‚sittliche Staats- und Kulturidee‘. Kunst und Kultur waren seit 1933 nicht mehr autonom, sondern sie standen im Dienst von Staat, Volk und Rasse. Makellose Frauen und Männer dienten den Nationalsozialisten als Propaganda für die Ästhetik des nordischen Menschen. Sie symbolisierten Schönheit, Reinheit, Anmut und Stärke und sollten die Überlegenheit des ‚arischen Herrenvolkes‘ demonstrieren. Während moderne Kunstrichtungen in der Weimarer Republik weitgehend auf Unverständnis und Ablehnung gestoßen waren, erhielt die NS-Kunst breite Zustimmung in der Bevölkerung. Trotz der angekündigten ‚neuen Kunst‘ brachte die NS-Zeit in Form und Stil aber kaum originäre Werke hervor. Im Wesentlichen knüpfte die NS-Kunst an die an Tradition und Geschichte orientierte Heimatkunst des Kaiserreiches an.“¹

Generell entsteht der Eindruck, dass, sofern eine Kultur in der NS-Zeit überhaupt existieren konnte, sie auf Kitsch, Militarismus, Nationalismus, Überheblichkeit, Megalomanie, Fremdenhass und Rassismus begrenzt war. Künstlerische Freiheit schien tot, die begabtesten schöpferischen Männer und Frauen landeten wegen ihrer Religion, ethnischen Herkunft, politischen Einstellung oder sexuellen Orientierung im Konzentrationslager oder wurden gezwungen, Deutschland zu verlassen. Wenn sie sich trotzdem zum Bleiben entschlossen, mussten sie in einer Art von ‚innerem Exil‘ ihre schöpferischen Aktivitäten unterdrücken, bis der Albtraum des ‚Dritten Reiches‘ endete.

Liest man Hitlers *Mein Kampf*, Alfred Rosenbergs *Mythus des 20. Jahrhunderts* und die Schriften und Reden von Propagandaminister Joseph Goebbels, dann werden diese ersten Eindrücke der sogenannten NS-Kultur weiter bestätigt. In der nationalsozialistischen Gesinnung gab es keine jüdische, kommunistische

1 Arnulf Scriba, NS-Kunst und Kultur, <https://www.dhm.de/lemo/kapitel/ns-regime/kunst-und-kultur.html> (22.02.2019).

oder in irgendeiner Art ‚fremde‘ Kultur, sondern ausschließlich die deutsche, die dem Leistungsvermögen einer rassenreinen Volksgemeinschaft dienen und sie geistig nähren sollte. Goebbels drückte dies so aus:

„Wir haben ein deutsches Theater, einen deutschen Film, eine deutsche Presse, ein deutsches Schrifttum, eine deutsche bildende Kunst, eine deutsche Musik und einen deutschen Rundfunk. Der früher oft gegen uns vorgebrachte Einwand, es gäbe keine Möglichkeit, die Juden aus dem Kunst- und Kulturleben zu beseitigen, weil deren zu viele seien und wir die leeren Plätze nicht neu besetzen könnten, ist glänzend widerlegt worden.“²

Allerdings stellt sich die Frage nach dem Wahrheitsgehalt dieser Aussagen. Stellte Goebbels mit diesen Worten die Gegenwart dar oder nur seine Wünsche an eine zukünftige Realität? Diese Fragen tauchen aus jenem Grunde auf, weil Historiker*innen in den letzten 50 Jahren den Schrecken des Kulturlebens in der Hitler-Zeit immer stärker anzweifelten. Im Folgenden wird näher betrachtet, ob die allgemeinen Vorstellungen von Kunst und Musik in der NS-Zeit überhaupt der historischen Wahrheit entsprechen. Sollte dies nicht der Fall sein, muss eruiert werden, wie es zu diesem Missverständnis kam und wie und warum nach einem besseren Kenntnisstand der Kultur der NS-Zeit gestrebt werden sollte.

Das oben angeführte Zitat stammt aus einer Rede, die Goebbels 1936 vor einer Versammlung der Ende 1933 gegründeten Reichskulturkammer hielt. Die Reichskulturkammer diente, so die gängige Auffassung, „[...] der Organisation, Gleichschaltung und Überwachung des gesamten deutschen Kunst- und Kulturlebens: Ihre zentrale Steuerung umfasste Bildende Kunst, Architektur, Film, Theater, Literatur, Musik, Presse und Rundfunk. Wer nicht ‚arischer‘ Abstammung war oder mit seinen Werken in Widerspruch zu der offiziellen NS-Kulturpolitik stand, durfte seinen Beruf nicht weiter ausüben.“³

Diese Darstellung der Reichskulturkammer ist jedoch irreführend. Einerseits, weil die totale Ausschließung der Juden nicht mit einem Schlag erfolgen konnte, sondern nur allmählich durchgeführt wurde; andererseits, weil die Wirkung der Reichskulturkammer von mehreren konkurrierenden Organisationen geschwächt wurde. Auch war die Kammer keine Erfindung der Nazis, sondern hatte ihren Ursprung in bereits viel früher von Künstler*innen und Musiker*innen selbst geschaffenen Organisationen.

In der Weimarer Republik wurden die Lebensumstände infolge der Inflation und der Weltwirtschaftskrise auch für künstlerische Berufe immer schwie-

2 Vgl. Pamela M. Potter, *Art of Suppression. Confronting the Nazi Past in Histories of the Visual and Performing Arts*, Oakland (CA): Univ. of California Press 2016, S. 259, Anm. 81. Zitat auch bei <http://www.cine-holocaust.de/> (10.11.2020).

3 Scriba, Anm. 1.

riger. Diese Faktoren bahnten den Weg für diverse Interessensgruppen, die sich für rechtliche und ökonomische Unterstützung einsetzten. Ihr Ziel war es, generell einen gewissen ökonomischen Schutz zu garantieren, Beihilfefonds für Krankheit und Arbeitslosigkeit einzurichten, die Entlohnung zu standardisieren, selbst professionelle Standards zu setzen – einige Organisationen verlangten einen Ausbildungsnachweis für die Mitgliedschaft –, die Ausbildung zu erleichtern und zwischen Arbeitgebern und Arbeitnehmern bei Neueinstellungen und Arbeitskonflikten zu vermitteln. Die Zersplitterung in Hunderte solcher Interessensgruppen war nur ein weiteres Zeichen für die Zerrissenheit der Weimarer Gesellschaft.

Als Hitler 1933 an die Macht kam, erkannte die nationalsozialistische Regierung diese Probleme sofort und widmete ihnen mehr Aufmerksamkeit als die vorherige. Die Institution der Reichskulturkammer, die Propagandaminister Joseph Goebbels unterstand, ermöglichte es ihm, eng mit den existierenden Organisationen zusammenzuarbeiten, denen er ein erhebliches Maß an Autonomie zugestand. Davon fühlten sich wiederum eine Reihe prominenter Künstler angesprochen, auf die die nationalsozialistische Bewegung sonst vermutlich keine große Anziehungskraft ausgeübt hätte.

Die Reichskulturkammer war aber nicht die einzige Dachorganisation, die nach Einfluss auf die kulturellen Berufe strebte. Hitler hatte den Politiker und NS-Ideologen Alfred Rosenberg zum „Beauftragten des Führers für die Überwachung und Schulung der gesamten geistigen und weltanschaulichen Erziehung der NSDAP“ bestellt. Rosenberg nutzte diese begrenzte Autorität, um ein wachsames Auge auf Kultur- und Bildungseinrichtungen zu haben und die nationalsozialistische Presse zu mobilisieren, sobald ideologische Abweichungen zu bemerken waren. Die größten Skandale dieser Zeit entstanden aus Situationen, in denen Rosenberg die ideologische Strenge von Goebbels infrage stellte und versuchte, ihn in Verlegenheit zu bringen. Weitere Konkurrenten um kulturelle Einflussnahme waren das Reichserziehungsministerium, die Deutsche Arbeitsfront und deren Unterorganisationen, wie etwa „Kraft durch Freude“, die SS sowie das Propagandaministerium selbst, das seine eigenen Abteilungen parallel zu denen der Reichskulturkammer verwaltete. Statt eines streng zentralisierten und überwachten Kulturlebens herrschte im Hitler-Regime ein eher chaotischer und träger Komplex sich überschneidender Bürokratie.

Trotz dieses Mangels an administrativer Wirkungsfähigkeit war eines klar: Priorität hatte bei den Nationalsozialisten die Entfernung der Juden und Kommunisten aus dem deutschen Kulturleben, und man fasste rasch die prominentesten ins Auge. Schon in den ersten Monaten nach der ‚Machtergreifung‘ begannen die Verhaftungen bekannter Kommunisten. Kulturelle Leitfiguren wie Bertolt Brecht, Hanns Eisler, Kurt Weill, Paul Dessau sowie die Wissen-

schaftler der Frankfurter Schule wie etwa Max Horkheimer und Theodor W. Adorno erkannten sofort, dass ihre Sicherheit bedroht war, und verließen Deutschland. Gleichzeitig wurden Arnold Schönberg, Heinrich Mann und Käthe Kollwitz dazu gezwungen, ihre Posten an der Preußischen Akademie aufzugeben. Auch der Dirigent Bruno Walter wurde bedroht und genötigt, seine Verpflichtungen in Deutschland einzustellen. Der Dada-Künstler John Heartfield floh nach Prag. Danach ereilte die Verfolgung auch weniger prominente Kulturschaffende, vor allem, als der Ariernachweis für die Zulassung zur Reichskulturkammer obligatorisch wurde. Jene Juden, denen es zuvor gelungen war, ihr beizutreten, wurden seit 1936 systematisch hinausgedrängt. 1937 begann die Regierung, Juden die Mitwirkung an öffentlichen kulturellen Veranstaltungen zu verbieten. Diese Maßnahme gelangte erst 1941 zu voller Wirksamkeit, als das Tragen des Judensterns Pflicht wurde. Die nächste große Emigrationswelle fand infolge der Pogrome anlässlich der sogenannten Reichskristallnacht im November 1938 statt. Obwohl es unmöglich war, eine totale Vertreibung von Juden und anderen Unerwünschten durchzusetzen, da aus politischen und künstlerischen Gründen viele Ausnahmen gemacht werden mussten, war diese nichtsdestoweniger eine der wichtigsten kulturellen Zielsetzungen des NS-Regimes.

Als Goebbels sich 1936 bei der Reichskulturkammerversammlung rühmte, man habe die Juden aus dem deutschen Kulturleben hinausgedrängt und eine rein deutsche Kultur etablieren können, handelte es sich um eine Art Taschenspielertrick. Auch wenn Tausende von Juden geflohen waren oder nicht mehr tätig sein durften: Schuf dies wirklich eine ‚deutsche‘ Kultur? Brachte all dies wirklich wesentliche kulturelle Veränderungen mit sich?

Vielleicht würde man diese Frage spontan bejahen, wenn man an die erschreckenden Maßnahmen denkt, deren Ziel es war, zwischen sogenannten ‚arteigenen‘ und ‚artfremden‘ Kulturen zu unterscheiden. Am bekanntesten ist vermutlich die Bücherverbrennung, bei der im Mai 1933 nationalsozialistische Studenten in der Öffentlichkeit Bücher sogenannter ‚undeutscher‘ Autoren auf einem Scheiterhaufen verbrannten. Auch gab es mit den zwei Ausstellungen *Entartete Kunst* und *Entartete Musik* den Versuch, solche Abgrenzungen in der Kunst und in der Musik vorzunehmen. Diese Veranstaltungen bemühten sich, die idealen Vorstellungen einer nationalsozialistischen Kultur zu präsentieren, doch es fiel schwer, deutlich zwischen ‚guter‘ und ‚schlechter‘ Kultur zu differenzieren, und noch schwerer, diese in die Kulturpolitik zu implementieren.

1937 fanden die Eröffnungsfeier des Hauses der deutschen Kunst und die erste mit großem Aufwand inszenierte *Große Deutsche Kunstausstellung* statt. Die Ausstellung bestand aus Werken, die die besten Leistungen lebender deutscher Künstler repräsentieren sollten. Berühmte Künstler wurden eingeladen, ihre

neuen Werke einer Jury und Hitler zur Auswahl vorzulegen. Die ausgestellten Kunstwerke konnten vom Publikum auch käuflich erworben werden.

Gleichzeitig mit der *Großen Deutschen Kunstausstellung* lief eine weitere Veranstaltung, die die sogenannte ‚artfremde‘ Kunst der Weimarer Zeit in einer Art ‚Schreckenskammer‘ zeigen sollte. Werke von Juden, Kommunisten und anderen wurden von staatlichen und städtischen Sammlungen beschlagnahmt und auf chaotische Weise ausgestellt. Man wollte zeigen, dass die deutsche Kunst – aus Sicht der Nationalsozialisten – vor der Machtergreifung von Scharlatanen, Schwindlern, Geisteskranken und Perversen beherrscht gewesen war.

Die beiden parallel laufenden Ausstellungen sollten eine Gegenüberstellung der als ‚entartet‘ geltenden Kunstwerke und einer ‚reinen deutschen Kunst‘ darstellen, aber das erfolgte nicht reibungslos. Es zählten nämlich mehrere ‚arische‘ Künstler zu den Verfemten, sogar einige, die – wie etwa Emil Nolde – mit dem Nationalsozialismus sympathisierten. Dazu kamen heftige Kontroversen darüber, nach welchen Kriterien man die verschiedenen künstlerischen Richtungen der jüngsten Vergangenheit entweder als ‚deutsch‘ oder ‚undeutsch‘ kategorisieren sollte. Gerade die Expressionisten, zu denen auch Nolde gehörte, wurden von einer Gruppe nationalsozialistischer Studenten als rein deutsch verteidigt und erhielten trotz Rosenbergs Hetzkampagne die Zustimmung von Goebbels. Letztendlich wurden trotzdem mehrere expressionistische Meisterwerke in die Ausstellung *Entartete Kunst* aufgenommen. Aus der problematischen Auswahl der Werke ergaben sich weitere Widersprüche: Die Veranstalter der *Großen Deutschen Kunstausstellung* hatten bekannte Künstler aller Richtungen eingeladen, ihre Werke zur Auswahl vorzulegen, auch Künstler der Moderne – Nolde, Ernst Barlach, Rudolf Belling –, am Ende jedoch landeten deren Werke in der Ausstellung *Entartete Kunst*. Es gab sogar Werke z.B. von Belling und Adolf Birkle, die in beiden Ausstellungen gleichzeitig erschienen. Zwei Werke von Gerhard Marcks wurden als ‚entartet‘ ausgestellt, obwohl eine Skulptur von ihm kurz danach in einer deutschen Wanderausstellung erschien und einen Preis erhielt. Einige der erfolgreichsten Künstler des ‚Dritten Reichs‘ wurden als ‚entartet‘ diffamiert, viele ihrer Werke wurden beschlagnahmt und zerstört: Arno Breker, Richard Scheibe, Fritz Koelle, Carl Schwalbach, Olaf Gulbranson und Werner Peiner. Obwohl bestimmte Stile und Richtungen explizit in der Ausstellung verunglimpft wurden, wie etwa der Expressionismus, der Dadaismus und viele andere Formen abstrakter Kunst, führten jüngere Künstler diese Stile fort und erhielten auch staatliche Aufträge und Preise.

Ähnlich wie in der bildenden Kunst gelang es den Nationalsozialisten auch nicht, konsequent ästhetische Kriterien für ‚gute‘ oder ‚schlechte‘ Musik zu entwickeln; trotz der Angriffe gegen das Judentum und den Bolschewismus in der Musik versagte das System weithin, wirksame Maßnahmen dagegen zu er-

greifen. Ein Teilerfolg bestand darin, eine große Zahl ‚entarteter‘ musikalischer Persönlichkeiten, insbesondere Juden, zum Schweigen zu bringen. Es gelang dem Regime, die Zahl der Unerwünschten in Deutschland durch Emigration, Deportation oder Ermordung systematisch zu reduzieren, aber dass diese Maßnahmen die Produktion, den Stil, die Ästhetik oder den Konsum der Musik wesentlich ändern konnten, ist kaum zu beweisen.

1938 fand die Ausstellung *Entartete Musik* statt. Sie war Teil eines großen nationalen Musikfestivals, nämlich der *Reichsmusiktage* in Düsseldorf. So wie die *Große Deutsche Kunstausstellung* und die Ausstellung *Entartete Kunst* ein Jahr zuvor, sollten die *Reichsmusiktage* und die Ausstellung *Entartete Musik* eine scharfe Trennung zwischen ‚guter‘ und ‚schlechter‘ Musik ermöglichen. Es ist jedoch zweifelhaft, ob jemand das Festival mit einer klaren Vorstellung davon hätte verlassen können, auf welche Weise nationalsozialistische Musikpolitik sich in der Realität umsetzen ließe. Selbst Goebbels, der Meisterredner, war in seinen angekündigten „Zehn Geboten für das deutsche Musikschaffen“ erstaunlich vage. Er proklamierte, dass „die Melodie der Ursprung der Musik“ sei, viel wichtiger als theoretisch-abstrakte Konstruktion; dass „nicht jede Musik [...] für jeden“ passe; dass Musik im Volk verwurzelt sei, eher Einfühlung als Verstand verlange, den menschlichen Geist tief berühre und die ruhmreichste Kunst im deutschen Kulturerbe darstelle; und schließlich, dass die Musiker der Vergangenheit zu respektieren seien. Die begleitende Ausstellung über *Entartete Musik* sollte dazu dienen, zersetzende musikalische Einflüsse im neuen Staat zu erkennen und zu eliminieren, aber sie bestand hauptsächlich aus widersprüchlichen Angriffen auf Trends und Personen.

Berühmte jüdische Komponisten, Dirigenten, Kritiker und ihre Verbündeten sowie Jazz und Atonalität wurden im Begleitband zur Ausstellung⁴ verspottet und diffamiert. Perfide unertitelte man ein wenig schmeichelhaftes Portrait Schönbergs mit Sätzen des jüdischen Musikschriftstellers Siegmund Pising:

„Er schloß der Musik neue Ausdruckswelten auf. Halb verdrängte Melancholien, gestammelte Befürchtungen, Ahnungen, bei denen sich das Auge zum Bersten weitet, Hysterien, die mit uns allen leben, und jenes Heer der Krämpfe: sie werden Klang!“⁵

Der entsprechende Text im Katalog führt Schönberg als den Erfinder der Atonalität auf, der die Essenz des deutschen musikalischen Ausdrucks – den Dreiklang – zu bedrohen versuchte.

4 Vgl. Hans Severus Ziegler, *Entartete Musik. Eine Abrechnung von Staatsrat Dr. Hans Severus Ziegler. Generalintendant des deutschen Nationaltheaters zu Weimar*, Düsseldorf: Völkischer Verlag 1937 (2. Auflage 1939).

5 Ebd., S. 11.

Ernst Krenek, obgleich kein Jude, wurde wegen seiner Jazzoper *Jonny spielt auf* angegriffen, deren Hauptfigur ganz offensichtlich als Vorlage für das Umschlagbild des Katalogs gedient hatte. Eine Fotografie Anton Weberns – ebenfalls kein Jude – trug die Bildunterschrift: „Anton Webern, ein ‚Meisterschüler‘ Arnold Schönbergs, übertrumpfte seinen Dresseur noch um etliche Nasenlängen.“ Franz Schreker und Ernst Toch werden als „zwei jüdische Vielschreiber“ charakterisiert, und Schreker, trotz seiner großen Popularität vor 1933, wird hier aufgrund seiner „sexual-pathologische[n] Verirrung“ angeführt. Die Illustrationen zeigten außerdem Ausschnitte von zwei Gemeinschaftsproduktionen Brechts und Weills, *Die Dreigroschenoper* und *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*. Sie werden hier als Beweis ihrer Unterstützung materieller Gier und des Kapitalismus zitiert, was aber den beabsichtigten Sarkasmus dieser Werke verfehlte. Der jüdische Dirigent Otto Klemperer wurde aufgrund seiner jüngsten, kontroversen Wagner-Produktionen an der Kroll-Oper im Katalogtext als „Jude gegen Wagner“ gebrandmarkt. Der Katalog schloss mit einem auf den ersten Blick beziehungslos erscheinenden Epilog, nämlich mit einer Fotografie Paul Hindemiths und seiner jüdischen Frau sowie einer leicht vorwurfsvollen Rezension der Premiere des *Lehrstücks* in Baden-Baden, einer Gemeinschaftsproduktion Brechts und Hindemiths.

Dem Katalogtext gelang es jedoch nicht, Richtlinien zur Identifikation inakzeptabler Musik aufzustellen. Stattdessen war zu lesen, man hätte nicht die Absicht, „Rezepte [zu] verschreiben oder gar Gesetze [zu] umreißen für die Neugestaltung des deutschen Musiklebens.“ Die Ausstellung lieferte weder Richtlinien für die musikalische Praxis, noch reflektierte sie die Situation gegenwärtiger oder zukünftiger Musikpolitik. So schockierend die Anschuldigungen gegen die Schönberg’schen Experimente heute scheinen mögen, es ist unwahrscheinlich, dass ein solcher Rufmord zu dieser Zeit viel Aufsehen erregte – gewiss nicht 1938, wahrscheinlich aber auch nicht vor 1933. Vor dem Ersten Weltkrieg hatte sich Schönberg mit den Erfolgen von *Pelleas und Melisande*, *Pierrot lunaire* und den *Gurreliedern* einen Namen gemacht, aber in den späten 1920er-Jahren waren die Reaktionen der Kritik auf seine Werke alles andere als enthusiastisch. Viele jüngere Komponisten wandten sich jetzt mit Erfolg der Gebrauchsmusik und den Zeitopern zu, um ein besseres Verhältnis zum Publikum zu gewinnen. Ihre Bemühungen überflügelten bereits die letzten Werke Schönbergs. Leo Kestenberg hatte Schönberg 1925 eingestellt, um die angesehene Meisterklasse der Preußischen Akademie in Berlin zu leiten; 1933 hatten Schönbergs öffentliche Demütigung und sein Rücktritt vom Amt großes Aufsehen erregt. Die Tatsache, dass er Jude war und seine Popularität in jüngster Zeit abgenommen hatte, lieferte eine geeignete Koinzidenz, die von der rassistischen Propaganda für ihre ideologischen Zwecke ausgenutzt wurde. Obgleich sich

die Kritik auf die „Zerstörer der deutschen Tonalität“ konzentrierte, wurden atonale und zwölftönige Werke im ‚Dritten Reich‘ weiterhin komponiert und aufgeführt: Paul von Klenau, ein Schüler Schönbergs, schrieb atonale Opern, die in Nazi-Deutschland in den Jahren 1933, 1937, 1939 und 1940 uraufgeführt wurden, und Winfried Zillig erhielt sogar Kompositionsaufträge von der NS-Kulturgemeinde und war amtlich bei der Reichsmusikkammer tätig.⁶

Eine zweite prominente Zielscheibe der Ausstellung war der Jazz, aber echter Jazz war in der Weimarer Zeit wenig bekannt. Mit Ausnahme einer kleinen Gruppe von Kennern war das deutsche Publikum, wenn überhaupt, nur indirekt mit Jazz vertraut. Von den Vereinigten Staaten und einigen Teilen Europas unmittelbar nach dem Ersten Weltkrieg abgeschnitten, hatte Deutschland nur eine vage Vorstellung vom amerikanischen Jazz, eine Vorstellung aus zweiter Hand, da es ausschließlich Zugang zu importierten gedruckten Stücken, ein paar Aufnahmen weißer Tanzkapellen wie z.B. Guy Lombardo und zu selbstgestrickten ‚Textbüchern‘ einiger deutscher Autoren hatte, die darin die Methoden der ‚Jazz‘-Aufführungen und -Kompositionen erklärten.⁷ Werke wie Kreneks Jazzoper *Jonny spielt auf* nutzten diese indirekte Auffassung von Jazz-Technik, doch solche Jazz-Adaptionen hatten kaum Ähnlichkeit mit den amerikanischen Vorbildern. Es mag als Ironie des Schicksals gelten, dass der Jazz zunehmend Erfolg in Nazi-Deutschland feierte.⁸ Der Grund dafür könnte darin liegen, dass, sobald den Deutschen der Zugang zum echten Jazz eröffnet war, seine Popularität rasch anstieg. Zuerst wurde der Jazz aus den staatlichen Radioprogrammen verbannt. Es stellte sich aber schnell heraus, dass die Hörer, die sich vom Jazz angezogen fühlten, bei anderen Rundfunkstationen danach suchten und dabei unweigerlich die ausländischen Nachrichten zu hören bekamen. Das veranlasste die staatlichen Autoritäten dazu, ihre Verbote aufzuheben. Radioprogramme lieferten Sendungen mit Aufnahmen von Jazzmusikern wie Louis Armstrong, Duke Ellington oder Benny Goodman, deren Namen sie verschwiegen, und gaben an, dass diese Musik nicht per se „Neger- oder Judenjazz“ sei, sondern eben „eine aufgelockerte, stark rhythmische Musik“, welche die Soldaten verlangten.⁹ Jazz war so begehrt, dass sich Goebbels gezwungen

6 Vgl. dazu Fred K. Prieberg, *Musik im NS-Staat*, Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 1982, S. 126 und 298–306; Michael H. Kater, *The Twisted Muse. Musicians and Their Music in the Third Reich*, Oxford: Oxford University Press 1997, Kap. 5.

7 J. Bradford Robinson, Zur ‚Jazz‘-Rezeption der Weimarer Periode. Eine stilhistorische Jagd nach einer Rhythmus-Floskel, in: Wolfram Knauer (Hg.), *Jazz und Komposition*, Hofheim: Wolke-Verlag 1992 (Darmstädter Beiträge zur Jazzforschung 2), S. 11–25.

8 Vgl. Michael H. Kater, *Different Drummers. Jazz in the Culture of Nazi Germany*, Oxford: Oxford University Press 1992, Kap. 1 und 2.

9 Vgl. Nanny Drechsler: *Die Funktion der Musik im deutschen Rundfunk 1933–1945*, Pfaffenweiler: Centaurus 1988 (Musikwissenschaftliche Studien 3), S. 24, 33, 42 und 131.

sah, die Formierung staatlicher Jazz-Bands zu beauftragen; die bekannteste darunter war *Charlie and his Orchestra*. Der Kunstjazz setzte sich z.B. auch in den Werken von Boris Blacher, Werner Egk und Gottfried von Einem durch.

Andere Angriffe, die die Ausstellung und der Katalog *Entartete Musik* beinhalteten, waren ähnlich ineffektiv. Die Auflistung einzelner Kompositionen im Katalog, die das deutsche Publikum „beschimpft“ hatten, bezieht sich flüchtig auch auf die *Histoire du soldat*, ohne ihren Urheber Igor Strawinsky zu nennen.¹⁰ In der Zeit, in der die Ausstellung stattfand, erfreute sich Strawinskys Musik – nach den Angriffen auf seinen „musikalischen Bolschewismus“ aus der Zeit vor 1933 und nach der Aufregung um die Aufführung von *Le Sacre du Printemps* 1913 – in den ersten Jahren nach 1933 einer kurzen Periode der Rehabilitierung. 1936 ermöglichten eine stabilisierte Ökonomie und ein etwas ruhigeres politisches Klima den Werken Strawinskys bis zum Ausbruch des Krieges achtbare Erfolge.¹¹ Zu dieser Zeit wurde sein Potenzial, eine jüngere Generation deutscher Komponisten zu inspirieren, offiziell anerkannt, und sein Einfluss zeigte sich erkennbar in den Werken führender Komponisten der NS-Zeit, z.B. in Carl Orffs *Carmina Burana* (1934).

Wenn man sich der Architektur zuwendet, fallen zwei Faktoren auf: Der Neoklassizismus herrschte nicht als einziger offizieller Stil, auch wenn er der bevorzugte Stil Hitlers war; des Weiteren gab es keine Unterdrückung der modernen Baustile. Darüber hinaus ist es wichtig anzuerkennen, dass der Neoklassizismus schon lange als bevorzugter Stil für offizielle Gebäude vorherrschte, und das nicht nur in Deutschland. Obwohl die kolossalen Pläne für Germania den Größenwahn Hitlers auf erschreckende Weise offenbaren, fanden sich die größten neoklassizistischen Regierungsbauten der 1930er- und 1940er-Jahre nicht in Berlin, sondern in Washington, D.C.

Die Auslöschung unerwünschter Kunst und Musik erwies sich als ein im Grunde undurchführbares Unternehmen, weil man die nicht geduldeten Arten von Kunst und Musik nicht genau identifizieren konnte oder wollte. Die Eliminierung unerwünschter Individuen schritt aber weiter voran. Die Nazis erzielten ihre größten Erfolge in der Beeinflussung des deutschen Kulturlebens durch die gezielte Diffamierung, Vertreibung und Ermordung kommunistischer, homosexueller und jüdischer Künstler*innen und Musiker*innen. Dass man aber dadurch den Inhalt, die Natur, den Fortschritt oder die Produktivität des Schaffens der Zurückgebliebenen kompromittierte, ist nicht nachweisbar. Im Gegenteil, mehrere staatliche und parteiliche Einrichtungen unterstützten die Künste großzügig und bemühten sich, den Lebensstandard aller Kultur-

10 Vgl. Ziegler, Anm. 4, S. 19.

11 Siehe dazu: Joan Evans, *Stravinsky's Music in Hitler's Germany*, in: *Journal of the American Musicological Society* 56 (2003) Nr. 3, S. 525–594.

schaffenden zu verbessern. Nach der damals vorherrschenden Rhetorik wurden alle neuen Werke aus Musik und Bildender Kunst als ‚rein deutsch‘ gefeiert, ohne Einflüsse verfeimter Künstler anzuerkennen.

Die Widersprüche zwischen den Vorstellungen der Nazis und der Wirklichkeit, die in diesem Beitrag dargestellt werden, sind in den Geisteswissenschaften schon lange bekannt und dokumentiert, nicht aber in den meisten geschichtlichen Abhandlungen. In der Tat wussten Historiker bereits in den 1960er-Jahren, dass die Machtstruktur des NS-Kulturlebens von außen beeindruckend erschien, aber tatsächlich wirkungslos war, dass die Zensur nur sehr begrenzt durchgeführt werden konnte und dass es nie verbindliche ästhetische Richtlinien gab. Gründe, warum dies zwar in der Fachliteratur bekannt war, aber in kunst- und musikwissenschaftlichen Abhandlungen oft unterdrückt wurde und keinen Eingang in das allgemeine Wissen über die Zeit fand, gibt es mehrere:

Seit Ende des Zweiten Weltkriegs herrschte ein starker Drang, die NS-Zeit aus dem Lauf der deutschen Geschichte zu isolieren, insbesondere in Bezug auf die deutsche Kultur. Das lag vor allem an der Erschütterung über den Massenmord an den Juden. Wie konnte man diesen Barbarismus mit den angesehenen Traditionen deutscher Kultur in Übereinstimmung bringen? Die Entdeckung des vollen Ausmaßes der Judenvernichtung und ihr eklatanter Widerspruch zur deutschen Kultur, die seit Langem aufgrund ihrer Errungenschaften in Kunst, Literatur und Wissenschaft hohes Ansehen genoss, lösten Schockwellen aus, die die ganze Welt erfassten. Die Distanzierung von identifizierbaren Verbrechern auf der einen Seite und das schlichte Weglassen dieser zwölf Jahre aus Deutschlands Geschichte auf der anderen Seite war ein Weg, um mit diesem Widerspruch fertigzuwerden.

Dies beeinflusste die Geschichtsschreibung so tief, dass, auch wenn die Zeitgeschichte diese Isolierung der NS-Zeit durchaus ablehnte, Kunsthistoriker und Musikwissenschaftler nicht bereit waren, stilistische Kontinuitäten vor 1933 und nach 1945 anzuerkennen. Stattdessen entstand die Geschichtskonstruktion, dass es einerseits klare Brüche zwischen der NS-Kultur und der Kultur der Weimarer Republik, und andererseits eine klare Trennung zwischen NS-Kultur und Nachkriegskultur gab. Aufgrund von Ausstellungen wie *Entartete Musik* und *Entartete Kunst* war die Annahme möglich, die Nazis hätten im Prinzip alles Moderne abgelehnt. Das Konzept einer separierten, isolierten, nationalsozialistischen Kultur wurde geschaffen, um jene Verirrung in den Jahren des ‚Dritten Reichs‘ angemessen abzugrenzen. Die künstlerischen Tendenzen, die sich von der NS-Kultur unterscheiden sollten, ordnete man unter Etikettierungen wie ‚Weimarer Moderne‘, ‚Exil-Moderne‘ und ‚Stunde Null‘ ein. Die Existenz solcher distinkter Kategorien wurde lange Zeit von Kunsthistorikern und Musikwissenschaftlern vehement verteidigt, auch wenn die Kontinuitäten von

der Weimarer Zeit bis in die NS-Zeit und von der NS-Zeit in die Nachkriegszeit sowie die künstlerische Freiheit und großzügige finanzielle Unterstützung unter Hitler klar ersichtlich waren.

Zeitgleich behaupteten viele Künstler und Musiker, dass sie während des NS-Regimes nur unter schwierigsten Bedingungen leben und arbeiten hätten können, was ihnen trotz des Wissens um ihren eigentlichen beruflichen Erfolg meist geglaubt wurde. Sie verteidigten sich aus Verzweiflung, als sie sich dem Entnazifizierungsprogramm der Alliierten unterziehen mussten. Manche – sogar die alliierten Besatzungsmächte selbst – wollten diesen Aussagen glauben, statt mit dem Paradox einer Koexistenz von Nazi-Barbarismus und deutscher Kultur zurechtkommen zu müssen. Unter der Voraussetzung, dass die Kunst und Musik der Nachkriegszeit in Deutschland ‚gesäubert‘ worden war, schien es nur logisch, die nationalsozialistische Epoche als eine isolierte Episode in der langen und beneidenswerten Geschichte der deutschen Kultur auszusondern.

Wenn hier postuliert wird, die Nazis hätten weder die künstlerische Freiheit gehemmt noch die Moderne unterdrückt, soll das keinesfalls als Verharmlosung der Gräueltaten betrachtet werden. Ganz im Gegenteil: In diesen Jahren entwickelten sich die Künste weiter und ihre Vertreter wurden protegirt, während man zur gleichen Zeit die Verfemung und Ermordung jüdischer Kollegen erlebte. Wenn man diese Wirklichkeit nicht anerkennt, kann es kein Lernen aus der Geschichte geben. Obwohl die Zeit des Nationalsozialismus ein extremes Szenario darstellte, macht sie im Nachhinein klar, wie sich in Zeiten politischer und finanzieller Unsicherheit die moralischen Überzeugungen von Künstler*innen, Musiker*innen und anderen Kulturträger*innen kompromittieren ließen, um berufliche Vorteile zu erlangen. Mit der Isolierung der NS-Zeit entschloss man sich, einen wichtigen Teil der Geschehnisse und Umstände dieser Zeit zu ignorieren; infolgedessen ergab sich besonders für die Musikwissenschaft, dass relativ wenig über die Musik bekannt ist, die in dieser Zeit komponiert, aufgeführt und gehört wurde. Unverändert klafft eine große Lücke in der Musikgeschichte Deutschlands von 1933 bis 1945.