

Gesellschaft für Musikforschung

Musikforschung
Faschismus
Nationalsozialismus

Referate der Tagung Schloss Engers
(8. bis 11. März 2000)

Herausgeber: Isolde v. Foerster
Christoph Hust
Christoph-Hellmut Mahling

Are
EDITION
A

Mainz 2001

ISBN 3-924522-06-5

© 2001 by Are Musik Verlags GmbH,
Postfach 310 108, 55062 Mainz

Alle Rechte vorbehalten, insbesondere die des
Nachdrucks und der Übersetzung.
Ohne schriftliche Genehmigung des Verlages ist es nicht gestattet,
dieses Werk oder Teile daraus in jedwedem technisch
machbaren mechanischen, fotomechanischen oder elektronischen
Verfahren zu vervielfältigen und zu verbreiten.

Coverdesign: © 2001 Anja Vorrath

Umschlagfoto: Bundesarchiv, Signatur 102/4062 A

Druck: Druckbetrieb Lindner, Mainz

**Bayerische
Staatsbibliothek
München**

Edwin von der Nüll — ein Bartók-Forscher im NS-Staat

Edwin von der Nüll, geboren am 13. Oktober 1905 in Berlin, fiel in den letzten Kriegstagen bei Potsdam.¹ Nicht einmal vierzig Jahre alt geworden, ist der Musikwissenschaftler und Kritiker heute allenfalls noch einem kleinen Kreis von Spezialisten als Bartók-Experte bekannt. Er studierte in seiner Geburtsstadt Musikwissenschaft bei Arnold Schering, Georg Schünemann, Johannes Wolf und Erich Moritz von Hornbostel.² Dreiundzwanzigjährig promovierte er mit der Arbeit *Béla Bartók. Ein Beitrag zur Morphologie der neuen Musik*, die 1930 in Halle erschien. Zwei Jahre später veröffentlichte er die Studie *Moderne Harmonik*,³ worin er die an Bartóks Klavierwerk entwickelten Thesen auf die Musik Schönbergs und Stravinskis ausdehnte. Außerdem publizierte von der Nüll eine Reihe von Aufsätzen, in denen er sich vorwiegend mit Fragen zur Geschichte und Analyse der Neuen Musik auseinandersetzte:⁴

1928

- *Zur Kompositionstechnik Bartóks*, in: *Musikblätter des Anbruch*, 10. Jg. (1928), S. 278–282.
- *Béla Bartók*, in: *Musikblätter des Anbruch*, 10. Jg. (1928), S. 408–410.

1929

- *Aus Gesprächen mit vier ungarischen Musikern*, in: *Melos*, 8. Jg. (1929), S. 19 bis 21.

¹ Geburtsdatum nach: Paul Frank, Wilhelm Altmann, *Kurzgefaßtes Tonkünstler-Lexikon*, Regensburg: Bosse ¹⁴1936; Todesdatum nach: Fred K. Prieberg, *Kraftprobe. Wilhelm Furtwängler im Dritten Reich*, Wiesbaden: Brockhaus 1986, S. 461, Anm. 54.

² Der jüdische Musikologe von Hornbostel ist im Eintrag bei Frank/Altmann 1936 selbstverständlich nicht genannt. Es kann aber als sicher gelten, dass von der Nüll ihn in Berlin hörte; das Vorwort zu *Moderne Harmonik* enthält ausdrückliche Dankesworte an von Hornbostel.

³ (= Handbücher der Musikerziehung 5), Leipzig: Kistner & Siegel 1932.

⁴ Ich führe hier die selbständigen Publikationen von der Nülls sowie seine Beiträge in Musikzeitschriften an, soweit sie sich an Hand des gängigen bibliographischen Instrumentariums ermitteln ließen. Die Liste soll, ohne Anspruch auf Vollständigkeit zu erheben, einen Eindruck von seinen Arbeitsgebieten vermitteln.

- *Stilelemente in Bartóks Oper Herzog Blaubarts Burg*, in: *Melos*, 8. Jg. (1929), S. 226–231.
- *Synthetisches Hören*, in: *Melos*, 8. Jg. (1929), S. 478–481.
- *Strukturelle Grundbedingungen der Brahms'schen Sonatenexposition im Vergleich zur Klassik*, in: *Die Musik*, 22. Jg. (1929/30), S. 32–37.

1930

- *Béla Bartók. Ein Beitrag zur Morphologie der neuen Musik*, Halle: Mitteldeutscher Verlag 1930.

1931

- *Probleme und Aufgaben der Musikwissenschaft*, in: *Melos*, 10. Jg. (1931), S. 91 bis 92.
- *Überinterpretation*, in: *Melos*, 10. Jg. (1931), S. 123–125.
- *Was wissen wir von neuer Musik?*, in: *Die Musik*, 23. Jg. (1930/1931), S. 329 bis 334.

1932

- *Moderne Harmonik*, Leipzig: Kistner & Siegel 1932.
- *Neue Musik und neue Zeit*, in: *Melos*, 11. Jg. (1932), S. 39–40.

1933

- *Béla Bartók, Geist und Stil. Aus Anlaß des 2. Klavierkonzerts*, in: *Melos*, 12. Jg. (1933), S. 135–138.
- *Ein Tanzbuch von Curt Sachs*, in: *Melos*, 12. Jg. (1933), S. 410–411.

1934

- *Musik im Ständestaat*, in: *Melos*, 13. Jg. (1934), S. 43–47.

1936

- *Klingendes Mittelalter*, in: *Neues Musikblatt* [ehemals *Melos*], 15. Jg. (1936), S. 3.

1943

- *Lebendige Musik*, Leipzig: Schwarzhäupter [1943].

Diese Schriften weisen von der Nüll als kompetenten, sorgfältigen und ideenreichen Forscher aus, der bereits in jungen Jahren über eine souveräne Kenntnis des Repertoires wie der Fachliteratur verfügte. Seine Dissertation ist die erste Monographie über Bartók überhaupt. Er stand mit dem Komponisten nicht nur in brieflichem Kontakt, sondern besuchte ihn auch in Budapest, um werkanalytische Details zu diskutieren. Bartók selbst hielt die Ergebnisse von der Nülls im Allgemeinen für zutreffend, wengleich er prinzipielle Skepsis äußerte, ob die wissenschaftliche Analyse seiner Musik sinnvoll sei.⁵ Immerhin billigte er der Studie so viel Relevanz zu, dass seine wichtigen *Harvard Lectures* von 1943 nach Ansicht von László Somfai „in gewisser Weise eine kritische Reflexion über das Buch von Edwin von der Nüll“ darstellen.⁶

Vor allem sein programmatischer Beitrag *Probleme und Aufgaben der Musikwissenschaft*⁷ deutet darauf hin, dass der junge Forscher Anfang der dreißiger Jahre an einer Hochschullaufbahn interessiert war. Ob es die Machtübergabe an die NSDAP war, die diese Pläne vereitelte, lässt sich nicht mit Sicherheit beantworten, da die einschlägigen Aktenbestände kaum Material zu von der Nüll überliefern.⁸ Es liegt jedoch nahe, dass er das akademische Fundament, das er sich mit seinen Arbeiten zur Neuen Musik gezimmert hatte, angesichts wachsender Hetze gegen den „Musikbolschewismus“⁹ nicht mehr zu betreten wagte. Schließlich war er in den Schriften, auf deren Grundlage er hätte berufen werden können, noch 1932 als Fürsprecher von Komponisten wie Arnold Schönberg, Kurt Weill, Paul Dessau und Ernst Křenek hervorgetreten¹⁰ und hatte seine Untersuchungen auf Theoretiker wie Ernst Kurth und Erich Moritz von Hornbostel gestützt, sämtlich Personen, die bei den NS-Kulturwächtern schärfste Ressentiments hervorriefen.¹¹

⁵ Siehe Bence Szabolcsi, *Béla Bartók*, Leipzig: Reclam 1981, S. 89.

⁶ László Somfai, *Bartók, Béla*, in: *MGG2P*, Bd. 2, Sp. 396. Der Aufsatz von A. Wilhelm, auf den Somfai in der Bibliographie seines Artikels verweist, war mir leider nicht zugänglich (*Bartók és E. von der Nüll*, in: *Mű és külvilág: Három írás Bartókról*, 1998, S. 33–62).

⁷ *Melos*, 10. Jg. (1931), S. 91f.

⁸ Schreiben des Bundesarchivs Berlin an den Verfasser vom 8. März 2000.

⁹ Vgl. dazu Eckard John, *Musikbolschewismus. Die Politisierung der Musik in Deutschland 1918 bis 1938*, Stuttgart, Weimar: Metzler 1994, S. 336–367.

¹⁰ Zu Weill und Dessau: *Neue Musik und neue Zeit*, in: *Melos*, 11. Jg. (1932), S. 39f., Zitat S. 40. Zu Weill und Křenek: *Neue Harmonik*, S. 110. Zu Schönberg ebd., passim.

¹¹ So sahen sich alle Genannten (außer Křenek, der anderweitig diffamiert wurde, etwa 1938 in der Ausstellung *Entartete Musik*) durch einen Eintrag im *Lexikon der Juden in der Musik. Mit einem Titelverzeichnis jüdischer Werke* gebrandmarkt. Das Lexikon, herausgegeben von Theo Stengel und Herbert Gerigk, ist inzwischen — leider nur in der ersten Auflage, Berlin: Hahnfeld 1940 — leicht

Vor diesem Hintergrund schlug von der Nüll die journalistische Laufbahn ein. Er amtierte als ‚Musikschrittleiter‘ (also Musikredakteur) und Kritiker bei der *B[erliner] Z[ei]tung am Mittag*, schrieb aber auch für andere Tages- und Wochenzeitungen.¹² Auch in *Melos* erschien 1934 noch einmal ein Beitrag (*Musik im Ständestaat*), der jedoch keinen wissenschaftlichen Anspruch mehr erhebt, sondern ein leitartikelhafter Versuch ist, den neuen Machthabern die Förderung zeitgenössischer Musik schmackhaft zu machen. Zwei Jahre später publizierte er im *Neuen Musikblatt*, der mehr oder minder gleichgeschalteten Nachfolgezeitschrift von *Melos*,¹³ den Aufsatz *Klingendes Mittelalter*. Einige Passagen darin deuten darauf hin, dass er damals an einer größeren Studie zur mittelalterlichen Aufführungspraxis arbeitete, die zu weiten Teilen auf ikonographischen Analysen basieren sollte.¹⁴ Möglicherweise war mit diesem ideologisch unverfänglichen Projekt, das indes keine weiteren Spuren zu hinterlassen haben scheint, noch einmal die Habilitation angezielt.

Im Oktober 1938 hatte von der Nüll dann einen großen Auftritt, als in der *BZ am Mittag* sein Artikel *Das Wunder Karajan* erschien.¹⁵ Die enthusiastische Besprechung einer *Tristan*-Aufführung, die der damals dreißigjährige Dirigent in der Staatsoper geleitet hatte, trug maßgeblich dazu bei, dass Karajan wenig später seinen Generalmusikdirektorsposten in Aachen mit jenem in Berlin vertauschen konnte. Fred K. Prieberg führt einleuchtende Argumente dafür an, dass von der Nüll in dieser Angelegenheit Göring als Werkzeug diente, um Furtwängler zu düpieren, der wegen seines Eintretens für Hindemith in Ungnade gefallen war.¹⁶

greifbar als Faksimile in: Eva Weissweiler, *Ausgemerzt! Das Lexikon der Juden in der Musik und seine mörderischen Folgen*, Köln: Dittrich 1999, S. 181–375.

¹² Etwa das *Berliner Tageblatt* oder den *Stern* (vgl. Prieberg, *Kraftprobe*, S. 459, Anm. 27 und 31). Von der Nülls zahllose Artikel vollständig zu überblicken, würde einen unverhältnismäßigen Aufwand erfordern. Ich lege hier eine Stichprobe von rund fünfzig Kritiken aus den Jahren 1933 bis 1940 zu Grunde. Das Schwergewicht der Auswahl lag auf den Jahren 1938 und 1940. Dadurch sollte festgestellt werden, ob nach Kriegsbeginn eine signifikante Änderung des Tonfalls zu verzeichnen ist, was nicht der Fall ist.

¹³ Vgl. dazu Fabian R. Lovisa, *Musikkritik im Nationalsozialismus. Die Rolle deutschsprachiger Musikzeitschriften 1920–1945* (= Neue Heidelberger Studien zur Musikwissenschaft 22), Laaber: Laaber 1993, S. 60–64.

¹⁴ *Neues Musikblatt*, 15. Jg. (1936), Nr. 14, S. 3: „Der Schreiber dieser Zeilen, dem im Laufe der Jahre ein sehr umfangreiches Material zugefallen ist, geht so weit, die Geschichte der mittelalterlichen Aufführungspraxis primär aus den indirekten Quellen zu rekonstruieren, und hat aus der Beleuchtung, welche die Musikhandschriften erfuhren, Resultate gewonnen, die in manchem die bisherige Sicht gänzlich aufheben.“

¹⁵ *BZ am Mittag* vom 22.10.1938.

¹⁶ Siehe Fred K. Prieberg, *Kraftprobe*, S. 307–309, 312f., 315–320.

Nach 1940 fanden sich keine Kritiken von der Nülls mehr, ein Indiz dafür, dass er um diese Zeit kriegsbedingt sein Tätigkeitsfeld noch einmal wechselte — und zwar anscheinend in das Musikreferat der Luftwaffe.¹⁷ 1943 jedenfalls erschien in Leipzig, herausgegeben von der Wehrbetreuung der Luftwaffe, das dritte Buch von der Nülls, der schmale Band *Lebendige Musik*, der, wie es im Vorwort heißt, den interessierten Laien „in das Reich der Musik einführt“.¹⁸

Vor dem Hintergrund landläufiger Ansichten mag überraschen, dass ein derart engagierter Fürsprecher der kompositorischen Moderne wie von der Nüll sich weitgehend problemlos in die Presselandschaft NS-Deutschlands eingliederte. Die erstaunte Frage, wie das funktionieren konnte, geht in zwei Richtungen zugleich: Einerseits scheint es merkwürdig, dass das NS-Regime einen Modernisten wie von der Nüll in einer publizistischen Funktion tolerierte, andererseits irritiert, wie dieser selbst es fertig brachte, vehement vertretene Überzeugungen von einem Tag auf den anderen über Bord zu werfen. In beiderlei Hinsicht jedoch kann das Beispiel von der Nülls zu schematische Vorstellungen von der Musikpolitik im NS-Staat differenzieren helfen. Denn es zeigt, dass weder das Regime grundsätzlich gegen die musikalische Moderne eingestellt war noch deren Anwälte automatisch Antifaschisten waren. Es war, mied man bestimmte Tabus, durchaus möglich, sich für komplexe zeitgenössische Musik einzusetzen, wie es von der Nüll immer wieder tat. Als überzeugten Nationalsozialisten wird man ihn kaum bezeichnen können, er war nicht Mitglied der Partei und vermied durchgängig in seinen Kritiken rassistisches und biologistisches Vokabular. Andererseits lässt die ideologiekritische Lektüre seiner Schriften aus der Weimarer Zeit ein gedankliches Spektrum erkennen, in dem nach 1933 lediglich bestimmte Frequenzen zu verstärken und nur wenige etwas zurückzunehmen waren, um sich perfekt einzupassen. Es gibt bei von der Nüll eine Kontinuität antidemokratischen Denkens — um Kurt Sontheimers klassische Untersuchung zu zitieren¹⁹ — die seine Veröffentlichungen von 1928 bis 1943 durchzieht. Diese Kontinuität bildete

¹⁷ Möglicherweise (vgl. Fred K. Priebergs Einschätzung in: *Kraftprobe*, S. 15f.) war von der Nülls Verschwinden aus der Pressewelt auch die Konsequenz einer Anfrage, die Herbert Gerigk, zuständig für Musik im Amt Rosenberg, am 16. März 1939 an die Gestapo richtete: „Es kommt uns darauf an, genaue Angaben über eine eventuelle frühere politische Betätigung des von der Nüll zu erhalten und in Erfahrung zu bringen, ob er sich in irgend einer Hinsicht in Widerspruch zu der Weltanschauung des Nationalsozialismus befunden hat.“ Die Gestapo antwortete nicht, und Gerigk mahnte am 8. Mai 1940: „Die Angelegenheit ist inzwischen für uns noch nicht veraltet, und wir würden besondere[n] Wert darauf legen, von dem Ergebnis Ihrer Ermittlungen möglichst bald Kenntnis zu erlangen.“ Für Kopien der Schriftstücke danke ich dem Bundesarchiv Berlin (aus dem Bestand: Der Beauftragte des Führers für die Überwachung der gesamten geistigen und weltanschaulichen Schulung und Erziehung der NSDAP [NS 15/69]). Sollte eine Gestapo-Auskunft erteilt worden sein, hat sie sich nicht erhalten.

¹⁸ Leipzig: Schwarzhäupter [1943].

¹⁹ Kurt Sontheimer, *Antidemokratisches Denken in der Weimarer Republik*, München: dtv⁴ 1994.

zum einen das gedankliche Scharnier zwischen der Zeit der Weimarer Republik und dem ‚Dritten Reich‘. Zum anderen ermöglichte sie ihm, sich selbst zu suggerieren, er setze im NS-Staat lediglich fort, was er zuvor begonnen hatte.

Um diese Bruchlosigkeit verdeutlichen zu können, ist es unumgänglich, vorab die wesentlichen Grundzüge seiner Theorie der Neuen Musik kurz zusammenzufassen.

Fluchtpunkt des Gedankengebäudes, das von der Nüll Ende der zwanziger Jahre zu errichten begann, ist die Frage: „*Warum löst der moderne Komponist die Dissonanz nicht auf?*“²⁰ Der Grund dafür sei, so argumentiert er musikpsychologisch, in einem grundlegenden Wandel des Hörverhaltens um etwa 1910 zu suchen. Zwischen etwa 1890 und 1910 sei das künstlerische Anliegen die immer weitere Differenzierung des einzelnen Klanges gewesen. Komponisten wie Gustav Mahler, Hugo Wolf, Richard Strauss, Ferruccio Busoni, Max Reger und Claude Debussy hätten primär zu einem solchen „*Klangstil*“ beigetragen. Die zunehmende Differenzierung des Einzelklangs durch die „*Reizdissonanz*“, so von der Nülls Begriff, habe allmählich zu einer Auflösung der herkömmlichen Dur-Moll-Tonalität geführt.

Um 1910 jedoch habe sich das Hörinteresse mehr und mehr vom einzelnen Klang weg verlagert auf das Verhältnis sukzessiver Klänge zueinander. An die Stelle analytischen Hörens, das jeden Einzelklang in seine Bestandteile zerlege, sei zunehmend das synthetische Hören getreten, das den gesamten Akkord als Gestalt in einen größeren Zusammenhang stelle.²¹ Diese Richtungsänderung des Hörinteresses — weg vom individuellen Klangereignis, hin zum großen Zusammenhang — habe sich entscheidend auf das Dissonanzempfinden ausgewirkt. Das gehörpsychologisch empfundene Gewicht der einzelnen Dissonanz sei stark zurückgegangen und damit auch das Bedürfnis nach ihrer Auflösung. Akustische und musikalische Dissonanzbestimmung, früher identisch, fielen nun mehr und mehr auseinander: „*Die vorherrschende Reizdissonanz als Ausdruck des [...] Klangstiles, die hierdurch geforderte passivgenüßliche Art des Hörens ist wesensverwandt mit dem akustischen Hören. Im Gegensatz dazu bedingt die Harmonik der Moderne eine erhöhte Unabhängigkeit des musikalischen vom akustischen Hören.*“²² Für dieses neuartige Hörverhalten, das auch akustische Dissonanzen, wenn sie kompositorische Logik besitzen, als konsonant bewertet, führt von der Nüll den Begriff der „*Auffassungskonsonanz*“ ein.²³

²⁰ *Was wissen wir von neuer Musik?*, S. 333.

²¹ Vgl. *Synthetisches Hören*.

²² *Moderne Harmonik*, S. 77.

²³ Der Begriff der „*Auffassungskonsonanz*“, den von der Nüll für die Neue Musik adaptierte, geht auf Ernst Kurth zurück (*Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners „Tristan“*, Berlin: Hesse 1923).

Als kompositorischen Ausdruck dieses gewandelten Dissonanzempfindens um 1910 analysiert von der Nüll exemplarisch die *Drei Klavierstücke* op. 11 von Arnold Schönberg, die *Vierzehn Bagatellen* für Klavier op. 6 von Béla Bartók und *Pétrouchka* von Igor Stravinskij. Er konstatiert anhand dieser Werke das Vordringen „*tonaler Konstruktivkräfte*“, die an die Stelle der alten Dur-Moll-Tonalität nicht etwa die Atonalität setzen — dieses Schlagwort lehnt von der Nüll als blanken Unsinn ab —, sondern vielmehr eine neuartige Tonalität, die er als „*erweiterte Tonalität*“ bezeichnet.

Die Merkmale dieser „*erweiterten Tonalität*“ beschreibt von der Nüll auf der Grundlage detaillierter Analysen. Die Tendenz der modernen Musik zum chromatischen Total führt er auf die kombinierte Wirkung mehrerer ihrer typischen dissonanten Ausdrucksmittel zurück. Erstens die Vermischung der Tongeschlechter Dur und Moll. Sie sei zuerst sukzessiv, dann simultan in Gebrauch gekommen. Ebenso habe sich die zweite Ursache, die Bitonalität, aus dem Nacheinander verschiedener Tonarten — etwa in chromatischen Rückungen — in die Gleichzeitigkeit entwickelt. Drittens erwähnt er den Rückgriff auf die Kirchentonarten, die ebenfalls, simultan eingesetzt, zur Chromatisierung des Satzes führten. Viertens chromatische Nebentoneinstellungen, die er „*Tonverflächigungen*“ nennt. Diese hätten keine strukturelle, sondern rein klangliche Bedeutung, indem sie dem eigentlich gemeinten Hauptton eine bestimmte Farbe verliehen. Fünftens schließlich konstatiert von der Nüll eine Vorliebe für Klangzusammenballungen (heute würde man das Gemeinte als Cluster bezeichnen), die einen schlagzeugartigen Effekt hervorrufen sollen, ein Ausdrucksmittel, das er entwicklungsgeschichtlich auf das *Martellato* zurückführt und deshalb „*erweitertes Martellato*“ nennt. Durch den Gebrauch der erwähnten Ausdrucksmittel entstünden, so von der Nüll, zwölf Tonarten, von denen jede alle zwölf Töne enthält. Der Unterschied von Dur und Moll ist aufgehoben, die Tonarten sind „*geschlechtslos*“, weshalb er sie mit einem Symbol bezeichnet, das sich aus dem großen Buchstaben für Dur und dem kleinen für Moll zusammensetzt (siehe Abbildung 1).

Die musiktheoretische Validität der Thesen von der Nülls, die zahlreiche anregende Details enthalten, kann hier nicht im Einzelnen diskutiert werden. Wichtig ist das Fazit, dass seine Theorie insgesamt am unterschiedlichen funktionalen Gewicht der Einzeltöne innerhalb jeder Tonart festhält.²⁴ Die Möglichkeit einer Gleichberechtigung aller zwölf Töne, wie sie Schönberg vorschwebte, negiert von der Nüll strikt. Genau wie die herkömmliche Dur-Moll-Tonalität definiert er auch die „*erweiterte Tonalität*“ als das „*Ganze unterschiedlicher Qualitätsverhältnisse der Töne einer Komposition zueinander*“. Er belässt es jedoch nicht bei dieser grundsätzlichen Paral-

²⁴ Auf Grund dieses Umstands sprach Peter Petersen dem System von der Nülls die Fähigkeit ab, die Musik Bartóks angemessen zu erfassen (*Die Tonalität im Instrumentalschaffen von Béla Bartók* [= Hamburger Beiträge zur Musikwissenschaft 6], Hamburg: Wagner 1971, S. 7).

lele, sondern strebt darüber hinaus den Nachweis an, „daß die Quintverwandtschaft, das Dominantensystem und andere funktionelle Charakteristika der Klassik in den genannten Werken der Moderne greifbar vorhanden sind.“²⁵ Konsequenterweise verwendet er daher auch Stufenbezeichnungen und Termini der funktionalen Harmonielehre, wie der im Anhang dieses Beitrags wiedergegebene Ausschnitt illustriert.

Von der Nülls Argumentation zielt in erster Linie darauf ab, das evolutionäre Wesen der Neuen Musik zu belegen. Das führt gelegentlich zu äußerst fragwürdigen Deutungen musikalischer Sachverhalte, wie ein Ausschnitt aus seiner Analyse von Schönbergs Klavierstück op. 11, Nr. 1 zeigt (siehe Abbildung 2). Mag die Deutung des Klanges in T. 2 als Dominante innerhalb einer e-Tonalität noch halbwegs plausibel erscheinen, so widerspricht spätestens die Interpretation des Klanges B-a-des¹-f¹, einem Molldreiklang über B mit großer Septime, als Fortsetzung dieser Dominantfunktion vollständig dem Höreindruck. Klar sind zwei Ebenen zu unterscheiden: erstens eine Melodielinie, in der die beiden Dreitongruppen h¹-gis¹-g¹ und a¹-f¹-e¹ in der rechten Hand motivisch korrespondieren — ein strukturelles Moment, das von der Nüll völlig außer Acht lässt —, zweitens ein dreitöniger Begleitklang, eine Schichtung zweier Quartan über Ges, der zu dem dreitönigen Begleitklang in T. 3 um eine Terz aufwärts gerückt wird (weshalb Schönberg im Alt keinen Sekundschrift, sondern die verminderte Terz h-des¹ notierte). Der Sekundfall f¹-e¹ der Oberstimme in T. 3 modifiziert, nach Art eines Vorhalts, den Molldreiklang mit großer Septe über B zu einem Quartanakkord über B. Die innovative quartharmonische Tendenz, die sich in diesen Takten andeutet, will von der Nülls funktionsharmonische Analyse nicht wahrhaben. „Nichts könnte unerfreulicher sein“, wütete daher Schönberg in einer Randglosse zur *Modernen Harmonik*, „als der gezwungene Beweis, daß angeblich ‚Atonales‘ dennoch ‚tonal‘ ist.“²⁶

Ungeachtet aller Attacken, die von der Nüll gegen den Konservatismus der klassischen Harmonielehre vorbringt, zeigt sein Konzept der „erweiterten Tonalität“ doch letztlich vor allem, wie sehr er selbst traditionalistischem Denken verhaftet war. Die fast manische Betonung des evolutionären, gewachsenen Charakters der modernen Musik erinnert dabei an einen der zentralen Begriffe der antidemokratischen Rechten, nämlich den des ‚Organismus‘. So heißt es 1932 in dem Pamphlet einer nationalsozialistischen Studentengemeinschaft: „Das Element, die Wurzel, aus der unsere Weltanschauung kommt, ist der Organismusgedanke, der Wachstumsgedanke.“

²⁵ Edwin von der Nüll, *Moderne Harmonik*, S. 82.

²⁶ Schönbergs Exemplar der *Modernen Harmonik*, versehen mit zahlreichen handschriftlichen Annotationen, aus denen Verachtung für die Theorien von der Nülls spricht, befindet sich im Arnold Schönberg Center, Wien (Book Nr. 21). Ich danke herzlich Christoph Hust, der mich darauf aufmerksam machte, und Therese Muxeneder, die mir die Annotationen mit großer Hilfsbereitschaft zugänglich machte.

Das heißt die Anschauung, die Auffassung allen Seins als eines Gewordenen und Wachsenden [...]. Der Organismusgedanke beherrscht jede Betrachtung, jeden Vorgang, jede Gestaltung.“²⁷ Dasselbe ließe sich auch über von der Nülls Anschauungen sagen; in den beiden Büchern aus der Weimarer Zeit kommt das Wort „Organismus“ (oder diverse Ableitungen) überaus häufig vor.

Von den antidemokratischen Topoi, die von der Nülls Ausführungen durchziehen, gewannen die eng zusammenhängenden Begriffe „Volk“ und „Gemeinschaft“ die größte Wirkungsmacht — sie vereinigten sich im NS-Staat bekanntlich zur „Volksgemeinschaft“. Die Brücke, über die der Volksgedanke in von der Nülls musikwissenschaftliche Arbeiten Einzug hielt, bildete das Volkslied. Das fällt bei der Lektüre im Allgemeinen nicht unangenehm auf, denn die Bedeutung der Volksmusik für Bartóks Œuvre wird sachlich ja völlig zu Recht hervorgehoben. Nur wenige Stellen klingen alarmierend: „Das Volkslied erfüllt [bei Bartók] eine Mission. Es läßt die melodische Linie, die thematische Konzeption, nicht aus dem Bann seiner diatonischen oder gar pentatonischen Tonleitervoraussetzungen; es verhindert das Hineingleiten der Melodik in die labile Zwölftönechromatik und behält selbst da, wo die siebenstufige Diatonik durchbrochen wird, die Zügel so fest in der Hand, daß die bedingungslose Chromatik ausbleibt.“²⁸

Was hier bereits als Möglichkeit anklingt, ist die Definition einer systemkonformen Moderne über ihre Teilhabe am Volkstum — und analog die Ausgrenzung von Komponisten, die sich dieser Quelle nicht bedienten. Ex post lässt etwa folgende — keineswegs negativ gemeinte — Äußerung von der Nülls über Schönberg erhebliche Brisanz erkennen: „Herangewachsen innerhalb der deutschen Entwicklung, bleibt Schönberg vor allem von der Regenerationskraft des älteren Volksliedes frei. Seine Melodik und Rhythmik führt die angetretene Bahn der Zerstückelung, der Veranschaulichung kleinster individueller Regungen, wozu das ältere Volkslied nicht fähig ist, weiter.“²⁹ Von hier aus bedurfte es lediglich der rassistischen Verabsolutierung des Volksbegriffes, um ein kulturelles Klima zu erzeugen, in dem Schönberg tabu war, Bartók und Stravinskij jedoch, die sich auf die Volksmusik bezogen, zumindest vor dem Zweiten Weltkrieg überaus häufig gespielt wurden.³⁰ Von der Nüll bekam keinerlei Probleme, wenn er diese Konzerte mit den richtigen Argumenten lobte, wie anlässlich der Berliner Erstaufführung von Bartóks *Musik für Saiteninstrumente, Schlagzeug und Celesta* unter Furtwängler am 30. Januar 1938: „Es gibt

²⁷ Zitiert nach Kurt Sontheimer, *Antidemokratisches Denken*, S. 256.

²⁸ Edwin von der Nüll, *Bartók*, S. 116.

²⁹ Ders., *Moderne Harmonik*, S. 96.

³⁰ Vgl. dazu János Breuer, *Bartók im Dritten Reich*, in: *Studia Musicologica*, 36. Jg. (1995), S. 263 bis 284; und Joan Evans, *Die Rezeption der Musik Igor Strawinskys in Hitlerdeutschland*, in: *Zur Situation der Musik in den 30er und 40er Jahren*, hrsg. von Hans Jörg Jans (Druck in Vorb.).

und hat keinen Komponisten gegeben, dessen Werk so eindeutig und beispielhaft seine heimische Bauernmusik in die höchste Sphäre der Kunst hineingesteigert hat. [...] Rhythmus und Melodie sind in ihrer Härte, in all ihrer Modernität unmittelbarer Rückgriff auf das ungarische Bauernlied [...]. Dieser Mann kann nicht anders als aus Stoff und Geist seines Volksliedes komponieren.“³¹

Etwas verborgener als der Volksgedanke wirkt im musiktheoretischen Konzept von der Nülls der politische Mythos der „Gemeinschaft“.³² Nichtsdestoweniger kann dieser Mythos aber letztlich als Hauptinspiration des gesamten Konzepts gelten. Denn an einer Stelle wird deutlich, dass von der Nüll den erwähnten Wandel von der „Reizdissonanz“ zur „Auffassungskonsonanz“, auf dem das gesamte Theoriegebäude aufbaut, als Spiegelung einer historischen Entwicklung vom Individualismus zur „Gemeinschaft“ betrachtet:

Der bei Bartók, Schönberg und Stravinskij unabhängig voneinander um 1910 plötzlich durchbrechende Wille zur rationalen, zur konstruktiven (d. i. tonalen) Erneuerung, zur Unterordnung der Einzelemente unter eine neue beherrschende Tonalitätsenergie ist der harmoniegeschichtliche Ausdruck der allgemeinen geistesgeschichtlichen Entwicklung, die wenige Jahre später sich als politische Revolution in Deutschland, Rußland und Ungarn durchsetzte. Der Sozialismus und der Kommunismus sind im Kern dieselben Erscheinungen, denn auch sie wollen die Gesamtheit der einzelnen Lebenselemente einem neu ordnenden Gemeinschaftswillen unterstellen. Den ordnenden Gemeinschaftswillen repräsentiert in der musikalischen Klangwelt die Tonalität, die um 1910 in neuer Gestalt erscheint und die Vielfalt der vom Genußstandpunkt geschaffenen angenehmen Einzelklänge zugunsten einer straff organisierten Gesamtheit, welche vom Standpunkt der logischen Ordnung zu begreifen ist, verdrängt.“³³

Nach 1933 musste von der Nüll im Geiste lediglich „Sozialismus“ und „Kommunismus“ durch „Nationalsozialismus“ ersetzen, ansonsten konnte er seine Sicht der Dinge beibehalten.

Edwin von der Nülls musikästhetisches und musiktheoretisches Denken, so lässt sich resümieren, basierte zu einem erheblichen Teil auf antidemokratischen Leitideen, die nach 1933 problemlos in der NS-Ideologie aufgingen. Im Großen und Ganzen konnte er die Argumente, mit denen er in der Weimarer Zeit leidenschaftlich für die musikalische Moderne eingetreten war, in das sogenannte ‚Dritte Reich‘ hinüberretten. An seinen Kritiken lässt sich exemplarisch ablesen, welch breites

³¹ BZ am Mittag vom 29.01.1938.

³² Kurt Sontheimer, *Antidemokratisches Denken*, S. 250–252.

³³ Edwin von der Nüll, *Moderne Harmonik*, S. 91. Siehe ansonsten insbesondere den Beitrag *Neue Musik und neue Zeit* in *Melos*, 11. Jg. (1932), S. 39f.

Spektrum der Moderne im NS-Staat nicht nur toleriert, sondern, wie im Falle Bartóks, auch instrumentalisiert wurde. Und ebenso deutlich zeigt der Vergleich zwischen vor und nach 1933, dass es vor allem der Begriff der „Volksgemeinschaft“ war, der letztlich die Kriterien bereitstellte, welche Musik und welche Komponisten zu ächten waren. Wer sich als politischer Gegner nicht in diese Gemeinschaft einpassen wollte, wer als ‚individualistischer‘ Avantgardist ein „*muskschöpferisches Kaspar-Hauser-Dasein*“ führte,³⁴ wer aus rassistischem Blickwinkel der „Volksgemeinschaft“ nicht zuzurechnen war, dem drohten Ausgrenzung und Verfolgung.

³⁴ Ders., *Béla Bartók, Geist und Stil*, in: *Melos*, 12. Jg. (1933), S. 135–138, Zitat S. 135.

Edwin von der Nüll, *Béla Bartók*, Halle 1930, S. 101 (aus der Analyse der Klavier-sonate 1926):

Takt	Tonart	Funktion	Einführungserläuterungen
53 54 55	Dd	V I, V, III II, VII	beachte die Durterz <i>fis</i> . durch verdreifachtes <i>cis</i> in der Ober- stimme entsteht auf dem zweiten Vier- tel von 55 ein wirklicher Sextakkord. Modulation von Dd nach Cc: Dd VII = Cc I.
56 57—60	Cc	I VII	<i>b</i> im Subkontrabaß ist Vertreter der mixolydischen Dominante.
61 62 63—66 67—74 75	Gg	I, VII VII, I VII IV V	Orgelpunkt auf der Subdominante. Modulation: Cc II = Gg V (Seitensatz beginnt in der Parallele; man beachte die geradezu „klassische“ Modulation vom Hauptsatz zum Seitensatz, die von der Unterdominante in den Seitensatz führt).
76—88		IV	Orgelpunkt auf der Subdominante. Die Begleitfigur springt zwischen Subdomi- nante und Dominante, ohne die Tonika zu berühren. Diese wird von der Diskantmelodie, welche um den Tonikaobernebenakkord <i>gis-h-dis</i> kreist, festgehalten.
89—92 93—111	Dd	V dito	Modulation: Gg V = Dd I. Wiederholung des Vorangegangenen um eine Quinte höher.
112—115		V	<i>b</i> ist Oberneben-ton der Dominante <i>a</i> . <i>b</i> verändert seine Bedeutung, wird zum Hauptton und als solcher Domi- nante von <i>Eses</i> . Ausweichung: Dd V = <i>Eses</i> V.
116—134	<i>Eses</i>	I	<i>Eses</i> hat die mixolydische Sept „des“ in der unteren Mittelstimme und in der oberen Mittelstimme Unterneben-

Edwin von der Nüll, *Moderne Harmonik*, Leipzig 1932, S. 102:

Op. 11 Nr. 1 wollen wir einer näheren Prüfung unterziehen.



Arnold Schönberg, 3 Klavierstücke, op. 11 Nr. 1 T 1—5.
Beispiel 48

Haupttonart *Ee*. T 1 *Ee* I. T 2, 1. Viertel *Ee* I (Mollterz nach Durterz im 3. Viertel von T 1); 2. und 3. Viertel *Ee* V, wobei *ges* gleich *fis* ist, *f* Unterneben-ton von *fis* (oder neapolitanische II. Stufe neben der „natürlichen“ II. Stufe), *a* im Diskant abspringende Septe über *h*. T 3, 1. und 2. Viertel *Ee* V, *f* wie in T 2, *b* Unterneben-ton von *h*, des gleich *cis* als None, die T 4 mit Wechselnoten-umspielung *c-b* nach *h* aufgelöst wird (also ein Überbleibsel der klassischen Harmonieanschauung); 3. Viertel bei liegenbleibender Dominantfunktion in den drei Unterstimmen ist *Ee* I. T 4, 2. Viertel *Ee* VI; 3. Viertel *Ee* I mit Durterz *gis* im Baß und Mollterz *g* im Diskant, im Tenor abspringende und durchgehende Töne. T 5 *Ee* I als Sextakkord. Die Wendung von T 4/5 wiederholt sich in den folgenden Takten 6—8 zweimal, das zweite Mal mit einer geringen Modifikation im Tenor, welche jedoch den Funktionsablauf *Ee* VI I nicht ändert.