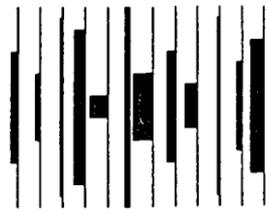


Friedrich Geiger: Deutsche Musik und deutsche Gewalt: Zweiter Weltkrieg und Holocaust, in:
Geschichte der Musik im 20. Jahrhundert, Band 2: 1925-1945, hrsg. von Albrecht Riethmüller, Laaber
2006, S. 218-242.



Handbuch der
Musik im 20. Jahrhundert

Band 2

Wissenschaftlicher Beirat:

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

HbM M6 72 ag-2

Albrecht Riethmüller (Hg.)

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

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

Mit 59 Abbildungen
und 9 Notenbeispielen

Laaber

Kapitel 8

Deutsche Musik und deutsche Gewalt: Zweiter Weltkrieg und Holocaust

Von Friedrich Geiger

»Auf dem Dorfplatz – wir lagen gerade in Ruh’ –
hörten wir unsrer Kapelle zu.
Mein Freund und ich. Fiel kaum ein Wort.
Mit dem sinkenden Abend schlichen wir fort.
Hörten von fern nur herüberziehn
 Klänge aus Freischütz und Lohengrin.
Endlich der eine, feucht schimmert sein Blick:
 ›Ja, ja Kamerad, die deutsche Musik...«
 Wilhelm Zentner, *Regimentsmusik*¹

1 Zeitschrift für Musik 106 (1939),
Heft 10, S. 1056.

2 Vgl. Albrecht Riethmüller, *Musik,
die »deutscheste« Kunst*, in: *Komponisten in den Diktaturen unse-
res Jahrhunderts*, hg. v. Joachim
Braun et al., Frankfurt a. M. ²1997,
S. 91–104.

3 Ebenda, S. 91.

4 Peter Raabe, *Über den Musikbe-
trieb während des Krieges*, in: *Zeit-
schrift für Musik* 106 (1939), Heft
10, S. 1030.

In dem Konglomerat der nationalsozialistischen Ideologeme, deren gemeinsamen Nenner das Dogma von der »arisch-germanischen« Überlegenheit bildete, nahm die Musik von Anfang an einen herausragenden Platz ein. Schon das 19. Jahrhundert war der bis heute ungebrochenen Überzeugung, daß sich das »deutsche Wesen« am stärksten in der Musik ausdrückte.² Die Breitenwirkung und die integrative Kraft dieser Idee waren enorm: Konnte die Annahme, die Musik sei eine besonders »deutsche« Kunst, auch dem liberalen Schöngest ein anheimelndes Nationalgefühl verschaffen, so führten umgekehrt völkische Nationalisten Bach, Beethoven und Bruckner als Belege für die Superiorität des »Germanischen« an. Die unpolitische bzw. überpolitische Aura der Musik stabilisierte den Konsens über ihr Deutschtum zusätzlich.

In den ineinanderfließenden Vorstellungen von der Musik als der »deutschesten« Kunst einerseits und der »Hegemonie der ›deutschen Musik‹«³ andererseits bot sich den Nationalsozialisten ein weitverzweigtes Netz von Kanälen, über das sich die Botschaft von der »germanischen« Überlegenheit ausgezeichnet transportieren ließ. Damit radikalisierten sich bei vielen diese Vorstellungen. Hatte sich die Annahme einer Suprematie der deutschen Musik lange Zeit nur bei einer Minderheit ihrer Vertreter mit Gewaltverherrlichung verbunden, so wurde nun, aufgrund der immanenten Gewaltförmigkeit der NS-Ideologie, auch die Musik zu einem Instrument der Gewalt. Zugleich diente sie zu deren Legitimation. Als ein beliebiges von zahllosen Zeugnissen für die Koppelung von NS-Gewalt und Musik kann der Aufruf Peter Raabes, des Präsidenten der Reichsmusikkammer, anlässlich des Kriegsbeginns stehen:

»An dem Schicksal der deutschen Musik sind ja nicht nur die Musiker beteiligt, sondern alle Deutschen, denn in keiner Kunst überragt das Volk Bachs, Beethovens und Bruckners alle anderen in dem Maße wie in der Musik. Sie über alle Fährnisse dieser Zeit hinwegzubringen, ist eine der heiligsten Pflichten, die denen obliegt, die im Lande geblieben sind, als das Heer hinauszog, um *das Land* und *das Volk* zu schützen, dem das Schicksal diese wunderbar herrliche Gabe zu eigen gegeben hat: die deutsche Musik!«⁴

Die Einheit

Mitteilungen des Berufsstandes der deutschen Komponisten
Dem Berufsstand der deutschen Komponisten ist durch Verfügung der preussischen Staatsregierung die Rechtsfähigkeit verliehen
 Berlin-Charlottenburg, Adolf-Hitler-Platz 7/9/11, Deutschlandhaus
 Verantwortlich für die Schriftleitung: Dr. Julius Kopsch

Heft 2 AUGUST 1934

Die Schaffenden an die Front

Das deutsche Volk hat nach Jahren schlimmster Zerrissenheit und Erniedrigung unter der starken Führung Adolf Hitlers auf allen Gebieten den Wiederaufbau begonnen. Millionen von Volksgenossen, deren Leben zweck- und hoffnungslos geworden war, sind wieder nützlicher Arbeit zugeführt worden und schaffen, jeder zu seinem Teile, an dem Werke mit, das des deutschen Volkes Zukunft sichern soll.

Die Erzeugung materieller Güter ist an gewisse Voraussetzungen gebunden, die wir nicht allein bestimmen: es müssen die erforderlichen Rohstoffe da sein, es muß das Erzeugte abgesetzt werden können.

Das künstlerische Schaffen aber ist frei von derartigen Bindungen. Der Rohstoff, dessen wir bedürfen, ist unser Können. Im übrigen brauchen wir nur zu schöpfen von dem ewigen Urquell deutschen geistigen und seelischen Lebens. Dann wird es uns auch gelingen, unserer jungen, neuwachsenden Musik die rechte Geltung zu verschaffen.

Unsere großen Meister haben mit ihrer Musik die Welt erobert. Wo überhaupt die Tönkunst geliebt und gepflegt wird, stehen ihre Werke an erster Stelle. Wir, die Musiker im Dritten Reich, wollen ihnen nachstreben. Nicht um des Ruhmes willen, sondern um der Achtung willen, die wir für unser Volk fordern müssen. Sprechen wir in der Musik nicht eine Sprache, die von allen Völkern verstanden werden kann, die jedem zu Herzen dringt und ihm gewinnen muß, wenn wir nur Schönes und Überzeugendes zu sagen haben!

Jetzt ist es Zeit, ans Werk zu gehen. Die Völker sind seelisch von einander getrennt. Das geistige Leben ist blutleer geworden. Schlagworte, Maschinisierung, Materialisierung beherrschen das Feld. Nun soll aus dem künstlerischen Schaffen ein neuer Frühling werden. Wir müssen den Weg zu unserem eigenen Volke finden: das ist der Anfang. Was der Führer politisch vollbracht hat, muß uns für unsere künstlerische Leistung höchstes Vorbild sein.

Das deutsche Volk wird den deutschen Musiker tragen. Stehen wir mit beiden Füßen auf der Grundlage echten Volkstums, dann können wir in friedlichem Wettbewerb mit anderen Kulturnationen um das Höchste ringen.

Unser Kampf soll Deutschlands Kampf,
 unsere Ehre soll Deutschlands Ehre sein,
 deutsche Musik soll für das deutsche Volk zeugen.

Hier ist alles beisammen: die nationale Integrationskraft der Musik (»alle Deutschen«), die völkische Superiorität (»überragt das Volk Bachs [...] alle anderen«), die sich besonders in der Musik äußert (»in keiner Kunst [...] in dem Maße«), die Rechtfertigungsstrategie, daß das Heer ein Land und ein Volk mit dieser »wunderbar herrlichen Gabe« begreiflicherweise »schützen« müsse und der Krieg daher auch um das »Schicksal der deutschen Musik« geführt werde, und schließlich die Überzeugung, daß die Musik selbst ein wichtiges Mittel in diesem Krieg und es daher »eine der heiligsten Pflichten« der Heimatfront sei, sich ihr zu widmen und sie »über alle Fährnisse dieser Zeit hinwegzubringen«.

Um exemplarisch zu erhellen, welche Verbindungen Musik mit nationalsozialistischer Gewalt eingehen konnte, sollen Schlaglichter auf einige Segmente dieser Gewalt geworfen werden: die deutsche Kriegspropaganda, die Okkupationspolitik in den besetzten Gebieten, die Plünderung der Besiegten und Verfolgten, die perfide Instrumentalisierung der jüdischen Opfer für eine gegen sie gerichtete Politik und schließlich die schrankenlose Gewalt in den Konzentrationslagern. Untersucht man die Rollen, die Musik in diesen Kontexten jeweils spielte, so schälen sich übergreifend vier Facetten heraus, die als charakteristisch für den Zusammenhang von Musik und NS-Gewalt insgesamt gelten können:

Aufruf an deutsche Komponisten zur Schaffung neuer deutscher Werke. Aus: *Die Einheit. Mitteilungen des Berufsstandes der deutschen Komponisten*, Heft 2, August 1934, S. 1 und 2.

- Musik sollte als Mittel der nationalen Erziehung dienen. Wegen ihres unterstellten Deutschtums galt sie als besonders geeignet, um die Volksgemeinschaft zusammenzuschweißen und ihr jene Werte und Tugenden einzupflanzen, die für exklusiv deutsch gehalten wurden. Das Spektrum reichte hierbei von der unmerklichen Infiltration bis zur zwangspädagogischen Maßnahme.
- Musik fungierte als Demonstration von Macht. Sie half bei der Einschüchterung von Gegnern, der Demütigung von Opfern und der Berausung an der eigenen Herrschaft.
- Musik diente der Täuschung der Außenwelt und der Opfer über die Intentionen und das Ausmaß nationalsozialistischer Gewalt.
- Die Musik der Unterlegenen wurde zum Objekt von Gewalt, sei es durch Unterdrückung, versuchte Auslöschung oder durch Vereinnahmung.

»Gemeinschaft von Schwert und Leier«: Musik im Krieg

Am 15. September 1939, zwei Wochen nach dem Überfall der deutschen Wehrmacht auf Polen und damit dem Beginn des Zweiten Weltkriegs, gab das Propagandaministerium einen »Runderlaß über die Programmgestaltung des deutschen Musiklebens während des Krieges« heraus. Darin befahl Goebbels, die Auswahl der Werke habe sich »auf den Ernst der Zeit einzustellen, wie es dem nationalen Empfinden und dem Wehr- und Widerstandswillen des deutschen Volkes entspricht«.¹ Dem schloß sich sogleich der erwähnte Aufruf des Präsidenten der Reichsmusikkammer an:

»Die Musik hat in schweren Zeiten eine noch viel wichtigere Aufgabe als in normalen: sie kann den Menschen über die Tagessorgen erheben, sie kann ihn stärken und trösten«, ließ Raabe verlauten. »Es ist Sache der Künstler, diese Zwecke bei der Programmgestaltung zu berücksichtigen. Alles, was seiner Haltung nach sich nicht mit der Größe der Zeit verträgt, gehört jetzt nicht in das Konzertprogramm«, und weiter: »Ein geschmackvoller Künstler wird es vermeiden, jetzt Niederdrückendes oder gar Quälendes aufzuführen.«²

Die amtlichen Verlautbarungen gleich zu Beginn des »Polenfeldzugs« zeigen nicht nur den hohen Stellenwert, den die Verantwortlichen der Musik für die Kriegsführung einräumten. Sie zeigen überdies, daß diese Einschätzung primär der Überzeugung entsprang, Musik habe eine erzieherische Wirkung auf den menschlichen Charakter. Geschichtlich bewanderte Verfechter des Nationalsozialismus wie Karl Gustav Fellerer verwiesen deshalb gern auf das platonische Staatsideal und die griechische Ethoslehre. Mit der Anordnung, das Musikleben im Krieg aufrechtzuerhalten, so Fellerer in einem programmatischen Artikel, hätten die Behörden »dem Gedanken Rechnung getragen, der schon in der antiken Musikauffassung herrschend war, daß die Musik nicht der Unterhaltung dient, sondern ethische Werte besitzt, die für die seelische Haltung des Menschen von großer Bedeutung sind.« Daher erhalte »gerade in ernsten Zeiten größter Anspannung der Volkskraft das Musikleben besondere Bedeutung«, da »die Musik zum Einsatz in der Ausrichtung des Volkes« bestens geeignet sei.³

Vor diesem Hintergrund erfuhr das Repertoire der deutschen Bühnen und Konzerthäuser eine »Vertiefung nach der ernsten Seite«⁴, lief aber ansonsten weiter, als

- Zitiert nach *Die Musik* 32 (1940), Heft 9, S. 323.
- Raabe 1939, S. 1029f.
- Karl Gustav Fellerer, *Einsatz der Musik*, in: *Die Musik* 32 (1939), Heft 1, S. 1f.
- Herbert Gerigk, *Ungestörtes Musikleben im Kriege*, in: *Die Musik* 32 (1940), Heft 10, S. 348.

sei nichts geschehen. Als Zentrale koordinierte das Amt für Konzertwesen innerhalb der Reichsmusikkammer die »Kriegsplanung« des Musiklebens »in kameradschaftlicher Zusammenarbeit mit allen beteiligten Stellen«.¹ Der volkspädagogische Impetus dieser Musikpolitik, die auf ein gesteigertes Nationalgefühl zielte, läßt sich nicht zuletzt daran ermessen, daß die Darbietungen nun gezielt auf ein Publikum erweitert wurden, das dem bürgerlichen Kulturbetrieb fernstand. So fanden während des Krieges an der Berliner Staatsoper und im Deutschen Opernhaus eigens Zyklen von Sonderaufführungen für ein Arbeiterpublikum statt, und die Bayreuther Festspiele dienten als Remedium »für Verwundete und für die im Kriegsdienst am meisten beanspruchten deutschen Arbeiter«.²

Wie sich an den Protokollen der geheimen Kriegskonferenzen im Propagandaministerium nachvollziehen läßt, kümmerte sich Goebbels intensiv auch um musikalische Detailfragen. Dabei ist stets die Sorge bestimmend, daß die Moral der »Heimatfront« durch die falsche Musik fehlgeleitet werden könne. So bemängelte er im Juni 1940, im Rundfunk werde zu viel Mozart gespielt, Schubert hingegen – den Goebbels anscheinend für kriegstauglicher hielt – zu wenig berücksichtigt.³ Am 16. September ordnete er eine interne Voraufführung des Singspiels *Friederike* von Franz Lehár im Ministerium an, »da Zweifel darüber bestehen, ob dieses Stück der Auffassung unserer Zeit noch entspricht und eine öffentliche Aufführung möglich ist«.⁴ Am 26. November erhielt der Rundfunkintendant Glasmeier die Anweisung, das weihnachtliche Musikprogramm auf zwei Tage einzuschränken.

»Eine schummerige Tannenbaumstimmung über mehrere Wochen hin«, argumentierte der Minister, »entspricht nicht der kämpferischen Haltung des deutschen Volkes.« Am ersten Feiertag solle morgens »Bach-Musik, nachmittags Festmusik (Wagner, Fledermaus usw.)« erklingen. Kurzum: »Keine ›Friedenschalmeien‹ zu Weihnachten.«⁵

Akribisch waren auch Goebbels' Maßnahmen auf dem Gebiet explizit propagandistischer Musik. Hier achtete er zum einen sorgfältig darauf, daß die Dosierung im Rahmen blieb, zum anderen auf Aktualität, wie das Beispiel des sogenannten *Frankreichlieds* zeigt. Am 21. Mai 1940, nachdem am Vortag deutsche Truppen die Schelde und die Somme-Mündung erreicht hatten, regte Glasmeier die »Schaffung eines Liedes gegen Frankreich« an.⁶ Goebbels war einverstanden, und bald darauf tönnte das *Frankreichlied* des Parteikomponisten Herms Niel allorten aus den Apparaten:

»Kamerad, wir marschieren im Westen mit den Bombengeschwadern vereint, und fallen auch viele der Besten, wir schlagen zu Boden den Feind. [...] Sie wollen das Reich uns verderben, doch der Westwall, der eherner, hält, wir kommen und schlagen in Scherben ihre alte verrottete Welt« etc.⁷

Schon im November jedoch, als die Besetzung Frankreichs erst wenige Monate zurücklag, erteilte Goebbels nur noch zögernd die Genehmigung, das *Frankreichlied* im Wunschkonzert zu spielen. Einschränkend befahl er, »es nicht besonders herauszuheben«. Vielmehr solle es »unter der Rubrik gespielt werden: ›Wißt Ihr noch?‹«⁸

Angesichts dessen muß die Entscheidung des Komponisten Karl Höller, seine *Heroische Musik* op. 28 für Orchester auf Motive des *Frankreichliedes* aufzubauen, als taktischer Fehlgriff betrachtet werden. Der Verlag beeilte sich denn auch, im Januar 1942 in einer Anzeige zu versichern, daß dank der »tonal weitgefaßten, farbkräftigen Klangkombinationen« die Komposition »über das Zeitdokument zur künstlerisch geballten Vision empor« gewachsen sei.⁹ An diesem Fall wird schlag-

1 Die Musik 32 (1939), Heft 3, S. 100.

2 Gerigk 1940, S. 349.

3 *Kriegspropaganda 1939–1941. Geheime Ministerkonferenzen im Reichspropagandaministerium*, hg. v. Willi A. Boelcke, Stuttgart 1966, S. 399.

4 Ebenda, S. 508.

5 Ebenda, S. 574.

6 Ebenda, S. 359.

7 Zitiert nach ebenda.

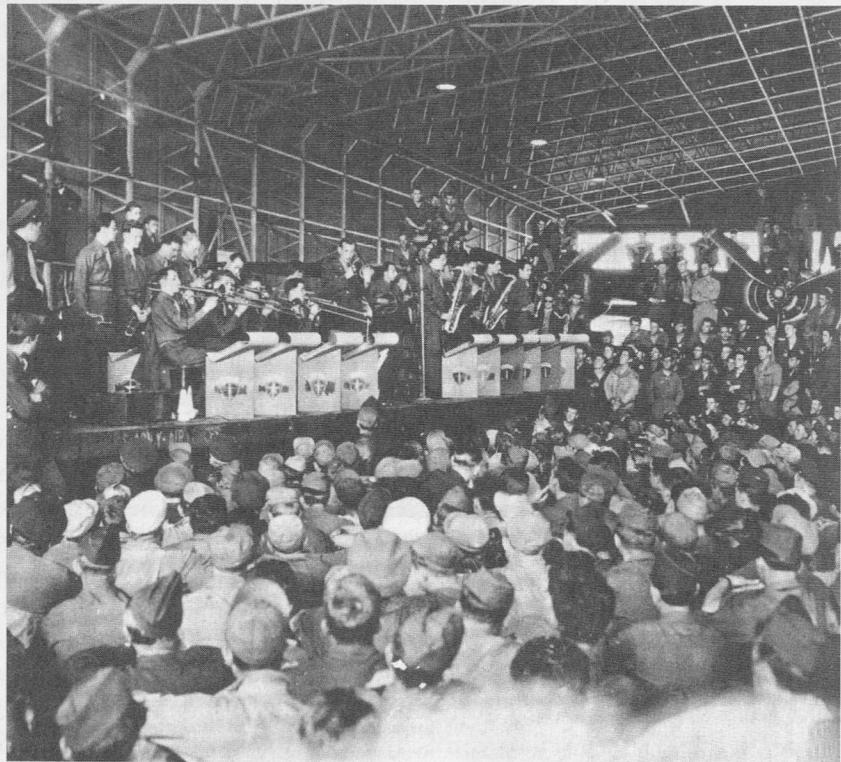
8 Ebenda, S. 574.

9 Die Musik 34 (1942), Heft 4, S. 153.

- 1 So kann Ben Arnold in seinem Werkkatalog *Music and War. A Research and Information Guide*, New York und London 1993, nur zwei deutsche Kompositionen mit dem Sujet »Zweiter Weltkrieg« nennen (S. 212 und S. 227), denen rund zwanzig für die UdSSR gegenüberstehen (S. 219–224).
- 2 Vgl. Nicolas Slonimsky, *Music since 1900*, New York ⁵1994, S. 472.

lichtartig einer der Gründe deutlich, warum in der Kunstmusik des NS-Staates kaum Werke zu finden sind, die konkrete Kriegsmaßnahmen propagieren.¹ Infolge der sich überstürzenden Feldzüge und sich ständig ausweitender Kampfziele war es in dem langfristigen Medium einer Orchesterpartitur kaum möglich, auf dem neuesten Stand der Angriffe Propaganda zu betreiben. Hier lag ein fundamentaler Unterschied etwa zur Sowjetunion, deren Kriegsziel einfach und konstant in der Verteidigung gegen den deutschen Aggressor bestand und wegen dieser mehrjährigen Konstanz das Sujet unzähliger Kompositionen liefern konnte. Vergleichbares gilt auch für die propagandistisch-patriotische Musik von Komponisten anderer Nationen, die auf den Schutz ihres Landes vor dem brutalen Imperialismus NS-Deutschlands abhob – Werke wie das Orchesterstück *Gothic Impressions* des amerikanischen Komponisten David van Vactor, uraufgeführt durch das Chicago Symphony Orchestra am 26. Februar 1942, das aus zwölf Variationen über ein »aggressives« Thema bestand.²

Die Glenn Miller Band spielt vor Truppen in England.



Eine genuin nazistische Verwendungsweise von Musik im Krieg hingegen, die sich ebenso als angewandte Ethoslehre begreifen lässt wie die auf die »Heimatfront« gerichteten Bemühungen, stellte die sogenannte »Truppenbetreuung« durch Konzerte dar. In dem Bändchen *Lebendige Musik*, das 1943 von der Wehrbetreuung der Luftwaffe als Vademecum für die Soldaten herausgegeben wurde, schilderte der Musikkritiker Edwin von der Nüll die Programmkonferenz eines Ensembles, die Einblick in die erzieherischen Prinzipien der Konzerte gewährt:

»Der Pianist hat gerade ein kleines Klavierstück von Philipp Emanuel Bach, dem Sohn des großen Johann Sebastian beendet. Sofort beginnt der Meinungs-austausch darüber, ob das Stück geeignet ist, vor Soldaten für die Sache der klassischen Klaviermusik zu werben.«

Einige der Musiker sind dafür, doch der »Musikreferent des Luftwaffenführungsstabes, bei dem die verantwortliche Entscheidung liegt«, lehnt das Stück »rundweg ab«. Es vermag »den Soldaten«, so seine Sorge, »nicht zu begeistern. Es hat zu wenig melodischen Gehalt, der unmittelbar überzeugt, zu wenig anpackenden Rhythmus, es ist zu sehr der Welt des Gedanklichen verhaftet.« Stattdessen fällt die Wahl auf »ein Menuett aus der Es-Dur-Sonate von Beethoven«¹, das den Beratenden für die Zwecke der Konditionierung besser geeignet scheint.

Bei der Truppenbetreuung handelte es sich um ein Unternehmen von gigantischen Ausmaßen. Seine bescheidenen Anfänge lagen bereits in der Vorkriegszeit, um 1936, als die NS-Freizeitorganisation »Kraft durch Freude« (KdF) damit begonnen hatte, kulturelle Veranstaltungen für Einheiten der Wehrmacht zu organisieren.² Nach Kriegsbeginn kümmerte sich KdF auch in Polen um eine entsprechende Bespielung der Truppen. Als im Frühjahr 1940 diese Aktivitäten bereits auf ein Ausmaß von 15.000 Veranstaltungen pro Monat angewachsen waren, schaltete sich Goebbels ein. In der Überzeugung, es müsse dringend »für ein besseres Niveau gesorgt werden«³, übergab er im April 1940 die Leitung des »Referats Truppenbetreuung«, das seit Ende 1939 der Reichskulturkammer angegliedert war, an Hans Hinkel. In Zusammenarbeit mit KdF und der Wehrmacht sollte die Behörde die kulturelle Versorgung der deutschen Frontsoldaten sicherstellen. Zufrieden vermerkte Goebbels am 2. August in seinem Tagebuch:

»Hinkel berichtet ausführlich über Truppenbetreuung. Er hat auf diesem Gebiet wirklich Hervorragendes geleistet. Jetzt wird mehr auf Qualität als nur auf Quantität gesehen, wie bei K.d.F. Und dann gilt es, die Sache auf eine noch breitere Basis zu stellen. Ich gebe dazu Hinkel alle Vollmachten.«⁴

Tatsächlich fanden schon bald durchschnittlich 150 Kulturveranstaltungen pro Tag für die in Polen, Frankreich, den Niederlanden und Norwegen stationierten Truppen statt. 1941 bewilligte Hitler, der sich von Hinkels Einsatz begeistert zeigte⁵, weitere sechs Millionen Reichsmark. Im Sommer des nächsten Jahres waren rund 14.000 deutsche Künstler in die Truppenbetreuung involviert.⁶ Diese immense Zahl war nur möglich, weil Goebbels wenige Monate zuvor eine Anordnung erlassen hatte, die Mitglieder der Reichsmusikkammer, der Reichstheaterkammer und der Reichsfilmkammer dazu verpflichtete, sich »der Truppenbetreuung in weitestem Umfang zur Verfügung zu stellen«.⁷ Solisten wie Wilhelm Kempff oder Elly Ney, Ensembles wie das Lenzewski-Quartett und ganze Orchester wie die Berliner Philharmoniker unter Hermann Abendroth wurden an die Frontstützpunkte transportiert, um durch die »Gemeinschaft von Schwert und Leier«⁸, wie Hinkel sich ausdrückte, die Kampfmoral der Soldaten zu stärken. Später wurden auch eigens Ensembles zusammengestellt, um flexibel auf den Bedarf der Frontsoldaten eingehen zu können. Häufig reiste Hinkel selbst mit, um das Programm ideologisch zu umrahmen. Auch Goebbels sandte Grußworte, in denen er die Darbietungen als Dank der Heimat an jeden einzelnen Frontsoldaten auswies.

»In der Kunst«, so der Minister, »begegnet er einem jener hohen nationalen Werte, für die er mit der Waffe eingetreten ist. Ich bin gewiß, daß sie nicht nur ein deutsches Bewußtsein steigern, sondern auch seine Kraft und seine Entschlossenheit für den weiteren Einsatz mehren wird.«⁹

Zusätzlich zu den Auftritten deutscher Künstler an der Front erfolgte die musikalische Versorgung der Soldaten auch durch den Rundfunk, insbesondere im so-

- 1 Edwin von der Nüll, *Lebendige Musik*, Leipzig [1943], S. 65. Gemeint sein dürfte die Klaviersonate op. 31, 3, deren dritter Satz »Menuetto« überschrieben ist.
- 2 Vgl. Alan E. Steinweis, *Art, Ideology, and Economics in Nazi Germany. The Reich chambers of Music, Theater, and the Visual Arts*, Chapel Hill und London 1993, S. 149.
- 3 *Die Tagebücher von Joseph Goebbels. Sämtliche Fragmente. Teil I: Aufzeichnungen 1924–1941*, Bd. 4, hg. v. Elke Fröhlich, München u.a. 1987, S. 124 (Eintrag vom 24. April 1940).
- 4 Ebenda, S. 262 (Eintrag vom 2. August 1940).
- 5 Ebenda, S. 394 (Eintrag vom 12. November 1940).
- 6 Vgl. Steinweis 1993, S. 149.
- 7 »Anordnung zur Regelung des Einsatzes von Kulturschaffenden im Rahmen der Truppenbetreuung« vom 21. März 1942, zitiert nach *Die Musik* 34 (1942), Heft 7, S. 245.
- 8 Hans Hinkel, *Gemeinschaft von Schwert und Leier: Kraft durch Freude für unsere Soldaten* (1940), in: BArch Berlin, R 56I, 109.
- 9 Zitiert nach Fred K. Prieberg, *Musik im NS-Staat*, Frankfurt a.M. 1982, S. 402.

- 1 Vgl. hierzu Hans-Jörg Koch, *Das Wunschkonzert im NS-Rundfunk*, Köln u.a. 2003.
- 2 Weisung vom 24. November 1939, in: Boelcke 1966, S. 231.
- 3 Weisung vom 29. Januar 1940, ebenda, S. 275.
- 4 Vgl. ebenda, S. 291.
- 5 Vgl. ebenda, S. 562.
- 6 Vgl. ebenda.
- 7 Weisung vom 20. Dezember 1940, ebenda, S. 591.
- 8 Weisung vom 1. Februar 1941, ebenda S. 610.
- 9 Weisung vom 30. Mai 1941, ebenda S. 762.
- 10 Vgl. Walter Kempowski, *Der rote Hahn. Dresden im Februar 1945*, München 2001, S. 320.

genannten »Wunschkonzert für die Wehrmacht«.¹ Seit dem 1. Oktober 1939 einmal wöchentlich ausgestrahlt, sollte es via Musik die Verbindung zwischen Front und Heimatfront festigen, wie das Motto der Sendung verkündete: »Die Front reicht ihrer Heimat jetzt die Hände, die Heimat reicht der Front die Hand«. Grüße und Glückwünsche konnten ausgetauscht werden, und es gab ein durch Babygeschrei eingeleitetes »Geburtenregister«, worin den fernen Soldaten heimatlicher Nachwuchs annonciert wurde. Am Ende jedes Programms spielte das Musikkorps *In der Heimat, in der Heimat, da gibt's ein Wiedersehen*. Die Sendung war außerordentlich populär, sie wurde von der Hälfte der Bevölkerung jeden Sonntag gehört. 1940 entstand sogar ein mehrfach prämiierter Spielfilm mit dem Titel *Wunschkonzert*, den bis Kriegsende 20 Millionen Zuschauer sahen.

Auf die Programmgestaltung des »Wunschkonzerts« verwendete Goebbels größte Sorgfalt. Dabei war er zunächst darauf bedacht, auch hier den »Ernst der Zeit« zu akzentuieren; etwa durch die Weisung, das »Wunschkonzert« habe sich am 26. November 1939, dem ersten Totensonntag im Krieg, »um ein der Würde des Tages entsprechendes Programm zu bemühen«.² Tanzmusik untersagte Goebbels ganz. Wiederholt forderte er die Anhebung des musikalischen Niveaus und die Einschränkung der Wortbeiträge, denn der »Hauptsinn« der Wunschkonzerte bestünde darin, dem »Volke sehr schöne Musik zu bringen«.³ Nur erstklassige Kräfte dürften zu hören sein, weshalb Goebbels im Februar 1940 ein Rundschreiben »an sämtliche wirklich namhaften Künstler« aufsetzen ließ, worin er klarstellte, »dass er von jedem Künstler eine honorarfreie Beteiligung an den Wehrmachts-Wunschkonzerten als selbstverständlich voraussetzt«.⁴

Doch Goebbels' gehobenes Programmkalkül verfiel nicht. Ende Oktober 1940 erhielt er von der Wehrmacht Bericht, daß die Soldaten auf der verzweifelten Suche nach leichter Musik regelmäßig die Feindsender einzustellen pflegten.⁵ Weil sie dabei »aus Gedankenlosigkeit« auch die ausländischen Nachrichtensender abhörten, mußte dringend etwas unternommen werden. Als auf Goebbels' Erkundigung hin auch die Leiter der lokalen Reichspropagandaämter für eine »Aufhebung des Verbotes, moderne Tanzmusik zu spielen« plädierten, erteilte Hitler im Dezember 1940 eine entsprechende Genehmigung.⁶ Gleichwohl achtete Goebbels streng darauf, die Sache nicht ausufern zu lassen. Der Rundfunk solle auf keinen Fall »ganze Tanzprogramme, sondern Operetten- und Tanzmusik gemischt« senden.⁷ Für »grundsätzlich verboten« bei der »Darbietung jeglicher Art von Tanzmusik« erklärte er »1. Musik mit verzerrten Rhythmen, 2. Musik mit atonaler Melodieführung und 3. die Verwendung von sogenannten gestopften Hörnern«⁸ – letzteres vermutlich, weil hier der militärische Blechklang einen Dämpfer erhielt. Prinzipiell müsse »ausgemerzt werden«, »was von Juden stammt, was englische Texte hat und was keine Melodie, sondern nur Rhythmus hat«.⁹

Der Musikpolitik des Propagandaministeriums an der »inneren« wie an der »äußeren« Front lag demnach ein einheitliches Konzept zugrunde. Im heimatlichen Musikleben, bei der Truppenbetreuung und im Rundfunk sollte eine »rasse-rein deutsche« Musik, deren Würde weder durch mangelhafte Interpretation noch durch ein niedriges Niveau beeinträchtigt werden durfte, ethisch-erzieherisch auf die Volksgenossen einwirken, indem sie ihnen »Deutschtum« einflößte und sie so bei kämpferischer Stimmung hielt. Noch am Freitag, dem 16. Februar 1945 hatte, wer im völlig zerbombten Dresden in irgendeiner Ruine auf einen Radioapparat stieß, die Wahl zwischen der Operette *Der Göttergatte* von Franz Lehár im Reichsprogramm oder einem Konzert der Wiener Philharmoniker, dirigiert von Hans Pfitzner und Karl Böhm, im Deutschlandsender.¹⁰

Deutsche Musik in den besetzten Gebieten

In der Musikpolitik, die das NS-Regime in den besetzten Ländern betrieb, steigerte sich der volkserzieherische Grundzug zu einer musikalischen Zwangstherapie, der die betroffenen Nationen unterworfen wurden. Dabei war das Ziel stets dasselbe, nämlich die »Germanisierung« des okkupierten Terrains. Die behandelnden Maßnahmen indes differierten von Land zu Land erheblich, da sie sich aus jeweils verschieden ausfallenden rassenideologischen Diagnosen ergaben. Die west- und nordeuropäischen Nationen erkannten die Nazis als »germanische Brudervölker« an, bei denen die Musikmission helfen sollte, sie auf den rechten »arischen« Weg zu bringen. In den osteuropäischen Ländern hingegen zielte die Okkupationspolitik auf die »Befreiung« der »volksdeutschen« Minderheiten sowie die Vertreibung, Versklavung und Vernichtung der einheimischen slawischen »Untermenschen«. Hier galt es, ein deutsches Musikleben als Fanal der »überlegenen Rasse« zu begründen und die ansässige Musikkultur rigoros zu marginalisieren und möglichst weitgehend zu unterdrücken. Die geographisch unterschiedlichen musikpolitischen Intentionen der Besatzer sollen im folgenden am Beispiel Frankreichs einerseits, am Beispiel Polens andererseits vergleichend angedeutet werden.¹

Daß die Musik im Krieg zwischen Deutschland und Frankreich einen hohen symbolischen Stellenwert einnahm, zeigte sich schon im März 1940. In dem ursprünglich geplanten Programm eines »Berlioz-Wagner-Festivals« am 10. März in Paris wurden auf Anweisung des französischen Finanzministers drei Stücke Wagners durch Werke von Debussy und Ravel ersetzt; einzig die *Tannhäuser-Ouvertüre* verblieb, gewissermaßen als Protestnote gegen die Vereinnahmung von Wagners Musik durch Hitler.² Die Tageszeitung *Le Jour* erläuterte die Programmänderung:

»Wagners Kunst ist ein Spiegel des brutalen und raubgierigen deutschen Wesens. Nachdem die Frontlinie, an der unsere Söhne vielleicht schon morgen kämpfen, den Namen Siegfrieds trägt, scheint es uns kaum angemessen, in den Lobpreis Wagners einzustimmen.«³

Die deutsche Zeitschrift *Signale für die musikalische Welt* reagierte am 20. März mit dem Artikel *Angst vor Richard Wagner*, worin die französische Regierung einer »Offensive gegen deutsche Kunst« bezichtigt wird.⁴

Nur ein paar Wochen später folgte jedoch die reale Offensive von deutscher Seite, die am 22. Juni 1940 mit einem Waffenstillstand endete. Zwei Monate danach eröffnete die Pariser Grand Opéra den Spielbetrieb unter deutscher Besatzung wieder, und zwar mit *La damnation de Faust* von Hector Berlioz. Die Wahl einer Faust-Oper dürfte dabei kaum zufällig erfolgt sein. Denn der deutschen Musikpolitik im besetzten Frankreich ging es, so Manuela Schwartz, um eine »Strategie der Verführung, die Frankreich mit Hilfe eines hochkarätigen Kulturprogramms von der grundsätzlichen kulturellen Überlegenheit Deutschlands überzeugen und damit den Hochmut einer Kulturnation brechen sollte, die sich ehemals als Europas führende wähnte.«⁵ Insofern konnte die Faust-Oper als Hinweis darauf verstanden werden, daß auch ein großer französischer Komponist wie Berlioz eben auf deutsche Stoffe angewiesen sei.

Dies lag auf einer Linie mit den Bemühungen der Besatzer, Persönlichkeiten, die für die französische Musikgeschichte hohe Bedeutung besaßen, für Deutschland zu reklamieren, indem man versuchte, ihre deutsche Herkunft oder mindestens deutschen Einfluß auf ihr Schaffen nachzuweisen. So übersandte im November

1 Die NS-Musikpolitik in den besetzten Gebieten ist bislang kaum erforscht. Der Verfasser stützt sich in erster Linie auf die Aufsätze von Manuela Schwartz zur *Musikpolitik und Musikpropaganda im besetzten Frankreich*, in: *Kultur – Propaganda – Öffentlichkeit. Intentionen deutscher Besatzungspolitik und Reaktionen auf die Okkupation*, hg. v. Wolfgang Benz, Gerhard Otto und Annabella Weismann, Berlin 1998, S. 55–78, und von Alan E. Steinweis zu *German Cultural Imperialism in Czechoslovakia and Poland, 1938–1945*, in: *The International History Review* 13 (1991), Nr. 3, S. 466–480, außerdem auf die entsprechenden Abschnitte in Hildegard Brenner, *Die Kunstpolitik des Nationalsozialismus*, Reinbek bei Hamburg 1963.

2 Vgl. Slonimsky ⁵1994, S. 447.

3 Zitiert nach ebenda, S. 448.

4 Zitiert nach ebenda.

5 Schwartz 1998, S. 64.

- 1 Schreiben des Auswärtigen Amtes Berlin (gez. Kolb) an den Bevollmächtigten des AA beim Militärbefehlshaber in Paris vom 20. November 1940, zitiert nach ebenda, S. 64.
- 2 Knothe am 27. April 1943 an das AA Berlin, zitiert nach ebenda, S. 65.
- 3 Vgl. ebenda, S. 61f.
- 4 Bökenkamp (Deutsches Institut Paris) am 3. September 1941 an AA Berlin, zitiert nach ebenda, S. 75.
- 5 AA Berlin am 15. November 1943 an die Deutsche Botschaft Paris, zitiert nach ebenda, S. 77.

1940 das Auswärtige Amt Berlin eine »Aufzeichnung über die möglicherweise deutsche Abstammung des Komponisten Chopin« nach Paris mit der Weisung, »bei dem Militärbefehlshaber in Frankreich anzuzeigen, daß die in Abschnitt III B der Aufzeichnung näher erläuterten Nachforschungen alsbald durch deutsche wissenschaftliche Kräfte in Angriff genommen werden.«¹

Neben solchen Okkupationen auf dem Gebiet der Musikgeschichte verfolgte eine intensive Propaganda in Form musikalischer Veranstaltungen die Absicht, auch den noch widerstrebenden Teil der Franzosen für die Zusammenarbeit mit den Deutschen zu gewinnen. So triumphierte Generalkonsul Knothe, Kulturreferent der Deutschen Botschaft in Paris, nach zwei Konzerten des Pianisten Walter Giese-king im April 1943:

»Künstlerische Eindrücke, wie sie die beiden Giese-king Konzerte vermittelten, überrennen einfach elementar diese reservierte und abwartende Haltung gewisser französischer Kreise [...]. Für den Pariser Einsatz werden diesseits nur erste deutsche Künstler aber auch aus dem Grunde vorgeschlagen, weil es wichtig erscheint, den Franzosen vorzudemonstrieren, dass Deutschland reich an überragenden, verschieden gearteten, aber durchaus unantastbaren Künstlerpersönlichkeiten ist.«²

Daher infiltrierten die Nazis die Franzosen mit einer Unzahl von Konzerten und Opernaufführungen. Es sangen die Regensburger Domspatzen in der Kathedrale von Notre Dame vor rund 6.000 Besuchern; Franz Lehár reiste an, um Galavorstellungen von *Land des Lächelns* und mehrere Konzerte zu dirigieren; Herbert von Karajan leitete Gastspiele der Preußischen Staatsoper mit Wagners *Tristan und Isolde*; Wilhelm Kempff gastierte mit einem Mozart-Programm, und Hans Pfitzner wohnte der französischen Erstaufführung des *Palestrina* an der Grand Opéra bei. Die Zahl der Veranstaltungen erreichte den Gipfel im Jahr 1943, als die musikalischen Ereignisse nahezu pausenlos aufeinanderfolgten – ein Sperrfeuer klingenden Deutschtums.³ Den Besucherrekord erzielte dabei der Berliner Domorganist Fritz Heitmann, der mit Kirchenkonzerten in verschiedenen französischen Städten insgesamt etwa 13 500 Hörer versammeln konnte.

Solch gewaltige Zahlen verdeutlichen, warum die Besatzer der Musik in der Kulturpropaganda den ersten Platz einräumten. Hinzu kam die dezidiert apolitische Atmosphäre in den Konzerten, welche die propagandistischen Absichten verschleiern half. Sorgfältig wurde alles vermieden, was nach offener Agitation und Beeinflussung roch, indem beispielsweise offiziell französischen Musikfirmen das Patronat über Veranstaltungen übertragen oder »geschraubter Propagandastil« in den Programmheften unverzüglich bemängelt wurde.⁴ Statt mit plakativen Parolen arbeitete die deutsche Musikpolitik mit erdrückender Präsenz der eigenen und massiver Restriktion der einheimischen Musik. Erst im November 1943 gab das Propagandaministerium »die Aufführung französischer Musik im Konzertsaal«⁵ ohne Ausnahme frei, jedoch nicht ohne sie auf ein Viertel des geplanten Programmes einzuschränken. Dies zeigt, daß die volkspädagogischen Absichten der deutschen Musikpolitik in Frankreich sich nicht allein darauf beschränkten, die Kollaborationsbereitschaft der Franzosen zu fördern, indem ihnen der Glanz des »Arier-tums« in Gestalt der deutschen Musik vor Ohren geführt wurde, sondern zugleich ging es auch darum, den Führungsanspruch der Deutschen in einer zukünftigen Allianz der Arier unmißverständlich herauszustellen.

Auch im polnischen Verteidigungskampf besaß Musik eine große Bedeutung. So spielte Radio Warschau während der deutschen Angriffe Tag und Nacht Cho-

pins *Revolutionsetüde* in c-Moll op. 10, 12, die als patriotische Reaktion des Komponisten auf die blutige Niederschlagung des polnischen Aufstandes gegen Rußland 1831 entstanden und somit geeignet war, nationalen Widerstandsgeist zu symbolisieren und anzufachen. Demselben Zweck diene das Signal des Senders, das elftönige Kopfmotiv von Chopins *Polonaise militaire* in A-Dur op. 40, 1, gespielt auf dem Xylophon. Es war zum letzten Mal am 27. September 1939 zu hören, am Vorabend der Einnahme von Warschau.¹ Danach ertönte auch in Polen allerorten deutsche Musik – jedoch, anders als in Frankreich, nicht zur Indoktrination der Okkupierten. Denn hier wurden die Einwohner des Landes als slawische »Untermenschen« betrachtet, die zu einer adäquaten Rezeption der deutschen Musik gar nicht in der Lage seien. Daher war Polen der Besuch deutscher Kulturveranstaltungen streng verboten, Zuwiderhandlungen wurden schärfstens bestraft.²

Die Besatzer gaben sich indes nicht damit zufrieden, die Polen vom deutschen Kulturleben – das in den polnischen Konzertsälen und Theatern stattfand – auszuschließen. Vielmehr unterzogen sie das Land einer systematischen Barbarisierung, die auf eine vollständige Auslöschung der nationalen Kultur zielte. Im März 1940 legte Heinrich Himmler Maßnahmen fest, mit denen die »Ostkolonisation« beschleunigt werden sollte:

»Für die nichtdeutsche Bevölkerung des Ostens darf es keine höhere Schule geben als die vierklassige Volksschule. Das Ziel dieser Volksschule hat lediglich zu sein: Einfaches Rechnen bis höchstens 500, Schreiben des Namens, eine Lehre, daß es ein göttliches Gebot ist, den Deutschen gehorsam zu sein und ehrlich, fleißig und brav zu sein. Lesen halte ich nicht für erforderlich. [...] Die Bevölkerung wird als führerloses Arbeitsvolk zur Verfügung stehen [...] und bei eigener Kulturlosigkeit unter der strengen, konsequenten und gerechten Leitung des deutschen Volkes berufen sein, an dessen ewigen Kulturtaten und Bauwerken mitzuarbeiten und diese, was die Menge der groben Arbeit anbelangt, vielleicht erst ermöglichen.«³

In Westpolen – etwa einem Viertel des Landes – und im restlichen Teil, dem sogenannten »Generalgouvernement«, verfolgten die Besatzer eine unterschiedliche Politik. Die westlichen Gebiete wurden einer »Umvolkung« unterworfen, deren Ziel es war, eine »eingedeutschte« Bevölkerung zu schaffen. In einem Prozeß der »Entpolonisierung« wurde zunächst die polnische Intelligenz systematisch ermordet – bis zum Frühjahr 1940 einige Zehntausend Menschen. Dann wurden die polnische Sprache verboten und sämtliche Kulturinstitutionen wie Bibliotheken, Schulen, Universitäten, Opernhäuser oder Theater geschlossen. Ab Ende Dezember 1939 galt in den drei annektierten westpolnischen »Gauen« das Reichskulturkammergesetz. Anfang März 1940 erteilte Goebbels den Präsidenten der Einzelkammern Anweisungen, die sicherstellen sollten, daß »noch in diesem Jahr die neuen Ostgebiete einen rein deutschen Charakter in intellektueller Hinsicht bekommen«. Da »Polen ganz prinzipiell nicht die notwendige Zuverlässigkeit« für eine kulturelle Tätigkeit innerhalb der Kammern besäßen, seien sie nicht zur Mitgliedschaft zugelassen.⁴ Die deutschen Kammerangehörigen hingegen spielten und sangen beispielsweise bald in der deutschen Oper in Posen, für die Hitler 1,5 Millionen Reichsmark Startgelder bewilligt hatte. Allein in der Spielzeit 1942/1943 gab das Haus 147 Opern und 166 Operettenvorstellungen für die 80.000 Deutschen, die zu dieser Zeit in Posen ansässig waren.⁵

Im Unterschied zu den annektierten Gebieten Westpolens war das »Generalgouvernement« Okkupationsgebiet. Es war »als einstweiliges Reservat für die nicht-assimilierbaren Polen« gedacht⁶ und unterstand Hans Frank, einem Liebhaber deut-

- 1 Slonimsky ⁵1994, S. 441.
- 2 Vgl. Brenner 1963, S. 139, und Priebert 1982, S. 404.
- 3 Denkschrift Heinrich Himmlers vom März 1940, zitiert nach Brenner 1963, S. 132.
- 4 Propagandaministerium an die Kammerpräsidenten, 9. März 1940, aus dem Englischen zurück übertragen nach Steinweis 1991, S. 475.
- 5 Ebenda, S. 478.
- 6 Brenner 1963, S. 135.

- 1 *Das Diensttagebuch des deutschen Generalgouverneurs in Polen 1939–1945*, hg. v. Werner Präg und Wolfgang Jacobmeyer, Stuttgart 1975 (Eintrag vom 31. Oktober 1939).
- 2 *Kulturpolitische Richtlinien* (1940), zitiert nach Brenner 1963, S. 214f.
- 3 *Grundsätzliche Bemerkungen über die Gestaltung Warschaws während des Krieges und nach dem Kriege von SA-Gruppenführer Dr. Ludwig Fischer, Gouverneur des Distrikts Warschau, Hauptdienstleiter der NSDAP* (1944), zitiert nach Brenner 1963, S. 135.
- 4 Alfred Lemke, *Deutsches Musikleben in Krakau* (1942), zitiert nach Joseph Wulf, *Musik im Dritten Reich*, Gütersloh 1963, S. 325f.
- 5 Ebenda. Vgl. zum deutschen Musikleben im Generalgouvernement auch Priebert 1982, S. 404–409.

scher Musik. Schon Ende Oktober 1939 hatte Frank in einer Besprechung mit Goebbels erklärt, den Polen im Gouvernement könnten lediglich minimale Kulturmöglichkeiten zugestanden werden, »die ihnen die Aussichtslosigkeit ihres völkischen Schicksals zeigen. Es können daher höchstens schlechte Filme oder solche, die die Größe und Stärke des Deutschen Reiches vor Augen führen, in Frage kommen.«¹ In dieser Formulierung war das grundsätzliche Konzept der Kulturpolitik im Gouvernement schon im Kern enthalten: Kulturellem Müll, der für die Einheimischen bestimmt war, sollte scharf kontrastierend der Glanz deutscher Kunstentfaltung gegenübergestellt werden.

Dieser Gedanke wurde auch im Musikbereich konsequent umgesetzt. So waren laut Franks *Kulturpolitischen Richtlinien* von 1940 den Polen musikalische Darbietungen nur gestattet, sofern sie »einem primitiven Unterhaltungs- und Zerstreungsbedürfnis« dienten, während »alle klassischen Stücke« und die Oper verboten waren.² Durch scharfe Kontrollen wurde überwacht, daß »das künstlerische Niveau« polnischer Musikveranstaltungen »außerordentlich bescheiden« blieb, so 1944 Ludwig Fischer, der Gouverneur des Distrikts Warschau.

»Im Gegensatz zu dieser bewußten Herabsetzung des künstlerischen Niveaus polnischer Aufführungen ist besonderer Wert darauf gelegt worden, [...] ein deutsches Kulturleben zu schaffen, das sich 100%-ig in seiner künstlerischen Höhe vom polnischen Kulturleben unterscheidet.«³

So konnte man etwa in Krakau – als Deutscher – laut einem Zeitungsbericht vom Herbst 1942 Konzerte der Philharmonie des Generalgouvernements hören, eine Operaufführung des Staatstheaters besuchen, im Institut für deutsche Ostarbeit Kammermusik hören, einen Klavierabend im Theater der SS und Polizei genießen oder im Gotischen Hof einer Serenade lauschen.⁴ Die Philharmonie des Generalgouvernements beschäftigte 95 Musiker unter dem Kapellmeister Rudolf Erb. Es war die Regel, daß zu den Philharmonischen Konzerten prominente Solisten »aus dem Reich« anreisten, etwa die unvermeidlichen Wilhelm Kempff oder Elly Ney. Das Staatstheater war am 16. Dezember 1939 als »Deutsches Theater« in Anwesenheit hoher Staatsgäste mit einem feierlichen Konzert der Wiener Philharmoniker eröffnet worden, das auf die persönliche Initiative Hans Franks zurückging.⁵

Die Situation in Krakau war somit repräsentativ für eine Musikpolitik, die in erster Linie die Demonstration von Macht und vermeintlicher kultureller Überlegenheit bezweckte. Das ostentativ florierende deutsche Musikleben sollte einerseits die Besiegten demütigen, zielte andererseits aber auch auf das eigene Volk. Denn erst durch die Unterdrückung der polnischen Musikkultur wurde künstlich und gewaltsam jenes kulturelle Gefälle hergestellt, von dem die nazistische »Untermenschen«-Theorie ausging und das sie benötigte, um sich bestätigt zu sehen.

Sonderstab Musik

Am 1. Juli 1940, zwei Wochen nach dem Einmarsch der NS-Truppen in Paris, formulierte Alfred Rosenberg als »Beauftragter des Führers für die Überwachung der gesamten geistigen und weltanschaulichen Schulung und Erziehung der NSDAP« in einem Schreiben an das Führerhauptquartier den Plan, in den besetzten Ländern

»mit Hilfe eines Einsatzstabes, zusammengesetzt aus politischen Leitern und Sachkennern, [...] eine umfangreiche Durchforschung des zurückgelassenen Gutes der Juden und Freimaurer durchzuführen, um so jene Unterlagen [...] sicherzustellen, die für die politische, weltanschauliche und wissenschaftliche Arbeit der NSDAP [...] als notwendig erachtet werden.«¹

Nur ein paar Tage später trug Hitler Rosenberg zunächst auf, Staatsbibliotheken, Archive, Kirchenkanzleien und Logen in Frankreich und den Beneluxstaaten »nach für Deutschland wertvollen Schriften« sowie gegen den Nationalsozialismus »gerichteten politischen Vorgängen« zu durchsuchen und die Funde zu beschlagnahmen.² Am 17. September 1940 wurde der Auftrag, wie von Rosenberg ursprünglich beabsichtigt, auf »herrenlosen jüdischen Besitz« und alle »wertvoll erscheinenden Kulturgüter« ausgedehnt.³ Nochmals anderthalb Kriegsjahre später bekräftigte und erweiterte am 1. März 1942 ein »Führererlaß« das »Recht« des Einsatzstabes Reichsleiter Rosenberg (ERR), nicht nur im besetzten Westeuropa, sondern auch in den Ostgebieten (mit Ausnahme des »Generalgouvernements«)

»Bibliotheken, Archive, Logen und sonstige weltanschauliche und kulturelle Einrichtungen aller Art nach entsprechendem Material zu durchforschen und dieses [...] beschlagnahmen zu lassen. Der gleichen Regelung unterliegen Kulturgüter, die im Besitz oder Eigentum von Juden, herrenlos oder nicht einwandfrei zu klärender Herkunft sind.«⁴

Es handelte sich, mit anderen Worten, um die systematische Plünderung des privaten Besitzes von Opfern der nationalsozialistischen Judenverfolgung und des kulturellen Gemeineigentums in den besetzten Ländern.

Als Abteilung des ERR operierte zwischen Sommer 1940 und Ende 1944, unter der Leitung von Herbert Gerigk, dem Mitverfasser des *Lexikons der Juden in der Musik*, der »Sonderstab Musik«⁵ – neben anderen Sonderstäben für »Bildende Kunst«, »Theater« oder »Wissenschaft«. Im Gefolge der Wehrmacht durchkämmten die Mitarbeiter des »Sonderstabes Musik« – außer Gerigk vor allem der spätere Göttinger Professor für Musikwissenschaft Wolfgang Boetticher – in Frankreich, den Niederlanden und Belgien Bibliotheken, Archive, Konservatorien, Opernhäuser, Theater, Verlage, Schallplattenfirmen und Musikgeschäfte. Dabei ging es zum einen um die »Feststellung aller Musikhandschriften deutscher Herkunft in den westlichen besetzten Gebieten.«⁶ Unter anderem stieß der »Sonderstab« auch auf kompromittierendes Material, das eine Gefahr für das nationalsozialistische Bild von der deutschen Musik darstellte. So schlug Gerigk Rosenberg vor, unliebsame Korrespondenz Richard Wagners bei dieser Gelegenheit aus dem Verkehr zu ziehen:

»Besonders wichtig erscheinen 7 Briefe, die an den jüdischen Verleger Schlesinger in den Jahren 1841 und 42 gerichtet sind. Damit eine spätere gegen uns gerichtete Verwendung dieser Briefe ausgeschaltet wird, müßte die möglichst umgehende Überführung in das Reich erfolgen.«⁷

Der Ton dieser Zeilen, der einem militärischen Dossier über feindliche Geheimwaffen entstammen könnte, verrät einmal mehr, welche große Bedeutung die NS-Ideologen der Musik beimaßen.

Zum zweiten ging es bei den Aktionen um die »Sicherstellung herrenlosen Musikmaterials aus jüdischem und freimaurerischen Besitz.«⁸ Dies war, wie bemerkt, Rosenbergs eigentliches Anliegen, und demzufolge auch die Kerntätigkeit des »Sonderstabes Musik«. Die Dienststelle Frankreich beispielsweise hatte bis Februar 1941, also innerhalb eines halben Jahres, bereits mindestens 150 große Kisten mit dem Eigentum jüdischer Musiker, die vor der NS-Besatzung geflohen waren, zu-

1 Alfred Rosenberg am 1. Juli 1940 an Martin Bormann, zitiert nach Willem de Vries, *Sonderstab Musik. Organisierte Plünderungen in Westeuropa 1940–45*, Köln 1998, S. 121.

2 Schreiben Wilhelm Keitels vom 5. Juli 1940, zitiert nach Reinhard Bollmus, *Das Amt Rosenberg und seine Gegner*, München 1997, S. 149.

3 Zitiert nach ebenda, S. 150.

4 *Führererlaß* vom 1. März 1942, zitiert nach *Der Nationalsozialismus. Dokumente 1933–1945*, hg. v. Walther Hofer, Frankfurt a.M. 1957, S. 248.

5 Hierzu ausführlich de Vries 1998 (zu den Problemen dieser Veröffentlichung vgl. die Rezension von Michael Walter unter <http://hsozkult.geschichte.hu-berlin.de/REZENSIO/buecher/1999>).

6 Bericht der ERR-Dienststelle Frankreich vom 20. März 1941, zitiert nach dem Faksimile bei de Vries 1998, S. 163.

7 Zwischenbericht Gerigks vom 30. September 1940 über die ersten Arbeitsergebnisse zu »Musikschätzen deutscher Herkunft in Frankreich«, zitiert nach de Vries 1998, S. 172.

8 Bericht der ERR-Dienststelle Frankreich vom 20. März 1941, zitiert nach dem Faksimile bei de Vries 1998, S. 163.

1 Bericht der ERR-Dienststelle Frankreich vom 20. März 1941, zitiert nach de Vries 1998, S. 172; ergänzend die Angaben auf S. 163 (Faksimile) und S. 181–184 (zählt man die auf S. 181f. aufgeführten Posten zusammen, ergeben sich die in dem Bericht genannten 150 Kisten).

2 Vgl. das Faksimile bei de Vries 1998, S. 183.

3 Die Zahlen nach Reinhard Bollmus, Art. »Einsatzstab Reichsleiter Rosenberg«, in: *Enzyklopädie des Nationalsozialismus*, hg. v. Wolfgang Benz, Hermann Graml und Hermann Weiß, München 1998, S. 441ff.

4 Vgl. de Vries 1998, S. 198.

5 Gerigk an ERR-Stabsführung, 22. Juni 1942, zitiert nach ebenda, S. 75f.

6 Vgl. die Faksimilia ebenda, S. 199ff.

7 Vgl. hierzu ebenda, S. 212–235.

8 »Arbeitsplan für die Arbeitsgruppe Niederlande« vom 4. September 1941, Faksimile ebenda, S. 220f.

9 De Vries 1998, S. 229.

10 Hierzu ebenda, S. 236–251.

sammengetragen und nach Deutschland verbracht, wo sie zunächst bei der Berliner Spedition Franzkowiak eingelagert wurden.¹ Es handelte sich vorwiegend um Musikinstrumente, Korrespondenzen, Musikdrucke, Bücher und Grammophonplatten, unter anderem aus dem Besitz der Cembalistin Wanda Landowska, des Pianisten Arthur Rubinstein, des Komponisten Darius Milhaud und des Cellisten Gregor Piatigorsky. Eine Inventarliste des Sonderstabes Musik »über Bezeichnung von Kisten« vom 19. Februar 1941 vermerkt detailliert die Beute aus dem Haushalt Piatigorskys in der Avenue Foch 19–21: insgesamt 23 Kisten, darin unter anderem »Bücher und Noten«, »Keramik«, »Gold- und Silbergeschirre« sowie »Alte Elfenbeinschnitzereien«² – was zeigt, daß sich die Begehrlichkeiten des »Sonderstabes Musik« nicht streng auf musikalische Kulturgüter beschränkten.

In der Zeit zwischen März 1941 und Juli 1944 plünderte der ERR im Rahmen der sogenannten »M-Aktion« (»M« steht für »Möbel«) allein in Frankreich insgesamt 69.641 meist jüdische Haushalte; für die Beute wurden 26.948 Waggons benötigt.³ Der »Sonderstab Musik« konzentrierte sich dabei nicht nur auf Musikalien, sondern auch auf Instrumente, besonders Klaviere und Flügel, die in rauen Mengen aus den Häusern gebracht, in Depots zwischengelagert und dann in Güterzügen nach Deutschland abtransportiert wurden.⁴ Am 22. Juni 1942 teilte Gerigk seinen Vorgesetzten mit, daß in Frankreich schätzungsweise 200 spielbare Klaviere und Flügel pro Monat »anfallen« würden.⁵ Nutznießer waren staatliche und Parteidienststellen, SS-Hauptquartiere, Soldatenheime, Einsatzhäfen der U-Bootwaffe und der Luftwaffe, aber auch Privatpersonen wie ein gewisser Major Salm, der am 7. März 1943 einen Erard-Flügel aus der Pariser Beute zugeteilt bekam.⁶

In den Niederlanden entfaltete der »Sonderstab Musik« ebenfalls Aktivitäten, die aber weitaus schlechter dokumentiert sind.⁷ Der ERR nahm dort am 15. September 1940 seine Tätigkeit auf. Ein knappes Jahr später verzeichnete ein »Arbeitsplan«⁸ auch »Aufgaben des Sonderstabes Musik«, die nicht näher beschrieben werden. Verstreute Hinweise, die Willem de Vries zusammengetragen hat, zeigen, daß diese Aufgaben im wesentlichen denen gleichen, die in Frankreich ausgeführt wurden. Überdies fanden hier mit größter Wahrscheinlichkeit auch Beschlagnahmungen musikalischer Quellen in staatlichen Bibliotheken statt, die sich für Frankreich nicht eindeutig nachweisen lassen. Auch in den Niederlanden gab es eine »M-Aktion«, bei der zwischen März 1942 und Juni 1944 insgesamt 29.000 Haushalte durchsucht und beraubt wurden. Allein für das letzte Dreivierteljahr (Januar bis August 1944) ist der Versand von 154 Kisten durch den ERR belegt, die Musikalien und Musikinstrumente enthielten.⁹ Die »Arbeitsgruppe Belgien« des ERR wurde am 1. September 1940 in Brüssel gegründet.¹⁰ Auch hier ist die Quellenlage dürftig, doch deutet sich prinzipiell ein ähnliches Bild wie in Frankreich und den Niederlanden an. Allerdings waren die Umtriebe in Belgien geringer dimensioniert, da hier »nur« 4.500 Wohnungen und Häuser geplündert wurden.

Die Raubzüge des »Sonderstabes Musik« brachen, wie die Plünderungsaktionen des ERR generell, die Gesetze des Völkerrechts. An dem erwähnten Brief, in dem Rosenberg am 1. Juli 1940 Hitler um die Genehmigung für seine Aktionen in den besetzten Ländern bat, läßt sich exemplarisch studieren, wie die Täter an die Stelle geltenden Rechts ein gleichsam höheres Recht setzten, das sich rein ideologisch legitimierte. Aus dem Umstand, daß in einer Pariser Loge ein Porträt von Herschel Grünsparn hing, der im November 1940 den deutschen Botschafter Ernst vom Rath erschossen hatte, folgerte Rosenberg, es handle sich gar »nicht um französisches Staatseigentum«, sondern »um verschwörerische Vereinigungen, die mit der Er-

mordung deutscher Diplomaten sympathisieren«. Mit dieser Sicht der Dinge ließen sich »Bedenken staatsrechtlicher Art«, so Rosenberg, »wegdenken«.¹

Ähnlich gezielte Konstruktionen, auf deren Grundlage sich etwaige Gewissensregungen ideologisch »wegdenken« ließen, leiteten nicht nur Rosenberg, sondern auch seine Mitarbeiter. In den Dokumenten, die zum »Sonderstab Musik« bislang bekannt geworden sind, zeichnen sich Rechtfertigungsmuster ab, die bruchlos in der Konsequenz der nationalsozialistischen Idee einer »rassisch« überlegenen deutschen Musik liegen. Sie wurde als völkisch gebundenes »Kulturgut« betrachtet, das unabhängig davon, in wessen Besitz es sich befände, Eigentum des deutschen Volkes bleibe. In Frankreich begriffen die Mitarbeiter der Sonderstäbe deutsches »Kulturgut« ohnehin im großen und ganzen als Beute aus früheren Kriegen, die man sich mit vollem Recht zurückholen dürfe. So ist in Gerigks Berichten regelmäßig von der »Rückführung« der Musikalien deutschen bzw. angeblich deutschen Ursprungs die Rede.²

Die Plünderungen jüdischer Privathäuser hingegen wurden als quasimilitärische Maßnahmen in einem Krieg ausgegeben, den man im Namen der deutschen Kultur gegen den »zersetzenden« Einfluß des »Weltjudentums« führte. Die Täter waren deshalb der Ansicht, daß man »das Logen- und Judenschriftgut, wo immer man es antreffe, ebenso sich aneignen und zur Weiterführung des Kampfes benutzen dürfe wie etwa feindliche Munitions- oder Brennstofflager«.³ Dies verband sich mit der Überzeugung, daß es gerade mit Blick auf die Musik etwas wie jüdisches Eigentum gar nicht geben könne. Bekanntlich hatte schon Richard Wagner die Ansicht vertreten, daß »der Jude« qua natura musikalisch vollkommen unproduktiv und »impotent« sei. Musikwerke, die er als seine eigenen ausbebe, seien lediglich Entwendungen aus jener Kultur, der er sich assimiliert habe.⁴ Diesen Gedanken radikal zuspitzend, betrachteten die Nazis grundsätzlich jüdischen Musikbesitz als ursprünglich deutsches Eigentum. So ist auch die Argumentation Wolfgang Boettichers zu verstehen, der nach französischen Protesten gegen die Beraubung Wanda Landowskas am 13. Januar 1941 verlauten ließ, daß die Pianistin »Jüdin ist. [...] Die beschlagnahmten Gegenstände der Landowska können daher nicht als französischer Kunstbesitz angesehen werden. Vielmehr wurden s. Zt. diese Gegenstände als herrenloses jüdisches Gut im Sinne des Führerbefehls sichergestellt.«⁵ Da die Musik als »deutsche« Kunst, so der zugrundeliegende Gedanke, von den jüdischen Künstlern quasi widerrechtlich ausgeübt worden sei, könne das bei diesem Diebstahl verwendete Werkzeug – wie Landowskas wertvolle Sammlung von Cembali, Spinnetten und Tafelklavieren – von den rechtmäßigen Besitzern ruhigen Gewissens konfisziert werden.

Instrumentalisierung der jüdischen Opfer

Im Frühjahr 1933, wenige Wochen nach der Machtübernahme der NSDAP, sah in Deutschland die Lage für die jüdischen Künstler katastrophal aus. In Berlin arbeitete Hans Hinkel, die Schlüsselfigur der nationalsozialistischen Kulturpolitik, fanatisch daran, sie so rasch wie möglich aus dem deutschen Kulturleben auszugrenzen.⁶ In seiner Eigenschaft als Leiter des »Amtlichen Preußischen Theaterausschusses« mit Entscheidungsgewalt über alle Personalfragen ordnete er en masse Entlassungen jüdischer Sänger und Schauspieler an den Opernhäusern und Sprechbüh-

- 1 Zitiert nach Bollmus ²1997, S. 149.
- 2 Vgl. z.B. de Vries 1998, S. 206ff.
- 3 Dr. Best, Vertreter der Militärverwaltung in Frankreich, in einer Besprechung mit Mitarbeitern des ERR im Sommer 1940, zitiert nach ebenda, S. 127.
- 4 Vgl. Jens Malte Fischer, *Richard Wagners »Das Judentum in der Musik«*. Eine kritische Dokumentation als Beitrag zur Geschichte des Antisemitismus, Frankfurt a.M. und Leipzig 2000.
- 5 Boetticher am 13. Januar 1941 an den Chef des Militärverwaltungsbezirks Paris, zitiert nach de Vries 1998, S. 316.
- 6 Vgl. hierzu ausführlich vom Verfasser: »Einer unter hunderttausend«. Hans Hinkel und die NS-Kulturbürokratie, in: *Dresden und die avancierte Musik im 20. Jahrhundert. Teil II: 1933–1966*, hg. v. Matthias Herrmann und Hanns-Werner Heister, Laaber 2002, S. 47–61.

- 1 Vgl. Christine Fischer Defoy/Hochschule der Künste Berlin, *Kunst Macht Politik. Die Nazifizierung der Kunst- und Musikhochschulen in Berlin*, Berlin 1988. Den Begriff »Aufräumungsarbeiten« verwendete Fritz Stein Anfang 1933 in einem Schreiben, worin er Hinkel persönliche »Wünsche der Fachgruppe Musik für eine Neugestaltung der Staatl. Hochschule für Musik« auflistete (ebenda, S. 70f.).
- 2 Vgl. Eva Hanau, *Musikinstitutionen in Frankfurt am Main 1933 bis 1939*, Köln 1994, S. 74.
- 3 Vgl. die Edition von Dokumenten zur Geschichte des Kulturbundes in: *Geschlossene Vorstellung. Der Jüdische Kulturbund in Deutschland 1933–1941*, hg. v. der Akademie der Künste Berlin, Berlin 1992, S. 215–373.
- 4 *Plan zur Errichtung eines deutsch-jüdischen Kulturbundes vom Frühjahr 1933*, in: *Geschlossene Vorstellung* 1992, S. 218f.
- 5 Brief Hinkels an Kurt Singer vom 15. Juli 1937, zitiert nach ebenda, S. 220f.
- 6 Angaben nach dem Aufführungsverzeichnis in *Geschlossene Vorstellung* 1992, S. 376–385.
- 7 Angaben nach Bernd Sponheuer, *Musik auf einer »kulturellen und physischen Insel«*. Musik als Überlebensmittel im Jüdischen Kulturbund 1933–1941, in: *Musik in der Emigration 1933–1945. Verfolgung – Vertreibung – Rückwirkung*, hg. v. Horst Weber, Stuttgart und Weimar 1994, S. 113.

nen an. Parallel hierzu ließ er als Staatskommissar im Preußischen Ministerium für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung unter Bernhard Rust rücksichtslos personale »Aufräumungsarbeiten« an den Berliner Kunst- und Musikhochschulen durchführen.¹ Das »Gesetz zur Wiederherstellung des Berufsbeamtentums« vom 7. April 1933 lieferte diesen Aktionen, die rund 8.000 Personen um ihre Stellung brachten², formal die rechtliche Grundlage.

Infolge dieser »Säuberungen« drohte eine Massenarbeitslosigkeit jüdischer Künstler. Um dies zu verhindern und zugleich der wachsenden Diskriminierung und Entrechtung etwas entgegenzusetzen, ergriffen zwei Betroffene – der junge Regisseur Kurt Baumann und Kurt Singer, der entlassene Intendant der Städtischen Oper in Charlottenburg – eine Initiative.³ Gemeinsam mit dem Schriftsteller und Dramaturgen Julius Bab und dem Wirtschaftsjournalisten Werner Levie planten sie die Gründung eines jüdischen Kulturbundes. Sie orientierten sich dabei an dem bewährten Volksbühnenmodell, indem sie mit einer hohen Zahl von Mitgliedern rechneten, die gegen einen moderaten monatlichen Beitrag zwei Bühnenvorstellungen pro Monat besuchen würden. Über den Betrieb von Sprechtheater und Oper hinaus sahen sie Sonderveranstaltungen vor – sonntägliche Matineen, Nachmittags- oder Nachtvorstellungen –, die laut Plan »die kulturelle Grundlage des Vereins« bilden sollten:

»Konzerte mit deutscher und jüdischer Musik, mit Gastsolisten, mit Gastdirigenten, namhaften Vokal- und Instrumentalsolisten, Gastorchestern und Chören (Oratorien). Ferner: Vorträge, die den ganzen deutsch-jüdischen Kulturkreis umfassen. Kunsthistorische, literaturwissenschaftliche, religionsphilosophische und ästhetische Vorträge einzeln und in Zyklen.«⁴

Die Genehmigung dieses Plans fiel in Hinkels Zuständigkeit als Leiter des Theaterausschusses. Am 15. Juli 1933 gab er sein Plazet, nicht ohne einige organisatorische Auflagen wie Mitgliedschaft ausschließlich für Juden, Ausweisungspflicht für Mitglieder, kein öffentlicher Kartenverkauf, Vorlage der Programme zur Genehmigung und keine Werbung außerhalb der jüdischen Presse.⁵ Diese Auflagen verraten zwei Motive, die auch weiterhin die nationalsozialistische Politik gegenüber dem Kulturbund prägten: erstens die Ausgrenzung und Ghettoisierung des jüdischen kulturellen Lebens in Deutschland und zweitens die karteimäßige Erfassung der Mitwirkenden und der Besucher via Mitgliedsausweis.

Von der Stadtverwaltung pachtete der Kulturbund das »Berliner Theater« in der Charlottenstraße. Gleich in der ersten Spielzeit gelang es, ein angesichts der begrenzten Mittel überwältigendes Programm zu präsentieren. So kam in der Sparte Musiktheater im November 1933 unter anderem Mozarts *Hochzeit des Figaro* zur Aufführung, im Januar 1934 Ermanno Wolf-Ferraris *Die neugierigen Frauen*, im April Offenbachs *Hoffmanns Erzählungen* sowie im Juni *La serva Padrona* von Pergolesi. Außerdem erklangen beispielsweise die Oratorien *Elias* von Mendelssohn, *Judas Maccabäus* von Händel sowie die *Freitagabend-Liturgie* von Heinrich Schalit und *Awodas Hakodesch* von Ernest Bloch.⁶ Insgesamt fanden in den ersten zehn Monaten der Kulturbundarbeit allein auf musikalischem Gebiet 69 Opernaufführungen, 53 Orchesterkonzerte, 30 Kammermusik-Abende, 14 Chor-Konzerte und 10 Liederabende statt. Hinzu kamen über hundert populärwissenschaftliche Vorträge, viele davon zu Musikthemen.⁷

Die erfolgreiche Arbeit des Berliner Kulturbundes fand schnell Resonanz in ganz Deutschland. Aus zahlreichen kleineren und größeren Städten kamen Anfragen, die sich nach der Organisationsstruktur des Bundes und nach Möglichkeiten

erkundigten, wie dessen Arbeit deutschlandweit ausgedehnt werden könne. Vor diesem Hintergrund erstaunt es nicht, daß im November 1933 Hinkels Drängen, »nunmehr die Reichsorganisation der Kulturbünde in die Hand zu nehmen«¹, bei der Kulturbundleitung auf offene Ohren stieß. Doch der Vorschlag war zweischneidig. Von Anfang an war der Kulturbund-Initiative die Tragik eingeschrieben, daß sie nolens volens den Plänen der Nazis zuarbeitete: Ein jüdisches Kulturleben, das in einer Parallelinstitution zur »arischen« Reichskulturkammer organisiert war, ließ sich erheblich besser überblicken und kontrollieren als eine Fülle verstreuter Veranstaltungen. Zugleich war, ohne jede Belastung der staatlichen Kassen, die ökonomische und soziale Misere abgefangen, die angesichts von Tausenden arbeitsloser Künstler gedroht hätte. Und schließlich ließ sich die »Förderung« jüdischer kultureller Darbietungen durch den NS-Staat in der Propaganda gegenüber dem Ausland hervorragend verwerten. Bernd Sponheuer sprach deshalb von einem »Mechanismus der Ambivalenz«, der in einem perfide gelenkten Ineinandergreifen nazistischer und jüdischer Interessen »jeden Schritt der Selbstbehauptung zugleich zu einem Hilfswerkzeug der Ausschaltung werden« ließ.² Diese fatale Verzahnung prägte die Geschichte des Jüdischen Kulturbundes auf allen Ebenen. Sie wird aber an zwei Aspekten besonders deutlich, die hier herausgegriffen seien: die reichsweite Organisation und die Suche nach einer »jüdischen« Musik.

a) Die erheblichen Startprobleme der mittlerweile über dreißig Filialen des Kulturbundes³ erwachsen hauptsächlich daraus, daß die lokalen Behörden gegen Veranstaltungen vorgingen, die von Hinkel genehmigt worden waren. In Frankfurt etwa verbot der Kreiskulturwart Holzhausen im Sommer 1934 das Eröffnungskonzert des Kulturbund-Symphonieorchesters, das erst nach Hinkels Intervention stattfinden konnte. Daraufhin beschwerte sich Holzhausen bei Hinkel, daß die »dem Kulturbund deutscher Juden gegebenen Vorschriften niemand kennt außer den Juden selbst« und bat nachdrücklich, den zuständigen Stellen vor Ort »die notwendigen Unterlagen zusenden zu wollen, weil ohne sie ein einheitliches Vorgehen unmöglich ist«.⁴ Doch auch in den folgenden Monaten kam es in Frankfurt, aber auch in anderen Städten permanent zu Kompetenzgerangel und Schikanen, welche die Arbeit der örtlichen Kulturbünde behinderten. Eine stärkere Zentralisierung lag deshalb auch in deren Interesse und wurde von jüdischer Seite lebhaft begrüßt.⁵

Schließlich ordnete Hinkel, der sich mittlerweile Goebbels' »Sonderbeauftragter zur Überwachung der geistig und kulturell tätigen Juden im deutschen Reichsgebiet« nennen durfte, den Zusammenschluß aller jüdischen Kulturorganisationen im »Reichsverband Jüdischer Kulturbünde« an. Sitz der Geschäftsstelle war die Berliner Charlottenstraße 90/92, als Vorsitzender amtierte Kurt Singer. Am 13. August 1935 unterrichtete Reinhard Heydrich, damals seit wenigen Wochen Chef der Gestapo in Preußen, die nachgeordneten Dienststellen in einem Erlaß, der über die Motive auf NS-Seite unmißverständlich Auskunft gibt: »Die Gründung des Reichsverbandes jüdischer Kulturbünde erfolgte, um sämtliche kulturellen jüdischen Vereinigungen zur leichteren Erfassung und zentralen Überwachung zusammenzufassen.« Jüdische Kulturorganisationen, die es ablehnten, sich dem Reichsverband einzugliedern, seien aufzulösen.⁶ Noch eindeutiger äußerte sich Hinkel, der im September 1936 in einem Zeitungsartikel schrieb, er habe den Auftrag zur Gründung eines Reichsverbandes von Goebbels im Interesse »einer zielbewußten Lösung der entscheidenden Judenfrage« erhalten.⁷ Daß der fanatische Antisemit Hinkel den Ausdruck »Lösung der Ju-

1 Zitiert nach dem vertraulichen »Orientierungs-Bericht II« von Kurt Singer, in: *Geschlossene Vorstellung* 1992, S. 242.

2 Sponheuer 1994, S. 112.

3 Die Filialen im einzelnen siehe bei Stephan Stompor, *Jüdisches Musik- und Theaterleben unter dem NS-Staat*, Hannover 2001, S. 61.

4 Schreiben von Holzhausen an Hinkel vom 2. Juli 1934, zitiert nach dem Faksimile bei Hanau 1994, S. 163. Vgl. auch ebenda, S. 82–85.

5 Vgl. zur Gründungsphase des Reichsverbandes *Geschlossene Vorstellung* 1992, S. 246–256 und Stompor 2001, S. 61–66.

6 *Der Politische Polizeikommandeur an die Politischen Polizeien der Länder* am 13. August 1935, zitiert nach *Geschlossene Vorstellung* 1992, S. 246.

7 Hans Hinkel, *Judenreine Theaterpolitik*, in: *Göttinger Tageblatt* (18. September 1936), zitiert nach ebenda, S. 301.

- 1 Vgl. Boelcke 1966, S. 86f.
- 2 Vgl. Stompor 2001, S. 150.
- 3 Faksimile des Schreibens ebenda, S. 371.
- 4 Vgl. zum Schicksal einiger Kulturbund-Angehöriger ebenda, S. 174–180.
- 5 *Der Politische Polizeikommandeur an die Politischen Polizeien der Länder* am 13. August 1935, zitiert nach *Geschlossene Vorstellung* 1992, S. 246.
- 6 So Ken C. Baumann, zitiert nach Sponheuer 1994, S. 116.

denfrage« bereits zu diesem Zeitpunkt mit einem exterminatorischen Unterton verwendete, muß angenommen, kann aber nicht bewiesen werden. Zumindest ist belegt, daß er kurz darauf in Eigeninitiative großangelegte Deportationspläne entwickelte und mit Goebbels besprach.¹

Bequeme Erfassung über die Mitgliederkartei, bessere Überwachungsmöglichkeiten und die »Lösung der Judenfrage«– in jedem Fall zeichnete sich schon Mitte der 30er Jahre der weitere, sich stetig radikalierende Weg deutlich ab. Kurz nach dem Novemberpogrom wurde ab 1. Januar 1939, verbunden mit einer Umbenennung in »Jüdischer Kulturbund in Deutschland«, die Zentralisierung nochmals vorangetrieben.² Am 11. September 1941 löste die Gestapo den Jüdischen Kulturbund per Mitteilung an das Vorstandsmitglied Moritz Henschel auf³, vier Wochen später leiteten die ersten Deportationen die sogenannte »Endlösung« ein. In welchem Maß die umfassenden registrativen Vorarbeiten Hinkels auf dem Gebiet des Jüdischen Kulturbunds und der Reichskulturkammer den Mördern den Zugriff auf die jüdischen Künstler erleichterten, bedarf noch genauer Untersuchung. Vermutlich liegt hier einer der Punkte, an denen der latente Zusammenhang zwischen nationalsozialistischer Kultur- und Vernichtungspolitik offenkundig wird.⁴

- b) In dem erwähnten Erlaß Heydrichs vom August 1935 wurden die Staatspolizeistellen mit Nachdruck verpflichtet, »darauf zu achten, daß in den örtlichen Kulturbünden assimilatorische Bestrebungen unterdrückt werden«. Es sei »tunlichst darauf zu achten, daß der Vorstand der örtlichen Kulturbünde sich aus zionistischen bzw. staatszionistischen Kreisen zusammensetzt«.⁵ Was man auf nationalsozialistischer Seite bezweckte, war ein dezidiert »jüdisches« Kulturleben, das keine Berührungspunkte mehr mit der »deutschen« Kultur aufwies: Das Rad der »Assimilation« sollte mit aller Macht zurückgedreht werden, weshalb auch »Ariern« von vornherein der Zutritt zu den Veranstaltungen des Kulturbundes untersagt war. Entsprechend verfahren auch die Zensoren des Büros Hinkel bei der Genehmigung von Programmen. Neben allem, was als politisch gegen das Regime gerichtet verstanden werden konnte, untersagten sie alles, »was als besonders deutsch galt«.⁶ In der Musik durfte ab 1937 Beethoven,

Konzertante Aufführung des *Bajazzo* durch den Jüdischen Kulturbund.



nach dem »Anschluß« Österreichs auch Mozart nicht mehr gespielt werden; später waren »arisch-deutsche« Komponisten generell verboten.¹

Der Bekämpfung »assimilatorischer Bestrebungen« durch die Nazis korrespondierten auf der Gegenseite, insbesondere der zionistischen Fraktion, intensive Bemühungen um eine prononciert jüdische Kunst. Programmatisch formulierte diese Position der Rabbiner Joachim Prinz während der Kulturtagung des Reichsverbandes der jüdischen Kulturbünde, die vom 5. bis 7. September 1936 in Berlin stattfand.² Die »Judenfrage, wie sie von uns Juden gesehen wird«, so Prinz, bedeute »den Kampf einer Nation, den Kampf um die nationale Befreiung«. Die zentrale Ausdrucksform einer Nation seien deren »Kulturwerte«, die »aus der Nation zu den Nationen« sprächen. Da aber die »in Deutschland lebenden Juden«, vor allem in Ermangelung einer nationalen Sprache, »keine eigene jüdische Kultur« besäßen, müßten sie, »wollen sie jüdische kulturelle Werte in ihrem Bereich verwirklichen«, gezielt auf die »bereits vorhandenen, innerhalb einer geschlossenen jüdischen Volksgruppe geschaffenen [...] Kulturen des Ostens und der Kultur Palästinas« zurückgreifen.

Wie hier deutlich wird, erhielt die Suche nach einer jüdischen Identität »unter den Bedingungen des Zwangs einen unaufhebbaren Doppelcharakter«, so Bernd Sponheuer.

»Selbstbestimmung und Fremddefinition ließen sich nicht voneinander trennen: Was auf der einen Seite einen Akt der positiven Identifikation darstellte, war auf der anderen Seite ein Einschwenken in den von den Nazis vorgezeichneten Rahmen einer jüdischen Abgesondertheit.«³

Die Abgründigkeit dieses Dilemmas zeigte sich besonders an den Diskussionen um eine »jüdische« Musik, die in den Kulturbünden geführt wurden. Ließen sich Vokalwerke aufgrund entsprechender Texte und programmatische Stücke aufgrund ihrer Sujets noch verhältnismäßig komplikationslos als spezifisch jüdisch klassifizieren, so gerieten analoge Versuche im Bereich der Instrumentalmusik mitunter in bestürzende Nähe zu den rassistischen Zuschreibungen der Nazis. Eric Werner zum Beispiel vertrat die Ansicht, das Werk Gustav Mahlers präge »die religiöse Unruhe eines Jecheskel«, seine »Ekstasen in Schmerz und Lust gemahnen auffallend an ähnlich gesteigerte, gleichartig empfundene chassidische Hymnen«. Wie die ostjüdische Musik sei auch die Musik Mahlers »motorisch, sprunghaft, ja eigenwillig«, gelegentlich seien »nahezu wörtlich ostjüdisch-chassidische Melodiewendungen nachweisbar«. Im »Gegensatz zur erhaben-unbeirraren Ruhe, wie sie in schönster katholischer Verklärung sich bei Bruckner manifestiert, spricht sich das Religiöse bei dem Juden Mahler immer im Kampf, oft im Krampf aus.« Wie Werner meint, sei Mahler »Melodiker und nur Melodiker« gewesen – »dies belehrt uns über seine tiefe Verbundenheit mit dem Orient, der ja auch keine Harmonik kennt.« Selbst die Ansicht, daß »er oft gar keinen Wert auf Originalität in seiner Erfindung legt, ja daß er sie manchmal bewußt bagatellisiert«, teilt Werner und erklärt sie aus Mahlers Judentum: »Nicht Kunstmusik wollte er schaffen für kultivierte, bürgerliche Kreise, sondern Bekenntnismusik.«⁴

Daß sich Werners Formulierungen zum Teil wörtlich mit NS-Verlautbarungen über Mahler decken⁵, macht diese nicht zutreffender. Vielmehr zeigt sich daran die Perfidie, mit der die NS-Musikpolitik ihre Opfer dazu zwang, einem gegen sie gerichteten Diskurs Argumente zu liefern. Funktionieren konnte dies deshalb, weil die Idee einer jüdischen Nationalmusik, wie sie im Kulturbund zur Selbstbehaup-

1 Vgl. ebenda.

2 Joachim Prinz, *Die kulturelle Situation der Juden in Deutschland und das jüdische Theater*, in: *Geschlossene Vorstellung* 1992, S. 273–279, hieraus die folgenden Zitate.

3 Sponheuer 1994, S. 117f.

4 Erich Werner, *Gustav Mahlers Weg. Zu seinem Todestag am 18. Mai*, in: *Jüdische Rundschau* 40 (18. Mai 1934), S. 13. Vgl. außerdem zum Beispiel Mahlers Sponheuer 1994, S. 126–129. Zu weiteren Koinzidenzen siehe auch Fred K. Prieberg, *Musik unterm Davidsstern*, in: *Geschlossene Vorstellung* 1992, S. 113–126.

5 So sprach Friedrich Welter, Komponist und Mitarbeiter in Rosenbergs Amt Musik, mit Blick auf Mahler ganz ähnlich von der »Verkrampftheit« seines »Wollens«: »Bauten von Brucknerscher Weite aufzuführen«, sei ihm nicht möglich gewesen. Daher sei er in »rassistische Urkonflikte« geraten, »die unüberbrückbar auseinanderklaffen: Zerfallenes Überpathos, hochgesteigertes Orchesterraffinement, Auflösung der Harmonik und andererseits: [...] peinliche Melodie-Trivialität [...] und Einfühlung in einen ›orientalischen‹ Melodie-Typus.« (*Musikgeschichte im Umriß. Vom Urbeginn bis zur Gegenwart. Mit besonderer Berücksichtigung der deutschen Musik*, Leipzig 1939, S. 276 und 282).

tung vertreten wurde, spiegelbildlich von der Idee einer »deutschen« Musik abgezogen war. Indem beide Entwürfe Konsens über den völkischen Grundcharakter von Musik bewahrten, stabilisierten sie einander. Die Denkfigur von der »deutschen« Musik, so zeigt sich hier, konnte ihr destruktives Potential auch ex negativo entfalten.

Die Geschichte des Ghetto-Lagers¹ Theresienstadt schloß chronologisch an die des Jüdischen Kulturbundes an. Seit November 1941 nutzten die Nazis das ehemalige Garnisonsstädtchen in Nordböhmen, das Ende des 18. Jahrhunderts errichtet worden war, als Internierungslager für deportierte Juden aus dem »Protektorat Böhmen und Mähren«. Während der Wannsee-Konferenz am 20. Januar 1942, bei der Reinhard Heydrich die Maßnahmen zur »Endlösung« koordinierte, erhielt Theresienstadt seine besondere Funktion: Juden über 65 Jahre, erklärte Heydrich, seien nicht umzubringen, sondern »einem Altersghetto – vorgesehen ist Theresienstadt – zu überstellen.«² Außer für Ältere und Gebrechliche galt diese Regelung auch für dekorierte Weltkriegsteilnehmer, Prominente, Wissenschaftler und Künstler – kurz, für sogenannte »privilegierte« Juden aus dem Deutschen Reich. »Mit dieser zweckmäßigen Lösung«, so Heydrich, »werden mit einem Schlag die vielen Interventionen ausgeschaltet.«³

Somit firmierte Theresienstadt von vornherein als gigantisches Betrugsmanöver gegenüber der Öffentlichkeit und den »privilegierten« Opfern, denen zuvor in »Heimeinkaufsverträgen« gegen Abtretung ihres Vermögens Betreuung und Pflege versprochen worden war. In Wahrheit jedoch handelte es sich um eine Transitstation auf dem Weg von der Ausgrenzung in die Vernichtung. Zwischen dem 24. November 1941 und dem 20. April 1945 deportierten die Nazis insgesamt 141.000 jüdische Männer, Frauen und Kinder nach Theresienstadt. Von diesen kamen 33.500 infolge der unzureichenden Lebensbedingungen im Ghetto-Lager selbst um. Rund 84.000 Häftlinge wurden nach Treblinka und Auschwitz-Birkenau weitertransportiert und dort ermordet. Nur etwa 23.000 erlebten die Befreiung durch die Rote Armee am 8. Mai 1945.⁴

Angesichts des blühenden Kultur- und Musiklebens, das in Theresienstadt existierte, gewinnt man den Eindruck, daß mit dem böhmischen Ghetto-Lager nicht nur in zeitlicher Hinsicht, sondern auch funktional die Geschichte des Jüdischen Kulturbundes fortgeschrieben wurde. In ganz ähnlicher Weise wie dort machten sich die Nazis auch in Theresienstadt die kulturellen Fähigkeiten und Bedürfnisse ihrer Opfer zunutze. Die Ziele dieser Instrumentalisierung allerdings hatten sich der radikalisierten Verfolgungssituation angepaßt: Nun ging es nicht mehr um Ausgrenzung und Erfassung wie im Jüdischen Kulturbund, sondern um Täuschung und Propaganda, die vor dem Ausland das wahre Gesicht der exterminatorischen nationalsozialistischen Judenpolitik verschleiern sollte.

Konnte man den Jüdischen Kulturbund als ein Ghetto des kulturellen Lebens bezeichnen, so war Theresienstadt ein Ghetto mit kulturellem Leben. Der Unterschied war für die Opfer erheblich; sie waren aus ihrer vertrauten Umgebung gerissen und in ein erbärmliches Lagerdasein gezwungen. Innerhalb der progredienten Gewaltentfaltung des NS-Regimes indes bedeutete der Schritt vom Kulturbund nach Theresienstadt lediglich eine graduelle Verschiebung, bei der wesentliche strukturelle Merkmale erhalten blieben. So stand das Ghetto-Lager, wie der Kulturbund, unter »jüdischer Selbstverwaltung«. Es wurde von den Nazis selbst nicht als KZ betrachtet und daher auch nicht der »Inspektion der Konzentrationslager«,

1 Im nationalsozialistischen Lager-system (hierzu die Übersicht bei Guido Fackler, »Des Lagers Stimme«. *Musik im KZ. Alltag und Häftlingskultur in den Konzentrationslagern 1933 bis 1936*, Bremen 2000, S. 438f.) waren Ghetto-Lager »meist abgegrenzte Bezirke in Orten, in denen die jüdische Bevölkerung dieses Ortes bzw. der Umgebung zwangsweise zusammengefaßt wurde; später deportierte man auch Personen aus anderen Ländern in diese Lager; die ghettoisierten Personen wurden entweder in der Umgebung erschossen oder in andere Lager wie Zwangsarbeits- oder Vernichtungslager weitertransportiert« (ebenda, S. 439; vgl. auch S. 451).

2 Zitiert nach Kurt Pätzold und Erika Schwarz, *Tagesordnung Judenmord. Die Wannsee-Konferenz am 20. Januar 1942. Eine Dokumentation zur Organisation der »Endlösung«*, Berlin 1992.

3 Zitiert nach ebenda.

4 Vgl. Hans Günther Adler, *Theresienstadt 1941–1945. Das Antlitz einer Zwangsgemeinschaft. Geschichte – Soziologie – Psychologie*, Tübingen 1955, S. 44–57.

Heinrich Himmlers zentraler Behörde, unterstellt. Die SS selbst zeigte wenig Präsenz im Innern, sondern übte die Aufsicht mittelbar über die »Selbstverwaltung« und über tschechische Gendarme aus, die zur Bewachung abgestellt waren. Daher hatten die Häftlinge größere Handlungsspielräume als in den KZ. Auch eine strenge Trennung nach Geschlechtern gab es in Theresienstadt nicht, weshalb Familienkontakt halten konnten. Die Kehrseite davon war die Grausamkeit einer Grundstruktur, bei der die Opfer als Handlanger ihrer eigenen Unterdrückung mißbraucht wurden. Diese Grundstruktur, die durch die »Selbstverwaltung« vorgegeben war, prägte auch die Rolle der Musik in Theresienstadt.

Seit Anfang 1942 besaß die »Selbstverwaltung« eine Unterabteilung, die euphemistisch »Freizeitgestaltung« hieß. Diese organisierte zunächst sporadisch und halb im Verborgenen, dann immer häufiger und seit der offiziellen Genehmigung durch die SS im Herbst 1942 in einem Ausmaß kulturelle Veranstaltungen, das angesichts der entbehrungsreichen Haftbedingungen kaum vorstellbar scheint. In einem Bericht des Rabbiners Erich Weiner ist – nur für den Monat Dezember 1942 – unter anderem von neun Theaterprogrammen mit 46 Vorstellungen, zwei Konzerten, einer Oper mit fünf Reprisen und 50 Vorträgen die Rede.¹

Die »Freizeitgestaltung« verfügte über eine eigene Musiksektion unter der Leitung des Komponisten Hans Krása. Sie umfaßte die Gebiete Opern- und Vokalmusik, für die der Dirigent und Pianist Rafael Schächter verantwortlich war; Instrumentalmusik, koordiniert von dem Komponisten und Pianisten Gideon Klein sowie Kaffeehausmusik und Instrumentenverwaltung, um die sich Paul Libensky kümmerte. Überdies existierte, geleitet von Viktor Ullmann, ein »Studio für neue Musik«. Es veranstaltete Konzerte, darunter »Junge Autoren in Theresienstadt« mit Kammermusik von Gideon Klein, Heinz Alt, Sigmund Schul und Karel Berman. Ullmann hielt auch Vorträge, beispielsweise über »Mahler und Schönberg«, und schrieb Kritiken, in denen er die musikalischen Veranstaltungen im Lager besprach. 26 dieser Texte haben sich erhalten.² Verfaßt zwischen Mitte 1943 und September 1944, dokumentieren sie die beeindruckende Vielfalt des Theresienstädter Musiklebens. Ullmann rezensierte Aufführungen von Oratorien wie Mendelssohns *Elias* oder Haydns *Schöpfung*, Opern wie Mozarts *Zauberflöte* oder Bizets *Carmen*, Chorwerke, Sologesang, Orchesterkonzerte, Kammermusik, Klavierabende und Kabarettveranstaltungen. Bestimmte Abstriche in der Darbietung waren unvermeidlich – so mußte bei größeren Werken der Orchesterpart fast ausnahmslos durch zwei Klaviere oder eine Kombination von Harmonium und Klavier ersetzt werden. Auf der anderen Seite befanden sich unter den Häftlingen etliche Musikerinnen und Musiker ersten Ranges; außer den bereits genannten beispielsweise die Pianistin Juliette Arányi, die noch 1938 mit den Wiener Philharmonikern konzertierte hatte, der Geiger Paul Kling, ein musikalisches Wunderkind, das 15jährig nach Theresienstadt gekommen war, oder der Konzertmeister der Tschechischen Philharmonie, Egon Ledec.

Die Aufführungen fanden auf Dachböden, Plätzen und Höfen, im »Kaffeehaus«, dem Rathaussaal, im Gemeinschaftshaus und anderen Orten statt. Dies war nur möglich, weil das Regime im Rahmen des umfassenden Täuschungsmanövers, als das Theresienstadt fungierte, selbst großes Interesse an einem blühenden Kulturleben hatte. So initiierte die SS ab Dezember 1943 eine langfristige Propagandaaktion, zynisch »Stadtverschönerung« genannt, die ausländischen Beobachtern humane Behandlung der Häftlinge vorgaukeln sollte. Im Rahmen der »Stadtverschönerung« wurden

1 Vgl. Fackler 2000, S. 453.

2 Viktor Ullmann, *26 Kritiken über musikalische Veranstaltungen in Theresienstadt*, hg. und kommentiert v. Ingo Schultz, Hamburg 1993.

1 Fackler 2000, S. 456.

2 Zitiert nach ebenda, S. 456.

3 Zitiert nach Milan Kuna, *Musik an der Grenze des Lebens. Musikerinnen und Musiker aus böhmischen Ländern in nationalsozialistischen Konzentrationslagern und Gefängnissen*, Frankfurt a.M. 1993, S. 220.

4 Alice Sommer 1995 in einem Brief an Guido Fackler, zitiert nach Fackler 2000, S. 454.

5 Ullmann 1993, S. 43 und S. 73.

»Gebäude neu gestrichen, Wege ausgebessert, Beete angelegt, ehemalige Kinosäle zu Bühnen umgestaltet sowie ein im Frühjahr 1944 eröffneter, hölzerner Musikpavillon erbaut, in dem die Stadtkapelle täglich Promenadenkonzerte gab, um die Illusion eines gemächlichen Kurortes zu erzeugen. Gleichzeitig wurde das »Problem« der Überbevölkerung durch die Deportation von Alten und Gebrechlichen »gelöst.«¹

Am 23. Juni 1944 besuchte eine Delegation des Internationalen Komitees vom Roten Kreuz das so präparierte Theresienstadt. Sie bekamen viel Musik geboten: Verdis *Requiem*, Krásas Kinderoper *Brundibár* und Jazzmusik der *Ghetto Swingers*. Der Abschlußbericht der Kommission hielt fest, »daß unser Erstaunen ungeheuer groß war, im Ghetto eine Stadt zu finden, die ein fast normales Leben lebt, wir haben es schlimmer erwartet.«² Der Betrug war geglückt.

Im Zuge der »Stadtverschönerung« entstand auch der Propagandafilm *Theresienstadt – Ein Dokumentarfilm aus dem jüdischen Siedlungsgebiet* (der geläufigere Titel *Der Führer schenkt den Juden eine Stadt* ist nicht authentisch). Darin spielte Musik ebenfalls eine wichtige Rolle. So enthielt der Film Sequenzen von Proben zu *Brundibár* und Ausschnitte von Orchesterkonzerten. Diese dirigierte Karel Ančerl, der bis 1939 das Prager Rundfunkorchester geleitet hatte, den Naziterror überlebte und nach dem Krieg eine zweite, internationale Karriere machte. Wie er in seinen Erinnerungen berichtet, wurde ihm für die Dreharbeiten eigens ein schwarzer Anzug zugeteilt. Topfpflanzen säumten sein Podest, um die Holzschuhe zu verbergen, und er erhielt Order, nach der Uraufführung der *Studie für Streichorchester* von Pavel Haas den Komponisten für die Kamera »einem unsichtbaren, jubelnden Publikum vorzustellen.«³

Die beschönigende und verschleiernde Funktion, die der Musik in dem Propagandafilm und bei den Visiten ausländischer Delegationen zugeordnet war, liegt auf der Hand und wurde natürlich auch von den Häftlingen durchschaut. Gleichwohl kam die Alternative, auf Musik zu verzichten, gar nicht in Frage: »Die Tatsache, daß wir spielen durften, bedeutete für uns *alles*«, so die Pianistin Alice Sommer. »Es war unsere *Nahrung* und auch [die] des Publikums.«⁴ Musik war eine Möglichkeit, sich angesichts der beständigen Erniedrigung, die der Alltag im Ghetto-Lager bedeutete, Trost und Erleichterung zu verschaffen und zugleich zu erleben, daß die nazistische Doktrin vom »Untermenschen« Humbug war.

Aus diesem Grund legte auch Ullmann in seinen Kritiken hohe künstlerische Maßstäbe an. So bemängelte er an Juliette Arányis Darbietung von Mozarts Klaviersonate in F-Dur, KVV 332, die Pianistin stehe »zu hoch über der Sache. Eine fast asketische Ausschaltung der eigenen Persönlichkeit wird bis zum Problematischen vorangetrieben. Dadurch wird nicht nur die technische Seite [...] zur Diskussion gestellt, sondern die Frage der subjektiven Interpretation überhaupt, aus der doch der lebendige Pulsschlag des Vortrags strömt.« Und anlässlich der *Zauberflöte* heißt es, Rafael Schächter sei »nicht grade der geborene Mozart-Dirigent. Es ist vieles zu hastig, es mangelt die Elastizität der Zeitmasse und des Vortrags, es ist noch zu viel Drill herauszuhören.«⁵ Das trotz der widrigen Umstände harsche Urteil zeigt, wie ernst nicht nur Ullmann, sondern auch die anderen Häftlinge, für die er die Kritiken schrieb, die musikalischen Aktivitäten in Theresienstadt nahmen.

Die Bedeutung von Musik als Überlebenstechnik zeigt sich in einem Aufsatz mit dem Titel *Goethe und Ghetto*, den Viktor Ullmann vermutlich im Spätsommer 1944 verfaßte.

»Theresienstadt war und ist für mich Schule der Form. Früher, wo man Wucht und Last des stofflichen Lebens nicht fühlte, weil der Komfort, diese Magie der Zivilisation, sie verdrängte,

war es leicht, die schöne Form zu schaffen. Hier, wo man auch im täglichen Leben den Stoff durch die Form zu überwinden hat, wo alles Musische in vollem Gegensatz zur Umwelt steht: Hier ist die wahre Meisterschule [... Zu betonen ist], dass ich in meiner musikalischen Arbeit durch Theresienstadt gefördert und nicht etwa gehemmt worden bin, dass wir keineswegs bloss klagend an Babylons Flüssen sassen und dass unser Kulturwille unserem Lebenswillen adäquat war.«¹

Nur Wochen später, am 18. Oktober 1944, wurde Ullmann wie die meisten Mitwirkenden der Theresienstädter »Freizeitgestaltung« in Auschwitz ermordet.

Es zählt zu den abgefeimtesten Verbrechen, daß die Nazis diesen gesteigerten »Kulturwillen« – der aus der Zwangslage erwuchs, in die sie ihre Opfer gebracht hatten – für ihre Zwecke ausbeuteten. Das Verfahren dabei war prinzipiell im Jüdischen Kulturbund das gleiche wie in Theresienstadt: Entrechtung und Demütigung provozierten kulturelle Selbstbehauptung, deren Ergebnisse wiederum gegen die Opfer gewendet wurden. Die Musik eignete sich für dieses tückische Spiel besonders gut, da ihre Fähigkeit, den Alltag des Lagers mit schönem Schein zu verhüllen, für Täter wie Opfer gleichermaßen nützlich war.

- 1 Ebenda, S. 93.
- 2 Zuerst von Eckhard John, *Musik und Konzentrationslager. Eine Annäherung*, in: Archiv für Musikwissenschaft 48 (1991), S. 1–36.
- 3 Vgl. Bernd Sponheuer, *Beethoven in Auschwitz. Nachdenken über Musik im Konzentrationslager*, in: »Entartete Musik« 1938. Weimar und die Ambivalenz, hg. v. Hanns-Werner Heister, Saarbrücken 2001, Teil 2, S. 808–811.
- 4 Vgl. zum folgenden Fackler 2000, S. 123–180 und S. 328–367.

Musik als Instrument der Gewalt im KZ

Nirgends wird der latente Zusammenhang von Musik und Gewalt im Nationalsozialismus so offenkundig wie im Blick auf die Konzentrations- und Vernichtungslager. Daß von der Eröffnung des KZ Dachau im März 1933 bis zur Befreiung von Auschwitz am 27. Januar 1945 Musik einen festen Platz im Alltag der Lager einnahm, stößt bei denen, die davon zum ersten Mal hören, in der Regel auf Fassungslosigkeit. Doch genau besehen ist es nicht mehr als schlüssig, daß innerhalb des Lagersystems, das als konsequenteste Form angewandter NS-Ideologie gelten kann, auch die Musik zum Einsatz kam, die in ihr eine gewichtige Rolle spielte.

Die Rede ist hier von Musik, die auf Initiative der Täter erklang, nicht von Musik auf Initiative der Opfer, die ebenfalls vielfältig in den Lagern gespielt und gesungen wurde und oftmals – wie in Theresienstadt – eine wichtige Überlebenshilfe darstellte. Idealtypisch kann zwischen »Musizieren auf Befehl« und »selbstbestimmtem Musizieren« unterschieden werden², wiewohl die Grenzen hier nicht selten verschwimmen. Beides konnte auch zusammenfallen – etwa wenn das Frauenorchester in Auschwitz-Birkenau den ersten Satz der Fünften Sinfonie von Beethoven vor einem Publikum aus SS-Männern spielte.³ Während die Täter sich an einer Musik ergötzen, die sie für den Inbegriff des Deutschen hielten, spielten die musikalischen Zwangsarbeiterinnen das Werk als Ausdruck ihrer Hoffnung auf Freiheit, wesentlich geschöpft aus dem Umstand, daß das berühmte Kopfmotiv als Erkennungsmelodie des Senders »Freies Frankreich« bei der BBC diente und deshalb auch mit dem Kampf gegen Deutschland konnotiert war.

Musik auf Initiative der Täter stellte ein außerordentlich wirksames und daher in großem Umfang eingesetztes Instrument der Gewalt gegen die Häftlinge dar.⁴ Die sadistische Phantasie und der Erfindungsreichtum der SS-Schergen bei der Entwürdigung ihrer Opfer kannten dabei keine Grenzen. So wurden Neuzugänge bei der Einlieferung ins Lager von der Häftlingskapelle empfangen, die beispielsweise »Alle Vögel sind schon da« zu intonieren hatte. Eine andere Form der »Begrüßung«, wie sie etwa Carl von Ossietzky auf dem Marsch in das KZ Sonneburg

Ein Häftlingsorchester im Konzentrationslager Mauthausen spielt auf dem Weg zu einer Exekution.



eruldete, bestand darin, daß die Gefangenen mit Prügeln gezwungen wurden, Naziweisen wie das *Horst-Wessel-Lied* anzustimmen.

Das laute Singen auf Befehl gehörte generell zu den häufigsten Torturen in allen Konzentrationslagern. Für die von Zwangsarbeit, Märschen und stundenlangem Exerzieren ausgemergelten Häftlinge bedeutete dies nicht nur eine psychische Demütigung, sondern auch eine erhebliche physische Belastung, die häufig noch durch gleichzeitigen »Straftransport« verschärft wurde. Auch bei Auspeitschungen oder Prügelstrafen mußte gesungen werden. Im KZ Sachsenburg hatte der Häftling beim Erklimmen des Prügelbocks das Jägerlied »Steig ich den Berg hinan, das macht mir große Freud'« zu intonieren, danach, während der Stockschläge, alle drei Strophen des Deutschlandliedes. Verweigerte er das Singen oder schaffte es nicht mehr, wurde er so lange geschlagen, bis er dennoch sang oder das Bewußtsein verlor.

Die Häftlinge wurden indes nicht nur dadurch gequält, daß sie selbst singen mußten, sondern auch durch die Zwangsbeschallung mit Musik über die Lautsprecheranlage des Lagers. Der Sinn dieser Maßnahme konnte darin bestehen, nachts

Konzert im Konzentrationslager Auschwitz.



den Insassen den ohnehin knappen Schlaf zu rauben, aber auch darin, die lauten Schreie Gefolterter zu übertönen. Diesen Zweck erfüllten auch die sogenannten Lagerchöre, die in mehreren KZ auf Weisung der SS gegründet wurden. Überdies hatten sie die Aufgabe, das Wachpersonal zu unterhalten und für die musikalische Umrahmung der Appelle zu sorgen. Vielfach wurden sie auch zur Propaganda bei Besichtigungen Außenstehender eingesetzt, die dann meinten, wie sich ein Häftling bitter erinnerte, »so schlimm kann es im KZ gar nicht sein, da gibts sogar einen Gesangsverein«.¹

Während die Chöre typisch für die teilweise noch von Improvisationen gekennzeichnete Frühphase des Lagersystems waren, verfügten in den Kriegsjahren die meisten größeren Lager wie Sachsenhausen, Buchenwald oder Flossenbürg über eigene Häftlingsorchester, deren Aufgaben denen der Chöre ähnelten. Bei den Orchestern war die Täuschungspropaganda sogar noch eindrucksvoller. Daneben gaben sie aber auch Konzerte für die Mithäftlinge, die von der SS als besondere »Vergünstigungen« gewährt wurden und machtstrategisch sowohl »einem Aufbegehren der Häftlinge entgegenwirken«² als auch deren Arbeitsleistung durch geistige Kräftigung steigern sollten.

Häftlingsorchester gab es zudem in den Vernichtungslagern, die ab 1941 in Polen errichtet wurden: in Belżec, Auschwitz-Birkenau, Majdanek, Sobibór und Treblinka. Wie sich die Auschwitz-Überlebende Erika Rothschild erinnert, wurden die Neuzugänge

»aus den Viehwagen herausgejagt und aufgestellt. [...] Dazu spielte eine Kapelle, die sich aus den besten Musikern unter den Häftlingen zusammensetzte, und sie spielte, je nach Herkunft der Transporte, polnische, tschechische oder ungarische Volksmusik. Die Kapelle hat gespielt, die SS hat gehetzt, und man hatte keine Zeit zum Überlegen. [...] die einen wurden ins Lager getrieben, die anderen ins Krematorium.«³

Der Täuschung, Beruhigung und der Übertönung von Erschießungsgeräuschen diente in den Vernichtungslagern neben den Orchestern auch der exzessive Einsatz technischer Musikmedien wie Lautsprecher, Grammophon oder Radio. Der ehemalige Häftling Zacheusz Pawlak berichtete über eine Mordaktion in Majdanek:

»Nach den ersten Schußserien übertönte der Lärm aus den Lautsprechern die weiteren Schüsse. Die Lautsprecher, die an den Wachtürmen angebracht waren, übertrugen in voller Lautstärke fröhliche Tanzmusik. [...] Die Musik übertönte das gesamte Lager. Nur in den kurzen Pausen, die zum Plattenwechsel nötig waren, knatterten Schußsalven durch die Luft.«⁴

Das Entsetzen über solche Exzesse aus den letzten Jahren des planmäßigen Massenmords kann leicht den Blick dafür verstellen, daß sämtliche Spielarten der »Musik auf Befehl« in den Lagern von Anfang an nachzuweisen sind, wenngleich zum Teil in weniger radikaler Form. Bemerkenswert scheint insbesondere, daß sie sich in einer Phase herausbildeten, in der die Konzentrationslager nach nationalsozialistischem Verständnis noch das Ziel einer »Umerziehung« bzw. einer »Erziehung durch Arbeit« verfolgten. Der Anteil »nichtarischer« Häftlinge, bei denen bekanntlich »Erziehungsmaßnahmen« aus »rassischen« Gründen für aussichtslos gehalten wurden, war in den ersten Jahren eher gering. Er stieg erst nach dem Novemberpogrom 1938 signifikant an, zu einem Zeitpunkt also, als das Repertoire der SS beim Einsatz von Musik sich längst ausgeformt hatte. Somit kann – neben der sadistischen Demonstration bzw. Auskostung von Macht und der perfiden Täuschung der Außenwelt – die Vorstellung, die (»arischen«) Gefangenen durch brutale An-

1 Zitiert nach ebenda, S. 161.

2 Ebenda, S. 300.

3 Zitiert nach ebenda, S. 355.

4 Zitiert nach ebenda, S. 360.

wendung von Musik zu besseren Menschen machen zu können, als ein wichtiges Motiv befohlener Musik betrachtet werden.

Für eine solcherart radikalisierte und pervertierte Ethos-Lehre in den Köpfen des Wachpersonals gibt es viele Belege. So geschah es durchaus absichtsvoll, daß die SS-Leute beim Singen auf Befehl den Gefangenen bevorzugt Lieder aufnötigten, »die in NS-Kreisen gebräuchlich bzw. besonders populär waren.«¹

Diese Lieder, so Guido Fackler, »standen also für jene Werte und Tugenden, die den Inhaftierten vermeintlich fehlten und die man ihnen im Sinne der öffentlich propagierten »erzieherischen« Aufgabe der »Schutzhaft« zu implantieren suchte: Gehorsam, Fleiß, Ehrlichkeit, Ordnung, Sauberkeit, Wahrhaftigkeit, Opferbereitschaft und Vaterlandsliebe – jene Werte und Tugenden, die in späteren Jahren in mehreren Konzentrationslagern als Parolen auf Barackenwänden geschrieben standen.«²

Als Vorbild für diese musikalische Zwangstherapie schimmert unverkennbar der Soldatengesang durch, der als »physisches, psychisches und mentales Manipulationsinstrument« zur Abrichtung der Truppe eine lange Tradition besaß.³ Da diese den SS-Männern aus eigener Erfahrung geläufig war, bedienten sie sich ihrer auch bei der »Umerziehung« der Häftlinge. Dem italienischen Schriftsteller und Auschwitz-Überlebenden Primo Levi schien es daher

»offenkundig, daß die Welt der Konzentrationslager in vielen ihrer quälendsten und absurdesten Aspekte nur eine Version, eine Adaption der deutschen Militärpraxis war. Das Heer der Lagerhäftlinge sollte eine ruhmlose Kopie des eigentlichen Heeres, oder, genauer gesagt, eine Karikatur sein. [...] Ein Heer marschiert im Militärschritt, als geschlossene Formation, beim Klang der Militärkapelle: aus diesem Grund muß es auch im Lager eine Musikkapelle geben.«⁴

Auch die Rundfunk-Übertragungen via Lautsprecher dienten zu weiten Teilen der Erziehung durch Musik. So wurden die Dachauer Gefangenen in der Speisehalle mit Wagners *Meistersingern* und auf dem Appellplatz mit Klassikern deutscher Tonkunst beschallt. Der ehemalige Häftling Walter Hornung berichtete:

»Bis tief in die Nacht hinein dauerte die Verabreichung nationaler Erweckung durch das deutsche Lied. Vaterländische Hörspiele aus dem Rundfunkprogramm vervollständigten die Stärkung im völkischen Geiste. Den Abschluß bildeten das Deutschland- und das Horst-Wessel-Lied. Germania, die große Mutter, saß also unsichtbar an den Betten auch ihrer verworfenen Söhne und sang sie in den Schlaf.«⁵

Auch das Grammophon wurde zur »Umerziehung« eingesetzt, bisweilen gar in abstruser Einzeltherapie: So beorderte der Lagerleiter des KZ Osthofen den Häftling Philipp Wahl in seine Privatwohnung, um ihn durch das Abspielen einer Schallplatte mit Beethovens *Eroica* zu einem anständigen Menschen zu erziehen.⁶

Nicht nur von den Häftlingen und vom Wachpersonal, sondern auch von Außenstehenden wurde die Musik im Lager ganz selbstverständlich als Mittel der Erziehung betrachtet, wie Presseberichte belegen. So hieß es 1933 in den *Göttinger Nachrichten*, das befohlene Singen lehre die Gefangenen, daß »Zucht und Ordnung die Grundlagen des Staates sein müssen.«⁷ Die Lagerkapelle des KZ Esterwegen konzertierte bei einem Besuch des Roten Kreuzes im Oktober 1935, wie Valentin Schwan schildert, mit Auszügen aus *Martha* von Flotow, dem *Freischütz* von Weber und dem *Waffenschmied* von Lortzing. Zum Abschied der Delegation erklang der Walzer *Gold und Silber* von Franz Lehár. Die Besucher nahmen den Eindruck mit nach Hause, daß die »musikalische Bildung« der Gefangenen »durch

1 Ebenda, S. 149.

2 Ebenda.

3 Albrecht Riethmüller, *Zur Politik der unpolitischen Musik*, in: *Funkkolleg Musikgeschichte. Europäische Musik vom 12.–20. Jahrhundert*, Studienbegleitbrief 11, Weinheim und Basel 1988, S. 27.

4 Zitiert nach Fackler 2000, S. 299.

5 Zitiert nach ebenda, S. 156.

6 Vgl. Fackler 2000, S. 213, Anm. 173.

7 Zitiert nach ebenda, S. 170.

Konzerte mit hehrer klassischer Musik deutscher Provenienz im KZ gefördert würde«.¹

Überblickt man die Beispiele, so wird offenkundig, daß der Einsatz von Musik im nationalsozialistischen Lagersystem sich zwar im Grad der Bestialität, keineswegs aber im Grundsatz von dem unterschied, was die braunen »Herrenmenschen« auch sonst mit Musik anzurichten pflegten. Direkte Linien führen von Hitlers Postulat in *Mein Kampf*, die »nationale Erziehung der breiten Masse« müsse dadurch stattfinden, daß jeder einzelne »an den kulturellen Gütern der Nation« teilnehme², über Volkskonzerte mit Beethoven und Bruckner nach der Machtübernahme, die Truppenbetreuung im Zweiten Weltkrieg und die deutsche Musikmission in den besetzten Ländern bis zur Zwangsbeschallung von KZ-Häftlingen. Die Linien führen von der sorgfältig kalkulierten musikalischen Machtdemonstration bei den Parteitagungen über die klingenden Umrahmungen der Siegesmeldungen im Rundfunk und das reich bezuschusste deutsche Musikleben in Osteuropa bis zur Einschüchterung der Neuzugänge in den Konzentrationslagern durch die musikalischen Empfangszeremonien. Sie führen von frühen Zeitungsinterviews mit Hans Hinkel, der den Jüdischen Kulturbund heuchlerisch als großzügig gewährten Freiraum jüdischer Kulturentfaltung pries, über die tönende Auslandspropaganda in Theresienstadt bis zu den sedierenden Orchesterklängen an der Rampe in Auschwitz-Birkenau. Und sie führen von Punkt 23 des Parteiprogramms der NSDAP, das im Februar 1920 »den gesetzlichen Kampf gegen eine Kunst- und Literaturrechtung« forderte, »die einen zersetzenden Einfluß auf unser Volksleben ausübt«³, über die »Entjudung« der Reichsmusikkammer bis zu jenem sogenannten »Künstlertransport«, der am 16. Oktober 1944 Viktor Ullmann, Hans Krása, Pavel Haas und Hunderte weiterer Opfer in die Gaskammern fuhr.

1 Ebenda, S. 175.

2 Ebenda, S. 370.

3 Zitiert nach Hofer 1957, S. 30.