

Miszelle

ERWIN KROLL

VERBOTENE MUSIK

Musik, die man verbot oder zu verbieten trachtete, hat es zu allen Zeiten gegeben. Im klassischen Griechenland hielt man viel von der sittlichen, läuternden, staats-erhaltenden Macht dieser Kunst, und im Staate Platos sollte alle Musik verbannt sein, die sich in einem wehleidigen, entnervenden Tongeschehen bewegte. Gegen die sündige weltliche Musik der Vaganten hat sich die Geistlichkeit des Mittelalters immer wieder gewehrt, und die ablehnende Haltung der englischen Puritaner ist bekannt. Aber auch bei den alten Musiktheoretikern spielte das Verbot eine große Rolle. Es betraf vor allem gewisse Intervalle und melodische Fortschreitungen innerhalb des mehrstimmigen Satzes. Quinten waren dabei besonders verpönt.

In Deutschland wurde während der auf die Freiheitskriege folgenden Restaurationszeit das Volkslied „Freiheit, die ich meine“ an vielen Orten unterdrückt, ähnlich ging es dem Studentenliede „Ein freies Leben führen wir“. Als Frankreich das Rheinland besetzt hielt, war natürlich das Lied „Sie sollen ihn nicht haben, den freien deutschen Rhein“ unerwünscht. Selbst Haydns Melodie zu „Gott erhalte Franz, den Kaiser“, unsere spätere Nationalhymne, mußte daran glauben und wurde 1866 während des preußisch-österreichischen Krieges auf den Index gesetzt.

Daß aber ein großer Staat den Begriff „Entartete Musik“ schuf und diese mit einem schweren Bannfluch belegte, das blieb erst dem nationalsozialistischen Regime in Deutschland vorbehalten. Betroffen wurden von dem Verbot nicht nur die jüdischen, sondern auch manche „arischen“ Komponisten. Viele gingen deshalb außer Landes. So fiel Deutschland einer musikalischen Verarmung anheim, von der es sich nur langsam wieder erholen sollte. Auf der anderen Seite schlug jetzt die große Stunde jener Auchkomponisten, Intendanten, Dirigenten und Musikkritiker, die bis dahin im Schatten gestanden hatten. Sie hängten ihre Mäntelchen nach dem Winde, sie kamen empor durch die Organisationen der NS-Kulturgemeinde, der Hitlerjugend, des Unternehmens „Kraft durch Freude“, des Amtes Rosenberg und der Reichsmusikkammer. Sie beglückten uns mit „Blut und Boden“-Musik, mit Marschliedern, Siegeskantaten und Hitler-Hymnen.¹

¹ Wie sich die Dinge im Bereich der bildenden Kunst abspielten, hat mit umfassender Sachkenntnis Paul Ortwin Rave in seinem Buche „Kunstdiktatur im Dritten Reich“ geschildert. (Hamburg 1949.) Seine aufschlußreiche Darstellung enthält folgenden abschließenden Satz, der auch für die Musik gilt: „Der Kampf um die Kunst im Dritten Reich, dessen Hauptschlacht ein Pyrrhus-Sieg war, ging, wie im großen staatlichen Geschehen, letzten Endes verloren. Die Kunsterneuerung wurde nicht erreicht.“ – Eine diesem Raveschen Buche gleichwertige Darstellung der Ereignisse im Musikleben der Hitlerzeit gibt es noch nicht. Viel einschlägiges Material findet sich in den Jahrgängen 1933 ff. der „gleichgeschalteten“ Zeit-

Natürlich gab es viele, die sich damals innerlich gegen die neue Kunstdiktatur auflehnten, aber nur wenige wagten offenen Widerspruch. Zu diesen wenigen gehörte der Dirigent Wilhelm Furtwängler². Er hatte sich schon für viele in Schwierigkeiten geratene, „rassisch“ nicht einwandfreie Musiker eingesetzt und ließ sich trotz der Anpöbelungen des Geigers und „Kampfbund“-Dirigenten Gustav Havemann nicht zu einer Gleichschaltung des Berliner Philharmonischen Orchesters bewegen. Als die Übergriffe sich mehrten, richtete er am 12. April 1933 an Goebbels einen Brief, in dem er sich zu der Ansicht bekannte, daß es nur einen Trennungstrich zwischen guter und schlechter Kunst, nicht aber zwischen jüdischer und nichtjüdischer gäbe und daß „Männer wie Walter, Klemperer, Reinhardt usw. auch in Zukunft in Deutschland mit ihrer Kunst zu Worte kommen müßten“. Goebbels war klug genug, die Veröffentlichung dieses Briefes zu erlauben, ließ aber gleichzeitig einen Antwortbrief abdrucken, in dem er sich gleißnerisch an Furtwängler anbot, die empörenden Vorgänge bei der gegen die Juden gerichteten Boykottetze bagatellierte, im übrigen aber statt des Furtwänglerschen Trennungstriches zwischen guter und schlechter Musik den zwischen völkischer und nichtvölkischer forderte.

Die Gegensätze verschärften sich, als ausländische Künstler, und zwar „arische“ und „nichtarische“, sich in aller Öffentlichkeit gegen den nationalsozialistischen Terror wandten und ihre solistische Mitwirkung bei den Konzerten des Philharmonischen Orchesters ablehnten. Furtwängler führte den Kampf für seine gute Sache mutig weiter, geriet dabei mit Hitler auf dem Obersalzberg heftig aneinander, ließ sich aber durch Scheinsiege immer wieder zuversichtlich stimmen. Inzwischen zogen sich um den Komponisten Paul Hindemith die Wolken am deutschen Kunsthimmel immer drohender zusammen. Im Novemberheft des Jahrgangs 1934 der Zeitschrift „Die Musik“ las man: „Die NS.-Kulturgemeinde lehnt die Aufführung der Kompositionen Paul Hindemiths in ihren Veranstaltungen grundsätzlich ab... Die Begründung dieser Stellungnahme stützt sich auf das Wirken Hindemiths im letzten Jahrzehnt. Wenn Hindemith heute in seinem ‚Mathis der Maler‘ positiver erscheint, so ist damit nicht bewiesen, daß er, der im Sinne der Gesetzgeber des nationalsozialistischen Deutschlands nichtarisch Versippte, sich innerlich gewandelt

schriften „Die Musik“ (Berlin, Max Hesse-Verlag, Herausgeber Herbert Gerigk) und „Zeitschrift für Musik“ (Verleger und Herausgeber: Gustav Bosse, Regensburg). – Zum Thema Kunst und Politik vgl. auch Paul Riesenfeld, „Politik und Musik“. Von großen Zeitaltern zu kleinen Gleichschaltern (Von Plato und Aristoteles bis zu Stalin und Hitler), 1. Band der Schriftenreihe der „Front des Geistes“. Chasit Haruach. Ramat Gan, Israel 1958. – Aufschlußreich die Zusammenstellung in der von Georg Karstädt herausgegebenen „Bibliographie des Musikschritttums“ (Verlag F. Hofmeister, Leipzig). 3. Jahrgang 1939. Hier auf S. 18 ff. die 1938 erschienenen Aufsätze zum Thema „Rasse und Volkstum“. – Vgl. auch den ausführlichen Artikel „Kulturpolitik“ in: Fred K. Prieberg, Lexikon der Neuen Musik, Freiburg/München 1958, S. 258 ff.

² Furtwänglers Beziehungen zum Dritten Reich hat Berta Geißmar, seine Sekretärin, ausführlich geschildert in ihrem Buche „Musik im Schatten der Politik“, Zürich u. Freiburg i.Br., 3. Aufl. 1951. – Vgl. auch Curt Riess, „Furtwängler“. Musik und Politik, Bern 1953.

hat. Die Tatsache, daß er sich im Auslande noch nach der nationalsozialistischen Revolution mit zwei emigrierten Juden konzertierenderweise auf Schallplatten aufnehmen ließ, ist der klare Beweis für seinen schwankenden Charakter, der schon durch seine Gesinnungskameradschaft mit einem Bert Brecht dokumentiert hat, daß er ein Bannerträger des Verfalls war.“

Daraufhin veröffentlichte Furtwängler am 25. November 1934 in der Deutschen Allgemeinen Zeitung einen Aufsatz, der den Titel „Der Fall Hindemith“ trug und in Zustimmung wie Ablehnung viel Aufsehen erregte. Furtwängler hatte einige Monate vorher Hindemiths Sinfonie aus der von Hitler verbotenen „Mathis“-Oper in der Philharmonie zur Uraufführung gebracht und versuchte jetzt den Komponisten, den die nationalsozialistischen Machthaber immer eifriger als „entartet“ ausriefen, für das deutsche Musikleben zu retten. Er verurteilte die Judenschnüffelei um Hindemith und wies auf den Entwicklungsgang des Komponisten hin, der sich von junglichem Sturm und Drang zur Schlichtheit und Einfachheit der Tonsprache durchgerungen habe. Man könne Hindemith keinerlei politische Betätigung vorwerfen. „Wo kämen wir überhaupt hin“, fragte Furtwängler, „wenn politisches Denunziantentum in weitestem Maße auf die Kunst angewendet werden sollte?“ Und am Schluß stand der Satz: „Wir können es uns nicht leisten, angesichts der auf der ganzen Welt herrschenden unsäglichen Armut an wahrhaft produktiven Musikern auf einen Mann wie Hindemith so ohne weiteres zu verzichten.“

Das Kesseltreiben um den Dirigenten und seinen Schützling ging indessen weiter. Die NS-Kulturgemeinde und das Amt Rosenberg taten sich dabei besonders hervor. Der Völkische Beobachter schäumte vor Wut und orakelte von den Hintergründen des Falles Hindemith. Da die politische Situation nicht geändert werden könne, wollten, so behauptete man, die Anhänger des Komponisten „auf der kulturellen Treppe in die Burgfestung der NSDAP gelangen“. Furtwängler erklärte darauf Anfang Dezember 1934 seinen Rücktritt von der Leitung des Berliner Philharmonischen Orchesters. Ihm schloß sich sofort Erich Kleiber, Dirigent an der Staatsoper Unter den Linden, an, der eben eine Konzertsuite aus der Oper „Lulu“ des gleichfalls als entartet verschrieenen Komponisten Alban Berg aufgeführt hatte. Der Rücktritt dieser beiden bedeutenden Musiker begann nun aber selbst im Nazilager Bedenken zu erregen. Sollte man auf einen so großen Aktivposten, wie ihn Furtwänglers Gastspiele im Auslande darstellten, verzichten? Es gelang den verschlagenen Argumenten von Rosenberg und Goebbels, den Dirigenten im März 1935 zum Widerruf zu bewegen. Er unterschrieb nach vielem Hin und Her eine Erklärung, die Goebbels eigenmächtig kürzte und dann der Öffentlichkeit übergab. Furtwängler blieb also in Deutschland. Am 25. April 1935 dirigierte er zum ersten Male wieder. Er tat es, um seinen Freunden weiter helfen zu können, und um der Sache der deutschen Musik willen. Mit Mut und List wußte er sich dabei immer wieder nationalsozialistischen Bevormundungen zu entziehen und ließ sich nicht an den Wagen Goebbelsscher Propaganda spannen. Aber es war unendlich schwer für ihn, in jedem einzelnen Falle der Stimme seines Gewissens zu folgen, und so konnte es nicht ausbleiben, daß man ihm nach dem deutschen Zusammenbruch mancherlei vorwarf. Als er sich dann Ende September

1946 in Berlin einem „Reinigungs“-Verfahren unterziehen mußte, wurde sein 1935 erfolgter Wiedereintritt ins deutsche Musikleben zwar kritisiert, aber man mußte dem Dirigenten zugestehen, daß er keinerlei Bindungen zu irgendeiner Gliederung der Partei gehabt, in zahlreichen Fällen dagegen Verfolgten Hilfe gewährt habe. Besonderen Eindruck machten folgende Sätze seiner Verteidigungsrede: „Meint Thomas Mann wirklich, daß man im Deutschland Himmlers nicht Beethoven musizieren durfte? Konnte er sich nicht denken, daß es Menschen nirgendwo nötiger hatten, Beethoven und seine Botschaft der Freiheit und Menschlichkeit zu hören als gerade in Deutschland, Menschen, die unter dem Terror Himmlers leben mußten? Die Sorge, mißbraucht zu werden, mußte für mich vor der größeren Sorge um das deutsche Musikleben zurücktreten. Wenn ich auch als Märtyrer gefeiert worden wäre, hinauszugehen wäre mir als schimpfliche Flucht erschienen. Ich bereue es nicht, es nicht getan zu haben.“ Im übrigen sprach es nicht für den guten Willen der Ankläger Furtwänglers, daß man ihm damals ausgerechnet jene letzten Worte seines DAZ-Artikels ankreidete, wo es hieß, Deutschland könne auf einen Mann wie Hindemith „nicht so ohne weiteres“ verzichten. „Nicht so ohne weiteres?“ fragte einer der Ankläger, das heiße doch wohl, später könne man auf ihn verzichten, und damit habe sich, meinte man, Furtwängler zur Kunstanschauung der Nationalsozialisten bekannt!

Was Hindemith betrifft, so verbot man öffentliche Aufführungen seiner Werke, ging aber dabei nicht einheitlich vor. Die verschiedenen nationalsozialistischen Aufsichtsorgane waren geteilter Meinung. Schließlich bedeutete Hindemiths Musik im Ausland nicht wenig, und so schlüpfen auch im Inland immer wieder Aufführungen durch, nach denen das Publikum demonstrativ klatschte. Im stillen aber, in studentischen Kreisen, bei Freunden neuer Hausmusik, wurden die Werke des Komponisten überall in Deutschland eifrig gespielt. Weshalb man Hindemiths Oper „Mathis der Maler“ nicht zuließ, leuchtet ein. Man spürte, daß sich hier geheimer Widerstand gegen die neuen Machthaber regte. In der Tat spielt ja der Komponist in den Szenen der Bücherverbrennung auf den nationalsozialistischen Terror an, und darüber hinaus rechnet er mit der nazistischen Forderung der „Volkverbundenheit“ des Künstlers ab. Sein Mathis ringt sich zur Erkenntnis durch, daß er dem Volke am besten diene, wenn er sich selbst und seiner Kunst treu bleibe. Trotz des Verbotes – die Uraufführung des „Mathis“ fand nicht in Berlin, sondern in Zürich statt – konnte der Komponist zunächst noch seine höchst erfolgreiche Tätigkeit als Kompositionslehrer an der Berliner Musikhochschule ausüben, ging dann aber 1936 mit Billigung der deutschen Regierung, die wahrscheinlich froh war, ihn los zu sein, nach Ankara. Er wurde schließlich in Amerika heimisch, von wo aus er erst einige Jahre nach dem Kriege nach Europa zurückkehrte. Es gelang aber nicht, ihn wieder dauernd an Deutschland zu fesseln, so sehr sein erster Besuch in der Heimat einer Triumphfahrt glich.

„Was unerwünscht ist, wird verboten, und was verboten ist, wird ausgemerzt“ – so hieß es bei den nationalsozialistischen Kunstlenkern. Es war also von der Reichsmusikkammer gar nicht so sehr weit bis zur Gaskammer. Am unmittelbarsten traf

das für die Juden zu, und jenes „Lexikon der Juden in der Musik“, das der Verlag Bernhard Fahrenfeld in Berlin 1940 herausgab, wird ewig ein Schandfleck der deutschen Geistesgeschichte bleiben. Verfasser waren Theo Stengel und Herbert Gerigk, Mitarbeiter Wolfgang Bötticher, Hermann Killer und Lilly Fiebig-Michaelis³. Von Felix Mendelssohn bis zu Gustav Mahler und Arnold Schönberg wurden hier die Komponisten jüdischer Herkunft aufs übelste beschimpft – ganz im Sinne der pseudomythischen Theorien Rosenbergs und seiner Trabanten.

Aber es ergaben sich auch hier Schwierigkeiten. In der ersten Auflage des genannten Machwerkes waren Namen von Künstlern enthalten, die ihre „arische“ Herkunft nachweisen konnten, und so mußten zahlreiche Berichtigungen erfolgen. Weiter aber: welche Musik sollte bei Aufführungen von Shakespeares „Sommer-nachtstraum“ gespielt werden? Eilfertige Komponisten, die sich mit Wonne gleichgeschaltet hatten, boten ihre Ware an, und es ergingen offizielle Aufträge an Julius Weismann und Rudolf Wager-Regeny. Aber wer konnte mit Mendelssohn wetteifern? Und wie stand es um Arnold Schönberg? Gewiß, er war Jude, aber wie sollte man beweisen, daß seine atonale Musik als entartet zu gelten habe? Die NS-Ästhetiker hatten es damals nicht leicht. Gewiß, die Formulierung „jüdisch gleich entartet, entartet gleich verbotspflichtig“, war propagandistisch brauchbar. Woher aber im einzelnen die Begründungen nehmen?

Die nationalsozialistischen Kulturwächter brüteten lange über einer großen Aktion, durch die man der entarteten Musik endgültig den Garaus machen würde, und es fand sich auch ein Mann für diese Aktion, ein „alter Kämpfer“, der Generalintendant des Deutschen Nationaltheaters in Weimar, „Staatsrat“ Hans Severus Ziegler, ein Freund des Ministers Goebbels. Während man in Zürich zur Uraufführung der Oper „Mathis der Maler“ rüstete, bereitete er, der gar kein Fachmusiker war, nach dem Muster der Münchener Ausstellung „Entartete bildende Kunst“ eine Ausstellung „Entartete Musik“ vor, die 1938 zunächst bei den Reichsmusiktagen in Düsseldorf und dann auch in Weimar gezeigt wurde. Aber in der Stadt Goethes und Schillers weigerte sich Peter Raabe, Präsident der Reichsmusikkammer, die Eröffnungsrede zu halten, und Ziegler mußte in letzter Stunde einige seiner Opfer, z. B. den Komponisten Hermann Reutter, der eben zum Direktor der Musikhochschule in Frankfurt a. M. ernannt worden war, vom „Schandmal“ losbinden. In Düsseldorf wurde den Besuchern eine grell aufgemachte Broschüre Zieglerscher Herkunft verkauft – in Schrift und Bild das Dokument einer wüsten Judenhetze –, die sich u. a. gegen die Komponisten Mahler, Schönberg, Schreker, Toch, Weill, Krenek, Webern, Groß, Antheil, Milhaud und Hindemith, dazu die Operettenschöpfer Fall und Straus, ferner gegen den Dirigenten Klemperer und die Kritiker Kerr, Strobel, Pisling und Redlich richtete. Dabei versuchte Ziegler Judentum, Kunstbolschewismus und Atonalität auf eine Ebene zu bringen und spielte diese drei Mächte der „Entartung“, anknüpfend an frühere pseudoästhetische Ausführungen

³ Mehrere Auflagen bis 1943. – Ähnlich angelegt: Christa Maria Rock und Hans Brückner, „Das musikalische Juden-ABC“, München 1935. Dazu ein Nachtrag.

des Weimarer Dirigenten Ernst Nobbe, gegen die „arisch-germanische Tonordnung“ mit ihrem naturgewollten Dreiklang aus.

Ende April 1939 hielt Ziegler bei einer Gaukulturwoche in Altenburg einen ähnlich gerichteten Vortrag, aus welchem nach einem Bericht der Eisenacher Tagespost vom 25. April 1939 einige Sätze zitiert seien, die das geistige Niveau dieser Auseinandersetzung charakterisieren.

„Die aufschlußreiche Ausstellung ‚Entartete Musik‘, die auch in Weimar gezeigt wurde, stellt das Abbild eines wahren Hexensabbaths und des frivolsten geistig künstlerischen Kulturbolschewismus dar und ein Abbild des Triumphes von Untermenschentum, arroganter jüdischer Frechheit und völliger geistiger Vertrottung. Jüdische Musik und deutsche Musik bleiben zweierlei. Gewinnen nun aber in der Entwicklung jüdische Musikgesetze oder Gesetzeskonstruktionen und Scheindoktrinen, jüdische Klangphysik und Klangpsychologie eine bestimmte Vorherrschaft auch in der deutschblütigen Musikerschaft dergestalt, daß sich deutsche gedankenlose Nachbeter und Nachäffer den Einflüssen einer minderwertigen Rasse aus eigener Schwäche und mangelnder Schöpfer- und Einfallskraft nicht entziehen können, so entsteht zwangsläufig eine Entartung der deutschen Musikerschaft und des musikalischen Schaffens. Entartete Musik ist dann im Grunde entdeutsche Musik, für die das Volk in seinem gesunden Teil auch kein Empfangsorgan, keine Empfindung und Empfänglichkeit aufbringen wird. Sie ist zuletzt Gegenstand snobistischer Verhimmelung oder rein intellektueller Betrachtung von seiten mehr oder weniger dekadenter Literaten und Skribenten... Wenn die größten Meister der Musik in der Tonalität und aus dem ganz offenbar germanischen Element des Dreiklangs empfunden und mit ihrer unerschöpflichen Fantasiestärke geschaffen haben, dann haben wir ein Recht, und zwar aus unserem typisch germanischen Geniegläubigen heraus, diejenigen als Dilettanten und Scharlatane zu brandmarken, die diese Klanggrundsätze über den Haufen schmeißen und durch irgendwelche Klangkombinationen verbessern oder erweitern, in Wirklichkeit entwerten wollen. Ich bekenne mich mit einer Reihe führender musikalischer Fachmänner und Kulturpolitiker zu der Anschauung, daß die Atonalität als Ergebnis der Zerstörung der Tonalität Entartung und Kulturbolschewismus bedeutet.“

Das Beispiel Zieglers machte Schule. 1940 schrieb Walter Trienes ein Buch mit dem Titel „Musik in Gefahr“, für das sich der Verlag Gustav Bosse in Regensburg hergab. Hier wurde durch eine Menge geschickt verwendeter, gelegentlich auch verdrehter Zitate aus Büchern zahlreicher Autoren, die sich nicht hatten träumen lassen, auf diese Weise an den Wagen nationalsozialistischer Propaganda gespannt zu werden, und aus Selbstzeugnissen der Komponisten das Schreckensbild eines musikalischen Verfalls gemalt, der durch zahlreiche Notenbeispiele erläutert wurde. Schönberg, Webern, Wellesz, Krenek, Hauer, Mager, Toch, Hindemith, Schulhoff, Weill, Milhaud, Antheil, Eißler und andere Musiker wurden von Trienes mit Behagen als Schuldige bezeichnet. Musikkritiker, oder wie man sie jetzt offiziell nennen mußte: „Musikbetrachter“, wie Heinrich Strobel, Hans Heinz Stuckenschmidt und auch den Schreiber dieser Zeilen prangerte der Verfasser dabei als Vorkämpfer einer „kulturbolschewistischen Moderne“ an. Auch die Jazzmusik wurde als „Erzeugnis negroiden Untermenschentums und jüdischen Geschäftsgeistes“ verdammt. Die Flut der Verbote stieg immer höher. Die Internationale Gesellschaft für

Neue Musik mußte ebenso daran glauben wie der Allgemeine Deutsche Musikverein. Manche Komponisten, z. B. der Berliner Konrad Friedrich Noetel, wurden jahrelang beschattet, der Pianist Karl Robert Kreiten, der ebenso wie Noetel unvorsichtig am „Führer“ Kritik geübt hatte, wurde auf Grund der Denunziation einer Sängerin hingerichtet. Ein ähnliches Schicksal hatte der Pianist Pal Kiss. Hugo Distler, der Leiter des Berliner Domchores, geriet durch die Nötigungen einiger HJ-Führer in Verzweiflung und nahm sich das Leben. Er hat wesentlich zur Erneuerung der evangelischen Kirchenmusik beigetragen, die durch ihn und andere (z. B. Ernst Pepping) recht eigentlich eine Widerstandszelle wurde. Edmund v. Borck, gleich Noetel Schüler Hindemiths und ebenfalls ein entschiedener Gegner des Regimes, fiel im Osten. Anderen Komponisten aber, deren Schaffen sich von dem sog. „entarteten“ Stil gar nicht so weit entfernte, schien seltsamerweise die Sonne des Führers, so z. B. Werner Egk. Carl Orff, Egks Lehrer, hatte gleichfalls Glück. Man gab ihm Narrenfreiheit und überhörte seine Äußerungen in seinem Märchenspiel „Die Kluge“. Da heißt es nämlich: „Denn wer die Macht hat, hat das Recht, und wer das Recht hat, beugt das Recht.“

Tatsächlich hatte es in der Weimarer Ausstellung kleine Schallplattenkabinen gegeben, in denen man jeweils Bruchstücke aus der Musik der angeprangerten Komponisten hören konnte. Vor allem war Hindemith mit den Werken seiner ersten Schaffenszeit vertreten. Auch auf Strawinsky und Weill hatte man es abgesehen. Aber man beschränkte sich nicht auf die Verbote solcher entarteten Komponisten. Verboten wurde im Dritten Reiche noch manches andere, z. B. Händelsche Oratorien wegen ihrer alttestamentlichen Texte, Schumannsche Lieder wegen der Heineschen Dichtungen. Die Hitlerjugend durfte die schönen alten Weihnachtslieder nicht singen und selbst Wagners „Parsifal“ hätte man am liebsten in Acht und Bann getan. Auch Joseph Haas' Oper „Tobias Wunderlich“ war Rosenberg und seinen Anhängern wegen der christlichen Mystik, die sich hier offenbarte, un bequem. Von einer Geigenmusik Boris Blachers schrieb Herbert Gerigk in der Zeitschrift „Die Musik“, sie gemahne an das Miauen einer Katze.

Ein Glück dabei war, daß sich die Kulturwächter des Dritten Reiches oft nicht einig waren. So spielte man Pfitzner gegen Strauß, Strauß gegen Pfitzner aus, und je nach Bedarf wurde schamhaft verschwiegen oder laut ausposaunt, daß Strauß eine jüdische Schwiegertochter, Pfitzner aber eine nicht vollarische Gattin hatte. Übrigens war Pfitzner unter allen deutschen Komponisten der leidvollen 12 Jahre derjenige, der den damaligen Machthabern gegenüber die mutigste Sprache führte. Ein klassischer Beweis dafür ist sein Brief an Hermann Göring vom 30. Januar 1935. Freunde Pfitzners hatten nach dessen kränkender Entlassung aus dem Lehramt der Münchener Akademie der Tonkunst einen staatlichen Ehrensold für den Komponisten zu erwirken versucht, was Göring als „Schnorrerei“ bezeichnete. Dagegen wehrte sich Pfitzner in einem Brief an Göring, der Ausdrücke wie „ehrenrührige Vorwürfe“ und „unbegreifliche Behauptungen“ enthält und mit folgenden Worten schließt: „Ihren Brief vom 8. Januar 1935 an mich, der in Inhalt und Ton wie an einen Gauner gerichtet scheint, bewahre ich als Kulturdokument von unschätz-

barem Wert und als Seitenstück zu dem Fußtritt auf, den ein Salzburger Bischof einem W. A. Mozart ungestraft erteilen durfte. Die Schande liegt aber nicht auf Mozart. Heil Hitler! Dr. Hans Pfitzner⁴.“

Im Kriege, den Hitler anzettelte, wurden natürlich auch die Werke der Komponisten feindlicher Länder auf die schwarze Liste gesetzt. Tschaikowsky, Chopin, Bizet, Debussy, Ravel – sie waren mehr oder weniger verpönt. Aber auch hier konnte der Ring der Verbote nicht so eng gezogen werden, daß nicht gelegentlich einzelne Komponisten durchschlüpfen. Auch gab es Mächtige, wie den Generalgouverneur Frank in Krakau, einen ausgesprochenen Musiknarren, der sich an kein Verbot hielt und im Krakauer Schlosse sich höchstpersönlich an Chopinscher Musik versuchte...

Ob ausländische, ob deutsche Musik, so geflissentlich man auch in den 12 Jahren der nationalsozialistischen Herrschaft um Verbote bemüht war, das Ende des Regimes bedeutete Befreiung auch für die Kunst. Ein großer Aufwand war von den nationalsozialistischen Kulturhütern sinnlos vertan worden. In den Konzertsälen und Opernhäusern konnten Komponisten wie Mendelssohn, Mahler, Hindemith, Bartok, Strawinsky, Schönberg, Webern und Berg sofort wieder in ihre Rechte treten. In den heutigen „autoritären“ Staaten aber, wo die Kunst der politischen Propaganda dienen muß, gibt es längst wieder verbotene bzw. unerwünschte Musik. Das haben in Rußland Komponisten wie Prokofieff und Schostakowitsch erfahren müssen⁵, die sich daraufhin „besserten“. Bert Brecht und Paul Dessau schufen 1951 in Ostberlin eine Oper „Das Verhör des Lukullus“, in der jeglicher Krieg abgelehnt wird. Sie wurde sofort verboten, worauf sich die beiden Verfasser zu einer Umarbeitung verstanden. In der Endfassung ihres Werkes, das nun den Titel „Die Verurteilung des Lukullus“ führt, ist der Verteidigungskrieg erlaubt. Aber auch in den autoritären Staaten ändert sich der Kanon der verbotenen Musikschöpfungen ständig. Die Jazzmusik z. B., die nach dem zweiten Weltkriege zunächst verboten war, ist heute dort schon wieder erlaubt. Das sind Methoden, für die man in Westeuropa kein Verständnis aufbringen kann. Musik – wie alle Kunst wird immer nur in Freiheit, in Eigengesetzlichkeit gedeihen. Zwang und Verbot töten sie. Hoffen wir also, daß sie bei uns in Deutschland fürderhin unangetastet bleibt. Nur so wird sie von der Sehnsucht, von der schöpferischen Kraft, vom geistigen Reichtum unserer Nation zeugen.

⁴ Hans Pfitzner, „Reden, Schriften, Briefe“. Unveröffentlichtes und bisher Verstreutes. Herausgegeben von Walter Abendroth. Hermann Luchterhand Verlag, Berlin 1955, S. 313.

⁵ Vgl. Igor Strawinsky, „Musikalische Poetik“, Mainz o. J. Edition Schott Nr. 3612. Hierin: „Die Wandlungen der russischen Musik“. S. 57 ff. Ferner: H. H. Stuckenschmidt, „Schöpfer der neuen Musik“, Suhrkamp Verlag 1958. S. 265 ff. (über Prokofieff und Schostakowitsch). Dazu Fred K. Frieberg a. a. O., S. 246 ff.