

Deutsche Dissonanzen

Von Gerhard Scheit

(Aus: Konkret 2/99)

Der Sonderstab, die lustige Witwe und eine metaphysische Spieldose. Über drei neue Bücher zum Thema Musik und Nationalsozialismus

»Alt muß die Erde werden, / bis der Haß, / der sich blutig mühte, / das Rätsel Jude zu lösen, / den Einfall bekam, / es aus der Welt zu werfen mit Musik«

Nelly Sachs: Eli

Die Musik gilt unter Deutschen als eine besonders deutsche Kunst: intensivster Ausdruck der eigenen Produktivität und erhabenstes Instrument, Loyalität zu bekunden. Von der Architektur, der solche Eigenschaften mitunter auch zugeschrieben werden, unterscheidet sie sich durch stärkere Verinnerlichung. Scharfe Konturen gewinnt dieses innere Deutsch-Sein jedoch erst, wenn es sich gegenüber der falschen Produktivität, jener mit mangelnder Tiefe und Schöpfertum – also der nicht-loyalen, nur raffenden, nicht schaffenden – , abgrenzt und diese zunächst bestiehlt, um sie dann in Eintracht mit dem Staat zu vernichten. Schon Richard Wagner griff seine Konkurrenten Meyerbeer und Mendelssohn sowie die jüdische Musikkritik mit dem Vorwurf an, sie seien nicht schöpferisch im eigentlichen Sinn. (Nicht zufällig glaubte Schönberg, im Moment, da er sich am weitesten von der eigenen Musik entfernt hatte, mit seiner Kompositionsmethode die Vorherrschaft der »deutschen Musik« zu sichern; nicht zufällig auch meinte Webern, als er innerlich zum deutschen Staatsbürger geworden war, jemand müsse versuchen, »das Hitler-Regime von der Richtigkeit des Zwölftonsystems zu überzeugen« – ohne freilich zu bemerken, daß es sich dabei um einen Sabotageakt gehandelt hätte.)

Diese deutsche Ästhetik wurde mit dem »Sonderstab Musik« in die Praxis umgesetzt, der innerhalb des Einsatzstabs von Reichsleiter Rosenberg in den besetzten Gebieten eine Arbeit leistete, die nun der holländische Wissenschaftler und Journalist Willem de Vries in dem Band Sonderstab Musik

dokumentiert hat. »Nie zuvor gab es in der Geschichte Europas eine größere Beschlagnahme, Verschleppung und Zerstörung von Kulturgütern als im Zweiten Weltkrieg.« Es handelte sich dabei um schätzungswise sechzehn Millionen Kunstwerke. Unter diesen zu »organisierenden« Gütern kümmerte sich der »Sonderstab Musik« um die Handschriften, Partituren, Druckausgaben, Musikinstrumente, Musikbücher etc. Beim Einsatzstab Rosenberg wurde natürlich alles bis auf den letzten Pfennig abgerechnet und bis zum letzten Klavierstuhl registriert. So wird z. B. im Bericht vom 8.8.44 der Dienststelle Westen aufgelistet, daß 68.441 jüdische Haushalte durchsucht und 26.769 Güterwaggons mit einem Laderaum von 1.070.778 Kubikmetern beladen wurden, um das arisierte Gut nach Deutschland zu bringen.

Da es sich aber um Deutsche und Deutschösterreicher handelte, die hier plünderten, mußte der Raub – wie es sich für anständige Menschen gehört, die ja bekanntlich keine Kriminellen sein wollen – motiviert werden – z. B. mit dem wiederholten Hinweis, daß die Juden Kunstwerke nicht aus künstlerischen Beweggründen sammeln würden, sondern nur als Kapitalanlage. Außerdem stamme das beschlagnahmte Gut letztlich aus Deutschland – so sei doch etwa der deutsche Ursprung des Reichtums der Familie Rothschild wohlbekannt. Im übrigen sei die Beschlagnahme auch als eine Art »Wiedergutmachung« (Herbert Gerigk) für die Vernichtung deutscher Kultur durch die Franzosen im Ersten Weltkrieg zu verstehen. (Das Wort »Wiedergutmachung« hat also tatsächlich genau die Herkunft, die es verdient.) Man betrachtete die Schätze zudem als »kleine Vergeltung« für die »großen Opfer«, die Deutschland für Europa im »Kampf gegen das Judentum« bereits erbracht habe und noch erbringen müsse.

Da das Deutsche seit dem 19. Jahrhundert immer wieder als die Heimat der eigentlichen Musik und der eigentlichen Wert-Arbeit herausgestellt worden war, konnte und durfte kein Deutscher mehr daran zweifeln, daß es sich bei der Beschlagnahme von was auch immer wo auch immer um Rückholung und Wiedergutmachung handeln müsse. Willem de Vries zeigt sehr eindrucksvoll, mit welcher Gründlichkeit, aber auch Eigeninitiative und Spontaneität die Musikforscher aus Deutschland zu Werke gingen, die damit Eichmanns Leuten um nichts nachstanden: So wurden beispielsweise Schallplattenfirmen inklusive Lager und Vertrieb in den Vororten von Paris aufgesucht, weil man hoffte, »dort große Mengen an jüdischer Musik (d. h. von Juden komponiert und aufgeführt) vorzufinden, aber auch atonale Kompositionen, die bekanntlich als »entartet« galten«. Diese Materialien sollten dann zu Forschungszwecken den diversen wissenschaftlichen Institutionen der Nazis einverleibt werden. Noch die Gründlichkeit bei der Durchführung des Raubzugs wurde als

Motiv für den Raub ins Treffen geführt. Und hier schlug die nationale Stunde der deutschen Wissenschaft: Die Musiksammlungen in Paris, hieß es, seien »lediglich aus Sammeleifer zusammengetragen«, aber man habe es versäumt, das Gesammelte auch produktiv zu machen: »Archive und Magazine seien stark vernachlässigt worden, und Hunderte deutscher Handschriften müßten noch katalogisiert werden, wobei ihr Wert noch immer nicht ermittelt sei. Französische Musikwissenschaftler seien offensichtlich nicht in der Lage, ihr eigenes Kulturerbe aufzuarbeiten und es der Öffentlichkeit zugänglich zu machen.«

Daran machten sich nun die deutschen Forscher, die Rosenberg nicht nur im »Sonderstab Musik«, sondern auch beim Aufbau einer »Hohen Schule« als »oberster Stätte für nationalsozialistische Forschung, Lehre und Erziehung« tatkräftig unterstützten. Unter ihnen die angesehenen Vertreter der Musikwissenschaft der fünfziger Jahre in der Bundesrepublik (Friedrich Blume, Wolfgang Boetticher, Karl Gustav Fellerer etc.), Österreich (Erich Schenk) und der DDR (Heinrich Bessler). So geht auch die wichtigste deutschsprachige Musik-Enzyklopädie der Nachkriegsjahrzehnte – Die Musik in Geschichte und Gegenwart in 17 Bänden – , die erst seit wenigen Jahren von einer neugeschriebenen Enzyklopädie gleichen Namens abgelöst wird, auf ein Projekt im Rahmen von Rosenbergs »Hoher Schule« zurück.

Während de Vries und Fred K. Prieberg (im Vorwort zu Sonderstab Musik) solche Kontinuitäten herausarbeiten, werden sie in Michael H. Katers jetzt auf deutsch erschienener Studie über Musiker im Dritten Reich systematisch ausgeblendet. So stört diesen Autor, einen Historiker aus Toronto, an Priebergs erster großer Studie zum Thema aus dem Jahr 1982 (Musik im NS-Staat) eben vor allem die »Schwarzweißzeichnung« und der »Ton«, den Kater als »oft schrill und anklägerisch« moniert. Katers Ton hingegen ist oft fad und verharmlosend; schon der Titel hat etwas Operettenhaftes: Die mißbrauchte Muse (The Twisted Muse). Im einzelnen liefert Kater allerdings einige aufschlußreiche Einblicke in den Musikbetrieb des Dritten Reichs. Bei einigen prominenten Fällen gelingt es ihm, bisher gepflegte falsche Einschätzungen zu korrigieren – so wenn er Furtwänglers kontinuierlich und bis zuletzt aufrechterhaltene Nähe zur Führung des Dritten Reichs beschreibt, während er für Richard Strauss neues entlastendes Material aus den Archiven präsentiert und die Restriktionen hervorhebt, denen der wohl berühmteste Komponist im damaligen Deutschland mitunter ausgesetzt war. Auch die Begeisterung von Anton Webern für Hitler und den NS-Staat, die man bis heute gerne verschweigt,

wird von Kater in erforderlicher Offenheit – und auch Ratlosigkeit – zur Sprache gebracht. Beklemmend ist ebenso, was der Autor diesbezüglich über Hermann Scherchen und Hans Heinz Stuckenschmidt zutage fördert.

Doch Kater mutet sich insgesamt zuviel zu: Er schreibt z. B. über Texte, die er offensichtlich nicht gelesen hat, und präsentiert eine Neuauflage von Blessingers berüchtigtem, bereits 1939 erschienenem Machwerk Mendelssohn, Meyerbeer, Mahler unter anderem Titel (Judentum und Musik) als ein 1944 erstmals publiziertes Buch. Bedeutend schwerer als dieser Lapsus wiegt allerdings, daß die auf Vernichtung der Juden zielende Publikation in der gewohnten bagatellisierenden Art als »boshafte (sic!) Schmähchrift über die Juden« apostrophiert wird. Oder er gibt die Vermutung, daß Clemens Krauss wegen der Absetzung von Kreneks Oper »Karl V.« Wien verlassen habe, als Tatsache aus, ohne darauf hinzuweisen, daß Krenek u. a. Clemens Krauss selbst für die Absetzung verantwortlich macht. Er wiederholt längst bekannte und gesicherte Fakten über das Verhältnis von Bayreuth zum Dritten Reich, statt strittige und bisher unerforschte Punkte zu beleuchten, wie etwa das informelle »Parsifal«-Verbot nach Kriegsbeginn. Dafür wird aber dreimal hintereinander darauf hingewiesen, daß Carl Orff von Igor Strawinsky beeinflusst war (einmal wäre beim bayrischen Komponisten für rhythmische Gymnastik schon der Ehre zuviel gewesen).

Geradezu stupend jedoch ist die Ignoranz, die der Autor gegenüber allen politischen Fragen an den Tag legt, die seit der Debatte um Goldhagens Buch über Hitlers willige Vollstrecker aufgeworfen worden sind. Hier bewährt sich die Musik ein weiteres Mal als Zufluchtsort des Unpolitischen. Warum jemand zum Nazi wird, erklärt Kater etwa damit, daß er »xenophob« erzogen worden sei – und merkt nicht, daß damit nichts erklärt ist. Alfred Rosenberg wird kurzerhand als »Steinzeitmensch« abgetan, und was kann ein Steinzeitmensch schon mit klassischer Musik anfangen? Aber Rosenbergs Barbarei ist eben nicht Barbarei im ursprünglichen Sinn, sondern Dokument einer spezifischen Kultur. Weder Hitler noch Rosenberg sind etwa ohne Wagner denkbar (so wenig sie mit ihm auch identifiziert werden können).

Solche Fragestellungen, ja überhaupt eine Reflexion der angewandten Kategorien und Methoden, sind Kater völlig fremd. Er entwickelt statt dessen ein ausgesprochenes Interesse an Intrigen – was den Verdacht bestätigt, daß es sich bei ihm um einen ausgepichteten Opernliebhaber handelt. Sein Buch reduziert das Musik-System des Dritten Reichs im wesentlichen auf das Zusammenwirken und die Konflikte einiger großer (und ein paar kleinerer) Nazi-Persönlichkeiten und einiger großer (und ein

paar kleinerer) Musiker-Persönlichkeiten. Welche Bedeutung der Musik bei der Formierung der Massen zur Volksgemeinschaft, bei der Verinnerlichung des NS-Staats, zukam, bleibt auch im Kapitel über die »Musik in den Institutionen« weitgehend im Dunkeln. Die Massen – das sind auf Katers Bühne eben nur die Statisten, die den Bühnenraum füllen, in dem die großen Individuen und Schurken ihren Kampf austragen. Um die Verstaatlichung und freiwillige Unterwerfung der Massen durch die Musik und in der Musik zu begreifen, hätten die historischen und gesellschaftlichen Voraussetzungen, die Musikkultur der Rechten und der Linken – insbesondere die in Deutschland und Österreich vor 1933 bzw. 1938 besonders ausgeprägte Marschkultur – in Analyse und Darstellung einbezogen werden müssen. Auch in dieser Hinsicht erweckt der Autor den Eindruck, daß 1933 in Deutschland quasi über Nacht Steinzeitmenschen das Land besetzten.

Welcher Kunstbegriff dieser Studie zugrunde liegt, kann man sich nun schon denken: der des Liebhabers und Genießers, der sich das Vergnügen an der schönen Strauss- und Pfitzner-Musik durch keinen Nazi rauben läßt: »Daß die Politisierung von Musik letzten Endes nicht vollständig gelang, war wohl weniger Hitlers und Goebbels Politik zuzuschreiben als der Tatsache, daß wirkliche Kunst kraft ihrer wahren Natur unverletzlich bleibt.« Da aber die Kunst in Wahrheit nicht unverletzlich sein darf, hat sie auch keine wahre Natur, anderenfalls wird sie zur schönen Lüge. Daß nach Auschwitz nichts mehr selbstverständlich ist, was die Kunst betrifft, ein solcher Gedanke ist dem Buch freilich ganz fern – so fern wie die übrige Musiksoziologie von Theodor W. Adorno, der nicht einmal erwähnt wird, obwohl er doch auch ein Musiker im Dritten Reich und im Exil war. Bei Kater ist die wahre Kunst eben die lustige Witwe, der die Ehe mit dem finstersten Staat nichts anhaben konnte. So vermag der Autor nicht einmal auf den heimlichen Sinn einer amüsanten Anekdote zu kommen, die er in dem für ihn typischen Plauderton zum besten gibt: Der aus Wien geflüchtete moderne Komponist Ernst Krenek spielte 1938 sein aggressiv atonales Klavierkonzert in Boston – und eine ältere Dame im Publikum meinte, höflich applaudierend und ihrem Mann zugewandt: »Die Zustände in Europa müssen grauenvoll sein!«

In einem umfangreichen Manuskript hat Ernst Krenek wenig später versucht, diese »grauenhaften Zustände« in Form einer Autobiographie festzuhalten. Es ist jetzt unter dem Titel *Im Atem der Zeit* und dem treffenderen Untertitel *Erinnerungen an die Moderne* erschienen. Der Schock, mit dem Krenek die Zustände in Europa zu Bewußtsein gekommen sind, hat den Vierzigjährigen wohl dazu

getrieben, seine Memoiren zu beginnen und nicht eher zu ruhen, als bis 1.000 Seiten über die Jahre vor 1938 zu Papier gebracht waren – in sechs langen Kapiteln ohne Absätze, Leerzeilen und Zwischenüberschriften. Diese sind vom Herausgeber nachträglich eingefügt worden, um den Text lesbarer zu machen, wodurch allerdings etwas vom eigentümlich monomanen Charakter dieser Aufzeichnungen verlorengegangen ist.

Was Kreneks schier unglaublichen Redefluß von den üblichen geschwätzigen Autobiographien unterscheidet, ist die Fähigkeit zu rückhaltloser Selbstreflexion. Darin geht das Buch des bekennenden Katholiken auch über eine bloße Beichte hinaus – der Beichtvater ist nämlich niemand anderer als Krenek selbst, und der Beichtende, so katholisch er sich auch geben mag, weiß insgeheim, daß es keinen Sündenablaß gibt. Hier liegt die eigentliche Obsession dieses Textes: »Ich nehme an«, heißt es einmal, »daß das ziemlich albern klingt, aber ich muß darüber berichten wie über alles andere auch.«

Die schlimmste Sünde, die Krenek zu berichten weiß, ist, daß er 1933 der Deutschen Gesellschaft für Aufführungsrechte eine Erklärung schickte, worin er darlegte, daß er ein österreichischer Staatsbürger mit arischen Vorfahren sei. Aber anders als etwa Ödön von Horváth begriff Krenek offenbar sofort, auf welche Seite er sich damit gestellt hatte – seine anhaltende »Scham« über die Erklärung verhalf ihm schließlich zu einem untrüglichen Bewußtsein von den Gefahren des Antisemitismus.

Von Reflexionen gebrochen ist darum das Verhältnis zur katholischen Kirche und zum »Ständestaat«, für den sich Krenek – von seinem intellektuellen Leitstern Karl Kraus nicht unwesentlich beeinflusst – eine Zeitlang engagierte. Daß er kein Austrofaschist mit Haut und Haaren und Blut und Boden wurde, hat nicht nur mit seiner Verehrung für Kraus, sondern auch mit der Bewußtheit zu tun, mit der Krenek, als Sohn tschechischer Eltern in Wien geboren und aufgewachsen, seinen Außenseiter-Status akzeptierte: »Im Laufe meines Lebens habe ich häufig bemerkt, daß ich ein sehr geringes oder gar kein Gruppenbewußtsein habe. Es fängt damit an, daß ich keiner der nationalen oder rassischen Einheiten angehöre, die heute als einzig wahres Integrationssystem allgemein anerkannt werden. Ich bin weder Tscheche noch Deutscher, und Österreicher zu sein, erscheint praktisch jedem lebenden Menschen als eine künstliche Abstraktion.«

Gerade mit dieser »künstlichen Abstraktion« hat sich Krenek aber eine gewisse Zeit ausdrücklich identifiziert, vielleicht weil sie für ihn am weitesten von jener biologistisch-rassistischen Konkretionswut entfernt lag, die er mit Recht vor allem im Deutschen dingfest machte. Kreneks Ausfälle gegen die Deutschen, die er zur Zeit seines Studiums in Berlin bei Schreker und später

während des Erfolgs von »Jonny spielt auf« kennenlernte, gehören zu den mit sichtlichem Vergnügen ausgefeilten Partien des Buchs: »Natürlich war es der Traum eines jeden rechtschaffenen Deutschen, eine Position zu erreichen, die es ihm erlaubte, über seine weniger glücklichen Mitbürger Macht auszuüben, und diejenigen, die nicht im Dienst der Regierung standen, versuchten zumindest, die Haltung der Polizisten zu imitieren ... Natürlich gab es Ausnahmen, aber das war die Regel, und es waren nicht die Nazis, die sie aufgestellt hatten, sondern der Nationalsozialismus wurde möglich, weil diese Mentalität herrschte.«

Am besten ist ein Buch, wenn sein Autor über das noch staunen kann, was er doch selber am besten kennt. Im Falle Kreneks sind es die Jahre vor 1938 in Österreich: die vielen Initiativen und Initiatoren, ideologischen Geschäftshaber und sozialfürsorglichen Philosophen, die damals unterm austrofaschistischen Regime geduldet wurden und mit denen Krenek selbst mitunter zusammenarbeitete (»Wir tranken ziemlich viel Wein und brachten nichts zustande«); das Feuilleton der regierungsamtlichen »Wiener Zeitung«, in dem kritischere Artikel als in jeder anderen Zeitung erscheinen konnten; oder Willi Reich, Schüler von Alban Berg und mit Krenek zusammen Herausgeber der kritischen Musikzeitschrift »23«, der nebenbei Mussolinis Werke ins Deutsche übersetzte – und niemand anderer als Krenek las Korrektur.

Gerade in diesen Abschnitten macht Kreneks Erzählfreude deutlich, wie fremd ihm doch selbst jene Negativität geblieben ist, die ihn an Karl Kraus ebenso wie an Theodor W. Adorno faszinierte. Und dies ist auch die Kluft, die seine Jazzoper und seine neuromantischen Stücke, mit denen er an der Ästhetik der zwanziger Jahre partizipierte, von Weills »surrealistischer« Musik und seiner eigenen Zwölftonoper »Karl V.« – die jene künstliche Abstraktion, Österreicher zu sein, in Musik setzte –, von Bergs »Lulu« und Schönbergs »Moses und Aron« trennt. Krenek stellte dem kritischen Impuls der Moderne, der sich noch gegen Schönbergs Willen in dessen Kompositionen durchsetzen konnte, etwas Positives, Konstruktives entgegen – ein ideelles Österreich gewissermaßen.

Und eigentlich hat diese merkwürdig antimoderne Haltung inmitten der Ausdrucksweisen der Moderne seine vollkommene Außenseiter-Stellung begründet. Charakteristisch jedenfalls das von Krenek zweimal – im Liederzyklus »Gesänge des späten Jahres« und am Ende von »Karl V.« – eingesetzte Mittel, Ewigkeit zu komponieren: Er simuliert die Mechanik einer Spieldose – und meint es ganz ernst damit. Die barocke Idee der Spieldose verdankt sich aber letztlich der kaum artikulierbaren Angst, daß die Kunst am Ende ist, wenn der Nationalsozialismus beginnt: »Das Wort

entschlief, als jene Welt erwachte.« In einem »Resümee« am Ende des Buchs beschreibt Krenek mit großer Intensität das Grundgefühl seines Schreibens: »daß es alles verloren ist – unwiederbringlich verloren, weil es nicht artikuliert werden kann ...«

Willem de Vries: Sonderstab Musik. Organisierte Plünderungen in Westeuropa 1940-45. Verlag Dittrich, Köln 1998, 380 Seiten, 49 Mark

Michael H. Kater: Die mißbrauchte Muse. Musiker im Dritten Reich. Europa Verlag, München/
Wien 1998, 576 Seiten, 58 Mark

Ernst Krenek: Im Atem der Zeit. Erinnerungen an die Moderne. Hoffmann & Campe, Köln 1998, 1.020 Seiten, 98 Mark