

AUFGABE 4

Ein Film oder: Musik kennt keine Moral

Sie haben diesen Schluss aus der 9. Sinfonie in der Vorlesung gehört, als wir von Beethovens *Schlussstrategien* sprachen: Ein Auf und Ab der *Accelerandi* und *Ritardandi* mit Fermaten, plötzlichem Zögern und wieder Drängen, wie wenn der Komponist "nicht aufhören könnte"...(natürlich: wollte). - Man konnte auch die *Instrumentation* thematisieren, welche sich wegen Beethovens Gehörleiden damals immer mehr von einer schlackenlosen "(Aus-)Auf-führbarkeit" wegbewegte (hätte er den Frauenstimmen so hohe Töne zugemutet, wenn er das klangliche Ergebnis noch gehört hätte? Als nach der Uraufführung tobender Applaus losbrach, hörte der Meister diesen nicht...). Übrigens schielt der engagierte Violinist viel sagend zur Sopranistin, die sich mit den übelnden Melismen abmüht (das hohe "h"!): "Tochter aus Elysium": Hier wohl durfte ein Komponist das letzte Mal in der Musikgeschichte den *Dominantseptakkord* breittreten ohne trivial zu wirken! (Eine Generation später machen dies Liszt und Chopin mit dem verminderten Septakkord).

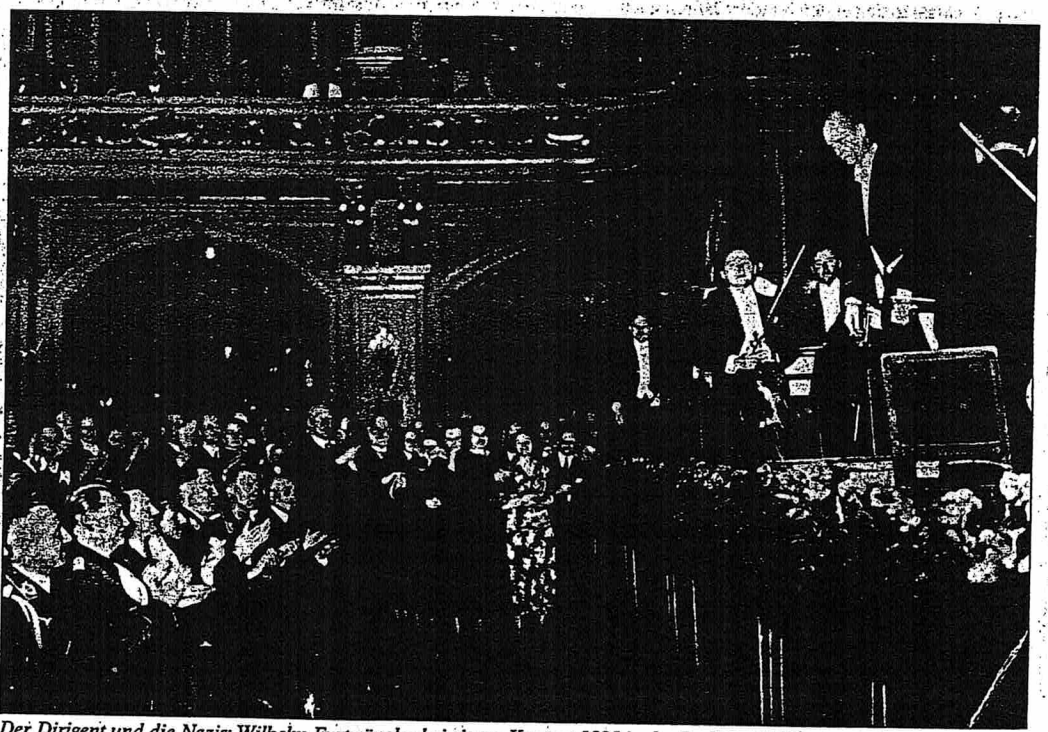
Der legendäre Dirigent *Wilhelm Furtwängler* versucht mit seinen schlaksigen, aber vom Orchester akribisch befolgten Dirigierfiguren dem Schillerschen Pathos gerecht zu werden - autoritär und doch "durchgeistigt". - Doch wohin ist *Deutschlands Geistigkeit* geraten? Die überdimensionierten Hakenkreuze im Hintergrund verraten, dass wir uns an Hitlers Geburtstagsfeier im Jahr 1942 befinden, und Joseph Goebbels schüttelt dem Dirigenten am Schluss die Hand zum Dank: Wie sauer verzieht dieser sein Gesicht dabei! Furtwängler hatte sich für jüdische Musiker wie eben den Komponisten *Paul Hindemith* persönlich bei Hitler eingesetzt und bekam dafür gnädigerweise ein "Sabbatical" verordnet; zu berühmt war er, als dass die Nazi-Schergen ihm etwas antun konnten. Oder doch? Der edle Naivling wurde genötigt, seine Seele zu verkaufen: Sein Versuch, nicht zu emigrieren wie viele anderen Künstler, sondern Deutschlands Tugend "von Innen heraus" zu retten, trug ihm nach dem Weltkrieg ein (allerdings zurecht gelungenes) Entnazifizierungsverfahren ein.

Viele von Ihnen haben das *Fehlen der Frauen* im Orchester beobachtet, was aber früher nicht nur bei den Nazis die Norm war (auch sind im Publikum keine Kinder zu sehen). Einige dachten, es würde Wagner aufgeführt - sogar unter seiner(!)* Leitung -; dieser Antisemit war ja sehr nach Hitlers Geschmack. Das Aufeinanderprallen von "Freude, schöner Götterfunken" mit der *Kriegswirklichkeit* (verletzte Generäle sasssen im Publikum) machte wohl jedem Eindruck. Trotz der veralteten Tonfilmtechnik beeindruckt die perfekte Kameraführung dieses *Propagandafilms* einen jeden Zuschauer. "Alle Menschen werden Brüder": Ein paar hundert Kilometer weiter fielen Bomben, und unschuldige Menschen wurden vergast. Konzentriert verzieht das Publikum keine Miene - es ist, wie wenn es auf einer demnächst explodierenden Mine sitzen würde.

* Beethoven 1770 - 1827 / Wagner 1813 - 1883 / Hitler 1889 - 1945 / Furtwängler 1886 - 1954

Lange wurde das Thema vermieden, heute wird die Rolle der Berliner Philharmoniker als NS-Reichsorchester offen diskutiert - auch vonseiten des Klangkörpers selbst. Anlässlich des 125-Jahr-Orchester-Jubiläums sind drei Bücher erschienen, die diese Thematik aufgreifen:

Als die Berliner Philharmoniker Ende August dieses Jahres bei den Salzburger Festspielen unter der Leitung von Simon Rattle und mit dem Solisten Gidon Kremer das Violinkonzert von Robert Schumann spielten, setzten sie ein Zeichen. Ein selbst-kritisches sogar. Denn es war am 26. November 1937, als dieses damals vollkommen vergessene Werk auf der gemeinsamen Jahrestagung der Reichsmusikkammer und der NS-Gemeinschaft «Kraft durch Freude» durch das Orchester zu postumer Uraufführung gebracht wurde. Um eine Rehabilitation Schumanns ging es seinerzeit allerdings nicht, vielmehr sollte das Violin-



Der Dirigent und die Nazis: Wilhelm Furtwängler bei einem Konzert 1935 in der Berliner Philharmonie.

ULLSTEIN



konzert des Juden Felix Mendelssohn Bartholdy ersetzt werden. Darüber ist in den neuen Büchern von Misha Aster, Herbert Hafner und der Philharmoniker-Stiftung über die Berliner Philharmoniker nichts zu lesen, dafür aber manch anderes. Aus drei unterschiedlichen Blickwinkeln wird das Verhältnis des Klangkörpers zum Dritten Reich durchleuchtet. Dabei entsteht ein höchst differenziertes Bild, das die wichtige Aufarbeitung der dunklen Vergangenheit des Orchesters weiterführt. Da ist Hafners Buch «Die Berliner Philharmoniker. Eine Biografie». Fokussiert auf die jeweiligen Chefdirigenten, zeichnet der freie Kulturpublizist die Geschichte des Klangkörpers nach.

EIN FAUSTISCHER PAKT

Während des Nationalsozialismus war Wilhelm Furtwängler die zentrale Dirigentenpersönlichkeit, und dies auch über seinen Rücktritt von allen Ämtern im Dezember 1934 hinaus. Das Porträt Furtwänglers, für das sich Hafner auf seine 2003 veröffentlichte Biografie des Dirigenten stützen konnte, entwirft das Bild eines Mannes, der – wie viele andere auch – der Überzeugung war, mit dezidiert unpoltischer Haltung einem dezidiert total politisierten Staat begegnen zu können. Ein fataler Irrtum, wie sich schon sehr bald herausstellte. Die Fakten, welche die drei Bücher ausführen, sind eindeutig.

Am Anfang war ein fast schon faustischer Pakt. Berlin, im Herbst 1933: Den 1882 gegründeten Philharmonikern geht es finanziell schlecht, Furtwängler und die Musiker bitten um Subventionierung durch das Reich. Der Klangkörper wird zum «Reichsorchester» und erfährt großzügige Unterstützung mit zahlreichen Privilegien.

«Der Preis ist hoch», schreibt Susanne Stähr; für die zweibändige Jubiläumspublikation «Variationen mit Orchester», die auch wegen der ausführlichen Musiker-Biografien einen reichen Fundus für weitere Forschungen bietet, hat die Dramaturgin von Lucerne Festival eine exemplarische Zusammenfassung jener Zeit verfasst.

Und tatsächlich: Unverzüglich wird die Unabhängigkeit, auf welche die Musiker stets so stolz waren, aufgegeben. Die Philharmoniker werden dem Propagandaministerium von Joseph Goebbels unterstellt, fortan muss zu Propagandazwecken aufgespielt werden. Ab 1934 sind die Philharmoniker nicht mehr Gesellschaftler, sondern gebundene Staatsdiener. Dies markiert den Beginn jenes sozialpsychologischen Phänomens, das der 29-jährige Opernregisseur und Geisteswissenschaftler Misha Aster in seinem Buch «Das Reichsorchester» – die erste umfassende Studie hierzu überhaupt – eindringlich beschreibt. Demnach spiegelte sich in den Berliner Philharmonikern die damalige deutsche Gesellschaft wider.

In diesem sozialen Mikrokosmos waren alle vertreten. So wurden rund 20 Prozent der Musiker Parteimitglieder, obwohl sie dazu nicht gezwungen waren (bei den Wiener Philharmonikern waren es über 40 Prozent). Denn bindend war einzig die Mitgliedschaft in der Reichsmusikkammer, womit das NS-Regime freilich nicht minder wirkungsvoll den Zugang zum Orchester kontrollierte. Auch gab es vier jüdische und zwei teilweise jüdische Musiker, für die sich Furtwängler einsetzte und die trotz «Arierparagraf» geduldet wurden. Doch schon Ende 1935 sassen keine Juden mehr im Orchester, obwohl es laut Aster keinen direkten Befehl von oben gab.

Unerträglich seien die alltäglichen Schikanen geworden – vermutlich auch vonseiten einiger Kollegen; zumindest zitiert Hafner ein Orchestermitglied, wonach einige zu den Proben in SA-Uniform erschienen sein sollen. Und schliesslich gab es die schweigende Masse, wobei die Bücher auch auf die Atmosphäre von Furcht und Drohung hinweisen. Einziges Beispiel für nennenswerten Widerstand war letztlich Furtwänglers Eintreten für die «entartete» Musik von Paul Hindemith, das ihn 1934 seine Ämter kostete.

ANPASSUNG UND WIDERSTAND

Natürlich können die drei Bücher nicht alle Fragen klären. Zu ergründen bleibt etwa, ob und in welchem Mass die damaligen Konzertprogramme der Berliner Philharmoniker von NS-Ideologie geprägt waren. Einerseits hat das Orchester Hindemith oder Mendelssohns «Sommernachts Traum» aufgeführt, andererseits wurde 1941 eine «arisierte» Fassung des Requiem von Mozart eingespielt und eben Schumanns Violinkonzert als Ersatz für jenes von Mendelssohn uraufgeführt. Und da ist Leopold von Schenkenendorfs Hittler-Hymne «Gott sei mit unserm Führer», die das Orchester 1934 aufgenommen hat. Die zweite Strophe lautet: «Freiheit ist unsre Sehnsucht, / Freiheit ist uns Gebot, / Wir wollen keine Knechtschaft, / Lieber geh'n wir in den Tod.»

Misha Aster: Das Reichsorchester. Die Berliner Philharmoniker und der Nationalsozialismus. Siedler, Berlin 2007. 400 S., Fr. 38,90.

Herbert Hafner: Die Berliner Philharmoniker. Eine Biografie. Schott, Mainz 2007. 336 S., Fr. 39,80.

Stiftung Berliner Philharmoniker (Hg): Variationen mit Orchester. 125 Jahre Berliner Philharmoniker. Henschel, Berlin 2007. 2 Bde., 800 S., Fr. 69,40.

Wie viel Reich war im Orchester?

Die Berliner Philharmoniker und ihre Rolle im nationalsozialistischen Deutschland

Von Marco Frey

b) *Rassismus und Musik*

Ich lernte während des Studiums eine chinesische ETH-Studentin kennen (Wu Qi Di; sie wurde später Universitätsrektorin und ist heute Bildungsministerin), die auf meine Frage, ob denn ein Chinese europäische Musik adäquat empfinden könne, antwortete: "Wenn ich Mozart höre, muss ich weinen". Sie spielte übrigens hervorragend Klavier, was sie im Kulturpalast erlernt hatte. Offensichtlich gibt es etwas allgemein Menschliches, das alle Menschen dieser Erde verbindet.

Dennoch ist wohl die frühkindliche Prägung (diese ist gar nicht mit Rassenzugehörigkeit zu verwechseln!) von ausschlaggebender Bedeutung. Der jüdische Violinist Nathan Milstein antwortete deshalb auf die Frage, warum es denn so viele hervorragende jüdische Solisten gebe (Juden sind ein "*Ohren-Volk*", sie haben eine "*Wort-Religion*"): "I know a lot of very bad jewish musicians, too" und fügte zurecht hinzu: "It has to do with the the cultural background". Und richtig: Die jüdischen Sozialstrukturen sind günstig für die Förderung musikalischer Talente (auch wissenschaftlicher: Die Bibel ist ein *Schrift-Dokument*).

In Aufgabe 3 und 4 spielte die Rassenfrage ja auch eine wichtige Rolle. Erschütternd, von wem alles antisemitische Äusserungen bekannt sind, von Luther bis Strawinski(?). Es gibt aber auch Autoren wie etwa Béla Bartók, der den Überlegungen über rassische Unterschiede durchaus auch positive Aspekte abgewinnen kann (der Text wurde 1942 geschrieben):

>>>

Heutzutage wird – zumeist aus politischen Gründen – viel über die Reinheit und Unreinheit der menschlichen Rasse geredet, wobei gewöhnlich angenommen wird, daß die Reinheit der Rasse bewahrt werden sollte, sogar mit Hilfe gesetzlicher Verbote. Diejenigen, die sich mit der einen oder mit der anderen Seite des Problems beschäftigen, haben wahrscheinlich den Gegenstand gründlich studiert (oder sollten es wenigstens getan haben), indem sie viele Jahre damit zubrachten, das vorhandene Material zu überprüfen oder in eigenen Forschungen neue Daten zu sammeln. Da ich dies nicht getan habe, kann ich weder die eine noch die andere Seite unterstützen. Ich würde dazu sogar überhaupt nicht berechtigt sein. Ich habe aber viele Jahre damit zugebracht, eine Erscheinung des menschlichen Lebens zu studieren, die von einigen Träumern, die man gewöhnlich Volksmusikforscher nennt, für mehr oder weniger lebenswichtig gehalten wird. Diese Erscheinung ist die urtümliche Musik des Volkes, besonders der Bauern. Im gegenwärtigen Stadium des Streites über Rassenfragen mag es an der Zeit sein, die Frage zu untersuchen: Ist rassische Unreinheit der Volksmusik (zum Beispiel der Bauernmusik) günstig oder nicht? (Ich wende das Wort „rassisch“ hier auf die Musik selbst an und nicht auf die Menschen, die die Musik schaffen, überliefern oder aufführen.)

Meine Forschungen wurden vorwiegend in Osteuropa angestellt. Als Ungar begann ich meine Arbeit natürlich mit ungarischer Volksmusik, dehnte sie aber bald auf die benachbarten Gebiete – Slowakei, Ukraine, Rumänien – aus. Gelegentlich machte ich sogar Abstecher in entlegene Gegenden (Nordafrika, Kleinasien), um einen weiteren Ausblick zu gewinnen. Außer dieser „aktiven“ Forschungsarbeit, die die Dinge an Ort und Stelle untersuchte, leistete ich auch „passive“ Arbeit, indem ich das

124

oder zwangsweise Auswanderung und Kolonisierung von einzelnen oder Völkern. Wie jedermann weiß, ist Osteuropa (Russen, Polen und Ukrainer ausgenommen) hauptsächlich von kleinen Völkern bewohnt, von denen jedes ungefähr zehn Millionen oder weniger Menschen zählt, ohne daß an den Grenzen unüberwindliche geographische Hindernisse bestünden. Einige Gebiete haben eine völlig vermischte Bevölkerung, Resultate von Kriegsverwüstungen, denen zur Besiedlung der unbewohnten Landstriche Kolonisation folgte. Der ständige Kontakt zwischen diesen Völkern mochte leicht gewesen sein. Auch haben Eroberungen stattgefunden (zum Beispiel die Eroberung des Balkans durch die Türken). Eroberer und Unterworfenen haben sich vermischt und ihre Sprache und ihre Volksmusik gegenseitig beeinflusst.

Kontakt zwischen fremden Völkern bewirkt nicht nur einen Austausch von Melodien, sondern – und dies ist noch wichtiger – regt auch zur Ausbildung neuer Stilarten an. Gleichzeitig werden aber auch die mehr oder weniger alten Stilarten gut am Leben erhalten, und dies zieht eine weitere Bereicherung der Volksmusik nach sich. Die Tendenz, die fremden Melodien umzuändern, verhindert die Internationalisierung der Musik jener Völker. Das Material jeder solchen Musik, wie heterogen es auch ursprünglich sein mag, erhält so eine ausgeprägte Individualität. Der Stand der Volksmusik in Osteuropa kann folgendermaßen zusammengefaßt werden: Als das Resultat einer ununterbrochenen gegenseitigen Beeinflussung zwischen der Volksmusik der verschiedenen Völker ergeben sich eine gewaltige Mannigfaltigkeit und ein riesiger Reichtum an Melodien und Melodietypen. Die „rassische Unreinheit“ ist entschieden zuträglich.

Und nun sehen wir uns einmal das entgegengesetzte Bild an! Wenn man eine nordafrikanische Oase, zum Beispiel Biskra, oder eines der benachbarten Dörfer besucht, hört man Volksmusik von ziemlich einheitlichem und einfachem Aufbau, die aber dennoch sehr interessant ist. Wenn man dann, sagen wir, tausendfünfhundert Meilen weiter nach

126

von anderen gesammelte und veröffentlichte Material studierte.

Seit dem allerersten Anfang war ich höchst erstaunt über den ungewöhnlichen Reichtum an Melodietypen, der in den bearbeiteten osteuropäischen Gebieten vorhanden war. Als ich meine Untersuchungen fortsetzte, wuchs dieses Erstaunen. In Anbetracht der verhältnismäßig geringen Ausdehnung jener Länder mit einer Gesamtbevölkerung von vierzig bis fünfzig Millionen Menschen ist diese Mannigfaltigkeit der Volksmusik wahrhaft bewundernswert. Das Vergleichen der Volksmusik der einzelnen Völker ließ klar erkennen, daß da ein ständiges Geben und Nehmen von Melodien vor sich ging, ein ständiges Kreuzen und Wiederkreuzen, das seit Jahrhunderten anhält.

Ich muß nun eine sehr wichtige Tatsache hervorheben. Dieses Geben und Nehmen ist nicht so einfach, wie man glauben könnte. Wenn eine Volksmelodie die Sprachgrenze eines Volkes überschreitet, wird sie – früher oder später – gewissen Veränderungen unterworfen werden, die durch die andere Umgebung und insbesondere durch die Sprachunterschiede bedingt sind. Je größer die Unähnlichkeit in bezug auf die Aussprache, den Tonfall, die metrischen Verhältnisse, den Silbenbau usw. zweier Sprachen ist, desto größer sind die Veränderungen, denen die „emigrierten“ Melodien glücklicherweise unterworfen sein können. Ich sage „glücklicherweise“, denn diese Erscheinung selbst erzeugt und erhöht weiter die Anzahl der Typen und Untertypen. Ich habe den Ausdruck „Kreuzen und Wiederkreuzen“ gebraucht. Dieses „Wiederkreuzen“ vollzieht sich im allgemeinen in der folgenden Art: Eine ungarische Melodie wird zum Beispiel von den Slowaken übernommen und „slowakisiert“. Diese slowakisierte Form kann dann von den Ungarn rückübernommen und so „re-magyarisiert“ werden. Aber – und wieder sage ich glücklicherweise – diese re-magyarisierte Form wird von der ursprünglichen ungarischen Form verschieden sein. Zahlreiche Faktoren erklären den fast ununterbrochenen Austausch von Melodien: soziale Bindungen, freiwillige

125

Osten geht und sich die Volksmusik in Kairo und seiner Umgebung anhört, trifft man auf genau dieselben Musiktypen. Ich weiß nicht sehr viel über die Wanderungen und die Geschichte der arabisch sprechenden Bewohner Nordafrikas, aber ich glaube behaupten zu dürfen, eine derartige Einheitlichkeit in einem so großen Gebiet zeigt an, daß hier verhältnismäßig wenig Wanderungen und Bevölkerungsveränderungen stattgefunden haben. Auch spielt da noch ein anderer Faktor eine Rolle: Die Araber mögen zahlreicher sein als jene kleinen osteuropäischen Völker, sie leben aber in einem weit größeren Gebiet und sind nicht durchsetzt mit Völkern verschiedener Rasse und Sprache.

Wenn für die nähere oder fernere Zukunft ein Überleben der Volksmusik erhofft werden darf (eine ziemlich zweifelhafte Aussicht angesichts des rapiden Eindringens höherer Kultur in die entferntesten Weltgegenden), dann ist offensichtlich die künstliche Errichtung von chinesischen Mauern zur Trennung eines Volkes vom anderen für die Entwicklung der Volksmusik sehr ungünstig. Eine vollkommene Absperrung gegen fremde Einflüsse bedeutet Niedergang; gut assimilierte fremde Anregungen bieten Bereicherungsmöglichkeiten.

Béla Bartók
(1942)