

Musik und Musikpolitik im NS-Staat

Konzeption einer Unterrichtsreihe zur politischen Bildung im Musikunterricht

8. Mai 1995 - 50 Jahre und kein Ende? Was vor einigen Jahren noch als bewältigt geglaubt wurde, als endgültiges Abschütteln der Last der Vergangenheit, hat uns längst eingeholt; Rechtsradikalismus ist in unserem wiedervereinigten Land aufs Neue zum Thema geworden. Das Datum: ein Anlaß für Feierstunden, für Aufarbeitungen¹⁾, aber sicherlich kein Anlaß für Optimismus. 68 jüdische Einrichtungen wurden im vergangenen Jahr geschändet, wie die Bundesregierung laut AP berichtet, und in demselben Jahr mußte ein Fußball-Länderspiel Deutschland - England in Hamburg abgesagt werden, weil es am 20. April, dem Geburtstag Adolf Hitlers, stattfinden sollte und man befürchtete, daß es zu rechtsradikalen Ausschreitungen von Jugendlichen kommen könnte. An Meldungen über Gewalt gegen Ausländer haben wir uns inzwischen ja gewöhnen müssen. Zwar haben sich die Befürchtungen vor dem Anwachsen nationalistischer und rechtsradikaler Gruppierungen im sogenannten Superwahljahr 1994 nicht erfüllt und ist unter den Jugendlichen der Prozentsatz derer, die rechtsradikalen Gruppierungen angehören oder offen mit ihnen sympathisieren, noch relativ gering. Dagegen ist der gefährliche Anteil derer, die sich für politische Fragen überhaupt nicht interessieren, erschreckend hoch: Nach der jüngsten Jugendstudie der Deutschen Shell (1992) antworteten 43% der Jugendlichen auf die Frage: „Interessierst Du Dich für Politik?“ mit „Nein“. Von der Altersgruppe der 13- bis 16jährigen waren es sogar 68%. Die Frage: „Welche politische Gruppierung (zur Auswahl standen alle in deutschen Länderparlamenten vertretenen Parteien) steht Dir alles in allem genommen am nächsten?“ beantworteten 51% der erwähnten Altersgruppe mit „keine“.

Wenn Politiker in der Öffentlichkeit die Ursachen für diese Misere gern und immer wieder auf Versäumnisse in der Schule schieben, so geschieht dies wohl meist, um sich von eigener Verantwortung und Hilflosigkeit freizusprechen. Dennoch muß sich die Schulpädagogik ständig neu fragen, ob sie ihrem eigenen Anspruch, wie er z. B. in den Richtlinien für die Gesamtschule des Landes Nordrhein - Westfalen formuliert ist, gerecht wird, nämlich die heranwachsende Generation zu urteilsfähigen, sozial verantwortungsbewußten, selbständigen und selbstverantwortlichen *Bürgern* zu erziehen, die in der Lage sind, in einem freiheitlichen Rechtsstaat zu leben und zusammenzuleben, ihre Rechte wahrzunehmen und ihre Pflichten im privaten, beruflichen und öffentlichen Leben zu erfüllen.²⁾

Bei der politischen Erziehung der Schülerinnen und Schüler muß sich auch die Musikpädagogik in die Pflicht nehmen lassen und dieses Feld nicht Unterrichtsfächern wie Geschichte und Politik oder ein paar Lesestücken im Deutschunterricht überlassen. Sucht man jedoch in der aktuellen musikpädagogischen Literatur nach Entwürfen oder Unterrichtsmodellen, die das Ziel verfolgen, das politische Interesse der Schülerinnen und Schüler zu wecken und vor Rechtsradikalismus zu warnen, so ist die Ausbeute äußerst gering. Überhaupt müssen Günther Kleinen und Wilhelm Torkel in ihrem Aufsatz über *Politische Musik* feststellen:

Das Thema politische Musik hat im gegenwärtigen Musikunterricht nicht gerade Hochkonjunktur. Die didaktische Diskussion verzichtet schon seit geraumer Zeit auf kritisches Hinterfragen zugunsten eines ungeheuren Booms von Musikpraxis. Öffnung gegenüber der Populärmusik ist angesagt und zieht (fast) alle pädagogische Phantasie auf sich.³⁾

So ist es nicht erstaunlich, daß die wenigen Veröffentlichungen zum Thema Politische Musik im Unterricht von Unterrichtsgegenständen aus dem Bereich der Populärmusik (Stichwort: Rock gegen Rechts) ausgehen.⁴⁾ Sicher sind unter diesem Motto veranstaltete Konzerte, wie die in Köln (*Arsch huh, Zäng ussenander!*) und Frankfurt/M. (*Heute die !Morgen du!*)⁵⁾ für die politische Meinungsbildung der Jugendlichen wichtig und sollten auch ihr Feedback im Unterricht erhalten, sie allein können aber nicht die angestrebte Bewußtseinsbildung erreichen. Ohne die Verdienste dieser Initiativen schmälern zu wollen, sei es erlaubt, auf zwei Probleme hinzuweisen:

Die Wirksamkeit des Konzeptes, Rock- und Popmusik als Vehikel für den Transport politischer Inhalte zu verwenden, muß bereits vom Ansatz her in Frage gestellt werden. Wenn bei dem inzwischen legendären Open-Air-Konzert der Kölner Mundart-Rockgruppe BAP auf der Loreley 1982 die Ankündigung des Titels „Kristallnacht“ vom Publikum mit einem begeistert gegröhlten „Yeah!“ beantwortet wird und der Bandleader anschließend belehren muß, daß dies ja eigentlich nichts zum Jubeln sei, oder wenn Herbert Grönemeyer in einem Live-Konzert seine Zuhörer bitten muß, bei einem vom Text her todernten, aber ungemein swingenden Song nicht allzu sehr mitzuklatschen, die Fans jedoch des Sängers Bitte freundlich und fröhlich klatschend ignorieren, so wird die Diskrepanz sichtbar zwischen dem Anspruch und der Intention der Musiker und der „Komm, Zigan, spiel...“- Wirklichkeit vor der Bühne. Einer Musik, die primär für den Bauch komponiert ist und die aufgrund ihrer starken metrischen Betonung zwangsläufig motorische Reaktionen des Publikums provoziert, kann es kaum gelingen, beim Zuhörer die Ebene des Verstandes wach zu halten, so daß eine rationale Reflexion der Textinhalte unmög-

lich wird - im Gegenteil: Songs wie „Kristallnaach“ könnten sogar einen Faszinationseffekt bewirken und somit dazu beitragen, die beschworene Vergangenheit wieder attraktiv zu machen.

Nach diesem didaktischen Einwand bezieht sich das zweite Problem auf die Methoden im Unterricht. Die Diskussion um *Rockmusik im Unterricht* wurde in der Vergangenheit, was die Analyse angeht, kontrovers geführt. Man versuchte oft, mit traditionellen Methoden eine Analyse durchzuführen, die dem Gegenstand Rockmusik aber nicht gerecht wurde. Franz Niermann gibt zu bedenken, daß ein an der sogenannten Klassischen Musik orientierter Kunst- und Qualitätsanspruch die musikalische Substanz fast jedes Rockmusikstückes nur als vergleichsweise primitiv und minderwertig auffassen könne.⁶⁾ Er präferiert schließlich eine Methode, welche die Rockmusik nicht nach Maßstäben mißt, die ihr völlig fremd sind und denen sie selbst nie genügen wollte, sondern die bewußt vom gefühlhaften Erleben der Musik ausgeht. Einen primär kognitiven Ansatz klammert er bei seinen Überlegungen aus:

Als wesentlich kognitives Hilfsmittel für die Aneignung von Musik kann die Analyse, auch wenn sie vom gefühlhaften Musikerlebnis ausgeht, tendenziell alle diejenigen Fragen beantworten, die das intellektuelle Interesse an Musik formuliert. In den Beziehungen der Schüler zur Rockmusik hat nach aller Erfahrung die primär oder ausschließlich intellektuelle Rezeptionsform keine Bedeutung.⁷⁾

In einer Unterrichtsreihe mit der Thematik *Rock gegen Rechts* erweist sich aber eine Analyse auf der ausschließlichen Grundlage subjektiven Musikerlebens als wenig geeignet; hier ist eine intellektuelle Auseinandersetzung unabdingbar. Schließlich geht es bei *Rock gegen Rechts* nicht vorrangig um die Musik, sondern um die politische Botschaft, die lediglich mit musikalischen Mitteln transportiert wird. Die Musik selbst ist dabei häufig austauschbar. In seinem Aufsatz über *Rechtsradikale Rockmusik* kommt Wulf Dieter Lugert zu der Erkenntnis:

Musik war immer schon Ausdruck *aller* Bewußtseinsformen der Gesellschaft, seien sie rechts, mitte oder links, friedlich oder gewalttätig. Was an Musik so irritierend ist, ist [die Tatsache], daß man ihr - ohne einen Textinhalt - leider kaum anhört, woher sie politisch kommt.⁸⁾

Oder wie Eisler einmal sagte: Die Noten sind weder katholisch noch kommunistisch.

Resümierend ist also zu bezweifeln, ob eine Unterrichtsreihe mit der Thematik *Rock gegen Rechts* zu einem wirklich befriedigenden pädagogischen Erfolg führen kann, der sowohl die Intention der politischen Bildung verwirklicht als auch auf dem

Erreichen spezifischer immanenter Ziele des Musikunterrichts gründet. Vor diesem Hintergrund ist es angebracht, über alternative Unterrichtsinhalte und damit auch Methoden nachzudenken, die sowohl politisch bildend sind, indem sie politisches Interesse bei den Jugendlichen wecken und vor Rechtsradikalismus warnen, dabei aber auch zugleich die Musik selbst stärker ins Blickfeld nehmen. Diesen Anspruch könnte eine Unterrichtsreihe mit dem Thema Musik und Musikpolitik im NS-Staat erfüllen.

Im folgenden sollen die Grundzüge nationalsozialistischer Musikpolitik an Beispielen, die für die Unterrichtspraxis geeignet sind, dargelegt werden, d. h. an zeitgenössischen Texten, Musikbeispielen und Bildern⁹⁾, mit deren Hilfe die Schülerinnen und Schüler zu eigenständigen Einsichten und Erkenntnissen gelangen können. Gleichzeitig sei damit ein von den Inhalten her grobes Konzept für eine Unterrichtsreihe entworfen, die je nach Schwerpunktsetzung und entsprechender methodischer Aufbereitung sowohl in der S I wie in der S II angeboten werden kann.

Musikpolitik

Eine Definition des Begriffs *Musikpolitik*, so wie ihn die Nationalsozialisten verstanden, liefert uns Wolfgang Stumme, der bis 1942 Leiter des *Seminars für Musikerzieher der Hitler-Jugend* war und schließlich kommissarischer *Leiter des Amtes Musik im Hauptschulamt in der Reichspropagandaleitung* wurde. Aus seinem Buch *Musik im Volk* (Berlin ²1944) stammt das folgende Zitat:

Wenn der Begriff Musikpolitik nicht schon vor einem Menschenalter geprägt worden wäre, hätte er im Laufe des vergangenen Jahrzehnts in Deutschland entstehen müssen. Gewiß sind musikpolitische Forderungen häufiger gestellt worden als im allgemeinen bekannt ist. Was aber die nationalsozialistische Musikpolitik im besonderen auszeichnet, ist die Tatsache, daß sie die erste Verwirklichung musikalischer Forderungen durch ein Staatswesen darstellt und nicht nur Ruf und Programm des einzelnen bleibt.¹⁰⁾

Im folgenden formuliert Stumme die Zielsetzungen der Musikpolitik: Musikpolitik bedeutet uns heute: Einsatz der Musik als volksbildende und staatsershaltende Lebensmacht und Förderung des Schutzes und vor allem des Wachstums der deutschen Tonkunst als blutgebunden-seelischer Ausdrucksform und demgemäß als eines Mittels höherer Erkenntnis und höherer Entwicklung unserer Rasse. Musikpolitik ist somit - wie selbstverständlich die gesamte Kunstpolitik - eine we-

sentliche Teilaufgabe der politischen Volks- und Menschenführung. Die Nationalsozialistische Arbeiterpartei und in ihr besonders die Hitler-Jugend haben von dieser hohen Zielsetzung der Musikpolitik her ihre Führungsaufgabe gesehen und nach diesem Gesetz in den vergangenen Jahren gehandelt. Die Erkenntnis, daß die Musikpolitik noch mehr als alle anderen politischen, d. h. menschenführenden und staatsgestaltenden Bezirke vom schöpferischen Menschen aus wahrgenommen werden muß, verhinderte am Anfang, daß von grober Hand in das feinnervige Leben der Musik eingegriffen wurde. Und trotzdem war harte Entscheidung überall da notwendig, wo die Fehlleistung, das Unvermögen oder die jüdischen Zersetzungsercheinungen erkennbar wurden.¹¹⁾

Gleichschaltung

Zur Durchsetzung dieses musikpolitischen Programms bedurfte es einer leistungsfähigen staatlichen Instanz. Am 30. Juni 1933 hatte Goebbels Zuständigkeiten auf dem Gesamtgebiet der staatlichen Kulturorganisation erhalten. Um seinen Machtbereich zu festigen, verfügte die Reichsregierung im September 1933 den berufsständischen Aufbau der Kulturberufe in sechs Kammern. Der § 2 dieses Gesetzes bestimmte u. a. die Errichtung einer *Reichsmusikkammer*, die bereits im Februar 1934 nach einer erstaunlich kurzen Phase der Gleichschaltung aller Musikverbände gegründet werden konnte.¹²⁾ Zum Präsidenten wurde Richard Strauss berufen, der in seiner Eröffnungsansprache zur ersten Arbeitstagung der Reichsmusikkammer deren Ziel formulierte, nämlich sämtliche mit dem Musikleben überhaupt in Beziehung stehenden Volkskreise unter einheitlichen Gesichtspunkten organisatorisch zu erfassen.¹³⁾

Die feingliedrige Grundstruktur dieser Reichsmusikkammer, wie sie im August 1934 veröffentlicht wurde und abgesehen von einigen Modifikationen und Umbenennungen bis 1945 überdauerte, läßt sich im Rahmen dieses Beitrags in seiner Gesamtheit nicht wiedergeben. Einen Eindruck des äußerst differenzierten Netzes gibt nebenstehender Auszug. Eine ausführliche Übersicht bietet die Veröffentlichung von H.-W. Heister und H.-G. Klein *Musik und Musikpolitik im faschistischen Deutschland*.¹²⁾

Fanfaren und Blockflöten

Bei der Durchsetzung konkreter musikpolitischer Maßnahmen setzten die Nationalsozialisten bereits in den Jugendorganisationen, der *Hitler-Jugend* und dem *Bund Deutscher Mädchen* an. Hier hatte im Zusammenhang mit der Erziehung zu ge-

Reichsmusikkammer					
Präsident Richard Strauß					
Zentralämter					
Presse- und Kulturamt	Informationsamt	Schatzamt	Wirtschaftsamt	Rechtsamt	
Verwaltungsbeirat					
Fachverbände, Außenämter, Arbeitsgemeinschaften, Korporative Mitglieder					
A. Berufsstand der Dt. Komponisten Führerrat ~ Großer Rat Gau-Obleute ~ Werkprüfungsausschüsse: 1. Volksmusik 2. Unterhltgs.-M. 3. Kunstmusik ~ Ausschüsse 1. Pers. Angelegenh. 2. mech. Vervielfltg. 3. Tonfilm 4. Werbung 5. Arbeitsbeschaffung ~ Hilfs-/Pensionskasse ~ Arbeitsausschüsse ~ I. Musikerziehung II. Lehrlingswesen III. Stimm- und Singschulung IV. Soziale und Versicherungsfragen V. Arbeitsvermittlung VI. Tarifrfragen VII. Theaterorch.- und Beamtenfragen VIII. Rundfunkfragen IX. Kurmusik-ausschuß X. Programmberatung XI. Hausmusik XII. Hauptprüfungsausschuß XIII. Auslandsgastspiele	B. Reichsmusikerschaft Reichsleitung Abteilungen 1. Organisation 2. Berufskartei 3. Rechtsabt. 4. Konzert- und Stellenvermittlg. ~ Reichsfachschaften I. Orchestermusiker Pflegschaften: 1. Dauerangestellte O. 2. Kurzfristig angest. O. 3. Uniform, Kapellen II. Ensemble- und Freistehende Musiker ~ III. Musikerzieher ~ IV. Kapellmeister und Solisten ~ V. Ev. Kirchenmusiker VI. Kath. Kirchenmus. ~ Landesmusikerschaft ~ Ortsmusikerschaft ~ Stützpunkte ~ Landesmusikerschaften der Reichsmusikerschaft Leiter und Geschäftsstellen I. Bayern II. Berlin - Brandenburg III. Hessen Nassau ~ XIV. Westfalen-Ndrh.	C. Amt für Konzertwesen 1. Inlandsabt. 2. Auslandsabt. ~ Fachverbände I. Reichsverband für Konzertwesen II. Reichsverband für Konzertvermittlung ~ Korporative Mitglieder III. Reichskartell der Musikveranstalter IV. Staatlich genehmigte Gesellschaft zum Schutz musikalischer Urheberrechte	D. Amt für Chorwesen und Volksmusik Fachverbände I. Deutscher Sängerbund II. Reichsverband der gemischten Chöre III. Reichsverband für Volksmusik ~ E. Deutscher Musikalien-Verleger-Verband Der kleine Rat (6 Vertreter der Fachgruppen des DMVV) Der große Rat	F. Reichsverband der Deutschen Musikalienhändler Beirat (15 Landesbezirke)	G. Arbeitsgemeinschaften I. Musikinstrumentengewerbe a) Hersteller b) Groß- und Einzelhandel c) Zentralstelle für deutsche Kulturfunksendungen im Ausland
Verbindungen zu Behörden, Partei und anderen Organisationen					
Reichsministerien, NSDAP, Oberste SA-Führung, Reichsführung der HJ, Deutsche Arbeitsfront, "Kulturamt K. d. F.", Landesrundfunkkammer, Reichstheaterkammer, Reichspressekammer, Reichsfilmkammer, Reichsschrifttumskammer, Reichskammer der bildenden Künste, Länder, Deutscher Gemeindetag, Deutsche Bühne, NS-Lehrerbund, NS-Beamtenbund, Städte, Bäder-Verkehrsvereine, Völkischer Beobachter, Musik im Zeitbewußtsein, Deutsches Nachrichtenbüro, Deutsche Tagespresse, Musik-Fachpresse, Der Drahtlose Dienst, Reichsstand der deutschen Industrie, Reichsführer des deutschen Handels, Reichsstand des deutschen Handwerks, Werberat der deutschen Wirtschaft					

wünschtem Rollenbewußtsein und Rollenverhalten das Gruppenmusizieren in Uniform einen hohen Stellenwert, wobei die Musikinstrumente geschlechterspezifisch zugewiesen wurden. So wurden Gruppen der Hitler-Jugend auf Fotos sehr oft mit Trommeln und Fanfaren als Insignien des kämpferischen und heldischen Mannes abgebildet. Eine vorgedruckte Glückwunschkarte zum 50. Geburtstag Hitlers war geschmückt mit dem Foto von vier uniformierten Mädchen des BDM, die symbolisch ein Ständchen auf der Blockflöte blasen. Blockflöten und - wie es auf Abbildungen auch häufig zu sehen ist - Lauten, also typische Instrumente der volkstümlichen Hausmusik, sind der besonders für die häusliche Idylle zuständigen Frau zugeordnet. Diese Rollenverteilung läßt sich auch in der bildenden Kunst der Zeit leicht nachweisen, wo den stählernen, muskelbepackten, in die Ferne blickenden sieghaften Arbeits- und Kriegsheroen die in weichen, anmutigen, hingebenden und vor allem empfangenden Posen im zumeist häuslichen Ambiente dargestellten Frauenbildnisse gegenüberstehen (Abb. 2 und 3).



Abb. 1) aus: Spielpläne Musik 2, Kemmelmeyer, K.-J./Nykrin, R. (Hrsg.), Stuttgart 1991, Ullstein Bilderdienst



Abb. 2) aus: Wulf, Joseph, Musik im 3. Reich, Gütersloh 1963

Das Kampflied

Der eben schon angesprochene Aspekt der Gemeinschaftsbildung ist ferner für die HJ- Kampflieder von großer Bedeutung. Dies machte Johannes Günther, Referent für Musik in der Reichsjugendführung und damit auch Mitglied der Reichsmusikkammer, im Juni 1934 in einem Aufsatz besonders deutlich:

Die Hitlerjugend ist eine geschlossene Gemeinschaft, festgefügt vom Führer bis zum letzten HJ-Mann, weil die kulturelle Arbeit in enger Verbindung mit der politischen Erziehung geleistet wird. Erst in der Einheit von Musikschaffen und Weltanschauung empfängt diese Kunst ihren Wesenscharakter als sichtbaren Ausdruck des Dritten Reiches. Damit wird sie zur Kämpferin für die nationalsozialistische Idee, deren Geist von der HJ immer neu entfacht wird.¹⁴⁾

Bei den Kampfliedern konnten die Nazi-Funktionäre auf eine lange Tradition zurückgreifen. Schon in der Zeit des 1. Weltkriegs wurden den Kindern in den Schulen für unsere heutigen Vorstellungen haarsträubende Liedtexte vermittelt - von den zugehörigen Melodien ganz zu schweigen -, wobei sich unter anderen besonders Fritz Jöde hervortat.¹⁵⁾ Auch in der NS-Zeit wird die Musik, speziell das HJ-Lied, über ihre gemeinschaftsbildende Funktion hinaus zum Transportmittel für politische und ideologische Inhalte. Martin Wähler, der 1933/34 mehrere Aufsätze über das *politische Kampflied im Unterricht* veröffentlichte, legt die Strategie dieses Konzeptes offen:

Werden denn die Kampflieder, die auch in der Hitlerjugend gesungen werden, wirklich voll verstanden [...]? Wenn man diese Frage verneinen muß, empfiehlt es sich überhaupt, sie von den Jungen singen zu lassen? Die Antwort kann nur lauten: ja! Denn einmal ist nicht der Text beim Kampflied das entscheidende, sondern der Ton. Vom Rhythmus geht stets die befreiende Kraft aus, er ist das Bestimmende, er schafft Begeisterung. Und dann hat auch für das politische Kampflied Geltung, was Otto von Greverz [...] sagt: Das Kind braucht eben den Wortlaut eines Liedes durchaus nicht zu verstehen, um vom Sinn tief ergriffen zu werden. Die geheimste Poesie einer Dichtung ist ja auch nicht dort, wo man versteht, begrifflich versteht; sondern sie lebt und webt in dem bloß fühlbaren Zusammenhang und strömt in das Gefühl des Hörers über wie der Herzschlag des Liebenden in das Herz der Geliebten. Gefühl ist alles. Die breiten Volksmassen unterscheiden sich in diesem Punkt nicht wesentlich vom Kinde [...]. Das Wesentliche ist: Die politischen Kampflieder sind Gemeinschaftslieder. Nur von Gruppen werden sie gesungen, kein Erwachsener singt sie im allgemeinen für sich allein. Durch diese Gemeinschaftslieder sind auch die jungen Menschen zu einem Block zusammengeschweißt worden. Mit ihnen haben die marschierenden Kolonnen die nationalsozialistische Bewegung verbreitet, in einem höheren Maße, als das in Deutschland durch das propagandistische Wort möglich ist.¹⁶⁾

Wie recht Martin Wähler in seinem Aufsatz hatte und wie überaus wirksam die darin formulierte Strategie tatsächlich war, beweist ein Interview, das der Hessische Rundfunk 1981 mit dem bekannten Zeichner und Karikaturisten Tomi Ungerer führte. Ungerer, der über alle Verdächtigungen bezüglich neonazistischer Neigungen erhaben ist, gab hier u.a. zu:

Und ich weiß - das mach ich jetzt nicht mehr, aber noch vor einigen Jahren -: Wurd ich so ein bißchen niedergeschlagen, keine Depression, aber doch so ein bißchen nach unten, dann hab ich immer automatisch Nazilieder gesungen, dann ist das sofort wieder alles stramm, geradeaus... Das ist mir eine gute Medizin gewesen. Weil diese Lieder in mich eingespritzt worden sind wie eine Droge. Sie wissen, wenn man Heroin nimmt, das bleibt noch ein ganzes Jahr im Blut. Und wenn man unter den Nazis aufgebracht worden ist, dann bleiben diese Nazilieder noch für zwanzig, dreißig Jahre im Hirn.¹⁷⁾

Die zentrale Frage des Musikunterrichts muß nun lauten: Welches sind die musikalischen Phänomene, auf denen die Wirkung derartiger Lieder beruht? oder: Welche musikalischen Mittel setzten die Komponisten dieser Lieder bewußt ein, um eine ganz spezielle Wirkung beim Sänger oder Hörer zu erzielen? Diese Fragen lassen sich besonders klar und für Schüler nachvollziehbar an dem bekannten *Horst-Wessel-Lied* klären.

Die Fahne hoch (Horst-Wessel-Lied) Volksweise

1. Die Fah-ne hoch, die Rei-hen dich: ge-schlof-fen!

2. N. mar-schierst mit zu-hig-fe-stem Schritt.

3. Kam-ra-den, die Rot-front und Re-ak-tion er-schlof-fen, mar-schieren im Gei-st in un-sern Rei-hen mit.

2. Die Straße frei den braunen Bataillonen! Die Straße frei dem Sturmabteilungsmann! : Es schau auf's Hakenkreuz voll Hoffnung schon Millionen, der Ing für Freiheit und für Brot bricht an. :

3. Zum letzten Mal wird nun Appell geblasen! Zum Kampfe stehn wir alle schon bereit. : Bald flattern Hitlerfahnen über allen Straßen, die Knechtschaft dauert nur noch kurze Zeit. :

4. Wie Str. 1. (Die 1. und 4. Strophe dieses neuen deutschen Wehrliedes werden mit erhöhtem rechten Arm gesungen.)

Horst Wessel, † 23. Febr. 1930. Sein Kämpfen und Sterben „in der ersten Reihe“ vor der Kugel der „Rotfront“ machten ihn zum deutschen Nationalhelden

Horst Wessel, 1927

aus: Unser Liederbuch - Lieder der Hitlerjugend, München 1942.

Es entstand bereits 1927¹⁸⁾, ist also ursprünglich kein HJ-Lied, aber in seiner Faktur typisch und hat für zahlreiche spätere Kampflieder als Vorbild gedient. Der Tatsache, daß es nach der Machtergreifung als geheime zweite Staatshymne fungierte, verdanken wir, daß es heute in mehreren Tondokumenten von gröhrenden Massen gesungen überliefert ist.¹⁹⁾ Dem Lehrer bleibt somit erspart, das Lied am Klavier selbst vortragen zu müssen, was bei den häufig schlecht schallgedämmten Musikräumen zu peinlichen Verdächtigungen seitens der in der Nähe unterrichtenden Kollegen führen könnte.

Die im Liedtext enthaltenen Aussagen und Assoziationen lassen sich von den Schülern selbst schnell herausarbeiten. Er vermittelt eine Stimmung des Aufbruchs, der Hoffnung, des Heldentums, des Gemeinschafts- und Märtyrergeistes, der Siegesgewißheit und der Euphorie.

Auch die musikalische Analyse kann von Schülern selbst geleistet werden: Festzustellen ist zunächst die sehr einfache Faktur:

- achttaktige Perioden,
- einfache Stufen- bzw. Dreiklangsmelodik bei syllabischer Textverteilung,
- Beschränkung auf nur zwei rhythmische Motive (mit leichter Variation in der dritten Zeile)
- einfachste Harmonik ohne Modulation mit Beschränkung auf die drei Hauptfunktionen.

Zur Einfachheit tritt der marschartige und dadurch stimulierende Grundcharakter des Liedes, hervorgerufen durch

- den 4/4-Takt,
- Fanfarenmotive (insbesondere zu Beginn der 3. Zeile),
- zahlreiche Punktierungen und
- eine Pause auf der 1 zu Beginn jeder Zeile, in der der Sänger automatisch dem Marschschritt lauscht und die Trommeln schlagen hört.

Der Komponist bediente sich eines weiteren Kunstgriffs, um die von ihm intendierte Eignung des Liedes als Gemeinschaftslied für die Masse zu gewährleisten, eines Tricks, der heutzutage, etwa in der Schlagerindustrie oder in der Werbemusik, zur Methode geworden ist: die rhythmische und melodische Anlehnung an Bekanntes. Hier diente das in den zwanziger Jahren bekannte und beliebte Volkslied *Im grünen Wald, dort wo die Drossel singt* als Vorbild²⁰⁾

Zusammenfassend läßt sich feststellen: Die spezifische Wirkung des Liedes, aufgrund derer es als Gemeinschaftslied für die Masse und als Mittel der Massenmanipulation prädestiniert ist, beruht

Die Fah-ne hoch, die Rei-hen dicht ge - schlos-sen, S A mar-
 Im grü-nen Wald, dort, wo die Dros-sel singt, Dros-sel singt, wo im Ge-
 schießt mit ru-hig fe-stem Schritt. Kam-ra-den, die Rot-front...
 büsch das mun-tre Reh-lein springt, Reh-lein springt, wo Tann' und Fich - ten...

1. auf dem Text mit seiner Fülle von damals positiven Assoziationen,
2. auf seiner einfachen Faktur,
3. auf seinem hohen Vertrautheitsgrad aufgrund der Anlehnung an ein bekanntes Volkslied (bei anderen Kampfliedern ergibt sich die Vertrautheit durch die klischeehafte Verwendung bestimmter beliebter Melodiefloskeln) und
4. durch den marschartigen und damit euphorisch stimmenden Grundcharakter.

Goebbels selbst wußte bezüglich der Wirkung bestimmter musikalischer Klischees sehr gut Bescheid. 1941 gab er kurz vor dem Rußlandfeldzug bei dem Texter und Komponisten Norbert Schultze, der insbesondere während des Krieges Kampflieder en gros produzierte und nach dem Erfolg seines Liedes *Bomben auf Engelland* den Beinamen Bomben-Schultze erhielt, ein Rußlandlied in Auftrag. Nach Fertigstellung des Liedes - es hatte den Titel *Führer befehl, wir folgen dir* - nahm Goebbels eigenhändig Änderungen am Melodieverlauf vor, die für die endgültige, durch die Wochenschauen sehr bekannt gewordene Fassung des Liedes übernommen wurden²¹⁾.

ursprüngl. Fassg.:

Füh-rer, be - fiehl, wir fol - gen dir!

veränderte Fassg.:

Füh-rer, be - fiehl, wir fol - gen dir!

Bombenstimmung und Stimmungskanonen

Goebbels wußte vor allem auch um die Bedeutung eines anderen Wirkungsbereichs der Musik, den der vordergründig wertfreien und unpolitischen Unterhaltung. Es gibt keine Kunst ohne Tendenz, bekannte er schon gleich nach der Machtübernahme, und die tendenziöseste ist die, deren Schöpfer behaupten, sie habe keine. Die Unterhaltungsmusik, von Beginn an vom Regime als staatspolitisch wertvoll eingestuft, leistete ihren Beitrag zur Stimmungslage der Nation. Das Motto *Kraft durch Freude*, kurz *KdF* wurde zum Programm und erhielt insbesondere während des Krieges immer größeres Gewicht. Für Goebbels war die gute Laune ein Kriegsartikel. Sie sei kriegswichtig, wenn nicht kriegsentscheidend. Michael Jary, der Komponist des Schlagers *Davon geht die Welt nicht unter* bekannte noch Mitte der achtziger Jahre in einem Fernsehinterview: *Davon geht die Welt nicht unter* war das Motto der Zeit. Deshalb war es auch etwas, was den Menschen weitergeholfen hat. Alles Böse aus dieser Zeit wurde mit dem Lied weggespült.²²⁾

Der Durchhalteschlager Nr.1 war während des Krieges das von Hans Brausewetter, Joseph Sieber und Heinz Rühmann in dem Film *Paradies der Junggesellen* (1939) gesungene Lied vom unerschütterlichen Seemann²³⁾, welches Woche für Woche immer wieder in die Wunschkonzertparade gewählt wurde und dessen unbekümmerter Melodie man deutlich anhört, daß der bekannte Marsch *Preußens Gloria* als musikalische Orientierung diene:

Das kann doch ei-nen See-mann nicht er - schüt - tern...

Das kann doch einen Seemann nicht erschüttern!
 Keine Angst! Keine Angst, Rosmarie!
 Wir lassen uns das Leben nicht verbittern!
 Keine Angst! Keine Angst, Rosmarie!
 Und wenn die ganze Erde bebt,
 und die Welt sich aus den Angeln hebt...
 Das kann doch einen Seemann nicht erschüttern!
 Keine Angst! Keine Angst, Rosmarie!

Nach der Schlacht von Stalingrad (1942/43), als die Stimmung auf dem Nullpunkt war, versuchte die NS-Propaganda mit dem von Zarah Leander in dem Film *Die große Liebe* gesungenen Schlager *Ich weiß, es wird einmal ein Wunder geschehen*²⁴⁾ der Bevölkerung Hoffnung auf eine kriegswendende Wunderwaffe zu suggerieren. Die Lieder wurden zur Schlagerdroge, die Durchhaltewillen und Widerstandskraft versprach, und damit selbst zu einer Art von Kriegswaffe. - Wie sind nun die Menschen heute zu beurteilen, die solche Waffen produzierten? Der damals sehr bekannte Conferencier Jupp Hussels, einer der führenden Stimmungskanonen im Reich, beklagte in einem Fernsehinterview:

Das war mein Unglück für die Nachkriegszeit. Denn damals war mir das furchtbar egal, denn ich war immer ein unpolitischer Mensch. Ich habe mich nie um was gekümmert und fand das, was ich machte, keinesfalls politisch, also hab ichs gemacht.²⁵⁾

Uns steht heute kein Urteil zu über Künstler, die sich damals zu Propagandisten des Regimes machen ließen. Es wird aber deutlich - und das macht dieses Thema für den Unterricht so wertvoll -, daß sich auch der politisch nicht Interessierte seiner moralischen Verantwortung stellen muß, oder umgekehrt, daß das Interesse für politische Fragen eine Voraussetzung für verantwortliches Handeln eines jeden Menschen darstellt.

Neue deutsche Kunst

Wenden wir uns nun dem Bereich der Kunstmusik zu. Wir oben schon erwähnt, wurde 1934 die Reichsmusikkammer gegründet unter ihrem ersten Präsidenten Richard Strauss. Als zu der Zeit bedeutendster und weltweit bekannter deutscher Komponist war er für die Machthaber ein ideales Aushängeschild und erschien ihnen gleichzeitig willfährig genug, um mit seiner Hilfe in das Musikschaffen nach nationalsozialistischen Vorstellungen und Maximen eingreifen zu können.



Abb. 3): Oskar Martin Amorbach, Bauerngrazie, 1940
KiDR, Jg. 4, H.10, 1940

Worin bestanden nun die ästhetischen Vorgaben, die neuen nazistischen Ideale? Zuerst wurden sie mit dem Topos des Heldischen im Bereich der bildenden Kunst definiert. Das neue Schönheitsideal ist eine durch den Sport geförderte neue Körperlichkeit in der Kunst, das zeitgemäße und artgemäße Ideal einer starken und schönen Leiblichkeit, wie es Thilo von Trotha in seinem Aufsatz *Vom Wesen einer neuen deutschen Kunst* in den *Nationalsozialistischen Monatsheften* (H. 43) beschreibt. Weiter heißt es dort:

Und so schwebt uns vor Augen das Bild einer neuen Kunst, deren Streben der Verherrlichung des starken und schönen Menschen dient. Frei von übertriebenem Individualismus und doch erfüllt von der willenhaften Charakterkraft des germanischen Geistes wird sie zu einer gewissen Harmonie kommen. Es wird eine strenge, sachliche, in vielem aber freiere und monumentalere Kunst sein, vielleicht so, wie Sebastian Bach sie in seinen großen Fugen [...] zeigt: Dynamisch bewegt und doch bezwungen vom Gesetz des ästhetischen Willens, herbe und großgeartet, getragen von der kräftigen heldischen Schönheit unserer deutschen Berge und unserer deutschen See.

Alles, was diesem Ideal nicht entsprach, also z. B. abstrakte, kubistische oder expressionistische Kunst oder generell solche, in der Leiden oder Mitmenschlichkeit zum Ausdruck gebracht werden sollte, war unerwünscht und wurde verfolgt (Hitler: Alles Schwache muß weggehämmert werden).

Entartete Musik

Die berüchtigte, von Millionen besuchte Ausstellung Entartete Kunst 1937 in München fand 1938 ein (wenn auch bei weitem nicht so propangandistisch erfolgreiches) Pendant mit der vom damaligen Generalintendanten des Weimarer Nationaltheaters, Hans Severus Ziegler, initiierten Ausstellung Entartete Musik anlässlich der Reichsmusiktag 1938 in Düsseldorf. Was darunter zu verstehen ist, zeigt eindringlich das Ausstellungsplakat (Abb. 4):

Hier finden wir zusammengefaßt und fast schon piktographisch die wesentlichen Haß- Objekte: der Davidstern für nichtarische Musik, das Saxophon für Jazz und nicht- traditionelle Musik, der jeder Individualität beraubte und auf platteste Merkmale reduzierte schwarze Musiker für Fremddrassiges, Unreines und Unästhetisches, sein Frack für die Gefahr des Eindringens dieser Elemente in den für die reine deutsche Musik reservierten Konzertsaal. Oder soll die merkwürdige Kombination von Frack, Zylinder und weißen Handschuhen suggerieren, daß hier die Musik zu Grabe getragen wird? Das Bild ist übrigens eine Persiflage auf das in der Ausstellung gezeigte Plakat zu Ernst Kreneks Oper *Johnny spielt auf*, wo ein schwarzer Saxophonist im hellen Straßenanzug und mit einer Nelke im Knopfloch dargestellt ist.

Wie wenig haltbar und nur ideologisch konstruiert die musikästhetischen Vorgaben in Hinsicht auf Artgemäßes und Entartetes waren, sei an zwei Bereichen demonstriert, die eng miteinander zusammenhängen:

a) Nichtarische Musik

Aus dem Konzertsaal verbannt war alle Musik, die von Juden komponiert war, gleichgültig, ob vergangen (z. B. Mendelssohn oder Mahler) oder zeitgenössisch. Die Begründung für das Verbot wurde nicht nur aus dem ideologisch verordneten allgemeinen Antisemitismus geschöpft, man wollte in der Musik selbst ein jüdisches Idiom heraushören. In diesem Punkt waren bereits in Richard Wagners Schrift *Das Judentum in der Musik* (1850) Vorarbeiten geleistet worden. Einen Ansatzpunkt wollte man in der fremden Tradition und Sprache finden, bei Wagner z. B. im Synagogengesang, auf den sich 1935 auch Hans Költzsch in seinem gleichlautenden Artikel bezieht, wenn er den Sprechgesang des *Pierrot lunaire* synagogal verwurzelt nennt.

Für den bereits erwähnten Staatsrat Ziegler steht einwandfrei fest, daß die jüdische Sprache, auch die sogenannte dichterische, eine ganz spezifisch-jüdische *Wortmelodie* und *Versmelodie* hat, die sich dann bei der Komposition auch als eine besondere *Tonmelodie* widerspiegeln muß.²⁶⁾

Gleichermaßen finden sich als Bündelung der Vorwürfe gegen jüdische Komponisten die Invektiven über deren angeblich fehlende Schöpferkraft. Als Opfer wurde häufig Mendelssohn herangezogen, über den es bei Wagner heißt:

Alles, was sich bei der Erforschung unserer Antipathie gegen jüdisches Wesen der Betrachtung darbot, [...] steigert sich zu einem völlig tragischen Konflikt in der Natur, dem Leben und Kunstwirken des frühe verschiedenen Felix Mendelssohn-Bartholdy. Dieser hat uns gezeigt, daß ein Jude von reichster spezifischer Talentfülle sein kann, ohne durch die Hilfe aller dieser Vorzüge es je ermöglichen zu können, auch nur ein einziges Mal die tiefe, Herz und Seele ergreifende Wirkung auf uns hervorzubringen, welche wir von der Kunst erwarten [...].²⁷⁾

Költzsch nimmt diesen Gedanken auf:



Abb. 4) aus: Entartete Kunst. Das Schicksal der Avantgarde im Nazi-Deutschland, München 1992

In Abwandlung einer zusammenfassenden Aussage Julius Guttmanns über die jüdische Philosophie dürfen wir sagen: Judentum in der Musik, das ist eine kurze, erschreckende und sehr vielfältige Geschichte von Aufnahme fremden Gedankengutes, bar jeder ertümlischen Schöpferkraft; von größeren jüdischen Geistern (Mendelssohn, Mahler) in schmerzlicher Tragik empfunden, gegen die anzukämpfen vergeblich blieb [...].²⁸⁾

Wenn man etwa den *Krönungsmarsch* aus Giacomo Meyerbeers Oper *Die Propheeten* im Unterricht ohne weitere Informationen vorspielt, können die Schüler daran alle Kriterien arischer Musik festmachen: Die Musik ist zeitlos, gemütvoll, heldisch und hätte funktional als Marsch zu einem nationalsozialistischen Gedenktag oder zur Heldenverehrung aufgeführt werden können. Als Werk eines jüdischen Komponisten durfte es natürlich nicht gespielt werden.

Bei der praktischen Durchsetzung des Aufführungsverbots jüdischer Werke ergab sich das Problem, daß nicht alle Notenausgaben mit falschem Inhalt sofort eingestampft werden konnten. Die Verlage behelfen sich daher auf einfache Weise mit Aufklebern (Abb. 5).

b) Nichttonale Musik

Es mag zunächst so aussehen, als ob die nationalsozialistischen Angriffe gegen atonale bzw. tonal nicht mehr eindeutig beziehbare Musik auf ähnlichem rassistischem Hintergrund beruhten. So geht der Weimarer Generalmusikdirektor Ernst Nobbe von der ästhetischen Notwendigkeit der *Einheit* in der Musik aus, welche durch die Bezogenheit der Töne aufeinander hergestellt werde. Wenn eine tonale Bindung fehle, bliebe nur eine chaotische Mannigfaltigkeit von Tönen. Die anscheinend ungeordnete Mannigfaltigkeit dieser Musik, ihre zerstörte Melodik, Rhythmik, Tonalität und Motivbildung, wird als Metapher für das „Völkerleben“ betrachtet:

Wie es in der Musik nun Faktoren gibt, die die Einheit in der Mannigfaltigkeit formen (Melodie, Rhythmus, Tonalität, Motivbildung usw.), so gibt es im Völkerleben die entsprechenden Faktoren. Wenn wir aber sehen, daß diese Faktoren zerstört werden, daß Nationalität zerfällt zur Mannigfaltigkeit der Internationalität, Staatsautorität zur Anarchie, oder daß ein Volk seine sprachliche Einheit zerstört, in alle Welt zieht und seine Sprache mit jeglicher anderen Sprache verbindet, daß ein Volk seine historische, völkische und rassische Einheit fallen läßt, sich mischt, um nur noch in einer bunten chaotischen Mannigfaltigkeit zu leben, und wenn wir diese Eigentümlichkeit im *Judentum* erkennen und in dem aus seinem Geiste geborenen Bolschewismus wiedererkennen, so ist die Anwendung des Begriffs *Kunstbolschewismus* nicht unberechtigt für eine Erscheinung, wie wir sie in der Atonalität erkannten, die ja bemerkenswerterweise in erster Linie durch jüdische Komponisten repräsentiert wird.²⁹⁾

Über dieses rassistische Konstrukt hinaus greift aber die atonale Musik unmittelbar das Zentrum der nazistischen Ideologie an, wenn sie die traditionellen Bezogenheiten der Töne und die harmonischen Funktionen der Dreiklänge verläßt. In der polaren Spannung zwischen Tonika und Dominante bzw. Subdominante sah man die polaren Kräfte der Individuen der Volksgemeinschaft auf ein gemeinsames Zentrum, die „Volksseele“, die Nation oder den Führer hin, abgebildet. Fehlt diese Bezogenheit, so fehlen Autorität und Führerprinzip. An die Stelle „lebendiger, schöpferischer Substanzkräfte“ in der Musik tritt der „entwurzelt, entfesselte, seinen natürlichen Funktionen entrissene Intellekt“, der mit „abstraktem Tonmaterial“ und „rationell-mechanischer Konstruktion“ arbeitet.³⁰⁾

Nun lassen sich im Werk von Richard Strauss zahlreiche nicht tonale Stellen finden, wenn z. B. in seiner Oper Elektra beim ersten Auftreten der Titelfigur eine bitonale Passage erklingt, in der über weite Strecken gleichzeitig ein E-dur und ein Des-dur-Dreiklang gespielt werden. Der Präsident der Reichsmusikkammer als atonaler, kunstbolschewistischer, volkszersetzender Komponist? - Auch hier wird die Diskrepanz zwischen nationalsozialistischer Ideologie und musikalischer Praxis deutlich.

Widersprüche

An dieser Stelle bietet die Thematik für den Unterricht die Möglichkeit, die Schüler mit Hilfe von entsprechend aufbereitetem Material zu befähigen, derartige Widersprüche selbständig aufzudecken und zu formulieren, was modellhaft an den beiden thematischen Bereichen *Tonalität* (Material 1) und *Polyphonie* (Material 2) gezeigt werden soll.

Material 1 (Zur Tonalität)

Walter Abendroth
Vom Wesen nordischer Musik

ARL SCHEIDEMANTEL

Band I.	100 Lieder und Gesänge für Sopran :: ::
Band II.	100 Lieder und Gesänge für Mezzosopran
Band III.	100 Lieder und Gesänge für Alt :: :: ::
Band IV.	100 Lieder und Gesänge für Tenor :: ::
Band V.	100 Lieder und Gesänge für Bariton :: ::
Band VI.	100 Lieder und Gesänge für Baß :: :: ::



Die Ergebnisse der Revision sind Eigentum der Verlagshandlung

JUST EULENBURG - LEIPZIG.

Inhaltsverzeichnis des vorliegenden Bandes Seite VII und VIII

Musikwissenschaftliches Institut
der Universität Köln

Abb. 5) Notenausgabe mit Aufkleber ("Die in diesem Album enthaltenen Lieder von Mendelssohn und Meyerbeer dürfen für öffentliche Aufführungen nicht verwendet werden")

Drei der bedeutendsten Kämpfer um die Erneuerung und Werthebung der Musikwissenschaft in diesem Sinne sind bereits zu festen und klaren Grundrissen zweckmäßiger Methodik, ja selbst schon zu gewissen grundlegenden Einsichten vorgeschritten. Es war dem 'Nationalsozialistischen Deutschen Studentenbunde' [...] zu danken, daß diese drei Forscher: Paul Treutler, Fritz Metzler und Richard Eichenauer sich eines Vormittags in der Aula der Berliner Staatlichen Hochschule für Musikerziehung und Kirchenmusik nacheinander über ihre Arbeit vor wißbegierigen Ohren äußern konnten. Sehr aufschlußreich war dabei der Einblick in die verschiedenen Forschungsweisen. Von der engeren fachtheoretischen Phänomenologie, man darf fast sagen, von der musikalischen Elementarlehre her tritt Treutler an das Problem heran [...]

So stellt Treutler in aller nordrassisch bestimmten Musik als umfassende Formkraft das Prinzip der Polarität fest; die Gegensatzarchitektur, die im Aufbau des griechischen Tonsystems schon ebenso deutlich ersichtlich ward wie im modernen Leitersystem, im Schema unserer normalen Melodiegestaltung wie vor allem im Polaritätsverhältnis von Oberdominante und Unterdominante zueinander wie zur Tonika. Aus den polaren Kräften und ihrer Bezogenheit auf ein gemeinsames Zentrum erwächst die Spannung, deren Ausgleich und Lösung das Geschehen nordrassischer Musik ausmacht.

[Aus: Musik und Rasse. In: Deutsches Volkstum, 1937, S. 299f.]

Paul Schlösser
Über Richard Wagner

So beruht die herzbezwingende Macht *Wagners* zweifellos vor allem darauf, daß er uns im Mysterium seiner Kunstwerke die beglückende Bestätigung unserer ursprünglichen, nordisch-germanischen Art beschert. Es gelang ihm, die gottgegebenen Urgesetzlichkeiten unseres Blutes in den magischen Zauberkreis seiner Werke zu bannen. [...] Was dem Worte allein versagt blieb, das Musikdrama erreichte es: Die Wiedergeburt fast untergegangenen und doch schlechthin lebensnotwendigen Erbgutes unserer Rasse.

[Aus: Das Volk und seine Bühne. Berlin 1935, S.73. Zit. nach J.Wulf: Musik im Dritten Reich. Frankfurt/M. 1983, S. 319]

Das Material 1 läßt sich unter folgender Aufgabenstellung (auch als Klausur) bearbeiten, wobei hier die Kenntnis des *Tristan-Vorspiels* vorausgesetzt ist:

1. Erläutern Sie Treutlers Theorie einer artgemäßen Musik und stellen Sie einen Bezug her zur Ideologie der arischen Volksgemeinschaft.
2. Prüfen Sie, ob Schönbergs 2. Klavierstück aus op. 19 (1911) nach Treutlers Theorie als artgemäß oder als entartet galt.

3. Diskutieren Sie unter Berücksichtigung der Äußerung Schlössers über R. Wagner, Ihrer eigenen Unterrichtserfahrungen und der Faktur des Klavierstücks von Schönberg die Theorie Treutlers und nehmen Sie dazu Stellung.

Im Ergebnis soll deutlich werden, daß Treutler als Hauptcharakteristikum *nord-rassischer Musik* das *Polaritätsverhältnis von Oberdominante und Unterdominante zueinander wie zur Tonika* und somit nichts anderes als die (auf die einfache Kadenz reduzierte) Tonalität herausstellt. Die von Treutler benutzte Formulierung assoziiert vor dem Hintergrund der oben zitierten Äußerungen Nobbes einen Bezug zwischen den Gesetzmäßigkeiten tonaler Musik und dem Führerprinzip. Diese Theorie ist als scheinwissenschaftlich zu entlarven, wobei die Äußerung Schlössers über Richard Wagner als Argumentationshilfe dient; denn die hier zum Ausdruck gebrachte Verehrung Wagners im 3. Reich steht im Widerspruch zu Treutlers Theorie, nach der das *Tristan-Vorspiel* aufgrund der atonikalen Gestaltung als nicht artgemäß einzustufen wäre. Schönbergs Klavierstück ist nach Treutler eindeutig als entartet zu klassifizieren, obwohl doch das dem Stück zugrunde liegende strukturbildende Prinzip des Zentralklangs (g-h) in gleicher Weise wie die Tonalität eine Affinität zum Führerprinzip zuließe.

Material 2 (Zur Polyphonie)

Fritz Stege
Zukunftsaufgaben der Musikwissenschaft

[...] In jüngster Zeit wandte sich die Rassenkunde dem musikalischen Problem zu. Der Pionier dieser neuen Forschungsmethode ist Richard Eichenauer, der unlängst in Berlin mit einem Vortrag über dieses Thema hervortrat, und der seine Erkenntnisse in dem maßgeblichen Werk „Musik und Rasse“ niedergelegt hat. [...] Wenn wir hier nun lesen, daß Bach „die höchste Verkörperung nordischer Tonkunst“ ist, so fragen wir uns zunächst nach der praktischen Bedeutung derartiger Charaktermerkmale. [...] In geistvoller Weise hat Richard Eichenauer den Nachweis erbracht, wie sich der nordische Geist der polyphonen Form bemächtigte, während im gregorianischen Gesang orientalische Eigenheiten zum Ausdruck kommen. Der Monumentalbau der Vielstimmigkeit führt zu einer Vorherrschaft rein nordischen Wesens in den Jahrhunderten, die von den großen niederländischen Kontrapunktikern bis zu Bach begrenzt werden.

[Aus: Zeitschrift für Musik, Mai 1933, S. 489f. Zit. nach: J. Wulf: Musik im Dritten Reich. Frankfurt/M. 1983, S. 81].

Walter Abendroth
Musik und Rasse

[...] Eichenauer [...] sieht das allerentscheidendste Merkmal nordischer Musik in der Polyphonie, der aktiven Mehrstimmigkeit. Sie ist nicht allein das künstlerische Symbol für den nordischen Persönlichkeitsgedanken selbst: die Selbständigkeit der einzelnen Stimm- Individualitäten im Zusammenwirken zu gemeinsamem Zwecke - in ihr spiegelt sich vielmehr auch die nordische Aktivität schlechthin, die Freude an der Zielstrebigkeit über Reibungen und Schwierigkeiten hinweg, ja, sogar ganz einfach echt germanischer Leistungswille. Der Vorwurf der „Gelehrsamkeit“, welcher von südlichen Völkern so oft gegen deutsche Musik erhoben wird, hat hierin seinen rassistisch tiefbedingten Grund. Wir müssen diesen Vorwurf daher mit Ruhe entgegennehmen; denn sich ihm zu beugen und diese „Gelehrsamkeit“ abwerfen zu wollen, wäre Verrat des Eigensten. Ist sie doch auch nicht um ihrer selbst willen da. Denn die Polyphonie ist gerade in ihren großartigsten Ausprägungen Träger der stärksten seelischen Spannungen, der tiefsten geistigen „Inhalte“, der mächtigsten und zugleich geheimnisvollsten Lebensenergien. Daß von solchen Einsichten her eine Persönlichkeit wie Bach als ein himmelanragender Block aus der Gesamtheit des nordischen Musikschaffens hervortritt, bedeutet in jeder Hinsicht ja nur Bestätigung alter Erfahrungen und gültigen Wissens.

[Aus: Deutsches Volkstum, 1937, S. 299f. Zit. nach: Wulf, a.a.O., S. 353f.]

Karl Cerff
Ewige Werte deutscher Musik

So sehr wir es ablehnen, daß das musikalische Leben Deutschlands uniformiert oder eingegrenzt wird, so entschieden wollen wir auch einmal kundtun, daß wir uns nicht vor eine moderne Musik spannen lassen, die längst den Boden unseres völkischen Gefühls verlassen hat.

Wir glauben an die Kraft unserer Erziehung und wissen, daß es keiner langen theoretischen Erörterungen bedarf, um diese notwendige Entwicklung unseres musikalischen Lebens anzubahnen.

[Aus einer Rede anlässlich der Eröffnung der Reichsmusiktage in Stuttgart am 11.11.1937. Zit. nach: Musik in Jugend und Volk, 1937/38, S. 77 (Auszug)]

Stege und Abendroth stellen zutreffend die Bedeutung Bachs auf dem Gebiet der Polyphonie heraus, was durch Beispiele zu belegen wäre. Die in den Texten als wissenschaftlich dargestellten Forschungen Eichenauers, der in der Polyphonie das allerentscheidendste Merkmal nordischer Musik sieht, sind z. B. unter Hinweis auf

Palestrina, den Vollender der *altklassischen Vokalpolyphonie*, oder die Juden Mendelssohn, Mahler und Schönberg als ideologisch und scheinwissenschaftlich zu entlarven. Das gleiche gilt für die Bewertung Bachs (höchste Verkörperung nordischer Tonkunst), der bei der Verarbeitung gregorianischer Themen (etwa in der h-moll Messe) nach Eichenauers eigenen Worten orientalische Eigenheiten zum Ausdruck bringt.

Die Texte können ferner einen Impuls geben, die ideologisch geprägte Musikwissenschaft im Nationalsozialismus grundsätzlich in Frage zu stellen, denn Eichenauers Theorie steht im Widerspruch zu damals verkündeten allgemeinen Kriterien einer *neuen deutschen Kunst*, nach denen jede Musik diffamiert wurde, die verstandesmäßig konstruiert und nicht erlebt (Cerff) zu sein schien. Bei konsequenter Anwendung dieser Kriterien müßten auch zahlreiche Werke Bachs (etwa aus der *Kunst der Fuge* oder dem *Musikalischen Opfer*) unter die Kategorie „nicht artgemäß“ fallen. Findige Schüler könnten auch auf die Idee kommen, in der gleichen Denkweise wie die NS-Ideologen Affinitäten zwischen Polyphonie und demokratischer Gesellschaft festzustellen.

Anbetung, Verehrung, Gläubigkeit

Wie verhielt es sich aber nun mit der Musik, die während des 3. Reiches entstand und von den Machthabern propagiert wurde? Als ein in allen Bereichen nationalsozialistischen Vorstellungen entsprechendes Beispiel sei hier die Hitlerhymne *Gott sei mit unserm Führer* von Leopold von Schenckendorff³¹⁾ genannt, welche über ihren einlullenden, ausschließlich gefühlsbetonten Gestus hinaus die Führerideologie bis ins Sakrale verklärt.³²⁾

Eine solche Musik ist geeignet, die wesentlichen musikästhetischen Forderungen zu verdeutlichen, wie sie etwa von Cerff (Material 2) formuliert oder von Adolf Hitler 1938 selbst ausgesprochen wurden:

Nicht der intellektuelle Verstand hat bei unseren Musikern Pate zu stehen, sondern ein überquellendes musikalisches Gemüt.³³⁾

Musik, die zum Denken verführt, ist für einen totalitären Staat gefährlich, Musik, die einlullt und ewige Werte vorschwindelt, dagegen opportun. Statt um eine Analyse der derzeitigen Zustände soll es um die Vortäuschung einer nicht vorhandenen Gemütlichkeit oder Harmonie gehen, mit dem Ziel, den Krieg vorzubereiten. Hanns Eisler spricht von zwei Arten, sich den Kunstwerken der Vergangenheit gegenüber zu verhalten:

Die eine ist Anbetung, Verehrung, Gläubigkeit, grenzenloses Genießen, Ausschalten des Verstandes. Die andere könnte man als eine kritisch-historische bezeichnen. [Jene] produziert ergriffene, verzückte und berauschte Zuhörer. [...] Sie ist dem Faschismus nützlich, denn auch in der Politik verlangt er dasselbe: Anbetung und Verehrung, Gläubigkeit, Ausschalten des Verstandes und der Kritik. Die andere [...] die kritisch-historische] verlangt Verstand, kritisches Verhalten und Analyse eines Zustandes.³⁴⁾

Weiterführende Aspekte

Neben den hier dargestellten Grundzügen nationalsozialistischer Musikpolitik soll auf weitere, einen Einsatz im Unterricht lohnende Inhalte hingewiesen werden, z. B. auf die verheerenden Auswirkungen auf das Musikleben in Deutschland, zum einen wegen der Ausweisung oder Emigration bedeutender Komponisten, Dirigenten und Kunstmäzene³⁵⁾, zum anderen wegen der entstandenen Traditionslücke, die dazu führte, daß sich die sogenannte Neue Musik in Deutschland auch nach dem Kriege nur schwer etablieren konnte. Weitere lohnende Themenbereiche sind:³⁶⁾

- Musik im Widerstand (äußere und innere Emigration, Musik im KZ)
- Mißbrauchte Musik (ideologische Vereinnahmung der großen Meister, Manipulationen an ihren Werken, Intentionen und Biographien)³⁷⁾
- Propaganda-Swing (die Goebbels-Band, Jazz im Nationalsozialismus)³⁸⁾

Darüber hinaus gibt es eine Fülle von Themen, die sich Schüler etwa für ein Referat selbst erarbeiten können. Zu denken wäre dabei an einen Vergleich von Schulbüchern (etwa der *Deutschen Musikkunde* von 1942 mit der *Garbe*), ferner an einzelne Fallbeispiele, z. B. den Fall Paul Hindemith, der nach jahrelangen Auseinandersetzungen mit den Machthabern als Professor der Berliner Musikhochschule zurücktrat und 1938 endgültig emigrierte³⁹⁾, oder den Fall des jungen hoffnungsvollen Pianisten Karlrobert Kreiten, der 1943 als Siebenundzwanzigjähriger in Berlin denunziert und hingerichtet wurde, weil er gegenüber seiner Zimmerwirtin geäußert hatte, daß es mit dem Dritten Reich bald zu Ende gehe, der Krieg praktisch verloren sei und dies zum vollständigen Untergang Deutschlands und seiner Kultur führen werde.⁴⁰⁾ Bekanntlich mußte der renommierte Fernsehjournalist Werner Höfer wegen eines damals unter seinem Namen erschienenen Leitartikels zu diesem Fall vor wenigen Jahren als Moderator des *Internationalen Frühschoppens* zurücktreten.

Die Thematik Musik und Musikpolitik im Dritten Reich ist sicher auch bereichernd für einen fächerübergreifenden Projektunterricht zum Thema *Nationalsozialismus*. In einem solchen Rahmen könnte es für Schüler möglich sein, anhand von alten Zeitungen und Archivmaterial die Konsequenzen für das Musikleben der eigenen Stadt zu erforschen.

Schlußbemerkung

Die mit der vorgestellten Thematik verfolgten pädagogischen Ziele sind zu Beginn bereits dargelegt worden. Der didaktische Wert einer solchen Unterrichtsreihe geht jedoch noch darüber hinaus, da die Schülerinnen und Schüler neben der am konkreten Unterrichtsgegenstand vermittelten Erfahrung zu grundsätzlichen Einsichten gelangen, z. B. in die Möglichkeiten der Beeinflussung durch eine Musik, die sich - nach ganz bestimmten bewährten Mustern und Klischees komponiert - ihrer Wirkung sicher sein und dadurch politischen und kommerziellen Zwecken dienen kann. Sie lernen ferner, daß der gesellschaftliche Kontext ein prägendes Moment für momentan aktuelle Unterhaltungsmusik ist. Schließlich gelangen die Schüler auch zu allgemeinen Erfahrungen, indem sie die Widersprüchlichkeit und Widerlegbarkeit von ideologiegezeugten Theorien erkennen und die Strategie totalitärer Regime zur Staatserhaltung durchschauen, die sich - exemplarisch am Beispiel der Musikpolitik gezeigt - auf drei Begriffe reduzieren läßt: straffe Organisation, Manipulation und Volksverdummung.

Anmerkungen

1. Siehe z. B. Reich, Wieland: Musik zum Gedenken an die Reichspogromnacht. In: Musik in der Schule 5 (1994), S. 243ff. Sonntag, Brunhilde: „Die dunkle Last“. Musikpolitik und -ästhetik im „Dritten Reich“ und die „Stunde Null“. In: Musik in der Schule 2 (1995), S. 103ff. - Die Autorin gehörte auch zu den Organisatoren des gleichnamigen Symposions an der BUGH Wuppertal im Mai 1995.
2. Richtlinien und Lehrpläne für die Gesamtschule - Sekundarstufe I in Nordrhein-Westfalen. Musik, Köln 1980, S.11.
3. Kleinen, Günther/Torkel, Wilhelm: Politische Musik. In: Musik und Unterricht 18 (1993), S. 24.
4. Siehe z. B. Leukert, Bernd (Hrsg.): Thema: Rock gegen Rechts. Musik als politisches Instrument. Frankfurt/M. 1980. Unterrichtsmaterialien zu BAP „Kristallnacht“, Beilage zu: ROCKPaed. Zeitschrift für populäre Musik und Kultur in der Schule 1 (1983). Bäbler, Hans: Ausländerfeindlichkeit und Asyl. Modelle für den Musikunterricht. In: Musik und Bildung 6 (1992), S. 62ff. Otto, Andreas: Rechts-extremismus und (Rock)-Musik. In: Musik in der Schule 4 (1994), S. 202ff. Kuhn-Schließ, Ortrud: „Kraft, die Deutschland sauber macht...“ Rechts-Rock als Stimulans und Medium für faschistoides Gedankengut - Werbung mit Musik für eine Ideologie. In: Musik und Unterricht 29 (1994), S. 35ff.
5. ARSCH huh, ZÄNG ussenander! Kölner gegen Rassismus und Neonazis, Köln 1992. Dazu die CD: Electrola 1 C 556-0777 7 81277 27.
6. Niermann, Franz: Rockmusik im Unterricht. Stuttgart 1987, S. 12.
7. Ebd., S. 153.

8. In: Die grünen Hefte 36 (1993), S. 29f.
9. Für einige Hinweise und Anregungen sei Frau Christa Zöllner, Münster und Herrn Ludger Fischer, Legden, herzlich gedankt.
10. a.a.O., S. 11. Zit. nach: Wulf, Joseph: Musik im Dritten Reich. Eine Dokumentation. Frankfurt/M., Berlin, Wien 1983, S. 139.
11. Ebd.
12. Thrun, Martin: Die Errichtung der Reichsmusikkammer. In: Heister, Hans-Werner/ Klein, Hans-Günter (Hrsg.): Musik und Musikpolitik im faschistischen Deutschland, Frankfurt/M. 1984, S. 75f.
13. Entartete Musik. Zur Düsseldorfer Ausstellung von 1938. Eine kommentierte Rekonstruktion von A. Dümling und P. Girth. Ausstellungskatalog Düsseldorf 1988, S. 56f.
14. Günther, Johannes: Hier spricht die Jugend MXXVI/9, Juni 1934, S. 626. Zit. Nach: Prieberg, Fred K.: Musik im NS-Staat. Frankfurt/M. 1982, S. 243.
15. Siehe Lemmermann, Heinz: Kriegserziehung im Kaiserreich. Studien zur politischen Funktion von Schule und Schulmusik 1890 - 1918. Bd. 1, >Darstellung<, Lilienthal/Bremen 1984. Insbesondere Kap. 3.7.: „Fritz Jödes Beiträge zur Kriegserziehung“, S. 324ff.
16. Zit. nach: Spielpläne Musik 2 für den Musikunterricht in den Klassen 7 - 10 an allgemeinbildenden Schulen. Hrsg. von Karl-Jürgen Kemmelmeyer und Rudolf Nykrin, Stuttgart, Düsseldorf, Berlin, Leipzig 1991, S. 64.
17. Zit. nach: Prieberg, a.a.O., S. 242.
18. Nähere Angaben zur Entstehung des Liedes und zur Person Horst Wessels in: Fuchs, Mechthild/Hoffmann, Freia & James, Barbara: Deutsches Volkslied. Das allzubekannte Unbekannte. Arbeitsbuch für die Sekundarstufe II, Stuttgart 1983, S. 64ff. (=Studienreihe Musik, hrsg. v. S. Schutte und J. Hodek).
19. Z. B. auf der Schallplatte: Deutschlands Weg in die Diktatur (Ariola 51159 X) oder am Beginn von Beatrix Herlemanns Fernsehdokumentation: „SA marschiert“, aus der Reihe „Gestern“ (wdr 30. 04. 1985)
20. Die FN 18 genannten Autorinnen nennen drei andere, wenn auch weniger bekannte Lieder, die melodisch und rhythmisch starke Affinitäten zum Horst-Wessel-Lied aufweisen.
21. Interview mit Norbert Schulze in Volker Kühns Fernseh-Dokumentation: „Bombenstimmung“. Unterhaltung unterm Hakenkreuz. (wdr 02. 04. 1987)
22. Ebd.
23. Zugänglich auf der Schallplatte: „Heinz Rühmann“ (EMI Electrola 1 C 038 15 6294 1 M)
24. Zugänglich auf der Schallplatte: „Zarah Leander“ (Philips 6449117); hier findet man auch den Schlager: „Davon geht die Welt nicht unter“
25. Interview mit J. Hussels in der Fernsehdokumentation: „Bombenstimmung“

26. Zit. nach Dümling/Girth, a.a.O., S. 140.
27. Wagner, Richard: Die Hauptschriften. Hrsg. und eingel. v. Ernst Bücken, Leipzig 1937, S. 129.
28. Zit. nach Dümling/Girth, a.a.O., S. 78ff.
29. Zit. nach ebd., S. 141.
30. Gräner, Georg: Deutsche und undeutsche Musik. In: Die Musik, November 1933. Zit. nach Wulff, a.a.O., S. 74ff.
31. CD „Entartete Musik“. Eine Tondokumentation zur Düsseldorfer Ausstellung von 1938 (Pool Music Production Berlin 57265043).
32. Weitere Beispiele wurden im Rundfunk-Feature: „Deutsch und rein muß die Musik sein“ - Die verworrene Ästhetik der nationalsozialistischen Kulturpolitik, von Fred K. Prieberg (ndr 27. 11. 1994) vorgestellt.
33. Zit. nach Dümling/Girth, a.a.O., S. 15.
34. Ebd, S. 17.
35. Niemöller, Klaus Wolfgang: Musikleben und jüdisches Mäzenatentum bis 1933. In: Breuer, D. (Hrsg.): Die Moderne im Rheinland, Köln 1994, S. 225 ff.
36. Vgl. Sonntag, a.a.O., Dümling/Girth, a.a.O., S. 171ff.
37. Ebd, S. 81ff. - Geeignete Musikbeispiele und Reden auf der CD „Entartete Musik“. Eine Tondokumentation zur Düsseldorfer Ausstellung von 1938.
38. Vgl. Ritter, Franz (Hrsg.): Heinrich Himmler und die Liebe zum Swing. Erinnerungen und Dokumente. Leipzig 1994.
39. Dümling/Girth, a.a.O., S. 149ff; Prieberg, a.a.O., S. 61ff.
40. Lück, Hartmut: Ein Exempel wird statuiert. Der Fall Karl Robert Kreiten. In: Musik und Musikpolitik im faschistischen Deutschland, a.a.O., S. 243ff.