

Claudia Maurer Zenck

## Kein schleichender Übergang.

## Das Musikleben in Österreich 1938\*

Reinhold Brinkmann zum 21. August 2009

Mit dem Gefühle der Befreiung von unerträglichem Druck und rohester Gewaltherrschaft, von geistiger wie seelischer Knechtung gehen wir Österreicher wieder an unsere Arbeit im Dienst für Volk und Vaterland«, lautete der erleichterte Stoßseufzer eines Wiener Musikkritikers, als »Gewaltherrschaft« und »Knechtschaft« endlich vorüber waren. Es war der Mai des Jahres – nein, nicht 1945, sondern 1938, und der Korrespondent der »Zeitschrift für Musik« ließ seinen Gefühlen freien Lauf. »Roheste Gewaltherrschaft«, »geistige wie seelische Knechtung« nannte er die »Verbotszeit« der NSDAP in Österreich, in der es auch für den Musikberichterstatter schwer gewesen war – und noch einmal das ganze Zitat –, »sich zur deutschblütigen Kunst zu bekennen. Mit dem Gefühle der Befreiung von unerträglichem Druck und rohester Gewaltherrschaft, von geistiger wie seelischer Knechtung gehn wir Österreicher wieder an unsere Arbeit im Dienst für Volk und Vaterland, um auf dem Sondergebiet der deutschen Musik Mithelfer am Werk unseres geliebten Führers zu sein.«<sup>1</sup>

Dass die sich dermaßen geknechtet Fühlenden bereits seit Jahren an ihrer »Befreiung« arbeiteten und sich gerade im Musikleben ungeniert breit machten, dort Posten zu übernehmen und Einfluss zu gewinnen suchten, konnte anhand der österreichischen Musikzeitschriften »Anbruch« und »23« genau verfolgt werden.<sup>2</sup> Die dabei gewonnenen Ergebnisse seien im Folgenden zusammengefasst: Hans Heinsheimer, der Leiter der Opernabteilung

der Universal Edition in Wien, monierte Anfang des Jahres 1931 im »Anbruch« die einschneidenden Eingriffe ins Opernrepertoire deutscher Bühnen. Zur nächsten Jahreswende konnte er sie auch in Österreich beobachten.<sup>3</sup> 1933 führte der Österreichische Komponistenbund nur konservative moderne Musik auf, und auch in der Gesellschaft der Musikfreunde wurden konservative Programme zusammengestellt. Im selben Jahr konnte man in einem Konzert des österreichischen Rundfunks Ravag nur Werke »reichsdeutscher« Komponisten hören, und so verhielt es sich auch beim Ravag-Musikfest im folgenden Jahr. Ab 1934 wurden Austauschkonzerte mit ausländischen Organisationen veranstaltet, ohne dass die IGNM dabei eingeschaltet wurde, und diese selbst lavierte kulturpolitisch wie ihr Präsident Edward Dent. Die Zeitschrift selbst blieb auch nicht ungeschoren: Sie ging 1935 an einen anderen Verlag über und publizierte bis zum Ende im Jahr 1937 nur noch kulturpolitisch harmlose Aufsätze.

Als die Zeitschrift »23« zum ersten Mal im Jahre 1932 erschien, vermeinten Herausgeber und Mitarbeiter noch, mit ihr gegen die reaktionäre Musikpublizistik anzutreten. Sie fanden sich aber sehr bald in der politischen – nicht nur kulturpolitischen – Arena wieder, wo sie bis 1935 hartnäckig einen letztlich aussichtslosen Kampf ausfochten. Seit dem Juliabkommen 1936 fand nur noch eine Bestandsaufnahme statt, bis die Zeitschrift ebenfalls 1937 ihr Erscheinen einstellte.

Es gab in den frühen und mittleren 1930er Jahren also keinen schleichenden Übergang zum Musikleben des Jahres 1938, sondern eine klar zu erkennende Talfahrt dorthin, die in die oben zitierte, jedoch in die konträre Richtung zielen-

\* Der Vortrag wurde auf Einladung des Centrums für jüdische Studien der Karl-Franzens-Universität Graz und des Instituts für Wertungsforschung der Universität für Musik Graz am 6. November 2008 im Rahmen des Symposiums *November 1938. Gewalt, Gedächtnis, Kunst* gehalten.

1 Victor Junk: *Wiener Musik*, in: *ZfM* 105 (1938), Heft 5, S. 511–514, S. 512.

2 Claudia Maurer Zenck: *Der Ausschluss der Neuen Musik*, in: *Verdrängte Kultur. Österreich 1918 – 1938 – 1968 – 1988 (Mitteilungen des Instituts für Wissenschaft und Kunst*, Nr. 1–2, 1990), S. 55–65, insbes. S. 55–59.

3 Hans Heinsheimer: *Neues vom Tage*, in: *Anbruch* 13 (1931), Heft 1, S. 1–4, und ders.: *Theater in Metamorphose*, ebd. 14 (1932), Heft 1, S. 5–8.

Friedrich Geiger

## Musikalischer Widerstand

## Die Kantate »Neustupujte!« von Miloslav Kabeláč

Der Komponist Miloslav Kabeláč, 1908 in Prag geboren und dort mit einundsiebzig Jahren gestorben, zählte zu den bedeutendsten Persönlichkeiten der tschechischen Avantgarde.<sup>1</sup> Als im März 1939 deutsche Truppen in die Tschechoslowakische Republik einfielen, war Kabeláč als Dirigent und Elektroakustiker beim Prager Rundfunk tätig. Schon bald griff der NS-Terror auf sein Leben über. Seine Frau, die Pianistin Berta Rix, erhielt als Jüdin Auftrittsverbot. Ein Jahr vor Kriegsende konnte sie sich der Deportation entziehen, indem sie in Nordböhmen untertauchte. Kabeláč selbst verlor 1941, nachdem er eine Scheidung abgelehnt hatte, aufgrund der NS-Verordnung über »gemischte Ehen« seine Anstellung. Auch seine Werke durften nicht mehr aufgeführt werden.

Künstlerisch protestierte Kabeláč gegen die Besetzung mit der Kantate »Neustupujte!«, übersetzt »Weicht nicht zurück«, die er am Vorabend des 28. Oktober 1939 als sein Opus 7 beendete. Fieberhaft hatte der Komponist auf dieses symbolische Datum, den einundzwanzigsten Gründungstag der Tschechoslowakischen Republik, zugearbeitet.<sup>2</sup> Doch erst sechs Jahre später, am 28. Oktober 1945, konnte das Werk zum ersten Mal erklingen. Kabeláč selbst dirigierte die Uraufführung im Rundfunk, anlässlich der Wiederwahl von Edvard Beneš zum Präsidenten der Tschechoslowakischen Republik. Die Kantate fand großen Anklang, mehrere Aufführungen trugen dazu bei, dass sich der Komponist nach dem Krieg rasch durchsetzen konnte.

Die folgende Übersicht zeigt die formale Disposition des Werks in Verbindung mit dem Text, der hier vollständig in deutscher Übersetzung wiedergegeben ist<sup>3</sup> (vgl. Tabelle 1).

Die »Kantate für Männerchor, Bläser und Schlagzeug auf Volkstexte und den Choral »Wir sind Gottes Kämpfer«, so der Untertitel der Partitur, kann geradezu als Prototyp antinazistischer Widerstandskompositionen gelten – musikalischer Werke also, die zwischen 1933 und 1945 komponiert wurden und deutlich Stellung gegen die NS-Diktatur beziehen. Die Komponisten solcher Werke standen regelmäßig vor dem Problem, zwischen politischer Funktion und technischem Fortschritt zu vermitteln. Denn auf der einen Seite kam einem solchen Stück, angesichts des spezifischen Hintergrundes seiner Entstehung, eine eindeutige Funktion zu: es sollte seine Hörer aufrütteln, aktivieren, begeistern, bestärken. Gefragt war ein möglichst großes appellatives Potenzial, was ein Mindestmaß an Allgemeinverständlichkeit voraussetzte. Zugleich jedoch lag den betreffenden Komponisten häufig daran, über die musikalische Sprache ein Bekenntnis zu gerade solchen Klangidiomen abzulegen, die bei den NS-Ideologen in Misskredit standen. Ebenso gefragt war daher kompositorische Innovation – die jedoch wiederum die angestrebte Breitenwirkung zu schmälern drohte.

Mit »Neustupujte!« reagierte Kabeláč auf dieses Dilemma, indem er aus den damals aktuellen musiksprachlichen Elementen gezielt diejenigen auswählte, mit denen sich appellatives Potenzial entfalten ließ (oder zumindest solche, die es nicht behinderten). Vor demselben Problem stehend, haben die meisten seiner Kollegen – auch wenn es selbstverständlich zwischen den jeweiligen Per-

1 Zu Kabeláčs Biographie vgl. die Personenartikel von Zdeněk Nouza in: *MGG2*, Personenteil Bd. 9, Kassel [u. a.] 2003, Sp. 1331–1335, und in *New Grove2*, Bd. 13, London [u. a.] 2001, S. 300–302, sowie Jindra Bártová / Jiří Fukač: *Miloslav Kabeláč*, in: *Komponisten der Gegenwart*, hgg. von Hanns-Werner Heister und Walter-Wolfgang Sparrer, München 1992ff., 13. Nlfg. 1997.

2 Vgl. Zdeněk Nouza: *Miloslav Kabeláč*, in: Booklet zu Miloslav Kabeláč: *Do not Retreat!, Symphony No. 4 in A major, op. 36 »Camerata«, Six Cradle-Songs, Reflections, Euphemias Mysterion*, CD SU 3020-2 911, Prag 1995, S. 4.

3 Der Übersicht liegt die Partitur zugrunde (Miloslav Kabeláč: *Neustupujte! Kantáta pro mužský sbor, dechové a bicí nástroje na lidové texty a text chorálu »Ktož jsu boží bojovníci«*, Op. 7/1939, Partitura, Praha-Bratislava 1968); der deutsche Text basiert größtenteils auf der Übersetzung im Booklet zur CD-Einspielung (Miloslav Kabeláč: *Do not Retreat!*, wie Anm. 2).

Burkhard Meischein

## Das Ende der Normalität.

Ein Blick auf Boris Blacher, seine Situation in der Zeit des Nationalsozialismus und sein Oratorium »Der Großinquisitor«

Von 1922 bis zu seinem Tod 1975, also mehr als ein halbes Jahrhundert, lebte der Komponist Boris Blacher in Berlin, unterbrochen nur von einem kurzen Intermezzo als Kompositionslehrer in Dresden im Jahre 1938. In Berlin erhielt Blacher privaten Kompositionsunterricht, hier begann seine ausgedehnte kompositorische Tätigkeit, die immer mehr Aufmerksamkeit auf sich zog. Als Zeit des »Durchbruchs« können die Jahre 1937 und 1938 angesehen werden: In prominenten Uraufführungen in Berlin und Dresden erreichte Blacher eine große öffentliche Aufmerksamkeit, bedeutende Dirigenten förderten ihn. Karl Böhm, Dresdner Generalmusikdirektor und musikalischer Leiter der Semperoper, verschaffte ihm Mitte 1938 eine Stellung am Dresdner Landeskonservatorium als Leiter einer Kompositionsklasse, die Blacher allerdings bereits nach kurzer Zeit aus nicht geklärten Gründen wieder aufgab. Jedenfalls hatte er vor allem mit Orchesterwerken, 1940 sodann mit einer großen Oper, eine zwar nicht unumstrittene, aber doch gesicherte Position im deutschen Musikleben erreicht und war so präsent, dass er von den Tantiemen der Aufführungen seiner Werke sowie vom Unterrichten leben konnte.

In der Tat gab auch das nationalsozialistische Deutschland jungen Komponisten, sofern sie nicht von Verfolgung und Ausgrenzung betroffen waren, relativ vielfältige Möglichkeiten zu Aufführungen und stellte für neu komponierte Musik Mittel bereit. Eine 1943 veröffentlichte Liste<sup>1</sup> nennt 73 zwischen Oktober 1941 und September 1942 uraufgeführte Werke, und auch Finanzmittel flossen in beträchtlichem Maße, vor allem für Kompositionsaufträge und -preise. Auch Blacher konnte davon profitieren, als er 1937 im Auftrag des Reichsluftfahrtministeriums sein »Diver-

timento für Blasorchester« op. 7 komponierte, und zu den ihm gebotenen prominenten Aufführungsmöglichkeiten gehört Blachers Teilnahme an den ersten Reichsmusiktagen in Düsseldorf, in deren Rahmen am 24. Mai 1938 seine »Geigenmusik in drei Sätzen für Violine und Orchester« op. 8 aufgeführt wurde.

Ein weiterer Punkt, der den NS-Staat für Komponisten nicht unbedingt unattraktiv machte, waren Institutionen zeitgenössischer Musik, die keineswegs alle erloschen oder eingestellt worden waren.<sup>2</sup> Die Veranstaltungen für Neue Musik in Donaueschingen, die 1926 nach Baden-Baden verlegt worden waren, wurden 1934 wiederbelebt. In Nürnberg gab es eine Reihe »Kammerkonzerte zeitgenössischer Musik«, ab 1935 in Berlin eine »Gemeinschaft junger Musiker«, die 1939 mehr als 300 Mitglieder hatte und bis dahin 60 deutsche Werke und Dutzende ausländische aufgeführt, in Frankfurt a. M. einen »Arbeitskreis für neue Musik«, ebenfalls 1935 wurde in München die »Musikalische Arbeitsgemeinschaft München« gegründet, die 1941 den Komponisten Luigi Dallapiccola vorstellte. 1936 wurde in Berlin ein »Arbeitskreis Neue Musik« aktiv, in dessen Rahmen z. B. die Berliner Erstaufführung von Strawinskys »Concerto für 2 Klaviere« stattfand. Noch 1942 entstanden in Essen eine Vereinigung »Freunde der zeitgenössischen Musik« und in Düsseldorf eine »Gesellschaft für neue Musik«. Seit 1936 fanden die auf neue Musik spezialisierten »Wittener Musiktage« statt, und in Baden-Baden das »Internationale Zeitgenössische Musikfest«, das die Feste der »Internationalen Gesellschaft für Neue Musik« zu imitieren versuchte.

Die Bekanntheit und Verbreitung neuer Musik im NS-Staat ist bisher nicht systematisch untersucht worden. Keinesfalls ist es jedoch so, dass jede umstrittene oder sogar abgelehnte Musik nicht mehr

1 In: *Jahrbuch der deutschen Musik 1943*, im Auftrage der Abteilung Musik des Reichsministeriums für Volksaufklärung und Propaganda hg. von H. von Hase, Leipzig 1943.

2 Vgl. hierzu Fred K. Prieberg, *Musik im NS-Staat*, Frankfurt am Main 1982, S. 297ff.





