

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.«¹

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.² 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.³ 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.¹ 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.² 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 ist³ (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. Nflg. 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 Liste¹ 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.² 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.

Christoph Hust

Übergangsriten: Musik und Ton in HITLERJUNGE QUEX (1933)

Mutter, es war kolossal!« – Heini Völker ist aus dem Zeltlager zurück. Vom Vater zur Kommunistischen Jugend-Internationale geschickt, entfloher angeekelt deren Gesellschaft und erlebte die Verführungen des Nationalsozialismus: Lagerfeuer, Disziplin, Naturerleben, schlichtes Pathos. Dann gerät er ins Schwärmen: »Ein Lied haben die gesungen, sag ich dir«, er überlegt, horcht in sich hinein: »Uns're Fahne flattert uns voran, ...«. Schnitt zu Heinis Vater: Bei der Textstelle »wir marschieren für Hitler« springt er vom Sofa auf, läuft herüber, brüllt, prügelt und zwingt seinen weinenden Sohn zum Gesang der »Internationale«, deren Text plötzlich ungemein zynisch wirkt: »Völker, hört die Signale, auf zum letzten Gefecht! Die Internationale erkämpft das Menschenrecht.«¹ –

Als 1933 der Prozess der nationalsozialistischen Machtübernahme ablief, wollten die neuen Herrscher einen zeitgeschichtlichen Mythos schaffen und die Erinnerung an die jüngere Vergangenheit in ihrem Sinne umschreiben. Ein Werkzeug dazu fanden sie im Kino; sowohl Hitler als auch Goebbels stellten dessen Vermögen heraus, durch affektive statt kognitive Ansprache von Emotion und Instinkt unhinterfragte Stimmungen zu schüren.² Nicht der erste, aber der erste erfolgreiche Propagandafilm des Nationalsozialismus war HITLERJUNGE QUEX: EIN FILM VOM OPPERGEIST DER DEUTSCHEN JUGEND.³

Dessen Vorgeschichte lag einerseits im Tod des HJ-Mitglieds Herbert Norkus im Januar 1932, andererseits in dessen literarischer Verarbeitung, Karl Aloys Schenzingers Roman »Der Hitlerjunge Quex«, der noch im gleichen Jahr in den Handel kam. Daraus machten Schenzinger und Reichsjugendführer Baldur von Schirach einen anderthalbstündigen Spielfilm. HITLERJUNGE QUEX war ein High-End-Produkt, mit dem vor und hinter der Kamera nur die erste Wahl von Spezialisten betraut wurde. Berta Drews und Heinrich George verkörperten das Ehepaar Völker, Regie führte Hans Steinhoff, Hans-Otto Borgmann schrieb die Musik. Die Zahl der Kino-Engagements stellt Letzteren ungefähr auf gleiche Stufe mit Herbert Windt;⁴ in den Anfangsjahren des Dritten Reichs war Borgmann sogar etablierter, indem sein filmmusikalisches Schaffen dasjenige Windts überstieg.⁵ Dass der Komponist sorgsam ausgewählt wurde, kann nicht überraschen. Spätestens seit 1926 wusste man in Deutschland um das politische Potenzial von Filmmusik; Edmund Meisels Partitur zu PANZERKREUZER POTEMKIN (1925, Musik von 1926) offenbarte dies so eklatant,⁶ dass Lion Feuchtwangers Zeitroman »Erfolg. Drei Jahre Geschichte einer Provinz« 1930 darüber berichtete⁷ und Gustav Stresemann im Zuge des Zensurstreits dem Sozialdemokraten Otto Braun schrieb, wenn Letzterer die Bedenken gegen POTEMKIN nicht ver-

- 1 Der Text beruht auf meinem Habilitationsvortrag an der Johannes Gutenberg-Universität Mainz im Januar 2008. – Vgl. Thomas Arnold, Jutta Schöning, Ulrich Schröter: *Hitlerjunge Quex. Einstellungsprotokoll*, München 1980, S. 73–78; im Film ab 25' 43". HITLERJUNGE QUEX ist als Vorbehaltsfilm klassifiziert; Sichtungen sind bei der Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung (Wiesbaden) zu beantragen.
- 2 Aktuelle Überblicksstudien: David Welch: *Propaganda and the German Cinema: 1933–1945*, London [u. a.] 2001; *Kunst der Propaganda – der Film im Dritten Reich*, hg. von Manuel Köppen, Bern [u. a.] 2007.
- 3 Zu historischem Hintergrund, Buch- und Filmfassung vgl. Jay W. Baird: *From Berlin to Neubabelsberg: Nazi Film Propaganda and Hitler Youth Quex*, in: *Journal of Contemporary History* 18 (1983), S. 495–515. Eine Dokumentation legte Gerd Albrecht vor: *Arbeitsmaterialien zum nationalsozialistischen Propagandafilm: Hitlerjunge Quex*, Frankfurt am Main 1983.

- 4 Vgl. Reimar Volker: »Von oben sehr erwünscht«. *Die Filmmusik Herbert Windts im NS-Propagandafilm*, Trier 2003. Windt scheint auch für HITLERJUNGE QUEX im Gespräch gewesen zu sein: *Das Fest-Programm zur Welt-Uraufführung* (Deutsches Filmmuseum, Frankfurt am Main) nennt ihn gemeinsam mit Borgmann als Komponisten.
- 5 Basierend auf dem Datenmaterial in Konrad Vogelsang: *Filmmusik im Dritten Reich. Eine Dokumentation*, Pfaffenweiler 21993.
- 6 Rainer Fabich: *Musik für den Stummfilm. Analysierende Beschreibung originaler Filmkompositionen*, Frankfurt am Main 1993, S. 237–276; Thomas Koebner: *Panzerkreuzer Potemkin*, in: *Klassiker der Filmmusik*, hg. von Peter Moormann, Stuttgart 2009, S. 24–27.
- 7 Harald Weinrich: *Wie zivilisiert ist der Teufel? Kurze Besuche bei Gut und Böse*, München 2007, S. 165.

Christa Brüstle

Bruckner-Forschung im Nationalsozialismus.

Musikwissenschaft und Opportunismus

Die Entstehung von ersten wissenschaftlichen Untersuchungen zu Leben und Werk Anton Bruckners nach dessen Tod verlief im Grunde genommen parallel zur Etablierung der akademischen Disziplin Musikwissenschaft in Österreich und Deutschland, auch wenn sich die führenden Fachvertreter wie Guido Adler und Hugo Riemann nicht oder nur am Rande mit Bruckner beschäftigt haben. Bruckner war 1896 gestorben, Adler wurde 1898 zum ordentlichen Professor für Musikwissenschaft an der Wiener Universität ernannt, Riemann erhielt 1905 seine Professur in Leipzig.¹ Es waren hauptsächlich Schüler von Adler, die in der Bruckner-Literatur erste musikwissenschaftliche Impulse setzten, allen voran Ernst Kurth (1886–1946, Promotion 1908 bei Adler), der in seinen beiden Bruckner-Bänden von 1925 eine umfassende geistesgeschichtliche Interpretation des Komponisten und eine phänomenologisch-psychologische Deutung seiner Musik vorgelegt hat.² Im gleichen Jahr erschien eine stilgeschichtliche Einordnung des Komponisten im Rahmen der österreichischen Symphonik von Alfred Orel.³ Orel (1889–1967) hatte ebenfalls bei Adler studiert und sich 1922 an der Universität Wien habilitiert. Mit Robert Haas (1886–1960) ist der dritte Adler-Schüler genannt (Promotion 1908, danach Assistent bei Adler in Wien, Privatdozent 1923), der gemeinsam mit Orel die Bruckner-Gesamtausgabe zu edieren begann und 1934 eine Bruckner-Monographie veröffentlichte, in der er zahlreiche neue Erkenntnisse aus seiner Beschäftigung mit den Bruckner-Quellen verarbeitet hat.⁴ Frühere Schriften mit einem musikwissenschaftlichen beziehungsweise

musikgeschichtlichen und musiktheoretischen Horizont waren etwa die Bruckner-Studien des Musikschriftstellers Rudolf Louis (1870–1914) und die Bruckner-Analysen des Reformpädagogen August Halm (1869–1929).⁵ Neben den musikwissenschaftlichen Studien erschien in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts eine ganze Reihe von Bruckner-Biographien, die Erinnerungsliteratur und populärwissenschaftliche Darstellungen umfassen, dabei waren viele Bruckner-Verehrer als Biographen aktiv, zum Beispiel der oberösterreichische Musikschriftsteller Franz Gräßlinger (1876–1962), der badische Lehrer Fritz Grüninger (1886–1953) oder der Württemberger Musikautor Karl Grunsky (1871–1943).⁶ Zu den Bruckner-Biographien gehörte aber auch das mehrbändig angelegte, von großem Sammeleifer getragene und an umfangreichen Komponisten-Biographien des 19. Jahrhunderts orientierte Werk August Göllerichs (1859–1923) und Max Auers (1880–1962).⁷ Beide Autoren waren in erster Linie Musikpädagogen, wobei Göllerich mit Bruckner persönliche Bekanntschaft gepflegt hatte. Nach dem Tod von Göllerich übernahm Auer die Fortsetzung der Bände.

Diese kurze Zusammenstellung von Autoren und Daten ergibt ein Bild der Bruckner-Forschung bis in die 1930er Jahre, das sich hauptsächlich durch Biographik (mit apologetischen Grundzügen) und stilgeschichtliche beziehungsweise musik- und geistesgeschichtliche Werkbetrachtungen auszeichnet. Eine entscheidende Ergänzung dieses Bildes brachte

- 1 Vgl. Theophil Antonicek, Gernot Gruber (Hgg.): *Musikwissenschaft als Kulturwissenschaft damals und heute. Internationales Symposium (1998) zum Jubiläum der Institutsgründung an der Universität Wien vor 100 Jahren*, Tutzing 2005.
- 2 Ernst Kurth: *Bruckner*, 2 Bde., Berlin 1925, Reprint Hildesheim und New York 1971.
- 3 Alfred Orel: *Anton Bruckner. Das Werke – der Künstler – die Zeit*, Wien [u. a.] 1925.
- 4 Robert Haas: *Anton Bruckner* (= Die großen Meister der Musik Bd. 11), Potsdam 1934.

- 5 Vgl. Rudolf Louis: *Anton Bruckner*, München 1905; August Halm: *Von zwei Kulturen der Musik*, München 1913, ders.: *Die Symphonie Anton Bruckners*, München 1914.
- 6 Vgl. Franz Gräßlinger: *Anton Bruckner. Leben und Schaffen*, Berlin 1927; Fritz Grüninger: *Anton Bruckner. Der metaphysische Kern seiner Persönlichkeit*, Augsburg 1930; Karl Grunsky: *Anton Bruckner*, Stuttgart 1922.
- 7 August Göllerich, Max Auer: *Anton Bruckner. Ein Lebens- und Schaffensbild*. Bd. I, Regensburg 1922; Bd. II, Teil 1, ebd. 1928; Bd. II, Teil 2, ebd. 1928; Bd. III, Teil 1, ebd. 1932; Bd. III, Teil 2, ebd. 1930; Bd. IV, Teil 1, ebd. 1936; Bd. IV, Teil 2, ebd. 1936; Bd. IV, Teil 3, ebd. 1936; Bd. IV, Teil 4, ebd. 1937.

Yvonne Wasserloos
 Heros und Schandfleck

Die Denkmäler für Felix Mendelssohn Bartholdy in England und Deutschland 1860 bis 1936

Es nimmt mich Wunder und ich weiß nicht, wie ich es verstehen soll, wenn es heute noch in Deutschland Menschen gibt, die fragen, warum das Denkmal des Felix Mendelssohn-Bartholdy beseitigt worden ist, obgleich sie doch ganz genau wissen, daß Mendelssohn-Bartholdy ein Jude war. Gerade Sie [Dr. Felix Wach] als Nachkomme eines Juden wissen doch ganz genau, daß wir seit 1933 in Deutschland einen nationalsozialistischen Staat haben, dessen wichtigste Grundlage die Rassenfrage und damit wieder der Antisemitismus ist.«¹ So lautete 1937 die zynische Antwort des Leipziger Oberbürgermeisters Rudolf Haake auf die Anfrage des Mendelssohn Enkels Felix Wach nach den Gründen für die Demontage des Komponisten-Denkmal. Sie lässt erahnen, welche Ausmaße die Verfemung »jüdischer« oder »entarteter« Musiker und Komponisten, lebend oder verstorben, zu diesem Zeitpunkt erreicht hatte.

Die ihnen eigene, stumme Geschichte von Denkmälern ist bisher für die Musikwissenschaft als Quelle wenig genutzt worden. Auch auf das Risiko hin, am Rande der Kompetenz des Musikwissenschaftlers zu balancieren, kann die Beschäftigung mit ihnen für eine rezeptionsgeschichtliche Betrachtung enorm aufschlussreich sein. Dadurch, dass Denkmäler meist von lokalem oder nationalem Interesse sind und von entsprechenden Gremien geplant werden, erweitert sich die Perspektive um die politische Dimension, die sich besonders für eine Untersuchung der Instrumentalisierung der Künste im Nationalsozialismus zu eignen scheint. Denkmäler bedeuteten der Diktatur eine feste Größe zur Demonstration von Macht und Ideologie. Mit ihnen wollte man »den gewaltigen Kulturwillen des nationalsozialistischen Staates aller Welt gegenüber zum Ausdruck« zu bringen, wie es im

Spendenaufwurf für das Leipziger »Richard Wagner-National-Denkmal« hieß.²

Die Störung und Schädigung der Rezeption Felix Mendelssohn Bartholdys begann mit den antisemitischen Schmähchriften Richard Wagners³ und gipfelte im NS-Regime. Dass sie bereits weit vor 1933 ins Taumeln geraten war und wie drastisch sich die Positionierungen zu Mendelssohn nach der »Macht-ergreifung« veränderten, zeichnen die Errichtung und Zerstörung seiner Denkmäler in den ehemaligen Städten seines Wirkens Düsseldorf und Leipzig plastisch nach. Während das Leipziger Beispiel bereits unter verschiedenen Aspekten erforscht worden ist,⁴ fehlen entsprechende Studien zu den Ereignissen in Düsseldorf, denen hier breiterer Raum gegeben wird. Zu fragen ist nach der Funktion dieser Bilderstürmerei, wo doch das zentrale Gedächtnis und Vermächtnis eines Komponisten eigentlich in seiner Musik zu finden ist. In diesem Zusammenhang gilt es, einem möglicherweise lokal differierenden Stellenwert Mendelssohns in Deutschland vor und nach 1933 auf die Spur zu kommen. Zur besseren Einordnung der Entwicklungen lohnt sich zunächst ein Blick in seine zweite Heimat England.

1 Schreiben des kommissarischen Leipziger Oberbürgermeisters Rudolf Haake an Dr. Felix Wach vom 5. Februar 1937, Stadtarchiv Leipzig (StAL), Cap. 26 A, Nr. 39, Bl. 52.

2 *Aufruf für das Richard Wagner-National-Denkmal*, in: *ZfM* 101 (1934), S. 1056.

3 Erstmals in K. Freigedank [Richard Wagner]: *Das Judentum in der Musik*, in: *NZfM* 33 (1850), S. 101–107, 109–112.

4 Vgl. dazu die Studien von Ines Reich: *In Stein und Bronze – zur Geschichte des Leipziger Mendelssohn-Denkmal 1868–1936*, in: *Felix Mendelssohn – Mitwelt und Nachwelt. Berichte zum 1. Leipziger Mendelssohn-Kolloquium am 8. und 9. Juni 1993*, hg. vom Gewandhaus zu Leipzig, Wiesbaden [u. a.] 1996, S. 31–53; Marianne Meyer-Krahmer: *Carl Goerdeler und das Mendelssohn-Denkmal*, in: *Felix Mendelssohn – Mitwelt und Nachwelt*, S. 60–63; Gesine Adler: *Das Leipziger Mendelssohn-Denkmal (1892–1936)*, in: *Musikstadt Leipzig im NS-Staat. Beiträge zu einem verdrängten Thema*, hg. von Thomas Schinköth, Altenburg 1997, S. 395–404, und Yvonne Wasserloos: *Damnatio memoriae. Die städtische Kulturpolitik und die Demontage des Mendelssohn-Denkmal in Leipzig*, in: *Stadtverwaltung im Nationalsozialismus. Systemstabilisierende Dimensionen kommunaler Herrschaft*, hgg. von Sabine Mecking und Andreas Wirsching, Paderborn [u. a.] 2005, S. 139–179.