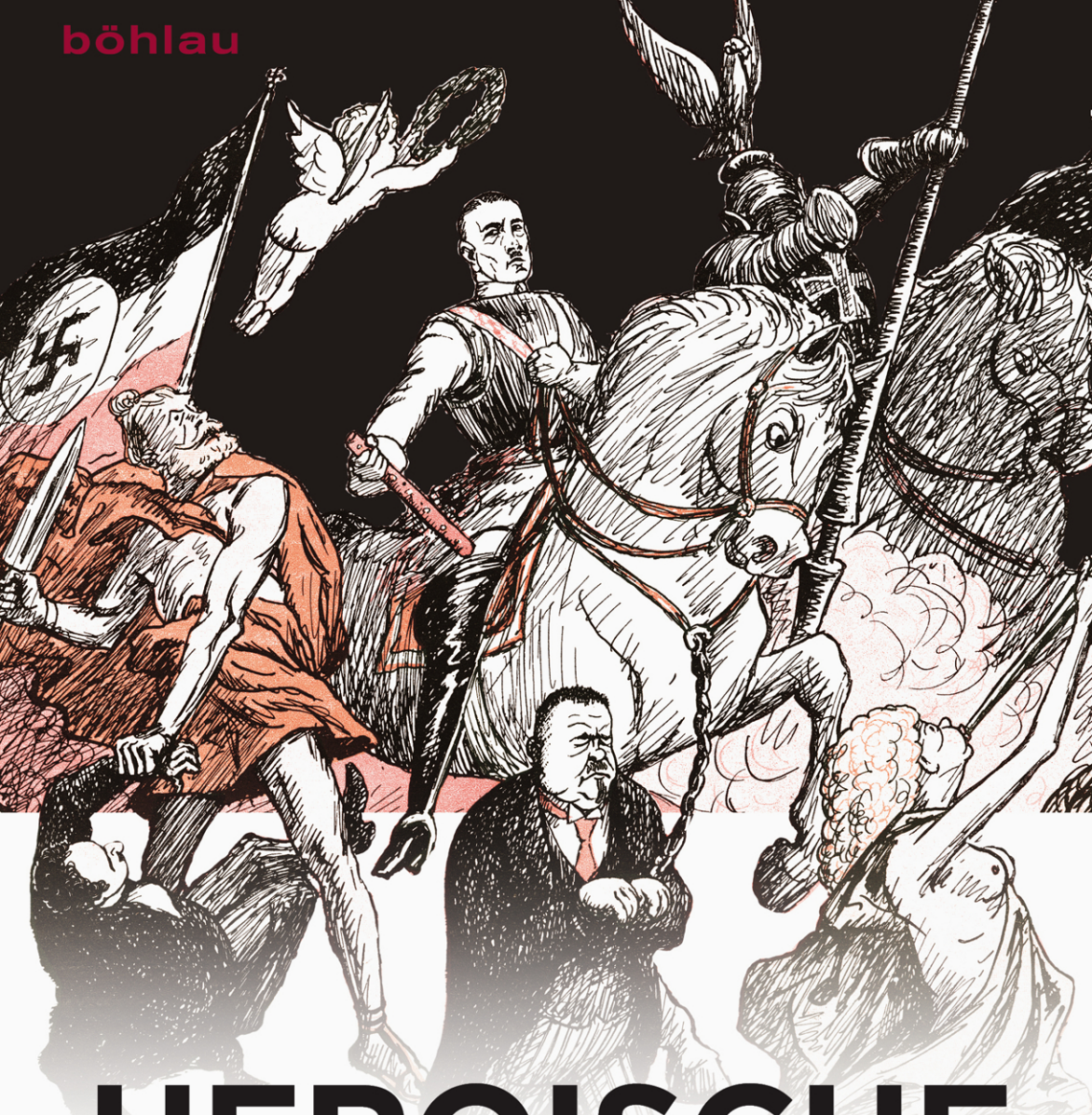


böhlau



HEROISCHE WELTSICHT

HITLER UND DIE MUSIK Sebastian Werr

böhlau

HEROISCHE WELTSICHT

Hitler und die Musik

Sebastian Werr



2014

BÖHLAU VERLAG KÖLN WEIMAR WIEN

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek:
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind
im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Umschlagabbildung:
Titelblatt des *Simplicissimus* Ausgabe IV von 1924.

© 2014 by Böhlau Verlag GmbH & Cie, Köln Weimar Wien
Ursulaplatz 1, D-50668 Köln, www.boehrlau-verlag.com

Alle Rechte vorbehalten. Dieses Werk ist urheberrechtlich geschützt.
Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist unzulässig.

Korrektorat: Uwe Steffen, München
Satz: synpannier. Gestaltung & Wissenschaftskommunikation, Bielefeld
Druck und Bindung: Finidr s.r.o., Český Těšín
Gedruckt auf chlor- und säurefreiem Papier
Printed in EU

ISBN 978-3-412-22247-5

INHALT

EINLEITUNG	7
LINZ	21
Alldeutsche Bewegung	21
Exkurs: Wagners Antisemitismus	30
Germanentum und deutsches Mittelalter	36
Wagner-Mode	43
Provinztheater	52
Theaterbaumeister	63
Wagner-Bilder	69
Künstleridol	81
WIEN	87
Gustav Mahler	87
Alfred Roller	95
Oper und Operette	98
Felix von Weingartner	106
Traumwelten	112
Wiener Vorbilder	116
MÜNCHEN	127
Musenstadt	127
Bruno Walter	131
Wagner-Orthodoxie	137
Räterepublik	141
Antisemitischer Agitator	146
KULTURPOLITIK	153
Pragmatik und individuelle Interessen	153
Populärer Geschmack	162
Günstlinge	168
Münchner Oper	176
Hitlers Hoftheater	180
Rettung der Bayreuther Festspiele	187
Wagner-Pflege und Wagner-Feindschaft im »Dritten Reich«	193

AUF DER POLITISCHEN BÜHNE	205
Ideologie und Gefühl	205
Politik als sinnliches Erlebnis	211
Schauspieler	218
Unterricht	224
Heroik und Erhabenheit	228
Opernhafte Politik	233
Tote Helden	238
Schluss	243
ANMERKUNGEN	249
Einleitung	249
Linz	250
Wien	259
München	264
Kulturpolitik	266
Politische Bühne	274
LITERATURVERZEICHNIS	281
BILDNACHWEISE	291
PERSONENREGISTER	293

EINLEITUNG

Adolf Hitlers »ausgezeichneter Spürsinn für das Wirkungsvolle«¹, wie es Theodor Heuss formulierte, hatte einen Ursprung in seiner intensiven Auseinandersetzung mit der Oper. Diese artikulierte sich unter anderem in der baulichen Konzeption von Opernhäusern, im Entwerfen von Bühnenbildern und dem – freilich hochgradig dilettantischen – Versuch eines eigenen Musikdramas über die von Wagner als Opernstoff in Erwägung gezogene Sage *Wieland, der Schmied*. Für den Historiker Gerhard Paul entwickelte sich Hitler über die Welt der Oper hinaus auf das Gebiet der Politik. »Das szenische Ritual der Massenaufmärsche und Demonstrationen der Wiener Arbeiter, ihre Fahnen und Symbole begannen Hitler zu faszinieren und in rauschartige Zustände zu versetzen, wie er Jahre später eingestand. Nicht der Politik oder gar dem Programm der Wiener Vorkriegsdemokratie galt sein Interesse, sondern ihrer Propaganda als ästhetischer Inszenierung von Politik.« Propaganda diente ihm »als eine Kunst, über die sich ästhetische Scheinwelten herstellen lassen. Die propagandistische Kunst der politischen Bühnenbilderei sollte zum Betätigungsfeld des gescheiterten Künstlers und glühenden Opern-Fans werden.«²

Mit »Ästhetisierung der Politik« beschrieb Walter Benjamin 1937 in dem Aufsatz *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* die auf Effekte setzenden Inszenierungen des Faschismus durch öffentliche Reden, Aufmärsche, Sportveranstaltungen und Wochenschauen, die der suggestiven und ideologischen Einflussnahme dienen. Für den Historiker Saul Friedländer lag die »Attraktivität des Nazismus [...] keineswegs nur in seiner explizit propagierten Doktrin, sondern mindestens ebenso auch in der Kraft der Emotionen, in den von ihm geweckten Bildern und Emotionen«.³ Die Fixierung auf die inhaltliche Ebene von Hitlers Äußerungen lässt außer Acht, dass er Politik eher stimmungsmäßig als rational erfasste und dass er es meisterlich verstand, sie dergestalt zu inszenieren. Einem Gegner fiel schon 1927 auf: »Rhetorisch schwach, gedanklich null, bleibt an Hitlers Rede als wirksamstes Moment nur seine Fähigkeit, Gefühlsregungen zu übertragen.«⁴

Hitlers Auseinandersetzung mit der Musik und dem Theater war umfassender, als heute gemeinhin bekannt ist. Im Mittelpunkt stand allerdings unstreitig die Oper, das »Kraftwerk der Gefühle«, wie sie nach einer bekannten Metapher Alexander Kluges oft bezeichnet wird. An Instrumentalmusik und Liedgesang zeigte er nur sporadisches Interesse, wenngleich er kurze Zeit auf Anraten seines Jugendfreunds August Kubizek sogar Klavierunterricht nahm. Der

Klavierpädagoge Josef Prewatzki, »ein recht sonderlicher Zwerg«, der »in den ärmlichsten Verhältnissen« wohnte,⁵ erinnerte sich später noch genau an den Tag, als Kubizek, »den ich vom Verein der Musikfreunde in Linz kannte, und [der] mein Klavier-Schüler war, seinen Freund Adolf Hitler mitnahm, um bei mir ebenfalls Unterricht im Klavierspiel zu nehmen.«⁶ Neben italienischer Oper, bei der er besonders Giuseppe Verdi und Giacomo Puccini schätzte, und Operette war es bekanntlich vor allem ein Komponist, dessen Leben und Werk für ihn von zentralem Interesse waren: Richard Wagner.

Kaum für einen Zufall mag man halten, dass die beiden gravierendsten Zäsuren von Hitlers früher Biografie mit Jubiläen Wagners zusammenfallen: Um den 25. Todestag des Komponisten am 13. Februar 1908 zog er nach Wien; kurz nach dessen 100. Geburtstag übersiedelte er am 22. Mai 1913 nach München. Eine Aufführung von *Lohengrin* im Landestheater Linz war für den Heranwachsenden ein Schlüsselerlebnis gewesen. Lange war dieses Werk seine »Lieblingsoper«, teilt ein Weggefährte aus der Jugend mit, »ich glaube, er hat ihn in Wien während unseres Zusammenseins gewiss zehnmal gesehen!«.⁷ Wie ihn die Oper beeindruckt hatte, wusste Hitler noch 1923, als er erstmals Haus Wahnfried besuchte. Damals habe er sogar Opersänger werden wollen, behauptete er,⁸ und ein Bekannter erinnerte sich später, »wie er als schwacher Bursche im Zimmer auf und ab ging und ›Du Schwan zieh hin‹ [sic] sang«.⁹ Es war nicht allein das Ästhetische, das Wagner zu einem Jugendidol Hitlers werden ließ. Der Komponist diente in der von seinem Idol Georg von Schönerer geführten Alldeutschen Bewegung als eine Symbolfigur für den ersehnten Anschluss Deutschösterreichs an das Deutsche Reich. Im Nachruf auf den Komponisten behauptete die Zeitschrift *Deutsche Worte*, nur der Deutsche vermöge um Wagner zu trauern, und »von allen deutschen Stämmen aber gewiss keiner inniger als der österreichische. Denn solange uns mit dem geeinigten deutschen Volke nicht ein gemeinsames Band umschließt, sind es ja unsere großen Genien, die ein ideelles Band knüpfen, das uns so fest zusammenhält, daß äußere Gewalten nichts dagegen vermögen.«¹⁰

Wagner hat schon zu Lebzeiten polarisiert, wobei Hitlers Sozialisation durch die verschiedenen Lager vielfache Prägungen erhielt: Einerseits rezipierte er ihn als Leitbild antisemitisch-nationalistischer Bewegungen, andererseits waren Hitlers künstlerische Eindrücke der Musikdramen vielfach durch jüdische Wagnerianer wie Gustav Mahler geprägt. Der Musikkritiker Paul Bekker kennzeichnete 1924 die Literatur über den Komponisten als eine »Kampfliteratur der Wagnerianer und der Anti-Wagnerianer«, »zur mehr oder minder sachlich geführten Polemik gegensätzlicher Auffassungen«. Der Erkenntnis sei weder

die panegyrische noch die vorsätzlich oppositionelle Betrachtung dienlich, aber möglicherweise sei eine »Einstellung jenseits von Bejahung oder Verneinung« unmöglich.¹¹ Seine Anhänger verwiesen auf seine musikgeschichtliche Bedeutung, der sich kaum ein Komponist des späten 19. Jahrhunderts von Rang entziehen konnte – auch nicht durch bewusste Negation. Dagegen argwöhnten seine Feinde, dass etwas, das Hochstimmung hervorrufe, nicht zwangsläufig hohe Kunst sein müsse; man spottete, er schreibe »Rauschmusik für Unmusikalische«. Kritik rief der sektenähnliche Kult ebenso hervor wie Wagners anmaßende Selbstdarstellung.

Da Wagners Leben und Werk im »Dritten Reich« besondere Aufmerksamkeit genoss und sich mit Hitler der führende Exponent des Nationalsozialismus zu dem Komponisten bekannte, lag der Gedanke nicht fern, Verbindungen zu vermuten. Für Hans Rudolf Vaegt spielte Wagner in der Inkubationszeit des Nationalsozialismus eine wichtige Rolle; die Forschung werde dem aber kaum gerecht, da sie wenig unternehme, den dumpfen Generalverdacht gegen alles, was mit seinem Namen zu tun hat, aufzuklären. Während eine Seite die Zusammenhänge einfach leugnet, schieben andere, ebenso bequemerweise, ihm die Rolle des Sündenbocks zu; er spricht von einer »neuen Orthodoxie [...], die es geradezu gebietet, in Wagner nur noch eine Präfiguration Hitlers zu sehen und seine Opern als Vehikel von Antisemitismus zu brandmarken«.¹² Dabei wird Begeisterung für Wagner mitunter in den Geruch des moralisch Fragwürdigen gerückt: 1976 empörte sich Hartmut Zelinsky, einer der vehementesten Gegner Wagners, wie müsse »es um die Kritikfähigkeit und -willigkeit einer sich für christlich haltenden Gesellschaft stehen, die es [...] zulässt, billigt und vielleicht sogar gutheißt, daß Karfreitag in Opernhäusern und im Radio mit schöner Regelmäßigkeit der *Parsifal* gegeben wird.«¹³ Und dies, obwohl seiner anfechtbaren Deutung nach »der Wagnersche Gralsgedanke der ›Reinigung‹ [...] schließlich in Vertreibung, Verfolgung und Bilder-, Bücher- und Menschenverbrennung« ende.¹⁴

Tatsächlich hatte Wagner in seinen letzten Lebensjahren unter dem Einfluss des französischen Rassentheoretikers Joseph Arthur von Gobineau Überlegungen angestellt wie die: »Während wir somit das Blut edelster Racen durch Vermischung sich verderben sehen, dürfte den niedrigsten Racen der Genuss des Blutes Jesu, wie er in dem einzigen echten Sakramente der christlichen Religion symbolisch vor sich geht, zu göttlicher Reinigung gedeihen.«¹⁵ Gegen Zelinskys These einer versteckten »arischen Religion« in Wagners *Parsifal* spricht allerdings, dass die unter Völkischen seit Langem diskutierte Idee eines vom Jüdischen gereinigten Christentums das Steckenpferd des Chefideologen Alfred Rosenberg

war – und genau dessen Kreis lehnte das Bühnenweihfestspiel scharf ab. 1942 fragte die Münchner Ortsgruppe des »Richard-Wagner-Verbands Deutscher Frauen« beim bayerischen Innenminister an, ob es »nicht mehr ›gewünscht‹ sei. Der Grund für die Anfrage war, dass der Wunsch der Vorsitzenden, ein Referat über das Werk zu halten, »von einigen Herren abgelehnt [worden war,] mit der Begründung, daß über *Parsifal* zu sprechen von seiten der Partei nicht erwünscht sei, weil er ihr weltanschaulich nicht entspräche.«¹⁶ Ähnlich empfand es Joseph Goebbels, der notierte: Die »Handlung ist für unseren Geschmack kaum erträglich. Aber diese Musik!«¹⁷ Zwar teilte Hitler diese Vorbehalte nicht; ihn sprachen besonders die liturgisch-rituellen Momente an, wenn er postulierte: »Aus *Parsifal* baue ich mir meine Religion, Gottesdienst in feierlicher Form ohne theologisches Parteiegezänk.«¹⁸ Wenn er an anderer Stelle behauptete, dass der Nationalsozialismus »nicht eine Bewegung, sondern eine Religion« darstelle,¹⁹ dann meinte er aber nicht den Ersatz der bestehenden Kirche – dass dies politischer Selbstmord bedeutet, hatten ihm die in *Mein Kampf* geschilderten Erfahrungen der Alldutschen Bewegung Georg von Schönerers gezeigt²⁰ –, sondern die Ausbeutung religiöser Bedürfnisse durch den Nationalsozialismus, deren Angebote an Mythen, Riten und Symbolen ebenso Gefühls- und Erlebnisqualität boten wie eine »echte« Religion.²¹ Rosenberg hatte vor allem in den 20er-Jahren erheblichen Einfluss auf Hitler. Dennoch machte er sich in kleinem Kreis über ihn lustig und befand: »Rosenbergs Träumereien einer arischen Kirche sind lächerlich. Eine Partei als eine neue Religion gründen zu wollen!« Wie könne »ein Ortsgruppenleiter eine Ehe weihen, wenn er in der Bevölkerung als großer Säufer bekannt ist, oder als einer der Weibergeschichten hat.«²² Hitler war zuversichtlich, dass die bestehende Kirche sich anpassen würde, »sie habe das in der Geschichte weiß Gott immer getan. Eine neue Parteireligion würde nur einen Rückfall in den Mystizismus des Mittelalters bringen. Das zeige der SS-Mythos und Rosenbergs unlesbarer *Mythus des 20. Jahrhunderts*.«²³

An Wagners grundsätzlicher Feindschaft gegenüber dem Judentum kann trotz gelegentlicher versöhnlicher Äußerungen kein Zweifel bestehen und auch nicht daran, dass er in seiner Zeit zur Verschärfung des Antisemitismus beigetragen hat. Daran ist nichts zu beschönigen. Dennoch ist zu fragen, inwieweit unterkomplexe Erklärungen wie die Begründung eines Genozids mit dem vermeintlichen oder tatsächlichen Subtext einer Opernhandlung, der Hitler zu bestimmten Handlungen motiviert habe, tatsächlich dazu beitragen, den Holocaust zu verstehen. Entgegen dem von den Nazis inszenierten Bild einer perfekten Ein-Personen-Herrschaft hat es sich durchgesetzt, die nationalsozialistische Herrschaft nicht als das alleinige Produkt individueller Führungsentscheidungen, sondern als eine komplexe

Folge bestimmter historischer Strukturen, sozialer Impulse und unterschiedlicher Interessenlagen zu erklären. Derartige Simplifizierungen entlasten zudem in unzulässiger Weise die zahllosen an den Verbrechen Beteiligten, die zu Marionetten Hitlers (oder bei Zelinsky und anderen: Wagners) reduziert und so aus ihrer Eigenverantwortung entlassen werden. Verkompliziert wird die Ursachenforschung noch durch die Erkenntnisse sozialpsychologischer Erhebungen, die darauf hinzuweisen scheinen, dass Einstellungen und Verhalten nicht immer in einem linearen Zusammenhang stehen, sondern dass eine Vielzahl von Faktoren vorwiegend gruppenspezifischer Natur beteiligt ist. Für Martin Geck stellt es »eine charakteristisch deutsche Überschätzung des Geistes und der Geistesarbeit dar, Kunstheroen wie Wagner als federführend im Auf und Ab des gesellschaftlichen Prozesses hinzustellen. Seine ›Gesamtkunst‹ ist nicht mehr und nicht weniger als ein *Ferment* dieses Prozesses.«²⁴

Will man Hitlers Beziehung zu Wagner verstehen, ist es offensichtlich nicht ausreichend, Wagners Texte und Werke zu deuten und darauf zu vertrauen, dass der Diktator sie ebenso verstanden habe – aber genau dies geschieht häufig. So spekuliert Zelinsky angesichts des Fehlens von Belegen für seine These, mit »der besonderen Leitrolle des *Parsifal* für sich scheint Hitler so umgegangen zu sein, wie Wagner mit seinen ›Losungen‹ oder seinem ›Geheimnis‹: Er hat sie verschwiegen und verdeckt, oder den ›Ahnungsvollen‹ als sein ›Geheimnis‹ nur angedeutet.«²⁵ Die Verbindungen zwischen Wagner, dem Bayreuther Kreis, der völkischen Bewegung, Wagners Angehörigen und Hitler waren vielfältig, aber sie waren nicht ohne Widersprüche. Joachim Fest konstatiert in der Wagner-Forschung ein geradezu »grotesk anmutendes Missverhältnis zwischen Werkdeutung und gesellschaftlicher Wirkungsgeschichte«. Zwar gebe es viele anregende Essays, aber »jeder Schreibende weiß, wie einfach es ist, klug und geistvoll zu sein, wenn keine Fakten stören«. Was weitgehend fehle, sei Grundlagenforschung, die »das schwer durchschaubare Geflecht der sozialpsychologischen Auswucherungen« untersucht. Die Wissenschaft ziehe es stattdessen vor, »noch eine *Parsifal*-Interpretation zu verfassen, das Entsagungspathos des Hans Sachs ein weiteres Mal zu begründen oder eine Ehrenrettung des Frühwerks zu unternehmen, mit einem Wort: die Kunst und nur die Kunst hier einmal mehr gelten zu lassen und von allem weiteren freundlichst abzusehen.«²⁶ Eine Untersuchung der Beziehung Hitlers zu Wagner wirft methodische Fragen auf. Hans Rudolf Vaget kritisiert das gängige Modell des »intellektuellen Einflusses«; statt der Vorstellung vom »Lehrmeister« und »Musterschüler« nachzugehen, schlägt er ein diskursanalytisches Modell vor, das nach der Funktion des Wagner-Diskurses fragt.²⁷

Hitlers Äußerungen über Wagner sind zahlreich, aber meist wenig aussagekräftig. Wie er die Schriften und Werke tatsächlich sah, ist nur punktuell überliefert. Wolfgang Wagner erinnerte sich, dass Hitler gerne über die Werke Wagners und über ihre Deutungsmöglichkeiten sprach. »Manchmal erläuterte er auch seine eigenen Ideen dazu.«²⁸ Meist scheinen ihn dabei besonders Fragen der Regie beschäftigt zu haben. Der Versuch, die Pose des Kenners einzunehmen, wird deutlich, wenn der kaum des Notenlesens kundige Hitler behauptete, sich im Feld mit der hochkomplexen Musik von *Tristan und Isolde* befasst zu haben. »Als Soldat – ich war damals Meldegänger – hat mir der Klavierauszug des *Tristan*, den ich in großen Zügen im Kopf hatte, treue Dienste geleistet [...] Bei jedem Takt hatte ich eine Vorstellung von der betreffenden Aktion auf der Bühne. So vertrieb ich mir am besten auf Posten die Zeit.«²⁹ Oft sind seine Äußerungen über Wagner nicht mehr als pauschale Würdigungen seiner Größe, wenn er ihn 1923 neben Martin Luther und Friedrich dem Großen als einen der größten deutschen Männer feierte: »Auch er kämpfte als Titan, nicht gestützt auf irgendeine Gefolgschaft, sondern er kämpfte und stützte die, die an ihn glaubten. Und so sehen wir die Helden, den Reformator, den großen Tonkünstler in das Reich der Unsterblichkeit einziehen. Denn weil sie sich auf nichts anderes als auf ihre große Erkenntnis stützten, wurden sie alle drei Wegbereiter und damit zu Helden ihres Volkes.«³⁰ Derartige Äußerungen müssen mit Detlef Grieswelle im Kontext der Halbbildung vieler Anhänger Hitlers gesehen werden, für die die nur fragmentarisch vorhandenen Bildungselemente vor allem als Prestigesymbole dienten.³¹ Die nur prätendierte Bildung seines vorwiegend kleinbürgerlichen Publikums eröffnete Hitler die Möglichkeit, »aus allen Bereichen Beispiele und Vergleiche anzuführen, ohne jede Rücksicht auf ihre spezifischen Bedeutungen, auf Zeit- und Situationsgebundenheit«. Dabei berief er sich auf alle möglichen Autoritäten, deren austauschbare Slogans nur zeigen sollten, »dass die besten Geister schon immer Hitlers Thesen verfochten« hätten.³² So zog Hitler in seiner Rede zur Eröffnung des Hauses der Deutschen Kunst Wagner als Gegenentwurf zur modernen Kunst heran. »Längst, ehe die Kritiker dem Genius eines Richard Wagner gerecht wurden, hatte er das Volk auf seiner Seite.« Dagegen habe das Volk mit »der ihm vorgesetzten sogenannten modernen Kunst überhaupt nichts mehr zu tun gehabt«.³³ Die Symbolsprache des Nationalsozialismus bediente sich auch deshalb bei Wagner, weil so eine Kontinuität zur völkisch-antisemitischen Bewegung des Kaiserreichs suggeriert werden konnte. So sollte im Jahr 1933 der mit einer Festaufführung der *Meistersinger von Nürnberg* beschlossene »Tag von Potsdam«, ein sorgfältig inszeniertes Zusammentreffen der alten und der neuen Führung, »demonstrieren, daß das

neue Regime gewillt war, an die glorreiche Tradition Preußens und Richard Wagners anzuknüpfen.«³⁴

Das unaufgelöste Nebeneinander des Unvereinbaren, die Gleichzeitigkeit etwa von archaisierender Blut-und-Boden-Rhetorik und Technikverherrlichung, gehörte zum Wesen des Nationalsozialismus. Hitler war für die Sozialpsychologin Gudrun Brockhaus der markanteste Vertreter der »Melange von Haß auf und Verherrlichung der Moderne und ihrer industriellen Technik.«³⁵ Wie es der wegen seiner jüdischen Herkunft verfolgte Romanist Victor Klemperer pointiert zuspitzte, stand der Nationalsozialismus dem logischen Denken »feindlich als seinem tödlichsten Feind gegenüber.«³⁶ Nie löst Hitler etwa den Widerspruch auf, wenn es einerseits heißt, nur die Besten fallen, die mit dem Opfertod ihren Heroismus unter Beweis stellen, und sich andererseits im Naturgesetz immer der Starke gegen den Schwächeren durchsetze, da in der Härte des Kampfes alles Schwache untergehen müsse.³⁷

Auch das Musikleben im »Dritten Reich« war nicht frei von Brüchen, wenn etwa der von Hitler geschätzte Franz Lehár einerseits höchste Ehrungen erhielt und seine Operetten andererseits wegen ihrer jüdischen Librettisten von NS-Kulturfunktionären beargwöhnt wurden. Entgegen dem verbreiteten Bild des NS-Staatskomponisten Wagner war selbst dessen Position nicht unumstritten; es gab vereinzelt gegen Wagner gerichtete Tendenzen, die wegen Hitlers Begeisterung für den Komponisten jedoch nur selten den Weg in die offiziellen Medien fanden. Wenn auch dies hier behandelt wird, dann sei vorab klargestellt, dass eine wie auch immer geartete Ablehnung Wagner in keiner Weise vergleichbar war mit der gegenüber Musikern, die verboten und verfolgt wurden. Die nationalsozialistische Publizistik behauptete gerne eine Kontinuität von Wagner zum »Dritten Reich«, wenn es etwa am Rande der Festspiele 1933 über die »Bedeutung des Wagnerschen Werks« hieß: »Der von dem Seher Richard Wagner geschaute Held sei gekommen in Adolf Hitler, der den finsternen Mächten den Speer entwunden habe. Der Bayreuther Gedanke sei im Grunde die Erneuerung der Nation, Wiedergesundung deutschen Wesens und die Auferstehung deutschen Geistes.«³⁸ Dennoch stand allen Beschwörungen Wagners zum Trotz ein großer Teil der Parteigenossen kulturellen Dingen desinteressiert bis abweisend gegenüber. Gerade Wagner wurde in manchen Kreisen der NSDAP sogar explizit abgelehnt, weil Person und Werk als nicht ausreichend »nordisch« und im Falle von *Parsifal* auch als »zu christlich« erschienen. Dies hoffte Hitler, wie er Winifred Wagner erklärte, »durch entsprechende Aufklärung und Hin-führung« nach und nach abmildern zu können.³⁹ Die Jugendmusikbewegung, an die die Hitlerjugend anknüpfte, lehnte gerade Wagner ab, wie der Philosoph

Christian von Ehrenfels 1931 beobachtete, und zwar vor allem wegen seiner Erotik, die »nicht germanisch, sondern südländisch inspiriert und verweichlichend [sei]. Am allerwenigsten sei es die Erotik der nordischen Götter.« Man verwahrte sich dagegen, »den Wagnerschen Wotan mit dem nordischen Odin zu identifizieren.«⁴⁰ Bei den ästhetischen Codes der NS-Zeit standen Schlichtheit, Zweckmäßigkeit, Echtheit und Sauberkeit im Vordergrund; sie waren an eine moralisierende Charakterologie gebunden, die hygienischen Kriterien verpflichtet war: Das Schöne ist zugleich das Gesunde und damit moralisch Wertvolle.⁴¹ Aus dieser Perspektive musste Wagner als fragwürdig erscheinen, der nicht allein für Nietzsche der Inbegriff des »décadent« war: »Die Probleme, die er auf die Bühne bringt – lauter Hysteriker-Probleme –, das Konvulsivische seines Affekts, seine überreizte Sensibilität, sein Geschmack, der nach immer schärferen Würzen verlangt, seine Instabilität, die er zu Prinzipien verkleidete, nicht am wenigsten die Wahl seiner Helden und Heldinnen, diese als physiologische Typen betrachtet (– eine Kranken-Galerie –): alles zusammen stellt ein Krankheitsbild dar, das keinen Zweifel läßt. *Wagner est une névrose.*«⁴²

Anknüpfend an Goebbels' Forderung, es möge zwar gut sein, »Macht zu besitzen, die auf Gewehren ruht, besser und beglückender aber ist es, das Herz eines Volkes zu gewinnen und es auch zu behalten«, wird in dieser Monografie der Forderung des Musikwissenschaftlers Bernd Sponheuer nachgegangen, dass vor allem »die nicht-gewaltförmige, mentale Fesselung durch ästhetische Inszenierung, dasjenige ist, was allgemein kunsttheoretisch wie speziell musikgeschichtlich von zentralem Interesse sein muß«, wenn das Verhältnis von Kunst und Politik im nationalsozialistischen Deutschland behandelt werde. Dabei liege das spezifisch Nationalsozialistische nicht in den einzelnen Ausdrucksmitteln und ideologischen Elementen, die fast immer auf andere Quellen zurückzuführen sind, sondern in deren spezifischer Anordnung und rezeptiver Einbettung – was in der einen geschichtlich-gesellschaftlichen Konstellation eher harmlos sei, könne unter anderen Rahmenbedingungen beträchtliche ideologische Potenzen entfalten.⁴³ Der Aufführungsstil des Nationalsozialismus hatte viele Quellen, und Hitler bekannte, er habe als Sängerknabe in der Benediktinerabtei Lambach oft Gelegenheit gehabt, sich »am feierlichen Prunke der äußerst glanzvollen kirchlichen Feste zu berauschen.«⁴⁴ Als Albert Speer 1931 bei seinem ersten NSDAP-Baufauftrag Bauhaus-Tapeten vorschlug, stieß dies auf Zustimmung: »Wir nehmen das Beste von allem, auch von den Kommunisten.« Dies brachte zum Ausdruck, »was Hitler und sein Stab schon seit Jahren betrieben: ohne Rücksicht auf Ideologie von überall her das Erfolgversprechendste zusammenzusuchen.«⁴⁵ Dem Erziehungswissenschaftler Hans-Jochen Gamm, der bereits 1962

eine erste Aufarbeitung der pseudoreligiösen Dimension des »Dritten Reiches« vorlegte, erscheint daher eine geistesgeschichtliche Analyse des Nationalsozialismus im Gegensatz zu der des Sozialismus als wenig ergiebig. Alles wirke »wie eine Theateraufführung, für die man Kostüme und Requisiten verschiedensten Zeiten, Gruppen und Systemen abborgt, um ein nie dagewesenes Schauspiel zu bieten. Es haftet viel Moder und Schimmel an dieser Bühnenapparatur, aber sie funktionierte, und die Meister der Regie wußten die Kulissen wirksam zu stellen und Perspektive zu erzeugen.«⁴⁶

Die unüberschaubare Vielfalt an Literatur über Hitler steht in keinem Verhältnis zu dem, was man sicher über ihn weiß. Auch wenn die äußeren Lebensumstände durch zahllose Einzelstudien wie die von Brigitte Hamann und die großen Biografien von Konrad Heiden, Alan Bullock, Joachim Fest, Ian Kershaw und Volker Ulrich als weitgehend rekonstruiert gelten können, werden verschiedene Aspekte seines Tuns und Denkens immer Gegenstand von Spekulation bleiben müssen. Fest erkennt als eine von Hitlers Grundanstrengungen das Bestreben, die eigene Person zu verhüllen und zu verklären; kaum eine Erscheinung der Geschichte habe »sich so gewaltsam, mit so pedantisch anmutender Konsequenz stilisiert und im Persönlichen unauffindbar gemacht.«⁴⁷ Den größten Teil seiner privaten Korrespondenz verbarg Hitler in den Panzerschränken der Berliner Reichskanzlei, seiner Münchner Privatwohnung und des Berghofs. Ein unschätzbare Verlust für die Forschung war es, dass der Diktator unmittelbar vor Kriegsende seinen Adjutanten Julius Schaub mit der Vernichtung sämtlicher Dokumente beauftragte. Mit Ausnahme geringfügiger Fragmente wie eines Bündels Skizzen, das Hitlers Sekretärin unbemerkt an sich nehmen konnte, hat Schaub die Unterlagen vollständig verbrannt. »Weite Strecken von Hitlers Leben werden von der historischen Forschung nie mehr aufgehellt werden können, da es alle diese Dokumente nicht mehr gibt«, resümierte der Adjutant später.⁴⁸

Dass fast jeder, dessen Lebensweg sich auch nur kurz mit dem Hitlers kreuzte, Memoiren niedergelegt hat, trägt angesichts der zahlreichen dabei zutage tretenden Widersprüche eher zur Verwirrung als zur Erhellung bei. Die überlieferten Äußerungen Hitlers sind schon deshalb so widersprüchlich, weil sein »Talent gerade darin bestand, allen Leuten nur das zu sagen und zu versprechen, was sie gerade hören wollten.«⁴⁹ Erinnerungsschriften können im besten Fall das Erleben des Berichtenden wiedergeben. »Erinnerungen halten fest, wie wir Ereignisse erlebt haben, sie sind keine Kopien dieser Ereignisse.«⁵⁰ So hat Hitlers Generalität die für Militärgeschichtler interessante Frage, ob er sich mit Carl von Clausewitz' Standardwerk *Vom Kriege* auseinandergesetzt habe, ganz

unterschiedlich beantwortet. Die Einschätzungen reichen von »sorgfältig studiert« (Generalfeldmarschall Wilhelm Keitel) über »gelesen«, jedoch »nicht studiert und durchdacht« (General Günther Blumentritt), »etwas gelesen« (Generaloberst Franz Halder), möglicherweise gelesen, da er »fraglos bestrebt war, sich militärhistorisch zu bilden« (Generalfeldmarschall Erich von Manstein), »nicht ausgeschlossen« (General Walter Warlimont) bis hin zu »nicht gelesen« (Generalmajor Ulrich Liß).⁵¹ Vielfach wurden und werden einzelne Äußerungen Hitlers überbewertet, wie er selbst erkannte: Es sei sein Pech, »daß ich nie sagen kann, dies oder jenes gefällt mir, ohne daß ich dann ausschließlich gerade diese Musik hören oder diese Oper sehen muß. Ich habe einmal gesagt, *Meistersinger* ist wirklich eine der schönsten Opern von Richard Wagner, seitdem ist das meine Lieblingsoper, und ich bekomme nichts anderes zu sehen.«⁵² Mitunter gestaltete die Partei das Bild Hitlers im Detail eigenständig: Als eine NS-Frauenorganisation im Propagandaministerium seine Lieblingsblume erfragte, stellte sich heraus, dass der Diktator keine hatte; daraufhin wurde einfach das Edelweiß zur »Blume des Führers« erklärt, da es aus den bayerischen Bergen komme.⁵³

Als besonders dramatisch erweist sich die Quellenlage für Hitlers Jugend. Es gibt nur etwa 50 eigenhändige Schriftdokumente aus seinen ersten 30 Lebensjahren, wobei es sich zum großen Teil um wenig aussagekräftige Grußkarten oder Briefe von der Front handelt. Erst als Hitler als Politiker bekannt wurde, begannen Anhänger und Gegner mit dem Sammeln von Material, das freilich schon unter bestimmten Gesichtspunkten gefiltert wurde. Ab 1938 ließ das NS-Parteiarchiv von Zeitzeugen aus Hitlers Jugend Erinnerungen anfertigen; Kritisches fehlt hier naturgemäß. Hitler selbst duldete als einzige Quelle für diese Zeit sein Buch *Mein Kampf*, in dem er seinen Werdegang in Hinblick auf seine politischen Ziele schönfärbte; zu vieles hätte sein Bild in der Öffentlichkeit beschädigen können, denn bekanntlich konnte er nicht mit Sicherheit wissen, wer sein Großvater war. Die enge Verwandtschaft der Eltern, die für ihre Eheschließung eigens einen Dispens aus Rom hatten einholen müssen, und die Herkunft aus der Sphäre dumpfer Bäueriallichkeit des hinterwäldlerischen Waldviertels waren gleichfalls nichts, was die Welt wissen sollte. Als wichtigste Quelle für die Jugend Hitlers wie für seine Wagner-Leidenschaft müssen die Erinnerungen seines gleichaltrigen Jugendfreunds August Kubizek gelten. Erst Jahrzehnte nach den geschilderten Ereignissen verfasst, geben sie die subjektiven Eindrücke eines Musikstudenten an die gemeinsame Zeit von 1904 bis 1908 wieder. Nach 1919 werden die Quellen erheblich umfangreicher, wobei hier nur Titel genannt werden können, die für das Buch von besonderem Interesse sind. Einblicke in Hitlers Gedankenwelt um 1930 liefern die Gesprächsmitschriften Otto Wageners,

der zu dieser Zeit zum engsten Umfeld des Politikers zählte und der dann in Ungnade fiel. Die Erinnerungen des großbürgerlichen Deutsch-Amerikaners Ernst Hanfstaengl, der mit dem späteren amerikanischen Präsidenten Theodore Roosevelt in Harvard studiert hatte, sind wegen seiner musikalischen Vorbildung von Belang. Von besonderem Interesse sind auch die Erinnerungen, mit denen André François-Poncet auf sein Wirken in Deutschland von 1931 bis 1938 zurückblickte. Zeitgenossen erlebten den hochgebildeten französischen Botschafter, der ein Germanistikstudium mit einer viel beachteten Arbeit über Goethe abgeschlossen hatte, als den scharfsinnigsten Vertreter des diplomatischen Korps in Berlin.⁵⁴ Hitler selbst äußerte sich befriedigt darüber, den »im Erfassen der Zusammenhänge sonst durch nichts zu bluffende[n]« Botschafter gelegentlich getäuscht zu haben.⁵⁵ Friedelind Wagner, das zweitälteste Kind von Siegfried und Winifred, ging 1939 ins Exil und veröffentlichte 1945 in den USA ihre Erinnerungen, die bei einer detaillierten Nachprüfung allerdings manche Unstimmigkeit offenbaren. Der gleichfalls im Ausland lebende Wagner-Enkel Franz Wilhelm Beidler, ein linker Intellektueller, spottete dann auch, dass das Buch von einer amerikanischen Journalistin formuliert worden war, weil seine Cousine »selbst es offenbar nicht konnte«, und er mokierte sich, dass jemand »sich so wichtig nimmt und über alles aburteilt, nur wegen der Tatsache der Abstammung von Wagner, die an sich lediglich eine biologische Tatsache ist.«⁵⁶

Aus dem Zweiten Weltkrieg haben sich in Form der Gesprächsprotokolle von Heinrich Heim und Henry Picker umfassende Ausschnitte aus der privaten Redeflut Hitlers erhalten. Kein Weg führt an der Zumutung vorbei, Erinnerungsschriften nationalsozialistischer Verbrecher wie Joseph Goebbels oder Hans Frank heranzuziehen, die der Selbstdarstellung ihrer Verfasser dienen. Hitler besprach seine künstlerischen Pläne bevorzugt mit diesem Personenkreis, deren Erinnerungsschriften vor allem in Hinblick auf die jeweils eigene Rolle hoch problematisch sind, die aber im Falle der Wiedergabe beiläufiger Bemerkungen des Diktators zu Fragen wie der Oper durchaus herangezogen werden können. Albert Speer gelang es, sich der Öffentlichkeit als ein unpolitischer Organisator zu präsentieren, sodass seine Mitschuld an den NS-Verbrechen erst nach seinem Tode aufgedeckt werden konnte. Der mit Speer um Hitlers Gunst konkurrierende Hermann Giesler – die beiden Architekten setzten ihren Zwist in ihren Memoiren fort – zeigte sich dagegen auch nach Kriegsende als uneinsichtig; er schließt seine Erinnerungen mit einem Zitat des als Kriegsverbrecher hingerichteten Generalobersts Alfred Jodl, der sich noch vor dem Nürnberger Tribunal zu Hitler bekannt hatte: »Gehandelt hat er, wie alle Heroen in der Geschichte gehandelt haben und immer handeln werden. Er hat sich auf den Trümmern

seines Reiches und seiner Hoffnungen begraben lassen. Möge ihn deswegen verurteilen wer will – ich kann es nicht.«⁵⁷ In die Kategorie der Uneinsichtigen gehört auch der Weimarer Intendant Hans Severus Ziegler, der noch 1964 gegen »Negermusik« polemisierte, deren Verunglimpfung bereits die von ihm 1938 organisierte Ausstellung »Entartete Musik« gedient hatte.

Fast alle Schreibkräfte, Adjutanten, Fahrer, Piloten, Funker haben Erinnerungen über ihre Tätigkeit bei Hitler hinterlassen. Überwiegend zeichnen sie ein verstörend positives Bild des Diktators, obwohl das Gefolge vom Völkermord wissen musste; die Mitarbeiter der Nachrichtenzentrale erfuhren davon bereits 1942, als Heinrich Himmler sich gegenüber Martin Bormann bei der telefonischen Übermittlung der »erfreulichen Nachricht aus Auschwitz« versprach, wieder seien 20 000 Juden »liquidiert, äh, evakuiert« worden.⁵⁸ Nur wenige waren später bereit, dies in Einklang zu bringen mit der gelebten Erfahrung des verständnisvollen Chefs, der seine Sekretärinnen als »wahre Königinnen auf der Schreibmaschine«⁵⁹ lobte. Für Reichspressechef Otto Dietrich zeigte sich Hitlers Österreichertum »in der unverbindlich-liebenswürdigen, jovialen Art, die seine im Grundsätzlichen unerbittliche politische Härte im privaten Leben fast bis zur Unkenntlichkeit übertünchte und mit der er sich insbesondere Künstlern und Frauen gegenüber in fast übertriebener Höflichkeit zu geben wusste«.⁶⁰

Wenn diese Erinnerungsschriften zugleich oft unangemessen banalisierend wirken, dann beruhte dies auch darauf, dass Hitler im privaten Kreis unpolitische Themen favorisierte. Bei den häufigen Mittagessen in seinem Münchner Stammlokal »Osteria« sprach Hitler nie von Politik, »am häufigsten drehten sich die Themen um Kunst, Bauprojekte in München und damit zusammenhängende kommunale Fragen«.⁶¹ Bis Kriegsbeginn wurden in der Abendgesellschaft die zuvor vorgeführten Unterhaltungsfilme besprochen, »wobei die weiblichen Darsteller vorwiegend von Hitler, die männlichen von Eva Braun beurteilt wurden. Niemand gab sich die Mühe, das Gespräch über das Bagatellniveau hinaus anzuheben.«⁶² Bei den Tischgesprächen im Führerhauptquartier ließ er zwar Äußerungen fallen, die seinem menschenverachtenden Charakter entsprachen, wenn er etwa über das den Ostvölkern zuge dachte Helotendasein fantasierte. Aber auch hier liebte er es, über Belangloses zu monologisieren: Mal gab es »eine längere Erörterung des Stammwürze- und Alkoholgehalts im Bier«, ein andermal drehte sich die Unterhaltung »längere Zeit um das so genannte ›Kölnisch Wasser‹ und um den Schutz dieser und ähnlicher Bezeichnungen«.⁶³

Nicht frei von Fragwürdigem ist auch die Literatur der Gegner Hitlers. Das wachsende Interesse an dem Politiker rief schon in den 30er-Jahren Autoren auf den Plan, die von seiner Bekanntheit profitieren wollten und die entweder

die Zielgruppe seiner Anhänger oder die seiner Gegner bedienen wollten. Wie Hamann gezeigt hat, gelang dem zwielichtigen Josef Greiner sogar beides: Greiner, der gleichzeitig mit Hitler im Wiener Männerheim gelebt hatte, ihn aber offenbar kaum kannte, veröffentlichte 1947 sein als Sensation angelegtes Buch *Das Ende des Hitler-Mythos*, das eine Fülle abstruser Anekdoten enthält wie die, Hitler habe seine Malermodelle vergewaltigen wollen oder er habe im Theater »Dann geh' ich ins Maxim« vorgesungen, sei aber wegen seiner schäbigen Kleidung abgelehnt worden. Seine Glaubwürdigkeit wird zudem dadurch erschüttert, dass Greiner bereits 1938 die Jubelschrift *Sein Kampf und Sieg. Eine Erinnerung an Adolf Hitler* veröffentlicht hatte. Dort hatte er den »Führer« überschwänglich als Messias gepriesen und unter anderem sein angebliches religiöses Wissen gefeiert, »nicht nur um Abraham, Moses, Jesus, sondern auch um Konfuzius, Rama, Krishna, Buddha usw.«.⁶⁴

Lange galten die 1939 veröffentlichten *Gespräche mit Hitler* des ehemaligen Danziger Ratspräsidenten Hermann Rauschnig als eine Standardquelle, die die politischen Ziele des Diktators in den Jahren 1932 bis 1934 zu belegen schien. Heute hat sich in der Geschichtswissenschaft die Erkenntnis durchgesetzt, es handele sich um »ein Werk, dem man heute so wenig Authentizität zumisst, daß man es besser ganz außer acht läßt«.⁶⁵ Der mittellos im Exil lebende Rauschnig präsentierte ein spektakuläres Enthüllungswerk, für das er nach eigenen Angaben auf Äußerungen Hitlers aus mehr als 100 Gesprächen zurückgreifen konnte, obwohl er ihn tatsächlich nur von wenigen oberflächlichen Treffen kannte; man geht davon aus, dass weite Teile des Buches lediglich Gerüchte aufgreifen, aus verschiedenen Quellen abgeschrieben wurden oder stellenweise sogar frei erfunden sind. Durch die angeblichen Tagebücher Hitlers, deren Veröffentlichung in der illustrierten *Stern* im Jahr 1983 einen der größten Presseskandale der Bundesrepublik auslöste, wurde Konrad Kujau allgemein bekannt. Weniger Aufsehen erregten seine zahlreichen weiteren Fälschungen, von denen einige sogar Aufnahme in die von dem renommierten Historiker Eberhard Jäckel herausgegebene Ausgabe früher Schriften Hitlers fanden. Darunter befindet sich auch ein »Kostümentwurf für Wagners *Siegfried* von Adolf Hitler 1912« mit dem Zusatz: »Jung Siegfried, gut bekannt aus den Tagen der Linzer Oper. Wagners Stück zeigte mir erstmals, was Blutmythos ist.«⁶⁶

LINZ

ALLDEUTSCHE BEWEGUNG

Linz habe in seiner Jugend »ein verhältnismäßig nicht schlechtes Theater« besessen, erinnerte sich Hitler in *Mein Kampf*. »Gespielt wurde so ziemlich alles. Mit zwölf Jahren sah ich da zum ersten Male *Wilhelm Tell*, wenige Monate darauf als erste Oper meines Lebens *Lohengrin*. Mit einem Schlage war ich gefesselt. Die jugendliche Begeisterung für den Bayreuther Meister kannte keine Grenzen.«¹

Für seine ersten Theaterbesuche gibt es keinen anderen Beleg als diese Textstelle aus einer bekanntermaßen unzuverlässigen politischen Schrift. Eine Überprüfung gestaltet sich jedoch nicht weiter schwierig, da das *Linzer Volksblatt* und die *Tages-Post* ausführlich über das lokale Theatergeschehen berichteten. Letzteres Blatt hatten die Hitlers abonniert, wie sich August Kubizek erinnerte: »Frau Klara hat damals die *Linzer Tagespost* gehalten, bei welcher Lektüre ich sie mehrmals angetroffen habe.«² Eine mit Hitlers zwölftem Geburtstag beginnende Durchsicht der täglichen Veranstaltungsankündigungen führt zu dem überraschenden Ergebnis, dass in dem betreffenden Zeitraum kein Hinweis auf eine Aufführung von Friedrich Schillers *Wilhelm Tell* zu finden ist (und auch nicht von Gioacchino Rossinis gleichnamiger Oper). Das Theater spielte zwar im Oktober 1901 *Kabale und Liebe*, im November im Rahmen des Schillerfestes *Maria Stuart* und später *Don Carlos* und *Die Räuber*, *Wilhelm Tell* gab es aber erst nach Hitlers nächstem Geburtstag im Oktober 1902 zu sehen. Dagegen stand *Lohengrin* regelmäßig auf dem Spielplan und war am 3. Oktober und 3. November 1901, am 7. Februar und 21. Oktober 1902 und am 9. Januar 1903 zu sehen. Ein Besuch von letzterer Vorstellung kann allerdings ausgeschlossen werden, da Hitlers Vater am 3. Januar 1903 überraschend starb; dieses Ereignis markiert eine deutliche Zäsur in *Mein Kampf*, vor der die Theaterbesuche stattgefunden haben müssen. Sofern die von Hitler behauptete Reihenfolge der Stücke stimmt, kann er sie also erst mit 13½ Jahren gesehen haben, wobei zwischen den Aufführungen nicht wenige Monate, sondern nur einige Tage lagen. Möglich ist, dass er mit zwölf Jahren ein anderes Stück Schillers gesehen hat oder aber dass er zuerst eine Aufführung von *Lohengrin* besucht hat, *Wilhelm Tell* aber erst zu einem späteren Zeitpunkt. Wie auch immer – die Angaben können nicht stimmen. Natürlich ist es möglich, dass sich Hitler einfach irrte; wahrscheinlicher aber ist, dass er eine Absicht damit verfolgte, gerade diese Werke als entscheidende Bildungserlebnisse zu reklamieren. Beide Autoren waren im



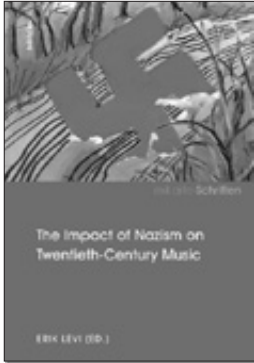
BIRGIT SCHWARZ

**GENIEWAHN:
HITLER UND DIE KUNST**

2., DURCHGES. AUFLAGE

Zu den folgenreichsten Eigenschaften Hitlers gehörte, dass er sich für ein Genie hielt. Übernommen hatte er die Genievorstellung bereits in seiner Jugend aus Künstlerbiographien des 19. Jahrhunderts. Nach seiner Ablehnung an der Wiener Akademie verinnerlichte er sie im Konzept des verkannten Künstlers. Das romantische Geniekonzept, das sich längst ideologisiert und mit nationalistischen, rassistischen und antisemitischen Inhalten aufgeladen hatte, bildete die Basis seiner Weltanschauung und Selbstkonzeption als »Führer«, Künstler-Politiker und Stratege. Künstlertum und Geniewahn erzeugten auch die Notwendigkeit der ständigen Selbstbestätigung und Selbstdarstellung als Kunstfreund und Mäzen und bildeten damit die Grundlage für die Kulturbesessenheit des Dritten Reiches. War die Architektur das Medium des NS-Staates, so dienten historische Gemälde Hitlers persönlicher Imagepflege. Erstmals werden die Gemäldekollektionen in Hitlers Wohnungen und diversen Residenzen vorgestellt und ihre Bedeutung rekonstruiert, die die Hauptwerke für den Diktator hatten.

2011. 397 S. 114 S/W-ABB. GB. 170 X 240 MM.
ISBN 978-3-205-78819-5



ERIK LEVI (ED.)

**THE IMPACT OF NAZISM ON
TWENTIETH-CENTURY MUSIC**

(EXIL.ARTE-SCHRIFTEN, BAND 3)

The impact of Nazism on twentieth-century music was immense as evidenced by this volume featuring seventeen essays by a group of internationally recognised scholars. The range of enquiry is extraordinarily wide, covering the issue of „Inner Emigration“ during the Third Reich and remigration in the Netherlands after the Second World War, as well as the work of exiled composers such as Korngold, Weill, Weigl, Ullmann, Eisler, Achron, Goldschmidt and Gál. In addition, there are penetrating discussions of the employment of Handel's music in the Jewish Cultural League, Nazi musical censorship in occupied Poland and the fate of émigré musicians and musicologists in wartime Britain. Three chapters detail the musical relationship between Franco's Spain and the Third Reich.

2014. 354 S. ZAHLR. NOTENBSP. GB. 170 X 240 MM. | ISBN 978-3-205-79543-8



ULRICH DRÜNER, GEORG GÜNTHER

MUSIK UND „DRITTES REICH“

FALLBEISPIELE 1910 BIS 1960 ZU
HERKUNFT, HÖHEPUNKT UND
NACHWIRKUNGEN DES
NATIONALSOZIALISMUS IN DER MUSIK

In der Musik beginnt das „Dritte Reich“ nicht erst 1933 und endet nicht wirklich 1945. Dies ist die Einsicht, wenn man die Musik der Zeit von 1900 bis 1960 studiert. Der Band ist aus einem Antiquariatsprojekt von etwa 700 Dokumenten entstanden und begnügt sich nicht, wie bisher üblich, die musikalischen Makrostrukturen des „Dritten Reichs“ anhand von 30 bis 40 Titeln zu illustrieren. Vielmehr wird in breiter dokumentarischer Fülle den Fragen nachgegangen, aus welchen Traditionen Musik und Musikwissenschaft der Nazis kamen, worin ihre ideologisch-ästhetische „Eigenart“ besteht und wie sie nach 1945 weiter wirken. Ferner werden die „Entartete Musik“ und die auf ihre Autoren gerichtete „Eliminierungs-Literatur“ sowie die Musik in Exil und Emigration dargestellt. Viele Dokumente zeigen in erschütternder Direktheit, mit welchen Problemen die Musiker jener Zeit konfrontiert waren.

2012. 390 S. 45 S/W-ABB. GB. 170 X 240 MM | ISBN 978-3-205-78616-0

*This is an admirable book based on meticulous research and immense knowledge.
[...] It has to be essential reading for all those interested in the subject.*

Journal of Contemporary European Studies

BÖHLAU VERLAG, WIESINGERSTRASSE 1, A-1010 WIEN, T: +43 1 330 24 27-0
INFO@BOEHLAU-VERLAG.COM, WWW.BOEHLAU-VERLAG.COM | WIEN KÖLN WEIMAR



FRITZ TRÜMPI

POLITISIERTE ORCHESTER

DIE WIENER PHILHARMONIKER UND
DAS BERLINER PHILHARMONISCHE
ORCHESTER IM NATIONALSOZIALISMUS

Vor der Folie eines Vergleiches zwischen den Wiener und Berliner Philharmonikern im »Dritten Reich« liefert Fritz Trümpi eine detailreiche Studie über nationalsozialistische Musikpolitik. Die Politisierung der beiden Konkurrenzorchester, welche überdies den Städtewettbewerb zwischen Wien und Berlin repräsentierten, diente beiderseits der nationalsozialistischen Herrschaftssicherung, war in ihrer Ausführung aber von signifikanten Unterschieden geprägt. Ausgehend von einem vergleichenden Aufriss der Frühgeschichte der beiden Orchester untersucht der Autor Kontinuitäten und Brüche im Musikbetrieb nach der Machtübertragung an die Nationalsozialisten und dem »Anschluss« Österreichs an NS-Deutschland. Dazu greift Trümpi auf ebenso brisante wie vielfältige Archivmaterialien zurück, die hier zum Teil erstmals der Öffentlichkeit präsentiert werden.

2011. 357 S. 5 TAB., 17 GRAF. UND 9 S/W-ABB. BR. 170 X 240 MM.

ISBN 978-3-205-78657-3

»[...] Ein Buch, das in Berlin und Wien für Aufsehen sorgt [...] und einen spannenden Einblick in die nationalsozialistische Musikpolitik [eröffnet].«

Aargauer Zeitung

BÖHLAU VERLAG, WIESINGERSTRASSE 1, A-1010 WIEN, T: +43 1 330 24 27-0
VERTRIEB@BOEHLAU.AT, WWW.BOEHLAU-VERLAG.COM

Hitler setzte sich bereits in seiner Jugend enthusiastisch mit Musik und Theater auseinander, was nicht ohne Folgen für seine Auftritte auf der politischen Bühne bleiben sollte. Dieses Buch verfolgt den Weg Hitlers in die Welt der Oper und zeigt, wie das »Heroische« zum Motor seines Handelns wurde. Es gelingt Sebastian Werr, das bestehende Hitler-Bild um wichtige Aspekte zu ergänzen.



ISBN 978-3-412-22247-5 | WWW.BOEHLAU-VERLAG.COM