



Abb. 1: Film-Still aus: 6. Landesschießen 1943 Innsbruck, Produktion: Uli Ritzer, Musik: Sepp Tanzer, Österreich (1943) Ton, Farbe.
Das 6. Landesschießen 1943 war eine Großveranstaltung in Innsbruck vom 4. bis 18. Juli 1943.

BEHEMOTH UND DIE MUSIK

Anmerkungen zum Kulturleben des „Unstaats“ und zum unterirdischen Fortwirken der Wiener Schule

Gerhard Scheit

ABSTRACT

In the analysis of the musical culture in the Nazi state, this article refers to findings that Franz L. Neumann presented in his study on National Socialism. Therefore, the focus lies on the correlation between the “utmost lack of shape”, a sort of gang culture that characterised the musical policies, and the fact that everything concerning them – even musical aesthetics – was directed at the persecution and eradication of the Jews.

I

Es gibt ein Buch über den Nationalsozialismus, dessen Bedeutung für die Analyse der Kulturpolitik und des Musiklebens im NS-Staat noch kaum begriffen wurde. Kein Wunder, denn dieses Buch, obwohl es schon 1942 zum ersten Mal erschien und einige Berühmtheit erlangte, ist doch immer so gut wie unbekannt. Die Linke vor allem hat es nie wirklich rezipiert, denn sonst wäre ihr das Erklärungsmodell ihrer Faschismustheorien abhandengekommen. Dabei ist der Autor dieses Buchs durchaus als ein Linker zu verstehen: Franz Leopold Neumann. Er gab ihm den Titel *Behemoth* und spielte mit dem Namen des biblischen Ungeheuers auf die Schrift von Thomas Hobbes über den englischen Bürgerkrieg an. Bei dem englischen Philosophen firmierte Behemoth damit als negatives Gegenbild zu *Leviathan*, dem notwendi-

gen, zu bejahenden Ungeheuer, nämlich dem Souverän als anerkanntem Gewaltmonopol; bei Neumann ist der moderne Behemoth der Nationalsozialismus, den zu bekämpfen der Autor selber in die Dienste des US-amerikanischen Souveräns trat. Schon dieser Titel und diese Anspielung – vom Engagement beim US-Geheimdienst ganz zu schweigen – müssen irritierend wirken für Faschismustheoretiker, die mehr oder weniger von einer „Diktatur des Finanzkapitals“ ausgehen, um sich nationalsozialistische Herrschaft zu erklären. Dabei wollte auch Neumann eigentlich beweisen, dass der Nationalsozialismus seinem Wesen nach als ein kapitalistischer Staat zu betrachten sei, nicht unterschieden von dem des 19. Jahrhunderts, wenn auch in seinen Erscheinungsformen geprägt von den neuen Tendenzen der „monopolkapitalistischen“ Phase. Aber wie es so geht mit dem Beweisen in der Kritischen Theorie, der sich der einstige Anwalt für Arbeitsrecht seit seiner Flucht aus Deutschland angenähert hatte, die Durchführung bringt zugleich anderes zutage als das zu Beweisende: So gelangte er, gegen seine Intention, zu der Erkenntnis, dass der Nationalsozialismus „kapitalistisch und antikapitalistisch zugleich“ sei: „Er ist autoritär und antiautoritär [...] er ist für und gegen das Privateigentum.“¹ So sehr Neumann sich auch mühte, diesen Doppelcharakter direkt aus der Ablösung des Konkurrenzkapitalismus durch den Monopolkapitalismus abzuleiten, der Blick auf die politischen Strukturen in Hitlerdeutschland, die von allen anderen politischen Formen kapitalistischer Krisenbewältigung, wie sie sich etwa in den USA entwickelten,

¹ Neumann, Franz: *Behemoth. Struktur und Praxis des Nationalsozialismus 1933–1944*, hg. von Gert Schäfer, Frankfurt am Main 1998, S. 506f.

abwichen, ließ eine solche Deduktion im Grunde nicht zu und erforderte, das Ineinander kapitalistischer und antikapitalistischer Formation zu verdeutlichen, und das hieß letztlich: die innere Dynamik des Vernichtungskriegs aufzuschließen. Neumann konstatiert nicht nur, dass es im Nationalsozialismus „ein Reich von Recht und Gesetz nicht gibt, obwohl Tausende von berechenbaren technischen Regeln vorhanden sind“², er kommt zu dem frappierenden Resultat, dass selbst von einem Staat gar nicht mehr gesprochen werden kann, soweit ein solcher „begrifflich durch die Einheit der von ihm ausgeübten politischen Gewalt definiert“ werde. „Viel eher handelt es sich um eine Bande, deren Anführer ständig gezwungen sind, sich nach Streitigkeiten wieder zu vertragen.“³ Die verschiedenen Gruppen, die im Dritten Reich Macht ausüben, einigen „sich informell auf eine bestimmte Politik“: Sodann bringen sie diese Politik „mit den ihnen zur Verfügung stehenden Apparaten zur Durchführung. Nach einem über allen Gruppen stehenden Staat besteht kein Bedürfnis [...]“⁴ Keine der ‚Institutionen‘ besitzt die Macht schlechthin, „jede ist nur in dem Maße mächtig, wie sie sich mit einer großen Zahl anderer Institutionen im Gleichklang befindet. Das gestattet dem Führer auch, eine Gruppe gegen eine andere auszuspielen.“⁵ Eben dieses Nebeneinander von Partei und Staat, die Koexistenz der verschiedenen Instanzen und die Überschneidung der unterschiedlichsten Kompetenzen, die bereits Ernst Fraenkel in seiner Studie über den *Doppelstaat* zum Thema gemacht hatte, konstituierten den Nationalsozialismus als Herrschaftspraxis und bestimmten seine Verlaufsform.

Ganz ähnlich wie Neumann, aber ohne auf ihn Bezug zu nehmen, beschrieb schließlich Hannah Arendt die *Elemente und Ursprünge totaler Herrschaft*. Wie breit und nachhaltig dieses in den 1950er Jahren erschienene Buch auch rezipiert wurde, gerade das, was es mit Neumanns *Behemoth* und Fraenkels *Doppelstaat* gemeinsam hat, blieb weitgehend unbeachtet. Dabei ist es offenkundig, dass Arendt „totale Herrschaft“ ebenso – wenn auch jenseits der Marxschen Kritik der politischen Ökonomie – als eine durchgehende Bewegung analysiert, die der herkömmlichen staatlichen Ordnung geradezu entgegengesetzt ist: „Rein technisch bewegt sich die Bewegung innerhalb des totalen Herrschaftsapparats dadurch, daß die Führung das eigentliche Machtzentrum dauernd verschiebt, in andere Organisationen verlegt, ohne doch darum die so entmachteten Gruppen aufzulösen [...]“⁶ Demnach stellt diese Bewegung im Unterschied etwa zur faschistischen Partei in Italien im Staat selber und gegen dessen Einheit gerichtet „Strukturlosigkeit“ her. Dafür konnte die bloße „Verdoppelung aller Ämter und Instanzen in Partei- und Staatsinstanzen nicht genügen“ – Arendt spricht von „Multiplikation“ und gibt dafür prägnante Beispiele.⁷ Weder der einfache Volksgenosse noch der Funktionär oder Beamte vermochte bei den ständig rivalisierenden Instanzen von Partei und Staat, von SA und SS, von SS und Sicherheitsdienst usw. zu wissen, wo sich gerade die Macht befand und welche Position er selber in dem Gefüge eigentlich einnahm, da es doch keine eindeutig strukturierte Hierarchie mehr gab, an der man sich hätte orientieren können. Es gab im Zweifelsfall immer nur den Führer und die Volksgemeinschaft. Arendt

² Neumann: *Behemoth* (wie Anm. 1), S. 541.

³ Neumann: *Behemoth* (wie Anm. 1), S. 554.

⁴ Neumann: *Behemoth* (wie Anm. 1), S. 542.

⁵ Neumann: *Behemoth* (wie Anm. 1), S. 556.

⁶ Arendt, Hannah: *Elemente und Ursprünge totaler Herrschaft*, München–Zürich 1986, S. 621–623.

⁷ „So gingen die Nazis, nachdem sie erst einmal durch die Gaue die territorialen Zuständigkeiten dupliziert hatten, sofort daran, eine ganze Reihe anderer geographischer Einteilungen durchzuführen, die bestimmten innerparteilichen Divisionen entsprachen: So fiel die territoriale Zuständigkeit der SA weder mit den Gauen noch mit den Provinzen zusammen und war außerdem nochmals von derjenigen der SS geschieden; zu den SA- und SS-Territorien trat dann noch die Zone, die für die Hitlerjugend maßgebend war und die mit keiner der erwähnten Einteilungen zusammenfiel.“ Unmittelbar nach dem Reichstagsbrand lag „alle Macht bei der SA, mit der verglichen Gauleiter und andere Parteifunktionäre nur scheinbare Macht besaßen. Die Verschiebung der Macht von der SA auf die SS vollzog sich im Anschluß an die Liquidierung der Röhms-Fraktion im Sommer 1934, und zwar dadurch, daß die SS mit der Erschießung der SA-Truppen betraut wurde. [...] Innerhalb der SS begann dann natürlich wieder das gleiche Spiel. Gegen die Allgemeine SS wurden die Verfügungstruppen und dann die Totenkopfverbände gegründet, denen gegenüber wieder die Allgemeine SS die Fassade bildete.“ Arendt: *Elemente* (wie Anm. 6), S. 623f.

spricht darum von „einer Art sechster Sinn“, der ihnen allein sagen konnte, wessen Befehl sie wirklich zu gehorchen hatten und um wen sie sich nicht mehr zu kümmern brauchten. „Andererseits waren diejenigen, welche die Befehle durchzuführen hatten, welche die Führung im Interesse der Bewegung für wirklich notwendig hielt – und solche Befehle wurden natürlich im Unterschied zu staatlichen Maßnahmen nur den Eliteformationen der Partei anvertraut –, nicht wesentlich besser daran. Solche Befehle wurden zumeist ‚absichtlich unklar gegeben in der Erwartung, der Befehlsempfänger werde den Willen des Befehlsgebers erkennen und danach handeln‘; denn die Eliteformationen waren keineswegs daran gehalten, in jedem Fall dem Befehl des Führers zu gehorchen (dies galt ohnehin für alle Instanzen), sondern den ‚Willen der Führung zu vollziehen‘, und dies war, wie man sich in den langwierigen Verhandlungen über ‚Ausschweifungen‘ vor den Parteigerichten überzeugen kann, keineswegs immer dasselbe. Der Unterschied war nur, daß die Eliteformationen in einer für solche Zwecke bestimmten Schulung gelernt hatten, aus ‚Andeutungen‘ ‚mehr herauszulesen, als wörtlich gesagt ist‘.“⁸

Soweit Franz Neumann nun in dieser Strukturlosigkeit, die er „äußerste Formlosigkeit“ nennt, keine Schwäche, sondern „eine Stärke des Systems“ erkennen kann, wird auch erkennbar, dass „das ganze System die unaufhörliche aggressive Expansion notwendig bedingt“.⁹ Diese Expansion ist ihrerseits ebenso kapitalistisch wie antikapitalistisch: Denn die Mittel für sie können unmöglich durch Handel mit anderen Staaten auf dem Weltmarkt erworben werden, „das läßt sich nicht mehr durch rein ökonomischen Tausch bewerkstelligen, sondern nur noch mit Hilfe politischer Beherrschung, die jene Staaten in das deutsche Währungssystem eingliedert“.¹⁰ Es lag allerdings noch außerhalb des Horizonts dieser wohl wichtigsten Studie über den Nationalsozialismus, dass jenes „ganze System“ der unaufhörlich

aggressiven Expansion den „totalen Feind“ (Carl Schmitt) ebenso bedingt als voraussetzt, den Feind, den man sich in der „Gegenrasse“ (Alfred Rosenberg) geschaffen hat. Erst in einer Bemerkung der zweiten Auflage von 1944 tastet sich Neumann vor zu der Erkenntnis, wonach die „Teilnahme an einem so ungeheuren Verbrechen wie der Ausrottung der Ostjuden [...] die deutsche Wehrmacht, das deutsche Beamtentum und breite Massen zu Mittätern und Helfern dieses Verbrechens“ mache und „es ihnen daher unmöglich“ sei, „das Naziboot zu verlassen“.¹¹

Die zeitgeschichtliche Forschung über den NS-Staat hat in den letzten Jahrzehnten zwar Erkenntnisse Neumanns (wie auch Fraenkels und Arendts) durchaus adaptiert, aber gerade diesen Zusammenhang, der sich zwingend aus der Dynamik des Behemoth ergibt, ins positivistische Streitgespräch zwischen „Intentionalisten“ und „Funktionalisten“ aufgelöst. Das war nur möglich, weil sie sich die Frage der Einheit des Prozesses, die Frage des Staats, mithin des Verhältnisses von Staat und Kapital, weder auf der einen noch auf der anderen Seite stellte. Dagegen wäre auf die radikale Fragestellung jener Studie zurückzugreifen, die ausgesprochen oder unausgesprochen einen Begriff des Ganzen als des Unwahren voraussetzt – wie insbesondere an Theodor W. Adornos später Würdigung Franz Neumanns deutlich wird: Dessen Idee des *Behemoth* sei den „Oberflächenvorstellungen vom monolithischen Faschismus schroff entgegengesetzt“, indem es nämlich offenlegte, dass „der nationalsozialistische Staat, der sich als total-einheitlich propagierte, in Wahrheit pluralistisch war. Die politische Willensbildung stellte sich her durch die planlose Konkurrenz mächtigster sozialer Cliques [...] Die Gesellschaft, unfähig, in freier Bewegung länger sich zu reproduzieren, bricht auseinander in diffuse barbarische Vielheit, das Gegenteil jener versöhnten Vielfalt, die allein ein menschenwürdiger Zustand wäre.“¹²

⁸ Arendt: Elemente (wie Anm. 6), S. 623.

⁹ Neumann: Behemoth (wie Anm. 1), S. 546.

¹⁰ Neumann: Behemoth (wie Anm. 1), S. 338.

¹¹ Neumann: Behemoth (wie Anm. 1), S. 583.

¹² Neumann: Behemoth (wie Anm. 1), S. 702.

II

Für diese barbarische Vielheit bietet nun das Musikleben des Dritten Reichs reiches Anschauungsmaterial. Formlosigkeit und Bandenwesen wurden generiert durch den systematischen Abbau institutioneller Regelung, bzw. durch die Überlagerung ständig neuer technischer Regeln und Zuständigkeiten, so dass die eine die andere jederzeit unwirksam machen konnte, der harmlose Ausdruck dafür lautet Kompetenzwirrwarr. Dadurch steigerte sich die Rivalität, also der Konkurrenzkampf der einzelnen Institutionen des Musiklebens, der ohne regulierende Vermittlungsformen ablief. Jeder versuchte zu erraten, was der Nationalsozialismus in der Musik bedeutete, was der Führerbefehl auf diesem Gebiet hieß, niemand konnte es eindeutig wissen – und doch wussten alle, dass es gegen die Juden ging. Dieses permanente Hauen und Stechen, um sich im nächsten Moment ohne Verträge wieder zu vertragen, dieses wechselseitige Denunzieren und Arrangieren zwischen Dirigenten, Orchestermusikern, Musikkritikern, Intendanten, Parteifunktionären und Staatsbeamten konnte der Film *Taking Sides – Der Fall Furtwängler* (2001) von István Szabó auf erstaunliche Weise sichtbar machen. Was die wissenschaftliche Dokumentation betrifft, gibt die erste grundlegende Studie über die Musik im NS-Staat, die Fred K. Prieberg 1982 vorlegte, gerade in ihrer völlig unsystematischen, ja willkürlichen Darstellungsweise wohl noch immer den besten Einblick in das Chaos des Musikbetriebs und der ästhetischen Debatten, das sich notwendig aus der „äußersten Formlosigkeit“ des NS-Staats ergab.¹³ So verwandelten sich etwa Orchesterapparate in „Rackets“ (Max Horkheimer), und das ist in bestimmter Hinsicht noch zu wohlmeinend ausgedrückt. Schlimmer als kriminelle Organisationen, die wenigstens rationale Ziele haben, nämlich Beute und nicht Vernichtung um der Vernichtung willen, waren die NS-Orchester tatsächlich insofern, als sie Hilfs-Apparate zur Vorbereitung und Unterstützung eines

solchen Vernichtungskriegs bildeten. Dass sie dabei selbst noch autonom blieben, gehört aber zum Wesen dieser, auf die unbedingte Vernichtung ausgerichteten Herrschaft und zeigt sich auf besonders eklatante Weise bei den Wiener Philharmonikern.

Es überrascht zunächst nicht, dass der Orchestervorstand Hugo Burghauer, der den Nazis wegen seiner Nähe zur österreichischen Regierung verhasst war, schon am 12. März 1938, also noch vor der eigentlichen Proklamation des Gesetzes zur Wiedervereinigung Österreichs mit dem Deutschen Reich, aus dem Amt gedrängt wurde. Der Kontrabassist Wilhelm Jerger präsentierte kurzerhand ein Schreiben der Parteileitung, das ihn als kommissarischen Leiter des Orchesters auswies. Jerger war seit 1932 Parteimitglied, seit 1938 bei der SS, 1939 sollte er zum Ratsherrn der Stadt Wien aufsteigen.

Signifikant ist jedoch, dass es in der Folge zu keiner Vereinsauflösung kam. Kurzzeitig war zwar die Löschung und Eingliederung des Vereins der Wiener Philharmoniker in die Staatstheater und Bühnenakademie vorgesehen, doch Goebbels entschied sich wohlweislich für die Beibehaltung der vereinsrechtlichen Selbständigkeit der Wiener Philharmoniker, jedoch unter der Voraussetzung, dass die Satzungen nationalsozialistischen Grundsätzen entsprechend geändert werden und der Verein seiner unmittelbaren Aufsicht subordiniert wird. So hieß es dann auch ganz im Sinne des Behemoth: „Die Organisation behält ihre Selbständigkeit und wird der Aufsicht des Reichsministers für Volksaufklärung und Propaganda, Berlin, unterstellt.“¹⁴ Dass das eine das andere notwendig ausschließt, dieses Gesetz des logischen Denkens und des Leviathan gilt im Dritten Reich eben nicht. Im Gegenteil: die Unterstellung unter die Aufsicht des Propagandaministers musste selbst noch konterkariert werden: Schon Seyß-Inquart äußerte in einem Schreiben von Anfang 1939 an den Chef der Reichskanzlei Lammers, der Führer habe betont, dass die Selbständigkeit der Wiener Kultur- und Kunsteinrichtungen das Hauptziel der Regelung sein

¹³ Prieberg, Fred K.: Musik im NS-Staat, Frankfurt am Main 1982.

¹⁴ Zit. nach Trümpi, Fritz: Politisierte Orchester. Die Wiener Philharmoniker und das Berliner Philharmonische Orchester im Nationalsozialismus, Wien-Köln-Weimar 2011, S. 136.

müsse, und er habe Bedenken, diese Einrichtungen, wozu ausdrücklich die Wiener Philharmoniker gezählt werden, ins Reichseigentum zu übernehmen. Lammers seinerseits ließ ebenso mitteilen, dass der Führer tatsächlich beabsichtige, die gesamten ostmärkischen Kunst- und Kultureinrichtungen einem selbständigen Referat mit Sitz in Wien unter Loslösung von dem Geschäftsbereich des Reichsministeriums für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung zu unterstellen. Doch auch dieser Entscheid beließ, wie Fritz Trümpi schreibt, „genügend Spielraum, um die involvierten Instanzen weiterhin um die Zuständigkeit für die ‚Wiener Kunst und Kulturinstitute‘ ringen zu lassen“.¹⁵ Es rief Goebbels auf den Plan, der dem Reichsinnenminister mitteilte, dass nach der Entscheidung des Führers die Theater des früheren Landes Österreich als Reichstheater zu führen seien. Daraufhin sprach der Reichsinnenminister Frick beim Führer vor, der dann in Gegenwart des Reichsleiters Bormann erklärt hat, dass zur Erzielung höchster Kulturleistungen die Leitung der Wiener Kunstinstitute möglichst unabhängig von Berlin in Wien liegen sollte. Goebbels gab natürlich nicht auf – und übte nun Druck aus über die Frage der Haushaltsausgaben der Wiener Theater. Die ‚Kompetenzstreitigkeiten‘ hielten demnach unvermindert an, trotz Hitlers scheinbar definitiver Entscheidung, denn sie bildeten ja die Bewegungsform der NS-Kultur. Der Antagonismus zwischen Berlin und Wien war geradezu intendiert, er wurde als Mittel zur Herrschaftssicherung erkannt und ausgebaut. Und unterhalb solcher dominierender Polaritäten waren schließlich die kleineren, etwa zwischen der Tiroler und der Wiener Musikpolitik, wirksam. Ideologisch bedeutete dies, dass die Eigenart des Wienerischen oder Österreichischen bzw. Ostmärkischen geradezu forciert, ja bisweilen neu erfunden wurde – ganz im Gegensatz zu der nach 1945 gepflegten Imagination von der Auslöschung oder Verneinung einer österreichischen Eigenart im Nationalsozialismus.¹⁶ Die Berufung auf solche spezifischen Traditionen spielt in dem nationalsozialistischen Projekt,

die „hohe Kunst“ zum Eigentum der Volksgemeinschaft zu machen, sogar eine wesentliche Rolle. Vom Bezugspunkt des gemeinsamen Standortes „Groß-Wien“ aus, den es gegen andere Standorte des Dritten Reichs im inner-nationalsozialistischen Konkurrenzkampf der Länder und Gemeinden, Organisationen und Instanzen zu verteidigen galt, gelang es erst, die verschiedenen disparaten Musik- und Kunstformen so zu verschmelzen, dass sie nicht mehr die Einheit der Volksgemeinschaft gefährden konnten und jeder einzelne „Volksgenosse“ in die Lage versetzt wurde, über dieses Eigentum mit dem nationalsozialistischen Staat sich zu identifizieren. Dazu war es eben nötig, auch im Kleinen, Regionalen, gewisse lokalpatriotische Identitäten aufzugreifen, weiter auszubilden und anzubieten. Besonders die Organisation „Kraft durch Freude“ (KdF) war der Schauplatz für solchen Identitäts-Wettstreit. Das Spektrum reichte vom Festkonzert der KdF im Konzerthaus bis zum Auftritt prominenter Künstler in der Fabrik.

Der Musik-Standort Wien wird zu einer ganz besonderen Qualität innerhalb der Volksgemeinschaft erhoben: Wien allein bedeute neben dem Nationalen eine eigene Kategorie von Musik: Es gebe „wohl eine Musik der Nationen, aber es gibt keine Musik der Städte, es gibt einzig und allein eine Wiener Musik“. Auffällig ist der dabei angeschlagene Ton, die Rede ist nämlich von „dieser fraulichen, ein wenig in sich selbst verliebten Stadt“¹⁷. Bekanntlich hat Adolf Hitler immer wieder den Massen weibliche Eigenschaften zugeordnet. Wien aber präsentiert sich in den Kommentaren des gleichgeschalteten Musikfeuilletons als eine Art Essen der Massen. (Die Gestalt Schuberts, von der entsprechende Klischees vorgeprägt sind, wird dabei übrigens besonders gerne verwendet, diese ideologische Form zu personifizieren.)

Der Standpunkt dieser Art „Musikbetrachtung“ ist hier überhaupt der des überraschend nahegerückten „Führers“, der das Wiener Publikum als weibliches Subjekt anspricht

¹⁵ Trümpi: Politisierte Orchester (wie Anm. 14), S. 165.

¹⁶ Vgl. hierzu Scheit, Gerhard: Musik-Standort Wien im Dritten Reich, in: Ilja Dürhammer/Pia Janke (Hg.): Die „österreichische“ nationalsozialistische Ästhetik, Wien–Köln–Weimar 2003, S. 221–234.

¹⁷ Meinl, Johanna: Musik aus Wien, in: Völkischer Beobachter, 14.12.1943.

und gerade in der Hervorhebung der tadelnswerten Eigenschaft des In-sich-selbst-Verliebtseins seine exklusive Nähe und intime Kenntnis artikuliert. Die Musik dient nicht dazu, Differenzen regionaler oder sozialer Art innerhalb der Gesellschaft des Nationalsozialismus einfach zum Verschwinden zu bringen, vielmehr Distinktionen zu befestigen und zu schaffen, an deren Überwindung sich dann die Einheit der Volksgemeinschaft bewährt.

Eines der besten Beispiele hierfür ist die Etablierung der Strauß-Walzer Tradition der Wiener Philharmoniker, die im Konzept der regelmäßigen Konzerte zum Jahreswechsel gipfelte: Zu Silvester 1939 fand sozusagen das erste Neujahrskonzert statt. (Es ist einigermäßen bezeichnend, dass es eines Schweizer Autors, Fritz Trümpi, bedurfte, den Österreichern dieses Faktum wieder in Erinnerung zu rufen.¹⁸) Der Gauleiter von Niederdonau drückte in einem Schreiben an den Staatssekretär für Inneres und kulturelle Angelegenheiten die gleichsam ‚multikulturelle‘ Konzeption des Behemoth in dieser Hinsicht sehr prägnant aus, wenn er sagt, „daß wir unser spezifisches ostmärkisches Kunstprofil erhalten müssen, weil nur aus der Bipolarität Berlin Wien heraus die Mobilisierung aller seelischen und künstlerischen Kräfte des deutschen Volkes erfolgen kann“.¹⁹ So reisten zum Zweck dieser Mobilisierung die Wiener Philharmoniker wenige Monate nach ihrem ersten ‚Neujahrskonzert‘ zum Wehrmachts-Konzert nach Krakau, das gerade zur Hauptstadt des Generalgouvernements Polen geworden war und wo nun die Vernichtung der Juden in Gang gesetzt wurde.

III

Wie schwierig es aber für den Einzelnen sein konnte, in der Bipolarität des „Unstaats“ (Neumann), in dem ‚Hick Hack‘ zwischen den „Rackets“ und der Rivalität der einzelnen

Instanzen sich zu behaupten, und auch hier jenen „sechsten Sinn“ zu entwickeln, von dem Hannah Arendt spricht, zeigt das Schicksal des Wiener Kulturfunktionärs Aurel Wolfram. Er wurde nach dem „Anschluß“ als Referent der Kulturabteilung im Reichspropagandaamt eingesetzt und mit der Sonderaufgabe betraut, die Verbindung mit Berlin herzustellen. Er war auch der einzige externe Vertreter im Komitee der Wiener Philharmoniker, nahm also an dessen Sitzungen teil. Dies wurde offenkundig nicht oktroyiert, der Referent vielmehr einstimmig von den Mitgliedern in das Leitungsgremium gewählt.²⁰ Wolfram schrieb nun im September 1940 einen Artikel fürs *Neue Wiener Tagblatt* unter dem Titel: „Wien – Refugium der deutschen Seele. Vom wachen und vom weisen Blut“, worin er die Wiener Eigenart, wie sich herausstellen sollte, dann doch viel zu scharf gegenüber der Berliner betonte: „Berlin ist der Kopf des deutschen Körpers und morgen – der des Kontinents. [...] Berlin hat vieles gemeinsam mit dem Amerikanismus. Es gleicht tatsächlich einem Selfmademan, ganz aus sich selbst gewachsen. [...] Doch unwillkürlich stellt man die Frage: Wird das immer so gehen? [...] Für alles was Innigkeit, Gemüt, Seele heißt, besteht da auch nicht der kleinste Schlupfwinkel mehr? [...] Mögen kühner Unternehmungsggeist, straffe Zusammenfassung aller Kräfte nach außen jetzt und fürderhin Vorrecht Berlins sein – Wiens Ziel und Weg liegen in andrer Richtung, vorzusorgen und sich bereit zu halten für jenen Tag, um zu werden, wozu es urbestimmt: zum Hort wesenhafter Bewährung, zur Hauptstadt des inneren Reiches, zum Refugium der deutschen Seele.“²¹

Das ging zu weit. Schon allein, dass der Autor Berlin in die Nähe des Amerikanismus rückte, war untragbar, denn hier wurde die Grenze dessen überschritten, was als Rivalität möglich war; hier fand sich, indem das Feindbild berührt wurde, wie es sich gerade in diesen ersten Kriegsjahren konkretisierte – das von ‚den Juden‘ unterwanderte und

¹⁸ Vgl. Trümpi: Politisierte Orchester (wie Anm. 14), S. 256. Trümpis Buch löste bei den Wiener Philharmonikern geradezu einen Schub an Vergangenheitsbewältigung aus, über deren Resultate allerdings Zweifel angebracht sind. Denn dass sie zu spät kommen, prägt zwangsläufig auch ihre Inhalte, wenn gerade die Tatsache, dass etwas unwiederbringlich versäumt wurde, nicht reflektiert wird, nicht Eingang ins Resultat findet.

¹⁹ Zit. nach Rathkolb, Oliver: „Führertreu und Gottbegnadet“. Künstlereliten im Dritten Reich, Wien 1991, S. 52.

²⁰ Vgl. hierzu Trümpi: Politisierte Orchester (wie Anm. 14), S. 169f.

²¹ Wolfram, Aurel: Wien – Refugium der deutschen Seele. ‚Vom wachen und vom weisen Blut‘, in: Neues Wiener Tagblatt, 29.9.1940.

beherrschte Amerika –, die tatsächliche Einheit des Dritten Reichs in Frage gestellt. Goebbels gab Schirach sofort Vollmacht, Wolfram seines Amtes zu entheben und ihn sogar in Gewahrsam zu nehmen. Er schrieb damals in sein Tagebuch: „Das fehlte noch, daß nun meine eigenen Dienstorgane in Wien anfangen, gegen das Reich und gegen Berlin öffentlich zu stänkern.“²² Das heißt natürlich nicht, dass Goebbels damit grundsätzlich als Gegner der Forcierung ostmärkischer und Wiener Eigenart zu betrachten wäre. Ganz im Gegenteil: im März 1942 notierte er anlässlich des Schwerpunkts, den Furtwängler mittlerweile auf seine Arbeit in Wien gelegt hatte: „Ich begrüße das sehr, denn Wien hat es nötig. Überhaupt halte ich es für richtig, daß der künstlerische Charakter Wiens mit der Zeit stärker und stärker zum Ausdruck kommt. Diese Stadt hat politisch so viel aufgeben müssen, daß man versuchen muß, ihr dafür künstlerisch und kulturell Äquivalente zu bieten.“²³ Wolfram selbst fand nach der Affäre um seinen Artikel auch bald wieder einen Platz im ständig wachsenden Dickicht der Rackets, als Archivar bei der Stadt Wien wurde er im April 1941 Vorstand des neu gegründeten „Sonderreferats für Wiener Theatergeschichte“²⁴, er konnte schließlich einen Aufsatz über die Geschichte der Wiener Philharmoniker für den Jubiläumsband des Orchesters von 1942 beisteuern²⁵ und gab 1943 das Buch *Glaube an Wien* heraus, in dem man sogar eine Fortführung seines Artikel von 1940 sehen kann: „Ein ehrliches Bemühen, sich in Wesens- und Sinnesart der anderen hineinzusetzen,“ erscheint dem gebeutelten Wiener Volksgenossen „als wichtigste Voraussetzung, einander näherzukommen. Wir Wiener haben es daran wohl nie fehlen lassen.“²⁶

Das Prekäre der Bipolarität von Berlin und Wien im NS-Kulturleben zeigt sich umgekehrt auch am eminenten Interesse, die Dokumente, die auf die jüdischen Vorfahren der Familie Strauß verweisen, verschwinden zu lassen. Wäre diese

„Abstammung“ publik geworden, Wien hätte schlagartig sein Markenzeichen verloren: Das schier unübersehbare und überaus wirkungsmächtige Schaffen jenes Heros von Wiener Innigkeit, Gemüt und Seele wäre – samt dem von Vater und Bruder – plötzlich als „verjudet“ rufbar gewesen und die Wiener Philharmoniker hätten etwa kaum noch genügend Programme für ihre Neujahrskonzerte zusammenstellen können, um identitätsbildend zu wirken. So gesehen erscheint der Antisemitismus wie ein taktisches Kalkül: als ob man selbst nicht daran glaubte, dass die Musik von Strauß durch die Tatsache der jüdischen Vorfahren des Komponisten geprägt sein könnte. Aber ein Deutscher, so Adorno, ist eben „ein Mensch, der keine Lüge aussprechen kann, ohne sie selbst zu glauben“.²⁷

Um solche Deutschheit handelt es sich auch bei dem Kampfbegriff der „entarteten Musik“: Man benötigte innerhalb der Musik selbst ein Äquivalent des Judentums, etwas Benennbares, das mit der Abstammung zu tun hat, das sich letztlich aus dem Verhältnis zum Judentum ergeben sollte, aber zugleich mit der Abstammung nicht völlig identisch war, sodass also prinzipiell auch nichtjüdische Komponisten dafür haftbar gemacht werden konnten, „verjudete“ Musik zu schreiben. Auch hier herrschte keine verbindliche Regel. Werke von Berg- und Schönberg-Schülern, soweit diese nicht dem Judentum eindeutig zugeordnet werden konnten, wurden von Aufführungen durchaus nicht grundsätzlich ausgeschlossen. So waren ab und zu einzelne Stücke von Hans Erich Apostel und Winfried Zillig bei öffentlichen Konzerten zu hören. Wie also die „Nürnberger Gesetze“ gewissermaßen ins rein ‚Ästhetische‘ zu übertragen wären, darüber gab es immer wieder mehr oder weniger deutliche Auseinandersetzungen, nicht nur zwischen den Vertretern der Goebbels-, Schirach- und Rosenberg-Lager, sondern innerhalb dieser Lager selbst. Der Grad, in welchem Musik

²² Fröhlich, Elke (Hg.): Die Tagebücher von Joseph Goebbels, Teil I, Aufzeichnungen 1924–1941, Bd. 4, München u. a. 1987, S. 353.

²³ Fröhlich, Elke (Hg.): Die Tagebücher von Joseph Goebbels, Teil II, Diktate 1941–1945, Bd. 2, München u. a. 1996, S. 469.

²⁴ Vgl. Trümpi: Politisierte Orchester (wie Anm. 14), S. 170.

²⁵ Wolfram, Aurel: Wien und die Philharmoniker, in: Wiener Philharmoniker (Hg.): Wiener Philharmoniker 1842–1942, Wien–Leipzig 1942, S. 28–47.

²⁶ Wolfram, Aurel: Glaube an Wien, zit. nach Rebhann, Fritz H.: Wien war die Schule, in: Das einsame Gewissen. Beiträge zur Geschichte Österreichs 1938 bis 1945, Band VIII, Wien–München 1978, S. 38.

²⁷ Adorno, Theodor W.: Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben, in: Ders.: Gesammelte Schriften, hg. von Rolf Tiedemann, Bd. 4, Frankfurt am Main 1997, S. 124.

als „entartet“ und damit „verjudet“ gelten sollte, war nicht festzulegen, auch nicht die Art und Weise, wie es nachzuweisen wäre – all das musste in den Rivalitätskämpfen verschiedener Rackets des Musikbetriebs sich erweisen, gleichsam ermittelt werden, ohne dass es dafür Regeln oder Gesetze gegeben hätte, außer eben die „Nürnberger Gesetze“. Die Linie der Argumentation war also keineswegs vorgegeben, sondern ergab sich aus den Bandenkämpfen. Zu diesem Zweck wurde – entgegen der üblichen Auffassungen, die bis heute vom Nationalsozialismus kursieren – dem „Zeitgenössischen“ in der Kunst durchaus besonderes Augenmerk geschenkt und ausgesprochene Förderung zuteil. So ist etwa im Mai 1942 in Wien eine vielbeachtete „Woche der zeitgenössischen Musik“ veranstaltet worden, bei der auch die Wiener Philharmoniker mitwirkten. Anlässlich dieses Festivals sah sich ein Protagonist jener Bandenkämpfe des Musiklebens herausgefordert, für bestimmte Elemente innerhalb der neuen Musik eine Lanze zu brechen. Um aber an einem neuralgischen Punkt der Moderne – der Kontrapunktik – das Zeitgenössische vom Entarteten zu trennen, musste der Fürsprecher einer gemäßigten Moderne zunächst einmal die Juden attackieren: „In den letzten Jahrzehnten vor dem Umbruch schufen allerdings die gar zu bedenklich aufgenommene lineare Schreibweise, die Polytonalität und die Atonalität, unter jüdischer Führung mißbraucht und bis zur ödesten Notenmathematik getrieben, starke Verwirrung. Es war gar zu bequem, sich in der Stimmführung durch keinerlei Regeln und harmonische Rücksichten eingeengt zu fühlen und lustig draufloszuschreiben, ohne darauf zu achten, wie das Ganze klingen, vom menschlichen Ohr aufgenommen und inhaltlich verstanden werden sollte. Was herauskam, war oft ein bloßer Blender. Weniger Schöpferische krankten noch heute daran, daß sie mangels eigener Erfindung stofflich zu thematischen Kopien aus Regers und Bachs Werken, zu ganzen Themen aus alten Werken und zu Volksweisen ihre Zuflucht nehmen müssen und der Kontrapunktik selbst keine Ausdruckswerte entlocken.“ Im nächsten Schritt erst war es

möglich, sich zu neueren polyphonen Tendenzen in der Musik zu bekennen, nicht ohne dies aber unmittelbar mit der Rasse zu begründen: „In großen Zusammenhängen gesehen, scheint sich aber heute in der Hinwendung zur polyphonen Schreibweise der Urtrieb nach einer Ornamentik zu äußern, wie sie nach neuesten Feststellungen der Kunstgeschichte [...] für die nordische Rasse kennzeichnend schon lange eine ihr angemessene Form des musikalischen Schaffens ist.“²⁸ Das Zeitgenössische also ist hier das Ursprüngliche, das Neue nur das Immergleiche: Urtrieb der nordischen Rasse.

Franz Neumann spricht von der „äußersten Formlosigkeit“ in der NS-Politik, die aber keine Schwäche, sondern „eine Stärke des Systems“ sei, dazu geschaffen, die Erde mit einem Vernichtungsfeldzug zu überziehen. Diese äußerste Formlosigkeit ist auch die ideale Bewegungsform in der Eliminierung dessen, was die Propaganda „entartete Musik“ bezeichnet. Von der Stärke des Systems profitiert die entfesselte Mittelmäßigkeit – mit Folgen, die bis in die 1960er Jahre reichen. Im Rahmen jener Woche zeitgenössischer Musik wurde Joseph Marx besondere Aufmerksamkeit zuteil. Im *Völkischen Beobachter* findet sich dazu der Artikel zum 60. Geburtstag des Komponisten, geschrieben von Erich Schenk, der zum Rosenberg-Lager der Kulturpolitik zählte, an dessen Rauborganisation „Einsatzstab Reichsleiter Rosenberg“ und der zugehörigen Zeitschrift *Musik im Kriege* mitwirkte sowie als Professor am Wiener Institut für Musikwissenschaft lehrte. Schenk war insofern auch Mitarbeiter des *Lexikons der Juden in der Musik*, als er beflissen Auskunft über Studenten jüdischer Herkunft an seinem Institut gab. Herbert Gerigk, der Herausgeber dieser Deportationsliste des Musiklebens und „Leiter der Hauptstelle Musik beim Beauftragten des Führers für die Überwachung der gesamten geistigen und weltanschaulichen Schulung und Erziehung der NSDAP“, bedankte sich herzlich dafür und ermunterte Schenk zu einer noch genaueren Durchsicht, denn eine solche würde „wahrscheinlich noch manchen fetten Juden zu Tage fördern“²⁹. Schenk, der bereits als Autor eines Buchs über Johann Strauß hervorgetreten war, das als

²⁸ Repp, Otto: Die Woche der Zeitgenössischen Musik: Konzert der Wiener Philharmoniker, in: *Völkischer Beobachter*, 10.5.1942.

²⁹ Zit. nach Potter, Pamela M.: *Die deutsche der Künste. Musikwissenschaft und Gesellschaft von der Weimarer Republik bis zum Ende des Dritten Reichs*, Stuttgart 2000, S. 187.

eine Art erweiterter Ariernachweis verfasst ist³⁰, bezeichnet nun im *Völkischen Beobachter* Joseph Marx als den heute „repräsentativen Komponisten des donau-alpenländischen Raumes“, der schon „vor vielen Jahren in den ersten Reihen der musikalischen ‚Moderne‘ gestanden“ habe, wobei hier im Kleinen wiederum die Entwicklungslosigkeit als völkisches Ideal erscheint: „In solchem Streben ist nun Josef Marx unbeirrbar seinen eigenen Weg gegangen – er blieb sich treu, verzichtete auf hochtrabende Fanfaren und programmatische Manifeste, die Zeitalter künstlerischen Umsturzes kennzeichnen, deren Verkünder allerdings – so geflissentlich sie die Geschichte für sich sprechen lassen – nur in seltenen Fällen den Beweis der Wert- und Dauerhaftigkeit ihrer Leistungen zu erbringen vermögen.“³¹ Von „Tiefe und Innigkeit“ ist des Weiteren die Rede und davon, dass „jedes wirkliche große Kunstwerk“ „einer ganz bestimmten seelischen Seinslage“ entspringe. Solche „Musikbetrachtung“ hat den Jargon der Nachkriegszeit bereits bis ins Detail vorweggenommen – als diskretere Weise, an die nationalsozialistische Ideologie anzuknüpfen; und sie hat den Boden für das Wiener Musikleben, das diesem Jargon gemäß war, bereitet, als die Zahl der Aufführungen Marxscher Kompositionen die der Symphonien Mahlers übertraf und der Wiener Ordinarius für Musikwissenschaft, bald auch Dekan und Rektor der Wiener Universität, Erich Schenk es nunmehr so unauffällig wie nur möglich zu verhindern wusste, dass man an seinem Institut über „einen Juden“ dissertieren konnte.³²

IV

Für die nichtjüdischen Musiker, die sich der Wiener Schule zugehörig fühlten, stellte sich damit zwingend die Frage, inwieweit sie sich selbst an jenen Auseinandersetzungen

über das „Zeitgenössische“ beteiligen wollten, um etwa im Rahmen der gegebenen Möglichkeiten neben einem „repräsentativen Komponisten“ wie Joseph Marx gewisse Wirkungsmöglichkeiten für die eigene Musik zu bewahren. Einige Zeit nach dem Machtantritt der Nationalsozialisten, allerdings ehe die „Nürnberger Gesetze“ in Kraft traten, hatte offenkundig auch Adorno noch Möglichkeiten gesehen, in Deutschland weiterhin für die Moderne einzutreten, ihr gleichsam zum ‚Überwintern‘ zu verhelfen. Eine Rezension von Herbert Müntzels Vertonung eines Gedichtzyklus von Baldur von Schirach aus der Zeitschrift *Die Musik* vom Juni 1934 zeigt, dass er es sogar irgendwie für möglich hielt, die Wiener Schule bei den Nationalsozialisten durchzusetzen, um dadurch den Nationalsozialismus von innen her aufzubrechen – obwohl er etwas von der Aussichtslosigkeit des Unterfangens schon geahnt haben muss: Er spricht davon, dass im Hintergrund der Bemühungen, die er bei dem Komponisten Müntzel unterstellt, „die tödliche Auseinandersetzung zwischen dem Drang, verständlich und ‚unmittelbar‘ zu werden und den Anforderungen an rein *innerkompositorische* Legitimität“ stehe.³³ In einem früheren Artikel hatte Adorno bereits gegen den ab 1933 praktizierten Ausschluss der Werke jüdischer Komponisten eingewandt, es wäre vielleicht doch wichtiger, Operetten wie die von Kálmán „auszumerzen, als von den Programmen Mahlersymphonien abzusetzen“.³⁴ Er beharrt darauf, dass die Entwicklung, die von Mahler zu Schönberg führte, nachzuvollziehen ist, nur dass er die Zweite Wiener Schule nicht beim Namen nennt, sondern als „neue Romantik“, ja mit dem Goebbels’schen Begriff des „romantischen Realismus“ schmackhaft zu machen sucht und dafür bereits erste Anzeichen bei einer Musik zu Baldur von Schirach’schen Versen sieht. Er möchte offenkundig den Konflikt zuspitzen, den er in einer von Goebbels und Schirach inspirierten Produktion wahrzuneh-

³⁰ Schenk, Erich: Johann Strauß, Potsdam 1940.

³¹ Schenk, Erich: Der Sechziger Josef Marx, in: *Völkischer Beobachter*, 10.5.1942.

³² Vgl. hierzu Gösta Neuwirths Erinnerungen an sein Studium in Wien, in: Scheit, Gerhard/Svoboda, Wilhelm: *Feindbild Gustav Mahler*, Wien 2002, S. 281–285.

³³ Adorno, Theodor W.: Müntzel. Die Fahne der Verfolgten u. a., in: *Die Musik* 26, 1933/34, S. 712; wiederabgedruckt in: Ders.: *Gesammelte Schriften*, hg. von Rolf Tiedemann, Bd. 19, Frankfurt am Main 1997, S. 331f.

³⁴ Adorno, Theodor W. in: *Die Musik* 25, 1932/33, S. 622; wiederabgedruckt in: Ders.: *Gesammelte Schriften*, Bd. 19, Frankfurt am Main 1997, S. 243.

men glaubt. Es sei kein Zufall, dass die Lieder Müntzels die Spuren eines „Kampfes“ tragen: dass „zuweilen Linie und Harmonisierung sich gegenseitig einengen [...]; daß die imitatorischen Ansätze nicht immer ganz ausgetragen sind“. Selbst im Nationalsozialismus scheint Adorno noch irgendwelche Hoffnungen damit zu verbinden, dass „bei fortschreitender kompositorischer Konsequenz eben doch die romantische Harmonik gesprengt“ werde, „freilich dann nicht um einer archaischen, sondern einer neuen zu weichen, die die kontrapunktischen Energien in sich“ aufnehme.³⁵ Kurz danach musste er aber schon die ganze Aussichtslosigkeit seines Unterfangens einsehen: Er ging zunächst ins englische Exil, dann in die USA, während sein Name folgerichtig ins *Lexikon der Juden in der Musik* aufgenommen wurde: „Wiesengrund-Adorno, Theodor“ wird darin mit einem „H“ als Halbjude gekennzeichnet und als „einer der betriebsamsten Wortführer der jüdischen Neutöner“³⁶ charakterisiert. Rätselhafter erscheinen die Sympathien von Anton von Webern für das Nazi-Regime, die offenbar bis zu den ersten Niederlagen der Deutschen im Zweiten Weltkrieg andauerten.³⁷ Webern war nach Schönbergs Weggang aus Wien und Alban Bergs Tod mehr und mehr vereinsamt – und damit hing wohl auch die politische Verirrung zusammen, wobei er zugleich auch von der Nazi-Begeisterung bei den eigenen Kindern beeinflusst worden sein dürfte. Was Schönberg bereits kurz nach 1933 bei ihm und Berg, seinen frühesten Schülern, befürchtet hatte, die Annäherung an das neue Regime in Deutschland, trat nun bei Webern wirklich ein, obwohl doch der Nationalsozialismus, was die Aufführung seiner Werke betraf, nichts Gutes hoffen ließ. Im Oktober 1937 soll Webern zu dem Pianisten Peter Stadlen gesagt haben, wenn „die Nazis kommen, werde ich zum Goebbels gehen und ihm sagen, daß er falsch beraten ist und daß Zwölftonmusik kein Kultur-Bolschewismus ist.“

„Davon werden Sie ihn vielleicht überzeugen, Herr Doktor“, habe da Stadlen erwidert, „aber Sie können ihn doch niemals überzeugen, daß Schönberg kein Jude ist?“ Und Webern darauf: „Nein, aber daß er trotzdem ein anständiger Mensch ist!“³⁸ Eduard Steuermann, der wichtigste Pianist aus dem Kreis Schönbergs, der wie Schönberg im amerikanischen Exil Zuflucht fand, hat nach dem Krieg keine Werke von Webern mehr aufgeführt: „Er konnte es Webern nicht verzeihen, daß es ihm im Laufe eines Gesprächs über die Möglichkeit eines Anschlusses nicht einfiel hinzuzufügen: „aber was wird dann aus Dir?““³⁹ Andererseits unterrichtete Webern jahrelang privat und ohne Honorar zu verlangen den aus einer jüdisch-rumänischen Familie stammenden Philip Herschkowitz bis zu dessen Flucht aus Österreich einige Zeit nach dem „Anschluß“. Und er war schließlich auch als Lehrer im Umkreis von Erwin Ratz tätig, der, selber ein Schüler Schönbergs, zwischen 1938 und 1945 ein Netz von Verstecken für die Verfolgten des Naziregimes schuf. Wie Webern nicht betroffen von den „Nürnberger Gesetzen“ hat er in seiner kleinen Wohnung in der Oberen Bahngasse 6 (unweit des Aspangbahnhofs, wo die Deportationen stattfanden), und im Haus der Bäckerei in der Favoritenstraße, die er einst von seinem Vater nolens volens übernommen hatte, mehrere Personen versteckt und versorgt. „Nahrungsmittel konnten direkt durch die Bäckerei oder im Tausch gegen Mehl beschafft werden. Insgesamt 9 Personen brachte Erwin Ratz so durch diese Zeit. In seiner eigenen kleinen Wohnung versteckte er, wie seine Tochter Brigitte berichtet, eine jüdische Bekannte, die sich durch Ungarn nach Rumänien zu Verwandten durchschlagen wollte; den Wiener Kinobesitzer Hans Sidon und Hans Buchwald, den Lonny Ratz, seine erste Frau, zuvor in Berlin versteckt hatte. Weitere Personen, die Ratz woanders untergebracht wusste, wurden durch die Bäckerei mit Essen versorgt, über die es auch möglich war,

³⁵ Adorno: Müntzel (wie Anm. 33), S. 332.

³⁶ *Lexikon der Juden in der Musik*. Zusammengestellt im Auftrag der Reichsleitung der NSDAP auf Grund behördlicher, parteiamtlich geprüfter Unterlagen, bearbeitet von Dr. Theo Stengel, Referent in der Reichsmusikkammer, in Verbindung mit Dr. habil. Herbert Gerigk, Leiter der Hauptstelle Musik beim Beauftragten des Führers für die Überwachung der gesamten geistigen und weltanschaulichen Schulung und Erziehung der NSDAP, Berlin 1940, S. 292.

³⁷ Vgl. hierzu Moldenhauer, Hans/Moldenhauer, Rosaleen: Anton von Webern. A Chronicle of His Life and Work, New York 1979, S. 391, 395, 473.

³⁸ Stadlen, Peter: 50 Jahre danach, in: *Österreichische Musikzeitschrift* 43, 1988, S. 195.

³⁹ Stadlen: 50 Jahre (wie Anm. 38), S. 195.

Kontakte herzustellen und Post zu vermitteln. So konnte er Josef Polnauer, der – bei seiner späteren Frau – ebenfalls als ‚U-Boot‘ lebte, mit Nahrungsmitteln versorgen, ebenso Arnold Schönbergs Sohn Georg und dessen Familie.⁴⁰ Die Bäckerei belieferte nicht nur Polnauer und andere. Verfolgte illegal mit Brot, in ihr wurden nicht nur Manuskripte und Noten versteckt, über ihr fand auch der letzte in Wien verbliebene Rest der Wiener Schule eine Heimstatt, zu dem neben Webern die Schönberg-Schülerin, Pianistin und Klavierlehrerin Olga Novakovic und der Komponist und Widerstandskämpfer Friedrich Wildgans zu zählen sind. Ratz nämlich organisierte es, dass Webern in der Wohnung seiner Mutter, die über der Backstube lag, vom Herbst 1940 bis in die letzten Kriegsmonate jeden Freitagabend Unterricht in Formenlehre und Komposition geben konnte, an dem etwa 20 Personen, darunter auch die junge Herta Blaukopf, teilnahmen.⁴¹ Diese Kurse, die Ratz organisierte, haben nicht nur das „unterirdische Fortleben“ der Zweiten Wiener Schule ermöglicht, sie sicherten ein Auskommen für Webern selbst und durch diese Lehrtätigkeit im ‚Untergrund‘ dürfte

er auch, was das politische Urteilsvermögen betrifft, wieder einen gewissen Halt gefunden haben.

Am 4. Juni 1946, in dem ersten Brief, den Ratz nach dem „Tausendjährigen Reich“ an seinen Lehrer Arnold Schönberg schreiben konnte, berichtet er eindringlich von einem „Zustand schwerster Erschöpfung und Beklommenheit“, in dem er nun seit über einem Jahr lebe. „Auch dieser Brief soll nur ein kurzes Lebenszeichen sein, fast wie ein Klopfzeichen eines, der verschüttet ist.“ Man gewinne den Eindruck, so Ratz weiter, „daß die Menschen nichts gelernt haben aus der furchtbarsten Zeit, die je über sie hereingebrochen ist.“ Von ihm „persönlich“ sei „nicht viel“ zu berichten: „Es war mir vergönnt, in den furchtbaren Jahren einer Reihe von Menschen helfen zu können. Aber wie wenig ist dies gegen alles Entsetzliche das geschehen ist.“ Zugleich berichtet Ratz jedoch von dem, was ihn die furchtbarste Zeit hindurch stützen konnte: „Ich habe in den Jahren des Grauens ständig mit Dr. Webern gearbeitet, wir haben Beethoven analysiert und ständig waren unsere Gedanken bei Ihnen.“⁴²

⁴⁰ Kretz, Johannes: Erwin Ratz – Leben und Wirken, Frankfurt am Main u. a. 1996, S. 48f.

⁴¹ Vgl. hierzu Scheit, Gerhard/Svoboda, Wilhelm: Treffpunkt der Moderne. Gustav Mahler, Theodor W. Adorno, Wiener Traditionen, Wien 2010, S. 77–90. In diesem Buch findet sich auch das Interview, das Renate Göllner mit Herta Blaukopf über das „unterirdische Fortwirken der Wiener Schule“ geführt hat: S. 166–182.

⁴² Erwin Ratz an Arnold Schönberg, Brief vom 4.6.1946, Typoskript, Kopie im Arnold Schönberg-Center in Wien.

ZOBODAT - www.zobodat.at

Zoologisch-Botanische Datenbank/Zoological-Botanical Database

Digitale Literatur/Digital Literature

Zeitschrift/Journal: [Wissenschaftliches Jahrbuch der Tiroler Landesmuseen](#)

Jahr/Year: 2013

Band/Volume: [6](#)

Autor(en)/Author(s): Scheit Gerhard

Artikel/Article: [Behemoth und die Musik. 65-75](#)