

Unverkäufliche Leseprobe aus:

Fred K. Prieberg
Musik im NS-Staat

Alle Rechte vorbehalten. Die Verwendung von Text und Bildern, auch auszugsweise, ist ohne schriftliche Zustimmung des Verlags urheberrechtswidrig und strafbar. Dies gilt insbesondere für die Vervielfältigung, Übersetzung oder die Verwendung in elektronischen Systemen.

© S. Fischer Verlag GmbH, Frankfurt am Main

Inhalt

Kumpane und Widerständler	9
Säuberungen noch und noch	34
Musik unter dem Davidsstern	78
Tonkunst – deutsch bis ins Mark	107
Ein Sommernachtstraum – arisch	144
Musik als Staatsaktion	165
Persönlichkeiten I	203
Musik für Jugend, Volk und Formation	242
Erfolge und Mängel	260
Persönlichkeiten II	310
Korrekturen	344
Musik macht Staat	376
Anhang	411
Abkürzungen	411
Anmerkungen	413
Personen- und Sachregister	433

Kumpane und Widerständler oder Die Nöte des Historikers

Verurteilt worden sind nur die Täter vor Ort – sie mögen Kaduk oder Eichmann heißen –, doch die ihren Schreibtisch pflichtschuldig bedient haben oder all jene, die sich sprachlos gemacht hatten, die nichts dafür, nichts dagegen taten, die es gewußt haben und geschehen ließen, sie fanden kein Urteil, sie hatten sich (sichtbar) keinen Finger schmutzig gemacht.

Günter Grass: Wie sagen wir es den Kindern? ('76 Demokratie und Sozialismus 12, 2. Vierteljahr 1979. S. 16).

Musikgeschichte des »Dritten Reiches« ist auch mehr als ein Menschenalter nach ihrem Ende sozusagen ein weißer Fleck geblieben, und dies trotz der verdienstvollen Dokumentation eines Outsiders¹, dem allerdings musikhistorische Kenntnisse und kritisches Inventar der Musikologie fehlten. Doch gelang es ihm zweifellos, partielle Phänomene festzuhalten, so das braune Konkurrentengezänk, die Unterdrückung jüdischer Musiker, gewisse organisatorische Praktiken; aber im Grunde ging es ihm nicht um *Musik*, nicht um Mängel, Erfolge und Probleme eines durch Partei und Staat geregelten Musiklebens. . . eine unwiederbringlich verschenkte Gelegenheit, denn Joseph Wulf war der letzte, der je ungehindert und unkontrolliert Zugang zu Personalakten und Unterlagen der Reichsmusikkammer hatte, die heute noch im amerikanisch verwalteten und deutsch abgeschirmten Document Center in West-Berlin lagern. Andere Arbeiten zum Thema, zumeist von Pädagogen, greifen Einzelaspekte auf, die für diese Autoren von speziellem beruflichem Interesse waren; Beiträge zur Musikgeschichte von 1933 bis 1945 im strengen Sinne sind es kaum. Musikgeschichte hat einfache Fragen zu beantworten: Wer war dabei? Was wurde aufgeführt? In welcher Qualität? Welche Kräfte bestimmten und welche litten darunter? Was kostete dies – an ideellen Werten oder in Reichsmark? Wo und warum gab es Qualität? Wie funktionierte die Organisation? Und abermals: Wer war dabei? Sie hat geistige und stilistische, technologische und wirtschaftliche Tendenzen im Musikbetrieb zu entdecken. Sie hat, wenn möglich, die Psychologie der Beteiligten offenzulegen. Sie hat schließlich typische, belangreiche Tatsachen zutage zu fördern und anderes mehr. Solche Musikgeschichte, die zudem differenziert und Pauschalurteile meidet, gibt es meines Wissens bislang nicht. Kein Wunder; denn es fällt allemal leichter, Partituren zu analysieren als die Risiken einzugehen, die mit musikpolitischer Untersuchung, und um diese handelt es sich eben, hier und heute leider verbunden sind. Sie alle haben eine Ursache: Furcht, die aus der Scham entspringt, und ich meine die Furcht derer, die damals dabei waren, Karriere machten, sich fördern

ließen, Kompromisse eingingen, verrieten und verraten wurden, die mit ihrer Begabung und ihrem Fleiß dem NS-Staat in irgendeiner Weise zu Diensten waren. Unter ihnen sind namhafte Persönlichkeiten des Nachkriegsmusiklebens. Viele haben seither perfekte Bewältigungsarbeit geleistet, mit Verdrängung, faulen Ausreden und – auch das – mit beflissener Neuinterpretation, zu deutsch Fälschung, ihrer Biografie dort, wo sie »unleidlich« schien.

So haben fast alle Komponisten nach 1945 in Autobiografien und biografischen Angaben gegenüber Lexikonredaktionen und Musikschriftstellern ihre einstigen politisch textierten oder zu politischen Anlässen komponierten Werke totgeschwiegen, übrigens unter verständnisvoller Duldung der Redakteure, Biografen, Musikwissenschaftler, die offenbar Wichtigeres zu tun hatten, als der historischen Wahrheit zur Ehre zu verhelfen. Nun bitte: Johann Nepomuk Davids Opus auf Hitlertexte fehlt in allen Nachkriegsmonografien über den Komponisten, selbst in soliden Enzyklopädien wie »Musik in Geschichte und Gegenwart«, Riemann-Musiklexikon und Brockhaus-Riemann; doch noch das Moser-Lexikon 1943 verzeichnete es als »Heldenehrung, 4stg. Motette mit 3 Pos.« ohne Jahr der Entstehung. Aus der Tatsache, daß Moser nicht den Textautor nannte, die späteren Lexikografen dieses Werk trotzdem »liquidierten«, könnte ein Kriminalist unschwer folgern, wie gut sie mit dem politischen Schandaspekt der »Heldenehrung« vertraut waren. Das heißt aber doch, daß sie mit voller Absicht – sei es auch unter dem wissenschaftlich recht fragwürdigen Zeichen einer »Schonung« Davids – Musikgeschichte fälschten. Ein ernüchterndes Beispiel dafür, welcher Art die vielgepriesene »Vergangenheitsbewältigung« in der BRD weithin war, nämlich Täuschung im Sinne von »Camouflage« und natürlich Selbsttäuschung. Wenn solches in einem Gemeinwesen mit »freiheitlich-demokratischer Grundordnung« für opportun gehalten wird, muß die Frage erlaubt sein, wo denn der Unterschied liegt, der Fortschritt gegenüber der Atmosphäre im NS-Staat.

Ein reichlich komisches Beispiel für Geschichtsfälschung im Dienste einer »sauberen« Biografie unterlief Franz Philipp. Er hatte im »tausendjährigen Reich« mit mehreren Werken, zum Teil im Auftrag von Parteidienststellen, feierliche Verklärung geübt; diese Zweckstücke trugen die Opusnummern 34, 35, 39, 42 und 45. Aber der Komponist mit der Bauernschläue des eingeborenen Freiburgers – wie ihn der badische Dialekt am Ort vielsagend »Bobbele« nennt – wurde mit der peinlichen Situation elegant fertig. Zu einem ausführlichen, anlässlich des Meisters 70. Geburtstags von der Franz-Philipp-Gesellschaft e.V. publizierten Erinnerungsband² trug er ein revidiertes Werkverzeichnis bei, und nun war op. 34 die Kantate »Heimat« in verschiedenen Chorbesetzungen mit Klavier oder kleinem Orchester, op. 35 eine Symphonische Musik für Orchester. Als op. 39 figurierten zwar noch die originalen Bläserrufe für drei Trompeten oder drei Sopran-Cornetts, aber nicht mehr länger »zur Ehrung der Toten der Bewegung«; op. 42 gab sich als Brautlied für eine hohe Stimme und

Professor Otto Jochum, dem Städt. Chor und der Singschule Augsburg in Verehrung zugeeignet

Abschreiben, sowie Ausleihen
geistlich verboten & strafbar

Aufführungsrecht
verbotten

1. Aufgesang Aufbricht die Flamme des Glaubens

Gerhard Schumann

1-6 stimmiger gemischter Chor, Orchester und Orgel

Feierlich schreitend, doch kraftvoll bewegt (♩ = etwa 14)

Klavier-
Auszug

Trumpf. Pos.

Orgel *ff*

ff

wagt nicht mehr ab

He! dazu

ff

Verlagsgründer von Anton Böhm & Sohn in Augsburg & Wien

9097

Ein charakteristisches Opus von Philipp, nach 1945 weggefälscht: »Ewiges Volk«, op. 45

Klavier, op. 45 gar als Festliche Andacht zur Hl. Eucharistie für Priester und Volk, gemischten Chor, einstimmigen Jugendchor, sieben Blechbläser und Pauke, Orgel. Wer sich über Philipps Œuvre informieren möchte, erhält dieses Buch in der Bibliothek. Ein anderes gibt es nicht, und vielleicht würde sich auch heute noch nicht ein etwaiger Biograf der Mühe unterziehen, die Wahrheit in alten Zeitungsbänden aufzuspüren. Wenn selbst ein musikwissenschaftlich und bibliografisch versierter Fachmann wie der Biograf Richard Trunks sämtliche »belasteten« Werke dieses Münchner Komponisten nicht nur im Text, sondern auch im Werkverzeichnis »vergaß«³, wäre es nicht weiter verwunderlich, auch beim Nachwuchs solche Art Geschichtsklitterung anzutreffen. Doch haben Lügen kurze Beine, es sei denn, ein unfehlbares Gedächtnis und ein hoher Grad von Selbstkontrolle käme ihnen zur Hilfe. Daran aber scheiterte Philipp. Das Werkverzeichnis in jenem Huldigungsbuch ist nicht sein einziges. Sechs Jahre vor diesem hatte er schon einmal eines angefertigt, nämlich für die Redaktion von Kürschners Deutschem Musiker-Kalender, und derzeit bestand op. 42 noch aus Gesängen für Frauen- oder Knabenchor a cappella.

Solche Fälle gehören in die Kategorie der naiven und plumpen Fälschungen; sie lassen sich gleichsam experimentell entlarven. Da ist jedoch das desorientierende Schwafeln. Man weiß, deutet an, versteckt sich hinter Worten, und so kommt die Wahrheit beiläufig abhanden. Als die Landespostdirektion Berlin zum 14. August 1980 ein Ersttagsblatt mit dem Sonderpostwertzeichen »Robert Stolz« zu dessen 100. Geburtstag herausbrachte, fügte sie auf der Rückseite biografische Notizen bei. Kein Wort davon, daß Stolz ein nichtarischer, von den NS-Behörden unerwünschter und daher 1941 ausgebürgerter Künstler war:

Im Jahre 1924 kam Robert Stolz nach Berlin. Auch hier komponierte er zahlreiche Operetten und Lieder. Den Siegeszug des Tonfilms leitete er mit seiner Musik für den ersten europäischen Tonfilm »Zwei Herzen im Dreivierteltakt« ein. Ende 1936 kehrte er nach Wien zurück. 1938 verließ er erneut Österreich, um Zuflucht in Paris zu suchen. Als dort zwei seiner Operetten aufgeführt wurden, brach der Zweite Weltkrieg aus.⁴

Da steht, ganz deplaziert, das Wort »Zuflucht«, doch ist es nicht näher erklärt, und der Leser neigt dazu, dies mit der Formulierungsschwäche des anonymen Autors der Kurzbiografie abzutun, der ja sogar den 2. Weltkrieg, als sei dies Schicksal gewesen, »ausbrechen« ließ, dazu noch wegen der Aufführung von zwei Operetten.

Aber Information so unbekümmert und einseitig zu geben, das grenzt bereits an Zensur, hier mit Rücksicht auf die Briefmarkenfreunde, die jene »alten Geschichten« satthaben und peinlich berührt sein könnten von der vollen Wahrheit. Ein Moment der Schonung treibt zur Lüge. Man übt Gnade in jeder Richtung, konfrontiert nicht die Nutznießer des NS-Regimes mit ihren eigenen Fakten, behelligt nicht einmal die Zuspätgeborenen, die aus Geschichte doch lernen sollten, mit schmerzhafter Information. Man flüchtet sich ins Schweigen. Nächstenliebe mag eine

sozial außerordentlich nützliche Tugend sein; als musikologisches Prinzip taugt sie wenig. Realität – und mit ihr hat Geschichtsschreibung zu tun – schon nicht, und wer dies bedauert, sollte im Gedächtnis behalten, daß Persönlichkeiten, die heute Schonung begehren, sich Schonung verschaffen oder aus Mitleid Schonung erhalten, ehemals aus eigenem Entschluß, mit einer wie auch immer subjektiv begründeten Entscheidung, an dieser Realität sich beteiligten und von ihr profitierten. Dennoch funktioniert das System irdischer Gnädigkeit wie ein Sakrament, als stecke dahinter eine umfassende Absprache.

Als es vor vielen Jahren darum ging, einen Verlag für eine auf Realität gegründete Musikgeschichte des »Dritten Reiches« zu finden, stieß der Autor auf lauter nette, karitativ gesonnene Buchproduzenten. Allerdings waren nur wenige so aufrichtig:

*Außerdem habe ich aber (. . .) doch wohl gewisse Rücksichten zu nehmen. Ich stehe zu Herrn Professor Egk in einem sehr freundschaftlichen Verhältnis; er ist mein Autor, und ich könnte mir vorstellen, daß Ihr Buch vielleicht auch über ihn einige Ausführungen enthält, die ihm nicht angenehm sind. Und schließlich muß ich auch an Richard Strauß denken.*⁵

Ein Künstler ist ein Mensch der Öffentlichkeit. Seine Wirkung bedarf des Rampenlichts in jeder Beziehung, und natürlich trägt er die Verantwortung für seine Wirkung und alle Handlungen und Unterlassungen, die mit ihr und dem Werk einhergehen. Diese Verantwortung sollte irgendwelche Empfindsamkeit ausschließen. Leider steht die Erfahrung dagegen.

Da schrieb Rudolf Lück ein Buch über den Komponisten Cesar Bresgen. An einem Punkt griff der Verlag zur Schere; dies war – juristisch gesehen – keine Zensur, denn die Verfassung verbietet diese lediglich dem Staat und seinen Behörden. Sonst kann Zensur üben, wer mag. Lück betonte, *daß ich Bresgens Vergangenheit während der NS-Zeit nicht ausgewichen bin und hierüber ein eigenes Kapitel geschrieben habe. Dieses wurde mir vom Lafite-Verlag gestrichen, weil die Österreicher wegen ihrer unbewältigten Vergangenheit anscheinend mehr Angst haben als die Deutschen. (. . .) Der Inhalt dieses Kapitels war mit Cesar Bresgen abgestimmt, er hat in meinen Augen nichts zu verbergen.*⁶

Zu diesem Zeitpunkt hielt der Komponist den Augen seines Biografen allerdings eine ganze Menge verborgen. Der Verlag hatte lediglich System in die Tendenz Bresgens gebracht, die sich faszinierend authentisch ausnimmt, da der Biograf sein Objekt per Interview vorstellt – in der naiven Hoffnung, so und nur so werde Wahrheit dokumentiert. Auf die Frage, ob er auch aus politischen Anlässen Musik geschrieben habe, tönte Bresgen selbstsicher:

*Ich kann diese Frage nur mit einem entschiedenen Nein beantworten. (. . .) Aber meine Musik ist, a priori und im strengen Sinne betrachtet, niemals politisch gewesen. Es war – wie schon gesagt – weder irgendein Bezug auf politische Systeme in den Texten enthalten, noch habe ich bei Kompositionsaufträgen irgendwelchen politischen Forderungen nachgegeben.*⁷

Richtig, er fabrizierte keine Kantate auf Hitlertexte; aber im NS-Staat

war sehr viel mehr politisch als solches, und politisch war gewiß, was dem Regime nützte. Bresgens Œuvre enthält mehrere solcher Nützlichkeiten, doch vermied er es, sie seinem Biografen mitzuteilen, als der die Werkliste erarbeitete. Dabei hatte Lück es ganz genau wissen wollen und auch, ob Kompositionen damals bei offiziellen Anlässen aufgeführt worden seien. Die Antwort:

*Ich erinnere mich an keine konkreten Anlässe und besitze auch keine Programme von solchen Aufführungen.*⁸

Für den Historiker ist irgendein Erinnerungsvermögen allerdings eine höchst relative Erkenntnisquelle, und er weiß, wie viele Leute die Dokumente ihres Ruhms beim Zusammenbruch 1945 hastig den Flammen überantworteten. Nichterinnerung und Nichtbesitz besagen daher nur etwas über die Unbrauchbarkeit dieses Zeugen in eigener Sache. Bei einigem Fleiß ließe sich die politische Verwendung von Kompositionen Bresgens seitenlang dokumentieren; diese Verwendung – über die etwaige Absicht des Komponisten hinaus – machte Politik. Es ist ganz einfach: Wer die politische Nutzung seines Werks nicht wollte, schrieb keines, das zu solcher Nutzung sich eignete, und dafür existieren genügend Beispiele. Anders Bresgen. Hier einige Hinweise darauf, wie politisch gewisse Kompositionen waren, sogar »im strengen Sinne«:

4. März 1938. Eine Heldengedenkfeier der Frontkämpfer und Kriegsbeschädigten der AEG Berlin bietet u.a. Bresgens »Totenfeier«, Werk 23/II, und zwischen den beiden Teilen des Werks eine Heldengedenkrede von Reichskriegsopferführer und SA-Gruppenführer Pg. Hanns Oberlindober.

1. April 1939. Bei der Mahle KG und Electron Co. mbH in Bad Cannstatt findet eine Feier unter dem Motto »Arbeiter-Bauern-Soldaten« statt; im Programm u.a. Bresgens »Kantate vom Soldaten« mit dem Titel »Nur der Freiheit gehört unser Leben«, dargeboten von Werkschar, Betriebsjugend und Werkkapelle, danach Führerworte, von einem Sprecher gelesen.

11. November 1939. Die Rundfunkspielschar der HJ Leipzig veranstaltet eine Morgenfeier zum Andenken der Schlacht bei Langemarck im ersten Weltkrieg; in der Vortragsfolge u.a. wieder Bresgens »Totenfeier«, gespielt vom Bannorchester, danach Führerworte, und so fort.

Dezember 1939. Die Firma Alkett, ein Rüstungsbetrieb in Berlin-Borsigwalde, bietet die Belegschaft zu einer Werkfeierstunde auf; bald nach Beginn, nach dem Einsingen der Lieder, erschallt Bresgens »Festlicher Ruf« für Blechbläser und Pauken.

Bei allen vier Gelegenheiten ging es nicht um irgendwelche harmlosen Vereinsfeste. Es waren typische Rituale des NS-Staates und weder vor 1933 noch nach 1945 so denkbar. Aber Bresgen sieht dies heute völlig anders:

Die Kantate »Nur der Freiheit gehört unser Leben«, eine Auftragsarbeit für Bläsergruppen, erschien zu meinem Bedauern im einstigen Eher-Verlag. Ich gebe zu, daß ich mich hier leichtsinnig verhalten habe; mit diesem Ver-

lag hatte ich freilich ansonsten nicht das Mindeste zu tun. (. . .) Selbst in dieser Kantate sind nur einige gängige Lieder (wiederum Baumann) mit Bläasersätzen versehen. Das Titellied »Nur der Freiheit gehört unser Leben« kann man als politisches Lied oder als bloßes Freiheitslied bzw. nationales Bekenntnislied auffassen; es ist ein gutes Lied und hat auch – losgelöst von der NS-Zeit – einen eigenen Stellenwert. Die hier zitierten beiden Gelegenheitsarbeiten, dem Typ nach Satzbearbeitungen, kann man nicht »Werke« nennen.⁹

Um ein geflügeltes Wort von Goebbels zu parodieren: Das ist es ja eben, daß Gelegenheit nicht nur Diebe, sondern auch nationalsozialistische Musiker macht! Als einer, der bei Kriegsende 16 Jahre alt war, weiß ich aus eigener, unverdrängter Erfahrung, daß »Nur der Freiheit gehört unser Leben« ein offizielles HJ-Lied und die Freiheit, die sie meinten, der Zustand war, den die »nationalsozialistische Revolution« herbeigeführt hatte; es von der NS-Zeit loszulösen, zum »bloßen Freiheitslied« umzufunktionieren, ist Geschichtsfälschung. Der »einstige Eher-Verlag« hieß einst »Zentralverlag der NSDAP«, und auch Auftraggeber war nicht irgendwer. Über den ideologischen Stellenwert dieses Liedes kann man nachlesen.¹⁰

Kein Wunder, daß Bresgens schon zitierte Gegendarstellung mit blauäugiger Starrköpfigkeit alle typischen Techniken der Selbstfreisprechung exemplifiziert:

*Eine Vertonung nach Hermann Claudius kann man politisch, aber nicht nationalsozialistisch werten: Du mußt an Deutschland glauben (1941), das ist einfach ein nationales Lied, wie schon einst ein »Deutschland-Lied« nicht anders denn als nationales Bekenntnislied aufzufassen ist.*¹¹

Allerdings meinte NS-Barde Claudius das Deutschland Hitlers; aber so feine Unterschiede stören, also läßt man sie weg – wie auch eine Seite weiter:

*Morgenfeiern und ähnliches: Diese waren in der NS-Zeit allgemein üblich.*¹²

Na eben! Gern schließe ich mich der Feststellung der historischen Wahrheit an, daß solches vor 1933 und nach 1945 ganz und gar nicht üblich war, vor allem auch nicht jene Ausstellung »Deutsche Künstler und die SS« in Salzburg, zu deren Eröffnung am 10. Juni 1944 Bresgen eine feierliche Bläserfanfare schrieb. Es war ein Auftragswerk, bestellt vom SS-Hauptamt, SS-Obergruppenführer Berger. Die Ausstellung galt dem »weltanschaulichen Gedankengut der SS«, der Erinnerung an jedermanns »Pflicht in diesem Kriege« und dem Appell an die Jugend, sie möge sich »dem weltanschaulichen und soldatischen Kampf der SS und Waffen-SS verschreiben«.¹³

Ich möchte recht verstanden werden: Es geht nicht darum, den Kniefall eines betagten, hochgeehrten und gewiß verdienten Künstlers zu erzwingen. Wäre Mitleid eine Kategorie der Musikgeschichte, wie bereitwillig würde ich es ihm zukommen lassen. Unwahrheit ist unsichere Zuflucht, und Bresgen – und viele andere – wären gewiß intelligent genug, dies ein-

zusehen, ehe sie die Probe aufs Exempel riskierten. Was gerade ihn dazu bewog, den falschen Weg einzuschlagen, übersteigt meine Vorstellungskraft. Er hätte sagen können: Der frühere Bresgen, zwischen 19 und 31 Jahre alt, politisch unvermögend, durch Propaganda getäuscht, vom Erfolg moralischer Maßstäbe beraubt, *dieser* Bresgen ist mir heute fremd, und deswegen decke ich ihn nicht mit falschen Alibis, sondern versuche, seine Motive zu ergründen. Darauf könnte er die Analyse des jungen Bresgen in Angriff nehmen, und ein aufschlußreicher Ansatzpunkt wäre diese Selbstdarstellung von damals:

Seit langem in geistiger Fühlung, seit 1934 aktiv, arbeitete ich am kulturellen Aufbau in der Bewegung mit; zunächst im NSLB., dann in der HJ., wo ich heute meinen wesentlichen künstlerischen Einsatz leiste. (...) Mein eigentliches Ziel ist die Schaffung von Werken für die Gestaltung der Feste im Jahreslauf (Brauchtum) und in der Gemeinschaft, darüber hinaus und aus diesen organisch entwickelt, das Bühnenwerk.¹⁴

Was für eine Art Gemeinschaft Bresgen vorschwebte, bekundete er – inzwischen schon Leiter der Musikschule für Jugend und Volk am Mozarteum in Salzburg – mit einer Ansprache am 14. Juni 1939 anlässlich der Erhebung des Instituts zur Musikhochschule:

Und da wollen wir eine unermüdliche Aussaat betreiben, nicht bei lärmenden, großen Festen und mit viel Worten, sondern in stiller, bescheidener und desto tieferer Art, im kleinsten Kreis, in der Kameradschaft, von Mensch zu Mensch. Auch der kleinste Kreis, die Familie, die kleine Kameradschaft und die kleine Musiziergruppe, sie alle sind für sich eine Gemeinschaft, Kern allen nationalsozialistischen Werdens.¹⁵

Der Musikhistoriker kann nichts mehr tun. Musikgeschichte ohne Wahrheit – wie schmerzlich, wie brechreizerregend auch immer – wäre Schwindel. Wie wenig man sich aber auf Betroffene verlassen kann, welches Risiko ein Biograf eingeht, erhellt aus einem anderen Fall. Ein Werk über Hermann Heiß¹⁶; im Titel die anspruchsvolle Vokabel »Dokumentation«; im Text, im Werkverzeichnis leider die obligaten Auslassungen, kein Hinweis auf eine etwaige Teilhabe des Komponisten an systemimmanenten Schöpfungen; entschuldigt die Autorin:

Es gibt keinen Hinweis darauf, weil in dem gesamten Nachlaß kein Hinweis darauf zu finden war. H. H. war in Berlin nahezu am Verhungern und hat sich tapfer durchgeschlagen. (...) Der von Ihnen genannte Titel ist mir total unbekannt. Allerdings muß ich gestehen, das Moser Lexikon 1943 nicht zu kennen. Hier in unserer Bibliothek gab es das nicht. Auch hat Herr Thomas, der ja der Herausgeber der Dokumentation war, vorgeschlagen, alle Werke aufzuführen, von denen nachweislich Noten vorhanden sind. Denn die Dokumentation sollte auch dazu beitragen, daß Heiss-Musik wieder mehr aufgeführt werden wird. Und H. Heiss sowie seine Frau Maria haben immer wieder mit Bedauern davon gesprochen, daß im Krieg alle Musik verbrannt ist, denn die Wohnungen hier in Darmstadt sind alle in jener Brandnacht total ausgebombt worden. Fast alle Komponisten haben im Krieg ihre Werke verloren.¹⁷



Heiß hat sich »tapfer durchgeschlagen« (Stiftung Preußischer Kulturbesitz, Staatsbibliothek, Marburg)

Man kann eine »Dokumentation« nach dem Maßstab des »bereinigten« Nachlasses anlegen. Dann dürfen Fragen entfallen, womit er sich wohl »tapfer durchgeschlagen« hat, ob nicht von weiteren Werken »nachweislich Noten vorhanden« sind und ob etwa das böse Bombenfeuer in der Darmstädter Wohnung auch solche Exemplare der gedruckten Werke zu Asche machte, die zu Hunderten in Verlagsregalen, so in Heidelberg, in Musikarchiven und Bibliotheken, so in Berlin und Leipzig, in den Händen von Musikern und – oh ja! – im Schrank des Musikfachbearbeiters beim Stabe des HJ-Bannes 82 in Göttingen, Nikolausburger Weg 30, lagen.

Bibliografie ist das tägliche Brot des Dokumentators, und für Enthusiasmus besteht kein Grund, es sei denn, der Autorin läge »ehrendes Andenken« mehr am Herzen als historische Wahrheit. Fraglos ist es verführerisch, jemand als ausschließlich armes Opfer zu präsentieren. Ohnehin empfiehlt sich weise Beschränkung, wenn es um die Förderung von Aufführungen geht, denn vorerst ist wohl kein Ensemble in Sicht, das zum Beispiel eine musikalische Huldigung an Reichsjägermeister und Reichsmarschall Göring zur Geburt von Tochter Edda wieder ins Repertoire aufnehmen würde. Also genügte auch *eine* Bibliothek – die Hessische Hochschul- und Landesbibliothek Darmstadt – zur Quellenforschung; aber wenigstens das Moser-Lexikon 1943 hätte sich in den Bücherregalen eben jenes Internationalen Musikinstituts Darmstadt nachschlagen lassen, für dessen »Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik« die fragmentarische Dokumentation entstand.

Wenn es nicht leichtfertige Schlamperei war – und diese möchte ich gewiß nicht unterstellen, zumal nicht angesichts der bedenklichen Tatsache, daß Standardnachsschlagewerke wie »Musik in Geschichte und Gegenwart« (Band 6, 1957) und Riemann-Musiklexikon (1959) falsche Auskünfte über Karriere oder Aufenthaltsort von Heiß zwischen 1933 und 1945 geben –, dann muß es sich um schonende Absicht gehandelt haben. Beides führt unweigerlich zur Desinformation, und sie wiegt um so schwerer, als es um Tatsachen geht. Nun ist die Existenz psychologischer Bindungen zwischen Biografen und ihren Objekten unleugbar; Interesse für einen bestimmten Künstler, Verehrung für ihn, die sich bis zu mehr oder weniger heimlicher Liebe aufschwingen kann, dies alles produziert eine gewisse Voreingenommenheit, die den Grundsatz der Objektivität gern vernebelt. Zwei Biografen, denen es nicht gelang, über die Schatten ihres Idols zu springen, waren die eines Künstlers von Weltruf, nämlich Herbert von Karajans. Der eine erregte sich darüber, daß Karajan 1945 bei Sowjets und Amerikanern als »belastet« galt:

Man hatte ihm zweierlei vorgeworfen: Mitgliedschaft bei der NSDAP und politische Aktivität. Was war wirklich passiert? Karajan sah sich 1935 vor die Wahl gestellt, entweder die eben angetretene Position als Generalmusikdirektor in Aachen zu verlieren oder aber – der Partei beizutreten. Er trat bei. Ohne Bedenken. Die berufliche Karriere war ihm das wichtigste. Er identifizierte sich nicht mit dem Regime. Wie so viele andere Künstler war er politisch völlig gleichgültig.¹⁸