

Moritz Hoffmann



Bundesarchiv, Bild 183-R92264 / CC-BY-SA 3.0a

Beethoven im Dritten Reich

Philosophische Fakultät
der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn

Bachelor-Arbeit zur Erlangung des akademischen Grades
„Bachelor of Arts“
im Studiengang Geschichte / Ästhetische Kommunikation – Musikwissenschaft

Beethoven im „Dritten Reich“

Vorgelegt von:

Moritz Hoffmann

Bonn

8. Fachsemester

Themensteller: Dr. Christoph Studt

Zweitgutachterin: Prof. Dr. Bettina Schlüter

Inhaltsverzeichnis

I. Einleitung	3
II. „Dem deutschen Volke geboren“ – Beethoven und der Nationaldiskurs	6
III. „Mehr als alle Engländer zusammen“ – Hitlers Beethovenbild	9
IV. Die Administration der Musikpolitik im „Dritten Reich“	11
V. Die schwierige Rekonstruktion der Aufführungspraxis bis 1939	12
VI. Das „Beethovenfest der Hitlerjugend“ in Bad Wildbad 1938	13
VII. Die Reichsmusiktage in Düsseldorf und die Ausstellung „Entartete Musik“	15
VIII. Beethoven in den Massenmedien des „Dritten Reiches“	18
VIII. 1. Der Beethoven-Zyklus im Jahr 1934	18
VIII. 2. Beethoven im Film des „Dritten Reiches“	20
VIII. 3. Beethoven in der Presse des „Dritten Reiches“	22
IX. „Gerede vom Familiensumpf“ – Das Problem der Beethoven-Genealogie	23
X. „Von reinstem deutschen Geiste“ – Kategorien der Abgrenzung	26
XI. Beethoven im Zweiten Weltkrieg	28
XII. „Genius in seiner Vaterstadt“ . Beethoven im nationalsozialistischen Bonn	31
XII. 1. Die Bonner Beethovenfeste unter der Leitung von Elly Ney	31
XII. 2. Die Bonner Beethovenfeste im „Dritten Reich“	31
XII. 3. Das Bonner Beethovendenkmal von 1939	34
XIII. Die Musikwissenschaft nach 1933	36
XIV. Beethoven in Schulbüchern des „Dritten Reiches“	38
XV. Schluss	40
Verzeichnis der verwendeten Abkürzungen	43
Anhang	44
Quellen- und Literaturverzeichnis	49

I. Einleitung

Zwischen der Lebenszeit großer Künstler und der Gegenwart steht immer die Geschichte ihrer Rezeption.¹ Diese vollzieht sich auf verschiedenen – künstlerischen, wissenschaftlichen und populären – Ebenen, doch so gut wie immer ist sie abhängig von den politischen Rahmenbedingungen. Kunst, noch dazu populäre Kunst, kann ebenso zensiert wie gefördert werden, sie durchlebt Wellen der Zustimmung und der Ablehnung. Der Musik kommt unter den Künsten eine besondere Rolle zu – vor der Erfindung von Aufnahmetechniken war sie flüchtig, dabei aber gleichzeitig nahezu beliebig reproduzierbar. Um zu singen, brauchte man kaum mehr als das Lied, ob gedruckt oder tradiert, das man singen wollte. Die Grenze zwischen gesellschaftlichen Klassen, Schichten und Milieus vollzog sich nur in der Möglichkeit, selbst Instrumente zu spielen oder Konzerte zu besuchen.

Mit Beginn der Aufnahmemöglichkeiten und besonders der massenhaften Verbreitung des Radios wurde nichtliturgische Musik endgültig zur Kunstform (nahezu) aller Menschen. So eignete sie sich zur Unterhaltung und Beeinflussung der Massen – ihr kam mehr und mehr eine besondere Bedeutung zu.

Ludwig van Beethoven nimmt in der Geschichte der deutschen Musikrezeption einen außerordentlichen Status ein. Seine Popularität und die seines Gesamtwerkes waren Schwankungen unterworfen, dennoch gehörte er immer zum Kanon des deutschen Musikwesens. Hierdurch war dementsprechend attraktiv für Personen und Institutionen, die aus dem Schatten seiner Beliebtheit heraus agieren wollten.

Dies trifft besonders auch auf die Beethoven-Rezeption im „Dritten Reich“ zu. Massive Veränderungen betrafen die Bevölkerung direkt, nicht nur in politischer und weltanschaulicher Hinsicht, sondern auch kulturell. Jüdische Komponisten und Vertreter der „Neuen Musik“ durften nicht mehr gespielt werden, am Vorabend der Machtübernahme noch beliebte Bücher wurden verboten. Beethoven als Speerspitze deutscher Komposition blieb eine Konstante und reihte sich bei Wagner und Bruckner zu den drei großen deutschen Komponisten im Nationalsozialismus ein. Im Gegensatz zu den übrigen beiden Genannten ist allerdings keine Vorliebe Adolf Hitlers für Beethoven bekannt.

Woher also kam Beethovens Sonderstatus im „Dritten Reich“? Warum wurden seine Werke ungleich häufiger gespielt als die anderer bekannter deutscher Komponisten? Was prädestinierte Beethoven dazu, ein eigenes Musikfest der Hitlerjugend gewidmet zu

¹ Vgl. Eggebrecht, Beethoven-Rezeption, S. 13.

bekommen, bei dem die bekanntesten Musiker des Reiches ohne Honorar vor 500 Jugendlichen spielten? Welche Brüche und Kontinuitäten in der Beethoven-Rezeption und dem Bild der Ikone „BEETHOVEN“ gab es ab 1933? In diesem Zusammenhang ist die Unterscheidung zwischen dem Werk, der tatsächlichen Person und der im kulturellen Gedächtnis tradierten Institution Beethoven wichtig.

Ziel der vorliegenden Arbeit soll es sein, diesen Fragen nachzugehen. Dazu ist ein kurzer Überblick über die deutschnational geprägte Beethoven-Rezeption bis 1933 nötig. In den folgenden Abschnitten soll mit einem knappen Überblick über die Elite der NS-Kulturpolitik und dem Beethoven-Bild Adolf Hitlers der politische Einfluss auf das Beethoven-Bild geklärt werden. Im Folgenden werden die verschiedenen hervorstechenden Themenblöcke dieses Bildes im „Dritten Reich“ untersucht – so die Aufführungspraxis bis 1939 und in der Zeit des Zweiten Weltkrieges, das Bild in den verschiedenen Medien der Zeit und in der Musikwissenschaft. Ein Exkurs berührt die Bonner Lokalgeschichte: Die Errichtung des Breuerschen Beethoven-Denkmal und die Entwicklung der „Volkstümlichen Beethovenfeste“ unter Elly Ney demonstrieren wichtige Facetten der Transformation des Kulturlebens im Nationalsozialismus. Eine streng chronologische Vorgehensweise ist hierbei nicht sinnvoll – stattdessen sind die Kapitel in Sinnblöcke eingeteilt. Beethoven im „Dritten Reich“ verlangt nicht nach einer Historiographie der Kontinuität sondern nach Betrachtung der verschiedenen Kategorien der Rezeption – zumal die Entwicklung, sofern man davon überhaupt sprechen kann, eines Beethoven-Bildes im „Dritten Reich“ nicht kontinuierlich, sondern punktuell vonstatten ging.

Ziel der Arbeit soll nicht ein vollständiger Überblick über sämtliche Beethoven betreffenden Phänomene im Nationalsozialismus sein. So wäre eine, zwangsläufig lückenhafte, Auflistung der Beethoven-Aufführungen im NS-Kontext ebenso wenig zielführend wie eine Diskussion der alltäglichen Konzerte und privater Beethoven-Anekdoten. Auch die Gegner des „Dritten Reiches“ sind nicht Gegenstand der Untersuchung. Zwar gab es aus dem Exil Stimmen gegen das NS-Beethovenbild, zusätzlich sind Überlieferungen der Beethoven-Rezeption von Unterdrückten des Regimes in Ghettos und Konzentrationslagern erhalten², im Kontext der Frage, inwieweit das vorherrschende Beethoven-Bild gesteuert war, tragen sie allerdings nicht zur Erkenntnisfindung bei.

Zu Beethoven im „Dritten Reich“ sind bislang äußerst wenige wissenschaftliche Untersuchungen erschienen. Zuvorderst steht hier „Beethoven in German Politics 1870-

² Schröder, Materialsammlung, S. 196.

1989“ von David B. Dennis aus dem Jahr 1996, das als grundlegend gelten muss. Das Thema ist auch ein Kernforschungsbereich von Esteban Buch, der dazu „Beethovens Neunte: Eine Biographie“ und den Aufsatz „Beethoven und das ‚Dritte Reich‘. Porträt eines konservativen Titanen“ veröffentlichte. Zur allgemeinen Geschichte der Musik im Nationalsozialismus sind die Forschungen von Fred K. Prieberg³ ebenso basal wie Michael H. Katers Gesamtdarstellung „Die mißbrauchte Muse. Musiker im Dritten Reich“. Das „Deutschtum in der Musik“ und die Musikwissenschaft in NS-Deutschland untersuchten Pamela Potter und Celia Applegate. Eine unverzichtbare „Materialsammlung“ legte 1986 Heribert Schröder im Sammelband „Beethoven und die Nachwelt“ vor – sie verzichtet nahezu gänzlich auf Thesen und deren Argumentation, liefert aber einen umfangreichen Überblick über das Schriftgut zu Beethoven im Nationalsozialismus.

³ „Musik im NS-Staat“ (1982), „Kraftprobe. Wilhelm Furtwängler im Dritten Reich“ (1986), „Musik und Macht“ (1991).

II. „Dem deutschen Volke geboren“⁴ – Beethoven und der Nationaldiskurs

Die Beethoven-Rezeption bis 1933 befand sich am „Schnittpunkt der traditionellen humanistischen“⁵ und der (national-)konservativen Interpretationen. Die eine Seite betrachtete Beethoven werkgetreu und fokussierte sich hierbei auf die textlich transportierten Ideale der Aufklärung und überlieferte Anekdoten: Zur Kaiserkrönung des zunächst von ihm verehrten Napoleon Bonaparte hatte Beethoven seinem Schüler Ferdinand Ries tief enttäuscht geschrieben: „Ist der auch nichts anders, wie ein gewöhnlicher Mensch! Nun wird er auch alle Menschenrechte mit Füßen treten, nur seinem Ehrgeiz frönen; er wird sich nun höher, wie alle Andern stellen, ein Tyrann werden!“⁶ Dabei wurde seine Verehrung für die Monarchen seiner Jugendzeit allerdings nicht thematisiert.⁷

Doch gleichzeitig mit der enormen Popularisierung des Gedankens eines neuen deutschen Reiches wurde Beethoven auch in dieser Hinsicht rezipiert. Schon in seiner Trauerrede zu Beethovens Begräbnis⁸ beschrieb Franz Grillparzer die Angst, was nach dem Tod des Genies aus der kulturellen Vaterlandsidee werden sollte: „Wir [sind] gleichsam die Repräsentanten einer ganzen Nation, des deutschen gesamten Volkes, trauernd über den Fall der einen hochgefeierten Hälfte dessen, was uns übrig blieb von dem dahingeschwundenen Glanz heimischer Kunst, vaterländischer Geistesblüte.“⁹

Im selben Duktus stellte der Göttinger Philosophieprofessor Amadeus Wendt in seiner 1831 erschienen Schrift „Über die Hauptperioden der schönen Kunst, oder die Kunst im Laufe der Weltgeschichte“ fest, dass sich nach Haydn und Mozart in Beethoven die „höchste Blüte deutscher Tonkunst“ kulminierte, „in welcher die Instrumentalmusik ihre vollkommene Ausbildung gewann“¹⁰. Eine Steigerung der Güte von Mozarts Werk sei nur durch Beethovens Symphonien gegeben, „diesen Riesenwerken deutscher Instrumentalmusik“, in denen Wendt die letzte Stufe sah, „welche die deutsche Tonkunst [...] bestieg.“¹¹ Dieses Werk würden „die Ausländer noch anstaunen“¹², es sei mithin nicht

⁴ Wagner, Beethoven, S. 67.

⁵ Buch, Porträt, S. 44.

⁶ Ries, Beethoven, S. 78.

⁷ Dennis, Politics, S. 24-31 zu Beethovens durchaus wechselnden politischen Ansichten und seiner Begeisterung für die Idee einer lebenslangen Verbindung zu einem ihm weltanschaulich nahestehenden Herrscher.

⁸ Wegen des kirchlichen Verbotes einer Grabrede las der hierzu engagierte Schauspieler Heinrich Anschütz den Text „in gebührender Entfernung von der geheiligten Stätte“, vgl. Buch, Neunte, S. 130.

⁹ Ebenda.

¹⁰ Wendt, Hauptperioden, S. 294, zitiert nach Reimer, Nationalbewußtsein, S. 24-26.

¹¹ Ebenda, S. 308, zitiert nach Reimer, Nationalbewußtsein, S. 26.

nur Höhepunkt deutschen Schaffens sondern der bisherige Höhepunkt der weltweiten Musikgeschichte.¹³

Dahingegen ordnete Franz Brendel 1852 Beethoven als „Komponist der neuen Ideen von Freiheit und Gleichheit, Emanzipation der Völker, Stände und Individuen“¹⁴ an, gleichwohl nicht ohne zu ergänzen: „Deutschlands Kunst nimmt in Beethoven die Rückwendung zum Geist, damit zugleich zum Vaterländischen im engeren Sinne“¹⁵. Es sei „die weltgeschichtliche Aufgabe Deutschlands gewesen, alle anderen Volksgeister um den Thron seiner Universalmonarchie zu versammeln.“¹⁶ Dementsprechend sei Beethoven als Begründer einer „Kunst der Zukunft“¹⁷ Ausdruck und Initiator der Vormachtstellung des Deutschen in der weltweiten Musikgeschichte.

Emil Naumann sah 1873 in Beethoven den „letzten Ebenbürtigen“ Bachs, der mit seinen wenigen gleichrangigen Vorgängern „die Musik überhaupt erst zu der Würde einer selbständigen und unabhängigen Kunst erhoben habe“¹⁸. Beethoven müsse „als der letzte Gipfel der in ihr [der Instrumentalmusik, d. Verf.] vollzogenen Entwicklung angesehen werden.“¹⁹ Beethoven sei auch international so anerkannt und populär, dass sich die französische Presse gedrängt gesehen hätte, Aufführungen seiner Werke in Paris dahingehend gutzuheißen, dass nur Stücke „von schon gestorbenen deutschen Meistern aufzuführen [seien], da alles, was der lebenden Generation in Deutschland angehöre, den glühenden Haß Frankreichs verdiene.“²⁰ Daher sollten die Franzosen „bedenken, daß ein Volk, dem, seit dem 18. Jahrhundert, fast ausnahmslos die Koryphäen der Tonkunst angehören, doch noch nicht ganz so barbarisch sein könne, wie es ihnen ihre Presse und ihre Volksredner predigten“²¹. Gleichsam charakterisierte Naumann Beethoven als glühenden Patrioten, der, wenn er „die Kriegskunst [...] so verstehe, wie die Tonkunst“²², Napoleon besiegt hätte. Anekdotisch erwähnte Naumann eine Diskussion mit der Musikerin Pauline Biardot Garcia. Deren Ausspruch „Das Genie besitzt überhaupt kein Vaterland“ tat er mit den Worten ab, die Künstlerin sei „bezüglich ihres geographischen

¹² Ebenda, S. 308, zitiert nach Reimer, Nationalbewußtsein, S. 27.

¹³ Vgl. Reimer, Nationalbewußtsein, S. 26.

¹⁴ Brendel, Geschichte, S. 324.

¹⁵ Ebenda, S. 299.

¹⁶ Ebenda, S. 134.

¹⁷ Reimer, Nationalbewußtsein, S. 31.

¹⁸ Naumann, Heroen, S. 6.

¹⁹ Ebenda, S. 10.

²⁰ Ebenda, S. 15.

²¹ Ebenda, S. 15-16.

²² Ein nicht belegtes Zitat Beethovens zur Schlacht von Jena: „Schade, daß ich die Kriegskunst nicht so verstehe, wie die Tonkunst, ich würde ihn doch besiegen“, ebenda, S. 23.

Wissens offenbar etwas von unseren fränkischen Nachbarn in Mitleidenschaft gezogen worden.“²³ Folglich muss der Zusammenhang musikalischer Genialität und nationaler Herkunft für Naumann unauflösbar gewesen sein.

Auch dem breiten Publikum wurde diese Rezeptionslinie verdeutlicht. Zu Beethovens 100. Geburtstag im Jahr 1870 inszenierte Julius Rodenberg in Dresden das Festspiel „Das Erwachen der Künste“, in dem neun Musen im Angesicht des deutsch-französischen Krieges nicht auf die Erde kommen wollten. Nur durch das überwältigende Werk Beethovens wurden sie dazu gebracht, den deutschen Truppen bei ihrem Sieg beiwohnen zu wollen.²⁴

Die Einbindung des Beethoven-Bildes in den Nationaldiskurs wurde mit der Zeit deutlich stärker. Ihren vorläufigen Höhepunkt erreichte sie im Jahr 1870 mit der Veröffentlichung von Richard Wagners Schrift „Beethoven“, in der er konstatierte, dass „wir wissen, daß der ‚über den Bergen‘ so gefürchtete und gehaßte ‚deutsche Geist‘ es war, welcher überall, so auch auf dem Gebiete der Kunst, dieser künstlich geleiteten Verderbnis des europäischen Völkergeistes erlösend entgegentrat.“ Daher müsse „an diesem Musiker Beethoven nachzuweisen [sein], daß durch ihn [...] der deutsche Geist den Menschengestalt von tiefer Schmach erlöste.“²⁵ Zusammen mit der Verkündung, „daß das deutsche Wesen in der Musik zu finden sei“²⁶, wurde Beethoven in dieser Interpretationslinie zum deutschen Menschen, Helden und Momentum gemacht.

Nach dem Ende des Ersten Weltkrieges, inmitten der Unruhen vor der Gründung der Republik und auch im Angesicht der enormen Schwierigkeiten der Weimarer Zeit gewann die Instrumentalisierung Beethovens deutlich an Zustimmung. Nicht zu unterschätzen ist hierbei das Bild des Komponisten, der sich gegen das ihm auferlegte Schicksal der Gehörlosigkeit stemmt, um am Ende den Triumph zu erleben, sein größtes Werk trotz solcher Widrigkeiten geschaffen zu haben. Diese „Konstante in der Geschichte des Beethoven-Verständnisses“²⁷, charakterisiert durch Begriffe wie „Erleben – Leiden – Überwinden“²⁸ war zu allen Zeiten populär.

In ähnlicher Form charakterisierte der Musikwissenschaftler Arnold Schering Beethoven als einen „deutschen Idealisten“, der in seinen Moralvorstellungen eigene Ziele setze und

²³ Ebenda, S. 28.

²⁴ Dennis, Politics, S. 32-33.

²⁵ Wagner, Beethoven, S. 33.

²⁶ Potter, Künste, S. 11 bezieht sich auf den 1878 in den Bayreuther Blättern erschienenen Artikel „Was ist deutsch?“.

²⁷ Eggebrecht, Beethoven-Rezeption, S. 20.

²⁸ Ebenda.

diesen folge.²⁹ Diese Ziele seien trotz aller Rückschläge erreichbar gewesen, daher sei Beethovens „deutscher Idealismus“, so die weiterführende Meinung Heinrich Lützelers in der Deutschen Reichs-Zeitung, nicht weniger als das nun zu erinnernde Beispiel für den Menschen, der das Menschsein überwindet.³⁰

So setzte sich ein „deutsches Beethovenbild“ aus verschiedenen Komponenten zusammen: Der Tod des in Deutschland geborenen und in Österreich zur vollen Höhe seines Schaffens gekommenen Komponisten hallte in einer Zeit, die ein geeintes Deutschland anstrebte, lange nach. Gleichzeitig fungierte die „schicksalsüberwindende“, standhafte Ikone Beethoven als Vorbild für die Rückschläge, die die Idee eines großen Vaterlandes immer wieder erlitt. Die Beliebtheit Beethovens war in dieser Zeit bis Ende des 19. Jahrhunderts so groß, dass ein Kritiker gar anmerkte, in diesen Tagen würden junge Deutsche keine Musiker mehr, sondern nur mehr „Beethovenianer“³¹.

Für Houston Stewart Chamberlain, der mit seinen „Grundlagen des neunzehnten Jahrhunderts“³² dem Nationalsozialismus eine ideologische Basis gab, war Beethoven gar der Erfinder neuer Ausdrucksweisen und somit neuer Kraft gegen Judentum und Anarchie.³³ So wie Beethoven sich nicht an geltende musikalische Regeln gehalten habe, um seine Musiksprache zu finden³⁴, so könne sich das deutsche Volk nicht durch moralische Kategorien bremsen lassen in seinem „Kampf gegen das Chaos“³⁵.

III. „Mehr als alle Engländer zusammen“³⁶ – Hitlers Beethovenbild

Im Gegensatz zu Äußerungen über Bruckner und vor allem Wagner sind nur wenige Bemerkungen Hitlers zu Beethoven bekannt. Widmete er dem Bayreuther Komponisten in „Mein Kampf“ enthusiastische Worte der Verehrung³⁷, wurde Beethoven dort mit keinem

²⁹ Dennis, Politics, S. 107.

³⁰ Ebenda.

³¹ Ebenda, S. 49.

³² Chamberlain, Grundlagen.

³³ Dennis, Politics, S. 53.

³⁴ Erinnert sei hier an die Veränderung der angestammten Satzreihenfolge in der neunten Sinfonie, vgl. Eichhorn, Neunte, S. 39.

³⁵ Dennis, Politics, S. 53.

³⁶ Cadenbach, Mythos, S. 139.

³⁷ „Mit einem Schlage war ich gefesselt. Die jugendliche Begeisterung für den Bayreuther Meister kannte keine Grenzen. Immer wieder zog es mich zu seinen Werken, und ich empfinde es heute als besonderes Glück, daß mir durch die Bescheidenheit der provinziellen Aufführung die Möglichkeit einer späteren Steigerung erhalten blieb“, Hitler, Mein Kampf, S. 15.

Wort erwähnt. Bruckner setzte er eine Büste in der Walhalla in Donaustauf³⁸, deren Einweihung akribisch inszeniert wurde³⁹. Zu Beethoven sind dergleichen Ehrerbietungen nicht überliefert, wenngleich hier einschränkend zu bemerken ist, dass Beethoven etwa in der Walhalla schon 1866 geehrt wurde. Dennoch: Anders als der „private Wallfahrtsort“⁴⁰ Bayreuth wurde das Bonner Beethoven-Haus nicht „zur Pilgerstätte des Führers.“⁴¹

Die Ikone „Beethoven“ wurde von Hitler vorrangig in der politischen Agitation verwendet. So erwähnte er Beethoven in einer Vielzahl von Reden bei NSDAP-Versammlungen zwischen 1927 und 1929 zur Erklärung des Führerprinzips. So konstatierte er 1927 im Münchener Zirkus Krone: „Wenn hundert Menschen in Not sind, springt nur einer hervor und rettet die anderen. Millionen sind erschüttert von der 9. Symphonie – aber gemacht hat sie nur einer. Millionen werden beglückt, allein der Schöpfer ist immer nur einer.“⁴² Dieses Argumentationsmuster verwendete er immer wieder⁴³, wenn auch leicht abgewandelt. So äußerte er sich über demokratische Vorgehensweisen mit Häme: „Glaubt mir, ganz Wien hätte abstimmen können, um einen Ausschuß zu wählen, der die Neunte Symphonie hätte machen sollen: wir hätten die Neunte Symphonie heute noch nicht.“⁴⁴

Auch zur Erklärung seiner Rassenvorstellungen verwendete Hitler das Beethoven-Bild. Jedes Volk habe seinen spezifischen Wert, dessen Erkenntnis zum Sieg verhelpe: „Negermusik herrscht, aber setzten wir einem Jimmy⁴⁵ eine Symphonie Beethovens entgegen, so ist der Sieg entschieden. Besinnen wir uns auf die deutsche Seele, dann werden Glaube, Schöpferkraft und Zähigkeit nicht versiegen“⁴⁶ argumentierte Hitler vor 18.000 Personen⁴⁷ im Berliner Sportpalast im November 1928.

Mit der Machtübernahme der Nationalsozialisten brach die propagandistische Nutzung der Ikone „Beethoven“ durch Hitler abrupt ab. Abgesehen von durch einen spezifischen Anlass gegebenen Erwähnungen tauchte in Führerreden Beethoven als großer Deutscher, als

³⁸ Die bayerische Landesregierung hatte Hitler gebeten, in der Ruhmeshalle neue Statuen aufzustellen, gewissermaßen als Kurator aufzutreten. Er entschied sich letztlich für Bruckner, die einzige dort in der NS-Zeit aufgestellte Büste, vgl. Dümling, Michel, S. 203.

³⁹ Die Organisation oblag Goebbels, die mediale Berichterstattung war flächendeckend gesichert, sämtliche Zeitungen des Reiches berichteten auf der Titelseite, vgl. Riethmüller, Walhalla, S. 16-17 und Dümling, Michel, S. 203.

⁴⁰ Buch, Neunte, S. 259.

⁴¹ Schröder, Materialsammlung, S. 192.

⁴² Dusik, Hitler II,1, S. 229.

⁴³ So auf NSDAP-Versammlungen in Landshut und Dörfles im Juni 1927 sowie in Heidelberg im August desselben Jahres, vgl. Dusik, Hitler II,1 S. 382, S. 400 und in Band II,2 S. 441 und in Annaberg im April 1929, siehe Dusik, Hitler III,2, S. 208.

⁴⁴ Rede auf einer NSDAP-Versammlung in Karlsruhe am 3. März 1928, Dusik, Hitler II,2, S. 729.

⁴⁵ Gemeint ist der Shimmy, ein mit dem Jazz popularisierter Gesellschaftstanz.

⁴⁶ Dusik, Hitler III,1, S. 239.

⁴⁷ Ebenda.

Vorbild und Ikone, kaum mehr auf. Nur selten wurden noch Vergleiche gezogen, so 1939 in der Vorzeit des Weltkriegs, als es hieß: „Ein einziger Deutscher, sagen wir Beethoven, hat mehr geleistet als alle Engländer zusammen.“⁴⁸ Das Führerprinzip, vorrangiges Motiv der an Beethoven angelehnten Erklärungsversuche, war keiner Erläuterung mehr bedürftig – und wenn es doch noch einmal hätte dargelegt werden müssen, war Hitler selbst jetzt das beste Beispiel.

Für eine besondere private Vorliebe für Beethovens Werk finden sich keine Belege. So laut und hervorstechend Hitlers Huldigungen für Wagner und Bruckner waren, so leise sind die Überlieferungen bezüglich Beethoven. Dies äußerte sich vielfach⁴⁹ und hat wohl vor allem seinen Grund in Hitlers Begeisterung für die Oper und die damit einhergehende geringere Beachtung von Instrumentalmusik.⁵⁰ Dementsprechend vorrangig in den nationalsozialistischen Kunstkannone eingereicht war Beethovens einzige Oper Fidelio, die beispielsweise zur Feier des „Anschlusses“ Österreichs in der Wiener Staatsoper aufgeführt wurde.⁵¹

IV. Die Administration der Musikpolitik im „Dritten Reich“

Die Kompetenzen in der Musikpolitik des „Dritten Reiches“ waren nicht klar aufgeteilt. Alfred Rosenberg hatte sich schon lange vor der Machtübernahme in der nationalsozialistischen Kulturpolitik engagiert und zwischen 1927 und 1929 den „Kampfbund für deutsche Kultur“ gegründet.⁵² 1930 hatte er mit dem „Mythus des 20. Jahrhunderts“ den Versuch einer nationalsozialistischen Kulturtheorie erarbeitet, in dessen Argumentation Beethoven immer wieder als Beispiel eines großen abendländischen Künstlers eingesetzt wurde.⁵³ Im Januar 1934 formierte er das „Amt Rosenberg“, dessen Untersektion, die „Hauptstelle Musik“, vom Musikwissenschaftler Herbert Gerigk aufgebaut und geleitet wurde.⁵⁴

⁴⁸ Cadenbach, Mythos, S. 139.

⁴⁹ Beispielsweise in den schon erwähnten Bayreuth-Besuchen an Wagners, dem Wunsch nach einem Bruckner-Glockenspiel am für Hitlers Eltern bestimmten Mausoleum an Bruckners Stelle, vgl. Splitt, Hitler, S. 36.

⁵⁰ Schramm, Tischgespräche, S. 65.

⁵¹ Clément, Through Voices, S. 19.

⁵² Schmidt, Kulturpolitik, S. 36.

⁵³ Rosenberg, Mythus, beispielsweise S. 237, „Aber deshalb sind sie für uns die Größten unseres Geistes und unserer Rasse. In einigen unserer Großen atmet dieser Rhythmus — bei aller Leidenschaftlichkeit im einzelnen — in mächtigen weiten Zügen. Das ist das Werk Leonardos, Rembrandts, Bachs, Goethes. Bei anderen ging dieser Pulsschlag heftiger, plötzlicher, dramatischer vor sich. Das sagt uns das Werk Michelangelos, Shakespeares, Beethovens.“

⁵⁴ Bollmus, Amt, S. 12.

Grundsätzlich zuständig für die Musikpolitik war allerdings Joseph Goebbels im Ministerium für Volksaufklärung und Propaganda, dem faktisch die Funktion des Kultusministeriums zugeordnet wurde.⁵⁵ Innerhalb des Ministeriums wurde die Abteilung X (Musik) gegründet, gleichberechtigt mit fünf weiteren Abteilungen für Film, Theater, Schrifttum, Bildende Kunst und Volkskulturelle Arbeit.

Im September 1933 erreichte Goebbels die Gründung von sieben Kulturkammern unter dem Dachverband der Reichskulturkammer (RKK), darunter auch der Reichsmusikkammer (RMK). Jeder Kulturschaffende musste zur Ausübung seiner Tätigkeit dort Mitglied werden, wodurch die Aberkennung oder Verweigerung der Mitgliedschaft zu einem effektiven Berufsverbot führte.⁵⁶ Die Präsidenten der einzelnen Kammern unterstanden direkt dem RKK-Präsidenten Goebbels. Präsident der RMK war bis 1935 Richard Strauss, sein Stellvertreter wurde Wilhelm Furtwängler, also zwei Kulturschaffende, die zum Gründungszeitpunkt das höchste Niveau deutscher Musikkultur repräsentierten.⁵⁷ Doch diese Ämter waren stets Unwägbarkeiten unterworfen – so trat Strauss zurück, weil er für die Arbeit mit seinem Librettisten Stefan Zweig angegriffen wurde.⁵⁸ Sein Nachfolger Peter Raabe, ein überzeugter Nationalsozialist und „ideale Marionette“⁵⁹ für Goebbels, reichte unter dem Eindruck der Berufung Heinz Drewes' zum Leiter eines neuen Musik-Ressorts im Propagandaministerium seinen Rücktritt ein, der jedoch nicht angenommen wurde.⁶⁰ Bis zum Ende der geordneten Kulturpolitik um 1944⁶¹ blieb die Aufteilung der Kompetenzen in der Musikpolitik des „Dritten Reiches“ daher äußerst diffus.

V. Die schwierige Rekonstruktion der Aufführungspraxis bis 1939

Die quantitative Dimension der Beethoven-Aufführungspraxis weist ein hohes Maß an Kontinuität zu den Verhältnissen in der Weimarer Republik auf. Beethoven gewidmete Musikfeste fanden weit verbreitet vor 1933 ebenso oft statt wie im Nationalsozialismus. So

⁵⁵ Schmidt, Kulturpolitik, S. 34.

⁵⁶ Vgl. ebenda, S. 35.

⁵⁷ Kater, Muse, S. 40-41.

⁵⁸ Ebenda, S. 43-44.

⁵⁹ Ebenda, S. 45.

⁶⁰ Ebenda, S. 46.

⁶¹ Im Sommer 1944 ordnete Raabe die Auflösung nahezu aller bedeutenden Orchester im Reich an, vgl. Kater, Muse, S. 49.

finden neben den Bonner „volkstümlichen Beethovenfesten“ auch Veranstaltungen in Berlin, Heiligenstadt und Baden (Österreich) statt.⁶²

Auch in den besetzten Gebieten wurden Festspiele durchgeführt. So wurde der jährliche Beethoven-Zyklus Willem Mengelbergs 1942 von Reichskommissar Seyß-Inquart besucht⁶³, der mit seinem Erscheinen sicher auch als Vertreter Deutschlands beim Konzert des deutschen Meisters wahrgenommen werden wollte. Der vom Propagandaministerium angewiesene Fritz Piersig organisierte als Musikreferent der Pariser Propagandastaffel im Juni 1943 ein mehrtägiges Beethovenfest, bei dem das ansässige Orchestre de Conservatoire von Eugen Jochum dirigiert wurde.⁶⁴

Für das alltägliche Musikleben im „Dritten Reich“ existieren jedoch keine gesicherten Zahlen, die Spielpläne der Konzerthäuser, Opern und Tonhallen wurden bislang nicht systematisch ausgewertet.⁶⁵ So lässt sich allenfalls nachweisen, dass Beethoven in den Opern des deutschsprachigen Raumes mit 2,7% aller Aufführungen der achtmeistgespielte Komponist war – insgesamt wurde seine einzige Oper „Fidelio“ 380 Mal gespielt.⁶⁶

VI. Das „Beethovenfest der Hitlerjugend“ in Bad Wildbad 1938

Im Schwarzwald kamen im Mai 1938 500 Mitglieder der Hitlerjugend und des Bundes deutscher Mädel zusammen, um beim dreitägigen „Beethovenfest der Hitlerjugend“ alle Sinfonien außer der Neunten⁶⁷ und weitere Stücke Beethovens⁶⁸ zu hören. Diese aus den Obergauen Baden und Württemberg stammenden Jugendlichen waren offenbar vorab sorgsam ausgewählt und für diesen Zweck besonders geschult worden.⁶⁹ Es sollte „eine

⁶² Schröder, Materialsammlung, S. 193.

⁶³ Ebenda.

⁶⁴ Prieberg, NS-Staat, S. 398.

⁶⁵ Die Spielpläne zumindest einiger, ausgewählter Spielorte zusammenzutragen und zu analysieren war zwar angedacht, wäre allerdings im zur Verfügung stehenden Zeitraum nicht gelungen.

⁶⁶ Köhler, Struktur, S. 54.

⁶⁷ Es gibt keine eindeutigen Hinweise, warum die 9. Sinfonie nicht gespielt wurde. Wahrscheinlich ist dies mit dem Mehraufwand zu begründen, einen für den Schlusssatz erforderlichen Chor zu engagieren. Angesichts der Häufigkeit der Aufführung dieses Werkes ist eine Furcht vor einem „Missverständnis“ des Textes der Ode eher unwahrscheinlich.

⁶⁸ Dennis, Politics, S. 155: „In that time, all of Beethoven's symphonies (except the Ninth), three of the piano concerts, the Violin Concerto, both romances, five overtures, and a handful of chamber works were performed.“

⁶⁹ Valentin, Jugend, S. 733 spricht zwar davon, dass sie nicht „‘vorbereitet‘ durch Belehrungen und vorurteilsbehaftete Theorien“ anreisten, die Formulierung „geschult in eigener musikalischer Erziehungsarbeit“ zielt aber offenbar auf einen Gegensatz hergebrachten Musikunterrichts zum HJ-eigenen ‚Musikerziehungsprogramm‘. Siehe zu diesem Programm Prieberg, NS-Staat, S. 242-248. Programmatisch auch der Aufsatz „Musikerziehung und Hitlerjugend“ von Karl Cerff, in dem es auf S. 730-731 heißt: „Das Musikleben der Vergangenheit krankte einmal daran, [...] daß das sogenannte Konzertpublikum mehr einem formalen Bildungsideal huldigte und damit jene Erlebnisfreudigkeit vermissen ließ, die sich allein in

über dem Alltag stehende Feier (und nicht als amüsanter Vergnügen)“ werden, die „etwas so Einzigartiges dar[stellt], daß es für sie keinen Vergleich gibt.“⁷⁰ Das Fest war hochrangig besetzt. Obergebietsführer Karl Cerff hob in seinem Dankeswort neben den zahlreichen Orchestermitgliedern die Solisten Elly Ney, Ludwig Hoelscher und Max Strub sowie den Dirigenten Arthur Haelbig besonders hervor. Drei der so Geehrten sprachen vor den Gästen zur Festeröffnung Geleitsätze, die in der folgenden Ausgabe der „Zeitschrift für Musik“ veröffentlicht wurden. Sie dürften in ihrer Deutlichkeit als programmatisch für das Beethoven-Bild im „Dritten Reich“ gelten.

Der Cellist Ludwig Hoelscher betonte, es müsse „der besondere Stolz der deutschen Jugend sein, daß Beethoven als Deutscher geboren wurde. Nicht nur seine Muttersprache – auch seine Tonsprache ist deutsch.“ Und dadurch, dass seine „deutsche Tonsprache“ nicht nur an der Oberfläche (mithin: dem Geist), sondern bis zum Herzen durchschlagen sollte, gelte: „Die Beethovensche Musik [kann] nicht früh genug der deutschen Jugend nahegebracht werden, da sie Richtlinie für ein vertieftes, verinnerlichtes Menschentum werden soll.“⁷¹

Ähnlich argumentierte auch Elly Ney. In „Beethovens Musiksprache“ ruhe „eine tiefe Gewißheit“, nämlich:

„In ihr ist kein Straucheln oder Wanken, keine Zweideutigkeit. [... Heroisch ist das Wesen nordischer Musik. Hier lebt es in jedem Ton. [...] Und dies heilige Feuer soll die Herzen der Jugend entzünden, soll die Verantwortung wecken, soll im Kampf stärken, im Leid trösten und aufrichten. So komm denn, du deutsche Jugend! Laß den Alltag zurück! In diesen Tagen und Stunden wollen wir gemeinsam uns den Strömen der Seelenkräfte unseres Volkes öffnen. Möge daraus unsere Tat im Dienste des Führers groß und licht erstehen!“⁷²

Max Strub kam die Aufgabe zu, rhetorisch zu den Aufführungen herüber zuleiten – so prüfte er in seiner Rede die bekanntesten Beethoven-Schöpfungen auf ihre Tauglichkeit für die Aufgaben, Ziele und Programmatik der Hitlerjugend. Sein Leben sei „Kampf und Überwindung“ gewesen. In der Oper „Fidelio“ habe Beethoven dem „Idealbild des Weibes [...] ein tugendhaft ewiges Denkmal gesetzt“, die Sinfonien zeigten „gleichsam den erzieherischen Weg auf, den die Jugend des neuen Deutschlands gehen soll“:

seelische Volkskraft umzusetzen vermag. Wer des öfteren Werkkonzerte oder Meisterkonzerte für die Hitlerjugend besucht hat, wird verstehen, was ich damit meine.“

⁷⁰ Valentin, Jugend S. 733.

⁷¹ Hoelscher, Geleitsätze, S. 732.

⁷² Elly Ney, Geleitsätze, S. 732.

Von der jugendlich beschwingten „Ersten“, die noch die Bindung an seine großen Lehrmeister aufweist, über die heldische „Dritte“ zur schicksalsüberwindenden, sieghaft jubelnden „Fünften“. Dann die beschauliche, von tiefer Liebe zur Natur erfüllte „Pastorale“ mit dem von einfachsten und beherrschtesten Ausdrucksmitteln getragenen Gewitter und ihrem Dankesang an den Schöpfer! [...] Über die humorvolle, menschlich überlegene und gütig lächelnde „Achte“ zum erhabenen, erschütternden, tief aufwühlenden Wunderwerk der „Neunten“!

Sie sind ein ergreifendes Bekenntnis eines tief innerlich gelebten Lebens, das auch nach außen die Zeichen männlichen Stolzes, natürlicher Würde und die vorbildliche Bescheidenheit eines wahrhaft großen Künstlers trug.

[...] Seid eingedenk, daß die großen Geschehnisse unserer Zeit auch in den gewaltigen Werken der deutschen Meister leben!⁷³

In diesen Geleitsätzen kamen nahezu alle Motive der nationalsozialistischen Ikone „Beethoven“ vor: Der Kampf mit dem Schicksal und dessen letztliche Überwindung, das deutsche Wesen seines Werkes, die Heroisierung, Tugendhaftigkeit und Heimatliebe – in der Synchronisierung der Schaffensgeschichte Beethovens mit der Genese der „Jugend des neuen Deutschlands“ hingegen schuf Strub ein neues Element der Vereinnahmung.

Doch die Nachberichterstattung fokussierte sich insbesondere auf das Moment der unmittelbaren Rezeption, des „Erlebens“ der Musik. Erich Valentin hob besonders die Wechselwirkung zwischen Künstlern und Publikum hervor: „Je stärker das Feuer der Begeisterung dieses „Publikums“ flammte, desto gewaltiger wurde mit ihm der Eindruck der künstlerischen Leistung“, denn: „Auf beiden Seiten war der gleiche Wille spürbar, einer großen Sache zu dienen.“⁷⁴ Er schloss optimistisch:

„Eine bedeutsame Tat war dieses Beethovenfest der Hitler-Jugend, eine Tat, deren Auswirkung wir noch nicht ermessen können. Das Beethoven-Bekenntnis der Jugend [...] ist das Glaubensbekenntnis zu den großen schöpferischen Werten der deutschen Musik. In ihren Händen ist das Erbe gut aufgehoben. Denn in eben diesen Reihen steht nicht nur der NACHWUCHS des Kunstschaffens, sondern auch der Nachwuchs des „Publikums“, das sich nicht damit zufriedengibt, Musik von außen nach innen, vielmehr umgekehrt: von innen nach außen wirken zu lassen aus eigener Arbeit, und aus EIGENEM URTEIL.“⁷⁵

VII. Die Reichsmusiktage in Düsseldorf und die Ausstellung „Entartete Musik“

Direkt im Anschluss an das Beethoven-Fest der Hitlerjugend fanden in Düsseldorf die Reichsmusiktage statt. Kernpunkt dieser Veranstaltung war die Ausstellung „Entartete Musik“, die sich im Vorgehen an „Entartete Kunst“ in München 1937 orientierte, aber

⁷³ Strub, Geleitsätze, S. 732-733.

⁷⁴ Valentin, Jugend, S. 733.

⁷⁵ Ebenda, S. 734.

nicht den Publikums- und Propagandaerfolg des Vorbildes erreichte und vorzeitig geschlossen wurde.⁷⁶ Dennoch wurden auch hier die Motive der „dem deutschen Musikschaffen“⁷⁷ entgegenstehenden, theoretischen, und darin angeblich anti-emotionalen Herangehensweisen an Musik reproduziert. Der Kurator der Ausstellung, Hans Severus Ziegler, legte seine Interpretation des Begriffs „Entartete Musik“ dar, in der er die drei Abgrenzungskomplexe Judentum, Bolschewismus und Atonalität⁷⁸ zu „drei Mächten der „Entartung““⁷⁹ zu vereinen:

„Entartete Musik ist dann im Grunde entdeutsche Musik, für die das Volk in seinem gesunden Teil auch kein Empfangsorgan, keine Empfindung und Empfänglichkeit aufbringen wird. Sie ist zuletzt Gegenstand snobistischer Verhimmelung oder rein intellektueller Betrachtung von seiten mehr oder weniger dekadenter Literaten und Skribenten. [...] Ich bekenne mich mit einer Reihe führender musikalischer Fachmänner und Kulturpolitiker zu der Anschauung, daß die Atonalität als Ergebnis der Zerstörung der Tonalität Entartung und Kunstbolschewismus bedeutet.“⁸⁰

Doch die Reichsmusiktage dienten nicht nur der negativen Abgrenzung, sie sollten nach dem Willen des Propagandaministers auch den Fortschritt des Musiklebens im „Dritten Reich“ demonstrieren und dessen Ausbau intensivieren.⁸¹ So wurden die Tage zu einer „umfassende[n] Leistungsschau des deutschen Musiklebens im NS-Staat.“⁸² Auf der einen Seite standen Aufführungen jeder Art von musikalischer Gattung, der musikwissenschaftliche Kongress „Musik und Rasse“, mehrere Fachtagungen, ein Tag der Hitlerjugend und öffentliche Konzerte⁸³ – auf der anderen Seite im denkbar größten Kontrast die Ausstellung „Entartete Musik“.

Ziegler, der die Ausstellung aus eigenem Antrieb und ohne offiziellen Auftrag vorangetrieben hatte⁸⁴, definierte in der Eröffnungsrede die personalisierten Gegner der

⁷⁶ Dümling, Norm, S. 111.

⁷⁷ So Goebbels in seiner Abschlussrede der Reichsmusiktage, zitiert nach Dümling, Norm, S. 105.

⁷⁸ Das Musikverständnis des Nationalsozialismus sah in der „Neuen Musik“ den künstlerischen Ausdruck der unerwünschten Rassenmischung vor allem durch das Judentum, siehe Dümling, Norm, S. 108.

⁷⁹ Kroll, Verbotene Musik, S. 314.

⁸⁰ Ziegler, Vortrag bei der Gaukulturwoche in Altenburg, zitiert nach Kroll, Verbotene Musik, S. 315.

⁸¹ Vgl. Dümling, Norm, S. 105.

⁸² Ebenda, S. 107.

⁸³ Vgl. Dümling, Norm, S. 107.

⁸⁴ Ebenda, S. 109. Potter, Musikwissenschaft, S. 40 spricht zur Ausstellung von der „zusammenhängendsten öffentlichen Darstellung von so etwas wie einer ‚Musikästhetik‘ der Nationalsozialisten“ – vor dem Hintergrund, dass sie die Initiative einer Einzelperson ohne musikwissenschaftlichen Hintergrund war (Ziegler war Intendant des Nationaltheaters in Weimar), ist diese These nicht haltbar, zumal Goebbels die Ausstellung so schnell einstellen ließ – hätte sie die NS-Musikästhetik repräsentiert, wäre ihr sicher mehr Unterstützung zuteil geworden.

„deutschen Musik“. Dazu gehörten neben den Komponisten Ernst Krenek⁸⁵ vor allem Arnold Schönberg und Paul Hindemith als „Väter der Atonalität“⁸⁶. Ihnen musste ein deutsches Musikbollwerk entgegengesetzt werden:

„Da die Atonalität [...] ihre Grundlage in der Harmonielehre des Juden Arnold Schönberg hat, so erkläre ich sie für das Produkt jüdischen Geistes. Wer von ihm isst, stirbt daran. Wer in die Schule Beethovens geht, kann unmöglich über die Schwelle der Werkstatt Schönbergs finden, wer sich aber länger in dieser Werkstatt Schönbergs aufgehalten hat, verliert notwendigerweise das Gefühl für die Reinheit des deutschen Genies Beethoven.“⁸⁷

Wer also „deutsche“ Musik hörte, und als deren beispielhafte Verkörperung Beethoven, der konnte „jüdischer“ Musik nichts abgewinnen. Wer dagegen „jüdische“ Musik hörte, verschloss sich der deutschen Tonkunst und musste daran unweigerlich zugrunde gehen.

Zu den Reichsmusiktagen wurde ein umfangreiches Konzertprogramm organisiert. Es sollte den Stand nationalsozialistischer Komposition ebenso präsentieren wie die bekannten Meister. Zumindest quantitativ wurde hierbei offenbar Wert auf Ausgeglichenheit gelegt – kein Komponist war mehr als drei Mal vertreten.⁸⁸

Zum Abschluss der Reichsmusiktage hielt Joseph Goebbels eine kulturpolitische Rede, die „zehn Grundsätze deutschen Musikschaflens“ postulierte.⁸⁹ Besonders hervorgehoben wurden hier die Wichtigkeit der Popularität von Musik im Volk⁹⁰, das Gedenken an die deutschen Komponisten der Vergangenheit⁹¹ und der Appell an das „Herz des Volkes“ im Gegensatz zum nachrangig von Musik angesprochenen Verstand.⁹² Beethoven selbst wurde von Goebbels nicht erwähnt, der einzige namentlich genannte Komponist war Wagner, der für seinen „Kampf gegen das Judentum in der deutschen Musik“⁹³ gelobt wurde. Dennoch war Beethoven Bestandteil der Abschlussveranstaltung – die Sinfonie Nr. 9, gespielt vom Berliner Philharmonischen Orchester, bildete den musikalischen Schlusspunkt.

⁸⁵ Krenek konnte in den sechs Jahren vor der NS-Machtübernahme mit seiner Jazzoper „Jonny spielt auf“ große Erfolge feiern. Das Werk wurde im Nationalsozialismus als ‚Propaganda der Rassenschande‘ bezeichnet, Ziegler, Entartete Musik, S. 19.

⁸⁶ Dümling, Norm, S. 110.

⁸⁷ Ziegler, Eröffnungsrede, zitiert nach Dümling, Norm, S. 111.

⁸⁸ Anhang 2.

⁸⁹ Die vollständigen ‚Grundsätze‘ finden sich, da sie die einzige öffentliche Programmatik der Musikpolitik im ‚Dritten Reich‘ darstellen, im Anhang 1.

⁹⁰ Grundsatz 1-2.

⁹¹ Grundsatz 8-10.

⁹² Grundsatz 4.

⁹³ Grundsatz 3.

VIII. Beethoven in den Massenmedien des „Dritten Reiches“

Die deutschen Massenmedien waren im „Dritten Reich“ einem existenziellen Wandel unterworfen, der ihre Relevanz in der Gesellschaft noch zunehmen ließ. 3400 Tageszeitungen zu Beginn des Jahres 1933 brachten täglich 19,8 Millionen Zeitungsexemplare auf den Markt, die großen Einfluss auf die Meinungsbildung ausübten.⁹⁴ Die Medienformen Kino und Radio erlebten ihren Durchbruch, wobei vor allem letzteres eine sprunghaft größere Verbreitung fand.⁹⁵ Das quantitative und qualitative Aufkommen medialer Erwähnungen Beethovens musste insofern von eminenter Wichtigkeit sein – zumal mit dem Radio erstmals ein Massenmedium speziell die Flüchtigkeit der Kunstform Musik aufheben konnte.⁹⁶

VIII. 1. Der Beethoven-Zyklus im Jahr 1934

Mit dem Jahr 1934 vollzog sich der bis dahin größte Umbruch des Rundfunks im Reich. Der Reichskulturkammer und damit Joseph Goebbels unterstellt begannen die Rundfunksender eine „kulturelle Offensive“⁹⁷, um „die große geistige und kulturelle Arbeit des deutschen Volkes“⁹⁸ zu demonstrieren. Am Beginn dieser Bemühungen stand ein Beethoven-Zyklus, in dessen Rahmen an zehn aufeinander folgenden Tagen jeweils Beethoven-Programme gespielt wurden, die von allen Sendern des Reiches gesendet werden mussten.⁹⁹ Aber nicht nur nach innen, auch nach außen war diese Anstrengung gerichtet. Sender in Europa, Asien und Südamerika übertrugen die Aufnahmen¹⁰⁰ bekannter deutscher Dirigenten.¹⁰¹ Begonnen wurde am 14. Januar mit „Fidelio“, danach wurden in numerischer Reihenfolge alle Sinfonien gespielt. Hierfür weichen musste die sonst abends gesendete „Stunde der Nation“, eine tägliche, einstündige Sendung mit Sprechbeiträgen zu einem ausgewählten politischen Thema, das auch künstlerisch aufgegriffen wurde.¹⁰² Die Verschiebung dieses populären Formates dürfte schon für sich

⁹⁴ Benz, Fragen, S. 47-48.

⁹⁵ Der Anteil der einen Rundfunkempfänger besitzenden Haushalte stieg von 33,3% im Jahr 1934 auf 46,9% im Jahr 1937, vgl. Hoffmann, Tagespresse, S. 78.

⁹⁶ Goebbels erwähnt in seinen Tagebüchern hierzu eine Diskussion mit Furtwängler, der meint, dass mit einer Rundfunkaufnahme dennoch das Recht des Dirigenten auf Aufführung und Nichtaufführung nicht berührt werden dürfe, ein Hinweis auf diese neu auftauchende Frage, Goebbels, Tagebücher Teil II Bd. 12, S. 412.

⁹⁷ Drechsler, Rundfunk, S. 58.

⁹⁸ Mitteilungen der Reichsrundfunkgesellschaft 11.1.1934, zitiert nach Drechsler, Rundfunk, S. 58.

⁹⁹ Drechsler, Rundfunk, S. 58.

¹⁰⁰ Drechsler, Rundfunk, S. 59.

¹⁰¹ Ebenda, S. 61.

¹⁰² Ebenda, S. 61-63.

stehend als Ausdruck eines gesteigerten Willens, „kulturelle Arbeit des deutschen Volkes“¹⁰³ zu präsentieren, verstanden worden sein.¹⁰⁴

Der Sende-Zyklus wurde von einer Vielzahl von populärwissenschaftlichen und fachbezogenen Druckpublikationen flankiert. Hier ergab sich erstmals ein abgestimmtes, zielgruppenübergreifendes nationalsozialistisches Beethoven-Bild.

Zum einen wandte sich die Erläuterung des Vorgehens an die Programmverantwortlichen und Rundfunkfachleute selbst. In Fachzeitschriften wie den „Mitteilungen der Reichsfunkgesellschaft“ wurde dargelegt, welchen Zweck die Sendereihe verfolgen solle, was ihr Ursprung sei und wie diese Schritte Unbeteiligten zu erklären seien. Dort wurde Beethoven gleich zum Repräsentanten der gesamten deutschen Kunst gemacht. „Aus unbeirrbarem Charakter und edler Seele“ sei sein Werk zu „strahlendem Glanz“ gewachsen und sei nunmehr „Grundlage des gesamten Musikschaffens der Welt.“¹⁰⁵ Eugen Hadamovsky konkretisierte in seinem Buch „Der Rundfunk im Dienste der Volksführung“, man müsse „den Genius Beethovens wachrufen und zur lebendigen, d.h. aber volkstümlichen Wirkung“¹⁰⁶ bringen. Der Musikwissenschaftler Willibald Gurlitt postulierte, an die „glücklichen Stunden, wo beim Anhören eines Lieblingsstücks Musik der tiefe Grund [...] deutschen Geistes sich öffnet“, müsse „jede Selbsterziehung zum Deutschtum in der Musik“¹⁰⁷ anknüpfen. Abschließend begründete Walther Gensel die gesamte Sendereihe mit der Bemühung, „dem Menschen wieder das heldische Ideal anzuerziehen, denn das Gesamtwerk Beethovens ist deshalb so bewundernswert, weil es überhaupt die musikalische Verkörperung des Begriffs Heldentum darstellt.“¹⁰⁸ In der Zeitschrift „Westfunk“ wurde auf einer Doppelseite ein üppig bebildertes Gedicht Heinz Steguweits abgedruckt, das die Geburtsnacht Beethovens imaginierte. In diesem Werk verhindert Gott durch „Flammen [, die] den Eid zerrissen“¹⁰⁹, dass der Vater den Sohn nicht zum Musiker erzieht.

Zur Durchführung des Zyklus meldete „Der Mittag“, der Sendeplatz sei absichtlich so gewählt, „daß auch der letzte Werktätige zeitlich in der Lage sein wird, an der

¹⁰³ Mitteilungen der Reichsrundfunkgesellschaft 11.1.1934, zitiert nach Drechsler, Rundfunk, S. 58.

¹⁰⁴ Davon unbenommen bleibt, dass die ‚Stunde der Nation‘ 1935 eingestellt wurde, wohl aufgrund der Einschätzung Goebbels‘, dass „der Rundfunk primär der Auflockerung des Alltags zu dienen habe“, vgl. Koch, Wunschkonzert, S. 90.

¹⁰⁵ Mitteilungen der Reichsrundfunkgesellschaft 11.1.1934, zitiert nach Drechsler, Rundfunk, S. 67.

¹⁰⁶ Hadamovsky, Rundfunk, S. 80.

¹⁰⁷ Gurlitt, Deutschtum, S. 1-2, zit. nach Drechsler, Rundfunk, S. 67.

¹⁰⁸ Gensel, Funckerlebnis, zit. nach Drechsler, Rundfunk, S. 68.

¹⁰⁹ Steguweit, Musikant.

Veranstaltung teilzunehmen.“¹¹⁰ „Hervorragende Dirigenten“ gäben „vereint mit vorzüglichen Orchestern und ausgezeichneten Solisten [...] ein beredtes Zeugnis von der Aktivität des nationalsozialistischen Rundfunks.“¹¹¹ Die Intention sei überdeutlich in eine Zeit, „die sich bemüht dem Menschen wieder das heldische Ideal anzuerziehen“, da Beethovens Werk „überhaupt DIE MUSIKALISCHE VERKÖRPERUNG DES BEGRIFFS HELDENTUM darstellt.“¹¹² Noch konkreter wurde der Bonner General-Anzeiger, der in den Sinfonien eine „Mahnung [...] an Blut und Gewissen zur menschlichen, politischen und technischen Freiheit“ wahrnahm, die weiterhelfe, „die Herrschaft zu verwirklichen, die unserm innersten und deutschen Willen rechtmäßig zukommt“¹¹³. Die gespielten Stücke gäben dem Willen Ausdruck, die eigene Kraft wieder „für unsere Zeit, für unser Land und für unser Volk“¹¹⁴ zu widmen.

Beethoven sollte also in der Präsentation seines Werkes als Bollwerk gegen die überkommenen Zustände der Weimarer Republik und als Wiedererwecker „wahren Deutschtums“, mithin des Heldentums, präsentiert werden. In seiner Musik, seinem Werk und seiner Rezeptionsgeschichte sollte die geistige und ästhetische Dimension des Nationalsozialismus verdeutlicht werden.

VIII. 2. Beethoven im Film des „Dritten Reiches“

Musikerfilme in der Zeit des Nationalsozialismus beschäftigten sich nicht vorrangig mit Beethoven. Zwar war ein biographischer Film geplant¹¹⁵, wurde aber nicht realisiert. Beethoven fand kaum als Person innerhalb der Diegese statt, sein Werk allerdings hatte einen prominenten Platz in Filmen und bei Vorführungen. Besonders bei festlichen Uraufführungen stand Beethoven häufig auf dem Programm – so bei der Danziger Premiere von „Jud Süß“ im Oktober 1940¹¹⁶ oder der Erstaufführung des „Dokumentarfilmes über das Weltjudentum“ „Der ewige Jude“, zu deren Anlass im Berliner UFA-Palast die „Egmont“-Vertonung aufgeführt wurde.¹¹⁷ Auch zur deutschen¹¹⁸

¹¹⁰ Der Mittag 3.1.1934, S. 3.

¹¹¹ Ebenda.

¹¹² Ebenda.

¹¹³ General-Anzeiger 24.1.1934.

¹¹⁴ Ebenda.

¹¹⁵ Goebbels, Tagebücher Teil II Bd. 8, S. 221.

¹¹⁶ Drewniak, Film, S. 315.

¹¹⁷ Ebenda, S. 317.

¹¹⁸ Die Uraufführung fand in Venedig statt.

„Heimkehr“-Uraufführung in der Wiener Scala wurde die Coriolan-Ouvertüre¹¹⁹ im Beisein Baldur von Schirachs¹²⁰ gespielt.

Relevante Charakterdarstellungen Beethovens blieben fast völlig aus. Bemerkenswert blieb lediglich René Deltgens Darbietung in der Mozart-Biographie „Wen die Götter lieben“ von 1942, in der Beethoven aber lediglich eine die Hauptfigur preisende Nebenrolle zukam.¹²¹ Zwar sollte durch diesen Film die „Ewigkeit deutscher Musik mit der Ewigkeit des deutschen Reiches“¹²² verglichen werden, eine bedeutsame propagandistische Ausgestaltung der Charakterdarstellungen blieb jedoch aus.

Ausdrücklich in die Handlung eingearbeitete Beethoven-Werke finden sich im „finalen Heimatfront-Film“¹²³ „Die Degenhardts“ von 1944. Als einer von nur fünf Propagandafilmen unter 62 Filmpremieren in diesem Jahr¹²⁴ fiel ihm die Aufgabe zu, gleichermaßen Ressentiments gegen die Kriegsgegner zu verbreiten wie auch die Bevölkerung auf die gemeinsame Anstrengung weiterer Zerstörungen und Verluste vorzubereiten. Heinrich George spielte einen autoritären Familienvater, der durch sein Wirken die Familie zusammenhält und in der Bewältigung der Kriegszerstörungen seine neue Lebensaufgabe findet. Ein integraler Bestandteil des Films war die Feier deutscher Kultur wie etwa der Lübecker Baukunst und vor allem der gemeinsamen Interpretation deutscher Komposition. Diese hielt in „Die Degenhardts“ den „Nucleus Familie“¹²⁵ zusammen, ein Sinnbild auf Mikroebene für die Nation im großen Maßstab. Eine zentrale Rolle in der musikalischen Gestaltung nahm hierbei Beethoven ein – allerdings in einer Reihe mit Bach und Haydn. Im gemeinsamen Musizieren der männlichen Familienmitglieder, teils auf an nationale Traditionen anknüpfenden Instrumenten¹²⁶, fanden „Die Degenhardts“ Mut und Kraft – einerseits, die bevorstehenden Herausforderungen des Bombenkriegs zu bewältigen, andererseits, ihr Schicksal, die „Omnipräsenz des Todes“¹²⁷ zu akzeptieren.

¹¹⁹ Ebenda, S. 328.

¹²⁰ Kanzog, Staatspolitisch, S. 296.

¹²¹ „Worauf in tiefer Nacht wieder ein unbekannter Mann erscheint [...]. "So, Herr Mozart, so ähnlich möchte ich einmal komponieren." Gespielt von René Deltgen offenbart sich der Fremde als Ludwig van Beethoven“, Köppen, Künstlerfilm, S. 80-81.

¹²² Drewniak, Film, S. 437.

¹²³ O'Brien, Nazi cinema, S. 149.

¹²⁴ O'Brien, Celluloid, S. 170.

¹²⁵ Vgl. ebenda, S. 171.

¹²⁶ So darf ein Sohn, da der Organist im Kriegsdienst ist, die Orgel spielen, an der schon Johann Sebastian Bach gespielt haben soll, ebenda.

¹²⁷ Der Familienvater Karl Degenhardt legt schon zu Filmbeginn – vor Kriegsbeginn – seine Sicht dar, dass man Tod und Sterben akzeptieren müsse, vgl. ebenda, S. 172.

Die Darstellung des musikalischen Werkes wies dabei keinerlei Bezug zu traditionellen oder neuen, spezifisch nationalsozialistischen Interpretationsmustern auf, sondern beschränkte sich auf die nationalisierte Ikonenhaftigkeit der Komponisten.

Dem Film war kein großer Erfolg beschieden. Obgleich von der Filmabteilung des Propagandaministeriums als „nationaler Film“ gekennzeichnet¹²⁸, war er für die Zeit offenbar zu realistisch. Die Ulmer Kammerlichtspiele meldeten beispielsweise: „Der Film ist gut, für die heutige Zeit jedoch etwas zu zeitnahe.“¹²⁹ Selbst in dieser schon entbehnungsreichen Zeit hatte man sich mehr Zuspruch erhofft, im Januar 1945 gehörte er jedoch weiterhin zu den Filmen, die das geringste Gesamteinspielergebnis im „Dritten Reich“ zu verzeichnen hatten.¹³⁰

VIII. 3. Beethoven in der Presse des „Dritten Reiches“

Trotz der zügig nach der Machtübernahme erfolgten Gleichschaltung erschienen auch nach 1934 noch zahlreiche in Privatbesitz befindliche Tageszeitungen.¹³¹ Zur Steuerung dieser publizierten Meinung wurden täglich vom Ministerium für Volksaufklärung und Propaganda in Pressekonferenzen Anweisungen erteilt, die unverzüglich nach der Weiterleitung an die Redaktionen vernichtet werden sollten. Angesichts der Fülle dieser edierten Anweisungen¹³² ist die geringe Anzahl Beethoven betreffende Notizen auffällig: nur zwei Mal wird er dort erwähnt. Zum einen am 21. Dezember 1935, als Geduld bei der Vorberichterstattung zum Berliner Beethovenfest angemahnt wurde – „im Ausland seien einige irreführende Nachrichten ueber das deutsche Beethovenfest 1936 verbreitet. Da das endgueltige Programm noch keineswegs vorliege, ist abzuwarten.“¹³³ Dementsprechend finden sich in den relevanten Zeitungen zu diesem Zeitpunkt keine Artikel zum Thema – erst am 17. Januar berichteten zahlreiche Kleinstblätter, u. A. der Lichterfelder Lokalanzeiger, über die kulturpolitischen Pläne anlässlich der Berliner Kunstwochen.¹³⁴ Die zweite Anweisung betraf die Rede von Joseph Goebbels anlässlich der Eröffnung der Berliner Funkausstellung 1936. Hier verteidigte er die Ausbreitung des Rundfunks als Dienst an der deutschen Kultur. Natürlich sei die mechanische Aufführung von Musik dem unmittelbaren Hören unterlegen, doch es stünde „zur Debatte, ob es für die Millionen

¹²⁸ Drewniak, Film, S. 647.

¹²⁹ Zitiert nach Drewniak, Film, S. 401.

¹³⁰ Ebenda, S. 631-632.

¹³¹ Pürer, Presse, S. 91-93.

¹³² Die edierten „NS-Pressenanweisungen der Vorkriegszeit“ fassen 18 Bände.

¹³³ NS-Pressenanweisungen 1935 II, S. 894.

¹³⁴ Lichterfelder Lokal-Anzeiger 17.1.1936.

Menschen, weit verstreut im Lande, besser ist, niemals Beethoven oder Wagner oder sie wenigstens über den Rundfunk zu hören.“¹³⁵ In der Berichterstattung der folgenden Tage wurden diese Ausführungen allerdings nicht so detailliert wiedergegeben, dass Beethoven erwähnt worden wäre.

Zusammenfassend ist daher festzustellen, dass das Propagandaministerium es nicht für nötig erachtete, zum Thema Ludwig van Beethoven grundlegende Anweisungen über Berichterstattung bzw. Nichtberichterstattung an die Presse herauszugeben. Angesichts der journalistischen Begleitung der Bonner Beethovenfeste von 1933 und 1934 sowie weiteren noch zu erwähnenden Artikeln dürfte diese Einschätzung zutreffend gewesen sein – das gewünschte Beethoven-Bild wurde von vorneherein produziert, ohne einer zentralisierten Positionierung bedürftig zu sein.

IX. „Gerede vom Familiensumpf“ – Das Problem der Beethoven-Genealogie

Als 1926 der Freiburger Eugeniker Hans F. K. Günther konstatierte, Beethoven habe „leiblich auch nicht-nordische Züge gehabt“¹³⁶, stimmte er damit in eine Reihe von Versuchen ein, Beethovens „rassische Herkunft“ zu erörtern. Besonders populär wurde diese Art der Ahnenforschung aber nach 1933, als eine Vielzahl unterschiedlich motivierter Untersuchungen erschien. Erster Anknüpfungspunkt waren hierbei Beethovens unstrittig belegte flämische Vorfahren. Die Ergebnisse des belgischen Musikwissenschaftlers Ernest Closson¹³⁷, der Beethovens Freigeist der Herkunft seines Großvaters zugesprochen hatte, wurden dabei scharf angegriffen. Fritz Erckmann stellte dem entgegen, die von Closson erwähnten Eigenschaften seien vielmehr „allgemeines Gut, allgemeine Tugenden und Fehler“¹³⁸, Friedrich Herzfeld sprach in diesem Zusammenhang gar von der „üblen Mär vom Belgier Beethoven“¹³⁹.

Problematisch schien den Erbforschern auch die Rolle Johann van Beethovens – der Heldenvater hatte den Ruf eines jähzornigen Trunkenbolds, dessen Erbgut sich kaum mit dem eines heroischen, großen Deutschen in Einklang bringen ließ. So sah Heinz Ernst Pfeiffer in dieser Angelegenheit auch Bedrohungspotenzial für die neuen nationalsozialistischen „erbgesundheitslichen Maßnahmen.“ „Krankhaft“ sei die Argumentation zu nennen, mit der „manche Kreise“ versuchten, „mit Worten wie: ‚Nie

¹³⁵ NS-Pressenanweisungen 1936 II, S. 966-967.

¹³⁶ Günther, Rasse, S. 30.

¹³⁷ Ernest Closson, *L'élément flamand dans Beethoven*, Brüssel 1928.

¹³⁸ Erckmann, Familie, S. 433.

¹³⁹ Herzfeld, Titan, S. 7.

wäre uns ein Ludwig van Beethoven geboren worden, wenn...“¹⁴⁰ die neue Politik der „Rassenhygiene“ zu kritisieren. Um diese Gedankenführung zu widerlegen, musste das herrschende Bild Johann van Beethovens geändert werden – hin zu einem dem Sohn würdigen Vater. So stilisierte Pfeiffer den Versuch, ein deutsches Theater in Bonn aufzubauen, zu einer „nationalen Tat“¹⁴¹. Das „heldisches Ankämpfen gegen die Übermacht der fremden Theatergesellschaften“ offenbare seine „nordischen Züge“ in der „Selbständigkeit im Verfolgen seines Ziels.“¹⁴² Johann van Beethovens Lebenswerk sei vom Premierminister des Kurstaates Belderbusch zerstört worden, der es verbot, „in der Absicht, ein neues Theater zu schaffen, das nach dem Muster des unter der Leitung Schröders, Freimaurer und „Meister vom Stuhl“, eröffneten „Hamburger Nationaltheater“ eine „Sittenschule des Volkes“ werden sollte.“¹⁴³ Dementsprechend wurde Ludwig van Beethoven im Erbe seines Vaters zum Opfer eines „Willkürregiment[s] eines aufklärerischen Premierministers“¹⁴⁴. Mit diesem neuen Bild ließ sich besser arbeiten. Die „rassenseelischen Merkmale“ des großen Sohnes Ludwig fänden „eine neue unerwartete Klärung auf erbbiologischer Grundlage.“¹⁴⁵ Der Heros im Werk Beethovens fände nun endlich seinen Ursprung im väterlichen Lebenswerk. So bemerkte Pfeiffer zum Schluss, man habe bewiesen, dass „jene hervorragenden Anlagen bereits im Vater vorgebildet waren, die der Sohn nachher zu gewaltiger Größe steigerte.“¹⁴⁶ „Jene echt nordische Selbständigkeit im Verfolgen seines Zieles“¹⁴⁷ sei dem Sohn vom Vater weitergegeben worden, um in der Musik anstatt dem Theater den „heroischen Triumph über seine Gegner“¹⁴⁸ doch noch zu feiern. An diese Thesen anknüpfend argumentierte der Bonner Beethoven-Gelehrte Ludwig Schieder mair 1939, dass „die üble Legende, als ob Beethovens Vater [...] ein notorischer Trunkenbold gewesen wäre, [...] doch wohl heute schon aus erbbiologischen Erwägungen endlich zerflattern“¹⁴⁹ müsse. Äußerst diffus blieb die „musikalische Rassenforschung“¹⁵⁰ an Ludwig van Beethoven, zu der Hans Nelsbach noch 1937 konstatierte, die Zeit stelle „gerade auf diesem

¹⁴⁰ Pfeiffer, Wahrheit, S. 13.

¹⁴¹ Ebenda, S. 14.

¹⁴² Ebenda.

¹⁴³ Ebenda, S. 17-18.

¹⁴⁴ Ebenda, S. 18.

¹⁴⁵ Ebenda.

¹⁴⁶ Ebenda, S. 19.

¹⁴⁷ Ebenda, S. 18.

¹⁴⁸ Ebenda.

¹⁴⁹ Schieder mair, Jugend.

¹⁵⁰ Schröder, Materialsammlung, S. 205.

Forschungsgebiet neue Aufgaben und Ziele“¹⁵¹. Schon die Forschung an der Schädelform und deren Einordnung in Raster der Zeit unterschied sich in vielen Schriften elementar, wie Joseph Schmidt-Görg mit scharfen Worten kritisierte: „Da sieht der eine Ähnlichkeit des Beethovenschädels mit dem des Batavus genuinus von Blumenbach, ein anderer spricht von der Cro-Magnon-Rassegruppe und dalischer Rasse, ein dritter von fälisch-nordisch-ostisch-westischer Mischung.“¹⁵² Doch schon in der Weimarer Republik taten sich Rassenforscher schwer damit, ein einheitliches Bild der Herkunft Beethovens zu zeichnen. Zwar sei sein Körper „vielleicht ziemlich rein ostisch“¹⁵³, seine musikalische Begabung aber zweifelsohne „nordisch“. Immerhin habe er es „vermocht [...], auch diesem ostischen Leibe einen nordischen Ausdruck abzurufen.“¹⁵⁴ Widerspruch kam 1934 von Walther Rauschenberger: „Neben fälischem Einschlag ist ostischer (alpiner) Einschlag anzunehmen; doch dürfte dieser nicht so stark sein, wie er gewöhnlich angenommen wird. Manches, was als rein ostisch betrachtet wird, ist fälischen Ursprungs.“¹⁵⁵ Widerspruch wurde von vorneherein ausgeschlossen, da das Fälische „durch den ostischen Einschlag verdeckt wird.“¹⁵⁶ Und, auf die Gegenwart bezogen, konstatierte er: „Nordisch ist vor allem das Heroische, Heldische seiner Werke, das nicht selten zu titanischer Größe sich erhebt. Es ist bezeichnend, daß heute in einer Zeit nationaler Erneuerung Beethovens Werke am häufigsten gespielt werden“¹⁵⁷.

Doch es gab auch Gegenstimmen. Der bereits erwähnte Joseph Schmidt-Görg forschte schon lange an der Genealogie Beethovens und veröffentlichte 1937¹⁵⁸ seine Forschungsergebnisse „in nüchtern-objektiver Weise ohne ideologische Trübungen.“¹⁵⁹ 1942 aktualisierte er seine Erkenntnisse mit einigen geringfügigen Zugeständnissen an die Erwartungen der Zeit. Deutlich war dennoch seine Ablehnung der Methoden der Rassenforschung. Den Anspruch, Genealogie und Vererbungslehre zu verbinden, sah er im Hinblick auf „die vielfachen und häufig nicht widerspruchsfreien Angaben [...], die im rassekundlichen wie im musikwissenschaftlichen Schrifttum zerstreut sind“¹⁶⁰ skeptisch. Die Güte solcher Forschung angreifend ergänzte er, „daß die Schwierigkeiten, die bei der

¹⁵¹ Nelsbach, Ahnen.

¹⁵² Schmidt-Görg, Ahnenerbe, S. 140.

¹⁵³ Clauß, Rasse, S. 60.

¹⁵⁴ Ebenda.

¹⁵⁵ Rauschenberger, Rassenmerkmale, S. 197.

¹⁵⁶ Ebenda.

¹⁵⁷ Ebenda, S. 198-199.

¹⁵⁸ Schmidt-Görg, Stand.

¹⁵⁹ Schröder, Materialsammlung, S. 203.

¹⁶⁰ Schmidt-Görg, Ahnenerbe, S. 197.

gewiß bestehenden Rasse Mischung vorliegen, noch unnötig vergrößert werden durch irrige Angaben, wie etwa die über die angeblich blauen Augen des Meisters. [...] Die sogenannten Bilder der Eltern Beethovens (von Beckenkamp) sind längst als falsch nachgewiesen.“¹⁶¹

Ein abschließendes, allgemein anerkanntes Ergebnis der Rassenkunde für die Person Beethoven wurde bis 1945 nicht erreicht – nach 1942 erschien allerdings auch keine neue Untersuchung zum Thema.

X. „Von reinstem deutschen Geiste“¹⁶² – Kategorien der Abgrenzung

Das Beethoven-Bild im „Dritten Reich“ wurde nicht nur zur positiven, sondern auch zur negativen Abgrenzung verwendet. Vorderster Ausdruck dessen war im Jahr 1936 das Verbot für Juden, Beethoven-Stücke aufzuführen.¹⁶³ Dieses Verbot stand zeitlich zwischen dem Wagners 1933 und denen Mozarts und Händels 1938. Dieses Vorgehen offenbarte den Versuch, die „kulturelle Dissimilation“¹⁶⁴ der deutschen Juden voranzutreiben. Das deutsche Element sollte aus der deutsch-jüdischen Kultur heraus dividiert werden.

Hierzu gehörte auch die von Friedrich Blume geforderte „in ihrem ganzen Umfang erst noch“¹⁶⁵ neu zu ermittelnde deutsche Musikwissenschaft. In ihr sollte die Beziehung traditioneller nationaler Kultur und Werte mit deutscher Musik untersucht werden – so Tiefsinnigkeit zu Brahms, Schöpfungsdrang bei Bach, Heimatverwurzelung bei Bruckner und vor allem Heldenmut und Kampfeslust bei Beethoven.¹⁶⁶ Im gegensätzlichen Zusammenhang dazu musste es folglich auch eine „jüdische Musik“ geben, die über liturgische Komposition und Klezmer hinausging. Federführend seien hier Mendelssohn, Meyerbeer und Mahler, so auch der Titel einer Abhandlung von 1939.¹⁶⁷ Hauptangriffspunkt sollte hier die Heimatlosigkeit sein, denn nur aus der tiefen Verwurzelung in die Heimat könne eigenständige Kunst entstehen – Beethoven hätte daher niemals Jude sein können.¹⁶⁸ „Nur der heimatlose Jude“ habe immer wieder versucht, „die plumpeste Lüge zu verbreiten, wonach alle Kunst in ihrem letzten Wesen international

¹⁶¹ Ebenda, S. 198.

¹⁶² Valayer, Franzosen, S. 32.

¹⁶³ Steinweis, Art, S. 122.

¹⁶⁴ Ebenda.

¹⁶⁵ Kater, Muse, S. 149.

¹⁶⁶ Vgl. ebenda.

¹⁶⁷ Karl Blessinger, Mendelssohn, Meyerbeer, Mahler. Drei Kapitel Judentum in der Musik als Schlüssel zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, Berlin 1939.

¹⁶⁸ Kater, Muse, S. 150.

sei“¹⁶⁹. Jüdischen Komponisten sei es zueigen, die Trivialität ihres Schaffens durch geschickte Nachahmung zu überdecken, gleichzeitig aber sentimental und somit „winselnd weiblich“¹⁷⁰ zu klingen. Als pures Gegenteil hierzu fungiere wiederum Beethovens heldische „Eroica“.¹⁷¹

Zur Versicherung der eigenen nationalen Identität über Beethoven gehörte auch die Vergewisserung, dass Person, Ausdruck und Werk des Komponisten mit den eigenen Zielen übereinstimmen. Eine besondere Schwierigkeit stellte hierbei die 9. Sinfonie dar, in deren Finalsatz Schillers Ode „An die Freude“ als Text eingesetzt wird. Deren zentrale Zeile „Alle Menschen werden Brüder“ war lange Gegenstand verschiedenster Interpretationsmuster, um sie dem nationalsozialistischen Weltbild angleichbar zu machen. Aus dem auf den ersten Blick einenden Werktext musste so eine klare Unterscheidung der Menschen gemacht werden. Dieses Problems war man sich durchaus bewusst, so dass noch gegen Ende des Krieges eine Aufführung der Sinfonie in Krakau für Polen und Deutsche getrennt werden musste.¹⁷²

Der Musikwissenschaftler Hans-Joachim Moser verstand die fragliche Zeile so, dass sie kein „Fraternisierenwollen mit Hinz und Kunz (wie man es nachmals in Deutschlands roten Jahren allzugern mißverstanden hat)“¹⁷³ darstelle, sondern Ausdruck eines „glühenden Sichhingeben[s] an die Vorstellung, den Wunschtraum, die Idee einer Menschheit schlechthin – und das war so deutsch wie möglich gedacht!“¹⁷⁴ Mit Schillers „Menschen“ sei also vielmehr ein ausgewähltes, elitäres und vor allem deutsches Volk gemeint, das in sich brüderlich agieren sollte. Ein ähnliches Verständnis der ausschließenden Brüderlichkeit äußerte Hermann Unger 1942, als er die Sinfonie mit der Verbundenheit des Volkes verglich, „das heute den Kampf gegen den Ungeist und Barbarei siegreich für die ganze Welt gewinnt“¹⁷⁵ – dem bekannten Bild wurde eine kriegerische Dimension hinzugefügt. Walther Jacobs hatte schon 1934 im Zusammenhang mit der „Neunten“ davon gesprochen, ausgehend von einem „wiedergewonnenen Leben der Nation“¹⁷⁶ den „anderen Völkern und der Menschheit gerecht zu werden.“ Dies sei „Wille und Ziel der nationalen Erneuerung.“¹⁷⁷

¹⁶⁹ Unger, Front.

¹⁷⁰ Kater, Muse, S. 151.

¹⁷¹ Ebenda.

¹⁷² Prieberg, NS-Staat, S. 408.

¹⁷³ Moser, Beethoven.

¹⁷⁴ Ebenda.

¹⁷⁵ Unger, Feierstätte.

¹⁷⁶ Vgl. Jacobs, Rundfunk.

¹⁷⁷ Ebenda.

XI. Beethoven im Zweiten Weltkrieg

Mit Kriegsausbruch erhielt das gewünschte Beethoven-Bild eine neue Intensität. Schon im Dezember 1939 bezeichnete Ernst Wurm in der Allgemeinen Musikzeitung „Beethoven als Schicksalskünder“¹⁷⁸:

„Keines Musikers Tonsprache trifft in diesen entscheidungsreichen Tagen, da die maßgebenden Völker der abendländischen Kultur nach ewigen Lebensgesetzen die innere Wahrheit und Notwendigkeit ihres Daseins unter Beweis stellen müssen, das Ohr des Angehörigen so schlagartig, so wuchtend und erhebend zugleich, wie der werkgebändigte Seelenausbruch Ludwig van Beethovens. [...] Beethoven, der schwergeprüfte Schicksalskünder, spricht sein Amor fati heute zu kämpfenden Menschen, die tapfer genug sind, Tod und Verderben ins Auge zu sehen.“¹⁷⁹

Im Krieg wurde Beethoven also zum Vorbild der nun selbst „schicksalsgeprüften“ Soldaten, seine eigenen Kriegserfahrungen zum Kernelement des Künstlerverständnisses. „Im Leben keines unserer großen Komponisten [spielten] Kriegsereignisse eine so tiefgreifende Rolle wie in dem Beethovens“¹⁸⁰, und aus diesen tiefgreifenden Erfahrungen habe er erst Großes schaffen können, nämlich „kriegerische“¹⁸¹ Musik.

Zur Kernthese des „Kriegerischen Beethoven“ wurde ein Bismarck-Zitat, der über die „Appassionata“ op. 57 gesagt haben soll: „Wenn ich diese Sonate häufiger hörte, würde ich immer sehr tapfer sein.“¹⁸² Die dementsprechende Weiterentwicklung zu Zeiten des Krieges lieferte 1942 Hermann Unger, der eine „Untersuchung über das Thema „Kriegsmusik“ mit dem vermeintlichen Frontkämpferzitat „Wenn ich Beethoven höre, werde ich tapferer“ betitelte¹⁸³.

Ein populäres Mittel der Propaganda war die Publizierung von „Soldatenbriefen“. Elly Ney selbst veröffentlichte unter dem Titel „Bekanntnis zu Ludwig van Beethoven“ Fragmente angeblicher an sie gerichteter Frontpost.¹⁸⁴ Ney konstatierte, dass gerade die Soldaten „durch das Erleben Beethovenscher Musik mitten im Kampfgeschehen stark berührt und gepackt werden von der unverletzten Darstellung des ewigen Gesetzes, welches ihren fanatischen Kampf- und Siegeswillen stärkt.“¹⁸⁵ Als Beleg führte sie zunächst einen

¹⁷⁸ Wurm, Schicksalskünder.

¹⁷⁹ Wurm, Schicksalskünder,

¹⁸⁰ Schenk, Zeiten, zitiert nach Schröder, Materialsammlung, S. 215.

¹⁸¹ Unger, Tapferer, S. 105.

¹⁸² Schröder, Materialsammlung, S. 216.

¹⁸³ Unger, Tapferer.

¹⁸⁴ Die Echtheit dieser Briefe ist kaum anzunehmen. Sie bleiben stets ohne Verfasserangabe und passen eindeutig ins Propaganda- und Argumentationsschema des jeweiligen Herausgebers.

¹⁸⁵ Ney, Bekenntnis, S. 62.

Frontkämpfer an: „Es scheint uns, wenn mitten im Kampf die Erinnerung an Beethoven auftaucht, daß wir auch ihn verteidigen“¹⁸⁶, zusätzlich noch einen Sturzkampfflieger: „Nach einem Stuka-Angriff hörte ich abends im Rundfunk zufällig die Eroika. Da spürte ich ganz deutlich, daß diese Musik die Bestätigung unseres Kampfes ist, eine Heiligung unseres Tuns.“¹⁸⁷ Ney, die selbst Konzerte für Soldaten im Kriegseinsatz spielte, legte daraufhin ihre Beweggründe dar:

„So fühle ich aus jedem Eurer Briefe, daß Ihr, die Ihr schon einmal die Wirkung dieser Musik verspürt habt, das gewaltige Erleben unserer Zeit darin wiederfindet, daß sie für Euch die Muttersprache ist, mit der Gemühtiefe, der Kraft und Schlichtheit, die nur die deutsche Musik in sich hat. [...] Alle Volksgenossen müssen die Möglichkeit haben, diese Kraftquelle kennen zu lernen und aus ihr zu schöpfen. [...] Und darum komme ich am liebsten zu Euch. Ich spüre dann, wie Ihr mitgeht. [...] Ich bin selbst Soldatenkind, als Tochter des aktiven Feldwebels Ney in der Kaserne geboren. Und so sehe ich meine Aufgabe, für die mir keine täglichen Strapazen inbezug auf Reiseschwierigkeiten, Unruhe und Unbequemlichkeiten zuviel sind, in dieser kämpferischen Einheit von Soldat und Künstler stehen zu dürfen und so dem Führer und dem Volk zu dienen, ist mir eine verpflichtende Ehre.“¹⁸⁸

In ähnlicher Weise ging 1941 der unter dem Titel „Wir verteidigen Beethoven. Ein Feldpostbrief gibt Rechenschaft über den Sinn des Krieges“ veröffentlichte Soldatenbrief vor¹⁸⁹. Ein Anonymus berichtete dort seinem „lieben Freund“ von der Verteidigung der französischen Kanalküste und der durch eine vorherige Beethoven-Übertragung gestärkten „grimmigen Entschlossenheit“¹⁹⁰. Als Zeugnis der letztendlichen, totalen Vereinnahmung Beethovens für den Kriegseinsatz des „Dritten Reiches“ gibt der Brief Einblick in die Argumentation der Zeit:

„Du fragst mich, was das alles mit der eben gehörten Musik zu tun hat. Laß dir sagen, daß mir ein Wort des Führers einfiel, der gesagt hat, daß ein einziger großer Deutscher, Beethoven, mehr für die menschliche Kultur geleistet hat als alle britischen Plutokraten zusammen. Und diese hochtrabende Clique schickte uns nun ihre Maschinen herüber, um angeblich Kultur und Zivilisation zu retten, in Wahrheit aber, um mit verzweifelter Wut gegen den siegreichen Sturm einer neuen, besseren Welt anzurennen, die dieses morsche Gebäude ins Wanken gebracht hat. Verstehst du, wie mich, der ich von den Klängen des Violinkonzertes noch durchbebt war, ein fanatischer Kampfeifer ergriff? Denn ich dachte zugleich an die unzähligen Zeugnisse unserer deutschen Kultur, dachte an die Tausende von Veranstaltungen, in denen diese Kultur der

¹⁸⁶ Ebenda.

¹⁸⁷ Ebenda.

¹⁸⁸ Ney, Soldaten, S. 122-123.

¹⁸⁹ O. V., Rechenschaft.

¹⁹⁰ Schröder, Materialsammlung, S. 219.

Volksgemeinschaft zum Bewußtsein und zum Erleben gebracht wird, und sah den einfachen Volksgenossen im Konzertsaal dankbar hingeben dieser Musik, die ihm der deutsche Sozialismus erschloß. Mit dem Besinnen auf diese bessere und schönere Welt verband sich wiederum der Gedanke an jenen Geist, der sich gegen all das auflehnt und der geglaubt hatte, uns das mühsam Erkämpfte mit Blockade und Bomben zerstören zu können. Wir aber setzen diesem Versuch Nacht für Nacht unsere Granaten entgegen. Lächle nicht, wenn es mir in diesen Minuten schien, als müßten wir Beethoven verteidigen, der uns, selbst ein Freudloser, den Hymnus ‚An die Freude‘ geschenkt hat, der uns aber auch den Kampf lehrte.“¹⁹¹

Ebenfalls zum Mittel der Kriegspropaganda wurden Richard Wagners Schriften zu Beethoven. Seine „Kunstnovelle“¹⁹² „Eine Pilgerfahrt zu Beethoven“ wurde 1943 und 1944 in Verlags-Feldpostausgaben und den „Bunten Heften für unsere Soldaten“ direkt für das Militär gedruckt, das schlicht „Beethoven“ betitelte Essay erfuhr mehrere Neuauflagen.¹⁹³

Zumindest für die Jahre 1941 bis 1943 existieren Statistiken über die gespielten Komponisten im Reich. Der Berliner Musikhistoriker Wilhelm Altmann hatte sie grundlegend zusammengetragen, indem er sich aus den einzelnen Orten die Programme schicken ließ. Die Zahlen sind nicht vollständig gesichert, da die Pläne ja kaum mehr als Absichtserklärungen waren, die durch die Zerstörung von Spielorten oder schlichten Personalmangel durch Einberufungen auch noch kurzfristig abgesagt werden konnten.¹⁹⁴ Allerdings sind die Ansetzungen tatsächlich ebenso aussagekräftig, da sie die Unwägbarkeiten des Krieges außer Acht lassen – sie lassen allerdings keinerlei Rückschluss auf die Spielpläne vor und nach dem Erhebungszeitraum zu. Zumindest in dieser Zeit war Beethoven aber klar der populärste Komponist des „Dritten Reiches“ – vier der fünf beliebtesten Sinfonien waren Beethovenwerke¹⁹⁵, ebenso drei der beliebtesten acht Klavierkonzerte.¹⁹⁶ Bei der Betrachtung der einzelnen gespielten Beethovenstücke¹⁹⁷ fällt die große Beliebtheit der Sinfonie Nr. 9 auf; insgesamt wurde sie mehr gespielt als jedes andere Werk. Zwar sind die zwei Datensätze für die Herausbildung einer Tendenz kaum ausreichend, dennoch fällt auf, dass die Spielhäufigkeit der „Neunten“ um ein Fünftel

¹⁹¹ Ebenda.

¹⁹² Nilges, Wagner, S. 108

¹⁹³ Dennis, Politics, S. 167.

¹⁹⁴ Altmann selbst bringt diesen Punkt in seiner Einleitung einschränkend zur Sprache, vgl. Altmann, Überblick 1942/43, S. 59.

¹⁹⁵ Anhang 4.

¹⁹⁶ Ebenda.

¹⁹⁷ Anhang 3.

zurückging, dafür die „Schicksalssinfonie“ genannte „Fünfte“ ihre Ansetzungszahl nahezu verdoppelte.

XII. „Genius in seiner Vaterstadt“¹⁹⁸. Beethoven im nationalsozialistischen Bonn

XII. 1. Die Bonner Beethovenfeste unter der Leitung von Elly Ney

Regelmäßige Beethovenfestspiele wurden in Bonn erst ab 1931 veranstaltet. Ausgangspunkt für diese Planungen war der Erfolg des Festes zum 100. Todestag Beethovens im Jahr 1927 gewesen. Im Anschluss war die mittlerweile weltbekannte, in Bonn aufgewachsene Pianistin Elly Ney aufgrund ihres Mitwirkens zur Ehrenbürgerin der Stadt Bonn ernannt worden.¹⁹⁹ 1931 veranstaltete nun Willem van Hoogstraten, Dirigent der New Yorker Philharmoniker ein Fest mit dem Titel „Drey volkstümliche Beethovenfeste in Bonn“. Seine ehemalige Ehefrau Ney übernahm hierbei den Part der Solistin, was der Veranstaltung zusätzliche Aufmerksamkeit und überregionale Geltung verschaffte. Die Stadt Bonn nahm die „Beethovenfeste“ dankbar an und ließ verlauten, in Kontinuität zu vorherigen Festspielen als Träger zu fungieren.²⁰⁰ So sorgte das städtische Verkehrsamt für dem Anlass entsprechende Werbung.²⁰¹ Dem Wunsch der beiden renommierten Initiatoren nach Wiederholung des Festes wollte die Stadtverwaltung entsprechen.²⁰² Die Beethovenfeste in den Jahren 1931 und 1932 wurden zu großen Erfolgen – sämtliche Konzerte waren ausverkauft und brachten dem städtischen Orchester einen Reingewinn von 5.000 RM im ersten und 10.700 RM im zweiten Jahr²⁰³ - für das finanziell fortlaufend bedrohte²⁰⁴ Ensemble ein wichtiger Faktor.

XII. 2. Die Bonner Beethovenfeste im „Dritten Reich“

Im Jahr 1933 vollzog sich ein durch die Machtübernahme der Nationalsozialisten hervorgerufener erster Bruch in der noch jungen Festgeschichte. Zunächst konstatierte der städtische Beigeordnete Karl Kirsten, „daß es dem Empfinden des grössten Teiles der

¹⁹⁸ So der Bonner Oberbürgermeister Rickert anlässlich der Einweihung des Beethovendenkmals am Alten Zoll, vgl. Pohl, Enthüllung, S. 188.

¹⁹⁹ Van Rey, Beethovenfeste I, S. 43.

²⁰⁰ Ebenda, S. 47.

²⁰¹ Amtsblatt der Stadt Bonn 3. Jg., Nr. 13, S. 82-83, zitiert nach van Rey, Beethovenfeste I, S. 45-47.

²⁰² Van Rey, Beethovenfeste I, S. 45-47. Zwar äußerte der Bonner Musikausschuss die Befürchtung, eine Konkurrenz zu den bereits stattfindenden Kammermusikfesten des Vereins Beethoven-Haus könne dem Ruf der Musikstadt Bonn eher schaden, dem Wirken einer prominenten Musikerin wie Elly Ney in der Stadt wollte man sich allerdings auf keinen Fall verschließen, vgl. ebenda, S. 51.

²⁰³ Ebenda, S. 47 u. S. 51.

²⁰⁴ Heyer, Kultur, S. 80.

Bevölkerung nicht entspreche, wenn Dr. van Hoogstraten als Ausländer wieder die Beethovenwoche leiten würde.“²⁰⁵ So übernahm Elly Ney alleine die Leitung der „musikalischen Sonnwendfeier“²⁰⁶. Ney hatte sich 1933 offen und begeistert zum Nationalsozialismus bekannt und ihre glühende Verehrung für Adolf Hitler geäußert, ihr „unverbrüchlicher Antisemitismus [war] unter den herausragenden Musikern der Zeit wohl einmalig.“²⁰⁷ So schrieb sie zwei Wochen nach Hitlers Machtübernahme an van Hoogstraten: „Die Staatsstellungen, die von Juden besetzt werden, schon geleert – [...] [Hitler] geht langsam, aber radikal vor.“²⁰⁸ Bereits im Frühjahr 1933 trat sie nur unter Protest bei einem Konzert in Hamburg auf, bei dem sie den jüdischen Pianisten Rudolf Serkin vertreten sollte, gegen den schon ein Auftrittsverbot verhängt worden war. Der Gedanke, für einen Juden einzuspringen, sei ihr unerträglich.²⁰⁹ Bis zum Beginn des zweiten Weltkrieges ersuchte sie Adolf Hitler und ihm nahestehende Funktionsträger wiederholt, ihr eine Privataufführung für den Diktator zu ermöglichen, wurde aber immer wieder enttäuscht. Zumindest ein von ihm besuchtes öffentliches Konzert ist aber belegbar.²¹⁰

Eine ihrer ersten öffentlichkeitswirksamen Maßnahmen in Bonn war die Weigerung, auf Flügeln der Marke Steinway zu spielen. Stattdessen wollte sie nur noch Instrumente der Firma Bechstein benutzen, der Hitler wohlwollend gegenüber stand.²¹¹ In einem Telegramm entboten die „die mitwirkenden Künstler und die Stadtverwaltung“, wohl auf Anregung Neys, „ehrbietige Grüße“ an „den Führer des deutschen Volkes, Reichskanzler Adolf Hitler“²¹².

In einem Brief an den Bonner Oberbürgermeister Rickert anlässlich der Planungen zu den 1934 stattfindenden „volkstümlichen Beethovenfesten“ präzisierte Ney ihre Vorstellungen der Festspiele unter nationalsozialistischen Vorzeichen: „Die Beethovenfeiern der letzten drei Jahre [haben] schon ganz den Charakter der Ideen unserer Führer getragen. [...] Und so hoffe ich, daß Bonn zu einem neuen Kulturzentrum werden kann, wo man in der Musik

²⁰⁵ StA Bonn Pr 42/336, Aktennotiz 17.3.1933, zitiert nach van Rey, Beethovenfeste I, S. 52-53. Ebenda erwähnt van Rey auch die der Stadt sicherlich zupass kommende Zeitungskontroverse zwischen Hoogstraten und dem Verband deutscher Orchester und Chorleiter im Jahr 1932.

²⁰⁶ Loos, Beethoven, S. 254

²⁰⁷ Kater, Muse, S. 67.

²⁰⁸ StA Bonn, SN 126, Elly Ney 6, zitiert nach van Rey, Bonn, S. 459.

²⁰⁹ Kater, Muse, S. 67.

²¹⁰ Kater, Muse, S. 68 suggeriert, Ney sei Hitler erst im Sommer 1936 bei den Bayreuther Festspielen „nahe gekommen“ – dem entgegen spricht Goebbels' Tagebucheintrag vom 17. November 1933, wo es heißt: „Mit Führer Kaiserhof. [...] Elly Ney spielt im Kaiserhof. Gut. Beethoven.“, vgl. Goebbels, Tagebücher Teil 1 Bd. 2/III, S. 317.

²¹¹ Van Rey, Beethovenfeste I, S. 53.

²¹² StA Bonn Pr 42/336.

Gottesdienst sieht, [...] Dienst an unserem Volke.“²¹³ Demzufolge enthielt das zugehörige Programmheft Auszüge aus kulturpolitischen Reden Hitlers und Goebbels‘.²¹⁴ Der Erfolg des Festes übertraf den der Vorjahre noch deutlich. Allein eine Aufführung der 9. Sinfonie auf dem Bonner Marktplatz verfolgten 14.000 Zuschauer.²¹⁵

Im folgenden Jahr fand die Auftaktfeierstunde bereits auf dem Münsterplatz statt. Zur Unterstützung und üppigen Inszenierung²¹⁶ hielt die Bonner SS eine Ehrenwache, während Elly Ney sprach:

„Wir haben ja das wunderbarste Vorbild an unserm Führer, bei dem jedes Wort und jede Handlung eine Wiedergabe ist von heiligster Überzeugung, von unerschütterlichem Glauben. [...] Was ist denn wahrer, klarer, echter als die Musik unseres Beethoven? Gerade diese Musik brauchen wir heute, die Musik des Kämpfers und Siegers für die Kämpfenden und Siegenden. Das ist die Quelle, die im Herzen unseres deutschen Volkes als Gottesgabe verborgen liegt, die uns erlöst vom Banne des Feindlichen, Fremden, die uns zur Besinnung führt auf uns. Wesentlich ist die Flamme, die auch in unserem Führer brennt, die wir alle in der Brust tragen, der eine mehr, der andere weniger, aus der unsere Begeisterung entfacht wird. Hüten wir diese Flamme, denn sie bringt uns die Wahrheit!“²¹⁷

Die „volkstümlichen Beethovenfeste“, von vorneherein ideologisch geprägt, waren damit endgültig und offensichtlich in der Mitte der Propaganda des „Dritten Reiches“ angekommen. Die noch 1934 stattfindenden Kammermusikfeste des Vereins Beethoven-Haus hingegen hatten sich nicht so bereitwillig einnehmen lassen.²¹⁸

Ein weiteres Beispiel für die Vereinnahmung war die Einbindung der Beethovenfeste in die „Erziehungsarbeit“ der Deutschen Arbeitsfront ab dem Beethovenfest 1937. Die DAF-Schulungen waren bisher hauptsächlich an speziellen Stätten wie der NS-Ordensburg Vogelsang²¹⁹ vorgenommen worden, sollten aber nun zur „Erlebnisschulung“ auch an „durch Kultur und Kunst geweihten Stätten“²²⁰ fortgesetzt werden. Bonn eigne sich dafür, da es sich durch die geringen Eintrittspreise der Konzerte und den Verzicht auf berühmte

²¹³ StA Bonn Pr 42/61 16.1.1934, zitiert nach van Rey, Beethovenfeste I, S. 58-59.

²¹⁴ Ebenda, S. 59.

²¹⁵ Ebenda, S. 60.

²¹⁶ Vgl. ebenda, S. 68, „Neben dem genau 90 Jahre zuvor eingeweihten Standbild Beethovens brannten in hohen Opferschalen die Flammen zum Gedenken an den Toten.“

²¹⁷ General-Anzeiger 24.6.1935, zitiert Heyer, Kultur, S. 114.

²¹⁸ Heyer, Kultur, S. 124.

²¹⁹ Zu den Schulungen, ihren Voraussetzungen und ihren Intentionen siehe Wiwie, Erziehungswesen, S. 191-196.

²²⁰ Schreiben von Fritz Albrecht an Oberbürgermeister Rickert vom 30.10.1936, StA Bonn, Pr 42/674 Bd. 3, zitiert nach van Rey, Beethovenfeste I, S. 80.

Musiker zur „Sache des deutschen Volkes“ bekenne.²²¹ Doch trotz solcher gegenseitigen Zuneigung und der Übernahme der Schirmherrschaft durch Goebbels 1938 gelang es den Organisatoren nicht, das Propagandaministerium von der „Reichswichtigkeit“ der Beethovenfeste zu überzeugen.²²² Elly Neys Ziel, „Bonn für Beethoven das werden zu lassen, was für Wagner Bayreuth und für Mozart Salzburg werden soll“²²³, rückte damit in weite Ferne.

In den folgenden Jahren konnten die Konzerte weitere Besucherrekorde verzeichnen.²²⁴ 1940 stand auch die Berichterstattung unter den Eindrücken des ausgebrochenen Krieges. So blickte „Der neue Tag“ auf die nun nicht mehr eingeladenen ausländischen Musiker mit Verachtung: „Diejenigen, die damals vor den Heiligtümern der Kunst knieten, stehen nun bereit, Standbilder zu stürmen und zu stürzen, die sie verehrt haben. Aber ein Wall von hartem Stahl und stärkster vaterländischer Gesinnung wird sie daran zu hindern wissen.“²²⁵ 1944 mussten die Konzerte nach der Zerstörung der Beethovenhalle in der Aula der Universität stattfinden. Elly Ney gab hier auf eigenen Wunsch drei Sonderkonzerte, jeweils eines für die Hitlerjugend und die Bonner Studentenschaft sowie eine Zusatzaufführung wegen des großen Andrangs.²²⁶ Es waren die letzten Beethovenfeste im nationalsozialistischen Deutschland.

XII. 3. Das Bonner Beethovendenkmal von 1938

Bis zur Feier des hundertsten Todestages Beethovens 1927 schien das auf dem Münsterplatz stehende Denkmal Ernst Hähnels unumstritten zu sein. Jedoch mehrten sich bald Stimmen, die seine realistische Ausformung als dem „Genius der Musik“²²⁷ nicht würdig erachteten.²²⁸ Es gründete sich ein „Komitée für ein Ewigkeitsdenkmal“, dessen Forderung nach einer Gedenkstätte in neuem Stil nicht unkritisiert blieb. So konstatierte der General-Anzeiger am 12.2.1930, dass „für die Stadt Bonn [...] eine finanzielle

²²¹ Ebenda, offenbar als Gegensatz zum Berliner „Deutschen Beethovenfest“ von 1936, bei dem u. a. Wilhelm Furtwängler, Hermann Abendroth und Edwin Fischer engagiert worden waren, vgl. van Rey, Beethovenfeste I., S. 69.

²²² Ebenda, S. 81.

²²³ StA Bonn N 41/336 Bd. 1, zitiert nach van Rey, Bonn, S. 452.

²²⁴ So 1942 ca. 22.500 Besucher, im Folgejahr trotz des fortschreitenden Bombenkrieges über 32.000 Besucher, vgl. van Rey, Beethovenfeste I, S. 89 und S. 91.

²²⁵ Der neue Tag 3.5.1940, zitiert nach Heyer, Kultur, S. 128.

²²⁶ Ebenda, S. 92.

²²⁷ Hellberg, Denkmal, S. 273.

²²⁸ Zur damaligen Stildiskussion und dem Aufkommen von „Art Nouveau“ und deutschem Jugendstil siehe Hellberg, Denkmal, S. 271-273.

Belastung nicht in Frage kommen kann.“²²⁹ Folglich war finanzielle Hilfe aus öffentlichen Mitteln nicht zu erwarten. Es folgten Spendenaufrufe mit illustrierter Unterstützung. So unterschrieben Konrad Adenauer, Heinrich und Thomas Mann, Richard Strauss sowie Elly Ney²³⁰ die an „die ganze Kulturwelt, der Beethoven angehört“²³¹ gerichtete Aufforderung. Ein von Peter Breuer schon vor dem ersten Weltkrieg gestalteter Entwurf fand die Begeisterung des Komitees²³² und der mittlerweile zusätzlich gegründeten „Gesellschaft für die Errichtung eines Beethoven-Denkmal“.²³³ Der Geldsammlung und dem ausformulierten Entwurf schlug entschiedene Kritik entgegen. So äußerte sich der damals bekannte Kunstkritiker Max Osborn 1932 in der „Vossischen Zeitung“ dahingehend, dass „hier eine Geschichte ins Rollen gebracht wird, die, wenn sie wirklich zustande käme, eine Peinlichkeit ersten Ranges bedeuten würde.“ Der Entwurf sei „unzulänglich, für eine Aufstellung überhaupt und namentlich an so exponiertem Platz durchaus ungeeignet.“²³⁴ Dem Werben um Gelder war kaum Erfolg beschieden. Was gespendet wurde war nicht genug, um über die Jahre nicht von laufenden Kosten wieder reduziert zu werden. So hieß es im Protokoll einer Sitzung des Bonner Oberbürgermeisters Rickert: „Die bereits in früheren Jahren gesammelten Gelder [sind] restlos verbraucht.“²³⁵ Der entscheidende Impuls zum Bau des Denkmals ging wiederum vom Komitee aus. Nach der Machtübernahme der NSDAP wandte man sich an Reichskanzleichef Hans Heinrich Lammers mit der Bitte, Hitler den Breuer-Entwurf vorzustellen.²³⁶ Mit Erfolg: Mit Schreiben vom 16. Mai 1936 teilte man mit, es sei eine Spende von 22.000 RM bewilligt worden, die vom Reichspropagandaministerium zur Verfügung gestellt werde.²³⁷ Die „Spende des Führers“²³⁸ dürfe durchaus kommuniziert werden, ihre Höhe sei allerdings unbenannt zu belassen, um „nicht den Eindruck entstehen zu lassen, als ob der Führer dem Denkmalsentwurf [...] im Vergleich zu anderen Beethoven-Denkmalern eine besonders günstige Beurteilung hat zuteil werden lassen.“²³⁹ [Andere Denkmäler, Beträge]

²²⁹ General-Anzeiger 12. Februar 1930.

²³⁰ Hellberg, Denkmal, S. 274 und S. 279.

²³¹ Spendenaufwurf des Komitees, zitiert nach Hellberg, Denkmal, S. 275.

²³² Hellberg, Denkmal, S. 274. Der frühe Zeitpunkt des Entwurfs und die bereits 1926 erfolgte, mit 6000 Reichsmark finanziell aufwändige Bestellung des schwedischen Granits als Material deuten auf frühere konkrete Pläne hin, zu denen aber bislang keine gesicherten Quellen existieren. Auch Hellberg führt diesen fraglichen Punkt nicht weiter aus, der sicher nur durch Forschungen zu Breuer aufzuklären wäre.

²³³ Ebenda, S. 277.

²³⁴ Vossische Zeitung 9. Juli 1932, zitiert nach Hellberg, Denkmal S. 274.

²³⁵ Protokoll der Ratssitzung vom 2. September 1936, zit. nach Hellberg, Denkmal, S. 281.

²³⁶ Hellberg, Denkmal, S. 280.

²³⁷ Ebenda, S. 281.

²³⁸ Ebenda.

²³⁹ Ebenda.

Hierdurch ergaben sich für das Komitee und die Stadt Bonn völlig neue Probleme. Auf direkte Anordnung Hitlers war Geld zur Verfügung gestellt worden, das aber nicht einmal ein Zehntel des erwarteten Finanzaufwandes darstellte.²⁴⁰ In der nun folgenden Beratung des Bonner Oberbürgermeisters wurde dessen Vorschlag, lediglich das Denkmal und nicht die geplante Monumentalanlage am Venusberg aufzustellen, vom Bonner Professor für Musikwissenschaft, Ludwig Schiedermeir, sowie Oberbaurat Paffendorf entschieden abgelehnt – auf dem beabsichtigten Gelände würde die Skulptur „bei den vorhergesehenen Ausmassen in dieser Umgebung absolut keine Wirkung hervorrufen.“²⁴¹ Somit²⁴² wurde das Denkmal am 19. Dezember 1938 am Alten Zoll aufgestellt. Im Nachhinein wurde dies durchaus als Triumph dargestellt. So berichtete August Pohl vom „Wunsch vieler“, das Monumentaldenkmal nicht am „beträchtlich seitwärts Bonn liegende[n] Venusberg, dazu von geringer Höhe“ aufzustellen, sondern in der „Sichtlinie des Strombettes [...] im Herzen der Heimat“²⁴³.

Dennoch blieb die Eröffnungsfeier weitgehend unbeachtet. Adolf Hitler als Spender, Joseph Goebbels als faktischer Geldgeber und Hans Heinrich Lammers als Vermittler wurden vom Oberbürgermeister eingeladen, schickten aber nicht einmal Vertreter.²⁴⁴ Auch Ludwig Rickert äußerte seine Unzufriedenheit in der Einweihungsrede dahingehend, dass dieser Standort provisorisch sei, da das Denkmal in einem neu zu bauenden Theater- und Kongressgebäude Platz finden solle²⁴⁵, das „den Beitrag Bonns zu den Monumentalbauten des Dritten Reiches darstellen wird.“²⁴⁶ Diese Planungen erreichten aber nie offiziellen Status.

XIII. Die Musikwissenschaft nach 1933

Die Musikwissenschaft im „Dritten Reich“ wies eine relativ hohe personelle Kontinuität zu der der Weimarer Republik auf. Durch die unmittelbar nach der Machtübernahme erfolgte

²⁴⁰ Man rechnete mit Gesamtkosten von 300.000 RM, vgl. Hellberg, Denkmal S. 277.

²⁴¹ Protokoll der Ratssitzung vom 2. September 1936, zit. nach Hellberg, Denkmal S. 281.

²⁴² Gutachten hielten das Venusberggelände für zu stark abrutschgefährdet, vgl. Hellberg, Denkmal, S. 285. Ein solches Ergebnis kann dem Willen nach einem würdigen Abschluss des Projekts nur geholfen haben. So spricht August Pohl in der Frage des Aufstellungsortes offen auch von einer „Kostenfrage“, siehe Pohl, Beethoven-Denkmal, S. 1368.

²⁴³ Ebenda.

²⁴⁴ Der Mittelrheinischen Landeszeitung zufolge waren nur der „Kreisleiter, einige städtische Verwaltungsbeamte und Angestellte der Universität“ zugegen, vgl. Hellberg, Denkmal, S. 286.

²⁴⁵ Vgl. ebenda. Das Festspielhaus erreichte nie auch nur offiziellen Planungscharakter. Das Denkmal selbst wurde 1949, als von Hitler gespendetes und NS-Auftragswerk bezeichnet, auf Beschluss des Stadtrates auf einen Bauhof verbracht und zur Bundesgartenschau 1979 in der Rheinaue wiederaufgestellt.

²⁴⁶ Herzog, Nationaldenkmal, S. 285.

„Selbstgleichschaltung“²⁴⁷ der Deutschen Musikgesellschaft standen „deutschen“ Musikwissenschaftlern – und nur ihnen, da Juden noch schneller als in vielen anderen Lebens- und Arbeitsbereichen ausgegrenzt wurden²⁴⁸ - ausreichend Mittel und Möglichkeiten im Nationalsozialismus zur Verfügung – ob in den Universitäten, dem neu gestalteten „Fürstlichen Institut für musikwissenschaftliche Forschung“ oder mit Mitteln des „SS-Ahnenerbes“.²⁴⁹ Die Karriere des Direktors des Bonner musikwissenschaftlichen Instituts und Leiters des Beethovenhauses, Ludwig Schieder, etwa entwickelte sich im Nationalsozialismus glänzend²⁵⁰.

Deshalb schwenkte die publizierte Musikwissenschaft zunächst auf den neuen, nationalsozialistischen Kurs. Zahlreiche Biographien erschienen²⁵¹ – zunächst nur für deutsche Komponisten, nach der Annektierung des Sudetenlandes auch für Dvořák, nach der Invasion in Norwegen für Grieg.²⁵² Hervorstechend waren hier nahezu durchgängig die Bemühungen, den Komponisten einen spezifischen „deutschen Charakter“ zuzuschreiben.²⁵³ Zudem erschienen in Zeitungen und Zeitschriften zahlreiche Beiträge speziell zu Beethoven, die in Gänze der nationalsozialistischen Ideologie und Propaganda entsprachen.²⁵⁴ Die im Rahmen der Reichsmusiktage stattfindende Tagung „Musik und Rasse“ war mit den renommiertesten Musikwissenschaftlern des Reiches besetzt.²⁵⁵ Arnold Schering widmete seine umfassende Untersuchung „Beethoven und die Dichtung“ gar „dem jungen Deutschland [...], von dem ich glaube, daß es berufen sein wird, das jetzt erst in Umrissen erkennbare neue Bild Beethovens weiter auszuführen, zu ergänzen und zu bewahren“²⁵⁶, denn: „Wenn eine brutal-sinnliche, rassefremde Musik uns eine Zeitlang des unlösbaren Zusammenhangs von hoher Musik und hoher Dichtung zu entfremden gedroht, so möge es jetzt Beethoven sein, der diesen ideellen Bund aufs neue stiftet.“²⁵⁷ Doch diese Formulierungen im Vorwort schienen wenig mehr zu sein als ein Lippenbekenntnis: Seine Forderung, Beethoven rein hermeneutisch zu deuten, wurde von regimetreuen Rezensenten

²⁴⁷ Potter, Debatte, S. 129.

²⁴⁸ Ebenda.

²⁴⁹ Potter, Künste, S. 172-178.

²⁵⁰ Vgl. Potter, Künste, S. 141.

²⁵¹ Allen voran die Reihen ‚Die grossen Meister der Musik‘ und ‚Unsterbliche Tonkunst‘.

²⁵² Potter, Künste, S. 276.

²⁵³ Ebenda.

²⁵⁴ Sie noch einmal aufzuzählen wäre unnötig; sie sind in den entsprechenden Kapiteln dieser Arbeit zitiert.

Hervorstechend sind hier insbesondere die genealogischen und rassekundlichen Artikel.

²⁵⁵ Potter, Künste, S. 110.

²⁵⁶ Schering, Dichtung, S. 9.

²⁵⁷ Ebenda.

scharf zurückgewiesen – in der nachfolgenden Debatte erfuhr Schering kaum Unterstützung von Kollegen.²⁵⁸

So hatten die Musikwissenschaftler im Reich nur die Wahl, sich entweder mit den neuen Forschungsfeldern, hauptsächlich der Rassenkunde, zu beschäftigen, oder sich nur solchen Themen zu widmen, die keine kontroversen Methoden-Bedürfnisse oder Erkenntnisse versprachen.²⁵⁹ Doch die meisten Fachpublikationen blieben „weltanschaulich neutral“ und unterschieden sich „in nichts von den Veröffentlichungen zum gleichen Thema während der Weimarer Jahre.“²⁶⁰ Versuche, in der tatsächlichen Beethovenschen Satztechnik eine neue nationalsozialistische Deutung zu erlangen, wurden kaum vorgenommen.²⁶¹ Da die wissenschaftlichen Untersuchungen ein denkbar kleines Publikum ansprachen, wurden sie offenbar nicht als Teil des reichsweiten Beethovenbildes angesehen.

So ergab sich aus der Erkenntnis, dass die Vermittler von Musik zur Kontrolle wichtiger seien als die Musiker selbst²⁶², ein zweigeteiltes Bild: Trotz der zumindest vordergründigen Orientierung an der Reichslinie blieb die musikwissenschaftliche Forschung – in eng gesteckten Grenzen - relativ frei²⁶³. Die aus der Wissenschaft herausströmenden populärwissenschaftlichen und journalistischen Beethoven-Bilder dagegen erfüllten jede Erwartung, die von Reichsseite in Hinblick auf Propagandatauglichkeit an sie gestellt werden konnten.

XIV. Beethoven in Schulbüchern des „Dritten Reiches“

Zusätzlich zur Vermittlung eines spezifischen Beethovenbildes in den Massenmedien und in der Musikerziehung der Hitlerjugend wurde auch der Unterricht in den Schulen verändert. Auch hier wurde zunächst positiv das „Deutschtum“ in Beethovens Musik und seine Herkunft thematisiert. Umso heftiger waren hingegen die Angriffe auf das „Jüdische in der Musik“:

„In den Unterhaltungsstätten, Kaffehäusern usw. trieben die Negerkapellen ihr Unwesen. Mit diesen Zuständen wurde gründlichst aufgeräumt. Auch auf

²⁵⁸ Buch, Porträt, S. 49.

²⁵⁹ Potter, Zwiespalt, S. 93.

²⁶⁰ Schröder, Materialsammlung, S. 188.

²⁶¹ Robert Oboussiers im Auftrag der Berliner Philharmoniker erschienene Einführung „Die Sinfonien von Beethoven“ von 1937 kommt beispielsweise völlig ohne Andienung an nationalsozialistische Denkmuster aus. Siegfried Günther, Stilforschung versuchte zwar, eine „Reihe rassenkundlich-musikwissenschaftlicher Beiträge“ zu eröffnen, fand mit seinem Aufsatz „Rassenseelenkundliche Beiträge zur musikalischen Stilforschung“ aber keine Beachtung.

²⁶² Dennis, Politics, S. 144.

²⁶³ Den Ideologien widersprechende Theorien waren natürlich trotzdem nicht möglich – das Spektrum reichte faktisch nur von nationalkonservativen zu nationalsozialistischen Auffassungen.

diesem Kulturgebiet wurden die Juden ausgeschaltet. Die Reichsmusikkammer setzte alles daran, um die unvergänglichen Werke unserer großen Meister (Bach, Beethoven, Wagner u.v.a.) wieder zu Ehren zu bringen.²⁶⁴

Zur musikalischen Schulung im Unterricht sollten hauptsächlich Märsche geübt werden, im speziellen der Yorcksche Marsch Beethovens: „Wenn die Jungen in einem Marsch unserer alten Meister einen *Militärmarsch unserer Zeit* erkennen, welche Überraschung, wenn sie hören, daß er von einem Beethoven geschrieben wurde!“²⁶⁵

Doch besonders häufig wurden die Lieder Beethovens zum Gesang in der Schulklasse abgedruckt. Darunter befanden sich neben „Die Flamme lodert“ und „Kennst du das Land“ häufig auch eine für Klavier und Chor bearbeitete Version der Ode „An die Freude“ aus der 9. Sinfonie.²⁶⁶ Auch Umdichtungen von Liedern waren üblich. Die Kantate „Der glorreiche Augenblick“ wurde beispielsweise zu „Ein Tag in Potsdam“ und behandelte nun Hitlers propagandistisch wichtige Begegnung mit Paul von Hindenburg in der Garnisonskirche im März 1933.²⁶⁷

Die Biographie Beethovens wurde in Musik- und Geschichtsbüchern größtenteils anekdotenhaft vermittelt, so dessen Weigerung, für französische Generäle zu spielen, da er „vor dem Feinde des Vaterlandes nicht spielen könnte.“²⁶⁸ Dabei stand er stets in einer Reihe mit anderen „großen Deutschen“.

Allerdings wurde Beethoven, wie zahlreiche andere berühmte Menschen der deutschen Geschichte, nicht nur im Musikunterricht erwähnt; sogar in Mathematikaufgaben, in denen die durchschnittliche Kinderzahl der Familien der Schulklasse zur „Erhaltung der Volkszahl“ ausgerechnet wurde, mussten Prominente wie Beethoven, Haydn und Dürer als Beispiel für glückliche Großfamilienmitglieder dienen.²⁶⁹ Auch im Fach „Lebenskunde“ wurde anhand der Ahnentafel Beethovens das Aufstellen eines Familienstammbaumes erklärt, und wie man daran musikalische Begabung ablesen könne, die „die strenge Gesetzlichkeit der Vererbung“²⁷⁰ beweise.

²⁶⁴ Schumann, Reichskunde, S. 192.

²⁶⁵ Gross, Erziehung, S. 108, Kursivdruck im Original.

²⁶⁶ Asche, Erschallet.

²⁶⁷ Eisel, Politik, S. 118.

²⁶⁸ Göttching, Musikbuch, S. 191.

²⁶⁹ Die betreffende Rechenaufgabe findet sich in Anhang 5.

²⁷⁰ Wiehle, Lebenskunde, S. 116.

XV. Schluss

Das Beethoven-Bild des „Dritten Reiches“ blieb – in eng gesteckten Grenzen – vielschichtig. Wie an der minimalen Anzahl von Presseanweisungen ersichtlich, hielt die Reichsführung eine aktive Steuerung dieses Bildes offenbar für nicht nötig. Die eingangs erwähnten Führungspersönlichkeiten der Musikpolitik im „Dritten Reich“ äußerten sich fast nie themensetzend zu Beethoven. So ergaben sich die Kontinuitäten der nationalkonservativen Rezeption aus der Zeit vor 1933. Besonders das Bild des „Schicksalsüberwinders“ Beethoven wurde reproduziert und auf die Situation des deutschen Volkes und speziell der nationalsozialistischen Volksgemeinschaft projiziert. Nach Jahrzehnten der Unterdrückung und Niederlagen erlebe das deutsche Volk die Überwindung der früheren Zustände, ganz so wie Beethoven, von Taubheit geschlagen, in der neunten Sinfonie seinen Triumph erlebte.

Doch noch wichtiger als dieses althergebrachte Bild war Beethovens enorme Popularität. In der Massenwirkung und Vielfalt konnte sich kein weiterer Komponist mit ihm messen. Wagner war zu politisch, um alle Bevölkerungsteile anzusprechen, Bruckner den weniger gebildeten Schichten trotz der Verehrung durch Hitler schlicht zu unbekannt, Mozart eignete sich durch seinen kolportierten Lebenswandel und die Leichtigkeit seiner Musik kaum zur Vereinnahmung und Propaganda. So war Beethoven die Konstante der Musik Deutschlands, die von der Zeit der Kleinstaaten über Bismarck und die Kaiserzeit bis in die Weimarer Republik immer ein Fixpunkt geblieben war. Ohne einen Ludwig van Beethoven wäre die Musikkultur des „Dritten Reiches“ nicht vorstellbar gewesen – wohl auch darum war er ein beliebtes Bild, mit dem Hitler vor der Machtübernahme das Führerprinzip zu erklären versuchte. Mit Beethoven konnte man darauf zählen, den allergrößten Teil des Publikums zu erreichen. Hervorstechend war hier die deutliche Fixierung auf das sinfonische Werk Beethovens, in dem die Erhabenheit seiner Musik im Sinne einer ästhetischen Kategorie besonders zum Tragen kam. Durch diese Erhabenheit konnte die Musik direkt auf den, auch ungebildeten, Hörer wirken.²⁷¹

Doch die Figur Beethoven barg auch Facetten, die dem NS-Staat nicht genehm sein konnten. Seine Obrigkeitsskepsis und nicht zuletzt sein familiärer Hintergrund passten nicht in das zu zeichnende Bild des großen Deutschen. Die Geschichte musste in diesen Punkten eine Neuorientierung erfahren, in deren Laufe Beethoven zum Verfechter eines „Rechtes des Stärkeren“ und sein Vater beim Versuch einer „nationalen Aufgabe“ zum Opfer aufklärerischer und freimaurerischer Komplotte wurde. Gleichzeitig wurde die

²⁷¹ Riethmüller, Aspekte, S. 42.

Politik aus der Beethoven-Biographie getilgt und die Biographie selbst – also das Schicksal des Komponisten – politisiert.

So gestaltet, war die Ikone Beethoven im „Dritten Reich“ in höchstem Maße nutzbar. Die Bonner „Volkstümlichen Beethovenfeste“, gestaltet von der glühenden Nationalsozialistin Elly Ney, wurden immer mehr in NS-Festtage transformiert, auf denen SS-Männer Ehrenwache hielten. Statt eines populärmusikwissenschaftlichen Begleitprogramms wurden dem Besucher die kulturpolitischen Thesen von Hitler und Goebbels beigegeben. Beethoven fungierte so als Träger des positiv-inkludierenden Kulturreiches. Auf der anderen Seite wurde er auch zum negativ-exkludierenden „Bollwerk“ gegen alles, was im „Dritten Reich“ hinter sich gelassen werden sollte. So sollte Beethovens spezifisch „deutsche Tonsprache“ als Abgrenzung zum jüdischen „Kopistenunwesen“ wahrgenommen werden – der Deutsche sollte das Neuland der Musik entdecken, der nachahmende jüdische Komponist ausgegrenzt werden.

Auch im Krieg blieb Beethoven populär, wahrscheinlich stieg seine Beliebtheit sogar noch weiter. Besonders die Sinfonien wurden häufig gespielt. Zusätzlich wurde Beethoven zur Motivation der Armeen im Kriegseinsatz verwendet. Ob in Sonderdrucken von Beethoven-Darstellungen für Soldaten, in Zeitungsartikeln, offenen Briefen oder Truppenkonzerten, unter anderem durch Elly Ney, Beethoven war auch an der Front allgegenwärtig. Einmal mehr war sein Ruf als „Schicksalskünder“ und in der Folge „Schicksalsüberwinder“ gefragt. Gleichzeitig sollte er als Symbol für die Errungenschaften Deutschlands als ein Gut gelten, das verteidigt werden müsse.

So wurde Beethoven zu einer Art Allheilmittel der Propaganda im „Dritten Reich“. Die Überlieferung seiner eigenen Weltanschauungen war diffus genug, um in eine genehme Richtung gelenkt zu werden – seine Biographie und Popularität prädestinierten ihn für den Einsatz im Kampf um die Meinung und Weltanschauung. Zu nahezu allen Themenkomplexen, die im und durch das Propagandaministerium verhandelt wurden, konnte ein Beethoven-Bild gezeichnet werden. So wurde er gleichsam Bollwerk gegen Judentum, Weimarer Demokratie und „Neue Musik“, zudem ein Patriot und Verfechter eines geeinten Großdeutschland, Überwinder jeglicher sich ihm entgegenstellender Hindernisse und Kraftspender im Kampf.

Doch um diese Bandbreite an Aufgaben zu erfüllen, musste sein Werk noch weiter emotionalisiert werden. Erst durch die Entfernung hergebrachter, wissenschaftlicher Interpretationsmuster konnte die „reine Musik“ ihre direkte Wirkung in der Agitation entfalten. Daher folgten unzählige Tiraden gegen die „vorformulierten

Rezeptionsanleitungen“ der Weimarer Zeit. Was zur Musik bereits in den Köpfen der Zuhörer war, musste ersetzt werden durch spezifisch nationalsozialistische Deutungen. Deshalb formulierte Joseph Goebbels in seinen „Zehn Grundsätzen deutschen Musikschaﬀens“: „Die Musik ist die sinnlichste aller Künste. Sie spricht deshalb mehr das Herz und das Gefühl als den Verstand an. Wo aber schläge das Herz eines Volkes heißer als in seinen breiten Massen, in denen das Herz einer Nation seine eigentliche Heimstätte gefunden hat.“²⁷² Deswegen konstatierten die Beobachter des „Beethovenfestes der Hitlerjugend“ im Jahr 1938 auch zufrieden, dass die Jugendlichen nicht durch Vorbildung voreingenommen seien, sondern den direkten Kontakt zu Musik fänden – im Rahmen einer Veranstaltung der Hitlerjugend vor Hakenkreuzfahnen natürlich eine Täuschung. Diese dürfte den Beobachtern und Organisatoren aber genehm gewesen sein.

Insgesamt gesehen blieb Beethoven auch in der Zeit zwischen 1933 und 1945 populär. Das tradierte Bild seiner Biographie ließ sich in nationalsozialistischer Weise neu lesen und an fraglichen Stellen ändern, sein Werk eignete sich zur Instrumentalisierung der Massen. Als nationale Ikone musste Beethoven für die Machthaber auch eine nationalsozialistische Ikone sein – ohne ihn wäre eine Lücke im populären Musikgut entstanden. Doch vollständig nationalsozialistisch konnte er auch nicht werden – dem entgegen standen eindeutige politische Äußerungen und zuvorderst die Ode „An die Freude“ in der 9. Sinfonie. Doch dieses Zwischenbild schien der Führungsschicht des „Dritten Reiches“ genehm zu sein.

²⁷² Anhang 1.

Verzeichnis der verwendeten Abkürzungen

StA Bonn	-	Stadtarchiv Bonn
RKK	-	Reichskulturkammer
RMK	-	Reichsmusikkammer

Anhang

Anhang 1: Die „Zehn Grundsätze deutschen Musikschaffens“ von Joseph Goebbels, erstmals vorgetragen bei der Abschlussveranstaltung der Reichsmusiktage in Düsseldorf. Entnommen aus Dümling, Entartete Musik, S. 170.

Amtliche Mitteilungen der Reichsmusikkammer

5. Jahr

Berlin, den 1. Juni 1938

Nummer 11

Zehn Grundsätze deutschen Musikschaffens

In seiner großen kulturpolitischen Rede anlässlich der Reichsmusiktage in Düsseldorf führte Reichsminister Dr. Goebbels u. a. folgendes aus:

Dieses Musikfest ist zum ersten Male eine Heerschau über die Musikkultur unserer Zeit. Es legt Rechenschaft ab über das, was wir erreicht haben, und fixiert die Zielsetzungen für die nähere und weitere Zukunft. Hier möge sich der Ruhm Deutschlands als des klassischen Landes der Musik aufs neue beweisen und erhärten. Hier mögen vor allem die Grundsätze wieder festgelegt und anerkannt werden, die seit ihrer Ursprung und Triebkraft unseres deutschen musikalischen Schaffens gewesen sind. Und diese lauten:

1. Nicht das Programm und nicht die Theorie, nicht Experiment und nicht Konstruktion machen das Wesen der Musik aus. Ihr Wesen ist die Melodie. Die Melodie als solche erhebt die Herzen und erquickt die Gemüter; sie ist nicht deshalb kitschig oder verwerflich, weil sie ihrer Einträgsamkeit wegen vom Volke gesungen wird.

2. Nicht jede Musik paßt für jeden. Es hat deshalb auch jene Art von Unterhaltungsmusik, die in den breiten Massen Eingang findet, ihre Daseinsberechtigung, zumal in einer Epoche, in der es Aufgabe der Staatsführung sein muß, neben den schweren Sorgen, die die Zeit mit sich bringt, dem Volke auch Erholung, Unterhaltung und Erquickung zu vermitteln.

3. Wie jede andere Kunst, so entspringt die Musik geheimnisvollen und tiefen Kräften, die im Volkstum verwurzelt sind. Sie kann deshalb auch nur von den Kindern des Volkstums dem Bedürfnis und dem unbändigen Musiziertrieb eines Volkes entsprechend gestaltet und verwaltet werden. Judentum und deutsche Musik, das sind Gegensätze, die ihrer Natur nach in schroffstem Widerspruch zueinander stehen. Der Kampf gegen das Judentum in der deutschen Musik, den Richard Wagner einmal, einsam und nur auf sich allein gestellt, aufgenommen hat, ist deshalb heute noch unsere große, niemals preisgebende Zeitaufgabe, die allerdings jetzt nicht mehr von einem Wissenden und genialen Außensteiter allein betrieben, sondern von einem ganzen Volke durchgeführt wird.

4. Die Musik ist die sinnlichste aller Künste. Sie spricht deshalb mehr das Herz und das Gefühl als den

Verstand an. Wo aber schläge das Herz eines Volkes heißer als in seinen breiten Massen, in denen das Herz einer Nation seine eigentliche Heimstätte gefunden hat. Es ist deshalb eine unabweisbare Pflicht unserer Musikführung, das ganze Volk an den Schätzen der deutschen Musik teilnehmen zu lassen.

5. Unmusikalisch sein, das ist für den musikalischen Menschen so viel wie blind oder taub sein. Danken wir Gott, daß er uns die Gnade gab, Musik zu hören, sie zu empfinden und leidenschaftlich zu lieben.

6. Die Musik ist jene Kunst, die das Gemüt der Menschen am tiefsten bewegt; sie besitzt die Kraft, den Schmerz zu lindern und das Glück zu verklären.

7. Wenn die Melodie der Ursprung der Musik ist, so folgt daraus, daß die Musik für das Volk sich nicht im Pastoralen oder Choralen erschöpfen darf. Sie muß immer wieder zur bewegten Melodie als der Wurzel ihres Wesens zurückkehren.

8. Nirgendwo liegen die Schätze der Vergangenheit so reich und uner schöpflich ausgebreitet wie auf dem Gebiete der Musik. Sie zu heben und an das Volk heranzutragen, ist unsere wichtigste und lohnendste Aufgabe.

9. Die Sprache der Töne ist manchmal durchschlagender als die Sprache der Worte. Die großen Meister der Vergangenheit sind deshalb Repräsentanten der wahren Majestät unseres Volkes, denen Ehrfurcht und Achtung geziemt.

10. Als Kinder unseres Volkes sind sie damit auch die eigentlichen Majestäten unseres Volkstums, in Wahrheit von Gottes Gnaden und dazu bestimmt, den Ruhm und die Ehre unserer Nation zu erhalten und zu mehren.

Stiftung eines Nationalen Musikpreises

Zur Förderung des musikalischen Solistennachwuchses verfüge ich mit dem heutigen Tage die Stiftung eines Nationalen Musikpreises.

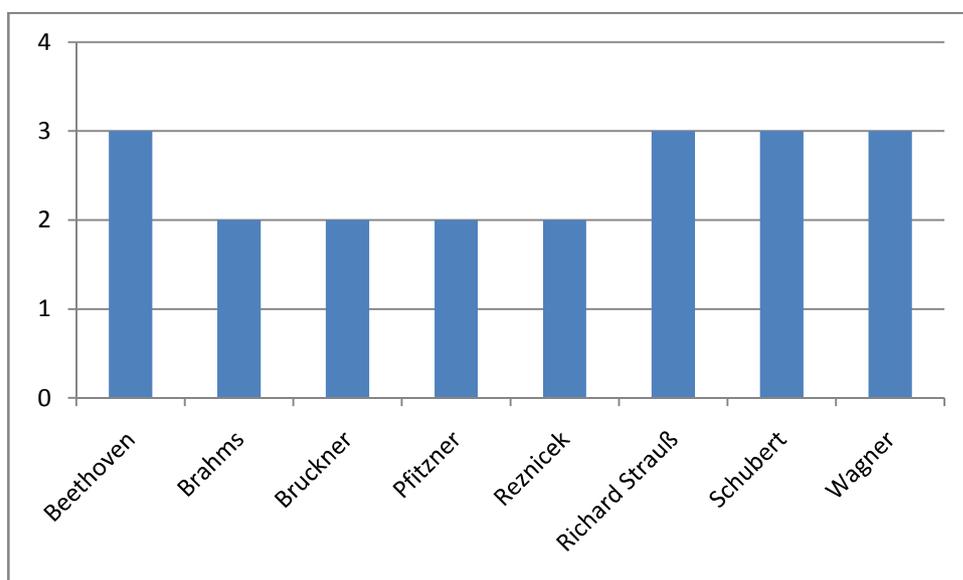
Dieser Preis wird jährlich in Höhe von 20 000 RM. je zur Hälfte an den besten deutschen Pianisten und den besten deutschen Geiger des Nachwuchses zur Verteilung gelangen.

Berlin, den 28. Mai 1938

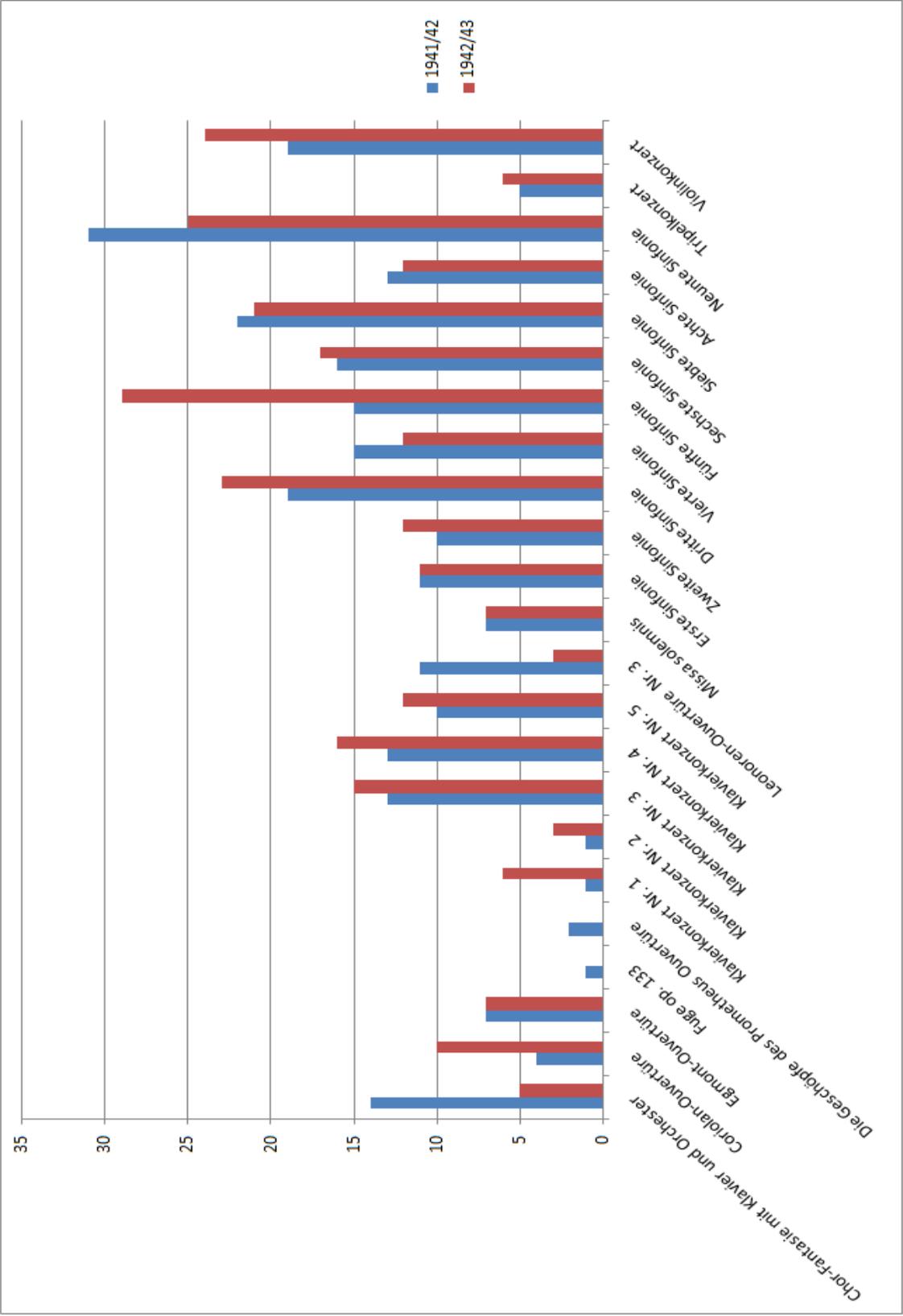
Der Reichsminister
für Volksaufklärung und Propaganda
Dr. Goebbels

Anhang 2: Aus dem Konzertprogramm der Reichsmusiktage in Düsseldorf 1938:
Komponisten, deren Werke mindestens mehr als ein Mal gespielt wurden und die Zahl der
Aufführungen:

Beethoven	3
Brahms	2
Bruckner	2
Pfitzner	2
Reznicek	2
Richard Strauß	3
Schubert	3
Wagner	3



Anhang 3: Die einzelnen Werke Beethovens, die laut der Untersuchung von Altmann mehr als einmal in der jeweiligen Spielzeit gespielt wurden, entnommen Altmann, Statistischer Überblick 1941/42 sowie Altmann, Statistischer Überblick 1942/43.



Anhang 4: Altmann, Statistischer Überblick 1942/43, S. 68.

„Doch teile ich wenigstens von einigen Werkarten die am häufigsten aufgeführten Einzelwerke mit. Über 10 Aufführungen erlebten folgende Sinfonien: Beethoven Nr. 5 (29), Nr. 3 (25), Nr. 9 (25); Brahms Nr. 2 (22); Beethoven Nr. 7 (21); Schubert Nr. 7 (21); Brahms Nr. 1 (19); Bruckner Nr. 4 (19); Schumann Nr. 1 (19); Brahms Nr. 4 (17); Beethoven Nr. 6 (16); Brahms Nr. 3 (15); Bruckner Nr. 3 (14); Schubert Nr. 8 (13); Schumann Nr. 4 (13).

Die am meisten aufgeführten sinfonischen Dichtungen sind sämtlich von Richard Strauß, nämlich „Don Juan“ (13) und „Tod und Verklärung“ (11) und „Till Eulenspiegel“ (10). Nicht gerade Staat zu machen ist mit den Ouvertüren; von diesen erreichten die höchsten Aufführungsziffern Webers „Euryanthe“ (13) und Beethovens „Coriolan“ (10).

Die Reihenfolge der Klavierkonzerte ist Schumann (18); Beethoven Nr. 4 (16); Beethoven Nr. 3 (15); Brahms Nr. 2 (15); César Franck: sinfon. Variationen (14); Beethoven Nr. 5 (12); Brahms Nr. 1 (12); Chopin Nr. 1 (11).

Die am häufigsten gespielten Violinkonzerte ergeben folgende Rangordnung: Brahms (29); Beethoven (24); Dvorak (18); Sibelius (16); Bruch Nr. 1 (13); Spohr Nr. 8 = Gesangszene (10); die Violoncellkonzerte: Haydn (16); Schumann (13); Dvorak in h (13) [sein aus früherer Zeit flammendes, erst vor wenigen Jahren veröffentlichtes in A scheint den meisten Kniegeigern unbekannt zu sein]; Höller (13), da von Hölscher vorgetragen.

[...]

Endlich seien noch die am häufigsten aufgeführten Oratorien angegeben, nämlich Brahms' Deutsches Requiem (14), Bachs Matthäuspassion (13), Verdis Requiem (10), Händels „Der Feldherr“ und „Judas Maccabäus“ (8), Bachs Weihnachts-Oratorium (7) und Beethovens „Missa solemnis“ (7).“

75) Ist der Bestand des deutschen Volkes gesichert?

Die Erhaltung der Volkszahl wird erst möglich sein, wenn die Kinderzahl auf 3—4 (genau 3,4) je Ehe angestiegen sein wird.

Rechne folgendes in Gemeinschaftsarbeit in deiner Klasse:

Anzahl der Familien, die in deiner Klasse vertreten sind. Anzahl der Kinder in diesen Familien. Wie hoch ist die Durchschnittszahl? Vergleiche sie mit der obengenannten Durchschnittszahl!

Merke dir, daß viele große Deutsche aus kinderreichen Familien stammten. Es hatten 5 Geschwister: Goethe, Schiller, Beethoven, Bismarck; 6 Geschwister: Luther, Mozart, Geibel; 7 Geschwister: Fichte; 8 Geschwister: Wagner, Ranke; 10 Geschwister: Arndt, Händel, Bruckner; 11 Geschwister: Bach, Haydn; 13 Geschwister: Gellert, Siemens; 14 Geschwister: Friedrich der Große, Schubert; 18 Geschwister: Dürer, Klopstock.

Quellen- und Literaturverzeichnis

Gedruckte Quellen:

- Ohne Verfasserangabe: Beethoven im deutschen Rundfunk. Im Januar werden seine neun Sinfonien aufgeführt; außerdem Fidelio und Kammermusik, in: Der Mittag Düsseldorf, 3. 1. 1934, S. 3.
- Ohne Verfasserangabe: Beethovens Sinfonien, in: General-Anzeiger für Bonn und Umgebung, 24.1.1934, S. 226.
- Ohne Verfasserangabe: Musikwissenschaftliche Tagung anlässlich der Reichsmusiktage 1938. Düsseldorf vom 26. bis 28. Mai, in: Archiv für Musikforschung 3 1938, S. 254-255.
- Ohne Verfasserangabe: Festfolge der Reichsmusiktage Düsseldorf 1938, in: Albrecht Dümling, Peter Girth (Hrsg.), Entartete Musik. Dokumentation und Kommentar zur Düsseldorfer Ausstellung von 1938. Ausstellungskatalog, Düsseldorf³1993, S. 170.
- Ohne Verfasserangabe: Regierungsbezirk Düsseldorf, Rechenbuch für Volksschulen. Achstes Schuljahr, Düsseldorf 1941.
- Ohne Verfasserangabe: Wir verteidigen Beethoven. Ein Feldpostbrief gibt Rechenschaft über den Sinn des Krieges, in: Die Musik-Woche 9 1941, S. 282.
- ALTMANN, Wilhelm, Statistischer Überblick über die im Winter 1941/42 stattfindenden Reihenkonzerte, in: Zeitschrift für Musik 109 1942, S. 54-61.
- ALTMANN, Wilhelm, Statistischer Überblick über die im Winter 1942/43 stattfindenden Reihenkonzerte, in: Zeitschrift für Musik 110 1943, S. 59-68.
- ASCHE, Alfred, Kurt David (Hrsg.), Erschallet, ihr Lieder! Liederbuch für Mittelschulen. Ausgabe B für Mädchen. 2. Band für die Klassen 4-6, Berlin 1942.
- BESSELER, Heinrich, Neue Beethoven-Literatur, in: Deutsche Musikkultur 2 1937/38, S. 128.
- BLESSINGER, Karl, Mendelssohn, Meyerbeer, Mahler. Drei Kapitel Judentum in der Musik als Schlüssel zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, Berlin 1939.
- BRENDEL, Franz, Geschichte der Musik in Italien, Deutschland und Frankreich von den ersten christlichen Zeiten bis auf die Gegenwart. Zweiundzwanzig Vorlesungen gehalten zu Leipzig im Jahre 1850, Leipzig 1852.
- CERFF, Karl, Musikerziehung und Hitlerjugend, in: Zeitschrift für Musik 105 1938, S. 728-732.

- CHAMBERLAIN, Houston Stewart, Die Grundlagen des neunzehnten Jahrhunderts, München 1902.
- CLAUß, Ludwig Ferdinand, Rasse und Seele, München 1926.
- CLOSSON, Ernest, L'élément flamand dans Beethoven, Brüssel 1928.
- DOMARUS, Max (Hrsg.), Hitler. Reden und Proklamationen 1932-1945 (Bd. II Erster Halbband), München 1965.
- DOMARUS, Max (Hrsg.), Hitler. Reden und Proklamationen 1932-1945. Kommentiert von einem deutschen Zeitgenossen (Bd. II Untergang, Zweiter Halbband 1941-1945), München 1965.
- ELBERTZHAGEN, Theodor W., Die Neunte. Eine Beethoven-Legende, Braunschweig 1933.
- ERCKMANN, Fritz, Die Familie van Beethoven, in: Allgemeine Musikzeitung 65 1938, S. 433-434.
- GOEBBELS, Joseph, Die Tagebücher. Teil II Diktate 1941-1945, Bd. 8 April bis Juni 1943. Bearbeitet von Hartmut Mehringer, Berlin 1993.
- GOEBBELS, Joseph, Die Tagebücher. Teil II Diktate 1941-1945, Bd. 12 April bis Juni 1944. Bearbeitet von Hartmut Mehringer, Berlin 1995.
- GOEBBELS, Joseph, Die Tagebücher. Teil I Aufzeichnungen 1923-1941, Bd. 2/III Oktober 1943 bis März 1934. Bearbeitet von Angela Hermann, Berlin 2006.
- GOSS, Franz Ritter von, Gedanken über die wehrgeistige Erziehung in der deutschen Schule, Prag 1941.
- GÖTTSCHING, Robert et al (Hrsg.), Klingendes Deutschland. Musikbuch für Mittelschulen. Band 2 für die Klassen 4 bis 6, Ausgabe B für Mädchen, Hannover 1942.
- GÜNTHER, Hans Friedrich Karl, Rasse und Stil, München 1926.
- GÜNTHER, Siegfried, Rassenseelenkundliche Beiträge zur musikalischen Stilforschung, in: Archiv für Musikforschung 3 1938, S. 385-427.
- HADAMOVSKY, Eugen, Der Rundfunk im Dienste der Volksführung, Leipzig 1934.
- HERZFELD, Friedrich, Der Titan Ludwig van Beethoven, in: Daheim 77 1940/41, Nr. 11, S. 7-10.
- HERZOG, Friedrich Wilhelm, Das Beethoven-Nationaldenkmal in Bonn, in: Die Musik 29 1936/37, S. 284-285.

- HITLER, Adolf, Reden, Schriften, Anordnungen II,1. Vom Weimarer Parteitag bis zur Reichstagswahl. Juli 1926 - Mai 1928. Juli 1926 - Juli 1927. Herausgegeben und kommentiert von Bärbel Dusik, München 1992.
- HITLER, Adolf, Reden, Schriften, Anordnungen II,2. Vom Weimarer Parteitag bis zur Reichstagswahl. Juli 1926 - Mai 1928. August 1927 - Mai 1928. Herausgegeben und kommentiert von Bärbel Dusik, München 1992.
- HITLER, Adolf, Reden, Schriften, Anordnungen III,1. Zwischen den Reichstagswahlen. Juli 1928 - September 1930. Juli 1928 - Februar 1929. Herausgegeben und kommentiert von Bärbel Dusik et al., München 1994.
- HITLER, Adolf, Reden, Schriften, Anordnungen III,2. Zwischen den Reichstagswahlen. Juli 1928 - September 1930. März 1929 - Dezember 1929. Herausgegeben und kommentiert von Bärbel Dusik et al., München 1994.
- HITLER, Adolf, Mein Kampf, München ⁸⁵¹⁻⁸⁵⁵1943.
- HOELSCHER, Ludwig, Elly Ney, Max Strub, Geleitsätze zum Beethovenfest der Hitler-Jugend, in: Zeitschrift für Musik 105 1938, S. 732-733.
- LIESS, Andreas, L. van Beethoven und Richard Wagner im Pariser Musikleben, Hamburg 1939.
- MOSER, Hans-Joachim, Ludwig van Beethoven, in: Stuttgarter Neues Tageblatt 26.1.1941.
- NAUMANN, Emil, Deutschlands musikalische Heroen in ihrer Rückwirkung auf die Nation. Vortrag, geh. am 15. Februar 1873 im wissenschaftlichen Verein zu Berlin, Berlin 1873.
- NELSBACH, Hans, Die Ahnen Beethovens. Neue Forschungen über die Vorfahren des Komponisten. Rezension Joseph Schmidt-Görg, Stand und Aufgaben der Beethoven-Genealogie, in: Mittelrheinische Landeszeitung Bonn 23./24.1.1937.
- NEY, Elly, Das Erlebnis des Beethovenfestes der Hitler-Jugend, in: Zeitschrift für Musik 105 1938, S. 734-735.
- NEY, Elly, Bekenntnis zu Ludwig van Beethoven, in: Alfred Morgenroth (Hrsg.), Von deutscher Tonkunst. Festschrift zu Peter Raabes 70. Geburtstag, Leipzig 1942, S. 62-64.
- OBOUSSIER, Robert, Die Sinfonien von Beethoven, Berlin ³1937.
- PFEIFFER, Heinz Ernst, Die Wahrheit über den Vater Ludwig van Beethovens, in: Die Musik 28 1935/36, S. 13-19.

- POHL, August, Das Beethoven-Denkmal in Bonn, in: Zeitschrift für Musik 103 1936, S. 1368.
- POHL, August, Die Enthüllung des Breuerschen Beethoven-Denkmal in Bonn, in: Zeitschrift für Musik 106 1939, S. 187-188.
- RAUSCHENBERGER, Walther, Rassenmerkmale Beethovens und seiner nächsten Verwandten, in: Volk und Rasse 9 1934 Heft 7, S. 194-203.
- RIES, Ferdinand, Franz Gerhard Wegeler, Alfred Kalischer, Biographische Notizen über Ludwig van Beethoven, Berlin 1906.
- ROLLAND, Romain, Ludwig van Beethoven, Erlenbach-Zürich 1936.
- ROSENBERG, Alfred, Der Mythos des 20. Jahrhunderts. Eine Wertung der seelisch-geistigen Gestaltenkämpfe unserer Zeit, München 33-34 1934.
- RÜDIGER, Jutta (Hrsg.), Die Hitler-Jugend und ihr Selbstverständnis im Spiegel ihrer Aufgabengebiete, Lindhorst 1983.
- RÜSEN, Jörn, „Wagner im Dritten Reich“. Von der Schwierigkeit, einen historischen Zusammenhang in den Blick zu nehmen, in: Saul Friedländer, Jörn Rüsen (Hrsg.), Richard Wagner im Dritten Reich, München 2000, S. 15-23.
- SCHENK, Erich, Beethoven zwischen den Zeiten, in: Neues Wiener Tagblatt 3.7.1943.
- SCHERING, Arnold, Beethoven und die Dichtung. Mit einer Einleitung zur Geschichte und Ästhetik der Beethovendeutung (Neue Deutsche Forschungen 77), Berlin 1936.
- SCHERING, Arnold (Hrsg.), Beethoven und die Gegenwart. Festschrift des Beethovenhauses Bonn Ludwig Schiedermair zum 60. Geburtstag, Berlin 1937.
- SCHIEDERMAIR, Ludwig, Beethovens rheinische Jugend, in: Deutsche Zeitung in den Niederlanden (Amsterdamer Ausgabe), 5.2.1941.
- SCHMIDT-GÖRG, Joseph, Stand und Aufgaben der Beethoven-Genealogie, in: Arnold Schmitz (Hrsg.), Beethoven und die Gegenwart. Festschrift des Beethovenhauses Bonn. Ludwig Schiedermair zum 60. Geburtstag, Berlin 1937, S. 114-161.
- SCHMIDT-GÖRG, Joseph, Beethovens Ahnenerbe, in: Völkische Musikerziehung 8 1942, S. 196-199.
- SCHRAMM, Percy Ernst (Hrsg.), Hitlers Tischgespräche im Führerhauptquartier, Stuttgart 1963.
- SCHUMANN, Wilhelm, Heinrich Heun, Reichskunde für junge Deutsche, Darmstadt 1943.
- STEGUWEIT, Heinz, Ein Musikant, in: Westfunk 14.1.1934, ohne Seitenangabe.

- TOEPSER-ZIEGERT, Gabriele, Hans Bohrmann (Hrsg.), NS-Presseanweisungen der Vorkriegszeit 5,2 1936, München 1987.
- TOEPSER-ZIEGERT, Gabriele, Hans Bohrmann (Hrsg.), NS-Presseanweisungen der Vorkriegszeit 4,2 1936, München 1993.
- UNGER, Hermann, „Wenn ich Beethoven höre, werde ich tapferer“. Eine Untersuchung über das Thema Kriegsmusik, in: Deutsche Militär-Musiker-Zeitung 64 1942, S. 105-107.
- UNGER, Hermann, Feierstätte des deutschen Genius. In Beethovens Geburtshaus in Bonn, in: Rheinisch-Westfälische Zeitung (Essener Ausgabe), 1.2.1942.
- VALAYER, Paul, Warum die Franzosen Beethoven verstehen, in: Zeitschrift für Politik 28 1938, S. 32.
- VALENTIN, Erich, Deutsche Jugend erlebt Beethoven. Betrachtungen zum Beethovenfest der HJ, in: Zeitschrift für Musik 105 1938, S. 733-734.
- VALENTIN, Erich, Beethovenfest der Hitlerjugend: Bad Wildbad (Schwarzwald) 20. bis 23. Mai 1938, in: Zeitschrift für Musik 105 1938, S. 735-736.
- WAGNER, Anton, Unsterbliche Melodie. Beethoven-Roman, Berlin 1938.
Walther Jacobs, Beethoven im Rundfunk. Musik und Staatspolitik, in: Kölnische Zeitung 28, 16.1.1934, S. 120
- WAGNER, Richard, Beethoven / Über das Dirigieren, Darmstadt 1953.
- WIEHLE, Hermann, Marie Harm, Lebenskunde für Mittelschulen VI, Halle 1942.
- WURM, Ernst, Beethoven als Schicksalskündler. Zum 16. Dezember, in: Allgemeine Musikzeitung 66 1939, S. 643-644
- ZERKAULEN, Heinrich, Beethoven in Amsterdam. Eine Erzählung, München 1935.
- ZIEGLER, Hans Severus, Entartete Musik. Eine Abrechnung, Düsseldorf 1939.

Ungedruckte Quellen:

Stadtarchiv Bonn, Pr 42/336, Telegramm der mitwirkenden Künstler und der Stadtverwaltung an Adolf Hitler.

Literatur:

- BARTSCH, Cornelia, Beatrix Borchard, Reiner Cadenbach (Hrsg.), Der „männliche“ und der „weibliche“ Beethoven. Bericht über den Internationalen musikwissenschaftlichen Kongress vom 31. Oktober bis 4. November 2001 an der Universität der Künste Berlin (Schriften zur Beethoven-Forschung 18), Bonn 2003.
- BAUER, Elisabeth Eleonore, Wie Beethoven auf den Sockel kam. Die Entstehung eines musikalischen Mythos, Stuttgart 1992.
- BOLLMUS, Reinhard, Das Amt Rosenberg und seine Gegner. Studien zum Machtkampf im nationalsozialistischen Herrschaftssystem, München 2006.
- BORCHARD, Beatrix, Beethoven. Männlichkeitskonstruktionen im Bereich der Musik, in: Martina Kessel (Hrsg.), Kunst, Geschlecht, Politik. Männlichkeitskonstruktionen und Kunst im Kaiserreich und in der Weimarer Republik, Frankfurt am Main 2005, S. 65-84.
- BROWN, Courtney, Politics in Music. Music and Political Transformation from Beethoven to Hip-Hop, Atlanta 2007.
- BUCH, Esteban, Beethovens Neunte. Eine Biographie, München 2000.
- BUCH, Esteban, Beethovens Neunte, in: Etienne Francois, Hagen Schulze (Hrsg.), Deutsche Erinnerungsorte Bd. 3, München 2001, S. 665-680.
- BUCH, Esteban, Beethoven und das ‚Dritte Reich‘. Porträt eines konservativen Titanen, in: Pascal Huynh (Hrsg.), Das „Dritte Reich“ und die Musik, Berlin 2006, S. 39-53.
- CADENBACH, Rainer, Mythos Beethoven, Ausstellungskatalog, Laaber 1986.
- CLÉMENT, Catherine, Through Voices, History, in: Mary Ann Smart (Hrsg.), Siren songs. Representations of gender and sexuality in opera, Princeton 2000, S. 17-29.
- COMINI, Alessandra, The changing image of Beethoven. A Study in Mythmaking, Santa Fe 2008.
- COOPER, Barry (Hrsg.), Das Beethoven-Kompendium. Sein Leben – seine Musik, München 1992.
- DAHLHAUS, Carl, Ludwig van Beethoven und seine Zeit, Laaber 1987.
- DANUSER, Hermann, Herfried Münkler (Hrsg.), Deutsche Meister – böse Geister? Nationale Selbstfindung in der Musik, Schliengen 2001.
- DENNIS, David B., Beethoven in German Politics 1870-1989, New Haven 1996.
- DENNIS, David B., Beethoven at large. Reception in literature, the arts, philosophy, and politics, in: Glenn Stanley (Hrsg.), The Cambridge Companion to Beethoven, Cambridge 2000.

- DRECHSLER, Nanny, Die Funktion der Musik im deutschen Rundfunk 1933 - 1945 (Musikwissenschaftliche Studien 3), Pfaffenweiler 1987.
- DREWNIAK, Bogusław, Der deutsche Film 1938-1945. Ein Gesamtüberblick, Düsseldorf 1987.
- DÜMLING, Albrecht, Peter Girth (Hrsg.), Entartete Musik. Dokumentation und Kommentar zur Düsseldorfer Ausstellung von 1938. Ausstellungskatalog, Düsseldorf³1993.
- DÜMLING, Albrecht, Der deutsche Michel erwacht. Zur Bruckner-Rezeption im NS-Staat, in: Bruckner-Probleme. Internationales Kolloquium 7.-9. Oktober 1996 in Berlin (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft 45), Stuttgart 1999, S. 202-214.
- DÜMLING, Albrecht, Norm und Diskriminierung. Die Reichsmusiktage 1938 in Düsseldorf und die Ausstellung ‚Entartete Musik‘, in: Pascal Huynh (Hrsg.), Das „Dritte Reich“ und die Musik, Berlin 2006, S. 105-111.
- EGGEBRECHT, Hans Heinrich, zur Geschichte der Beethoven-Rezeption (Spektrum der Musik 2), Laaber 1994.
- EICHHORN, Andreas, Beethovens Neunte Symphonie. Die Geschichte ihrer Aufführung und Rezeption (Kasseler Schriften zur Musik 3), Kassel 1993.
- EINHOLZ, Sibylle, Peter Breuer. Ein Plastiker zwischen Tradition und Moderne, Diss. Berlin 1984.
- EISEL, Stephan, Politik und Musik. Musik zwischen Zensur und politischem Mißbrauch, München 1990.
- GERHARD, Anselm, Musicology in the ‚Third Reich‘. A Preliminary Report, in: The Journal of Musicology 18 2001, S: 517-543.
- GÜNTHER, Ulrich, Erlebte Schulmusik im Dritten Reich. Musikunterricht im Spannungsfeld zwischen Quellenstudium und eigenen Erfahrungen, in: Reinhard Dithmar (Hrsg.), Schule und Unterricht im Dritten Reich, Neuwied 1989, S. 101-116.
- HAMANN, Brigitte, Hitlers Wien. Lehrjahre eines Diktators, München 1996.
- HELLBERG, Helmut, Das unzeitgemäße Denkmal. Zur Geschichte des Beethoven-Denkmal in der Rheinaue, in: Bonner Geschichtsblätter 36 1983, S. 271-290.
- HOFFMANN, Björn, Die Tagespresse und der Rundfunk im Nationalsozialismus und im italienischen Faschismus im Vergleich, München 2000.

- HUYNH, Pascal, „...Dunkler die Geigen...“. Das ‚Dritte Reich‘ und die Musik, in: Ders. (Hrsg.), Das „Dritte Reich“ und die Musik, Berlin 2006, S. 9-20.
- KANZOG, Klaus, Staatspolitisch besonders wertvoll. Ein Handbuch zu 30 Spielfilmen der Jahre 1934 bis 1945, München 1994.
- KATER, Michael H., Die mißbrauchte Muse. Musiker im Dritten Reich, München 1998.
- KATER, Michael H., Albrecht Riethmüller (Hrsg.), Music and nazism. Art under Tyranny, 1993-1945, Laaber 2003.
- KOCH, Hans-Jörg, Das Wunschkonzert im NS-Rundfunk (Medien in Geschichte und Gegenwart 20), Köln 2003.
- KÖHLER, Franz-Heinz, Die Struktur der Spielpläne deutschsprachiger Opernbühnen von 1896 bis 1966, Koblenz 1968.
- KOLDAU, Linda Maria, Musik im Nationalsozialismus, in: Werner Faulstich (Hrsg.), Die Kultur der 30er und 40er Jahre, München 2009, S. 209-232.
- KÖPPEN, Manuel, Der Künstlerfilm in Zeiten des Krieges, in: Peter Lang (Hrsg.), Kunst der Propaganda. Der Film im Dritten Reich (Publikationen zur Zeitschrift für Germanistik 15), Bern 2008, S. 57-88.
- KRAUS, Beate Angelika, Elly Ney und Thérèse Wartel. Beethoven-Interpretation durch Pianistinnen – eine Selbstverständlichkeit?, in: s.o., S. 429-448.
- KROLL, Erwin, Verbotene Musik, in: Vierteljahrshefte für Zeitgeschichte 7 1952, S. 310-317.
- KROSS, Siegfried, Ludwig Schiedermair, in: Beethoven-Haus Bonn (Hrsg.), 1889-1989, Bonn 1989, S. 105-116.
- MALLMANN, Marion, „Das Innere Reich“. Analyse einer konservativen Kulturzeitschrift im Dritten Reich, Bonn 1978.
- MATZERATH, Horst, Köln in der Zeit des Nationalsozialismus 1933-1945 (Geschichte der Stadt Köln 12), Köln 2009.
- MEYER, Michael, The Nazi Musicologist as a Myth Maker in the Third Reich, in: Journal of Contemporary History 10 1975, S. 649-665.
- MÜLLER, Viktor, Anton Bruckner. Das verkannte Genie, Linz 1996.
- NILGES, Yvonne, Richard Wagners Shakespeare (Wagner in der Diskussion 3), Würzburg 2007.
- O'BRIEN, Mary-Elizabeth, The Celluloid War. Packaging War for Sale in Nazi Home-Front Films, in: Richard A. Etlin (Hrsg.), Art, culture and media under the Third Reich, Chicago 2002, S. 158-180.

- O'BRIEN, Mary-Elizabeth, Nazi Cinema as Enchantment. The Politics of Entertainment in the Third Reich, Rochester 2004.
- OCHMANN, Patrick, Anton Bruckner und die Rezeptionsgeschichte seiner Symphonien (Europäische Hochschulschriften XXXVI. Reihe Vol. 211), Frankfurt am Main 2001.
- OWENS ZALAMPAS, Sherree, Adolf Hitler. A Psychological Interpretation of His Views on Architecture, Art and Music, Bowling Green 1990.
- PERMOSER, Manfred, Die Wiener Symphoniker im NS-Staat (Musikleben 9), Frankfurt am Main 2000.
- PFEIFFER, Jürgen, Beethoven im Film. Eine kommentierte Filmographie, in: Helmut Loos (Hrsg.), Beethoven und die Nachwelt. Materialien zur Wirkungsgeschichte Beethovens, Bonn 1986.
- PIPER, Ernst, Alfred Rosenberg. Hitlers Chefideologe, München 2005.
- POTTER, Pamela, Trends in German musicology, 1918-1945. The effects of methodological, ideological, and institutional change on the writing of music history, New Haven 1991.
- POTTER, Pamela M., Wissenschaftler im Zwiespalt, in: Albrecht Dümling, Peter Girth (Hrsg.), Entartete Musik. Dokumentation und Kommentar zur Düsseldorfer Ausstellung von 1938. Ausstellungskatalog, Düsseldorf 1993, S. 93-98.
- POTTER, Pamela M., Musicology under Hitler. New Sources in Context, in: Journal of the American Musicological Society 49 1996, S. 70-113.
- POTTER, Pamela M., Die deutsche der Künste. Musikwissenschaft und Gesellschaft von der Weimarer Republik bis zum Ende des Dritten Reichs, Stuttgart 2000.
- POTTER, Pamela M., Musikwissenschaft und Nationalsozialismus. Der Stand der Debatte, in: Hartmut Lehmann, Otto Gerhard Oexle (Hrsg.), Nationalsozialismus in den Kulturwissenschaften 1. Fächer – Milieus – Karrieren, Göttingen 2004, S. 129-144.
- PRIEBERG, Fred K., Musik im NS-Staat, Köln 2000.
- PRIEBERG, Fred K., Kraftprobe. Wilhelm Furtwängler im Dritten Reich, Wiesbaden 1986.
- PRIEBERG, Fred K., Musik und Macht, Frankfurt am Main 1991.
- PÜRER, Heinz, Johannes Raabe, Presse in Deutschland, Konstanz 2007.
- REIMER, Erich, Nationalbewußtsein und Musikgeschichtsschreibung in Deutschland 1800-1850. Antrittsvorlesung an der Hochschule für Musik Köln im Januar 1992, in: Die Musikforschung 46 1993, S. 17-31.

- RIETHMÜLLER, Albrecht, Aspekte des musikalisch Erhabenen im 19. Jahrhundert, in: Archiv für Musikwissenschaft 40 1983, S. 38-49.
- RIETHMÜLLER, Albrecht, Die Walhalla und ihre Musiker, Laaber 1993.
- RIETHMÜLLER, Albrecht, Beethoven als Chauvinist, in: Archiv für Musikwissenschaft 58 2001, S. 91-109.
- RIETHMÜLLER, Albrecht, Nach wie vor Wunschbild: Beethoven als Chauvinist, in: Cornelia Bartsch, Beatrix Borchard, Rainer Cadenbach, Der „männliche“ und der „weibliche“ Beethoven. Bericht über den Internationalen musikwissenschaftlichen Kongress vom 31. Oktober bis 4. November 2001 an der Universität der Künste Berlin (Veröffentlichungen des Beethoven-Hauses Bonn Reihe IV Bd. 18), Bonn 2003, S. 97-118.
- RUPPERT, Wolfgang, Nationalsozialistische Kulturpolitik, in: Pascal Huynh (Hrsg.), Das „Dritte Reich“ und die Musik, Berlin 2006, S. 87-92.
- SCHERING, Arnold, Beethoven und der deutsche Idealismus. Rede gehalten beim Festakt der 150. Wiederkehr des Geburtstages Ludwig van Beethovens an der vereinigten Friedrichs-Universität Halle-Wittenberg am 16. Dezember 1920, Leipzig 1921.
- SCHIPPERGES, Thomas, Die Akte Heinrich Bessler. Musikwissenschaft und Wissenschaftspolitik in Deutschland 1924 bis 1949 (Quellen und Studien zur Musik in Baden-Württemberg 7), München 2005.
- SCHMIDT, Christoph, Nationalsozialistische Kulturpolitik im Gau Westfalen-Nord. Regionale Strukturen und lokale Milieus (1933-1945), Paderborn 2006.
- SCHMITT, Ulrich, Revolution im Konzertsaal. Zur Beethoven-Rezeption im 19. Jahrhundert, Mainz 1990.
- SCHOLTZ, Harald, Die „NS-Ordensburgen“, in: Vierteljahrshefte für Zeitgeschichte 15 1967, S. 269-298.
- SCHRÖDER, Heribert, Beethoven im Dritten Reich. Eine Materialsammlung, in: Helmut Loos (Hrsg.), Beethoven und die Nachwelt. Materialien zur Wirkungsgeschichte Beethovens, Bonn 1986, S. 187-222.
- SPLITT, Gerhard, Hitler und die Musik, in: Das „Dritte Reich“ und die Musik, blabla, S. 27-38.
- SPOTTS, Frederic, Hitler and the Power of Aesthetics, Woodstock 2003.
- STEINWEIS, Alan E., Art, ideology and economics in Nazi Germany. The Reich chambers of Music, Theater, and the Visual Arts, Chapel Hill 1993.

- VAN REY, Manfred, Beethoven – Bonn – Elly Ney. Ein schwieriges Verhältnis, in: Bonner Geschichtsblätter 51/52 2001/02, S. 449-499.
- VAN REY, Manfred, Ernst Hettrich, Thomas Daniel Schlee (Hrsg.), Die Beethovenfeste in Bonn 1845 – 2003 Band I. Geschichte (Veröffentlichungen des Beethovenhauses Bonn Reihe IV Bd. 17), Bonn 2003.
- VAN REY, Manfred, Ernst Hettrich, Thomas Daniel Schlee (Hrsg.), Die Beethovenfeste in Bonn 1845 – 2003 Band II. Dokumentation von Robert Fontani (Veröffentlichungen des Beethovenhauses Bonn Reihe IV Bd. 17), Bonn 2003.
- VAZSONYI, Nicholas, Marketing German Identity. Richard Wagner's „Enterprise“, in: German Studies Review 28 2005, S. 327-346.
- VAZSONYI, Nicholas, Beethoven instrumentalized. Richard Wagner's Self-Marketing and Media Image, in: Music & Letters 89 2007, S. 195-211.
- VOGEL, Heinrich, Aus den Tagebüchern von Elly Ney, Tutzing 1979.
- WALTER, Michael, Hitler in der Oper. Deutsches Musikleben 1919-1945, Stuttgart 1995.
- WEHNER, Josef Magnus (Hrsg.), Elly Ney. Ein Leben für die Musik, Darmstadt 1952.
- WIWIE, Marcel, Das politische Schul- und Erziehungswesen im 3. Reich. Ein Überblick über nationalsozialistische Erziehungsorganisationen, Akademien und Ausleseschulen, Norderstedt 2009.
- WULF, Joseph, Musik im Dritten Reich. Eine Dokumentation, Gütersloh 1963.
- ZELNHEFER, Siegfried, Die Reichsparteitage der NSDAP. Geschichte, Struktur und Bedeutung der größten Propagandafeste im nationalsozialistischen Feierjahr (Schriftenreihe des Stadtarchivs Nürnberg 46), Nürnberg 1991.

