

Zeitschrift: Sinfonia : offizielles Organ des Eidgenössischen Orchesterverband =
organe officiel de la Société fédérale des orchestres

Herausgeber: Eidgenössischer Orchesterverband

Band: 8 (1947)

Heft: 9-11

Artikel: Die Musik im Leben der Völker

Autor: Radloff, Johannes

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-955785>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 22.01.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

slachen», das Trommeln, von den Italienern übernommen, möglich ist es jedoch, daß dieses Kriegsinstrument bereits zur Zeit der Kreuzzüge heimisch wurde. Für Bern ist die Trommel schon 1350 belegt. Der Dudelsack als englisch-schottisches Instrument ist wohl durch Söldner dieser Nationalitäten nach Italien gekommen und von da von den Eidgenossen übernommen worden. Wir sehen diese Instrumente mehrmals in den schweizerischen Bilderchroniken wiedergegeben. Zu Anfang des 16. Jahrhunderts scheint der Dudelsack nicht mehr verwendet worden zu sein. Das Neckerlein erlitt das gleiche Schicksal. Es wurde mit einem Brustriemen über dem Bauch befestigt, mit dem Zargen am Leib, und gewöhnlich einseitig mit zwei Schlegeln bearbeitet. Wir treffen diese schmalen Trommeln mit der hohen Tragart in der Schweiz bis zu Ende des 15. Jahrhunderts, dann verschwanden sie und machten der großen, hohen und weiten, am Bandelier getragenen Trommel Platz, die sich bis heute erhalten hat. Das Verschwinden der beiden obgenannten Instrumente dürfte damit zu erklären sein, daß sowohl die kleine Trommel wie der Dudelsack bei der damals aufgekommenen Taktik des Geviertaufens nicht mehr genügende Tonstärke aufwies, erstere wurde durch ein weithin tönendes Instrument ersetzt, der Dudelsack jedoch zugunsten der größeren und lautstärkeren Querpfeife aufgegeben.

E. A. Geßler.

Die Musik im Leben der Völker

So mannigfache Arten der Geschichtsbetrachtung und Geschichtsschreibung es gegeben hat und gibt, jede hat irgendwie ihre Berechtigung, sofern sie imstande ist, den Geist der Zeit, die sie darstellt, dem Leser nahezubringen. Dieser Zeitgeist aber, auf dessen Wiederentwicklung und Anschaulichmachung es unter allen Umständen ankommt, ist einer kostbaren Blütenknospe vergleichbar, die man — losgelöst von ihrem zeitbedingten, natürlichen Wachstumsbereich — lange beobachten und pflegen muß, ehe sie sich öffnet und ihr Inneres erschließt. Vor allem läßt sich der Zeitgeist niemals aus den politischen Tatsachen allein bestimmen. Das Leben der Völker wie des Einzelnen war zu allen Zeiten unendlich reicher, größer, mannigfaltiger, als es sich in dem verhältnismäßig engen Rahmen der politischen Geschichte widerspiegelt. Andererseits kann nicht geleugnet werden, daß die politische Geschichte immer eine überragende Stellung wird einnehmen müssen, weil die politischen Ereignisse bis auf den heutigen Tag doch stets den stärksten Einfluß auf das kulturelle und wirtschaftliche Leben der beteiligten Völker gehabt haben. Aber für die Erfassung dessen, was man Zeitgeist nennt, ist doch auch die umgekehrte Beziehung von größter Bedeutung: Inwiefern haben kulturelle und wirtschaftliche Faktoren die politische Entwicklung beeinflusst?

So ist es denn auch durchaus üblich, die Wirtschaftsformen der Zeit in historischen Darstellungen zu berücksichtigen und ihre Wechselwirkung mit

den treibenden Kräften des politischen Lebens wenigstens anzudeuten. Auch die Literatur als Sprache gewordener Geist pflegt besonders in den Epochen, in denen sich ihr unmittelbarer und starker Einfluß auf die politische Entwicklung aufdrängt, von den meisten Geschichtswerken berücksichtigt zu werden. Nur die Musik nimmt in der Geschichtsschreibung eine Sonderstellung, ich möchte fast sagen eine untergeordnete Stellung ein, obwohl sie durchaus nicht immer eine bloß ornamentale Rolle im politischen und Kulturleben der Völker gespielt hat. Gewiß werden in fast allen Geschichtswerken, die überhaupt Kulturgeschichtliches berücksichtigen, die Tonsetzer aufgeführt, deren Werke heute noch leben. Von ihnen wird dann mitgeteilt, wie sie von der Musikgeschichte klassifiziert worden sind. Von der Bedeutung aber, die Musik, musikalisches Leben oder einzelne Werke auf die Kultur einer Zeit oder auf das geheimnisvolle Walten der Kräfte, die wir unter dem Begriff «Politik» subsumieren, gehabt haben, davon hören wir so gut wie gar nichts.

Es mag das zum Teil daran liegen, daß auf dem Gebiet der Musik mehr als auf anderen mit einer bestimmten Art der Veranlagung gerechnet werden muß, daß das Musikalische an sich der intellektuellen oder begrifflichen Erfassung recht wenig zugänglich ist. Aber der Hauptgrund für die Randstellung, die man der Musik im Völkergeschehen zuweist, ist doch wohl der: die Musik wird vielfach nur betrachtet als eine für sich bestehende Kunst, die dem Innenleben des dafür Begabten etwas zu geben habe, im übrigen aber für die Gesamtschau einer Epoche nur unwesentlich sei, wenn nicht gar die im 18. Jahrhundert weitverbreitete Meinung vertreten wird, Musik sei lediglich eine Kunst des Vergnügens und der Unterhaltung. Und auf den ersten Blick scheint auch die Musik für das Gebiet der Politik ziemlich bedeutungslos zu sein.

Erst bei näherem Zusehen vermag man zu erkennen, daß die Musik in früheren Zeiten einen mitbestimmenden Faktor staatlichen Lebens und staatlicher Organisation dargestellt hat. Daß die altgriechische Kultur zum Beispiel ganz von Musik durchtränkt war, ist eine anerkannte Tatsache, die zu ihrer Erhärtung nur des Hinweises auf Pythagoras und Plato bedarf. Pythagoras stellte als Prinzip aller Weltordnung ein harmonisches Zahlensystem auf. Plato stellt die Tonkunst über alle anderen Künste und sieht sie als Grundlage alles sittlichen Lebens und aller Bildung an. Die Platoni-sche Auffassung ist für das Mittelalter maßgebend geblieben und nur ins Christlich-Religiöse übertragen worden. Die Musik war seit dem Aufkommen des Christentums zunächst das einzige Kunstmittel, das zur Ausschmückung des Gottesdienstes herangezogen wurde. Der Gregorianische Gesang hat bis auf die Gegenwart eine wesentliche Bedeutung für die katholische Kirche. Die frommen Hymnen waren das wirksamste Propagandamittel für den neuen Glauben. Nach der Ansicht des Thomas von Aquino soll die Musik zur Verdichtung und Stärkung der religiösen Gefühle herangezogen werden. Auch die protestantischen Kirchen, Lutheraner und Calvinisten, haben die Bedeutung von Kirchengesängen für die Schaffung einer inneren Disposition bei den Gläubigen zur Aufnahme des Wortes im Sinne eines *Sursum corda* wohl er-

kannt und benutzt. Hauptsächlich durch die Reformation wurde der Eingang der Instrumentalmusik in die Kirchenmusik beschleunigt, in der sie im Mittelalter verpönt war. Mit den Kantoreien an den großen Kirchen erhielten in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts die größeren Städte ihre Stadtpfeifereien, häufig sehr bescheidene Instrumentalmusikchöre, die Sonn- und Festtags in den katholischen Kirchen in der Messe, in den protestantischen bei der in die Liturgie eingelegten Kirchenmusik mitwirken mußten.

Für Ordnung und Einrichtung mittelalterlicher Staaten waren die kirchlichen Institutionen von grundlegender Bedeutung. Kirchliches und staatliches Leben sind im Mittelalter innig miteinander verknüpft, und die Maßnahmen für das eine mußten auch im anderen wirksam werden. Auf dem Gedanken, daß die staatliche Ordnung ein Abbild des himmlischen Urbildes zu sein habe, ist ja auch Platos Lehre vom Staat aufgebaut. Die Grundanschauung war: Wie alle natürlichen Kräfte nach ganz bestimmten göttlichen Gesetzen sich richten müssen, wollen sie sich nicht in ihren Lebensäußerungen beeinträchtigen, so kann auch im Staate und innerhalb der Staaten ohne harmonische Gesetzmäßigkeit nichts Ersprißliches geschehen.

Bei dieser Wertschätzung harmonischer Gesetzmäßigkeit in den Staatsgedanken des Altertums und des Mittelalters kann es nicht wundernehmen, daß der Musik als der Kunst der Harmonie eine große Bedeutung beigelegt wurde. Man nannte die Musik eine angewandte Philosophie. Auch Schopenhauer sieht bekanntlich in der Musik die vollendetste Kunst, weil sie ein unmittelbares Abbild des Urwillens gebe. Staatsmänner des Mittelalters legten deshalb der Musik auch für die politische Praxis außerordentliche Bedeutung bei. Als Chlodwig das Frankenreich gründete, war eine seiner ersten Regierungshandlungen, sich von dem Ostgotenkönig Theoderich einen Musiker auszubitten, der die Musik in seinem Reiche einrichten sollte. Bei dieser Bitte Chlodwigs wird ausgeführt, wie die Kunst der Töne die Macht sei, die alle Welt bewegen und ohne deren Harmonie kein Staat und auch die Welt nicht bestehen könne. Pippins des Jüngeren und Karls des Großen Verhandlungen mit dem Byzantinischen Reiche sind begleitet von einem Austausch von Musikinstrumenten. Daß wir die Orgel heute im Abendlande in ihrer großen Bedeutung für die musikalische Ausgestaltung des Gottesdienstes haben, geht auf diese Vorgänge zurück.

Aber auch in spätern Zeiten sehen wir, wie musikalische Beziehungen sich in der Geschichte der Staaten widerspiegeln. So hat der Minnesang bei allen an den Kreuzzügen beteiligten Staaten völkerverbindend gewirkt, weil in der Musik ein wesentlicher Teil der Volksseele zum Ausdruck kommt.

In der Renaissance kommt die Macht der Musik zu vollster Bedeutung. Die glänzenden Höfe der Medicäer zu Florenz und der Este zu Ferrara sind ohne Gesang und Saitenspiel als Ausdruck wiedererwachter Lebenslust und Diesseitsbejahung gar nicht zu denken. Die Kunstform der Oper, die so oft in den Dienst der Politik gestellt wurde, ist eine Frucht jener Renaissancebestrebungen. Man erkannte hier in der Musik ein ausgezeichnetes Hilfsmittel, die psychologischen Prozesse, die der Handlung im Drama vorausgehen,

zu versinnlichen. Und wie für das Drama historische und politische Stoffe als Haupt- und Staatsaktionen bevorzugt werden, so auch in der Oper. Hinzu kommt, daß die Oper für politische Repräsentation durch die begeisterte und erregende Wirkung der Musik und die in ihr gegebene Möglichkeit der Entfaltung szenischen Prunkes überaus geeignet war. In der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts schon wurden die deutschen Höfe durch die wachsenden Anforderungen der italienischen Prunkoper zur Errichtung großer Opernhäuser genötigt. Deutsche Schauspieler aber fanden im Gegensatz zu Musikern und Sängern damals noch keine bleibende Stätte an den Höfen.

In den Annalen der Operngeschichte haben wir den interessanten Fall, daß eine Stadt wie Paris anhaltend für und wider einen großen Tondichter Partei nimmt und daß dieser Kampf zwischen dem deutschen Opernkomponisten Gluck, dem Reformator der Oper, und den Piccinisten, den Anhängern des bedeutenden italienischen Komponisten Nicolas Piccini, ein starkes Maß politischer Erregung erzeugt. Diese Kämpfe gleichen denen, die um Richard Wagners Musikdramen geführt wurden. Es ist nicht zu verkennen, welche politische Bedeutung ein Richard Wagner vom letzten Drittel des 19. Jahrhunderts bis auf das Dritte Reich gehabt hat. Allein die Erstaufführung des «Tannhäuser» im März 1861 in Paris wurde ein politischer und Gesellschaftsskandal erster Ordnung im zweiten Kaiserreich.

Welche weittragende Wirkung die Musik für politische Bewegungen und innerhalb solcher haben kann, zeigt in der neueren Geschichte die große französische Revolution. Das Pariser «Journal» vom 22. November 1793 stellte die These auf: «Keine Republik ohne Nationalfeste, und kein Nationalfest ohne Musik.» Man feierte die Siege der Armee, man brachte die Ueberreste großer Männer in feierlichem Zuge nach dem Pantheon, man erfand eigene Feste zu Ehren neuer Gottheiten und Gedenktage der Revolution wurden mit besonderem Pomp begangen. Vor allem verlangten diese Feste eine prunkvolle, imposante Musik, damit die Volksmenge auch etwas davon hatte. Und da sie sich meistens im Freien abspielten, so war mit einem Streichorchester keine Wirkung zu erzielen. Auf Lafayettes Antrag war für diese Aufgaben ein Orchester aus 45 Militärmusikern verschiedener Regimenter unter Leitung eines jungen Rechnungsbeamten Bernard Sarette gegründet worden, das allmählich qualitativ wie quantitativ mit seinen immer größer werdenden Aufgaben wuchs.

Die neue Musik setzte starke Nerven voraus und trainierte die Trommelfelle. Sie mußte dynamisch und rhythmisch so beschaffen sein, daß sie auf Menschenmassen stimulierend einwirken konnte. Eines der ersten Tonwerke der neuen Art und zugleich das bis heute lebendig gebliebene war die «Hymne de Marseillaise», kurzweg Marseillaise genannt. Von einem Ingenieuroffizier Rouget de l'Isle gedichtet und komponiert, wurde sie erst von François Joseph Gossec durch sein Arrangement für großen Chor und Blasorchester (in seiner Oper «La reprise de Toulon») zu ihrer starken und mitreißenden Wirkung gebracht. Robespierre machte bekanntlich dem Vernunftkultus ein Ende und ließ durch den Konvent das Dasein eines höchsten Wesens (Etre suprême)

anerkennen, dessen Fest er als Oberpriester leitete. Dem gleichen François Gossec hat Robespierre die musikalische Ausgestaltung dieses Festes übertragen. Allein zweihundert Tamboure wirkten in dem hiebei verwendeten Riesenorchester mit. Das ganze Volk sang die Marsaillaise mit, die schon vorher in allen 48 Sektionen von Paris den Bürgern eingeübt worden war. Die letzte Strophe wurde von Artillerief Feuer begleitet. Die Volksmassen belebten sich, wurden erregt, begeistert, trunken unter dem Zaubereinfluß des Orchesterklanges und des gemeinsamen Gesanges. Die Marsaillaise wurde auch der Ausgangspunkt für eine größere Zahl von Armeemärschen. Sie begleitete die französischen Heere auf all ihren Kriegszügen, und Klopstock hatte nicht unrecht, wenn er ihrem Verfasser zurief: «Unmensch, Barbar, wie viele Tausende meiner Brüder hast Du erschlagen!» Aehnliche Hymnen (im ganzen vierzehn), wenn auch keine von der Wirkung der Marsaillaise, hat Gossec in Musik gesetzt. Es fehlte aber auch sonst nicht an Komponisten, die für den Bedarf der Revolution schrieben.

Der politische Einfluß dieser Musik kann gar nicht überschätzt werden. Umgekehrt entstand durch die politischen Wirkungen, die man erstrebte und erreichte, eine ganz neuartige Musik: militärisch-glänzend, pomphaft-prunkend, ins Massige gehend, mit starker Betonung der Blas- und besonders der Blech- und Schlaginstrumente. Die Massenwirkung unter freiem Himmel war von vorneherein von der fast ausschließlichen Anwendung recht lauter Musikinstrumente abhängig. Da aber die bisher gebräuchlichen Instrumente nicht ausreichen wollten, so erfand Sarett neue. Dem alten Militärorchester fügte er zunächst den Tamtam und die große Trommel hinzu. Dann kam er, angeregt durch die Darstellung von Instrumenten auf der Trajanssäule in Rom, auf die Idee, die altrömische Buccina und den Lituus nachbilden zu lassen. Damit entstanden mächtige Blechblasinstrumente von bis dahin unerhört starkem Klang, die auch in eine bis dahin unerreichbare Tiefe hinabsteigen konnten. Seitdem haben wir die Baßtuba und andere, heute überall gebräuchliche Instrumente. Das alles führte zu einer ganz neuen Art von Orchester: Das moderne Militärorchester war erstanden. Und die Zusammensetzung dieses Militärorchesters wirkte allmählich weiter auf die Orchester des Theaters und des Konzertsales. Sie alle wurden massiger, klangstärker, farben- und kontrastreicher.

Aus unmittelbarem Erleben heraus kannte Napoleon die Wirkungen der durch die Kräfte der Revolution geschaffene Musik. Könnte die Musik die Gemüter von Volksmassen so heftig erregen, konnte sie ganze Armeen von Menschen in Begeisterung versetzen und bis zur Todesverachtung berauschen, dann — so schloß der große Cäsar und zukünftige Imperator mundi — konnte er sie für seine politischen Pläne nutzbar machen. Mit kühler Berechnung hat er das getan und war vor allem auch rastlos bemüht, Paris zum musikalischen Mittelpunkt der Welt zu machen. Die Musik, insbesondere die dramatische, sollte von hier aus den Völkermassen, ihnen selbst unbewußt, Sympathien und Antipathien gleichsam suggerieren. Wie er nach seinen Siegen die Museen und Bibliotheken ganz Europas plünderte, um die besten Schätze von Kunst und Wissenschaft in Paris aufzuhäufen, so entführte er den Für-

sten auch ihre besten Musiker. Und wie er es gewünscht, wurde Paris das musikalische Zentrum und blieb es auch, als nach den Schrecken des Jahres 1812 die Napoleonische Herrschaft ins Wanken geriet und nach den Befreiungskriegen gänzlich zusammenbrach. Die große Oper von Paris war noch in den Zwanziger- und Dreißigerjahren des 19. Jahrhunderts der Brennpunkt des musikalischen Europa. Und die Oper selbst strömte seit Napoleons Tagen einen heroisch-politischen Geist aus, für den die Muse Gasparo Spontinis — grandios, pomphaft, ein Sinnbild der französischen großen Armee und der gloire des Kaisers — charakteristisch war. Wie sehr dieser politische Geist nachwirkte, das bewies die Oper, als am 25. August 1830 in Brüssel Aubers revolutionäre «Stimme von Portici» das Vorbild und das Signal zu einem Volksaufstand wurde, der schließlich die politische Sonderung Belgiens und Hollands herbeigeführt hat.

Die elementare reflektorische Wirkung der Musik zeigt sich immer da am stärksten, wo der Boden für die Begeisterung von Massen durch ein anregendes Moment vorbereitet ist. Der Musikhistoriker Gustav Ernest erlebte im Jahre 1893 bei einem Sonntagnachmittagskonzert auf dem Markusplatz in Venedig, wie ein Mann die Musik unterbrach und in flammenden Worten verkündete, daß in Lyon während eines Streikes italienische Arbeiter von französischen ermordet worden seien. Kaum hatte er geendet, so begann das Orchester eine Fantasie über Motive der Verdischen Oper «Sizilianische Vesper» zu spielen. Der dramatische Höhepunkt dieser Oper ist die Ermordung der verhaßten Franzosen durch die Sizilianer in Palermo im Jahre 1282. «Totenstille trat ein. Jeder schien die Musik, jeder ihre Bedeutung zu kennen. Wie gebannt lauschte alles. Dann aber, während eines lang ausgedehnten Crescendos, war es, als ob ein dumpf grollendes Murren aus den dichtgeballten Scharen aufsteige, und wie die Musik sich mehr und mehr steigerte, wuchs es zu immer größerer Macht an, bis es in dem Augenblick, als sie ihren Gipfel erreicht hatte, zu einem Aufschrei von geradezu elementarer Gewalt wurde. Und dann setzte sich die ganze Masse zu den Klängen des Garibaldimarsches in Bewegung, hin zum französischen Konsulat, Rechenschaft zu fordern für den Tod der Brüder.»*)

Die Musik ist eine Sprache der Töne, die die Wortsprache ergänzt und ersetzt. Sie ist gleichsam der Ausdruck der unverfälschten und ungebundenen Natur. Zu dieser Sprache kehrt die Natur zurück, wenn bei der Empfindung stärkster Leidenschaft die Wortsprache versagt, die ja eben formuliertes Denken ist und also auch und in erster Linie den Intellekt neben dem Gefühl in Anspruch nimmt. Es ist unleugbar, daß die Musik in Verbindung mit dem sprachlichen Ausdruck diesem ein ihr ursprünglich Eigenes hinzubringt und dadurch die Gefühlskräfte in hohem Maße steigert.

Dieser Erkenntnis war man sich in bis dahin nicht gekanntem Maße in der politischen Bewegung des Nationalsozialismus bewußt, an der die Bedeutung

*) Gustav Ernest, «Die italienische Oper», in Richard Sternfeld, «Berühmte Musiker und ihre Werke» (Berlin 1922, S. 180).

der Musik im Leben der Völker in gleichem Maße erkennbar ist wie in der großen französischen Revolution.

Der Intellekt, auch die durch charakterliche Werte und Tradition gebundene, aber zur Prüfung von Tatbeständen und Gedankengehalten fähige, dem Menschen vom Schöpfer zuerteilte Verstandes- und Urteilskraft, war sehr unbeliebt bei den Schöpfern und Führern des nationalsozialistischen Staates, weil er ihrem Begriff des «Führerprinzipes» entgegenstand. Der Nationalsozialismus wollte die Menschen — und das ist wohl der fundamentale Unterschied gegenüber dem, was man Preußentum nennt — nicht nur zu einem Gehorsam gegenüber der politischen Führung bringen, sondern zu einem unbedingten Glauben an die Richtigkeit alles dessen, was die politische Führung tat oder unterließ. Daß es Zeiten gibt, in denen die politische Führung eines Volkes unbedingten Gehorsam verlangen muß, kann nicht bestritten werden. Daß aber nicht nur eine Unterordnung des Willens, sondern auch eine Unterordnung der Einsicht der Ueberzeugung verlangt und erwartet wurde, war das Neue, was der Nationalsozialismus als politisches Faktum brachte und was er übrigens mit dem Glauben an die «Idee» im Kommunismus gemein hatte. Nun war von Hause aus kein Volk so ungeeignet zur Durchsetzung dieser Forderung, wie das deutsche, das seiner stammesmäßigen Zusammensetzung und seiner historischen Entwicklung nach eher zu einem überspitzten Individualismus als zu irgend einer Art von Kollektivismus neigt. Erklärt doch ein Heinrich von Treitschke, der leidenschaftliche Kämpfer für Deutschlands Einheit und nationale Größe, bereits in seinem 1861 geschriebenen Aufsatz «Die Freiheit»: «Die politische Freiheit ist nicht, wie die Napoleons sagen, eine Zierde, die man dem vollendeten Staatsbau wie eine goldene Kuppel aufsetzen mag, sie muß den ganzen Staat durchdringen und beseelen. Sie ist ein tiefsinniges, umfassendes, wohlzusammenhängendes System politischer Rechte, das keine Lücke duldet. . . . Spotte man nicht allzu dreist über die Grundrechte der neueren Verfassungen. Sie enthalten mitten unter Phrasen und Torheit die Magna Charta der persönlichen Freiheit, worauf die moderne Welt nicht wieder verzichten wird.» Und gerade «der Mittelstand haßt jede offene gewalttätige Tyrannei».

So war es auch nach der sogenannten Machtergreifung Hitlers besonders der gebildete Mittelstand, der hartnäckig der ihm zugemuteten glaubensmäßigen Hingabe unter Ausschaltung der eigenen Einsicht widerstrebte. Man war nicht geneigt, die Freiheit der Persönlichkeitsrechte aufzugeben und sich dem «Führer» unterzuordnen. Jedenfalls mußte nun jeder Einwand des «Intellekts» gegen die Unterdrückung der freien Persönlichkeit, gegen Mechanisierung, Kollektivierung und Nivellierung, mußten alle berechtigten Forderungen nach freier Bewegung in Glauben und Wissen, in Handel und Wandel ausgeschaltet und wirkungslos gemacht werden. Dazu dienten die Mittel der Propaganda und der politischen Schulung». Und bei Anwendung dieser Mittel spielte die Musik als Stimulans und als Umnebelungsfaktor eine gewaltige Rolle.

Es ist in gutem Sinne selbstverständlich, daß bei jeder vaterländischen Feier die Musik zur Erbauung und zur Hebung der Gefühlskräfte herangezogen wird.

Es ist aber ein Unterschied, ob mit dem gleichen Mittel ein Zustand herbei-

geführt werden soll, der die Vernunftskräfte lahmlegen und eine homogene Massenstimmung oder — für unseren Fall richtiger — Massenhypnose erreichen soll. Das letztere war im Dritten Reich durchaus der Fall. Auch der politische Alltag sollte mit einem gläubigen Rauschzustand erfüllt werden, der die Menschen aus der Realität der Dinge und Zusammenhänge entführte und sie zu knetbarem Ton in der Hand der «Führer» machte. Es ist nicht Aufgabe dieser Zeilen, auf die Bedeutung des gesprochenen Wortes in diesem Zusammenhang zu verweisen. Es war aber der Propagandaführung klar, daß das Wort allein für die gewünschte Umnebelung der Massen nicht ausreichte. Sie erkannte — ähnlich wie Napoleon — in der Musik ein wichtiges Hilfsmittel für die Durchsetzung ihrer politischen Pläne.

Das ganze Volk war ja alsbald in den der Partei «angeschlossenen» Verbänden organisatorisch erfaßt worden. Wohl gemerkt, nicht in der Partei selbst, die eine Elite darstellen sollte. Diesen Verbänden mußte, unabhängig von seiner Ueberzeugung, angehören, wer einen Beruf ausüben wollte. Die Aufnahme in diese Verbände (Arbeitsfront, N. S. Rechtswahrer-Bund, N. S. Aerztebund, N. S. Lehrer-Bund u. a.) fand meist summarisch statt, d. h. die sogenannten arischen Mitglieder z. B. der bis 1933 bestehenden Aerzteverbände wurden einfach — ohne Dazutun des Einzelnen — vom N. S. Aerztebund übernommen. In den Ortsgruppen dieser Verbände fanden regelmäßig politische Schulungsabende unter Leitung eines Parteigenossen statt. Jeder Schulungsabend wurde mit dem gemeinsamen Gesang der «Lieder der Bewegung» eröffnet und geschlossen. Im übrigen war der geistige Gehalt dieser «Schulungsabende» in der Regel dürftig.

Wie seinerzeit bei der Französischen Revolution in allen Sektionen von Paris die Bürger die Marseillaise «vorüber» mußten, so sollte auch im Dritten Reich jeder «Arbeiter der Stirn und der Faust» einen gewissen Bestand nationalsozialistischen Liedgutes zu seinem geistigen Eigentum machen, damit er in der Lage war, bei den festlichen Anlässen, die als Gedenktage der nationalsozialistischen Revolution sich zwangsläufig ergaben oder häufig genug nach dem Grundsatz «panem et circenses» künstlich geschaffen wurden, aktiv mitzuwirken und dadurch den Eindruck der Spontaneität hervorzurufen. Diese «Lieder der Bewegung» waren melodisch und rhythmisch ungemein eingängige Kompositionen. Wer einmal Gelegenheit hatte, «Volk ans Gewehr!» oder das Lied der Hitler-Jugend «Heute gehört uns Deutschland» von einer größeren Menge gesungen zu hören, wird sich kaum der mitreißenden Wirkung, die — unabhängig von dem Text — rein musikalisch von ihnen ausging, haben entziehen können, besonders dann nicht, wenn sie von Blasorchestern begleitet wurden. Solche Blasorchester standen alsbald in großer Zahl zur Verfügung.

Die Heranzüchtung großer Bläsermassen, die auf diese Weise in verhältnismäßig kurzer Zeit und unter Aufwendung beträchtlicher Mittel (an denen nie gespart wurde, wenn es sich um Propaganda handelte) zustandekam, hat selbstverständlich wieder ihre Auswirkungen gehabt, diesmal nicht nur auf die Konzert- und Theater-Orchester, sondern vor allem auf Rundfunk und Tonfilm. Tonfilm und vor allem Rundfunk waren ja mit Recht als die Formen einer

Kunst- oder Pseudo-Kunst-Uebermittlung erkannt worden, mit deren Hilfe man die breiten Maßen des Volkes am leichtesten und am wirksamsten erreichen konnte. Tonfilm und besonders Lautsprecher, Massenveranstaltungen mit Massenaufmärschen zerstörten mit ihren auf politische Massenwirkungen ausgerichteten Darbietungen in einem Teil des deutschen Volkes, hoffentlich nur vorübergehend, den Sinn für Feinheit, für leise und unaufdringliche Kunst-äußerung, das Gefühl für Nüancierungen, das den Deutschen als dem Musikvolk Europas (aus dem die Bach, Beethoven, Schubert, Weber, Schumann, Brahms und Hugo Wolf hervorgegangen sind) ursprünglich zu eigen war.

Es unterliegt nach dem Gesagten keinem Zweifel, daß die Musik im Leben der Völker eine beachtliche Rolle spielt. Die unleugbare Wirkung der politischen Musikverwendung beruht darin, daß sie indirekt ist. Man merkt ihr nicht die Absicht an, wird deshalb nicht verstimmt. Ihre scheinbare politische Gleichgültigkeit erhöht die Empfänglichkeit der Massen für sie, vorausgesetzt, daß sie überhaupt künstlerisch wirksam ist.

Johannes Radloff.

DIE MUSIK

O Musica, du edle Kunst, du hast bei allen Menschen Gunst,
Dein Saitenspiel und Lauten gut, die machen uns ein freien Mut.
All Freud und Lust entspringt von dir, du bist aller Gelehrten Zier,
O Musica, deine Lieblichkeit, die ist bekannt sehr weit und breit.
Drum diese Kunst lern jedermann, so er der Feder zugetan —
Alsdann wird er durch solche Kunst bei allen Menschen haben Gunst.

(H. Steuccius.)

Neuerscheinungen — Nouveautés

Es werden nur Neuerscheinungen von Musikalien, sowie von Werken über Musik und verwandte Künste angezeigt und besprochen.

Il n'est rendu compte que des nouveautés d'ordre musical (cahiers de musique et ouvrages relatifs à la musique et aux arts apparentés).

Prof. Dr. Antoine-E. Cherbuliez, **Edvard Grieg**. Leben und Werk. Mit 4 Kunstdrucktafeln und 29 Notenbeispielen. Verlag Albert Müller, AG., Rüslikon/Zürich.

Die vorliegende Grieg-Biographie bildet den ersten Band einer neuen Buchreihe «Meister der Musik im 19. und 20. Jahrhundert», deren Ziel es ist, nach und nach alle bedeutenden Komponisten der letzten 150 Jahre vom heutigen Standpunkt aus, der sowohl die Tatsache der Weiterentwicklung der romantischen Tonkunst zur Gegenwartsmusik wie auch die unvergänglichen Werte des romantischen Musikstils an sich erkennt und beides zu wertvoller Synthese bringen kann, in allgemein verständlichen, lebenswahren, aber auch in der komposito-