

Münsteraner Schriften
zur zeitgenössischen Musik

1



Michael Custodis und Friedrich Geiger

Netzwerke der Entnazifizierung

Kontinuitäten im deutschen
Musikleben am Beispiel von Werner Egk,
Hilde und Heinrich Strobel

WAXMANN

Münsteraner Schriften
zur zeitgenössischen Musik

Herausgegeben von
Michael Custodis

Band 1

Michael Custodis und Friedrich Geiger

Netzwerke der Entnazifizierung

Kontinuitäten im deutschen Musikleben am Beispiel
von Werner Egk, Hilde und Heinrich Strobel



Waxmann 2013
Münster / New York / München / Berlin

Bibliografische Informationen der Deutschen Nationalbibliothek

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

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung der
Westfälischen Wilhelms-Universität Münster

Münsteraner Schriften zur zeitgenössischen Musik, Band 1

ISSN 2195-741X
Print ISBN 978-3-8309-2843-0
E-Book ISBN 978-3-8309-7843-5

© Waxmann Verlag GmbH, 2013
Postfach 8603, 48046 Münster
Waxmann Publishing Co.
P.O. Box 1318, New York, NY 10028, USA

www.waxmann.com
info@waxmann.com

Umschlaggestaltung: Pleßmann Design, Ascheberg
Titelbild: Werner Ekg, Hilde und Heinrich Strobel 1955 (Bildarchiv des Südwestrundfunks)
Satz: Stoddart Satz- und Layoutservice, Münster
Druck: Hubert & Co., Göttingen

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier,
säurefrei gemäß ISO 9706



Printed in Germany

Alle Rechte vorbehalten. Nachdruck, auch auszugsweise, verboten.
Kein Teil dieses Werkes darf ohne schriftliche Genehmigung des
Verlages in irgendeiner Form reproduziert oder unter Verwendung
elektronischer Systeme verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.

Für unsere Familien

Inhalt

Vorbemerkung des Herausgebers.....	9
Abkürzungen.....	10
Musik und Entnazifizierung	11
Personal	18
Werner Egk	18
Hilde Strobel, geb. Levy.....	31
Heinrich Strobel.....	45
Kontaktaufnahmen	73
Entwicklung der Freundschaft	73
Alte Verbundenheit in der Nachkriegszeit	82
Erneuerte Freundschaft.....	89
Freundschaftsdienste	101
Veröffentlichte Äußerungen über die NS-Zeit.....	104
Privates Engagement	110
Einsatz für Werner Egk.....	126
<i>Braune Klänge</i>	147
Kontinuitäten	154
Künstlerische Reflexionen – Heinrich Strobel als Autor	154
<i>Leonore 40/45</i>	158
Berufliche Übergänge bei Werner Egk.....	163
Solidaritäten – Vorwürfe – Gegner	169
Konrad Boehmer und Fred K. Prieberg gegen Werner Egk.....	183
Institutionelle Maßstäbe – Heinrich Strobel als IGNM-Präsident.....	188
Lebenslange Freundschaften	195
Dokumente.....	200
Literatur	244
Abbildungsverzeichnis.....	249
Personenregister	250

Vorbemerkung des Herausgebers

Dieser Band eröffnet eine Reihe, die der Musik und dem Musikleben der Gegenwart gewidmet ist. Der in ihrem Namen dokumentierte Bezug auf Münster steht dabei für ein Verständnis von Musik der Gegenwart, wie es im Fach Musikwissenschaft der dortigen Westfälischen Wilhelms-Universität vertreten wird. Dies schließt die genreübergreifende Vielfalt musikalischer Phänomene nach 1900 ebenso ein wie ihre kulturhistorische Verortung in den politischen und sozialen Bedingungen des 20. und 21. Jahrhunderts. Insbesondere progressive Stilentwicklungen und der Aufarbeitung biographischer Fragen sind die Münsteraner Schriften zur zeitgenössischen Musik dabei verpflichtet.

Münster, im Sommer 2013
Michael Custodis

Abkürzungen

AISCM	Königliche Bibliothek Kopenhagen, Archiv der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik
ASM	Archiv des Schott-Verlags Mainz
BArch	Bundesarchiv Berlin
BHStA	Bayerisches Hauptstaatsarchiv München
BLHA	Brandenburgisches Landeshauptarchiv Potsdam
DEA	Deutsches Exilarchiv in der Deutschen Nationalbibliothek Frankfurt, Material zu Heinrich und Hilde Strobel
EAWWE	Staatsarchiv München, Spruchkammerakten Karton 339 (Werner Egk)
LAB	Landesarchiv Berlin
LAVR	Landesarchiv Nordrhein-Westfalen, Abteilung Rheinland
NHS	Historisches Archiv des Südwestrundfunks, Nachlass Heinrich Strobel
NWE	Bayerische Staatsbibliothek München, Ana 410 (Nachlass Werner Egk)
NWS	Nachlass von Wolfgang Steinecke im Stadtarchiv Darmstadt
StAF	Landesarchiv Baden-Württemberg, Staatsarchiv Freiburg
SWR	Historisches Archiv des Südwestrundfunks
SWR HSAS	Historisches Archiv des Südwestrundfunks, Sendemanuskripte „Heinrich Strobel – Autobiographische Skizzen“

Musik und Entnazifizierung

Im Februar 1945 formulierten die alliierten Siegermächte das Ziel, „alle nazistischen und militärischen Einflüsse aus öffentlichen Einrichtungen, dem Kultur- und Wirtschaftsleben des deutschen Volkes zu entfernen“.¹ Bekanntlich gelang es in keinem der genannten gesellschaftlichen Gebiete, diesem Anspruch gerecht zu werden, weshalb die Entnazifizierung insgesamt als „gescheitertes Experiment“² betrachtet werden muss. Im Bereich des Musiklebens indes scheiterte dieses Experiment besonders grandios. Obwohl offenkundig war, dass zahlreiche Repräsentanten und Repräsentantinnen des Musiklebens mit dem NS-Regime eng kooperiert hatten, wurde niemand von ihnen daran gehindert, nach 1945 weiter tätig zu sein. Von den Stars der Bühne und des Konzertpodiums über Komponisten, Musikverleger, Intendanten und Dramaturgen an den Theatern, Konzerthäusern und am Rundfunk bis zur Musikpublizistik sowie der akademischen Musikwissenschaft und Musikpädagogik – in allen Bereichen des deutschsprachigen Musikdiskurses sind Kontinuitäten verbürgt. Die „Stunde Null“, ohnehin eine fragwürdige Kategorie, ist zumal als musikgeschichtliche Größe inexistent.³

Woran lag es, dass die Absicht, „alle nazistischen und militärischen Einflüsse“ aus dem Musikleben „zu entfernen“, derart ins Leere lief? Die Frage ist, wenn man fundiert Auskunft geben will, nicht leicht zu beantworten. Die Akten zur Entnazifizierung von Musikerinnen und Musikern, die in Fülle überliefert sind, sind bisher erst in überschaubarer Zahl herangezogen worden.⁴ Eine breit angelegte, systematische und vergleichende Untersuchung, die auch Verbindungslinien zwischen den

- 1 *Kommuniqué der Konferenz von Jalta*, zit. nach: *Entnazifizierung. Politische Säuberung und Rehabilitierung in den vier Besatzungszonen 1945-1949*, hg. von Clemens Vollnhals, München 1991, S. 7.
- 2 Ebenda, S. 55-64.
- 3 Albrecht Riethmüller pointiert im Vorwort des von ihm herausgegebenen Bandes *Deutsche Leitkultur Musik? Zur Musikgeschichte nach dem Holocaust* (Freiburg im Breisgau 2006, S. 7) „die Geburt der ‚Stunde Null‘ aus dem Geiste der Verdrängung.“ Siehe ausführlich auch seinen Beitrag „Die Stunde Null“ als musikgeschichtliche Größe, in: *Geschichte der Musik im 20. Jahrhundert: 1925-1945* (= Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert, Bd. 2), hg. von demselben, Laaber 2006.
- 4 Michael Custodis, *Entnazifizierung an der Kölner Musikhochschule am Beispiel von Walter Trienes und Hermann Unger*, in: *Deutsche Leitkultur Musik?; „unter Auswertung meiner Erfahrungen aktiv mitgestaltend“*. Zum Wirken von Wolfgang Steinecke bis 1950, in: ebenda; Theodor W. Adorno und Joseph Müller-Blattau: *Strategische Partnerschaft*, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 66 (2009), Heft 3; Friedrich Blumes *Entnazifizierungsverfahren*, in: *Die Musikforschung* 65 (2012), Heft 1; Thomas Eickhoff, „Mit Sozialismus und Sachertorte ...“ – *Entnazifizierung und musikpolitische Verhaltensmuster nach 1945 in Österreich*, in: *Deutsche Leitkultur Musik?; Friedrich Geiger, „Can be employed“: Walter Abendroth im Musikleben der Bundesrepublik*, in: *Deutsche Leitkultur Musik?; Birgit Jürgens, „Deutsche Musik“ – Das Verhältnis von Ästhetik und Politik bei Hans Pfitzner*, Hildesheim et al. 2009; Michael Kater, *Composers of the Nazi Era. Eight Portraits*, New York et al. 2000 (dt. erweiterte Fassung Berlin 2004); Matthias Roth, *War Wolfgang Fortner ein Nazi? Der Komponist mit der Partei-Mitgliedsnummer 7.818.245 im Spiegel seiner „Entnazifizierungsakte“*, in: *Musik in Baden-Württemberg*, Jahrbuch 2005, Bd. 12; sowie jüngst, mit apologetischer Tendenz, Klaus Lang, *Wilhelm Furtwängler und seine Entnazifizierung*, Aachen 2012.

Einzelfällen berücksichtigt, steht hingegen noch aus. Wie erste Überblicksarbeiten zur französischen⁵ und amerikanischen⁶ Zone gezeigt haben, waren ferner die Rahmenbedingungen in den einzelnen Gebieten auch und gerade für die Musik sehr unterschiedlich, was generelle Einschätzungen erschwert.

Ein aussichtsreicher Weg scheint daher vor allem in einer dichten Beschreibung der Netzwerke zu liegen, die während der NS-Zeit geknüpft worden waren, aber in der Musikkultur der Weimarer Jahre wurzelten und nun im Zuge der Entnazifizierungsverfahren aktualisiert wurden. Dabei kamen in aller Regel hoch effektive Allianzen zustande, darunter auch solche, die aus musikhistorischer Perspektive zunächst höchst befremdlich anmuten. Eine dieser Allianzen, die in dem vorliegenden Buch unter dem Mikroskop betrachtet werden soll, war die Freundschaft zwischen dem Komponisten Werner Egk (1901-1983) und dem Musikpublizisten Heinrich Strobel (1898-1970). Auf der einen Seite der wohl erfolgreichste Jungkomponist des „Dritten Reiches“, der von Hitler und Goebbels nach Kräften protegierte NS-Musikfunktionär und gemäßigte Modernist Egk – auf der anderen Seite der Auswanderer Strobel, der seit den 1920er Jahren engagiert für die neue Musik eingetreten war, dafür im „Dritten Reich“ unter anderem in der Ausstellung „Entartete Musik“ heftig geschmäht wurde, 1939 mit seiner jüdischen Frau Hilde Strobel, geborene Levy (1902-1983) nach Frankreich auswich und nach dem Zweiten Weltkrieg von Baden-Baden aus zu den mit Abstand einflussreichsten Förderern der internationalen musikalischen Avantgarde zählte. Wie geht das zusammen? Wie konnte jemand wie Strobel jemandem wie Egk maßgeblich durch die Entnazifizierung helfen?

Rasch wird deutlich, dass das Erstaunen über derartige Bündnisse von allzu schematischen Vorstellungen über die musik- und zeitgeschichtlichen Verhältnisse bestimmt wird. Bis heute weit verbreitet ist die Annahme, es habe gleichsam zwei Lager gegeben: eine „kulturbolschewistische“, verfemte Avantgarde auf der einen Seite; und konträr dazu eine systemkonforme, traditionalistische Fraktion – ein Antagonismus, der sich offenbar maßgeblich im Zuge des Entnazifizierungsdiskurses etablierte und alle entlastete, die wie auch immer geartete Verbindungen zur Musikmoderne nachweisen konnten. Heinrich Strobels Gutachten für Werner Egks Entnazifizierungsverfahren 1947 beispielsweise, das wir im Anhang wiedergeben, liest sich wie eine Gründungsurkunde für diese dualistische Sichtweise. Wenngleich sich dafür selbstverständlich prominente Beispiele finden lassen, so greift sie als musikgeschichtliches Modell insgesamt viel zu kurz. Allianzen wie zwischen Strobel und Egk fallen aus diesem Schema. Weitaus charakteristischer ist das Chiaroscuro sowohl in politisch-ideologischer wie in ästhetischer Hinsicht, sind Grauzonen und persönliche Verflechtungen, die sich unter den Bedingungen der Diktatur verdichteten und nach 1945 ebenso schwer zu durchschauen wie hilfreich für die Entlastung waren. Dabei zeigt das in diesem Buch dargestellte Netzwerk um Werner Egk,

5 Andreas Linsenmann, *Musik als politischer Faktor. Konzepte, Intentionen und Praxis französischer Umerziehungs- und Kulturpolitik in Deutschland 1945-1949/50*, Tübingen 2010.

6 David Monod, *Settling Scores. German Music, Denazification, and the Americans, 1945-1953*, Chapel Hill und London 2005.

Hilde und Heinrich Strobel, dass es gerade die unwahrscheinlichen Partnerschaften sein konnten, die für besonders stabile Kontinuitäten sorgten.⁷ Dankeschulden wurden erstattet, brisantes Wissen schuf Abhängigkeiten. Dabei konnten Personen wie Hilde Strobel, die weniger in der Öffentlichkeit stand als ihr Mann und daher musikhistoriographisch bislang keine Beachtung fand, Schlüsselrollen zufallen.

Gab es Besonderheiten, durch die sich der Entnazifizierungsdiskurs auf dem Gebiet der Musik von dem anderer gesellschaftlicher Segmente unterschied? Das hier untersuchte Beispiel legt mehrere Annahmen in dieser Richtung nahe, die in weiter ausgreifenden Arbeiten zu verifizieren und zu differenzieren wären:

1. Eine entscheidende Bedingung war, dass zwischen den Vertretern der Besatzungsmächte und den Besetzten ein mehr oder minder stillschweigendes Einverständnis über die Größe der „deutschen“ Musik herrschte.⁸ Dass Bach, Mozart und Beethoven Weltgeltung besäßen und „das deutsche Volk“ auf musikalischem Gebiet gleichsam „führend“, ja die Musik sogar die „deutscheste der Künste“ sei, gehörte zu den nationalistischen Topoi des 19. Jahrhunderts, die im „Dritten Reich“ verabsolutiert und permanent reproduziert worden waren.⁹ Es zählt zu den größten Hindernissen der Entnazifizierung des Musikbereichs, dass diese Annahme auch jenseits der deutschen Grenzen zwar nicht in nationalsozialistischer Pointierung, aber doch im Grundsatz geteilt wurde. Vielfach lässt sich beobachten, dass das deutsche Superioritätsdenken auf diesem Gebiet sogar eher bestärkt wurde, um anderweitige Härten abzumildern. Einer Re-Education im Bereich der Musik fehlte somit die Basis.
2. Die Musik, ihre Komposition und Interpretation sind hoch spezialisierte Gebiete, die sich nicht willentlich erlernen lassen, sondern bestimmte Begabungen und Fähigkeiten voraussetzen. Auch das Sprechen über Musik wirkt auf Außenstehende oft hermetisch. Daher ist selbst bei Personen, die auf anderen Gebieten durchaus Autorität besitzen, häufig eine charakteristische Scheu festzustellen, sich zu musikalischen Fragen zu äußern. Es besteht die Neigung, insbesondere prominenten Komponisten und Interpreten einen Geniebonus zuzubilligen, der sie bis zu einem gewissen Grad der Kritik enthebt. Von dieser Aura des musikalischen Genies profitieren auch andere Sparten des Musikbetriebs. Im Entnazifizierungsdiskurs verschob diese Form des Respekts von vornherein die Hierarchien zwischen den Erziehern und den zu Erziehenden.
3. Hier deutet sich bereits ein Dualismus zweier Systeme an, der eine lange und überaus wirkungsmächtige Tradition aufweist, nämlich die Parallelexistenz eines Systems Musik und eines Systems Politik. Programmatisch ausformuliert von Vertretern der literarischen Romantik wie Wilhelm Heinrich Wackenroder oder E. T. A. Hoffmann, etablierte sich seit Beginn des 19. Jahrhunderts speziell

7 Ein vergleichbares Beispiel aus einem anderen Segment des Musiklebens bietet Custodis, *Theodor W. Adorno und Joseph Müller-Blattau*.

8 Vgl. hierzu auch Linsenmann, *Musik als politischer Faktor*, S. 102.

9 Celia Applegate und Pamela Potter, *Music and German National Identity*, Chicago 2002; Albrecht Riethmüller, *Musik, die „deutscheste“ Kunst*, in: *Verfemte Musik. Komponisten in den Diktaturen unseres Jahrhunderts*, hg. von Joachim Braun, Vladimir Karbusicky und Heidi Tamar Hoffmann, Frankfurt am Main 1995.

im deutschen Sprachraum ein „Zwei-Welten-Modell“,¹⁰ bei dem eine metaphysische, religiös überhöhte Sphäre der Musik von der Sphäre der realen Welt streng geschieden wurde. Unter den Bedingungen der NS-Diktatur, welche die Grenzen zwischen Kunst und Politik systematisch verwischte,¹¹ gerieten diese beiden Systeme in ein komplexes Verhältnis wechselseitiger Anziehung und Abstoßung. Die Politik des „Dritten Reiches“ brauchte die Musik, um ihre Herrschaft zu legitimieren, zu stützen und zu verbrämen. Die Musik war wiederum in hohem Maße auf eine Politik angewiesen, die ihre Rahmenbedingungen gestaltete und sie erheblich zu fördern versprach. Man profitierte voneinander, viele Interessen liefen in die gleiche Richtung. Zugleich jedoch bestand jene gegenseitige Verachtung fort, die ein festes Erbeil des romantischen Musikdiskurses bildet. Sie lässt sich etwa an den Tiraden ermessen, die Joseph Goebbels über „Künstler“ vom Stapel ließ, die „politisch charakterlos“ seien,¹² während auf der anderen Seite Komponisten wie Richard Strauss die „traurige Zeit“ beklagten, in der „ein Künstler meines Ranges ein Bübchen von Minister um Erlaubnis fragen muss, was er componieren und aufführen lassen darf“.¹³ Wie sich hier deutlich zeigt, galten in den beiden Systemen unterschiedliche Wertmaßstäbe, die sich bei Bedarf vermengen und nach 1945 wieder trennen ließen. Aus der Differenz und Autonomie der beiden Systeme gewann so das stereotype Entlastungsargument, man habe doch „nur Musik gemacht“, seine Durchschlagskraft.

4. Die Entnazifizierungsbehörden und später die deutschen Spruchkammern, die mit dem Musikbetrieb ebenfalls wenig vertraut waren, sahen sich einer indifferenten Situation gegenüber. Bündnisse und Gegnerschaften, die bei der Einschätzung individueller Belastung zu berücksichtigen gewesen wären, waren schwer zu durchschauen, da sie teils systemimmanent, teils systemübergreifend funktionierten. Innerhalb des künstlerischen Systems beispielsweise gab es einerseits erbitterte Grabenkämpfe zwischen Modernisten und Traditionalisten, die aus einer unbefangenen Perspektive etwa Hans Pfitzner und Arnold Schönberg als unversöhnliche Gegensätze erscheinen lassen. Gleichwohl verband beide ein so hohes Maß an Solidarität in der gemeinsamen Abgrenzung gegen das System Politik, dass Schönberg den Antisemiten Pfitzner gegen den Zugriff der Entnazifizierungspolitik in Schutz nahm.¹⁴ Die Fürsprache eines Komponisten, der – wie jeder wusste – der im „Dritten Reich“ verfeimten Avantgarde zugehörte, besaß wiederum besonderes Gewicht. Insofern wirkten die Gegensätze und

10 Hans Heinrich Eggebrecht, *Musik im Abendland*, München und Zürich 1991, S. 592-648.

11 Friedrich Geiger, *Musik in zwei Diktaturen. Verfolgung von Komponisten unter Hitler und Stalin*, Kassel et al. 2004, S. 137-146.

12 Joseph Goebbels, Eintrag vom 5. Juli 1935, in: *Die Tagebücher*, im Auftrag des Instituts für Zeitgeschichte und mit Unterstützung des Staatlichen Archivdienstes Rußlands hrsg. v. Elke Fröhlich, Teil I *Aufzeichnungen 1923–1941*, Bd. 6 *August 1938–Juni 1941*, München 1998.

13 *Richard Strauss – Stefan Zweig. Briefwechsel*, hg. von Willi Schuh, Frankfurt am Main 1957, S. 158.

14 Eidesstattliche Erklärung Arnold Schönbergs für Hans Pfitzner vom 10. September 1947, als Faksimile beim Arnold Schönberg Center online unter <http://www.schoenberg.at/scans/DVD022/7275.jpg> (Abruf am 14. Juni 2013).

- Verflechtungen zwischen den Systemen Musik und Politik zwar unter anderen Vorzeichen, aber nicht weniger wirkungsmächtig fort.
5. Wie insbesondere das Beispiel Egks zeigt, schlossen sich musikalischer Modernismus und Offenheit gegenüber dem NS-System nicht nur nicht aus, sondern das eine konnte das andere sogar begünstigen. Vor 1933 hatte Egk eine prekäre Karriere als Komponist von Musik verfolgt, die zwar keineswegs avantgardistisch war, aber auch nicht mit großem Publikum rechnen konnte, weshalb er jahrelang am Existenzminimum gelebt hatte. Je fragiler die öffentliche Akzeptanz eines Künstlers vor 1933 – und dies betrifft etliche Vertreter der Musikmoderne –, desto leichter konnte er bereit sein, moralische Zugeständnisse zu machen. Egk hat dies in seinem Entnazifizierungsverfahren auf die Formel gebracht: „Bei jedem Künstler kommt der Punkt, wo ihm die vollkommene und richtige Darstellung seiner Werke das wichtigste ist.“¹⁵ Noch rücksichtsloser hat Winfried Zillig, ein Schüler Schönbergs, denselben Sachverhalt artikuliert: „Dass ein Komponist, der als produktiver Mensch finanziell vollkommen in der Luft hängt, während der Staat für jeden Irren und jeden von einem Unfall Betroffenen sorgt, alles tut, um sich finanziell zu sichern, ist selbstverständlich.“¹⁶
 6. An den aufwendigen Prozessen der musikalischen Produktion, Interpretation, Distribution und Rezeption ist eine Vielzahl von Leuten häufig in sehr enger Zusammenarbeit beteiligt. Vom Komponisten über die aufführenden Musiker und die Verlagsmitarbeiter bis zu den Musikpublizisten stehen Menschen in sehr engem Kontakt und sind aufeinander angewiesen, damit das künstlerische Ergebnis zufriedenstellend ausfällt. Geht es um Musiktheater, kommen noch Intendanten, Regisseure, Choreographen, Tänzer, Bühnenbildner usw. hinzu. Diese vielfältig verzweigten Strukturen innerhalb des Musikbetriebs begünstigen die Entstehung von Netzwerken enorm. Auf musikalischem Gebiet sind persönliche Sympathien und Antipathien, Empfindlichkeiten und ästhetische Differenzen bedeutsamer für das Gelingen als in jeder anderen Kunstsparte. Um daher den Einzelfall in einem Entnazifizierungsverfahren adäquat einschätzen zu können, muss man nicht selten tief in biographische Verästelungen eindringen. Hilfeleistungen in bedrängter Situation beispielsweise, die persönlicher Sympathie entsprangen, konnten auch nach außen hin tiefe Differenzen in den künstlerischen Anschauungen überbrücken.
 7. Das wechselseitige Wissen voneinander transformierte sich in ein Schweigekartell, von dem alle Beteiligten profitierten und durch das sich das System Musik hermetisch halten ließ, solange Abweichler durch das Kollektiv oder die institutionelle Macht Einzelner isoliert werden konnten.¹⁷ Trotz heterogener ästhe-

15 Werner Egks Spruchkammerakte, in: Staatsarchiv München, Spruchkammerakten Karton 339 (Werner Egk) [EAW], Blatt 47.

16 Ebd., Blatt 143f.

17 Sehr anschaulich beschreibt dies für den Wissenschaftsbetrieb Bernd Weisbrod, *Das Moratorium der Mandarine. Zur Selbstentnazifizierung der Wissenschaften in der Nachkriegszeit*, in: *Nationalsozialismus in den Kulturwissenschaften*, Bd. 2 *Leitbegriffe – Deutungsmuster – Paradigmenkämpfe. Erfahrungen und Transformationen im Exil*, hg. von Hartmut Lehmann und Otto Gerhard Oexle, Göttingen 2004.

tischer und politischer Haltungen konnten die Protagonisten der Entnazifizierungsnetzwerke, die sich über die gegenseitig ausgestellten Persilscheine in ihren wesentlichen Strukturen gut rekonstruieren lassen, daher zügig, erfolgreich und nachhaltig das Nachkriegsmusikgebiet unter sich aufteilen.

Die Rekonstruktion von Kontinuitäten des NS-Staates und ihrer Konsequenzen für das Musikleben der Nachkriegszeit stellt seit Jahren ein gemeinsames Arbeitsfeld der beiden Autoren dar. Bereits mit Blick auf Wolfgang Steinecke, dem Michael Custodis 2010 eine Monographie widmete, bewährte sich methodisch eine Analyse als Netzwerker. Dabei ging es – und geht es auch hier – nicht um einen theoretischen Anspruch im Sinne soziologischer Netzwerkmodelle, sondern pragmatisch darum, komplexe Strukturen als personelle Verbindungslinien zu beschreiben, die in den 1920er und frühen 1930er Jahren gewachsen waren, danach zwar unter den Bedingungen des „Dritten Reiches“ unterschiedliche Transformationen, Störungen und Brüche erfahren hatten, als tragfähiges Gewebe alter Kontakte aber intakt geblieben waren und Kontinuitäten bis weit in die 1950er Jahre schufen. In den Gesprächen, die Michael Custodis in dieser Zeit mit dem ehemaligen Leiter der Ferienkurse Friedrich Hommel (1929-2011) führte, geriet immer wieder auch Heinrich Strobel in den Blick. Als Präsident der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik und Leiter der Donaueschinger Musiktage repräsentierte er nicht nur zentrale Knotenpunkte im Netzwerk der neuen Musik, sondern verfügte als Leiter der Musikabteilung des Südwestfunks Baden-Baden und Herausgeber des legendären *Melos* auch über die notwendigen Ressourcen zur institutionellen wie publizistischen Durchsetzung von Werken wie von Karrieren.

Bei ersten punktuellen Recherchen in seinem Nachlass rückte schnell Strobels innige, Anfang der 1930er Jahre gewachsene Freundschaft zu Werner Egk ins Zentrum, die in Umrissen aus der Literatur zwar bekannt, in ihrer Tiefe bislang aber nicht abzuschätzen war. Forschungen, die Friedrich Geiger zur gleichen Zeit zu Werner Egk durchführte, konnten das Bild ideal ergänzen, so dass sich die Zusammenarbeit nahelegte. Als sich im Lauf der weiteren Recherchen noch herauskristallisierte, dass Hilde Strobel einen wesentlichen Einfluss auf diese Männerfreundschaft hatte und die in verschiedenen Archiven hierzu auffindbaren Quellen teilweise eine maßgebliche Neubewertung von personellen und institutionellen Kontinuitäten im deutschen Musikleben ermöglichten, entstand die Idee, dieser exemplarischen Figurenkonstellation eine ausführliche Studie zu widmen.

Die Recherche führte in zahlreiche Archive im In- und Ausland, wo sich eine Fülle neuer Unterlagen zusammentragen ließ, insbesondere auch zur bislang kaum bekannten Familiengeschichte Hilde Strobels. Der mikrohistorische Zugang, der hier gewählt wurde, bringt es mit sich, dass teilweise sehr ausführlich aus diesen Dokumenten zitiert wird, um den oft aufschlussreichen Ton der Korrespondenz wiederzugeben. Dabei ist anzumerken, dass viele der zitierten Briefe in Orthographie und Interpunktion fehlerhaft sind. Um einen möglichst authentischen Eindruck zu vermitteln, wurden keine Anpassungen vorgenommen, sondern die Passagen nach sorgfältigem Abgleich mit den Originalquellen unverändert abgedruckt;

nur besonders irritierende Stellen wurden gekennzeichnet. Um den Leserinnen und Lesern ein eigenes Urteil zu ermöglichen, findet sich eine Auswahl besonders aussagekräftiger Dokumente faksimiliert im Anhang.

Für ihre große Hilfsbereitschaft und die Offenheit, mit der sie die Entstehung dieses Buches ermöglicht und begleitet haben, sind wir zahlreichen Personen und Institutionen zu herzlichem Dank verpflichtet: Michael Albrecht und Dr. Susanne Knoblich (Landesarchiv Berlin), Ellen Bach (Bundesamt für zentrale Dienste und offene Vermögensfragen Berlin), Dr. Robert Becker, Kirstin Blös (Bibliothek der Hochschule für Musik und Theater Rostock), Oliver Bordin, Maestro Pierre Boulez, Dr. Pia Custodis, René F. van Dijk (Regionaal Archief Gorinchem), Dr. Karola Fings (NS-Dokumentationszentrum der Stadt Köln), Frank Geyer (Gartenamt bei der Stadtverwaltung Baden-Baden), Dr. Werner Grünzweig (Archiv der Akademie der Künste Berlin), Marianne Hahn, Stephanie Haller, Sabine Hartmann (Bauhaus-Archiv Berlin), Dr. Christian Hillen (Stiftung Rheinisch-Westfälisches Wirtschaftsarchiv zu Köln), Birgit Hommel, Prof. Christian und Caroline Hommel, Friedrich Hommel, Katrin Kokot (Deutsches Exilarchiv in der Frankfurter Nationalbibliothek), Dr. Antje Koolman (Landesamt für Kultur und Denkmalpflege im Landeshauptarchiv Schwerin), Dr. Philipp Küsgens, Iris Niemann (Musikbibliothek des Südwestrundfunks Baden-Baden), Dr. Nino Nodia (Bayerische Staatsbibliothek München), Robert Piencikowski (Paul-Sacher-Stiftung), Dagmar Rumpf (Stadtarchiv Baden-Baden), Oliver Scheidt, Dr. Christiane Strucken-Paland, Marion Thiem (IRCAM, Paris), José Tomas (Bureau de la Légion d'Honneur Paris) und Thomas Ulbrich (Brandenburgisches Landeshauptarchiv Potsdam). Besonderen Dank schulden wir den Archiven und Verantwortlichen, die wir für zentrale Bestände zu Egek und den Strobels konsultierten. Ohne ihre unvoreingenommene, Rückfragen immer zugängliche und stets hilfsbereite Unterstützung wäre eine sich auf die historischen Widersprüche einlassende Studie nicht zu realisieren gewesen. Namentlich danken wir hierfür: Jana Behrendt (Historisches Archiv des Südwestrundfunks Baden-Baden), Dr. Peter Hanser-Strecker und seiner Mitarbeiterin Monika Motzko-Dollmann (B. Schotts Söhne, Mainz), Dr. Claus Røllum-Larsen (Königliche Bibliothek Kopenhagen), Ingrid Rückert (Bayerische Staatsbibliothek München) sowie dem langjährigen Nachlassverwalter von Hilde und Heinrich Strobel, Dr. Egon Wagner. Ein abschließender herzlicher Dank gebührt Alexandra Gebbe und Melanie Völker (Waxmann Verlag) für ihre verständnisvolle Begleitung des Themas sowie die vorzügliche, umsichtige Betreuung des Manuskripts.

Münster und Hamburg, im Juli 2013

Die Verfasser

Personal

Werner Egk

Die Biographie Werner Egks (1901-1983) braucht hier nicht umfänglich rekapituliert zu werden, da sie weit besser erschlossen ist als die der beiden anderen Protagonisten dieses Buches.¹⁸ Dabei stehen Versuche, die intensive Liaison des Komponisten mit dem „Dritten Reich“ auszublenden oder herunterzuspielen, neben kritischen und abwägenden Untersuchungen von Egks Rolle im NS-Musikbetrieb.¹⁹ Insgesamt zeichnet sich aufgrund der vorliegenden Arbeiten bereits ein Bild ab. Allerdings lassen sich darin anhand neuer Quellen einige Züge deutlicher herausarbeiten und ergänzen.

Zunächst sei auf die Affinität zur Ästhetik Bertolt Brechts und Kurt Weills eingegangen, die einige Werke Egks vor 1933 herauskehren. Nach 1945 hat der Komponist wiederholt auf diese Nähe hingewiesen, um dadurch seine gewissermaßen natürliche Distanz zum NS-Regime unter Beweis zu stellen.²⁰ Insbesondere das Oratorium *Furchtlosigkeit und Wohlwollen*, das 1931 von Hermann Scherchen in München mit einem Arbeiterchor und dem Orchester des Bayerischen Rund-

- 18 Siehe als historische Sichtweise den Personenartikel des *Melos*-Sachbearbeiters beim Mainzer Schott-Verlag Ernst Laaff, Art. *Werner Egk*, in: *MGG* Bd. X, Kassel et al. 1954 sowie Andreas Jaschinski, Art. *Werner Egk*, in: *MGG*² Bd. 6, Kassel et al. 1996. Ernst Krause, der Autor einer Biographie des Komponisten, die 1971 beim Ostberliner Henschelverlag erschien und im selben Jahr in Lizenz bei Heinrichshofen in Wilhelmshaven gedruckt wurde, begegnet bereits 1941 als Verfasser eines größeren Artikels, in dem Egk seine neuesten Kompositionspläne darlegte (*Neues von Werner Egk*, in: *Neues Wiener Tagblatt* vom 20. Juli 1941).
- 19 Siehe als Beispiel für die erste Tendenz Artikel von Ernst Krause, zuletzt im Sammelband *Werner Egk 1901-1983. Ausstellung zum Werner-Egk-Jahr 2001*, Donauwörth 2001, für die zweite Albrecht Riethmüller, *Komposition im Dritten Reich um 1936*, in: *AfMw* 38 (1981), Heft 4, die vielen Fundstellen bei Fred K. Prieberg (insbesondere im *Handbuch Deutsche Musiker 1933-1945*, CD-R Kiel 2004), Michael H. Kater, *Werner Egk. The Enigmatic Opportunist*, in: *Composers of the Nazi Era* (in der deutschen Fassung, Berlin 2004, mit erweitertem Egk-Kapitel) sowie Jürgen Schläder (Hg.), *Werner Egk. Eine Debatte zwischen Ästhetik und Politik*, München 2008.
- 20 Am offensichtlichsten in seiner mehrfach aufgelegten Autobiographie *Die Zeit wartet nicht. Künstlerisches, Zeitgeschichtliches, Privates aus meinem Leben*, München 1981 [1973]. Dort schildert er ausführlich den ersten Kontakt zu Brecht in Berlin (S. 163f.), zitiert einen Angriff von Erich Roeder gegen „brechtisch anmutende Worte“ in seinem *Peer Gynt*-Libretto (S. 307), erwähnt eine Nachkriegsbegegnung (S. 403 mit einem Kommentar zu seiner *Circe*-Uraufführung 1948, deren „Lichtfülle“ allein Brecht erfasst habe), nutzt einen in seinem Sammelband *Musik – Wort – Bild. Texte und Anmerkungen, Betrachtungen und Gedanken* (München 1960) erschienenen Text von Heinrich Strobel, um aus berufenem Mund auf die Nähe seines Geburtsortes zu jenem des Augsburgers Brecht hinweisen zu können (S. 465) und berichtet von seiner Zusammenarbeit mit Oscar Fritz Schuh und Caspar Neher („Brecht-Freund seit den Augsburgers Zeiten“, S. 469) für seine *Irische Legende* 1954/55. Diese Vereinnahmung von Brecht für Westdeutschland durch Anspielung auf seine schwäbische Abstammung wiederholt sich im Buch (S. 513) und endet mit einer künstlerischen Rückversicherung Egks bei Brechts Umgang mit Schauspielern im Vorfeld einer Neuinszenierung des *Abraxas*-Balletts 1966 (S. 515), mit dem er seinen eigenen Nimbus als politisch verfolgter Künstler zwei Jahrzehnte zuvor öffentlich hatte unter Beweis stellen können (siehe hierzu ausführlich das Kapitel *Freundschaftsdienste*).

funks uraufgeführt wurde, kann im „Zusammenhang von epischem Theater und Lehrstück“²¹ gesehen werden und wurde von Egk selbst wie von anderen – darunter auch Heinrich Strobel²² – als Ausweis einer Brechtschen und damit antifaschistischen Gesinnung angeführt. Betrachtet man das Stück jedoch näher, erweist sich dieser Zusammenhang als rein äußerlich, während die Botschaft, die Egk vermitteln will, zu den Anliegen Brechts in einem diametralen Gegensatz steht.

Ausweislich des Autographs wurde das Oratorium am 9. September 1930 in Obermenzing begonnen und am 8. April 1931 in Lochham beendet.²³ Das Studium der unveröffentlichten Originalfassung zeigt, dass die Änderungen, die Egk für die 1959 veröffentlichte Ausgabe vornahm,²⁴ insgesamt nicht allzu tief griffen. Am auffälligsten ist, dass die ursprüngliche Unterteilung in insgesamt 53 Einzelnummern und deren Überschriften getilgt wurden. Einige dieser ehemaligen Nummern wurden auch etwas gestrafft, gelegentlich der Tonsatz und die Instrumentierung entschlackt. Inhaltlich wie musikalisch aber änderte sich in der späteren Umarbeitung weniger, als Egks ausführliche „Anmerkungen zur Neufassung 1958“²⁵ suggerieren. Daher gewinnt, wer die Partitur von 1959 in Händen hält, auch von der Fassung 1931 einen guten Eindruck. Die konzeptionelle Orientierung an Brecht und Weill ist augen- und ohrenfällig. Die regelmäßig eingeschobenen rezitativen „Berichte“ (so die Überschrift über den ehemaligen Nummern 2, 4, 6, 9, 13, 15, 18, 21, 23, 25, 27, 31, 33, 36, 41, 43, 45, 48 und 51) verbinden instrumentale („Sinfonie“) und vokale Nummern („Chor“), von denen insbesondere der mehrfach erscheinende „Choral“ (Nr. 35, 47, 52 bzw. 2 T. vor Z. 111, 4 T. nach Z. 123 und 2 T. vor Z. 150 in der Neufassung) deutlich das Vorbild der *Dreigroschenoper* durchscheinen lässt. Der von Egk selbst verfasste Text ahmt bis in Details den Duktus Brechts nach, wie gleich das Beispiel des ersten Chores zeigt:

Der von einer Mücke gestochen wird,
was nützt es ihm, wenn er sie tötet?
Der von einer Schlange gebissen wird,
was nützt es ihm, wenn er sie tötet?
Da bleiben noch tausend Mücken,
die bereit sind zu stechen!
Da bleiben noch tausend Schlangen,
die bereit sind zu beißen!
Der den Angriff fürchtet,
denkt an die Gegenwehr,

21 Robert Braunmüller, *Aktiv im kulturellen Wiederaufbau. Werner Egks verschwiegene Werke nach 1933*, in: Schläder, *Werner Egk*, S. 36.

22 Stellungnahme von Heinrich Strobel für Werner Egks Entnazifizierungsverfahren vom 12. September 1947: *Werner Egk und die Kulturfassade des Dritten Reiches*, in: Historisches Archiv des Südwestrundfunks (SWR), Nachlass Heinrich Strobel [NHS] XIV.2 Korrespondenz mit Werner Egk. 1945-1949 sowie in EAWE. [Dokument 13 im Anhang].

23 Bayerische Staatsbibliothek München Mus. Ms. Nr. 11911.

24 Werner Egk, *Furchtlosigkeit und Wohlwollen* für Tenor-Solo, Chor und Orchester. Studien-Partitur. Edition Schott 5020, Mainz [u.a.] 1959.

25 Egk, *Musik – Wort – Bild*, S. 75-78.

der den Tod fürchtet,
denkt daran zu töten.
Aber der bereit ist zu töten,
der zieht den Tod auf sich.
Aber der bereit ist zur Gegenwehr
der hat den Angriff zu fürchten.
Wie aber begegnet man der Gefahr?
Für den gibt es keine Gefahr,
der Furchtlosigkeit und Wohlwollen übt,
ohne an Gegenwehr zu denken.

Diese Moral wird anhand der Geschichte des indischen Bauern Gamani vermittelt, der aufgrund unglücklicher Zufälle dreimal zu Unrecht beschuldigt wird. „Er wehrt sich nicht gegen seine Beschuldiger, sondern begegnet ihnen mit Wohlwollen und folgt ihnen ohne Widerrede und ohne Furcht auf den Weg zum Gericht“, so Egk. Dort wird er zum Tode verurteilt, Elefanten sollen ihn zertreten. Doch Gamanis „Vertrauen in die Kraft der Wahrheit ist so groß, daß er selbst in der äußersten Bedrängnis frei von Furcht ist. Da bleiben die Elefanten, die eben noch mit ihrem Schritt die Erde erschütterten, plötzlich stehen und kehren ruhig in ihren Stall zurück.“²⁶ Die Lehre, die dieses Lehrstück verkündet, ist somit weniger ein bedingungsloser Pazifismus²⁷ als vielmehr die Aufforderung, sich den gegebenen Umständen widerstandslos anzupassen.

Die in dem Oratorium verkündete Maxime in die Tat umzusetzen, fand der Komponist nach 1933 auf mehreren Ebenen Gelegenheit. Was zunächst seine publizistischen Aktivitäten angeht, so hat Robert Braunmüller einschlägige Passagen aus Egks Aufsätzen für die Zeitschrift *Völkische Kultur* und anderen seiner damaligen Veröffentlichungen zusammengestellt, die an der Absicht, sich dem neuen Regime zur Zusammenarbeit zu empfehlen, keinen Zweifel lassen. Die Texte bedienen das gesamte Spektrum der NS-Ideologie, auch antisemitische Ausfälle fehlen nicht. So wird selbst Kurt Weill, eben noch Egks künstlerischer Leitstern,²⁸ im Oktober 1933 zusammen mit weiteren Vertretern des Songstils geschmäht: „Sie verheirateten mit einem verblüffenden geschäftlichen Instinkt und einer entwaffnenden Kaltblütigkeit den virtuos-artistischen Jazzstil mit der jiddischen Folklore und gaben aus Eigenem noch einen herzhaften Schuß sentimentaler Ironie dazu.“²⁹ Es gelingt Egk hier, in einem einzigen Satz gleich sechs Ideologeme des NS-Musikdiskurses unterzubringen: die angebliche Geldgier („verblüffender geschäftlicher Instinkt“) jüdischer Komponisten, die mit künstlerischer Skrupellosigkeit korrespondiere („Kaltblütigkeit“), das Seelenlos-Mechanische und „Rassefremde“ („virtuos-artistischer Jazzstil“, „jiddische Folklore“) sowie die Unfähigkeit, „aus Eigenem“

26 Ebenda, S. 75.

27 So Egk in *Die Zeit wartet nicht*, S. 192f.

28 Vgl. hierzu Kater, *Werner Egk*.

29 Werner Egk, in: *Völkische Kultur*, Oktober 1933, S. 208f., zitiert nach Braunmüller, *Aktiv im kulturellen Wiederaufbau*, S. 53.

wirklich Originelles zu schaffen – hier seien höchstens künstlerischer Unernst und Verlogenheit zu erwarten („sentimentale Ironie“).

Was seine eigenen Kompositionen betrifft, so lässt sich nach 1933 kein signifikanter Stilwechsel beobachten. Eher kann man von einer Verstärkung bestimmter stilistischer Tendenzen sprechen, die schon zuvor seine Musik geprägt hatten und nun dem neuen Regime besonders willkommen waren. Hierzu gehört eine erweiterte Tonalität mit bi- und polytonalen Schärfungen, eine überwiegend diatonisch orientierte Melodik, koloristischer Klangsinn, vitalistisch-volkstümliche Rhythmik und eine klassizistisch klare Formgebung. Egks Musik ist, wie Josef Häusler treffend schrieb, „zeitgenössisch, ohne zu revolutionieren, zielt auf Direktheit und breite Resonanz“³⁰ – und sie hatte, was das Wichtigste war, keinerlei Verbindung zur Schönberg-Schule. Egk komponierte denn auch umgehend etliche Werke, die das neue Regime feierten, beispielsweise *Bayerische Fahnen*, *Das große Totenspiel*, *Die Hohen Zeichen* und *Job der Deutsche*, eine „Musik für die nationalen Festspiele in der Kölner Messehalle“, wie Egk 1934 in der Zeitschrift *Melos* erklärte.³¹

Neben solch ostentativ konformen Musiken entstanden große Bühnenwerke, deren ideologischer Gehalt weniger eindeutig zu fassen ist und unterschiedliche Auslegungen zulässt. Diese Ambivalenz, die bereits während der NS-Zeit Diskussionen auslöste,³² haben Egk und seine Fürsprecher später als Beleg für die latente Widerständigkeit seines Musiktheaters angeführt. In der Literatur wurde hierzu bisher vor allem diskutiert, ob die Figur des Guldensack in der *Zaubergeige* (1935) antisemitische Züge trage und ob die Trolle in *Peer Gynt* (1938) im NS-Sinn als bösartige Parodie auf die „Systemzeit“ aufzufassen oder im Gegenteil als Karikaturen von Regimegrößen zu verstehen seien. Mit Blick auf die *Zaubergeige* hat unlängst Robert Braunmüller jeden Zweifel beseitigt, dass Egk gezielt mit dem antisemitischen Hintergrund des Stoffes – dem Grimm’schen Märchen vom „Juden im Dorn“ – arbeitete und diese Tendenz auch für die NS-Kulturpolitik nicht nur eindeutig, sondern sogar fast schon zu eindeutig war.³³ Letztlich hatte die Strategie der ideologischen Anbiederung Erfolg. Am 29. August 1934 berichtete der junge Komponist höchst animiert seinem Verleger Ludwig Strecker von einem Gespräch, das er mit dem Dramaturgen Wolfgang Nufer, seines Zeichens kulturpolitischer Referent bei der SS in Dresden und Herausgeber der Zeitschrift *Völkische Kultur*,³⁴ über die *Zaubergeige* geführt habe: „Dr. Nufer hat gelegentlich der Reichstheaterwoche mit Herrn vom Propagandaministerium und auch mit Schlösser über mich gesprochen und festgestellt dass ich dort (wegen der Musik zu den Kölner Spielen) sehr geschätzt

30 Josef Häusler, *Musik im 20. Jahrhundert. Von Schönberg zu Penderecki*, Bremen 1969, S. 169.

31 Vgl. zu diesem Komplex den ausgezeichneten Aufsatz von Robert Braunmüller, *Aktiv im kulturellen Wiederaufbau*. Das Zitat dort, S. 45, findet sich in *Melos Neue Folge* 13 (1934), Heft 1 (November), S. 11.

32 Siehe Kater, *Werner Egk* sowie die zahlreichen in der Spruchkammerakte erhaltenen Besprechungen aus den Jahren bis 1945.

33 Braunmüller, *Aktiv im kulturellen Wiederaufbau*, S. 55ff.

34 Prieberg, *Handbuch*, S. 4962f.



Abb. 1: Werner Egk und Ludwig Strecker 1936 in Baden-Baden (NWE)

werde und mit Leichtigkeit erreichen könne, dass die Aufführung der Oper vom Propagandaministerium durch Rundschreiben den Theatern empfohlen werde.“³⁵

Auch die Presse hatte Egk fest im Blick und kümmerte sich dabei besonders um die NS-Organen. Eine undatierte handschriftliche Notiz dokumentiert eine entsprechende Bitte an den Verlag: „Herr Fresemann hat in seiner N.S.-Zeitung [*Bremer Zeitung*] eine Monsterseite Zaubergeige arrangiert und war tief gekränkt, weil nur die bürgerl. Konkurrenz einen [Klavier-]Auszug bekommen hat. [...] Bitte lieb zu ihm zu sein!“³⁶ Noch detaillierter dokumentiert ein Schreiben Egks an Strecker vom 24. Juni 1936 über den Werbeprospekt des Verlags für die *Zaubergeige*, mit welchem strategischem Geschick der Komponist seine Karriere im Einklang mit dem braunen Regime vorantrieb. Dabei hatte er auch keine Skrupel, sich von ehemaligen Kollegen zu distanzieren, die mittlerweile in Ungnade gefallen waren:

Der Prospekt kam gleichzeitig ich finde ihn sehr stattlich, ein Mangel dürfte aber sein, dass der V.[ölkische] B.[eobachter] nicht zitiert ist. Eine grosse Zahl von Intendanten wird nur nach dem Urteil solcher Blätter sich richten. Ich würde vorschlagen in dem Moment einen zweiten Prospekt folgen zu lassen in dem eine grössere Anzahl von Abschlüssen vorliegt, sagen wir etwa ein Dutzend. Dieser Prospekt könnte ganz bewusst nur auf deutsche

35 Werner Egk an Ludwig Strecker am 29. August 1934, in: Archiv des Schott-Verlags Mainz [ASM] Schachtel „Briefe 7841 bis 8071“. August 1926 bis März 1938.

36 Ebenda.

Verhältnisse abgestimmt sein. Für diesen Fall wäre ich gern bereit eine entsprechende Zusammenstellung zu machen. [...] Dass Kurt Eggers in meinem Steckbrief genannt ist dürfte nicht mehr günstig sein, soviel ich weiss ist er bereits abserviert, es ist besser dafür zu schreiben ‚Musik zu den ersten nationalen Festspielen Köln 33‘.³⁷

Was die Tendenz von Egks nächster Oper *Peer Gynt* betrifft, so findet sich in der Korrespondenz mit seinem Verleger ein Hinweis zur Interpretation der Trolle, die laut Regieanweisung im dritten Bild „als Verkörperung menschlicher Minderwertigkeit“³⁸ gedacht sind. Strecker schrieb Egk am 14. Februar 1940 über eine Inszenierung des Stücks, die in Darmstadt auf die Bühne gekommen war, und tadelte dabei einen Fehler der Regie: „Die Identifizierung der Troll-Welt mit den Dreigroschen-Typen ist freilich ein Irrtum, hässlich und überflüssig“.³⁹ Dies scheint einerseits Egks spätere Verteidigungsstrategie zu stützen, dass mit den Trollen nicht Protagonisten der „Systemzeit“, sondern NS-Granden persifliert werden sollten.⁴⁰ Andererseits kritisiert Strecker wenig später auch: „Für die Bürger unter den Zuschauern wirken die Dreigroschen-Typen, wie ich festgestellt habe, unsympathisch.“ Daraus könnte man schließen, dass die Troll-Welt eben nicht „unsympathisch“ wirken sollte, sondern vom Komponisten letztlich positiv konnotiert war. Wenn hier tatsächlich Nazigrößen gemeint waren, sollten sie offenkundig zumindest nicht „unsympathisch“ wirken. Doch es kursiert noch eine weitere Argumentation zu Egks Entlastung, die allerdings seiner eigenen Erklärung diametral zuwiderläuft. Danach seien die musikalischen Anspielungen auf die Musikmoderne der „Systemzeit“, die in den Trollszenen nicht zu überhören sind,⁴¹ als Hommage an künstlerische Richtungen gemeint gewesen, die unter dem NS-Regime geächtet waren.⁴² Dazu würde die anscheinend angestrebte sympathische Wirkung der Troll-Sphäre passen, die Strecker bei der Darmstädter Inszenierung fehlte. Egk hätte demnach nur aus Gründen der Camouflage und nicht im Sinne einer negativen Wertung die unliebsame Musik fest mit der Unterwelt verbunden. In diese Richtung argwöhnte auch der Kritiker des *Völkischen Beobachters*, Hermann Killer:

37 Werner Egk an Ludwig Strecker am 24. Juni 1936, in: ebenda.

38 Werner Egk, *Peer Gynt*. Oper in drei Akten in freier Neugestaltung nach Ibsen, Klavierauszug von Hans Bergese, Schott: Mainz [u.a.] 1966, S. 69.

39 Brief von Ludwig Strecker an Werner Egk vom 14. Februar 1940, in: ASM Schachtel „Briefe 8072 bis 8366“. April 1937 bis November 1948.

40 Egk, *Die Zeit wartet nicht*, S. 302.

41 Michael Walter fasst wie folgt zusammen: „In den Trollszenen greift Egk auf Tanz und Unterhaltungsmusik der zwanziger Jahre zurück, vom Charleston bis zum Tango. Diese Musik wird jedoch in einer Weise verfremdet, die der neuen Sachlichkeit nahesteht. Die Trollhymne ‚Tu nur, was dich erfreut‘ ist ein parodierter Choral. Auffallend ist hier vor allem die für die Jazzmusik typische gestopfte Trompete, die als führendes Melodieinstrument verwendet wird“ (*Hitler in der Oper. Deutsches Musikleben 1919-1945*, Stuttgart und Weimar 2000, S. 178f.). Vgl. auch Frank Schneider, „... nach langer Irrfahrt kehrt Du dennoch heim ...“ Werner Egks *Peer Gynt*. Ein musikalischer Fall zur Dialektik der Anpassung, in: *Beiträge zur Musikwissenschaft* 28 (1986), S. 15f.

42 Strobel, *Werner Egk und die Kulturfassade des Dritten Reiches*, S. 1f. [Dokument 13 im Anhang].

Gewiß, Jazz-, Kabarett- und Song-Elemente, Dissonanzhäufungen, Synkopenrhythmik und ähnliches dienen hier im Wesentlichen zur Charakterisierung des Trollreiches, der Verkörperung des Niedrigen und Gemeinen. Aber da die Lyrik andererseits auffällig kurz gehalten wird, da für die höhere Sphäre der Solveigwelt nur sparsame musikalische Mittel eingesetzt sind, meist unter Verzicht auf blühende Melodik, liegt für den nicht genau mit den künstlerischen Absichten des Autors vertrauten Hörer die Gefahr der Mißdeutung nahe, zumal Egk gerade in den Trollszenen alle Register seiner Kunst zieht.⁴³

Andererseits stellt sich dann die Frage, weshalb Egk die Trolle als „Verkörperung menschlicher Minderwertigkeit“ aufgefasst wissen wollte und 1943 in einer Werk-einführung für die Pariser Aufführung in demselben Nazi-Jargon schrieb, sie repräsentierten „den rücksichtslosen Drang nach jener Freiheit, die eine Freiheit von jeder Verantwortung und Bindung ist“.⁴⁴ Diese auch aus heutiger Perspektive nicht restlos aufzulösende ideologische Ambivalenz der Troll-Sphäre provozierte auch bei anderen Vertretern der NS-Presse, die eine Reverenz an die Musik der „Systemzeit“ heraushörten, heftigen Widerspruch. Insbesondere ereiferte sich das Rosenberg-Lager in Gestalt von Herbert Gerigk:

Das Bild Peer Gynts, wie es von Ibsen geschaffen wurde, wird nach der Seite der Unterweltseinflüsse überbetont. Man kann sich des Eindrucks nicht erwehren, daß Egk erst bei den orgiastischen Klängen der Höllenwelt richtig aus sich herausgeht. Da charakterisiert er treffend, aber gleichzeitig werden peinliche Erinnerungen an eine versunkene und von uns überwundene traurige Epoche der Musik wach.⁴⁵

Doch Egk wusste die Rivalität zwischen Rosenberg und Goebbels zu nutzen und ließ seine Beziehungen zum Propagandaministerium spielen. Am 12. Dezember 1938 konnte er Strecker Entwarnung geben:

Goebbels wurde persönlich sowohl von Schlösser und Drewes informiert wie von Tietjen. Er war wütend über den Angriff und wird demonstrativ eine Peer Gynt Aufführung besuchen. Der Führer wurde bereits am Samstag nach der Premiere von Tietjen über das Stück informiert und hat einen seiner persönlichen Referenten beauftragt die zweite Vorstellung zu besuchen,

43 Hermann Killer, *Uraufführung in der Berliner Staatsoper*. Werner Egks „Peer Gynt“, in: *Völkischer Beobachter* (Norddeutsche Ausgabe) vom 27. November 1938.

44 Werner Egk, *Peer Gynt als Oper. Entstehung und Einführung in das Werk*, in: *Pariser Zeitung* vom 26. September 1943, zitiert nach Boris von Haken, *Werner Egk in Paris: Musiktheater im Kontext der Besatzungspolitik*, in: Schläder, *Werner Egk*, S. 96.

45 Herbert Gerigk, *Musikpolitische Umschau*, in: *Nationalsozialistische Monatshefte* 10 (1939), S. 86f.

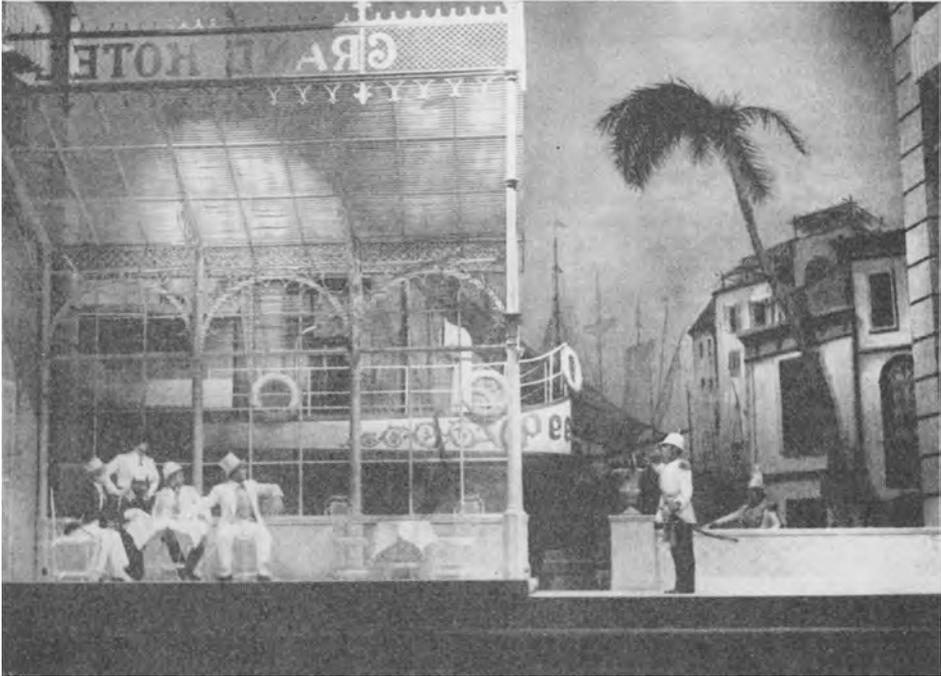


Abb. 2: Szenenfoto aus Egks *Peer Gynt* (reproduziert in *Melos* 30 (1968), Heft 10 (Oktober), S. 329)

was inzwischen geschehen ist. Dieser Referent hat geradezu begeistert berichtet.⁴⁶

Aus den Tagebüchern von Joseph Goebbels sind wir über die weiteren Ereignisse unterrichtet. Am 1. Februar 1939 trug der Propagandaminister seine Eindrücke von der Aufführung ein, die er tags zuvor gemeinsam mit Hitler „demonstrativ“ besucht hatte:

Abends mit dem Führer in der Staatsoper. Werner Egk *Peer Gynt*. Wir gehen beide mit starkem Argwohn hin. Aber der wird bald wegmusiziert. Egk ist ein ganz starkes, originales Talent. Geht eigene und auch eigenwillige Wege. Knüpft an niemanden und nichts an. Aber er kann Musik machen. Ich bin ganz begeistert und der Führer auch. Eine Neuentdeckung für uns beide. Den Namen muß man sich merken. Der Junge ist erst 27 [recte: 37] Jahre alt.

Und seine Musik trägt ein ganz eigenes, starkes Gepräge. Schade, daß er gerade den *Peer Gynt* zum Komponieren wählte. Er hat es dabei schwer gegen Grieg. Und trotzdem setzt er sich durch.⁴⁷

46 Brief von Werner Egk an Ludwig Strecker vom 12. Dezember 1938, in: ASM Schachtel „Briefe 8072 bis 8366“. April 1937 bis November 1948.

47 Goebbels, *Die Tagebücher*, S. 246.