Hochschule für Musik und Theater Hamburg
Harvestehuder Weg 12
20148 Hamburg
Dekanat Musikwissenschaft

Erstgutachterin: Frau Prof. Dr. Nina Noeske
Zweitgutachter: Herr Prof. Dr. Andrzej Tuchowski
Drittgutachter: Herr Prof. Adam Wibrowski

Dissertation zur Erlangung des Titels *Doktor der Philosophie*

Der ‚deutsche' Chopin?
Künstlerfigur zwischen Verherrlichung und Ressentiment.
Fryderyk-Chopin-Rezeption zur Zeit des Nationalsozialismus im Deutschen Reich und im okkupierten Polen.

Vorgelegt von: Nora Elisabeth Annemarie Ebneth
Datum der Disputation: 30. Januar 2026

An Артем und Hubert

Mein herzlicher Dank gilt meiner Erstgutachterin und Mentorin, **Frau Prof. Dr. Nina Noeske**, meinem Zweitgutachter, **Herrn Prof. Dr. Andrzej Tuchowski**, der mich aus Polen auf meinem Weg begleitete, und meinem Drittgutachter, **Herrn Prof. Adam Wibrowski**, der besonders in der Abschlussphase entscheidende Hilfe leistete.

Ebenso geht mein aufrichtiger Dank an Herrn **Dr. Gregor Ebneth**, **Frau Helga Ebneth**, **Herrn Vincent Ebneth**, **Herrn Paweł Jaworski**, **Herrn Olaf Kirsch** und **Herrn Ilja Kulikov** sowie an das **Internationale Kulturinstitut Kraków**, das meine Forschungen mit einem wichtigen Stipendium unterstützt hat. Auch allen meinen Freundinnen und Freunden möchte ich danken, die mir den nötigen Raum gaben, mich dieser Arbeit konzentriert zu widmen, und sämtlichen Beteiligten, die diese Arbeit ermöglicht haben.

Chronologie ausgewählter politischer Ereignisse
und kulturhistorischer Entwicklungen
während der Zeit des Nationalsozialismus (1933–1945)

1933	30. Januar	Ernennung Hitlers zum Reichskanzler durch Hindenburg
	20. März	Eröffnung des ersten Konzentrationslagers in Dachau
	10. Mai	Bücherverbrennungen
	22. September	Gründung der Reichskulturkammer
	15. November	Eröffnung der Reichskulturkammer
1934	16. Februar	„Lichtspielgesetz“, Verschärfung der Rechtslage für Filme/Werbung durch das Reichspropagandaministerium
	4. Oktober	Vorführung des Films *Abschiedswalzer* im Atrium Berlin
	26. Januar	Nichtangriffspakt zwischen Deutschland und Polen
1935	1. September	Aufführungsverbot durch Goebbels der Werke von 108 Komponisten
	9./10. November	Abriss Mendelssohn-Denkmal vor dem Leipziger Gewandhaus (nachts)
	15. September	Hakenkreuzflagge einzig gültige Nationalflagge
1936		Herausgabe: Edith Meister *Stilelemente und die geschichtliche Grundlage der Klavierwerke Friedrich Chopins. Ein Beitrag zur musikalischen Romantik*
1937		Herausgabe: Julis Siber *Das Gastmahl der Schatten*
		Gustav Abb 1937–1942 Vorsitzender des Vereins deutscher Bibliothekare, Organisation von Kunstrauben
	21. Februar – 12. März	Austragung Dritter Internationaler Chopin-Wettbewerb in Warschau
	23. April	Koczalski-Konzert in Berlin mit Goebbels und dem polnischen Botschafter als Schirmherren
	15. Juli	Erster Häftlingstransport in das KZ Buchenwald
	8. November	Eröffnung der Ausstellung „Der ewige Jude“ durch Goebbels in München
1938	12. März	Anschluss Österreichs zum Deutschen Reich
	9. November	Reichspogromnacht
	12. November	„Verordnung zur Ausschaltung der Juden aus dem deutschen Wirtschaftsleben“

1939	31. Januar	Ankündigung Hitlers der „Vernichtung der jüdischen Rasse in Europa“
	23. März	Anordnung der Teilmobilmachung Polens
	28. April	Aufhebung des deutsch-polnischen Nichtangriffspakts
	1. September	**Überfall auf Polen**
	20. September	Ausstrahlung eines Konzerts *Beliebte Werke von Chopin* im Deutschlandsender
	1. Oktober	*Amtliche Mitteilungen der Reichsmusikkammer:* Erlaubnis, unter bestimmten Voraussetzungen, Chopin zu spielen
	November	Beschlagnahmung der Krakauer Jagiellonen-Universität
1940	Mai	Errichtung von Auschwitz
	31. Mai	Sprengung Chopin-Denkmal im Warschauer Łazienki-Park
1941	22. Juni	Angriff auf die Sowjetunion
	November	Errichtung des Konzentrationslagers Theresienstadt
	11. Dezember	Kriegserklärung Deutschlands gegenüber den USA
1942		Herausgabe: Wolfgang Boetticher *Robert Schumann in seinen Schriften und Briefen*
	10. Januar	Wannseekonferenz
1943	2. Februar	Kapitulation deutscher Truppen bei Stalingrad
	18. Februar	‚Sportpalastrede‘ Goebbels
	Oktober	Eröffnung Krakauer Chopin-Ausstellung
1944	20. Juli	Stauffenberg, misslungenes Attentat auf Hitler
	1. August – 2. Oktober	Warschauer Aufstand
	9. September	Propagandistisch inszenierte ‚Rettung‘ des Herzens Chopins in Warschau
1945	27. Januar	Befreiung von Auschwitz
	7. Mai	Unterzeichnung der Kapitulation der Wehrmacht in Reims
	8. Mai	Erneute Unterzeichnung der Kapitulation der Wehrmacht in Berlin-Karlshorst
	9. Mai	Offizielle Bekanntgabe der Kapitulation durch den Reichssender Flensburg
	Juli/August	Potsdamer Konferenz

Vorrede

Fryderyk Chopin wird häufig als Inbegriff des romantischen Komponisten bezeichnet.

> „When we look at Chopin's life, we perceive in him a Pole, a European, a man of the world, a musical genius. When we look at Polish history, and the movement of its borders, the most important places for cultural creation were Cracow, Warsaw, Lviv, Gdańsk, Poznań and Vilnius."[1]

Diese Dissertation behandelt nicht im Kern Chopins Biographie, sondern nähert sich Chopin aus einer anderen historischen Perspektive: Sie untersucht seine Rolle als kulturelle Symbolfigur im „Dritten Reich" – einer Epoche der ideologischen Vereinnahmung. Um zu verstehen, wie Chopin gedeutet wurde, muss man verstehen, wer er war – und was ihn bewegte.

Chopin wuchs in einem gebildeten, offenen Milieu auf. Bis 1817 lebte seine Familie im Barockschloss Sächsisches Palais in Warschau, in dem auch Intellektuelle, Künstler, Professoren, Musiker, Journalisten etc. wohnten. Chopins Nähe zum geistigen Leben seiner Zeit formte seinen Blick auf die Welt und seine Musik.

Eine prägende Station auf seinem Weg war der Sommer 1829. Seine Reise von Warschau nach Paris führte ihn auch nach Krakau. Damals war die Stadt – einstige Hauptstadt des Königreichs Polen (1038–1596) – ein Zentrum historischer Erinnerung, reich an Architektur, Symbolik und Atmosphäre. Als „Freie Stadt Krakau" hatte sie sich trotz politischer Umbrüche einen eigenen Status bewahrt. Die Reiseetappe war bewusst gewählt, denn Chopin hatte viel von Krakau gehört: vom Wawel, von der Universität, von den Kirchen – und von der Oper *Leszek Biały* seines Lehrers Józef Elsner, deren Handlung in Krakau spielt. Was er lange nur als Erzählung kannte, wollte er selbst erleben.

Die Reisegruppe besuchte u. a. die Wawel-Kathedrale, welche einst Krönungsort der polnischen Könige war und ihre Grabstätten enthält, das Collegium Maius, die

1 Dąbrowski, Waldemar: „O inauguracji Roku Chopinowskiego w Krakowie", in: *Chopin w Krakowie*, Krakau: Muzeum Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2010, S. 10.

barocke St.-Anna-Kirche (Kościół św. Anny), den Marktplatz mit Tuchhallen (Rynek Główny / Hauptmarkt), die Marienkirche (Kościół archiprezbiterialny Wniebowzięcia Najświętszej Marii Panny w Krakowie) und das berühmte Salzbergwerk in Wieliczka (Kopalnia Soli „Wieliczka“) . Schon am ersten Tag ihres Aufenthalts besuchten sie das antike Collegium Maius. Im Erdgeschoss konnte man die Hörsäle sehen, in denen noch Kopernikus Geisteswissenschaften studierte. In dieser Umgebung spürte Chopin die Vergangenheit. Er schrieb in einem Brief an seinen Freund Tytus Wojciechowski:

> „Cracow occupied me such that I had little time to think about home and you, Vienna so shocked me, beguiled and enchanted me that I sat for two weeks without a letter from home and did not feel any yearning.“[2]

Im selben Jahr 1829 komponierte er sein *Rondo à la Krakowiak* op. 14, das der Prinzessin Anna Czartoryska gewidmet ist.

Das Collegium Maius ist heute ein Museum. Im „Grünen Raum“ (Zielona Sala) (s. Abb. 1) sind neben Bildern von Jan Matejko, Artur Grottger, Jacek Malczewski oder Eugène Delacroix auch Memorabilien von Fryderyk Chopin ausgestellt. Auch sein Pleyel-Flügel von 1847 (s. Abb. 2), den er in Schottland spielte und auf dem er ein Konzert gab, als er Jane Stirling besuchte.

2 Bełtkowska, Lucyna: „Krakowski epizod Fryderyka Chopina“, in: *Chopin w Krakowie*, Krakau: Muzeum Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2010, S. 27.



Abb. 1: „Grüner Raum“ im Collegium Maius.

Privataufnahme.



Abb. 2: Pleyel-Flügel im „Grünen Raum“.

Privataufnahme.

Chopin war ein Pionier, der aus klassischen Formen einen neuen Ausdruck schuf. Die ersten Romantiker, zu denen er selbst gehörte, orientierten sich an Bach, Mozart, Hummel, Field und Kalkbrenner. „This romanticism was in no way a revolution, but a rethink of earlier ideas, a regathering of the language, developing it and using it to say completely new things.“[3]

Bezüglich Chopin war Krakau für andere Pianisten prägend:

> „Quite by a chance of fate two pianists who were to fundamentally change the view of Chopin’s music came into the world in Cracow. In the years 1876 and 1882 Józef Hofmann (either on the Kleparz or Podgórze) and Ignazy Friedman (in Podgórze) were born here – soon to be the greatest virtuosi not only of their own times, whose careers were linked first and foremost with Chopin.“[4]

Auch für meine eigene Forschung ist Krakau von zentraler Bedeutung. Im Jahr 2025 durfte ich dort drei Monate forschen, was das Internationale Kulturzentrum (Międzynarodowe Centrum Kultury w Krakowie, MCK) ermöglichte. In diesen Monaten habe ich die Orte besucht, an denen Chopin sich aufgehalten hatte. Ich habe in denselben Räumen, an denselben Orten verweilt, die auch er aufgesucht hatte. Das vertiefte mein Verständnis für sein Denken und Komponieren auf eine Weise, die kein Archiv ersetzen kann.

Erwähnt sei das Buch *Niemcy W Krakowie*,[5] welches 2010 veröffentlicht wurde. Edward Kubalski (1872–1958) führte von Kriegsbeginn bis 1945 Tagebuch, welches lange in der Jagiellonen-Universität lag. Kubalski war ein Jurist, langjähriger Sekretär im Magistrat von Krakau und engagierter Gesellschaftsmensch. Im Buch finden sich detaillierte Beschreibungen, auch von Preisentwicklungen, Zwangsumbenennungen von Straßen oder Folgen für den Alltag wegen der Besatzung. Die deutsche Verwaltung verwandelte Krakau zur Hauptstadt des Generalgouvernements. Es erfolgten Aufstellungen von Hakenkreuzsymbolen,

3 Puchalski, Jakub: „Na krakowskim bruku – Chopin?“, in: *Chopin w Krakowie*, Krakau: Muzeum Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2010, S. 20.
4 Ebd., S. 21, 22.
5 Kubalski, Edward: *Niemcy W Krakowie – Dziennik I.IX.1939–18.I.1945*, Krakau: Wydawnictwo Austeria, 2010.

Restriktionen im öffentlichen Leben und Vorbereitungen für Um- bzw. Neubauten im nationalsozialistischen Stil. Kubalski schildert willkürliche Festnahmen, Schikanen, Deportationen, Exekutionen sowie die zunehmende Ausgrenzung der jüdischen Bevölkerung. Dokumentiert ist auch, wie Krakauer versuchten, das alltägliche Leben zu bewältigen; mit Schwarzmarkt, Humor, Radio Londyn [London], Theaterbesuchen und Konspirationspublikationen. Kubalski reflektiert die Stimmungslage in dieser Zeit.

In dem Tagebuch findet auch Chopin in einem Konzert Erwähnung. Dieses gab die polnische Pianistin Halina Franciszka Romualda Sembrat (1908 Krakau – 1974 London):

> „10.III [1943] Am vergangenen Donnerstag fand ein philharmonisches Konzert mit der Polin Helena Sembrat statt, die als Zugabe nach Liszts Konzert drei Stücke von Chopin spielte. Nach dem letzten Stück, nach seinen traurigen Tönen, herrschte im Saal ein Moment schmerzlicher Stille, bevor diese von Applaus unterbrochen wurde. Als das Konzert jedoch aufgrund der Überfüllung des Saals am Sonntagmorgen wiederholt wurde, wurde Frau Sembrat verboten, über das Programm hinaus zu spielen, aus Angst vor einem revolutionärem Chopin.“[6]

Hier ist das Verbot von Chopins Musik deutlich beschrieben.

Weiter beschreibt Kubalski heimliche Konzerte mit Chopins Musik:

> „5.VII. [1943] Wie wohltuend und herzlich wirkt Chopin in dieser schweren Atmosphäre! Ich hörte ihn vorgestern im Vortrag der talentierten Pianistin Frau Rygierowa und ihres Ehemanns in einer Privatwohnung. Unsere Musiker wissen sich in dieser Not nämlich zu helfen, indem sie in verschiedenen ihnen zur Verfügung gestellten Privatunterkünften bezahlte, konspirative Konzerte für eine eingeladene Zuhörerschaft veranstalten. Dazu kam die Nachricht, dass in den Vereinigten Staaten ein großer Kreuzer mit dem Namen ‚Ignacy Paderewski‘ vom Stapel gelaufen ist, der laut einer Rede Roosevelts nach dem Krieg die Gebeine dieses großen Polen in die Heimat überführen soll.“[7]

---

6 Ebd., S. 118.
Originallaut: „10.III. W zeszły czwartek odbył się koncert filharm. z udziałem Polki Heleny Sembrat, która na bis po koncercie Liszta zagrała 3 utwory Chopina. Po ostatnim utworze – po rzewnych jego tonach zapanowała na sali chwila bolesnej ciszy, zanim przerwały ją oklaski. Gdy jednak z powodu przepełnienia sali dawano powtórzenie koncertu w niedzielę na poranek – zakazano już p. Sembratównie grać nad program – obawiając się ‚rewolucyjnego‘ Chopina.“
Anmerkung: Soweit im folgenden Text nicht anders angegeben, stammen die Übersetzungen von der Autorin.

7 Ebd., S. 283.
Originallaut: „5.VII. [1943] Jakże miło i serdecznie działa Chopin w tej ciężkiej atmosferze, słuchałem go przedwczoraj w wykonaniu utalentowanej pianistki p. Rygierowej i jej męża w prywatnym mieszkaniu. Albowiem nasi muzycy radzą sobie w tej biedzie, że w różnych prywatnych udzielonych im lokalach urządzają płatne, zakonspirowane koncerty dla grupy zaproszonych. Doszła do tego wiadomość, że w St. Zjednoczonych spuszczono na wodę wielki krążownik: ‚Ignacy Paderewski‘, który wedle przemówienia Roosevel- ta ma po wojnie odwieźć prochy tego wielkiego Polaka do kraju.“

Und er erwähnt Chopin und die Jagiellonen-Bibliothek mit der Chopin-Ausstellung am 14. Oktober 1943:

> „Hier bei uns sollte in der Jagiellonen-Bibliothek (*Staatsbibliothek*) eine große Feier zu Chopins Werk stattfinden, doch ein Luftangriff zerstörte Franks Villa in München und die Feier wurde verschoben.“[8]

In Krakau befand sich von 1940 bis 1945 das Institut für Deutsche Ostarbeit (Instytut Niemieckiej Pracy Wschodniej). Darüber schrieb Anetta Rybicka eine Dissertation.[9]

Das Institut für Deutsche Ostarbeit (IDO) war eine nationalsozialistische Forschungseinrichtung, die von 1940 bis 1945 in Krakau bestand. Es diente der wissenschaftlichen Legitimierung der NS-Rassenideologie und unterstützte die Germanisierungspolitik im besetzten Polen. Unter dem Deckmantel ethnologischer und sprachwissenschaftlicher Forschung war das IDO maßgeblich an der Diskriminierung und Klassifizierung der polnischen Bevölkerung beteiligt. Der Sitz des Instituts befand sich im ehemaligen Collegium Novum, dem Hauptgebäude der Jagiellonen-Universität. Die Nationalsozialisten hatten das Gebäude nach der gewaltsamen Schließung der Universität im November 1939 beschlagnahmt und für das IDO genutzt.

Das IDO brachte eine Zeitschrift heraus *Mitteilungen des Instituts für Deutsche Ostarbeit Krakau*. In der Ausgabe vom Jahrgang 1941 wird über Józef Elsner als Komponist berichtet. Auch darüber, dass Elsner eine Polin heiratete:

> „Eine der größten Schwierigkeiten, die Elsner in Warschau begegneten, was das Fehlen von ausgebildeten Sängern und Sängerinnen. ‚Ohne Notenkenntnisse lernten sie ihre Partien nur durch wiederholtes Vorspielen auf der Geige und dem Klavier‘ führt Elsner selbst an. Eine Ausnahme bildete nur Karoline Drozdowska, die musikalisch war. Sie wurde im Jahre 1802 Elsners Frau. Die ‚Dramatischen‘ Werke von Bogusławski deuten diese Heirat als ein Bekenntnis zum Polentum: ‚Als er den Wunsch hatte, sich durch stärkere Bande mit uns zu verbinden, wählte er sich als Frau eine Polin“. Das sind Beweggründe, die Elsner völlig fernlagen.“[10]

---

8 Ebd., S. 301.
Originallaut: „Tu u nas miał być w Bibliotece Jagiellońskiej (*Staatsbibliothek*) wielki obchód ku czci Chopina. (?), ale nalot zniszczył willę Franka w Monachium i obchód odroczono.“

9 Rybicka, Anetta: *Instytut Niemieckiej Pracy Wschodniej = Institut für Deutsche Ostarbeit, Kraków 1940–1945*, Warschau: DiG, 2002.

10 Anonym: *Deutsche Forschung im Osten. Mitteilungen des Instituts für Deutsche Ostarbeit Krakau*, Jahrg. 1941, H. 1–8, S. 27.

Krakau ist ein bedeutender Ort für die Chopin-Forschung und die Forschung über die Zeit des Nationalsozialismus. Krakau war schließlich während der deutschen Besatzung Polens im Zweiten Weltkrieg die Hauptstadt des sogenannten Generalgouvernements, das die Deutschen 1939 nach dem Überfall auf Polen eingerichtet hatten. Nicht direkt in das Deutsche Reich eingegliedert, sondern als eigenständiges Besatzungsgebiet wurde es verwaltet. Als Sitz des Generalgouverneurs Frank hatte die Stadt eine zentrale Bedeutung für die deutsche Besatzungspolitik in Polen.

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung ..... S. 1

2. Chopin in der Musikgeschichte und
Musikgeschichtsschreibung ..... S. 20

3. Chopin und die polnische Identität /
Chopin in der polnischen Identität ..... S. 28
3.1 Chopin und das polnische Nationalbewusstsein ..... S. 29
3.2 Der Nationalheld / der Novemberaufstand ..... S. 36

4. Pädagogische Traditionen Chopins und die Kulturpolitik
der Nationalsozialisten ..... S. 41
4.1 Józef Elsner, Lehrer und Mentor ..... S. 44
4.2 Chopins Lieblingsschülerin Friederike Müller ..... S. 48
4.3 Zur nationalsozialistischen Kulturpolitik ..... S. 53
4.4 Zusammenfassung ..... S. 70

5. Chopin-Rezeption im nationalsozialistischen Machtbereich
(und unmittelbar danach) ..... S. 72
5.1 Rassismus gegen Juden und Polen im Musikleben
des Nationalsozialismus ..... S. 85
5.2 Musikpolitik zwischen 1933 und 1945
(im Fokus: polnische Musik) ..... S. 88
5.3 Musiknutzung zur Propaganda: Chopin und dessen Musik
im NS-Staat ..... S. 98
5.4 Überleben durch Chopins Musik im ‚Dritten Reich' ..... S. 106

6. Chopin als Objekt der Germanisierung und Propaganda ..... S. 115
6.1 Die strategiegeleitete Stilisierung Chopins zum Nationalhelden .... S. 116
6.2 Das Warschauer Chopin-Denkmal (1926–1940) ..... S. 121
6.3 Die Krakauer Chopin-Ausstellung (1943) ..... S. 125

7. Chopin-Interpretationen im Nationalsozialismus ..... S. 132
7.1 Hugo Leichtentritts Chopin-Analysen ..... S. 133
7.2 Der ideologische Einfluss des Nationalsozialismus
in der Dissertation Edith Meisters ..... S. 137
7.3 Elly Ney als Chopin-Interpretin ..... S. 141
7.4 Raoul Koczalski, polnischer Pianist und Komponist ..... S. 145
7.5 Analyse der Darstellung Chopins im Film *Abschiedswalzer*
von 1934 ..... S. 153
7.6 Chopin-Interpretationen in der Weimarer Zeit
und im ‚Dritten Reich' ..... S. 159
7.7 Chopin-Interpretationen unmittelbar vor dem Ersten Weltkrieg ..... S. 161
7.8 Der Internationale Chopin-Wettbewerb in Warschau ..... S. 172

8. Fazit / Ausblick ..... S. 183

I. Anhang ..... S. I
I.I Text *Mazurek Dąbrowskiego* ..... S. I
I.II Liste Gewinner Chopin-Wettbewerb ..... S. IV

II. Quellenverzeichnis ..... S. V
II.I Literaturverzeichnis ..... S. V
II.II Abbildungsverzeichnis ..... S. XIII
II.III Tabellenverzeichnis ..... S. XVII

III. Erklärungen ..... S. XVIII

1. Einleitung

Die vorliegende Dissertation thematisiert in erster Linie die Chopin-Rezeption während der Zeit des Nationalsozialismus (1933–1945). Die These, die der vorliegenden Arbeit zugrunde liegt, ist, dass Fryderyk Chopin[11] im Nationalsozialismus nicht nur für ideologische Zwecke instrumentalisiert wurde, sondern dass diese Instrumentalisierung von einer grundlegenden Ambivalenz zwischen Verherrlichung und Ressentiment geprägt war, die sich in unterschiedlichen Diskursen und Kontexten jeweils unterschiedlich manifestiert. Diese Spannung ist kein Widerspruch im Sinne eines Fehlers, sondern strukturelles Merkmal der nationalsozialistischen Chopin-Rezeption.

Im Spannungsfeld von Rezeptionsforschung, diskursanalytischen Ansätzen und einer kulturhistorisch ausgerichteten Musikwissenschaft, steht die Frage im Zentrum, wie Chopins Person und seine Musik in einem spezifischen historischen Kontext – dem Nationalsozialismus – gedeutet, umgedeutet und funktionalisiert wurden. Ein wesentlicher Zugang ergibt sich aus der Rezeptionsforschung, die davon ausgeht, dass sich das Bild über historische Personen im Laufe der Zeit durch unterschiedliche Zuschreibungen verändert. Ergänzt wird diese Perspektive durch einen diskursanalytischen Zugriff. Untersucht werden Aussagen über Chopin in unterschiedlichen medialen und wissenschaftlichen Zusammenhängen im Hinblick darauf, welche Argumentationsweisen, Deutungsmuster und impliziten Wertungen ihnen zugrunde liegen. Dafür beziehe ich Texte aus der Musikwissenschaft, der Presse sowie aus dem politischen und propagandistischen Umfeld mit ein. Darüber hinaus folgt die Arbeit einer kulturhistorischen Perspektive, indem die jeweiligen Deutungen in ihren historischen Zusammenhang eingeordnet werden. Auf diese Weise lassen sich die verschiedenen Chopin-Bilder als Teil umfassender kulturpolitischer Strategien des Nationalsozialismus verstehen.

Zentral für die vorliegende Untersuchung ist die Annahme, dass die Chopin-Rezeption in der Zeit des Nationalsozialismus von einer grundlegenden Ambivalenz geprägt ist: einerseits von Verherrlichung, andererseits von Ressentiment. Diese

11 In der vorliegenden Arbeit wurde die polnische Schreibweise „Fryderyk Franciszek Chopin“ gewählt. Aus Originalquellen wird die dort gewählte Schreibweise übernommen.

Ambivalenz zieht sich durch zahlreiche Quellen und Darstellungen und wird im Folgenden als leitende analytische Kategorie herangezogen. Somit sollen die unterschiedlichen und mitunter widersprüchlichen und widersprüchlich wirkenden Zuschreibungen systematisch erfasst werden.

Dazu müssen einige zentrale Begriffe präzisiert werden, die im Verlauf der Arbeit wiederholt verwendet werden. Unter „Instrumentalisierung“ wird dabei die gezielte Nutzung von Musik oder Künstlerfiguren für politische oder ideologische Zwecke verstanden. „Propaganda“ bezeichnet in diesem Zusammenhang Formen der Kommunikation, die darauf abzielen, Wahrnehmung, Denken und Verhalten im Sinne einer bestimmten Ideologie zu beeinflussen. Der Begriff „Germanisierung“ meint die ideologisch motivierte Zuschreibung ‚deutscher‘ Eigenschaften oder Herkunft zu ursprünglich nicht-deutschen kulturellen Phänomenen. „Pädagogische“ Aspekte sind nicht im neutralen Sinn zu verstehen, sondern beziehen sich auf gezielte Maßnahmen der kulturellen Lenkung und Erziehung im nationalsozialistischen Kontext. Die Verbindung dieser methodischen Zugänge ermöglicht nicht nur eine Beschreibung der untersuchten Beispiele, sondern diese auch als Ausdruck übergeordneter kultureller und ideologischer Deutungsprozesse zu analysieren.

Diese Arbeit soll dazu beitragen, die Politisierung der Musik und insbesondere die Chopin-Rezeption im ‚Dritten Reich‘ besser zu verstehen. Dazu soll erörtert werden, aus welchen Gründen Kunst im Allgemeinen und Musik im Besonderen für ein Terror-Regime eine große Bedeutung hat. Laut Joseph Goebbels dürfe Musik ihre Bedeutsamkeit nicht genommen werden.[12] Er verstand sie als Medium, um ein bestimmtes Weltbild zu transportieren, eine bestimmte Lebensstimmung zu vermitteln und so eine Eingriffsmöglichkeit zu haben, um Botschaften zu manipulieren und Verhalten zu steuern.[13]

Fryderyk Franciszek Chopin (französisch Frédéric François Chopin) ist eine der bekanntesten musikalischen Persönlichkeiten der Musikgeschichte. Weniger bekannt

12 Vgl. Goebbels, Joseph: *Goebbels Reden 1932–1939*, Heiber, Helmuth (Hrsg.), Bd. 1, Düsseldorf: Droste, 1971, S. 136.
13 Vgl. ebd., S. 131−141 und S. 219–228.

sind allerdings die Versuche der politischen Vereinnahmung des Komponisten und Klaviervirtuosen durch die Nationalsozialisten im 20. Jahrhundert. Dieses Feld genauer zu untersuchen, ist das Hauptanliegen dieser Arbeit.

Dabei stellte sich zunächst die Frage, aus welchen Gründen die Nationalsozialisten neben einigen anderen Komponisten gerade Chopin für diese Manipulation von Botschaften und Steuerung von Verhalten ausgewählt haben. Konnte dies mit einem Komponisten wie Chopin überhaupt gelingen?

Im Folgenden ergeben sich weitere Aspekte. Da wäre zunächst die Frage, wie der Vereinnahmungsprozess der Musik der Nationalsozialisten durch die Reichsmusikkammer überhaupt vonstatten ging. Was waren die Ausgangsvoraussetzungen und wie hat sich die Einstellung der Nationalsozialisten zu Polen und Chopin verändert? Welche Adaptionen wurden vollzogen, um Chopin zu „germanisieren“? Die Schlussfolgerungen daraus sollen verdeutlichen, in welcher Form und in welchem Umfang er durch die Machtinteressen des Regimes missbraucht wurde.

Auseinandersetzungen zu dem Thema „Chopin und die Zeit des Nationalsozialismus“ spiegeln sich in aktuellen Schriften wider, beispielsweise in Paul Kildeas Buch *Chopin's piano. In search of the instrument that transformed music*[14] aus dem Jahr 2018 oder in Reinhard Piechockis Schrift aus dem Jahr 2017 *„Unter Blumen eingesenkte Kanonen.“ Chopins Musik in dunkler Zeit (1933–1945)*.[15]

Im ersten Kapitel soll dargestellt werden, mit welchen Methoden den Forschungsfragen nachgegangen wird. Des Weiteren soll sowohl die Relevanz als auch die Zielsetzung der Untersuchung spezifiziert werden.

Chopin schrieb vorwiegend Musik für Klavier solo und galt als führender Musiker seiner Epoche. Er komponierte aber auch zwei Klavierkonzerte, einige kammermusikalische Werke sowie 19 Lieder mit polnischen Texten. Sein Klaviersatz ist technisch anspruchsvoll und erweiterte so die Grenzen dieses Instruments.

14 Kildea, Paul: *Chopin's piano. In search of the instrument that transformed music*

15 Piechocki, Reinhard: *„Unter Blumen eingesenkte Kanonen“: Chopins Musik in dunkler Zeit*, Düsseldorf, Staccato, 2017, S. 158.

Im Stil seiner Kompositionen vermischen sich viele Einflüsse aus der polnischen Volksmusik sowie der traditionellen Kunstmusik eines J. S. Bach, Mozart, Beethoven und Schubert. Aber auch die Atmosphäre der Pariser Salons, in denen er häufig zu Gast war, spiegelt sich in seinen Werken wider. Auf die Nationalsozialisten verfehlte Chopins Musik ihre Wirkung nicht: Seine Kompositionen wurden zunächst in den deutschen Radiosendern gespielt, später wurde die Ausstrahlung seiner Musik verboten. Erst als die Nationalsozialisten Chopins Bedeutung für die polnische Nation erkannten, begannen sie, seine Werke wieder in die Programme zu nehmen und in Konzerten spielen zu lassen. So nahm sein Œuvre Einfluss auf die Ästhetik und damit die Musikauswahl im ‚Dritten Reich'.

Chopin gerierte sich schon zu Lebzeiten nicht nur als führender Exponent von musikalischer Innovation, sondern stand auch für einen revolutionären Patriotismus. Seine politische Haltung, seine Beziehung zu George Sand, aber auch Krankheit und früher Tod machten ihn zu einer Person, die zu seiner Mythosbildung beitrugen. Das Nachwirken von Chopin setzt sich bis in die Gegenwart fort: Chopin war nicht nur Gegenstand zahlreicher Filme und Biographien von unterschiedlicher historischer Treue, auch kulturelle Gedenkstätten zu seinen Ehren bewahren die Erinnerung an ihn, erforschen und fördern sein Werk. In diesem Zusammenhang wäre das Fryderyk-Chopin-Institut, das vom polnischen Parlament gegründet wurde, zu nennen. Dieses veranstaltet u. a. den Internationalen Chopin-Klavierwettbewerb, eine prestigeträchtige Veranstaltung, die sich ausschließlich seinen Werken widmet.

Obwohl Chopin in einer Zeit lebte, als der Höhepunkt der Aufklärung bereits überschritten war, wirkt der Geist dieser Zeit in seinen Werken nach. Deren Ideale beeinflussten noch immer die kulturelle Atmosphäre und fanden in Chopins Schöpfungen ihren künstlerischen Ausdruck. Einerseits reflektieren sie Rationalität, andererseits sind sie von Individualismus und Emotion geprägt. So gelang ihm der Übergang von den Idealen der Aufklärung zu einer neuen Epoche. Er fühlte stets eine starke Verbindung zu seinem Heimatland und den Menschen dort und stand ihnen bei Kämpfen gegen Feinde gedanklich zur Seite, was er in seinen Werken festhielt. Zudem war er Kosmopolit, weltoffen und gebildet. Er pflegte auch den Austausch mit namhaften Poeten, Schriftstellern, Musikern und anderen Intellektuellen seiner Zeit.

* * *

Hans Michael Frank, der auch als „deutscher König von Polen“ bzw. „Schlächter von Polen“ oder „Schlächter von Krakau“ bekannte Besatzer Polens, soll 1942 gesagt haben: „Ah, Chopin, ein Engel mit weißen Flügeln. Was tut es, dass er ein polnischer Engel ist?“[16]

Gleichzeitig versuchten die Nationalsozialisten – einschließlich Frank – Chopins polnische Herkunft zu verschweigen und ihn zu ‚verdeutschen‘ (im Sinne einer ideologischen Germanisierung als ‚deutsch‘ umzudeuten), da sie seinen genialen Kern erkannt hatten und den Komponisten demzufolge vereinnahmen wollten.

> „Bezüglich Chopin wurde in der Zeit des Nationalsozialismus die Meinung forciert, dass seine genialen Klavierwerke stark geprägt seien durch seine Vorliebe für deutsche Musik und die musikalische Erziehung durch seinen deutschstämmigen Lehrer Joseph Elsner, der als ‚Vater der polnischen Musik‘ bezeichnet wurde. […]“[17]

Im nationalsozialistischen Sprachgebrauch fungierte ‚Genie‘ nicht als neutral-ästhetische Kategorie, sondern als ideologisches Instrument, um künstlerische Größe mit ethnisch-nationaler Zugehörigkeit zu verknüpfen. Um als ‚genial‘ zu gelten, musste die Person oder die Sache eng mit den nationalsozialistischen Vorstellungen vom ‚Deutschsein‘ bzw. ‚arischen Geist‘ verknüpft sein. Die Schlussfolgerung wäre also, dass Chopin allein wegen „seine[r] genialen Klavierwerke“[18] deutsch bzw. musikalisch deutsch geprägt gewesen sein musste.

In Widerspruch zu Franks Aussage, Chopin sei ein polnischer Engel mit weißen Flügeln gewesen, steht seine spätere Aussage bei der Eröffnungsfeier zur Chopin-Ausstellung in Krakau 1943: „Friedrich Schopping war ein Genie, daher ist es klar, dass er kein Pole gewesen sein kann. Er ist der größte Komponist, den Deutschland je hervorgebracht hat.“[19] (Chopins Vater Nicolas Chopin [15. April 1771, Marainville-sur-Madon – 3. Mai 1844, Warschau] war gebürtiger Lothringer.)

16 Ebd., S. 158.
17 Ebd., S. 33.
18 Ebd.
19 Frysztacki, Marek: „Frédéric Chopins Musik und die polnische Heimatliebe“, in: *Ost-West – Europäische Perspektiven*, 24. Jahrg. 2023, H. 4, Regensburg: Friedrich Pustet (Hrsg. Revovabis), S. 295.

Diese gegensätzlichen Aussagen zeigen nicht nur, wie die Nationalsozialisten historische Fakten willentlich verfälschten, sondern verdeutlichen exemplarisch die für diese Arbeit zentrale Ambivalenz zwischen Verherrlichung und Ressentiment.

Der nationalsozialistische Musikwissenschaftler Ernst Krienitz konstatierte in einem Artikel in *Die Musikwoche* vom 28. Oktober 1939, dass Chopin ohne die deutschen Einflüsse nie zu einem Komponisten mit höchstem Renommee avanciert wäre:

> „[…] fest steht die Tatsache, dass Chopin ohne die Einflüsse der deutschen Romantik und seiner Verehrung für Bach und ganz allgemein für die deutsche Kultur nie zu der Reife gelangt wäre, die ihn zum begehrenswerten Klavierkomponisten gemacht hat. Fest steht aber auch, dass Chopin ohne das Eintreten deutscher Pianisten und Künstler nie zu so großer Beliebtheit gelangt wäre – angefangen bei Robert Schumann und Franz Liszt bis hin zu Johann Strauß.“[20]

Franks Auffassung war (1943), dass Chopin aufgrund seiner Genialität deutsch gewesen sein muss. Widersprüchlich dazu stellte die *Krakauer Zeitung* am 3. Oktober 1943 Chopins Herkunft als ungeklärt dar:

> „Von Elssner [sic!], der auch den jungen Chopin unterrichtete, kam der Redner [Heinz Drewes] auf Chopin und dessen noch nicht geklärte eindeutige Abstammung zu sprechen. Er erwähnte, dass es sich wohl lohne, nachzuprüfen, ob Chopin nicht aus der Familie des deutschen Generals Schopping entstamme.“[21]

Franks Auffassungen und der *Krakauer Zeitung* zufolge war Chopins Herkunft also polnisch, deutsch oder ungeklärt. Zu beachten ist hier aber, dass Frank das ‚Deutschsein‘ Chopins auf seine musikalischen Einflüsse bezogen haben kann; also auf die Genialität (das Deutsche) seiner Musik.

Der kulturelle und politische Raum, in dem Chopin funktionalisiert wurde, bildet den Rahmen für die vorliegende Untersuchung.

Bereits die obigen Zitate zeigen, dass Chopin für die nationalsozialistische Propaganda offenbar eine erhebliche Rolle spielte. Ausgerechnet ein Komponist der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, der als Sohn polnisch-französischer Eltern so sehr den Geist seiner Zeit verkörperte und nach 1945 als Widerstandssymbol der

20 Ebd., S. 34.
21 Krakauer Zeitung (Red.), zit. nach ebd., S. 35.

polnischen Nation gefeiert wurde, sollte für die nationalsozialistische Diktatur, besonders im besetzten Polen, als ein deutsches Genie herhalten. Nach der Befreiung Polens galt Chopins Musik als ein nationales Sinnbild des Widerstands gegen die deutsche Besatzung während des Zweiten Weltkriegs.

Die Arbeit thematisiert daher, wie Chopin während des ‚Dritten Reichs' rezipiert wurde, wobei ein besonderes Augenmerk auf den praktischen Umgang mit ihm gelegt werden soll. Besonders relevant erscheint dies insofern, als Chopin die romantische Klaviermusik sowohl im deutschsprachigen als auch im französisch- und polnischsprachigen Raum geprägt hat. In diesen drei Kulturräumen und darüber hinaus wurde sein Erbe über zwei Jahrhunderte hinweg bewahrt und weitergegeben. Die Thematik ist so komplex, dass sich ein Gesamtbild erst ergibt, wenn es gleichermaßen unter musikwissenschaftlichen, allgemein kulturwissenschaftlichen und historischen Gesichtspunkten aufgeschlüsselt wird.

Die Nationalsozialisten wollten Chopin als Symbol verwenden, um Polen als Juniorpartner im Vernichtungsfeldzug gegen die Sowjetunion zu gewinnen. Jedoch kehrten die deutschen Besatzer zu ihrer ursprünglichen Politik zurück und sprengten 1940 das Chopin-Denkmal in Warschau, das als Symbol des polnischen Widerstands galt. Später diente den polnischen Partisanen z. B. die As-Dur-Polonaise op. 53, die den Beinamen ‚Héroïque' erhielt, als Erkennungszeichen für die polnische Heimatarmee im geheimen Funkverkehr. Diese avancierte sich für die polnische Nation gar zur heimlichen Nationalhymne, und die sogenannte Revolutionsetüde op. 10 Nr. 12 wurde ein Ausdruck von Revolte, Frustration und Aufbegehren gegen die nationalsozialistische Okkupation (zu Chopins Lebzeiten ein Ausdruck gegen die russischen Angriffe).

* * *

Józef Elsner, seinen ersten Lehrer, traf Chopin in Warschau. In Paris begegnete Chopin seinen späteren SchülerInnen Friederike Müller und Adolf Gutmann. Beide beeinflusste Chopin grundlegend, so dass der deutsche Komponist Gutmann von Chopins Nocturnes für die Komposition seiner eigenen Nocturnes inspiriert worden

ist. In diesem Kontext wird auch die Kulturpolitik und Musikpädagogik der Nationalsozialisten thematisiert.

Durch den deutsch-jüdischen Literaturkritiker Marcel Reich-Ranicki ist bekannt geworden, dass im Warschauer Ghetto u. a. Musik von Chopin gespielt wurde, die für die Insassen ein Element des Trostes symbolisierte. In der Autobiographie Reich-Ranickis *Mein Leben*[22] erwähnt der Autor, dass die Interpreten auf die Frage von Ghetto-Aufsehern, von welchem Komponisten das gespielte Stück stamme, standardmäßig auf Robert Schumann zu verweisen pflegten. Die Pointe dieser Anekdote liegt darin, dass Schumann ein deutscher Komponist derselben Epoche war, der allerdings in einer „Nervenheilanstalt“ behandelt wurde.

Chopin wurde also für die Rezipienten zu einem Symbol des Überlebens. Er eröffnete mit seiner Musik Möglichkeiten der Überwindung von Leid und für viele den Sieg des Lebens über den Tod. Neben diesem Aspekt wird auf folgende Themen eingegangen: Rassismus gegen Juden, Musikpolitik im Nationalsozialismus und die Hinleitung zur Musiknutzung als Propaganda. Diese Ausführungen bilden die Grundlage, auf der das Folgende aufbaut. Wie, so ist zu klären, haben die weltanschaulichen Gegebenheiten und Begründungen ausgesehen, Musik und Chopin zu instrumentalisieren? Und wie konnte Chopins Musik Insassen in Konzentrationslagern Hoffnung spenden?

Des Weiteren soll herausgestellt werden, wie sehr die Versuche der Vereinnahmung und Instrumentalisierung das diktatorische, unterdrückerische Bemühen selbst beschreiben – also das, was auf die Musik Chopins angewendet werden sollte, um diese der eigenen Weltsicht einzufügen und sie so zu befestigen, um Macht auszuüben.

Für die Nationalsozialisten nahm die Kulturpolitik eine zentrale Stellung ein, wie die zahlreichen Versuche zeigen, das herausragende, sogenannte germanische Erbe ‚wissenschaftlich‘ zu begründen. Viele Wissenschaften bzw. wissenschaftliche Disziplinen wurden auf diese Art herangezogen, politisiert und dazu verpflichtet, dem erklärten Ziel der Nationalsozialisten – der Schaffung des reinen, ‚tugendhaften‘, dem Vaterland verpflichteten arischen Menschen – näherkommen zu

22 Vgl. Reich-Ranicki, Marcel: *Mein Leben*, München: DVA, 1999.

können. In diesem Kontext wurde der Kultur und der Kulturpolitik eine essenzielle Rolle eingeräumt. Linda Maria Koldau, die die Rolle der Musik im ‚Dritten Reich' untersucht hat, beschreibt den Umgang mit der sogenannten klassischen Musik während des Nationalsozialismus folgendermaßen:

> „Der Missbrauch oder, freundlicher ausgedrückt, die ‚Uminterpretation' und Vereinnahmung beliebter Musikwerke für eigene Zwecke sind ein charakteristisches Phänomen im Musikleben der NS-Zeit. Sie sind nur eine einzige Facette einer komplexen Musikkultur, die, wie das ganze Staatssystem der Nationalsozialisten gleichermaßen auf Terror und Ästhetisierung des Nicht-Ästhetischen (nämlich der Politik) beruhte. Dem Terror der Nationalsozialisten (Gleichschaltung, Säuberung, Ausgrenzung und Mord) standen nicht-terroristische Integrationsverfahren gegenüber […]. Und mehr noch als Bildende Kunst und Literatur ließ sich Musik instrumentalisieren: Das Horst-Wessel-Lied steuerte die Melodie zum ‚festen Tritt'der marschierenden Hitlerjugend bei, dasselbe Lied erklang, in Kombination mit dem Deutschlandlied, bei nationalsozialistischen Veranstaltungen aus Abertausenden von Kehlen, unzählige Lieder, Kantaten, ‚Weihemusiken' und Märsche wurden neu komponiert, um dem ‚Dritten Reich' seine klingende Gestalt zu verleihen und im Krieg Soldaten wie Volk Willen zum Durchhalten zu verleihen. Musik durchdrang selbst die Wortwahl der Propagandisten, wenn dem Führer eine ‚einzigartige Symphonie der Begeisterung' entgegenbrandet, die nationalsozialistische ‚Kampfzeit' als die ‚Eroica des deutschen Volkes' angepriesen und der Saat einer ‚Musik' gleichgesetzt wird, die ‚dem Volke klingt'."[23]

In einem solchen Zusammenhang, in dem gerade der Musik ein besonderer Platz zugesprochen werden sollte, sind die zahlreichen „Säuberungsaktionen" wie Bücherverbrennungen und die Brandmarkung von Kunstwerken als „entartete Kunst" oder Verbannungen und Berufsverbote von Künstlern bei gleichzeitiger Protektion anderer zu verstehen. Andererseits steht dem die Dichotomie in den Köpfen der Verantwortlichen gegenüber, wenn sich beispielsweise der zuvor genannte „Schlächter von Krakau", Generalgouverneur Frank, neben seinem politischen Wirken als Funktionär des ‚Dritten Reichs' als ausgesprochener Ästhet und Musikliebhaber begriff.

Die Überlegungen der Nationalsozialisten gingen in folgende Richtung: Musik wirkt auf Gefühle, Gefühle wiederum beeinflussen Gedanken und Taten. Musik wurde demnach als ein wirkungsvolles Mittel entdeckt, um die Massen zu manipulieren und zu steuern. Dabei war Musik nicht das einzige Mittel der nationalsozialistischen

23 Koldau, Linda Maria: *Musik im Nationalsozialismus*, in: Faulstich, Werner (Hrsg.) *Die Kultur der 30er und 40er Jahre*, München: Wilhelm Fink, 2009, S. 210–211.

Indoktrination, andererseits jedoch, so Koldau (s. o.) mächtiger als Literatur und Bildende Kunst.

Die systematische Aufarbeitung des Musiklebens in NS-Staat begann deutlich später als 1945. Erwin Kroll (deutscher Pianist, Komponist und Musikkritiker) etwa konstatierte 1959, 14 Jahre nach Kriegsende, im Hinblick auf die Instrumentalisierung von systemkonformen und unerwünschten Musikern im Nationalsozialismus:

> „Aber wer konnte mit Mendelssohn wetteifern? Und wie stand es um Arnold Schönberg? Gewiß, er war Jude, aber wie sollte man beweisen, daß seine atonale Musik als entartet zu gelten habe? Die NS-Ästhetiker hatten es damals nicht leicht. Gewiß, die Formulierung ‚jüdisch gleich entartet, entartet gleich verbotspflichtig', war propagandistisch brauchbar. Woher aber im einzelnen die Begründungen nehmen?"[24]

Hier tut sich demnach für die musikverantwortlichen Nationalsozialisten eine Spaltung in ‚akzeptable' und ‚inakzeptable' Musikwerke auf. Das soll in dieser Arbeit auch interessieren. Folgen wir Koldau, so lassen sich vier Sparten des Ge- und Missbrauchs von Musik feststellen: Säuberungen, Missbrauch, „Deutsche Musik" und Widerstand.[25]

Die Reichskulturkammer, die am 15. November 1933 unter der Leitung des Reichspropagandaministers Joseph Goebbels feierlich eröffnet wurde, fungierte als zentrales Organ der „Gleichschaltung" von Kunst, Musik und Journalistik/Publizistik. Eine Unterabteilung war die Reichsmusikkammer, die selbst in sieben weitere Unterabteilungen gegliedert war. Sie hatte die Aufgabe, das musikalische Leben im ‚Dritten Reich' zu steuern und zu erfassen.[26] Eine Vereinnahmung gelang dann besonders einprägsam,

> „wenn musikalische Werke in die nationalsozialistische ‚Liturgie' öffentlicher Veranstaltungen eingebunden wurden, im Rahmen von Versammlungen, Festspielen, Aufmärschen oder offiziellen Filmvorstellungen."[27]

24 Kroll, Erwin: *Verbotene Musik*, in: *Vierteljahreshefte für Zeitgeschichte*, 7. Jahrg., H. 3, Stuttgart: DVA, 1959, S. 314.
25 Vgl. Koldau, S. 212.
26 Vgl. ebd., S. 214.
27 Ebd., S. 219.

Goebbels hielt am 15. November 1933 im Großen Saal der Berliner Philharmonie eine Rede zur Eröffnung der Reichsmusikkammer, in der er u. a. deren Sinn erläuterte:

> „Darüber hinaus aber wollen wir nur die guten Schutzpatrone der deutschen Kunst und Kultur auf allen Gebieten sein. Der Hunger, der das deutsche Volk erfaßt hat, erstreckt sich nicht allein auf den Magen, er ist ebenso ein Hunger der Seele. Auch der will gestillt werden. Wie jede echte Revolution, so zieht auch die unsere auf eine umwälzende Neugestaltung unseres kulturellen Bestandes und geistigen Schöpfertums hin. Kein Vorwurf hat uns in der Vergangenheit so tief zu treffen vermocht wie der, daß der Nationalsozialismus geistige Barbarei sei und am Ende zur Vernichtung des kulturellen Lebens unseres Volkes führen müsse. *Wir* haben die schöpferischen Kräfte der deutschen Nation wieder freigelegt, sie mögen sich ungehindert entfalten und reiche Früchte tragen am Baum eines neu erstandenen Volkstums.
> Das ist auch der Sinn der Reichsmusikkammer, die wir, dem Gesetz entsprechend, heute feierlich eröffnen und konstituieren. Sie stellt den Zusammenschluß aller Schaffenden in einer geistigen Kultureinheit dar. Sie beseitigt die nur noch mechanisch wirkenden Organisationsüberbleibsel der vergangenen Zeit, die der freien Entwicklung unseres kulturellen und künstlerischen Lebens bloß im Wege standen. Die schaffenden Menschen sollen sich in Deutschland wieder als *eine* einzige Einheit empfinden; es soll ihnen jenes Gefühl trostloser Leere genommen werden, das sie bisher von der Nation und ihren treibenden Kräften trennte.
> […]
> Wir wollen einen deutschen Künstlertyp züchten, der bewußt und offen, mit Stolz und Eigenart *den* Aufgaben dient, die die Zeit uns gegeben hat.“[28]

Weiter in der Rede ernennt Goebbels folgende Personen in den Vorsitz der Reichsmusikkammer: Präsident: Generalmusikdirektor Dr. Richard Strauss [im Originaltext „Strauß“]; Mitglieder des Präsidialrats: Generalmusikdirektor Staatsrat Dr. Wilhelm Furtwängler, Prof. Dr. Paul Graener, Präsident der Akademie für Musik Prof. Dr. Fritz Stein, Prof. Gustav Havemann; geschäftsführendes Vorstandsmitglied: Heinz Ihlert.[29]

Dass die Reichskulturkammer bereits früh etabliert wurde (1933), weist darauf hin, dass die Bedeutung von Musik und Kunst klar erkannt und instrumentalisiert wurde. Mit der Reichskulturkammer war man in der Lage, die Musik den eigenen diktatorischen Zwecken einzupassen. So war diese zum einen eine Möglichkeit, vor dem (Kriegs-)Alltag zu fliehen sowie ein ideales Refugium, in dem die Welt gemäß der Ideologie noch in Ordnung ist.

Eine solche Wegweisung für Hitler und die nationalsozialistische Führungsriege wie z.B. bezüglich der Musik Richard Wagners, ist bereits vielfach untersucht worden.

28 Goebbels, S. 138–140.
29 Vgl. Ebd., S. 140.

Auch Bernd Sponheuer führt 1997 eine Erinnerung des Hitler-Jugendfreunds August Kubizek an, gemäß dem Hitler im Rückblick auf eine Aufführung von Wagners *Rienzi* in seiner Jugendzeit gesagt haben soll: „In jener Stunde begann es.“[30] Unklar ist jedoch, ob das nicht überzeichnet ist. Schließlich wirkt eine derart dramatische Grundsteinlegung im Leben Hitlers nur allzu gewollt. Dennoch existierte etwas Ähnliches: der Einfluss von Musik auf das nationalsozialistische Gedankengut und ebenso der Einfluss des nationalsozialistischen Gedankenguts auf die damals zeitgenössische Musik und deren Interpretation. Von hier aus führt der Weg schnell zu einem direkten diktatorischen Einfluss auf die Musik. Die Frage, die sich dabei jedoch stellt, ist jene nach dem genauen Wie. Bis hierher wurde lediglich beschrieben, dass ein derartiger Übergriff auf die Musik seitens der Nationalsozialisten stattgefunden hat. Doch wie gingen sie genau vor? Jene damalige Reichsmusikkammer handelte im Sinne der damaligen Diktatur. Doch was tat sie?

Hanns-Werner Heister und Jochen Wolff folgend nennt Koldau dabei fünf verschiedene Verfahren der Uminterpretation von Musikwerken durch die Nationalsozialisten:

- ideologische Vereinnahmung und Besetzung mit nationalsozialistischem „Gedankengut“;
- Missbrauch im Rahmen nationalsozialistischer Rituale und Inhalte;
- bewusst verfremdende Interpretation bei der Aufführung und der Ausführung;
- eine künstliche Verbindung von Klassik und nationalsozialistischer Musik;

30 Sponheuer, Bernd: Art. „Nationalsozialismus“, in: *MGG*, Bd. 7, 2000, Sp. 41. Und
Spotts, Frederic: *Hitler and the Power of Aesthetics*, London: Pimlico, 2003, S. 227. „‚In that hour it began,‘ […]“.
Anmerkung: In Spotts *Hitler and the Power of Aesthetics* geht Spotts einige Unwahrheiten an, die in Kubizeks Buch stehen. Hitlers Jugendfreund August Kubizek verfasste 1953 das Buch *Adolf Hitler, mein Jugendfreund*, in dem er beschreibt, dass Hitler der Musik von Haydn, Mozart, Beethoven, Bruckner, Weber, Schubert, Mendelssohn, Schumann, Grieg, Mozart und Beethoven ergeben gewesen wäre. Spotts deklariert dies als falsch, da dieser Aussage jegliche Basis fehle und gegensätzlich zu allem stünde, was über Hitlers Musikgeschmack bekannt sei. Auch sei die Darstellung Hitlers Wagnerismus „lachhaft“. Auch sei falsch, dass Hitler und Kubizek *Parsifal* besucht hätten, da diese Oper erst 1914 in Wien aufgeführt wurde, lange nachdem beide keinen engen Kontakt mehr gehabt hätten. Hitler hätte ebenso wenig alles gelesen, was ihm über Wagner zugänglich gewesen wäre. Spotts kommt wegen dieser und weiterer Ausführungen zu der Annahme, Kubizek habe nicht selbst das Buch *Adolf Hitler, mein Jugendfreund* verfasst.
Vgl. Spotts, S. 225–226, 246.

- kompositorische Veränderungen, indem klassische Musik mit typisch nazistischer Musik wie z. B. Militärmärschen vermischt wird.[31]

Chopin nahm eine Sonderstellung ein, da seine Werke nicht umgehend verboten worden sind. Warum ist Chopin also besonders interessant? Dieser Frage liegt der Grundgedanke zugrunde, dass die Vereinnahmung von Kunst und Kultur für die eigenen Zwecke letztendlich nur auf Scheinbegründungen basierte. Dass das hier vorliegende Forschungsvorhaben in diesen Kontext besonders passt, zeigt sich beispielsweise darin, dass Wilhelm Ehmann 1938/39 einen Leitfaden *Musikalische Feiergestaltung. Ein Werkweiser guter Musik für die natürlichen und politischen Feste des Jahres*[32] in zwei Bänden verfasste, der festlegte, wie Musik im Rahmen politischer nationalsozialistischer Feste aufgeführt werden sollte, bislang jedoch noch nicht untersucht wurde, welchen spezifischen Mustern die nazistische Aufführungspraxis hier folgte.[33]

Chopin nutzte den Nationalsozialisten für viele Zwecke, u. a. den Versuch, sich mit Polen gegen die Sowjetunion zu verbinden, dann Polen zu schwächen bzw. zu zerstören und auch wiederum, den Nationalsozialisten kurz vor dem von diesen erahnten Kriegsende eventuelle Vorteile in späteren Kriegsprozessen zu schaffen.

Hierzu gehört zwingend auch ein vertiefter Blick auf den Umgang der Nationalsozialisten mit dem Warschauer Chopin-Denkmal und der Krakauer Chopin-Ausstellung. Die wichtigsten Fragen sind dabei: Inwiefern hat sich die Haltung der Nationalsozialisten dem polnisch-französischen Komponisten gegenüber im Verlauf des Zweiten Weltkriegs – und somit im Verlauf der Veränderung des Verhältnisses zu Polen ganz allgemein – geändert? Inwiefern diente Chopin als Instrument der Propaganda? Wie wurde das begründet? Wie gingen die Nationalsozialisten zum „Terror“ über, d. h. zum Verbot und zur Ausgrenzung Chopins?

Wichtige Namen sind in diesem Zusammenhang der Reichspropagandaminister Joseph Goebbels, der Generalgouverneur in Krakau Hans Frank oder auch die nach

31 Vgl. Koldau, S. 219.
32 Ehmann, Wilhelm: *Musikalische Feiergestaltung Instrumentalmusik: Ein Werkweiser guter Musik*, Hamburg: Hanseat. Verl.-Anst, 1939. Davon: Bd. 1 *Vokalmusik*, Bd. 2 *Instrumentalmusik*.
33 Vgl. Koldau, S. 220.

1945 umstrittene, zur Zeit des ‚Dritten Reichs' dem Nationalsozialismus verbundene Pianistin Elly Ney (die sich später zu entnazifizieren versuchte) und der gleichermaßen belastete Pianist Wilhelm Backhaus.

Daran schließen sich Überlegungen an, welche Interpretationsfragen der Werke und der Person Chopins sich – auch vor und nach dem Nationalsozialismus – ergaben. Hier soll geklärt werden, wie die dazugehörigen weltanschaulichen Gegebenheiten und Begründungen ausgesehen haben. Welche Anpassungen wurden vorgenommen und welches Bild ging diesen musikwissenschaftlich-analytisch voraus und wie wurden diese Anpassungen aufgearbeitet? Vor diesem Hintergrund ist eine nähere Betrachtung von Chopins Spielanweisungen aus der Zeit des Nationalsozialismus sinnvoll.

Aus der versuchten Germanisierung Chopins ergeben sich diese weiteren Fragen:

- Wie präsentierte man diesen ‚germanisierten' Chopin einem breiteren Publikum?
- Welchen Einfluss musste man auf Kunst und Medien nehmen, um das gewünschte Bild zu transportieren? Und welches Bild war dies?
- Wie versuchte man zunächst, durch „nicht-terroristische Integrationsverfahren"[34] (um bei Koldaus Wortlaut zu bleiben) Chopin zu vereinnahmen?

Immerhin: Diese Tendenzen der Nationalsozialisten erkannte Kroll bereits 1959. Er stellte fest:

> „Im Kriege, den Hitler anzettelte, wurden natürlich auch die Werke der Komponisten feindlicher Länder auf die schwarze Liste gesetzt. Tschaikowsky, Chopin, Bizet, Debussy, Ravel – sie waren mehr oder weniger verpönt. Aber auch hier konnte der Ring der Verbote nicht so eng gezogen werden, daß nicht gelegentlich einzelne Komponisten durchschlüpften. Auch gab es Mächtige, wie den Generalgouverneur Frank in Krakau, einen ausgesprochenen Musiknarren, der sich an kein Verbot hielt und im Krakauer Schlosse sich höchstpersönlich an Chopinscher Musik versuchte […]"[35]

34 Koldau, S. 210.
35 Kroll, S. 317.

Eine Untersuchung der Chopin-Bilder, die in den damals zeitgenössischen Medien transportiert wurden, ist hier erforderlich.

Beispiele hierfür finden sich in Edith Meisters Dissertation über Chopins Klavierwerke von 1936, der eine kurze Betrachtung zu Elly Ney als Chopin-Interpretin folgt. Auch ein Pianist der nationalsozialistischen Zeit war Raoul Koczalski, über den meine Nachforschungen ergaben, dass er sich als Pole mehr oder weniger zwiespältig im Nationalsozialismus verhielt, wohl deswegen, um selbst keine harten Strafen erleiden zu müssen. Ein weiteres Beispiel für die Sicht der Nationalsozialisten in den Medien bietet der 1934 erschienene Film *Abschiedswalzer. Zwei Frauen um Chopin*,[36] der das Bild Chopins in der nationalsozialistischen Zeit prägte. Dessen Titel, der einen „Abschied“ anspricht – nicht nur Chopins Abschied von seiner Geliebten in Polen, sondern Chopins Abschied von seiner Heimat (dem aus der Sicht der Nationalsozialisten minderwertigen) Polen – bezieht sich auf Chopins sogenannten Abschiedswalzer op. 69 As-Dur. Die anzusprechenden Fragen sind hier: Wie wurde Chopin in den Medien interpretiert und wie wurde er medial transportiert? Was sind die Gründe dafür? Welche Funktion Chopins lässt sich daraus ableiten? Was waren die Hintergründe dafür, Chopin medial aufzugreifen? Zeitlich-chronologisch geht diesen Themen eine Analyse aus dem Jahr 1921 zu den Spielanweisungen Chopins voraus.

Nachdem die mediale Rezeption Chopins in der Zeit des Nationalsozialismus skizziert wurde, richtet sich der Blick nun auch auf die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit seiner Nachwirkung. Hierfür ist auch die Rezeption in der Sekundärliteratur von Bedeutung, wie sie u. a. in der Anthologie *Chopin and his Critics* dokumentiert ist. Anschließend wird die Entwicklung des bedeutenden Warschauer Chopin-Wettbewerbs betrachtet, der 1927 zum ersten Mal ausgetragen wurde. Die Arbeit endet mit einem Fazit und Ausblick.

Interessanterweise zeigt die Analyse meiner Quellen, dass die Bemühungen der Nationalsozialisten, Chopin ideologisch zu vereinnahmen, gleichzeitig seine

36 von Bolváry, Géza: *Abschiedswalzer. Zwei Frauen um Chopin*, Deutschland 1934, Boston-Films Company mbH (Berlin).

Vielseitigkeit zum Ausdruck brachten. Dass überhaupt eine Instrumentalisierung stattfand, ist ein deutliches Indiz für die Bedeutung, die ihm beigemessen wurde.

Kurzum: Alle diese Informationen sind wie Mosaiksteine, die helfen, die überragende Bedeutung Chopins für die Musikgeschichte zu verstehen. Chopins As-Dur-Polonaise bzw. seine ‚Revolutionsetüde' hatten für Polen einen ähnlichen Rang wie die Marseillaise für die Franzosen. Chopin wurde zu einem wichtigen Symbol für den polnischen Widerstand, weil er tief in der polnischen Kultur verankert war. Ihn zu ehren bedeutete auch, die Erinnerung daran zu bewahren, dass Europa in der Lage war, sich von der Herrschaft des Nationalsozialismus zu befreien.

Für viele damals verfolgte Interpreten ist auch heute noch die Thematik Chopin und die dunkle Zeit des ‚Dritten Reichs' sehr erschütternd, was der Arbeit eine Aktualität verleiht.

Die Auseinandersetzung bezieht sich auf jene Methoden der Nationalsozialisten, die darauf abzielten, das polnische nationale Erbe zu zerstören, indem beispielsweise eine „deutsche Genealogie" für Chopin erfunden wurde, welche dem Generalgouverneur Frank erlaubte, in Krakau eine Chopin-Ausstellung zu eröffnen. Bis heute symbolisieren allerdings die Klänge der Musik Chopins in Polen den langen Unabhängigkeitskampf ihres Landes (beispielsweise wie erwähnt die ‚Héroïque' oder die ‚Revolutionsetüde').

Die Zielsetzung der vorliegenden Arbeit ist demnach nicht zuletzt eine Auseinandersetzung mit dem Thema des damaligen Versuchs der Vernichtung des nationalen polnischen Erbes – ein Erbe, das angesichts von Plünderungen und Zerstörungen nur gerettet werden konnte, da das kulturelle Leben im Untergrund u. a. durch den politischen Widerstand, durch Kreise der katholischen Kirche sowie durch private Förderer getragen und unterstützt wurde. Trotz der erheblichen Repressionsmaßnahmen der nationalsozialistischen Besatzungsmacht hielten diese Aktivitäten während der gesamten Kriegszeit an. Dazu gehörten auch illegale Publikationen, Konzerte, Theateraufführungen, Bildungsinitiativen oder wissenschaftliche Arbeit. Sie stellten einen bewussten Versuch dar, den von den Besatzern betriebenen Angriff auf die polnische Kultur – von Zeitgenossen häufig als

Form eines „kulturellen Völkermords“ beschrieben – zu unterlaufen. In den letzten Jahren der Besatzung, insbesondere 1943 und 1944, kam es infolge der militärischen Rückschläge des Deutschen Reiches und des Vorrückens der Roten Armee zu einer partiellen Lockerung der Kulturpolitik. Die deutschen Behörden erhofften sich davon eine Beruhigung der Lage sowie eine Schwächung des polnischen Widerstands. In diesem Zusammenhang wurde der polnischen Bevölkerung wieder begrenzter Zugang zu bestimmten kulturellen Einrichtungen gewährt, darunter auch zu Museen, die zugleich der nationalsozialistischen Propaganda dienten. Auch die zuvor strengen Einschränkungen im Bildungsbereich sowie für Theater- und Musikaufführungen wurden in dieser Phase teilweise gelockert. Ungeachtet dieser Instrumentalisierungsversuche blieb Chopins Musik für viele Polen ein zentrales Symbol nationaler kultureller Identität.[37]

Die Aufarbeitung der Chopin-Rezeption im ‚Dritten Reich‘ ist in den ersten Jahrzehnten nach dem Zweiten Weltkrieg auf nur wenig Interesse gestoßen. Dies zeigen insbesondere die Bemühungen des jüdisch-polnischen Historikers Joseph Wulf (1912–1974), der mit der Publikation seines Werkes *Musik im Dritten Reich* früh auf die Thematik aufmerksam machte. Seine intensive Dokumentationsarbeit (nicht nur im Bereich der Musik) blieb jedoch weitgehend ohne öffentliche Resonanz und stieß in der jungen Bundesrepublik vielfach auf Ablehnung oder Gleichgültigkeit. In dieser Erfahrung des Nicht-Gehört-Werdens liegt die Tragik, die schließlich auch zu seinem Suizid im Jahr 1974 beitrug. Joseph Wulf geriet nach seinem Suizid zwar weitgehend in Vergessenheit, doch fand im Jahr 2018 in der Polnischen Akademie der Wissenschaften ein Workshop zu Wulf statt. Dies reichte

> „[…] von seinem frühen Wirken als Literat und Churban-Historiker in Polen und Frankreich bis zur Rezeption und Interpretation seiner Werke in der Gegenwart. Auch Joseph Wulfs gescheiterte Initiative aus den 1960er Jahren für ein Internationales Dokumentationszentrum (IDZ) im Haus der Wannsee-Konferenz wurde diskutiert. Gerd Kühling, Mitarbeiter der Gedenk- und Bildungsstätte Haus der Wannsee-Konferenz führte aus, dass die damalige Debatte um das IDZ vor allem von der Standortfrage dominiert wurde; die wissenschaftlichen Ziele des Zentrums und seine bereits

37 Vgl. Madajczyk, Czesław: *Polityka III Rzeszy w okupowanej Polsce*, Tom II (*Politics of the Third Reich in Occupied Poland*, Part Two), Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1970, S. 133–134.

> begonnene Arbeit spielten indes kaum eine Rolle. […] Die angestrebte Täter- und Opferforschung im Sinne Wulfs durch die Zurverfügungstellung hätte frühzeitig die Voraussetzungen für das Verfassen einer ‚integrierten Geschichte des Holocausts' schaffen können, die erst in der jüngeren Gegenwart etwa in den Werken Saul Friedländers ihren Ausdruck fand."[38]

Der umstrittene Musikwissenschaftler Wolfgang Boetticher konnte, obwohl er Nationalsozialist war, nach dem Krieg seine Karriere fortsetzen: 1955 begann er als Dozent, 1957 erhielt er eine Professur und 1972 wurde er Dekan an der Universität Göttingen. Piechocki stellt hierbei die Frage, „ob er je ein Unrechtsgefühl für seine Schandtaten entwickelt hat".[39] 1974 feierte Boetticher seinen 60. Geburtstag. Und ausgerechnet in diesem Jahr beging Joseph Wulf aus Verzweiflung darüber, dass er von kaum jemandem gehört wurde, Selbstmord. Piechocki stellt die beiden Ereignisse in einen gesellschaftlich-musikwissenschaftlichen Zusammenhang:

> „Im August 1974, als Boetticher sich feiern ließ, schrieb der fast gleichaltrige Historiker Joseph Wulf an seinen Sohn David einen letzten Brief: *Ich habe hier 18 Bücher über das Dritte Reich veröffentlicht, und das alles hatte keine Wirkung. Du kannst dich bei den Deutschen tot dokumentieren, es kann in Bonn die demokratischste Regierung sein – und die Massenmörder gehen frei herum, haben ihr Häuschen und züchten Blumen*. Traumatisiert von seiner Lagererfahrung in Auschwitz, vereinsamt nach dem Tode seiner Frau und enttäuscht vom fehlenden Interesse nahm sich Wulf am 10. Oktober 1974 das Leben, indem er aus dem Fenster seiner Berliner Wohnung sprang. Wolfgang Boetticher dagegen konnte seine Karriere unbeschadet fortsetzen."[40]

Diese Arbeit zeigt, wie Chopin im Nationalsozialismus ideologisch vereinnahmt wurde, und fragt nach den Gründen, weshalb gerade er zum Träger nationalsozialistischer Zuschreibungen gemacht werden sollte. Im Zentrum stehen die Strategien, mit denen seine Person und Musik in politische Argumentationen eingebunden wurden, ebenso wie die Spannungen zwischen Vereinnahmung und Abwehr. Grundlage bilden sowohl zeitgenössische Quellen als auch neuere Studien und Sekundärliteratur. Auf dieser Basis wird sichtbar, wie unterschiedlich und

38 Kühling, Gerd: *Joseph Wulf: Ein polnisch-jüdischer Historiker in der Bundesrepublik Deutschland*, in: *Gedenk- und Bildungsstätte, Haus der Wannseekonferenz* (Blog), 7. März 2018, www.ghwk.de/de/blog/joseph-wulf-ein-polnisch-juedischer-historiker-in-der-bundesrepublik-deutschland (Stand: 31. Juli 2022).

39 Piechocki, S. 103.

40 Ebd., S. 104.

widersprüchlich Chopins Werk im ‚Dritten Reich' gedeutet wurde, welche besondere Stellung ihm in den kulturellen Auseinandersetzungen zukam und was dies über die politische Funktion von Musik im Allgemeinen aussagt.

2. Chopin in der Musikgeschichte und Musikgeschichtsschreibung

Da interdisziplinäre Zugänge in den Kultur- und Geisteswissenschaften zunehmend verbreitet sind, ist die Rezeption in den letzten Jahrzehnten zu einem zentralen Forschungsgegenstand der Musikwissenschaft geworden.

> „Rezeptionsforschung ist eine von der Literaturwissenschaft kreierte, aus der Rechtswissenschaft übernommene Forschungsrichtung […], die sich seit 1967, ausgehend von grundsätzlichen methodischen Überlegungen […], mit einer sehr bald über die Fachgrenzen hinausgehenden, diskursiven Eigendynamik entwickelt hat und nach wie vor ein breites Diskussionspotential bereithält.“[41]

Wenn Carl Dahlhaus konstatiert, dass der Einfluss früherer Werke auf spätere immer schon zu den zentralen Gegenständen der Musikhistorie gehört habe,[42] reduziert er Rezeptionsforschung auf Wirkungsforschung. Dagegen ist für Hans Heinrich Eggebrecht

> „[…] im Rezeptionsprozess (= ästhetische Identifikation) der Subjekt-Objekt-Bezug aufgehoben. Die aktive Rolle des Aufnehmenden schrumpft gegen Null, ist es doch das Werk, das im Rahmen einer Bandbreite seiner Wirkungen je nach den Rezeptionsgegebenheiten viele oder unzählige Verstehensmöglichkeiten aus sich entläßt“.[43]

Diese Reflexionen beziehen sich auf Musikstücke, die im Fall von Chopin nicht unbedingt im Vordergrund stehen. Vielmehr bezieht sich die Rezeptionsgeschichte hier in erster Linie auf Chopin als Person, Komponist, Pianist und Pole. Durch den Versuch der Nationalsozialisten, die Rezeption Chopins normativ festzulegen, wurde das Verhältnis zwischen Autor, Werk und Rezipient grundlegend verschoben.

41 Kropfinger, Klaus: „Rezeptionsforschung“, in: *MGG Online*, Lütteken, Laurenz (Hrsg.), New York, [1]1998] 2016, Absatz I. Wort und Begriff. Literaturwissenschaftliche Rezeptionsforschung als Paradigma, https://www.mgg-online.com/mgg/stable/11670 (Stand: 20. März 2020).

42 Vgl. ebd., Sp. 202.

43 Ebd., Sp. 203.

Chopin war schon zu seinen Lebzeiten als Pianist und Komponist für Klavierwerke anerkannt. Da er u. a. engen Kontakt mit dem Pariser Klavierbauer Camille Pleyel pflegte, konnte er Einfluss auf den Klavierbau nehmen und das Klavier bis an die technischen Grenzen ausreizen. Auch in seinem Unterricht war er innovativ, seine Kompositionen zeugen von einer Neuinterpretation bestehender Genres:

> „Although ‚romantic' in its essence, Chopin's music has a classic purity and discretion, without a sign of exhibitionism. He found within himself and in the tragic story of Poland the chief sources of his inspiration. The theme of Poland's glories and sufferings was constantly before him, and he transmuted the rhythms and melodies of his youth into enduring art forms. At the same time, he subtly differentiated, for example, the intimate poetic inspiration of the mazurka from the more outward-looking, ceremonial aspect of the polonaise, which in works like the *Polonaise-Fantaisie* (1846) he expanded to the proportions of symphonic poems for the piano. The waltz, meanwhile, offered him a courtly dance medium on a smaller scale, and he responded not by expanding it but by bringing it to unprecedented levels of polish and grace. From the great Italian singers of the age, he learned the art of ‚singing' on the piano, and his nocturnes reveal the perfection of his cantabile style and delicate charm of ornamentation. His ballades and scherzos, on the other hand, have a dramatic turbulence and passion that effectively dispel the notion that Chopin was merely a drawing-room composer."[44]

Nachfolgende Generationen imitierten Chopins Kompositionen (beispielsweise Claude Debussy [speziell die Dissonanzen], Adolf Gutmann [besonders die Nocturnes], Zygmunt Noskowski, Ignacy Jan Paderewski oder Karol Maciej Szymanowski) und seine ästhetisch-poetischen Haltungen, wie die Wahrnehmung von Musik als einer „Klangsprache" („sound language"[45]).

Chopin stieß aber auch auf Kritik: Laut einer Anekdote lief einer seiner zu Chopins Lebzeiten größten Konkurrenten, Sigismund Thalberg, nach einem Konzert von Chopin auf die Straße, rief laut umher [leider ist nicht übermittelt, was er rief; für diese Begebenheit sind seine Worte von sekundärer Bedeutung] und antwortete auf Nachfrage seines Begleiters: „I've been listening to piano all the evening, and now, for the sake of contrast, I want a litte forte."[46]

---

44 Hedley, Arthur: „Frédéric Chopin. Polish-French composer and pianist.", in: *Encyclopaedia Britannica*, veröffentlicht am 22. Februar 2022, https://www.britannica.com/biography/Frederic-Chopin/Works (Stand: 21. April 2022).

45 Wojtkiewicz, Mariola: *The Impact of Chopin's Music on the Work of 19th and 20th Century Composers*, 2008, https://www.chopin.pl/reception_works.en.html (Stand: 22. April 2022).

46 Vgl. Mason, William: *Memories of a musical life*, New York: Century Co., 1901, S. 76.

Doch die meisten Künstler waren von Chopin inspiriert. Das „mächtige Häuflein“ bezog sich bewusst auf Chopin; von ihnen insbesondere Nikolaj Rimskij-Korsakov sowie der Pianist, Komponist und Dirigent Milij Balakirev. Balakirevs Orchestersuite umfasste seine Transkriptionen von Chopins Etüde in es-Moll, der Mazurka in H-Dur op. 41, der Nocturne in g-Moll op. 15 und seinem Scherzo in cis-Moll. Auch die folgenden Generationen russischer Komponisten schöpften aus Chopins Musik. Unter ihnen waren Anatolij Ljadov, als ‚russischer Chopin‘ bezeichnet, Sergej Rachmaninoff und Aleksandr Skrjabin. Ljadov schrieb Musik in den gleichen Genres wie Chopin und entlehnte dessen Klaviertextur und charakteristische Lyrik. So nahm zum Beispiel Ljadovs Präludium e-Moll op. 33 Nr. 1 die Aura der Textur von Chopins Nocturne in e-Moll an, während seine Barcarole in Fis-Dur op. 44 hauptsächlich die Merkmale imitierte, die Chopin in seiner Barcarole in Fis-Dur op. 60 verwendet hatte. Aber auch Schumann erwies mit seinen *Variationen über eine Nocturne von Chopin* diesem seine Reverenz. Es handelt sich dabei um ein Fragment, das auf dem Hauptgedanken von Chopins Nocturne g-Moll op. 15 Nr. 3 basiert und später von Joachim Draheim vervollständigt wurde. Es dürfte um 1834 entstanden sein und steht damit in einem engen zeitlichen Zusammenhang mit Schumanns *Karneval* op. 9, dessen 12. Stück den Titel *Chopin* trägt. Böhmische Komponisten unter Chopins Einfluss waren Bedřich Smetana, Antonín Dvořak und Leoš Janaček. Edvard Grieg aus Norwegen trug den Spitznamen „Chopin des Nordens“ und komponierte 1903 eine Etüde (op. 73 Nr. 5), die mit *Hommage à Chopin* betitelt ist. Komponisten der Moderne, die sich in ihren Werken auf Chopin bezogen, waren u. a. Claude Debussy, Arthur Honegger, Jacques Ibert, Gustav Mahler, Bohuslav Martinů, Darius Milhaud, Francis Poulenc, Maurice Ravel, Max Reger und Igor Stravinskij.[47]

In den USA wurde Chopin im Oktober 1839 bekannt, als der deutsche Pianist Ludwig Rakemann „some nocturnes of a composer known here but too few—Chopin, a Pole“[48] spielte. In der Folge trat Rakemann mit einer Nocturne and zwei Mazurken auf, die „two outstanding attributes of his unique music“ ausdrückten:

47 Vgl. ebd.

48 Vgl. Rosenblum, Sandra P.: *Effusions of a Master Mind The Reception of Chopin's Music in Nineteenth-Century America*, https://polishmusic.usc.edu/research/publications/polish-music-journal/vol3no2/reception-of-chopin-19th-century (Stand: 30. April 2022).

„lyricism and Polish nationalism.“[49] Die Besonderheit seines Spiels beschreibt Rosenblum wie folgt:

> „This author does not so much astonish by the velocity and apparent difficulty of his passages, as he entrances his auditors by the fire, the soul-stirring pathos of his compositions. He appears to expand the powers of the instrument by a masterly combination of melody amd harmony – singing divinely…“[50]

Diese Zitat macht deutlich, dass Rakemann Chopin sehr gut verstanden hat, vor allem natürlich, dass er das Klavier zum Singen brachte.

In den 1840er Jahren interessierten sich gleich fünf Verleger in Boston und Philadelphia für die Verlegung einiger von Chopins Stücken.[51]

Ab den 1850er Jahren wurden vermehrt Chopins Werke auch in New York aufgeführt. Der Grund war eine Vielzahl von Immigranten aus Europa, insbesondere aus Deutschland,[52] die wegen Ernteausfällen und der Revolution von 1848 ihren Kontinent verließen. Die europäischen Immigranten brachten ihre musikalischen Traditionen mit, die wiederum US-amerikanische Musiker aufgreifen. Zu den virtuosen US-amerikanischen Pianisten zählten u. a. Louis Moreau Gottschalk, William Mason und Benjamin Dwight Allen (Schüler von Otto Dresel; Gründer der American Guild of Organists). Eine wichtige Veröffentlichung war im April 1861 die einbändige Ausgabe von Chopins Mazurken und Walzern durch Oliver Ditson, der einen der größten Musikverlage des späten 19. Jahrhunderts betrieb. Ab den 1870er Jahren wurden Chopins Werke vermehrt in Programme aufgenommen und auch Chopin-Recitale gegeben.[53]

---

49 Vgl. ebd.
50 Ebd.
51 Vgl. ebd.
52 Da sich die deutschen Landesgrenzen über Jahrhunderte hinweg verschoben haben und Terminologien für den deutschsprachigen Raum variierten, verwende ich den Begriff „Deutschland“ in dieser Arbeit als Hyperonym für die verschiedenen Evolutionsstufen bis zur heutigen Bundesrepublik Deutschland. Dabei differenziere ich historisch zwischen den Terminologien, wie dem Deutschen Bund, dem Deutschen Reich (und dem ‚Dritten Reich‘) oder der Bundesrepublik Deutschland. Den Begriff „deutschsprachiger Raum“ beziehe ich auf das deutschsprachige Gebiet.
Die „Zweite Polnische Republik“ bestand in der Zwischenkriegszeit und während des Zweiten Weltkriegs. Wie auch beim Begriff „Deutschland“ verwende ich in dieser Arbeit den Begriff „Polen“ als Hyperonym für das jeweils gemeinte polnische Gebiet.
53 Vgl. ebd.

Die Chopin-Rezeption in den USA war überwiegend positiv, sodass sich seine Musik schnell verbreitete. Trotz seiner polnischen Herkunft war Chopin in den USA im Kollektiv bei Musikerpersönlichkeiten vornehmlich aus Deutschland angesehen[54] (womöglich deswegen, da vermehrt deutsche Immigranten aus Europa in die USA einreisten). Chopins Musik findet nach wie vor weltweit großen Anklang. Seit 1927 findet im Fünf-Jahres-Rhythmus der Internationale Chopin-Klavierwettbewerb Warschau statt (s. Kapitel 7.8), der zunehmend an Popularität gewinnt.

Allerdings existieren für das 19. und auch im 20. Jahrhundert durchaus unterschiedliche Auffassungen zu Chopin. „Das Phänomen Chopin provozierte Stellungnahmen, die zwischen heftiger Ablehnung und flammender Verteidigung schwankten.“[55]

Chopins Einfluss auf nachfolgende Generationen von Klaviermusik-Komponisten war tiefgreifend. Er schuf neue Farben, Harmonien und Ausdrucksmöglichkeiten, in denen er neue Entwicklungen ausschöpfte und auch den Klavierbau vorantrieb. Chopin ist einer der einflussreichsten Komponisten für die Entwicklung der modernen Klaviertechnik. Die größere Klaviatur (sieben Oktaven) und die verbesserte Mechanik eröffneten neue Möglichkeiten des musikalischen Ausdrucks (Pleyel baute einige Klaviere nach Chopins Vorstellungen).

Einer der schärfsten Kritiker Chopins zu seiner Zeit war der Berliner Herausgeber, Dichter und Komponist Heinrich Friedrich Ludwig Rellstab, dem Chopins Klavierspiel und Kompositionen zu wenig natürlich waren. Raoul Koczalski, ein Schüler Karol Mikulis, der wiederum ein Schüler Chopins war, schrieb in seinem Buch *Chopin – Betrachtungen, Skizzen, Analysen*:[56]

> „Wie belustigend wirken seine Wutausbrüche! Über die *Mazurkas op. 7* berichtet er: *In den vorliegenden Tänzen sättigt er sich in dieser Leidenschaft (gesucht und unnatürlich zu schreiben) bis zum eklen Übermaß. In Aufsuchung ohrenzerreißender Dissonanzen, gequälter Übergänge, schneidender Modulationen, widerwärtiger Verrenkungen der Melodie und des Rhythmus, ist er ganz unermüdlich und, wir möchten sagen, unerschöpflich. Alles, worauf man nur fallen kann, wird hervorgesucht, um den Effekt bizarrer Originalität zu erzeugen, zumal aber die fremdartigsten Tonarten, die*

54 Vgl. ebd.

55 Müllemann, Norbert: *Review: Reviewed Work: Chopin and his Critics. An Anthology (up to World War I) by Irena Poniatowska*, in: *Die Musikforschung*, Bärenreiter, 66. Jahrg., H. 3, 2013, S. 287.

56 Koczalski, Raoul: Chopin – *Betrachtungen, Skizzen, Analysen*, Köln-Bayenthal: Tischer & Jagenberg, 1936.

> *unnatürlichsten Lagen der Akkorde, die widerhaarigsten Zusammenstellungen in betreff der Fingersetzung.* Und weiter: *Hätte Herr Chopin diese Kompositionen einem Meister vorgelegt, so würde dieser sie ihm hoffentlich zerrissen vor die Füße geworfen haben, was wie hiermit symbolisch tun wollen!*“[57]

Das Beispiel des Zeitgenossen Rellstab steht exemplarisch für eine Haltung der Deutschen zu Chopin, die teilweise von Ablehnung bzw. Ignoranz geprägt war. Dagegen gehörte Schumann zu seinen Befürwortern, wenn er verlautbaren ließ: „Hut ab, ihr Herren, ein Genie.“[58]

Trotz der anfänglichen Widerstände wurden die Deutschen im Laufe der Zeit zu enthusiastischsten Befürwortern seiner Musik (zur Zeit des Nationalsozialismus aus Eigennutz). Insbesondere Schumann avancierte zum größten Chopin-Befürworter seiner Zeit. Karol Musioł,[59] polnischer Musikwissenschaftler, Musikschriftsteller und Bibliothekar, beschreibt die unterschiedlichen Sichtweisen von Rellstab und Schumann, wobei er das zunächst überpointiert vorgetragene Verdikt Rellstabs relativiert:

> „Besondere Bedeutung kommt den kritischen Dialogen und Aufsätzen Schumanns und Rellstabs zu, die in der Allgemeinen Musikalischen Zeitung, der Neuen Zeitschrift für Musik und der Iris im Gebiete [der] Tonkunst in den Jahren 1831–1840 sich mit dem Werk Frederic Chopins auseinandergesetzt haben. Dabei ist Schumann als Pionier und Wegbereiter des großen Polen in die Geschichte der Musikästhetik eingegangen, während Rellstab lange Jahre als Vertreter der rückschrittlichen Richtung angesehen wurde. Erst später, gegen Ende des XIX. Jahrhunderts, hat man ihm Gerechtigkeit widerfahren lassen. Man fand in seinen Chopin-Rezensionen positive Elemente, die den guten Willen ihres Verfassers bezeugten, in den Geist der neuen musikalischen Werke einzudringen und ihre Gesetze zu ergründen.“[60]

57 Ebd, S. 37.

58 Schumann, Robert: „Ein Opus II“, in: *Allgemeine Musikalische Zeitung*, Nr. 49, 7. Dezember 1831, Sp. 806.

59 Karol Musioł (1929 in Mikulczyce [heutiger Stadtteil von Zabrze, nordwestlich von Katowice] – 1982 in Katowice) ist nicht zu verwechseln mit Karol Musioł (1905 in Biertułtowy –1983 in Opole), Politiker, langjähriger Vorsitzender der Miejska Rada Narodowa (Städtischer Nationalrat) in Opole und Initiator des Krajowego Festiwalu Polskiej Piosenki (Nationales Festival des polnischen Liedes).

60 Musioł, Karol: „Frédéric Chopin im Lichte unbekannter Quellen aus der ersten Hälfte des XIX. Jahrhunderts: Ein Beitrag zur Geschichte der Ästhetik und Musikkritik“, in: *Die Musikforschung*, Bärenreiter, 25. Jahrg., H. 4 (Oktober/Dezember 1972), S. 430.

Die polnische Musikwissenschaftlerin Barbara Pabjan legte 2010 eine Studie zur Rezeption von Chopin in Polen vor, die zu folgenden wesentlichen Ergebnissen kommt:[61]

Die von ihr erhobenen Daten[62] deuten darauf hin, dass nur eine Minderheit der Gesellschaft regelmäßig an Live-Kulturveranstaltungen teilnimmt, unabhängig davon, ob diese Low-Culture- oder High-Culture-Events sind. Dies sei einer elitären Gruppe von Adressaten vorbehalten. Die polnische Gesellschaft als Ganzes hätte, so Pabjan, ein mäßiges Interesse an klassischer Musik und zeige entsprechend mangelndes Interesse auch an Chopins Werken.[63] Allerdings sei Chopin nach Erkenntnissen der Studie auch bei Liebhabern klassischer Musik nicht unbedingt beliebt.[64] Trotzdem tauche gerade Chopin in kollektiven Überzeugungen auf und repräsentiere das Außergewöhnliche wie die Errungenschaften der polnischen Kultur weltweit. Die Daten zeigten ein festgelegtes Bild von Chopin: Er gelte als der größte polnische Komponist; seine Musik sei das Symbol nationalen Charismas. Die vorherrschenden Emotionen, die Menschen mit Chopin verbänden, seien Traurigkeit, Melancholie und Nostalgie. Seine Kompositionen seien auf besondere Weise im kollektiven Bewusstsein präsent: Chopins Musik sei vor allem als eine vertraute Art von Klang bekannt und es gebe einen dominanten Stil, die Bedeutung von Chopin zu interpretieren.[65]

Da Chopins Musik vermehrt von Medien anlässlich verschiedener Zeremonien eingesetzt würde, assoziierten die Menschen Chopin mit Feierlichkeit, Ernsthaftigkeit, Formalität und sogar Pathos. Solche Assoziationen könnten auch negative Folgen haben, da sie in der polnischen Gesellschaft Vorurteile gegenüber Chopin hervorrufen würden (er wird als klassischer, ernster, rigider Komponist angesehen). Außerdem könnte die Tendenz, Chopin abzulehnen, aus einem Trotz resultieren. Die heutige Bewunderung für seine Musik sei auch kulturell bedingt und quasi ‚auferlegt'. Es gäbe ein soziales Milieu, das mit dem Rest der Gesellschaft die dominierenden Werte über Chopin nicht teile. Eingefahrene Muster der

61 Vgl. Pabjan, Barbara: *Reception of Chopin and his music in Polish society*, Narodowy Instytut Freyderyka Chopina, Kongres Chopinowski, Warszawa, 2010, S. 15.
62 Die Daten ergeben sich aus Umfragen zu Chopin und dem Verhältnis der Befragten allgemein zu Musikveranstaltungen. Auch wurden den Befragten Stücke von Chopin vorgespielt.
63 Vgl. Pabjan, S. 15.
64 Vgl. ebd.
65 Vgl. ebd., S. 6.

Kulturteilnahme, die gemeinsamen, ‚auferlegten' Werte der Musik (sowie Kunst im Allgemeinen) und die Mechanismen der Musikwahrnehmung erklärten die Antipathie einiger Polen gegenüber Chopin. Auch eine Ablehnung und Stigmatisierung der klassischen Musik allgemein verhindere eine Öffnung zu Chopin, sodass die Menschen erst gar nicht den Versuch unternähmen, sich auf seine Musik einzulassen. Chopin sei für die meisten Menschen eher das Symbol für brillante Musik und weniger an sich ein großartiger Musiker. Das wiederum bedeute, dass die polnische Gesellschaft Chopins Musik nicht nur genießen könne.[66]

Pabjan ist der Meinung, die Ermittlung der Anzahl an Menschen in Polen, die Chopins Musik hören, sei nicht belanglos. Dabei sei aber auch Weiteres zu erörtern:

> „[…] but it is also important to 1) understand the music taste of Polish society, 2) explain the reason that the Poles listen/do not listen to Chopin, and 3) identify the criteria used by Poles to evaluate his music […]"[67]

Um diese Punkte zu klären, wählte Pabjan folgende Herangehensweise: Zunächst formulierte sie Fragestellungen, die sie durch Antworten von Befragten in Umfragen beantworten wollte. Die Themen gliedern sich in die folgenden: Kenntnisse über Chopins Musik (einmal Befragung und einmal Erkennen von abgespielten Musikstücken), Assoziationen zum Namen „Chopin" sowie Kriterien des Mögens und Nicht-Mögens von Chopins Musik.

Pabjan selbst sieht einen Kritikpunkt an ihrer Studie: „In fact, we collected more information about the music taste of the audience not very much interested in Chopin." Fügt aber im nächsten Satz hinzu: „However, according to our findings, Chopin is not very popular even among classical music lovers."[68]

Ihre Ergebnisse sind also nicht ohne Weiteres verallgemeinerbar, als sie keinen repräsentativen Querschnitt der polnischen Gesellschaft abbilden. In Fachkreisen von Musikern wäre das Ergebnis sicherlich anders ausgefallen. Dennoch vermittelt die Studie einen gewissen Eindruck über das Verhältnis der Polen zu Chopin.

66 Vgl. ebd., S. 15.
67 Ebd., S. 1.
68 Ebd., S. 15.

3. Chopin und die polnische Identität / Chopin in der polnischen Identität

Das Kapitel 3 beschäftigt sich mit Chopins Rolle als Symbolfigur der polnischen Identität. Zunächst wird dargestellt, wie sich das polnische Nationalbewusstsein im 19. Jahrhundert formierte und welche Bedeutung Chopin in diesem Prozess gewann (3.1). Anschließend richtet sich der Blick auf Chopins Stellung als Identifikationsfigur im Zusammenhang mit dem Novemberaufstand von 1830/31 und der darauf folgenden „großen Auswanderung“, die einen wesentlichen Teil des polnischen Kulturlebens ins Exil verlagerte (3.2). Dabei wird verdeutlicht, wie Chopins Musik und sein Auftreten im Ausland nicht nur Ausdruck seiner persönlichen „Polishness“[69] waren, sondern zugleich zur Stärkung des kollektiven Bewusstseins beitrugen. Schließlich werden Beispiele für die bleibende nationale Verehrung Chopins aufgezeigt, die von zeitgenössischen Interpretationen seiner Mazurken bis hin zur symbolischen Präsenz seines Namens in Institutionen, Gedenkstätten und Kultstätten der heutigen Zeit reicht. Das Kapitel zeigt damit, wie sich in Chopins Werk und Biographie politische, kulturelle und emotionale Dimensionen der polnischen Identität bündeln.

69 Siepmann, Jeremy: *Chopin, the reluctant romantic*, London: Gollancz, 1995, S. 82.

3.1 Chopin und das polnische Nationalbewusstsein

Die polnische Nationalhymne spiegelt – wie üblicherweise alle Nationalhymnen – Teile von Polens Historie wider. Der Text handelt vom polnischen General Jan Henryk Dąbrowski (1755–1818), der im Befreiungskampf seines Landes eine große Rolle spielte. Auf die dritte Teilung Polens im Jahr 1795 mobilisierte Dąbrowski eine Legion, die Polen mit französischer Unterstützung befreien sollte. Als diese Legion unter Führung Napoleon Bonapartes in Italien gegen Österreich zog, entstand der Text zur polnischen Nationalhymne. Entgegen der Hoffnung der Polen, die auf Napoleons Seite kämpften und auf die Rückgewinnung ihres Königreichs hofften, gründete Napoleon lediglich das Herzogtum Warschau. Nach dem Sieg Preußens, Österreichs und Russlands wurde Polen im Wiener Kongress 1815 unter den Siegermächten aufgeteilt: Das ‚Königreich Polen' (das frühere Herzogtum Warschau) fiel an Russland, das übrige Polen ‚Großherzogtum Polen' fiel an Preußen und Galizien an Österreich.

Der Text der polnischen Nationalhymne heroisiert Dąbrowski. Ihr Text *Mazurek Dąbrowskiego* wurde 1797 von Józef Wybicki (1747–1822) verfasst, der Komponist ist unbekannt. Wybicki war politisch engagiert und kämpfte 1794 im Aufstand gegen Polens Teilung mit. (Der Text der Hymne befindet sich im Anhang Nr. I.I.)

Dass Chopin politisch engagiert war resp. ihm die politischen Zustände in Polen nahegingen, zeigt sich u. a. in seinen Kompositionen. Auf die Bezüge Chopins zu seinen im Novemberaufstand (1830/31) kämpfenden Landsleuten kann gerade durch Chopins Musik geschlossen werden. Chopins Etüde c-Moll op. 10 Nr. 12 soll im September 1831 auf seinem Weg nach Paris entstanden sein, kurz nachdem er vom Sieg der russischen Truppen über Warschau erfuhr. Das ist allerdings nicht belegt. Diese Etüde wird auch als ‚Revolutionsetüde', seltener als ‚Etüde der Bombardierung von Warschau' bezeichnet.

Im deutschen Propagandafilm *Abschiedswalzer* (s. Kapitel 7.5) wird die Etüde a-Moll op. 25 Nr. 11 (im Englischen oft als ‚Winter wind' bezeichnet) inszeniert, um Chopins Wut und Fassungslosigkeit über den Sieg der Russen und auch die Art wie

er davon erfuhr auszudrücken (der historische Zeitpunkt der Komposition und der Zeitpunkt der Aufführung der Etüde stimmen im Film nicht miteinander überein).

Auch Widmungen von Chopins Werken aus der Zeit des Novemberaufstands schließen auf seine tiefe Bindung – genau in dieser politisch angespannten Zeit – zu seinem Vaterland. Beispielsweise widmete Chopin seine vier Mazurken op. 6 aus den Jahren 1830–1832 der Gräfin Pauline Plater („à M^{elle} la Contesse Félix PLATER“),[70] die seine Schülerin war und – wie er selbst – in Paris im Exil lebte. Die Widmung lässt sich sowohl als Ausdruck der persönlichen Nähe zu einer seiner Schülerinnen im Pariser Exil als auch als bewusste Bezugnahme auf die mit dem Namen Plater verbundene patriotische Symbolik verstehen.

Robert Schumann erkannte Chopins Kämpfergeist und sein Streben nach der Unabhängigkeit Polens. Er schrieb 1836 über ihn und die Intensität seiner Musik:

> „Seinen Unterricht aber hatte er bei den ersten erhalten, bei Beethoven, Schubert, Field. Wollen wir annehmen, der erste bildete seinen Geist in Kühnheit, der andere sein Herz in Zartheit, der dritte seine Hand in Fertigkeit.
> Also stand er ausgestattet mit tiefen Kenntnissen seiner Kunst, im Bewußtsein seiner Kraft vollauf gerüstet und Muth, als im Jahre 1830 die große Völkerstimme im Westen sich erhob. Hunderte von Jünglingen warteten des Augenblicks: aber Chopin war der Ersten Einer auf dem Wall oben, hinter dem eine feige Restauration, ein zwergiges Philisterium im Schlafe lag. Wie fielen da die Schläge rechts und links und die Philister wachten erbost auf und schrieen: ‚Seht die Frechen;‘ Andere aber im Rücken der Angreifenden: ‚des herrlichen Muthes!‘
> Dazu aber und zum günstigen Aufeinandertreffen der Zeit und der Verhältnisse that das Schicksal noch etwas, Chopin vor allen andern kenntlich und interessant zu machen, eine starke originelle Nationalität und zwar die polnische. Und wie diese jetzt in schwarzen Trauergewändern geht, so ergreift sie uns am sinnenden Künstler noch heftiger. Heil ihm, daß ihm das neutrale Deutschland nicht im ersten Augenblick zu beifällig zusprach und daß ihn sein Genius gleich nach einer der Welthauptstädte entführte, wo er frei dichten und zürnen konnte. Denn wüßte der gewaltige selbstherrschende Monarch im Norden, wie in Chopins Werken, in den einfachen Weisen seiner Mazurkas, ihm ein gefährlicher Feind droht, er würde die Musik verbieten. Chopins Werke sind unter Blumen eingesenkte Kanonen.“[71]

Franz Liszts ähnliche Äußerung über Chopin wurde 1851 in *La France Musicale* erstmals veröffentlicht:

70 Cortot, Alfred: *Édition de Travil des Œuvres de Chopin. Mazurkas*, 1er Volume, Paris: Éditions Salabert, № 5148, 1943, S. 1 (Preface).

71 Schumann, Robert: *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker,* Bd. 1. Leipzig: Georg Wigand’s Verlag, 1854, S. 278–279.

> „Sein Patriotismus bezeugte sich in der Richtung seines Talents, in der Wahl seiner Freunde, der Vorliebe für seine polnischen Schüler, in den häufigtsen und wichtigen Diensten, die er seinen Landsleuten erwies. […] Chopin, der, innerhalb einer Art Waffenstillstands in der langen Leidensgeschichte Polens, so gut gelernt hatte, sein Vaterland über Alles zu lieben, hatte nicht Zeit gehabt, hassen zu lernen, von Rache zu träumen, sich der Hoffnung auf Züchtigung eines tückischen Siegers hinzugeben. Er begnügte sich damit, den Besiegten zu lieben, mit dem Unterdrückten zu weinen, das, was er liebte, in Tönen zu verherrlichen, ohne sich kampflustig mit diplomatischen und militärischen Voraussagungen zu befassen, deren revolutionäre Tendenz seiner Natur antipathisch war.“[72]

Liszt zeichnet hier Chopin als Patrioten, dessen Musik anstelle politischer oder militärischer Tätigkeit für Polen spricht. Über die Mazurken schrieb er: „Statt [wie die Polonaisen] vom einmüthigen Geist eines ganzen Volkes inspiriert und erfüllt zu sein, danken sie individuellen, mannigfaltigen Eindrücken ihr Dasein.“[73] Liszt drückt sich in einigen Metaphern aus und schreibt schließlich „Er hat kein Vaterland mehr!“,[74] was auf Chopin zu beziehen ist. Später, wieder metaphorisch geschrieben, kommt Liszt zum Freiheitsgedanken Polens und betont die patriotische Symbolik der Mazurken als Widerstandszeichen mit dem Beginn der polnischen Nationalhymne:

> „[…] vom Grunde der Seele ausuzurufen: Jeszcze Polska nie zgineła! (Noch ist Polen nicht verloren) […] In Ihrem Heimatland ist die Mazurka eben nicht nur ein Tanz, sie ist ein Volksgedicht und, wie alle Dichtungen besiegter Völker, geschaffen, die lodernde Flamme patriotischer Gefühle unter dem Durchsichtigen Schleier einer populären Melodie hindurchschimmern zu lassen.“[75]

Weiter beobachtete Liszt Chopins Interesse für die Geschehnisse in Polen im Februar 1848:

> „Als die Februar-Revolution ausbrach, war er noch bettlägrig; doch schien er sich gewaltsam für die Tagesereignisse interessieren zu wollen und sprach mehr als gewöhnlich über dieselben. In Wahrheit aber behauptete nur die Kunst noch ihre uneingeschränkte Macht über ihn.“[76]

72 Liszt, Franz: *Friedrich Chopin*, Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1880, S. 127–128.
73 Ebd., S. 41.
74 Ebd.
75 Ebd., S. 42.
76 Ebd., S. 201.

Im selben Absatz kommt Liszt auf Gutmann als „treuester Gesellschafter“ zu sprechen, der ihn bis zum Ende sorglich pflegte.[77]

Auch im Nachruf bleibt Chopins Patriotismus und Bedeutung für Polens Kunst nicht aus:

> „Als ein reiner, großsinniger, guter und mitfühlender Mensch, den die edelste aller irdischen Empfindungen: die Vaterlandsliebe, beseelte, hat er gelebt; als ein geweihter Schatten alles dessen, was Polen an Poesie besitzt; wandelte er unter uns […]“[78]

Über Chopins Mazurken äußerte sich auch Alfred Cortot. Bekanntlich kollaborierte er mit den Nationalsozialisten, hatte seit Kriegsbeginn hohe Ämter inne und war somit eine Art „Generaldirektor für Kultur“.[79] Damit konnte er das französische Musikleben grundlegend bestimmen. Seine Eingriffe in die musikalische Szene wurden immer gravierender, bis schließlich sogar Prüfungen und Zulassungen (Lizenzierungen) von aktiven Berufsmusikern verlangt wurden. „The licensing was a perfect means of excluding racial and political undesirables from performing and teaching.“[80]

Bis Anfang 1944 waren 25.000 Musiker lizenziert. Wegen fehlender Dokumente konnte keine Zahl bzw. Namen über die ausgeschlossenen Personen rekonstruiert werden. Dass diese Lizenzierungen enormen Einfluss auf das Musikleben hatten, ergibt sich aus Francis Poulencs Schreiben an Charles Koechlin: „The absence of war prisoners and Jews […] has been a serious blow to music.“[81]

Mit der Lizenzstrategie wurde Cortot praktisch zum musikalischen Diktator Frankreichs. Die Verleihung des Titels *Conseiller technique pour l’étude des*

77 Vgl. ebd.
78 Ebd., S. 99.
79 Cortot hatte beispielsweise amtliche Funktionen inne, 1941 wurde er von der Vichy-Regierung zum „Haut-Commissaire aux Beaux-Arts“ ernannt, nahm an deutsch-französischen Kulturveranstaltungen von den Besatzungsbehörden veranstaltet teil (er spielte bei von den Nationalsozialisten geförderten Konzerten und trat für eine Annäherung zwischen Frankreich und Deutschland ein), war Mitglied im Comité France-Allemagne (eine Vereinigung, die die französisch-deutsche Zusammenarbeit im Sinne der Besatzungsmacht propagierte), reiste ins nationalsozialistische Deutschland und trat dort als Pianist auf.
80 Spotts, Frederic: *The Shameful Peace. How French Artists and Intellectuals survived the Nazi Occupation*, New Haven: Yale University Press, 2008, S. 194.
81 Francis Poulenc, zit. nach ebd.

questions d'ordre professionnel et corporatif susceptible d'assurer le développement du goût musical en France (dt. Technischer Berater für die Untersuchung beruflicher und korporativer Fragen, der in der Lage ist, die Entwicklung des musikalischen Geschmacks in Frankreich zu fördern) vom Bildungsminister Abel Bonnard sicherte Cortot seinen Status. In seinem neuen Amt orientierte er sich an der Reichsmusikkammer.[82] Spotts vergleicht des Weiteren Cortot mit Wilhelm Furtwängler und Richard Strauss während der Besatzungszeit. Sie alle betonten, unpolitisch zu sein, waren jedoch entschieden konservativ und Anhänger der autoritären Regierung, durch die sie auch ihre Interessen verfolgen konnten. Alle drei strebten nach Macht, einzig Cortot hatte sie:

> „Strauss envisaged himself as Führer of music, deciding what should be performed. Furtwängler wanted to be Führer of how it was to be performed. Cortot had dreams of influencing both. All three wanted the state, in the person of themselves, to have the authority to licence musicians, to control what was performed, and to have a central agency – in the German case, the Reich Music Chamber of which Strauss was the head – to oversee musical life. In a word, all three wanted power. But there was one important difference. Furtwängler and Strauss never got it and Cortot did."[83]

Im Juni 1942 spielte Cortot unter Furtwänglers Leitung mit den Berliner Philharmonikern Schumanns Klavierkonzert.

Im Vorwort zu Chopins Mazurken weist Cortot auf Chopins polnisches Nationalgefühl hin, das sich seiner Meinung nach auf sein gesamtes Werk erstreckt:

> „Les Mazurkas de Chopin partagent, avec les Polonaises, le privilège de refléter, autant que le génie du poète musicien, l'expression la plus caractéristique du sentiment national auquel toute son cœuvre se voit indissolublement attachée par les liens les plus étroits. Il n'est pas de meilleur commentaire de leurs modalités essentielles, non plus que des raisons qui leur confèrent ce pouvoir symbolique, que celui qui leur est consacré par Liszt dans l'ouvrage dédié à la mémoire de son glorieux contemporain. […] nulle exégèse n'a su mieux […] la vertu raciale d'une danse qui s'entend ainsi à suggérer toutes les aspirations d'un peuple, toutes ses coutumes légendaires, toutes ses traditions ancestrales, et l'heureuse disposition de ses réjouissances tout autant que son penchant à la rêveuse mélancolie."[84]

---

82 Vgl. ebd.

83 Ebd., S. 194–195.

84 Cortot, S. 1 (Preface).
Dt.: „Die Mazurken Chopins teilen mit den Polonaisen das Privileg, dass sie ebenso wie die Genialität des Musikpoeten den charakteristischsten Ausdruck des Nationalgefühls widerspiegeln, mit dem sein gesamtes Werk untrennbar verbunden ist. Es gibt keinen besseren Kommentar zu dessen Wesen, wie Liszt es in seinem Buch beschrieb, das er dem Andenken an seinen ruhmreichen Zeitgenossen widmete. […] Keine Auslegung hat die Abstammung eines Tanzes, der alle Sehnsüchte eines Volkes ausdrücken soll, besser verstanden wie auch dessen

Auch Liszts Äußerungen nimmt Cortot in sein Vorwort auf, die Chopin u. a. als Poeten beschreiben:

> „Chopin a dégagé ‚l'inconnu' de poésie […]. Conservant leur rythme, il en a ennobli la mélodie, agrandi les proportions: il y a intercalé des clairs-obscurs harmoniques aussi nouveaux que les sujets auxquels il les adaptait, pour peindre dans ces tableaux qu'il aimait à nous entendre appeler des ‚tableaux de chevalet', les innombrables émotions qui agitent les cœurs pendant que durent, et la danse, et ces longs intervalles surtout, où le cavalier a de droit une place à côté de sa dame dont il ne se sépare point. […]
> Dans le grand nombre des ‚Mazurkas' de Chopin, il règne une extrême diversité de motifs et d'impressions. Plusieurs sont entremêlées de la résonnance des éperons; mais dans la plupart on distingue avant tout l'imperceptible frôlement du tuile et de la gaze, sous le souffle léger de la danse, le bruit des éventails, le cliquetis de l'or et des pierreries."[85]

Weiter liest sich der Text kämpferisch:

> „Quelques-unes semblent peindre le plaisir courageux, mais creusé d'anxiété, d'un bal à la veille d'un assaut; on entend à travers le rythme de la danse, les soupirs et les adieux défaillants dont elle cache les pleurs."[86]

In diesem Vorwort adelt Cortot nicht nur den Gegenstand der Betrachtung, sondern kombiniert ihn auch mit musikanalytischen Aspekten. Er arbeitet darin mit Metaphern, mit denen er beim Leser Gefühlswelten evoziert, die er mit Beschreibungen der Komponisten Liszt und Schumann verstärkt. Chopin erscheint hier als ein Komponist ‚verklärter' Mazurken, deren Merkmale er mit Worten wie Melancholie, Elegie, Verträumtheit, Tränen oder Nostalgie umschreibt. Sie zielen für Cortot weniger darauf ab, technische Perfektion zu erreichen, sondern intendieren die

---

Bestrebungen, all seine legendären Bräuche, seine althergebrachten Traditionen, sein freudiges Naturell und die wiederaufkeimende Melancholie zu suggerieren." (Übersetzung der Autorin.)

85 Ebd.
Dt.: „Chopin hat das ‚Unbekannte' der Poesie freigelegt […]. Er behielt ihren Rhythmus bei, veredelte ihre Melodie, vergrößerte ihre Proportionen: Er fügte harmonische Hell-Dunkel-Kontraste ein, die so neu waren wie die Themen, denen er sie anpasste, um in diesen Bildern, die er gerne als ‚Staffeleibilder' bezeichnete, die unzähligen Emotionen zu malen, die die Herzen während des Tanzes und besonders während der langen Pausen bewegen, in denen der Kavalier neben seiner Dame sitzen darf, von der er sich nicht trennt. […] In den zahlreichen Mazurken Chopins herrscht eine extreme Vielfalt an Motiven und Eindrücken. Einige sind durchdrungen von dem Klang der Sporen; doch in den meisten unterscheidet man vor allem das kaum wahrnehmbare Rascheln von Tüll und Seide unter dem leichten Hauch des Tanzes, dem Geräusch der Fächer, dem Klirren von Gold und Edelsteinen." (Übersetzung der Autorin.)

86 Ebd.
Dt.: „Einige scheinen das tapfere, aber ängstliche Vergnügen eines Balls am Vorabend eines Angriffs zu malen; man hört durch den Tanzrhythmus die Seufzer und leisen Abschiede, deren Tränen verborgen werden." (Übersetzung der Autorin.)

Förderung lebendiger Interpretationen, deren Credo ein natürliches und unmittelbares Gefühl für die Musik ist.[87]

87 Vgl. ebd.

3.2 Der Nationalheld / der Novemberaufstand

Die Auswanderung der Polen im großen Stil war eine Konsequenz der Niederschlagung des Aufstands gegen Russland von 1831, der wegen seines Beginns im November 1830 auch als Novemberaufstand bekannt wurde. Diesem Novemberaufstand folgten noch weitere Aufstände Polens nach dessen Aufteilung zwischen Preußen, Österreich und Russland. Polnische Mitglieder der Regierung, der Aristokratie, des Adels, der Intelligenz und der Armee flohen vor den russischen Repressionen, wie Todesstrafen oder dem Exil nach Sibirien. Weitere Folgen waren die Aussetzung der polnischen Verfassung, die Auflösung des polnischen Parlaments und der polnischen Armee, die Schließung der Warschauer Universität, des Musikkonservatoriums und wissenschaftlicher Organisationen und eine harte Zensur.

Im Herbst 1831 flohen ca. 50.000 polnische Soldaten nach Preußen und Österreich, von denen viele nach der Amnestie des Zaren vom 1. November 1831 wieder nach Polen zurückkehrten. Laut dem britischen, polnischstämmigen Historiker Sir Lewis Bernstein Namier wird die Gesamtauswanderung auf fast 10.000 Menschen geschätzt, von denen 75 % der gebildeten Klasse angehörten. Die meisten von ihnen reisten durch Deutschland und ließen sich in Frankreich nieder. In Deutschland verbreiteten sich „Polenlieder“ und „Polenschwärmerei.“[88]

Diese Auswanderung wurde nicht wegen der Zahl an Emigranten, sondern wegen der kulturellen Bedeutung als „große Auswanderung“ bekannt. Namier zufolge fand selten, wenn überhaupt, ein derartiger Exodus der nationalen Elite statt.[89] In den folgenden fünfzehn Jahren lag das Zentrum des polnischen intellektuellen Lebens und der politischen Aktivitäten im Ausland, vornehmlich in Frankreich.[90] Dies trug mit dazu bei, dass Paris in den 1830er und 1840er Jahren als Kulturhauptstadt Europas galt.[91]

88 Vgl. Namier, Lewis: *1848: The Revolution of the Intellectuals*, (= Proceedings of the British Academy, Vol. XXX), [1]1946] 1971, S. 44.
89 Vgl. ebd., S. 43.
90 Vgl. ebd.
91 Vgl. Siepmann, S. 82.

Doch auch in anderen Ländern wurde die polnische Kultur von Emigranten gepflegt, wie z. B. in England, wo 1832 „The Literary Association of the Friends of Poland“ gegründet wurde, an der auch Adam Czartoryski (1804–1806 Außenminister im Russischen Zarenreich, Regierungschef in der polnischen Revolutionsregierung von 1830) beteiligt war.[92]

Zu dieser Zeit fanden Unruhen und Neubildungen in ganz Europa statt, wie in Belgien (1830 Unabhängigkeit von den Niederlanden), Deutschland, England, Italien, den Niederlanden, Portugal, der Schweiz und Spanien.[93] Diese Unruhen verursachten nun Emigrationen.

Namier zufolge hatten die (polnischen) Emigranten ihr Land nicht verlassen, sondern „mitgenommen“. Sie verließen ihr Heimatland als deren Fürsprecher.[94] So konnten sie ein polnisches Leben im Ausland führen und betrachteten die Realität, wie Politik, Geschichte und Kunst, immer im Hinblick auf die Relevanz für die „polnische Frage“.[95]

Generell kann hier festgehalten werden, dass die polnischen Emigranten sich stets für ein unabhängiges Polen eingesetzt haben. Sie strebten die Rückkehr in ein freies Heimatland an, dessen Traditionen sie auch in der Fremde bewahrten. Wegen der Umbrüche in Europa lag die Hoffnung nicht fern, bald in ein unabhängiges Polen zurückkehren zu können. Erst 1918 wurde Polen schließlich unabhängig.

Die Ideologie der „großen Auswanderung“ beeinflusste das Leben und Werk von Chopin wie auch das des Nationaldichters Adam Mickiewicz. Der Zusammenbruch des Novemberaufstands war ein entscheidender Moment ihrer Generation und war der Grund für ihr Exil. Dieser hatte auch für Chopin Auswirkungen. Die Ereignisse und Emotionen des Herbsts 1831 haben den Charakter von Chopins Musik

92 Vgl. Mackenzie, K. F. H.: *Report of the Annual General Meeting of the London Literary Association of the Friends of Poland*, London: Kirton, 1843.
93 Vgl. ebd., S. 77.
94 Vgl. Namier, S. 47–48.
95 Mit „polnische Frage“ ist die Diskussion über Polens Existenz als ein unabhängiger Staat gemeint. Im Laufe der Historie veränderte sich Polen stark. Mehrmals wurde Polen aufgeteilt, Gebiete anderen Staaten zugesprochen, Menschen umgesiedelt, die polnische Sprache verdrängt, die Staatsform geändert. Diskussionen über Polens Existenz als unabhängiger Staat finden sich in der Geschichte häufig (beispielsweise Wiener Kongress 1815 oder hier im Zuge des Novemberaufstands).

tiefgreifend beeinflusst. Die in Wien entstandenen Werke zeichnen sich durch eine größere Tiefe und Ausdrucksvielfalt aus; ihr tragisch-leidenschaftlicher Tonfall lässt sich teilweise als Ausdruck einer neu erworbenen künstlerischen Verpflichtung deuten, Polens nationale Tragödie in musikalischer Form zu reflektieren.[96]

Der Fall Warschaus bewirkte eine grundlegende Veränderung nicht nur in Chopins Wahrnehmung von sich selbst, sondern auch von der ihn umgebenden Welt. Sein verändertes Bewusstsein für die eigene Identität und sein nunmehr zehrendes Gefühl für den Kampf für Polen spiegelten sich bald in seiner Musik wider. Vor allem gab ihm dies ein verstärktes Bewusstsein für sein Heimatland und die Zentralität seiner eigenen, „deep-rooted Polishness“.[97]

Chopin und Mickiewicz gehörten nicht im engeren Sinne zur „großen Auswanderung“, da sie Polen noch vor dem Ausbruch des Novemberaufstands verließen. Chopin brach am 2. November 1830 für eine künstlerische Reise von Warschau über Kalisz (Zentralpolen) und Wrocław nach Wien auf.

Die Nachricht vom polnischen Aufstand gegen die russischen Besatzer erreichte Chopin Anfang Dezember in Wien. Der Aufbruch aus Wien gestaltete sich schwierig, da russische Beamte ihm die Reise nach Paris verwehrten. Sie nahmen ihm seinen Reisepass ab, von dem sie behaupteten, Chopin hätte ihn verloren, sodass er einen neuen Pass beantragen musste. Infolgedessen fühlte sich Chopin hier als Pole diskriminiert.[98] Schließlich konnte Chopin Wien Ende Juli 1831 nach München – dort gab er am 28. August ein Konzert – und darauf nach Stuttgart verlassen. Im November 1831 erreichte er dann Paris.[99] In Paris betrachtete sich Chopin jedoch nicht nur als Teil der polnischen Gesellschaft, sondern wurde auch von anderen Emigranten als einer ihrer wichtigster Vertreter angesehen. Als Chopin Paris erreichte, nahm er Kontakt zu polnischen Exilanten, auf, darunter der Familie Czartoryski, der Familie Plater, den Brüdern Wodzinski, Prinz Valentine Radziwill, Adam Mickiewicz, Gräfin Delfina Potocka sowie zu zwei früheren Kameraden aus dem Konservatorium, Antoni Orlowski und Julian Fontana, einige davon waren

96 Vgl. Samson, Jim: *The Music of Chopin*, Oxford: Clarendon, [1]1985] 1994, S. 12–13. Und vgl. Siepmann, 80–82.
97 Siepmann, S. 81–82.
98 Vgl. ebd., S. 78.
99 Vgl. ebd.

Freunde aus Warschau. Chopin identifizierte sich mit seinem Polentum.[100] Dass dem so war und er auch von der Gesellschaft so wahrgenommen wurde, verdeutlicht auch folgendes Zitat:

> „If people knew anything about Chopin other than his name it was almost certainly the fact that he was a Pole. It was he, perhaps more than any figure before Paderewski, who had put Poland on the map — not only of the world but of people's consciousness, irrespective of their interest in either politics or art. To a certain extent this was inevitable and just, but labels of any kind tend to limit as much as they define. The degree of Chopin's Polishness is still a matter of heated debate, because the issue of national sovereignty has not even now been finally resolved."[101]

Dieses Zitat lässt Chopins Bedeutung auch in der Hinsicht erkennen, dass die Welt ihr Bewusstsein für Polen schärfte, und das gilt sogar noch mehr für Chopin als für Personen wie Paderewski. Nicht zu unterschätzen bleibt seine Bedeutung für die Welt seiner Zeit (und auch danach). Dass die eindeutige Klärung seiner Nationalität lange Zeit ein Diskussionsthema war, ist insofern nachvollziehbar, als dass Chopins Vater Franzose war und er selbst über die Hälfte seines Lebens in Frankreich gelebt hat.

Dem steht gegenüber, dass sich Chopins Verbundenheit mit Polen durch sein ganzes Leben zieht. Beispielsweise suchte er Kontakt zu anderen polnischen Immigranten in Paris, hielt Kontakt nach Polen und komponierte Werke, die kulturell mit diesem Land verwoben sind.

Auch unterstützte Chopin mit Wohltätigkeitskonzerten ‚die polnische Sache' in Paris. Diese tiefe Verbundenheit findet sich noch über seinen Tod hinaus, da sein Herz auf Chopins Wunsch hin in Warschau aufbewahrt wird.

Diese Argumente sprechen für seine polnische Identität; genauso, wie es Argumente für eine französische gibt. Kern dieser Arbeit ist Chopins Ansehen und Diffamierung als Pole in der Zeit des Nationalsozialismus.

Durch seine Musik, aber auch durch seinen politischen Einsatz wurde Chopin in Polen immer beliebter.

100 Vgl. ebd., S. 85.
101 Ebd., S. 233.

Beispielsweise schrieb er eine eigene Variante der späteren offiziellen polnischen Nationalhymne *Mazurek Dąbrowskiego*. Dass sich Chopin mit dieser Musik und diesem Thema von Dąbrowski in der Schlacht um Polen befasst, zeigt erneut seine Verbundenheit zu Polen.

Davon, dass Paderewski Politiker und auch Musiker war, kann Chopins Reputation profitieren, denn auch Paderewski wird in Polen als Held gefeiert. Der Unterschied zwischen beiden besteht darin, dass sich Chopins politisches Engagement mehr in Kompositionen als in anderen Aktionen äußerte. Dass einige Motive aus Chopins Werken als Erkennungszeichen unter den Polen im Nationalsozialismus Anwendung fanden, ist ein Indiz für seine Bedeutung. Unterdrückte Polen schöpften in ihm, in seiner Musik, Hoffnung, Kraft und den Willen zum Überleben.

Heute sind bedeutende Institute und Plätze nach Chopin benannt, beispielsweise die Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina (Fryderyk-Chopin-Universität für Musik in Warschau), das Narodowy Instytut Fryderyka Chopina (Fryderyk-Chopin-Institut in Warschau – mit der weltweit größten Bibliothek zu Chopin), das Dom Urodzenia Fryderyka Chopina (Geburtshaus Chopins in Żelazowa Wola, heute ein Museum), der Lotnisko Chopina w Warszawie (Chopin-Flughafen Warschau, der größte, wichtigste Flughafen Polens) sowie zahlreiche Denkmäler und Museen zu Chopin, nicht nur in Warschau und seiner Geburtsstadt.

4. Pädagogische Traditionen Chopins und die Kulturpolitik der Nationalsozialisten

Chopin wirkte sowohl als Komponist, Pianist als auch als Klavierpädagoge. Im Folgenden soll auch die zwischen Komposition und Unterricht oszillierende Berufsausübung thematisiert werden. Wenn Chopin in den Jahren vor seiner Abreise aus Warschau unterrichtete, war dies vorrangig ein Gefallen für Freunde. Daher verwundert nicht, dass der Unterricht auch ins Private hineinreichen konnte. Piechocki berichtet über eine Interaktion zwischen Chopin und Adolf Gutmann:

> „Über die lyrisch-introvertierte Etüde Nr. 3 in E-Dur […] sagte Chopin zu seinem Schüler Adolf Gutmann […], er habe nie wieder in seinem Leben eine so schöne Melodie erfunden. […] Und als Gutmann sie ihm einmal wieder vorspielte, war Chopin so ergriffen, dass er die Hände faltete, sie erhob und dabei ausrief *O, ma patrie!*“[102]

Chopins eigentliche Lehrtätigkeit begann 1832, nachdem er sich in Paris niedergelassen hatte, wobei er diese und seine Konzerttätigkeit in etwa zu gleichen Teilen nachging. In gewisser Weise war ihm der Unterricht ein Ersatz zum Beruf des virtuosen Konzertpianisten, auf den er nach 1835 u. a. wegen negativer Kritiken Pariser Musikkritiker verzichtet hatte.

Chopin selbst hatte Józef Elsner als Lehrer. In Kapitel 4.1 gehe ich auf ihn als prägende Figur im polnischen Musikleben ein und wie er von den Nationalsozialisten im Sinne einer „Germanisierung“ Chopins beansprucht wurde.

Im nächsten Unterkapitel 4.2 werden die Briefe von Friederike Müller[103] betrachtet. Müller hatte sie an ihre Tanten, Chopin und andere gerichtet, die später von Uta Goebl-Streicher zusammengetragen worden sind. Die Relevanz dieser Quelle kann an folgendem Detail hervorgehoben werden: Müllers Briefe wurden zum Teil (besonders dort, wo sie zum Beispiel Chopin zitiert) auf Französisch verfasst; Goebl-Streicher übertrug diese Stellen ins Deutsche, musste sie allerdings kürzen. Ihre Vorgehensweise beschreibt Goebl-Streicher wie folgt:

---

102 Piechocki, S. 236.

103 Vgl. Goebl-Streicher, Uta: *Frédéric Chopin. Einblicke in Unterricht und Umfeld. Die Briefe seiner Lieblingsschülerin Friederike Müller, Paris 1839–1845*, München: Katzbicher, 2018.

> „Folgende Grundsätze wurden bei der Auswahl beachtet: Uneingeschränkt übernommen wurden all jene Passagen, die in irgendeiner Weise mit Chopin und seinem Umfeld zu tun haben, desgleichen weitestgehend alles, was das Pariser Musikleben und Musik im Allgemeinen betrifft. Beschreibungen von Theateraufführungen, Kunstausstellungen und Sehenswürdigkeiten wurden nur in eingeschränktem Maße aufgenommen, ebenso Berichte über die politische und gesellschaftliche Lage […]; in geringerem Maße fanden persönliche Erlebnisse und private Angelegenheiten […] Aufnahme im Text, wobei in letzteren Fällen oft auf die Möglichkeit gestenartiger Zusammenfassungen zurückgegriffen wurde, die den Originaltext substituieren.“[104]

Aus dem Zitat geht hervor, dass nicht nur alles, was in diesen Briefen Müllers über Chopin geschrieben wurde, lückenlos wiedergegeben, sondern auch der gesamte Kontext sorgfältig berücksichtigt worden ist.

Kapitel 4.3 untersucht die nationalsozialistische Kulturpolitik, wobei der ambivalente Umgang mit Chopin im Mittelpunkt steht: einerseits dessen ideologisch begründetes Verbot, andererseits dessen private Wertschätzung und propagandistische Nutzung durch führende NS-Funktionäre. Dabei wird sowohl auf musikpädagogische Leitlinien des ‚Dritten Reichs‘ als auch auf literarische und musikwissenschaftliche Veröffentlichungen eingegangen, die Chopin im Sinne nationalsozialistischer Ideologie deuteten oder verfälschten.

Kapitel 4.4 fasst das Vorausgegangene kurz zusammen.

Die Informationen zu Müllers Briefen sind wichtig, weil sie zeigen, wie Chopin als Pädagoge wirkte, und zugleich die große Differenz zu dem verdeutlichen, was die Nationalsozialisten unter Musikpädagogik verstanden – insbesondere im Hinblick auf Chopin und Polen. In diesem Kontext kann auch nicht von einer eigentlichen ‚Pädagogik‘ gesprochen werden, sondern eher von einem offensichtlichen Versuch, alles Abweichende zu zerstören. Eine Beobachtung ist, dass diejenigen, die das Verbot (bestimmte Musiker, Werke, Noten etc.) umsetzten, oft den kulturellen Wert des Verbotenen nicht erkannten. Paradoxerweise zeigten einige hochrangige Mitglieder des nationalsozialistischen Regimes, wie etwa Hans Frank, persönliches Interesse an der verbotenen Musik, indem sie sie selbst konsumierten.[105] In dieser widersprüchlichen Art des Vorgehens zeigt sich die eigentliche Willkür eines derartigen Unterfangens. Eine Episode, die Reinhard Piechocki dokumentiert,

104 Goebl-Streicher, S. 6.
105 Vgl. Piechocki, S. 153-159.

beschreibt diese verworren scheinende Situation, die irrational zwischen Vereinnahmung und Zerstörung steht.

Die Situation vor dem Verbot Chopins – also noch aus der Taktik der versuchten Vereinnahmung heraus – beschreibt er anhand einer anekdotenhaften Erzählung um die Person von Joseph Goebbels:

> „Nunmehr waren Komponisten wie z.B. Paderewski (1860–1941), Berlioz (1803–1869), Debussy (1862–1918), Ravel (1875–1937), Tschaikowsky (1840–1893) und Mussorgsky (1839–1881) verboten. Zwei Ausnahmen machte er jedoch: die Aufführung der Werke Frédéric Chopins und der Oper ‚Carmen' von Georges Bizet (1838–1873) waren ausdrücklich erlaubt. Warum diese zwei Ausnahmen? Goebbels war fasziniert von ‚Carmen' und er liebte Chopins Musik. Als unterdurchschnittlicher, ja stümperhafter Klavierspieler hatte Goebbels sogar einmal versucht, Zarah Leander (1907–1981) mit einem eigenhändig gespielten Chopin-Stück in seiner Villa auf der Insel Schwanenwerder zu beeindrucken. Die Sängerin und Schauspielerin hat danach so ungläubig dreingeschaut, dass er ihr erklärte: *Was ich eben gespielt habe, war ein Walzer von Chopin*. Wahrscheinlich musste sie daraufhin so lachen, dass Goebbels seinen Misserfolg mit Anstand hinnahm und sagte: *Sie sind so herrlich frech!*"[106]

Hinzuzufügen ist, dass die Nationalsozialisten demnach keine „pädagogische Tradition" verfolgten (so der Titel dieses 4. Kapitels). Doch könnte hier beispielhaft eine Art Phänomenologie von Pädagogik im Dienste einer totalitären, diktatorischen Macht erkannt werden. Was an Chopins Musik versucht wurde, wurde eben nicht nur an Chopin ausprobiert.

Hinzuzufügen ist, dass die Nationalsozialisten in diesem Sinne keine „pädagogische Tradition" verfolgten (vgl. den Titel dieses Kapitels). Vielmehr lässt sich darin beispielhaft erkennen, wie Pädagogik im Dienst einer totalitären, diktatorischen Macht instrumentalisiert wurde. Die an Chopins Musik erprobten Deutungen und pädagogischen Konzepte beschränkten sich dabei nicht nur auf Chopin selbst.

106 Ebd., S. 33.

4.1 Józef Elsner, Lehrer und Mentor

Joseph Franz Elsner (Józef Antoni Franciszek Elsner; 1. Juni 1769 in Grodków – 18. April 1854 im Bezirk Elsnerów, Warschau) war Komponist und Pädagoge. Er wuchs als Sohn eines Tischlers in seinem Geburtsort auf und erhielt hier auch seinen ersten Musikunterricht. Elsner wuchs also deutschsprachig auf. Diese „Deutschstämmigkeit“ war eines der Argumente, welches die Nationalsozialisten in ihrer Absicht, Chopin zu „germanisieren“, anführten:

> „Schon die Tatsache, daß sein Lehrer Joseph Elsner ein aus Grottkau in Oberschlesien gebürtiger Deutscher war, der auch trotz seiner Wahlheimat Polen ein Deutscher blieb, dass sein erster Klavierlehrer, der Böhme Adalbert Zywny, ‚aus der Schule Johann Sebastian Bachs‘ war‘, der ihn mit Bach, Haydn, Mozart, Beethoven, später mit Hummel und Ries bekannt machte, und dass seine Lieblingsmeister Bach und Mozart waren, ist genug Beweis, dass trotz aller polnischen Nationalfärbung seines Werkes, die den Grundkern seiner Musik bildet und die zu leugnen natürlich keineswegs meine Absicht ist, ein gewisses deutsches Fundament in seinem Werk wohl vorhanden ist.“[107]

In die gleiche Richtung geht der US-amerikanische, autobiographische Film *A Song to Remember* aus dem Jahr 1945, der den falschen und dennoch vom Drehbuchautor so gewollten Eindruck vermittelt, dass Elsner selbst am Totenbett Chopins noch eine bedeutende Rolle zukomme:

> „In *A Song to Remember*, Charles Widor’s chunky film of 1945, Chopin’s boyhood teacher Elsner […] visits Delacroix’s studio and asks Sand […] to go to Chopin […] his time left so sadly limited. […] Elsner returns to Chopin’s deathbed [...] and makes Sand’s excuses. ‚She was too ill to come.‘“[108]

Ein weiteres Mittel der versuchten ‚Germanisierung‘ Elsners seitens der Nationalsozialisten sind Briefmarken aus dem ‚Dritten Reich‘ (s. Abb. 3). Diese Briefmarken zeigen für die Nationalsozialisten bedeutende ‚Deutsche‘, darunter auch Elsner und Kopernikus.[109]

107 Meister, 1936, S. 23.
108 Kildea, S. 117.
109 Kopernikus (Geburtsname Niklas Koppernigk, latinisiert Nicolaus Cop[p]ernicus, posthum polonisiert zu Mikołaj Kopernik) stammte aus einem deutschsprachigen Teil Preußens. Heute zählt er zu den wichtigsten Wissenschaftlern Polens.



Abb. 3: Briefmarke mit Portrait Józef Elsners aus dem Deutschen Reich.

Aus Privatbesitz.

Auf der linken Seite steht Elsners Name, auf rechten Seite wird er als als Komponist und Lehrer Chopins bezeichnet. Diese Briefmarke hatte im Wert 50 Groszy, kostete aber 100 Groszy bzw. 1 Złoty. Dies entspricht der auch heute noch üblichen Praxis, Briefmarken mit einem Zuschlag zu versehen, mit dem eine Institution unterstützt wird. Die Briefmarke mit Elsner als Motiv gehört zu einem Briefmarkensatz, der 1942 zum dritten Jahrestag der Gründung des Generalgouvernements herausgegeben wurde, mit dem dieser folglich auch unterstützt wurde.

Zu dem Briefmarkensatz (Michel-Katalog-Nummer 96–100) gehörten noch vier weitere Persönlichkeiten: Nikolaus Kopernikus (Astronom, 1473–1543), Veit Stoß (bedeutender Bildhauer der Spätgotik, um 1447–1533), Hans Dürer (Maler 1479–1538) und Johann Christian Schuch (1752–1813, Landschafts- und Gartengestalter).

Daraus ergibt sich folgendes Bild. Von den fünf Persönlichkeiten sollten insgesamt drei im Sinne von Deutsch vereinnahmt werden. Dies sind neben Elsner Kopernikus und Schuch.

Kopernikus ist im Königreich Polen geboren und auch dort gestorben. Bei Schuch ist der Fall so gelagert, dass er zwar 1752 in Dresden geboren wurde, aber schon als junger Mann nach Polen ausgewandert ist. So war er ab 1775 Hofgärtner des Königs

Stanislaw II. August Poniatowski und wurde 1811 zum Mitglied der Warschauer Gesellschaft der Freunde der Musik gewählt. Er heiratete eine Polin und ihr gemeinsamer Sohn nahm am Novemberaufstand 1831 teil. Schuch wurde in Warschau beigesetzt.

Alle drei Persönlichkeiten sollten also als ‚deutsch' wahrgenommen werden. Im Zusammenhang mit dem numerischen Wert der Briefmarken ergibt sich folgende Reihenfolge:

Kopernikus: 1 & 1 Złoty (= 2 Złoty)
Elsner: 50 & 50 Groszy (= 1 Złoty)
Schuch: 30 & 30 Groszy (= 0,6 Złoty)
Dürer: 24 & 26 Groszy (= 0,5 Złoty)
Stoß: 12 & 18 Groszy (= 0,3 Złoty)[110]

Alle drei Persönlichkeiten, deren Wahrnehmung als ‚deutsch' den Nationalsozialisten besonders wichtig war, haben die höchsten numerischen Werte. Dass innerhalb dieses Trios Kopernikus auf Platz 1 steht, hängt sicherlich damit zusammen, dass er am bekanntesten war und damals wie heute weltweit als Symbol wissenschaftlicher Exzellenz gilt.

Elsner setzte sich als Organisator des Musiklebens in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts ein, beispielsweise als Initiator eines Musikvereins, zusammen mit E. T. A. Hoffmann (1805/06). Auch sind seine Leistungen auf dem Gebiet der Musikpädagogik beachtlich: So wirkte er ab 1814 zunächst als Lehrer an einer Schule zur Ausbildung des künstlerischen Nachwuchses, wurde 1818 deren Direktor und entwickelte sie zum Konservatorium (1821) wie auch zur Hauptschule für Musik weiter (1826–1831). 1814 gründete er die Gesellschaft für Kirchen- und Nationalmusik, auch baute er einen eigenen Musikverlag auf. Daneben war Elsner publizistisch tätig und berichtete über das Musikleben in Warschau, und zwar sowohl in deutschen wie polnischen Musikzeitschriften. Als Musiktheoretiker verfasste er eine Schrift über die Metrik und Rhythmik der polnischen Sprache (1818). Nach

110 An dieser Stelle möchte ich Herrn Prof. Dr. Andrzej Tuchowski und Herrn Dr. Gregor Ebneth meinen Dank aussprechen, die mir zu diesem Briefmarkensatz nähere Informationen gaben.

1820 legte er seinen Fokus auf die Unterrichtstätigkeit und komponierte vor allem geistliche Werke. Das Kloster in Jasna Góra bedeutete Elsner viel, in dessen Gedenkbuch er eingetragen ist. Elsner wurde mit seiner Familie am 27. September 1829 dort in den Paulinerorden aufgenommen. Noch heute führt das Orchester Jasna Góra seine Werke auf. Elsners geistliche Werke weisen im Wesentlichen folgende Attribute auf: Merkmale der schlesischen, katholischen und der evangelischen Kirchenmusik sowie Merkmale des zeitgenössischen mitteleuropäischen Stils in Verbindung mit Elementen der aufkommenden Romantik. Sein Musikstil beeinflusste in der Folge die religiöse Musik in Warschau.[111] Neben der Kirchenmusik umfasst sein Œuvre auch Sinfonien, Instrumentalkonzerte sowie Klavier- und Kammermusik.

Eine wichtige Gattung, die Elsner bediente, war die Oper. Deren Sujets beziehen sich vor allem sowohl auf die polnische Geschichte als auch auf das polnische Volksleben. Für den hier thematisierten Kontext ist dies insofern von Bedeutung, als dass der „deutsche“ Joseph Elsner sich in seinem gesamten Wirken zur polnischen Nationalkultur bekannte. Dies erfolgte mit der Absicht, das nationale Selbstbewusstsein zu stärken.

111 Loos, Helmut: „Elsner, Joseph (Anton Franz), *Józef*“, in: *MGG Online*, (Hrsg.) Lütteken, Laurenz, New York, 2016, https://www.mgg-online.com/articles/mgg04145/1.0/id-e22331fb-280e-7b73-e5a8-86b3da9ddb73?*q=elsner* (Stand: 5. Juni 2023).

4.2 Chopins Lieblingsschülerin Friederike Müller

Die als „Lieblingsschülerin Chopins“ geltende Friederike Müller wurde am 2. Juli 1816 in Brünn (Mähren) geboren. Vermutlich aufgrund des frühen Todes der Mutter wuchs sie bei den Schwestern ihres Vaters in Wien auf. Da sich ihr großes Talent zum Klavierspiel schon sehr früh zeigte, begleitete eine ihrer Tanten sie zur weiteren Ausbildung nach Paris, das damalige Zentrum der Klaviermusik. Dort wurde sie Chopins Schülerin. 1841 kehrte sie nach Wien zurück und begann, als Pianistin aufzutreten.[112]

Obwohl ihr Spiel von der Musikkritik gelobt wurde, erwies sich ihre pianistische Karriere als schwierig und endete mit einem Rückzug aus dem Konzertbetrieb. Uta Goebl-Streicher, Herausgeberin von Friederike Müllers Briefen[113] an ihre Tanten, berichtet dazu Folgendes:

> „Friederike Müller hatte während ihrer Pariser Studienzeit ohne Frage zu Chopins besten Schülerinnen gehört und als eine seiner ‚élèves de prédilection‘ [‚Lieblingschülerinnen‘] gegolten, die er unbedingt als ‚pianiste de concert‘ sehen wollte. Dass sich dennoch keine bedeutende Karriere anschloss und sie sich noch lange vor ihrer Eheschließung praktisch vom Konzertpodium zurückzog, dürfte verschiedene Gründe gehabt haben: Zum einen war sie (zumal in jener Epoche der europaweit brillierenden Wunderkinder) wohl einfach schon zu alt, als sie nach ihrer Studienzeit bei Chopin – 25-jährig! – in Wien als Pianistin debütierte, zum anderen hatte sie keinen ‚Impresario‘ (etwa einen ehrgeizigen Vater wie viele ihrer Kolleginnen), der ihr Auftrittsmöglichkeiten eröffnet und Konzerte organisiert hätte […]“[114]

Doch lag ihr Rückzug sicherlich nicht nur an diesen äußerlichen Bedingungen, sondern auch an ihrer eigenen Verfasstheit. So war ihr, laut Goebl-Streicher, eine große Dünnhäutigkeit zu eigen, was zur Folge hatte, dass sie Kritik an ihrem Spiel nicht verkraftete und sich von Neid und Eifersucht anderer nicht distanzieren konnte.[115]

---

112 Vgl. Goebl-Streicher, S. 9–11.

113 Rechtschreibung, Interpunktion und dergleichen sind hier im Original wiedergegeben und entsprechen dem frühen 19. Jahrhundert. Auch wird der Schreibduktus von Friederike Müller unverändert beibehalten. 2022 wurde das Buch von Goebl-Streicher auch in polnischer Übersetzung im Narodowy Instytut Fryderyka Chopina unter dem Titel *Friederike Müller: listy z Paryża 1839–1845: Nauczanie i otoczenie Fryderyka Chopina w świetle korespondencji jego ulubionej uczennicy* veröffentlicht.

114 Goebl-Streicher, S. 11.

115 Vgl. ebd.

Müllers Briefe lassen erkennen, dass sich ihr Lehrer-Schüler-Verhältnis zu Chopin anders gestaltete als es bei ihrem Mitschüler Adolf Wilhelm Gutmann der Fall war. Dies zeigt sich vor allem an den Kommentaren Chopins, die Gutmann Müller gegenüber äußerte. Aus fachlicher Sicht wird durch die Briefe deutlich, dass die Praxis der Musikerziehung bei Chopin in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts nicht unbedingt das war, was heute, zu Beginn des 21. Jahrhunderts, darunter verstanden wird. Chopin erwies sich hier als Lehrer, der das Klavierspiel weitervermittelte, indem er Passagen beispielsweise sehr oft vorspielte (beinahe: vorlebte). Dieser imitatorische Ansatz zeigte sich vor allem im Unterricht mit Müller deutlich.

Die Analyse des Lehrer-Schüler-Verhältnisses Chopin/Müller kann aus den Briefen Müllers an ihre Tanten nur mittelbar erfolgen, d. h. an vielsagenden, tendenziell sinnbildlichen Passagen festgemacht werden. Dies kann als Indiz für Chopins musikpädagogisches Procedere gelten.

Der erste Schritt für Müller war, überhaupt von Chopin als Schülerin akzeptiert zu werden. So berichtet sie im Brief vom 4. Mai 1839 davon, wie sie all ihre Hoffnungen auf Frau von Bowitsch setzt:

> „Sie ist eine gar liebe natürliche Frau. Man muß sie lieb gewinnen. Sie gab mir Hoffnung daß Chopin doch zurück kehrt und meint, er möchte sich schon für mich interessieren. Überhaupt sagt sie ich solle mir nichts daraus machen wenn Anfangs die *noblesse* sich nicht so meiner annehme als sie es sollten, ich würde sicher durchgreifen, Ich hätte wahres Talent, und selbst meine Persönlichkeit würde mir da vorteilhaft sein.“[116]

Als Müller von Chopin schließlich in seinen Schülerkreis aufgenommen wurde, sorgte sie sich über die Bezahlung, wie sie im Brief vom 4. Oktober 1839 berichtet. Denn Chopin wusste durchaus, was er als Unterrichtshonorar verlangen konnte: „[…] er nimmt 20 *francs par leçon*, nicht einen *sous* weniger […]“[117]
Chopin war sich zunächst zwar nicht sicher, ob er ihr noch sonderlich viel beibringen könne, denn er habe bereits so viel Gutes über Friederike Müller gehört (Brief vom 30./31. Oktober 1839).[118] Schon bald zeigte sich die sehr individuelle Pädagogik Chopins, indem er bei der Annahme von Müller als Schülerin seine sehr subjektive

116 Goebl-Streicher, S. 30.
117 Ebd., S. 46.
118 Vgl. ebd., S. 48.

und durch die eigene Persönlichkeit wirkende Haltung offenbarte. Im selben Brief berichtet Müller:

> „Hätte ihm mein Spiel nicht *convenirt*, so hätte er mir mit 10000 Höflichkeiten versichert, ich bedürfe seiner Rathschläge gar nicht, so aber thauete er auf, und scheint si[c]h meiner recht warm annehmen zu wollen.“[119]

Chopin ließ Müller nicht nur spielen, sondern erklärte gerade durch sein eigenes Klavierspiel, was seiner Meinung nach in Worten oder bloßen Anweisungen kaum mitzuteilen gewesen wäre. So berichtet Müller im Brief vom 6. November 1839 ihren Tanten: „*Chopin* hat mich verwandelt und verwendet.“[120] Sodann fügte sie hinzu, er habe sie eine Etüde spielen lassen, dann aber selbst das Prélude XVII gespielt. In der Beschreibung von Chopins Spiel drückt sich Müllers Bewunderung aus: „[…] wie soll ich es jetzt nur anfangen Ihnen zu schreiben wie er spielt? Alle Beiwörter sind da zu gar nichts, alle Ausruffungen fad […]“[121]

Auf seinen Unterrichtsstil geht sie imselben Brief ein:

> „Seine Methode ist so angenehm, er war zufrieden, daß ich gut lese, nahm ich einen unrechten Ton sagte er schnell, *sol bemol* oder *mi diese*, oder *c’est une faute d’imprimeur* [„das ist ein Druckfehler“] aus denen er sich gar nichts macht, […] er behielt mich über eine Stunde, seine Uhr liegt am Pult [,] als es gut 4 Uhr vorüber war, stand er auf und machte mir eine Verbeugung, und ich that das Gleiche.“[122]
> „Er duldet nicht den mindesten Zwang,“ beschreibt sie Chopins Methode weiterhin, „und sagt mir fehlt am meisten *l’aisance*“.[123]
> „[…] ich bin zu gespannt wenn ich spiele; daß er darin ganz recht hat weiß ich, aber *soit dit entre nous* [unter uns gesagt], daß ist nur Folge meines Nachahmens von Thalberg, und das gewöhnt sich nicht über Nacht ab.“[124]

Immer wieder versuchte Müller, Chopins Klavierspiel, das sie offenbar als pädagogischen Zugang für sich selbst sah, zu begreifen und genau den Finger darauf zu legen, was er ihr damit beibringen wollte. „Er kann nicht leiden, wenn man einen Ton anschlagen hört,“[125] und: „[…] der Ton entsteht, klingt und verschwebt, ohne daß [sic!] man etwas von einem Finger nur ahnt; seine *crescendo* und *diminuendo* sind

119 Ebd., S. 51.
120 Ebd., S. 54.
Eine dazugehörende Fußnote in Goebl-Streichers Werk auf S. 58 vermerkt zur Wortwahl „verwendet“: „‚verwendet‘ im Sinn von ‚umgewendet‘“.
121 Ebd., S. 54.
122 Ebd., S. 55.
123 Ebd., S. 56.
124 Ebd.
125 Ebd.

unbegreiflich schön.“[126] Schließlich verfestigte sich dieser pädagogische Dialog zwischen Lehrer und Schülerin und Müller sucht immer wieder neue Worte, um das zum Ausdruck zu bringen.

Im Folgenden wird Müller inhaltlich schon etwas konkreter, als die sangliche Spielweise Chopins ein ganz wesentliches Element war, das er seinen Schülern mit auf den Weg gab:

> Denken Sie sich, er behandelt jeden Ton des Clavieres, als wär’ es ein Kehlenton, die Hand als Brust, seine Finger singen allso und spielen nicht. Er sagte mir heute sehr Vieles über den Bau der Hand, und die Bestimmung eines jeden Fingers ‚Ich theile daß [sic!] nicht jedem mit‘ schloß er seine Erläuterung; aber Sie müsen dieß alles wissen. […] Leicht ist er zufrieden mit schweren *Passagen*, unendlich schwer mit einfachen Gesangsstellen, und nicht daß er mir vielleicht Mangel an Gefühl vorwirft, nein, er sagt, *vous ne manquerez jamais de sentiment – peut être vous vous laisserez emportez par le sentiment, mais c’est votre jeunesse!* [Sie werden niemals zu wenig Gefühl haben, vielleicht lassen Sie sich von Ihrem Gefühl mitreißen, aber das ist Ihre Jugend!]“[127]

Bisweilen sieht Chopins pädagogischer Ansatz eine Art Hospitation vor. Denn hin und wieder kommt eine andere Schülerin verfrüht zum Unterricht und ist bereits anwesend, während Chopin Müllers Stunde noch zu Ende bringt.

Diese nach außen gewandte dialogische Kommunikation als Teil der musikalischen Pädagogik Chopins konnte eine Tante in Paris miterleben. Müller berichtet davon im Brief vom 15. Dezember 1839: Chopin fragte hier die Tante, ob sie denn glaube, dass Müller Fortschritte zeige und betont dabei, dass ihn dies wirklich und lebhaft interessiere:

> „Trouvez-vous Madame, que Mademoiselle a fait des progrès, vraiment? car cela m’interesse vivement, […] [Madame, finden Sie, dass Mademoiselle Fortschritte gemacht hat, wirklich? Denn das interessiert mich ungemein, […]“[128]

Daraufhin fragte Chopin Müller selbst, ob sie denn der Meinung sei, vorangekommen zu sein.[129] Müller antwortete ihm darauf, dass sie vieles erreicht habe, dies aber noch nicht so vortragen könne. Chopin versicherte ihr daraufhin,

126 Ebd., S. 56.
127 Ebd., S. 65.
128 Ebd., S. 81.
129 Vgl. ebd., S. 82.

„C’est l’essentiel“ [„Das ist die Hauptsache“] und dass er einen beständigen Fortschritt erkennen könne:

> „Ich empfinde einen großen Unterschied, und da wir erst seit kurzer Zeit zusammen arbeiten, werden wir immer weiter vorankommen.“][130]

Des Weiteren ist nicht nur erkennbar, welchen Eifer Chopin an den Tag legt, um das Spiel der Schülerin zu perfektionieren, sondern auch sein Einfluss auf das Körpergefühl Müllers. Im Brief vom 16. Dezember 1839 berichtet sie:

> „Nun gebe ich mir alle Mühe, mir diese Spannung der Hand, die ich mir hier durch die Schwere des *Piano* noch weit mehr angenommen, habe abzulegen. *Chopin* [sagt], es schadet meinem Spiel weniger, als mir selbst, und ich werde in kurzer Zeit, dieses alberne Zeug verloren habe[n], nur soll ich mir nicht einbilden es über Nacht vergessen zu können. Ich soll ruhig fortstudieren und bemerke ich diesen Fehler, vom *Piano* aufstehen, und einige Touren im Zimmer machen, denn ein Bischen Phlegma schade mir nicht …“[131]

Fazit: Auf eine Methode Chopins im Sinne einer systematischen Unterweisung im Klavierspiel kann aus den Äußerungen Müllers nicht geschlossen werden. Es entsteht eher der Eindruck, dass Chopin – wie später Theodor Leschetizky – auf jeden Schüler individuell einging, indem er im Unterricht den jeweils erheblichsten Schwachpunkt zuerst aufgriff. Wie aus oben zitierten Briefstellen hervorgeht, konnte das der Klang sein, ein hörbares Tastenobergeräusch beim Anschlag, eine zu angespannte Hand, eine verkrampfte Spielweise oder ein zu verbissenes Üben. Dabei handelt es sich um pädagogische Interventionen vor dem Hintergrund, dass eine solide Klaviertechnik bereits vorhanden ist.

Am Beispiel Friederike Müllers sollte exemplarisch aufgezeigt werden, dass Chopin einen individuellen Ansatz verfolgte. Im Gegensatz verfolgte der Nationalsozialismus das Ziel der Gleichschaltung. Dass die nationalsozialistische Kulturpolitik aber auch Widersprüchlichkeiten enthielt, soll im nächsten Kapitel thematisiert werden.

130 Ebd.
131 Ebd., S. 84.

4.3 Zur nationalsozialistischen Kulturpolitik

Die Ansichten der Nationalsozialisten zu Chopin wandelten sich in der Zeit des ‚Dritten Reichs'. Einerseits sollte Chopin „germanisiert" werden, andererseits wurde er erst popularisiert, dann verboten. Den Umgang der Nationalsozialisten mit Kunst formuliert Pierangelo Maset wie folgt:

> „Das ärgste Missverständnis […] möchte ich gleich ausräumen: Dass die Nationalsozialisten überhaupt Kunst hervorgebracht hätten, sei hier nachdrücklich in Abrede gestellt. Auch wenn Albert Speers Bauten und Leni Riefenstahls Filme sich heute noch in manchen Kreisen einiger Beliebtheit erfreuen, lässt sich doch kaum verdecken, dass mit ihren Gebäuden und Lichtspielen immer auch das Regime im Ganzen mit repräsentiert wurde und diese ‚Werke' folglich auch eine ideologische und propagandistische Funktion hatten."[132]

Diese Sicht auf die Kunst gilt ebenso für den Umgang mit der Musik in dieser Diktatur. Wie wurde mit Werken umgegangen, die die Nationalsozialisten vorfanden? Die ‚Rote Liste' der Komponisten umfasste neben Tschaikowsky, Bizet, Debussy und Ravel eben auch Chopin. Doch hielten sich einige ranghohe Personen des NS-Regimes nicht an Verbote, wie beispielsweise Hans Frank – er war der Rechtsanwalt Adolf Hitlers und als Reichsrechtsführer höchster Jurist im ‚Dritten Reich' „[…] der sich im Krakauer Schlosse höchstpersönlich an Chopin'scher Musik versuchte."[133] Seine Begeisterung für Chopins Musik wirkte sich keineswegs auf seine Ansichten gegenüber polnischen Menschen aus. Frank äußerte sich am 14. Januar 1944 dahingehend, dass wenn der sogenannte Endsieg erreicht sei, „[…] dann kann meinetwegen aus den Polen und den Ukrainern und dem, was sich hier herumtreibt, Hackfleisch gemacht werden."[134]

Ein Gespräch Adolf Hitlers mit dem Chef des Oberkommandos der Wehrmacht Wilhelm (Bodewin Johann Gustav) Keitel am 17. Oktober 1939 in der Reichskanzlei hielt fest: Die polnische Intelligenz dürfe nicht die polnische Nation führen, alle Fundamente und Kerne der polnischen nationalen Konsolidierung seien zu zerstören,

132 Maset, Pierangelo: „Kunst im Nationalsozialismus", in: Faulstich, Werner (Hrsg.): *Die Kultur der 30er und 40er Jahre*, München: Wilhelm Fink, 2009, S. 233.
133 Vgl. Kroll, S. 317.
134 Piechocki, S. 159.

die Polen seien auf den niedrigsten Lebensstandard zu zwingen und sie sollten nur das für den Unterhalt notwendige Minimum erhalten, damit sie zu einer Quelle billiger Arbeitskräfte für Deutschland würden. Hitler betonte ebenso, keine rechtlichen Beschränkungen sollten diesen nationalen Kampf behindern.[135]

Die Reichsmusikkammer verbot nicht-deutsche Musik, wodurch die Veröffentlichung, die Inverlagnahme, der Verkauf sowie die Aufführung dieser Werke in den Gebieten des Deutschen Reichs untersagt wurde. Die Werke Chopins waren allerdings von dieser Anordnung ausgenommen und wurden im ‚Dritten Reich' häufig aufgeführt. Die nationalsozialistische Propaganda versuchte zu belegen, dass alle wertvollen Qualitäten der polnischen Musikgeschichte entweder deutschen Ursprungs oder rein deutsch waren. So wurde argumentiert, dass Chopin aufgrund seiner Ausbildung durch seinen Lehrer Elsner „deutsch" gewesen sei und möglicherweise mit der deutsch-elsässischen Familie Schopping in Zusammenhang stünde.

Ein weiteres Beispiel für die kulturelle ‚Verwendung' von Chopin ist symbolisch die Geschichte von Chopins Herz während des Warschauer Aufstands im Jahr 1944. Es wurde in der Basilika des Heiligen Kreuzes Warschau (Bazylika Świętego Krzyża w Warszawie) aufbewahrt, während schwere Kämpfe stattfanden. Ein deutscher Soldat (der Priester namens Schultze) setzte sich für die Rettung von Chopins Herz ein. Er erwirkte, dass polnische Priester das Herz aus Warschau schafften und es so retteten. Dies wurde propagandistisch ausgenutzt, als es am 9. September 1944 offiziell an den Erzbischof übergeben wurde. Die gesamte Zeremonie wurde filmisch dokumentiert.[136]

Die Nationalsozialisten förderten ‚Arisches' durch strenge Zensur und kulturelle Kontrolle, indem sie beispielsweise jüdische Kompositionen auf die ‚Schwarze Liste' setzten, bestimmte Konzertaufführungen untersagten und das kontrollierten, was im Radio gehört werden sollte, alles mit dem Ziel, den Nationalismus durch „kulturelle Einheit" zu fördern. Durch die Kontrolle von Kommunikationsmitteln konnte die Reichskulturkammer die öffentliche Meinung in Bezug auf die

135 Vgl. Musiał, Bogdan: *Deutsche Zivilverwaltung und Judenverfolgung im Generalgouvernement. Eine Fallstudie zum Distrikt Lublin 1939–1944*, Wiesbaden: Harrassowitz,1999, S. 20.
136 Vgl. Piechocki, S. 185–186.

Musikkultur quasi diktieren und ihre hegemonialen Überzeugungen bekräftigen, indem sie ‚arische' Werke im Einklang mit der NS-Ideologie förderte.

Musik wurde als Mittel angesehen, eine starke Gemeinschaft und eine neue nationale Identität aufzubauen, was auch Goebbels mit der Schaffung der Reichsmusikkammer bezwecken wollte. Im ‚Dritten Reich' war Musik ein wichtiges Schulfach und zählte zur wöchentlichen Routine. Die Aufteilung des Stundenplans für die unteren Klassenstufen zeigt die Tabelle 1[137] (Religionsunterricht ist in der vorliegenden Tabelle noch nicht enthalten):

Tab. 1: Der Unterricht in den unteren Jahrgängen der Volksschule.

	2. Schuljahr	3. Schuljahr	4. Schuljahr
Heimatkunde	11 Std.	12 Std.	2 Std.
Deutsche Sprache			11 Std.
Rechnen	4 Std.	4 Std.	4 Std.
Leibesübungen	Jungen 3 Std. Mädchen 2 Std.	Jungen 3 Std. Mädchen 2 Std.	Jungen 4 Std. Mädchen 3 Std.
Musik	1 Std.	2 Std.	2 Std.
Zeichnen und Werken	–	2 Std.	2 Std.
Nadelarbeit	Mädchen 1 Std.	Mädchen 3 Std.	Mädchen 3 Std.
Gesamt	19 Std.	Jungen 23 Std. Mädchen 25 Std.	Jungen 25 Std. Mädchen 27 Std.

Im ersten Schuljahr (nicht in der Tabelle enthalten) wurde der Unterricht als Gesamtunterricht abgehalten, und zwar mit 18 Wochenstunden ohne eine fachliche Spezifizierung. Für den Musikunterricht existierte ein grobes Curriculum.[138] Interessant an dieser Tabelle ist, dass neben der Musik auch das Fach „Zeichnen und Werken" mit zwei Wochenstunden vertreten ist, und auch die Leibesübungen eine große Rolle spielen. Damit knüpft der Lehrplan an die Reformpädagogik an.

137 Tab.: Günther, Ulrich: „Musikerziehung im Dritten Reich – Ursachen und Folgen", in: Schmidt, Hans Christian (Hrsg.): Geschichte der Musikpädagogik, Bd. 1 Kassel, 1986, S. 106.

138 Lehrplan für den Regierungsbezirk Magdeburg vom 16. April 1937. In: Günther 1986, S. 106.

Musik galt im ‚Dritten Reich' als weltanschauliches Thema, und die herrschende Ideologie wurde durch das Singen von Kriegs- und patriotischen Liedern sowie durch musikalische Darbietungen bei öffentlichen Feierlichkeiten transportiert.

Dabei zeigt sich, wie Chopin in diese ideologiestützende und -fördernde Funktion von Musik eingebunden werden sollte:

> „Zu Beginn der Nazi-Herrschaft war die deutsche Regierung ja bemüht, Polen gegen Russland mit ins Boot zu holen, es gab sogar eine Kooperation zwischen polnischen und deutschen Rundfunkanstalten bei Chopin-Ausstrahlungen. Als Propagandafigur war Chopin willkommen."[139]

Insgesamt hatte die nationalsozialistische Zeit tiefgreifende Auswirkungen auf das Musikleben in Deutschland, wie folgende Übersicht (s. Tab. 2)[140] von Heiner Gembris zeigt:

Tab. 2: Einflussfaktoren 1933–1945 Nationalsozialismus und 2. Weltkrieg.

Einflußfaktoren 1933–1945 Nationalsozialismus und 2. Weltkrieg	**Wirkung**
Verbot der Jugendmusikbewegung	Beendigung der musikalischen Aktivitäten und Bildung innerhalb der Jugendmusik- und Singbewegung
Mitgliedschaft in der Hitlerjugend und im Bund deutscher Mädchen	Ideologische und emotionale Beeinflussung durch Marsch- und Kriegslieder; musikalisch-ideologische Sozialisation mit nationalsozialistischen Liedern
Verfolgung jüdischer Musiker	Auflösung von Ensembles (z. B. Quartett, Kammermusik)
Verlust der Stellung, Auftrittsverbote, Vertreibung	Verlust von Instrumentallehrern, Abbruch und Verhinderung von musikalischen Karrieren
Verbot von Musik jüdischer Komponisten und Interpreten im Rundfunk, Verbot von Jazz und zeitgenössischer Musik	Musik von jüdischen Komponisten und Interpreten, Jazz, zeitgenössische Musik durfte für mehr als 10 Jahre nicht gespielt und aufgeführt werden

139 Piechocki, S. 57.

140 Tab.: Gembris, Heiner: „Generationsspezifische und zeitgeschichtliche Einflüsse auf musikalische Biographien", in: Kraemer, Rudolf-Dieter (Hrsg.): Musikpädagogische Biographieforschung: Fachgeschichte – Zeitgeschichte – Lebensgeschichte, Essen: Die blaue Eule, 1997, S. 99.

Gleichschaltung und Kontrolle des Musiklebens durch Reichsmusikkammer	Einschränkung der musikalischen Erfahrung und Bildung auf ‚arische' Musik
Einberufung zum Arbeitsdienst	Unterbrechung von Instrumentalunterricht und Möglichkeit zur musikalischen Aktivität für mehrere Jahre
Einberufung zum Militär	Unterbrechung von Instrumentalunterricht und Möglichkeit zur musikalischen Aktivität für mehrere Jahre
2. Weltkrieg	Abbruch des Musikunterrichts und Unterbrechung der musikalischen Aktivitäten für mehrere Jahre, Abbruch des Musikstudiums Bei Berufsmusikern: Unterbrechung und dauerhafte Verhinderung von musikalischen Karrieren; wenig Gelegenheit zum Musikhören und Musizieren, meist Einschränkung des Musikhörens auf Propaganda-Musik

Viele Musiker mussten ihre musikalische Ausbildung abbrechen, da die meisten Musikschulen zu Beginn des Krieges den Unterricht einstellten. Einige Dozenten und Mitarbeiter von Konservatorien für Musik wurden vorzeitig wegen ihrer jüdischen Herkunft entlassen. Als der Unterrichtsbetrieb der Konservatorien wieder aufgenommen wurde, konnten nicht alle Musiker an ihre vorherige Tätigkeit anknüpfen, da sie zum Militärdienst eingezogen worden oder sogar gefallen waren.

Im besetzten Polen wurden trotz Vergeltungsmaßnahmen durch die Nationalsozialisten kulturelle Aktivitäten im polnischen Untergrund fortgesetzt, darunter Konzerte, Live-Theater und akademische Forschung mit entsprechenden Publikationen. Während eines Treffens zwischen dem Generalgouverneur des Generalgouvernements Hans Frank und dem Propagandaminister Joseph Goebbels am 31. Oktober 1939 in Łódź wurde entschieden, die polnische Kultur massiv einzuschränken. Goebbels erklärte, dass „die Polnische Nation es nicht wert sei, eine zivilisierte Nation genannt zu werden."[141]

141 Madajczyk, S. 127.

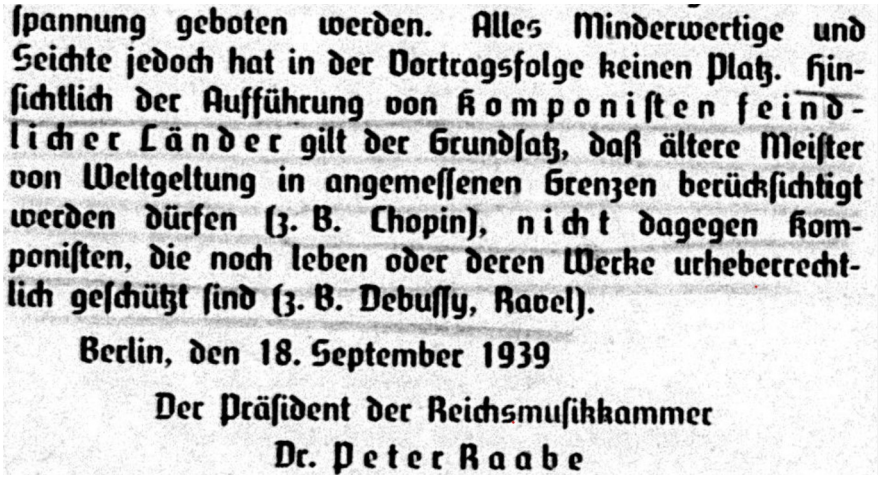
Dies bedeutete: keine Theater, Kinos oder Kabaretts; kein Zugang zu Radio oder Presse. In den folgenden Wochen wurden des Weiteren polnische Schulen ab der mittleren Berufsstufe geschlossen. Auch die einzige polnischsprachige Zeitung wurde verboten und die Verhaftungen polnischer Intellektueller begannen.[142] Im März 1940 erließ Frank eine Verordnung, die polnische Künstler verpflichtete, sich registrieren zu lassen. Zwei Monate später untersagte Frank die Veröffentlichung von Büchern, Zeitschriften, Kalendern und Notenblättern, und polnischen Buchhandlungen wurde der Verkauf von Büchern mit ideologischen oder politischen Themen untersagt. Sämtliche Filmkameras und Filme wurden beschlagnahmt.[143] Eine polnisch-deutsche Zusammenarbeit im kulturellen Bereich war strengstens untersagt, doch wurden Ausnahmen genehmigt. Beispielsweise durfte eine gemeinsame Aufführung stattfinden, wenn damit eine Degradierung und Unterwürfigkeit der Polen gegenüber den Deutschen verbunden war. Kunst von Polen durfte keinen künstlerischen Wert, keinen tieferen Gedanken und keinen nationalen Inhalt haben.[144]

Interessanterweise war gerade die Musik die am wenigsten eingeschränkte kulturelle Aktivität, da Frank sich als Anhänger „ernster Musik“ betrachtete. Frühzeitig ordnete er die Gründung eines Orchesters in ‚seiner‘ Hauptstadt Krakau an. Zahlreiche Musikdarbietungen wurden in Cafés und Kirchen gestattet. Der polnische Untergrund entschied daraufhin, lediglich die propagandistischen Opern zu boykottieren.[145]

Diese „Musikpolitik“ war Teil der kulturimperialistischen Praxis. Die Methoden der Umsetzung dieser Politik und ihr ideologischer Hintergrund waren jedoch in Polen anders als in anderen von den Deutschen besetzten Teilen Europas. In den damals angegliederten polnischen Territorien, wie dem Wartheland, kam der Kulturimperialismus, verbunden mit der absoluten Ausgrenzung und Zerstörung der polnischen Kultur, einer totalen Germanisierung und Nazifizierung gleich. Innerhalb des Generalgouvernements war diese Politik, insbesondere gegenüber der Musik, jedoch von zwei widersprüchlichen Hauptansätzen bestimmt:[146] Polnische Musiker

142 Vgl. ebd., S. 128–129.
143 Vgl. ebd., S. 129.
144 Vgl. ebd., S. 130–131.
145 Vgl. Naliwajek, Katarzyna: *Nazi Music Imperialism in Occupied Poland*, in: Fanning, David; Levi, Erik (Hrsg.): *The Routledge Handbook to Music under German Occupation, 1938–1945. Propaganda, Myth and Reality*, London: Routledge, 2019, S. 72–75.
146 Vgl. ebd., S. 76.

wurden instrumentalisiert, um die Macht Franks zu demonstrieren; gleichzeitig festigte sich durch die Verbote von allem, was mit polnischer Identität zu tun hatte, die Kontrolle über die Bevölkerung. Während der nationalsozialistischen Herrschaft in Deutschland fanden dennoch bedeutende Musikveranstaltungen statt, bei denen polnische Künstler auftraten. Hervorzuheben sind die Chopin-Festspiele in Dresden im Jahr 1935 (anzumerken ist, dass Chopin exakt 100 Jahre früher auf seiner Rückreise von Karlsbad nach Paris einige Zeit in Dresden verbracht hat). Auch die Werke von Chopins Nachfolger, Karol Szymanowski, wurden in Deutschland aufgeführt, beispielsweise die Symphonie *Concertante* (1935 mit den Berliner Philharmonikern, wobei Szymanowski den Klavierpart übernahm), das zweite Violinkonzert (1936 von mehreren deutschen Orchestern aufgeführt), das Ballett *Harnasie* (zwischen 1923 und 1931 entstanden, deutsche Premiere in Hamburg 1937).[147] Chopin war neben Szymanowski der einzige polnische Komponist, der dem allgemeinen Verbot entging. Obwohl Chopins Werk im nationalsozialistischen Deutschland weiterhin aufgeführt werden durfte, wurde es in den besetzten Gebieten Polens verboten. Dies geht aus den *Amtliche[n] Mitteilungen der Reichsmusikkammer* vom 1. Oktober 1939 hervor: (s. Abb. 4):[148]


ſpannung geboten werden. Alles Minderwertige und Seichte jedoch hat in der Vortragsfolge keinen Platz. Hinſichtlich der Aufführung von Komponiſten feindlicher Länder gilt der Grundſatz, daß ältere Meiſter von Weltgeltung in angemeſſenen Grenzen berückſichtigt werden dürfen (z. B. Chopin), nicht dagegen Komponiſten, die noch leben oder deren Werke urheberrechtlich geſchützt ſind (z. B. Debuſſy, Ravel).

Berlin, den 18. September 1939

Der Präſident der Reichsmuſikkammer
Dr. Peter Raabe

Abb. 4: Amtliche Mitteilungen der Reichsmusikkammer, Ausschnitt vom 1. Oktober 1939.

147 Vgl. ebd., S. 62.

148 Abb.: Raabe, Peter: *Amtliche Mitteilungen der Reichsmusikkammer*, 6/19, Oktober 1939, Bundesarchiv BArch R 56-II/21.

Frank verfolgte auch das Ziel, Krakau zu einem der führenden Zentren deutscher Kultur auszubauen. Dadurch hätte Warschau als eigentliche Hauptstadt Polens an Bedeutung verloren.[149]

Was die polnischen Musiker der Philharmonie des Generalgouvernements betrifft, versprach Frank ihnen Anstellungen als Orchestermusiker. Das rettete sie vor der Deportation in Vernichtungslager. Franks erlassenes Aufführungsverbot von polnischer Musik dauerte einige Spielzeiten an. Schließlich, am 28. Oktober 1941, trat Wilhelm Kempff mit den Philharmonikern auf und spielte Chopins zweites Klavierkonzert. In diesem Programm wurden auch Karl Höllers *Passacaglia und Fuge nach Frescobaldi* sowie Anton Bruckners vierte Symphonie aufgeführt.[150] Ein Plakat zu diesem Konzert und der öffentlichen Hauptprobe zeigt Abb. 5.[151]

149 Vgl. Naliwajek 2019, S. 72.
150 Vgl. ebd., S. 74.
151 Abb: *Anonym: Słowo dyrygenta Hansa Rohr o działalności Filharmonii Generalnego Gubernatorstwa*, „Das Generalgouvernement“, 2. rocznik / 1942 / zeszyt 1, 22 Februar, 2018, https://niemieckikrakowblog.wordpress.com/2018/02/22/slowo-dyrygenta-hansa-rohra-o-filharmonii-generalnego-gubernatorstwa/ (Stand: 22. Februar 2026).



„Philharmonie des Generalgouvernements"

Montag, den 27. Oktober 1941 — 20 Uhr
Haus „Urania" Westring 34

2. PHILHARMONISCHES KONZERT

Dirigent: **Dr. Hanns Rohr**
Solist: **Wilhelm Kempff**

Im Programm:

Werke von Karl Höller, Anton Bruckner, Fr. Chopin (Klavierkonzert f-moll)

Preise der Plätze: Zl. 2,30—10,30 einschl. Garderobe. Vorverkauf im Hause „Urania" (Westring 34) und telefonische Anfrage (182 01), Sonntag, den 26. Oktober 1941 11—13 Uhr, Montag, den 27. Oktober, 12—14 Uhr.

Abendkasse eine Stunde vor Beginn des Konzertes.

Sonntag, den 26. Oktober 1941 — 10.30 Uhr

Öffentliche Hauptprobe

als Verwundeten- und Wehrmachtsbetreuung — Zl. 1,30–3,30

Infolge besonderer Umstände können hierzu Zivilpersonen in grösserer Anzahl zugelassen werden zum Einheitspreis von Zl. 3.30 einschl. Garderobe

Abb. 5: Ankündigung zur Hauptprobe des 2. Philharmonischen Konzerts.

Anonym: Słowo dyrygenta Hansa Rohr o działalności Filharmonii Generalnego Gubernatorstwa, „Das Generalgouvernement", 2. rocznik / 1942 / zeszyt 1, 22 Februar, 2018, https://niemieckikrakowblog.wordpress.com/2018/02/22/slowo-dyrygenta-hansa-rohra-o-filharmonii-generalnego-gubernatorstwa/ (Stand: 22. Februar 2026).

Indem sie Chopin in den Kontext dieses Repertoires stellten, unterstützten Frank und Dirigent Hanns Rohr effektiv die Propaganda. Franks Behauptung, der wahre Kern von Chopins Musik sei deutsch gewesen, erklärte weitere Aufführungen von Chopins Werken im ‚Dritten Reich'. Frank war tatsächlich Liebhaber seiner Musik (er spielte

auch selbst Klavier) und schien bereit, die Tatsache zu übersehen, dass deutsche Soldaten unter seiner Regierung sämtliche von den Polen zu Ehren des Komponisten errichteten Denkmäler im Generalgouvernement zerstört hatten. Der damalige Orchestermusiker Leszek Izmaiłow, der seit 1943 als Zweiter Konzertmeister im Krakauer *Orchester des Generalgouvernements* spielte, erinnerte sich:

> „Der Gouverneur Hans Frank war gerührt von unserem Chopin-Spiel. Er hatte Tränen in den Augen, als er unsere Musik hörte; was ihn jedoch nicht daran hinderte, die Hinrichtungen unserer Landsleute zu befehlen.“[152]

Für Frank stand also die Musik selbst, nicht die Musiker, an oberster Stelle. Die Insassen der Konzentrationslager waren für ihn austauschbare Personen mit einer Funktion im *Orchester des Generalgouvernements*.

Um nach außen als Beschützer und überzeugter Fürsprecher von Chopins Musikerpersönlichkeit zu erscheinen, plante er die Chopin-Ausstellung, welche im Oktober 1943 in Krakau eröffnet wurde.[153] Um dieses Bild zu verstärken, hob Frank sein früheres Verbot polnischer Musik in den Programmen der Philharmonie für das polnische Publikum auf; das Verbot blieb aber für die Konzertreihe für deutsches Publikum bestehen. Die Eröffnung der Krakauer Chopin-Ausstellung sollte zudem die Nationalsozialisten als kulturell interessiert erscheinen lassen und so vor Bestrafungen nach Kriegsende bewahren. Die Niederlage Deutschlands kündigte sich in diesen Monaten an.

Das Bild von Chopin ist jedoch nicht einheitlich und auch in vielerlei Hinsicht gebrochen. Zwischen Verbot und Vereinnahmung existierte durchgehend eine Chopin verehrende Tradition seitens ranghoher Nationalsozialisten.

1937, dem fünften Jahr der nationalsozialistischen Diktatur, erschien das schwelgerisch verfasste Buch *Das Gastmahl der Schatten. Roman von einer polnischen Allerseelennacht und Friedrich Chopin*[154] von Julius Siber (1871–1943), einem Juristen, Violinisten und dem Spirituellen zugeneigten Schriftsteller. Auch hier

152 Zitiert in ebd. (Stand: 20. Juni 2023).
153 Vgl. Prieberg, Fred K.: *Handbuch Deutsche Musiker 1933–1945*, Kiel: Prieberg-Gesellschaft, [1]2004] [2]2009, S. 6449–50.
154 Vgl. Siber.

erscheint der Name „Friedrich“ im Titel. Da sowohl weit vor uns auch nach dem Nationalsozialismus Namen ‚regionalisiert‘ wurden, ist das nicht als spezifisch nationalsozialistische Vereinnahmung Chopins zu bewerten, sondern eher als Ausdruck allgemeiner deutschsprachiger Namenskonventionen.

Im Vergleich zu anderen Werken über Chopin wurde Sibers Chopin-Roman nicht nachgedruckt, wird heute auch nicht mehr in Antiquariaten angeboten und ist nur in wenigen Bibliotheken nachgewiesen. Ein Grund dürfte sein, dass sich Siber im Sinne einer romanhaften Darstellung von der tatsächlichen Biographie Chopins entfernt und vielmehr in Metaphern das beschreibt, was er durch seine Hingabe an das Idol Chopin hervorheben möchte.

Der Schutzumschlag des Buchs (s. Abb. 6)[155] zeigt eine Zeichnung, die Chopin darstellt und den Romantitel verkürzt und abgeändert (*Gastmahl der Schatten. Ein Chopin-Roman!*) sowie den Namen des Autors (Jul. Siber) handschriftlich wiedergibt. Die äußerliche Erscheinung dieser Publikation entspricht der Zeit, aus der sie stammt, und ruft durch Details wie abgedruckter Handschrift auf dem Umschlag den Eindruck einer künstlerischen, keiner alltäglichen Veröffentlichung hervor. Zudem sind im Hintergrund in schwarzer Farbe mythische Gestalten abgebildet, über denen zwei Fledermäuse fliegen, was eine düstere Grundstimmung bewirkt. Unter diesen schemenhaften Figuren lassen sich drei Typen erkennen, die als König, Teufel und Kaspar gelesen werden können. Der König erscheint als Verkörperung von Autorität und Ordnung. In Verbindung mit Chopin lässt sich darin ein Hinweis auf Chopin als ‚Genie‘ erkennen, das über den ‚gewöhnlichen Geist‘ erhaben ist. Dem gegenüber steht der Teufel, der als Sinnbild des Dämonischen, Unkontrollierbaren und Verführerischen gedeutet werden kann. Im Kontext verweist er auf die Vorstellung einer Inspiration, die nicht allein aus rationaler Ordnung hervorgeht, sondern auch aus innerer Zerrissenheit und Abgründigkeit. In der dunklen Atmosphäre des Umschlags rückt diese Figur, im Gegensatz zum König, Chopin in die Nähe von Zerrissenheit. Die Figur Kaspar wirkt weniger festgelegt. Als Figur des Volkstheaters oder des ‚gewöhnlichen Menschen‘ steht er für das Alltägliche, das Naive oder auch das vermittelnde Element zwischen den Extremen. In dieser Konstellation nimmt Kaspar eine Zwischenposition ein, die sowohl Distanz

155 Abb.: Ebd., Cover.

als auch Verbindung zu den Kräften von Ordnung (König) und Chaos (Teufel) innehat. Chopins Profilbild ist im Kontrast zum schwarzen Hintergrund dazu weiß gehalten. Dies steht in Zusammenhang mit Sibers Neigung zum Okkultismus, und tatsächlich bewegte er sich in esoterischen und theosophischen Kreisen.

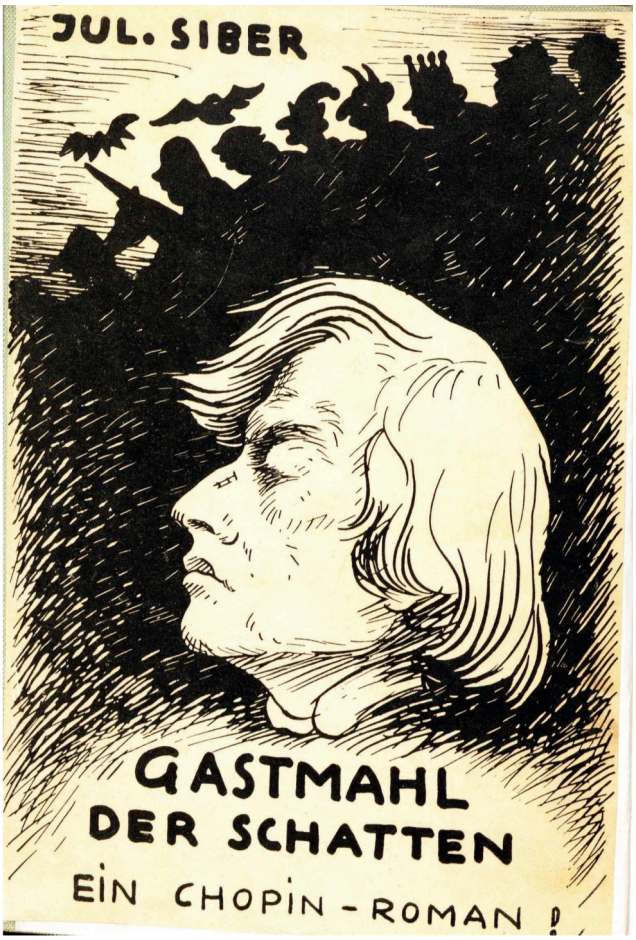


Abb. 6: Cover des Romans Das Gastmahl der Schatten.

Dem Cover nach zu urteilen, soll der Roman höchstwahrscheinlich an mythisch interessierte Personen, Chopin-Interessierte und Personen, die dem Alltag entfliehen wollen, ansprechen. Der schwärmerische Klang des Textes spricht ebenso für diesen Adressatenkreis. Sprachlich lässt sich eine Mischung aus Spätromantik und Expressionismus herauslesen, die mit Metaphern und starken Sinnbildern belebt wird. Ablesbar wird dies gleich zu Beginn des ersten Kapitels, wenn der Musik- und Theaterkritiker Janin vorgestellt und durch ihn die Figur Chopins eingeführt wird. Die entsprechende Stelle liest sich folgendermaßen:

> „Aber Jules Janin, der Alpdruck und das Pestentsetzen all dieser Unglücklichen, dieser Tantalusseelen, welche die böse Schimäre mit ihren giftigen Fledermausflügeln durch phantastische Trugbilder von Ruhm und Gold auf das heiße Konzertpodium lockte, wagte bis jetzt nicht, mit einem Künstler den Kampf aufzunehmen, der zwar auch schon weltberühmt war wie Paganini, aber abhold lauter Reklame, in seine Künstlerträume und den stillen Kreis seiner hochadeligen Schüler und Schülerinnen versponnen: mit Friedrich Chopin, den seine polnischen Landsleute in Paris die Nachtigall auf dem Sarkophag Polens nannten, den tröstenden Stern, der ihnen in dem fast hoffnungslosen Verzweiflungskampf mit dem russischen Unterdrücker leuchtete.“[156]

Die Figur Janin tritt auf, bevor Chopin in den Roman eingeführt wird.

Aus diesem Zitat geht auch hervor, dass mit diesem Roman auch ein politisches Ansinnen verbunden ist. Schon in diesem Abschnitt wird Chopin zwar als ruhmreich und für seine Nation heldenhaft beschrieben, doch die Formulierung „[…] den seine Landsleute in Paris die Nachtigall auf dem Sarkophag Polens nannten […]“ untermauert praktisch mit einem toten Helden das von den Nationalsozialisten angestrebte ‚Verlorensein‘ Polens.

Siber nutzt Neologismen oder Wortumbildungen, um dem Text etwas Exzentrisches zu verleihen. Aus dem oben zitierten Abschnitt stechen Worte wie „Pestentsetzen“ oder „giftige Fledermausflügel“ hervor. In dieser Hinsicht geht der Stil des Autors mit ähnlich gelagerten Formulierungen der damaligen Zeit konform. Eine solche sprachliche Formung findet sich bei anderen Schriftstellern der Zeit, wie etwa bei Stefan George oder Ernst Jünger. Siber scheint die Sachverhalte um Chopin und dessen Leben und Werk individuell und unverwechselbar wiedergeben zu wollen, was mit diesem Sprachstil gelingen kann. Dieser sprachlichen Form steht eine sachliche Aufschlüsselung gegenüber, die zwar Chopins Biographie wiedergibt, jedoch ästhetisch überhöht erscheint.

Siber versucht hier, durch einen Rückgriff auf eine historische Figur eine damals aktuelle Unbestimmtheit des Politischen zu beschreiben. Polen existierte im 19. Jahrhundert zwar als Volk, gehörte aber politisch zur Donaumonarchie. Da die Republik Polen bereits 1927 entstanden war, versuchte er allem Anschein nach, deren politische Konsolidierung zu gefährden. Auch daraus ergibt sich, dass nicht nur Ästhetisches den Autor dazu brachte, einen Chopin-Roman wie diesen zu verfassen.

156 Ebd., S. 7–8.

Chopin erscheint in diesem Roman schwankend zwischen Metaphern wie eine Mischung aus musikalischer Genialität und diabolischem Charakter, was bereits zu Beginn des Romans hervorgerufen wird:

> „Ich habe gesehen, wie man den kleinen Chopin in die Kirche zur Taufe trug. An meinem Hause habe ich ihn jeden Tag mit seinen Schulbüchern vorbeigehen sehen. Unzählige Male habe ich in meinem Garten, unter dem wildaufgeschossenen Gras hinter dem Gemäuer der alten Zisterne seinem Spiel gelauscht. Als Mathematiker bin ich gewohnt, plastische Bilder zu sehen. Ich sage Ihnen im Voraus: Chopin ist genial, unermeßlich genial. Aber er ist unheimlich.
> Auch Paganini nennt man unheimlich. Aber seine Teufelei liegt glatt auf der Hand: Teufelspakt […].
> Die Diablerie [sic!] Chopins ist viel feiner, versteckter und gefährlicher. Sie liegt nur in seinen Tondichtungen […].“[157]

Dieser Roman erinnert an Literatur der Spätromantik, teilweise schon an den Expressionismus. Die Ideologie der nationalsozialistischen Machthaber wird zwar nicht durchgehend unterstützt, doch ist der Text davon durchsetzt. Dies zeigt er beispielsweise am Topos des „ewigen Juden“:[158]

> „War nicht eben der Schauerroman Eugen Sues ‚Der Ewige Jude‘ erschienen? Vor der Zeitung, die ihn brachte, drängten sich die Menschenmassen, die stundenlang warteten, um die Fortsetzung zu bekommen. Was allerdings Ahasverus, der Ewige Jude, in dem hochadeligen Faubourg Saint-Germain bei den kaduken, parfümierten Mumien aus dem 18. Jahrhundert zu tun hatte, die mit ihren welken Lippen verstaubte, hundertjährige Phrasen wiederholten […].“[159]

157 Siber, S. 19–20.

158 Anmerkung: „Der ewige Jude“ bzw. „der ewig wandernde Jude“ ist eine antisemitische Bezeichnung, die auf alten christlichen und später nationalsozialistischen Mythen basiert. Ursprünglich stammt die Vorstellung aus dem Mittelalter und bezieht sich auf die Legende eines jüdischen Wanderers, der Jesus verspottet haben soll und zur Strafe ewig ruhelos durch die Welt ziehen muss. Im Nationalsozialismus wurde der Begriff propagandistisch genutzt, insbesondere durch den antisemitischen NS-Propagandafilm *Der ewige Jude* (1940) und eine gleichnamige Ausstellung. Damit sollten antijüdische Stereotype verbreitet und die Verfolgung der jüdischen Bevölkerung gerechtfertigt werden. Heutzutage wird der Begriff als Symbol für antisemitische Hetze und Propaganda betrachtet.
In seinem Buch *Krakau. Mitten in Europa* geht der Autor Jacek Purchla (Kunsthistoriker und Wirtschaftswissenschaftler, Gründer und erster Direktor des Internationalen Kulturzentrums in Krakau) auf dieses Symbol ein. Er schildert die Geschichte der jüdischen Bevölkerung in Kraków und deren Benachteiligungen. (Die Geschichte der jüdischen Bevölkerung kann im Generellen auch auf andere Gegenden Polens bezogen werden.)
Vgl. Purchla, Jacek: *Krakau. Mitten in Europa*, Krakau: International Cultural Centre, 2016, S. 111–120.

159 Siber, S. 15.

Eine Figur des Romans ist der Kritiker Janin, bei dem Siber die Ich-Form in Zitaten wählt, wenn er Janin sprechen bzw. schreiben lässt. Den Zusammenhang mit Chopin stellt Sieber wie folgt her:

> „Fast gleichzeitig waren beide im Spätherbst 1831 nach Paris gekommen. Chopin, den Greueln [sic!] des polnischen Aufstands gegen die Russen entronnen, wie ein Schmetterling, den ein Sturmwind verweht, Jules Janin aus Avignon, der sonnendurchglühten Papststadt des Mittelalters […].“[160]

Das folgende Zitat erweckt den Eindruck einer Distanzierung des Bildes vom „ewigen Juden“:

> „Schon am nächsten Tag erscheint sein [Janins] skandalöser Artikel mit der Überschrift: ‚Der Ewige Jude im Faubourg Saint-Germain oder die Orchidee im elfenbeinernen Turm.‘“[161]

Doch gleich darauf setzt Siber in der Figur Janins Chopin mit dem „Ewigen Juden“ gleich, wenn auch indirekt:

> „Unseren Ahasverus kenne ich schon, seit er im Oktober 1831 dem russischen Gemetzel in Warschau entronnen, in Paris ankam, diesem Asyl für ehrenhafte und nicht ehrenhafte Flüchtlinge der ganzen Welt.“[162]

Festzuhalten bleibt, dass Siber Chopin als supranationales Genie beschreibt, das nicht auf die Ideologie des Nationalsozialismus reduziert werden kann. In dem Epilog, der dem eigentlichen Text des Romans nachgestellt ist, beschreibt Siber die künstlerische Nachwirkung Chopins in einem genauso euphorischen Stil, wie er für den ganzen Roman typisch ist:

> „Sein Ruhm, damals schon ein europäischer, hat seitdem den ganzen Erdkreis überschattet und willig beugen ihm die Allergrößten unter den Großen ihre Häupter. Gleich einem immerwährenden Opferfeuer flackern seine Melodien über den Erdball hin und obwohl seine Seele uns immer rätselvoller und undurchdringlicher wird, ist die Nachwelt ihm hingebener wie je, weil viele seiner Weisen aus Regionen kommen, zu denen nie ein Musiker vordrang, weil sie aus dem Reiche Charons und der Schatten des

160 Ebd., S. 8.
161 Ebd., S. 14.
162 Ebd.

> Hades erklingen, aus dem Inferno der unter dem Saturn Geborenen, der am Leben Zerbrochenen und Verzweifelten, denen er aus kostbaren Schalen das Schmerzensgut seiner Eingebungen darbietet.“[163]

Romanhafte Erzählungen sind hier mit politischen Ereignissen verflochten und mit Elementen der nationalsozialistischen Ideologie getränkt, wobei Chopin sozusagen über dieser Thematik „schwebt“.

Die Romanfigur Jules Janin, die den Kritiker im Roman verkörpert, trägt denselben Vornamen wie der Autor des Romans, Jules Siber. Jules Gabriel Janin war französischer Schriftsteller und Kritiker. Dies legt den Verdacht nahe, dass sich Siber in Janin teilweise wiedererkennt und sich über diese Figur in den Roman eingeschrieben hat. Dass Janin in der Ich-Perspektive schreibt, kann ein Indiz dafür sein. Wichtig zu erwähnen ist, dass Siber sein Buch dem Chopin-Enkelschüler Raoul von Koczalski gewidmet hat: „Dem einzigartigen Chopin-Interpreten Raoul v. Koczalski zu eigen.“[164]

Neben dieser Schrift in literarisch geprägten Darstellungen bestehen auch zeitgenössische musikwissenschaftliche Publikationen. Zu nennen ist hier etwa Wolfgang Boettichers *Robert Schumann in seinen Schriften und Briefen*, die 1942 im Berliner Bernhard Hahnefeld-Verlag erschien. In Boettichers Publikation *Robert Schumann in seinen Schriften und Briefen* steht Schumann im Mittelpunkt, doch kommt Chopin hier ein emphatisch-positiver Auftritt zu. Nach einleitenden Anmerkungen lässt Boetticher Schumanns Tagebücher sprechen, in denen Chopin als Inbegriff romantischer Leidenschaft erscheint. Schumann bewunderte z. B. die Vielseitigkeit von Chopins Klavierstil. Nach einleitenden Anmerkungen ist in Boettichers Buch zu lesen:

> „Chopin ist für Schumann Schwärmerei und Leidenschaft […], er erkennt richtig die Vielseitigkeit seines Klavierstils […], findet die fragenden Schlüsse ‚originell‘ […] und stellt ihn als den ‚Romantiker‘ den ‚gotischen Tempelwerken‘ Bachs und Händels […] entgegen.

163 Ebd., S. 176.
164 Ebd. (direkt vor dem Textbeginn). (Näheres in dieser Arbeit über Koczalski findet sich in Kapitel 7.4.)

> Als Chopin 1835 auf der Durchreise nach Leipzig kam, spielte ihm Clara die damals noch ungedruckte fis-Moll-Sonate vor. Schumann jubelte: ‚Chopin war hier. Florestan stürzte zu ihm. Ich sah sie Arm in Arm mehr schweben als gehen…‘“[165]

Danach zitiert er Schumann aus seinen Tagebüchern vom September 1836:

> „Am 12. früh Chopin, Nowakowski, Raymund Härtel. ‚Seine Ballade wäre mir das liebste‘, das ist mir sehr lieb, das ist mir sehr lieb. [sic!] Hört nicht gern über seine Werke sprechen. Durchwärmung durch und durch … Chopin Etude in c-moll, in As-dur, in f-moll – alle Mazurken, in B – zwei neue – neue Ballade, Notturno in des.“[166]

Das Buch ist in acht Kapitel unterteilt, von denen das zweite mit „Der geniale Jüngling“ betitelt ist. Hier sei auf die Konnotation von ‚Genie‘ mit Deutschsein im Nationalsozialismus hingewiesen. Boetticher untergliedert in „Erwachen (Zwickau 1810 bis 1828)“, „Der geniale Jüngling (Herbst 1828 bis Sommer 1835)“, „Der junge Musikschriftsteller (Leipzig 1833 bis 1837)“, „Vier schwere Jahre (Leipzig und Wien 1837 bis 1840)“, „Die glückliche Zeit (Leipzig 1840 bis 1844), „Die Jahre der Meisterschaft (Dresden 1844 bis 1847)“, „Der späte Schumann (Dresden 1847 bis 1850)“, „Der tragische Lebensausgang (Düsseldorf 1850 bis Endenich 1856)“.

165 Boetticher, S. 117.
166 Ebd.

4.4 Zusammenfassung

In diesem Kapitel wurde ein Blick auf das Wirken von Chopins Lehrer Joseph Elsner geworfen, das geprägt durch eine Ausrichtung auf das polnische Kulturleben war. Dem fühlte er sich nicht nur verpflichtet, sondern entwickelte es mit dem Ziel weiter, das polnische Nationalbewusstsein zu stärken. Das konnte den nationalsozialistischen Machthabern ebenso wenig passen wie Chopins pädagogischer Ansatz, das Individuelle bei Schülern zu fördern. Als Beispiel dafür dienten Briefe von Chopins Lieblingsschülerin Friederike Müller, aus denen diesbezügliche Aspekte extrahiert werden konnten.

Wie gespalten die Nationalsozialisten waren, konnte am Beispiel Franks aufgezeigt werden, der trotz eines Verbots Chopins Musik höchstselbst im Krakauer Schloss aufführte. In die gleiche Richtung ging das Gebaren der Reichsmusikkammer, die nicht-deutsche Musik verbot, bei Chopin aber bezüglich der Veröffentlichung, der Inverlagnahme, dem Verkauf sowie der Aufführung seiner Werke in den Gebieten des Deutschen Reichs eine Ausnahme machte.

Ein Blick auf die Lehrpläne der „Volksschule“ (siehe beispielsweise Tab. 1) zeigt ebenfalls ein durchwachsenes Bild. Inhaltlich knüpfen die Lehrpläne weitgehend an die Reformpädagogik an, während die herrschende Ideologie vor allem durch das Singen von Kriegsliedern und patriotischen Gesängen sowie durch entsprechende musikalische Darbietungen bei öffentlichen Feierlichkeiten transportiert wurde.

Die ganze Ambivalenz zeigte sich auch in Julius Sibers 1937 erschienenen Chopin-Roman *Das Gastmahl der Schatten. Roman von einer polnischen Allerseelennacht und Friedrich Chopin*. Die Verwendung des Vornamens „Friedrich“ allein ist nicht als nationalsozialistische Vereinnahmung zu deuten. Diese ergab sich vielmehr aus dem Gesamtduktus des Romans, die vom Spannungsfeld von euphorischer Glorifizierung und mythischer Überhöhung geprägt ist.

Boettichers Publikation stellt Schumann ins Zentrum, doch wird Chopin darin als Inbegriff romantischer Leidenschaft auffallend positiv hervorgehoben. Es ist kein offenes Propagandawerk wie manche Schriften aus dem Musikleben der NS-Zeit,

aber es ist auch nicht frei von ideologischer Prägung. Boetticher war seit 1937 Mitglied der NSDAP und auch im Bereich der nationalsozialistischen Musikpolitik tätig. Nach 1945 wegen seiner Nähe zum Regime problematisch wahrgenommen. Seine Publikation hat den Anspruch, Schumann „authentisch“ durch Tagebücher, Briefe und Schriften sprechen zu lassen. Offene nationalsozialistische Sprachformeln oder Propaganda finden sich darin kaum. Chopin wird zwar positiv dargestellt, aber in Schumanns „deutsches“ Universum eingebettet. Boettichers Buch kann nicht als „reines NS-Machwerk“ bezeichnet werden, wohl aber als eine selektiv-ideologische Edition, die Schumann im Sinne einer verwertbaren „deutschen“ Gestalt präsentiert. Damit ist es ein Beispiel für die subtileren Formen nationalsozialistischer Kulturpolitik, die nicht durch plakative Propaganda, sondern durch Festschreibung und gezielte Auswahl wirkten.

5. Chopin-Rezeption im nationalsozialistischen Machtbereich (und unmittelbar danach)

Die Vereinnahmung und die Unterdrückung ‚Nicht-Deutscher' durch die Nationalsozialisten und deren Chopin-Rezeption hat ein weites Umfeld. Es reicht von antipolnischen Ressentiments nach dem Ersten Weltkrieg über Rassismus in der Musik und der Musikpolitik in der Zeit des Nationalsozialismus bis hin zur Musiknutzung für die Propaganda. Eine weitere Frage ist, wie die Musik Chopins half, im Konzentrationslager standzuhalten und vereinzelt sogar zu überleben.

Zunächst vertraten die Nationalsozialisten im Zweiten Weltkrieg – verkürzt gesprochen – die Zerstörung alles Polnischen, indem sie die Menschen unterwarfen und letztendlich zu vernichten versuchten. Damit einher ging die Durchsetzung territorialer Ansprüche.

Die Realisierung der antipolnischen Ressentiments ist eng mit dem Namen Hans Frank verbunden, der diese Politik offensiv verfolgte. Zum Beispiel sprach er vor ausländischen Gästen am 18. November 1941 über das vermeintliche Recht des Deutschen Reichs auf den „Weichselraum". Er fundierte seine Meinung mit dortigen „germanischen Uransiedlungen", mit einer vermeintlichen Abhängigkeit Polens vom „mittelalterlichen Reich", mit Kulturdenkmälern, mit dem Krieg gegen Polen von 1939 sowie mit dem Krieg gegen die Sowjetunion.[167] Daraus folgerte er: „Nicht wir sind die Fremdvölkischen da drüben, sondern die Polen sind es."[168]

Doch Goebbels wirkte hier noch radikaler, wenn er die vollkommene Zerstörung der gesamten polnischen Kultur forderte:

> „Goebbels wollte nichts mehr davon wissen, über die alten polnischen Medien neue Botschaften mitzuteilen. Vielmehr müsse das ‚Nachrichtenvermittlungswesen' der Polen völlig zerstört werden; Hitler habe jeden Wiederaufbau abgelehnt. Eigene Theater, Kinos und Kabaretts sowie privater Rundfunkempfang seien für die Polen grundsätzlich ausgeschlossen, denn dabei handle es sich um potentielle Flucht- und Ausgangspunkte für nationalistische Bestrebungen."[169]

167 Vgl. Jockheck, S. 141.
168 Ebd.
169 Ebd., S. 136.

Letztlich jedoch verband Frank, der „Schlächter von Krakau“, die Sicht auf Polen als menschliche Ware mit einer zynischen Vorausschau auf deren Vernichtung:

> „‚16 Millionen Polen 16 Millionen Nackenschüsse‘ sei keine Lösung – der systematische Völkermord an den Juden im Generalgouvernement hatte eben begonnen –, da die Polen im ‚Arbeitsprozess‘ noch gebraucht würden. Die ‚Frage, was sich einmal weltanschaulich-völkisch tun werde‘, müsse deshalb auf die Zeit nach dem Krieg verschoben werden.“[170]

Das, was sich noch vor dem Zweiten Weltkrieg gegen die Polen richtete und als „Polonophobie“ oder „antipolnische Stimmung“ bezeichnet worden war, wandelte sich erschreckend und unverhüllt ins Extreme. Aus Vorurteilen, negativen Einstellungen, Aktionen gegen die Menschen und die Kultur Polens, ethnischen Verurteilungen und anderen Feindseligkeiten gegenüber Polen und selbst gegenüber dem, was als „polnische Diaspora“ bezeichnet werden könnte,[171] entwickelten sich vernichtende Angriffe:

> „Die antipolnischen Einstellungen steigerten sich während der Kaiserzeit bis zur Weimarer Republik, als ein unabhängiger polnischer Staat wiedererstand; die bisherigen negativen Stereotype wurden nun um die angebliche Aggressivität und Militanz der Polen ergänzt. Polen wurde als ‚Saison- und Räuberstaat‘ bezeichnet. Vor allem in der Presse steigerte sich die Verachtung bis zu dem Punkt, an dem Polen mit Ungeziefer und Bestien in Verbindung gebracht wurden. Selbst die Wissenschaft spornte zu Gewalt und Hass an.“[172]

Polen erlangte nach dem Ende des Ersten Weltkriegs als Zweite Republik Polen seine staatliche Unabhängigkeit wieder (11. November 1918). Dabei gestaltete sich bereits die Festlegung der Grenzen dieses neu erstandenen Territoriums zum Politikum. Besonders in den Gebieten, in denen zunächst umstritten war, ob sie zu Polen gehören sollten oder nicht (vor allem in Schlesien), wurden Diskriminierungen wieder massiver und die dort lebenden Polen wurden weiterhin verfolgt. Die von den Deutschen ausgehende Kampagne dieser Diskriminierung führte zu schlesischen Aufständen. Ganz konkret sollten die Polen dazu gezwungen werden, in den

170 Ebd., S. 143.

171 Vgl. Prizel, Ilya: *National Identity and Foreign Policy: Nationalism and Leadership in Poland, Russia and Ukraine*, Cambridge University, 1998, S. 171. Und
vgl. Glanz, Rudolf: *The “Bayer” and the “Pollack” in America*, in: *Jewish Social Studies*, 17 (1), 1955, S. 27–42.

172 Gantzke, Niels: *Das Bild der Deutschen von Polen im Wandel der Geschichte*, perspektywa – Working Paper # 2, Waren: RAA Mecklenburg-Vorpommern, 2012, S. 5.

anstehenden Abstimmungen in Oberschlesien für einen Verbleib im Deutschen Reich zu stimmen. Die Drohungen reichten von einem Verlust des Arbeitsplatzes bis hin zum Verlust der Rente, die sich die Polen erarbeitet hatten.[173] Schließlich ergaben sich für Polen und für Deutschland neue Landesgrenzen, die zu Gunsten Polens (zum Nachteil Preußens) ausfielen. Konfliktreich gestaltete sich hierbei beispielsweise der Status von Danzig als einer freien Stadt (1920) im Rahmen einer Zollunion mit Polen.[174] Gerade solche Details führten zu einer Verschärfung der antipolnischen Einstellungen und beförderten letztendlich auch die spätere Machtergreifung durch die Nationalsozialisten in Deutschland.

Das Selbstverständnis der Polen und das der Deutschen standen sich konträr gegenüber. Während die Polen sich wegen Landgewinns gestärkt sahen, schwächte sich das deutsche Selbstverständnis ab. Der Waffenstillstand zum Ende des Ersten Weltkriegs ordnete das Weltgeschehen neu. Die Deutschen sahen in den Polen eine „Bedrohung“ für die eigene Identität. Diese gefühlte Bedrohung verschob die Wahrnehmung der Deutschen gegenüber den Polen. Im 19. Jahrhundert war in Deutschland das Vorurteil verbreitet, Polen seien „rückständig und kolonisierungswürdig“.[175] In der Zwischenkriegszeit erweiterte die deutsche Propaganda dieses Bild, Polen seien zudem „aggressiv und eine militärische Bedrohung“.[176] Die Idee einer „Kolonialisierung“ Polens kam wiederholt auf und wurde auch durch den Ausgang des Ersten Weltkriegs befeuert, da Deutschland alle seine Kolonien aufgeben musste.[177]

Die Hoffnung auf eine Kolonialisierung sollte das wiederherstellen, was als „zu Unrecht verloren“ galt und richtete sich vor allem gegen Polen. Das protestantische Preußen hatte ein Gebiet von der Größe Belgiens an das katholische Polen abgeben müssen – an die, wie es der Historiker James Hawes ausdrückte „despised Poles“:[178]

173 Vgl. Cienciala, Anna M.: *The Rebirth of Poland*, o. J., https://acienciala.ku.edu/hist557/lect11.htm (Stand: 22. Juni 2021).
174 Vgl. ebd.
175 Niebrzydowski, Paul: *Das Deutsche Polenbild: Historicizing German Depictions of Poles, 1919–1934*, The Ohio State University, 2012, S. ii.
Originallaut: „backward and fit to be colonized“.
176 Ebd.
177 Vgl. ebd.
178 Vgl. Hawes, James: *The Shortest History of Germany*, Devon: Yowlestone House, 2017, S. 147–148.

> „Prussia had always been different; now it became rabid. It had lost a swathe of land the size of Belgium to the despised Poles. It had also lost its psychological anchors. In this frontier zone, life had been ordered since 1525 around unchanging principles. The ruler of Prussia was absolute; the Junkers were his unquestioned lieutenants, virtual princes on their own estates; and the Lord of the Land was also Head of the Church, the spiritual as well as temporal guardian of his people against the Catholic Poles around them.“[179]

Der Antipolonismus nach dem Ersten Weltkrieg war demnach ein sich schnell ausbreitendes Phänomen, das innerhalb nur weniger Jahre zu einem versuchten Genozid führte. Diesem wiederum ging der Missbrauch seitens der Nationalsozialisten von Polen als Arbeitssklaven voraus, der die grausame Geschichte der Verbrechen weiterführte.

Die gegen Polen gerichtete Propaganda durch die Nationalsozialisten konzentrierte sich auf negative Bilder über Polen, vor allem bezüglich des „polnischen Korridors“ (denn auf dem Weg nach Danzig oder Ostpreußen lag nun polnisches Territorium) sowie auf deutsche Minderheiten. Verunglimpfende Plakate der Nationalsozialisten wiesen dabei eine große Ähnlichkeit mit denen auf, die schon kurz nach dem Ersten Weltkrieg aufgehängt wurden.[180] Oft gaben diese Hass-Plakate Darstellungen von Wölfen wieder, die aus der Dunkelheit auftauchen; eine Ikonographie, die diffuse Urängste der Menschen aufs Neue schüren sollte[181] (s. Abb. 7).[182]

179 Ebd.
180 Vgl. Niebrzydowski, S. 52.
181 Vgl. ebd., S. 53.
182 Imperial War Museums, Posters, https://www.iwm.org.uk/collections/item/object/25433 (Stand: 24. August 2022).



Abb. 7: Propagandaplakat gegen Polen. Um 1920.

Ein weiteres dieser Plakate (s. Abb. 8)[183] zeigt einen Ritter, der einen (vermutlich polnisch gedachten) Menschen niederschlägt und besagt: „Rettet den Osten. Wählt Liste 5. Deutschnational“.[184] Dieses Plakat der deutschnationalen Volkspartei (DNVP) belegt, dass die DNVP – wie auch große Teile der Reichswehr und paramilitärische Organisationen der Nachkriegszeit nach 1918 – die Auffassung suggerierte, dass das neu erstandene Polen im Grunde ein unrechtmäßiger Staat sei.[185]

183 Abb.: Hawes, S. 148.
184 Vgl. Niebrzydowski, S. 53.
185 Vgl. Niebrzydowski, S. 53–54. Und vgl. Hawes, S. 148.



Abb. 8: Nationalsozialistisches Plakat: „Rettet den Osten“.

Auch Rudolf Jaworski stellte wie Klaus Zernack fest, dass „[d]ie Zeit der Weimarer Republik als eine Epoche [gilt], in der die ‚deutsch-polnischen Beziehungen‘ […] einen einzigartigen Tiefpunkt erreicht‘ hatten.“[186] Zutiefst antipolnische Ressentiments fanden ihren Ausdruck bis in Begrifflichkeiten in der Sprache. Der US-amerikanische Historiker Gerhard Weinberg gibt einige Beispiele für diese Sicht auf Polen. Diese waren Bewertungen zu Polen, die auch über das Ende des ‚Dritten Reichs‘ hinaus in der allgemeinen Sichtweise vieler Deutschen verblieb. Diese Deutschen verspürten eine Aversion gegenüber Polen beziehungsweise dem polnischen Staat und der polnischen Kultur in der Zeit der Weimarer Republik. Weinberg nennt hier z. B. die Begriffe „Saisonstaat“ für Polen und „polnische Wirtschaft“[187] für eine Situation oder einen Umstand, der sich in einem heillosen und

186 Jaworski, Rudolf: *Deutsch-polnische Feindbilder 1919–1932*, in: *Internationale Schulbuchforschung*, Vol. 6, № 2, 1984, S. 140.

187 Weinberg, Gerhard L.: *Germany, Hitler and World War II. Essays in Modern Germany and World History*, Cambridge University Press (Hrsg.), 1995, S. 42.

unrettbaren Chaos befindet. Er fügte hinzu, dass sich selbst viele der offiziellen deutschen Politiker in den 1920er- beziehungsweise 1930er-Jahren weigerten, die Existenz eines souveränen polnischen Staats zu akzeptieren. Sie hofften, Polen zwischen Deutschland und der Sowjetunion aufteilen zu können.[188] Der britische Historiker Alan Taylor kam in seinem 1945 erschienenen Buch *The Course of German History* zu dem Schluss, der Nationalsozialismus sei aus diesem Kontext heraus unausweichlich gewesen.[189] Somit ergab sich eine Gemengelage, in der viele Menschen in Deutschland in der bloßen Existenz des polnischen Staates ihr Feindbild sahen. Denn in diesem Ressentiment verbanden sich eine Empfindung von Gebietsverlusten im Ersten Weltkrieg und eine Empfindung vom Verlust einer Vormachtstellung innerhalb Europas ganz allgemein. Dem polnischen Staat wurde nun verstärkte Aufrüstung, expansive Bestrebungen sowie eine gegen die deutsche Minderheit gerichtete Politik vorgeworfen. Hinzu kamen Grenzkonflikte sowie die tumultartigen Wahlkämpfe der Zeit.

Zu Beginn der nationalsozialistischen Diktatur war die Zeit der systematischen Vernichtung Polens noch einige Jahre entfernt. Doch die Verflechtungen, die in der Weimarer Republik begonnen hatten, wirkten weiter. Eine offene Feindseligkeit trat dann 1939 hervor, mit dem deutschen Überfall auf Polen, der den Zweiten Weltkrieg auslöste. Deutliche antipolnische Ressentiments wurden nun auf dem Gebiet der Musik beziehungsweise der Musikwissenschaft immer sichtbarer. Erst wenn man diese versteht, kann auch die musikalische Rezeption in der Zeit des Nationalsozialismus, die auch auf Vorurteilen gegenüber Polen beruhte, begriffen werden.

Als Beispiel soll der Artikel Kurt Hennemeyers „Vom deutschen Geist in der polnischen Musik“[190] näher betrachtet werden, der im September 1939 in der Zeitschrift *Die Musik* erschien, bezeichnenderweise dem Monat des deutschen Überfalls auf Polen. Doch bevor er seine „historischen“ Ausführungen beginnt, schickt er diesen als „Einstimmung“ für das Folgende gehässig zu bezeichnende

188 Vgl. ebd., S. 42.
189 Vgl. Taylor, Alan J. P.: *The Course of German History – a survey of the development of Germany since 1815*, London: Hamish Hamilton, 1945, S. 213–214.
190 Hennemeyer, Kurt: „Vom deutschen Geist in der polnischen Musik“, in: *Die Musik*, 31. Jahrg., September 1939, S. 786–797.

Äußerungen voraus, mit der er die Richtung vorgibt und deutlich macht, dass er der herrschenden Ideologie der damaligen Zeit beipflichtet:

> „In Polen, das gegenwärtig unter den Fieberschauern einer an Wahnsinn grenzenden Deutschenhetze erzittert, kann man wieder einmal jenen alten Haßgesang hören, den der moderne polnische ‚Dichter' Lucjan Rydel seinen ‚Gefangenen' Dembier über ‚das Grauen der deutschen Herrschaft' anstimmen ließ und der in vielen politischen Reden polnischer Hetzapostel der Nachkriegszeit ständig wiederkehrte […]"[191]

Ausschnitte von Rydels Gedicht lesen sich in Hennemeyers Artikel nach den genannten einführenden Worten beispielsweise so:

„Wohin der Deutsche seinen Fuß stellt,
Dort blutet die Erde hundert Jahre.
Wo der Deutsche Wasser schöpft und trinkt,
Dort fault die Quelle hundert Jahre.
Dort, wo der Deutsche dreimal Atem holt,
Dort wütet hundert Jahre die Pest. […]
Die Starken betrügt er,
Die Schwachen beraubt und würgt er!
Und führe ein direkter Weg zum Himmel,
Er würde sich nicht scheuen, Gott zu berauben.
Und wir werden es noch erleben,
Wenn der Deutsche die Sonne vom Himmel stiehlt."[192]

Im Folgenden stellt Hennemeyer im Zusammenhang mit der Musik genau das dar, was sich aus den antipolnischen Ressentiments in der Zeit nach dem Ersten Weltkrieg heraus entwickelt hatte:

> „In der Kenntnis des polnischen Charakters hat es uns niemals überrascht, daß das Polentum überall dort den Boden der Wahrhaftigkeit verließ, wo ihm durch eigenes Unvermögen jeder wirklich überragende Erfolg versagt blieb. Geschichtsfälschungen und Entstellungen unabänderlicher Realitäten gehören seit jeher zu den ständigen Hilfsmitteln der polnischen politischen Propaganda. Da werden große Deutsche einfach als Polen ausgegeben; alte Städte sollen ‚befreit in den Schoß der Mutter Polen' zurückkehren. Und mit geradezu erstaunlicher Rücksichtlosigkeit werden Leistungen des deutschen Geistes annektiert oder abgeleugnet."[193]

191 Ebd., S. 786.
192 Ebd.
193 Ebd., S. 786–787.

Danach, und da knüpft Hennemeyer an den Briefmarkensatz „Bedeutende Deutsche“ an, nennt er u. a. Kopernikus als Beispiel für die angebliche Geschichtsfälschung. Im weiteren Verlauf des Artikels setzt er seinen Diskreditierungskurs wie folgt fort:

> „In der Erkenntnis ihrer eigenen Armseligkeit haben sich denn auch polnische Kultur-‚Historiker‘ bereit gefunden, in ihren ‚wissenschaftlichen‘ Darstellungen die K u n s t i n P o l e n nur zu gern und allzuoft mit dem Begriff p o l n i s c h e K u n s t zu vertauschen. Auf billigere und bequemere Art ist das kulturelle Schaffen nichtpolnischer Künstler in Polen nicht auf das polnische Kulturkonto zu buchen.“[194]

Der Tenor des Verfassers ändert sich auch nicht, wenn er auf die Musik zu sprechen kommt:

> „Es ist jedoch bezeichnend und aufschlußreich zugleich für die schwache eigenschöpferische Kraft des polnischen Volkstums auf dem Gebiete der Kunst, wenn vor allem die Musik, jene Kunst also, die die edelsten und reifsten Seelenkräfte eines Volkes voraussetzt, ohne die gestaltende und aufbauende Kraft des deutschen Geistes kaum mehr denkbar ist. Wir haben daher durchaus Verständnis dafür, wenn man dieser Tatsache gegenwärtig in Polen nicht die Beachtung schenken möchte, die ihr dennoch zukommt. Und es ist nicht minder aufschlussreich, daß die chauvinistische Propaganda des Polentums in bezug auf die werbende Kraft der polnischen Musik sehr vorsichtig und zurückhaltend geblieben ist.“[195]

Nach einem Gang durch die Jahrhunderte, in dem Hennemeyer auch auf die Instrumentenbauer eingeht, beschreibt er Joseph Elsner als Stammvater der polnischen Musik, was er vor allem an der Entwicklung der Oper in Polen festmacht:

> „Es entspricht daher durchaus der natürlichen Entwicklung der Musik in Polen, wenn das deutsche Element auch in der Entwicklungsgeschichte der Oper in Polen verhältnismäßig frühzeitig in Erscheinung tritt. Seit dem Jahr 1633 hatte bereits am königlichen Hofe zu Warschau eine italienische Oper bestanden. Sie muß Ende des 18. Jahrhunderts weichen, nachdem die Vormachtstellung der italienischen Oper in Deutschland durch den Sieg Mozarts ins Wanken geraten war. In ihre Stelle trat die nationale polnische Oper, deren Begründer wieder ein deutscher Musiker sein sollte. Er hieß J o s p h X a v e r E l s n e r und ist sowohl als Lehrer Frédéric Chopins und Stanislaw Moniuszkos wie auch als Opernkomponist unvergänglich in die Geschichte der Musik in Polen eingegangen.“[196]

194 Ebd., S. 787.
195 Ebd., S. 788.
196 Ebd., S. 793.

Im Folgenden geht er noch einen Schritt weiter, in dem er pikanterweise den polnischen Historiker Ferdynand Wilhelm Hoesick zu Wort kommen lässt, um den oben beschriebenen Sachverhalt zu zementieren:

> „Sie [Zelenski, Noskowski, Münchheimer, Gall, Stojowski, Melzer und der berühmteste unter ihnen, der Klavierkönig Paderewski] nehmen alle, wie Flüsse von ihrem Urquell, ihren Anfang von Elsner. Er ist der geistige Vater der ganzen Geschlechterreihe derjenigen polnischen Musiker, die als die ersten ihre Kunst in den Tempel der allgemein-europäischen Kunst einführten und ihr dort eine Ehrenstellung sicherten.“[197]

Damit knüpft Hennemeyer tatsächlich wieder an die Briefmarken „Bedeutende Deutsche“ an, bei der diejenige mit Elsner als Motiv die ist, die nach Kopernikus den zweithöchsten numerischen Wert hat. Dies ist ein schon ein formales Indiz dafür, dass sich Hennemeyer an dem Mainstream der herrschenden Ideologie orientiert.

Für unseren Kontext von besonderem Interesse ist, wie Hennemeyer Chopin im Sinne von „deutsch“ vereinnahmt:

> „Es steht außer Zweifel, daß die auf dem Werk Joseph Xaver Elsners erwachsene Musik in Polen manchen blutvollen polnischen Musiker hervorgebracht hat. […] So wird Frédéric Chopin, der seine stärksten künstlerischen und schöpferischen Anregungen aus den Nationalmelodien seiner polnischen Heimat empfing, stets als einer der wenigen großen Repräsentanten echter nationalpolnischer Musik in Deutschland angesprochen werden. Es ist aber vielleicht für viele Polen selbst nicht uninteressant zu erfahren, wie innig sich auch ihr großer Sohn Chopin mit dem deutschen Geist verbunden fühlte und welch gewaltigen Impulse er neben der Stimme seiner völkischen Seele der deutschen Schöpferkraft verdankte. Mit rührender Liebe hing Chopin an seinem Lehrer Elsner. Dieser Liebe entsprossen vielleicht bereits jene reizenden, völlig deutschen Variationen über den ‚Schweizerbuben‘ (‚Variations … sur un air allemand‘). Es handelt sich bei den Kompositionen, die wahrscheinlich aus dem Jahr 1824 stammen, um eines der frühesten Werke des damals noch gänzlich unter deutschem Einfluß stehenden angehenden jungen Musikers. Aber auch in den späteren Jahren wird die innere Verbundenheit mit dem musikantischen Werke des Deutschtums immer wieder offenbar. Einer der besten Kenner des Chopinschen Kunstwerkes und zugleich einer der tiefgründigsten und sachlichsten Musikkritiker aller Zeiten, Robert Schumann, hat diese Bindungen häufig aufgezeigt und u. a. darauf hingewiesen, daß ‚Beethoven seinen [Chopins] Geist in Kühnheit, Schubert sein Herz in Zartheit und Field seine Hand in Fertigkeit‘ bildeten.“[198]

197 Ebd., S. 793.
198 Ebd., S. 794.

In diesen Kontext passt auch, dass Hennemeyer auf Richard Wagner rekurriert, den er als „nur auf nationalen Ideen fußenden Reformator“[199] beschrieb, um ihn dann mit Chopin in Verbindung zu bringen. Chopin, der an dieser Stelle erstaunlicherweise bei Hennemeyer als „der größte polnische Musiker“[200] firmiert, soll seine Klaviermusik den Opern Richard Wagners untergeordnet haben: „Laissez moi de ne faire que de la musique de piano; pour faire des operas, je ne suis pas assez savant.“[201]

Die Ausführungen Hennemeyers sollen belegen, dass nahezu alles, was als polnische Musik und auch Kunst bekannt ist, deutsch zu verorten ist. Dies ist aus zweierlei Gründen fragwürdig. Zum einen ist die Tatsache, dass Komponisten Musik rezipierten resp. Einflüsse aufnahmen und auf dieser Basis eigene Werke schufen, der Normalfall und zum anderen eher etwas, was eher deskriptiv als normativ zu verorten ist. Entscheidend für die Relevanz ist vielmehr, ob etwas Neues geschaffen wird, ob die Musikgeschichte weiterentwickelt wird oder ob es sich um reines Epigonentum handelt. So nahm beispielsweise Johann Sebastian Bach von durchreisenden Musikern Impulse auf. Neben dem *Italienischen Konzert* schrieb er englische und französische Suiten, ohne dass jemand je auf den Gedanken gekommen wäre, in ihm französische oder englische Wurzeln zu sehen. Allein das macht deutlich, dass Hennemeyer den Artikel zwar in der Form eines scheinbar wissenschaftlichen Artikels geschrieben hat, er aber argumentativ nicht schlüssig ist. Es zeigt den expliziten politischen Willen des Autors, im Sinne seiner Zeit und des diktatorischen Regimes zu schreiben, unter oder mit dem er lebte. Das zieht sich wie ein roter Faden durch seine Darstellung. In diesem Zusammenhang fällt auch auf, dass er nicht definiert, was er unter „polnisch“ oder „deutsch“ versteht.

Hennemeyer beschließt seinen Artikel mit der Behauptung, Chopins Gedanken seien im Angesicht des eigenen Todes letztendlich bei der deutschen Musik gewesen und er habe dies als eine Art von Vermächtnis der Nachwelt weitergegeben:

> „Und wenn der sterbende Frederic Chopin als sein musikalisches Vermächtnis den Wunsch an seine Freunde richtete: ‚Als Andenken an mich spielt Mozart!‘, dann entrichtete dieser stolze und zugleich edle Pole noch in seiner Todesstunde einen letzten Gruß und Dank an jenes nicht minder stolze und gleichermaßen edle Volk der

199 Ebd., S 795.
200 Ebd.
201 Ebd., dt. „Lassen Sie mich nur Klaviermusik machen; um Opern zu machen, bin ich nicht gelehrt genug.“

> Deutschen, dem er und mit ihm das ganze Polen auf allen Gebieten seines völkischen Lebens den Aufstieg verdankten. In diesem Geiste der Erkenntnis wies auch der in Deutschland besonders gefeierte polnische Chopin-Interpret und Komponist Raoul von Koczalski [s. Kapitel 7.4] in einem Gespräch über die deutsch-polnischen Kulturbeziehungen auf diesen letzten Wunsch Chopins hin. ‚Ich würde nur' – so erklärte er – ‚diese Worte noch erweitern auf die Forderung: Spielt Bach, Beethoven, Schubert und den – unsterblichen Wagner!'"[202]

Aus diesem Beispiel wird deutlich, inwieweit hier eine Entwicklung hin zu einer Verschärfung von Ressentiments stattgefunden hat. Dem steht gegenüber, dass er Chopin nicht immer zwanghaft ins Deutsche überführte, insbesondere dann nicht, wenn er annahm, dass es für viele Polen gerade interessant sein könnte zu erfahren, wie eng Chopin mit dem Deutschtum verbunden sei (s. o.). Dies ist eine etwas zurückhaltende Formulierung, die etwas von der gewissen Brüchigkeit im Umgang mit Chopin widerspiegelt, die sich bereits bei Frank gezeigt hat. So wie dieser Chopin verboten hatte, aber gleichzeitig seine Musik selbst aufführte, wird bei Hennemeyer das Polnische massiv verunglimpft und im gleichen Artikel der Komponist als Genie bezeichnet.

Hennemeyer, der bereits 1936 das Buch *Musik und Musiker der Ostmark* veröffentlicht hatte,[203] ging nach dem Zweiten Weltkrieg weiterhin seiner Tätigkeit als Musikkritiker nach. Beispielsweise schrieb er unter der Überschrift „Vorbildliche Johannes-Passion" über die Aufführung vom 9. April 1952 in einem gewandelten Sprachduktus:

> „Karl Richter, der als junger Leipziger Thomas-Organist die Münchner kirchenmusikalische Nachfolgeschaft Michael Schneiders angetreten hat, erwies sich den Chören (exakt und klangschön gesungen) als exzellenter Bach-Interpret. Er führt die oft turbulent beschwingten Tempi straff durch. Sein Passionsbild ist streng und nur in dem ergreifenden Schlußchor, dort, wo alle irdische Not und menschlicher Haß versunken sind, wählt er in einem höheren Sinne ‚empfindsame Töne' (nicht romantisch-ästhetische Effekte!)."[204]

202 Ebd., S. 797.
203 Vgl. Hennemeyer, Kurt: *Musik und Musiker der Ostmark*, Berlin: Beltz, 1936.
204 Hennemeyer, zit. n. Martin, Johannes (Hrsg.): *Karl Richter 1926–1981*, (= Zeitdokumente Bd. 1, 1951–1957), Dettelbach: Vier-Türme, 2013, S. 12.

Über Kurt Hennemeyer selbst ist nur wenig bekannt. Aus seinen Schriften kann abgeleitet werden, dass er den Zweiten Weltkrieg überlebte und seine musikkritische/-journalistische Tätigkeit an die Politik der Nachkriegszeit anpasste. Schriften, die er während des Zweiten Weltkriegs veröffentlichte, erschienen im süddeutschen Raum, woraus geschlussfolgert werden kann, dass er gebürtiger Süddeutscher war oder dorthin gezogen war. Dort verfasste er auch mindestens eine Schrift über Orgeln.

***

Dieses Kapitel gliedert sich in vier Abschnitte. In 5.1 wird die Rezeption Chopins in Polen und Deutschland untersucht, bevor der Zweite Weltkrieg begann, und bevor Chopins Musik sichtbar sowohl nationalistisch interpretiert als auch grenzüberschreitend rezipiert wurde. Abschnitt 5.2 widmet sich der besonderen Rolle von Chopin als Symbol nationaler Identität, das für polnische Selbstbehauptung und auch für deutsche Vereinnahmungsversuche instrumentalisiert wurde. Darauf aufbauend behandelt Abschnitt 5.3 die gezielte Nutzung von Chopins Musik durch das NS-Regime zu Propagandazwecken. Hier zeigt sich, wie das Regime polnische Kultur zunächst unterdrückte, später jedoch für eigene ideologische Ziele instrumentalisierte, etwa durch die Darstellung Chopins als ‚teilweise deutsch' und die Inszenierung seines kulturellen Erbes im Generalgouvernement. 5.4 thematisiert die Funktion von Musik in Konzentrationslagern u. a. an den Beispielen Władysław Szpilman und Alice Herz-Sommer.

Dieses Kapitel macht damit die doppelte Dimension von Musik in der Zeit des Nationalsozialismus sichtbar: Als Instrument der Propaganda und als existenzielles Überlebensmittel für die Opfer des Regimes.

5.1 Rassismus gegen Juden und Polen im Musikleben des Nationalsozialismus

Der Rassismus gegen Juden und Polen in dem, was im ‚Dritten Reich' als Musikwissenschaft verstanden wurde, verdeutlicht, wie sehr in der Betrachtung von Musik zu jener Zeit etwas konstruiert wurde, was die herrschende Diktatur ideologisch zu unterstützen versuchte. Die Etablierung eines durchweg rassistischen Musikweltbildes wurde zu realisieren versucht, um willkürliche Aussagen als wissenschaftlich erscheinen zu lassen, was tatsächlich Herrschaftsideologie war. Lehrmeinungen vermeintlicher Experten standen einander gegenüber. Bei der Konstruktion eines nationalsozialistischen Weltbildes im Bereich der Musik wurden jene Versuche berücksichtigt, die den nationalsozialistischen Machthabern passend erschienen. Trotz allem ergab sich für die damalige rassistische Musikwissenschaft eine andere Herangehensweise als für die Gesamtheit des nationalsozialistischen Regimes, denn das

> „[…] Judentum stand im Mittelpunkt der nationalsozialistischen Vernichtungspolitik, nicht aber der nationalsozialistischen Musikwissenschaft. Auch wenn Fanatiker wie Karl Blesinger radikale antisemitische Pamphlete verfassten, wurden jüdische Musiker sonst eher am Rande behandelt. Die vergleichsweise geringe Berücksichtigung erklärt sich weniger durch die Abwesenheit antisemitischer Ressentiments (von der man bis zum Gegenbeweis freilich ausgehen muss), da sie selbst von Forschern aus dem Umfeld der SS nur am Rande berührt wurden. Dass dabei ein so scharfer Antisemit wie Richard Eichenauer wegen nicht eindeutig genug formulierter Äußerungen zur Zielscheibe parteiinterner Kritik wurde, ließ es als strategisch geschickter erscheinen, das heikle Thema besser ganz zu vermeiden."[205]

Erkennbar wird, dass sich größeres Interesse dieser Musikwissenschaftler erst auf die jüdische Musik richtete, als diese ihre Emanzipation nach 1945 wiedererlangt hatte. Schon vor 1800 sei der Anteil an jüdischer Musik in mehrheitlich christlichen Gesellschaften gering gewesen.[206] Diese Einsicht wurde schnell zu einem Ausgangspunkt der rassistischen Betrachtung der jüdischen Musik und der Menschen, die für sie stehen.

205 Werr, Sebastian: *Musikwissenschaft und Rassenforschung im Nationalsozialismus*, München: Allitera, 2020, S. 23.
206 Vgl. ebd., S. 24.

> „Die Lücke verdeutlicht ein Aufsatz Gerbers über »Die Musik der Ostmark«, die für ihn vom Mönch von Salzburg bis zu Hugo Wolf reichte. Da ihm offensichtlich erst die jüngere Musikgeschichte geeignet erschien, seine antisemitische Gesinnung zum Ausdruck zu bringen, schloss er mit einem unvermittelten Ausfall: Dann sei eine Generation in den Vordergrund getreten, »deren Wortführer nicht mehr Menschen der Ostmark waren, sondern das internationale Judentum, dessen erster Hauptvertreter, der tschechische Ghetto-Jude Gustav Mahler, eine Ära des äußeren und inneren Zerfalls einleitete«.“[207]

Diese Tendenz einer Gleichsetzung von Juden und dem Gedanken der Zersetzung war allgemeines Gedankengut der Nationalsozialisten und dies den nachfolgenden Musikwissenschaftlern bekannt.[208]

Selbst wenn diese Tendenzen, wie im Fall der Beurteilung der Juden und der Musik durch nationalsozialistische Musikwissenschaftler, zögerlich in den Vordergrund traten, haben sie eines gemeinsam: Sie gehen nicht von individuellen Musikern oder Komponisten aus, sondern von einer zuvor definierten vermeintlichen Gemeinschaft des Biologischen. Sebastian Werr fasst dies an einem historischen Beispiel wie folgt zusammen:

> „Die Konstruktion des Eigenen und die Ausgrenzung des Fremden sind meist eng verbunden. Schon das als Vorläufer des modernen Rassismus geltende juristische Konstrukt der »limpieza de sangre« (Reinheit des Blutes) diente der Identitätsbildung durch Ausschluss einer bestimmten Gruppe. Nach dem Fall des Emirats von Grenada [sic!], des letzten muslimischen Herrschaftsbereichs auf der iberischen Halbinsel, ordneten Isabella I. von Kastilien und Ferdinand II. von Aragon 1492 mit dem *Alhambra-Edikt* die Vertreibung bzw. Zwangsbekehrung aller spanischen Juden an. Aus der Unterstellung, die im Land verbliebenen Konvertiten täuschten den katholischen Glauben nur vor, resultierte die systematische Suche nach ethnischen Juden, die jahrhundertelang von hohen Ämtern und wichtigen Institutionen ausgeschlossen wurden. Das Streben, die Alt- von den Neuchristen zu unterscheiden, bewirkte eine Hinwendung zu genealogischem Denken, die die Abstammung in den Mittelpunkt rückte. Seit dem 18. Jahrhundert fand das Konzept der »Rasse« zunehmend Verbreitung, was sich in die wissenschaftlichen Bestrebungen einordnet, die Lebewesen in Arten, Gattungen und Familien zu ordnen.“[209]

Auf dieser Basis geschah demnach die Stigmatisierung der Juden auch in der Musik als etwas „Zersetzendes“ oder „Krankes“.[210] Die Musik unter dem Einfluss der Juden galt als „verwickelte Berechnung[en]“[211], denen eine „Einfachheit der arischen

207 Ebd.
208 Vgl. ebd., S. 24–25.
209 Ebd., S. 57.
210 Ebd., S. 65.
211 Ebd.

Systeme“[212] gegenüberstünde. Der Schluss lautete, die Juden würden nicht zu Deutschland passen und hätten nach Palästina auszuwandern.[213]

Musikalisch ergab sich für jene Wissenschaftler die Notwendigkeit einer Einordnung, die z. B. zu der Annahme führte, die Juden hätten sich dem sogenannten Wirtsvolk angepasst; sei es „dem Gutzen [Guten]“ (Mendelssohn) oder „dem Schlechten“ (Meyerbeer).[214] Auch hier im Rahmen einer Terminologie, die sich in Worten wie „Wirtsvolk“ ausdrückt und eine Definition der Juden als eine Art von sich einnistenden Parasiten nahelegt, kommt das oben genannte biologistische Denken zum Tragen. Daraus ergaben sich in der Praxis der Einschätzung musikalischer Ausdrucksformen Schwierigkeiten der Bewertung, denn in allem mussten ideologische Musikwissenschaftler die Fakten der gerade herrschenden Ideologie anpassen. Der Gregorianische Choral etwa durfte nicht als jüdisch gelten. Unterschiede zu anderen nicht-nationalsozialistischen Forschern bezogen sich aus diesem Grund auf die Bewertungen:

> „Hinsichtlich der Lehrmeinung, dass der Choral in der Tradition des Judentums stehe, unterschieden sich katholische Kirchenmusikforschung und von nationalsozialistischen Ideen angeleitete Forscher allein in der Bewertung des Phänomens.“[215]

Hans Engel bezeichnete auch den ungarischen Franz Liszt als „voll und ganz deutschstämmig“.[216] Damit hatte er in zweierlei Hinsicht die nationalsozialistische Ideologie unterstützt, denn so wurde mit Liszt auch die gesamte Wagner-Dynastie (über Cosima Liszt, die spätere Frau Richard Wagners) zu einer deutschstämmigen herrschenden Ideologie erklärt.[217]

Hans Joachim Moser benannte beispielsweise den polnischen Nationalkomponisten Stanisław Moniuszko als Sohn einer Deutschen und erklärte in diesem Zusammenhang, es sei „gut, dem polnischen Selbstgefühl eine kleine Gegenrechnung aufzumachen“.[218] Die Bewertung Chopins durch die Nationalsozialisten ist demnach bereits vorausgedacht.

---

212 Ebd.
213 Vgl. ebd., S. 92.
214 Ebd., S. 107.
215 Ebd., S. 147.
216 Ebd.
217 Vgl. ebd.
218 Ebd.

5.2 Musikpolitik zwischen 1933 und 1945 (im Fokus: polnische Musik)

In der bisherigen Darstellung wurde bereits auf die nationalsozialistische Musikpolitik verwiesen. Die Einsicht seitens des Regimes, dass es gerade die Musik ist, die besonders effektiv ideologisch genutzt werden kann, war schnell klar. Diese ermöglichte den Nationalsozialisten, ein Zusammengehörigkeitsgefühl im Volk zu generieren und dieses für die Zwecke der Diktatur einzusetzen. Damit zielte man zwar auf alle Menschen, die unter dieser Diktatur lebten, besonders jedoch auf die Jugend. Die Strategie bestand darin, durch die Machtergreifung auf dem Gebiet der Musik, einer zentralen menschlichen Kommunikationsform, Kontrolle auszuüben und dem eigenen Gusto anzupassen. Damit verbunden war eine stringente Selektion: Alles, was sie unter dem Begriff „entartete Musik“ (parallel zu „entartete Kunst“) zusammenfassten, sollte vernichtet werden.

Eine besondere Rolle war Richard Wagner zugedacht, da Hitler versuchte, seine Ursprungsmythen und Rassentheorien auch in den Köpfen der Musikhörer zu verfestigen. Dabei war vor allem der bekannte Antisemitismus Wagners ein wesentliches Versatzstück des Versuchs, die eigene Ideologie durch die Musik zu etablieren. Dabei blendeten die Nationalsozialisten allerdings aus, dass diese von ihnen so sehr betonte Seite Wagners nicht der einzige Aspekt seiner Person und seines Werks war. Der Wagner-Biograph Dieter Borchmeyer weist auf diesen Umstand hin, indem er konstatiert:

> „Doch in genauer Witterung des oft historischen Charakters dieser Haltungen rechneten ihn in der Regel weder die Repräsentanten des nationalistischen Deutschtums noch des Christentums noch selbst […] des Antisemitismus seiner Zeit zu einem der ihren. Erst ein halbes Jahrhundert später konnte der inzwischen reaktionär vereinnahmte Wagner zur Kultfigur völkisch-nationalistischer Ideologie werden. Die Kluft zwischen dem ›Wagnerianismus‹ eines Thomas Mann und eines Adolf Hitler demonstriert exemplarisch die radikal auseinanderstrebenden Tendenzen der Wagner-Rezeption zwischen Moderne und Reaktion.“[219]

219 Borchmeyer, Dieter: *Richard Wagner. Werk – Leben – Zeit*, Stuttgart: Reclam, 2013, S. 9.

Seinen Antisemitismus, den Wagner immerhin in schriftlicher Form und zunächst unter Pseudonym veröffentlicht hatte, scheint keine durchdachte „Philosophie“ des Komponisten zu sein, sondern eine persönliche Reaktion auf eigene Negativerlebnisse, die er generalisierte. Zu Wagners zentralen antisemitischen Einlassungen zählt der Essay „Das Judenthum in der Musik“ von 1850, der unter Wagners Synonym K. [Karl] Freigedank veröffentlicht wurde[220] sowie seine darauf basierende Broschüre, die 1869 unter gleichem Titel erschien, nunmehr aber unter seinem tatsächlichen Namen.[221] Borchmeyers Ausführungen machen deutlich, dass Wagners Antisemitismus von einer hohen Ambivalenz durchzogen ist und stützen die Erkenntnis, das dessen Ursprung auf singulären Erfahrungen basieren musste:

> „Die ablehnende Haltung Wagners gegenüber dem Judentum taucht in seinen schriftlichen Äußerungen erst um 1850 auf. Weder seine früheren Beziehungen zu jüdischen Bekannten wie Samuel Lehrs (dem Gefährten der Pariser Elendsjahre), zu Ferdinand Hiller oder Berthold Auerbach scheinen [aber] durch antijüdische Affekte getrübt gewesen zu sein, noch gehen vereinzelte antijüdische Sottisen über das hinaus, was im 19. und frühen 20. Jahrhundert Jean-Paul Sartres ‚Réflexions sur la question juive‘ (1946) zufolge fast zum ›Gesellschaftsspiel‹ unter Gebildeten (auch jüdischen) gehörte. Solchen Sottisen steht etwa Wagners großherzige Verteidigung Heinrich Heines in der Dresdener Abend-Zeitung vom 6. Juli 1841 gegenüber.“[222]

Tatsächlich könnte zudem Wagners Musik den persönlichen Musikgeschmack Hitlers getroffen haben. Indirekt geht Spotts in seinem Buch *Hitler and the Power of Aesthetics* darauf ein. Hitler habe nie in einer Rede oder einer Schrift auf seine Sicht auf Wagner verwiesen und sei viel mehr vom Heroismus der Heldenfiguren angetan gewesen (ebenso von Martin Luther und Friedrich dem Großen) als von Wagners Musik. Jedoch sei, wenn Hitler über „Musik“ sprach, die „Oper“ gemeint gewesen und mit „Oper“ „Wagner“ und „Puccini“.[223] Nicht nur Wagners Opern begeisterten Hitler, sondern auch Stücke wie *Madame Butterfly*, *Die lustige Witwe*, *Die Fledermaus*, *Der Vogelhändler* oder *Der Zigeunerbaron*.[224]

Mit Hitlers „Wagnerismus“, d. h. der willentlichen Installation dieses Komponisten als vermeintliches Leitbild einer zu konstruierenden deutschen Musik, versuchte die

220 Vgl. Freigedank, K. [Karl] (Wagner, Richard): *Das Judenthum in der Musik*. Neue Zeitschrift für Musik, 17. Jahrg. Nr. 19 (3. September 1850), S. 101–107. Und vgl. ebd. Nr. 20 (6. September 1850), S. 109–112.
221 Vgl. Wagner, Richard: *Das Judenthum in der Musik*. Leipzig: Weber, 1869.
222 Borchmeyer, S. 161.
223 Vgl. Spotts, S. 224–227.
224 Vgl. ebd., S. 230 und S. 233.

nationalsozialistische Diktatur während der gesamten Zeit ihres Bestehens, dieses mit dem Verbot anderer Komponisten im Bereich der Kunstmusik und der modernen Musik, etwa dem Jazz, in Einklang zu bringen.[225] Zur Durchsetzung ihrer Ziele bedurfte es einer massenhaften Verbreitung. So sah Goebbels im Radio die wichtigste Erfindung, um die Massen zu beeinflussen und bezeichnete es sogar als achtes Weltwunder.[226] Die Bedeutung des Radios und von Tonaufnahmen generell bestand für die Nationalsozialisten auch in deren hohem reproduktiven Potential, sodass einer breiten Zuhörerschaft nach Belieben Aufnahmen über das Radio zu Propagandazwecken zugespielt werden konnten.[227] Rein quantitativ sah es so aus, dass die Zahl der Radioempfänger im ‚Dritten Reich' deutlich zunahm, von ca. 4 Millionen im Jahr 1932 bis fast 11 Millionen anno 1939.

Diese Zahlen verdeutlichten die Reichweite der nationalsozialistischen Propaganda allein durch Radiosendungen. Ab 1939 ließ Goebbels auch immer mehr „Unterhaltungsmusik" in die Programme einfließen, das nicht der Propaganda dienen, sondern Entspannung für die Radiohörer bringen sollte.

Im Kunstbereich war der nationalsozialistische Kulturpolitiker Alfred Ernst Rosenberg (Alfred Woldemarowitsch Rosenberg) eine wichtige Person. Einige Stationen seiner politischen Laufbahn sind: 1920–1937 Chefredakteur des *Völkischen Beobachters*, 1929 gründete er den „Kampfbund für deutsche Kultur", ab 1933 Reichsleiter der NSDAP und Leiter des Außenpolitischen Amts der NSDAP (APA), ab 1940 Leiter des Einsatzstabs Reichsleiter Rosenberg (ERR), das er gründete und welches systematischen Kunstraub in besetzten Gebieten betrieb, ab 1941 Reichsminister für die besetzten Ostgebiete.

Er besaß ein ausgeprägtes Bewusstsein für die Macht und Kraft von Kunstformen als Mittel des ideologischen Kampfes. 1928 wollte Rosenberg mit Kunst die deutsche Mittelschicht für die NSDAP gewinnen. Mit seinem Einsatz für das nationalsozialistische Regime gründete er einige Organisationen, wie die „Nationalsozialistische Gesellschaft für deutsche Kultur" oder den „Kampfbund für deutsche Kultur", der aus Kategorien für Musik, Film, Bildende Kunst und Rundfunk bestand. Dieser „Kampfbund für deutsche Kultur" erinnert in seinem Aufbau an

225 Vgl. Levi 1994, S. 133–134.
226 Vgl. ebd., S. 124.
227 Vgl. ebd., S. 125.

Goebbels ‚Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda'. Mit der Kontrolle über deutsche Musikzeitschriften wie *Die Musik* warnte Rosenberg vor „schädlichen Auswirkungen der ‚undeutschen' […] Musikkultur".[228] Unter anderem durch Musik wuchs die Mitgliederzahl im „Kampfbund" von 1.000 im Jahr 1932 auf über 20.000 in den ersten acht Monaten von Hitlers Machtergreifung. Ab dem 20. Juli 1933 übernahm Goebbels die Aufsicht über die staatliche Kultur.[229]

Trotz der „Säuberung" von allem „Undeutschen" wurden noch Werke wie Mendelssohns Violinkonzert oder Stücke von Strawinsky in Berlin aufgeführt. Goebbels ließ eine Liste verfassen (1. September 1935), die 108 Komponisten mit dem Judentum in Verbindung brachte und die deren Musik untersagte.[230] Zudem wurde in der Nacht vom 9. auf den 10. November 1935 das Mendelssohn-Denkmal vor dem Leipziger Gewandhaus abgerissen, und zwar mit der Begründung, der „Jude in Erz" gehöre ins Museum und die Bevölkerung denke „zum weitaus größten Teil gut nationalsozialistisch".[231] Carl Goerdeler, der Leipziger Oberbürgermeister, sprach sich zuvor gegen einen Abriss aus. Aber der Bürgermeister Hans Rudolf Haake und der Stadtbaurat Gustav Lüdeke nutzten eine Dienstreise Goerdelers aus, während der sie das Denkmal abreißen ließen.[232]

Die Nationalsozialisten waren bestrebt, Richard Wagner in ihr System zu integrieren, um ihn als einen der ihren erscheinen zu lassen. So richteten sie die Grundlagen ihrer Musikpolitik immer stärker auf Wagner aus. Das Ziel war, die Ideologie so auszulegen, dass die bekanntesten Schriften Wagners mit den Ideen Hitlers in Einklang standen. In diesem Zusammenhang wurde ein regelrechter Wagner-Kult inszeniert. Die enge Verbindung der Wagner-Familie mit Hitler wurde bereits 1923 offenbar, denn Verwandte Richard Wagners, speziell Siegfried und Winfried Wagner, setzten sich u. a. für Hitlers Freilassung nach seiner Verhaftung am 11. November ein (Hitler-Putsch am 8. und 9. November 1923). Sie und Siegfrieds Halbschwester Daniela Thode distanzierten sich zwar in einem offenen Brief vom 12. November

228 Cathcart, Adam: *Music and Politics in Hitler's Germany*, Virginia, Madison Historical Review, Vol. III, No. 1 (September), 2006, S. 3.
Originallaut: „deleterious effects of ‚un-German' […] musical culture."
229 Vgl. ebd., S. 2–3.
230 Vgl. ebd., S. 4.
231 Lackmann, Thomas: Art. „Mendelssohn-Bartholdy-Denkmal. Ehren in Erz", in: *Jüdische Allgemeine, Zentralrat der Juden in Deutschland K.d.ö.R.*, 16. Oktober 2008, https://www.juedische-allgemeine.de/allgemein/ehren-in-erz/ (Stand: 28. Januar 2024).
232 Vgl. ebd.

1923 vom Putschversuch Hitlers, sprachen sich aber ausdrücklich für ihn und seine politischen Initiativen aus.[233] Der Putschversuch wurde am 9. November 1923 gewaltsam durch die Bayerische Landespolizei beendet. Dabei wurde Hitlers Freund, Max Erwin von Scheubner-Richter, der untergehakt mit ihm marschierte, durch Schüsse getötet.

In der Folge wurden Wagner-Gesellschaften populär. Die Mitglieder ließen sich entweder von Hitlers Propaganda blenden oder sie traten in die Gesellschaften ein, um ihre eigene Karriere voranzubringen; oder aber sie wollten ihre Nähe zum nationalsozialistischen Regime zeigen.[234] So wurde Wagner zu einer Art „symbol for the German culture“[235] und die Nationalsozialisten zeigten „a concerned effort to keep the legacy of Richard Wagner alive and to cultivate the image of Nazi leaders as patrons of high culture.“[236]

Hitler sah, so Borchmeyer, in der Wagner-Oper *Rienzi* in der Titelfigur ein Vorbild. Hitler griff eine Person aus dem Gesamtwerk Wagners heraus, um mit dieser die eigene Person und die von ihm angestoßene politische Bewegung in ein ähnliches Licht zu stellen.

> „[…] in seinem Brief vom 25. Januar 1859 hat Wagner eindrucksvoll den radikalen politischen Idealismus Rienzis beschrieben, der alle Versuche, Rienzi als Machtmenschen hinzustellen (in dem namentlich Hitler zu recht sein Vorbild gesehen habe), konterkariert. Wagner grenzt die Haltung Rienzis entschieden von dem beliebten ‚Vendetta‘-Motiv in der italienischen und französischen Oper ab. ‚[…] er wächst und wird immer größer und mit den Worten: ‚seid ihr noch Römer?‘ steht er wie der Rachegott Roms selbst vor den Entarteten. Von nun an hat er seine volle erhabene Ruhe und Würde wieder.‘“[237]

Auf dieser durch die Nationalsozialisten zusammengestellten Grundlage ergab sich die nationalsozialistische Musikpolitik. In diesem Zusammenhang und nach den ersten militärischen Niederlagen 1942 entstand nicht nur die ideologische Ausbeutung Wagners, sondern überhaupt die der Hochkultur in der Musik.

---

233 Vgl. Köhler, Joachim: *Wagner's Hitler. The Prophet and his Disciple*, Cambridge: Politiy Press, 2000, S. 260–263.
234 Vgl. Cathcart, S. 10.
235 Ebd.
236 Vgl. Potter, Pamela: *Most German of the Arts: Musicology and Society from the Weimar Republic to the End of Hitler's Reich*, New Haven: Yale University Press, 1998, S. 29.
237 Borchmeyer, S. 76.

Bach, Beethoven, Schubert und andere wurden nun für die Germanisierung der Musik und zur Verteidigung der deutschen Kultur gegen einen „cultural Bolshevism“[238] eingesetzt.[239]

Die für das Kernterritorium des Deutschen Reichs skizzierte politische Entwicklung hatte wesentlich schärfere Auswirkungen auf das Gebiet Polens, das ab dem Beginn des Zweiten Weltkriegs als das „Generalgouvernement“ bezeichnet wurde. Hier wurde die nationalsozialistische Musikpolitik ein bedeutendes Mittel der faschistisch-kulturellen und politischen Dominanz.[240]

Exkurs: Die „völkische Kulturträgertheorie“

Die „völkische Kulturträgertheorie“ war vor allem im ‚Dritten Reich‘ verbreitet, ist jedoch älter, und wurde zwischen 1850 und 1950 vertreten.[241]

> „Die Auffassung, dass die Polen in der Neuzeit und im Mittelalter in kultureller Hinsicht auf einem sehr niedrigen Niveau gelebt hätten, sowie die zunehmend positive Darstellung der kolonisatorischen Tätigkeiten der Deutschen im Mittelalter […] sind also seit der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts innerhalb der deutschen Historiographie zu finden.“[242]

Die Kernaussage der „völkischen Kulturträgertheorie“ ist also, dass Deutsche den slawischen Siedlungen Kultur vermittelt hätten, da die Slawen kulturell den Deutschen unterlegen seien. Die deutsche Kultur sei demnach immer höher entwickelt als die slawische.

Bereits Herrscher vor Hitler verspürten einen „Drang nach Osten“, der sie im Osten slawische Völker unterdrücken lassen sollte.[243] Im weiteren Verlauf seines Beitrags spricht Wolfgang Wippermann auch „von dem nach Osten drängenden Deutschen“ beziehungsweise „deutschen Drang nach Osten“[244], relativiert diese Formulierungen

238 Cathcart, S. 15.
239 Vgl. ebd.
240 Naliwajek 2016, S. 58.
241 Vgl. Wippermann, Wolfgang: *Der „deutsche Drang nach Osten“: Ideologie und Wirklichkeit eines politischen Schlagwortes*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1981, S. 41–42.
242 Ebd., S. 55.
243 Vgl. ebd., S. 41–42.
244 Ebd., S. 43.

aber, da diese in keiner Weise geeignet seien, die historische Wirklichkeit zu erklären, aber erst nach und nach und seltener in Publikationen verwendet worden seien: Aber noch 1952 sprach der damalige DDR-Bildungsminister Paul Wandel in einem seiner Vorträge am 17. Januar polemisch über: „Die junkerlich-imperialistische Politik des ‚Dranges nach dem Osten' – ein Unglück für das deutsche und polnische Volk".[245] Angesichts des kritischen Kontexts signalisiert dies das Ende der überkommenen Diktion.

Die ‚völkische Kulturträgertheorie' wurde während der nationalsozialistischen Zeit durch einen Aspekt erweitert. Zum degradierenden Denken der Deutschen kam das rassistische Denken hinzu. Wippermann weist darauf hin, dass sich Herrscher vor der nationalsozialistischen Zeit auf historische Grenzen berufen hätten.[246] Doch

> „[d]ie nationalsozialistischen Ideologen und Propagandisten forderten dagegen zu einem ‚Ritt nach Osten' auf der ‚Straße der Ordensritter' auf, um hier durch Vernichtungs- und Züchtigungsmaßnahmen die arische Rasse zu stärken. Ihr Ziel war die Wiederherstellung einer ‚rassereinen' Welt. Ein derartiges ‚Ideal' lag jedoch, wie es Ernst Nolte ausgedrückt hat, ‚vor aller Geschichte'."[247]

Die ‚völkische Kulturträgertheorie' ist also ein wesentlicher Punkt für den Anspruch des ‚Dritten Reichs', über die besetzten Gebiete eine totale Herrschaft auszuüben und die unterworfenen Polen zu Sklaven für Deutschland degradieren zu wollen. Die Musikpolitik sollte diesem totalitären Anspruch eine „ästhetische Variante" hinzufügen beziehungsweise das alles nicht nur auf eine „ideological and racial but also pseudo-aesthetic foundation"[248] stellen. So erklärt sich u. a. auch die hin und her schwankende Chopin-Politik des ‚Dritten Reichs'.

Beide Varianten dieser Politik gründen in der Anwendung der „völkischen Kulturträgertheorie" durch die Nationalsozialisten. Demnach war entscheidend, inwieweit das nationalsozialistische Regime in Chopin gerade einen Deutschen oder einen Polen sah.

Zunächst wurde die Musik Chopins also im deutschen Rundfunk gesendet. Der Film *Abschiedswalzer* erzählt die Liebesgeschichte zwischen Chopin und der

245 Vgl. ebd.
246 Vgl. ebd, S. 68.
247 Ebd.
248 Vgl. Naliwajek 2016, S. 60.

französischen Schriftstellerin George Sand im Stil von Hedwig Courths Mahler, der Autorin von Groschenromanen, in denen es stets um die Liebe geht. Die Botschaft dieses Films lautet in etwa wie die ‚völkische Kulturträgertheorie': Die Deutschen hätten den Polen die Kultur vermittelt. Ohne Elsner und deutsche Vorbilder – so wird suggeriert – gäbe es auch keinen Chopin.[249] Daraus leitet sich für die Nationalsozialisten zum einen eine Überlegenheit der deutschen Kultur ab, zum anderen der Ausblick auf eine mögliche Waffenbrüderschaft von Deutschen und Polen gegen die Sowjetunion.

Zunächst zeigte diese Propaganda Wirkung, die sogar so weit reichte, dass sich einige nichtjüdische Musiker einen persönlichen Vorteil von der Zusammenarbeit mit den nationalsozialistischen Kultur- und Musikinstitutionen erhofften. Bezüglich Chopin ergab sich die Situation, dass über lange Zeit hinweg polnische, aber auch jüdische, russische und französische Komponisten verboten waren. Dabei galt: polnische Komponisten – außer Chopin.

Im Jahr 2012 wurde eine Zeichnung von Chopin aus dem Jahr 1943 wiederentdeckt (s. Abb. 9).[250] Der polnische Wissenschaftler und Arzt Aleksander Skotnicki (ehemaliger Leiter der Klinik für Hämatologie an der Krakauer Jagiellonen-Universität) identifizierte die Signatur des Künstlers Mieczysław Kościelniak auf dem Porträt. In einem Buch über Kościelniak las Skotnicki eine Beschreibung über die Zeichnung, die er mit einem Porträt in seinem Haus verbinden konnte.[251]

249 In meinen weiteren Ausführungen gehe ich näher darauf ein, speziell auf die Darstellung Elsners zu Chopin.

250 Abb.: Chopin-Portrait Kościelniak, https://historiek.net/chopin-portret-gevonden-dat-in-auschwitz-hing/14863/ (2. September 2025).

251 Vgl. Leszkowicz, Dagmara: „Polish academic finds rare Auschwitz Chopin portrait", in: *Reuters*, 20. Februar 2012, https://www.reuters.com/article/auschwitz-painting-idINDEE81J0DG20120220, (Stand: 9. Juni 2023).



Abb. 9: Chopin-Portrait Kościelniak.

Auf Anordnung der Nationalsozialisten hatte der damalige Häftling Kościelniak in Auschwitz Zeichnungen angefertigt, darunter im Jahr 1943 auch dieses Porträt von Chopin. Bis zu diesem Fund galten alle Zeichnungen Kościelniaks als zerstört. Dieses Chopin-Porträt hing in Auschwitz in einer Baracke, in der das Auschwitz-Orchester probte. Die Baracke befand sich in der Nähe des Eingangstors mit der besagten Aufschrift „Arbeit macht frei“, durch das auch die Deportationszüge fuhren. Das Orchester musste auch für neue Häftlinge bei deren Ankunft spielen. Um Besuchern wie Soldaten der Schutzstaffel, die das Orchester hören wollten, zu suggerieren, die Häftlinge würden gut behandelt werden, musste der Probenraum sauber gehalten werden.[252]

In diesem Raum, der als Probenraum fungierte, hingen neben diesem Chopin-Portrait auch weitere Bilder Kościelniaks. Die Entdeckung dieses Porträts von Chopin unter den erhaltenen Zeichnungen war unerwartet. Die meisten von Kościelniaks Zeichnungen fingen die Grauen im Konzentrationslager ein und Kościelniak sprach

252 Vgl. ebd.

nie über diese Chopin-Zeichnung. Da Chopin zu dieser Zeit offiziell verpönt war, fertigte Kościelniak das Porträt wahrscheinlich ohne Wissen der Nationalsozialisten an und verschwieg, dass es Chopin darstellte. Ihm wurde nämlich von den Nationalsozialisten befohlen, ausschließlich deutschsprachige Komponisten zu zeichnen: „Our family only knew that my father was ordered by Nazis to paint German-speaking composers“,[253] wie Kościelniaks Sohn berichtet.[254]

Trotz der Diskriminierung Chopins eröffnete im selben Jahr Goebbels, der das Kriegsende kommen sah, die Krakauer Chopin-Ausstellung (s. Kapitel 6.3). Wiederum werden die Ambivalenzen des Regimes deutlich.

253 Ebd.
254 Vgl. ebd.

5.3 Musiknutzung zur Propaganda: Chopin und dessen Musik im NS-Staat

Musik ist ein besonders sensibler Bereich des alltäglichen Lebens, die im hohen Maße manipulativ gebraucht werden kann. Das war den Nationalsozialisten bewusst, da sie immer wieder Änderungen vornahmen und Gesetze über Musik der jeweils aktuellen Lage anpassten. Musik wurde also gezielt als Herrschaftsinstrument eingesetzt und diente der nationalsozialistischen Propaganda. Dazu waren Musiker direkt dem Propagandaministerium unterstellt und Aufführungen wurden zensiert.[255]

Obwohl die Musik Chopins in den ersten Jahren der polnischen Besatzung verboten war, setzte sich danach ein vereinnahmender Umgang mit ihr durch. Wie bereits oben erwähnt, setzte sich Frank ganz offen über das Verbot hinweg. Doch diese Tendenz zur Vereinnahmung ging noch weiter. Nach der Aufhebung des Verbots Chopins im Jahr 1942 berichtete die Krakauer Zeitung ein Jahr später unter dem Titel „Weitdenkende Kulturplanung im Ostraum. Die Chopin-Sammlung in Krakau von Generalgouverneur Dr. Frank der Öffentlichkeit übergeben. Ein Denkmal deutscher Großzügigkeit“ Folgendes:

> „Seine [Chopins] Persönlichkeit gewinnt für uns noch einen besonderen Reiz, wenn wir uns daran erinnern, dass er seine Ausbildung durch den Schlesier Josef Elsner erhielt und wenn wir kürzlich aus berufenem Munde gehört haben, daß seine Herkunft väterlicherseits möglicherweise mit der deutsch-elsässischen Familie Schopping in Zusammenhang steht.“[256]

Nach diesem Versuch, sogar eine deutsche Abstammung zu implizieren, wird nun die Vorbildfunktion deutscher Komponisten und Musikpädagogik strapaziert:

> „Die nationale Seite der Chopinschen Musik, die von allen Musikern und Musikwissenschaftlern betont wird, darf nicht darüber hinwegtäuschen, daß hinter allen Ornamenten, hinter den dekorativen, kolorierenden und konstruktiven Elementen ein Kern deutscher Musik steckt, der im letzten Grunde auf Chopins deutsche

255 Vgl. Neuschwander, DeLora J.: *Music in the Third Reich*, (= Musical Offerings, Vol. 3, No. 2), Ohio: Cedarville University, 2012, S. 101.
256 Anonym 1943, Sp. 1.

> Musikerziehung zurückgeht. Seine liebsten Meister waren Bach und Mozart, mit denen er in der Jugend aufgewachsen war.“[257]

Dies bedeutete nicht nur ein rein permissives Gewährenlassen, was Chopin betraf, sondern eine direkte Ermutigung, seine Musik in die Konzertsäle zu bringen.

Schon bevor das Verbot aufgehoben wurde, war in Berlin die Zahl der Chopin-Aufführungen stetig angestiegen. Die Hälfte von Chopins Werken wurde dort in der Saison 1938/39 aufgeführt und 1940/41 waren es 117 Werke, die insgesamt 331-mal gespielt wurden. 1941/42 kamen 125 seiner Komponisten 476-mal zur Aufführung.[258] Dies bedeutet eine ständige Zunahme trotz Kriegszeiten.

Neben dieser Musiknutzung zu Propagandazwecken spielen auch biographische Details Hitlers mit hinein. Der „Führer“ war ein gescheiterter Künstler und schien sich deshalb im Bereich von Kunst und Musik für besonders kompetent zu halten. Er war 1908 nach Wien gezogen, hörte dort Opern und entwickelte eine Affinität für das Werk Wagners. Seine Versuche, an der dortigen Kunstakademie angenommen zu werden, scheiterten bekanntermaßen. Bereits in seiner Jugend fühlte er sich und die in Österreich lebenden Deutschen vom österreichischen Staat unterdrückt.[259] Dass sich Hitler als ein wiedergekehrter Parsifal oder Siegfried empfand, liegt nahe:

> „[…] Hitler saw himself as Parsifal, a savior of Aryan blood…. He was to answer Wagner’s call for a new Barbarossa, a spiritual reincarnation of Siegfried or Parsifal, who would save Germany.“[260]

Neben der Ideologie der nationalsozialistischen Diktatur flossen auch die persönlichen Präferenzen des „Führers“ im Hinblick darauf ein, welche Musik zu Propagandazwecken genutzt wurde.

In diesem Zusammenhang versuchten die Nationalsozialisten, das besiegte Polen schnellstmöglich zu germanisieren. Was ansonsten an polnischer Kultur übrigbleiben könnte, sollte restlos vernichtet werden. Was also andernorts als systematische

257 Anonym 1943, Sp. 4.
258 Vgl. Piechocki, S. 36.
259 Vgl. Neuschwander, S. 93–94.
260 Ebd., S. 94.

Plünderungen der Kunst und Kunstgegenstände der unterworfenen Länder praktiziert wurde, war im Falle Chopins der Versuch der Germanisierung.

Die Musiknutzung zur Propaganda – d. h. zur gezielten Beeinflussung von Wahrnehmung und Verhalten im Sinne der nationalsozialistischen Ideologie – bedeutete auch im Einzelnen, sich Gegenstände, vor allem Musikinstrumente aus dem Umkreis des ‚einzudeutschenden' Chopins zu beschaffen und sie im Sinne des nationalsozialistischen Regimes zu instrumentalisieren. Kildea berichtet davon, dass Offiziere der Geheimen Staatspolizei im September 1940 in eine Villa in Saint-Leu-la Forêt (am Stadtrand von Paris) eindrangen, in der Wanda Landowska ihre musikalische Sammlung verwahrt hatte.[261] Landowska selbst erfuhr erst im Nachhinein vom Raub ihres Eigentums.[262] Kildea führt in seinem Buch eine Liste von konfiszierten Gegenständen[263] sowie eine Photographie von Landowska[264] (s. Abb. 10)[265] an. Landowska hatte ihre Chopin-Sammlung über 40 Jahre hinweg aufgebaut. Als die Offiziere der Geheimen Staatspolizei diese Sammlung abtransportierten, um sie nach Berlin zu bringen, erstellten sie eine Liste der geraubten Gegenstände (s. Abb. 11).[266]

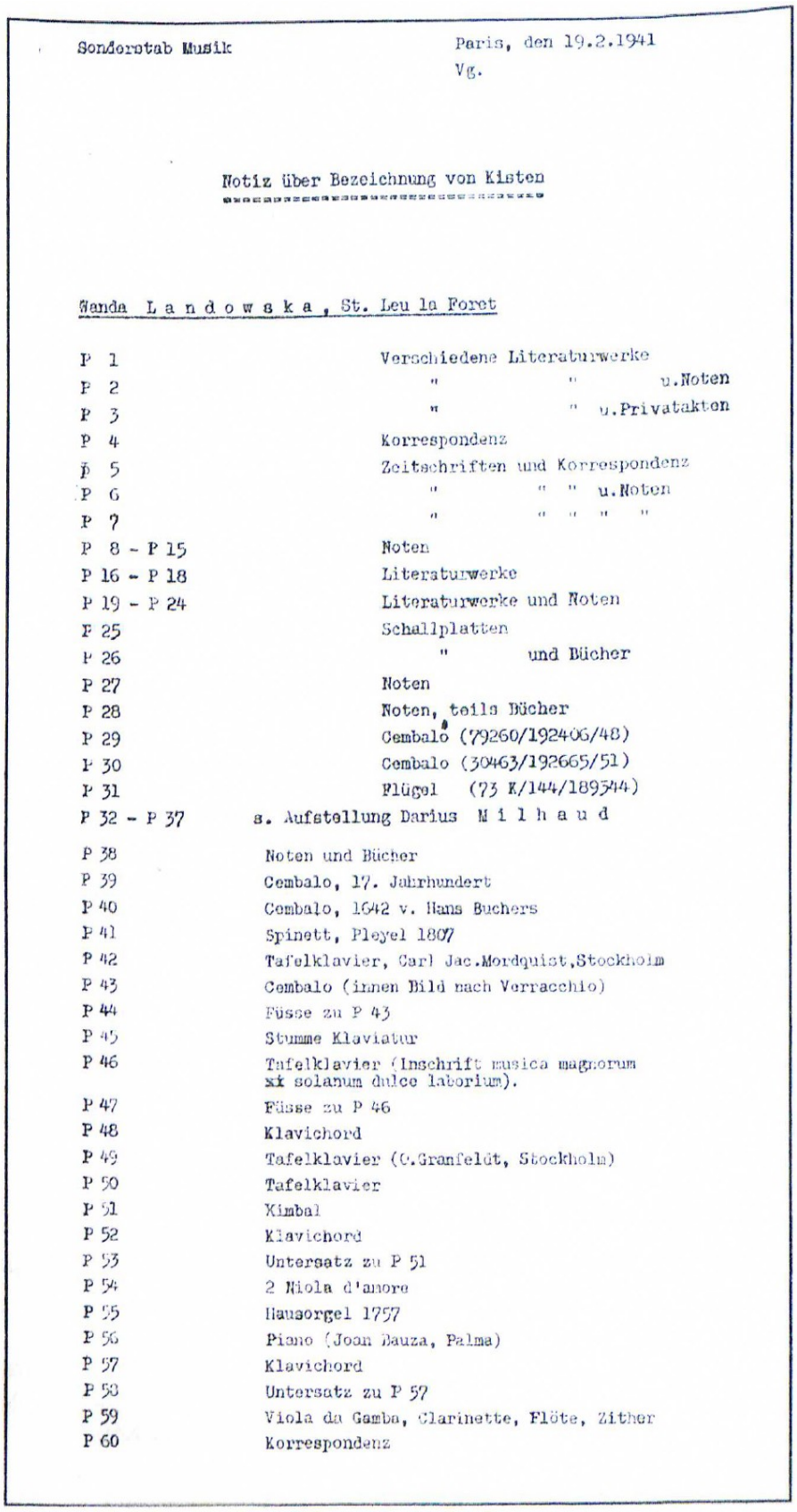
Die Farbphotographie von Wanda Landowska findet sich auch auf dem Cover von Kildeas Buch *Chopin's Piano: In Search of the Instrument that Transformed Music*.

261 Vgl. Kildea, S. 206.
262 Vgl. ebd., S. 211.
263 Vgl. ebd., S. 210.
264 Vgl. ebd., S. 172.
265 Abb.: Ebd, S. 172.
266 Abb.: Ebd., S. 210.



Abb. 10: Wanda Landowska vor Chopins Klavier im Jahr 1913 in Berlin.

Kildea, Chopin's Piano, 2018, S. 172.



Sonderstab Musik

Paris, den 19.2.1941
Vg.

Notiz über Bezeichnung von Kisten

Wanda L a n d o w s k a , St. Leu la Foret

P 1	Verschiedene Literaturwerke
P 2	" " u.Noten
P 3	" " u.Privatakten
P 4	Korrespondenz
P 5	Zeitschriften und Korrespondenz
P 6	" " " u.Noten
P 7	" " " " "
P 8 - P 15	Noten
P 16 - P 18	Literaturwerke
P 19 - P 24	Literaturwerke und Noten
P 25	Schallplatten
P 26	" und Bücher
P 27	Noten
P 28	Noten, teils Bücher
P 29	Cembalo (79260/192406/48)
P 30	Cembalo (30463/192665/51)
P 31	Flügel (73 K/144/189544)
P 32 - P 37	s. Aufstellung Darius M i l h a u d
P 38	Noten und Bücher
P 39	Cembalo, 17. Jahrhundert
P 40	Cembalo, 1642 v. Hans Buchers
P 41	Spinett, Pleyel 1807
P 42	Tafelklavier, Carl Jac.Mordquist,Stockholm
P 43	Cembalo (innen Bild nach Verracchio)
P 44	Füsse zu P 43
P 45	Stumme Klaviatur
P 46	Tafelklavier (Inschrift musica magnorum ~~xi~~ solanum dulce laborium).
P 47	Füsse zu P 46
P 48	Klavichord
P 49	Tafelklavier (C.Granfeldt, Stockholm)
P 50	Tafelklavier
P 51	Kimbal
P 52	Klavichord
P 53	Untersatz zu P 51
P 54	2 Viola d'amore
P 55	Hausorgel 1757
P 56	Piano (Joan Bauza, Palma)
P 57	Klavichord
P 58	Untersatz zu P 57
P 59	Viola da Gamba, Clarinette, Flöte, Zither
P 60	Korrespondenz

Abb. 11: Inventar der Musikwaren aus dem Haus Wanda Landowskas im September 1940.

Kildea, Chopin's Piano, 2018, S. 210.

Bis hierhin wurden in dieser Arbeit Musiknutzungen zu Propagandazwecken um Chopin dargestellt, die direkt diesem Zweck dienten. Gleichwohl ereigneten sich auch einige Dinge, die nahezu paradox erscheinen. Wahrscheinlich kamen diese Paradoxien zustande, da sich verschiedene Interessen um die Musiknutzung und um Chopin sammelten und während des Zweiten Weltkriegs unvorhersehbare Änderungen aufkamen, die wiederum ungeplante Wendungen und Maßnahmen nach sich zogen. Naliwajek-Mazurek setzte sich damit auseinander:

> „The racial bans were stable and fundamental, such as the ban on performing music by composers of Jewish origin by Polish musicians. The ban on playing ‚Aryan' music by Jews in the ghettos was used by the Nazi authorities to close the symphonic orchestra in the Warsaw ghetto. Other politically motivated bans were subject to change. Modifications of censorship rules reflected changes on the military fronts and the configurations of the Third Reich's allies and enemies. […] Bans introduced at the beginning of the occupation, such as the ban on playing Chopin, were modified, while others were introduced. With the invasion of the Soviet Union in June 1941, despite the intensification of terror, a certain shift in Nazi cultural policy could be observed in the Generalgouvernement. The performance of some Polish music was permitted in Cracow, while, already before Operation Barbarossa, a ban on performing Russian music by Poles was enforced. It seems that paradoxically it was the Wannsee Conference in January 1942 and the decisions taken concerning 'Die Endlösung' [...] that was the background for further liberalization concerning the repertoire and access of the Polish public to Nazi-organized concert life. […] While previously Chopin's music was prohibited, and several of his statues were destroyed […]"[267]

Ansonsten wurde Chopins Musik vor allem in Privatwohnungen und bei geheimen Treffen gespielt. Ab November 1939 wurden dann alle Aufführungen von Komponisten aus den ‚feindlichen Ländern' verboten. Eine Linie der Musiknutzung zur Propaganda, die bereits dadurch wieder unterlaufen wurde, war, dass Chopin davon ausdrücklich ausgenommen wurde:

> „[…] in 1942 the ban on playing Chopin was not only lifted but Nazi authorities encouraged collaborationists, and even exerted pressure on other Polish musicians, to perform this previously forbidden music."[268]

Ein weiteres eindrückliches Beispiel betrifft Chopins Herz. Wie viele Menschen in der Zeit, litt auch Chopin an Taphephobie, der Angst lebendig begraben zu werden. Er verfügte daher, dass er nach seinem Tod aufgeschnitten werden sollte. Des Weiteren äußerte er auf dem Sterbebett seiner Schwester Ludwika Jędrzejewicz

267 Naliwajek-Mazurek 2012, S. 216.
268 Ebd., S. 216–217.

gegenüber, dass sein Körper in Paris bestattet werden, während sein herausgetrenntes Herz in Polen verbleiben sollte. Chopins Herz wurde vom französischen Chirurg, Anatom und Pathologe Jean Cruveilhier entnommen und in einem Kristallgefäß in Cognac eingelegt. Seit 1882 wird es in der barocken Warschauer Heilig-Kreuz-Basilika aufbewahrt.[269] Chopins Herz konnte im Zweiten Weltkrieg durch die Aufbewahrung zu einem politischen Symbol werden. In den Dekaden vor dem Zweiten Weltkrieg und darüber hinaus blieb das Herz unberührt. Nur im Jahr 2014 wurde Wissenschaftlern zur Untersuchung von Chopins Todesursache genehmigt, das Gefäß mit Chopins Herzen zu analysieren.

> „He [Chopin] died and was buried in Paris in 1849. But in a romantic gesture to his homeland, his heart was put in a glass jar and smuggled into Warsaw, then under the rule of Imperial Russia. Strangely enough, the Nazis allowed Chopin's heart to be put in safekeeping during the Warsaw Uprising. And since 1945, it has remained in a crypt at the Holy Cross Church in Warsaw like a holy relic.
> After that, Chopin's pickled heart was mostly left to rest in peace until one night in 2014, when a group of scientists got permission to briefly inspect the jar in the crypt, in an effort to determine the musician's cause of death. They've finally released the results of their study, concluding that Chopin most likely died of complications from tuberculosis.“[270]

Chopin starb demnach höchstwahrscheinlich an den Komplikationen einer Tuberkulose.

Als Chopins Herz, ein Symbol der polnischen Nation, im Zweiten Weltkrieg vor seiner Zerstörung in Sicherheit gebracht wurde, griffen die Nationalsozialisten nicht ein. Sie inszenierten die Bewahrung des Herzens als einen paradoxen propagandistischen Akt. Am 9. September 1944 übergab der SS-Obergruppenführer Erich von dem Bach-Zelewski Chopins Herz an den Erzbischof Antoni Szlagowski, was die Nationalsozialisten filmisch festhielten. Ranghohe Nationalsozialisten nahmen an der Übergabezeremonie teil, darunter der Warschauer Gouverneur Ludwig Fischer und der SS-Hauptsturmführer Alfred Spilker. Jedoch nahm bei der Zeremonie zunächst nicht der Erzbischof die Urne mit Chopins Herzen entgegen, sondern der Priester Jerzy Modzelewski. Daher ließen die Nationalsozialisten die Übergabe wiederholen, damit der Erzbischof die Urne entgegennehmen konnte und

269 Vgl. Piechocki, S. 183.
270 Gannon, Megan: *Chopin's Pickled Heart reveals Cause of his Death*, 16. November 2017, www.livescience.com/60953-chopin-pickled-heart-reveals-cause-of-death.html (Stand: 20. Juli 2022).

anschließend zum Bischofssitz nach Milanówek brachte. Diese zweite Übergabe ist allerdings nicht auf Film dokumentiert, da die Beleuchtungslichter ausfielen.[271]

Dem steht gegenüber, dass das Chopin-Denkmal in Warschau am 31. Mai 1940 von den Nationalsozialisten zerstört worden war – unter dem Vorwand, Metall werde benötigt und das Kunstwerk sei ohnehin unansehnlich. Die offizielle 10-Złoty-Banknote, die zwischen 1924 und 1949 im Generalgouvernement gültig war (nicht beispielsweise in Warschau), bildete jedoch gerade jenes Denkmal ab (s. Abb. 12).[272] Die herausgebende Bank war die Bank Emisyjny w Polsce (Emissionsbank in Polen) mit Sitz in Krakau, die 1940 von den Nationalsozialisten im Generalgouvernement gegründet worden war. Bemerkenswert ist, dass die anderen Banknoten dieser Reihe keine Personen, sondern Sehenswürdigkeiten abbildeten. Chopin ist hiermit also eine Ausnahme. Nach der Zerstörung des Denkmals existierte das Original der Abbildung nicht mehr, sodass die Nationalsozialisten über eine alternative Abbildung diskutierten; infrage kam ein Portrait Chopins. Jedoch blieb die bestehende 10-Złoty-Banknote im Umlauf.



Abb. 12: Der 10-Złoty-Schein mit der Abbildung des Chopin-Denkmals.

271 Vgl. Piechocki, S. 186.
272 Vgl. Anonym: *10 Złotych German occupation*, https://en.numista.com/catalogue/note207504.html (Stand: 6. Oktober 2022). Abb.: Ebd.

5.4 Überleben durch Chopins Musik im ‚Dritten Reich‘

Immer wieder haben Überlebende existenziell bedrohlicher, qualvoller und demütigender Umstände davon berichtet, dass gerade Kunst ihnen ein Erdulden der Qualen und ein Überleben ermöglicht hat. So berichtet der spanische Schriftsteller Jorge Semprún in seinem Buch *Unsre allzu kurzen Sommer*[273] davon, wie er von den Deutschen, deren Kultur er sehr verehrte, ausgerechnet nach Buchenwald verschleppt worden war. Mitten im Konzentrationslager stand jener Baum, unter dem sich Johann Wolfgang von Goethe und Johann Peter Eckermann getroffen hatten. Durch still repetierte Verse des Dichters Charles Baudelaire überstand Semprún Misshandlungen. In seinem Buch betont er an verschiedenen Stellen, nur deswegen überlebt haben zu können. Für viele Gefolterte in den Konzentrationslagern spielte die Musik Chopins dieselbe rettende Rolle wie Baudelaire für Semprún, wenn auch die beschützende Kraft der Literatur nicht ganz auf Musik übertragbar ist.

Im Folgenden soll zunächst die Musik in den Konzentrationslagern thematisiert werden, um dann an zwei Beispielen (Władysław Szpilman und Alice Herz-Sommer) aufzuzeigen, wie sehr sich gerade die Musik Chopins als rettende Kraft herausstellte. Denn Musik wurde in den Konzentrationslagern multifunktional eingesetzt: einerseits zur Hilfe für die dort Inhaftieren, andererseits auch als Mittel der Demütigung und der Folter durch das nationalsozialistische Wachpersonal. Dies war die Ausgangslage und soll verdeutlichen, dass die Opfer der Nationalsozialisten häufig mit Musik, aber auch mit anderer Kunst, in Berührung kamen.[274]

Demnach kann die Thematik der Musik in den Konzentrationslagern nicht allein auf Aspekte beschränkt werden wie die Musik in Theresienstadt oder das ‚Moorsoldatenlied‘, das ‚Buchenwaldlied‘ oder das später bekannt gewordene ‚Mädchenorchester‘. Üblich waren beispielsweise Lagerorchester, -chöre sowie die Beschallung der Konzentrationslager über Lautsprecher. Inmitten all dessen wurden viele Lagerinsassen gezwungen, „nach Feierabend“ für die SS zu musizieren.[275]

273 Semprún, Jorge: *Unsre allzu kurzen Sommer*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1999.
274 Vgl. Neuschwander, S. 102.
275 Vgl. Fackler, Guido: *„Des Lagers Stimme“ – Musik im KZ. Alltag und Häftlingskultur in den Konzentrationslagern 1933–1936*, (= DIZ-Schriften, Bd. 11), Bremen: Temmen, 2000, S. 140–141.

Die Musik und das Singen in kollektiver Form kann hier mit dem Militärischen in Verbindung gebracht werden. Dabei standen u. a. Disziplin, Marschrhythmus, soldatische Tugenden und Ordnung im Mittelpunkt. Doch die Praxis der Musik in den Konzentrationslagern, insofern sie von den Wachmannschaften der Schutzstaffel ausgingen, ging darüber hinaus. Hier waren körperliche und geistige Gewalt, Einschüchterung, Erniedrigung und Demütigung der Zweck. Für die durch die harte Arbeit des Tages geschwächten Gefangenen bedeutete dieses erzwungene Singen und sonstiges Musizieren eine kaum zu bewältigende Anstrengung. Diejenigen, die sich hier weigerten oder den Text nicht kannten, wurden durch Schläge bestraft. Die SS-Männer schlugen dabei besonders auf die Polen ein. (Eine ihrer eingeführten Strafen war das Strafstehen. So dauerte dieses beispielsweise am 21. Oktober 1940 im Konzentrationslager Sachsenhausen von 5 Uhr morgens bis 23 Uhr abends an, was viele Tote forderte.[276]) Auch stellte die Musik oft einen ganz besonders makabren Hintergrund für Folter, Bestrafungen und auch Hinrichtungen dar, indem dadurch Schmerzensschreie übertönt wurden.[277] Die SS-Wächter zwangen die Gefangenen, nicht nur allgemein bekannte Lieder zu singen, die in einem skurrilen Kontrast zur Realität der Konzentrationslager standen, sondern auch solche, die in den Lagern komponiert worden waren oder die Variationen bekannter Musikstücke darstellten. So mutierte in den Lagern beispielsweise ein Lied wie ‚Wir sind die Sänger von Finsterwald‘ zu ‚Wir sind die Sänger von Buchenwald‘.[278]

Dem gegenüber bestand ebenso die subversive Welt der Musik, die die Insassen selbst spielten oder komponierten und die sie bei der Bewältigung ihres Schicksals unterstützen konnte. Dabei kann in vielen Fällen beinahe von Hymnen mancher Lager gesprochen werden. Am bekanntesten ist dabei das ‚Bürgermoorlied‘, auch als ‚Die Moorsoldaten‘ bezeichnet, das im KZ Bürgermoor bei Papenburg von den dortigen Gefangenen komponiert und von den Nationalsozialisten verboten wurde. Beispielsweise berichtet der deutsche Komponist, Cellist und Chorleiter Eberhard Schmidt, dass ein neu gegründeter Chor im Konzentrationslager Sachsenhausen als erstes Lied ‚Das Moorsoldatenlied‘ einstudierte.[279] Für die Insassen der

276 Vgl. Schmidt, S. 130.
277 Vgl. Fackler, S. 134–138. Und
vgl. Naliwajek-Mazurek 2012, S. 219. Und
vgl. Naliwajek-Mazurek 2013, S. 40.
278 Vgl. Schmidt, S. 130.
279 Vgl. ebd.

Konzentrationslager verkörperten Lieder wie dieses nicht nur Protest, sondern vor allem die Ausdauer, den Zusammenhalt und das entschlossene Durchhalten unter unmenschlichen Bedingungen. Durch die Verlegung von Häftlingen in andere Konzentrationslager verbreitete sich das Lied weiter und konnte zu einer Art „Vorbild“[280] werden.[281] Der Sinn der Musik lag für die Häftlinge demnach darin, dass die Lieder gemeinschaftsbildend wirkten und ihnen dadurch Kraft gaben. Dem gegenüber sollten Lagerorchester oder Lagerkapellen, die von der SS angeordnet oder geduldet wurden, die Geschehnisse überdecken und sie nach außen hin positiv erscheinen lassen. Dennoch ist zu konstatieren, dass die Mitglieder solcher Orchester oft privilegiert waren und sich ihnen dadurch bisweilen Möglichkeiten eröffneten, die Lager zu überleben.[282]

Die musikalische Praxis war, dass die Gefangenen einerseits gezwungen wurden, bestimmte Musik zu spielen, andererseits auch die Möglichkeit hatten, diesbezüglich eigene Initiativen zu entwickeln. Dies erlaubte ihnen einen sowohl emotionalen als auch intellektuellen Umgang mit der existenziellen Bedrohung, der sie ausgesetzt waren. Das konnte beispielsweise Trost, Unterstützung und Zuversicht spenden.[283] Der so praktizierte kulturelle Widerstand reichte von Kompositionen, die im Lager entstanden waren, bis hin zu Musikstücken, die die Insassen aus ihren Familien oder aus dem Musikunterricht kannten.

Vor diesem Hintergrund soll im Folgenden am Beispiel von Władysław Szpilman und Alice Herz-Sommer dargelegt werden, inwieweit gerade die Musik Chopins das Überleben im Lager ermöglichte:

280 Fackler, S. 245.
281 Vgl. ebd., S. 245–265. Und
vgl. Probst-Effah, Gisela: *Das Moorsoldatenlied,* in: *Jahrbuch für Volksliedforschung*, 40. Jahrg., Berlin: Schmidt, 1995, S. 75–83.
282 Fackler, S. 161 und 163.
283 Vgl. ebd., S. 195–198.

Władysław Szpilman

Die Memoiren Władysław Szpilmans erzählen seine Überlebensgeschichte im Zweiten Weltkrieg in Polen. Szpilmans Sohn, Andrzej Szpilman, konnte seinen Vater von der Wichtigkeit der Veröffentlichung seiner Memoiren überzeugen, die 1946 als *Śmierć miasta* (Der Tod der Stadt) publiziert wurden. 1997 erschien eine deutsche Fassung mit dem Titel *Wladislaw Szpilman. Das wunderbare Überleben. Warschauer Erinnerungen 1939–1945* (Düsseldorf: Econ) und 2002 eine weitere unter dem Titel *Der Pianist – mein wunderbares Leben* (München: Ullstein). Beide Bücher erfuhren zahlreiche Folgeauflagen. Władysław Szpilmans viel beachtete Biographie wurde die Vorlage für Roman Polański, dem Regisseur des Films *Der Pianist* (2002), in dem der US-amerikanische Schauspieler Adrien Nicholas Brody Szpilman verkörpert (Polanski selbst ist Jude und Pole, so wie Władysław Szpilman). Der Film gibt ausschließlich Szpilmans Episode im ‚Dritten Reich' wieder.

Das Vorwort in Andrzej Szpilmans Buch besteht aus sechs Teilen. Andrzej Szpilman erzählt zunächst, dass er durch die niedergeschriebenen Erlebnisse seines Vaters im Alter von 12 Jahren erstmalig Gründe für das Schweigen seines Vaters über dessen Familie erfuhr. Wolf Biermann, ein Freund Andrzejs, motivierte ihn, das Buch der Öffentlichkeit zugänglich zu machen. Darauf schließt Andrzej eine Kurzbiographie seines Vaters an. Er beschreibt seinen Vater als „‚[…] Mensch, in dem die Musik lebt,' ein Pianist, Komponist, der auch immer ein bedeutender Inspirator des polnischen Kulturlebens war."[284] Darauf folgt eine Kurzbiographie über Władysław Szpilman. Anschließend finden sich persönliche Worte und Worte über die Geschichte der Buchveröffentlichung.[285]

An Władysław Szpilmans Memoiren schließen sich ein „Postskriptum"[286], „Auszüge aus dem Tagebuch von Hauptmann Wilm Hosenfeld"[287] sowie ein Essay von Wolf Biermann „Brücke zwischen Władysław Szpilman und Wilm Hosenfeld, gebaut aus 49 Anmerkungen" an.[288]

284 Szpilman, Andrzej: Vorwort in: Szpilman, Władysław: *Der Pianist – mein wunderbares Überleben*, München: Ulstein, 2002, S. 5.
285 Vgl. ebd., S. 5–7.
286 Szpilman, Władysław, *Der Pianist – mein wunderbares Überleben*, München: Ulstein, 2002, S. 183.
287 Ebd., S. 187.
288 Ebd., S. 205.

Władysław Szpilman (5. Dezember 1911 in Sosnowiec – 6. Juli 2000 in Warschau) begann sein Musikstudium in Warschau. In den 1920er Jahren zog Szpilman nach Berlin, um dort an der Akademie der Künste Klavier bei Leonid Kreutzer und dem Leschetizky-Schüler Artur Schnabel sowie Komposition bei Franz Schreker zu studieren.

Infolge der Machtübernahme der Nationalsozialisten arbeitete er ab 1933 wieder in Warschau beim Polnischen Rundfunk. Zwischen 1939 und 1945 konnte Szpilman seiner Arbeit nicht mehr nachgehen. 1945 begann er, wieder als Musiker zu arbeiten.[289]

Andrzej Szpilman beschreibt in seinem Vorwort, wie wertvoll Władysław Szpilman für die Polen gewesen ist und noch ist. Er sieht eine Teilung zwischen der westlichen Welt und Polen. In der westlichen Welt seien Szpilmans Kompositionen „so gut wie unbekannt“[290] geblieben. Das begründet Andrzej damit, „daß Europa infolge des Zweiten Weltkriegs nicht nur politisch, sondern auch kulturell in zwei Teile zerbrochen ist.“[291] Er meint damit auch eine Aufspaltung in Unterhaltungsmusik und ernste Musik. „Die Menschen dort [in Polen] sind mit seinen Liedern aufgewachsen, denn er prägte die polnische Popmusik über Jahrzehnte.“[292]

Szpilmans Buch eröffnet mit einer Beschreibung der Situation des unmittelbar bevorstehenden Kriegs und des Kriegsausbruchs. Noch 1939 wurde Szpilman ins Warschauer Ghetto verschleppt, in dem er mit Auftritten im Café Nowaczesna für sich und seine Familie den Lebensunterhalt bestritt. Eine Weile konnte er sich und seine nahe Familie vor dem Schicksal der Deportation bewahren. Schließlich folgte dann doch die Deportation. Hier nun ereignete sich etwas, was seine Rettung in die Wege leitete und durch Chopins Musik letztlich befestigte. Als Szpilman gerade mit seiner Familie in den Zug einsteigen musste, zog ihn die Hand eines Unbekannten zurück und er überlebte die Zerstörung von Warschau, indem er Unterschlupf suchend mehrfach die ausgebrannten Gebäude wechselte. Auf Suche nach Lebensmitteln traf er schließlich einen deutschen Offizier (später als Offizier Wilhelm Adalbert „Wilm“ Hosenfeld identifiziert). Dieser Offizier forderte Szpilman

289 Vgl. Szpilman, Andrzej: Vorwort, S. 6.
290 Ebd.
291 Ebd.
292 Ebd.

auf, für ihn Klavier zu spielen. Szpilman wählte Chopins Nocturne cis-Moll. Dafür erhielt er von dem Offizier Kleidung und Lebensmittel, sodass er die nächsten Wochen bis zum Einmarsch der Russen überstehen konnte.

An einigen Stellen weicht der Film vom Buch Szpilmans ab. Dass die Musik Chopins eine lebensrettende Wendung der Ereignisse herbeigeführt hatte, zeigen Buch und Film. Die Verfilmung nimmt eine Änderung vor. In der Szene, in der Hosenfeld auf Szpilman trifft, spielt Szpilman nicht wie im Buch beschrieben Chopins Nocturne in cis-Moll,[293] sondern Chopins 1. Ballade in g-Moll. Ein Stück, das dramatischer und technisch anspruchsvoller ist. Im Buch trägt das 18. und letzte Kapitel sogar die Überschrift „Nocturne cis-Moll“. Die symbolträchtige Musik Chopins übertrifft hier das, was als „historische Genauigkeit“ bezeichnet werden könnte. Zu Beginn des Films sitzt Szpilman in einem Rundfunkstudio und spielt live eben dieses Nocturne cis-Moll. Während dieser Aufnahme sind erste Bombeneinschläge zu vernehmen, die auch das Studio treffen. Szpilman wird gezwungen, die Aufnahme abzubrechen. Das Buch hingegen beschreibt zunächst, wie Szpilman von Bombeneinschlägen aus dem nächtlichen Schlaf gerissen wird.[294]

In alledem liegt ein großes Wagnis, denn die Musik Chopins war zu jener Zeit gerade für die zu erkämpfende Freiheit der polnischen Nation eine hochpolitische Angelegenheit. Die Aufforderung zum Klavierspiel durch einen nationalsozialistischen Offizier mit einem Nocturne Chopins zu beantworten, war durchaus riskant. Doch gerade dieses Risiko rettete Szpilman das Leben. Hosenfeld soll zu Szpilman gesagt haben, solle jemand misstrauisch werden, würde Hosenfeld selbst Klavier gespielt haben.[295]

Was Szpilman und Chopin verbindet, ist deren Bedeutung für die Polen. Chopin – als Nationalheld mit seinen Melodien als Erkennungszeichen im Befreiungskampf – und Szpilman, dessen Musik „die polnische Popmusik über Jahrzehnte“ prägte.

293 Vgl. Szpilman, S. 173.
294 Vgl. ebd., S. 10.
295 Vgl. ebd., S. 172.

Alice Herz-Sommer

Auch für Alice Herz-Sommer war die Musik Chopins eine Hilfe, ihre Zeit im Konzentrationslager Theresienstadt zu überstehen, in der sie nicht nur unter Kälte und Hunger litt, sondern auch den Tod der Mutter und ihres Mannes verkraften musste.

Theresienstadt war ein Durchgangslager, von dem aus die Gefangenen „in den Osten“ und damit zumeist in den Tod deportiert wurden. Eine Besonderheit war jedoch, dass die Nationalsozialisten dieses Konzentrationslager als eine Art von „schönem Alterssitz“ für Juden ausgaben. Dies wurde wie ein Theaterstück inszeniert und es gelang ihnen tatsächlich, Organisationen wie beispielsweise das Rote Kreuz zu täuschen. Häftlinge, die wegen ihrer Verfassung nicht in das Bild des ‚schönen Alterssitzes‘ passten, wurden nach Auschwitz II-Birkenau deportiert.[296] Sehr anschaulich beobachtet Vojtéch Blodig die Situation:

> „Durch die Misserfolge Hitlerdeutschlands auf den Schlachtfeldern des 2. Weltkrieges wurde das Selbstvertrauen der Nazis erschüttert. Die Niederlage in Stalingrad, die erfolgreiche Landung der Alliierten in Nordafrika und weitere Misserfolge der Wehrmacht beeinflussten auch das weitere Vorgehen bei der Verwirklichung der ‚Endlösung der Judenfrage‘. Dies spiegelte sich auch in der zeitweiligen Unterbrechung der Transporte der Theresienstädter Häftlinge in ‚den Osten‘ wieder [sic!]. Den entsprechenden Befehl gab Himmler selbst mit dem Hinweis, dass der Eindruck nicht gestört werden solle, Theresienstadt sei ein Ort, an dem die Juden in Ruhe leben und sterben könnten. […] In Theresienstadt gingen inzwischen die Vorbereitungen für die Ankunft einer ausländischen Delegation in die Schlussphase. Unter Aufsicht hoher Offiziere der SS aus Berlin und Prag wurde die Strecke des Rundgangs der Delegation durch Theresienstadt bis ins kleinste Detail geplant, die Tätigkeiten, die die Häftlinge während des Besuches durchführen sollten, aber auch Antworten, die sie auf eventuelle Fragen der Delegationsmitglieder zu geben hatten, eingeübt. Es handelte sich kurzum um ein sorgfältig inszeniertes Theater, an dem als unfreiwillige Schauspieler und unter Todesdrohung auch die Häftlinge selbst teilnehmen mussten.“[297]

296 Vgl. Blodig, Vojtěch: *Die propagandistische Funktion von Theresienstadt*, 2019, https://www.holocaust.cz/de/geschichte/ghetto-theresienstadt/propagandistische-funktion-von-theresienstadt/ (Stand: 14. April 2022).

297 Ebd.

Die Pianistin Alice Herz-Sommer wurde am 26. November 1903 in Prag geboren. Ihr Vater war ein erfolgreicher Kaufmann und ihre Mutter pflegte Freundschaften mit Künstlern wie Franz Kafka und Gustav Mahler.[298] 1931 heiratete sie Leopold Sommer[299] und wurde 1937 Mutter des Sohnes Štěpán, den sie nach ihrem Lehrer Václav Štěpán benannten.[300] Ein Teil ihrer Familie floh nach dem Einmarsch der Nationalsozialisten nach Palästina. Herz-Sommer blieb in Prag, um sich um ihre Mutter kümmern zu können,[301] die allerdings 1942 über Theresienstadt in ein Vernichtungslager deportiert und dort ermordet wurde. 1943 deportierten die Nationalsozialisten auch Herz-Sommer, ihren Mann und ihren Sohn nach Theresienstadt.[302]

Da in Theresienstadt viele Künstler gefangengehalten wurden, bestand ein Kulturleben, das die Nationalsozialisten anfänglich zu Propagandazwecken duldeten.

Wie sehr Chopins Musik Hoffnung spendete, lässt die Beschreibung Blodigs erahnen:

> „In Theresienstadt hörte Zdenka Alice in einem Konzert alle Etüden Chopins spielen. Sie erinnert sich daran, wie die Musik sie damals in eine andere Zeit und an einen anderen Ort versetzte. ‚Während des Konzerts konnte ich mir einbilden, das Leben sei normal und wir würden bald nach Hause in unser Familienleben zurückkehren. Das bedeutete mir viel, doch da ich ein junges Mädchen war, traute ich mich nicht, Frau Sommer anzusprechen‘, erzählt Zdenka.“[303]

Die inhaftierten Musiker um Herz-Sommer hielten zusammen. Sie erinnerte sich beispielsweise an eine Situation, in der sie und ihre Freundin und Mitinsassin Edith Kraus einer 1944 neu eingetroffenen Pianistin zur Seite standen. Diese wollte auf einem ihrer gemeinsamen Klavierabende Bachs *Italienisches Konzert* spielen. Dieses hatte sie allerdings nicht so präsent, um es auswendig zu spielen, und Noten waren

298 Vgl. Stoessinger, Caroline: *Ich gebe die Hoffnung niemals auf. Hundert Jahre Weisheit aus dem Leben von Alice Herz-Sommer,* New York: Knaus, 2012, S. 12.
Anmerkung: In diesem Buch stehen auf einigen Seiten eingerückte Zitate Herz-Sommers. Diese geben dem Leser zusätzlich zu den beschriebenen Szenen mit ihren eigenen Worten einen Eindruck in Herz-Sommers Befinden.
299 Vgl. ebd., S. 104.
300 Vgl. ebd., S. 106.
301 Vgl. ebd., S. 14.
302 Vgl. ebd., 43–44.
303 Ebd., S. 245.

untersagt. Kraus schrieb alle Sätze aus dem Gedächtnis auf, sodass die neu eingetroffene Pianistin das Stück mental üben konnte.[304]

Die Nationalsozialisten gestatteten Herz-Sommer, vor der Arbeit täglich von neun bis zehn Uhr Klavier zu üben. Die Bedeutung, die die Musik Chopins für Herz-Sommer hatte, zeigte sich schon daran, dass sie gleich am ersten Morgen damit begann, seine Etüden zu üben. Das Klavier war in einem schlechten Zustand. Das Pedal [vermutlich das rechte] war defekt und mehrere Tasten klemmten. Sie fand sich jedoch mit dem Zustand des Klaviers ab.[305]

Herz-Sommers Spiel war auch unter den Nationalsozialisten beliebt. In einem Konzert applaudierte ein Nationalsozialist Herz-Sommer sogar, bis sein Nachbar ihn einen Stoß gab, da Anerkennung für Juden untersagt war. Nach einem anderen Konzert kam ein Offizier auf sie zu, um sich für ihr Spiel zu bedanken.[306]

Ein Jahr später erlebte Herz-Sommer etwas mit dem Schicksal von Szpilman Vergleichbares. Sie, die so sehr in den Werken Chopins geschult war, wurde von einem jungen Offizier aufgehalten, der sich bei ihr für ihre Musik bedankte und ihr versicherte, sie und ihr Sohn kämen auf keine der Abschiebungslisten und würden bis zum Ende des Krieges in Theresienstadt bleiben. Das Schicksal dieses SS-Mannes ist unbekannt. Herz-Sommer konnte sich lediglich daran erinnern, dass er sehr groß war und aus einer musikalischen Familie mit einer Pianistin als Mutter kam. Nach Kriegsende wurden Akten aus Archiven durchgesehen. Die Namen Herz-Sommer und den ihres Sohnes Štěpán konnten nicht auf den Listen für die Deportationen nach Auschwitz gefunden werden. Selbst kurz vor ihrem Tod beschäftigte sie das Schicksal des SS-Mannes.[307]

Herz-Sommer blieb immer mit der Musik verbunden. Sie starb 2014 im Alter von 110 Jahren. Eine ihrer Kernaussagen lautete: „Ich habe in der Musik gelebt, ich werde in der Musik sterben.“[308]

304 Vgl. ebd., S. 143.
305 Vgl. ebd., S. 130.
306 Vgl. ebd., S. 48–49.
307 Vgl. ebd., S. 49–51.
308 Ebd., S. 255.

6. Chopin als Objekt der Germanisierung und Propaganda

Im Folgenden soll die Problematik der Bemühungen diskutiert werden, Chopin einzudeutschen und für die Propaganda zu nutzen.

Das bisher betonte Wechselspiel der Nationalsozialisten im Umgang mit Chopin wird in diesem Abschnitt anschaulicher dargestellt. Die beiden konkreten Beispiele, die diesen Sachverhalt verdeutlichen, sind erstens die Handlung der Nationalsozialisten, die darauf abzielte, die Erinnerung an Chopin als Symbol des freien Polens zu löschen (Zerstörung des Warschauer Chopin-Denkmals – nach dem Krieg wurde es aus einer Kopie wieder rekonstruiert) und die Eröffnung der Krakauer Chopin-Ausstellung.

Das wird in den folgenden drei Abschnitten betrachtet: In 6.1 wird aufgezeigt, wie Chopin als Symbol für eine politisch gewünschte Annäherung Polens an das Deutsche Reich inszeniert wurde, insbesondere im Film und Rundfunk. 6.2 behandelt die Zerstörung des Warschauer Chopin-Denkmals durch die Nationalsozialisten als Versuch, nationale Symbole Polens zu vernichten. 6.3 zeigt, wie Chopins Nachlass für propagandistische Zwecke in der Krakauer Chopin-Ausstellung und mediale Inszenierung instrumentalisiert wurde.

6.1 Die strategiegeleitete Stilisierung Chopins zum Nationalhelden

Ein Ziel der Nationalsozialisten war die Vernichtung der polnischen Nation. Da sie die Musik Chopins durchaus goutierten, erwies sich der Umgang mit dem Komponisten als schwierig. Und so schwankten sie zwischen der Vereinnahmung als vermeintlich deutschen Komponisten und der Unterdrückung seiner Musik.

Hinter der nationalsozialistischen Kulturpolitik bezüglich Chopin stand generell der Wille, Chopin in die eigenen ganz konkreten Machtinteressen strategisch einzuordnen. In den ersten Jahren der nationalsozialistischen Zeit war bereits klar, dass die Machthaber vor allem in der Sowjetunion einen Feind sahen. Sie richteten ihre Strategie daraufhin aus, Polen auf ihre Seite zu ziehen, um so gemeinsam effektiver gegen die Sowjetunion vorgehen zu können. Das bedeutete, strategisch gedacht, Chopin als polnischen Nationalhelden hochzustilisieren und damit auf die deutsche und damit antisowjetische Seite zu ziehen.

Zunächst jedoch wurden in Deutschland aus finanziellen Gründen polen-freundliche Filme fertiggestellt, die noch während des Ersten Weltkriegs in Auftrag gegeben worden waren.

> „Viele seit 1916 oder 1917 in Auftrag gegebene Produktionen konnten erst Ende 1918 oder gar 1919 fertiggestellt und in den deutschen Lichtspieltheatern gezeigt werden. Obwohl unmittelbar nach dem Ausgang des Krieges und der damit zusammenhängenden Wiedergeburt Polens der Kampf um den Verlauf der gemeinsamen Grenze zwischen Deutschland und Polen ausbrach, konnten die deutschen Kinobesucher anfänglich noch viele polenfreundliche Filme, wie z. B. ‚Polenblut' (1918), ‚Halkas Gelöbnis' (1918), ‚Mazeppa' (1918) sowie ‚Das Kloster von Sendomir' (1919) sehen. Dass die deutsche Regierung, die geschlossen für eine Revision der deutsch-polnischen Grenzen kämpfte, nicht gegen diese polenfreundlichen Filme wie z. B. ‚Nocturno der Liebe' intervenierte, hatte sicher auch wirtschaftliche Gründe, weil man die Steuereinnahmen aus dem Filmvertrieb dringend brauchte."[309]

Danach kam zu Beginn der Weimarer Republik abermals eine polenfeindliche Stimmung auf, die auch in dementsprechenden cineastischen Produktionen Ausdruck fand. Erst später – nach 1933 – begann Deutschland, von derartiger Propaganda

309 Piechocki, S. 48.

Abstand zu nehmen und danach, ausgerechnet während der Anfangsjahre der nationalsozialistischen Zeit, den Kinogängern wiederum ein positives Polenbild zu suggerieren, das in einer Verklärung Chopins zum polnischen Nationalhelden kulminierte und als kulturelle Kampfansage an die Sowjetunion zu verstehen war.

Was also nach 1933 in diesem Kontext geschah, spiegelt sich auch in früheren Vorgängen. In beiden Fällen handelte es sich um einen antisowjetischen politischen Impuls. Dieser ergab sich daraus, dass Polen vor 1918 nicht als eigene Nation existierte und zum russischen Zarenreich (bis 1917) und dann zur Sowjetunion (ab 1917) gehörte. Ab 1933 versuchten die Nationalsozialisten dann, Polen als Verbündeten für einen Angriff gegen die Sowjetunion zu gewinnen.

Den Höhepunkt dieser Entwicklung stellt der in der nationalsozialistischen Zeit gedrehte und bereits erwähnte Film *Abschiedswalzer*[310] dar, der nicht nur das Leben Chopins thematisiert, sondern auch entsprechende politisch-strategische Intentionen. Auch die nationalsozialistische Idee, Chopin sei nur durch deutschen Einfluss über seinen Lehrer Elsner zu dem Genie geworden, als das er allgemein gefeiert wird, wird nicht ausgespart.

> „Der nunmehr dritte Chopin-Film ‚Abschiedswalzer' beginnt so wie der erste Stummfilm von 1918 in Warschau, kurz vor dem Ausbruch des Novemberaufstands im Jahre 1830. Man sieht den 19-jährigen Chopin beim Klavierunterricht in der Wohnung seines deutschen Lehrers Joseph Elsner (1769–1854). Offensichtlich wollte man schon in dieser ersten Szene dem Zuschauer deutlich machen, dass Chopin seine Fähigkeiten vor allen Dingen einem deutschen Lehrmeister verdankte. Diese Botschaft entspricht der völkischen Kulturträgertheorie, dass erst die Deutschen den Polen die Kultur vermittelt hätten. Während des Unterrichts hören die beiden Männer die Marschschritte einer schwer bewaffneten Patrouille von russischen Kosaken. In diesem Moment sagt der deutsche Professor: ‚Zerschlagen müsste man die verdammte Kosakenbande!' Und der junge Chopin antwortet: ‚Endlich frei werden!'"[311]

Die Überlappung beider Motive ist hier der interessante Punkt. Demnach bündeln sich in Chopin durch diesen Film des ‚Dritten Reichs' der Wille, die Polen zum Kampf gegen die Sowjetunion zu gewinnen und gleichzeitig die Aussage, die Polen seien nur durch die Deutschen zu Kulturleistungen in der Lage. Das stellt einen ideologischen Versuch dar, Polen mittels Chopin zu okkupieren und als Propaganda für das deutsche Vorhaben bezüglich der Sowjetunion einzusetzen. Dass filmische

310 von Bolváry, *Abschiedswalzer*, 1934.
311 Vgl. Piechocki, S. 48–71.

Kunstwerke und die Politik der damaligen Zeit durch die späteren Aggressoren gegen Polen derart miteinander korrelierten, ist kein Zufall.

Die Botschaft ist hochgradig ideologisch: Die Zusammenarbeit ist erwünscht und wird angestrebt, allerdings nur unter dem Befehl der deutschen Seite. So wie Elsner der Lehrer des jungen Chopin ist, wird suggeriert, dass die deutsche Nation der Lehrer der polnischen Nation sei. Früh ideologisch angelegt erscheint hier die Möglichkeit, beides als folgerichtig, sogar als berechtigt erscheinen zu lassen – je nach den politischen Verwerfungen zugunsten der nationalsozialistischen Machthaber in Deutschland, mit Polen oder gegen Polen; selbst die diktatorische Maßnahme, die polnische Musik zu verbieten, Chopin davon jedoch explizit auszunehmen. Was auf den ersten Blick verwundert, ist also durchaus im nationalsozialistischen Handeln der 1930er Jahre bereits politisch vielseitig verwendbar angelegt. Das Symbol ist Chopin posthum, er wird strategisch verwendet, ge- und missbraucht. Der Film dreht sich, oberflächlich betrachtet, um die Person und die Musik Chopins. In Wirklichkeit stehen machtpolitische Dinge im Vordergrund.

Die Situation der Menschen zur Zeit des Nationalsozialismus wurde laut Piechocki im Vergleich zu anderen Filmen von *Abschiedswalzer* am meisten beeinflusst:

> „Alle diese Filme hatten das eine Ziel, die von Hitler angestrebte und für möglich gehaltene antisowjetische Allianz zu schmieden. Diese Auswahl von Beispielen zeigt, mit welchem Aufwand das Propaganda-Ministerium daran arbeitete, die Bevölkerung für einen Krieg gegen die Sowjetunion vorzubereiten und gleichzeitig Polen für einen gemeinsamen Waffengang zu gewinnen. Es hat den Anschein, dass, gemessen am Publikumserfolg, von allen Projekten der Chopin-Film ‚Abschiedswalzer' zumindest in Deutschland die größte Wirkung erzielt hat."[312]

Da der Rundfunk zu Beginn der nationalsozialistischen Diktatur 1933 gleichgeschaltet und auf die Linie der Machthaber gebracht worden war, ergab sich zwangsläufig eine Orientierung an Hitlers Ideologie. Die Idee war, dass man die Menschen einer beständigen Propaganda aussetzen müsse, um sie in jede gewünschte Richtung hin zu manipulieren und zu steuern.[313] Dazu wurde im Rundfunk plötzlich das Land Polen den Menschen nahegebracht und dazu Chopin verwendet. „Bereits

312 Ebd., S. 54.
313 Vgl. ebd., S. 56.

am 20. September 1933 strahlte der Deutschlandsender ein Konzert *Beliebte Werke von Chopin* aus.“[314] Wie die spätere Feindschaft gegenüber Polen im Symbol Chopin Ausdruck fand, legt Piechocki unter Rückgriff auf die Dissertation von Karina Pryt (*Befohlene Freundschaft. Die deutsch-polnischen Kulturbeziehungen 1934–1939*) dar:

> „Nach der Kehrtwende Adolf Hitlers Mitte 1939 und dem folgenden Überfall auf Polen am 1. September des Jahres 1939 war es vorerst schlagartig vorbei mit der langjährigen deutsch-polnischen Zusammenarbeit der Rundfunkanstalten und mit der instrumentalisierten ‚Hoch-Zeit‘ von Chopin im deutschen Rundfunk. Karina Pryt hat in ihrer Dissertation ‚Befohlene Freundschaft‘ (2006) u. a. das Fazit gezogen, dass sich die radikale Kehrtwende in der Kulturpolitik gegenüber den Polen vor allem auch im Umgang mit Chopin zeigte: Schon im Mai 1939 soll es ein Verbot für alle deutschen Radiosender gegeben haben.“[315]

Zu diesem Zeitpunkt stand der deutsche Überfall auf Polen vier Monate bevor. Die Planung der Nationalsozialisten war bereits abgeschlossen und zentrierte sich um Chopin als polnischen musikalischen Nationalhelden.

Ein zweiter Aspekt ist neben dem Ideologischen die offenkundige Inkonsequenz der diktatorischen Maßnahmen. Denn das nationalsozialistische Deutschland wollte im eigenen diktatorischen System den Eindruck einer Kulturnation erwecken. Deswegen durften einige Werke nicht aus den Spielplänen der Konzerthäuser gestrichen werden. Koldau bemerkt dazu:

> „Auch hier war man nicht konsequent: ‚Don Giovanni, La Nozze di Figaro‘ und ‚Cosi fan tutte‘ standen selbstverständlich weiterhin auf dem Programm, ungeachtet der Tatsache, dass Mozarts Librettist Lorenzo da Ponte ein Jude gewesen war und Mozart selbst der Freimaurerloge angehörte. Mit Kriegsausbruch ließ Goebbels die Aufführung der Werke von Komponisten aus feindlichen Ländern verbieten; Ausnahmen waren für die Oper Bizets ‚Carmen‘ und für den Konzertsaal die Werke von Frédéric Chopin, der mit Frankreich und Polen gleich zwei Feindesländer repräsentierte.“[316]

Der Umgang mit Chopin war demnach ein in sich geschlossenes Konzept mit Widersprüchen in der Umsetzung. Diese Inkonsequenz ist auch im Bereich der Unterhaltungsmusik erkennbar. So stellt Koldau für den Jazz fest:

---

314 Ebd., S. 57.

315 Ebd., S. 63.

316 Koldau, S. 216.
Die „zwei Feindesländer“ begründen sich aus Chopins biologische Abstammung: Polnische Mutter, französischer Vater.

> „Erfolgreiche – d. h. systemkonforme – Schlagerkomponisten schleusten heimliche Jazzelemente in ihre Musik ein, Vertreter eines stillen, aber umso klangreicheren Widerstands versahen amerikanische Jazzkompositionen einfach mit deutschen Titeln, und schon war es legitime, schwungvolle ‚Tanzmusik'".[317]

Ein solcher Ausweg blieb der Musik von Chopin nicht. Umso mehr sticht hervor, dass die Strategie im Fall dieses Komponisten in besonderem Ausmaß löchrig war.

317 Ebd., S. 215.

6.2 Das Warschauer Chopin-Denkmal (1926–1940)

Ein Hauptobjekt, mit dessen Zerstörung die Nationalsozialisten Chopins Erbe schaden und die polnische Nation schwächen wollten, war das Warschauer Chopin-Denkmal. Dessen „enorme Symbolkraft“[318] für die Polen hebt Piechocki nicht nur in seinem Text hervor, sondern wählte ein Bild des zerstörten Denkmals auch als Buch-Cover aus (s. Abb. 13).[319]



Abb. 13: Coverbild des Buchs Unter Blumen eingesenkte Kanonen.

Anfang des 20. Jahrhunderts schlossen sich einige Chopinliebhaber zusammen, um Chopin mit einem adäquaten Monument zu würdigen. Die zaristischen Behörden jedoch sprachen sich gegen ein solches Vorhaben aus. Dennoch konnten sich

318 Piechocki, S. 36.
319 Abb.: Ebd., Cover.

engagierte Polen durchsetzen.[320] Der Vorsitzende des Komitees für den Bau des Chopin-Denkmals Henryk Dobrzycki schrieb 1912:

> „Der Sachverhalt des Chopin-Denkmals in Warschau geht auf das Ende des Jahres 1901 zurück. Nach mühsamen Bemühungen des Komitees und Schwierigkeiten bei jedem Schritt erhielten wir am 21. August letzten Jahres endlich die höchste Genehmigung, die die Errichtung eines Denkmals für unseren unsterblichen Sänger erlaubt – Chopin […]“[321]

1908 rief Dobrzycki einen internationalen Wettbewerb aus, für den 66 Projekte zur Errichtung eines Denkmals eingereicht wurden. Hector Ferrari, Juryvorsitzender des Wettbewerbs und zugleich Vorsitzender der Königlichen Akademie in Rom, wählte das Monument des hochgeschätzten Bildhauers Wacław Szymanowskis und des Architekten Franciszek Mączyńskis aus. Mehrere Hindernisse finanzieller und technischer Art mussten überwunden werden, sodass erst im Mai/Juni 1914 die Gipselemente des oberen Teils des Denkmals fertiggestellt werden konnten. In Paris sollten diese Teile in der ‚Ancienne Fonderies der Thiebaut Fréres‘ (dt.: ‚Alte Gießerei der Gebrüder Fréres‘) von Rène Fulda, dem damaligen Leiter, in Bronze gegossen werden. Das Projekt konnte jedoch nicht umgesetzt werden, zum einen, weil der Erste Weltkrieg ausbrach, und zum anderen wegen des Bankrotts Fuldas. 1919, nach dem Ersten Weltkrieg, tauchten die Gipselemente jedoch wieder auf. Der Rest des Denkmals blieb die Zeit über in Szymanowskis Warschauer Atelier.[322]

Doch trat nach dem Ersten Weltkrieg auch kulturhistorisch europaweit eine Zeitenwende ein. Der Jugendstil, auch Art nouveau, Stile Liberty oder Sezessionsstil genannt (nach der Wiener Sezession) gehörte zeitlich zum Fin de Siècle. Sein Ende wird im Allgemeinen noch vor dem Ende des Ersten Weltkriegs verortet. Dadurch bedingt änderte sich auch der Kunstgeschmack der Polen, sodass das Denkmal im Jugendstil keinen Anklang mehr fand. Szymanowski setzte sich jedoch durch, sodass letztendlich doch dieser Jugendstilentwurf die Vorlage für das Chopin-Denkmal blieb. Finanziert wurde der Bau durch Spenden von polnischen Bürgern und

320 Vgl. Solińska, Ewa: *Tajemnice Chopina*, Warschau: rytm, 2010, S. 208.

321 Ebd. 209.
Originallaut: „Sprawa pomnika Chopina w Warszawie datuje się od końca roku 1910-go. Po niesłychanych wysiłkach Komitetu i trudnościach stawianych mu na każdym kroku, uzyskaliśmy nareszcie w dniu 21-szym sierpnia r. P […] Najwyższe zezwolenie, zezwalające na wzniesienie pomnika naszemu nieśmiertelnemu pieśniarzowi – Chopinowi […]“

322 Vgl. ebd., S. 209.

Subventionen des Staats. Die in Paris gebliebenen Elemente des Denkmals wurden schließlich von der Firma ‚Barbedienne' gegossen. Der Denkmalsockel und das sich davor befindende Wasserbecken wurden vom Architekten, Kunstkonservator und Restaurator Oskar Sosnowski entworfen und von der Firma Ubranowski in Łódź aus rotem Sandstein gefertigt.[323] Am 14. November 1926 wurde das fertige Chopin-Denkmal schließlich im Warschauer Łazienki-Park enthüllt[324] (s. Abb. 14).[325]



Abb. 14: Einweihung des nachgebildeten Warschauer Chopin-Denkmals.

323 Vgl. ebd., S. 210.
324 Vgl. ebd.
325 Abb.: Solińska, S. 211.

Zunächst ließen die Nationalsozialisten nach Beginn des Angriffs auf Polen und während der Besetzung Warschaus das Chopin-Denkmal noch einige Monate stehen. Am 31. Mai 1940 aber sprengten sie das Chopin-Denkmal von Szymanowski. Die Metalltrümmer – und die anderer polnischer Denkmäler – wurden abtransportiert, um im Reichsdeutschland eingeschmolzen zu werden. Später wurde auf den leeren Sockel eine Inschrift gesetzt: „Posąg Fryderyka Chopina zburzony i zagrabiony przez Niemców odbuduje Naród“.[326] („Die Statue von Fryderyk Chopin, die von den Deutschen demoliert und geplündert wurde, wird von der Nation wiederaufgebaut.“)

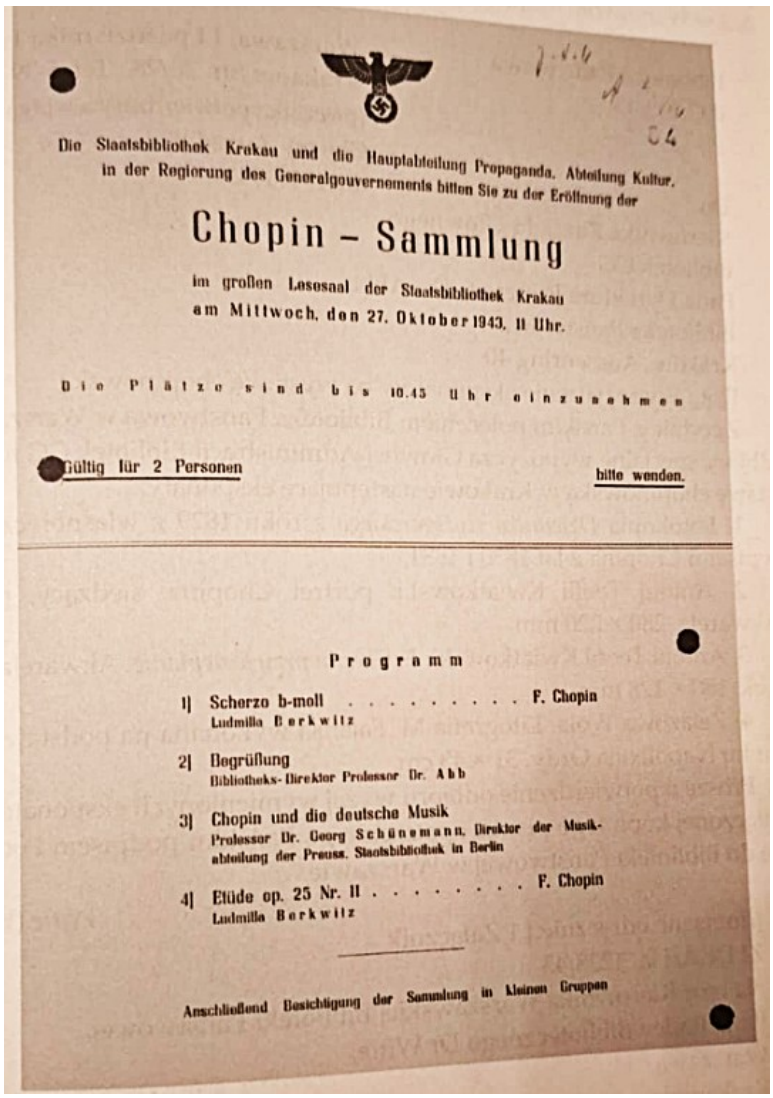
Der Wiederaufbau des Denkmals gelang nach Kriegsende. Das neue Denkmal entstand auf der Basis eines kleineren Kopfmodells Chopins (welches auf einem Müllberg gefundenen worden war), einer autorisierten Zeichnung, Fotografien und Skizzen. Nachbarn Szymanowskis hatten zudem im Keller seiner Wohnung ein kleines Modell des Denkmals entdeckt, welches von der Firma *Bastinelli* in Rom gegossen worden war. 1956 erstellte der polnische Architekt Leon Suzin, zu der Zeit Professor an der Technischen Universität Warschau, ein photogrammetrisches Modell dieses Modells. Mehrere Bildhauer fertigten dann unter der Leitung des polnischen Bildhauers, Grafikers und Pädagogen Władysław Wasiewicz ein 1:1-Modell an. Dieses wurde 1957 von den Brüdern Łopieńscy der Genossenschaft *Brąz Dekoracyjny* (dekorative Bronze) in Bronze gegossen.[327]

Schließlich konnte das rekonstruierte Chopin-Denkmal am 11. Mai 1958 – knapp 18 Jahre nach der Zerstörung des Originals durch die Nationalsozialisten – am selben Platz im Warschauer Łazienki-Park eingeweiht werden. Noch heute ist das Denkmal eines der wichtigsten Warschaus.[328] Regelmäßig werden dort Open-Air-Recitals gegeben.

326 Vgl. ebd., S. 212.
327 Vgl. ebd.
328 Vgl. ebd., S. 213.

6.3 Die Krakauer Chopin-Ausstellung (1943)

Im Jahr 1943 wurde in Krakau eine Chopin-Ausstellung eröffnet. Die Einladung zur Eröffnung mit dem Programm zeigt Abb. 15.[329]



Die Staatsbibliothek Krakau und die Hauptabteilung Propaganda, Abteilung Kultur, in der Regierung des Generalgouvernements bitten Sie zu der Eröffnung der

Chopin – Sammlung

im großen Lesesaal der Staatsbibliothek Krakau
am Mittwoch, den 27. Oktober 1943, 11 Uhr.

Die Plätze sind bis 10.45 Uhr einzunehmen

Gültig für 2 Personen

bitte wenden.

Programm

1] Scherzo b-moll . . . . . F. Chopin
Ludmilla Berkwitz

2] Begrüßung
Bibliotheks-Direktor Professor Dr. Abb

3] Chopin und die deutsche Musik
Professor Dr. Georg Schünemann, Direktor der Musikabteilung der Preuss. Staatsbibliothek in Berlin

4] Etüde op. 25 Nr. II . . . . . F. Chopin
Ludmilla Berkwitz

Anschließend Besichtigung der Sammlung in kleinen Gruppen

Abb. 15: Einladung zur Eröffnung und Programm.

329 Abb.: Suchowiejko, Renata: „Wystawa chopinowska w 1943 roku w Staatsbibliothek Krakau (Bibliotece Jagiellońskiej) oraz dalsze losy kolekcji Ganche'a", in: Suchowiejo, Renata: *Zabytki muzyczne w zbiorach Museum Uniwersytetu Jagiellońskiego*, Krakau, 2016, S. 289.

Die Objekte der Ausstellung setzten sich aus der Sammlung Edward Ganche zusammen, die am 29. Mai 1943 mit der Bahn in Krakau eintraf. Verschickt wurde sie aus Lyon. Die Ausstellung wurde in der Staatsbibliothek in Krakau errichtet, deren Direktor Gustav Abb war. Von Krakau aus beaufsichtigte die Hauptverwaltung unter Abbs Leitung drei weitere staatliche Bibliotheken in Warschau, Lublin und Lemberg. An der Realisierung der Chopin-Ausstellung waren auch Robert Legouixder (1889–1955, Verleger und Buchhandlungseigentümer), Hermann Fuchs (1896–1970, Bibliothekar) und Georg Schünemann (1884–1945, Musikwissenschaftler und Pädagoge) beteiligt. Von Abb, dem Staatsbibliotheksdirektor, existieren Dokumente zur Ausstellungsplanung, die 1977 im Rahmen des deutsch-polnischen Archivaustauschabkommens nach Warschau gebracht worden sind. In Ganches Dokumentation sind z. B. eine deutsche Fassung des Katalogs der Ganche-Sammlung, die wichtigsten Punkte der Eröffnungsrede von Schünemann, eine Einladungsliste und Beschreibungen zu Reaktionen von Journalisten und Besuchern enthalten.[330]

Zu dieser Ausstellung wurde ein Werbefilm der Nationalsozialisten in den Kinos präsentiert. Vor den jeweiligen Kinohauptfilmen wurden den Kinobesuchern üblicherweise Nachrichten präsentiert. Der Werbefilm zur Chopin-Ausstellung erschien in *Die Klangliche Wochenzeitung des Generalgouvernements* (für die besetzten polnischen Gebiete) (s. Abb. 16).[331] Die *Klangliche Wochenzeitung* war eine deutsche, in Polen erscheinende Produktion, die die nationalsozialistische Regierung in Polen zur Dokumentation verschiedener Veranstaltungen herausgab.

330 Ebd., S. 273–274.
Ich möchte Frau Prof. Dr. Renata Suchowiejko herzlich danken, dass sie mir wichtige Informationen zu dieser Ausstellung gab und mir zwei ihrer Bücher schenkte.

331 Abb.: Wytwórnia Filmów Dokumentalnych i Fabularnych: *Opening of Chopin Museum*, United States Holocause Memorial Museum, Accession Number 2004.715.1, RG Number: RG-60.4336, Film ID: 2746, 1939, 00:00:00–00:00:04.

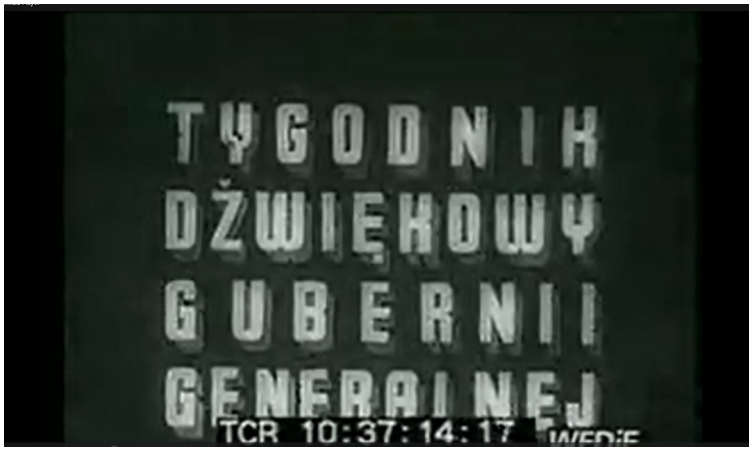


Abb. 16: Werbefilm für die Krakauer Chopin-Ausstellung, Beginn.

Die Eröffnung wirkt zeremoniell mit hohen nationalsozialistischen Regierungsmitgliedern. Der Sprecher in diesem Werbefilm propagiert die Bedeutung Chopins und verlautbart frei übersetzt auf Polnisch:

„In der Anwesenheit vom Generaldirektor, Minister im ‚Dritten Reich', Dr. Frank, Direktor der Bibliothek Herrn Abb, findet der Eröffnungsakt statt, um verschiedene Gegenstände aus dem Chopin-Nachlass für die Öffentlichkeit zu ermöglichen. Diese Objekte befinden sich in den Gebäuden der Nationalbibliothek in Krakau. Der Kern dieser Sammlung ist aus der Sammlung von Édouard Ganche, einem Verleger und Biograph von Chopin. Dieses Ereignis ist ein wichtiger Impuls für eine Wiederbelebung für die Chopin-Forschung. Die Initiative und der Kauf wurde mit der Unterstützung des Generalgouvernements durchgeführt, um diese Sammlung zu erwerben. Die Sammlung wurde dann aus Lyon nach Krakau transportiert und mit Manuskripten und anderen Chopin-Objekten ergänzt. Bis jetzt waren diese Objekte in verschiedenen Händen und wurden nun gesammelt an einen Ort gebracht."[332]

Während dieser Text gesprochen wird, ist die Pianistin Ludmiła Berkwicz (1910–2005) zu sehen, wie sie Chopins Scherzo b-Moll Nr. 2 op. 31 spielt. Zu Beginn sind der Redner sowie das nationalsozialistische Publikum bei der Eröffnung eingeblendet (s. Abb. 17).[333] Weiter zeigt der Film Ludmiła Berkwicz beim Spielen (s. Abb. 18)[334]

332 An dieser Stelle möchte ich Herrn Prof. Hubert Rutkowski danken, der mir half, den gesprochenen Text zu übersetzen.
333 Abb.: Wytwórnia Filmów Dokumentalnych i Fabularnych, 00:00:15–00:00:18.
334 Abb.: Ebd., 00:00:20–00:00:24.

und Objekte der Chopin-Ausstellung wie z. B. Gemälde, Mobiliar, Chopins Flügel, Noten (der zweite Band der Nocturnes), Chopins Haarlocke, den Bronzeabguss seiner linken Hand, Manuskripte, Portraits (auch zwei von George Sand) und Büsten Chopins.



Abb. 17: Werbefilm für die Krakauer Chopin-Ausstellung, Redner und Publikum.



Abb. 18: Werbefilm für die Krakauer Chopin-Ausstellung, Ludmiła Berkwicz.

Die Pianistin Berkwicz war eine Klassenkameradin von Vladimir Horowitz am Konservatorium in Kyjiw.[335] (1940 wurde das Konservatorium von *Київська консерваторія* in Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського – Nationale Musikakademie der Ukraine Peter Tschaikowski – umbenannt.)

1927 nahm Berkwicz als jüngste Teilnehmerin am ersten Internationalen Chopin-Wettbewerb in Warschau teil. Ihre Teilnahme brachte ihr ein Stipendium am Warschauer Konservatorium ein, welches sie im Alter von 18 Jahren mit der höchsten Auszeichnung abschloss. Obwohl die Nationalsozialisten Auftritte von polnischen Musikern 1939 verboten, wurde Frank auf Berkwicz als die beste Chopin-Interpretin Polens aufmerksam.[336]

1943 sah Goebbels den Untergang des ‚Dritten Reichs' kommen. Um nach dem Krieg mildere Strafen für die Nationalsozialisten zu erwirken, wollte er einen Ausgleich zur Vernichtung des polnischen (Kultur-)Lebens schaffen. So richtete Frank die Chopin-Ausstellung in der Staatsbibliothek des Generalgouvernements in Krakau ein. In dieser Ausstellung wurden verschiedenste Objekte zu Chopin gezeigt, auch einer von Chopins Flügeln. Frank befahl nun, dass Berkwicz bei der Eröffnung 1943 auf diesem gestohlenen Flügel Chopin spielen sollte. Ihr erfolgreicher Auftritt mit Chopins Scherzo b-Moll Nr. 2 op. 31 wurde von den Nationalsozialisten gefilmt und in Polens Kinos gezeigt.[337]

Dass Berkwicz Halbjüdin war, stellten die Nationalsozialisten erst einige Wochen nach ihrem Auftritt zur Eröffnungsfeier fest (ihr Vater änderte seinen Namen von Jacob Berkowitz in Joseph Berkwicz, um seine jüdische Herkunft zu verbergen). Ludmiła Berkwicz konnte aus Polen fliehen und mit der Hilfe eines ihrer Bewunderer einen gefälschten Ausweis erhalten, mit dem sie nach Bayern emigrierte. 1945 verschaffte ihr die US-Armee ein Visum, worauf sie nach Spring Valley, New York, übersiedelte.[338]

335 Vgl. Alpert, Louis: *Rockland Pianist who escaped Nazis to be acclaimed in Germany,* 2017, https://rocklandtimes.com/2017/02/09/rockland-pianist-who-escaped-nazis-to-be-acclaimed-in-germany (Stand: 7. November 2022).
336 Vgl. ebd.
337 Vgl. ebd.
338 Vgl. ebd.

In dem kurzen Film zur Eröffnung der Chopin-Ausstellung erwähnt der Sprecher zwei Namen: Gustav Abb und Edward (Édouard) Ganche. Diese Personen sollen kurz vorgestellt werden.

Gustav Abb (1886–1945) war Bibliothekar und später SS-Sturmbannführer. 1923 arbeitete er in der Preußischen Staatsbibliothek Berlin, bis er über die Stelle als Abteilungsdirektor (1928) und kommissarischer Direktor (1934) 1935 Direktor der Universitätsbibliothek Berlin wurde. 1940 übernahm er die kommissarische Leitung der Hauptverwaltung der Bibliotheken im Generalgouvernement Krakau und war von 1937 bis 1942 Vorsitzender des Vereins deutscher Bibliothekare. Als SS-Sturmbannführer organisierte er Kunstraube aus Bibliotheken und Archiven in den besetzten östlichen Gebieten.[339]

Der Name Édouard Ganche (1880–1945) wurde in Edward Ganche eingedeutscht. Ganche war einer der ersten Chopin-Biographen und wirkte auch als Schriftsteller, Sammler, Arzt und Medizinhistoriker. Seit dem Jahr 1906 verschrieb er sich der Chopinforschung und zählte zu einem der wichtigsten diesbezüglichen Experten seiner Zeit. Zusammen mit Camille Le Senne und Maurice Ravel gründete Ganche 1911 die Chopin-Gesellschaft in Paris. Mit seiner Ehefrau Marthe Bouvaist (Schülerin von Stéphane Raoul Pugno und Alfred Cortot, später Professorin am Konservatorium) sammelte er in Lyon Gemälde, Manuskripte und weitere mit Chopin verbundene Objekte. Die Erbin von Jane Stirling (Jean „Jane“ Wilhelmina Stirling; eine von Chopins letzten Schülerinnen und große Verehrerin) übergab Ganche Kopien ihrer Notizen mit Chopins Aufzeichnungen seiner Aufführungen. Diese verwendete er für seine Gesamtausgabe von Chopins Werken, die 1932 erschien. Ein wertvolles Objekt, das Ganche erhielt, ist der Pleyel-Flügel Stirlings (Seriennummer 13823), der Chopins Signatur trägt und auf dem er in Schottland ein Konzert gegeben hatte.[340]

1929 wurde Ganche von der polnischen Regierung gestattet, Chopins Leichnam in einer von ihm organisierten Zeremonie in das Schloss Wawel zu bringen. Die

339 Vgl. Anonym: *Abb, Gustav (1886–1945)*, 7. März 1995 / 21. Juli 2021, https://kalliope-verbund.info/de/eac?eac.id=116000368 (Stand: 4. November 2022).

340 Vgl. Rambeau, Marie-Paul; Poniatowska, Irena: *Édouard Ganche*, o. J. [nach 1999], https://chopin.nifc.pl/pl/chopin/osoba/2383 (Stand: 2. Februar 2023).

Überführung erfolgte allerdings nicht.[341] Das Fryderyk-Chopin-Institut in Warschau musste 1934 Ganches Angebot wegen fehlender Finanzmittel ablehnen, seine Chopin-Sammlung anzukaufen. 1937 erschien in Wien der Katalog zur Sammlung *Musée F...Chopin de Mr Edouard Ganche à Lyon mis en vente au prix de deux millions de francs français par l'antiquaire* (Herausgeber Heinrich Hinterberger). Fünf Jahre später gelangte die Sammlung für 50.000 Mark in Franks Besitz, worauf die Eröffnung der Chopin-Ausstellung folgen konnte. Nach dem Zweiten Weltkrieg wurde die Sammlung zwischen den Museen der UJ [Jagiellonen-Universität in Krakau, Uniwersytet Jagielloński] und der BJ [Jagiellonen-Bibliothek in Krakau, Biblioteka Jagiellońska] aufgeteilt. Der Pleyel-Flügel Stirlings wurde eine Zeit lang im Nationalmuseum in Warschau ausgestellt. (Eine Abbildung des Flügels befindet sich im Vorwort dieser Arbeit.) 1948 spielte Raoul Koczalski im Belvedere auf diesem, bevor er in das Nationalmuseum zurückgebracht wurde.[342] Heute steht er im „Grünen Raum" des Collegium Maius.

Ganche war als historischer Berater beim Chopin-Film *Abschiedswalzer* (s. Kap. 7.5) beteiligt.

341 Vgl. ebd.
342 Vgl. ebd.

7. Chopin-Interpretationen im Nationalsozialismus

Dieses Kapitel schließt an das vorausgegangene gedanklich an, in dem die Vereinnahmung Chopins durch die Nationalsozialisten im Fokus stand. Vor diesem Hintergrund sollen nun Chopin-Interpretationen jener Zeit, nicht nur musikalische, thematisiert werden. Mit „Interpretationen“ sind hier neben musikalischen auch Interpretationen zur Person und zum Künstler gemeint.

Die acht Unterkapitel sind in vier Gruppen eingeteilt. Die Kapitel 7.1 und 7.2 thematisieren musiktheoretische Analysen über Chopins Spielanweisungen, wobei im Gegensatz der Analyse Meisters diejenige Leichtentritts offenkundig nicht vom Nationalsozialismus beeinflusst ist. Die nächste Gruppe bilden Kapitel 7.3 und 7.4, die zwei Pianisten und Zeitzeugen des Nationalsozialismus zum Gegenstand haben – Elly Ney (auch „Hitlers Pianistin“ genannt) und Raoul Koczalski, einen polnischen Pianisten und Komponisten, der im Zweiten Weltkrieg in Berlin festgesetzt war. Darauf folgt mit Kapitel 7.5 die filmische Interpretation von Chopin aus Sicht der Nationalsozialisten, worauf sich das Kapitel 7.6 über Chopin in der Zwischenkriegszeit anschließt. Die abschließende, vierte Gruppe (Kapitel 7.7) behandelt über einen längeren Zeitraum hinwegreichende Entwicklungen. Darin wird die Sicht auf Chopin aus internationaler Perspektive dargestellt. Den Schluss bilden Ausführungen zum Chopin-Wettbewerb Warschau von 1927 bis heute (Kapitel 7.8)

7.1 Hugo Leichtentritts Chopin-Analysen

Um Erkenntnisse für den Wandel der Chopin-Rezeption im ‚Dritten Reich' zu gewinnen, soll ein Blick auf die unmittelbar vorausgehende Zeit der Weimarer Republik geworfen werden. Dafür bieten sich die Schriften von Hugo Leichtentritt an, der gleich mehrere zum Studium der Werke Chopins verfasste. Hervorzuheben sind hier die beiden Bände mit Analysen der Klavierwerke aus den Jahren 1921 und 1922.[343]

Dazu ist anzumerken, dass in der Zeit vor dem ‚Dritten Reich' der nüchterne Blick auf Chopin im Vordergrund stand. Ein Beispiel dafür ist Leichtentritt, dessen Analysen sich durch eine gleichbleibende, hohe Sachlichkeit auszeichnen. Sie gehen ausschließlich auf technische Aspekte ein, wie beispielsweise Fingersätze, Pedaleinsätze, Dynamik; nicht um weltanschauliche Fragen, Meinungen oder um Einordnungen in geistige Strömungen. Hier könnte die Frage formuliert werden: Wie ist aus Leichtentritts Sicht Chopin technisch zu spielen und wie nicht?

In Leichtentritts erstem Band ist noch vor dem Inhaltsverzeichnis Chopins Portrait abgebildet. Kein Lebendbild, sondern Chopin auf dem Totenbett. Dieses Bild hat Leichtentritt seiner *Analyse* „[a]ls besondere[n] bildnerische[n] Schmuck"[344] von einer Originalzeichnung aus seinem Besitz beigefügt: „Diese Tuschskizze ist unmittelbar nach Chopins Dahinscheiden am Totenbett von seiner Schülerin, der Fürstin Wanda Czartoryska gemacht worden."[345] Dieses Bild ist als schmückendes Beiwerk anzusehen und zeigt Leichtentritts Verbundenheit mit Chopin. Die obige Vorbemerkung, in der schon auf seine sachliche Gangart hingewiesen wurde, zeigt dies schon in seiner Vorrede:

> „Dies Buch will nicht zu den schon vorhandenen Büchern über Chopin ein neues von gleicher Art hinzufügen. Es befaßt sich mit seinem Gegenstand nicht in poetisierend-ästhetischer Art. […] Nicht so sehr an die Liebhaber wendet sich dies neue Buch, als an

343 Vgl. Leichtentritt, Hugo: *Analyse der Chopin'schen Klavierwerke*, Bd. 1, Berlin, Max Helles, 1921. Und
vgl. Leichtentritt, Hugo: *Analyse der Chopin'schen Klavierwerke*, Bd. 2, Berlin, Max Helles, 1922.
344 Leichtentritt 1921, S. XV.
345 Ebd.

> die zukünftigen Musiker. Es handelt vom Geist des Handwerks. Vom Handwerklichen ausgehend, will es Chopin's verfeinerte und durchgeistigte Technik der Komposition aufweisen, will es den Einzelheiten nachgehend, durch das Verständnis der Elemente einer Komposition auch das Gefühl für ihren künstlerischen Gehalt bilden, den Stil und die angemessene Vortragsweise dieser unvergleichlichen Kunstwerke beleuchten."[346]

Als Leserkreis spricht Leichtentritt einen Fachkreis an, der beispielsweise „eine vollständige Kenntnis der Harmonielehre"[347] (Funktionslehre) hat. Denn Chopins Harmonie sei durchaus tonal zu verstehen mit chromatischer Färbung. Zusätzlich gibt Leichtentritt auch Stufenbezeichnungen an, um die „nach der alten Generalbaßmethode erzogenen Musikern entgegenzukommen […]"[348] In Weiteren erklärt Leichtentritt seine in der Analyse folgenden Bezeichnungen. Er betont erneut die Wichtigkeit, für das Verständnis seiner *Analyse*, in Harmonielehre versiert zu sein, denn selbst Chopins größte Kompositionen seien letztendlich auf eine Reihe an Kadenzen herunterzubrechen.[349] „Weiterhin wird eine gründliche Kenntnis der formalen Dinge vorausgesetzt, wie man sie etwa in Hugo Riemann's einschlägigen Büchern […] sich verschaffen kann."[350]

Hiermit meint Leichtentritt beispielsweise das Wissen folgender musikalischer Begriffe: Periode, Vorder-, Nachsatz, leichter und schwerer Takt, männlicher/weiblicher Schluss, Beginn auf dem „zweiten" Takt, Generalauftakt und viele mehr, auch Liedform (A-B-A, Rondo etc.).[351] Später im Vorwort geht Leichtentritt erneut auf Formen ein, aber in anderer Bedeutung. Er spricht von „Formenkunst", „Formenfeinheit" und „Formengefühl".[352] Dieser Fokus auf die Form signalisiert eine Nähe zu Eduard Hanslick, für den die ästhetische Wirkung von Musik nur über ihren Inhalt, d. h. „tönend bewegte Formen"[353] transportiert wird. Gefühle beim Spielen und Hören von Musik entstehen für ihn erst sekundär, nicht primär, weil eine Hingabe an die Gefühle nur davon abhält, die Struktur eines Musikstücks zu verfolgen. In diese Richtung ist auch Leichtentritt zu verstehen, insbesondere, wenn man sich das Gegenteil vor Augen führt, d. h. beispielsweise die

346 Ebd., S. IX.
347 Ebd.
348 Ebd., S. IX–X.
349 Vgl. ebd., S. XI.
350 Ebd., S. XII.
351 Vgl. ebd., S. XII.
352 Vgl. ebd., S. XIV.
353 Hanslick, Eduard: *Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Tonkunst.* Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, [1]1854] 2010, S. 59.

Gefühlsästhetik August Wilhelm Ambros'. Ambros sah in der Formenlehre und damit auch in deren Analyse „eine Art vergleichende Anatomie“,[354] die er für, wenn nicht gar nutzlos, so doch für inferior hielt. Offensichtlich ist es genau das, was Leichtentritt meinte, wenn er den poetisierend-ästhetisierenden Werken kein weiteres hinzufügen möchte.

Der Phrasierung schenkt Leichtentritt besondere Aufmerksamkeit, da hier

> „[…] sowohl Komponisten, wie Herausgeber als auch Spieler am rückständigsten sind. Wollte man konsequent sein und beim Spielen genau so phrasieren wie die Drucke, selbst die Originalausgaben Chopins (wie übrigens fast aller Komponisten) angegeben, so käme ein musikalischer Unsinn zu Tage […]“[355]

Dieses Zitat ist nicht als Kritik an Chopin zu verstehen, sondern als Darstellung eines generellen Problems, welches Leichtentritt bei der Notation von Phrasierungen sieht. Dies besteht darin, dass das ganze 19. Jahrhundert geprägt ist durch einen sehr freien Umgang mit dem musikalischen Spielanweisungen. Interpreten setzten sich regelmäßig nicht nur über Angaben in den Notenausgaben hinweg, sondern erfanden teilweise neue Wendungen / Endungen o. ä.:

> „Es heißt nicht sich zum Schulmeister aufwerfen und Chopin eines Besseren belehren wollen, wenn man auf die Nachlässigkeiten aufmerksam macht, die auch der Meister selbst gemäß den konventionellen Gepflogenheiten seiner Zeit in solchen Dingen sich hat zu Schulden kommen lassen. Man ist in solchen Dingen jetzt etwas feinfühliger geworden […].“[356]

Leichtentritt betrachtet die Chopin-Ausgaben also auch unter den Gegebenheiten zu Chopins Zeiten. Für Leichtentritt erfolgt eine „Korrektur“ der notierten Phrasierungsfehler durch den naturgegebenen „Instinkt“ des Musikers, bestenfalls in Verbindung mit „geläuterte[m] Wissen“.[357]

Eine Schwierigkeit tat sich für Leichtentritt auf, seine *Analyse* zu verfassen, da keine „maßgebende Text-Ausgabe“ vorhanden gewesen sei. Üblicherweise würde man Texte in Originaldrucken als aufschlussreiche Quelle hinzuziehen, um den „Willen

354 Ambros, August Wilhelm: *Die Grenzen der Musik und der Poesie. Eine Studie zur Aestethik der Tonkunst*. Leipzig: Matthes, 1855, S. 26.
355 Leichtentritt 1921, S. XIV.
356 Ebd., S. XIII.
357 Vgl. ebd.

des Autors“ zu verstehen. Bei Chopin allerdings hätte man schlecht korrigiert, Fehler übersehen, in gleichzeitig erschienene Partituren voneinander abweichende Notentexte in französischen, deutschen und englischen Ausgaben geschrieben, und Chopin hätte einigen seiner Schüler verschiedene Formen derselben Stellen spielen lassen, welche als Sonderversionen überliefert worden wären. Zudem widersprächen sich in den Vorworten der verschiedenen Ausgaben die Verfasser. Auch kritisiert Leichtentritt die Chopin-Gesamtausgabe von Breitkopf & Härtel, denn diese betrachte die Werke nicht im geringsten kritisch.[358]

Im zweiten Band befindet sich kein Vorwort. Es beginnt direkt mit dem Kapitel zur Analyse von Chopins Balladen.[359] Auch ein Schlusswort findet sich nicht. Leichtentritt endet seine *Analyse* mit der Berceuse op. 57 Des-Dur, erschienen 1845. Aufgeteilt sind Chopins Werke nicht chronologisch nach Erscheinungsjahr, sondern nach Genre.

Zusammenfassend bleibt festzuhalten, dass Leichtentritt mit seinem Werk den Umgang mit dem Notentext moniert: Die Zeit, in der Urtextausgaben entstanden, begann erst später. Seine Orientierung an der Formästhetik ist für diesen Zusammenhang insofern aussagekräftig, da es sich um eine Autonomieästhetik handelt.

358 Vgl. ebd.
359 Vgl. Leichtentritt 1922, S. 1.

7.2 Der ideologische Einfluss des Nationalsozialismus in der Dissertation Edith Meisters

Über das Werk Chopins existiert bereits einige Literatur, die es oft als „meisterhaft“ oder „genial“ beschreibt. Edith Meister veröffentlichte ihre Dissertation *Stilelemente und die geschichtliche Grundlage der Klavierwerke Friedrich Chopins. Ein Beitrag zur musikalischen Romantik* im Jahr 1936, die sie an der Universität Hamburg verfasste. Die mündliche Prüfung fand am 22. Juni 1935 statt.

In der Einleitung weist Meister darauf hin, dass sie an die Arbeit Hugo Leichtentritts anknüpft und sich mit ihr auseinandersetzt. Sie verwendet eine Vielzahl von Notenausgaben, die am Ende aufgeführt sind. Die Sekundärliteratur setzt sich aus deutschsprachigen musikwissenschaftlichen Werken von Autoren zusammen, die in vielen Fällen heute noch bekannt sind. Meister war offensichtlich mehrsprachig und verarbeitete sowohl englische, polnische als auch französische Literatur.

In der Herausarbeitung der Stilelemente von Chopins Werken favorisiert sie das Exemplarische und verweist darauf, dass es nach dem derzeitigen Stand der Wissenschaft nicht möglich sei, diese in ihrer Gänze zu erfassen, weil es dafür an einer geeigneten Methode fehle. So gesehen müsse man sich vorläufig auf eine intuitive Erfassung des Stils beschränken. Diesen Abschnitt beschließt sie mit einigen musikpsychologischen Betrachtungen.

Im zweiten Teil der Arbeit widmet sich Meister den geschichtlichen Grundlagen der Klavierwerke Chopins und analysiert dessen Verhältnis zu Mozart, Bach, Beethoven, Hummel, Field, Schubert, Weber, Paganini und Liszt sowie zu italienischer und polnischer Musik. Danach folgt ein Kapitel, in dem sie Chopins Bedeutung in Hinsicht auf die vergangene Klaviermusik untersucht.[360]

Erst im zweiten Teil formuliert Meister ihr historisches Anliegen,

> „herauszustellen, wie tief das Werk Chopins in der deutschen Musik verwurzelt ist, sodaß es berechtigt erscheint, ihn nicht nur wegen seiner Bedeutung in unserer Musikgeschichte rühmlichst zu erwähnen.“

360 Vgl. Meister, Edith: *Stilelemente und die geschichtliche Grundlage der Klavierwerke Friedrich Chopins*, Hamburg: Holler, 1936, S. 5.

Meister weist darauf hin, dass Chopins Lehrer Joseph Elsner ein gebürtiger Deutscher war, verschweigt aber nicht, dass Polen seine Wahlheimat wurde. Chopins allererster Klavierlehrer war der Böhme Adalbert Zywny, der, so Meister, „aus der Schule Johann Sebastian Bachs“ stamme, was sie mit einer polnischen Quelle belegt.[361] Durch ihn sei Chopin auf Bach, Haydn, Mozart, Beethoven sowie später auf Hummel und Ries aufmerksam geworden, doch habe Chopin unter diesen Bach und Mozart am meisten goutiert. Dies

> „ist genug Beweis, daß trotz aller polnischen Nationalfärbung seines Werkes, die den Grundkern seiner Musik bildet und die zu leugnen natürlich keineswegs meine Absicht ist, ein gewisses deutsches Fundament in seinem Werk wohl vorhanden ist.“[362]

Damit gibt sie eine Deutung von Chopins musikalischem Hintergrund.

Im Folgenden analysiert Meister konkret die Beziehung von Chopins Musik zu den Werken verschiedener deutscher Komponisten, geht aber auch auf Paganini und Liszt ein. Danach geht sie dazu über, die nationalen Einflüsse zu eruieren. Sie misst dem Einfluss der italienischen Musik für das Werk Chopins große Bedeutung bei, während sie den der französischen Musik für gering hält.[363] Über den Einfluss der polnischen Musik schreibt sie:

> „Naturgemäß am stärksten ist Chopins Verwurzelung in der p o l n i s c h e n M u s i k. Trotz deutscher und italienischer Elemente in seinem Schaffen, ist […] der Hauptkern: Polen. Er benutzt den polnischen Tanz, das polnische Volkslied. Aehnlich wie Schubert und Brahms, versteht er, ganz in der Art dieser Lieder und Tänze zu erfinden, sodaß sie nicht mehr von den echten Weisen zu unterscheiden sind. Wie keiner vor ihm gestaltet er aus den Volksweisen, wie z. B. aus den Mazurken, Klavierkompositionen von tiefer Wirkung. Jedoch ist sein ganzes Schaffen, mit Ausnahme einiger Walzer, Etüden, Préludes und Nocturnes durchsetzt mit Elementen, die aus der polnischen Volksmusik stammen.“[364]

Genrespezifisch schreibt sie:

361 Meister, S. 23, Fn. 18 (Ferdinand Hoesick. Chopin. Życie i twórczość. Warszawa 1911).
362 Ebd.
363 Ebd., S. 39.
364 Ebd., S. 40.

> „Weiter ist nationalbedingt speciell [sic] die Eigenart seiner Mazurken und Polonaisen. Waren diese beiden Tanzformen, vor allen Dingen die Polonaise, auch schon am Ende des 17. Jahrhunderts europäisches Allgemeingut geworden, so war Chopin doch der erste und einzige, der sie zum Symbol der Physiognomie des polnischen Volkes machte. Der polnische Charakter aller Kompositionen dieser Art hatte sich bis dahin wohl in äußeren Dingen dokumentiert, vor allen Dingen im Polonaisen-Rhythmus, aber das eigentliche Temperament dieses Volkes war nie in ähnlicher Weise erfaßt wie bei Chopin.“[365]

Neben volksmusikalischen Einflüssen zieht Meister auch die Vorbildfunktion polnischer Komponisten ins Kalkül. Diese sieht sie bei Michael Oginski (1765–1833) und Charles Kurpinski (1785–1857). Zwar habe Elsner auch eine beträchtliche Anzahl an Polonaisen komponiert, doch stünden diese unter dem Vorbehalt der Nationalliteratur, da Elsner ein Deutscher gewesen sei:

> „Er bemühte sich zwar in seinen Kompositionen um das polnische National-Kolorit (!), – die Polen rechnen ihn auch ganz zu den Ihren, – aber schon daß er als Hauptvertreter der Klassik in Polen gilt, und daß er trotz größter Fruchtbarkeit, großem Fachwissen und starker künstlerischer Persönlichkeit doch kein spezifisch polnisches Meisterwerk hinterlassen hat (Opienski), ist ein Zeichen dafür, daß seine Abstammung doch stärker war als sein künstlerischer Wille.“[366]

Dass Elsner kein polnisches Meisterwerk hinterlassen habe, stellt sie nicht aus eigener Anschauung in den Raum, sondern verweist dazu auf den Polen Opienski. Wesentlicher aber erscheint die kontextuale Einbindung durch den Vergleich mit Komponisten von Polonaisen. Diese,

> „[…] in besonderem Maße Weber und Schubert, färbten ihre Polonaisen mit dem national-romantischen Kolorit ihrer eigenen Persönlichkeit aus allen Schubertschen Polonaisen spricht ein unverkennbarer, echter Schubert, aus allen Weberschen ein echter Weber.“[367]

Daraus ergibt sich das Spannungsverhältnis von Gattungs- und Personalstil, das bei diesen Komponisten wechselseitig miteinander verflochten ist. Wie das im Fall von Elsner zu bewerten ist, beantwortet Meister nicht; auch nicht, ob er überhaupt einen eigenen Personalstil entwickelt hatte (diese Fragen stellt sie aber auch nicht). Fakt ist, dass er sich beispielsweise für die polnische Nationaloper starkgemacht hat,

365 Ebd.
366 Ebd., S. 41.
367 Ebd.

deren Sujets aus der polnischen Geschichte stammen. Meisters Behauptung, dass Elsners Abstammung doch stärker gewesen sei als sein künstlerischer Wille, trifft nicht zu. An dieser Stelle kann eine Verbindung von Unkenntnis und Ideologie von Meister herausgelesen werden. Was aber offen bleibt, ist, ob Meister diese nationalsozialistische Denkweise wirklich teilte oder ob sie andere Motive antrieben, sich so zu äußern.

Eine Betrachtung von Meisters Dissertation in ihrer Gesamtheit ist vor dem Hintergrund zu sehen, dass zum Zeitpunkt der Veröffentlichung um Chopins Musik regelrechte Hysterie bestand. Dieser basierte auf der These, dass Chopin nur durch deutschen Einfluss zu einer bedeutenden Musikerpersönlichkeit geworden sei. Die Frage, ob Meister wirklich Nationalsozialistin war, kann heute nicht mehr beantwortet werden; ihre Ausführungen tendieren in die Richtung.

7.3 Elly Ney als Chopin-Interpretin

Die Frage nach der Chopin-Interpretation durch die Pianistin Elly Ney (1882–1968) während des Nationalsozialismus wirft Fragen auf, die eine Verbindung von Persönlichkeit und Virtuosität auf der einen Seite und Fanatismus auf der anderen betreffen.

Elly Ney erlebte mehrere Etappen der Geschichte: Kaiserreich, Weimarer Republik, ‚Drittes Reich' und Bundesrepublik Deutschland.

Kindheit und Jugend waren dadurch geprägt, dass ihr Vater sehr autoritär war. Vor diesem Hintergrund entwickelte sie sich zu einer versessenen Anhängerin des Nationalsozialismus. Selbst nach dem Zweiten Weltkrieg distanzierte sie sich nicht davon und verfolgte ihre Karriere mit Nachdruck. Wie all dies ohne Widerspruch zusammengehen sollte, wunderte sich Piechocki:

> „Sie starb 1968 im 86. Lebensjahr und ist der Nachwelt viele Antworten schuldig geblieben. Ratlos steht man vor dem Phänomen, dass sie Adolf Hitler genauso glühend verehrte wie Mahatma Ghandi [sic!] (1869–1948) und Albert Schweitzer (1875–1965). Der eine predigte den abgrundtiefen Hass, die anderen die grenzenlose Nächstenliebe."[368]

1931 begründete sie in Bonn die volkstümlichen Beethoventage, die von 1931 bis einschließlich 1944 stattfanden, ab 1933 jedoch unter der Überschrift „Volkstümliche Beethovenfeste". In ihrer Ansprache zur fünften Veranstaltung 1935 äußerte sie als Kuratorin Folgendes:

> „Wir haben ja das wunderbarste Vorbild an unserem Führer, bei dem jedes Wort und jede Handlung eine Wiedergabe ist von heiligster Überzeugung, von unerschütterlichem Glauben. Diesen Glauben wollen wir doch in uns hüten und stärken, er ist unser Stern, dem wir treu blieben wollen, er ist unser Quell, aus dem die göttliche Musik unseres Meisters entsprang."[369]

368 Pieckocki, S. 90.

369 Rey, Manfred van: *Beethoven – Bonn – Elly Ney. Ein schwieriges Verhältnis*, in: Bonner Geschichtsblätter, Band 51/52, 2001/2002, S. 465.

> Diese Aussage steht hier paradigmatisch für mehrere, sinngemäße Äußerungen der Pianistin Ney.

Sie wurde mit Interpretationen von Beethoven, Brahms und Chopin bekannt. Die Frage ist, ob und wie sie Letzteren für ihre Zwecke nutzte.

Piechocki berichtet von einer Begebenheit zu Beginn des Zweiten Weltkriegs. Ney wurde ein Konzert mit Werken des polnischen Komponisten untersagt, jedoch bestand das Publikum auf Nachfrage der Pianistin darauf. Die vom Nationalsozialismus begeisterte Pianistin gab schließlich aufgrund eines Votums des Publikums nach.[370] Unter Verwendung eines Berichts („Die Verteidigung der Kindheit“) des deutschen Schriftstellers Martin Walser (1927–2023) erzählt Piechocki von diesem erstaunlichen Ereignis:

> „Es verwundert daher nicht, dass sie nach der Ankündigung eines der seltener gewordenen Chopin-Konzerte mit leidenschaftlichem Applaus begrüßt wurde, als sie in Dresden auf die Bühne kam. Dann aber wandte sie sich vor Beginn des Konzertes an das Publikum und erklärte, dass angesichts des am 1. September begonnenen Krieges gegen Polen wohl alle einverstanden seien, wenn sie heute keinen polnischen, sondern einen deutschen Komponisten spiele. *Die Dresdener protestierten. Die Ney lässt abstimmen. Alle für Chopin bleiben sitzen, die für einen Deutschen stehen auf. Alle bleiben sitzen*. Inmitten der nationalsozialistischen Diktatur eine demokratische Abstimmung. Und mit welchem Ausgang … Das war wahrlich nicht nur eine Demütigung für Führer und Reich. Elly Ney setzte sich wortlos an den Flügel *und rattert den großen As-Dur Walzer nur so runter.* Diesen Eindruck des Zeitzeugen könnte man so verstehen, als wäre im energischen Spiel der Pianistin ihr Ärger über die Penetranz des Publikums deutlich geworden. Allerdings ist dieser besonders virtuose Walzer op. 42, den Elly Ney oft spielte, ein Tribut Chopins an die mondäne Welt von Paris gewesen. Er ist letztlich so etwas wie ekstatischer Tanzrausch, eine furiose pianistische Galoppiade.“[371]

Dieses Zitat zeigt mehrerlei. Zum einen, wie sehr Ney gerade als Chopin-Interpretin gefragt war – entgegen den Zeitströmungen (1939, nach dem Überfall der Deutschen auf Polen), die Chopin-feindlicher wurden; zum anderen, dass der Versuch, dem ideologischen Mainstream zu entsprechen, vom Publikum torpediert wurde. Der dritte Punkt ist, dass sie in dieser Situation dem Publikumswillen entsprechen wollte.

Wie oben bereits konstatiert, hat Neys Begeisterung für die Nationalsozialisten und für die Person Adolf Hitlers sogar dazu geführt, dass sie „in der Nazi-Zeit auf der

370 Vgl. Piechocki, S. 88–89.

371 Ebd., S. 88–89, (Die aus Martin Walsers Werk übernommenen Stellen erscheinen in kursiver Schrift).

sogenannten Gottbegnadeten-Liste des Propagandaministeriums [stand].“[372] Dies hat nicht geschadet; sie konnte bis zu ihrem Tod im Jahr 1968 ihre Karriere fortführen.

Eine Erklärung für Neys Umgang mit dem Nationalsozialismus könnte mit ihrer Persönlichkeitsstruktur zusammenhängen. Wenn sie sich für etwas interessierte, konnte es passieren, dass aus der Begeisterung Fanatismus wurde. Dies zeigte sich beispielsweise in Fragen der Ernährung. Sie war nicht nur Vegetarierin, sondern verzichtete auch auf ihren gewohnten Morgenkaffee, den sie durch Rübensaft ersetzte. Auch aß sie keine Kartoffeln und keinen Sellerie mehr, sondern beschränkte sich auf das Abkochwasser der beiden Gemüse, das sie trank. Ähnlich fanatisch hielt sie es mit Salat, von dem sie nur noch die grünsten Blätter zu sich nahm – wegen des vermeintlich höheren Chlorophyll-Gehalts.[373] „So leidenschaftlich sie als Vegetarierin war, so fanatisch glaubte sie auch an den Nationalsozialismus.“[374]

Neys Fanatismus konnte sogar ins Schrullige mutieren. So gibt es aus der Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg einen seltsam anmutenden Bericht. Im April 1951 bat sie während der Vorbereitung zu einem Konzert in Kassel den Dramaturgen um ein Veilchensträußchen, einen Strauß Schlüsselblumen sowie eine kleine Flasche Schwarzwälder Kirschwasser. Diese Sachen erhielt sie. Doch agierte sie nicht wie erwartet, sondern verspeiste die Blumen und rieb mit dem Kirschwasser die Tasten des Klaviers ab. Sie erklärte, sie esse oft wilde Blumen und das Kirschwasser gäbe den Fingern beim Spiel mehr Halt.[375]

Dies alles lässt darauf schließen, dass Ney generell zum Extremen neigte und der Nationalsozialismus für sie den Höhepunkt darstellte, durch den sie Ruhm und Anerkennung fand.

Neys Chopin-Repertoire lässt sich durch ihre Schallplattenaufnahmen und Klavierrollen recht genau fassen. Zwischen 1905 und 1930 spielte sie einige Stücke Chopins ein: Die Études E-Dur op. 10 Nr. 3, c-Moll op. 10 Nr. 12, cis-Moll op. 25 Nr. 7, As-Dur B.130 Nr. 2, die Mazurka fis-Moll op. 59 Nr. 3, das Scherzo Nr. 4

372 Ebd.
373 Vgl. ebd., S. 84.
374 Ebd.
375 Vgl. ebd., S. 83.

E-Dur op. 54, die Walzer Des-Dur op. 64 Nr. 1 und As-Dur op. 43 Nr. 1, das Nocturne Fis-Dur op. 15 Nr. 2. 1961 nahm sie auf: Die Nocturnes c-Moll op. 48 Nr. 1, G-Dur op. 37 Nr. 2, Fis-Dur op. 15 Nr. 2, die Ballade Nr. 3 As-Dur op. 47 und die Fantasie f-Moll op. 49.[376]

376 Anonym; *Elly Ney – Chronology*, in: Classical Pianists, https://classical-pianists.net/generation-vii/elly-ney/chronology/ (1. September 2025).

7.4 Raoul Koczalski, polnischer Pianist und Komponist

Dieses Kapitel ist dem polnischen Pianisten und Komponisten Raoul Koczalski gewidmet, der mit Chopin aus zwei Gründen verbunden ist. Zum einen war er ein renommierter Interpret seiner Werke und zum anderen durch den Unterricht bei Karol Mikuli sein Enkelschüler.

Raoul Koczalski, 1885 in Warschau geboren, war der Sohn einer musikbegeisterten Familie, die einem alten polnischen Adelsgeschlecht entstammt. Er erhielt im Alter von drei Jahren seinen ersten Klavierunterricht bei Julian Gadomski. Schon früh wurde seine musikalische Ausbildung breit angelegt. So nahm er 1891/92, bereits in früher Jugend also, bei Ludwik Marek außer Klavier- auch Kompositionsunterricht. Von 1892 bis 1895 setzte er seine Ausbildung bei Karol Mikuli in Lemberg fort, der zu seinem wichtigsten Klavierlehrer avancierte. Ab 1894 erhielt er Unterweisungen in Instrumentation bei Henryk Jarecki.

Koczalski war mit seiner herausragenden Begabung und seiner enorm schnellen Auffassungsgabe der klassische Typ des Wunderkinds. Im Alter von vier Jahren gab er sein Debüt und spielte im Alter von zwölf Jahren sein tausendstes Konzert. Im Ersten Weltkrieg wurde er von 1914 bis 1918 in Bad Nauheim interniert.[377]

Seine besondere Aufmerksamkeit galt Chopin.

> „Mußten wir einen der glänzendsten polnisch-russischen Virtuosen aus Leschetizkys, mehr aber noch aus Busonis Meisterschule, Michael von Zadora, unter die bedeutendsten Lisztspieler unserer Zeit versetzen, so werden wir unter den übrigen der Jüngeren naturgemäß die meisten Chopinspieler finden. Von ihnen hat Raoul Kosczalski im letzten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts weit mehr als früh gereiftes pianistisches Wunderkind versprochen, wie als Jüngling und Mann gehalten. Sein Name gehört auch als Chopinspieler heute bereits der Geschichte an.“[378]

Diese Worte, 1919 niedergeschrieben, zeigen zweierlei. Zwar hat sich Niemann geirrt, was die weitere Entwicklung anging, doch darf die Äußerung schon als Indiz

377 Seidle, Peter: „Koczalski, Raoul“, in: MGG Online, Lütteken, Laurenz (Hrsg.), New York, 2003, https://www.mgg-online.com/mgg/stable/605186 (Stand: 20. Februar 2026).

378 Niemann, Walter: *Meister des Klaviers. Die Pianisten der Gegenwart und der letzten Vergangenheit.* Berlin: Schuster & Loeffler, 1919.

dafür gelten, dass die Nachkriegsjahre für Koczalski eine Art Neuanfang bedeuteten. Er unterrichtete, verfasste unter Pseudonym Kritiken, gründete eine Musikschule (die wieder schließen musste) und gab erst ab 1934 wieder vermehrt Konzerte. 1939 spielte er eine Chopin-Gesamtaufnahme ein. Während des Zweiten Weltkriegs sollte Koczalski auf Druck der Nationalsozialisten Berlin nicht verlassen, gab aber keine Konzerte mehr. Ab 1945 konzertierte er erfolgreich in Polen und wirkte in Posen und Warschau als Professor für Klavier.[379]

Seine Gesamtaufnahme der Chopin-Werke blieb unveröffentlicht, doch existieren heute Aufnahmen Koczalskis im Handel. Die originalen Schallplatten mit diesen Aufnahmen befinden sich in der Musikabteilung der Staatsbibliothek zu Berlin Preußischer Kulturbesitz.[380] Weiteres Material der Staatsbibliothek zeigt, dass Koczalski ab Anfang 1939 abrupt seine Konzerttätigkeit unterbrach und erst wieder 1945 mit Auftritten begann. Dies verdeutlichen original Programmankündigungen, welche zu Koczalski am 12. Januar 1939 enden. Noch 1938 gibt es Ankündigungen und Kritiken aus Europa, darunter Tschechien (2. Januar), Schweiz (12. Januar) und Italien (17. März) (s. Abb. 19,[381] 20[382] und 21[383]).[384]

379 Vgl. ebd.

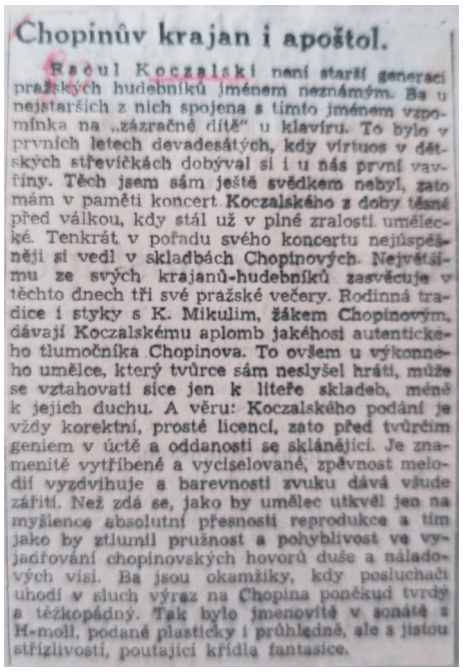
380 An dieser Stelle möchte ich Frau Julia Neumann und Frau Sigrid Berr danken, mir den Zugang zu Material von/über Koczalski sowie zu den noch unerschlossenen Schallplatten gewährt zu haben.

381 Abb.: Anonym: „Chopinův krajan i aspoštol“, in: *Národní listy*, Prager Aktiendruckerei, 2. Januar 1938 (Seite unbekannt). Aus dem Staatlichen Institut für Musikforschung Berlin.

382 Abb.: Anonym: „Un récital Chopin par Raoul Koczalski“, in: Feuille d’avis de Neuchâtel, 2. Januar 1938 (Seite unbekannt). Aus dem Staatlichen Institut für Musikforschung Berlin.

383 Abb.: Anonym: „Il concerto Koczalski agli Amici della Musica“, in: Corriere del Ticino, 17. März 1938 (Seite unbekannt). Aus dem Staatlichen Institut für Musikforschung Berlin.

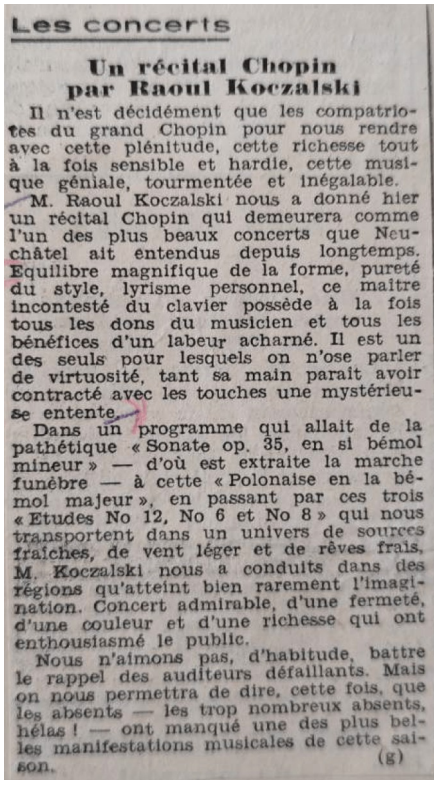
384 Hier gilt mein Dank Herrn Carsten Schmidt, mir den Zugang zu Material von/über Koczalski im Staatlichen Institut für Musikforschung Berlin gewährt zu haben.



Chopinův krajan i apoštol.

Raoul Koczalski není starší generaci pražských hudebníků jménem neznámým. Ba u nejstarších z nich spojena s tímto jménem vzpomínka na „zázračné dítě" u klavíru. To bylo v prvních letech devadesátých, kdy virtuos v dětských střevíčkách dobýval si i u nás první vavříny. Těch jsem sám ještě svědkem nebyl, zato mám v paměti koncert Koczalského z doby těsně před válkou, kdy stál už v plné zralosti umělecké. Tenkrát v pořadu svého koncertu nejúspěšněji si vedl v skladbách Chopinových. Největšímu ze svých krajanů-hudebníků zasvěcuje v těchto dnech tři své pražské večery. Rodinná tradice i styky s K. Mikulim, žákem Chopinovým, dávají Koczalskému aplomb jakéhosi autentického tlumočníka Chopinova. To ovšem u výkonného umělce, který tvůrce sám neslyšel hráti, může se vztahovati sice jen k liteře skladeb, méně k jejich duchu. A věru: Koczalského podání je vždy korektní, prosté licencí, zato před tvůrčím geniem v úctě a oddanosti se sklánějící. Je znamenité vytříbené a vyciselované, zpěvnost melodií vyzdvihuje a barevnosti zvuku dává všude zářiti. Než zdá se, jako by umělec utkvěl jen na myšlence absolutní přesnosti reprodukce a tím jako by ztlumil pružnost a pohyblivost ve vyjadřování chopinovských hovorů duše a náladových visí. Ba jsou okamžiky, kdy posluchači uhodí v sluch výraz na Chopina poněkud tvrdý a těžkopádný. Tak bylo jmenovitě v sonátě z H-moll, podané plasticky i průhledně, ale s jistou střízlivostí, poutající křídla fantasie.

Abb. 19: Zeitungsartikel über Koczalski, Chopinův krajan i aspoštol.



Les concerts

Un récital Chopin par Raoul Koczalski

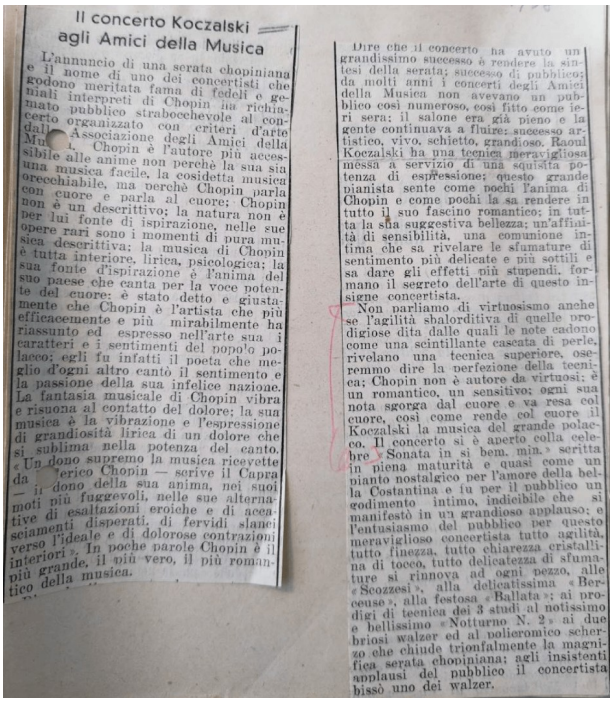
Il n'est décidément que les compatriotes du grand Chopin pour nous rendre avec cette plénitude, cette richesse tout à la fois sensible et hardie, cette musique géniale, tourmentée et inégalable.

M. Raoul Koczalski nous a donné hier un récital Chopin qui demeurera comme l'un des plus beaux concerts que Neuchâtel ait entendus depuis longtemps. Equilibre magnifique de la forme, pureté du style, lyrisme personnel, ce maître incontesté du clavier possède à la fois tous les dons du musicien et tous les bénéfices d'un labeur acharné. Il est un des seuls pour lesquels on n'ose parler de virtuosité, tant sa main paraît avoir contracté avec les touches une mystérieuse entente.

Dans un programme qui allait de la pathétique « Sonate op. 35, en si bémol mineur » — d'où est extraite la marche funèbre — à cette « Polonaise en la bémol majeur », en passant par ces trois « Etudes No 12, No 6 et No 8 » qui nous transportent dans un univers de sources fraîches, de vent léger et de rêves frais, M. Koczalski nous a conduits dans des régions qu'atteint bien rarement l'imagination. Concert admirable, d'une fermeté, d'une couleur et d'une richesse qui ont enthousiasmé le public.

Nous n'aimons pas, d'habitude, battre le rappel des auditeurs défaillants. Mais on nous permettra de dire, cette fois, que les absents — les trop nombreux absents, hélas ! — ont manqué une des plus belles manifestations musicales de cette saison. (g)

Abb. 20: Zeitschriftenartikel über Koczalski, Un récital Chopin par Raoul Koczalski.



Il concerto Koczalski agli Amici della Musica

L'annuncio di una serata chopiniana e il nome di uno dei concertisti che godono meritata fama di fedeli e geniali interpreti di Chopin ha richiamato pubblico strabocchevole al concerto organizzato con criteri d'arte dall'Associazione degli Amici della Musica. Chopin è l'autore più accessibile alle anime non perchè la sua sia una musica facile, la cosidetta musica orecchiabile, ma perchè Chopin parla con cuore e parla al cuore; Chopin non è un descrittivo; la natura non è per lui fonte di ispirazione, nelle sue opere rari sono i momenti di pura musica descrittiva; la musica di Chopin è tutta interiore, lirica, psicologica; la sua fonte d'ispirazione è l'anima del suo paese che canta per la voce potente del cuore: è stato detto e giustamente che Chopin è l'artista che più efficacemente e più mirabilmente ha riassunto ed espresso nell'arte sua i caratteri e i sentimenti del popolo polacco; egli fu infatti il poeta che meglio d'ogni altro cantò il sentimento e la passione della sua infelice nazione. La fantasia musicale di Chopin vibra e risuona al contatto del dolore; la sua musica è la vibrazione e l'espressione di grandiosità lirica di un dolore che si sublima nella potenza del canto. « Un dono supremo la musica ricevette da Iddio Chopin — scrive il Capra — il dono della sua anima, nei suoi moti più fuggevoli, nelle sue alternative di esaltazioni eroiche e di accasciamenti disperati, di fervidi slanci verso l'ideale e di dolorose contrazioni interiori ». In poche parole Chopin è il più grande, il più vero, il più romantico della musica.

Dire che il concerto ha avuto un grandissimo successo è rendere la sintesi della serata; successo di pubblico; da molti anni i concerti degli Amici della Musica non avevano un pubblico così numeroso, così fitto come ieri sera; il salone era già pieno e la gente continuava a fluire; successo artistico, vivo, schietto, grandioso. Raoul Koczalski ha una tecnica meravigliosa messa a servizio di una squisita potenza di espressione; questo grande pianista sente come pochi l'anima di Chopin e come pochi la sa rendere in tutto il suo fascino romantico; in tutta la sua suggestiva bellezza; un'affinità di sensibilità, una comunione intima che sa rivelare le sfumature di sentimento più delicate e più sottili e sa dare gli effetti più stupendi, formano il segreto dell'arte di questo insigne concertista.

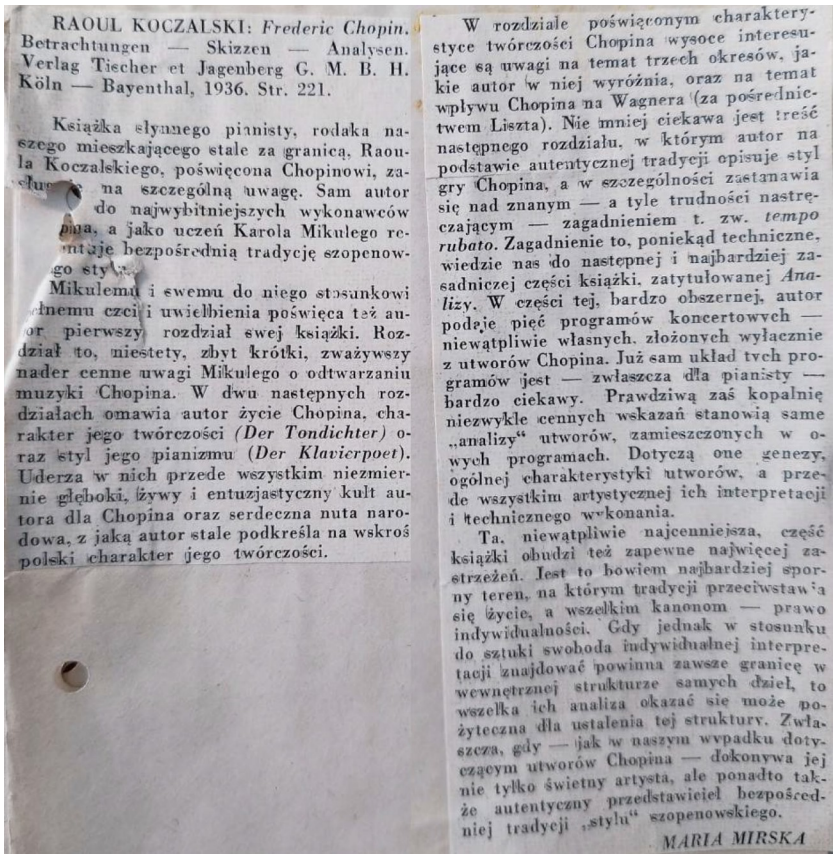
Non parliamo di virtuosismo anche se l'agilità sbalorditiva di quelle prodigiose dita dalle quali le note cadono come una scintillante cascata di perle, rivelano una tecnica superiore, oseremmo dire la perfezione della tecnica; Chopin non è autore da virtuosi; è un romantico, un sensitivo; ogni sua nota sgorga dal cuore e va resa col cuore, così come rende col cuore il Koczalski la musica del grande polacco. Il concerto si è aperto colla celebre « Sonata in si bem. min. » scritta in piena maturità e quasi come un pianto nostalgico per l'amore della bella Costantina e fu per il pubblico un godimento intimo, indicibile che si manifestò in un grandioso applauso; e l'entusiasmo del pubblico per questo meraviglioso concertista tutto agilità, tutto finezza, tutto chiarezza cristallina di tocco, tutto delicatezza di sfumature si rinnova ad ogni pezzo, alle « Scozzesi », alla delicatissima « Berceuse », alla festosa « Ballata »; ai prodigi di tecnica dei 3 studi al notissimo e bellissimo « Notturno N. 2 » ai due briosi walzer ed al polieromico scherzo che chiude trionfalmente la magnifica serata chopiniana; agli insistenti applausi del pubblico il concertista bissò uno dei walzer.

Abb. 21: Zeitschriftenartikel über Koczalski, Il concerto Koczalski agli Amici della Musica.

Koczalski wird auch als Musikschriftsteller erwähnt. In der Zeitschrift *Pion* wurde am 4. November 1937 über Koczalskis Buch *Frederic Chopin. Betrachtungen – Skizzen – Analysen* berichtet (s. Abb. 22).[385] Maria Mirska, die Autorin des Artikels beschreibt Koczalski in den ersten Zeilen als Landsmann, der ständig im Ausland lebe und Chopin besondere Aufmerksamkeit widme. Als Mikuli-Schüler halte er die direkte Tradition Chopins aufrecht. Gleich das erste Kapitel sei Mikuli mit „Ehre und Anbetung" gewidmet, was leider zu kurz ausgefallen sei. In den nächsten beiden Kapiteln gehe Koczalski auf Chopin als „Tondichter" und „Klavierpoet" ein. Auffällig sei in diesen Kapiteln der „tiefe, lebendige und enthusiastische" Chopin-Kult und die „innige nationale Note", mit der Koczalski den polnischen Charakter von Chopins Werken hervorhebe. Im Folgenden betrachte Koczalski Chopins Einfluss auf Wagner (über Liszt). Auch weiter in dem Artikel lobt Mirska das Polnische in Koczalskis Buch und seine – wie zwischen den Zeilen zu lesen ist – Vorliebe, Chopin zu spielen.

Mirska fasst in ihrer Rezension den Inhalt des Buches zusammen und dokumentiert zugleich die zeitgenössische Rezeption und Bewertung von Koczalskis Arbeit. Ihre Beobachtungen – etwa zur Betonung des polnischen Charakters von Chopins Werken oder zur Bedeutung der Mikuli-Tradition – liefern zusätzliche kontextuelle Informationen, die für die Analyse von Koczalskis Wirkungsgeschichte und die zeitgenössische Wahrnehmung von Chopin von Bedeutung sind. Damit ist die Sekundärquelle kein Ersatz für Koczalskis Buch selbst, sondern eine wertvolle Ergänzung, um die zeitgeschichtliche Einordnung seines Werkes zu verdeutlichen. Der Artikel Mirskas ist daher eine eigenständige Quelle für die Rezeptionsgeschichte, die Rückschlüsse auf den Diskurs über Chopin und Koczalskis Rolle darin zulässt.

385 Abb.: Mirska, Maria: „Raoul Koczalski: Frederic Chopin. Betrachtungen – Skizzen – Analysen", Tischer et Jagengerg G.M.B.H. Köln–Bayehthal, in: Pion 1937, R. 5, Nr. 44, S. 6.



RAOUL KOCZALSKI: *Frederic Chopin.* Betrachtungen — Skizzen — Analysen. Verlag Tischer et Jagenberg G. M. B. H. Köln — Bayenthal, 1936. Str. 221.

Książka słynnego pianisty, rodaka naszego mieszkającego stale za granicą, Raoula Koczalskiego, poświęcona Chopinowi, zasługuje na szczególną uwagę. Sam autor do najwybitniejszych wykonawców pina, a jako uczeń Karola Mikulego reprezentuje bezpośrednią tradycję szopenowgo stylu.

Mikulemu i swemu do niego stosunkowi głębokiemu czci i uwielbienia poświęca też autor pierwszy rozdział swej książki. Rozdział to, niestety, zbyt krótki, zważywszy nader cenne uwagi Mikulego o odtwarzaniu muzyki Chopina. W dwu następnych rozdziałach omawia autor życie Chopina, charakter jego twórczości *(Der Tondichter)* oraz styl jego pianizmu (*Der Klavierpoet*). Uderza w nich przede wszystkim niezmiernie głęboki, żywy i entuzjastyczny kult autora dla Chopina oraz serdeczna nuta narodowa, z jaką autor stale podkreśla na wskroś polski charakter jego twórczości.

W rozdziale poświęconym charakterystyce twórczości Chopina wysoce interesujące są uwagi na temat trzech okresów, jakie autor w niej wyróżnia, oraz na temat wpływu Chopina na Wagnera (za pośrednictwem Liszta). Nie mniej ciekawa jest treść następnego rozdziału, w którym autor na podstawie autentycznej tradycji opisuje styl gry Chopina, a w szczególności zastanawia się nad znanym — a tyle trudności nastręczającym — zagadnieniem t. zw. *tempo rubato*. Zagadnienie to, poniekąd techniczne, wiedzie nas do następnej i najbardziej zasadniczej części książki, zatytułowanej *Analizy*. W części tej, bardzo obszernej, autor podaje pięć programów koncertowych — niewątpliwie własnych, złożonych wyłącznie z utworów Chopina. Już sam układ tych programów jest — zwłaszcza dla pianisty — bardzo ciekawy. Prawdziwą zaś kopalnię niezwykle cennych wskazań stanowią same „analizy“ utworów, zamieszczonych w owych programach. Dotyczą one genezy, ogólnej charakterystyki utworów, a przede wszystkim artystycznej ich interpretacji i technicznego wykonania.

Ta, niewątpliwie najcenniejsza, część książki obudzi też zapewne najwięcej zastrzeżeń. Jest to bowiem najbardziej sporny teren, na którym tradycji przeciwstawia się życie, a wszelkim kanonom — prawo indywidualności. Gdy jednak w stosunku do sztuki swoboda indywidualnej interpretacji znajdować powinna zawsze granicę w wewnętrznej strukturze samych dzieł, to wszelka ich analiza okazać się może pożyteczna dla ustalenia tej struktury. Zwłaszcza, gdy — jak w naszym wypadku dotyczącym utworów Chopina — dokonywa jej nie tylko świetny artysta, ale ponadto także autentyczny przedstawiciel bezpośredniej tradycji „stylu“ szopenowskiego.

MARIA MIRSKA

Abb. 22: Zeitschriftenartikel über Koczalskis Buch Frederic Chopin.

Ebenfalls in die Zeit des ‚Dritten Reichs‘ fällt eine Ankündigung zu einer Radiosendung in der *Sürag* (*Südwestdeutsche Radiozeitung*), in der Koczalski spielt (s. Abb. 23).[386] Hier fällt auf, dass das Titelblatt Adolf Hitler zeigt (aufgenommen vom „Reichsparteitagfilm/Ufa“) mit der Bildunterschrift: „In Treue und Dankbarkeit bekennt sich Großdeutschland am 10. April zu seinem Führer“. Welche Aufnahmen von Koczalski gesendet werden, geht aus der Ankündigung nicht hervor.

Auffallend hier ist das weitere Programm der „Woche der Kammermusik“, die mit Aufnahmen von Koczalski beginnt. Weiter zu hören sind ausschließlich deutsche bzw. ‚Großdeutschland‘ zugehörige Komponisten und Musiker, wie Max Reger, „Eine kleine Nachtmusik“ (Vermutlich ist hier das Werk Mozarts gemeint.), Solisten aus Königsberg und Kammermusik von Mozart und Beethoven.

386 Anonym: Rubrik „Kammermusik“, in: *Die Sürag*, 11. Jahrg., Nr. 15, Offenburg: Sürag, 10. April 1938, S. 9.
Abb.: Ebd.



Abb. 23: Radiokonzertankündigung Koczalski.

Die Sürag, 11. Jahrg., Nr. 15, Offenburg: Sürag, 10. April 1938, S. 9.

Im besetzten Polen galt Koczalski als Kämpfer für die Polen und auch heute noch wird er als solcher angesehen. Sein offener Einsatz für Polen bzw. gegen die Nationalsozialisten bleibt jedoch zu bezweifeln, da er im nationalsozialistischen Deutschland arbeiten konnte (Gründung einer Musikschule, Unterrichtstätigkeit) und von den Nationalsozialisten davon nicht abgehalten wurde. Zudem wurden Werbeanzeigen für den Unterricht bei ihm in der Zeitschrift *Führer durch die Konzertsäle Berlins* geschaltet. Diese wurden in den Ausgaben 1942 veröffentlicht (Heft 30 vom 19. April, Heft 32 vom 3. Mai und Heft 33 vom 10. Mai). Die Werbeanzeige vom 19. April 1942 sieht wie folgt aus (s. Abb. 24).[387]

387 Anonym: *Führer durch die Konzertsäle Berlins*, Jahrg. 22, H. 30, Berlin: Schierse-Verlag (Hrsg.), S. 10.
Abb.: Ebd.



Abb. 24: Werbeanzeige Unterricht Koczalski, 1942.

Führer durch die Konzertsäle Berlins, Jahrg. 22, H. 30, Berlin: Schierse-Verlag (Hrsg.), S. 10.

Unterricht für bestehende Schüler und Hauskonzerte durfte Koczalski geben. Koczalski erfuhr Schutz von Goebbels; sie wohnten in direkter Nachbarschaft und kannten sich persönlich. Dennoch wurden Koczalskis Gelder eingefroren und seine Aufnahmen aus dem Handel genommen.

Vor Beginn des Zweiten Weltkriegs entspannten sich die deutsch-polnischen Beziehungen nach der Unterzeichnung des Nichtangriffsvertrags, was sich auch im kulturellen Austausch widerspiegelte. Das Polnische Repräsentationsballett trat unter der Leitung der polnisch-stämmigen russischen Choreografin und Balletttänzerin Bronisława Nijinska in mehreren deutschen Städten auf, die Berliner Philharmoniker spielten in Warschau unter der Leitung von Furtwängler. Koczalskis Teilnahme an einem dieser offiziellen Staatsakte wurde wahrscheinlich von beiden Seiten als offensichtlicher „Volltreffer“ angesehen. Goebbels und der polnische Botschafter in Berlin Josef [Józef] Lipski waren die Schirmherren des Konzerts am 23. April 1937. Ein Foto zeigt eine vollbesetzte Ehrenloge im Beethovensaal in der alten Berliner Philharmonie (s. Abb. 25).[388] Höchstwahrscheinlich sitzen in der ersten Reihe von

388 Abb.: Pisarenko, Olgierd: Od małego Bobo do dużego Chopinisty, Ruchu Muzyczny, Nr. 5, 13. März 2021, https://ruchmuzyczny.pl/article/902-od-malego-bobo-do-duzego-chopinisty-1 (Stand: 24. Januar 2023).

rechts Lipski, Goebbels' Ehefrau Magda Goebbels und in der zweiten Reihe Goebbels.[389]



Abb. 25: Publikum beim Konzert am 23. April 1937.

Pisarenko, Olgierd: Od małego Bobo do dużego Chopinisty, Ruchu Muzyczny, Nr. 5, 13. März 2021.

Dadurch, dass die Nationalsozialisten Koczalski nicht verfolgten, er sogar vor ihnen auftrat, im nationalsozialistischen Berlin unterrichtete, eine Musikschule gründete, persönlichen Kontakt zu Goebbels hatte und sich zumindest nicht öffentlich gegen den Nationalsozialismus wandte, kann die Vermutung aufgestellt werden, dass eine Art Sympathie mit den Nationalsozialisten nicht ganz auszuschließen ist.

1945 kehrte Koczalski nach Polen zurück und nahm seine Pianistenkarriere wieder auf. Drei Jahre später verstarb er am 24. November 1948 in Poznań (Posen), wo er nur einen Tag später ein Konzert mit Chopins Rondo C-Dur geben sollte.

389 Vgl. ebd., Blatt 2.

7.5 Analyse der Darstellung Chopins im Film *Abschiedswalzer* von 1934

Mit dem Film *Abschiedswalzer* soll im Hinblick auf die Thematik der Chopin-Interpretationen jener Zeit auch dieses Medium in die Analyse einfließen.

Interpretationen jener Zeit auch dieses Medium ins Kalkül gezogen werden.

1934, als der Chopin-Film *Abschiedswalzer* in die Kinos kam, war der Tonfilm ein fortgeschrittenes und ausgereiftes Medium. Nur wenige Jahre zuvor war der Stummfilm die einzige Möglichkeit, eine Handlung in einem Kino oder durch einen Kinematographen einer Gruppe von Menschen vorzuführen.

Auch die Nationalsozialisten sahen in diesem neuen Medium eine weitere Option, ihre Propaganda zu verbreiten. 1934 bemühten sich die Nationalsozialisten noch, polen-freundlich zu erscheinen. Also wurde der Film *Abschiedswalzer* vom nationalsozialistischen Regime sentimental lanciert und Chopin nach ihrem Gusto dargestellt. Zwar war er nicht der erste Film über Chopins Leben und Werk, der eine Sentimentalität bediente, doch war er derjenige, der am klarsten politisch intendiert war. Darin spielt die polnische Herkunft Chopins eine Rolle wie auch der Kampf um die Freiheit Polens. Diese Aspekte stehen jedoch nicht offensichtlich im Vordergrund steht, sondern die Liebesgeschichte zwischen Chopin und zwei Frauen.

Géza Maria von Bolváry-Zahn, der leitende Regisseur des Films, wurde 1897 in Budapest (Österreich-Ungarn) geboren und verstarb 1961 in München. Mitregie führte Albert Valentin.[390] Doch werfen wir nun einen Blick auf eine Kurzbeschreibung des Films:

> „Warschau 1831. Der junge Musikstudent Friedrich Chopin liebt die Sängerin Constantia. Als sein Professor erfährt, dass polnische Revolutionäre Chopin dazu bewegen wollen, an ihrem Aufstand teilzunehmen, heckt er gemeinsam mit Constantia einen Plan aus, Chopin von der Revolution fernzuhalten. Constantia spielt ihm vor, ihn nicht mehr zu lieben, sodass Chopin ein Angebot annimmt, zu einem Konzert nach Paris zu fahren. Dort allerdings lernt er die berühmte Schriftstellerin George Sand kennen und

390 Eine französischsprachige Version *La chanson de l'adieu* von *Abschiedswalzer* entstand 1934 unter der Regie des Belgiers Albert Valentin zusammen mit Géza Maria von Bolváry-Zahn. Diese französisch-sprachige Version des Films ist ein Indiz für das ausgebreitete nationalistische Denken der damaligen Zeit in Europa.

> verliebt sich in sie. Mit ihrer Hilfe schafft er in Paris seinen Durchbruch als Komponist und wird über Nacht ein berühmter Mann. Nun hat Constantia ihn zwar verloren, aber die Welt der Musik hat ihn gewonnen.“[391]

Der Film lässt Constantia Glodkowska als heimliche Geliebte Chopins auftreten. Dass dieser letztendlich seine Heimat Polen verlässt, obwohl er Seite an Seite mit seinen Kameraden kämpfen möchte, ist auf eine List Elsners zurückzuführen. Elsner überredet Constantia, so zu tun, als wolle sie sich von Chopin trennen bzw. ihn nie geliebt zu haben. Elsners Plan geht auf, Chopin ist gekränkt und hat nun kein Problem damit, seine Heimat verlassen. Auch an diesem höchst wichtigen Wendepunkt in Chopins Leben ist Elsner maßgeblich beteiligt. Durch ihn gelangt Chopin von Polen nach Paris.

Eine Konstancja Gładkowska (1810–1889) gab es tatsächlich in Chopins Leben, die auch seine Geliebte gewesen sein könnte. Angeblich war Tytus Woyciechowski (1808–1879), ein Freund Chopins, der einzige, der von dieser ‚Beziehung‘ gewusst haben könnte.

Und tatsächlich gab Chopin vor seinem Weggang aus Polen ein Abschiedskonzert. Dieses fand am 11. Oktober 1830 in Warschau im Nationaltheater statt, bei dem auch Konstancja Gładkowska auftrat. Im Film hingegen steht Constantia auf einer Freilichtbühne und singt einen deutschen Text auf die Melodie von Chopins Étude E-Dur op. 10 Nr. 3, die den Beinamen ‚Tristesse‘ trägt. Im Film weiß Chopin noch nicht, dass er Warschau verlassen wird.

Neben weiteren Anpassungen nimmt der Film auch diese vor: In Paris angekommen, erfährt Chopin erst kurz vor seinem Konzert vom russischen Überfall auf Warschau. Historisch war Chopin bereits vor seiner Ankunft in Paris darüber informiert. Im Film verweigert Chopin erst seinen Auftritt, wird aber dazu überredet. Zunächst spielt er das Menuett aus der Symphonie Es-Dur von Mozart (hier wieder eine Anspielung auf den vermeintlich deutschen Einfluss bzw. Einfluss aus deutschsprachigem Raum). Doch seine Phantasie spielt ihm Bilder des Aufstands vor. So spielt er zornig und verzweifelt die Étude a-Moll op. 25 Nr. 11 ‚Winterwind‘. Diese Etüde wird im Film mit Bildern des Aufstandes und harter, rhythmischer

391 Anonym: *Abschiedswalzer. Zwei Frauen um Chopin*, Rubrik „Inhalt“, https://www.filmportal.de/film/abschiedswalzer-zwei-frauen-um-chopin_01a57334585441b7af35c08 0454aa79f (Stand: 10. Januar 2023).

Militärmusik mit Schüssen hinterlegt. Die Militärinstrumente übernehmen Teile aus deren Melodie.[392] Vor diesem Konzert zeigt Chopin sich darüber begeistert, im Publikum „eine Größe neben der anderen“ gesehen zu haben, wie „de[n] große[n] Dramatiker Victor Hugo […] Alexandre Dumas, […] Alfred de Musset, Frankreichs berühmteste[n] Lyriker, […] die große Romanschriftstellerin George Sand“. George Sand wird in dieser Szene als „nicht nur die schönste, sondern auch die geistreichste Frau von ganz Paris“ beschrieben. Weiter wird Chopin auch Balzac im Publikum gezeigt.[393] Diese „Berühmtheiten“, wie Chopin sie bezeichnet, kennen sich untereinander.

Im folgenden Schnitt schließt der Konzertmitarbeiter die Tür und äußert gegenüber Chopin wie folgt: „Sie haben das Glück, Pole zu sein. Und Paris will Ihnen beweisen, gerade heute beweisen, dass es Ihnen nationale Sympathien entgegenbringt.“[394] Darauf erfährt Chopin unvorbereitet vom Aufstand in Polen, wird nervös und sorgt sich um seinen Vater und seine Freunde, denen er vor Ort beistehen möchte.

Im weiteren Verlauf werden Schlüsselszenen aus Chopins Leben in Paris gezeigt, wie z. B. das Treffen zwischen ihm und Liszt oder seine Bekanntschaft mit George Sand. Elsner ist stets an Chopins Seite. Der Film endet mit einer Szene zwischen Chopin und Elsner, in der Chopins Karriere beginnt und Elsner feststellt, dass Chopin keine Frauen mehr brauche, sondern sich nun frei auf die Musik konzentrieren kann.

Hier verbinden sich mehrere Thematiken zu einem Werk, das vordergründig die Musik Chopins behandelt, aber geschickt die Weltsicht der Nationalsozialisten befördert. Die Musik und die polnische Herkunft Chopins werden hauptsächlich über den deutschen Professor Elsner dargestellt. Dieser hätte Chopin vor einer Verwicklung in revolutionäre Umtriebe bewahrt und ihn indirekt in Paris, eben außerhalb der polnischen Heimat, zum gefeierten Helden gemacht. In dieser Art des Umgangs mit der Historie wird auch das, was der nationalistischen Weltsicht schaden könnte, zwar benannt, aber in seiner Bedeutung herabgesetzt. Darüber hinaus zeigten sich die Nationalsozialisten insofern mit diesem Film als überlegenes und „besseres“ Volk, als sie es sich erlauben konnten, Polen gegenüber eine gewisse Offenheit zu

392 von Bolváry, 00:42:25–00:45:22.
393 Ebd. 00:38:52–00:39:47.
394 Ebd. 00:40:19–00:40:29.

zeigen. Das Thema „Polen“ ist im Film deutlich genug in den Vordergrund gestellt, sodass darauf eine eventuelle Allianz mit Polen gegen die Sowjetunion eingegangen werden könnte. Schließlich erscheint der im Film behauptete Schachzug, Chopin den polnischen Revolutionären zu entziehen, als eine Art vorausschauender „Sorge“ – gerade um die Person eines polnischen musikalischen Genies herum.

Damit kommt die nationalsozialistische Botschaft eindeutig zur Sprache und dennoch bleibt ein Hintertürchen offen, durch das um politische und militärische Zusammenarbeit(en) geworben werden kann. Diese politisch-ästhetische Strategie greift eine dem Film innewohnende Tendenz zur Sentimentalität (Liebe/Schicksal) auf.

Interessant ist, dass die politische Einflussnahme den Mitwirkenden allem Anschein nach nicht allzu sehr zuwiderlief.

> „Bereits am 28. März 1933, acht Wochen nach der Ernennung Adolf Hitlers zum Reichskanzler, hatte der Minister für Volksaufklärung und Propaganda Joseph Goebbels gegenüber Filmschaffenden die Grundlage der kommenden nationalsozialistischen Filmpolitik definiert. Der Film sollte ‚völkische Konturen‘ erhalten, entscheidend sei, dass ‚die nationalsozialistische Bewegung in die Wirtschaft und die allgemeinen kulturellen Fragen, also auch in den Film, eingreift‘. Kunst sei nur dann möglich, ‚wenn sie mit ihren Wurzeln in das nationalsozialistische Erdreich eingedrungen ist‘. Diese politische Einflussnahme geschah indes keineswegs gegen den Willen der Mehrheit der deutschen Filmkünstler, Filmtechniker und Filmkaufleute. Tatsächlich stieß die NS-Filmpolitik innerhalb der deutschen Filmindustrie – vor allem nachdem die jüdischen Filmschaffenden ins Exil getrieben worden waren – durchaus nicht auf breite Ablehnung.“[395]

Dieses Zitat bezieht sich auf die ersten Monate 1933. Allein daraus wird bereits ersichtlich, wie sehr ein Film, der ein Jahr später (1934) in die Kinos kommen sollte, selbstverständlich mit der nationalsozialistischen Ideologie infiziert ist. Auch zeigt sich, dass die zuvor herausgestellten Hauptlinien der Handlung und deren Willfährigkeit gegenüber der herrschenden nationalsozialistischen Ideologie in keinster Weise als zufällig abgetan werden können. Die Hauptlinien folgen einer wohldurchdachten, z. B. im März 1933 formulierten Sicht auf Kunst, Politik und Gesellschaft.

395 Anonym: *Hinweis zur Dokumentation der Filme der NS-Zeit bei filmportal.de*, https://www.filmportal.de/thema/hinweis-zur-dokumentation-der-filme-der-ns-zeit-bei-filmportalde (Stand: 13. Januar 2023).

Die polnische Kultur- und Filmwissenschaftlerin Iwona Sowrińska weist in ihrem Artikel „Chopin goes to the movies“ darauf hin, dass *Abschiedswalzer* keineswegs der einzige sentimentale Film über Chopin ist. Vielmehr seien alle anderen Filme zuvor nach diesem Muster gestrickt. [396] Für *Abschiedswalzer* konstatiert sie, dass mit diesem Film von 1934 insofern ein neues Kapitel aufgeschlagen worden sei, als Chopin „freier“ („even more freely“) behandelt werde.

> „The sentimental mood, which the very titles of the cited films betray, was later also regarded to be the most suitable. Another *Farewell Waltz*, produced by Géza von Bolváry and Albert Valentino in two language versions, German and French (Abschiedswalzer / La Chanson de l’adieu, 1934), ushers in the sound chapter of Chopin's biographical film history. Here, Chopin’s life was treated even more freely than in the prior film.“[397]

Der Versuch der Nationalsozialisten war also, auf Basis der auch hier genannten Sentimentalität die von Goebbels dargelegten nationalsozialistischen Leitlinien für die Filmindustrie auf Chopin anzuwenden. Dabei sollte der Gedanke eingewebt werden, dass der Film Chopins tatsächliche Biographie darstellt, jedoch um einiges „freier“ als die zuvor produzierten Filme. So wird deutlich, wie sehr diese „Freiheit“ nur eine Anpassung an die nationalsozialistische Ideologie gewesen ist. *Abschiedswalzer* ist zwar ein Film um Chopin, verbreitet aber auch zum Teil die Ideologie des recht ‚jungen‘ Nationalsozialistischen Staates.

Ein Einwand könnte sein, ein solches Vorgehen einer Diktatur, in die Freiheit der Kunst einzugreifen, müsse doch auch den kulturell aktiv oder passiv partizipierenden Zeitgenossen aufgefallen sein. Schließlich ist diese Vorgehensweise der Nationalsozialisten in der Kunst bzw. hier im Film offensichtlich zu durchschauen. Das kann zum Teil darauf zurückgeführt werden, dass viele der kritischen Intellektuellen und Künstler bereits ins Exil getrieben worden waren. Doch darf vermutet werden, dass die Verbindung von Sentimentalität mit einem fiktiven Element, die einem publikumswirksamen Film immer immanent ist, dazu geführt hat, dass die mitschwingenden Botschaften geschickt eingebracht werden konnten.

396 Vgl. Sowrińska, Iwona: *Chopin goes to the movies*, o. J. (Copyright 2008), www.chopin.pl/chopin_films.en.html (Stand: 15. August 2022).
397 Ebd.

Ein weiterer Aspekt ist das „Lichtspielgesetz“ vom 16. Februar 1934. Dieses führte durch zahlreiche Änderungen und Ergänzungen zu einer Verschärfung der Rechtslage von 1920. Sämtliche der Öffentlichkeit gezeigten Filme und der Werbung dafür unterlagen nun der Zensurpflicht einer „Zentralen Filmprüfstelle“ in Berlin. Diese wiederum war dem Reichspropagandaministeriums unterstellt:[398]

> „Alle Entwürfe und Drehbücher waren – zunächst verpflichtend, später auf ‚freiwilliger‘ Basis […] einem eigens hierzu Beauftragten des Propagandaministers, dem ‚Reichsfilmdramaturgen‘, vorzulegen. Dieser sollte, wie es im Gesetzestext von 1934 hieß, bereits im Vorfeld der Produktion ‚rechtzeitig […] verhindern, daß Stoffe behandelt werden, die dem Geist der Zeit zuwiderlaufen‘. […] Die ideologische Annäherung der Filme an die NS-Politik wurde darüber hinaus durch die Vergabe von Prädikaten – wie ‚staatspolitisch wertvoll‘ und ‚künstlerisch volksbildend oder kulturell wertvoll‘ – unterstützt. Denn diese staatlichen Auszeichnungen durch die Filmprüfstelle waren in der Regel mit attraktiven steuerlichen Vergünstigungen verbunden. So bot das […] Prädikatesystem den Filmschaffenden ganz konkreten Anreiz, mit ihren Produktionen bestimmte Themen dem ‚Geist der Zeit‘ entsprechend aufzugreifen. Die Zensurbehörde verlor dadurch, wie Dr. Arnold Bachmeister als späterer Leiter der Zentralen Filmprüfstelle, hervorhob, ‚den Charakter einer reinen Verbotsinstanz‘ und wurde zu einem ‚Instrument der Förderung des Filmschaffens‘ – im Sinne und Dienste der Nationalsozialisten.“[399]

398 Vgl. Anonym: *Lichtspielgesetz 1934*, https://www.filmportal.de/thema/lichtspielgesetz-1934 (Stand: 13. Januar 2023).

399 Ebd.

7.6 Chopin-Interpretationen in der Weimarer Zeit und im ‚Dritten Reich‘

Die Chopin-Interpretationen unterlagen – nicht nur musikalisch – einem durch historische, politische und kulturelle Faktoren bestimmten Wandel. Schon vor der Zeit des Nationalsozialismus erfuhr die Beschäftigung mit Chopin neue Aufmerksamkeit. Gegebenheiten wurden aus anderen Perspektiven betrachtet und die daraus folgenden Interpretationen entwickelten sich in unterschiedliche Richtungen.

Material und Themen wurden also in diesem Zeitraum reichhaltiger. Wie am Beispiel Leichtentritt gezeigt wurde, hatte auch die sich entwickelnde Musikwissenschaft einen bedeutenden Anteil an diesem Prozess. Leichtentritt verfasste seine vertiefte Analyse zu Chopins Kompositionsstil, es wurden Forschungen zu Chopins Biographie angestellt und eine erste Edition seiner Briefe herausgegeben. Chopin war auch international von Interesse. In Deutschland wurde Chopin vor allem mit Johann Sebastian Bach in Verbindung gebracht, während die Franzosen in ihm eine Art Vorläufer der musikalischen Moderne sahen. In Großbritannien wurde Chopins Beherrschung der Klaviertechnik in den Vordergrund gestellt. Bei Polen und Russen wurde zum einen seine Nationalität hervorgehoben, zum anderen sahen sie gerade dort eine Betonung des Reichtums an universellen Werten.[400]

Jubiläen und kulturelle Veranstaltungen, die sich auf Chopin bezogen, waren ebenso ein Zeichen der Intensivierung der Publizität in der Zwischenkriegszeit. In diesem Kontext sind zu nennen:

- der 1927 in Warschau gestartete Internationale Chopin-Wettbewerb (seitdem fünfjährlich stattfindend),

400 Vgl. Anonym: Beschreibung zu *Chopin and his Critics (1918–1939). An Anthology*, https://publikacje.nifc.pl/en/wydanie-ksiazkowe/ksiazka/16797/, (Stand: 24. Oktober 2022). Nähere Informationen zum Buch *Chopin and his Critics (1918–1939). An Anthology*, auf das sich diese Angaben beziehen, finden sich in Kapitel 7.7.

- Ausgaben seines Gesamtwerks, darunter die Faksimileausgabe,[401]
- die Enthüllung des Chopin-Denkmals im November 1926 im Łazienki-Park in Warschau,[402]
- der Wiederaufbau von Chopins Geburtshaus in Żelazowa Wola im Jahr 1926,
- Gedenktafeln,
- Ausstellungen in der Pariser Bibliothèque Polonaise, beispielsweise in den Jahren 1932 und 1937,[403]
- Filme, Bühnenaufführungen und Ballettveranstaltungen, in die Chopins Musik eingewoben wurde, bis hin zu Jazzarrangements und Überarbeitungen.

Andererseits wurde gerade in dieser Zeit Chopins Werk politisiert. Dies geschah vor allem an den extremen Rändern des politischen Spektrums, links und rechts. Wie bereits in früheren Kapiteln dargelegt, gab es in Deutschland den Versuch, den Komponisten zu „entpolonisieren“ und ihn für die eigene, deutsche Kultur in Anspruch zu nehmen. Parallel dazu kam es in der Sowjetunion zu einer Chopin-Interpretation, die in eine andere Richtung zeigte, jedoch ebenfalls und wesentlich zu einer Politisierung seines Werks beitrug.

401 Vgl. Anonym: *Facsimile Edition*, https://publikacje.nifc.pl/en/dziela-chopina/wydanie-faksymilowe, (Stand: 24. Oktober 2022).
402 Näheres siehe Kapitel 6.2.
403 Vgl. Dubois, Danuta: *Chopin w Bibliotece Polskiej w Paryżu*, https://www.bibliotheque-polonaise-paris-shlp.fr/index.php?id_page=20528, (Stand: 24. Oktober 2022).

7.7 Chopin-Interpretationen unmittelbar vor dem Ersten Weltkrieg

Das vorausgegangene Kapitel betrachtete die Chopin-Einordnungen in der Weimarer Zeit und im ‚Dritten Reich'. Um die Betrachtungen zu vertiefen, wird hier die Zeit vor dem Ersten Weltkrieg angegangen. Dazu wurde als Sekundärquelle die Anthologie *Chopin and his Critics (up to World War I)* herangezogen.[404] Die Herausgeberin Irena Poniatowska weist in der Einleitung darauf hin, dass dieses Thema bislang in der Forschung vernachlässigt sei,[405] doch wird deutlich, dass ihr schon mehrere Quellen zur Verfügung standen, mit denen sie sich auseinandersetzt. Diese stammen aus Deutschland, Frankreich, Großbritannien, Österreich, Polen und Russland, wobei die Beiträge in englischer, deutscher und französischer Sprache verfasst sind. Dies zeigt, dass das 2011 vom Fryderyk Chopin Institute edierte Buch eine internationale Ausrichtung hat.

Inhaltlich zeigt sich, dass die Rezeption Chopins auch schon in der Zeit bis 1914 sehr unterschiedlich war. Die Anthologie entspricht dem formal dahingehend, dass die Beiträge samt Dokumentation und Besprechung jeweils für sich stehen und nicht aufeinander bezogen werden. Norbert Müllemann, der eine Rezension über das Werk verfasste, charakterisiert dieses Buch von daher als eine Art der „Blütenlese".[406] Tatsächlich sind dies pointierte Reflexionen von bestimmten Aspekten, die dem jeweiligen Autor besonders wichtig erschienen. Neben einer schillernden Beschreibung der internationalen Sicht auf Chopin zu jener Zeit in Paris sowie des deutschen/österreichischen, englischen und russischen Blicks auf ihn wird deutlich, dass Chopin selbst in der polnischen Kultur ein vielstimmiges Thema war.

Der Buchtitel als solcher wirft aber die Frage auf, was unter „critics" zu verstehen ist. Im Vorwort definiert Poniatowska den Begriff „Criticism" nach dem italienischen Philosophen Benedetto Croce:

404 Vgl. Poniatowska, Irena (Hrsg.): *Chopin and his Critics (Up to World War I)*, Warsaw: The Fryderyk Chopin Institute, 2011.
405 Ebd., S. 19.
406 Müllemann, S. 289.

> „For some, a critic is a despotic teacher who does not hesitate to dictate what direction art should or should not take […]. In that kind of approach, the job of a critic is seen broadly to consist in winnowing out the ugly from the beautiful. In the process of artistic creation, artists tent to be the harshest (and earliest) critics of their own work, and at a later stage the public identifies the work's strengths and weaknesses in a process that may be either instantaneous or extended over a long period of time.“[407]

Nun ergibt sich für Poniatowska die Frage, wer derjenige war, der Chopin als einen großen Komponisten etabliert hat, wobei sich diese Frage natürlich auf jeden anderen Künstler übertragen lässt.

Ein dritter Weg für Croce ist der Folgende:

> „[…] equates the exercise with an act of interpretation and commentary. Here, the critic's job is to furnish readers with factual information about the work, and to present the piece under discussion in its historical, biographical and ideological context. […]
> A proper and legitimate critical discourse must combine the elements of being „educational“, evaluative and interpretative. Critics offer their best guesses at the direction any given artistic phenomenon may take […] But above all a critic must be possessed of cultural and historical competence, a well-developed analytical faculty, a feel for what reception aesthetics calls the „historical horizon“ and the „actual horizon“. […] a critic should be able to identify the innovative qualities of a work as well as its links with tradition and its unique qualities.“[408]

Diese Darstellung erscheint insofern als sehr überzeugend als er die Komplexität von Kritik zum Ausdruck bringt: die Mischung aus Information, Evaluation in Verbindung mit Retrospektive und einer vorwärtsweisenden Dynamik, die auch einen Wandel herbeiführen kann.

Die bereits oben angesprochene Internationalität der Sicht auf Chopin wird von den Musikprofessoren John Rink und Jim Samson auch auf diesen Bezugszeitraum bezogen. Poniatowska fasst zusammen:

> „In France, Chopin tended to be viewed in terms of feminine softness, sophistication and intimacy; in Germany, various aspects of publishing activity such as music editions, biographical projects and musicological analyses led to a reevaluation of Chopin as one of the major classical figures in music. In Russia, Chopin was seen as a nationalist composer of Slavic provenance, who combines local folkloric elements ‚with the most advanced techniques of contemporary European art music', whereas in Britain he was a more homely figure, favoured by piano-playing young women.“[409]

407 Poniatowska, S. 8.
408 Ebd., S. 8–9.
409 Ebd.

Poniatowska weist des Weiteren darauf hin, dass die Autoren ganz unterschiedlicher Couleur sind. Dies habe natürlich einen Einfluss auf die Chopinkritik und sind der Grund dafür, dass sich diese selbst bei Verfassern aus dem gleichen Land unterscheiden.[410]

Im Folgenden führt sie den gattungsspezifischen Aspekt auf. Chopin habe als Komponist von Klavierwerken im 19. Jahrhundert bei Kritikern nicht in dem Maße reüssieren können, da er keine Opern und Symphonien geschrieben habe. Er wurde also in einer Art verortet, die als „pianist-composer“ bezeichnen werden könnte und die bis heute in vielen Fällen der Popularität im Wege steht.

Dies hatte zur Folge, dass die Chopin-Rezeption unzureichend gewesen wäre: Seine späten Werke seien nicht sehr bekannt gewesen und wenig aufgeführt worden. Erst 1926 wurden beispielsweise seine Preludes als kompletter Zyklus aufgenommen, die Busoni und Koczalski gespielt haben. Nachdem Chopins Musik schließlich im Repertoire von namhaften Pianisten etabliert wurde, verschoben sich die Kritiken von der Musik an sich auf die Aufführungen und Interpretationen.[411] Auch an dieser Situation hat sich bis heute wenig geändert: So wäre beispielsweise Moritz Moszkowski heutzutage allenfalls in Fachkreisen bekannt, hätte Horowitz nicht seine *Etincelles* u. a. in dem legendären Moskauer Konzert von 1986 gespielt.

In Poniatowskas Vorwort folgt der Hinweis auf zeitgenössische Berichte zu Chopins Leben, insbesondere, dass er bereits als Kind und junger Mann von erfahrenen Musikern rezipiert worden sei. Der erste Zeitungsartikel über Chopin erschien 1818 in der Warschauer Presse und weitere folgten. Durch Vergleiche mit Liszt sei sein Selbstbewusstsein gestiegen, auch hätten Erfolge in Wien dazu beigetragen. Im März 1830 wurde er als „Paganini of the piano“ betitelt. In Wien kamen Vergleiche zwischen Chopins Talent und seiner nationalen Bedeutung auf, die mit der Mozarts für den deutschsprachigen Bereich auf eine Stufe gestellt wurden. Konservativere Kritiker zogen diese Vergleiche weniger und rügten Chopin für seine Dreistigkeit einiger harmonischer Ideen.[412]

410 Vgl. ebd.
411 Vgl. ebd., S. 10.
412 Vgl. ebd., S. 11.

Eine Unannehmlichkeit war mit Sicherheit die Kritik von Liszt, die er über Chopins Konzert am 26. April 1841 schrieb. Liszt begann seine Rezension mit einer Beschreibung des Elitepublikums. Dann argumentierte er, dass Chopins Ausdrucksmittel und sein Instrument zu begrenzt seien, zu unvollkommen, um seine Ideen zu vermitteln. Chopin ging Kritik von Freunden generell nahe. Mit der Zeit wandte sich Chopin nach innen (er gab ab 1838 kaum mehr Konzerte.) und verlor auch das Interesse an Kritiken.[413]

Rein zeitlich beziehen sich die Beiträge in dem Buch – dem Titel entsprechend – auf die Zeit vor dem Ersten Weltkrieg. Lediglich der russische Abschnitt ist auf 1922, also auf nach 1914, datiert, damit die erste wissenschaftliche Studie über Chopins Leben und Musik in russischer Sprache von Boris Asafyev (Komponist, Schriftsteller, Musikwissenschaftler, Musikkritiker und einer der Begründer der sowjetischen Musikwissenschaft) aufgenommen werden konnte.[414]

Für den weiteren Gang der Untersuchung möchte ich mich auf kurze Darstellungen der polnischen und deutschen Abschnitte von Poniatowskas Auswahl beschränken, und zwar auf die Beiträge von Magdalena Dziadek und Joachim Draheim.

Unter Dziadeks Publikationen befindet sich auch der Artikel „Chopin in Polish music criticism before the First World War“. In diesem schildert sie die Chopin-Rezeption zu seinen Lebzeiten. Danach war die Warschauer Presse an Chopins Karriere seit den frühen Kindheitsaufführungen interessiert, die ihm den Status eines Wunderkindes verschafften. Es erschienen Berichte über seine Fortschritte als Pianist und Komponist. In den 1820er Jahren waren die meisten Rezensionen im Duktus patriotischen Stolzes verfasst. Dabei wurden in Rezensionen über seine Warschauer Konzerte auch die Hauptmusikschule, an der er Schüler war, und sein Lehrer Elsner gelobt. Die jüngere Generation von Kritikern der frühen 1830er Jahre, die für Zeitschriften mit einer romantischen Ideologie schrieben, behaupteten schnell, Chopin sei ein Vertreter der romantischen Schule. Maurycy Mochnacki argumentierte in seiner Analyse von Chopins Werken, dass die künstlerischen Interessen des Komponisten aufgrund einer Faszination für die polnische Volkskultur mit den Zielen romantischer Poesie und Musik im Einklang stünden, was den

413 Vgl. ebd., S. 12–13.
414 Vgl. ebd., S. 14.

unverwechselbaren Charakter einer nationalen Kultur prägte. Johann Gottfried Herder galt seiner Zeit in Warschau als höchste Autorität in allen musikalischen und literarischen Fragen. An ihm orientierte sich Mochnacki in einigen seiner Schriften. Er hob die romantischen Qualitäten Originalität und Emotion hervor, die Chopin in der schönen Einfachheit des polnischen Liedes assimiliert hätte. Auch Kazimierz Brodziński war von Herders Ideen beeinflusst. Chopin besuchte während seiner Studienzeit Brodzińskis Vorlesungen an der Hauptschule für Musik.[415]

Nach Chopins Abreise aus Polen berichtete die internationale Presse überaus häufig positiv über Chopins weitere Karriere. Die Schriften von Schumann, Liszt und Heine wurden häufig als Argument für Chopins Anerkennung als Künstler von beeindruckendem Format herangezogen. In polnischen Schriften wurde auch aus spürbarer Sorge über Chopins Gesundheit berichtet. Das verdeutlicht, dass sich seine Landsleute mit ihm, der nun im Ausland lebte und dort immer weniger Konzerte in immer schwächerem Gesundheitszustand gab, verbunden fühlten.[416]

Der erste polnische Autor, der über Chopin eine Studie schrieb, war Antoni Woykowski (1815–1850). Dieser versuchte Chopin in die europäische Musik einzuordnen und porträtierte Chopin als Romantiker. Wie weitere, meist polnische Chopin-Schriften dieser Zeit ist auch Woykowskis Studie patriotisch gehalten. Er beschrieb Chopin als „vollendetsten Meister der Klaviermusik“ und zog Vergleiche zu Beethovens Symphonien, die schon damals als Höhepunkt der musikalischen Errungenschaften galten.

Woykowski hielt Chopins Musik für genial, da sich bei ihr musikalische Begabung mit einer ausgeprägten Phantasie paare und nicht an Regeln gebunden sei. Sie beruhe auf einer geradezu magischen Wirkung, die auf seinen metaphysischen Fähigkeiten beruhe, in die Seele des Hörers zu dringen. Zudem sei sie innovativ, einzigartig im Charakter, national von polnischer Folklore inspiriert und von einer Qualität der „Traurigkeit“ (Smętność) geprägt, die womöglich mit polnischen Volksliedern in Zusammenhang stünde.[417]

415 Vgl. Dziadek, in ebd., S. 23.
416 Vgl. ebd., S. 24.
417 Vgl. ebd., S. 24–25.

Auch Marceli Antoni Szulc (einer der ersten Autoren von polnischen Chopin-Monographie 1873 – Antoni Woykowski 1836, Maurycy Karasowski, 1877) diskutierte den nationalen Charakter in Chopins Musik und entwickelte die Theorie einer Kontinuität zwischen Chopins Musik und der polnischen romantischen Poesie, die Adam Mickiewicz vertrat. Die „ungekünstelte“ Romantik Chopins „ohne Pose“ sei der durch Exzentrik geprägten Musik der westeuropäischen Romantiker überlegen.[418]

Sowohl Woykowski als auch Szulc verfolgten die deutsche Chopin-Rezeption. Ersterer versuchte zu klären, warum deutsche Kritiker wie Rellstab Chopins Musik ablehnten. Als Begründung führte er ein mangelndes Verständnis der Deutschen für die fremde polnische Kultur an, während Szulc Chopin so stark idealisierte, dass seine Darstellung schwer in sachliche Diskussionen einzuordnen war.[419]

1849, nach Chopins Tod, veröffentlichte Józef Sikorski (ein Anhänger Hegels) eine Schrift in der Warschauer Monatszeitschrift *Bibliotheka Warszawska* [*Wspomnienie Chopina* / *Erinnerung an Chopin*], die den damalig aktuellen Wissensstand über Chopin im Kontext der Musikgeschichte aus einem philosophischen Blickwinkel betrachtete. Unter dem Aspekt, dass Chopins Musik zeitgenössisch gewesen sei, stellte Sikorski den Übergang vom Klassizismus zur Romantik fest. Er unterschied zwischen „nationalen“ und „kosmopolitischen“ Elementen in Chopins Musik und ging auf die innovative Musiksprache in Bezug auf Melodie, Harmonie, Textur und Rhythmus ein.[420]

Polnische Musikkritiker beobachteten die ausländischen und deutschen Berichte über Chopin genau. Oft gingen sie auf diese Kritiken ein, nutzen sie als Unterstützung für ihre eigenen oder stellten sie infrage. So wurde insbesondere bemängelt, dass die deutsche Kritik engstirnig sei und Chopins Werke einseitig auffasse. Diese bestehe häufig nur aus kleineren Genres und bezweifle Chopins Fähigkeit, größere Formen zu komponieren. Die Kritik bezog sich aber auf seine Harmonisierungen und Orchestrierungen.[421]

418 Vgl. ebd., S. 25.
419 Vgl. ebd., S. 25.
420 Vgl. ebd., S. 25–26.
421 Vgl. ebd., S. 27.

Im späten 19. Jahrhundert wurde Chopins Musik offen in den aufgeteilten Teilen Polens zwischen Russland, Österreich und Preußen politisiert. Die Konflikte spitzen sich zu und in den Zeitungen und Zeitschriften in diesen drei Teilen griffen sich die Konfliktparteien gegenseitig an. In Warschau, dem russischen Sektor, wurden antideutsche Schriften veröffentlicht und vom österreichischen Sektor wurden in Warschau antirussische Schriften veröffentlicht. Paradoxerweise – und um konkrete Vorhaben zu verstecken – mahnte der polnische Violinist und Komponist Wladyslaw Górski in seinem Artikel von 1883 an, Chopin und allgemein der polnischen Kultur wieder ihren Platz im deutschen Denken einzuräumen. In den Schriften des polnischen Pianisten, Komponisten, Musikkritikers und Musikpädagogen Jan Kleczyński waren die unsensiblen bzw. schlecht gesinnten Ausländer als Deutsche identifizierbar.[422] Weiter schilderten Kritiker das westeuropäische Publikum als dekadent, anspruchslos, spießbürgerlich, oberflächlich, steril und leer.[423] Wegen dieses Gesellschaftscharakters hätte Chopins Musik nicht verstanden werden können.

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts wendete sich der Blick auf die Chopin-Rezeption, orientierte sich aber noch an den Kritiken des späten 19. Jahrhunderts. Neue Philosophien bzw. Theorien von Friedrich Nietzsche, Sigmund Freud oder auch Zdzisław Jan Jachimecki brachten neue Denkansätze auf, die auch Chopin betrafen. Weiter wurde er schließlich auch als Erfinder der Moderne angesehen und wurde in Paris nicht mehr als „Exot“ betrachtet, sondern auf Augenhöhe mit Liszt und Wagner, die beide in der Moderne hoch angesehen waren. Daraus ergab sich eine Neuinterpretation Chopins – nun nicht mehr nur als Romantiker, sondern als Vorläufer der Moderne und „Bürger Europas“.[424] Polnische Kritiker sahen Chopin als Reformator und Gesetzgeber der neuen europäischen Musik, was auch durch die internationale Chopinkritik hervorgerufen wurde.[425] Chopins 100. Geburtstag führte zu einer Flut von Publikationen.

Zusammenfassend konstatiert Dziadek, dass polnische Kritiker Chopin als nationalen Komponisten feierten und in ihm „die Seele der Nation“ sahen. Zu den Feierlichkeiten in Lemberg entstand die Idee, seine Musik volksnah zu gestalten,

422 Vgl. ebd., S. 33–34.
423 Vgl. ebd., S. 35.
424 Vgl. ebd., S. 38–39.
425 Vgl. ebd., S. 41.

sodass im Oktober 1910 ein „Volkskonzert mit Chopins Musik“ u. a. mit Chorarrangements stattfand. Das Volkskonzert war der Anlass, auch Schriften über Chopin volksnah zu verfassen und auch darüber hinaus Chopin weiter zu popularisieren. Nach wie vor wurde den Deutschen Unverständnis für Chopin und seine Musik unterstellt.[426]

Aus Dziadek Ausführungen geht Folgendes hervor: Sie betont Chopins polnische Identität, da er von Volksliedern beeinflusst gewesen sei. Man sollte dazu aber auch bedenken, welcher Anstrengungen Bartóks und Kodálys es bedurfte, die ungarische Volksmusik zu erforschen. Zudem formte Chopin aus den Nationaltänzen Mazur, Oberek und Kujawiak den Typus Mazurka. Angesichts der vielen Komponisten, die im 19. Jahrhundert im großen Strom der Romantik mitschwammen, war es gerade Chopin, der einen eigenen Personalstil entwickelte, wobei er wichtige Gattungen der Musik nicht bediente. Gerade diese unmittelbare Erkennbarkeit war ein ganz wesentlicher Grund, der zu seiner großen Popularität beitrug.

Nicht zu unterschlagen sind dabei auch Kritiken wie von Schumann beispielsweise, der als Deutscher Chopin und seine Musik als genial bezeichnete („Hut ab, ihr Herren, ein Genie“), ohne dabei (wie die Nationalsozialisten) Chopins Wurzeln im Deutschen zu suchen. Entscheidend ist vielmehr, dass die internationale Reputation Chopins seine anhaltende Verehrung als polnischer ‚Nationalkomponist‘ stützt.

Der deutsche Musikwissenschaftler, Musikpädagoge und Pianist Joachim Draheim befasst sich in seinem Artikel „Fryderyk Chopin im Urteil deutschsprachiger Autoren“ mit der Chopin-Rezeption im deutschsprachigen Raum.

Zu Beginn seines Artikels betont er die Bedeutung der Forschung zu Chopin und seinem Verhältnis „zum deutschen Musikleben seiner Zeit, zu deutscher Musik der Vergangenheit und Gegenwart, zu deutschen Musikverlagen und Musikern und sein Einfluss auf diese zu Lebzeiten und viel mehr noch nach seinem frühen Tode […], da es komplex und vielfältig und in mancher Hinsicht noch gar nicht ganz zu überschauen ist.“[427] Schon in diesem Absatz gibt Draheim ein bemerkenswertes Statement ab, wenn er auf die Bedeutung deutscher Musiker hinweist, ohne deren

426 Vgl. ebd., S. 43–44.
427 Ebd. Draheim, in Poniatowska, S. 215.

Kontakt Chopin in den frühen 1830er Jahren nicht so schnell in der Musikwelt anerkannt worden wäre.[428]

Chopin selbst hat nur einige Monate im deutschsprachigen Raum verbracht, sprach aber deutsch und verfasste einen Brief in deutscher Sprache. Trotzdem seien diese Episoden „für seine Biographie und seine künstlerische Entwicklung von großer Bedeutung“[429] gewesen.

Während seines Aufenthalts anlässlich seiner Kur in Bad Reinerz (Kurort in der Woiwodschaft Niederschlesien im Südwesten Polens) im Sommer 1825 spielte Chopin zwei Wohltätigkeitskonzerte, hörte im September 1825 in Berlin Händels Cäcilienode (ein Chorwerk zu Ehren der heiligen Cäcilia von Rom, Schutzpatronin der Musik und der Musiker) sowie Webers *Freischütz* und schloss mit Alexander von Humboldt Bekanntschaft. 1829 trat er in Wien mit dem Verlag Haslinger in Kontakt und gab erfolgreiche Konzerte. Von November 1830 bis zum 20. Juli 1831 hielt sich Chopin erneut in Wien auf, wo er auch von der russischen Okkupation Warschaus erfuhr. In Leipzig (27. September 1835 und 13. September 1836) traf Chopin auf Schumann, Mendelssohn, Clara und Friedrich Wieck und Vertretern des Verlags Breitkopf & Härtel. Am 9. September 1836 verlobte er sich mit der 14-jährigen Maria Wodzińska. Ferdinand Hiller, einem seiner engsten Freunde, widmete Chopin 1833 seine Nocturnes op. 15.[430]

Draheim nennt drei deutsche Schüler Chopins, die von größerer Bedeutung gewesen seien: Carl Filtsch[431], Friederike Streicher [Friederike Müller, verheiratete Streicher, s. o.] und Adolf Gutmann [1819–1882]. Draheim weist auf Leipzig als „Zentrum des europäischen Musikverlagswesens“ hin, zu dem Schumann Chopin den Weg ebnete. Weiter zählt er Werke auf, die ausnahmslos oder zuerst bei deutschen Verlagen

428 Vgl. ebd.
429 Ebd.
430 Vgl. ebd., S: 215–216.
431 Carl Filtsch (1830–1845) war eine gleichermaßen interessante wie tragische Figur in der siebenbürgisch-sächsischen Musikgeschichte. 1830 in Mühlbach (Rumänien) geboren, begann er mit drei Jahren Klavier zu spielen. Filtsch galt als Wunderkind. Sein kurzes Leben war durch einen schnellen Aufstieg gekennzeichnet, der ihn quer durch Europa führte. Chopin unterrichtete den 12-Jährigen, der bald zu seinem Lieblingsschüler wurde. Die Begeisterung von Presse und Fachwelt war hoch. Franz Liszt sagte: „Wenn dieser Knabe zu reisen beginnt, kann ich meine Bude zusperren!“ (zitiert nach: Peter Szaunig, Peter. 1994. *Carl Filtsch (1830-1845): der Lieblingsschüler Chopins*, in: Booklet zur CD *Carl Filtsch, Thalberg, Chopin, Liszt* (= *Siebenbürgisch-Sächsische Tonstiftung*, Tondokumente I, MMS Germany; MMS2616 Sipario dischi, Italy CG104C). Als Filtsch mit 15 Jahren starb, hinterließ er beachtliche Kompositionen.

erschienen sind: op. 1–11, 13, 14 bei Friedrich Kistner, op. 12, 15–18, 20–31, 33–42, 45–49, 52–58, 60–65 bei Breitkopf & Härtel. Letzterer, in dieser Zeit der renommierteste Verlag, verlegte neben Bach, Mozart, Schubert, Mendelssohn und Schumann auch Chopins Werke von 1878 bis 1880. Chopin ist schon früh im deutschsprachigen Raum nicht als „ausländischer“ Komponist wahrgenommen worden, sondern wurde in einem Artikel der *Allgemeinen Musikalischen Zeitung* von 1844 als „Friedrich Chopin“ bezeichnet, aus Sicht von Draheim eine „Ehreneinbürgerung“. Dies habe zur Folge gehabt, dass negative Kritiken übersehen oder überhört worden seinen, außer die von Rellstab und gelegentlich Gottfried Wilhelm Fink.[432] Fink habe allerdings versucht, trotz seines im 18. Jahrhundert verhafteten Musikgeschmacks, Chopins Musik zu verstehen. Da Fink von 1827 bis 1841 Chefredakteur der *Allgemeinen Musikalischen Zeitung* war, die – wie auch mehrere Chopin-Werke – von Breitkopf & Härtel herausgegeben wurde, verfasste Fink neutrale bis positive Texte über Chopins Musik. Daher wirkt Finks positive Kritik oft „mühsam“ oder „gedrechselt“. Nach Fink übernahm der Professor für Philosophie August Kahlert die Chopin-Rezensionen in der *Allgemeinen Musikalischen Zeitung*. Er kannte Schumann und zählte zu den frühen Chopin-Enthusiasten, auch wenn er sich hin und wieder negativ-kritisch ihm gegenüber verhielt.[433]

Ab ca. 1850 wurde Chopin von deutschen Kritikern vermehrt „mangelnder Formsinn, weichliche Sentimentalität und die Unfähigkeit, sich stilistisch weiter zu entwickeln, vorgeworfen.“ Diese Kritiken bezögen sich aber nicht auf Chopins Musik, sondern auf die dilettantischen Interpretationen seiner Werke, was Louis Ehlert 1859 erkannt hatte. Friedrich Nietzsche und Heinrich Heine hätten als Nicht-Musiker die Kritiken kontrapunktiert.[434]

Im Vergleich dieser beiden Artikel fällt auf, dass in Dziadeks Artikel die Deutschen als Chopinhörer ressentimentbehafteter gesehen werden als bei Draheim. Letzterer geht vermehrt auf Musiker wie Schumann, Gutmann oder Müller ein, die Chopins Musik verehrten. Das breite Publikum lässt er weitestgehend aus. Nach Draheim seien negative Kritiken der Deutschen über Chopin bis auf Rellstab zunächst zu

432 Vgl. ebd., S. 216–217.
433 Vgl. ebd., S. 218.
434 Ebd., S. 219.

vernachlässigen und erst ab 1850 immer lauter geworden. Draheim stützt seinen Artikel fast ausschließlich auf Chopins Erfahrungen und Einflüsse im deutschsprachigen Raum. Dziedek geht in ihrem Artikel auf die polnische Rezeption in Bezug auf ausländische und die deutsche ein. Das ist sicherlich darauf zurückzuführen, dass Chopin sich zur Hälfte seines Lebens im Ausland aufhielt und die polnische Rezeption auch die ausländische als Anhaltspunkt nehmen musste. Im deutschsprachigen Raum weilte Chopin nur kurz, doch Einflüsse waren beidseitig – auf Seiten Chopins und auf deutscher Seite – erkennbar.

In beiden Texten wird die polnische Identität Chopins nicht in Zweifel gezogen. Teilweise ergänzen sich beide Beiträge, doch wird der deutsche Anteil an Chopins Karriere bei Draheim deutlicher.

7.8 Der Internationale Chopin-Wettbewerb in Warschau

Der bedeutendste Wettbewerb, welcher der Musik Chopins gewidmet ist, ist der in Warschau. Der polnische Musikwissenschaftler Stanisław Dybowski verfasste ein Buch über die Historie dieses Wettbewerbs.[435] Darin geht er zunächst auf verschiedene Wettbewerbe in der Musikgeschichte ein, äußert Gedanken über Chopin, die polnische Chopin-Klavierschule und die Chopin-Tradition, bevor er auf das eigentliche Thema vorstößt, die Wettbewerbe von 1927 bis 2005.

Ob Chopin generell künstlerischen Wettbewerben (und damit dem in Warschau) zugestimmt hätte, kann heute nicht mehr schlüssig beantwortet werden. Er nahm an einem Konzert am 31. März 1837 in Paris teil, das von der Prinzessin Christina Belgiojoso-Trivulizo (sie war auch als Journalistin und Schriftstellerin tätig) organisiert worden war. Dieses Konzert wurde in Gedenken an Vincenzo Bellini veranstaltet, bei der Komponisten eigene Variationen über Bellinis Marsch aus der Oper *Die Puritaner* vortrugen. Die Virtuosen waren Carl Czerny, Henri Herz, Franz Liszt, Johann Pixis, Sigismund Thalberg und Fryderyk Chopin. Zwar entwickelte sich zwischen den Protagonisten ein kompetitives Verhältnis, doch waren Chopins Variationen lyrisch gehalten und standen in deutlichem Kontrast zu den anderen Musikbeiträgen. Damit machte er deutlich, dass ihm die Poesie wichtiger war als die Zurschaustellung von Virtuosität. Dass Chopin ein großer Freund von Wettbewerben gewesen wäre, in denen ja gerade die Virtuosität eine große Rolle spielt, ist daher eher unwahrscheinlich.[436]

Die polnische Chopin-Tradition führt Dybowski auch an. Eine Abbildung zeigt Chopin und Liszt als Lehrer einiger (und eines gemeinsamen) Schüler und wiederum deren Schülern (s. Abb. 26).[437] Chopin nahm auf jeden der abgebildeten sieben Schüler, wenn auch indirekt durch Schüler-Schüler, Einfluss, während Liszt vier Schüler direkt und einen indirekt beeinflusste.

435 Dybowski, Stanisław: *The Laureats of the Chopin Competitions in Warsaw*, Warschau: Selene, 2010, S. 28.
436 Vgl. ebd., S. 12.
437 Abb.: Ebd., S. 28.

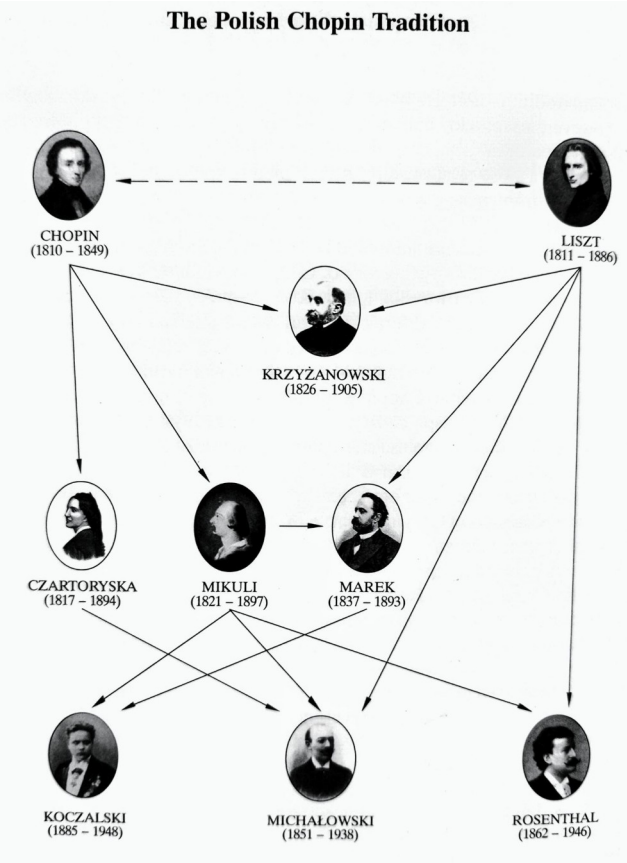


Abb. 26: Die polnische Chopin-Tradition.

Dybowski, Stanisław: The Laureats of the Chopin Competitions in Warsaw, Warschau: Selene, 2010, S. 28.

An der hier dargestellten Genealogie ist bemerkenswert, dass Liszt auf eine Stufe mit Chopin gestellt wird, was die weitere Entwicklung angeht. Dazu sei Folgendes angemerkt. Wenn einer Chopin in seiner ganzen Tragweite verstanden hat, dann war es Carl Mikuli. Seine Klavierpädagogik basiert vollkommen auf der seines Lehrers.

> „Diese Methodik ohne äußerliche Effekthascherei und deklarativer Neuerung galt vielen als unmodern und veraltet. Mikuli hat der Unterrichtsstil von Liszt nicht gefallen. 1869 befand sich Mikuli einige Wochen in Rom, wo er die Möglichkeit hatte, Stunden bei Liszt zu besuchen, sein Spiel zu hören und mit ihm vierhändig zu musizieren – das heißt, er konnte die Methode des berühmten Musikers direkt kennenlernen. […] In den Hauptthesen dieser Vorrede, die nach 20jähriger pädagogischer Arbeit in Lviv geschrieben wurden, verteidigt Mikuli die Einfachheit der Interpretation und tritt gegen

> Übertreibung auf. Als ideale Tongebung bezeichnet Mikuli die Sangbarkeit – den großen, vollen und runden Ton.“[438]

Dieses Zitat lässt fraglich erscheinen, ob der Einfluss Mikulis und Liszts für die polnische Klaviertradition auf eine Stufe zu stellen sind, wie es das Schaubild glauben machen will. Befremdlich ist des Weiteren, dass in dieser Abbildung der Pole Theodor Leschetizky nicht in Erscheinung tritt, der die Klavierpädagogik Chopins wie kaum ein anderer verstanden und in die Tat umgesetzt hat. So berichtet Potocka von Leschetizkys diesbezüglichem Schlüsselerlebnis. Als er zu einem Empfang eingeladen war, bei dem sich zahlreiche Musiker und Kritiker ein Stelldichein gaben, trat auch ein Pianist namens Julius Schulhoff auf. Er spielte mit einer ausgeprägten Poesie und brachte das Klavier in bis dahin nicht gekannter Weise zum Singen. Leschetizky war nicht nur entzückt, vielmehr war ihm sogleich klar, dass dies das Klavierspiel der Zukunft ist. Doch die Resonanz des Publikums blieb aus, weil es das Publikum nicht gewohnt war, dass ein Pianist in einem solchen Rahmen kleine Stücke spielt, die keinerlei Schwierigkeiten aufwiesen. Leschetizky spielte nach ihm und legte einen brillanten Vortrag hin, der zu einem großen Triumph wurde. Indes: Im Hinblick auf Schulhoffs Spiel hielt er ihn für armselig, geschmacklos und verabscheute ihn zutiefst.[439] Diese Geschichte zeigt zweierlei: Zum eine erinnert sie stark an Chopins Beitrag zu dem Bellini-Konzert, in dem sich Chopin in Anwesenheit führender Virtuosen ihrer Zeit für ein lyrisches Stück entscheidet und zum anderen deckt sie sich vollständig mit dem klavierpädagogischen Ansatz Mikulis, wie ihn Kaschkadamova beschreibt.

So gesehen hätte die von Leschetizky ausgehende Linie in das Schaubild gehört, auch wegen dessen Nachfolgegenerationen, wie z. B. Mieczysław Horszowski oder Ignaz Friedman, die auf dem Gebiet der Chopin-Interpretation Herausragendes geleistet haben. Damit fehlen in dem Schaubild wichtige Namen der polnischen Klaviertradition.

---

438 Kaschkadamova, Natalie: „Klavierkultur in Galizien bis 1939“, in:, *Musikgeschichte in Mittel- und Osteuropa*, H. 5, Internationale Arbeitsgemeinschaft für die Musikgeschichte in Mittel- und Osteuropa an der Universität Leipzig (Hrsg.), Leipzig: Schröter, 1999, S. 20–33, hier: S. 21. (auch: https://d-nb.info/1240847602/34).

439 Vgl. Potocka, Angéle: *Theodor Leschetizky. Eine Studie des Menschen und Musikers aus persönlicher Bekanntschaft*. Fernwald: Muth, ^{2}2016, S. 106–107.

Koczalski soll sich über Mikuli wie folgt geäußert haben:

> „Mikuli looked up to his maestro with juvenile ardour and did not lose any of it at a later age. For Mikuli, Chopin was the highest authority on music in general. For him music began with Bach, next came Mozart, while Chopin was at the very top of musical creation.“[440]

Dieses Zitat bringt einen gewissen Überschwang für Chopin zum Ausdruck. Mikuli legte allergrößtes Gewicht auf die richtige Phrasierung und monierte, wenn Pianisten ein Rubato zu dick auftrugen und zitierte dazu die bekannte Rubato-Definition Chopins:

> „Die begleitende Hand spielt streng gemessen fort, während die andere, singende, entweder unentschlossen zögern, oder bewegter, die Wahrheit des musikalischen Ausdrucks von allen rhythmischen Fesseln freimacht.“[441]

Das Zitat zeigt, dass Mikuli jederzeit in der Lage war, Chopin im Original zu zitieren. Damit paaren sich bei ihm Authentizität und Validität und machen ihn zu einer besonders wertvollen Quelle.

Naheliegenderweise war auch die zweite Nachfolgegeneration Chopins von seinem pianistischen Stil beeinflusst. Mikulis drei herausragendste Schüler, Alexander Michałowski, Moriz Rosenthal (Moritz Rosenthal bzw. Maurycy Rosenthal) und Koczalski wurden international bekannt und mit goldenen Lettern in die Annalen der Chopin-Interpreten eingetragen.[442] Doch auch andere polnische Pianisten, die nicht dem ‚Chopin-Stammbaum‘ entsprangen, zeigten ein „Gleichgewicht der Ausdrucksmittel [und] behandelten [den] Text und die Absichten des Komponisten mit größter Ehrfurcht.“[443] Dies trifft auch auf die zeitgenössischen Interpreten zu. Beim Internationalen Chopin-Wettbewerb Warschau wird dies immer wieder deutlich.

Heute ist der Chopin-Wettbewerb Warschau national wie international von großer Bedeutung. Die Popularisierung von Chopins Musik, die Entdeckung pianistischer

440 Ebd.
441 Mikuli, Carl: Vorwort, in: *Fr. Chopin's Pianoforte-Werke*, Bd. 1., revidiert und mit Fingersatz versehen von Carl Mikuli. Leipzig: Kistner, 1879.
442 Vgl. ebd.
443 Ebd.

Talente und deren Start in eine internationale Karriere sind die ersten Ziele des Wettbewerbs. Der erste Chopin-Wettbewerb Warschau fand 1927 statt und wurde auf Initiative vom polnischen Pianisten und Pädagogen Prof. Jerzy Żurawlew gegründet. Der Wettbewerb wurde von der Warschauer Musikgesellschaft unter der Schirmherrschaft des Präsidenten der Republik Polen, Ignacy Mościcki, organisiert und wurde in der Warschauer Philharmonie ausgetragen. 26 Pianisten aus acht Ländern nahmen daran teil. Der Gewinner war der sowjetische Pianist Lev Oborin, der zweite Preis ging an den polnischen Pianisten Stanisław Leopold Szpinalski. Ebenso wurde Dmitri Schostakowitsch ausgezeichnet, der als erster Pianist alle Werke von Chopin mit Orchester in seinem Repertoire hatte.[444]

Der Wettbewerb sollte im fünfjährigen Turnus durchgeführt werden, was zunächst auch zweimal gelang. Doch fand der erste Wettbewerb nach dem Krieg erst 1949 statt. Danach erzwang der Wiederaufbau der Nationalen Philharmonie eine sechsjährige Pause, bevor der Wettbewerb 1955 wieder aufgenommen werden konnte.[445]

Dybowski bezieht sich in seinem Buch auf Gustav Alink, den Leiter der Alink-Argerich-Foundation. Dabei handelt es sich um ein unabhängiges Informations- und Servicecenter für Musiker und Wettbewerbe, welches als einzigartige Organisation die vollständigsten Details über Musikwettbewerbe zusammenstellt.[446] Alink weist darauf hin, dass die weltweit hohe Anzahl der Klavierwettbewerbe das Prestige und die Bedeutung der Preise generell sinken ließe. Doch der Chopin-Wettbewerb mache mit seiner Reputation und langen Tradition davon eine rühmliche Ausnahme:

> „According to Gustav Alink […] 47 such events [piano competitions] were held in 2008, 46 in 2009 and 45 are scheduled for 2010. […] We are not longer interested in who wins the top prize in a provincial town, focussing our attention on those places around the globe where the competitions are renowned for high standards and have a long tradition. The Chopin Competition in Warsaw is beyond doubt one of them.“[447]

444 Vgl. Anonym: Narodowy Instytut Fryderyka Chopina, Seite: *O konkursie*, 2020, https://chopin2020.pl/pl/about/about-competition (Stand: 29. April 2023).
445 Vgl. ebd.
446 Vgl. Anonym: Alink-Argerich Foundation (AAF), https://www.wfimc.org/member-competition/alink-argerich-foundation-aaf (Stand: 7. Mai 2023)
447 Dybowski, S. 29.

Beim ersten Chopin-Wettbewerb Warschau nahmen 16 Pianisten teil, darunter sieben Polen. Das folgende Foto (s. Abb. 27)[448] zeigt die Teilnehmer des 1. Chopin-Wettbewerbs; darunter stehen die Namen der Teilnehmer. Im Anhang Nr. I.II befindet sich eine Tabelle mit den jeweils ersten drei Gewinnern des Wettbewerbs.



Abb. 27: Teilnehmer des 1. Internationalen Chopin-Wettbewerbs Warschau 1927.

Dybowski, Stanisław: The Laureats of the Chopin Competitions in Warsaw, Warschau: Selene, 2010, S. 34.

Für den Zusammenhang dieser Arbeit ist der dritte Chopin-Wettbewerb, der vom 21. Februar bis zum 12. März 1937 (zweieinhalb Jahre vor dem Einmarsch der Nationalsozialisten in Polen) ausgetragen wurde, von Interesse.

Die Platzierung der ersten 13 Teilnehmer sah wie folgt aus (s. Tab. 3):[449]

448 Abb.: Ebd., S. 34.
449 Tab.: Vgl. ebd., S. 115–172.

Tab. 3: Liste der ersten 13 Gewinner des 3. Chopin-Wettbewerbs.

Preis	Name	Land	Einige Anmerkungen
1.	Yakov Izrailevich Zak	UdSSR	
2.	Rosa Tamarkina	UdSSR	
3.	Wirold Małużyński	Polen	
4.	Lance Dossor	Vereinigtes Königreich	
5.	Agi Jámbor	Ungarn	1926–1931 Schülerin von E. Fischer an der Hochschule für Musik Berlin
6.	Edith Picht-Axenfeld	Nationalsoz. Deutschland	Schülerin von A. Schweitzer. Der 6. Preis wurde ihr von der Warschauer Musikgesellschaft verliehen.
7.	Monique de la Bruchollerie	Frankreich	Schülerin von Koczalski.
8.	Jan Eiker	Polen	
9.	Tatyana Goldfarb	UdSSR	
10.	Olga Iliwicka	Polen	
11.	Pierre Maillard-Verger	Frankreich	Berichte vom Wettbewerbsauftritt sind nicht vorhanden. Seine Lebensdaten sowie Geburts- und Sterbeort sind nicht bekannt.
12.	Lélia Gousseau	Frankreich	
13.	Halina Kalmanowicz	Litauen	Jüdische Abstammung

Zu der internationalen Jury gehörten u. a. die Deutschen Wilhelm Backhaus, Alfred Hoehn, Richard Rössler (und der Österreicher Emil von Sauer). Backhaus begleitete Hitler im Mai 1933 bei einem Flug nach München und wurde ebenfalls 1933

Präsidialbeirat in der nationalsozialistischen „Kameradschaft der Deutschen Künstler“.

In der Tabelle 4 sind die Namen und Nationalitäten der Jurymitglieder aufgelistet.[450]

Tab. 4: Liste der Jurymitglieder des 3. Chopin-Wettbewerbs.

Name	Lebensdaten	Land
Guido Agosti	1901–1989	Italien
Wilhelm Backhaus (Vizevorsitz)	1884–1969	Nazionalsoz. Deutschland
Attilo Brugnoli	1880–1937	Italien
Zofia Buckiewiczowa	1884–1944	Polen
Marian Dąbrowski	1878–1958	Polen
Zbigniew Drzewiecki	1890–1971	Polen
Emil Frey	1889–1946	Schweiz
Alfred Hoehn	1887–1945	Nationalsozial. Deutschland
Imre Keeri-Szano	?	Ungarn
Lazare Lévy (Lazare-Lévy)	1882–1964	Frankreich
Loris Margaritis	1898–1953	Griechenland
Eugeniusz Morawski-Dąbrowa	1876–1948	Polen
Heinrich Neuhaus	1888–1964	UdSSR
Marie Panthès	1871–1955	Schweiz (Frankreich)

450 Tab.: Spalte 1: Dybowski, *The Laureats of the Copin Competitions in Warsaw*, 2010, S. 116.

Isidor Philipp (Vizevorsitz)	1863–1958	 Frankreich
Zofia Rabcewicz	1870–1947	 Polen
Lucyna Robowska	1876–1957	 Polen
Richard Rössler	1880–1962	 Nationalsoz. Deutschland
Emil von Sauer (Vizevorsitz)	1862–1942	 /  Osterreich / Nationalsoz. Deutschland
Paul Schubert	?	 Lettland
Imre Stefaniai	1885–1959	 Ungern
Andrei Stojanow	1890–1969	 Bulgarien
Stefan Śledziński	1897–1986	 Polen
Józef Śmidowicz	1888–1962	 Polen
Magda Tagliaferro	1893–1986	 Brasilien
Józef Turczyński	1884–1953	 Polen
Adam Wieniawski (Vorsitz)	1897–1950	 Polen
Bolesław Woytowicz (Sekretär)	1899–1980	 Polen
Jerzy Żurawlew	1886–1980	 Polen

Demnach kamen die Juroren aus zwölf verschiedenen Nationen:

Bulgarien 1, Brasilien 1, Griechenland 1, Lettland 1, Österreich/Deutschland 1, UDSSR 1, Frankreich 2, Italien 2, Schweiz 2, Ungarn 2, Deutschland 3, Polen 12

1937 befanden sich die Nationen zwar noch nicht miteinander im Krieg, doch war die Diktatur des nationalsozialistischen Regimes deutlich zu spüren.

1942 fand der Chopin-Wettbewerb nicht statt. In dieser Zeit begannen die Nationalsozialisten allmählich, den Krieg als verloren zu begreifen. Dieses große Chopin-Event fiel aus, doch im Jahr darauf eröffneten sie u. a. die Krakauer Chopin-Ausstellung.

Der zuletzt durchgeführte Chopin-Wettbewerb im Jahr 2020 hatte weltweit über 500 Teilnahmeanmeldungen (2015 betrug die Zahl der Anmeldungen 452). Laut der Website des Internationalen Fryderyk Chopin Instituts Warschau sei der Wettbewerb eine Art Feiertag, ein Schlagzeilenereignis und weltweit eines der wichtigsten Musikereignisse. Heutzutage nutze der Wettbewerb die neuesten Technologien was u. a. zu den ersten Virtual-Reality-Übertragungen überhaupt führe. Die gesamte Veranstaltung wird im Radio und im Fernsehen übertragen, sie kann als Stream verfolgt werden und in den sozialen Medien. Statistiken über die breite Beteiligung aus früheren Ausgaben zeigen, dass das Interesse am Wettbewerb ständig wüchse.[451]

Dies sollte allerdings nicht den Blick dafür verstellen, dass sich das Klavierspiel in den letzten Jahren massiv verändert hat. Dies hängt ganz wesentlich mit der medialen Verbreitung von Musik zusammen. Durch diese schier grenzenlosen Zugriffsmöglichkeiten kann sich jeder Konzertbesucher schon im Vorfeld mit den Stücken vertraut machen. Dadurch ist der Druck auf die Interpreten gestiegen, was die technische Sauberkeit des Spiels angeht. Diese steht auch bei Wettbewerben zunehmend im Vordergrund und begrenzt den interpretatorischen Spielraum. Eine Elly Ney, die auch nicht frei von Verspielern war, würde heute bei einem Wettbewerb schnell ausscheiden. Damals legten die Juroren mehr Wert auf die persönliche Ausstrahlung und die Individualität der Interpretation. Die heutige Praxis in Wettbewerben führt dagegen zu einer gewissen Nivellierung des Klavierspiels, bei

451 Vgl. Anonym: Narodowy Instytut Fryderyka Chopina, https://chopin2020.pl/pl/about/about-competition (Stand: 29. April 2023).

dem die Interpreten immer näher aneinanderrücken. Das Glück Ivo Pogorelichs, dadurch berühmt zu werden, dass u. a. Martha Argerich 1980 aus der Jury zurücktrat, um dagegen zu protestieren, dass er nicht für die Endrunde zugelassen wurde, bleibt eine Ausnahme.

8. Fazit / Ausblick

Die vorliegende Arbeit hat gezeigt, dass die Rezeption Fryderyk Chopins im Nationalsozialismus durch eine strukturelle Ambivalenz geprägt ist. Diese äußert sich in einem Spannungsverhältnis zwischen ideologisch motivierter Ablehnung – etwa im Kontext rassistischer und kulturpolitischer Ausschlussmechanismen – und gleichzeitiger Vereinnahmung, Instrumentalisierung und sogar Wertschätzung seiner Musik. Diese Ambivalenz ist nicht als bloßer Widerspruch zu interpretieren, sondern als charakteristisches Strukturmerkmal nationalsozialistischer Kulturpolitik insgesamt. Am Beispiel Chopin wird sichtbar, wie flexibel und situationsabhängig kulturelle Zuschreibungen im ‚Dritten Reich' gehandhabt wurden: Während Chopin als polnischer Komponist zeitweise marginalisiert oder verboten wurde, wurde er zugleich als Projektionsfläche für propagandistische Zwecke eingesetzt, etwa im Rahmen von Germanisierungsstrategien oder kulturpolitischen Inszenierungen im Generalgouvernement.

Im ersten Forschungsstrang, der Frage nach der Chopin-Rezeption bezogen auf seine ‚zugeschriebene' Nationalität, wurde aufgezeigt, dass die Nationalsozialisten versuchten, Chopin eine deutsche Abstammung sowohl genealogisch als auch musikalisch-kulturell zuzusprechen. Etwa dadurch, dass angebliche Wurzeln in der Familie des deutschen Generals Schopping liegen sollen. Dagegen konnte die Verwendung des Namens „Friedrich" nicht als Vereinnahmung bestätigt werden, da diese sowohl in der Zeit davor als auch danach üblich war. Bezüglich der musikalischen Abstammung betonten die Nationalsozialisten, dass Chopin von Komponisten wie Bach und Mozart beeinflusst war. Auch hoben sie hervor, dass Elsner, sein erster Lehrer, ein Deutscher gewesen sei. Somit hätte Chopins Genie sich nie ohne den angeblich genealogisch-deutschen Ursprung bzw. musikalisch-kulturellen Einfluss entfalten können.

Im zweiten Forschungsstrang wurde u. a. die Perspektive der Verfolgten auf Chopin untersucht. Dabei konnte gezeigt werden, dass Chopins Musik für viele polnische und jüdische Musiker – wie etwa Władysław Szpilman oder Alice Herz-Sommer – eine Quelle der Hoffnung, Kraft und inneren Widerstandsfähigkeit darstellte. Seine

Werke dienten ihnen nicht nur als künstlerischer Ausdruck, sondern auch als identitätsstiftendes Symbol. Während die Nationalsozialisten Chopin für ihre ideologischen Zwecke zu vereinnahmen versuchten, wurde er für die Verfolgten zum Zeichen von Hoffnung, Widerstand und (kulturellem) Überleben.

Musik war für die Nationalsozialisten insofern wichtig, als dass es ein hervorragend geeignetes Medium war, die Bevölkerung zu manipulieren. Warum die Nationalsozialisten gerade Chopin für ihre Zwecke auswählten, liegt vornehmlich im Folgenden begründet: In der oberen Riege der Nationalsozialisten fanden sich Liebhaber der Musik Chopins (z. B. Frank und Goebbels). Auch erkannten sie seine hohe Bedeutung für die Polen, mit dem sie sich gegen Russland verbünden wollten. Ein weiterer Punkt dafür, dass die Wahl auf Chopin fiel, war, dass sie das Genie eines Polen im Deutschsein begründen konnten. Zwar wurde Chopins Stil von der Musik verschiedener Kulturen geprägt, doch dass der deutsche Anteil am größten war, kam den nationalsozialistischen Deutungsinteressen entgegen.

Auch Ausdruck einer Ambivalenz war beispielsweise, dass Hans Frank Chopin als „Engel mit weißen Flügeln“ bezeichnete, dem seine polnische Herkunft zu verzeihen sei, er Stücke von ihm aber zu einem Zeitpunkt aufführen ließ, als das offiziell bereits verboten war. Ungeniert konsumierten die Nationalsozialisten, was für die Allgemeinheit verboten war. Somit stand die ausgeprägte Affinität zu Chopins Musik quasi über dem Gesetz. Sie wurde im nationalsozialistischen Kontext vor allem funktional und selektiv rezipiert und die Praxis verweist auf eine Ambivalenz zwischen ideologischer Einordnung und praktischer Wertschätzung von Chopins Musik. Ab Mai 1939 herrschte bereits ein Verbot, Chopin in deutschen Radiosendern zu übertragen, aber im selben Jahr, am 1. Oktober, erlaubte die Reichsmusikkammer unter bestimmten Voraussetzungen, Chopin zu spielen. Die Sprengung des Warschauer Chopin-Denkmals 1940 einerseits, die Nutzung der 10-Złoty-Banknote mit der Abbildung genau dieses Denkmals zwischen 1924 und 1949, und andererseits die Eröffnung der Krakauer Chopin-Ausstellung 1943 in Anwesenheit von ranghohen Nationalsozialisten andererseits, wirken konträr zueinander. Der Hintergrund bestand darin, die Kultur und das Gedenken an einen Menschen – eine Künstlerfigur – zu missbrauchen, um eine Ideologie durchzusetzen und auch, um

sich nach dem absehbaren Zusammenbruch des Nationalsozialismus retten zu wollen.

Vor diesem Hintergrund wird auch der Begriff der „nationalen Identität“, wie er in dieser Arbeit verwendet wird, als dynamisches und diskursiv erzeugtes Konstrukt verständlich. Nationale Identität erscheint hier nicht als statische Eigenschaft einer Person oder eines Werkes, sondern als Ergebnis historisch variabler Zuschreibungsprozesse, die durch politische, kulturelle und soziale Kontexte geprägt sind. Prozesse der Akkulturation, Sozialisation und ideologischen Umdeutung spielen dabei eine zentrale Rolle.

Chopin war einer der berühmtesten Musiker seiner Zeit, verkehrte mit verschiedensten Menschen aus unterschiedlichen Kreisen und Kulturen und nahm als Kosmopolit seine Heimat Polen immer innerlich mit. Viele Musiker versuchten seinen Stil zu kopieren und so war Chopin für seine Zeitgenossen und auch folgende Generationen von Musikern Einfluss und Vorbild. Beispielsweise bezog sich das russische „Mächtige Häuflein“ auf ihn, darunter Rimsky-Korsakov und Balakirev. Weitere negative Kritiken über Chopin gibt es neben Rellstab nur wenige.

Chopins Werk kann m. E. nur in Verbindung mit seiner Leidensgeschichte verstanden werden. Der frühe Tod seiner Schwester Emilia (1812–1827), seine unerfüllte Verlobung mit Maria Wodzińska, sein finaler Aufbruch aus Polen, seine Gedanken an seine Freunde, die im Aufstand gegen die russischen Besatzer kämpften, seine fortschreitende Krankheit und die Trennung von George Sand sind nur einige Leidensstationen in Chopins Leben und Schaffen.

Chopins Etüde c-Moll op. 10 Nr. 12 sowie seine Polonaise As-Dur op. 53 hatten zur Zeit des Nationalsozialismus die Funktion eines allgemein verbreiteten, verdeckten Erkennungszeichens. Er selbst war in der Hinsicht politisch engagiert, als er Musik unter dem Eindruck der Kämpfe seiner Landsleute gegen Russland komponierte. Chopin war in Paris oft mit polnischen Kreisen in Kontakt und unterstützte diese mit Wohltätigkeitskonzerten, wobei zu erwähnen wäre, dass in den 1830er und 1840er Jahren Paris als Kulturhauptstadt Europas galt.

Am Beispiel von Friederike Müller wurde sein immenser Einfluss auf seine Schüler aufgezeigt. Er selbst nahm u. a. bei Józef Elsner Unterricht, auf den sich später die

Nationalsozialisten bezogen, um einen ‚deutschen Kern' in Chopin zu generieren. Dass die Nationalsozialisten Chopin als Objekt für ihre Zwecke missbrauchten, wird in dieser Arbeit herausgestellt. Des Weiteren konnte gezeigt werden, wie Musik- und Kulturpolitik der Nationalsozialisten als Mittel der Propaganda genutzt wurden. Eine Musikpädagogik etwa im eigentlichen Sinn duldeten die Nationalsozialisten nicht, da alles ‚Nicht-Arische' in deutschen Schulen verboten wurde. Als Schulfach stand Musikunterricht mit einer bzw. zwei Wochenstunden auf dem Stundenplan. Später wurden Musikschulen geschlossen bzw. ‚unpassende' Lehrkräfte entlassen. Ab 1939 wurden in Polen wesentliche Kultureinrichtungen geschlossen, darunter auch Schulen. Allerdings galt ein striktes Verbot von Chopins Musik nicht. Dies zeigt eine gewisse Ambivalenz, mit der mit ihm umgegangen wurde, weswegen im ‚Dritten Reich' Schriften über ihn mit gegensätzlichem Charakter entstehen konnten: Sibers *Das Gastmahl der Schatten* sowie Boettichers *Robert Schumann in seinen Schriften und Briefen*.

Kurt Hennemeyer u. a. vertrat ebenfalls eine radikale politische Einstellung, wobei in seinen Äußerungen eine deutliche Kluft herrscht zwischen den Hasstiraden und den Einlassungen über die Musik selbst. Ganz im Stil heutiger Diktatoren greift er argumentativ um Jahrhunderte zurück, um Chopin angebliches Deutschtum zu „belegen". Im Bereich der Musikwissenschaft konnte aufgezeigt werden, dass dieser Aspekt bei Edith Meister zwar auch eine Rolle spielte, wenn auch nicht stringent. So weist sie in ihren Analysen darauf hin, dass musikalisch der polnische Einfluss auf Chopin am größten war. Dies macht sie u. a. daran fest, dass er mit der Mazurka ein neues Genre geschaffen hat, das auf den polnischen Nationaltänzen Mazur, Oberek und Kujawiak beruht. Deutlicher wird die Propaganda bei der Goutierung von Wagners Musik, in der die Nationalsozialisten das fanden, was ihre Ideologien vom Arischen (Antisemitismus, Heldentum, starke Bilder evozierende Szenen u. a.) teilte. Über den Rundfunk, der für Goebbels große Wichtigkeit besaß, wurden die Menschen stark beeinflusst, da die Zahl der Radiohörer stetig stieg und die Propaganda auf diesem Weg immer mehr Menschen erreichen konnte. Im besetzen Polen nahm Musik eine noch größere Rolle ein, wobei es immer wichtiger wurde, Chopin als Deutschen zu vereinnahmen und dies auf ganz Polen zu übertragen.

Etliche polnische und jüdische Musiker und Künstler waren von vernichtenden Verboten und Entscheidungen der Nationalsozialisten betroffen, darunter auch Wanda Landowska. Betroffene Musiker, die durch Chopin und seine Musik den Nationalsozialismus überlebten, waren u. a. Władysław Szpilman und Alice Herz-Sommer. Am Beispiel dieser beiden Pianisten wurde deutlich, dass Chopins Musik ihnen Hoffnung und Kraft gab, was auch bei anderen Unterdrückten der Fall gewesen sein könnte. Die Ambivalenz der Nationalsozialisten Chopin gegenüber zeigte sich an dem Prozedere von einer ersten Anbiederung über den dann folgenden Zerstörungsversuch bis zur versuchten Rehabilitation.

Je nachdem, ob Chopin gerade verboten oder wieder erwünscht war, spiegelte sich das medial, d. h. in Musikprogrammen, Schriften oder Filmen wider.

Eine wichtige musikalisch praktizierende Person in dieser Zeit war die Pianistin Elly Ney, eine glühende Hitler-Verehrerin. Eher für Beethoven-Interpretationen bekannt, trat sie auch mit Chopin-Werken auf und ihre diesbezüglichen Interpretationen waren gefragt. So entsprach sie trotz eines gerade geltenden Chopin-Verbots einem Publikumswunsch und spielte Chopin. Trotz ihrer deutlich nationalsozialistischen Gesinnung konnte sie auch nach dem Zweiten Weltkrieg ihre Karriere fortsetzen. Hier zeigt sich, dass das Publikum ihre Interpretationen schätzte und ihre vormalige nationalsozialistische Gesinnung in den Hintergrund rückte. Ein weiterer praktizierender Musiker war der sehr populäre Pianist Raoul Koczalski, der durch seine positive Haltung zum Nationalsozialismus auffiel, obwohl er Pole war. Seine Beweggründe dafür waren andere als die Neys. In gewisser Weise musste er mit den Nationalsozialisten sympathisieren, um nicht selbst verhaftet zu werden. Historische Zeitungsartikel lassen seine Auftritte nachverfolgen und auch Werbeanzeigen für seinen Unterricht, die er in nationalsozialistischen Blättern veröffentlichen ließ.

Neben musikalischen Aufführungen wurden auch Filme propagandistisch eingesetzt. Der Film *Abschiedswalzer. Zwei Frauen um Chopin* zeigt, welches Chopin-Bild genau transportiert werden sollte und mit welchen Mitteln. Das Film-Medium war noch relativ neu und wirkte auf die Menschen anziehend. Mit romantisierten Bildern wurde Chopin in diesem Film der Schützling Elsners, der sowohl seinem Herzen als auch seinen Pflichten folgt. Hier und da werden Szenen und Phrasen eingestreut, die Chopins Abneigung gegen die Russen darstellen sollen. Wieder ein Indiz dafür,

Chopin auf die nationalsozialistische Seite zu ziehen, um sich mit Polen gegen die Russen zu verbünden. Der Film endet, als Elsner seinen Schützling und Schüler Chopin letztendlich ziehen lässt. Dass der Film genau hier sein Ende findet, soll unterschwellig suggerieren, dass Chopins Weg zum Ruhm ohne seinen deutschen Lehrer und Mentor Elsner nicht möglich gewesen wäre.

Die Zwischenkriegszeit war für die Chopin-Forschung fruchtbar, auch weil sich die Musikwissenschaft in dieser Zeit rasch weiterentwickelte. Zu Chopin und seinem Werk gab es in dieser Zeit wichtige Ereignisse (1927 erster Internationaler Chopin-Wettbewerb, Gesamtwerkausgaben mit Faksimileausgabe, Enthüllung des Chopin-Denkmals im Łazienki-Park, Wiederaufbau von Chopins Geburtshaus, Ausstellungen in der Pariser Bibliothèque Polonaise sowie Filme, Bühnenaufführungen, Ballettveranstaltungen, Jazzmusik mit Chopins Werken). Auch fokussierten verschiedene Nationen jeweils unterschiedliche Qualitäten Chopins. Schon hier wurde eine Politisierung Chopins erkennbar. Doch auch bereits vor der Zwischenkriegszeit fanden nationenabhängige Einordnungen von Chopin statt. Irena Poniatowska legt dies in ihrer Anthologie mit Bezug auf Deutschland, Frankreich, Großbritannien, Österreich, Polen (und Russland) dar. In dieser Monographie habe ich besonders die Texte aus deutscher und polnischer Perspektive untersucht. Aus ihnen ging hervor, dass die polnische Identität in keiner Weise in Frage gestellt werden kann (polnische Herkunft, polnische Prägung; die nationale Zuschreibung ist in der Rezeption konstant [bis auf die Zeit im Nationalsozialismus]). Dies bedeutet jedoch nicht, dass nationale Identität als unveränderliche Kategorie zu verstehen wäre; vielmehr zeigt die Analyse, dass sich gerade im untersuchten Rezeptionsdiskurs eine bemerkenswert stabile Zuschreibung Chopins als polnischer Komponist herausgebildet hat.

Dass Chopin zeitübergreifend – von seinen ersten Kompositionen bis heute – von immenser Bedeutung für die Musikwelt und darüber hinaus ist, wird ebenfalls in dieser Arbeit deutlich. Was dies unterstreicht, ist der Internationale Chopin-Wettbewerb Warschau, der seit 1927 durchgeführt wird. Die globale Bedeutung Chopins wird hier besonders deutlich. Der Wettbewerb fand 1937 etwa 2 ½ Jahre vor dem Überfall auf Polen statt, in dem auch polnische Teilnehmer auftraten. In der internationalen Jury waren neben Polen auch Nationalsozialisten vertreten. 1942

wiederum fiel der Wettbewerb aus, was wohl mit dem sich anbahnenden Zusammenbruch des nationalsozialistischen Regimes zusammenhing.

Bedeutend in der Chopin-Forschung ist das vom polnischen Parlament gegründete Fryderyk-Chopin-Institut. Weltweit organisieren sich heutzutage Chopin-Gesellschaften. Erst im Oktober 2023 fand das „Festival and Meeting of IFCS (International Federation of Chopin Societies)“ in Warschau statt. Der Einladung zu diesem Treffen folgten Vertreter von Chopin-Gesellschaften aus 10 Ländern (Deutschland, Frankreich, Japan, Kanada, Kosovo, Niederlande, Österreich, Polen, Türkei und Ukraine). Die Vielfalt und Internationalität der Gesellschaften kommt Chopin als Kosmopolit entgegen.

Aufbauend auf bestehenden Arbeiten (u. a. Piechocki) schließt diese Dissertation eine Forschungslücke in der systematischen Untersuchung der Bedeutung des polnischen (und in Teilen französischen) Komponisten als Objekt nationalsozialistischer Propaganda und dessen Funktion. Chopins Weg wird vom stilisierten Helden der Romantik hin zur nationalen Leitfigur des polnischen Widerstands im 20. Jahrhundert, dessen Musik u. a. revolutionäre Gedanken verkörperte, nachgezeichnet.

Auch wenn Chopin neben dem polnischen auch einen russischen und einen französischen Pass besaß, bleibt seine polnische Herkunft für seine Rezeption zentral. Der Versuch der Nationalsozialisten, Chopin als deutschen Komponisten zu vereinnahmen, setzte sich nicht durch. Die vorliegende Analyse erlaubt jedoch keine Aussage darüber, ob eine solche – historisch unzutreffende – Zuschreibung unter anderen Umständen grundsätzlich hätte erfolgreich sein können.

Im Verhältnis zum bestehenden Forschungsstand – insbesondere zu den Arbeiten von Piechocki – liegt der spezifische Beitrag dieser Dissertation in der systematischen Zusammenführung und kontextuellen Einordnung bislang verstreuter Quellen zur Chopin-Rezeption im Nationalsozialismus. Während frühere Studien einzelne Aspekte beleuchtet haben, ermöglicht die vorliegende Arbeit erstmals eine breitere Perspektive, die unterschiedliche Diskurse, Medien und Handlungsebenen miteinander in Beziehung setzt.

Die analytischen Grenzen dieser Untersuchung sind zu reflektieren. So konnte keine

vollständige Erfassung aller Rezeptionskontexte geleistet werden, insbesondere im Hinblick auf regionale Unterschiede, individuelle Hörerfahrungen oder die Rezeption außerhalb des deutschsprachigen Raums. Auch die Konzentration auf ausgewählte Quellen und Fallbeispiele bringt notwendigerweise eine gewisse Perspektivierung mit sich.

Daraus ergeben sich Ansatzpunkte für weiterführende Forschung. Zukünftige Arbeiten könnten etwa die internationalen Rezeptionslinien systematischer vergleichen, die Rolle spezifischer Akteursgruppen vertiefen oder die langfristigen Auswirkungen der nationalsozialistischen Chopin-Deutung auf die Nachkriegszeit untersuchen. Ebenso erscheint eine stärkere musiktheoretische oder aufführungspraktische Perspektive auf die Interpretation Chopins im 20. Jahrhundert als lohnend.

Ein Wegbegleiter Chopins war Mickiewicz. Hier könnte der gegenseitige Einfluss und die gegenseitige Unterstützung beider näher betrachtet werden. Beide waren in Paris Mitglieder in polnischen Literaturgesellschaften. Über Chopin und Mickiewicz existiert eine Schrift,[452] dennoch kann eine vertiefe Forschung über ihr Verhältnis und ihre Gewohnheiten in Paris weitere interessante Aspekte zu Tage fördern.

Über Adolf Gutmann ist bekannt, dass er mit 15 Jahren nach Paris auswanderte und später Schüler von Chopin wurde. Im Zusammenhang mit dem Nationalsozialismus könnte erforscht werden, inwieweit die Nationalsozialisten Gutmann wahrnahmen bzw. als (deutschen) Chopin-Schüler rezipierten. Chopins Einfluss auf Gutmann war enorm, doch existieren noch keine aussagekräftigen Analysen. Hier wäre ein interessanter Punkt, noch vertiefter die Einflüsse Chopins auf Gutmann zu untersuchen. Wurde Gutmann auch in seiner Person von Chopin beeinflusst? Welche Methoden Chopins sprachen ihn besonders an?

Die Raoul-Koczalski-Forschung kann in der Hinsicht noch bereichert werden, als dass im Staatlichen Institut für Musikforschung Berlin – Preußischer Kulturbesitz Berlin die Sammlungen gesichtet und geordnet werden. Daraus würden sich aufschlussreiche Informationen zu Koczalski und seine Zeit ergeben. Dort befinden

452 Tomaszewski, Mieczysław: *Chopin. The Man, his Work and its Resonance*, Warschau: Narodowy Instytut Fryderyka Chopina, 2015. Und
vgl. Zielinski, Tadeusz A.: *Chopin. Sein Leben, sein Werk, seine Zeit*, Mainz: Schott Music, 2008.

sich noch unveröffentlichte Tonaufnahmen Koczalskis, deren Edition und Veröffentlichung weitere Aspekte seiner Interpretation hervortreten ließen.

Von weiterem Interesse wäre auch eine Gegenüberstellung der beiden *Abschiedswalzer*-Filme, d. h. der Stummfilm *La Valse de l'adieu* (Henry Roussel, 1928) und *Abschiedswalzer. Zwei Frauen um Chopin* (Géza von Bolváry, 1934). Vielversprechend ist ein Vergleich der Interpretationen Chopins in der Zwischenkriegszeit und dem Nationalsozialismus. Da einige Filmrollen von *La Valse de l'adieu* 1928 bei einem Brand zerstört worden sind, ist auch dies eine Aufgabe, Lücken in diesem Film zu analysieren und mit dem vorhandenen Material umzugehen.

Zum Internationalen Chopin-Wettbewerb Warschau im fünfjährigen Turnus könnte eine Datenbank erstellt werden, die bei noch kommenden Editionen in Echtzeit Teilnehmer, Jury, präsentierte Werke u. a. erfasst und bestenfalls kommentiert. Ein erster Anhaltspunkt in diese Richtung ist Dybowskis Buch *The Laureats of the Chopin Competitions in Warsaw.*

Ein weiterer Forschungsgegenstand könnte darin bestehen, die zwei folgenden Pianistengenealogien deutlicher herauszuarbeiten; die eine Linie von Chopin über Mikuli zu Cortot und seinen Nachfolgern und die zweite von Czerny über Liszt und Leschetizky zum Rest der Welt. Spannend wäre daran, welche Überlappungen es gibt und welchen Anteil die polnische Linie am Gesamtgeschehen hat. Angesichts der Tatsache, dass Leschetizky Pole war und zeit seines Lebens insgesamt über 1000 Schüler hatte, darf vermutet werden, dass dieser sehr groß ist.

Auch Chopins Aufenthalt in Krakau ist von Bedeutung. Hier könnte näher sein Einfluss auf die Stadt bzw. der Einfluss der Stadt und seiner Erlebnisse auf ihn untersucht werden.

Diese Vorschläge für musikwissenschaftliche Forschungen sind nur eine kleine Auswahl. Jedoch erachte ich diese in Bezug auf die vorliegende Arbeit als am treffendsten. Abschließend lässt sich festhalten, dass die Beschäftigung mit der Chopin-Rezeption im Nationalsozialismus nicht nur einen Beitrag zur musikwissenschaftlichen Rezeptionsforschung leistet, sondern zugleich

grundlegende Einsichten in die Funktionsweise kultureller Zuschreibungsprozesse unter ideologischen Bedingungen ermöglicht.

I. Anhang

I.I Text *Mazurek Dąbrowskiego*

Ursprüngliche Version:	Übersetzung:
Jeszcze Polska nie umarła, kiedy my żyjemy. Co nam obca moc wydarła, szablą odbijemy.	Noch ist Polen nicht gestorben, solange wir leben. Was uns eine fremde Macht entrissen hat, werden wir mit dem Säbel zurückholen.
Marsz, marsz, Dąbrowski do Polski z ziemi włoskiej za Twoim przewodem złączem się z narodem. Jak Czarniecki do Poznania wracał się przez morze dla ojczyzny ratowania po szwedzkim rozbiorze.	Marsch, Marsch, Dąbrowski nach Polen aus dem italienischen Land[453] unter deiner Führung vereinen wir uns mit der Nation. Wie Czarniecki nach Posen über das Meer zurückkehrte, um das Vaterland zu retten nach der schwedischen Besatzung.[454]
Marsz, marsz, Dąbrowski…	Marsch, Marsch, Dąbrowski…
Przejdziem Wisłę przejdziem Wartę będziem Polakami dał nam przykład Bonaparte jak zwyciężać mamy.	Wir werden Weichsel und Warthe durchschreiten, wir werden Polen sein. Bonaparte war uns Vorbild, wie wir siegen sollen.
Marsz, marsz, Dąbrowski…	Marsch, Marsch, Dąbrowski…
Niemiec, Moskal nie osiędzie, gdy jąwszy pałasza, hasłem wszystkich zgoda będzie i ojczyzna nasza.	Der Deutsche und der Moskauer werden sich nicht ansiedeln, wenn der Palast offen ist, wird das Motto aller die Harmonie und unser Vaterland sein.

453 „Italienischen Land“: Den Text der Hymne schrieb Wybicki in Italien, als polnische Soldaten unter Napoleons Führung gen Polen zogen.

454 „Schwedische Besatzung“: Zwischen dem 17. und 18. Jahrhundert ereigneten sich immer wieder kriegerische Konflikte zwischen Schweden und Polen (Schwedisch-Polnische Kriege), in denen sich die schwedischen Protestanten und die katholischen Polen gegenüberstanden.

Marsz, marsz, Dąbrowski…	Marsch, Marsch, Dąbrowski…
Już tam ojciec do swej Basi Mówi zapłakany – słuchaj jeno, pono nasi biją w tarabany.	Da sagt der Vater zu seiner Basia[455] mit Tränen in den Augen: „Hört nur, denn unsere Leute schlagen die Tarabane.“
Marsz, marsz, Dąbrowski…	Marsch, Marsch, Dąbrowski…
Na to wszystkich jedne głosy: „Dosyć tej niewoli mamy Racławickie Kosy, Kościuszke, Bóg pozwoli“.	Darauf alle mit einer Stimme: „Genug der Knechtschaft! Wir haben Racławicer Sensen, und Kościuszko, so Gott will“.

455 „Basia“: Kleines/junges Mädchen (Diminutiv von Barbara).

Heutige, offizielle Version:	Übersetzung:
Jeszcze Polska nie zginęła, kiedy my żyjemy. Co nam obca przemoc wzięła, szablą odbierzemy.	Noch ist Polen nicht verloren, solange wir leben. Was uns eine fremde Macht genommen hat werden wir mit dem Schwert zurückholen.
Marsz, marsz, Dąbrowski z ziemi włoskiej do Polski. za twoim przewodem złączym się z narodem.	Marsch, Marsch, Dąbrowski von der italienischen Erde[456] nach Polen unter deiner Führung vereinen wir uns mit der Nation.
Przejdziem Wisłę, przejdziem Wartę, będziem Polakami. dał nam przykład Bonaparte, jak zwyciężać mamy.	Wir werden Weichsel und Warthe durchschreiten, wir werden Polen sein. Bonaparte war uns Vorbild, wie wir siegen sollen.
Marsz, marsz, Dąbrowski…	Marsch, Marsch, Dąbrowski…
Jak Czarniecki do Poznania po szwedzkim zaborze, dla ojczyzny ratowania wrócim się przez morze. Marsz, marsz, Dąbrowski…	Wie Czarniecki nach Posen nach der schwedischen Teilung,[457] zur Rettung des Vaterlands kehren wir übers Meer zurück. Marsch, Marsch, Dąbrowski…
Już tam ojciec do swej Basi mówi zapłakany: „Słuchaj jeno, pono nasi biją w tarabany.“	Schon ein Vater spricht zu seiner Basia[458] mit Tränen in den Augen: „Hört nur, denn unsere Leute schlagen die Tarabane.“
Marsz, marsz, Dąbrowski…	Marsch, Marsch, Dąbrowski…

456 S. Fußnote 453.
457 S. Fußnote 454.
458 S. Fußnote 455.

I.II Liste Gewinner Chopin-Wettbewerb

Tab. 5: Liste der jeweils ersten drei Gewinner der Chopin-Wettbewerbe.[459]

Jahr	Preisträger 1. Preis	Preisträger 2. Preis	Preisträger 3. Preis
1927	Lew Oborin	Stanisław Szpinalski	Róża Etkin-Moszkowska
1932	Alexander Uninski	Imre Ungár	Bolesław Kon
1937	Jakow Sak	Rosa Tamarkina	Witold Małcużyński
1949	Halina Czerny-Stefańska Bella Davidovich	Barbara Hesse-Bukowska	Waldemar Maciszewski
1955	Adam Harasiewicz	Vladimir Ashkenazy	Fou Ts'ong
1960	Maurizio Pollini	Irina Zarizkaja	Tania Achot-Haroutounian
1965	Martha Argerich	Arthur Moreira-Lima	Marta Sosińska
1970	Garrick Ohlsson	Mitsuko Uchida	Piotr Paleczny
1975	Krystian Zimerman	Dina Joffe	Tatiana Fiedkina
1980	Dang Thai Son	Tatiana Schebanowa	Arutiun Papazjan
1985	Stanislaw Bunin	Marc Laforet	Krzysztof Jabłoński
1990	*Keine Vergabe*	Kevin Kenner	Yukio Yokoyama
1995	*Keine Vergabe*	Philippe Giusiano Alexei Sultanow	Gabriela Montero
2000	Li Yundi	Ingrid Fliter	Alexander Kobrin
2005	Rafał Blechacz	*Keine Vergabe*	Dong-Hyek Lim Dong-Min Lim
2010	Julianna Awdejewa	Lukas Geniušas Ingolf Wunder	Daniil Trifonov
2015	Seong-Jin Cho	Charles Richard-Hamelin	Kate Liu
2021	Bruce (Xiaoyu) Liu	Alexander Gadjiev Kyōhei Sorita	Martín García García

Der Wettbewerb von 2020 wurde wegen der Corona-Pandemie auf 2021 verschoben.

459 Vgl. Dybowski, Stanisław: The Laureats of the Chopin Competitions in Warsaw, Warschau: Selene, 2010. Und
vgl. Anonym, *The winner of the 18th Chopin Competition!*, Narodowy Instytut Fryderyka Chopina, https://chopin2020.pl/en/news/article/437/the-winner-of-the-18th-chopin-competition (Stand: 20. Dezember 2022).

II. Quellenverzeichnis

II.I Literaturverzeichnis

Printmedien

Ambros, August Wilhelm: *Die Grenzen der Musik und der Poesie. Eine Studie zur Aestethik der Tonkunst*. Leipzig: Matthes, 1855.

Anonym: *Deutsche Forschung im Osten. Mitteilungen des Instituts für Deutsche Ostarbeit Krakau*, Jahrg. 1941, H. 1–8.

Anonym: *Führer durch die Konzertsäle Berlins*, Jahrg. 22, H. 30, Berlin: Schierse-Verlag (Hrsg.), 19. April 1942.

Anonym: Rubrik „Kammermusik“, in: *Die Sürag*, 11. Jahrg., Nr. 15, Offenburg: Sürag, 10. April 1938.

Bełtkowska, Lucyna: „Krakowski epizod Fryderyka Chopina“, in: Chopin w Krakowie, Kraków: Muzeum Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2010.

Boetticher, Wolfgang: *Robert Schumann in seinen Schriften und Briefen*, Berlin: Bernhard Hahnefeld, 1942.

Borchmeyer, Dieter: *Richard Wagner. Werk – Leben – Zeit*, Stuttgart: Reclam, 2013.

Borowski, Peter; Vogel, Barbara; Wunder, Heide: *Einführung in die Geschichtswissenschaft I, Grundprobleme, Arbeitsorganisation, Hilfsmittel*, (= *Studienbücher Moderne Geschichte*, V. 1) Opladen: Westdeutscher Verlag, 1989.

Cathcart, Adam: *Music and Politics in Hitler's Germany*, Virginia, Madison Historical Review, Vol. III, No. 1 (September), 2006.

Cortot, Alfred: *Édition de Travil des Œuvres de Chopin. Mazurkas*, 1er Volume, Paris: Éditions Salabert, № 5148, 1943.

Dąbrowski, Waldemar: „O inauguracji Roku Chopinowskiego w Krakowie“, in: *Chopin w Krakowie*, Krakau: Muzeum Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2010.

Dybowski, Stanisław: *The Laureats of the Chopin Competitions in Warsaw*, Warschau: Selene, 2010.

Ehmann, Wilhelm: *Musikalische Feiergestaltung Instrumentalmusik: Ein Werkweiser guter Musik*, Hamburg: Hanseat. Verl.-Anst, 1939. Davon: Bd. 1 Vokalmusik, Bd. 2 Instrumentalmusik.

Fackler, Guido: *„Des Lagers Stimme“ – Musik im KZ. Alltag und Häftlingskultur in den Konzentrationslagern 1933–1936*, (= DIZ-Schriften, Bd. 11), Bremen: Temmen, 2000.

Freigedank, K. [Karl] (Wagner, Richard): *Das Judenthum in der Musik*. Neue Zeitschrift für Musik, 17. Jahrg., Nr. 19 (3. September 1850).

Freigedank, K. [Karl] (Wagner, Richard): *Das Judenthum in der Musik*. Neue Zeitschrift für Musik, 17. Jahrg., Nr. 20 (6. September 1850).

Gantzke, Niels: *Das Bild der Deutschen von Polen im Wandel der Geschichte*, perspektywa – Working Paper # 2, Waren: RAA Mecklenburg-Vorpommern, 2012.

Glanz, Rudolf: *The “Bayer” and the “Pollack” in America*, in: *Jewish Social Studies*, 17 (1), 1955.

Goebbels, Joseph: *Goebbels Reden 1932–1939*, Heiber, Helmuth (Hrsg.), Bd. 1, Düsseldorf: Droste, 1971.

Goebl-Streicher, Uta: *Frédéric Chopin. Einblicke in Unterricht und Umfeld. Die Briefe seiner Lieblingsschülerin Friederike Müller, Paris 1839–1845*, München: Katzbicher, 2018.

Hanslick, Eduard: *Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Tonkunst.* Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, [1]1854] 2010.

Hawes, James: *The Shortest History of Germany*, Devon: Yowlestone House, 2017.

Hennemeyer, Kurt: *Musik und Musiker der Ostmark*, Berlin: Beltz, 1936.

Hennemeyer, Kurt: „Vom deutschen Geist in der polnischen Musik“, in: *Die Musik*, 31. Jahrg., September 1939.

Jaworski, Rudolf: *Deutsch-polnische Feindbilder 1919–1932*, in: *Internationale Schulbuchforschung*, Vol. 6, № 2, 1984.

Jędruszczak, Tadeusz; Leinwand, Artur: *Archiwum Polityczne Ignacego Paderewskiego*, Tom IV 1935–1940, Wrocław u. a., 1974.

Kaschkadamova, Natalie: „Klavierkultur in Galizien bis 1939“, in:, *Musikgeschichte in Mittel- und Osteuropa*, H. 5, Internationale Arbeitsgemeinschaft für die Musikgeschichte in Mittel- und Osteuropa an der Universität Leipzig (Hrsg.), Leipzig: Schröter, 1999, S. 20–33, hier: S. 21. (auch: https://d-nb.info/1240847602/34).

Kildea, Paul: *Chopin’s Piano. In Search of the Instrument that transformed Music*, New York, Norton & Company, 2018.

Köhler, Joachim: *Wagner’s Hitler. The Prophet and his Disciple*, Cambridge: Politiy Press, 2000.

Koldau, Linda Maria: *Musik im Nationalsozialismus*, in: Faulstich, Werner (Hrsg.) *Die Kultur der 30er und 40er Jahre*, München: Wilhelm Fink, 2009.

Koczalski, Raoul: Chopin – *Betrachtungen, Skizzen, Analysen*, Köln-Bayenthal: Tischer & Jagenberg, 1936.

Kroll, Erwin: „Verbotene Musik“ in: *Vierteljahreshefte für Zeitgeschichte*, 7. Jahrg., H. 3, Stuttgart: DVA, 1959.

Kubalski, Edward: *Niemcy W Krakowie – Dziennik I.IX.1939–18.I.1945*, Krakau: Wydawnictwo Austeria, 2010.

Leichtentritt, Hugo: *Analyse der Chopin'schen Klavierwerke*, Bd. 1, Berlin, Max Helles, 1921.

Leichtentritt, Hugo: *Analyse der Chopin'schen Klavierwerke*, Bd. 2, Berlin, Max Helles, 1922.

Liszt, Franz: *Friedrich Chopin*, Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1880.

Mackenzie, K. F. H.: *Report of the Annual General Meeting of the London Literary Association of the Friends of Poland*, London, Kirton, 1843.

Madajczyk, Czesław: *Polityka III Rzeszy w okupowanej Polsce*, Tom II (*Politics of the Third Reich in Occupied Poland*, Part Two), Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1970.

Martin, Johannes (Hrsg.): *Karl Richter 1926–1981*, (= Zeitdokumente Bd. 1, 1951–1957), Dettelbach: Vier-Türme, 2013.

Maset, Pierangelo: „Kunst im Nationalsozialismus“, in: Faulstich, Werner (Hrsg.): *Die Kultur der 30er und 40er Jahre*, München: Wilhelm Fink, 2009.

Mason, William: *Memories of a musical life*, New York: Century Co., 1901.

Meister, Edith: *Stilelemente und die geschichtliche Grundlage der Klavierwerke Friedrich Chopins*, Hamburg: Holler, 1936.

Mikuli, Carl: Vorwort, in: *Fr. Chopin's Pianoforte-Werke*, Bd. 1., revidiert und mit Fingersatz versehen von Carl Mikuli. Leipzig: Kistner, 1879.

Müllemann, Norbert: *Review: Reviewed Work: Chopin and his Critics. An Anthology (up to World War I) by Irena Poniatowska*, in: *Die Musikforschung*, Bärenreiter, 66. Jahrg., H. 3, 2013.

Musiał, Bogdan: *Deutsche Zivilverwaltung und Judenverfolgung im Generalgouvernement. Eine Fallstudie zum Distrikt Lublin 1939–1944*, Wiesbaden: Harrassowitz,1999.

Musioł, Karol: „Frédéric Chopin im Lichte unbekannter Quellen aus der ersten Hälfte des XIX. Jahrhunderts: Ein Beitrag zur Geschichte der Ästhetik und Musikkritik“, in: *Die Musikforschung*, 25. Jahrg., H. 4 (Oktober/Dezember 1972).

Naliwajek, Katarzyna: *Nazi Music Imperialism in Occupied Poland*, in: Fanning, David; Levi, Erik (Hrsg.): *The Routledge Handbook to Music under German Occupation, 1938–1945. Propaganda, Myth and Reality*, London: Routledge, 2019.

Namier, Lewis: *1848: The Revolution of the Intellectuals*, (= Proceedings of the British Academy, Vol. XXX), [1946] 1971.

Niebrzydowski, Paul: *Das Deutsche Polenbild: Historicizing German Depictions of Poles, 1919–1934*, The Ohio State University, 2012.

Niemann, Walter: *Meister des Klaviers. Die Pianisten der Gegenwart und der letzten Vergangenheit.* Berlin: Schuster & Loeffler, 1919.

Neuschwander, DeLora J.: *Music in the Third Reich*, (= Musical Offerings, Vol. 3, No. 2), Ohio: Cedarville University, 2012, S. 101.

Pabjan, Barbara: *Reception of Chopin and his music in Polish society*, Narodowy Instytut Freyderyka Chopina, Kongres Chopinowski, Warszawa, 2010.

Piechocki, Reinhard: *„Unter Blumen eingesenkte Kanonen. Chopins Musik in dunkler Zeit“*, 2017.

Poniatowska, Irena (Hrsg.): *Chopin and his Critics (Up to World War I)*, Warsaw: The Fryderyk Chopin Institute, 2011.

Potocka, Angéle: *Theodor Leschetizky. Eine Studie des Menschen und Musikers aus persönlicher Bekanntschaft*. Fernwald: Muth, 2016.

Potter, Pamela: *Most German of the Arts: Musicology and Society from the Weimar Republic to the End of Hitler's Reich*, New Haven: Yale University Press, 1998.

Prieberg, Fred K.: *Handbuch Deutsche Musiker 1933–1945*, Kiel: Prieberg-Gesellschaft, [1]2004] 2009.

Probst-Effah, Gisela: *Das Moorsoldatenlied,* in: *Jahrbuch für Volksliedforschung*, 40. Jahrg., Berlin: Schmidt, 1995.

Prizel, Ilya: *National Identity and Foreign Policy: Nationalism and Leadership in Poland, Russia and Ukraine*, Cambridge University, 1998.

Puchalski, Jakub: „Na krakowskim bruku – Chopin?“, in: *Chopin w Krakowie*, Krakau: Muzeum Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2010.

Purchla, Jacek: *Krakau. Mitten in Europa*, Krakau: International Cultural Centre, 2016.

Reich-Ranicki, Marcel: *Mein Leben*, München: DVA, 1999.

Rey, Manfred van: *Beethoven – Bonn – Elly Ney. Ein schwieriges Verhältnis*, in: Bonner Geschichtsblätter, Band 51/52, 2001/2002.

Rybicka, Anetta: *Instytut Niemieckiej Pracy Wschodniej = Institut für Deutsche Ostarbeit, Kraków 1940–1945*, Warschau: DiG, 2002.

Samson, Jim: *The Music of Chopin*, Oxford: Clarendon, [1]1985] 1994.

Schumann, Robert: „Ein Opus II“, in: *Allgemeine Musikalische Zeitung*, Nr. 49, 7. Dezember 1831.

Schumann, Robert: *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, Bd. 1. Leipzig: Georg Wigand’s Verlag, 1854.

Semprún, Jorge: *Unsre allzu kurzen Sommer*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1999.

Siepmann, Jeremy: *Chopin, the reluctant romantic*, London: Gollancz, 1995.

Solińska, Ewa: *Tajemnice Chopina*, Warschau: rytm, 2010.

Sponheuer, Bernd: Art. „Nationalsozialismus“, in: MGG, Bd. 7, 2000.

Spotts, Frederic: *Hitler and the Power of Aesthetics*, London: Pimlico, 2003.

Spotts, Frederic: *The Shameful Peace. How French Artists and Intellectuals survived the Nazi Occupation*, New Haven: Yale University Press, 2008.

Stoessinger, Caroline: *Ich gebe die Hoffnung niemals auf. Hundert Jahre Weisheit aus dem Leben von Alice Herz-Sommer*, New York: Knaus, 2012.

Suchowiejko, Renata: „Wystawa chopinowska w 1943 roku w Staatsbibliothek Krakau (Bibliotece Jagiellońskiej) oraz dalsze losy kolekcji Ganche’a“, in: Suchowiejo, Renata: *Zabytki muzyczne w zbiorach Museum Uniwersytetu Jagiellońskiego*, Krakau, 2016, S. 273–311.

Taylor, Alan J. P.: *The Course of German History – a survey of the development of Germany since 1815*, London: Hamish Hamilton, 1945.

Tomaszewski, Mieczysław: *Chopin. The Man, his Work and its Resonance*, Warschau: Narodowy Instytut Fryderyka Chopina, 2015.

Wagner, Richard: *Das Judenthum in der Musik*. Leipzig: Weber, 1869.

Weinberg, Gerhard L.: *Germany, Hitler and World War II. Essays in Modern Germany and World History*, Cambridge University Press (Hrsg.), 1995.

Werr, Sebastian: *Musikwissenschaft und Rassenforschung im Nationalsozialismus*, München: Allitera, 2020.

Wippermann, Wolfgang: *Der „deutsche Drang nach Osten“: Ideologie und Wirklichkeit eines politischen Schlagwortes*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1981.

Wulf, Joseph: *Musik im Dritten Reich: eine Dokumentation*, Gütersloh: Mohn, 1963.

Zielinski, Tadeusz A.: *Chopin. Sein Leben, sein Werk, seine Zeit*, Mainz: Schott Music, 2008.

Onlinemedien

Alpert, Louis: *Rockland Pianist who escaped Nazis to be acclaimed in Germany*, 2017, https://rocklandtimes.com/2017/02/09/rockland-pianist-who-escaped-nazis-to-be-acclaimed-in-germany (Stand: 7. November 2022).

Anonym: *Abb, Gustav (1886–1945)*, 7. März 1995 / 21. Juli 2021, https://kalliope-verbund.info/de/eac?eac.id=116000368 (Stand: 4. November 2022).

Anonym: *Abschiedswalzer. Zwei Frauen um Chopin*, Rubrik „Inhalt“, https://www.filmportal.de/film/abschiedswalzer-zwei-frauen-um-chopin_01a5733 4585441b7af35c08 0454aa79f (Stand: 10. Januar 2023).

Anonym: Alink-Argerich Foundation (AAF), https://www.wfimc.org/member-competition/alink-argerich-foundation-aaf (Stand: 7. Mai 2023).

Anonym: Beschreibung zu *Chopin and his Critics (1918–1939). An Anthology*, https://publikacje.nifc.pl/en/wydanie-ksiazkowe/ksiazka/16797/, (Stand: 24. Oktober 2022).

Anonym: *Facsimile Edition*, https://publikacje.nifc.pl/en/dziela-chopina/wydanie-faksymilowe, (Stand: 24. Oktober 2022).

Anonym: *Hinweis zur Dokumentation der Filme der NS-Zeit bei filmportal.de*, https://www.filmportal.de/thema/hinweis-zur-dokumentation-der-filme-der-ns-zeit-bei-filmportalde (Stand: 13. Januar 2023).

Anonym: *Lichtspielgesetz 1934*, https://www.filmportal.de/thema/lichtspielgesetz-1934 (Stand: 13. Januar 2023).

Anonym: Narodowy Instytut Fryderyka Chopina, Seite: *O konkursie*, 2020, https://chopin2020.pl/pl/about/about-competition (Stand: 29. April 2023).

Blodig, Vojtěch: *Die propagandistische Funktion von Theresienstadt*, 2019, https://www.holocaust.cz/de/geschichte/ghetto-theresienstadt/propagandistische funktion-von-theresienstadt/ (Stand: 14. April 2022).

Cienciala, Anna M.: *The Rebirth of Poland*, o. J., https://acienciala.ku.edu/hist557/lect11.htm (Stand: 22. Juni 2021).

Dubois, Danuta: *Chopin w Bibliotece Polskiej w Paryżu*, https://www.bibliotheque-polonaise-paris-shlp.fr/index.php?id_page=20528, (Stand: 24. Oktober 2022).

Gannon, Megan: *Chopin's Pickled Heart reveals Cause of his Death*, 16. November 2017,
www.livescience.com/60953-chopin-pickled-heart-reveals-cause-of-death.html,
(Stand: 20. Juli 2022).

Hedley, Arthur: „Frédéric Chopin. Polish-French composer and pianist.“, in: *Encyclopaedia Britannica*, veröffentlicht am 22. Februar 2022,
https://www.britannica.com/biography/Frederic-Chopin/Works (Stand: 21. April 2022).

Kropfinger, Klaus: „Rezeptionsforschung“, in: *MGG Online*, Lütteken, Laurenz (Hrsg.), New York, [[1]1998] 2016, Absatz I. Wort und Begriff. Literaturwissenschaftliche Rezeptionsforschung als Paradigma,
https://www.mgg-online.com/mgg/stable/11670 (Stand: 20. März 2020).

Kühling, Gerd: *Joseph Wulf: Ein polnisch-jüdischer Historiker in der Bundesrepublik Deutschland*, in: *Gedenk- und Bildungsstätte, Haus der Wannseekonferenz* (Blog), 7. März 2018,
www.ghwk.de/de/blog/joseph-wulf-ein-polnisch-juedischer-historiker-in-der-bundesrepublik-deutschland (Stand: 31. Juli 2022).

Lackmann, Thomas: Art. „Mendelssohn-Bartholdy-Denkmal. Ehren in Erz“, in: *Jüdische Allgemeine, Zentralrat der Juden in Deutschland K.d.ö.R.*, 16. Oktober 2008,
https://www.juedische-allgemeine.de/allgemein/ehren-in-erz/ (Stand: 28. Januar 2024).

Leszkowicz, Dagmara: „Polish academic finds rare Auschwitz Chopin portrait“, in: *Reuters*, 20. Februar 2012,
https://www.reuters.com/article/auschwitz-painting-idINDEE81J0DG20120220,
(Stand: 9. Juni 2023).

Loos, Helmut: „Elsner, Joseph (Anton Franz), *Józef*“, in: *MGG Online*, (Hrsg.) Lütteken, Laurenz, New York, 2016,
https://www.mgg-online.com/articles/mgg04145/1.0/id-e22331fb-280e-7b73-e5a8-86b3da9ddb73?*q=elsner* (Stand: 5. Juni 2023).

Pisarenko, Olgierd: *Od małego Bobo do dużego Chopinisty [Vom kleinen Bobo zum großen Chopinisten]*, Ruchu Muzyczny, Nr. 5, 13. März 2021,
https://ruchmuzyczny.pl/article/902-od-malego-bobo-do-duzego-chopinisty-2
(Stand: 24. Februar 2023).

Perkowska-Waszek, Małgorzata: Art. „Paderewski, Ignacy Jan“, in: *MGG Online*, (Hrsg.) Lütteken, Laurenz, New York, 2016,
https://www.mgg-online.com/mgg/stable/ (Stand: 30. Dezember 2022).

Rambeau, Marie-Paul; Poniatowska, Irena: *Édouard Ganche*, o. J. [nach 1999], https://chopin.nifc.pl/pl/chopin/osoba/2383 (Stand: 2. Februar 2023).

Rosenblum, Sandra P.: *Effusions of a Master Mind The Reception of Chopin's Music in Nineteenth-Century America*, https://polishmusic.usc.edu/research/publications/polish-music-journal/vol3no2 reception-of-chopin-19th-century (Stand: 30. April 2022).

Seidle, Peter: „Koczalski, Raoul", in: MGG Online, Lütteken, Laurenz (Hrsg.), New York, 2003, https://www.mgg-online.com/mgg/stable/605186 (Stand: 20. Februar 2026).

Sowrińska, Iwona: *Chopin goes to the movies*, o. J. (Copyright 2008), www.chopin.pl/chopin_films.en.html (Stand: 15. August 2022).

Szpilman, Władysław: *Der Pianist – mein wunderbares Überleben*, München: Ulstein, 2002, S. 5–7.

Szpilman, Andrzej: Vorwort in: Szpilman, Władysław: *Der Pianist – mein wunderbares Überleben*, München: Ulstein, 2002.

Wojtkiewicz, Mariola: *The Impact of Chopin's Music on the Work of 19th and 20th Century Composers*, 2008, https://www.chopin.pl/reception_works.en.html (Stand: 22. April 2022).

Filme

von Bolváry, Géza: *Abschiedswalzer. Zwei Frauen um Chopin*, Deutschland 1934, Boston-Films Company mbH (Berlin).

II.II Abbildungsverzeichnis

Abb. 1 „Grüner Raum“ im Collegium Maius.
Privataufnahme.

Abb. 2: Pleyel-Flügel im „Grünen Raum“.
Privataufnahme.

Abb. 3: Briefmarke mit Portrait Józef Elsners aus dem Deutschen Reich.
Aus Privatbesitz.

Abb. 4: Amtliche Mitteilungen der Reichsmusikkammer, Ausschnitt vom 1. Oktober 1939.
Raabe, Peter: *Amtliche Mitteilungen der Reichsmusikkammer,* 6/19, Oktober 1939, Bundesarchiv BArch R 56-II/21.

Abb. 5: Ankündigung zur Hauptprobe des 2. Philharmonischen Konzerts.
Anonym: Słowo dyrygenta Hansa Rohr o działalności Filharmonii Generalnego Gubernatorstwa, „Das Generalgouvernement“, 2. rocznik / 1942 / zeszyt 1, 22 Februar, 2018, https://niemieckikrakowblog.wordpress.com/2018/02/22/slowo-dyrygenta-hansa-rohra-o-filharmonii-generalnego-gubernatorstwa/ (Stand: 22. Februar 2026).

Abb. 6: Cover des Romans Das Gastmahl der Schatten.
Siber, Julius: *Das Gastmahl der Schatten. Roman von einer polnischen Allerseelennacht und Friedrich Chopin*, Würzburg, 1937.

Abb. 7: Propagandaplakat gegen Polen. Um 1920.
Imperial War Museums, Posters, https://www.iwm.org.uk/collections/item/object/25433 (Stand: 24. August 2022).

Abb. 8: Nationalsozialistisches Plakat: „Rettet den Osten“.
Hawes, James: *The Shortest History of Germany*, Devon, Yowlestone House, 2017, S. 148.

Abb. 9: Chopin-Portrait Kościelniak.
https://historiek.net/chopin-portret-gevonden-dat-in-auschwitz-hing/14863/ (Stand: 2. September 2025).

Abb. 10: Wanda Landowska vor Chopins Klavier im Jahr 1913 in Berlin.
Kildea, Paul: *Chopin's Piano. In Search of the Instrument that transformed Music*, New York, Norton & Company, 2018, S. 172.

Abb. 11: Inventar der Musikwaren aus dem Haus Wanda Landowskas im September 1940.
Kildea, Paul: *Chopin's Piano. In Search of the Instrument that transformed Music*, New York, Norton & Company, 2018, S. 210.

Abb. 12: Der 10-Złoty-Schein mit der Abbildung des Chopin-Denkmals.
10 Złotych German occupation,
https://en.numista.com/catalogue/note207504.html (Stand: 6. Oktober 2022).

Abb. 13: Coverbild des Buchs Unter Blumen eingesenkte Kanonen.
Piechocki, Reinhard: „*Unter Blumen eingesenkte Kanonen“: Chopins Musik in dunkler Zeit*, Düsseldorf, Staccato, 2017.

Abb. 14: Einweihung des nachgebildeten Warschauer Chopin-Denkmals.
Solińska, Ewa: *Tajemnice Chopina*, Warschau, rytm, 2010, S. 211.

Abb. 15 Einladung zur Eröffnung und Programm.
Suchowiejko, Renata: „Wystawa chopinowska w 1943 roku w Staatsbibliothek Krakau (Bibliotece Jagiellońskiej) oraz dalsze losy kolekcji Ganche'a“, in: Suchowiejo, Renata: *Zabytki muzyczne w zbiorach Museum Uniwersytetu Jagiellońskiego*, Krakau, 2016, S. 289.

Abb. 16: Werbefilm für die Krakauer Chopin-Ausstellung, Beginn.
Wytwórnia Filmów Dokumentalnych i Fabularnych: *Opening of Chopin Museum*, United States Holocause Memorial Museum, Accession Number 2004.715.1, RG Number: RG-60.4336, Film ID: 2746, 1939, 00:00:00–00:00:04.

Abb. 17: Werbefilm für die Krakauer Chopin-Ausstellung, Redner und Publikum.
Ebd., 00:00:15–00:00:18.

Abb. 18: Werbefilm für die Krakauer Chopin-Ausstellung, Ludmiła Berkwicz.
Ebd., 00:00:20–00:00:24.

Abb. 19: Zeitungsartikel über Koczalski, Chopinův krajan i aspoštol.
Anonym: „Chopinův krajan i aspoštol“, in: *Národní listy*, Prager Aktiendruckerei, 2. Januar 1938 (Seite unbekannt).
Aus dem Staatlichen Institut für Musikforschung Berlin.

Abb. 20: Zeitschriftenartikel über Koczalski, Un récital Chopin par Raoul Koczalski.
Anonym: „Un récital Chopin par Raoul Koczalski“, in: *Feuille d'avis de Neuchâtel*, 2. Januar 1938 (Seite unbekannt).
Aus dem Staatlichen Institut für Musikforschung Berlin.

Abb. 21: Zeitschriftenartikel über Koczalski, Il concerto Koczalski agli Amici della Musica.
Anonym: „Il concerto Koczalski agli Amici della Musica“, in: *Corriere del Ticino*, 17. März 1938 (Seite unbekannt).
Aus dem Staatlichen Institut für Musikforschung Berlin.

Abb. 22: Zeitschriftenartikel über Koczalskis Buch Frederic Chopin.
Mirska, Maria: „Raoul Koczalski: Frederic Chopin. Betrachtungen – Skizzen – Analysen“, Tischer et Jagengerg G.M.B.H. Köln–Bayehthal, in: *Pion* 1937, R. 5, Nr. 44, S. 6.

Abb. 23: Radiokonzertankündigung Koczalski.
Anonym: Rubrik „Kammermusik“, in: *Die Sürag*, 11. Jahrg., Nr. 15, Offenburg, Sürag, 10. April 1938.

Abb. 24: Werbeanzeige Unterricht Koczalski, 1942.
Anonym: *Führer durch die Konzertsäle Berlins*, 22. Jahrg., H. 30, Berlin, Schierse-Verlag (Hrsg.).

Abb. 25: Publikum beim Konzert am 23. April 1937.
Pisarenko, Olgierd: *Od małego Bobo do dużego Chopinisty*, Ruchu Muzyczny, Nr. 5, 13. März 2021, https://ruchmuzyczny.pl/article/902-od-malego-bobo-do-duzego-chopinisty-1 (Stand: 24. Februar 2023).

Abb. 26: Die polnische Chopin-Tradition.
Dybowski, Stanisław: *The Laureats of the Chopin Competitions in Warsaw*, Warschau: Selene, 2010, S. 28.

Abb. 27: Teilnehmer des 1. Internationalen Chopin-Wettbewerbs Warschau 1927. Ebd., S. 34.

II.III Tabellenverzeichnis

Tab. 1: Der Unterricht in den unteren Jahrgängen der Volksschule.
Günther, Ulrich: „Musikerziehung im Dritten Reich – Ursachen und Folgen“, in: Schmidt, Hans Christian (Hrsg.): *Geschichte der Musikpädagogik*, Bd. 1 Kassel, 1986, S. 106.

Tab. 2: Einflussfaktoren 1933–1945 Nationalsozialismus und 2. Weltkrieg.
Gembris, Heiner: „Generationsspezifische und zeitgeschichtliche Einflüsse auf musikalische Biographien“, in: Kraemer, Rudolf-Dieter (Hrsg.): *Musikpädagogische Biographieforschung: Fachgeschichte – Zeitgeschichte – Lebensgeschichte*, Essen: Die blaue Eule, 1997, S. 99.

Tab. 3: Liste der ersten 13 Gewinner des 3. Chopin-Wettbewerbs.
Vgl. Dybowski, S. 115–172.

Tab. 4: Liste der Jurymitglieder des 3. Chopin-Wettbewerbs.
Vgl. ebd., S. 116.

Tab. 5: Liste der jeweils ersten drei Gewinner der Chopin-Wettbewerbe.
Vgl. Dybowski, Stanisław: *The Laureats of the Chopin Competitions in Warsaw*, Warschau: Selene, 2010. Und
vgl. Anonym, *The winner of the 18th Chopin Competition!*, Narodowy Instytut Fryderyka Chopina,
https://chopin2020.pl/en/news/article/437/the-winner-of-the-18th-chopin-competition (Stand: 20. Dezember 2022).

III. Erklärungen

Eidesstattliche Erklärung

Hiermit erkläre ich, Nora Ebneth, an Eides statt, dass ich die vorgelegte Dissertation selbständig und ohne unerlaubte Hilfe angefertigt, keine anderen als die von mir angegebenen Schriften und Hilfsmittel benutzt und die den benutzten Werken wörtlich oder inhaltlich entnommenen Stellen kenntlich gemacht habe.

Hamburg, den 6. Oktober 2025



Nora Elisabeth Annemarie Ebneth

Erklärung der Nichtvorlage bei einem anderen Promotions- oder Prüfungsverfahren

Hiermit erkläre ich, dass die Dissertation nicht in gleicher oder anderer Form in einem anderen Prüfungsverfahren vorgelegen hat.

Hamburg, den 6. Oktober 2025



Nora Elisabeth Annemarie Ebneth