

DOI: 10.2298/MUZ1519067L
UDK: 78.071.2/.4 Hermann Scherchen
323.22:329.18](430)

„Doch wie’s da drin aussieht, geht niemand was an.“ Musikausübung und Politikverständnis bei Hermann Scherchen¹

Joachim Lucchesi²
Hermann-Scherchen-Edition
Hochschule für Musik „Hanns Eisler“, Berlin

Abstrakt

Am Beispiel des deutschen Dirigenten Hermann Scherchen (1891–1966) wird dargelegt, wie sein öffentliches Verschweigen eigener linker und antifaschistischer Position in den Jahren nach 1933 zu negativen Reaktionen und politisch motivierten Angriffen führte.

Schlüsselwörter

Scherchen, Exil, Musik, Politik, Arbeitstagung 1933.

Bis heute gilt der 1891 in Berlin geborene Dirigent Hermann Scherchen – im wahrsten Sinn des Wortes und mit immer wieder erstauntem Blick auf seine scheinbar nie versiegenden Arbeitsenergien – vor allem als nimmermüder Vorkämpfer der musikalischen Moderne und als ihr Wegbereiter, trotzend dem herrschenden konservativ-ästhetischen und kulturpolitischen Wertekanon, dem auf diese Werte insistierenden Konzertbetrieb sowie einem überwiegend konventionell erzogenen Publikum. Mit jenen Beharrungstendenzen im Kulturbetrieb, in der musikalischen Programmgestaltung und in der Öffentlichkeit, schlug er sich weltweit herum, ob im Deutschland der Weimarer Republik, der Schweiz vor und nach dem Zweiten Weltkrieg, in der Sowjetunion während der Formalismus-Kampagnen, in Zeiten des Kalten Krieges beiderseits des Eisernen Vorhangs, in den zwei deutschen Nachkriegsstaaten und auch anderswo. Den Zwang, sich gegen äußerste Widerstände durchzusetzen, hat er sich selber immer wieder auferlegt, ja geradezu herausgefordert. Seine russische Zivilgefangenschaft am Ural gleich zu Beginn des Ersten Weltkriegs nutzte er als „nicht studierter“ Musiker für die solide Erweiterung seiner Fachkenntnisse, für das Komponieren beachtlicher Solo-

¹ Der Autor dieses Beitrags bereitet gegenwärtig eine umfassende Edition von Briefen Hermann Scherchens im Rahmen einer DFG-Förderung vor; sie wird im Verlag Schott Music, Mainz erscheinen. Privatpersonen und Institutionen, die Materialien von und über Hermann Scherchen besitzen, werden freundlichst gebeten, die Redaktion zu kontaktieren oder sich an den Herausgeber zu wenden.

² joachim.lucchesi@kit.edu

und Kammermusik, für den brieflichen Austausch über die Fronten hinweg mit Arnold Schönberg und anderen. Auch Scherchens Zeitzeugenschaft der beginnenden politischen Umgestaltung im Russland der Oktoberrevolution, seine abenteuerliche Flucht „mit gefälschten Pässen“ (Klemm 1984: 121) im Winter und Frühjahr 1918 über St. Petersburg nach Berlin, die private Verbindung mit Karl Radeks Sekretärin Auguste Maria Jansen (die 1921 Scherchens zweite Ehefrau wurde), die Tätigkeit als Bundesdirigent des Deutschen Arbeiter-Sängerbundes ab 1919, seine wiederholten Reisen in die Sowjetunion während der 1920er und 1930er Jahre und seine durchaus kritische Begeisterung für das entstehende erste sozialistische Gesellschaftsmodell in der UdSSR waren – bei gleichzeitiger Distanz und späterer massiver Ablehnung des Diktators Stalin – nur wenige politisch prägende Akzente seines Lebens.

Eine besondere Bedeutung kommt Scherchens Wirken als Bundesdirigent des Deutschen Arbeiter-Sängerbundes von 1919 bis 1922 zu, für den er eine Reihe von eigenen Chorkompositionen schrieb sowie Arrangements und Neutextierungen fremder Werke herstellte. Seine bis heute benutzte Übersetzung bzw. Neutextierung des ursprünglich russischen Arbeiterlieds „Brüder, zur Sonne, zur Freiheit“ in ganz Deutschland ab 1920 fand – ebenso wie seine Chorkompositionen, darunter der „Marsch der Eisernen Front“ – Eingang in zahlreiche Chorbücher, Liederblätter oder Schallplatteneinspielungen. Mit diesen Dokumenten seines Wirkens sowie durch Pressehinweise auf seine Konzerttätigkeit mit Arbeiterchören galt er ab Januar 1933 als politisch „belastet“.

Darüber hinaus versuchte Scherchen, die verkrustete Repertoire-Landschaft des bürgerlichen Konzertbetriebs aufzubrechen, indem er sich ab 1912 – dem Beginn seiner Laufbahn als Dirigent – für Arnold Schönberg und seine Schüler (darunter auch Hanns Eisler), für Gustav Mahler, Max Reger, Igor Strawinsky sowie die Komponistengeneration der Jahrhundertwende, also für Wladimir Vogel, Hans Jürgen von der Wense, Stefan Wolpe, Kurt Weill, Karol Rathaus, Ernst Krenek, Alois Hába und andere einsetzte. Zugleich leistete er als einer der ersten Rundfunkdirigenten Deutschlands am Ostmarken-Rundfunk im damaligen Königsberg Pionierarbeit in diesem Medium, auch hier mit Neuer Musik und erläuternden Kommentaren in die nach Millionen zählende Hörerschaft hineinwirkend.

Schließlich dehnte er seine Einflußnahme auch auf alle anderen denkbaren Bereiche des Musikbetriebs aus: als Musikschriftsteller (Lucchesi 1991), als Begründer von Zeitschriften und Verlagen, als Initiator von Konzertgesellschaften sowie von Chor- und Orchestergründungen, als Jurymitglied auf europäischen Musikfesten, als Experimentator im Bereich der elektroakustischen Schallaufzeichnung

oder als Leiter und Lehrender bei internationalen Arbeitstagungen und Dirigierkursen.

Mit einer Arbeitstagung im damals noch französischen Strasbourg gibt Scherchen sich im Sommer 1933 unbeirrt von der (kultur-)politischen Entwicklung in Deutschland und der Machtübergabe an Hitler. Die Frage, ob er sich nun im französischen Exil befände, hätte Hermann Scherchen im Strasbourger Sommer 1933 vermutlich verneint. Er, den wenige Monate zuvor der Bannstrahl nationalsozialistischer Kulturpolitik mit Auftrittsabsagen in Nürnberg und München traf, sah seinen Wirkungskreis nicht wesentlich eingeengt. Hatte er sich doch in den zurückliegenden 15 Jahren, seit seiner Rückkehr aus russischer Zivilgefängenschaft, ins europäische Musikleben förmlich hineindirigiert – wie Elias Canetti übrigens spöttelnd feststellte: „mit schreckenerregendem Fleiße“ (Canetti 1986: 67). So war er – von seiner steilen deutschen Karriere einmal abgesehen – seit 1923 ständiger Gastdirigent des Winterthurer Musikkollegiums, hatte durch seine Jurorentätigkeit und seine Dirigate bei den Musikfesten der *Internationalen Gesellschaft für Neue Musik* ein Netzwerk zu einflussreichen Persönlichkeiten und Institutionen geknüpft, hatte verschiedene Male in Italien dirigiert, in Moskau, Salzburg, in der Schweiz, England, Paris, Budapest und Wien. Doch nun wurden ihm im Deutschland Hitlers die „Verfehlungen“ angelastet: er sei ein bekennender Dirigent für die mit „Kulturbolschewismus“ und „internationalem Judentum“ assoziierte Neue Musik, er habe sich für die deutsche Arbeiterchorbewegung eingesetzt und sei bei seinen vielfältigen Unternehmungen zudem von „jüdischen Finanziers“ gefördert worden. Dennoch – gegenüber seinem Winterthurer Mäzen, dem Industriellen Werner Reinhart gibt sich Scherchen selbstbewusst: „Ich bin diesen Sommer nicht in die Schweiz gegangen, um hier eine ‚Zuflucht‘ zu haben. Dazu liegt erstens nicht der geringste Grund vor, wie ich denn auch beabsichtige, vielleicht im Anschluß an das Amsterdamer Musikfest nach Deutschland zu fahren“.³ Was er zu jenem Zeitpunkt vielleicht noch nicht weiß: zum Amsterdamer Musikfest der IGNM im Juni 1933 wird er nicht als Dirigent verpflichtet (und kommentiert den vermuteten deutschen Einfluss so: „bezeichnend u. beschämend nur, wie erschrocken fast die ganze Welt sich beugt vor der nackten Brutalität, die Deutschland jetzt beherrscht“)⁴; nach Deutschland wird er ebenfalls bis 1946 nicht mehr zurückkehren. Scherchen wählt sich jedoch ein schwieriges Verhaltensmuster: zur braunen Gesinnungslage seines Vaterlandes entschieden auf Distanz zu gehen, ohne dabei in beiden Ländern als Flüchtling oder Exilant

³ Unveröffentlichter Brief Scherchens an Werner Reinhardt, 7. 4. 1933.

⁴ Unveröffentlichter Brief Scherchens an Edward Dent, 26. 5. 1933.

gelten zu wollen. Der Dirigent will – wie schon vor 1933 – seinen internationalen Verpflichtungen nachkommen und möchte auch auf den Rat von Schweizer Freunden hin den Eindruck eines offiziellen Abbruchs aller Brücken zwischen sich und dem deutschen Staat vermeiden. Canetti sah indes keine Probleme für ein karriereträchtiges Arrangement Scherchens mit den neuen Machthabern „angesichts einer unbefleckten Herkunft und seiner teutonischen Arbeitskraft“ (Canetti 1986: 68). Doch so einfach, wie der Schriftsteller es mutmaßte, lagen die Dinge nicht.

Scherchen sucht nach einem geostrategischen Wohnort dicht hinter der deutschen Grenze, von dem aus er seine bis Kriegsbeginn noch zahlreichen europäischen Engagements ableisten kann, ohne dabei über deutsches Hoheitsgebiet reisen zu müssen. Nachdem er im Frühjahr 1933 eine Bleibe im schweizerischen Tessin gefunden hatte, beschließt er, im Herbst ins französische Strasbourg überzusiedeln, von wo aus Paris, die Schweiz, Italien oder Belgien schnell erreichbar sind. Zumal er diese Stadt durch seine erste Arbeitstagung und zwei damit verbundene Dirigierkurse genauer kennengelernt hatte.

Die sechs jährlichen internationalen Arbeitstagungen, die Scherchen zwischen 1933 und 1938 in Strasbourg, Paris, Brüssel, Genf, Budapest und Braunwald abhält (meist in Kombination mit einem Dirigierkurs), sind bisher kaum beachtet worden und hinsichtlich ihres tatsächlichen Verlaufs, ihrer Strukturen, der dort vermittelten Inhalte, der Teilnehmer, der aufgeführten Musik und der Rezeption durch die Öffentlichkeit weitgehend unerforscht geblieben. Die Strasbourger Tagung im Sommer 1933 – also seine erste – ist besonders interessant, da sie für alle nachfolgenden Tagungen Modellcharakter hat und sich Scherchens Absichten hier in aller Deutlichkeit zeigen lassen.

Der Dirigent entwickelt mit seiner *Musikalisch-Dramatischen Arbeitstagung* (so der offizielle Titel) das Modell einer komplexen Durchdringungsmöglichkeit von Musikalisch-Praktischem und Theoretischem; die Tagung ist „gedacht als eine Kundgebung der Musik, unternommen von Musikern für Musiker“.⁵ Ursprünglich hatte Scherchen geplant, sie in der Schweiz, im Tessiner Örtchen Riva San Vitale abzuhalten (seinem ersten Exilwohnort) und schrieb deshalb noch im April 1933 an Werner Reinhart: „Vergessen Sie nicht, sich mit Bassklarinette [...] für Riva freizuhalten. Es ist kein Zweifel mehr, daß meine Veranstaltung hier stattfinden wird.“⁶ Doch bereits einen Monat später – Mitte Mai – berichtet Scherchen von der Verlegung nach Strasbourg,⁷ da der städtische Musikdezernent

⁵ Programmheft der Tagung, 9.

⁶ Unveröffentlichter Brief Scherchens an Werner Reinhart, 10. 4. 1933.

⁷ Scherchen dirigierte am 10. 5. 1933, in Strasbourg. Bei diesem Anlass kam es sicher

sowie der Direktor des Strasbourger Konservatoriums, Fritz Münch, ihn überredet und mit äußerst günstigen Konditionen gelockt hatten. Scherchen plant sogleich ein international besetztes Ehrenkomitee und benennt dafür unter anderem die amerikanische Musikmäzenatin Elisabeth Sprague Coolidge, Werner Reinhart aus der Schweiz, den Präsidenten der IGNM Edward Dent aus England sowie Alma Mahler-Werfel aus Wien. Weiterhin wählt er sechs französische Vertreter hinzu: die Pariser Kunstmäzeninnen Jeanne Dubost sowie die Princesse de Polignac, den Pianisten Alfred Cortot, Maurice Ravel, den Musikologen und Herausgeber der Pariser *Revue Musicale* Henry Prunières sowie Fritz Münch. Scherchen stellt seine Tagung unter das Patronat der Stadt Strasbourg, welche ihm großzügig Konservatorium, Theater, Orchester und Personal überlässt, aber auch die Werbung übernimmt. Wesentlich für Scherchens Tagung ist ihr nichtöffentlicher, nichtkommerzieller Charakter, der Verzicht auf Eintrittskarten, Honorare und Publikum, obwohl Pressevertreter gezielt geladen werden und eine internationale Berichterstattung ausdrücklich erwünscht ist. Interessierte Musiker, die nicht für Tagung und Konzerte verpflichtet wurden, können teilnehmen unter der Bedingung, sich als Sänger oder Instrumentalisten zur Verfügung zu stellen. Auch das handverlesene Strasbourger Publikum darf nicht untätig sein und muss sich für die Chorarbeit bereithalten. Scherchen – so Tagungsteilnehmer Canetti – „litt es nicht, daß jemand in seiner Umgebung untätig war, für alle hatte er, wie in einem Orchester, Verwendung“ (Canetti 1986: 67). Bei diesem scheidungslosen Ineinanderwirken von Kunstproduzenten und Kunstkonsumenten drängt sich Scherchens Nähe zum Lehrstück-Gedanken Brechts auf. Abwegig ist dieser Vergleich nicht, hatte der Dirigent doch wenige Jahre zuvor das *Badener Lehrstück* aufgeführt, den *Lindberghflug* sogar uraufgeführt und 1930 über europäische Rundfunkanstalten zeitgleich ausstrahlen lassen. In dieser rigiden Struktur erinnert die Tagung ebenso auch an Schönbergs *Verein für musikalische Privataufführungen*, den Scherchen durch seine persönlichen Bindungen zur Wiener Schule bestens kannte. Sein Tagungsziel ist die Schaffung eines wirklich kollektiven Ensembles, die Erziehung des Orchestermusikers zu einem selbständig-selbstbewussten Künstler, der nicht bloß ausführend-dienendes Werkzeug, sondern verständiger Mitarbeiter des Dirigenten sein soll. Scherchen will die traditionelle Distanz zwischen Orchester und Dirigenten überwinden, sein Tagungsziel ist für ihn ein höchst ideelles: ein kollektives, ja brüderliches Zusammenwirken im Dienste der Neuen Musik.

zum Angebot, die Arbeitstagung nach Strasbourg zu verlegen (Brief Scherchens vom 10. 4. 1933. an Werner Reinhart).

Der nach Strasbourg angereiste und von Scherchen mit fünf Konferenzleitungen betraute österreichische Musikwissenschaftler Willi Reich erinnerte daran, dass die europäischen Musikfeste vor allem dem kommerziellen Leistungsgedanken unterliegen, der hier in Strasbourg bewusst ausgeklammert sei. So habe laut Reich „die wahre Ausübung der Musik [...] in einem stetigen Bemühen nach der Verbesserung ihrer Erkenntnis und Darstellung“ zu bestehen, also „in einer rein geistigen Tätigkeit“. Zudem sei die Zeit reif für eine grundlegende Integration der Neuen Musik in das öffentliche Musikleben; er verweist dabei auf Scherchen, der „einer der Ersten [war], der diesen fundamentalen Grundsatz klar erkannte“ und zum „Leitgedanken“ gemacht hatte. Denn: „Man darf ruhig behaupten, daß es keinen wichtigeren Komponisten der Gegenwart gibt, der nicht wenigstens einmal von Dr. Scherchen Förderung und Aufführung erfahren hätte“. – Der Sinn dieser Tagung bestehe aber vor allem in der „Weitergabe einer immensen Kunsterfahrung an die ganze junge Generation“.⁸ Um diese junge Generation geht es genau im Sommer 1933, in dem der faschistische deutsche Staat sich anschickt, die Erfahrungen und Diskurse mit den europäischen Avantgarden zu unterdrücken und zu vernichten. Denn parallel zur Strasbourger Arbeitstagung finden in ganz Deutschland Bücherverbrennungen statt – in der nahegelegenen Stadt Kehl am Rhein, die mit Strasbourg einen gemeinsamen Grenzübergang bildet, übrigens am 17. Juni 1933, nur zwei Tage vor Scherchens erstem Dirigierkurs. Zu Scherchens Maxime „Das ‚Wesen der Musik‘ untersuchen, heißt: ‚Das Wesen des Menschen‘ neu zu erörtern!“ (Scherchen 1946: 213) war dies ein denkbar schärfster Kontrast.

Die Tagung selbst besteht aus zwei Teilen; sie wird eingeleitet durch einen zweigeteilten Dirigierkurs, der am 19. Juni beginnt. Während der erste Kurs für fortgeschrittene Schüler reserviert ist, welche zu den Examensdirigaten im August herangezogen werden, bleibt der zweite Dirigierkurs den Anfängern vorbehalten, die dann für die nachfolgenden Aufführungen als Sänger oder Instrumentalisten eingesetzt werden. Es melden sich 17 Schüler aus knapp einem Dutzend europäischer Länder an, darunter Frédéric Adam und Ernest Bour aus Strasbourg, Karel Ancerl und Miroslav Ponc aus Prag, Albert van Doorn aus Hilversum, Kurt Havelland aus Wiesbaden, Ernst Klug aus St. Gallen, Igor Markevitch aus Paris oder Ljubica Marić aus Belgrad.⁹

⁸ Programmheft der Tagung, 9, 10.

⁹ Der Hinweis im gedruckten Programm (*Session d'études musicales et dramatiques, Ville de Strasbourg: Conservatoire de musique, 7 - 16 aout 1933*), wonach die serbische Komponistin Marić aus Zagreb stammen soll (s. S. 14), ist falsch. Zudem hatte sie von August 1932 bis Oktober 1934, also auch zum Zeitpunkt der Tagung, ihren Wohnsitz in Berlin. Zur Biographie siehe: Milin, Melita (2009): *Ljubica Marić, 1909 – 2009*: “...“

Er läßt zeitgenössische Musik aufführen und lädt auch Komponisten sowie Musiker ein, die sich bereits im Exil befinden, die wegen ihrer jüdischen Herkunft, wegen linker Positionen oder kulturpolitisch „unerwünschter“ Musiksprache bereits der „Säuberung“ des deutschen Musiklebens zum Opfer gefallen oder im Begriff sind, dies zu werden. Doch war die „Musikalisch-Dramatische Arbeitstagung“, die vom 7. bis 16. August 1933 stattfand – so muss man fragen – ein „Musikfest des ausgeschalteten Geistes“ (wie es in der Wiener Zeitung *Der Abend* vom 26. Juni 1933 hieß), ein kulturpolitisch widerständiger Sammelpunkt musikalischer Avantgarden? Auf den ersten Blick könnte jenes Scherchen-Projekt als eine trotzige Geste gen Hitlerdeutschland gewertet werden, als ein Akt des freiwillig exilierten Dirigenten, das „bessere Europa“ zu einem machtvollen, international beachteten Fanal zu versammeln. War es wirklich so? Hatte Scherchen die Konsequenzen gezogen und seine immer wieder bezeugte antifaschistische Haltung zu einer öffentlichen Demonstration des Protestes aufgesteigert? Dass die Dinge nicht so einfach liegen, wie es auf den ersten Blick aussah, kann man erst bei genauerer Betrachtung erkennen. Zum einen war das „Musikfest“, wie es in der Presse etwas irreführend genannt wurde, kein herkömmliches, denn Scherchen gewährte Gästen nur insofern Zugang zur Tagung, wenn sie sich vorab angemeldet hatten und bereit waren, an den Tagungspunkten aktiv mitzuwirken. Dies schränkte schon die öffentliche Wirksamkeit ein. In zwölf Konzerten waren die Kompositionen nach ihren Herkunftsländern geordnet, vor allem war junge Musik zu hören, die eo ipso den neuen deutschen Machthabern missfallen haben dürfte. Andererseits: Seine 1. Arbeitstagung verstand Scherchen weniger als politisch dezidierte Manifestation und demonstrativ solidarische Zeichensetzung für die als „unerwünscht“ (später als „entartet“) bezeichnete Musik und deren Vertreter. Vielmehr setzte der Dirigent seine bereits 1932 – also noch vor der Machtergreifung Hitlers – gefassten Pläne konsequent um und hätte dieses Projekt mit hoher Wahrscheinlichkeit ebenso unter den Bedingungen der Weimarer Republik abgehalten. So meinte er noch im Vorfeld der Tagung, im Mai 1933:

„Ich glaube, dass heute eine jede Kundgebung, die so unantastbar sauber, kompromisslos, und weil sie in sich selbst sicher ist, auch frei von jeder Aggressivität ist, unterstützt werden muss. [...] Nun handelt es sich aber diesmal um etwas anderes: nicht etwa um ein Zufluchtgeben für heut zu verpönde Werke oder Künstler, sondern darum, noch einmal öffentlich zu dem zu stehen, was wir doch mit vielem Einsetzen und jeder von uns auch mit Opfern lange Jahre hindurch nicht als falsch angesehen haben.“¹⁰

mystery – silence – creation... ”, Belgrade: Gallery of SASA, Nr. 116, 68–69.

¹⁰ Unveröffentlichter Brief Scherchens an Werner Reinhart, 16. 5. 1933.

Hervorzuheben aber bleiben sein Mut und seine Zivilcourage, die Veranstaltungen aus leisetreterischer Rücksichtnahme gegenüber dem Nachbarland Deutschland sowie gegenüber seiner eigenen Person als deutscher Staatsbürger nicht abgesagt zu haben. Andererseits war die Geste Scherchens durchaus politisch, denn der Dirigent wusste nur zu genau, wie die Aufführungen in Deutschland gewertet wurden. So berichtete er Gian Francesco Malipiero rückblickend über die Arbeitstagung:

„ich habe auch diesmal wieder Pech gehabt mit Panthea: es ist das einzige Werk des Programmes, das nicht gespielt werden konnte, und zwar, weil die Tänzerin Maja Lex (die beste Deutsche, die wir haben und eine grosse Freundin von mir) wenige Tage vor der Aufführung plötzlich abtelegraphierte, und zwar weil man ihr von Seiten der Regierung (!) abgeraten hatte, nach St.[rasbourg] zu kommen!“¹¹

Doch diese realen Einsichten Scherchens in die grenzüberschreitenden Praktiken des faschistischen Deutschland wurden andererseits dominiert durch seinen unbeirrbaren Durchsetzungswillen, die einmal gefassten künstlerischen Pläne, also auch die von 1932, ohne Rücksicht auf sich ändernde Verhältnisse und sonstige Widrigkeiten rigoros durchzusetzen. Hier ist eine vielschichtige Gemengelage in Scherchens Handlungsmotiven erkennbar, die es schwer macht, von politisch entschiedener Motivation einerseits oder eigensinnig-künstlerischer Willenskraft andererseits zu sprechen.

Trotzdem: Scherchens beharrliche (und schon in der Weimarer Republik bekundete) Resistenz gegenüber einem europaweit propagierten und im öffentlichen Leben praktisch um sich greifenden Antisemitismus zeigt sich einige Jahre später am Beispiel seines 1937 in Wien gegründeten MUSICA VIVA-Orchesters, das zu einem Viertel aus jüdischen Musikern Deutschlands und Österreichs bestand. Nach einem viel beachteten Mahler- und Bach-Zyklus wurden die Konzerttätigkeit und die Probenarbeit im März 1938 als Folge des deutschen Einmarsches über Nacht abgebrochen, das hoffnungsvolle Orchesterprojekt scheiterte am „Anschluß“ Österreichs. An Carl Flesch hatte Scherchen Anfang 1938 noch selbstbewusst mitgeteilt:

„Mein Musica Viva Orchester ist eine weit grössere Unternehmung, als das zunächst scheinen möchte. Dieses Orchester steht ausserhalb aller heut

¹¹ Unveröffentlichter Brief Scherchens an Gian Francesco Malipiero, 29. 8.1933. Die Ironie des deutschen „Boykotts“ bestand darin, dass mit „Pantea“ ausgerechnet ein Werk von Malipiero verhindert wurde, der zu diesem Zeitpunkt bereits Mitglied der faschistischen Partei Italiens war.

überall hemmend einsetzenden nationalen rassistischen und kunstpolitischen Bindungen. [...]

III) In meinem Orchester befinden sich aber 25% JUDEN (was das bedeuten will, zeigt am besten die Tatsache, dass in Wien seit 7 Jahren von Seiten der beiden grossen Orchester – Philharmonie und Sinfoniker – kein einziger Jude mehr engagiert worden ist);

IV) meinem Orchester wurden sofort politische und rassistische Hintergründe in Wien beigelegt (ein jüdisch-linkspolitisches Unternehmen, so hiess die Formel): Herr Professor MARX¹² taufte es sogar ‚Musica Telaviva Orchester‘, und im Parlament interpellierte Herr Rinaldini,¹³ man müsse uns Arbeitsbewilligungen verweigern¹⁴.

Auch Scherchens bis heute weithin unbekanntes Konzerttournee nach Palästina im Frühjahr/Sommer 1939 – in deren Vorfeld in Deutschland die so genannte „Reichskristallnacht“ (ein Euphemismus der Täter) sowie Wanderausstellungen zur „entarteten“ Kunst bzw. Musik stattfanden – ist beispielhaft zu nennen. Für einen nichtjüdischen Dirigenten mit einem gültigen Reisepass des faschistischen Deutschen Reichs ist diese Unternehmung entweder von erstaunlicher Kühnheit, großer Naivität oder höchstmöglicher Ignoranz. Für Scherchen war sie vermutlich von allem etwas.

Scherchen handelte in dem Glauben, seine politischen Ansichten von den nach außen, in die Öffentlichkeit, gerichteten künstlerischen Aktivitäten „säuberlich“ trennen zu können (Scherchen benutzt das Wort „Sauberkeit“ in diesem Kontext wiederholt). Damit wurzelt er in deutschen idealistischen Kunstanschauungen, welche die Verbindung von Musik und Gesellschaft als unrein, ja als anrüchig verurteilen. Zu dieser Haltung hat sich der Dirigent vielfach bekannt, so auch 1936 gegenüber Werner Reinhart:

„Dass das in unserer Zeit automatisch zu Komplikationen führen muss, ist klar, da heut in Russland ja ebenso wie in Deutschland oder Italien Kunst ein Mittel für die Zwecke des ‚Staates‘ sein soll. [...] Und so scheint mir heut eine Zusammenfassung aller Menschen, die Energiepunkte und SAUBER sind, in einer stillschweigenden, aber unaufhörlich, unmerkbar wirkenden Gemeinschaft der Organisierung des Menschentums wichtiger als alles. Ich bin mehr und bewusster als je Künstler, weil unsere wahre Funktion darin besteht, menschliches Existieren und nicht staatliches oder parteigebundenes zu lehren. Zu lehren, denn das ist Kunst und vor allem Musik in ihrer heutigen Funktionsmöglichkeit: eine sorgfältigere,

¹² Der österreichische Komponist und einflussreiche Musikkritiker Joseph Marx (1882–1964).

¹³ Joseph Rinaldini, geb. Dasatiel (1893–1977), Wiener Komponist, Mitglied des Bundestages von 1934–1938.

¹⁴ Unveröffentlichter Brief Scherchens an Carl Flesch, 11. 1. 1938.

einheitlichere, verantwortungsvollere Lebenshaltung zu demonstrieren, als das irgendsonstwo im Leben gelingt; eine den Mitmenschen achtendere, als Politik und Doktrin das erlauben; eine die Kunstgenießenden tiefer und machtvoller in ihren Grundlagen anrührende Intensität reiner Gesinnung als jegliche Staats- oder Gesellschaftsmoral das vermag“.¹⁵

Ob angesichts der faschistischen Machtergreifung in Deutschland und Italien, der drohenden Kriegsgefahr (die sich bald in eine Weltkatastrophe verwandeln würde) und der Einrichtung von Konzentrationslagern „eine stillschweigende, aber unaufhörlich, unmerkbar wirkende Gemeinschaft der Organisierung des Menschentums“ die wirkungsvolle Antwort gewesen wäre, wurde schon in den 1930er Jahren von manchem Zeitgenossen Scherchens bezweifelt. Scherchens künstlerisches Wirken – auch eingedenk seiner exemplarischen Bedeutung für die Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts – trägt das Stigma des Scheiterns in sich. Es ist das Scheitern einer schon klassisch zu nennenden Haltung, die um der „reinen Kunstausübung“ willen, der Erziehung zu einer über Politik und Alltagsgeschäft stehenden Menschheit, sich jedweder politischen Tätigkeit enthält. Doch falsch zu behaupten wäre, Scherchen hätte politisches Tagesgeschehen missachtet, hätte keine wertende Stellung bezogen. Im Gegenteil: der Dirigent verwies stets auf seine entschieden linken, wenn auch einzelgängerischen Positionen. Umso erstaunlicher ist das Bild, das Scherchen in der Öffentlichkeit kontinuierlich abgab: das des politischen Dirigenten. In Karikaturen der Zürcher Presse aus dem Jahr 1950 hält er statt des Dirigierstabs eine Sichel in der Hand, eine Anspielung auf das sowjetische Staatseblem, in einer anderen Karikatur dirigiert er in Kosakenbluse unter dem Roten Stern (s. Pauli, Wünsche 1986: 68). Auch hier treiben Widersprüche zwischen öffentlichem Meinungsbild und subjektivem Verhalten hervor. Ein Satz aus Franz Lehárs Operette „Das Land des Lächeln“ (1929) hätte Scherchens Maxime für seine politische Lebensauffassung sein können: „Doch wie’s da drin aussieht, geht niemand was an“.

Das Bild des um politische Machtblöcke und taktisch-opportunes Verhalten sich nicht scherenen Dirigenten erhält weitere Bestätigung in dem ersten Nachkriegsjahrzehnt: 1950 erfolgt Scherchens Entfernung aus schweizerischen Rundfunkdiensten, geschuldet einem „helvetischen McCarthismus“ (Pauli 1993: 69), der Konzerte jenseits des Eisernen Vorhangs in Dresden, Leipzig und Prag als schweres politisches Vergehen ahndete. Ein Jahr später, im März 1951, war der Dirigent in Ost-Berlin in die politisch Furore machende Formalismus-Kontroverse um die Uraufführung von Brechts und

¹⁵ Unveröffentlichter Brief Scherchens an Werner Reinhart, 2. 9. 1936.

Dessaus Oper „Das Verhör des Lukullus“ verwickelt (vgl. Lucchesi 1993). Attentatsdrohungen gegen Scherchen und Tumulte während der Erstaufführung von Schönbergs Oper „Moses und Aron“ in West-Berlin 1959 fügen sich in dieses Bild ein: Scherchen, dirigierend, zwischen allen Stühlen...

Dazu im Gegensatz vertrat er in allen politischen Systemen und Ländern, in denen er lebte und arbeitete, unerbittlich eine einzige Position: als Dirigent und öffentliche Person seien politische Haltungen Privatsache und demzufolge nicht preiszugeben. Hier ist ein idealistisches Moment deutscher Innerlichkeit zu finden, das in der Romantik wurzelt. Demnach sind Alltagsgeschäfte und profane Politik des Künstlers Sache nicht, der als Künster und um seiner edlen Ziele willen „rein“ bleiben müsse. Dies wird sichtbar in einem Schlüsselbrief an seinen Schweizer Kunstmäzen Werner Reinhart vom April 1933:

„Die Politik hat meine Sitten nicht verdorben; was ich vor zwölf Jahren bei Übernahme der Frankfurter Museumskonzerte dem Präsidenten Dr. Sieger gesagt habe: da ich eine öffentliche Konzerttätigkeit auszuüben gedenke, sei es ganz selbstverständlich, dass ich mich jeder politischen Aktivität enthalten würde und dass ich selbst meine politische Anschauung als eine ebensolche Privatsache betrachte wie seine antisemitische Einstellung – das habe ich während der ganzen Zeit auch innegehalten. Ich habe deshalb auch niemals einem politisch Andersdenkendem diese seine Weltanschauung nachgetragen, ja, wenn man mich damit ebenso in Ruhe liess [...]. So sind seit Beginn der faschistischen Revolution die faschistischen Parteimitglieder Labroca und Casella meine nahen Freunde gewesen; so hat Malipiero, der eben jetzt in die faschistische Partei berufen worden ist, vorgeschlagen, dass ich die Ausbildung des Orchesters übernehmen soll, das evtl. jetzt neu in Venedig begründet werden wird. Meine Sauberkeit hat mich aber immer gezwungen, grade so conträr eingestellten Menschen gegenüber keinen Hehl daraus zu machen, dass ich ihre Anschauungen in keiner Weise teile“.¹⁶

Dass sich Scherchen andererseits in solidarischer Weise für Musiker, deren berufliche Existenz durch den Faschismus eingeengt oder vernichtet wurde, auch engagiert einsetzte, gehört zu den Seiten seines politischen Verständnisses, die er wohl selbst mit dem Begriff der „Anständigkeit“ in finsternen Zeiten umrissen hätte. Beim Schweizerischen Musikkollegium Winterthur, dessen Gastdirigent er von 1923 bis 1950 war, fragt er 1933 für einen Musiker wegen einer Stelle im Orchester an:

¹⁶ Unveröffentlichter Brief Scherchens an Werner Reinhart, 7. 4. 1933.

„Wer wird nun dieses Jahr Führer der zweiten Geigen? In Strassburg hatte ich den 41-jährigen ersten Konzertmeister der Wiesbadener Oper (ein beurlaubter, aber mehr arisch als jüdisch aussehender Jude, Sohn des Sanitätsrates Bergmann in Wiesbaden) – käme der evtl. in Frage? Er ist allerersten Ranges und hat in Str.[asbourg] das Welleszkonzert gespielt. Als Konzertmeister hat er vorbildliche Qualitäten. Zwar habe ich noch nicht mit ihm gesprochen. Ich glaube ihn aber in einer solchen Notlage, dass er als Übergang sicher auch zunächst die Führung der zweiten Geigen in W.[interthur] annehmen würde. Es handelt sich hier um einen hochanständigen Menschen, einen erstklassigen Geiger und bestqualifizierten Solisten wie Konzertmeister – deshalb musste man ihn wohl auch ‚beurlauben‘“.¹⁷

Während der Machtübergabe an Hitler und die Wochen zuvor hielt sich Scherchen in Wien und im Elsass auf, bereitete seine Arbeitstagung in Strasbourg vor, gedachte noch Urlaub zu machen und riet Auguste Jansen davon ab, die gemeinsame Wohnung in Berlin aufzulösen. Ging Scherchen ins Exil, wurde er vertrieben, musste er gar in Nacht und Nebel über die Grenze? Zwar spürte auch Scherchen nach Hitlers Machtantritt die Unerwünschtheit seiner Person, wurde doch eine fest zugesagte Dirigierverpflichtung in Nürnberg für den 10. März 1933 wieder rückgängig gemacht.¹⁸ Doch wollte sich Scherchen keineswegs in der Rolle des Emigranten, oder schlimmer, des Exilanten sehen. Er versuchte immer wieder, diesen Eindruck zu zerstreuen, insbesondere gegenüber Bezugspersonen oder Institutionen in der Schweiz.¹⁹

Damit begab er sich in eine schwebende Existenz, in eine Konstruktion, in der das faschistische Deutschland verlassen wird, ohne dass man sich als Flüchtling versteht. Scherchen sah sich als ein „Auslandsdeutscher“, als jemand, der arbeitsbedingt im Ausland lebt und der den Anschein eines Abbruchs aller Brücken zwischen sich und dem deutschen Staat vermeiden will. Ein schwieriger Balanceakt, denn, wie kann man innerlich die Brücken abbrechen, ohne dies äußerlich sichtbar zu vollziehen? Im Januar 1935 bekannte er gegenüber Auguste Jansen, von der er inzwischen geschieden war:

¹⁷ Unveröffentlichter Brief Scherchens an Werner Reinhart, 11. 9.1933.

¹⁸ Unveröffentlichter Brief Scherchens an Werner Reinhart, 17. 3. 1933: „In Nürnberg hat man mich am 10. III. nicht dirigieren lassen, ebenso ist München – wie Büchtger schreibt – vorläufig unmöglich. Nun, ich bin ja fürs erste nicht in schlechter Gesellschaft mit Fritz Busch, Carl Ebert und Gustav Hartung zusammen. Dagegen ist Herr Paul Graener zum preußisch-hitlerischen Obermusikmacher ernannt worden“.

¹⁹ Siehe dazu den auf S. ## zitierten Brief Scherchens an Werner Reinhart vom 7. 4. 1933.

„Gustel – ich will nicht deutscher Staatsbürger bleiben, wenn Hitlerdeutschland bleibt; England oder die Schweiz kommen allein in Frage. Schweizer Staatsbürger zu werden wäre sicherlich jetzt leicht möglich durch Genf. Und was glaubst Du, welche Aussichten England bietet?“²⁰

Doch erfolgte Scherchens Wechsel in eine neue Staatsbürgerschaft nicht, sei es aus Gründen behördlicher Ablehnung oder aus persönlichen Skrupeln. Wie Scherchen 1940 die Verlängerung seiner deutschen Papiere aus Berlin gegenüber Werner Reinhart kommentierte, zeigt, wie wichtig ihm – trotz aller Verachtung Hitler-Deutschlands – die Vermeidung von Konfrontationen mit deutschen Behörden war. Denn dies hätte wahrscheinlich auch seinen Status gegenüber der schweizerischen Fremdenpolizei verschlechtert:

„Ich habe inzwischen aus Berlin vom Polizeipräsidium meinen Heimatschein, gültig bis 1945, bekommen. Mit dieser Tatsache entfallen zumindest alle von F. [Furtwängler] mitgeteilten Behauptungen, wie die, dass man mir den Ehrendoktor ‚habe entziehen müssen‘, und dass man mich ‚als Emigrant‘ betrachte²¹ - es kann sich höchstens um eine besondere, aber unoffizielle Einstellung irgend einer Seite handeln.“²²

Nur durch Scherchens scheinbare, bewusst vorgetäuschte Loyalität gegenüber dem faschistischen Deutschland (und sicher auch gegenüber einer Reihe von deutschfreundlichen Schweizern) war es überhaupt möglich, daß Goebbels ihm via Wilhelm Furtwängler im Februar 1941 das Angebot einer Rückkehr offerieren konnte:

„Eben erhalte ich einen Brief von Furtwängler, in dem er Folgendes schreibt: ‚Ich habe mit dem Minister Dr. Goebbels über Ihren Fall gesprochen und er sagte mir: wenn Sie in irgend einer Form – es braucht das nur in einem an mich gerichteten Brief zu sein – den Wunsch aussprechen, Ihre Beziehungen zu dem offiziellen Deutschland zu klären, sodass Sie die Möglichkeit haben, nach Deutschland zurückzukehren, so würde Ihre ganze Angelegenheit von Seiten der betreffenden Stellen in durchaus sachlicher Weise behandelt werden. [...] Sein Brief hat mich als Ganzes sehr erfreut. Dass Furtwängler mir nun offiziell diese Mitteilung machen kann, ist

²⁰ Unveröffentlichter Brief Scherchens an Auguste M. Jansen, 27. 1. 1935.

²¹ Am 13. 6. 1939. richtete Hans-Bernhard von Grünberg, der Rektor der Königsberger Albertus-Universität, ein Rundschreiben an alle deutschen Hochschulen. Darin heißt es: „Der Hermann Scherchen, geboren 1891 in Berlin ist auf Grund von § 2 des Gesetzes vom 14. 7. 1933 [...] der deutschen Staatsangehörigkeit für verlustig erklärt worden. [...] Scherchen ist danach auch des Tragens eines deutschen akademischen Grades unwürdig. [...] Die Entziehung wird mit dieser Veröffentlichung wirksam“, Archiv der Hochschule der Künste, Berlin.

²² Unveröffentlichter Brief Scherchens an Werner Reinhart, 29. 12. 1940.

natürlich fast überraschend den früher gemachten Äusserungen gegenüber. Ich bin aber auf jeden Fall froh, dass diese Klärung möglich geworden ist“.²³

Doch Scherchen kehrte keineswegs nach Deutschland zurück, er behielt, bis zu seinem Tod 1966, den Wohnsitz in der Schweiz. Vermutlich im Zusammenhang mit seiner Wahl zum Musikalischen Oberleiter und Chefdirigenten des Studio-Orchesters Beromünster in Zürich Anfang 1945, die von heftigen schweizerischen Protesten gegenüber seiner Person als „Ausländer“ begleitet war, holte ihn die Vergangenheit des Jahres 1941 wieder ein:

„nun ist die Gemeinheit entfesselt: ich soll menschlich erledigt werden, indem man mich beschimpft, mich 41 mit den Nazis angebedert zu haben. In allem ist eine Gerechtigkeit – dies war das einzige Mal in meinem Leben, wo ich auf den Rat von Freunden hin ‚klug‘ zu sein versuchte. Ich habe nun zu bezahlen dafür. [...] Wenn man Menschen als Mörder hasst wie ich das tat u. tue darf man nicht mal einen Scheinkontakt mit ihnen eingehen“.²⁴

Erst in seinem 60. Lebensjahr bekennt sich Scherchen zu der Einsicht, dass sich seine sozialistischen Überzeugungen im Widerspruch zu seinen Taten befunden haben. Mithin, dass sein lebenslanges idealistisches Erziehungsprojekt, durch Kunst zu reiner Menschlichkeit zu gelangen, als gescheitert zu betrachten ist. So weist er in seinen langjährigen Förderer und Freund Werner Reinhart darauf hin,

„dass bei mir nur eines nicht stimmt, nämlich dass ich meine Überzeugungen und mein Handeln auf einen Nenner gebracht hätte. Leider habe ich dies nie getan, da ich immer der Überzeugung war, eine allgemeine künstlerische Tätigkeit internationaler Art gestatte keinerlei politische Aktivität. [...] Ich habe naiverweise an ein unpolitisch bleibendes ‚Handeln‘ geglaubt“.²⁵

BIBLIOGRAPHIE

- Canetti, E. (1986) *Das Augenspiel*, Berlin: Verlag Volk und Welt.
 Klemm, E. (ed.) (1976) *Hermann Scherchen: ...alles hörbar machen. Briefe eines Dirigenten 1920 bis 1939*, Berlin: Henschelverlag Kunst und Gesellschaft.
 Klemm, E. (ed.) (1984) *Hermann Scherchen. Aus meinem Leben / Russland in jenen Jahren. Erinnerungen*, Berlin: Henschelverlag Kunst und Gesellschaft.
 Lucchesi, J. (ed.) (1991) *Hermann Scherchen. Werke und Briefe. Schriften 1*, Berlin: Peter

²³ Unveröffentlichter Brief Scherchens an Werner Reinhart, 18. 2. 1941.

²⁴ Unveröffentlichter Brief Scherchens an Werner Reinhart, vermutlich Ende Juli 1944.

²⁵ Unveröffentlichter Brief Scherchens an Werner Reinhart, 5. 1. 1951.

- Lang. Europäischer Verlag der Wissenschaften.
- Lucchesi, J. (ed.) (1993) *Das Verhör in der Oper. Die Debatte um die Aufführung „Das Verhör des Lukullus“ von Bertolt Brecht und Paul Dessau*, Berlin: BasisDruck Verlag.
- Pauli, H. (1993) „Hermann Scherchen. Nazigegner und Exponent der Moderne“, In H.-W. Heister, C. Maurer Zenck, P. Petersen (eds.): *Musik im Exil. Folgen des Nazismus für die internationale Musikkultur*, Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag.
- Pauli, H. und Wünsche, D. (eds.) (1986) *Hermann Scherchen: Musiker 1891–1966*, Berlin: Edition Hentrich.
- Scherchen, H. (1946) *Vom Wesen der Musik*, Winterthur: Mondial Verlag.
- Die hier zitierten Briefe Hermann Scherchens an Werner Reinhart befinden sich in: Winterthurer Bibliotheken, Studienbibliothek, Depot des Musikkollegiums. Die restlichen in: Akademie der Künste, Berlin. Hermann-Scherchen-Archiv.

Јоаким Лукези

„НА ТО КАКО НЕШТО ИЗНУТРА ИЗГЛЕДА НИКО НЕ ОБРАЋА ПАЖЊУ.“ МУЗИЧКО ДЕЛОВАЊЕ ХЕРМАНА ШЕРХЕНА И ЊЕГОВО РАЗУМЕВАЊЕ ПОЛИТИЧКИХ ПРИЛИКА

(Резиме)

Диригент Херман Шерхен, рођен у Берлину (1891–1966), сматран прваком музичке модерне, борио се против преовлађујућих конзервативно-естетских и културно-политички признатих вредносних канона и концертног рада заснованог на њима, као и против склоности претежно конвенционалне публике. Он се с тим препрекама сукобљавао широм света, како у Немачкој за време Вајмарске републике, тако и у Швајцарској пре и после Другог светског рата, у Совјетском Савезу током кампање против формализма, као и са обе стране Гвоздене завесе у време Хладног рата. Себи је поставио обавезу да се до краја живота снажно супротставља отпору модерној музици.

Међународне радионице (углавном курсеви дириговања) које је Шерхен одржао током шест година, између 1933. и 1938. у Стразбуру, Паризу, Бриселу, Женеви, Будимпешти и Браунвалду, једва да су биле предмет музиколошког истраживања – њихове историје, полазника, музике која је на њима извођена и њихове рецепције у јавности. Ипак, Шерхенова конференција у Стразбуру у лето 1933, прва коју је одржао, била је од значаја као модел за све наредне конференције и упечатљиво је указивала на Шерхенове како уметничке тако и политичке позиције.

Пре свега, изгледа да Шерхен није био узнемирен (културно-)политичким развојем у Немачкој и успоном Хитлерове моћи, који је из њега произашао. На питање да ли се он тада нашао у егзилу у Француској вероватно би одговорио одрично. Он, који је неколико месеци пре него што је изопштен од стране националсоцијалистичке културне политике доживео отказивање наступа у Нирнбергу и Минхену, мислио је испрва да његов простор деловања није битно сужен.

Треба истаћи Шерхенову смелост да не откаже те наступе у контексту владајућег националсоцијализма и његовог статуса немачког грађанина. Истовремено је тај његов гест имао политички смисао, јер је он тачно знао

како ће његова радионица, на којој се изводила „дегенерисана” музика, бити оцењена у Немачкој. Ипак, на његову реалну процену ситуације утицала је и непоколебљива воља да ригорозно спроведе једном утврђене уметничке планове без обзирања на промене политичких околности. Тако се може сагледати сложена сукобљеност Шерхенових мотива деловања – од политички трезвеног расуђивања до тврдоглаво пркосне личне воље.

Eingereicht 17. Mai 2015.

Zur Veröffentlichung angenommen 25. September 2015.

Originaler wissenschaftlicher Aufsatz