



Exemple 15, IV/mes. 2



Exemple 16, IV/mes. 16

Exemple 17, IV/mes. 25



Exemple 18, IV/mes. 45



Exemple 19, IV/mes. 72

taine») sont là pour le prouver! Très vite, les basses scandent un joyeux thème de pont, en La majeur, d'allure populaire, dont le rythme binaire «carré» contraste avec celui du thème précédent (ex. 16). Il ne s'attarde pas davantage, et c'est, tout de suite, le deuxième thème, largement chantant, en deux éléments, ex. 17 et 18, dont le deuxième, le plus profilé et le plus mémorable, n'est autre qu'un nouvel avatar du thème cyclique, adoptant à présent le visage d'un lumineux choral. Mais par deux fois (fa dièse mineur, si bémol mineur), un trépignement impatient, en saut d'octave associé à un triolet piaffant d'ex. 15, appelle à l'action, et marque ainsi le début du développement. Celui-ci revêt l'aspect d'une magistrale fugue sur un sujet dérivé d'ex. 15 (ex. 19) et caractérisé par son saut d'octave initial, ses triolets et ses notes répétées appoggiaturées. Il est développé au cours d'un épisode que Magnard a marqué, on ne sait trop pourquoi, *alla zingarese* (mes. 86). La fugue se poursuit durant une quarantaine de mesures, avec une verve bondissante et une saine truculence bien éloignées de toute sécheresse scolastique. Revient alors le thème de pont ex. 16, et un agrandissement aux trombones de la tête du premier thème ex. 15 nous annonce que la réexposition est imminente. Elle éclate en effet, et se poursuit, relativement régulière à l'exception du plan tonal modifié. A présent, le Choral, seulement esquissé à la fin de l'exposi-



Exemple 20, IV/mes. 186

tion, va s'amplifier en un grandiose développement terminal, où le ton de Ré bémol majeur s'impose définitivement (ex. 20). On retrouve le premier thème ex. 15 superposé à sa propre quadruple augmentation aux cuivres, puis le deuxième thème ex. 17, chaleureux, rayonnant, chantant à gorge déployée aux violons. Mais tout cela, qu'un autre compositeur (et même Magnard quinze ans plus tôt) aurait amplement développé, tout cela passe ici avec une concision lapidaire qui en découple l'impact. Aussi la conclusion vient-elle très vite: énigmatique, toujours avec son sourire

de sphinx, le thème cyclique dans sa forme d'origine vient terminer la symphonie avec une mystérieuse douceur. Ainsi que l'a fait remarquer déjà Gaston Carraud, le premier biographe de Magnard, la seule différence d'avec la fin du premier mouvement réside en un détail de l'harmonisation: là, appoggiature descendante, ici, appoggiature montante. A un «nonchalant à quoi bon», commente Carraud, répond «un expressif peut-être!». Car Magnard, pessimiste à court terme, ne peut s'empêcher de croire quand même en une humanité future un peu moins effroyable. Qu'eût-il dit s'il avait vécu, et connu Hitler, Staline, Auschwitz et Hiroshima?... Mais son humanisme fut encore celui des grandes illusions d'avant 1914, celui de Péguy, de Martin du Gard, de Romain Rolland... Retombons sur terre en donnant le plan de ce *Finale*:

Exposition (mes. 1–64): thème 1 (ex. 15), ut dièse mineur; thème de pont (ex. 16), mes. 16, La majeur; thème 2, premier élément (ex. 17), mes. 25, fa mineur – la mineur – La majeur; thème 2, deuxième élément (thème cyclique, ex. 18), mes. 45, La majeur; esquisse du Choral, mes. 59.

Développement (mes. 65–126): double appel à l'action (fa dièse mineur, si bémol mineur); fugue sur ex. 19, mes. 72, commence en ut mineur; thème de pont, mes. 113, Fa majeur, puis Ré majeur; thème 1 augmenté mes. 120; à 123 la réexposition est préparée par la sixte napolitaine d'ut dièse mineur.

Réexposition (mes. 127–185): thème 1, ut dièse mineur; thème de pont, mes. 143, Ut dièse majeur; thème 2, premier élément, mes. 152, la mineur-ut dièse mineur-Ut dièse majeur; thème 2, deuxième élément (thème cyclique), mes. 172, Ut dièse majeur.

Développement terminal (mes. 186 à 238): Choral (ex. 20), Ré bémol majeur; thème 1 augmenté, mes. 214; thème 2, premier élément, mes. 222.

Coda (mes. 239–242): thème cyclique, Ré bémol majeur. Harry Halbreich

La partition d'orchestre est éditée chez Salabert, rue Chaudat 22, F-75009 Paris. Il existe un excellent enregistrement, lauréat de plusieurs prix internationaux, par Michel Plasson et l'Orchestre du Capitole de Toulouse (en complément, une autre œuvre de Magnard, le *Chant funèbre* opus 9). Disque EMI CDC 7 47373-2 (Compact Disc) et 1731841 (microcassette).

Gefährliche Musikkritik

Eine jüngst erschienene Rezension eines Konzertes mit Neuer Musik, in der mit Bildern wie «Besuch im Zoo» und «balzender Kater» operiert wird, gibt Anlass, über die Kriterien des Urteilens (bzw. des Verurteilens) zu reflektieren. Der Autor untersucht in dieser Hinsicht insbesondere die Situation im nationalsozialistischen Deutschland und gelangt dabei zum Schluss, dass der verurteilten «jüdischen» Musik eine Vielzahl von Bestimmungen zugeordnet wurden, die so widersprüchlich und unkonkret sind, dass sie keinerlei Überprüfbarkeit und Berechenbarkeit zulassen. Nach eigenem Bekunden setzte der «Nationalsozialismus vor die Bewertung des Werks die Wertung der schaffenden Persönlichkeit». Insofern heutige Kritik Werk und Komponist in eins setzt und mit entsprechenden Worten der Lächerlichkeit preisgibt, ist sie nicht nur unsachlich, sondern angesichts der Geschichte auch gefährlich.

Critique musicale dangereuse
La parution récente d'un compte-rendu d'un concert de musique contemporaine, où l'on opère avec des images telles que «La visite au zoo» et «Le matou en chaleur», donne l'occasion de réfléchir sur les critères du jugement (voire de la condamnation). A ce titre, l'auteur examine plus particulièrement la situation de l'Allemagne nationale-socialiste et aboutit à la conclusion qu'on attribuait alors à la musique «juive» un grand nombre de déterminations, si contradictoires et si peu concrètes qu'elles n'autorisaient aucune vérification ni évaluation. Selon ses propres termes, le national-socialisme posait, «avant l'appréciation de l'œuvre, la valeur de la personnalité créatrice». Si la critique actuelle confond en un tout l'œuvre et le compositeur, et les livre avec les mots adéquats au ridicule, elle n'est pas seulement non objective, mais aussi, historiquement parlant, dangereuse.

Von Volker Kalisch

Der Anlass

Mir liegt die Kritik eines «musica-nova»-Konzerts vor, in welchem neben Charles Ives' *The unanswered question*, Anton Weberns *Symphonie op. 21*, Wolfgang Steffens *Sinfonia da camera op. 46* (UA) auch Iannis Xenakis' *ST/10 für Kammerorchester* zur Aufführung kam. Die Kritik erschien in der noch «unabhängigen» Lokalzeitung einer ansonsten mit Kultur nicht gerade überfütterten, mittelgrossen, süddeutschen Stadt, verfasst vom Chefredaktor. Mein Interesse gilt den Ausführungen vor allem zu Xenakis bzw. zu dessen Komposition; ich möchte wissen, wie und unter welchen Aspekten der Rezensent seine sicherlich nicht alltäglichen Erfahrungen mit einem bestimmten Musikwerk dieses Jahrhunderts sprachlich fasst. Ohne allzu grosse Erwartungen zu hegen, lese ich nur Unverschämtheiten: Vom «Zwerchfell» ist die Rede, von einer «Komplizenschaft» zwischen Komponist und IBM-Computer. Die Ungeheuerlichkeit der aufgeführten Komposition soll ein Vergleich mit der Geräuschkulisse eines «Besuches im Zoo» bzw. «balzenden Katers» zeigen. Das vermeintlich «sich in fast demokratisch anmutender Desorganisation (!) präsentierende Orchester, in dem sozusagen jeder einmal willkürlich etwas sagen» dürfe, stellt seiner Meinung nach schon das Existenzrecht der Komposition in Frage. Gegen Komposition und Aufführung wendet der Kritiker

das angeblich «bei manchen Zuhörern immer wieder unterdrückte Lachen» über die behauptete «neuzeitlich-originelle Art des unkonventionellen Instrumenten-Einsatzes» ein. Was genau damit eingewandt wird, bleibt freilich völlig unklar und rätselhaft. Ich frage mich, was eine solche Kritik soll, frage mich vor allem, was mich an ihr so ärgert, so aufregt?

Das Ärgernis

Die Tatsache, dass eine zeitgenössische Komposition widersprüchliche bis ablehnende Kritik erfährt, ist es jedenfalls nicht. Als Musikhistoriker kennt man die lange Geschichte unterschiedlichst motivierter Skandale nur zu genau, weiss um die hochschlagenden Ablehnungen, in denen sich mangelnde Offenheit wie die Begegnungsunfähigkeit eines Teils des Publikums mit Neuer Musik widerspiegeln. Es ist auch nicht die Tatsache, dass es gerade Iannis Xenakis trifft (im weiteren Sinne trifft ihn solche Kritik selbstverständlich nicht), seine Musik oder sein ästhetisches Denken – manches davon halte ich ja selbst für problematisch und kritikwürdig.

Vielmehr ärgert mich die Art, wie ein zeitgenössisches Werk ins Abseits gestellt wird, mit welcher Sprache, mit welchen Vergleichen. Und noch mehr ärgert mich die Häme, mit der das geschieht, und im besonderen die gemachte Lächerlichkeit, der *ST/10 für*

Kammerorchester preisgegeben wird. Unerträglich wird mir besagte Kritik vollends dort, wo Gift und Galle unbedrungen, willkürlich verspritzt werden.

Das Thema

Warum die Sache so aufbauschen? Sollte eine auch tatsächlich erfolgte Entgegnung via Leserbrief nicht genügen?

Nun einmal an dieser Konzertkritik entzündet, beginne ich mich für die historischen Parallelen zu interessieren, vor allem für jene Parallelen, wo parteiliches, willkürliches Ablehnen unliebsamer Neuer Musik sozusagen an der Tagesordnung war. Ich denke an das nationalsozialistische Deutschland und stocke gleich wieder ob dieses Gedankens, weil ich mir bewusst bin, dass es geradezu zynisch und gefährlich nivellierend wäre, die aus verurteilender Willkür entstandenen Konsequenzen für «entartete» Musik und deren Urheber, die «entarteten» Musiker, gleichzusetzen mit denen für Iannis Xenakis.

Was mich also interessiert, ist vorerst das Strukturmuster – sofern es eines gibt –, nach denen nationalsozialistische Musikrezensenten ihre existenzbedrohenden Kritiken strickten. Um das Feld all der in der Zwischenzeit veröffentlichten und gut zugänglichen Dokumente überblicken zu können, präzisiere ich mein Interesse und frage schärfer danach, wie das mit dem «Jüdischen» in der Musik war, ob über die von vornherein beschlossene Polemik gegen alles «Jüdische» hinaus spezifische Begriffe kursierten, die analytisch sprechend eine Idee davon zu geben vermögen, was Nazis sich unter dem «Jüdischen» in der Musik vorstell(t)en. In der nachfolgenden historischen Besinnung soll also der Versuch unternommen werden, aufgrund von Dokumenten der Frage nachzugehen, anhand welcher satztechnisch nachvollziehbarer Kriterien das «Jüdische» in der Musik von nationalsozialistischen «Kulturpolitikern» definiert und damit bekämpft wurde –, und zwar im Sinne des «Ausmerzens»! Inwieweit und ob überhaupt diese Kriterien irgendeiner Systematik folgen – und somit berechenbar gewesen wären – soll ausdrücklich mitgefragt sein. Dabei reicht es völlig aus, sich auf eine kleine Auswahl repräsentativer Quellen zu stützen, um Anspruch und Verfahren deutlich werden zu lassen.

Das historische Phänomen

Man muss sich zumindest zwei ideologische Rahmenbedingungen – «jüdische» Musik allgemein betreffend – vergegenwärtigen: 1. «Jüdische» Musik wurde als «rassisch» gebunden verstanden, 2. geschichtlich am deutlichsten und wirkmächtigsten in die Gegenwart verpflanzt. Ein Grossteil Neuer Musik wurde ganz selbstverständlich mit «jüdisch» identifiziert.

«Eins haben Atonalisten, Neutöner, Vierteltonmenschen usw., soweit sie Juden sind, für sich: sie gehorchen einem Gesetz ihrer Rasse...»!

Der Nationalsozialismus sah sich dem gegenüber in einer Art Kampfstellung, deutete er doch die geschichtliche Bedeutung des «Judentums» negativ und im Sinne zunehmender Einflussnahme und -möglichkeit auf die Gegenwart um.

«Dieses Zersetzungswerk geht, nachdem auf breiter Grundlage der Anfang einer Zerstörung unseres Rasseninstinktes gemacht war, in drei Hauptetappen vor sich:

1. Das eine organische Einheit bildende europäische Kulturgut wird atomisiert, d.h. in Einzelteile aufgelöst, die nicht mehr innerlich, sondern nur noch rein äusserlich formal zusammenhängen (Epoche Mendelssohn).
2. Die Einzelbestandteile verschiedenartiger Herkunft werden zu einem bunten Flickwerk ohne tieferen Sinn zusammengesetzt (Epoche Meyerbeer).
3. Talmudistische Rabulistik und magische Pose werden als letzte und höchste Erfüllung nordischer Philosophie und Weltanschauung hingestellt, um die Entwicklung vollends ganz ins jüdische Fahrwasser zu lenken (Epoche Mahler). Als Endergebnis dieser dritten Epoche erscheint die völlige Auflösung des Kosmos der abendländischen Tonordnung und seine Ersetzung durch ein Chaos, in welchem ein Nichtjude sich unmöglich mehr zu recht finden kann.»²

Dieser propagandistisch verzerrt und böswillig falsch dargestellten Entwicklung wurde nun ein Musikbegriff zugeordnet, der «jüdischer Musik» vorwarf, seelenlose, inhaltslose, rein technisch-intellektualistische Gehirnakrobatik bzw. lediglich an äusserlichen Effekten orientierte Gefühlsduselei zu sein. Sie zerstöre jegliche «Gefühlsbetonung, Schönheit, Form, Aufbau, Melodie, Harmonie, Konsonanz, Dissonanz, Rhythmus, Farbe, Gestaltung» und ersetze diese durch «Zwölftonsystem, Atonalität, Quartakkorde und Quartmotive, Linearität, Polyrhythmik (beliebig fortzusetzen)».³ Dieser «Ersatz» sei gleichzeitig vom Verlust jeglicher eigenschöpferischer Leistungsfähigkeit begleitet.

Wie dieser unglaubliche Vorwurf nun im einzelnen Ausdruck oder Gestalt angenommen hat, zeigt sich bei der Betrachtung einiger satztechnischer Kriterien.

Form: «Jüdischer» oder «jüdisch» beeinflusster Musik fehle der Sinn für die organische Entwicklung von Form.

«Wenn aber die Formgestaltung nicht von der inneren Logik musikalischer Gestaltung, sondern von einer blossen Aufeinanderfolge begrifflicher Elemente bestimmt wird, muss der innere Zusammenhang eines musikalischen Satzes völlig verlorengehen; die Form wird atomisiert.»⁴

An deren Stelle würden entweder «formelhafte Wiederholungen» leerer Floskeln oder unsinnig-unsinnliche «Formkonstruktionen» treten bei bewusstem Verzicht auf das formbildende, dynamische «Prinzip der Polarität».

Harmonik: «Jüdischer Musik» eigne eine «haarsträubende Kakophonie» = atonale «Willkür und Zügellosigkeit», Vierteltonmusik, «Zwölftönenmusik», «wildes Modulieren» oder «irrationale

Klangkombinationen». Sie alle seien der armselige Versuch, die auf Dreiklängen basierende Dur-Moll-Tonalität mit ihrer natürlichen Einfachheit und immanen Stufenlogik ausser Kraft zu setzen.

Melodik: Mit der «undeutsche(n) abstrakte(n) Linie von ausgesprochen antimelodischem Charakter»⁵, die aus unsingbaren Intervallen konstruiert sei, trachte «jüdisches» bzw. «jüdisch» beeinflusstes Komponieren entweder nach der «Auflösung und Atomisierung» oder extremen Ausweitung der Melodie. Wo dennoch ein anderer Typ von Melodie angetroffen werde, da handle es sich nicht um «originale Melodieerfindung», sondern um bewusste Ausbeutung eines historisch vorgefundenen Melodienreservoirs. Die Nachbildungen seien eher banal, «süßlichkitschig» oder wiesen eine «offenkundige Orientalisierung des melodischen Aufbaues, der sich in eintönigem Psalmisieren erschöpft»,⁶ auf. Dem entgegen stünde die «urdeutsche», aus kleinen Schritten gebildete, der «Durigkeit» verpflichtete und in der «Volksmusik» verwurzelte Melodie.

Die polyphone *Mehrstimmigkeit* sei Kennzeichen «nordischer», «arischer» Musik und missrate gründlich in Kompositionen von «Juden». Dort herrsche starre Linearität bei gleichzeitiger Auserachtlassung übergeordneter, formbildender harmonischer Abläufe vor.

Die *rhythmische* Gestaltung würde in «jüdischer» Musik entweder durch eine «verzerrte, stetig nach Willkür wechselnde Polyrhythmik» mit unmässigen Akzenten oder durch ein «gleichmässig ermüdendes und narkotisierendes», maschinell-synkopenartiges Stampfen bestimmt. Die *Dynamik* sei durch die stete Anwendung der Extreme gekennzeichnet.

Der natureigene *Klang* der Instrumente erscheine «in möglichster Tonverzerrung» als ein «übersentimentales Vibrieren, Ziehen, Gleiten» und Heulen der Töne.

«1. Näseltnde, jaulende, auch plärrende und schrille Töne werden erzeugt, entweder unter Missbrauch vorhandener oder unter Benutzung besonders dazu erfundener Tonwerkzeuge (Klarinettengelächter! Wer lacht da noch?) 2. Die kleinen Schwankungen der Tonhöhe, der Menschenstimme eigen, vom Instrument zur Beseelung des Tones nachgeahmt, werden masslos übertrieben in einer nur auf äussere, erregende Wirkung gerichteten Weise, die im wahren Sinne des Wortes (auf die Nerven geht), dem Gesunden als Greuel, dem musikalisch Verdorbenen als Genuss und Kitzel.»⁷

Dies alles geschehe in extremen Lagen oder mit «orientalischem Einschlag». Und selbst die menschliche Stimme müsse in «jüdischen» Elaboraten unnatürliche Fisteltöne oder – schlimmer noch – Flüstern hervorbringen. Saxophon und Schlagzeug triumphierten über die altbewährten Instrumente, was u.a. auf den von «Juden» dirigierten Jazz zurückzuführen sei, der sich auch negativ auf Formgebung, Melodiebil-

dung, Harmonik und Rhythmik auswirke.

Sofern man schliesslich bei «jüdischer» bzw. «jüdisch» beeinflusster Musik überhaupt von *stilistischen* Eigentümlichkeiten sprechen könne, zeige sich eine deutliche Bevorzugung rein sinnlicher Schönheit, ein starker Drang nach Verarbeitung «fremder» musikalischer Elemente, die fehlende strenge musika-

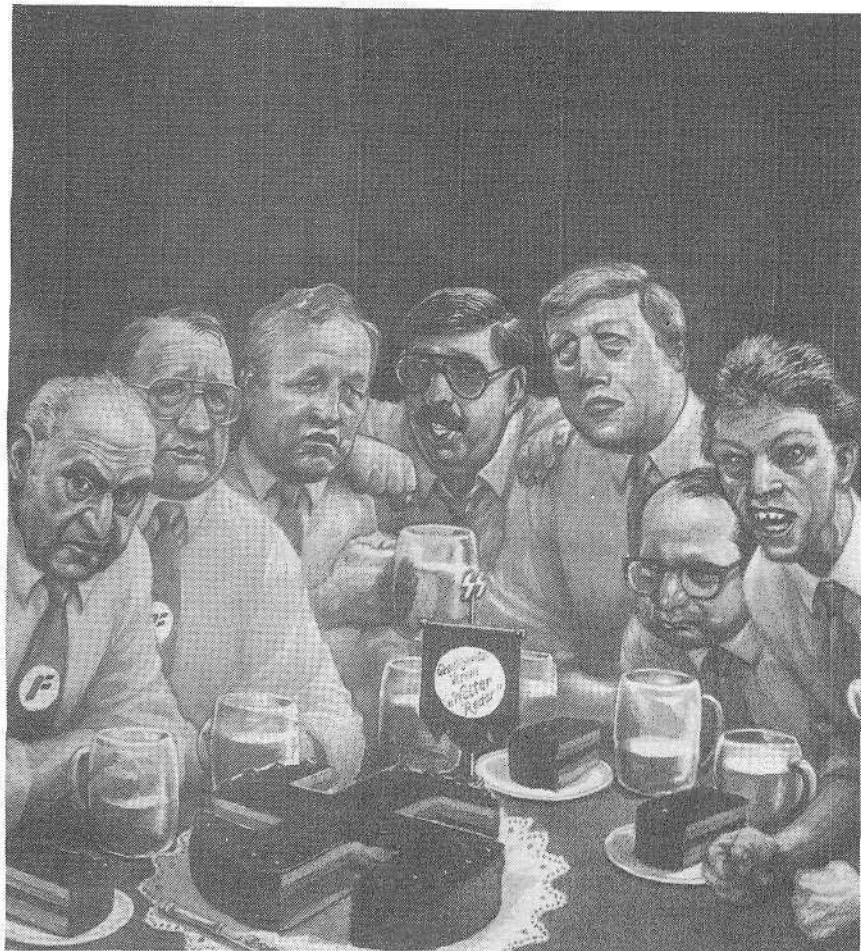
tion posthume Nobilitierung zuteil werden zu lassen. Ein einfaches Gedankenexperiment beweist zur Genüge das Grotteske des Unterfangens: Wie wollte man auch nur im entferntesten Musik z.B. von Mahler, Mendelssohn, Meyerbeer, Schönberg u.a. mit oben genannten Kriterien erfassen? 3. Behauptete «jüdische» Stilmerkmale sind hauptsächlich an der damals zeitgenössischen

nalsozialistischer» Komponisten angewandt, in ihrer groben und lügenhaften Allgemeinheit wohl manchem Linientreuen schwer zu schaffen gemacht. Was also auf den ersten Blick mit Sachaussagen verwechselt werden könnte, erweist sich in Wirklichkeit als politisch-ideologisch eingebunden und keineswegs auf Überprüfbarkeit hin angelegt. Somit liegt 6. der Schluss nahe: «Man darf nicht voraussetzen, dass NS-Musikkritiker in ihrem Kampf gegen atonale Musik durchweg strikt wissenschaftlich vorgehen; sie analysierten einiges, aber wenig; mit Hilfe des Schlagwortes «Kultur bolschewismus» suchten sie sich in ihrem Kampf die Opfer einfach heraus.»¹²

Das NS-System gründet auch im Bereich der Musik auf menschenverachtender Willkür ohne jegliche Berechenbarkeit, die es im Alltagsleben einmal als «jüdisch» denunzierter Musiker ohnehin nicht gab. Kulturschaffende lebten wegen der gewaltsam herrschenden Irrationalität in beständiger Gefahr, sowohl wegen ihrer Person als auch ihrer Werke terrorisiert zu werden.

Was mich nun an diesen vergegenwärtigten Sachverhalten betroffen macht, ist die — wenn auch wankende — Brücke, die sich anhand Wortwahl und Verfahren zu manchen Praktiken heutigen Musikjournalismus' noch schlagen lässt. So manche Kritik vor allem Neuer Musik lebt davon, Werk und Komponist in eins zu setzen, beide mit entsprechenden Worten und Urteilen zu diskreditieren sowie beide mit unpassend-entstellenden Bildern der Lächerlichkeit preiszugeben. Wo dies in und mit Willkür geschieht, ist Musikkritik nicht einfach nur «unsachlich», «unsachgemäss» oder «schlecht», sondern sie ist angesichts der Geschichte gefährlich. Am meisten frappiert mich dabei sowohl die Naivität als auch das hohe Mass an Unreflektiertheit, mit der manche Rezensenten glauben, von den politischen Gehalten ihrer benutzten Wörter, von deren Etymologie absehen zu können — alles angeblich wegen der veränderten gesellschaftlichen und politischen Lage! Ich meine, dass auch auf dem Gebiet des Musikjournalismus kritische Aufmerksamkeit gegenüber Kritikersprache und -haltung angebracht ist, dass ein vertieftes historisches Bewusstsein vorangetrieben werden sollte, von dem zu hoffen wäre, dass es sich in allen Bereichen heutigen kulturellen Lebens, Schreibens und Sprechens durchsetzte.

Volker Kalisch



Zeichnung von Manfred Deix, aus: «Mein Tagebuch», © Verlag Jugend und Volk, München/Wien

liche Durchbildung, eine rücksichtslose Stimmführung, das Verharren in blosser Tonmalerei oder ein gleichförmiges Ausdrucksgeplätscher. Sie sei Inbegriff der «Umbiegung der gegebenen Stilgrundlagen ins Effektvolle und schliesslich Sensationelle»,⁸ betreibe die Internationalisierung ihrer selbst, sei dabei zwischen gekünstelter Einfachheit ohne Gehalt und akrobatisch-intellektueller Konstruktion zerrissen.

Folgerungen

Überblickt man die zusammengestellte Liste der angeblich typisch «jüdischen» Musikstilmerkmale, ergeben sich folgende Erkenntnisse: 1. die Tatsache, dass es überhaupt und zudem eine erstaunlich grosse Anzahl solcher Zuweisungen gibt; 2. dass sich diese widersprechen bzw. zu unkonkret und ungenau gehalten sind, um tauglich für eine Erfassung und Beschreibung des «Jüdischen» in der Musik zu sein. Unsinnig und unverantwortlich wäre es, diese Pseudokriterien ernst zu nehmen, ihnen etwa durch contra-Argumenta-

Kunstmusik gewonnen. Sie werden ahistorisch und willkürlich zum Festnageln des schlechthin «Jüdischen» in der Musik missbraucht. Dabei machen die Nazis keinen Hehl daraus, dass «die gelegentlich auftauchende Fragestellung nach Wert oder Unwert im Hinblick auf Einzelleistungen von vornherein falsch (gestellt sei), weil sie am Kern der Sache» vorbeigehe.⁹ Denn der «Nationalsozialismus setzt vor die Bewertung des Werkes die Wertung der schaffenden Persönlichkeit».¹⁰ Sachlichkeit kann es also nicht geben; sie wird ausgeschlossen. Sachliche Auseinandersetzung mit solcherart gefällten Verurteilungen wäre somit unangemessen. 4. Die proklamierte Freiheit der schöpferischen Tätigkeit, «die frei bleibe in ihren eigenen Entwicklungsgesetzen», erweist sich als hohnsprechende Farce, da die Kunst «an die sittlichen, sozialen und nationalen Grundsätze des Staates»¹¹ gebunden ist. 5. Die lächerlichen Kriterien, gebildet, um damit das «Jüdische» in der Musik zu brandmarken, hätten, auf das Musikschaffen «natio-

1 Richard Eichenauer in Joseph Wulf, Musik im Dritten Reich, Eine Dokumentation, rororo Nr. 818-820, Reinbek, 1966, S. 367.

2 Karl Blessinger, Judentum und Musik. Ein Beitrag zur Kultur- und Rassenpolitik, Berlin 1944, S. 16.

3 Otto Schumann in Wulf, a.a.O., S. 444.

4 Blessinger, a.a.O., S. 93.

5 Siegfried Kallenberg in Wulf, a.a.O., S. 45.

6 Blessinger, a.a.O., S. 120.

7 Friedrich Wilhelm Koch in Wulf, a.a.O., S. 389.

8 Blessinger, a.a.O., S. 136.

9 Herbert Gerigk in Wulf, a.a.O., S. 431.

10 FAZ vom 30.11.1934 in Wulf, S. 379.

11 Joseph Goebbels in Wulf, a.a.O., S. 377.

12 Wulf, a.a.O., S. 367.