

Η μουσική στη Γερμανία κατά τη διάρκεια του Τρίτου Ράιχ

Η χρήση της μουσικής ως προπαγάνδας

Η ναζιστική εποχή της γερμανικής ιστορίας χρησιμοποίησε τη μουσική ως ένα μέσο ιδεολογικής μεταστροφής και κατευνασμού. Η προπαγάνδα έγινε ο κοινός παρονομαστής μιας κυβερνητικής πολιτικής της οποίας συντονιστικό όργανο ήταν το υπουργείο Προπαγάνδας το οποίο έλεγχε το ραδιόφωνο, τον τύπο, το θέατρο, τον κινηματογράφο, τη μουσική βιομηχανία και την τηλεόραση. Αυτό συνέβη σε ένα πλαίσιο δημιουργίας μιας συγκεκριμένης κατάστασης στο γερμανικό λαό η οποία χειραγωγήθηκε από προκαθορισμένες συνταγές. Το εκπαιδευτικό σύστημα του γερμανικού λαού μέσω αυτού του πολιτικού εργαλείου διαμόρφωσε ένα μοντέλο των σύγχρονων ολοκληρωτικών κοινωνιών. Η χρήση αυτού του εργαλείου, συχνά μεταμφιεσμένου ως μια μορφή διασκέδασης και αναψυχής, μπόρεσε να προκαλέσει τις επιθυμητές συμπεριφορές εκ μέρους του πληθυσμού (Ellis, 1972).

Πριν πάρει την εξουσία το Εθνικοσοσιαλιστικό Γερμανικό Κόμμα Γερμανών εργατών (National Socialist German Workers Party – National Sozialistische Deutsche Arbeiter Partei ή NSDAP) το 1933, η Γερμανία ήταν ο κόμβος της ευρωπαϊκής μουσικής. Το 1922 ο Arnold Schoenberg δήλωνε:

Ανακάλυψα κάτι (δωδεκαφθογγισμός) το οποίο εγγυάται την υπεροχή της Γερμανικής μουσικής για τα επόμενα 100 χρόνια (Grunfeld, 1980, σ. 67).

Ο Schoenberg, αν και εθνικιστής, αργότερα αναγκάστηκε να εγκαταλείψει την πατρίδα του και να μεταναστεύσει στις Ηνωμένες Πολιτείες. Η Βιέννη, από την αρχή του 20^{ου} αιώνα ανακηρύχθηκε ως η μουσική πρωτεύουσα της Ευρώπης. Οι Otto Klemperer, Wilhelm Furtwaengler, Bruno Walter και Arturo Toscanini διηύθυναν στο Βερολίνο και αλλού στη Γερμανία. Συχνά ερμηνεύονταν οι Alban Berg, Paul Hindemith και Igor Stravinsky σε παραστάσεις. Οι Lotte Lehmann, Walter Gieseking, και Rudolf Serkin ήταν ανάμεσα στους προβεβλημένους πρωταγωνιστές. Ο Richard Strauss βρισκόταν στο ζενίθ της παραγωγικότητας του με ένα φιλόμουσο γερμανικό κοινό να υποστηρίζει τις προσπάθειες του. Ο πλούτος της μουσικής ζωής και η διαθεσιμότητα ανώτερων καλλιτεχνών ή οργανισμών που ερμήνευαν αυτή τη μουσική ήταν αδιαμφισβήτητα. Τα επαγγελματικά εκπαιδευτικά ιδρύματα ήταν οι Ανώτατες Σχολές (Hochschule) ή οι ακαδημίες μουσικής, όπου διδάσκονταν οι διάφορες παραδόσεις ερμηνείας και σύνθεσης. Ο μουσικός αναμένονταν ότι θα ήταν ένα σημαντικό καταρτισμένο άτομο με την ανάλογη αναγνώριση στην κοινωνική δομή. Το κοινό είχε πρόσβαση στους σημαντικότερους μουσικούς οργανισμούς αλλά και συμμετείχε ενεργά σε διάφορα μουσικά σύνολα και εκκλησιαστικές χορωδίες.

Η άνοδος του Χίτλερ στην εξουσία ως καγκελάριος της Γερμανίας το 1933 είχε ως συνέπεια ήπια σχόλια από την πλευρά των καλλιτεχνικών κύκλων. Η Γερμανία είχε ήδη ένα αναγνωρισμένο και αδιαμφισβήτητο προβάδισμα στις τέχνες και στις επιστήμες, και πιστεύονταν ότι δύσκολα θα μπορούσε να αλλάξει αυτή η εντυπωσιακή σε όγκο και ποιότητα παράδοση. Μετά το 1933, δημιουργήθηκαν στρατιωτικά μουσικά σύνολα και μπάντες. Όλα τα στρατιωτικά σώματα είχαν μουσικές μπάντες επανδρωμένες με τους καλύτερους μουσικούς οι οποίοι διοριζόνταν απευθείας από τις μεραρχίες SS (Schutz – Staffel). Ο Shirer στην έρευνα του δείχνει ότι όλοι όσοι έζησαν τη δεκαετία του 30 δεν μπορούν να ξεχάσουν την παρακμή του γερμανικού καλλιτεχνικού γίγνεσθαι από τη στιγμή που οι ηγέτες ναζί αποφάσισαν ότι όλα τα πολιτιστικά μέσα έπρεπε να εξυπηρετούν προ-

παγανδιστικούς σκοπούς (Shirer, 2011). Σε αυτήν την προσπάθεια η μουσική ήταν το προσφορότερο μέσο δεδομένου ότι ήταν το λιγότερο πολιτικό, όπως επίσης και επειδή η μουσική παραγωγή ήταν μεγάλη. Σε αντίθεση με τους λογοτέχνες, οι περισσότεροι μουσικοί επέλεξαν να παραμείνουν πιστοί στη νέα τάξη πραγμάτων. Οι Walter Giesecking, Wilhelm Furtwaengler, και Richard Strauss ήταν ανάμεσα σε αυτούς που επιδίωξαν να κρατήσουν τις ισορροπίες στον καλλιτεχνικό κόσμο. Ο Furtwaengler ήταν ένας από τους τελευταίους μαέστρους της βαγκνερικής ρομαντικής σχολής. Δήλωνε:

Θα ήταν πολύ πιο εύκολο να μεταναστεύσω, αλλά έπρεπε να συνεχίσει να υπάρχει ένα πνευματικό κέντρο ακεραιότητας για όλους τους καλούς και αληθινούς Γερμανούς που έπρεπε να μείνουν πίσω. Ένωσα ότι ένα αληθινά μεγάλο έργο τέχνης θα μπορούσε να είναι δυνατότερο και ουσιαστικότερο σημείο αντιπαράθεσης με το Πνεύμα του Buchenwald και του Auschwitz από ότι θα μπορούσαν να είναι οι λέξεις και τα κείμενα (Gillis, 1970, σ. 67).

Ο Furtwaengler έγραψε στον υπουργό Goebbels το 1933:

Η μουσική ζωή μας σήμερα... δεν έχει το περιθώριο για περισσότερα πειράματα, δεν μπορούμε να συμπεριφερόμαστε στη μουσική όπως σε κάθε άλλο καθημερινό προϊόν π.χ. πατάτες και ψωμί. Αν οι συναυλίες δεν έχουν τίποτε να προσφέρουν, το κοινό απλά τις αποφεύγει. Συνεπάγεται ότι το ποιοτικό επίπεδο που προσφέρει η μουσική δεν είναι μόνο μια ιδεολογική πρόκληση για επιβίωση... Άνθρωποι όπως οι Walter, Klemperer, Reinhardt, κλπ..., θα έπρεπε να έχουν την ευκαιρία στο μέλλον να ακολουθήσουν τις καλλιτεχνικές τους δραστηριότητες στη Γερμανία. Απευθύνομαι με αυτήν την έννοια σε εσάς στο όνομα της γερμανικής τέχνης έτσι ώστε να μη συμβούν φαινόμενα τα οποία θα αποδειχτούν μη αναστρέψιμα (Gillis, 1970, σ. 70).

Ο Goebbels αποκρίθηκε ότι οι καλλιτέχνες είχαν την ευθύνη να παραμείνουν κοντά στους ανθρώπους, να απαγορεύσουν την καλλιτεχνική δράση μη-Αρίων ερμηνευτών (πειραματιστών) της γερμανικής μουσικής, και να συμμετέχουν στην υπερήφανη παράδοση της εθνικής ολοκλήρωσης της Γερμανίας. Η άποψη του υπουργού προπαγάνδας

του Ράιχ Joseph Goebbels σχετικά με το κίνημα «*Δύναμη μέσω της χαράς*» ήταν να πιέσει τους ανθρώπους να πηγαίνουν σε κονσέρτα συνθετών που είχαν από καιρό πεθάνει. Εξαιρέσεις αποτέλεσαν οι συνθέσεις από τους Carl Orff, Werner Egk, Rudolf Wagner/Regeny, και Gottfried von Einem (Reimann, 1976).

Ο Furtwaengler συνέχιζε να αντιστέκεται στην «*Αριανοποίηση*» της φιλαρμονικής του Βερολίνου μέχρι και το τέλος του πολέμου. Το 1945 ο Albert Speer, υπουργός πολεμικής παραγωγής, τον συμβούλεψε, να μην επιστρέψει από ένα κονσέρτο στην Ελβετία. Ο Furtwaengler νοιαζόταν για την ασφάλεια των μουσικών του, αλλά ο Speer του υποσχέθηκε να τους φροντίσει. Ο Furtwaengler ήταν σε άμεσο κίνδυνο εξαιτίας της άμεσης κριτικής του στο καθεστώς (Speer, 1997). Οι Χίτλερ και Furtwaengler συναντήθηκαν τον Αύγουστο του 1933 και είχαν έναν έντονο διάλογο για δύο ώρες αναφορικά με την οικονομική κατάσταση της φιλαρμονικής του Βερολίνου. Ο Furtwaengler αντιλήφθηκε ότι ο Χίτλερ δεν ήταν μόνο πεισματάρης σε σχέση με τους Εβραίους αλλά και εχθρικός σε σχέση με όλα τα καλλιτεχνικά και πολιτιστικά ζητήματα. Παραιτήθηκε το 1934 από την Όπερα του Βερολίνου εξαιτίας του εξοστρακισμού του Paul Hindemith. Ο Χίτλερ ονόμασε τον Hindemith, «*έναν μολοσεβίκο άξιο εξόντωσης*». Ο Furtwaengler αρνήθηκε να κάνει το ναζιστικό χαιρετισμό, αλλά αμερικανικές εκδόσεις εξέδωσαν μια φωτογραφία του, υποκλινόμενος καθώς αποδεχόταν το χειροκρότημα με κονσέρτο στο οποίο παραβρέθηκε και ο Χίτλερ. Το γεγονός αυτό χρησιμοποιήθηκε ως απόδειξη των «*ναζιστικών του συνδέσεων*». Αυτή η ατμόσφαιρα που διαμορφώθηκε γύρω από το όνομα του Furtwaengler τονώθηκε και από κάποιους από τους συγχρόνους του. Ο Alban Berg το Μάιο του 1933 έγραψε στη γυναίκα του ότι ο Furtwaengler εκφώνησε ένα λόγο ναζιστικής έμπνευσης σε σχέση με τη γερμανική μουσική (Berg, 1971). Έγραψε ότι ο Furtwaengler πρόδωσε την μετά τον Brahms γερμανική μουσική με τη μη αναφορά στη σχολή του Schoenberg. Το 1937, όμως, αρνήθηκε να διευθύνει την ανάκρουση του ναζιστικού εθνικού ύμνου “*Horst Wessel Lied*”, κατά τη διάρκεια διεθνούς έκθεσης στο Παρίσι. Η ηγεσία

γνώριζε ότι αυτός ο μουσικός δεν θα μπορούσε να εξαναγκαστεί να κάνει κάτι παρά τη θέληση του. Διορίστηκε αντιπρόεδρος του επιμελητηρίου μουσικής του Ράιχ (Reich Chamber of Music), υπό τη διεύθυνση του Richard Strauss. Προσπάθησε να απαγκιστρωθεί από την επιρροή των ναζί, αλλά πολλές αποφάσεις λαμβανόταν ερήμην του (Gillis, 1970).

Το Επιμελητήριο Μουσικής του Ράιχ αποτελούνταν από διάφορα τμήματα, όπως σολίστ, μικρές και μεγάλες ορχήστρες, συνθέτες, ορχήστρες τζαζ, χορωδίες και άλλους οργανισμούς με μια παράδοση για πάνω από εκατό χρόνια. Έδινε έμφαση στην προαγωγή της παραδοσιακής μουσικής, έλεγχε τις μουσικές ακαδημίες και δημιουργούσε κανόνες για τη διεξαγωγή κονσέρτων (Sington & Weidenfeld, 1943). Η εταιρία Stagma συνδέθηκε με το επιμελητήριο μουσικής και είχε το μονοπώλιο χορήγησης ή όχι πνευματικών δικαιωμάτων³.

Οι Εβραίοι γρήγορα απομακρύνθηκαν από τις περισσότερες δραστηριότητες της γερμανικής κοινωνίας παρά την προστασία από ανθρώπους όπως ο Furtwaengler. Ο Klemperer έφυγε από τη Γερμανία μετά το Berufamtgesetz, έναν νόμο του χιτλερικού καθεστώτος που όριζε ότι όλοι οι δημόσιοι υπάλληλοι και όσοι εργαζόταν σε οργανισμούς που λάμβαναν κυβερνητικές επιχορηγήσεις έπρεπε να έχουν γερμανικό αίμα⁴. Τα έργα των εβραίων απαγορεύτηκαν, συμπεριλαμβανομένων και αυτών του Felix Mendelssohn. Ο Johann Strauss μόλις και μετά βίας ξέφυγε από το διωγμό διότι ήταν μόνο κατά το ένα όγδοο Εβραίος. Η φιλαρμονική του Βερολίνου και η Κρατική Όπερα του Βερολίνου έκαναν πολλές προσπάθειες για να ανακόψουν την παρακμή των τεχνών και της ζωής γενικότερα.

3. Με την εταιρία εκμετάλλευσης πνευματικών και συγγενικών δικαιωμάτων STAGMA δημιουργείται για πρώτη φορά στη Γερμανία ένα ενιαίο κέντρο είσπραξης πνευματικών δικαιωμάτων, όποτε παιζόταν ένα μουσικό κομμάτι σε κέντρα, συναυλίες ή το ραδιόφωνο.

4. Ο Otto Nossan Klemperer (14 Μαΐου 1885–6 Ιουλίου 1973) ήταν Γερμανο-Εβραίος μουσικός μαέστρος και συνθέτης. Περιγράφεται συχνά ως «ο τελευταίος από τους λίγους πραγματικά μεγάλους μαέστρους της γενιάς του».

Ο τελικός υπεύθυνος για τη λήψη πολιτικών αποφάσεων σε σχέση με τη μουσική ήταν ο ίδιος ο Αδόλφος Χίτλερ. Το γούστο του Χίτλερ στην τέχνη, στη μουσική και στην αρχιτεκτονική διαπότισε όλη τη γερμανική πολιτισμική σφαίρα. Για παράδειγμα, ο Gustav Mahler θεωρήθηκε ως μέρος αυτής της πολιτισμικής σφαίρας μέχρι που ο Χίτλερ άλλαξε τη γνώμη του. Τελικά η μουσική του συλλήβδην απαγορεύτηκε.

Ο Richard Wagner ήταν ο αγαπημένος συνθέτης του Χίτλερ για αυτό άλλωστε και καθιέρωσε το ετήσιο του «προσκύνημα» στο φεστιβάλ του Bayreuth Festival ως μέρος της λατρείας του για τον Wagner. Όλοι οι οργανισμοί που σχετίζονταν με την όπερα επιχορηγούνταν από την κυβέρνηση, αλλά το φεστιβάλ αυτό θεωρούνταν ότι έπρεπε να τύχει ιδιαίτερης προσοχής (Grunfeld, 1980). Το ηγετικό στέλεχος Martin Bormann ξόδεψε χιλιάδες μάρκα από τα κυβερνητικά διαθέσιμα για να κάνει το φεστιβάλ αυτό τη δόξα του Ράιχ. Πέρα από το φεστιβάλ, ο Χίτλερ σπάνια πήγαινε σε όπερα. Κατά τη διάρκεια των κομματικών εορτασμών στη Νυρεμβέργη το 1933, ο Χίτλερ ταραχτήκε, δεδομένου ότι σχεδόν κανείς από τους αξιωματούχους του που πήραν εισιτήριο ελεύθερης εισόδου, δεν παρακολούθησαν την παράσταση των *Αρχιτραγουδιστών της Νυρεμβέργης*. Διέταξε να συνταχθούν περίπολοι έτσι ώστε να αναγκαστούν να προσέλθουν αναγκαστικά αυτοί οι αξιωματούχοι στην όπερα (Speer, 1997). Μετά το 1935 τα μέλη του κόμματος αντικαταστάθηκαν από άτομα του γενικού πληθυσμού οι οποίοι πλήρωναν εισιτήριο. Το γενικό πνευματικό επίπεδο των μελών του ναζιστικού κόμματος ήταν σχετικά χαμηλό και γενικά η ιεραρχία δεν αρέσκονται να συχνάζει σε κονσέρτα. Σε κάθε κομματική εορταστική εκδήλωση και πριν τους πολιτιστικούς λόγους του Χίτλερ, παίζονταν ένα μέρος μιας συμφωνίας του Bruckner, ίσως ως μια προσπάθεια «επιμόρφωσης» των μελών του κόμματος.

Ο Richard Wagner αποτελούσε την πραγματική απάντηση του ναζιστικού κόμματος σε αυτό το φιλοσοφικό κενό. Ο Wagner έγραψε κείμενα εναντίον των Γάλλων και των Εβραίων, παρόλο που κάλεσε τον Εβραίο μαέστρο Hermann Levi για να διευθύνει τον *Πάρσιφαλ*. Η σκέψη ότι η χρησιμότητα υπαγορεύει την τοποθέτηση ενός καλλιτε-

χνικού έργου στο κοινωνικό περιβάλλον του κόμματος, ήταν τυπική της ναζιστικής ιδεολογίας (Grunfeld, 1980). Ο Wagner εμφανιζόταν ως ένα κομβικό σημείο για πολλές ρατσιστικές θεωρίες του εθνικοσοσιαλισμού. Μέσα από το οπερικό κύκλο του *Δαχτυλιδιού του Niebelungen*, κάποιοι Γερμανοί είδαν ένα νέο ευαγγέλιο της γερμανικής φυλής και μια ανάσταση των αρχαίων μύθων, αποτελώντας με αυτόν τον τρόπο πηγή έμπνευσης για έναν αγώνα εναντίον του σύγχρονου δυτικού πολιτισμού (Speer, 1997). Το 1869, ο Wagner δημοσίευσε το αντισημιτικό του κείμενο *Ο Ιουδαϊσμός στην μουσική* (*Das Judentum in der Musik*). Το κείμενο παρουσίαζε τον Εβραίο ως δαιμονικό, παρασιτικό, και αντιπαραγωγικό εχθρό (Grunfeld, 1980). Η μουσική του συνθέτη ήταν πολύτιμη για τη μηχανή προπαγάνδας και δημιούργησε μια ακατανίκητη και συναισθηματικά φορτισμένη ατμόσφαιρα σε μαζικές συγκεντρώσεις και στο ραδιόφωνο. Το φεστιβάλ του Bayreuth παρείχε ένα ημιθρησκευτικό περιβάλλον για τις παραστάσεις όπερας του. Ο Γερμανός λαϊκός ήρωας του «δοξασμένου παρελθόντος» κυριολεκτικά εμφυτεύτηκε σε όλη την εκπαιδευτική διαδικασία. Ο ηρωικός αγώνας και ο πόλεμος δοξάστηκαν και αποτέλεσαν τον μόνο επιθυμητό στόχο.

Ο Χίτλερ, ο οποίος μπορούσε να απαγγείλει ολόκληρα χωρία από τον *Λόεγκριν*, έλεγε ότι άκουγε τους ήχους ενός προ-ιστορικού κόσμου σε αυτή τη μουσική. Όταν ανακοινώθηκε ο θάνατος του, στο ραδιόφωνο ακουγόταν στο παρασκήνιο η μουσική του Wagner. Αυτή η αγάπη για τη μουσική του Wagner έτεινε να μειώνει το κενό ανάμεσα στο Ράιχ και στη γερμανική διανόηση η οποία ήταν εχθρική προς την κυβέρνηση (Grunfeld, 1980). Ο Χίτλερ συναντήθηκε με τον ρατσιστή φιλόσοφο Houston Stewart Chamberlain, ο οποίος παντρεύτηκε την Eva Wagner ενώ παράλληλα είχε και πολλές συναντήσεις και με τη φιλόδοξη χήρα του Wagner, Cosima. Για τον Χίτλερ ο ρατσισμός και το μίσος συνδέθηκαν με την τέχνη, γεγονός που σε μικρότερο βαθμό συνέβη και στον Goebbels, τον πρωταρχικό προπαγανδιστή του.

Ο Joseph Goebbels ήταν ο επικεφαλής του υπουργείου Προπαγάνδας και ίδρυσε επίσης το Επιμελητήριο Πολιτισμού. Αυτός ο οργανισμός λογόκρινε όλους τους δημοσιογράφους, τους συγγραφείς,

τους μουσικούς και τους καλλιτέχνες, επέδιδε ετήσια μουσικά βραβεία, όπως επίσης και τιμητικούς τίτλους, συνήθως την ημέρα γενεθλίων του Χίτλερ ή την Ημέρα Γερμανικής Τέχνης. Το υπουργείο Προπαγάνδας έλεγχε τον τύπο και το ραδιόφωνο, εξέδιδε κατευθυντήριες γραμμές για τις εφημερίδες και χειραγωγούσε την κοινή γνώμη μέσω διάφορων εκπομπών. Αναφορικά με τη μουσική, ο Goebbels απολάμβανε τον Brahms, τον Wolff και τον Schubert ενώ σπάνια έκανε αναφορά στον Wagner στα γραπτά του (Reimann, 1976). Οι προτιμήσεις του στην μουσική και στην τέχνη ήταν ριζικά διαφορετικές από του Χίτλερ. Ο Goering ήταν υπεύθυνος για την Κρατική Opera και απέλυσε τους Otto Klemperer και Lotte Schoene. Ο Arnold Schoenberg απολύθηκε από την Πρωσική Ακαδημία από τον Bernard Rust, υπουργό Επιστήμης και Παιδείας. Ο Goebbels έλπιζε ότι τα προβλήματα με τους Εβραίους θα καταλάγιαζαν και ότι τελικά θα επικεντρωνόταν στη διασφάλιση της παραμονής των «Αρίων» στη Γερμανία.

Ο Goebbels απαιτούσε η τέχνη να είναι κοντά στους ανθρώπους, γεμάτη από αγωνιστικό πνεύμα. Το 1936, το μότο «*χαρά και κοινότητα*» έγινε το νέο μότο για το γερμανικό εργατικό κίνημα και για τον οργανισμό «*δύναμη μέσω της χαράς*» (Reimann, 1976). Βασιζόταν σε ένα πρόγραμμα ρύθμισης των εργασιακών διαλειμμάτων, προγραμμάτων προπαγάνδας ανάμεσα στους εργάτες, αλλά και την παραγωγική χρήση των ελεύθερων ωρών των ατόμων.

Οι ραδιοφωνικές εκπομπές ουσιαστικά συντόνιζαν όλη την προπαγανδιστική διαδικασία εντός της γερμανικής κοινωνίας. «*Μουσική και χορός στο εργοστάσιο*» ήταν ένα άλλο σλόγκαν που είχε ως σκοπό τα εργασιακά διαλείμματα τρεις φορές κάθε μέρα εντός των εργοστασίων. Οι επόπτες των εργασιών σε αυτά ενθαρρύνονταν να τηρούν τα προγράμματα με βάση τις ραδιοφωνικές εκπομπές. Η ερμηνεία σημαντικών έργων από καλλιτέχνες και μαέστρους κατά τη διάρκεια των ωρών αναψυχής και διαλειμμάτων ήταν ένα μέρος του προγράμματος. Κατά τη διάρκεια της διακυβέρνησης από το εθνικοσοσιαλιστικό κόμμα, οι μουσικές εκπομπές αυξήθηκαν από 25.000 το 1932 σε 40.000 το 1935. Οι ραδιοφωνικές εκπομπές γινόταν στα βραχεία για πολλές ώρες και