

Händels Judas Maccabaeus in der Textbearbeitung von Hermann Burte und der Umgang mit geistlichen Stoffen unter dem Nationalsozialismus

Autor(en): **Thompson, Simeon**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft. Serie 2 = Publications de la Société Suisse de Musicologie. Série 2**

Band (Jahr): **57 (2017)**

PDF erstellt am: **23.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-858641>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern. Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Händels *Judas Maccabaeus* in der Textbearbeitung von Hermann Burte und der Umgang mit geistlichen Stoffen unter dem Nationalsozialismus*

SIMEON THOMPSON

Es ist aber unmöglich, die antike Kunst etwa deshalb abzulehnen, weil sie heidnisch war und unterdessen eine christliche Welt kam, wie es genau so unmöglich ist, eine christliche Kunst abzulehnen, weil manche unterdessen auch zu ihr nicht mehr in voller Übereinstimmung stehen! *Es ist unrecht, an die großen kulturellen Schöpfungen gewaltiger künstlerischer Heroen den oft sehr zeitbedingten Zollstab augenblicklich herrschender Auffassungen anzulegen.* Nur ein amüsiert veranlagtes Wesen kann zu einem so unmöglichen Verfahren greifen. [...] Es ist ein solches Vorgehen auch eine *Respektlosigkeit vor unserer großen Vergangenheit* und außerdem eine *geschichtliche Beschränktheit*. Nur ein national respektloser Mann wird Mozarts «Zauberflöte» verurteilen, weil sie vielleicht im Text seinen Auffassungen entgegensteht.¹

Mit seiner Kulturrede von 1937 legte Adolf Hitler kaum missverständlich einen offiziellen Standpunkt fest, wenn es um die Frage ging, wie im nationalsozialistischen Deutschland mit kanonischen Musikwerken umzugehen sei, die angesichts herrschender «Auffassungen» problematisch erscheinen könnten. Die Rede ist weder das erste noch das letzte Dokument einer nationalsozialistischen Kulturpolitik, die nicht so recht mit gängigen Vorstellungen einer politischen Vereinnahmung der Kunst unter dem Nationalsozialismus zusammenpassen will.

* Eine Untersuchung desselben Gegenstands liegt meinem Beitrag zur Jahrestagung 2015 der GfM zugrunde: «... um später einmal mit Kopfschütteln [...] gelesen zu werden»? Händels *Judas Maccabaeus* in der Textbearbeitung von Hermann Burte», in: *Beitragsarchiv zur Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung Halle/Saale 2015 – «Musikwissenschaft: die Teildisziplinen im Dialog»*, hg. von Wolfgang Auhagen und Wolfgang Hirschmann [<http://schott-campus.com/gfm-jahrestagung-2015>], Mainz: Schott, 2016.

1 Zitiert nach: Eduard Mutschelknauss, *Bach-Interpretationen – Nationalsozialismus. Perspektivenwandel in der Rezeption Johann Sebastian Bachs*, Frankfurt am Main: Lang, 2011, S. 417. Mit leicht abweichendem Wortlaut zitiert bei Peter Raabe, «Aufführung von Werken mit geistlichem Text», in: *Amtliche Mitteilungen der Reichsmusikkammer* 4 (1937), Nr. 15 vom 1. Oktober 1937, S. 67f., dokumentiert bei: Katrin Gerlach, Lars Klingberg, Juliane Riepe und Susanne Spiegler, *Zur Rezeption Georg Friedrich Händels in den deutschen Diktaturen. Quellen im Kontext*, Beeskow: Ortus Musikverlag, 2014, Bd. 1, S. 106f. (Dokument 1.a.11.d).

Es handelt sich aber lediglich um einen Aspekt in einem breiteren Diskurs, in dem bis in die letzten Jahre der nationalsozialistischen Herrschaft keine konsequente Position etabliert werden sollte. Zur Diskussion standen in erster Linie Werke, die aufgrund ihrer Inhalte oder der Beteiligung von Mitautoren als ›jüdisch‹ belastet definiert wurden – das von Hitler gewählte Beispiel, Mozarts *Zauberflöte* mit ihren ›freimaurerischen‹ Elementen, erregte insgesamt weniger Anstoß als die Reihe von Opern, deren Libretti von Lorenzo da Ponte stammten, von denen selbst Hermann Levis gebräuchliche deutsche Übersetzungen als ›jüdisch‹ galten.² Dass gerade im Hinblick auf die Konsequenz, mit der das antisemitische Programm des Nationalsozialismus auch in der Kultur umzusetzen war, Uneinigkeit herrschte, ist nicht zuletzt deshalb von großer Bedeutung, weil bislang angenommen wurde, dass Antisemitismus den wohl einzigen Punkt darstellte, über den innerhalb der polykratischen, inkonsequenten und von Widersprüchen geprägten Kulturpolitik des Nationalsozialismus ein gewisser Konsens erreicht wurde.³

Sowenig die Bearbeitung der Oratorien Georg Friedrich Händels als genuines Novum der NS-Zeit bezeichnet werden kann, so muss konstatiert werden, dass nach 1933 eine mittlere Konjunktur von Bearbeitungen vor allem der Texte dieser Werkgruppe herrschte.⁴ Dass dabei insbesondere der Antisemitismus ausschlaggebend war, dürfte selbsterklärend sein; betroffen waren in erster Linie diejenigen Oratorien, deren Stoffe auf alttestamentlichen Sujets beruhen, allen voran *Judas Maccabaeus* mit acht dokumentierten Textbearbeitungen. Insgesamt scheint jedoch weniger rabiater Antisemitismus am Werk gewesen zu sein als große Unsicherheit und nicht wenig Opportunismus.

Unsicherheit war es nämlich, die Fritz Stein, einen Kulturpolitiker in der neu gegründeten Reichsmusikkammer, 1934 dazu veranlasste, beim Präsidenten dieser Institution, Joseph Goebbels, nachzufragen, wie zu verfahren sei mit den «Werke[n] Händels, bei denen alttestamentarische

2 Erik Levi, *Mozart and the Nazis. How the Third Reich Abused a Cultural Icon*, New Haven: Yale University Press, 2010, S. 33–87.

3 Siehe beispielsweise Pamela M. Potter, «What Is ›Nazi Music‹?», in: *The Musical Quarterly*, 88/3 (2005), S. 428–455, hier S. 438 f., 446; Richard Taruskin, *Music in the Early Twentieth Century*, Oxford: Oxford University Press, 2005 (= *The Oxford History of Western Music*, 5), S. 753–756.

4 Siehe Juliane Riepe, «Händels Oratorien im ›Dritten Reich‹. Bearbeitungspraxis und ideologischer Kontext», in: Gerlach u. a., *Zur Rezeption Georg Friedrich Händels*, Bd. 1, S. 16–72. Die kürzlich erschienene, umfängliche Studie des Händel-Hauses Halle enthält neben Studien zur Rezeption des Komponisten während der NS-Zeit und in der DDR eine Vielzahl der relevanten Quellen sowie ein Verzeichnis von vor 2014 erschienener Sekundärliteratur zum Thema.

Stoffe verwendet werden».⁵ Die Antwort wurde in den *Amtlichen Mitteilungen der Reichsmusikkammer* abgedruckt: «Ich habe keine Bedenken gegen die Aufführung Händelscher Werke entsprechend dem Schreiben des Amts für Chorwesen und Volksmusik [...]».⁶ Ein noch schärferer Ton findet sich bei einem Hinweis auf die Meldung, die wenige Monate später folgte:

Einem Verlangen irgendwelcher Stellen zur willkürlichen Abänderung von Händel vertonter, auch alttestamentlicher Texte, braucht deshalb in keinem Falle nachgegeben zu werden. Solche willkürlichen Textes-Aenderungen sind im Gegenteil vom künstlerischen Standpunkt aus in jedem Falle zu mißbilligen.⁷

Dass die Autorität von Goebbels Mitte der 30er-Jahre nicht unangefochten war, zeigt sich darin, dass vonseiten seines Konkurrenten, des eher dogmatischen Ideologen Alfred Rosenberg, gerade das Gegenteil gefordert wurde: Die ihm unterstellte Zeitschrift *Die Musik* ließ mehrfach Stimmen zu Wort kommen, die «Neuübersetzung[en]» der Oratorien, «losgelöst von allem Zeitbedingten», forderten.⁸ Befürworter solcher Vorhaben beriefen sich in gleichem Maße auf das angeblich exemplarisch deutsche Wesen Händels und auf die angeblich mangelnde Qualität der Texte, oder wie es hieß: «für seine Oratorientexte mußte er sich in die Hände englischer Theologen geben, die nichts besseres wussten, als ihn mit Stoffen des alten Testaments zu versorgen».⁹ Dabei konnte zudem

5 Heinz Ihlert, «Betrifft: 250. Geburtstag Georg Friedrich Händels 1935», in: *Amtliche Mitteilungen der Reichsmusikkammer*, 1 (1934), Nr. 32 vom 19. September 1934, S. 111, zitiert nach Gerlach u. a., *Zur Rezeption Georg Friedrich Händels*, Bd. 1, S. 103 (Dokument 1.a.11.a).

6 Ebd.

7 Friedrich Mahling, «Betrifft: Aufführung Händelscher Werke», in: *Amtliche Mitteilungen der Reichsmusikkammer*, 2 (1935), Nr. 1 vom 9. Januar 1935, zitiert nach Gerlach u. a., *Zur Rezeption Georg Friedrich Händels*, Bd. 1, S. 104 (Dokument 1.a.11.b). Die Mitteilung wurde auch von der auflagenstarken *Zeitschrift für Musik* abgedruckt, vgl. Fred K. Prieberg, *Handbuch deutsche Musiker 1933–1945*, [s.l.]: Fred K. Prieberg, 2004, S. 2628.

8 Wolfgang Steinecke, «V. Deutsches Händelfest in Krefeld», in: *Die Musik*, 11. August 1934, S. 838, respektive Friedrich Herzfeld, «Georg Friedrich Händel», in: *Die Musik*, 7. April 1934, S. 502, beide zitiert nach Prieberg, *Handbuch deutsche Musiker*, S. 2628, 2627.

9 Friedrich Baser, «Die Heimkehr Händels zu seinem Volke», in: *Die Musik*, 1935, S. 321–324, hier S. 322, zitiert nach: Rebekka Sandmeier, ««Ein musikalisches Gedicht» und «Heldenlied» – Die deutschen Übersetzungen und Bearbeitungen des Librettos, 1772–1939», in: *Gewalt – Bedrohung – Krieg. Georg Friedrich Händels «Judas Maccabaeus». Interdisziplinäre Studien*, hg. von Dominik Höink und Jürgen Heidrich, Göttingen: V&R Unipress, 2010, S. 201–214, hier S. 204.

mit einigem Recht darauf hingewiesen werden, dass den alttestamentarischen Stoffen ursprünglich allegorische Bedeutung zugeordnet war. So sollte beispielsweise der Aufstand der Makkabäer in *Judas Maccabaeus* auf den Sieg der englischen Truppen unter dem Duke of Cumberland – dem Widmungsträger des Oratoriums – über den Aufstand der Jakobiten anspielen.¹⁰

Es scheint nur folgerichtig, dass es die NS-Kulturgemeinde unter Alfred Rosenberg war, die 1936 eine der ersten Händel-Bearbeitungen der NS-Zeit in Auftrag gegeben hatte.¹¹ Die Initiative dafür kam jedoch nicht, wie erwartet, «von oben» (wobei Rosenbergs kulturpolitische Einrichtung, ihrem offiziellen Namen zum Trotz, weder eine staatliche noch eine parteiliche Institution gewesen wäre), sondern «von unten». Genauer war es ein Chordirektor, Hermann Poppen aus Heidelberg, der sich mit dem Vorschlag an den badischen Dichter Hermann Burte richtete, und zwar aufgrund der Bearbeitung einer weltlichen Bach-Kantate, die Burte 1935 verfasst hatte¹² – hier ebenfalls auf Anregung eines Chordirektors. Poppen schreibt:

Als Sie von Ihrer neuen Textunterlegung unter die Bach'sche Trauerode sprachen [...], stieg in mir die Hoffnung auf, daß Sie der Mann sein könnten, den ich seit zwei Jahren suche, der uns unter die kämpferischste und innerlich stärkste Chormusik, die wir

10 «Daß der englische Librettist des «Judas Maccabäus» keineswegs daran dachte, etwa halbhistorische Waffentaten der Juden zu besingen, ist doch klar: es handelt sich hier lediglich um Namen, die man aus dem alten Testament herübernahm, wobei aber Morell, der Textverfasser, mehr an die kriegerischen Unternehmungen des Herzogs von Cumberland dachte [...]» Ebd. Alfred Rosenberg selbst betonte einen ähnlichen Zusammenhang in Bezug auf ein anderes Oratorium: «Der Messias des *Judentums* und der «Messias» Georg Friedrich Händels haben innerlich letztlich nichts miteinander gemeinsam [...]» Alfred Rosenberg, *Georg Friedrich Händel*, Halle 1937 (= Schriftenreihe des Händelhauses in Halle, 1), abgedruckt in Gerlach u. a., *Zur Rezeption Georg Friedrich Händels*, Bd. 2, S. 329–334 (Dokument 4.b.9), hier S. 332.

11 Eine umfassende Studie zur NS-Kulturgemeinde und ihrer Wirkung steht noch aus; Darstellungen finden sich bei Ernst Piper, *Alfred Rosenberg. Hitlers Chefideologe*, München: Blessing, 2005, S. 386–399; Reinhard Bollmus, *Das Amt Rosenberg und seine Gegner. Studien zum Machtkampf in nationalsozialistischem Herrschaftssystem*, Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt, 1970 (= Studien zur Zeitgeschichte, 1), S. 61–103. Das von Fred K. Prieberg gesammelte Material ist in seinem *Handbuch deutsche Musiker*, S. 5864–5883 dokumentiert. Die NS-Kulturgemeinde stand hinter ähnlichen Projekten wie etwa der Neuübersetzung von Mozarts Da Ponte-Opern oder einem Kompositionswettbewerb, aus dem ein Ersatz für Felix Mendelssohns *Sommernachtstraum*-Bühnenmusik hervorgehen sollte.

12 Vgl. hierzu den Beitrag von Thomas Gartmann im vorliegenden Band, S. 159–170 («Bach und Händel in den deutschen Diktaturen»).

haben, unter die zu «Judas Maccabäus» von Händel, einen neuen Text schenkt. Einen Text, der das Wesentliche des Händelschen Textes in unsere Zeit überträgt: das Epos eines sich wieder findenden Volkes und seines Führers. [...] Diese starke Musik mit einem starken, gegenwartsnahen Text, das wäre ein richtiges Geschenk an unser Volk. Geben Sie es uns!¹³

Erst nachdem Burte bei einer Begegnung mit Friedrich W. Herzog, dem Leiter der Musikabteilung von Rosenbergs NS-Kulturgemeinde, den Vorschlag erwähnte, erhielt das Projekt den Status eines offiziellen Auftrags:

Anlässlich der Tagung des Alemannischen Kulturkreises i. Br. erzählten Sie mir von Ihrem Plan, zu Händels «Judas Makkabäus» einen neuen Text zu dichten.

Ich erlaube mir heute die Anfrage, ob dieser Plan schon inzwischen greifbare Gestalt angenommen hat. Unser Deutscher Musikverlag in der NS-Kulturgemeinde interessiert sich sehr für diese Arbeit, und bei einem Gelingen dürfte es unserer großen Organisation nicht schwer fallen, diese neue Fassung sofort durchzusetzen. [...] Über die Notwendigkeit der Erneuerung Händels von Textlichen her bestehen ja keine Zweifel, und nach Ihrer großartigen «Trauerode» von Bach glaube ich auch, dass Sie allein der rechte Mann für den Händel sind.¹⁴

Interessanterweise scheiterte das Vorhaben schließlich an einer gewissen Überambition des Dichters. Die Bearbeitung ist nämlich, vergleicht man sie mit späteren Bearbeitungs-Versuchen an *Judas Maccabaeus*, in denen alttestamentliche und «jüdische» Vokabeln bloß verallgemeinert werden, alles andere als schonend. Burte beschreibt seine Fassung, die den Doppeltitel *Held und Friedenbringer oder Führer, Friedenbringer* trägt, als «verdeutsch und vergegenwärtigt»,¹⁵ und diese Bezeichnung ist ganz wörtlich zu nehmen: Die Handlung wird in die deutsche Gegenwart versetzt; der Titelheld heißt neu «der Führer». Dieser kann das deutsche Volk, das am Ausgang des Stücks noch unter der «Schmach»¹⁶ des verlorenen Kriegs und dem «Wahn» der (nicht namentlich genannten) Weimarer Republik¹⁷ leidet, zu neuer Kraft erwecken. In einem beson-

13 Hermann Poppen an Hermann Burte, 6. Oktober 1935. Diese sowie die weitere zitierte Korrespondenz ist im Hermann-Burte-Archiv, Maulburg, aufbewahrt.

14 Friedrich W. Herzog an Hermann Burte, 19. Dezember 1935; der Vertrag – in Form eines Briefs von Walter Stang, dem Amtsleiter der NS-Kulturgemeinde, an Burte – erfolgte im Frühjahr 1936.

15 Ein Typoskript des Textes ist im Hermann-Burte-Archiv in Maulburg aufbewahrt; die Titelei lautet: «Held und Friedenbringer / oder / Führer, Friedenbringer / (Judas Makkabäus) / Die Worte / verdeutsch und vergegenwärtigt / von / Hermann Burte / Im Auftrage der N-S.-Kulturgemeinde / Amtsleitung, Berlin, im Juni 1936 geschrieben.»

16 S. I/1 des Typoskripts.

17 «Das Volk in Bann, der Geist im Wahn!», S. I/2 des Typoskripts.

ders merkwürdigen Schritt verlässt Burtes Text sogar die Gegenwart und kippt in eine Zukunftsvision, in welcher der Führer das Vaterland in einem Verteidigungskrieg gegen einen jüdisch konnotierten «Feind»¹⁸ schützen muss, was natürlich gelingt, so dass das Stück mit feierlichen «Sieg Heil»-Rufen enden kann.¹⁹

Genau dieser explizite Gegenwartsbezug war es jedoch, der die Auftraggeber so irritierte:

Ich erhalte von meinem Amtsleiter nun soeben aus Bochum die Mitteilung, dass Rosenberg die Dichtung in der jetzt bestehenden Form nicht anerkennen kann. Er wünscht eine Um- bzw. [sic] Neubearbeitung der Textvorlage, und zwar dahingehend, dass die neue Dichtung eine absolut zeitlose Form bekommt. In dieser Neufassung darf in keiner Weise Bezug auf den Führer genommen werden, noch sollen Begriffe der Jetztzeit, wie Panzerwagen usw., darin vorkommen. Jeder Bezug auf historische Ereignisse, alle Bindungen zu irgendwelchen Perioden sollen vermieden werden, ebenso alle Hinweise auf die Gegenwart.²⁰

Vonseiten der Kulturpolitik unter Goebbels, an die sich Burte ebenfalls mit dem Text wandte, fiel die Antwort erstaunlich ähnlich aus. Der mit ihm befreundete «Reichsdramaturg» Rainer Schlösser²¹ schreibt:

Ich beeile mich, Sie wissen zu lassen, daß Sie mit dieser Arbeit wohl nicht nur einer möglichen, sondern meines Erachtens gewiß kommenden Entwicklung vorgegriffen haben. Mein Eindruck geht dahin, daß diese Verdeutschung und Vergegenwärtigung zu früh vorliegt. Ich bin gewiß, daß Sie aus diesen meinen Worten ebensowohl meine innere Zustimmung zu Ihrer Haltung, wie meine Bedenklichkeit zu einer Erprobung des Werkes in absehbarer Zeit herauslesen.²²

Resigniert antwortet Burte:

Es scheint meine Sache zu sein, immer fünfundzwanzig Jahre zu frühe das Richtige zu sagen, siehe «Wiltfeber»! Behalten Sie ruhig den Text und lassen Sie uns abwarten, ob er wahr wird. Ich glaube es! Wenn die Zeitgenössischen nicht den Mut haben, ihren Glauben in den Erkorenen kühn in der Kunst vorauszuwerfen, wenn die Kunst nur dazu da ist, aus der Geschichte zu schöpfen, statt Geschichte zu schaffen, tut es mir leid! Mehr kann ich nicht!

Denn eine Entjudung des Stoffes und des Textes muß im Mittelpunkt anfangen, im Herzen der Sache: der jüdische Held muß einem Deutschen weichen! Da gibt es nur

18 S. II/1 des Typoskripts.

19 S. III/4 des Typoskripts.

20 Rudolf Sonner an Hermann Burte, 19. November 1936.

21 Zu Rainer Schlösser siehe Stefan Hüpping, *Rainer Schlösser (1899–1945). Der «Reichsdramaturg»*, Bielefeld: Aisthesis, 2012. – Boris von Haken, *Der «Reichsdramaturg». Rainer Schlösser und die Musiktheater-Politik in der NS-Zeit*, Hamburg: von Bockel Verlag, 2005.

22 Rainer Schlösser an Hermann Burte, 11. August 1936.

Einen – und keinen Andern – eigentlich ist ja der Sieg schon errungen und nach drei siegreichen Feldzügen wird die gesamte Lage nicht besser sein als sie jetzt ist: voller Hoffnung und voller Gefahr!

Unbekümmert und unverbittert schaffe ich weiter in dem Bewußtsein, daß ich die deutsche Wandlung früher[,] tiefer und ewiger erlebt habe[,] erlebe und erleben werde, als die meisten der Fingerfertigen [sic] Gegenwärtigen.

Die Stücke kommen und bleiben, so wie dieser Text bleibt, sei es auch nur, um später einmal mit Kopfschütteln, (aber nicht über den Verfasser!) gelesen zu werden!»²³

Wenn wir heute den Text lesen, müssen wir tatsächlich den Kopf schütteln, und zwar vor allem über den Verfasser. Dieser scheint mit seinem Projekt nicht nur für den verhältnismäßig moderaten kulturpolitischen Mainstream des Nationalsozialismus, sondern auch für den dogmatischen Flügel unter Arthur Rosenberg weit über das Ziel hinausgeschossen zu sein. Der Text ist bestenfalls ein Kuriosum, ein Randphänomen in der NS-deutschen Musikgeschichte, und alles andere als beispielhaft. Dennoch, so möchte ich argumentieren, ist das Werk symptomatisch für die nationalsozialistische Kulturpolitik.

Es fielen bereits die Stichwörter von Unsicherheit und Ambition, und dieses Hand-in-Hand passt gut zu einem Modell, mit dem der britische Historiker Ian Kershaw die Dynamik der nationalsozialistischen Herrschaft beschreibt: Er benutzt die Metapher von «working towards the Führer»²⁴ – dem Führer entgegenarbeiten – um zu erklären, wie eine nationalsozialistische Politik umgesetzt werden konnte, ohne dass Hitler selbst besonders viel anordnen oder befehlen musste. Das System, so Kershaw, beruhte darauf, dass alle – von oberen und mittleren politischen und militärischen Autoritäten bis hin zu einzelnen Bürgerinnen und Bürgern – einen subjektiven Eindruck dessen hatten, was «von oben» erwünscht, befohlen oder verboten war, und entsprechend handelten. Auf dieses Beispiel aus der Händel-Rezeption angewendet, kann «working towards the Führer» nicht nur erklären, wie es kam, dass unter kulturpolitischen Autoritäten zwei dermaßen entgegengesetzte Auffassungen von einem richtigen Umgang mit Händels Werken nebeneinander bestanden, wie sie von Goebbels und Rosenberg vertreten

23 Hermann Burte an Rainer Schlösser, 13. August 1936 (Durchschlag). Zitiert bei Prieberg: *Handbuch deutsche Musiker*, S. 2631. Zu Burtes Roman Wiltfeber s. u., S. 223.

24 Vgl. Ian Kershaw, «Working Towards the Führer. Reflections on the Nature of the Hitler Dictatorship», in: *Hitler, the Germans, and the Final Solution*, New Haven: Yale University Press, 2008, S. 29–48 (der Aufsatz ist ursprünglich 1993 erschienen). Eine Anregung, die Übertragung von Kershaws Beobachtungen auf das Gebiet der Musikgeschichte zu versuchen, findet sich bei Pamela M. Potter, «Dismantling a Dystopia. On the Historiography of Music in the Third Reich», in: *Central European History*, 40/4 (2007), S. 623–651, hier S. 648.

wurden. Kershaws Modell kann auch erklären, wie ein Kulturschaffender wie Hermann Burte auf die Idee kommen konnte, eine aktualisierende Bearbeitung von *Judas Maccabaeus* wäre die richtige Lösung des vermeintlichen Problems.

Dass Burte, obgleich er in seinen Briefen eine besondere Überheblichkeit und Selbstsicherheit an den Tag legte, bei diesem Projekt vor allem bemüht war, die vermeintlichen Wünsche seiner Auftraggeber zu erfüllen, zeigt sich in einem Aspekt seines Textes, auf den ich zum Schluss gerne detailliert eingehen möchte. Der Text zu *Judas Maccabaeus* enthält nicht nur Namen und Elemente aus dem Buch der Makkabäer, also aus dem Alten Testament, sondern auch – ganz dem Charakter des Oratoriums als geistliche Musik entsprechend – zahlreiche religiöse Motive. Jehovah wird mehrmals beschworen, Opfer werden dargebracht und das Volk kann unter der Leitung von Judas' Bruder Simon zu einem wahren Glauben zurückfinden.

Im Gegensatz zu anderen Bearbeitungen des Textes, in denen solche Elemente soweit wie möglich zurückgedrängt werden, geht Burte in die Offensive. Der Ersatz für die religiösen Aspekte, den er entwirft, ist allerdings höchst merkwürdig. Auffällig sind zum einen die zahlreichen Versatzstücke aus der germanischen Mythologie oder späteren Sagen, wie etwa «Walhall»,²⁵ «Allvater» oder «Walvater»,²⁶ Parzival,²⁷ und «Siegfried».²⁸ Zum anderen wird des Öfteren ein unspezifisch gehaltener «Gott» genannt.²⁹ Die Reinigung von «griechisch-heidnischen Götzendienste[n]», wie es im Original heißt,³⁰ nutzt Burte, um ein eigenes Reinigungsprogramm zu verlautbaren:

Wohlan! Walvater wirft das Loos!
 Doch Deutschland, das Volk der Deutschen,
 Das Herz der Völker,
 War erkrankt! Vom Widergeist verseucht!
 Von Schlamm der Quellborn muß gereinigt sein!
 Dann wird Allvater uns den Sieg verleihn!
 Hinab mit dem blutgierigen Wüstengott!
 Fort mit erborgtem Schaugepräng aus Rom!

25 S. I/1 des Typoskripts.

26 «Allvater» beispielsweise auf S. I/2, «Walvater» auf S. II/4 des Typoskripts.

27 «der tumbe Tor», S. II/1 des Typoskripts.

28 S. II/1 des Typoskripts.

29 Beispielsweise auf S. I/5 des Typoskripts.

30 Die von Burte benützte Vorlage, eine von Friedrich Chrysander gekürzte Ausgabe der deutschen Übersetzung von Georg Gottfried Gervinus, befindet sich im Hermann Burte-Archiv, Maulburg; Zitat bei Georg Friedrich Händel, [Textbuch] *Judas Maccabäus*, hg. von Friedrich Chrysander, Leipzig: Breitkopf & Härtel, [s. a.], Abschnitt 7.

Tut ab die Säulen und das goldne Kalb!
Den weihrauch blauen Dunst und Duft
Nie ehrten unsre Ahnen
Ihn und sein widerlich Betäuben,
Anbetend wehrten sie dem Götzendienst!³¹

Die Feindbilder, die hier genannt sind, umfassen sowohl das Judentum – den «blutgierigen Wüstengott» – als auch den Katholizismus (merkwürdigerweise verwendet Burte dafür ein Symbol aus dem Alten Testament, das goldene Kalb). Die Religiosität steht auch ganz im Zentrum der Szene, in der im Original ein neuer Altar im zurückeroberten Tempel eingeweiht wird. Burte entwirft hierfür eine heidnisch anmutende Szene, deren Ermangelung eines Tempels in der Szenenüberschrift eigens betont wird: «Der tempellose heilige Hain».³² Hier werden «Opfer» geweiht, wie es heißt, zu Ehren eines Gottes, der als «Walter der Schlachten» angerufen wird, in der Bitte, er möge doch von seinem «Wolkensitz» aus «unsrer Sache Sieg im Blitz» senden.³³

Breitet man diese Elemente vor sich aus, so lassen sich die religiösen Aspekte des Textes schwer auf einen gemeinsamen Nenner bringen. Zum einen wird ein deutschgläubiger, also neuheidnischer Ansatz verfolgt, was besonders im Ritual im heiligen Hain oder in den prominenten Entlehnungen aus der germanischen Kosmologie zur Geltung kommt. Zum anderen erinnert das Reinigungsprogramm, nach dem der «wahre» Glauben, wie er von den «Ahnen» praktiziert wurde, erst durch die Tilgung von jüdischen und «römischen» Elementen wiederherzustellen sei, an einen deutschchristlichen Ansatz, wie er etwa von Houston Stewart Chamberlain geprägt wurde.

Burte selbst war Vertreter eines Deutschchristentums. Auf den Punkt gebracht wird dies bereits in seinem frühen Erfolgsroman, *Wiltfeber, der ewige Deutsche* von 1913. Hier entwirft Burte den von ihm genannten «Reinen Krist» als Symbol für ein ursprüngliches deutsches Christentum.³⁴

31 S. II/4 des Typoskripts.

32 S. 3/1 des Typoskripts.

33 Ebd.

34 Hermann Burte, *Wiltfeber, der ewige Deutsche. Die Geschichte eines Heimatsuchers*, Leipzig: Haessel, 1934 (1. Aufl. 1912), S. 211. Zu *Wiltfeber* siehe Thomas Gräfe, «Wiltfeber (Roman von Hermann Burte, 1912)», in: *Handbuch des Antisemitismus. Judenfeindschaft in Geschichte und Gegenwart. Band 7. Literatur, Film, Theater, Kunst*, hg. von Wolfgang Benz, München: K. G. Saur, 2015, S. 544–547. – Günter Hartung, «Deutschvölkische Religiosität in der Belletristik vor dem Ersten Weltkrieg», in: *Deutschfaschistische Literatur und Ästhetik. Gesammelte Studien*, Leipzig: Leipziger Universitätsverlag, 2001 (= Gesammelte Aufsätze und Vorträge / Günter Hartung, 1), S. 43–59, hier S. 48–53.

Nun fällt auf, dass Burte in seiner *Judas Maccabaeus*-Bearbeitung darauf verzichtet, diesen «Krist» zu nennen; von seinem deutschchristlichen Ansatz ist nur die Ablehnung von Judentum und Katholizismus geblieben.

Die Tatsache, dass Burte seine eigene Ideologie nur ansatzweise zum Ausdruck kommen lässt, erklärt sich damit, dass er darum bemüht ist, an die Ideologie von Alfred Rosenberg anzuknüpfen, dessen NS-Kulturgemeinde ja die Auftraggeberin des Textes war. Burte versucht also so weit mit Rosenberg zu gehen, wie er kann. Eine gemeinsame Basis bietet Houston Stewart Chamberlain, der für Burte ähnlich einflussreich war wie für Rosenberg, dessen ideologisches Manifest *Mythos des 20. Jahrhunderts* sogar im Titel an Chamberlains Hauptwerk *Grundlagen des 19. Jahrhunderts* angelehnt ist. Nur waren Rosenbergs religiöse Ansichten, wie sein Biograph Ernst Piper dargestellt hat, alles andere als kohärent für die Öffentlichkeit NS-Deutschlands.³⁵ Er wurde vor allem als Gegner des Katholizismus wahrgenommen – wir erinnern uns an den hohen Stellenwert des Antikatholizismus in Burtes Text –, während sein eigener Glaube unklar war. War er deutschchristlich, war er vielleicht sogar deutschgläubig, also neuheidnisch?

Genau diese Unsicherheit spiegelt sich direkt in Hermann Burtes Bearbeitung von *Judas Maccabaeus* wider. Das unentschlossen anmutende Nebeneinander verschiedener religiöser Ansätze ist jedoch Teil von Burtes ambitioniertem Versuch, wenn nicht dem «Führer» selbst, so doch mindestens seinem Auftraggeber Alfred Rosenberg «entgegenzuarbeiten», seine Vorstellung dessen, was Rosenberg wünschen könnte, umzusetzen. Wenn der Versuch insgesamt als Misserfolg gedeutet werden muss, so kann nicht abgestritten werden, dass dieser Fehlkalkulation ein großer Anteil Kalkül zugrunde lag. Anhand dieses Beispiels lässt sich also im Detail nachverfolgen, wie im Rahmen der NS-deutschen Kulturpolitik selbst der Antisemitismus – der Standpfeiler der nationalsozialistischen Ideologie und Politik, über den am wenigsten Zweideutigkeit bestehen sollte – für Verwirrung sorgen konnte.

35 Vgl. Piper, *Alfred Rosenberg*, S. 224–225.

Handel's *Judas Maccabeus* with Hermann Burte's revised libretto, in light of the National Socialist approach to religious topics

Hermann Burte's "aryanisation" of Handel's oratorio *Judas Maccabaeus* (1935) presents a peculiar yet telling example of over-compliance with supposed National Socialist cultural policies. Against the express statements of Hitler and Goebbels, Handel's supposedly "Jewish" works were often performed in adapted versions or avoided altogether. Burte went one step further, especially in his treatment of the oratorio's religious content: not satisfied merely to suppress such aspects, he reimagined them in an attempt to stake out common ground between his own racialised notions of Christianity and the considerably vaguer positions held by National Socialists (in this case those of Arthur Rosenberg). Even for an eager follower, "Nazi ideology" was less a clear-cut programme than a matter of interpretation.

