



ΤΕΙ ΗΠΕΙΡΟΥ
ΤΜΗΜΑ ΛΑΪΚΗΣ & ΠΑΡΑΔΟΣΙΑΚΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ

ΠΤΥΧΙΑΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

ΘΕΜΑ: *Η μουσική στη Γερμανία κατά τη Ναζιστική Περίοδο (1933 – 1945)*



Αικατερίνη Μπακέα
Επιβλέπων: Γιάννης Μπελώνης

Άρτα
Απρίλιος 2013

Η παρούσα πτυχιακή εργασία με τίτλο «*Η μουσική στη Γερμανία κατά τη Ναζιστική Περίοδο*», εκπονήθηκε από το Δεκέμβριο του 2012 έως τον Απρίλιο του 2013, στα πλαίσια της ολοκλήρωσης των σπουδών μου, στο Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής του ΑΤΕΙ Ηπείρου.

Βασική αιτία για την επιλογή μου να ασχοληθώ με το συγκεκριμένο θέμα, αποτέλεσε σε πρώτο επίπεδο, το προσωπικό μου ενδιαφέρον για τη διαχρονική σχέση που συνδέει τις έννοιες πολιτική και μουσική, και ειδικότερα για την αλληλεπίδραση εξουσίας και μουσικής. Παράλληλα, εκτιμώντας, βάσει της προγενέστερης γνώσης που κατείχα, ότι η περίοδος της ναζιστικής κυριαρχίας στη Γερμανία αποτελεί ένα από τα πλέον κατάλληλα πεδία για τη διερεύνηση της εν λόγω σχέσης, οδηγήθηκα στην απόφαση να ασχοληθώ σε βάθος, με τις επιμέρους πτυχές του θέματος.

Στη διαδρομή μου προς την ολοκλήρωση της εργασίας, και κυρίως κατά τη διάρκεια της συλλογής στοιχείων μέσω της διεθνούς βιβλιογραφίας, η παραπάνω πεποίθησή μου επιβεβαιώθηκε, καθιστώντας τη συγγραφή της εργασίας ιδιαίτερα ενδιαφέρουσα, τόσο σε επιστημονικό – μουσικό όσο και σε ιστορικό επίπεδο.

Σε αυτή μου την προσπάθεια, ιδιαίτερα σημαντική ήταν η βοήθεια του επιβλέποντος καθηγητή μου, κ. Ιωάννη Μπελώνη, στον οποίο θα ήθελα να εκφράσω τις ευχαριστίες μου, αφενός για τις πολύτιμες συμβουλές του όσον αφορά το βιβλιογραφικό σκέλος, και αφετέρου για τη συνεχή καθοδήγησή του καθ'όλη τη διάρκεια εκπόνησης της εργασίας.

Περιεχόμενα

| | |
|---|-----------|
| Πρόλογος..... | 2 |
| Εισαγωγή..... | 5 |
| ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1..... | 8 |
| Ο ρόλος της μουσικής στα απολυταρχικά καθεστώτα..... | 8 |
| 1.1 Η πολιτική διάσταση της Μουσικής..... | 8 |
| 1.2 Μουσική και Απολυταρχικά καθεστώτα..... | 9 |
| ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2..... | 12 |
| Το πλαίσιο μέσα στο οποίο αναπτύχθηκε η μουσική κατά το Γ΄ Ράιχ..... | 12 |
| 2.1 Το Γ΄ Ράιχ και η «Εκφυλισμένη Τέχνη»..... | 12 |
| 2.2 Το Μουσικό Πλαίσιο στη Ναζιστική Γερμανία..... | 15 |
| 2.2.1 Η «εκφυλισμένη» μουσική και η λογοκρισία του Γ΄ Ράιχ..... | 15 |
| 2.2.2 Το Μουσικό Επιμελητήριο του Γ΄ Ράιχ..... | 21 |
| ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3..... | 26 |
| Τζαζ και Ατονική Μουσική..... | 26 |
| 3.1 Η περίπτωση της τζαζ..... | 26 |
| 3.2 Η περίπτωση της ατονικής και δωδεκάφθογγης μουσικής..... | 31 |
| ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4..... | 38 |
| Κλασική & Παραδοσιακή Μουσική..... | 38 |
| 4.1 Η κλασική μουσική ως μέσο προπαγάνδας..... | 38 |
| 4.2 Η «αριανοποίηση» των κλασικών έργων..... | 40 |
| 4.3 Η περίπτωση του Richard Wagner..... | 43 |
| 4.4 Η λαϊκή – παραδοσιακή μουσική..... | 45 |
| ΚΕΦΑΛΑΙΟ 5..... | 48 |
| Η Δισκογραφία στη Ναζιστική Γερμανία..... | 48 |
| 5.1 Το γενικότερο πλαίσιο..... | 48 |

| | |
|--|----|
| 5.2 Οι «ανεπιθύμητες» ηχογραφήσεις | 49 |
| 5.3 Το «εθνικό ρεπερτόριο» μέσα από τη δισκογραφία | 52 |
| 5.4 Τα πρόσωπα της δισκογραφίας στη ναζιστική Γερμανία | 53 |
| 5.5 Η δισκογραφία ως «αδύναμο» όπλο προπαγάνδας..... | 54 |
| Συμπεράσματα | 56 |
| Βιβλιογραφία | 61 |

Σκοπός της εργασίας, είναι η σκιαγράφηση του πλαισίου μέσα στο οποίο, αναπτύχθηκε η μουσική κατά την περίοδο της κυριαρχίας του ναζιστικού καθεστώτος στη Γερμανία. Ιδιαίτερη έμφαση, δίνεται στη φιλοσοφία με την οποία αντιμετωπίστηκε η συγκεκριμένη μορφή τέχνης από τους εκπροσώπους του ναζισμού, η οποία έχει κατά βάση προπαγανδιστικό χαρακτήρα και στηρίζεται σε δύο βασικές συνιστώσες. Αφενός, στην εκκαθάριση της μουσικής αλλά και γενικότερα της πολιτιστικής ζωής της Γερμανίας, από «ανεπιθύμητους» ήχους και συνθέτες, και αφετέρου στην ανάδειξη της γερμανικής μουσικής ανωτερότητας. Παράλληλα, στα κεφάλαια που ακολουθούν, γίνεται μία απόπειρα μίας όσο το δυνατόν πληρέστερης, στο πλαίσιο μίας πτυχιακής εργασίας, παρουσίασης του τρόπου με τον οποίο εξελίχθηκαν βασικά είδη μουσικής, όπως η κλασσική, η παραδοσιακή και η τζαζ.

Για την εκπόνηση της εργασίας χρησιμοποιήθηκαν σχεδόν αποκλειστικά ξενόγλωσσες βιβλιογραφικές πηγές, καθώς η εγχώρια βιβλιογραφία, όπως προέκυψε από την έρευνα που πραγματοποιήθηκε, δεν έχει ασχοληθεί εκτενώς με τα ζητήματα που εξετάστηκαν. Αντιθέτως, σε διεθνές επίπεδο εντοπίστηκε πληθώρα επιστημονικών αλλά και ιστορικών συγγραμμάτων, τα οποία πραγματεύονται το υπό μελέτη ζήτημα, κάτι το οποίο οδήγησε στη συλλογή επαρκούς υλικού για τη σφαιρική παρουσίαση του θέματος. Ωστόσο, το πλήθος διαθέσιμων πληροφοριών αποτέλεσε παράλληλα τη μεγαλύτερη ίσως πρόκληση κατά τη διάρκεια εκπόνησης της εργασίας. Και αυτό λόγω της αναγκαιότητας «φιλτραρίσματος» και οργάνωσης των στοιχείων με τέτοιο τρόπο, ώστε να ενταχθούν στα περιορισμένα όρια μίας πτυχιακής εργασίας, καλύπτοντας με ικανοποιητική πληρότητα τις βασικές πτυχές της.

Όπως διαφαίνεται στα κεφάλαια που ακολουθούν, η εργασία δεν περιορίζεται στη γενικότερη θεωρητική παρουσίαση της προπαγανδιστικής χρήσης της μουσικής από το ναζιστικό καθεστώς, αλλά εστιάζει σε όλες εκείνες τις οργανωτικές πρωτοβουλίες που αναλήφθηκαν, προκειμένου να επιτευχθεί ο παραπάνω στόχος, κάποιες εκ των οποίων σε εγχώριο επίπεδο δεν είναι ιδιαίτερος προβεβλημένες. Παράλληλα, πέρα από τα επιμέρους είδη μουσικής που είτε στοχοποιήθηκαν είτε προωθήθηκαν, δίνεται ιδιαίτερη σημασία στο κομμάτι των συνθετών αλλά και των εκπροσώπων της μουσικής γενικότερα, παρουσιάζοντας την αντιμετώπιση που έτυχαν συγκεκριμένες

προσωπικότητες, όπως για παράδειγμα ο Arnold Schoenberg και, στον αντίποδα, ο Richard Wagner. Τέλος, γίνεται μια απόπειρα να αναδειχθούν στοιχεία τα οποία σε κάποιο βαθμό «χαλούν» την ομοιόμορφη εικόνα που έχει καθιερωθεί για την αυστηρή οργάνωση του Ράιχ, όπως για παράδειγμα το γεγονός ότι υπήρξαν περιπτώσεις όπου ακόμη και ένα απολυταρχικό καθεστώς όπως αυτό του ναζισμού, αναγκάστηκε να παρεκκλίνει από την αυστηρή γραμμή που ακολουθούσε, υποκύπτοντας στις λαϊκές πιέσεις.

Όσον αφορά τη δομή της εργασίας, στο **πρώτο κεφάλαιο** γίνεται μία σύντομη εισαγωγή στο ζήτημα της σχέσης μεταξύ μουσικής και πολιτικής, εστιάζοντας ιδιαίτερα στην περίπτωση των απολυταρχικών καθεστώτων. Σε αυτό το πλαίσιο, παρατίθενται τα βασικά στοιχεία που διέπουν την εν λόγω σχέση ενώ, μεταξύ άλλων, γίνεται μία σύντομη συγκριτική ανασκόπηση του τρόπου διαχείρισης της μουσικής από τέτοιου τύπου καθεστώτα (π.χ. από το φασιστικό).

Το **δεύτερο κεφάλαιο**, εστιάζει αφενός στον τρόπο με τον οποίο το ναζιστικό καθεστώς οργάνωσε τη μουσική γραφειοκρατία κατά την περίοδο της κυριαρχίας του, και αφετέρου στους «κανόνες» που είχαν θεσπιστεί αναφορικά με τα αποδεκτά και μη αποδεκτά είδη μουσικής. Αναλυτικότερα, προσεγγίζεται η έννοια της «εκφυλισμένης» μουσικής, δίνοντας έμφαση στα κριτήρια βάσει των οποίων συνθέτες και μουσικές δημιουργίες, εντάσσονταν στην παραπάνω κατηγορία αλλά και στους τρόπους, με τους οποίους επιχειρήθηκε η εκκαθάριση από τα εν λόγω «απαγορευμένα» ακούσματα.

Στο **τρίτο κεφάλαιο**, παρουσιάζονται οι περιπτώσεις της τζαζ και της ατονικής μουσικής. Πρόκειται για δύο είδη μουσικής, τα οποία είχαν βρεθεί στο επίκεντρο των επιθέσεων του καθεστώτος, με τη βάση αυτής της επίθεσης να βρίσκεται, και στις δύο περιπτώσεις, στη «μη γερμανική» προέλευσή τους.

Το **τέταρτο κεφάλαιο**, είναι αφιερωμένο στην κλασική και τη λαϊκή - παραδοσιακή μουσική. Σε αντιδιαστολή με τα μουσικά είδη του προηγούμενου κεφαλαίου, οι περιπτώσεις που μελετώνται εδώ καταδεικνύουν με τον πλέον σαφή τρόπο, τη μετατροπή της μουσικής σε αντικείμενο προπαγάνδας.

Στο **πέμπτο κεφάλαιο**, παρατίθενται οι βασικές πτυχές της εξέλιξης της δισκογραφίας, κατά την περίοδο της ναζιστικής κυριαρχίας. Παρουσιάζεται, ειδικότερα, η στρατηγική που αναπτύχθηκε από το καθεστώς αναφορικά με τον

ιδιαίτερα σημαντικό αυτό τομέα, και εν τέλει ο τρόπος με τον οποίο διαμορφώθηκε το σκηνικό στο συγκεκριμένο κομμάτι της μουσικής βιομηχανίας.

Η εργασία, ολοκληρώνεται με την παράθεση των βασικών **συμπερασμάτων** που προέκυψαν από την πτυχιακή εργασία.

Ο ρόλος της μουσικής στα απολυταρχικά καθεστώτα

1.1 Η πολιτική διάσταση της Μουσικής

Ανεξαρτήτως πολιτεύματος ή γενικότερα ιδεολογικού πλαισίου στο οποίο στηρίζεται η κυβερνούσα αρχή ενός κράτους, η μουσική, όπως και οι τέχνες στο σύνολό τους, υπήρξαν ανέκαθεν άρρηκτα συνδεδεμένες με την άσκηση πολιτικής εξουσίας. «Χωρίς μουσική, κανένα κράτος δεν θα μπορούσε να επιβιώσει», αναφέρει ο Μολιέρος στον «Αρχοντοχωριάτη» (Attali, 1985: 49), και πράγματι, η ιστορική πραγματικότητα έχει αποδείξει ότι η τέχνη της μουσικής είχε πάντα πολιτικές διαστάσεις, οι οποίες, όπως θα δούμε στη συνέχεια, κάτω από ορισμένες συνθήκες ξεπερνούσαν ακόμη και τα όρια της κατάχρησης από τους άρχοντες.

Η μουσική, ακόμη και στην πιο απλή μορφή της, δεν αποτελεί ουδέτερο τρόπο ψυχαγωγίας καθώς, όπως τονίζει ο Street, οι μουσικές μορφές και η κοινωνική δράση έχουν στενή συμβιωτική σχέση (Street, 2003: 116). Από αυτό άλλωστε ορμώμενα, διάφορα καθεστώτα ανά τον κόσμο, έχουν χρησιμοποιήσει τη μουσική προκειμένου να οδηγήσουν τις μάζες προς την επιθυμητή κατεύθυνση.

Σύμφωνα με τον Attali, υπάρχουν τρεις στρατηγικές χρήσεις της μουσικής από την εξουσία. Η πρώτη οδηγεί το λαό στη λήθη, η δεύτερη στην πίστη και η τρίτη στη σιωπή (Attali, 1985: 19). Πρόκειται δηλαδή για τρεις στόχους που η εξουσία στοχεύει να επιτύχει χρησιμοποιώντας τη μουσική ως εργαλείο, οι οποίοι στο σύνολό τους αλλά και ο κάθε ένας ξεχωριστά συνιστούν την έννοια της προπαγάνδας – άλλοτε σε μικρότερο βαθμό και άλλοτε, όπως θα δούμε στη συνέχεια, φτάνοντας σε άκρως επικίνδυνα επίπεδα.

Θα πρέπει να σημειωθεί σε αυτό το σημείο, ότι υπάρχει ένα ιδιαίτερα ευρύ πλαίσιο μέσα στο οποίο αναπτύσσεται η σχέση και η αλληλεπίδραση μουσικής και εξουσίας. Ειδικότερα, πέρα από τη χρήση της ως μέσο διοχέτευσης συγκεκριμένων πολιτικών ιδεών μετά την ανάληψη της εξουσίας, η μουσική αποτελεί αναπόσπαστο κομμάτι της πολιτικής ζωής, σε κάθε της έκφανση. Για παράδειγμα, η συγκεκριμένη μορφή τέχνης χρησιμοποιείται κατά κόρον από πολιτικές παρατάξεις ή και μεμονωμένους υποψηφίους σε περιπτώσεις όπως οι πολιτικές εκστρατείες ή ακόμη και ως κεντρικό

κομμάτι της επικοινωνιακής πολιτικής ενός κόμματος, προσδίδοντας έτσι μια «αναγνωριστική σφραγίδα» (Street, 2003: 114) που το καθιστά ξεχωριστό και αναγνωρίσιμο από το λαό.

1.2 Μουσική και Απολυταρχικά καθεστώτα

Όπως αναφέρθηκε στην προηγούμενη ενότητα, η μουσική είναι συνυφασμένη με κάθε μορφής άσκηση εξουσίας και πολιτική δράση. Ωστόσο, στην περίπτωση των απολυταρχικών καθεστώτων συναντούμε τη μουσική ως ένα βασικό εργαλείο άσκησης πολιτικής και προπαγάνδας, σε βαθμό ο οποίος ξεπερνά κατά πολύ εκείνον που συναντάται σε άλλες περιπτώσεις.

Η ιστορική μελέτη έχει αναδείξει, ότι τα απολυταρχικά καθεστώτα στο σύνολό τους επιδιώκουν την άσκηση ελέγχου σε όλες τις εκφάνσεις στις κοινωνίες, στις οποίες περιλαμβάνεται και η τέχνη (Sachs, 1987: 9). Αξίζει να αναφερθεί εδώ, ότι ακόμη και σε περιπτώσεις απολυταρχικών καθεστώτων τα οποία στηρίζονταν σε εκ διαμέτρου αντίθετες ιδεολογίες – όπως για παράδειγμα ο ναζισμός, τον οποίο μελετούμε στην παρούσα εργασία, και ο κομμουνισμός, στην περίπτωση της Σοβιετικής Ένωσης – ο τρόπος με τον οποίο η μουσική, αλλά και η τέχνη γενικότερα, λειτούργησαν, είναι παρόμοιος. Αυτό οφείλεται στο γεγονός ότι η τέχνη σε όλα τα απολυταρχικά καθεστώτα με τη μορφή της προπαγάνδας, έχει ως στόχο τη χειραγώγηση των λαϊκών μαζών προς μία συγκεκριμένη κατεύθυνση.

Η κατεύθυνση αυτή είναι η ίδια και στις δύο περιπτώσεις που προαναφέρθηκαν, δηλ. στη Ναζιστική Γερμανία και στη Σοβιετική Ένωση, και έχει να κάνει με το «μεγαλείο» του λαού. Στη μεν περίπτωση της Γερμανίας, πρόκειται για ένα καθαρόαιμο λαό Αρίων με ανώτερα χαρίσματα, στη δε περίπτωση της Σοβιετικής Ένωσης, ο λαός απαρτίζεται από εργάτες και αγρότες οι οποίοι καλούνται να δοξάσουν την κοινοκτημοσύνη και την ισότητα.

Σημειώνεται δε, ότι κατά το καθεστώς της Σοβιετικής Ένωσης ευνοήθηκε σε μεγάλο βαθμό ο κλασικισμός στη μουσική, και στις τέχνες γενικότερα, ενώ οι διάφοροι πειραματισμοί αποθαρρύνθηκαν (Edmunds, 2009: 264). Αντίστοιχη τάση, υπάρχει και στη Ναζιστική Γερμανία, όπου το καθεστώς απορρίπτει και λογοκρίνει κάθε έργο το οποίο εντάσσεται στο κίνημα του μοντερνισμού, ενώ εκθειάζονται και προωθούνται κλασσικοί καλλιτέχνες και έργα τα οποία, σύμφωνα με το καθεστώς,

αναδεικνύουν το γερμανικό μεγαλείο. Ο ίδιος ο Hitler, το Σεπτέμβριο του 1934, διακηρύττει στο Ράιχ ότι δεν υπάρχει θέση για μοντερνιστικούς πειραματισμούς (Grosshans, 1983: 73-74).

Όπως θα δούμε αναλυτικά στο επόμενο κεφάλαιο, στη ναζιστική Γερμανία, το 1933, ο Joseph Goebbels, ο οποίος είχε αναλάβει καθήκοντα Υπουργού Προπαγάνδας, ιδρύει το Πολιτιστικό Επιμελητήριο του Ράιχ (Reichskulturkammer), μέσω του οποίου θα κρίνονταν όλα τα πολιτιστικά προϊόντα, τόσο τα υπάρχοντα όσο και αυτά που θα παράγονταν, και θα αποφασιζόταν ποια από αυτά θα επιτρεπόταν να διοχετευθούν στο λαό και να γίνουν γνωστά. Κριτήριο βεβαίως, ήταν το κατά πόσο ένα έργο θα οδηγούσε στην πρόοδο του γερμανικού λαού, βάσει της λογικής της ανωτερότητας που το Γ' Ράιχ προπαγάνδιζε.

Στη Σοβιετική Ένωση, έχουμε τον Οργανισμό Προλεταριακής Κουλτούρας και Διαμόρφωσης (γνωστός και ως "Proletkult"). Στόχος του, είναι να απαλλαγεί η σοβιετική τέχνη από τις συμβάσεις της αστικής τέχνης, η οποία θεωρούνταν παρηκμασμένη, και να καλλιεργηθούν τα πρότυπα που προβάλλει ο κομμουνισμός. Αυτά δεν ήταν άλλα παρά η ανύψωση του ρόλου των φτωχών, οι οποίοι απαρτίζοντας από εργάτες, αγρότες κ.λπ¹.

Κάτι αντίστοιχο, έχουμε και στην Ιταλία την περίοδο του φασισμού, όπου το 1935 ιδρύεται το Υπουργείο Λαϊκής Κουλτούρας μέσω του οποίου, οι έχοντες την εξουσία σκόπευαν να αξιοποιήσουν τη λαοφιλή, δημοφιλή κουλτούρα προκειμένου να εξυπηρετηθούν οι προπαγανδιστικοί στόχοι τους (Sachs, 1987: 29). Με την ίδια λογική, το καθεστώς επιχορηγούσε καλλιτεχνικούς διαγωνισμούς έχοντας ως στόχο, την εξύμνηση και τον εκθειασμό των επιτευγμάτων του φασισμού μέσω της σύνθεσης πολιτικών ύμνων (ό.π.: 96 – 97).

Στο ίδιο μήκος κύματος, λειτούργησε και η επιτροπή που συστήθηκε για την αναμόρφωση του εκπαιδευτικού συστήματος της χώρας, η οποία είχε οριστεί από το Υπουργείο Δημόσιας Παιδείας. Η συγκεκριμένη επιτροπή, μεταξύ άλλων, είχε προτείνει και την εισαγωγή ενός ειδικού βιβλιαρίου στο μάθημα της μουσικής, με τα σημαντικότερα θρησκευτικά και πολιτικά τραγούδια (ό.π.: 43 – 44). Όπως γίνεται σαφές και σε επόμενο κεφάλαιο, η θέση της παιδείας στο πλαίσιο που όριζε το δίπολο προπαγάνδα – μουσική ήταν ιδιαίτερα σημαντική για τα απολυταρχικά καθεστάτα

¹ <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/478637/Proletkult>

καθώς, όπως είναι λογικό, η χειραγώγηση της εκάστοτε νεολαίας, θα οδηγούσε σε πολίτες ενταγμένους στην υπηρεσία του καθεστώτος, με μεγαλύτερη ευκολία.

Πέραν των παραπάνω, θα πρέπει να σημειωθεί ότι στο σύνολο των απολυταρχικών καθεστώτων – στη συγκεκριμένη περίπτωση του Ναζισμού, του Φασισμού και του Κομμουνισμού της Σοβιετικής Ένωσης – είναι δυναμικά παρούσα η αντίληψη περί «καθαρότητας» της μουσικής και της προστασίας της από ξένα «μικρόβια». Είναι χαρακτηριστική η άποψη του συνθέτη Alfredo Casella, ο οποίος, σύμφωνα με τον Goffredo Petrassi² θεωρείται ο ανεπίσημος συνθέτης του φασιστικού καθεστώτος (Sachs, 1987: 145), ότι η καλύτερη ιταλική μουσική ήταν εκείνη η οποία διατηρούσε την ανεξαρτησία της από τις παραμορφώσεις της Κεντρικής Ευρώπης, της Ρωσίας και της Γαλλίας (ό.π.: 138).

Κλείνοντας, αξίζει να αναφέρουμε ότι και στην Ελλάδα, η χρήση της μουσικής ως προπαγανδιστικό εργαλείο, ήταν σαφής κατά την περίοδο της Χούντας των Συνταγματαρχών, όπου ειδικά η παραδοσιακή – δημοτική μουσική είχε χρησιμοποιηθεί από το καθεστώς με «ανίερο» και σε κάποιο βαθμό κωμικό τρόπο για την εξυπηρέτηση συγκεκριμένων σκοπών (Ζώτος, 2010, 107). Πέραν όμως αυτού, και στην περίπτωση της Ελλάδας, όπως και στις χώρες που εξετάστηκαν στις προηγούμενες παραγράφους, η λογοκρισία έχει έντονη παρουσία στην τέχνη, και πολύ περισσότερο στη μουσική, εκφραζόμενη είτε μέσω της απόρριψης πλήθους μουσικών έργων, είτε στοχοποιώντας συγκεκριμένους συνθέτες ως επικίνδυνους για το έθνος.

² Ιταλός συνθέτης και μαέστρος (16 Ιουλίου 1904 – 3 Μαρτίου 2003)

Το πλαίσιο μέσα στο οποίο αναπτύχθηκε η μουσική κατά το Γ΄ Ράιχ

2.1 Το Γ΄ Ράιχ και η «Εκφυλισμένη Τέχνη»

Τα δύο βασικά στοιχεία που καθόρισαν το πλαίσιο μέσα στο οποίο αναπτύχθηκε η τέχνη, και κατ' επέκταση η μουσική κατά το Τρίτο Ράιχ, ήταν αφενός ο αποκλεισμός κάθε στοιχείου μοντερνισμού, και αφετέρου η υιοθέτηση και προβολή καλλιτεχνικών δημιουργημάτων τα οποία εξύψωναν τα ιδανικά της φυλετικής καθαρότητας της Άριας φυλής, καθώς και της υποταγής στην εξουσία. Και στις δύο περιπτώσεις η έννοια της προπαγάνδας είναι σαφώς παρούσα, χωρίς μάλιστα το καθεστώς να καταβάλει ιδιαίτερη προσπάθεια, ώστε να αποκρύψει τα προπαγανδιστικά κίνητρα πίσω από το καλλιτεχνικό πλαίσιο, που δημιούργησε κατά την περίοδο της διακυβέρνησής του.

Πριν περάσουμε στην ειδικότερη περίπτωση στις μουσικής, είναι σκόπιμο να γίνει μία σκιαγράφηση της προσέγγισης της τέχνης από το ναζιστικό καθεστώς, η οποία έχει τη βάση της στην απέχθεια των εκπροσώπων του Ναζισμού για την τέχνη, όπως αυτή είχε διαμορφωθεί κατά την περίοδο της Δημοκρατίας της Βαϊμάρης, δηλαδή της περιόδου στη Γερμανία από το 1919 έως την άνοδο του Hitler στην εξουσία το 1933. Οι δύο βασικές πηγές της απέχθειας αυτής, ήταν αφενός η συντηρητική αισθητική των Ναζί και αφετέρου, όπως προαναφέρθηκε, η πρόθεσή τους να αξιοποιήσουν - εκμεταλλευτούν προπαγανδιστικά την τέχνη (Adam, 1992: 110). Κάθε μορφή σύγχρονης τέχνης, θεωρείτο πράξη βίας από την πλευρά των Εβραίων κατά του γερμανικού πνεύματος (Grosshans, 1983: 86). Αντιθέτως, ευπρόσδεκτες ήταν τέχνες όπως η αρχαία ελληνική ή η ρωμαϊκή, οι οποίες δεν είχαν «μολυνθεί» από εβραϊκές επιρροές.

Υπό αυτό το πρίσμα, το Τρίτο Ράιχ εναντιώθηκε και απαγόρευσε οποιαδήποτε μορφή μοντέρνας τέχνης, χρησιμοποιώντας μάλιστα τον όρο «Εκφυλισμένη Τέχνη» για να περιγράψει όλα τα έργα που άνηκαν στη συγκεκριμένη «σχολή», και τα οποία, σύμφωνα με το καθεστώς, είχαν εβραϊκή προέλευση. Προσδόθηκε με αυτό τον τρόπο, η ετικέτα της εβραϊκότητας σε έργα τα οποία ήταν ακατανόητα ή μη ρεαλιστικά, χαρακτηριστικά τα οποία οφείλονταν, σύμφωνα με τους Ναζί, στο γεγονός ότι τα συγκεκριμένα έργα είχαν δημιουργηθεί από φυλετικά κατώτερο λαό. Με τη διασπορά

της συγκεκριμένης ερμηνείας, το ναζιστικό καθεστώς κατάφερε να επιτύχει ένα διπλό στόχο: αφενός την απρόσκοπτη συνέχιση της αντισημιτικής δράσης του και αφετέρου την επιθυμία του να έχει υπό πλήρη έλεγχο την τέχνη (Barron, 1991: 83).

Άλλωστε, το καθεστώς δεν περιορίστηκε στο να απαγορεύσει την ελεύθερη διακίνηση των καλλιτεχνικών δημιουργιών, οι οποίες δεν πληρούσαν τις προϋποθέσεις που οι ναζί είχαν θέσει. Αντιθέτως, υπήρξε συστηματική προσπάθεια να επικοινωνήσουν στο λαό ότι πράγματι η μοντέρνα τέχνη έχει στοιχεία εκφυλισμού και εναντιώνεται στο γερμανικό πνεύμα. Είναι χαρακτηριστική η «Έκθεση Εκφυλισμένης Τέχνης» που διοργανώθηκε από το ναζιστικό κόμμα τον Ιούλιο του 1937 και η οποία διήρκεσε έως το Νοέμβριο του ίδιου έτους (Read, 2003:1,48). Πρόκειται για μία έκθεση, η οποία έλαβε χώρα στο Μόναχο και είχε ως στόχο να δημιουργήσει στο κοινό μεγαλύτερη αποστροφή απέναντι στο «διεστραμμένο εβραϊκό πνεύμα», που είχε διεισδύσει στη γερμανική κουλτούρα, όπως είχε πει ο Goebbels και παραθέτει ο Adam (1992: 123).

Για το σκοπό αυτό, ο Joseph Goebbels, ο οποίος είχε ορισθεί ως υπουργός Προπαγάνδας, όρισε επιτροπή, αποστολή της οποίας ήταν να κατασχέσει από τα μουσεία αλλά και από όλες τις συλλογές τέχνης ανά το Ράιχ, οποιοδήποτε έργο το οποίο έφερε χαρακτηριστικά «μοντερνισμού» - «εκφυλισμού» (Adam, 1992: 123). Σύμφωνα με τις επίσημες καταγραφές, από 101 γερμανικά μουσεία κατασχέθηκαν 15.997 έργα τέχνης³, μεταξύ των οποίων έργα των Emil Nolde, Pablo Picasso και Vincent Willem van Gogh (Adam, 1992: 121-122).

Στερούμενη όλα εκείνα τα στοιχεία που έως τότε χαρακτήριζαν μία καλλιτεχνική έκθεση, η «Έκθεση Εκφυλισμένης Τέχνης», αποτέλεσε ουσιαστικά ένα δημόσιο forum στο οποίο οι Ναζί θα γελοιοποιούσαν και θα καταδίκαιζαν έργα καλλιτεχνών οι οποίοι θεωρούνταν εχθροί του κράτους (Read, 2003:1). Στα έργα που παρουσιάστηκαν, σημαντική θέση βεβαίως καταλάμβαναν έργα εβραίων καλλιτεχνών αλλά και έργα τα οποία, σύμφωνα με το καθεστώς, προσέβαλαν τη θρησκεία ή ακόμη και τις γυναίκες και τους αγρότες.

Η παραπάνω έκθεση, αποτελεί ενδεικτικό στοιχείο της στρατηγικής της «εκκαθάρισης» που το ναζιστικό καθεστώς ακολούθησε στον τομέα της τέχνης, με κίνητρα τα οποία, βεβαίως, δεν ήταν, τουλάχιστον στο μεγαλύτερό τους μέρος,

³ http://www.moma.org/collection/theme.php?theme_id=10077

καθαρά καλλιτεχνικά. Μπορεί στο στόχαστρο να βρέθηκαν συγκεκριμένα καλλιτεχνικά κινήματα όπως ο εξπρεσιονισμός, ο σουρεαλισμός, ο κυβισμός και ο ιμπρεσιονισμός, ωστόσο, περισσότερο «απαγορευμένοι» από τα ίδια τα έργα θεωρήθηκαν οι καλλιτέχνες – εκφραστές της μοντέρνας τέχνης. Γι' αυτό άλλωστε και οι «εκφυλισμένοι» καλλιτέχνες, όπως χαρακτηρίστηκαν, υπέστησαν διώξεις και βρέθηκαν αντιμέτωποι με την επιβολή ποινών. Εκτός, ωστόσο, από τους ίδιους τους καλλιτέχνες, καλλιτεχνικοί υπεύθυνοι διαφόρων οργανισμών οι οποίοι έδειχναν κάποια προτίμηση στη μοντέρνα τέχνη, εκδιώχθηκαν από τις θέσεις τους και αντικαταστάθηκαν από υποστηρικτές του Ναζιστικού καθεστώτος (Adam, 1992: 52).

Θα πρέπει να σημειωθεί, ότι η «Εκθεση Εκφυλισμένης Τέχνης» βασίστηκε κατά κύριο λόγο στην «εικόνα», και γι αυτό το λόγο δόθηκε έμφαση σε τέχνες όπως η ζωγραφική και η γλυπτική. Ωστόσο, η λογοκρισία ήταν εμφανώς παρούσα και σε τέχνες όπως η λογοτεχνία. Είναι χαρακτηριστική η καύση βιβλίων που διοργάνωσε το Μάιο του 1933 στην πλατεία της Όπερας ο Goebbels. Συνολικά υπολογίζεται ότι κάηκαν 20.000 «μη γερμανικά βιβλία». Σε αυτά περιλαμβάνονταν βιβλία των Sigmund Freud, Karl Marx, Friedrich Engels, Upton Sinclair, Jack London, Heinrich Mann, Emil Ludwif, Arnold και Stephan Sweig, Erich Maria Ramarque, Hellen Keller, Albert Einstein, John Dos Pasoos, Thomas Mann, Leon Feuchtwagner και Arthur Schnitzler (Bosmajian, 2006 :165).

Οι δράσεις των απαγορεύσεων και των διώξεων που περιγράφηκαν παραπάνω, πέραν από τις δημόσιες εκδηλώσεις «επίδειξης», έλαβαν χώρα με απόλυτα οργανωμένο τρόπο, με τη βασική λειτουργία της λογοκρισίας να ασκείται από το Πολιτιστικό Επιμελητήριο του Ράιχ το οποίο ιδρύθηκε το 1933 από τον Goebbels, στο οποίο υπάγονταν επί μέρους επιμελητήρια όπως για παράδειγμα το Θεατρικό, το Λογοτεχνικό και, φυσικά, το Μουσικό Επιμελητήριο. Κάθε καλλιτέχνης προκειμένου να μπορέσει να εκθέσει τα έργα του, θα έπρεπε να είναι μέλος του αντίστοιχου επιμελητηρίου στο οποίο υπαγόταν η τέχνη του. Η εισαγωγή, ωστόσο, στα Επιμελητήρια εξασφαλιζόταν μόνο εφόσον το «προφίλ» (πολιτικό, φυλετικό κλπ) του καλλιτέχνη ήταν αρεστό στο καθεστώς. Ο ίδιος ο Goebbels είχε ξεκαθαρίσει, ότι μόνο όσοι είναι μέλη του Επιμελητηρίου θα επιτρέπεται να είναι παραγωγικοί στην πολιτιστική ζωή της Γερμανίας. Η συμμετοχή θα επιτρέπεται μόνο σε εκείνους που πληρούν τις προϋποθέσεις και με αυτόν τον τρόπο θα αποκλειστούν όλα τα καταστρεπτικά στοιχεία (Adam, 1992: 53).

Στην περίπτωση της μουσικής, τα φαινόμενα λογοκρισίας ήταν ακόμη πιο έντονα, δεδομένης της ευρείας λήψης της συγκεκριμένης μορφής τέχνης. Στις επόμενες ενότητες δίνεται μια σαφής εικόνα της μουσικής οργάνωσης κατά την περίοδο της ναζιστικής κυριαρχίας, η οποία βασίσθηκε στους νόμους της λογοκρισίας, με βασικό «όχημα» το Μουσικό Επιμελητήριο του Γ΄ Ράιχ, από την κρίση του οποίου έπρεπε να περάσει κάθε μουσικός προκειμένου να μπορέσει να διαθέσει ελεύθερα τις δημιουργίες του.

2.2 Το Μουσικό Πλαίσιο στη Ναζιστική Γερμανία

Το μουσικό πλαίσιο στη ναζιστική Γερμανία μπορούμε να πούμε, συνοπτικά, ότι είχε δύο βασικές συνιστώσες: την εκκαθάριση από την ανεπιθύμητη μουσική και την προβολή εκείνης της μουσικής η οποία μπορούσε να χρησιμοποιηθεί, σε βαθμό μάλιστα κατάχρησης, για τους προπαγανδιστικούς σκοπούς του καθεστώτος. Στο παρόν κεφάλαιο αναλύεται η πρώτη συνιστώσα, αυτή δηλαδή του αποκλεισμού συγκεκριμένων μουσικών ειδών και καλλιτεχνών, η οποία, όπως βεβαίως θα δούμε, συνδέεται άμεσα με τη γενικότερη προπαγάνδα του Γ΄ Ράιχ, καθώς τα κριτήρια στα οποία βασίσθηκε δεν ήταν σε καμία περίπτωση αμιγώς «μουσικά» αλλά σε μεγάλο βαθμό είχαν να κάνουν με το πολιτικό και φυλετικό υπόβαθρο των καλλιτεχνών.

Ακόμη και σε περιπτώσεις όμως που τα κριτήρια παρουσιάζονταν να έχουν μουσικό υπόβαθρο, όπως π.χ. η περίπτωση της ατονικής μουσικής, ήταν σαφές το στίγμα των ιδεωδών του Γ΄ Ράιχ, καθώς το επιχείρημα για τον αρνητικό τρόπο αντιμετώπισης συγκεκριμένων έργων και μουσικών κινημάτων, υπήρξε το ότι αυτά δεν ήταν συμβατά με το γερμανικό ιδεώδες, αλλά διέθεταν ξένες προσμίξεις. Αυτή η μουσική στο σύνολό της, χαρακτηρίστηκε από το ναζιστικό καθεστώς ως «εκφυλισμένη».

2.2.1 Η «εκφυλισμένη» μουσική και η λογοκρισία του Γ΄ Ράιχ

Όπως και στις υπόλοιπες τέχνες, όπου ίσχυσε ο αποκλεισμός κάθε πολιτιστικού «μοντερνισμού», και στην περίπτωση της μουσικής, λοιπόν, το καθεστώς απέκλεισε κάθε μουσικό είδος το οποίο είχε μοντέρνες, και άρα «βρώμικες», επιρροές. Έτσι, η «μοντέρνα» μουσική αντιμετωπίστηκε από τους Ναζί με ιδιαίτερο συντηρητισμό.

Βασική αιτιολογία για αυτή την αποστροφή του καθεστώτος, ήταν το γεγονός ότι το συγκεκριμένο είδος μουσικής ήταν αλλότριο προς το γερμανικό πολιτισμό, έτσι όπως βεβαίως οι ίδιοι τον όριζαν.

Ως «εκφυλισμένα» η ναζιστική κυβέρνηση χαρακτήρισε διάφορα είδη μουσικής, για πολλούς και διάφορους λόγους. Κάθε μουσική που είχε μοντερνιστικές επιρροές ή ερχόταν σε αντίθεση με το καθεστώς, είτε λόγω του περιεχομένου της είτε λόγω των πολιτικών πεποιθήσεων ή της φυλετικής προέλευσης των συνθετών ήταν «εκφυλισμένη» και απαγορευόταν. Ο συγκεκριμένος χαρακτηρισμός αφορούσε κυρίως τρεις συγκεκριμένες κατηγορίες μουσικής: τη μοντέρνα – ατονική μουσική, τη τζαζ (αν και σε μικρότερο βαθμό όπως θα δούμε) και, βεβαίως, κάθε δημιούργημα Εβραίου συνθέτη. Ειδικά για την πρώτη περίπτωση, προβαλλόταν η αντίληψη ότι οι μουσικοί νεωτερισμοί και πειραματισμοί της νέας ατονικής μουσικής αντιστρατεύονται το γνήσιο γερμανικό πνεύμα, γι' αυτό και θα πρέπει να αποκλείονται από την πολιτιστική ζωή της χώρας.

Αυτό που διαπιστώνεται μελετώντας τους «αποκλεισμένους» καλλιτέχνες, είναι το γεγονός ότι από τη μία υπάρχει ένα, έστω υποτυπώδες, μουσικό κριτήριο (ατονική μουσική, τζαζ κ.λπ.) ενώ από την άλλη απαγορεύονταν έργα λόγω κριτηρίων άσχετων με τη μουσική όπως είναι οι πολιτικές πεποιθήσεις και η φυλετική προέλευση. Στην κατηγορία της εκφυλισμένης – απαγορευμένης μουσικής μπόκαν εβραίοι ή εβραϊκής καταγωγής συνθέτες, όπως οι Felix Mendelssohn, Arnold Schoenberg, Franz Schreker, Walter Braunfels, Erich Wolfgang Korngold, Kurt Weill, Gustav Mahler, David Nowakowsky και Berthold Goldschmidt. Επιπλέον, απαγορευμένοι ήταν συνθέτες οι οποίοι στα έργα τους παρουσίαζαν εβραϊκούς ή αφρικανικούς χαρακτήρες, π.χ. ο Ernst Krenek, του οποίου η όπερα *Jonny spielt auf* είχε ως κεντρικό ήρωα έναν μαύρο μουσικό της τζαζ (Wipplinger, 2012: 237), ή καλλιτεχνών μαρξιστικών πεποιθήσεων όπως ο Hanns Eisler, ο οποίος αναγκάστηκε να μεταναστεύσει στις ΗΠΑ (Betz, 1982 :165).

Από την ανάληψη της εξουσίας από το ναζιστικό κόμμα κι έπειτα, οι συνθέτες που ανήκαν στις παραπάνω «απαγορευμένες» κατηγορίες ήταν ιδιαίτερα δύσκολο να βρουν δουλειά ή να δουν τα έργα τους να εκτελούνται. Κάποιοι από αυτούς, όπως για παράδειγμα οι J.N. David, Günter Raphael, Ernst Pepping, Hugo Distler και Kurt Thomas στράφηκαν αποκλειστικά στην εκκλησιαστική μουσική, άλλοι εξορίστηκαν

(πχ Schoenberg, Weill, Hindemith, Goldschmidt) ενώ κάποιοι άλλοι υπέστησαν «εσωτερική εξορία», όπως ο Karl Amadeus Hartmann (Schubert, 2001).

Υπήρχαν και κάποιοι, οι οποίοι κατέληξαν σε στρατόπεδα συγκέντρωσης, όπως οι Viktor Ullmann, Marcel Tyberg, Pavel Haas, Erwin Schulhoff, κ.α. Αποτέλεσμα της συγκεκριμένης πρακτικής, ήταν η απαγόρευση σπουδαίων έργων της εποχής, μεταξύ των οποίων, ενδεικτικά αναφέρεται η όπερα *Lulu* του Berg και το *Mathis der Maler* του Hindemith, τα οποία έκαναν πρεμιέρα στη Ζυρίχη το 1937 και το 1938 αντίστοιχα (Schubert, 2001).

Όπως και στην περίπτωση τεχνών όπως η γλυπτική και η ζωγραφική, παραδείγματα εκφυλισμένης μουσικής εμφανίζονται στο κοινό σε δημόσιες εκθέσεις, με την αρχή της συγκεκριμένης πρακτικής να λαμβάνει χώρα το 1938. Όπως θα δούμε στη συνέχεια, η λογοκρισία στη μουσική είχε ξεκινήσει κάποια χρόνια πριν με το Μουσικό Επιμελητήριο του Γ' Ράιχ. Ωστόσο, το 1938 ήταν η χρονιά όπου η λεγόμενη εκφυλισμένη μουσική παρουσιαζόταν στο κοινό, με τον Goebbels μάλιστα να παρουσιάζει τις βασικές εντολές για τη γερμανική μουσική (Potter, 2007: 91).

Μία από τις πρώτες τέτοιου τύπου εκθέσεις, διοργανώθηκε στο Ντίσελντορφ από τον Hans Severus Ziegler⁴ και έφερε τον τίτλο «Έκθεση Εκφυλισμένης Μουσικής». Η συγκεκριμένη έκθεση, αποτέλεσε μέρος του θεσμού των «Ημερών Μουσικής» του Ράιχ, οι οποίες είχαν διάρκεια εβδομάδων, και περιελάμβαναν παραστάσεις της Φιλαρμονικής του Βερολίνου και συναυλίες συνθετών όπως ο Strauss, οι οποίες αναδείκνυαν τα ανώτερα χαρακτηριστικά της γερμανικής μουσικής. Παρουσιάζονταν παράλληλα, μουσικά έργα βασισμένα σε μιλιταριστικές και εθνικιστικές παραδόσεις (Steinweis, 1993: 140).

Σε αντιδιαστολή με τη συγκεκριμένη «ανώτερη» μουσική, με πρωτοβουλία του Goebbels διοργανώθηκε η «Έκθεση Εκφυλισμένης Μουσικής», στόχος της οποίας ήταν ουσιαστικά να διδάξει στους Γερμανούς πώς να αναγνωρίζουν τις καταστροφικές μουσικές επιρροές. Στο επίκεντρο της έκθεσης, βρέθηκε η τζάζ, ο μοντερνισμός και η υποτιθέμενη κυριαρχία της μουσικής των Μπολσεβίκων και των Εβραίων που είχε επιβληθεί κατά την περίοδο της Δημοκρατίας της Βαϊμάρης. Παρόλο που η διάρκειά του ήταν σύντομη, το συγκεκριμένο φεστιβάλ, κατάφερε να διοχετεύσει πολλά ισχυρά μηνύματα στο γερμανικό κοινό (Shirakawa, 1992: 272).

⁴ Γερμανός αρθρογράφος, δάσκαλος και αξιωματούχος του ναζιστικού κόμματος. Τα καθήκοντά του είχαν να κάνουν με τη λογοκρισία και τον πολιτιστικό συντονισμό του Γ' Ράιχ.

Ο Ziegler στην εναρκτήρια ομιλία του, εξήγησε ότι αιτία για την παρακμή της μουσικής ήταν οι επιρροές του Ιουδαϊσμού και του καπιταλισμού. Η συγκεκριμένη έκθεση είχε οργανωθεί σε επτά ενότητες: 1. η επιρροή του Ιουδαϊσμού 2. Schoenberg 3. Kurt Weill και Ernst Krenek 4. «Ασήμαντοι Μπολσεβίκοι» (Schreker, Berg, Ernst Toch, κ.α), 5. Leo Kestenberg, επικεφαλής για τη μουσική παιδεία πριν το 1933, 6. όπερες και ορατόρια του Hindemith και 7. Igor Stravinsky (The musical times, 1938: 629).

Στον κατάλογο της έκθεσης, ο Ziegler δηλώνει ότι δεν είχε την πρόθεση να γράψει συνταγές ή να σκιαγραφήσει νόμους για τη νέα διαμόρφωση της γερμανικής μουσικής, αλλά στόχευε στο να εκπαιδεύσει τη νεολαία της χώρας (Potter, 2007: 93). Ο ίδιος, δίνει κυρίως έμφαση στους λογοτέχνες εβραϊκής και μπολσεβικικής επιρροής και όχι στη μουσική. Μια αξιοσημείωτη εξαίρεση είναι, ωστόσο, ο Arnold Schoenberg, ο οποίος δέχθηκε επίθεση ως ο εφευρέτης της ατονικότητας της μουσικής και δυνητικός υπονομευτής της «γερμανικής» έκφρασης (ό.π.)

Εδώ θα πρέπει να σημειωθεί, ότι παρόλο που στόχος της έκθεσης ήταν να καθοδηγήσει το λαό για το πώς να αναγνωρίζει την «εκφυλισμένη» μουσική, η αδυναμία εκ μέρους των διοργανωτών να προσδιορίσουν τα χαρακτηριστικά εκείνα που καθιστούσαν απαγορευμένη μία μουσική σύνθεση, ήταν και η αιτία που η εν λόγω έκθεση βασίστηκε ως επί το πλείστον σε οπτικά ερεθίσματα (Potter, 2007: 92).

Παρόλο που η έκθεση είχε ως αντικείμενο τη μουσική, χρησιμοποιήθηκαν εικόνες οι οποίες ήταν παρατεταγμένες στο χώρο της έκθεσης, όπως ακριβώς και στην περίπτωση της έκθεσης που αφορούσε τη ζωγραφική, τη γλυπτική και τις άλλες τέχνες (Barron, 1991: 180-182). Ήταν σαφής δηλαδή, η προσπάθεια οπτικοποίησης της απαγορευμένης μουσικής, προκειμένου να «ξυπνήσει» πιο έντονα συναισθήματα στους επισκέπτες.

Υπήρξε ουσιαστικά μια προσπάθεια να συνδεθεί η μοντέρνα τέχνη με τη μουσική, όπου αυτό ήταν δυνατόν. Ενδεικτικές είναι για παράδειγμα, οι καρικατούρες εβραίων μουσικών οι οποίες παρουσιάστηκαν στους χώρους της έκθεσης (Potter, 2007: 93) καθώς και η παράθεση πινάκων με μουσικά θέματα από τους χαρακτηρισμένους ως «εκφυλισμένους» Paul Klee και Carl Hofer, με την επιγραφή «εκφυλισμένη τέχνη και εκφυλισμένη μουσική χέρι με χέρι» (ό.π.).

Ας μη παραβλέπουμε άλλωστε το εξώφυλλο της έκθεσης, το οποίο απεικόνιζε ένα μαύρο σαξοφωνίστα ο οποίος έφερε ένα εβραϊκό αστέρι στο πέτο του.



Πηγή φωτογραφίας: <http://graphics8.nytimes.com/images/2004/10/25/arts/thir.184.1.jpg>

Πρόκειται για μία εικόνα, η οποία είχε ως στόχο να υποκινήσει την άμεση αποστροφή προς τη φυλετική ετερότητα. Από τη δεκαετία του '20 κιόλας, το σαξόφωνο συμβόλιζε ανησυχίες σχετικά με την εισβολή της αμερικανικής κουλτούρας, και το Εβραϊκό αστέρι «αποκάλυπτε» τη δύναμη που κρυβόταν πίσω από την υποτιθέμενη αμερικανική συνωμοσία για τον ευτελισμό της γερμανικής κουλτούρας (ό.π.: 92).

Στο πλαίσιο της έκθεσης στο στόχαστρο των διοργανωτών βρέθηκαν πλήθος συνθετών, οι περισσότεροι εκ των οποίων ωστόσο, μεταξύ των οποίων και ο Schoenberg, είτε είχαν μεταναστεύσει είτε είχαν πεθάνει, κάτι το οποίο τους καθιστούσε εύκολους στόχους (ό.π.: 94-95). Η απουσία τους, επίσης, μεταφραζόταν από το καθεστώς ως μια αναδρομική απόδειξη της επιτυχούς εξάλειψης των καταστροφικών δυνάμεων. Εξάιρεση αποτελεί η περίπτωση του Igor Stravinsky, του οποίου το έργο *L'Histoire du soldat* χαρακτηρίζεται από τον Ziegler προσβλητικό για το γερμανικό κοινό. Η «επίθεση» στο έργο, γίνεται χωρίς αναφορά στο όνομα του συνθέτη, ο οποίος απολάμβανε τεράστια επιτυχία κατά την περίοδο που διοργανώθηκε η έκθεση (Evans, 2003: 525-594) ενώ παράλληλα είχε αναφερθεί ως μία πιθανή πηγή έμπνευσης για τους νέους συνθέτες του Τρίτου Ράιχ (Kater, 1997: 183). Σύμφωνα μάλιστα με τον Kater, οι πειραματισμοί του με το ρυθμό και το μέτρο επηρέασαν το διάσημο *Carmina burana* του Carl Orff, το οποίος βρέθηκε στην κορυφή των προτιμήσεων των εκπροσώπων του Ναζισμού κατά την περίοδο που εξετάζεται (ο.π.: 122-128).

Με αφορμή την αναφορά στον Carl Orff, θα πρέπει να αναφερθεί ότι το καθεστώς δεν περιορίστηκε στον εξοστρακισμό κάθε μη αποδεκτής μουσικής, αλλά αντιθέτως φρόντισε να καλλιεργήσει μέσω της μουσικής το λεγόμενο «Εθνικό Μουσικό Μύθο» της Γερμανίας, αξιοποιώντας, ή μάλλον εκμεταλλευόμενο, συγκεκριμένα μουσικά είδη. Πρόκειται, για έναν καθαρά προπαγανδιστικό στόχο η επίτευξη του οποίου, δρομολογήθηκε κυρίως μέσω της κλασσικής και (σε μικρότερο βαθμό) της παραδοσιακής μουσικής. Η αφοσίωση των εκπροσώπων του ναζισμού άλλωστε στις κλασσικές δημιουργίες του παρελθόντος, βρίσκεται πίσω από τον εξοβελισμό της μοντέρνας μουσικής, η οποία θεωρήθηκε κατώτερη από τα σπουδαία γερμανικά έργα του παρελθόντος, και ως εκ τούτου παραβίαζε την αίσθηση των ναζί περί πολιτισμικής προόδου. Θεωρήθηκε επίσης, βλαπτική όσον αφορά την πίστη στους μεγάλους κλασσικούς συνθέτες. Στα παραπάνω, θα πρέπει να προστεθεί ότι, ενδεχομένως, η, εξωτερική τουλάχιστον, έλλειψη συγκεκριμένης οργανωτικής δομής στη μοντέρνα μουσική αποτελούσε απειλή, έστω και άυλη, για την κουλτούρα της τάξης και του ελέγχου στα οποία βασιζόταν το ναζιστικό καθεστώς.

Διαπιστώνεται ότι κατά τη συγκεκριμένη περίοδο, δεν προέκυψαν νέοι συνθέτες τα έργα των οποίων να ενσαρκώνουν το πνεύμα της Ναζιστικής Γερμανίας. Ακόμη κι εκείνοι οι συνθέτες οι οποίοι είχαν επιτύχει την αναγνώριση, είχαν έντονες επιρροές από την μουσική η οποία ήταν ταμπού: οι Wolfgang Fortner και Ottmar Gerster ήταν της σχολής Hindemith, ο Rudolf Wagner-Régeny επηρεάστηκε από τους Weill και Hindemith και η μουσική του Blacher «προδίδει» το θαυμασμό του προς τον Stravinsky (Schubert,2001). Μόνο ο Carl Orff με το *Carmina Burana* του κατάφερε να αποκτήσει μόνιμη διεθνή φήμη κατά την περίοδο αυτή. Κι ενώ παλαιότεροι συνθέτες όπως ο Strauss και ο Pfitzner συνέχιζαν να γράφουν στο ίδιο στυλ όπως και παλαιότερα, οι προαναφερθέντες νέοι συνθέτες «αγκάλιασαν» τη «Νέα Αντικειμενικότητα⁵» (Neue Sachlichkeit), καθιστώντας την ταυτόχρονο περισσότερο προσιτή και μνημειακή στο στυλ (ό.π.).

⁵ Η «Νέα Αντικειμενικότητα» αποτέλεσε ένα καλλιτεχνικό κίνημα που ξεκίνησε από τη Γερμανία τη δεκαετία του 1920. Το συγκεκριμένο κίνημα εξέφραζε την επιστροφή σε μία μη συναισθηματική πραγματικότητα, απαλλαγμένη από τις αφηρημένες και ρομαντικές τάσεις του εξπρεσιονισμού [http://www.moma.org/explore/collection/ge/styles/new_objectivity]

2.2.2 Το Μουσικό Επιμελητήριο του Γ΄ Ράιχ

Πέρα από τις μεμονωμένες εκδηλώσεις όπως για παράδειγμα, η «Εκθεση Εκφυλισμένης Μουσικής», στη ναζιστική Γερμανία, υπήρχε μια αυστηρά γραφειοκρατική οργάνωση της μουσικής ζωής, προκειμένου να τεθεί υπό τον πλήρη έλεγχο κάθε πτυχή της μουσικής παραγωγής. Η «καθοδήγηση» του κοινού για το ποια είδη είναι μη αποδεκτά, ήταν σαφώς ανεπαρκής, και γι αυτό το σκοπό άλλωστε έχει ιδρυθεί από το 1933, και συγκεκριμένα στις 22 Σεπτεμβρίου, το Μουσικό Επιμελητήριο του Reich (Meyer, 1991: 91), το οποίο λειτούργησε μέχρι την πτώση του καθεστώτος το 1945, επιτρέποντας την ελεύθερη διάδοση μόνο των έργων, τα οποία πληρούσαν τα κριτήρια που είχαν τεθεί από το καθεστώς.

Σε αυτό το πλαίσιο, το Επιμελητήριο προωθούσε μόνο τη λεγόμενη «καλή γερμανική μουσική», ενώ άφηνε στο περιθώριο την «εκφυλισμένη» μουσική. Το έδαφος για τον τρόπο λειτουργίας του Επιμελητηρίου, είχε προετοιμάσει ο νόμος για την Αποκατάσταση του Επαγγελματικού Δημόσιου Τομέα, ο οποίος ψηφίστηκε στις 7 Απριλίου του 1933, και προέβλεπε το διωγμό από τις δημόσιες θέσεις όλων των μουσικών που ήταν διορισμένοι έως τότε, και την αντικατάστασή τους με μουσικούς οι οποίοι θεωρούνταν αποδεκτοί από το καθεστώς (Levi, 1994: 14). Σε αυτό το νόμο βασίστηκε σε μεγάλο βαθμό η λειτουργία του Μουσικού Επιμελητηρίου του Ράιχ, ενώ με νόμο που «πέρασε» το Νοέμβριο του 1933, προβλεπόταν ότι κάθε ένας ο οποίος ασχολείται με την παραγωγή πολιτισμού, ήταν υποχρεωμένος να γίνει μέλος του Επιμελητηρίου (ό.π.: 22). Ωστόσο, σύμφωνα με το συγκεκριμένο νόμο, το Μουσικό Επιμελητήριο δεν ήταν υποχρεωμένο να αποδέχεται ως μέλος κάθε καλλιτέχνη – μουσικό που υπέβαλε αίτηση.

Όλα τα πιθανά μέλη, ήταν υποχρεωμένα να απαντήσουν σε ερωτηματολόγια που αφορούσαν το εθνικό, το πολιτικό αλλά και οικογενειακό τους υπόβαθρο. Όσοι τηρούσαν τις πολιτικές προϋποθέσεις, ήταν ελεύθεροι να γίνουν μέλη. Αντιθέτως, απορρίπτονταν όλοι όσοι δεν ήταν σε συμφωνία με τα ιδεώδη των ναζί, κυρίως οι μη – Αρίοι και άλλοι «ανεπιθύμητοι» (Meyer, 1991: 100). Στους ανεπιθύμητους βεβαίως, περιλαμβάνονταν όσοι καλλιτέχνες δεν ήταν «φυλετικά αγνοί» και όσοι δεν συμμορφώνονταν με τις επιταγές του ναζιστικού κόμματος.

Εκτός όμως, από τον έλεγχο του ποιος θα γίνει μέλος του Επιμελητηρίου ή όχι, το Μουσικό Επιμελητήριο καθόριζε το πού και το πότε, θα ελάμβαναν χώρα μουσικές

εκδηλώσεις. Κάθε εκδήλωση, προκειμένου να πραγματοποιηθεί, θα έπρεπε να πάρει άδεια από το Επιμελητήριο (ό.π.: 99). Μια περισσότερο παραστατική εικόνα του ασφυκτικού πλαισίου που είχε δημιουργήσει το συγκεκριμένο Επιμελητήριο, δίνει το γεγονός ότι υπήρχε αυστηρός περιορισμός ακόμη και όσον αφορά την ονοματολογία των καλλιτεχνών, καθώς θα έπρεπε όσοι ήταν μέλη να έχουν ένα γερμανικό ή άριο «ήχο» στο όνομά τους. Μάλιστα, οι μουσικοί ήταν υποχρεωμένοι να ενημερώνουν το Επιμελητήριο για οποιαδήποτε αλλαγή στο όνομά τους (ό.π.:104).

Το 1935 το Επιμελητήριο εκδίδει την πρώτη λίστα με τους συνθέτες και τους μουσικούς, των οποίων η μουσική θα έπρεπε να απαγορευθεί. (Levi, 1994: 32). Μέσα στα επόμενα χρόνια, και μέχρι το τέλος του καθεστώτος το 1945, διάφορες λίστες έκαναν την εμφάνισή τους η μία μετά την άλλη. Στην πλειοψηφία τους, όσοι περιλαμβάνονταν στις συγκεκριμένες λίστες ήταν Εβραίοι ή μη Αρίοι, κάτι το οποίο οδήγησε βεβαίως στο να «χαθούν» με το πέρασμα των χρόνων σπουδαίοι συνθέτες μόνο επειδή δεν πληρούσαν τα εθνικά ή άλλα κριτήρια των Ναζί.

Δεδομένης της κατάστασης, δεκάδες συνθέτες και μουσικοί αναγκάστηκαν σε φυγή, καθώς για διάφορους λόγους (κυρίως πολιτικών πεποιθήσεων ή φυλετικούς) δεν ήταν συμβατοί με τα πρότυπα του Επιμελητηρίου. Χαρακτηριστικό παράδειγμα ο Leon Jessel, ο διάσημος συνθέτης από την κατηγορία της οπερέτας, του οποίου η μουσική, παρόλο που ήταν ιδιαίτερα δημοφιλής και με εθνικιστικά στοιχεία, απαγορεύθηκε από το καθεστώς, εξαιτίας της εβραϊκής καταγωγής του συνθέτη. Και αυτό παρά το γεγονός, ότι ειδικά η οπερέτα του *Schwarzwaldmädel* (*Το Κορίτσι του Μέλανα Δρυμού*) φέρεται να ήταν η αγαπημένη του ίδιου του Hitler (Hufner, 2005). Διαπιστώνεται συνεπώς, ότι το κριτήριο της φυλετικής ταυτότητας υπερισχύει του μουσικού – καλλιτεχνικού, ακόμη και σε περιπτώσεις, όπως αυτή του Jessel, όπου, εξαιρουμένου του ζητήματος της εβραϊκής καταγωγής, τα κριτήρια περί «καλής μουσικής» πληρούνταν στο μεγαλύτερο τουλάχιστον βαθμό, δεδομένου ότι και ο ίδιος ο συνθέτης υποστήριζε το εθνικοσοσιαλιστικό κίνημα.

Σημειώνεται, ότι ένας από τους βασικούς στόχους του συγκεκριμένου επιμελητηρίου ήταν, εκτός από το να προωθήσει τη «καλή γερμανική μουσική και ιδιαίτερος εκείνη του Beethoven, του Wagner και του Bach, να νομιμοποιήσει την, όπως υποστήριζε το καθεστώς, παγκόσμια κυριαρχία της Γερμανίας πολιτισμικά. Συνθέτες όπως οι προαναφερθέντες ερμηνεύτηκαν εκ νέου ιδεολογικά, όπως αναλύεται στο επόμενο κεφάλαιο, ώστε να εκθειάζουν τις γερμανικές αρετές και τη

γερμανική πολιτιστική ταυτότητα. Γι' αυτό το λόγο άλλωστε ως Πρόεδροι και Αντιπρόεδροι του Επιμελητηρίου, ορίστηκαν καλλιτέχνες, οι οποίοι έχαιραν διεθνούς αναγνώρισης, παρόλο που οι συγκεκριμένες θέσεις είχαν περισσότερο τυπικό παρά ουσιαστικό χαρακτήρα.

Όσον αφορά την οργανωτική δομή του Επιμελητηρίου πάντως, παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον το γεγονός ότι, παρόλο που στη συνέχεια εκδιώχθηκαν, σε ιδιαίτερα υψηλές θέσεις του Επιμελητηρίου είχαν τοποθετηθεί καλλιτέχνες, οι οποίοι όχι απλώς δεν ήταν οπαδοί του ναζιστικού κινήματος αλλά, αντιθέτως, ήταν πολέμιοι των ιδεών που αυτό πρόσβευε.

Λόγω της διεθνούς του φήμης, ο Richard Strauss, ορίζεται το Νοέμβριο του 1933 Πρόεδρος του Επιμελητηρίου, παρόλο που σε επίπεδο ιδεολογίας ήταν εκ διαμέτρου αντίθετος με το Ναζιστικό Καθεστώς. Το βασικό κίνητρο του Strauss για την αποδοχή της θέσης του Προέδρου, ήταν αφενός για να προστατέψει την εβραϊκής καταγωγής νύφη του και τα εγγόνια του, και αφετέρου για να διαφυλάξει την παρουσία απαγορευμένων συνθετών όπως οι Mahler, Debussy, και Mendelssohn. Εκδιώχεται από τη θέση του τον Ιούνιο του 1935, με αφορμή επιστολή του προς τον εβραίο λιμπρετίστα Stefan Zweig, η οποία εντοπίζεται από την Γκεστάπο (Kennedy, 1999: 297–302).

Μετά την παύση του Strauss, πρόεδρος διορίστηκε ο Peter Raabe. Ωστόσο, για ένα μεγάλο μέρος της θητείας του δεν ήταν ουσιαστικά ο μοναδικός ηγέτης όσον αφορά τη μουσική κουλτούρα του Ράιχ. Το 1936 ο Goebbels διορίζει τον Heinz Drewes για να διευθύνει ένα τμήμα Μουσικής στο Υπουργείο Προπαγάνδας, κάτι το οποίο, όπως περιγράφει ο Kater (1997: 21) έφερε σύγχυση στους ρόλους. Σύμφωνα δε με τον Kater (ό.π.) η συγκεκριμένη «εμπλοκή» των ρόλων είχε προκληθεί τεχνηέντως από τον Goebbels προκειμένου να έχει ο ίδιος την «τελευταία λέξη». Ο Raabe προσπάθησε να παραιτηθεί το 1938, αλλά η παραίτησή του δεν έγινε αποδεκτή. Εν τέλει, υπηρέτησε ως Πρόεδρος μέχρι το τέλος του Ράιχ το 1945.

Αντιπρόεδρος του Επιμελητηρίου, ορίζεται το 1933 ο διάσημος μάεστρος Wilhelm Furtwängler, κυρίως λόγω της διεθνούς αναγνωρισιμότητάς του. Σε αυτό το σημείο αξίζει να σημειωθεί το «παράδοξο», που σημειώνεται σε αυτή την τοποθέτηση καθώς, ο Furtwängler ποτέ δεν εντάχθηκε το ναζιστικό κίνημα αλλά ούτε και είχε την έγκρισή του. Μάλιστα, δέχθηκε να τοποθετηθεί στη συγκεκριμένη θέση με στόχο, να αντιταχθεί στις φυλετικές διακρίσεις στη μουσική και να υποστηρίξει τους εβραίους

μουσικούς (Prieberg,1991). Είναι χαρακτηριστική η επιστολή που στέλνει ο Furtwängler στον Goebbels στις 10 Απριλίου 1933 στην οποία τάσσεται εμφανώς κατά του αντισημιτισμού στη μουσική, αναφέροντας μάλιστα ότι μουσικοί όπως οι Kreisler, Huberman, Schnabel αλλά και άλλοι που ανήκουν στην εβραϊκή φυλή θα πρέπει να είναι ελεύθεροι να ασκούν την τέχνη τους (ό.π.: 340). Παράλληλα, σε ολόκληρη την επιστολή του ο Furtwängler επιχειρηματολογεί κατά του αποκλεισμού των Εβραίων συνθετών από τη μουσική πραγματικότητα της Γερμανίας.

Η συγκεκριμένη επιστολή, θεωρήθηκε από τους Ναζί ως μία καθαρή υποστήριξη προς τους Εβραίους. Είναι χαρακτηριστική η διατύπωση της Winifred Wagner⁶, ότι με τη συγκεκριμένη επιστολή του ο Furtwängler αποδεικνύει ότι πράγματι τηρεί θετική στάση απέναντι στους Εβραίους, γνωστοποιώντας μάλιστα ότι για περισσότερο από 15 χρόνια ο Furtwängler έχει ως προσωπική του βοηθό την Εβραϊκής καταγωγής Dr. Geissmar (Prieberg, 1991: 64).

Η αφορμή για την καθαίρεσή του από τη θέση του Αντιπροέδρου, ήρθε όταν τοποθετήθηκε κατά της απαγόρευσης της όπερας *Mathis der Maler* του Hindemith (ό.π.: 138), η οποία εθεωρείτο από το καθεστώς ότι δεν ήταν συμβατή με τα εθνικά γερμανικά ιδεώδη. Λόγω αυτής του της στάσης, παύθηκε από τη θέση του ως Αντιπρόεδρος του Μουσικού Επιμελητηρίου του Ράιχ. Μετά την αποχώρηση του Furtwängler, αντιπρόεδρος ορίζεται ο Paul Graener, ο οποίος παραιτείται το 1941. Αξίζει πάντως να σημειωθεί, ότι η στάση του Furtwängler έτυχε ευρείας λαϊκής υποστήριξης, καθώς στη διάρκεια της θητείας του είχε λάβει πλήθος επιστολών από πολίτες οι οποίοι συμφωνούσαν με τις απόψεις που εξέφραζε, ευχαριστώντας τον για αυτήν του τη στάση. Πρόκειται για ανθρώπους οι οποίοι ήλπιζαν ότι ο Furtwängler θα καταφέρει να αποτρέψει τον αντισημιτισμό που είχε επιβληθεί στη μουσική (ό.π.: 55).

Οι πολιτικές που περιγράφονται παραπάνω, συνθέτουν το σκηνικό για ολόκληρη την οργάνωση του Γ' Ράιχ όσον αφορά τις τέχνες και τον πολιτισμό: μόνο όσοι είχαν το κατάλληλο «προφίλ» το οποίο ταίριαζε σε αυτό του ναζιστικού καθεστώτος έπαιρναν το «εισιτήριο» για να ασκήσουν την τέχνη τους. Αυτό, αποτελεί το πρώτο σκέλος του ζητήματος «Μουσική στη Ναζιστική Γερμανία». Το δεύτερο, έχει να κάνει με την προπαγανδιστική αξιοποίηση συγκεκριμένων μουσικών έργων και

⁶ Σύζυγος του γιου του Richard Wagner, Siegfried, και προσωπική φίλη του Hitler.

συνθετών, με στόχο, και η μουσική με τη σειρά της, να συμβάλει στη δημιουργία της εικόνας της γερμανικής «ανωτερότητας» που οι εκπρόσωποι του ναζισμού επιθυμούσαν.

Αυτό που είναι σκόπιμο να αποσαφηνιστεί, είναι το γεγονός ότι το μεγαλύτερο βάρος κατά την περίοδο της ναζιστικής Γερμανίας δόθηκε στην κλασική μουσική, δεδομένου, ότι εκεί βρέθηκε ιδιαίτερα πρόσφορο έδαφος για προπαγανδιστικές δράσεις, είτε με τη μορφή αποκλεισμού των ανεπιθύμητων, είτε μέσω της προώθησης των μουσικών εκείνων που εξυπηρετούσαν τη θεωρία περί γερμανικής ανωτερότητας. Ωστόσο, αξίζει να παρουσιασθεί και η αντιμετώπιση του καθεστώτος απέναντι σε μουσικές «ευρείας λήψης», όπως για παράδειγμα η τζαζ, η οποία ναι μεν χαρακτηρίστηκε εκφυλισμένη, εξαιτίας της σύνδεσής της με την αφρικανο-αμερικανική κουλτούρα, εντούτοις, όπως θα δούμε στη συνέχεια, το πλαίσιο που διαμορφώθηκε γύρω από αυτή δεν ήταν ιδιαίτερα αυστηρό.

3.1 Η περίπτωση της τζαζ

Σε όλη τη διάρκεια της καγκελαρίας του Hitler, η μουσική γραφειοκρατία του ναζιστικού κόμματος αγωνίστηκε να επιτύχει μια εξισορρόπηση μεταξύ της έντεχνης μουσικής, βασικό σύμβολο της οποίας ήταν ο Wagner, και της λαϊκής απαίτησης για ψυχαγωγία, μέσω μουσικής όπως η τζαζ (Cathcart, 2006:1). Πρόκειται για μία ισχυρή λαϊκή απαίτηση από την πλευρά του γερμανικού λαού, η οποία ενδυνάμωσε κυρίως από την έναρξη του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου κι έπειτα. Αυτός ήταν και ο λόγος για τον οποίο παρά το γεγονός ότι η τζαζ δέχθηκε σκληρές επιθέσεις τόσο από εκπροσώπους του Ράιχ, όσο και από ανθρώπους εντός του χώρου της μουσικής, και η ερμηνεία της επισήμως απαγορεύθηκε (Meyer, 1975:654), δεν κατάφερε εν τέλει να μείνει «εκτός» της γερμανικής μουσικής σκηνής.

Στην αρχή τουλάχιστον, το ναζιστικό καθεστώς απέρριψε κατηγορηματικά τη τζαζ, προσδιορίζοντάς την ως ένα μείζον αλλοδαπό στοιχείο της γερμανικής μουσικής κουλτούρας (ό.π.) ενώ η «επίθεση» των εκπροσώπων του Ράιχ απέναντι στο συγκεκριμένο είδος μουσικής, επικεντρώθηκε κυρίως στις αφρικανικές και αμερικανικές καταβολές του (Cathcart, 2006:13). Και σε αυτή την περίπτωση, δηλαδή, ήταν σαφής η παρουσία του φυλετικού διαχωρισμού, η οποία, εκτός από την εβραϊκότητα, είχε επεκταθεί και σε κάθε μη-γερμανική προέλευση, όπως στην προκειμένη περίπτωση η αфро-αμερικανική.

Αξίζει σε αυτό το σημείο να αναφερθεί το γεγονός ότι, τουλάχιστον σε πρώτη φάση, η τζαζ, όπως και η ατονική μουσική, αποτέλεσαν εύκολο στόχο για το καθεστώς. Ήδη από τη δεκαετία του 1920, πριν δηλαδή την άνοδο του Hitler στην εξουσία, η τζαζ συμβόλιζε τη διαφθορά των μη γερμανικών χωρών στο μυαλό των συντηρητικών κριτικών μουσικής, ενώ κατά τη διάρκεια της Παγκόσμιας Οικονομικής Ύφεσης του 1929 παρόμοιες θέσεις είχαν υιοθετήσει και οι γερμανοί μουσικοί οι οποίοι φοβούνταν τον ανταγωνισμό από τους ξένους μουσικούς της Jazz (Kater, 1992: 26-28). Σημειώνεται ότι από τη δεκαετία του '20 κιόλας, η

αμερικανική μουσική γενικότερα είχε εξαπλωθεί σε αρκετά μεγάλο βαθμό στη Γερμανία, με το μεγαλύτερο ποσοστό αυτής της εξάπλωσης να αφορά τη τζαζ (Cathcart, 2006:13).

Παρατηρούμε συνεπώς, ότι υπήρχε ήδη ένα πρόσφορο έδαφος για το καθεστώς όσον αφορά το συγκεκριμένο είδος μουσικής, στο οποίο συνέβαλε το γεγονός ότι η ναζιστική «εκστρατεία» αποπομπής της τζαζ υποστηριζόταν σθεναρά από ανθρώπους του χώρου της μουσικής, όπως συνθέτες και μουσικολόγοι. Ενδεικτικό παράδειγμα η περίπτωση του Hans Pfitzner⁷ ο οποίος είχε ήδη σημάνει «συναγερμό» γι αυτή τη σημαντική ξένη επιρροή στη γερμανική μουσική, η οποία εθεωρείτο ότι είχε διεισδύσει στη γερμανική μουσική ψυχαγωγία, ακόμη και στη λεγόμενη «σοβαρή» μουσική. Τις απόψεις του Pfitzner ενστερνίστηκαν όλοι οι μουσικολόγοι – θεματοφύλακες της ιθαγενούς τέχνης στο Τρίτο Ράιχ, και απηύθυναν έκκληση για άμυνα εναντίον αυτής της εισβολής των «βαρβάρων» η οποία υποστηριζόταν από τους Εβραίους (Meyer, 1975:654). Όσον αφορά τα επιχειρήματα για τη συγκεκριμένη αποστροφή προς τη τζαζ, ενδεικτικά αναφέρεται η θέση που είχε προβάλει ο μουσικολόγος Richard Litterscheid σε άρθρο του στην Εθνική Εφημερίδα του Ράιχ, σύμφωνα με την οποία δεν υπάρχει ανάγκη για τζαζ καθώς «οι Γερμανοί είμαστε ικανοί να εκφραζόμαστε αρκετά ικανοποιητικά στο δικό μας μουσικό ιδίωμα» (Meyer, 1975:655).

Μέσα στο γενικότερο αυτό πλαίσιο που συνέθεταν τα προαναφερθέντα στοιχεία, το καθεστώς προσπάθησε να κατευθύνει τους Γερμανούς, και ιδιαίτερα τους νέους, μακριά από τις εκφυλιστικές αυτές επιδράσεις. Είναι χαρακτηριστική μία από τις οδηγίες του Goebbels προς το υπουργείο Προπαγάνδας, που παραθέτει ο Cathcart, και η οποία αναφέρει: «Οι δημοσιεύσεις πρέπει να παράγονται σε δημοφιλές ύφος με στόχευση στις μάζες, και ειδικότερα τους νέους, και θα πρέπει να αποδεικνύουν ότι η άκριτη υιοθέτηση ορισμένων Αμερικανικών δραστηριοτήτων, όπως η τζαζ μουσική... δείχνει έλλειψη πολιτισμού» (Cathcart, 2006:13).

Επισημώς, η απαγόρευση της τζαζ ξεκίνησε σχεδόν δύο χρόνια μετά την άνοδο του Hitler στην εξουσία και συγκεκριμένα τον Οκτώβριο του 1935, οπότε ο Goebbels απαγόρευσε τη μετάδοσή της από τους ραδιοφωνικούς σταθμούς. Ωστόσο, από την αρχή κιόλας του εγχειρήματος εμφανίστηκαν αντικειμενικές δυσκολίες, οι οποίες

⁷ Γερμανός συνθέτης, αυτοπροσδιοριζόμενος ως «αντιμοντερνιστής» (1869 –1949)

είχαν να κάνουν κυρίως με τον ορισμό της συγκεκριμένης μουσικής. Για την επίλυση του προβλήματος, δημιουργήθηκε μία επιτροπή «ειδικών», στην οποία θα μπορούσαν να απευθυνθούν οι γερμανικοί σταθμοί, όταν υπήρχε κάποια αμφιβολία σχετικά με το εάν κάποιο κομμάτι εντασσόταν στην κατηγορία της τζαζ – και άρα έπρεπε να απαγορευθεί – ή όχι (Kater, 1989: 16).

Παρά την πληθώρα «βολών», όμως, που δεχόταν η τζαζ από πολλά και ποικίλα μέτωπα, τόσο επίσημα όσο και ανεπίσημα, κατά τη δεκαετία του 1930 οι Γερμανοί άρχισαν να έλκονται σε μεγάλο βαθμό από τη τζαζ και κυρίως τη σουίνγκ μουσική. Η κορύφωση μάλιστα αυτής της «έλξης», έρχεται κατά τη διάρκεια του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου, με τους στρατιώτες να απαιτούν την ύπαρξη της τζαζ ως μέρος της ψυχαγωγίας τους και το γερμανικό κοινό να απειλεί ότι θα συντονιστεί σε ξένους ραδιοφωνικούς σταθμούς, σε περίπτωση που το γερμανικό ραδιόφωνο συνέχιζε να μη μεταδίδει την εν λόγω μουσική. Το μαζικό αυτό κίνημα του λαού και η απειλή περί στροφής σε ξένους σταθμούς, ήταν αρκετά προκειμένου οι αρχές να αναγκαστούν να άρουν την αρχική απαγόρευση που είχαν επιβάλει στους γερμανικούς σταθμούς (Potter, 2007: 95).

Πάντως, και πριν τον πόλεμο, παρά την πληθώρα δημοσιεύσεων και κυβερνητικών διαταγών ήταν ιδιαίτερα δύσκολη η συνολική «εκκαθάριση» της χώρας από την τζαζ, με αποτέλεσμα αυτή να συνεχίζει να αποτελεί μέρος της μουσικής ψυχαγωγίας, ενώ παράλληλα περιλαμβανόταν και στη λεγόμενη «σοβαρή μουσική» (Meyer, 1975: 654-655). Κατά τη διάρκεια της περιόδου 1932 – 1939, τα νυχτερινά κέντρα που «έπαιζαν» αυτού του τύπου τη μουσική παρέμεναν ανοιχτά, με τους μουσικούς ωστόσο, σε κάποιες περιπτώσεις, να χρησιμοποιούν ψεύτικα ονόματα, ώστε να μην τίθεται σε κίνδυνο η σταδιοδρομία τους κατά τη διάρκεια της ημέρας (Snowball, 2002: 164).

Μάλιστα, θα μπορούσαμε να πούμε ότι υπήρχε ένα είδος σιωπηρής υποστήριξης της τζαζ από το καθεστώς, δεδομένου ότι πολλά από τα νυχτερινά κέντρα στα οποία η συγκεκριμένη μουσική ευδοκίμησε ιδιαίτερα, ήταν στέκια αξιωματικών των SS, οι οποίοι ήταν φανατικοί οπαδοί του συγκεκριμένου είδους μουσικής (Kater, 1992: 64, 101). Είναι χαρακτηριστικό ότι και ο ίδιος Goebbels επισκεπτόταν συχνά τα λεγόμενα jazz clubs (Snowball, 2002: 164) ενώ υπάρχει καταγραφή δημοσιευμάτων

σύμφωνα με τα οποία ο Goebbels και ο Hermann Wilhelm Göring⁸ είχαν θεαθεί, σε επίσημη μάλιστα εκδήλωση του Ράιχ (το 1937), να χορεύουν, με τις στρατιωτικές τους στολές, υπό τη τζαζ μουσική του Jack Hylton και της ορχήστρας του (Willet, 1989: 157).

Εξάλλου, ο Hitler ο ίδιος είχε εγκρίνει τη λειτουργία κάποιων εκ των τζαζ νυχτερινών κέντρων, με την αιτιολογία ότι είναι κέντρα τα οποία προορίζονται για τους ξένους (Snowball, 2002: 164). Ας μην ξεχνάμε πάντως ότι πρόκειται για μία περίοδο, πριν την έναρξη του πολέμου, κατά την οποία το Βερολίνο αποτελούσε ακόμη πολιτιστική πρωτεύουσα παγκοσμίως και ήταν ιδιαίτερα ριψοκίνδυνο, ακόμη και για τους Ναζί, να αποδιώξουν τον κοσμοπολίτικο χαρακτήρα του και να αφαιρέσουν ένα από τα βασικά του θεάματα: τη ζωντανή εκτέλεση jazz μουσικής (Kater, 1989: 18).

Μπορεί κατά την περίοδο έως το 1939 να υπήρχε αυτή η «ανεκτικότητα» ως προς την τζαζ, ωστόσο, καθοριστική για τη στροφή που πραγματοποίησε το καθεστώς αναφορικά με το συγκεκριμένο ζήτημα ήταν η έναρξη του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου. Βασική αιτία, ήταν το γεγονός ότι δεδομένων των αρνητικών συνθηκών που είχαν επικρατήσει λόγω της Μεγάλης Οικονομικής Ύφεσης και κατόπιν λόγω του πολέμου, οι εκπρόσωποι του ναζισμού αναγνώρισαν ότι η λεγόμενη «ελαφριά» μουσική ήταν απαραίτητη για το λαό (Snowball, 2002: 160).

Εκτός αυτού, όμως, δηλαδή της ανάγκης ο λαός να «ξεχνιέται» από τις δύσκολες συνθήκες τις οποίες είχε επιφέρει ο πόλεμος, το καθεστώς είδε στην τζαζ μία ακόμη ευκαιρία προπαγάνδας. Σε πρώτη ανάγνωση, μπορεί η τζαζ να μην «ενσάρκωνε» όλα αυτά που σύμφωνα με το καθεστώς έπρεπε να ενσαρκώνει – δεν μπορούσε πχ να χρησιμοποιηθεί ως βάση εμβατηρίων ή να εκθειάσει τις αρετές του έθνους όπως μπορούσε η κλασική μουσική (ό.π.). Ωστόσο, οι εκπρόσωποι του καθεστώτος βρήκαν τον τρόπο με τον οποίο θα μπορούσαν να χρησιμοποιήσουν τη τζαζ, αφού δεν μπορούσαν πλέον να την αποφύγουν, ως μέρος της «μηχανής προπαγάνδας» που είχαν στήσει, με βασικό μέσο το ραδιόφωνο (Willet, 1989: 157).

Κεντρικό ρόλο στο παραπάνω είχε η δημιουργία του σουίνγκ συγκροτήματος “Charlie and his Orchestra” το 1940, από το καθεστώς για τη σύσταση του οποίου είχαν προσληφθεί οι καλύτεροι μουσική της τζαζ της Ευρώπης, τόσο από τη

⁸ Ηγετικός μέλος του ναζιστικού κόμματος

Γερμανία όσο και από άλλες χώρες. Επικεφαλής του συγκροτήματος τέθηκε ο σαξοφωνίστας Lutz Templin (Willet, 1989: 157) ενώ μεταξύ των υπόλοιπων μελών περιλαμβάνονταν ο τραγουδιστής της τζαζ Charles "Charlie" Schwedler, ο ιταλός τρομπετίστας Nino Impallomeni, ο πιανίστας της τζαζ Primo Angeli, από το Βέλγιο, ο κλαρινετίστας και τρομπονίστας Benny de Weille Josse Breyre, ο κιθαρίστας Meg Tevelian, από τη Γερμανία, ο ντράμερ Fritz Brocksieper (Von Steinbiß & Eisermann, 1988) κ.ά.

Αρμοδιότητα του συγκροτήματος, το οποίο ήταν πλήρως υπό τον έλεγχο του Υπουργείου Προπαγάνδας, ήταν η παραγωγή διασκευών κομματιών σουίνγκ, με αγγλικούς στίχους σατυρικού περιεχομένου (Crook, 1998: 188). Μέσω της συγκεκριμένης μπάντας το καθεστώς προωθούσε τραγούδια τζαζ τα οποία περιείχαν στίχους – παρωδίες οι οποίοι γελοιοποιούσαν, μεταξύ άλλων, προσωπικότητες «εχθρικές» όπως ο Churchill και ο Roosevelt (Willet, 1989: 157).

Όσον αφορά πάντως γενικότερα το κομμάτι των ηχογραφήσεων και της δισκογραφίας, παρόλο που στη ναζιστική Γερμανία υπήρχαν διαθέσιμοι παλαιότεροι δίσκοι τζαζ μουσικής, ήταν ιδιαίτερα σπάνια η παρουσία στα δισκοπωλεία της χώρας καινούριων ηχογραφήσεων (Willet, 1989: 157). Ωστόσο, η Γερμανία μέσω της εταιρίας Lindstrom, και συγκεκριμένα της σειράς “Swing Music Series” που είχε λανσάρει, προωθούσε στην υπόλοιπη Ευρώπη δίσκους αυθεντικής αμερικανικής τζαζ μουσικής (σε διασκευές των Duke Ellington, Benny Goodman κ.λπ), τα κομμάτια των οποίων ωστόσο είχαν εκτελεστεί από αμερικανικούς μουσικούς (Willet, 1989: 157).

Πέραν πάντως από τη χρήση της τζαζ ως μέσου προπαγάνδας από το καθεστώς, η συγκεκριμένη μουσική είχε λάβει πολιτική διάσταση και από τον ίδιο το λαό. Ειδικότερα, στις τάξεις της νεολαίας, η τζαζ μουσική, και κυρίως η σουίνγκ, είχε αρχίσει από τη δεκαετία του '30 κιόλας να συμβολίζει μία αντίσταση προς τις αρχές και μία άρνηση συνεργασίας με το Τρίτο Ράιχ (Willet, 1989: 157).

Σε αυτό το πλαίσιο εντάσσεται το κίνημα των Swing Kids (γνωστό και ως “Swing Youth”) το οποίο έδρασε κατά τη διάρκεια της δεκαετίας του 1930, κυρίως στην περιοχή του Αμβούργου και του Βερολίνου, με βασικές «εστίες» τα γερμανικά καμπαρέ και clubs. Τα μέλη του συγκεκριμένου κινήματος, δήλωναν λάτρεις του βρετανικού και αμερικανικού τρόπου ζωής (υιοθετώντας και ανάλογο ντύσιμο) και της σουίνγκ μουσικής. Πρόκειται για ένα κίνημα πολιτιστικής αντίστασης, και λιγότερο πολιτικής, το οποίο ερχόταν σε πλήρη αντίθεση με όσα πρόσβευε το

αντίπαλο δέος που ήταν η «Νεολαία του Hitler». Η δράση των “Swing Kids” κατάφερε να συνεχιστεί για κάποιο διάστημα και κατά τη δεκαετία του ’40, ωστόσο, μέχρι το τέλος του πολέμου, αρκετά από τα μέλη του κινήματος βρέθηκαν σε ναζιστικές φυλακές και στρατόπεδα (Van Cleef, 2006: 75).

Η περίπτωση της τζαζ μουσικής μπορούμε να πούμε, εν τέλει, ότι αποτελεί ένα από τα χαρακτηριστικότερα παραδείγματα του πώς η λαϊκή βούληση, σε συνδυασμό βεβαίως με τις γενικότερες συνθήκες, κατάφεραν ουσιαστικά να «αποσυντονίσουν» το απόλυτα οργανωμένο πολιτιστικό πλαίσιο του καθεστώτος, οδηγώντας στην αλλαγή κατεύθυνσης που επισημάνθηκε στην ενότητα αυτή. Ας μην παραβλέπεται εξάλλου το γεγονός ότι, σε αντίθεση με την περίπτωση της κλασσικής μουσικής, η τζαζ, λόγω της καθαρά ψυχαγωγικής της φύσης, χαρακτηριζόταν από έντονα στοιχεία μαζικότητας και είχε ενταχθεί στην καθημερινή ζωή του γερμανικού λαού ήδη από τη δεκαετία του 1920, παρά το γεγονός ότι από την πλευρά των μουσικολόγων αλλά και γενικότερα των εκπροσώπων της μουσικής ζωής, υπήρχε έντονη επικριτικότητα. Αξιοσημείωτο είναι βεβαίως το γεγονός, ότι παρά την κάμψη των αντιστάσεων και την αποδοχή της τζαζ, το καθεστώς δεν ξέφυγε από τη σταθερή προπαγανδιστική τακτική του, αξιοποιώντας τη δημοτικότητα της συγκεκριμένης μουσικής προς όφελός του (σατυρικά τραγούδια κ.λπ).

3.2 Η περίπτωση της ατονικής και δωδεκάφθογγης μουσικής

Η απόρριψη της ατονικότητας αποτελεί μία ακόμη συνιστώσα της μουσικής προπαγάνδας του καθεστώτος, το οποίο προέβαλε ως βασικό επιχείρημα το γεγονός ότι οι συγκεκριμένοι τύπου συνθέσεις – ακούσματα δεν πληρούσαν τα κριτήρια της λεγόμενης «υγιούς» μουσικής. Και αυτό διότι, μεταξύ άλλων, η ατονικότητα, και κυρίως ο δωδεκαφθογγισμός, έφερε ένα βαθμό «αφαιρετικότητας» ο οποίος εθεωρείτο «μη γερμανικός» (Kordes, 2002: 209).

Όπως είχε τονίσει το ηγετικό μέλος του ναζιστικού κόμματος, Alfred Rosenberg, «ολόκληρο το κίνημα της ατονικότητας στη μουσική είναι αντίθετο με το ρυθμό του αίματος και την ψυχή του γερμανικού έθνους» (Levi, 1991: 17). Καθ’ όλη τη διάρκεια διακυβέρνησης του ναζιστικού κόμματος, η ατονική μουσική δέχθηκε σημαντικές βολές, κάτι το οποίο, μεταξύ άλλων, αποτυπώνεται και στο γεγονός ότι είχε περιληφθεί στις «απαγορευμένες» μουσικές που είχαν παρουσιαστεί κατά την έκθεση της «Εκφυλισμένης Μουσικής» του 1938 στο Düsseldorf. Είναι

χαρακτηριστική η αναφορά του διοργανωτή της έκθεσης Hans Severus Ziegler, ότι η ατονικότητα στη μουσική υποδηλώνει «εκφυλισμό και καλλιτεχνικό μπολσεβικισμό» (Levi, 1991: 17).

Πάντως, η γενικότερη αντιμετώπιση της ατονικότητας κατά την υπό μελέτη περίοδο, δε θα χαρακτηριζόταν ως ιδιαίτερα ενθουσιώδης, ενώ σε ορισμένες περιπτώσεις άγγιζε τα όρια της υπερβολής. Ένας μουσικολόγος, όπως παραθέτει ο Meyer, έκανε λόγο για το «διάβολο της ατονικής μουσικής» ενώ κάποιος άλλος προσέδιδε εβραϊκές ρίζες στην ατονικότητα, σημειώνοντας ότι τα μέλη αυτού του κινήματος, δηλ. οι ατονιστές, έχουν ως στόχο να καταστρέψουν την αρμονία των άλλων εθνών. Σημείωνε μάλιστα ο ίδιος, ότι η εισαγωγή των υποδιαίρέσεων στη σύνθεση θα ισοδυναμούσε με επιστροφή στην εθνική μουσική των ανθρώπων της Εγγύς Ανατολής, κάτι το οποίο θα σήμαινε για τον σκανδιναβικό άνθρωπο μία υποτροπή στη βαρβαρότητα (Meyer, 1975: 654).

Βεβαίως, είναι εύλογο να συναχθεί το συμπέρασμα ότι πλήθος μουσικολόγων κατά τη ναζιστική περίοδο είχαν ταχθεί στην υπηρεσία του καθεστώτος, ή τουλάχιστον είχαν προσαρμοστεί στις απαιτήσεις του. Αυτό, ωστόσο, δεν αναιρεί το αρνητικό φόντο που περιέβαλε συγκεκριμένες εκφάνσεις της μουσικής, μεταξύ των οποίων και η ατονικότητα. Με αφορμή τις τοποθετήσεις των μουσικολόγων που παρατέθηκαν, θα πρέπει να σημειωθεί ότι, ακολουθώντας τη συνηθισμένη τακτική τους, οι εκπρόσωποι του ναζισμού, δεν περιορίστηκαν σε δημόσιους αφορισμούς της ατονικής μουσικής αλλά επιχείρησαν να εντάξουν τη συγκεκριμένη στάση τους στη γενικότερη «μηχανή προπαγάνδας» που είχαν στήσει, δίνοντας ένα χαρακτήρα επισημότητας.

Σε αυτό το πλαίσιο εντάσσεται και η ανάθεση στο μουσικολόγο Herbert Gerigk και στο συνθέτη και μουσικολόγο Theophil Stengel (και οι δύο είχαν ταχθεί στην υπηρεσία των Ναζί) να συγγράψουν το «Λεξικό των Εβραίων στη Μουσική». Για την περίπτωση που μελετάται στην παρούσα ενότητα, και ειδικότερα για το δωδεκάφθογγο κομμάτι, στο εν λόγω λεξικό αναφερόταν χαρακτηριστικά ότι το δωδεκάφθογγο σύστημα σύνθεσης «είναι ισοδύναμο με την εβραϊκή ισοπέδωση σε όλες τις πτυχές της ζωής. Αντιπροσωπεύει μια ολοκληρωτική καταστροφή της φυσικής τάξης των φθόγγων στην τονική αρχή της κλασικής μας μουσικής» (Levi, 1991: 18).

Παρά ωστόσο τη γενικότερη στοχοποίηση της ατονικότητας, όπως και στην περίπτωση της τζαζ, οι γραφειοκρατικές παρεμβάσεις του καθεστώτος δεν ήταν πάντα άμεσες και ακριβείς, καθώς υπήρχαν περιπτώσεις όπου έργα του απαγορευμένου αυτού είδους μουσικής κατάφεραν να διατηρήσουν για αρκετά χρόνια μία ικανοποιητική παρουσία μέσα στη ναζιστική Γερμανία. Χαρακτηριστικό παράδειγμα οι εκτελέσεις έργων του Stravinsky, οι οποίες απαγορεύθηκαν επισήμως μόλις το Φεβρουάριο του 1940. Μάλιστα, πριν την επίσημη απαγόρευση, ο συνθέτης απολάμβανε κάποιου είδους «προστασία» από τους Ναζί, παρόλο που πολλά μέρη της ναζιστικής ιεραρχίας τον είχαν συμπεριλάβει στους εκπροσώπους της εκφυλισμένης μουσικής (Levi, 1991: 17).

Ο Levi χαρακτηρίζει ως ίσως τη μεγαλύτερη ειρωνεία στην ιστορία της μουσικής κατά τον 20^ο αιώνα, το γεγονός ότι ενώ οι ναζιστικές αρχές φαινόταν να ανέχονται τα «μη γερμανικά» στοιχεία της μουσικής του Stravinsky, στον αντίποδα, καταδίκασαν ολοκληρωτικά τη μουσική του Arnold Schoenberg. Και αυτό παρά το γεγονός ότι ο ίδιος ο συνθέτης είχε συνδέσει τη μουσική του με τη γερμανική παράδοση, στην οποία οι ναζί ήταν τόσο προσηλωμένοι. Η απάντηση στην παραπάνω ειρωνεία βρίσκεται στο γεγονός, ότι το καθεστώς προσπάθησε να θέσει τη δωδεκάφθογγη μουσική του Schoenberg, η οποία μάλιστα το 1922 περιγραφόταν από τους συνθέτες ως η εγγύηση της υπεροχής της γερμανικής μουσικής για τα επόμενα 100 χρόνια, σε μία φυλετική βάση (Levi, 1991: 18).

Όπως αναφέρει η Kordes, το γεγονός ότι ο Schoenberg, ο οποίος εθεωρείτο ως ο «εφευρέτης» της ατονικής, και ειδικότερα της δωδεκάφθογγης σύνθεσης, είχε εβραϊκή καταγωγή, ήταν καθοριστικό προκειμένου η συγκεκριμένη μέθοδος να θεωρηθεί «μη γερμανική» και να οδηγήσει στη στοχοποίησή της από το καθεστώς (Kordes, 2002: 209). Σύμφωνα με το Levi, η εβραϊκή «σφραγίδα» που είχε προσδοθεί στο έργο του Schoenberg και συγκεκριμένα η μέθοδος σύνθεσης με τους δώδεκα φθόγγους, εξαφάνιζε κάθε πιθανότητα για το καθεστώς να αποδεχθεί μουσική με παρόμοια χαρακτηριστικά (Levi, 1991: 18).

Αξίζει να αναφερθεί πάντως, ότι η φύση της ατονικότητας όπως την αντιλαμβάνονταν οι εκπρόσωποι του ναζισμού, εάν εξαιρεθεί η περίπτωση του Schoenberg, δεν ήταν πάντα ξεκάθαρη. Αυτό είχε ως αποτέλεσμα συχνά να «αφορίζονται» συνθέτες και μουσικές δημιουργίες, οι οποίες κάθε άλλο παρά στοιχεία ατονικότητας ή δωδεκαφθογγισμού έφεραν.

Είναι χαρακτηριστικό, για παράδειγμα, ότι ο Goebbels είχε, λανθασμένα βεβαίως, χαρακτηρίσει τον Paul Hindemith ως έναν «ατονικό μουσικό» ο οποίος μάλιστα είχε ενδώσει στις παραφωνίες της «μουσικής χρεωκοπίας». Παρομοίως, το 1938, ο διοργανωτής της Έκθεσης «Εκφυλισμένης Μουσικής», Severus Ziegler, είχε επικρίνει ως ατονική την αδιαμφισβήτητα τονική μουσική του Hermann Reutter, υποστηρίζοντας μάλιστα ότι έφερε σοβαρά συμπτώματα Κονστρουκτιβισμού (Levi, 1991: 17). Ειδικά για την περίπτωση του Reutter θα πρέπει να σημειωθεί ότι υπήρξε μια γενικευμένη επίθεσή προς το έργο του, ως βάση για την οποία χρησιμοποιούνταν, ανά περίπτωση, και διαφορετικά επιχειρήματα. Για παράδειγμα, η εφημερίδα *Völkischer Beobachter* («Λαϊκός Παρατηρητής» σε ελεύθερη απόδοση), η οποία αποτελούσε το επίσημο όργανο του εθνικοσοσιαλιστικού κόμματος από την ίδρυσή έως και το 1945, είχε καταδικάσει τη μουσική του Reutter ως φέρουσα χαρακτηριστικά που την τοποθετούν στην κατηγορία του μπολσεβικισμού στη μουσική (Steinweis, 1993: 140).

Σε παρόμοια δεινή θέση είχαν βρεθεί συνθέτες όπως ο Hugo Herrmann και ο Heinz Tiessen, η μουσική των οποίων είχε χαρακτηριστεί ως «ατονική» (Steinweis, 1993: 140) αλλά και δύο από τους μαθητές του Schoenberg, οι Alban Berg και Anton Webern (Levi, 1991: 13). Πάντως όσον αφορά τους μαθητές του «εφευρέτη» του κινήματος της ατονικότητας, οι οποίοι ουσιαστικά απάρτιζαν τη νέα γενιά της συγκεκριμένης μεθόδου σύνθεσης, τα πράγματα δεν έλαβαν τις διαστάσεις που κάποιος θα ανέμενε.

Όπως αναφέρει ο Levi, μεταξύ του 1926 και του 1933, ο Schoenberg είχε διδάξει τουλάχιστον 18 μουσικούς κατά τη διάρκεια της διδασκαλίας του στην Prussian Academy of Arts⁹. Ωστόσο, πριν ακόμη την άνοδο των Ναζί στην εξουσία, ένα μεγάλο μέρος των συγκεκριμένων συνθετών είτε είχαν επιστρέψει στις πατρίδες του, όντας μη Γερμανοί, είτε είχαν αναγκαστεί να μεταναστεύσουν εξαιτίας φυλετικών ή πολιτικών λόγων (Levi, 1991: 18). Από τους συνθέτες - μαθητές του Schoenberg οι οποίοι είχαν παραμείνει στη Γερμανία, σε δύο από αυτούς, οι Peter Schacht (1901-1942) και Norbert von Hannenheim (1898-1943), το καθεστώς προκάλεσε ιδιαίτερες δυσκολίες στη σταδιοδρομία τους ενώ αντιθέτως, δύο άλλοι συνθέτες που

⁹ Αξίζει εδώ να αναφερθεί ότι μεταξύ των μαθητών του Schoenberg ήταν και ο έλληνας κλασικός συνθέτης Νίκος Σκαλκώτας (1904 – 1949)

μαθήτευσαν δίπλα του κατάφεραν να αποσπάσουν κάποια εύνοια. Πρόκειται για τους Winfried Zillig (1905-1963) και Fried Walter (1907-1996), όπου ο μιν πρώτος δεν εντάσσεται στην κατηγορία των ατονικών συνθετών (δεν είχε αφομοιώσει κάποιο χαρακτηριστικό από τον τρόπο σύνθεσης του δασκάλου του), ενώ η κατάσταση γύρω από τον Walter ήταν σχετικά διφορούμενη. Επαγγελματικά, συνέχισε την καριέρα του και ως συνθέτης και ως μαέστρος, χωρίς να δέχεται ενοχλήσεις από το καθεστώς. Ωστόσο, πρόκειται για ένα συνθέτη ο οποίος παρέμεινε προσηλωμένος στον Schoenberg και στην εξέλιξη των 12-φθογγων τεχνικών, καταφέροντας παράλληλα να αποφύγει επικρίσεις από το καθεστώς (Levi, 1991: 19).

Κλείνοντας το θέμα του Schoenberg, ο οποίος αποτέλεσε το κέντρο της προπαγάνδας των Ναζί ενάντια στην ατονική μουσική, δεν θα πρέπει να παραβλεφθεί το γεγονός ότι, και σε αυτή την περίπτωση, οι συνθήκες είχαν δημιουργήσει ένα έδαφος που προσφερόταν ιδιαίτερα για την απομόνωση του συγκεκριμένου συνθέτη και των τεχνικών του. Και αυτό διότι, παρά το γεγονός ότι ο εν λόγω συνθέτης είχε εμπνεύσει αρκετούς να ακολουθήσουν το παράδειγμά του σε αυτού του τύπου τη σύνθεση, από τη δεκαετία του 1920, το έργο του είχε δεχθεί έντονη κριτική και κάθε άλλο παρά ενθουσιώδης ήταν η γενικότερη αντιμετώπισή του.

Πολλοί νέοι συνθέτες, είχαν ως στόχο να αναπτύξουν μία ισχυρή σχέση με το ευρύ κοινό και απέφευγαν τους πειραματισμούς του Schoenberg, ενώ πέρα από το μέτωπο των συνθετών, σκεπτικισμός υπήρχε και από την πλευρά των κριτικών. Ενδεικτικά, αναφέρεται η περίπτωση του εκλεπτυσμένου μουσικού κριτικού Alfred Einstein, ο οποίος είχε εκφράσει αμφιβολίες σχετικά με την αποτελεσματικότητα της μουσικής του Schoenberg. Ειδικότερα, όπως παραθέτει η Potter, ο Einstein, έχοντας παρακολουθήσει το 1930 την πρεμιέρα της όπερας *Von heute auf morgen* είχε επικρίνει τον Schoenberg για το γεγονός ότι το έργο του, λόγω της δωδεκατονικής του βάσης, είχε αποτύχει στο να έχει μαζική απήχηση, παρά το γεγονός ότι το θέμα του έργου μπορούσε να ασκήσει μεγάλη έλξη στο κοινό. Συνεπώς, το γεγονός ότι ο Schoenberg ήταν εβραίος και παράλληλα είχε προσφάτως χάσει τη δημοτικότητά του, δημιούργησαν μια καλή συγκυρία ώστε αυτός να ενταχθεί στη ρατσιστική προπαγάνδα του καθεστώτος (Potter, 2007: 94).

Ωστόσο, το γεγονός ότι είχε δοθεί μια γενικότερη «γραμμή» από τα ανώτερα στελέχη της μουσική προπαγάνδας του Ράιχ, η οποία συνδυαζόταν με μία ιδιαίτερα αυστηρή οργάνωση, συχνά υπήρξαν διαφωνίες και προστριβές όσον αφορά επιμέρους

ζητήματα λογοκρισίας. Ειδικά στην περίπτωση της ατονικής μουσικής, είναι χαρακτηριστική η διαμάχη μεταξύ του Goebbels και του τελευταίου κατά σειρά Προέδρου του Μουσικού Επιμελητηρίου, Peter Raabe, ο οποίος διαδέχθηκε τον Strauss και παρέμεινε στη θέση μέχρι την πτώση του καθεστώτος το 1945, λόγω της ανεκτικότητας που επιδείκνυε ο Raabe σε συνθέσεις οι οποίες είχαν χαρακτηριστεί «ατονικές» από τον Heinz Drews, επικεφαλής του μουσικού παραρτήματος του Υπουργείου Προπαγάνδας (Steinweis, 1993: 54).

Γενικότερα, αυτή η ανεκτικότητα απέναντι στην ατονική μουσική η οποία είχε επιδειχθεί από διάφορες πλευρές του καθεστώτος, άλλοτε ηθελημένα και άλλοτε από άγνοια, συνέβαλε στο να μην υπάρξει πλήρης απουσία των συγκεκριμένων ακουσμάτων κατά τη συγκεκριμένη περίοδο. Παρά την έντονη επίθεση τόσο κατά την «Έκθεση Εκφυλισμένης Μουσικής» όσο και γενικότερα, αρκετά ατονικά και 12-φθογγα έργα συνθέθηκαν και ακούστηκαν κατά τη διάρκεια του Τρίτου Ράιχ, και μάλιστα υπήρξαν περιπτώσεις όπου οργανισμοί του ίδιου του καθεστώτος είχαν αναθέσει σε νέους συνθέτες να παράγουν 12-φθογγα έργα, τα οποία εκτελούνταν σε περίοπτους χώρους κατά τα χρόνια του Τρίτου Ράιχ (Potter, 2007: 94).

Εκτός αυτού, υπήρξαν και δημόσιες παραδοχές ότι πράγματι η δυσφήμιση που δέχεται η ατονική μουσική, έχει ως βάση όχι τη φύση της ίδιας της μουσικής αλλά το γεγονός ότι εκπροσωπείται από έναν Εβραίο. Είναι ενδεικτικό για παράδειγμα, ότι με αφορμή τα 60^α γενέθλια του Schoenberg το 1934, ο Herbert Gerigk, κριτικός μουσικής ο οποίος ήταν στην υπηρεσία των Ναζί (και συγκεκριμένα του Alfred Rosenberg) στοχοποίησε τον Schoenberg κυρίως όσον αφορά την εβραϊκότητά του και όχι τόσο όσον αφορά τους πειραματισμούς του στη μουσική. Απρόθυμος να απορρίψει οριστικά την ατονικότητα, ο Gerigk ισχυρίστηκε ότι στα σωστά χέρια, δηλ. στα χέρια ενός συνθέτη μη εβραίου, η ατονική σύνθεση θα μπορούσε να αποτελέσει ένα αποτελεσματικό μέσο έκφρασης (Potter, 2007: 94).

Ως αποτέλεσμα της γενικότερης αντιμετώπισης της ατονικής μουσικής κατά τη διακυβέρνηση του ναζιστικού κόμματος, η συγκεκριμένη «τεχνική», όπως διαπίστωσαν οι γερμανοί συνθέτες μετά την πτώση του Hitler, ήταν από τις ελάχιστες οι οποίες είχαν καταφέρει να παραμείνουν «αμόλυντες» από το Ναζισμό. Εκτός από τις εβραϊκές ρίζες που της είχαν προσδώσει, το γεγονός ότι η ατονική μουσική, λόγω των ακουσμάτων της, δεν έδινε σχεδόν κανένα περιθώριο προπαγανδιστικής χρήσης της αποδείχθηκε εν τέλει «σωτήριο» ώστε να παραμείνει «καθαρή». Ως εκ τούτου, η

ατονική μουσική ήταν η μόνη παραδοσιακά «σοβαρή» μουσική, η οποία δεν είχε χρησιμοποιηθεί από τη ναζιστική κυβέρνηση για εκπαιδευτικούς ή προπαγανδιστικούς σκοπούς (Kordes, 2002: 209). Κάτι το οποίο, βεβαίως, δεν μπόρεσε να αποφευχθεί στην περίπτωση του προγενέστερου ρεπερτορίου της κλασσικής μουσικής.

4.1 Η κλασσική μουσική ως μέσο προπαγάνδας

Μία από τις βασικότερες επιδιώξεις του Τρίτου Ράιχ, ήταν η ανάδειξη της ανωτερότητας της γερμανικής φυλής, μέσω της καλλιέργειας μιας ναζιστικής «μυθολογίας» και ταυτόχρονα της δημιουργίας μίας νέας εθνικής ταυτότητας. Η μουσική, αποτέλεσε ένα από τα οχήματα επίτευξης των παραπάνω σκοπών. Ειδικότερα, σύμφωνα με τον Bohlman (2004: 40), η μουσική χρησιμοποιήθηκε ως μία πλατφόρμα συγχώνευσης μύθου και ιστορίας, με τη διαχωριστική γραμμή μάλιστα μεταξύ ενός φαντασιακού παρελθόντος, και ενός εξίσου επινοημένου παρόντος, ώστε να μην είναι καθόλου ξεκάθαρη.

Στο παραπάνω πλαίσιο, η κλασσική μουσική, θεωρήθηκε ως η πλέον κατάλληλη, συγκριτικά με τα υπόλοιπα είδη, για την εξυπηρέτηση του συγκεκριμένου σκοπού, κάτι το οποίο, εκτός όλων των άλλων, έχει να κάνει με το γεγονός ότι πράγματι στον τομέα της κλασσικής μουσικής, κατά το παρελθόν, είχαν παραχθεί από γερμανούς συνθέτες αριστουργηματικά έργα, όπως θα δούμε και στη συνέχεια. Αυτή η «βάση» που ήδη υπήρχε αποτέλεσε ένα μέσο προπαγάνδας υπέρ του μύθου της ανωτερότητας των γερμανικών συνθετών, της γερμανικής μουσικής γενικότερα και εν τέλει του γερμανικού έθνους. Υπήρξε ουσιαστικά μία καπήλευση της κλασσικής μουσικής προκειμένου αυτή, να χρησιμοποιηθεί ως ένα επιχείρημα επιβεβαίωσης της ύψιστης εθνικής ταυτότητας που το καθεστώς προωθούσε (Currid, 2006: 130).

Αυτό είχε ως αποτέλεσμα, σε αντίθεση με είδη όπως η μοντέρνα μουσική (ατονική, jazz κλπ), η κλασσική μουσική να έχει μια ιδιαίτερη σημαντική παρουσία κατά τη διάρκεια της ναζιστικής κυριαρχίας στη Γερμανία, παρά την απώλεια κάποιων από τους διασημότερους μαέστρους και την απαγόρευση μεγάλου αριθμού σπουδαίων έργων (Bendersky, 2007: 126).

Η παραπάνω, κατά κάποιον τρόπο, «άνθιση» της κλασσικής μουσικής έγινε κατά βάση μέσω της εκ νέου «ανακάλυψης» κλασσικών συνθετών και μουσικών (Sington & Weidenfeld, 1943: 248). Ενδεικτικά αναφέρονται οι κλασσικές δημιουργίες των Beethoven, Mozart και Schumann, οι οποίες αντιμετωπίζονταν σαν μία επιπλέον

απόδειξη της γερμανικής πολιτιστικής ανωτερότητας (Bendersky, 2007: 126). Γι αυτό άλλωστε ειδικά σε επίσημες τελετές και εκδηλώσεις, κυρίαρχο ρόλο είχαν έργα όπως για παράδειγμα η *3η Ηρωϊκή Συμφωνία*, η *5η Συμφωνία*, οι εισαγωγές *Κοριολανός* και *Έγκμοντ* του Beethoven (Trommler, 2004: 68).

Ειδικά στην περίπτωση του Beethoven είναι χαρακτηριστικό ότι κατά τον εορτασμό της 165^{ης} επετείου της γέννησής του, οι ραδιοφωνικές εκπομπές τον είχαν τιμήσει δεόντως, προσφέροντας σε αφθονία μεταδόσεις των έργων του. Γενικότερα πάντως, το ραδιόφωνο έπαιξε σημαντικό ρόλο στην περίπτωση της κλασσικής μουσικής. Είναι ενδεικτικό, ότι είχαν δημιουργηθεί ραδιοφωνικά shows τα οποία είχαν ως αποκλειστικό αντικείμενο την παρουσίαση των έργων μεγάλων γερμανών κλασσικών συνθετών. Ένα από τα πλέον γνωστά ήταν το show με την ονομασία «Η Μουσική των Μεγάλων Δασκάλων», όπου, μεταξύ άλλων παρουσιάζονταν έργα συνθετών όπως ο Bach και ο Händel (Currid, 2006: 130). Θα πρέπει να σημειωθεί βεβαίως, ότι πέραν από τους προαναφερθέντες συνθέτες, εκείνος ο οποίος έτυχε της μεγαλύτερης αποδοχής και εν τέλει αποτέλεσε σύμβολο για ολόκληρο το ναζιστικό καθεστώς ήταν ο Richard Wagner. Ωστόσο, δεδομένης της κεντρικής του θέσης στο πολιτιστικό και όχι μόνο κάδρο της ναζιστικής Γερμανίας, αναλυτικά η περίπτωση Wagner περιγράφεται σε επόμενη ενότητα του κεφαλαίου.

Γενικότερα, το καθεστώς έδωσε ιδιαίτερη έμφαση στην προώθηση της κλασσικής μουσικής, στηρίζοντας συναυλίες, όπερες και μουσικούς, ενώ τα στελέχη του ναζιστικού κόμματος ένιωθαν ιδιαίτερα κολακευμένα λειτουργώντας ως προστάτες της πλούσιας καλλιτεχνικής κληρονομιάς της χώρας, στο επίκεντρο της οποίας είχε τοποθετηθεί η κλασσική μουσική (Bendersky, 2007: 126).

Ωστόσο, παρά την υπέρμετρη προβολή της κλασσικής μουσικής από το καθεστώς – σε βαθμό καταχρηστικό θα μπορούσαμε να πούμε – η πάγια τακτική των Ναζί για παρεμβάσεις, λογοκρισία και απαγορεύσεις ήταν παρούσα και σε αυτή την περίπτωση. Το συγκεκριμένο είδος μουσικής δεν δέχθηκε γενικευμένες επιθέσεις όπως είχε δεχθεί για παράδειγμα η ατονική μουσική στο σύνολό της, εντούτοις, υπήρξαν συγκεκριμένες στοχοποιήσεις οι οποίες εντάσσονταν στο σχέδιο «εκκαθάρισης» που είχε τεθεί σε εφαρμογή και σε αυτή την περίπτωση και το οποίο αναλύεται στην ενότητα που ακολουθεί.

4.2 Η «αριανοποίηση» των κλασσικών έργων

Πιστοί στην ιδεολογία τους περί καθαρότητας, οι εκπρόσωποι του ναζισμού υπέβαλαν την κλασική μουσική σε μία διαδικασία «σκαναρίσματος», προκειμένου να αφαιρεθούν όλες οι ανεπιθύμητες επιρροές, δηλ. οι εβραϊκές ή γενικότερα οι μη άριες. Είναι σαφές ότι σε πρώτο στάδιο, οι υπεύθυνοι τις μουσικής «εκκαθάρισης» φρόντισαν να απαγορεύσουν όλα τα έργα εβραίων συνθετών (Levi, 1994: 70). Αυτό όμως, είναι κάτι το οποίο αποτελούσε μια γενικευμένη τακτική και θα λέγαμε πώς ήταν αναμενόμενο. Αυτό το οποίο έχει ιδιαίτερη σημασία, είναι το γεγονός ότι παράλληλα ξεκίνησε μία εκστρατεία «αριανοποίησης» της κλασσικής μουσικής, προκειμένου να αφαιρεθούν όλες οι εβραϊκές επιρροές από όλα τα κομμάτια του εν λόγω είδους. Ακόμα κι αν υπήρχε η παραμικρή μη γερμανική ανάμειξη σε κάποιο κομμάτι, τότε ήταν επιβεβλημένη η αφαίρεσή της (Levi, 1994: 70).

Μιλάμε δηλαδή, όχι για απαγόρευση έργων τα οποία είχαν μη γερμανικές προσμίξεις, αλλά για την εφαρμογή συγκεκριμένων αλλαγών προκειμένου να παραμείνει σε κάθε έργο μόνο το «καθαρό», γερμανικό του σκέλος. Οι αλλαγές που συνήθως γίνονταν σε συγκεκριμένα κομμάτια κλασσικής μουσικής ήταν δύσκολο να γίνουν αντιληπτά από το μέσο θεατή μιας συναυλίας. Συνεπώς, για το ευρύ κοινό στη Γερμανία, στο οποίο δεν περιλαμβανόταν οι μελετητές των κλασσικών συνθετών, ήταν άγνωστο το τι πραγματικά γινόταν στη μουσική κληρονομιά τους με την αιτιολογία της «εκκαθάρισης» (Hicks, 1996: 9).

Για την επίτευξη του συγκεκριμένου στόχου προσελήφθησαν μουσικοί, με μοναδική αρμοδιότητα την απαλοιφή των ήχων μη αρίων συνθετών από τα υπάρχοντα κομμάτια κλασσικής μουσικής. Ωστόσο, το συγκεκριμένο έργο αποδείχθηκε ότι δεν ήταν ιδιαίτερα εύκολο και αυτό διότι, για παράδειγμα, συχνά τύχαινε έργα τα οποία περιλαμβάνονται στα αγαπημένα ακούσματα πολλών μελών των Ναζί, να έχουν προκύψει μέσω της σύμπραξης μη εβραίων με εβραίους συνθέτες. Οι συνθέτες οι οποίοι αποτέλεσαν τα βασικά αντικείμενα «αριανοποίησης», σύμφωνα με τον Levi (1994) ήταν τρεις: ο Mozart, ο Mendelssohn και ο Handel.

Ο Mozart παρόλο που δεν ανήκε στην κατηγορία των εβραίων, είχε συνεργαστεί με τον ιταλό εβραίο, Lorenzo Da Ponte¹⁰, σε κάποια από τα έργα του. Παρόλο που κύριος δημιουργός ήταν ο Mozart, ωστόσο για τους ναζί, ακόμη και αυτή η μικρή επιρροή ενός εβραίου «μόλυνε» ολόκληρο το έργο. Προκειμένου να συνεχίσουν τα έργα του Mozart να περιλαμβάνονται στη μουσική ζωή της Γερμανίας, το Μουσικό Επιμελητήριο ανέθεσε σε ναζί συνθέτες να διασκευάσουν τις όπερες των Mozart και Da Ponte προκειμένου να προκύψουν οι «καθαρές» μορφές τους (Levi, 1994: 75-76).

Ο άλλος «στόχος» των ναζί, ο Mendelssohn, γερμανός με εβραϊκές, όμως, οικογενειακές ρίζες, είχε επίσης δημιουργήσει δυσκολίες διότι από τη μία πλευρά τα έργα του ήταν ιδιαίτερα δημοφιλή ενώ από την άλλη εκφράζονταν επικριτικές απόψεις εντός του Ράιχ για το συγκεκριμένο συνθέτη. Η *Ιταλική του Συμφωνία*, το *Κοντσέρτο για βιολί και ορχήστρα* και η σκηνική του μουσική για το *Όνειρο Καλοκαιρινής Νυκτός* ήταν αγαπητά και προσέλκυαν κοινό σε ολόκληρη τη Γερμανία αλλά και στα κατεχόμενα εδάφη της (Levi, 1994: 71). Σύμφωνα με κάποιους μουσικολόγους, όμως, ο Mendelssohn βεβήλωνε την παράδοση των γερμανικών μουσικών προτύπων (Meyer 269).

Η παραπάνω κατάσταση έφερε μία προσωρινή σύγχυση ως προς ποια τακτική έπρεπε να ακολουθηθεί, εν τέλει, όμως, επικράτησε η γνωστή αντισημιτική ιδεολογία. Εάν οι ναζί επέτρεπαν στο γερμανικό λαό να ψυχαγωγείται με μουσικές οι οποίες μείωναν τη γερμανική κληρονομιά, θα περνούσαν το μήνυμα ότι οι εβραίοι συνθέτες συνέβαλαν στον πολιτισμό. Με αυτό το σκεπτικό, μέχρι το 1938, το Μουσικό Επιμελητήριο του Ράιχ είχε καταφέρει να αφαιρέσει το όνομά του από τη μουσική ζωή της χώρας (Levi, 1994: 71).

Η περίπτωση του Handel, ωστόσο, ήταν διαφορετική ως προς την αντιμετώπισή του από το καθεστώς. Παρόλο που δεν ήταν εβραίος, είχε χρησιμοποιήσει κείμενα από την Εβραϊκή Βίβλο, κάτι το οποίο αποτελούσε, βεβαίως, σοβαρό ταμπού στη Ναζιστική Γερμανία (Levi, 1994: 80). Και ο συγκεκριμένος συνθέτης αποτέλεσε ένα πρόβλημα για το Ράιχ, διότι ο θαυμασμός που ελάμβανε από το γερμανικό λαό καθιστούσε δύσκολη την παντελή κατάργηση του ονόματός του από τον μουσικό πολιτισμό.

¹⁰ Ιταλός λιμπρετίστας και ποιητής. Συνεργάστηκε με τον Mozart στις τρεις σπουδαιότερες όπερές του: *Don Giovanni*, *The Marriage of Figaro* και *Così fan tutte*.

Όπως και στην περίπτωση του Mozart, ο Handel υπέστη τη διαδικασία του «καθαρισμού». Οι αντίπαλοι του Goebbels θεωρούσαν ότι από τα έργα του Handel θα πρέπει να αφαιρεθούν ολοκληρωτικά οι ξένες αυτές προσμίξεις. Ωστόσο, ο Goebbels πίστευε ότι κάνοντας αλλαγές στα κομμάτια του συνθέτη, θα πρόδιδε τη γερμανική ιστορία. Μάλιστα, το 1934, εκδόθηκε διαταγή από τον ίδιο τον Goebbels η οποία απαγόρευσε οποιαδήποτε αλλαγή στα κομμάτια του Handel (Levi, 1994: 77-78).

Παρά τη διαταγή, ωστόσο, αρκετοί συνθέτες εντός του Ράιχ παρήγαγαν τις δικές τους εκδοχές των κομματιών του Handel. Για παράδειγμα, το *Occasional Oratorio* (1746) του συνθέτη υπέστη αλλαγές από το μαέστρο και μουσικολόγο Fritz Stein, προκειμένου να αντιπροσωπεύει τη ναζιστική ιδεολογία. Παρόμοιες αλλαγές πραγματοποιήθηκαν και σε άλλα έργα του, τα οποία εκτελούνταν αφού πρώτα είχαν αφαιρεθεί από αυτά βιβλικά κείμενα ή ονόματα χαρακτήρων (Levi, 1994: 79). Αυτή η «αριανοποίηση», εκτός από τα έργα του Handel, πραγματοποιήθηκε σε όλα τα κλασσικά μουσικά έργα τα οποία δεν συμβάδιζαν με τις ιδέες των ναζί. Το πιο χαρακτηριστικό παράδειγμα, το οποίο πιθανόν να μην είναι γνωστό στο ευρύ κοινό, είναι η αντικατάσταση εβραϊκών κειμένων με γερμανικά (Meyer, 1991: 277).

Εξάλλου, αυτό που θα πρέπει επίσης να σημειωθεί, είναι ότι πέρα από το κομμάτι της εβραϊκότητας, υπήρχαν και άλλοι λόγοι για τους οποίους υπήρξαν παρεμβάσεις σε συγκεκριμένα έργα. Πρόκειται για λόγους οι οποίοι, και σε αυτή την περίπτωση, σχετίζονταν με την προώθηση της ιδέας της ανωτερότητας της γερμανικής φυλής που η κλασσική μουσική έπρεπε να εξυπηρετήσει. Με το πέρασμα του χρόνου, και η κλασσική μουσική, είχε φτάσει σε ένα τέλμα ενώ πλήθαιναν οι συζητήσεις εντός του Μουσικού Επιμελητηρίου ειδικά για τη λεγόμενη θρησκευτική μουσική, και για το κατά πόσο αυτή συνέβαλε στην προώθηση της γερμανικής κληρονομιάς (Herzstein, 1978: 181).

Προκειμένου να επιτευχθεί κάποια ισορροπία και να μετριαστούν οι έντονες αντιδράσεις στο Επιμελητήριο, υπήρξε ένας συμβιβασμός σχετικά με κάποια από τα πιο αντιπροσωπευτικά κομμάτια της συγκεκριμένης κατηγορίας μουσικής. Για παράδειγμα, το Επιμελητήριο απαγόρευσε από τους ραδιοφωνικούς σταθμούς να μεταδίδουν έργα όπως το *Requiem* του Mozart, το οποίο εθεωρείτο ότι οδηγούσε τη γερμανική υπερηφάνεια σε μία κατάσταση καταστολής (Herzstein, 1978: 181).

Υπήρξαν βεβαίως και περιπτώσεις όπου οι αντιδράσεις και οι διαφωνίες ήταν μηδαμινές ενώ η «γραμμή» που ακολουθήθηκε ήταν σταθερή από την αρχή έως το

τέλος του καθεστώτος. Η πλέον χαρακτηριστική περίπτωση είναι αυτή του συνθέτη Richard Wagner, για τον οποίο επετεύχθη απόλυτη συμφωνία από όλες τις πλευρές του Ράιχ.

4.3 Η περίπτωση του Richard Wagner

Ο Wagner, τόσο λόγω του έργου του όσο και της ίδιας της προσωπικότητάς του, αποτέλεσε το κύριο υποκείμενο λατρείας από τους εκπροσώπους του Ράιχ. Το σύνολο του έργου του χρησιμοποιήθηκε σε βαθμό, που αγγίζει τα όρια της κατάχρησης για την καλλιέργεια του «εθνικού μύθου» και της νέας εθνικής ταυτότητας που προωθείτο (Meyer, 1975: 661), κάτι στο οποίο συνέβαλε βεβαίως και η ίδια η φύση των έργων του συνθέτη.

Στα μάτια του Ράιχ, ο Wagner αποτέλεσε την επιτομή του γερμανικού μεγαλείου, ενώ όντας αντισημιτικών πεποιθήσεων ο ίδιος, έθεσε τα θεμέλια πάνω στα οποία ο Hitler θα «έχτιζε» τις δικές του απόψεις (Perris, 1985: 48). Όπως μάλιστα σημειώνει ο Meyer (1975: 661), ο Βαγκνερισμός, έτσι όπως αυτός εκφράζεται μέσα από τη φόρμα του βαγκνερικού δράματος, του Gesamtkunstwerk, θεωρείται ο ιδεολογικός πρόδρομος του ναζισμού.

Παρά το γεγονός ότι οι αντισημιτικές πεποιθήσεις του κατά κανόνα παρέμεναν διαχωρισμένες από τη μουσική του, οι όπερες του Wagner παρουσιάζουν σε αρκετές περιπτώσεις ένδοξους ήρωες οι οποίοι ενσάρκωναν τις υποτιθέμενες αρετές της γερμανικής φυλής (Meyer, 1975: 661-662). Είναι χαρακτηριστική η όπερα *Lohengrin*, στην οποία ο Wagner ανέπτυξε διάφορα θέματα τα οποία ήταν μέρος της ναζιστικής ιδεολογίας, όπως για παράδειγμα η ανάδειξη της γερμανικής υπερηφάνειας και ανωτερότητας (Perris, 1985: 48).

Δεδομένων των παραπάνω στοιχείων, οι συνθέσεις του Wagner ήταν παρούσες σε σχεδόν κάθε πτυχή της οργάνωσης του Γ' Ράιχ, είτε συνοδεύοντας προπαγανδιστικά film που προβάλλονταν, είτε ως μουσική υπόκρουση σε επίσημες εκδηλώσεις, όπως συνέδρια, του Κόμματος των Ναζί, ενώ σημαντική θέση είχαν και στα προγράμματα των ραδιοφωνικών σταθμών (Trommler, 2004: 69).

Ένα από τα πλέον χαρακτηριστικά κομμάτια του Wagner, το οποίο κατείχε περίοπτη θέση, ήταν βεβαίως το *Walkürenritt* («Ο Καλπασμός των Βαλκυριών») από την όπερα *Die Walküre* («Βαλκυρία») η οποία αποτελεί τη δεύτερη όπερα της

τετραλογία *Der Ring des Nibelungen* («Το Δαχτυλίδι του Νιμπελούγκεν») (Trommler, 2004: 69). Μάλιστα, σύμφωνα με κάποιες μαρτυρίες, στρατιωτών της εποχής, η εν λόγω μουσική χρησιμοποιούνταν για την ανύψωση του ηθικού του στρατού κατά τη διάρκεια του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου (Pieslak, 2009: 47).

Το *Δαχτυλίδι του Νιμπελούγκεν* που προαναφέρθηκε, αποτελεί ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα που πιστοποιεί ότι η διαχωριστική γραμμή μεταξύ προσωπικών πεποιθήσεων και τέχνης, στην περίπτωση του Wagner, ήταν αρκετά θολή. Ο ίδιος ο συνθέτης, όπως παραθέτει ο Perris (1985:51) είχε δηλώσει ρητά ότι οι ανταγωνιστικοί χαρακτήρες του έργου θα έπρεπε να απεικονίζονται με έναν εβραϊκό τρόπο ομιλίας, ο οποίος χαρακτηρίζεται από διαπεραστικότητα, σφυρίγματα και βουίσματα και αποτελεί «μία εντελώς ξένη και αυθαίρετη διαστρέβλωση του εθνικού μας ιδιώματος».

Στοιχεία όπως οι συγκεκριμένες οδηγίες του Βάγκνερ, σε συνδυασμό με άλλες αντισημιτικές ιδέες που εκφράζονταν από το συνθέτη, είχαν ως αποτέλεσμα ο Hitler να αναπτύξει μια ιδιαίτερη πνευματική σχέση με αυτόν και την ιδεολογία του, παρά το γεγονός ότι τους χώριζαν αρκετές δεκαετίες¹¹. Είναι χαρακτηριστικό μάλιστα ότι, σύμφωνα με μαρτυρίες, ο Hitler, συχνά ηρεμούσε παίζοντας μουσική του συνθέτη (Shirakawa, 1992: 177).

Εκτός όμως από τον ίδιο το Hitler, γενικότερα για τα μέλη του Ράιχ, ο Wagner αποτελούσε το ηθικό πρότυπο για τη μουσική και τον πνευματικό ηγέτη του ναζιστικού κινήματος. Παράλληλα, πολλοί μουσικολόγοι είχαν χρησιμοποιήσει τις συγκεκριμένες ιδέες προκειμένου να υποστηρίξουν τις δικές τους θεωρίες περί εβραϊκών μιμήσεων και τεχνικών κλοπής στη μουσική σύνθεση, οι οποίες ενθαρρύνονταν τόσο από το Μουσικό Επιμελητήριο όσο και από την πλειονότητα των μελών του κινήματος (Meyer, 1991: 270).

Γενικότερα πάντως, παρά την εκτεταμένη προβολή και προώθηση των έργων του Wagner σε διάφορες εκφάνσεις της πολιτιστικής ζωής της Γερμανίας, σύμφωνα με επίσημα καταγεγραμμένα στοιχεία, η δημοτικότητα του συνθέτη δεν είχε την αναμενόμενη ενδυνάμωση. Αντιθέτως, το ενδιαφέρον του κοινού για τα έργα του μειώθηκε ενώ σημαντική άνοδο είδαν τα έργα ιταλών συνθετών όπως ο Verdi και ο Puccini. Ενδεικτικά αναφέρεται ότι τη σαιζόν 1938-1939, στη λίστα με τις 15 πιο

¹¹ Ο Wagner έζησε από το 1813 έως το 1883.

δημοφιλείς όπερες της χρονιάς, περιλαμβανόταν μόνο μία όπερα του Wagner, ενώ στην κορυφή της λίστας βρισκόταν η ιταλική όπερα *Pagliacci* του Ruggero Leoncavallo (Evans, 2005: 198-201).

4.4 Η λαϊκή – παραδοσιακή μουσική

Σε αντίθεση με τη τζαζ, η οποία όπως είδαμε αποτέλεσε ένα είδος «αναγκαίου» κακού για το Ράιχ, η λαϊκή - παραδοσιακή μουσική (γνωστή με το διεθνή όρο folk music), η οποία επίσης διαθέτει στοιχεία μαζικότητας, αξιοποιήθηκε σε ανέλπιστα μεγάλο βαθμό από τους εκπροσώπους του ναζισμού. Και αυτό διότι αποτελούσε ένα από τα πλέον κατάλληλα πεδία ανάδειξης της γερμανικής παράδοσης, η οποία, σύμφωνα με το καθεστώς, συνιστούσε ένα ακόμη στοιχείο τεκμηρίωσης της γερμανικής ανωτερότητας.

Στην κατηγορία της παραδοσιακής – λαϊκής μουσικής, περιλαμβάνονταν στο μεγάλο βαθμό οι στρατιωτικοί σκοποί. Στην πραγματικότητα, τα λεγόμενα «στρατιωτικά τραγούδια» ήταν παλαιότεροι λαϊκοί σκοποί, οι οποίοι είχαν «ντυθεί» με νέους στίχους. Ο ίδιος ο Goebbels, ενθάρρυνε την προώθηση των συγκεκριμένων συνθέσεων προκειμένου να τις καταστήσει «εμβλήματα», για τις ένοπλες γερμανικές δυνάμεις. Είναι χαρακτηριστικό, ότι μετά από κάθε επίθεση, οι γερμανικοί ραδιοφωνικοί σταθμοί με υπηρηφάνεια μετέδιδαν στρατιωτικά εμβατήρια, ανακοινώνοντας κάθε νέα γερμανική νίκη (Herzstein, 1978: 180).

Όπως χαρακτηριστικά αναφέρει ο Meyer (1991: 65) το πολιτικό τραγούδι μάχης έγινε το «Σύγχρονο λαϊκό τραγούδι» της Γερμανίας. Οι ραδιοφωνικοί σταθμοί της χώρας μετέδιδαν συχνά κατά τα κυριακάτικα ψυχαγωγικά τους προγράμματα τα συγκεκριμένα κομμάτια, ενώ παράλληλα το Υπουργείο Προπαγάνδας σε συνεργασία με το Μουσικό Επιμελητήριο, εξέδωσαν βιβλία με τραγούδια ειδικά για τις ένοπλες δυνάμεις (Sington & Weidenfeld, 1943: 249).

Κοινός στόχος των εν λόγω στρατιωτικών τραγουδιών, ήταν ο εγωισμός του γερμανικού λαού. Σε αυτό το πλαίσιο, εκτός από τη δημιουργία της γερμανικής υπεροχής, υπήρχε η επιδίωξη, οι ακροατές, δηλαδή ο λαός, να μισήσει τον εκάστοτε εχθρό της χώρας. Ενδεικτικά, αναφέρεται το κομμάτι *Wir fahren gegen England* («Πλέουμε κατά της Αγγλίας»), στο οποίο δίνεται με παραστατικότητα και έμφαση το γερμανικό μίσος για τη Βρετανία, προκειμένου να προκαλέσει αντίστοιχα συναισθήματα στο ακροατήριο. Σημειώνεται, ότι επρόκειτο για ένα τραγούδι, το

οποίο κατά την πρώτη έκδοσή του περιέγραφε τον αποχαιρετισμό ενός ναύτη κατά τον Α΄ Παγκόσμιο Πόλεμο, και κατόπιν χρησιμοποιήθηκε όσο κανένα άλλο για τη ναζιστική πολεμική εκστρατεία (Sington & Weidenfeld, 1943: 258).

Τα κομμάτια αυτού του είδους εστίαζαν στην ανάδειξη ένδοξων επιτευγμάτων αλλά και της αγάπης για την πατρίδα, με στόχο βεβαίως να «ξυπνήσουν» τα πατριωτικά συναισθήματα του λαού. Είναι ενδεικτικοί οι στίχοι που παραθέτει ο Meyer (1991: 68) από κάποιο τραγούδι εντασσόμενο στο υπό μελέτη είδος, οι οποίοι μεταξύ άλλων καλούσαν το λαό να πολεμήσει μαζί με το Εθνικοσοσιαλισμό για ελευθερία, εργασία και ψωμί, καλλιεργώντας ταυτόχρονα το αίσθημα, ότι ο Εθνικοσοσιαλισμός είναι η λύση για την απομάκρυνση της δυστυχίας.

Παράλληλα, ο στόχος ήταν να μεταδοθούν στο λαό αισθήματα φόβου και αβεβαιότητας, με απώτερο σκοπό, ο γερμανικός πληθυσμός να στραφεί προς το Hitler και το Ράιχ για ασφάλεια και καθοδήγηση. Θα πρέπει βέβαια να σημειωθεί, ότι παρόλο που η λαϊκή μουσική αυτού του είδους απευθύνθηκε μαζικά σε ολόκληρο το πληθυσμό, υπήρχαν συγκεκριμένες ομάδες στις οποίες επικεντρώθηκε. Πρόκειται για εκείνο το κομμάτι του γερμανικού λαού το οποίο είχε σπάνια, ή και ποτέ, εκτεθεί στη «σοβαρή μουσική» (Meyer, 1991: 282).

Μπορεί κανείς να συμπεράνει συνεπώς, ότι η περιέργεια και η άγνοια των αμόρφωτων μαζών στη Γερμανία της συγκεκριμένης περιόδου, προσέφεραν μία τεράστια προπαγανδιστική ευκαιρία στο Hitler, καθώς ήταν ακριβώς εκείνο το κοινό το οποίο ήταν «ευάλωτο» στο να παρασυρθεί από την προπαγάνδα.

Πέραν όμως από την ανύψωση των κατορθωμάτων των ενόπλων δυνάμεων, το λαϊκό τραγούδι στόχευε επίσης, στην ανύψωση του ίδιου του λαού και στην ανάδειξη της υπεροχής του. Οι ναζί, μέσω της προωθούμενης λαϊκής μουσικής, εξιδανίκευαν τη γερμανική ομορφιά, και κυρίως αυτή των γυναικών (Sington & Weidenfeld, 1943: 258).

Παρόλο που αρχικά η συγκεκριμένη μουσική δε φαινόταν να είναι αυτό που πραγματικά ο γερμανικός λαός αναζητούσε – όπως αντιθέτως γινόταν με τη τζαζ επί παραδείγματι – το καθεστώς γνώριζε ότι αυτά ακριβώς τα ακούσματα ήταν αυτά που χρειαζόνταν. Με τον καιρό, αυτή η νέα τάση, η οποία περιελάμβανε παράλληλα παραδοσιακά κομμάτια και χορούς από τη γερμανική κληρονομιά, έγινε ενθουσιωδώς αποδεκτή από το λαό της Γερμανίας, αντικαθιστώντας σε ένα βαθμό τις σύγχρονες μουσικές τάσεις (Meyer, 1991: 284).

Εκτός από την παραπάνω χρήση της λαϊκής μουσικής, το συγκεκριμένο είδος βρέθηκε στο επίκεντρο και όσον αφορά το κομμάτι της έρευνας και της εκπαίδευσης, στο οποίο οι εκπρόσωποι του ναζισμού έδωσαν ιδιαίτερη σημασία. Το Ινστιτούτο για την Έρευνα της Γερμανικής Μουσικής, το οποίο ανασυστάθηκε και ενσωματώθηκε στο κράτος το 1935 από τον υπουργό Παιδείας του καθεστώτος Bernhard Rust, δημιούργησε ένα μεγάλο παράρτημα για τη λαϊκή μουσική. Παράλληλα, το Υπουργείο Προπαγάνδας χρηματοδότησε την έκδοση λαϊκών τραγουδιών για «καθημερινή χρήση» (Applegate & Potter, 2002: 25).

Όσον αφορά το κομμάτι της εκπαίδευσης, έγινε παράλληλα μία συστηματική προσπάθεια προκειμένου η λαϊκή μουσική, να χρησιμοποιηθεί για τη χειραγωγή της οργισμένης και απογοητευμένης νεολαίας εκείνης της περιόδου. Τα μέλη της νεολαίας του Hitler, είχαν λάβει τα δικά τους αντίγραφα βιβλίων με εμβατήρια και ύμνους. Αυτού του τύπου τα κομμάτια, προορίζονταν για την καθημερινή ψυχαγωγία της νεολαίας (Meyer, 1991: 286).

Εξάλλου, το επιβλητικό άκουσμα των κομματιών αυτών ήταν καθοριστικό, προκειμένου να χρησιμοποιηθούν ως ένα εργαλείο χειραγωγής των μαζών από την πλευρά του ναζιστικού κόμματος. Πριν από δημόσιες ομιλίες ή ανακοινώσεις, μεταδίδονταν στρατιωτικά τραγούδια, τα οποία δημιουργούσαν την απαραίτητη «ένταση» προκειμένου το κοινό να εκστασιαστεί (Herzstein, 1978: 179).

Μάλιστα όσο προχωρούσε ο πόλεμος, τόσο αυξάνονταν οι συναυλίες που διοργανώνονταν στο Ράιχ και στα κατεχόμενα εδάφη του. Ουσιαστικά η εν λόγω μουσική, αποτέλεσε ένα καταφύγιο για το γερμανικό λαό, δεδομένων των δύσκολων συνθηκών. Ο ίδιος ο Goebbels είχε αξιολογήσει ως απαραίτητη τη διατήρηση της κληρονομιάς και της παράδοσης της προ-ναζιστικής Γερμανίας (Shirakawa, 1992: 435).

Η Δισκογραφία στη Ναζιστική Γερμανία

Ο τρόπος με τον οποίο αναπτύχθηκε η δισκογραφία στη Γερμανία κατά τη ναζιστική περίοδο, έχει ιδιαίτερη σημασία, δεδομένου ότι μαζί με το ραδιόφωνο και τις ζωντανές μουσικές εκδηλώσεις, αποτελούσε, όπως και σήμερα, ένα από τα βασικά μέσα επαφής του κοινού με τη μουσική. Στα προηγούμενα κεφάλαια, όπου περιγράφηκαν οι περιπτώσεις μουσικών ειδών, όπως η κλασική και η τζαζ, δόθηκαν κάποια ενδεικτικά στοιχεία για τον τρόπο με τον οποίο λειτούργησε το ραδιόφωνο, τόσο όσον αφορά τη λογοκρισία των «ανεπιθύμητων», όσο και αναφορικά με τη χρήση του ως εργαλείο προπαγάνδας (μετάδοση συνθέσεων οι οποίες ανύψωναν το εθνικό ιδεώδες κ.λπ).

Σε ένα αντίστοιχο πλαίσιο τοποθετείται και το θέμα της δισκογραφίας: και σε αυτή την περίπτωση η λογοκρισία και η προπαγάνδα είναι παρούσες. Ωστόσο, στο κομμάτι της δισκογραφίας η έκταση της παρεμβατικότητας του καθεστώτος δεν ήταν σε καμία περίπτωση τόσο έντονη, κάτι το οποίο έχει τη βάση του σε αιτίες που αναφέρονται στη συνέχεια.

5.1 Το γενικότερο πλαίσιο

Καταρχήν θα πρέπει να σημειωθεί ότι τη χρονική περίοδο που το Εθνικοσοσιαλιστικό Κόμμα ανήλθε στην εξουσία, η δισκογραφία, σε παγκόσμιο επίπεδο, βρισκόταν σε ύφεση λόγω της οικονομικής κρίσης¹². Μετά από μία ιδιαίτερα αναπτυξιακή περίοδο, η οποία μετρούσε ήδη μισό αιώνα περίπου, το 1933 οπότε και ανήλθε ο Hitler στην εξουσία, η παραγωγή της μουσικής βιομηχανίας είχε πέσει στο ένα τρίτο συγκριτικά με την αντίστοιχη του 1929, ενώ το 1935 είχε μειωθεί μόλις στο ένα έκτο (Elste, 2002:15).

Στη Γερμανία, κατά την περίοδο την οποία μελετούμε, οι εταιρίες ηχογραφήσεων ήταν ουσιαστικά τέσσερις, εκ των οποίων οι δύο ήταν γερμανικές και οι υπόλοιπες ξένες. Πρόκειται ειδικότερα για τις Electrola και Lindstrom (Odeon και Columbia) οι

¹² Πρόκειται για την παγκόσμια οικονομική ύφεση του 1929 η οποία αποτελεί τη μεγαλύτερη οικονομική ύφεση της σύγχρονης ιστορίας

οποίες αποτελούσαν τα γερμανικά παραρτήματα της βρετανικής EMI και για τις Deutsche Grammophon (Polydor) και Telefunken οι οποίες ήταν γερμανικές (Ross, 2010: 288). Σημειώνεται ότι οι δύο τελευταίες ελέγχονταν από το γερμανικό κολοσσό στον τομέα των ηλεκτρονικών, Siemens (Gronow & Saunio, 1999: 84).

Ο αντισημιτισμός του καθεστώτος, όπως ήταν αναμενόμενο, είχε αντίκτυπο και στις εταιρίες, ενώ ειδικά στην περίπτωση των δύο ξένων εταιριών, υπήρχε μία έντονη καχυποψία καθώς αυτές, τουλάχιστον αρχικά, αντιμετώπιζονταν ως πιθανά μέσα του «διεθνούς σιωνισμού» (Gronow & Saunio, 1999: 84).

Σε πρώτο πάντως στάδιο, κατά τους πρώτους μήνες ανάληψης της εξουσίας, οι ναζί, είχαν προβεί σε συγκεκριμένες υποσχέσεις απέναντι στις δισκογραφικές εταιρίες. Ειδικότερα, το καθεστώς είχε δεσμευθεί να προασπίσει τα συμφέροντα των εταιριών από τον μη υγιή ανταγωνισμό. Σε αυτό το πλαίσιο, είχαν προαναγγελθεί μάλιστα σχετικές διατάξεις και κανονισμοί αδειοδοτήσεων (Ross, 2010: 286).

Ωστόσο, δε θα μπορούσε η συγκεκριμένη βιομηχανία να μην εισέλθει υπό καθεστώς ελέγχου. Για το σκοπό αυτό ιδρύθηκε ειδική υπηρεσία, με την ονομασία “Reichsmusik – prüfstelle“, η οποία ήταν αρμόδια για τη λογοκρισία των δισκογραφικών εταιριών, μέσω του εκ των προτέρων ελέγχου των σχεδιαζόμενων από τις εταιρίες ηχογραφήσεων, προκειμένου να αποκλειστούν από αυτές οι «ανεπιθύμητες» συνθέσεις. Παράλληλα, έλεγχοι γίνονταν και από την Γκεστάπο στους καταλόγους ηχογραφήσεων, έτσι ώστε να αφαιρεθούν όλα τα έργα εβραίων συνθετών (Gronow & Saunio, 1999: 84).

5.2 Οι «ανεπιθύμητες» ηχογραφήσεις

Όπως θα ανέμενε κανείς, οι ηχογραφήσεις Εβραίων καλλιτεχνών και γενικότερα οι ηχογραφήσεις «εκφυλισμένης» μουσικής απαγορεύθηκαν (Elste, 2002:15). Σε πρώτο επίπεδο, οι δισκογραφικές εταιρίες εξέφρασαν σημαντικούς ενδοιασμούς, στο να διαγράψουν από τους καταλόγους τους όλες τις ηχογραφήσεις οι οποίες εντάσσονταν στο «εκφυλισμένο» είδος. Και αυτό διότι το πλήθος αυτών είχε τέτοιο μέγεθος, που σε περίπτωση που διαγράφονταν, ουσιαστικά οι εταιρίες θα έχαναν τη μισή παραγωγή τους (ό.π.). Σημειώνεται πάντως, ότι μέχρι το 1937 δεν υπήρχαν απολύτως δεσμευτικοί περιορισμοί από τα κρατικά κέντρα ελέγχου, με αποτέλεσμα, έως τότε να παραμένουν στους καταλόγους των εταιριών αρκετοί δίσκοι συνθετών

και ερμηνευτών οι οποίοι είχαν «εκδιωχθεί» από τη μουσική ζωή της Γερμανίας (ό.π.).

Το καθοριστικό χτύπημα δόθηκε τη χρονιά της Νύχτας των Κρυστάλλων¹³, το 1938. Παρά το γεγονός ότι οι δισκογραφικές εταιρίες απευθύνονταν εκτός από το γερμανικό κοινό και στη διεθνή αγορά, αυτό δεν ήταν αρκετό προκειμένου η συγκεκριμένη βιομηχανία να μείνει ανέγγιχτη από το σχέδιο του Goebbels, για εξαφάνιση του εβραϊκού πολιτισμού. Όλοι οι συνθέτες εβραϊκής καταγωγής, σβήστηκαν από τους καταλόγους. Ανάμεσά τους ήταν διάσημα ονόματα όπως οι Felix Mendelssohn (γερμανός συνθέτης, μαέστρος και πιανίστας με εβραϊκή, ωστόσο καταγωγή), ο Jacques Offenbach (γάλλος συνθέτης οπερέτας, γεννημένος στη Γερμανία με εβραϊκή καταγωγή), ο Erich Wolfgang Korngold (αυστριακός συνθέτης εβραϊκής καταγωγής) και άλλοι (Elste, 2002:15).

Ποσοτικά πάντως, ήταν μεγαλύτερος ο αριθμός των εκτελεστών που διαγράφηκαν συγκριτικά με τον αντίστοιχο των συνθετών (ό.π.). Είναι χαρακτηριστικό ότι μονομιάς από το γερμανικό κατάλογο της Electrola εξαφανίστηκαν διεθνή ονόματα όπως οι βιολινίστες Mischa Elman, Jascha Heifetz και Fritz Kreisler, οι πιανίστες Vladimir de Pachmann και Arthur Rubinstein και ο τσελίστας Gregor Piatigorsky. Εξίσου τεράστιες ήταν οι απώλειες όσον αφορά τους ερμηνευτές, όπως για παράδειγμα η Julia Culp, που αν και είχαν ήδη στρέψει τα βήματα τους στη Γερμανία, παρέμεναν στους δισκογραφικούς καταλόγους (ό.π.).

Ωστόσο, είναι γεγονός ότι μία από τις προτεραιότητες του Τρίτου Ράιχ, εκτός από την «εκκαθάριση» της μουσικής ζωής από τα ανεπιθύμητα στοιχεία, ήταν η παραγωγή κέρδους των εγχώριων βιομηχανιών γενικότερα. Έτσι ήταν αρκετά δύσκολο για τους ναζί, να επιβάλουν απόλυτο έλεγχο στο σύνολο των δισκογραφικών, δύο εκ των οποίων δεν ήταν γερμανικής ιδιοκτησίας, χωρίς να χαθούν εταιρίες, αγορές και γερμανικές θέσεις εργασίας (Ross, 2010: 286). Σημειώνεται επίσης ότι τη συγκεκριμένη περίοδο ένα μεγάλο μέρος των κερδών των εταιριών προερχόταν από το εμπόριο στις ξένες αγορές.

¹³ Ο όρος περιγράφει το μαζικό πανεθνικό πογκρόμ στη Γερμανία και στην Αυστρία τη νύχτα της 9ης προς 10η Νοεμβρίου 1938. Ο στόχος ήταν οι Εβραίοι πολίτες όλης της χώρας και αποτέλεσε την απαρχή του Ολοκαυτώματος.

Με βάση τα παραπάνω, το καθεστώς και οι δισκογραφικές εταιρίες ανέπτυξαν μία πολιτική, η οποία αφενός ήταν πιστή στη γραμμή του εθνικοσοσιαλιστικού κόμματος στο εσωτερικό της Γερμανίας, και αφετέρου επέτρεπε την εισροή κερδών από το εξωτερικό. Έτσι, πολλά έργα τα οποία θεωρούνταν «εκφυλισμένα» δεν κυκλοφορούσαν στη Γερμανία, αλλά η εξαγωγή τους στις άλλες ευρωπαϊκές αγορές γινόταν κανονικά. Ενδεικτικά, αναφέρεται η *Λυρική Σουίτα* του Alban Berg, η οποία ερμηνευμένη από το εβραϊκό κουαρτέτο Γκαλιμίρ, κυκλοφόρησε από την Deutsche Grammophon μόνο εκτός Γερμανίας. Όμοια πρακτική εφάρμοσαν και οι υπόλοιπες εταιρίες. Στην περίπτωση της Telefunken για παράδειγμα, το 1939, ο γερμανικός κατάλογος δεν περιελάμβανε πλέον ηχογραφήσεις έργων συνθετών όπως ο Leo Blech και ο Joseph Smith αλλά ούτε και εβραίων καλλιτεχνών. Ωστόσο, για τις εξαγωγές, είχε διαμορφωθεί ειδικός, ξεχωριστός κατάλογος, στον οποίο περιλαμβάνονταν όλες οι ηχογραφήσεις χωρίς εξαιρέσεις (Elste, 2002:15).

Τέλος, είναι ενδιαφέρον το γεγονός ότι πέρα από τις απαγορεύσεις των γνωστών «εκφυλισμένων» μουσικών συνθέσεων, το καθεστώς είχε μία τάση να απαγορεύει συνθέσεις οι οποίες ήταν απόλυτα συνδεδεμένες με τις ναζιστικές ιδέες, κάτι το οποίο οφειλόταν σε εντελώς διαφορετικές αιτίες από τις υπόλοιπες απαγορεύσεις. Όπως εξηγεί ο Elste (2002:17), υπήρχαν συγκεκριμένα έργα τα οποία δεν επιτρεπόταν να ακούγονται χωρίς να υπάρχει προκαθορισμένος λόγος. Και αυτό διότι, σύμφωνα με το καθεστώς, η συνεχής αναπαραγωγή συγκεκριμένων κομματιών απομυθοποιούσε την τελετουργία η οποία τα περιέβαλλε.

Για παράδειγμα, το γεγονός ότι οι δισκογραφικές εταιρίες διέθεταν στον κατάλόγό τους πολλές εκτελέσεις του εμβατηρίου Badenweiler¹⁴, αγαπημένου εμβατηρίου του Hitler (μόνο η Electrola διέθετε πέντε διαφορετικές εκτελέσεις) είχε ως αποτέλεσμα μία δημοτικότητα της συγκεκριμένης μουσικής, η οποία προσέκρουε στον στόχο των ναζί να επιδεικνύουν κάθε τόσο το τελετουργικό και υψηλό στοιχείο του συγκεκριμένου εμβατηρίου. Έτσι, για παράδειγμα, μετά το 1937 το εξίσου πολύ – ηχογραφημένο εμβατήριο των Νιμπελούνγκεν επιτρεπόταν να ανακρούεται μόνο κατά τις εκδηλώσεις του συνεδρίου του κόμματος (Elste, 2002:17).

¹⁴ Μουσική σύνθεση του 1914 από τον συνθέτη στρατιωτικής μουσικής Γκέοργκ Φιρστ για το Βασιλικό Σύνταγμα Ιππικού της Βαυαρίας (Königlich Bayerisches Infanterie-Leib-Regiment).

5.3 Το «εθνικό ρεπερτόριο» μέσα από τη δισκογραφία

Μέσα από τη δισκογραφία, και με τη συνεργασία των εταιριών ηχογραφήσεων, καλλιεργήθηκε και προωθήθηκε το λεγόμενο «εθνικό ρεπερτόριο» (Elste, 2002:15). Όπως έχει ήδη αναφερθεί, ο εν λόγω όρος περιελάμβανε όλες εκείνες τις μουσικές συνθέσεις οι οποίες ήταν απολύτως συμβατές με το γερμανικό ιδεώδες, και ανύψωναν το εθνικό φρόνημα. Σε αυτή την προσπάθεια πρωτοστάτησαν βεβαίως, οι γερμανικές εταιρίες, όπως η Telefunken η οποία έσπευσε να κάνει ηχογραφήσεις έργων που εντάσσονταν στο συγκεκριμένο ρεπερτόριο (*Lohengrin, Siegfried, Die Walkure* κ.ά) (Gronow & Saunio, 1999: 84).

Εκτός όμως από τις γερμανικές δισκογραφικές εταιρίες, και οι υπόλοιπες, οι οποίες ήταν βρετανικής ιδιοκτησίας, βάδισαν προς τη συγκεκριμένη κατεύθυνση. Η Electrola μάλιστα θεωρείται ότι πρωτοστάτησε σε αυτό, συμπεριλαμβάνοντας από την πρώτη στιγμή στις παραγωγές της, το νέο αυτό ρεπερτόριο που απαιτούσαν οι συνθήκες. Από το Μάιο κιόλας του 1933, η εταιρία είχε ξεκινήσει δυναμικά να αναλαμβάνει πρωτοβουλίες ανάδειξης του εθνικού ρεπερτορίου (Elste, 2002:15).

Κατά βάση, αυτή η πρωτοβουλία είχε να κάνει με την ηχογράφιση κλασικών συνθέσεων, οι οποίες στην πλειονότητά τους είχαν τη μορφή και το άκουσμα εμβατηρίων. Μόνο το Μάιο του συγκεκριμένου έτους, η Electrola συμπεριέλαβε 7 δίσκους με εμβατήρια στις νέες της κυκλοφορίες. Όσον αφορά τη γερμανική Deutsche Grammophon, αρκεί να αναφερθεί ότι τη χρονιά 1939 – 1940 συμπεριέλαβε στις νέες της παραγωγές περίπου 580 εμβατήρια (ό.π.).

Με την έναρξη του πολέμου αυτή η τάση, έγινε ακόμη μια έντονη και οι εταιρίες ενίσχυσαν το συγκεκριμένο κομμάτι της παραγωγής τους. Και αυτό, ίσχυε ακόμη και για τις μη γερμανικές δισκογραφικές. Μέσα στον πόλεμο, η Electrola κυκλοφόρησε την *Ενάτη* του Μπετόβεν με την Κρατική Ορχήστρα της Σαξονίας υπό τον Karl Böhm. Μπορεί σε διεθνές επίπεδο η συγκεκριμένη έκδοση να μην κόμιζε κάτι το ιδιαίτερο, ωστόσο για τη Γερμανία της συγκεκριμένης εποχής, η σημασία της ήταν ιδιαίτερα μεγάλη. Και αυτό διότι εμφανίστηκε την κατάλληλη στιγμή, προκειμένου ως «άρια» έκδοσή, να αντικαταστήσει τις μέχρι τότε ηχογραφήσεις του διεθνούς καταλόγου της EMI, που το 1942 απαγορεύθηκαν ως «μουσική Εχθρικών χωρών» (Elste, 2002:15-16).

Όπως περιγράφει ο Elste (2002, 16) η εταιρία συνέχισε τον εαυτό της που «ακόμα και μέσα στον πόλεμο υπηρετούσε τους υψηλούς καλλιτεχνικούς της στόχους». Στη σχετική καταχώρηση διάβαζε κανείς, ότι «γεμάτοι αφοσίωση, οι καλλιτέχνες ζωντάνευαν με συγκλονιστικό τρόπο όλο το θαύμα και τη δύναμη της μνημειακής συμφωνίας της κατάφασης στη ζωή». Σε αυτές τις λέξεις δεν θα μπορούσε κανείς να μην αναγνωρίσει, τον τρόπο που και οι πολιτικοί καλούσαν το γερμανικό λαό να αντέξει τα δεινά τα οποία έχει επιφέρει ο πόλεμος.

Πάντως, κλείνοντας το θέμα του εθνικού ρεπερτορίου, και του πώς αυτό αναδείχθηκε μέσα από τη δισκογραφία, δεν θα μπορούσαμε να ισχυριστούμε ότι αυτή η νέα τάση υιοθετήθηκε καταναγκαστικά από τις εταιρίες, δεδομένου ότι οι συγκεκριμένες κυκλοφορίες είχαν τεράστια απήχηση, και οι ίδιες οι δισκογραφικές είχαν προβλέψει από τον πρώτο καιρό ότι επρόκειτο για τα νέα “best sellers”. Τα κέρδη των εταιριών είχαν εισέλθει και πάλι σε ανοδική πορεία, καθώς από τα πέντε εκατομμύρια κομμάτια του 1935, υπήρξε άνοδος στα 15 εκατομμύρια κομμάτια το 1939 (Elste, 2002:15).

5.4 Τα πρόσωπα της δισκογραφίας στη ναζιστική Γερμανία

Κατά την περίοδο την οποία εξετάζουμε, υπήρξαν συγκεκριμένοι άνθρωποι του χώρου της μουσικής οι οποίοι όχι μόνο μπορούσαν να συνεχίσουν απερίσπαστοι να εργάζονται εντός της χώρας, αλλά δέχθηκαν σημαντικές ευκαιρίες για εκτόξευση της καριέρας τους. Εκτός από τους βετεράνους Wilhelm Furtwängler και Richard Strauss, μαέστροι όπως οι Paul van Kempen, Carl Schuricht, Victor de Sabata, καθώς και ο Herbert von Karajan είχαν σημαντική παρουσία στις εταιρίες ηχογραφήσεων (Elste, 2002:15).

Εδώ βέβαια, ας αναφερθεί ότι για παράδειγμα ο Karajan είχε ενταχθεί επισήμως στο ναζιστικό κόμμα και μάλιστα το 1946, μετά την πτώση του καθεστώτος, εξαιτίας της συμμετοχής του στο κόμμα, του απαγορεύθηκε η άσκηση του επαγγέλματός του¹⁵. Αντιθέτως, είναι απορίας άξιον το πώς επιτράπηκε στον ιταλό μαέστρο και συνθέτη Victor de Sabata να συνεχίσει να εργάζεται στη Γερμανία, δεδομένου ότι

¹⁵ http://www.karajan.org/jart/prj3/karajan/system/project-docs/downloads/bio_hvk_english.pdf

είχε εβραϊκές οικογενειακές καταβολές (Boyden, 2002: 227). Και ο Furtwängler ωστόσο παρέμεινε εντός της Γερμανίας, παρά τις όποιες επιθέσεις είχε δεχθεί, λόγω της φανεράς αντίθεσής του στις αντισημιτικές δράσεις του καθεστώτος στον τομέα της μουσικής (Prieberg, 1991: 320).

Και ο Strauss, ο οποίος όπως είδαμε σε προηγούμενο κεφάλαιο είχε τεθεί τιμητικά επικεφαλής του Μουσικού Επιμελητηρίου του Ράιχ, παρά την εξ αγχιστείας σχέση του με την εβραϊκή φυλή, είχε διευθύνει ως μαέστρος σε ηχογραφήσεις της Deutsche Grammophon τα συμφωνικά του έργα Don Quixote και Ein Heldenleben (Gronow & Saunio, 1999: 84).

Ο βασικός μαέστρος της Electrola ήταν ο αυστριακός Karl August Leopold Böhm (ό.π.). Οι πιο σημαντικοί ξένοι μαέστροι ορχήστρας της Telefunken, ήταν ο Willem Mengelberg, ο οποίος από το Βερολίνο αλλά και την Ολλανδία είχε διευθύνει τις συμφωνίες των Beethoven και Brahms, ο Schubert και ο Liszt. Οι πιο διάσημοι σολίστ στην Deutsche Grammophon πριν τον πόλεμο ήταν οι πιανίστες Wilhelm Kempff και Elly Ney καθώς και ο σπουδαίος βιολιστής, ο μόνος από τους μεγάλους που είχε παραμείνει στη Γερμανία, Georg Kulenkampff (ό.π.).

5.5 Η δισκογραφία ως «αδύναμο» όπλο προπαγάνδας

Αυτό που μπορεί κανείς να παρατηρήσει στο ζήτημα της δισκογραφίας, ήταν η «αυτοσυγκράτηση» που επέδειξαν οι εκπρόσωποι του ναζισμού, όσον αφορά την αξιοποίηση του συγκεκριμένου τομέα ως άμεσου προπαγανδιστικού μέσου. Όπως παραθέτει ο Elste (2002:16), ούτε κρατικοποιήθηκαν οι εταιρίες δίσκων – όπως για παράδειγμα συνέβη στην περίπτωση του ραδιοφώνου και της κινηματογραφικής βιομηχανίας – ούτε κυκλοφόρησαν δίσκους καθαρής προπαγάνδας (π.χ. δίσκους με ομιλίες του Hitler ή άλλων υψηλά ιστάμενων εκπροσώπων του καθεστώτος). Είναι ενδεικτικό ότι κατά τη δωδεκαετή περίοδο της ναζιστικής κυριαρχίας, εμφανίστηκε μόνο ένας εμπορικός δίσκος με λόγο του Hitler και μάλιστα της πρώτης ραδιοφωνικής του ομιλίας μετά την άνοδό τους στην εξουσία. Τα ηχητικά τεκμήρια που εμφανίστηκαν αργότερα σε δίσκους ή CDs προέρχονται από ραδιοφωνικές ηχογραφήσεις.

Κι εδώ έρχεται το ερώτημα, γιατί παρόλο που τόσο το ραδιόφωνο όσο και η δισκογραφία επιτελούν βασικά μέσα διάδοσης της μουσικής στο κοινό, η αντιμετώπισή τους από τους ναζί παρουσίασε τόσο μεγάλη διαφοροποίηση ως προς την έντασή της (Ross, 2010: 286). Γιατί δηλαδή, στην περίπτωση του ραδιοφώνου δόθηκε μεγαλύτερη σημασία αναφορικά με τη χρήση του ως εργαλείο προπαγάνδας, ενώ στο κομμάτι της δισκογραφίας, υπήρξε μία χαμηλών τόνων πολιτική.

Ο Elste (2002:16), παραθέτει ένα απόσπασμα από τον «Αγώνα» του Hitler, το οποίο είναι αρκετά διαφωτιστικό και αναφέρει: «Οι μαζικές συγκεντρώσεις είναι [...] απαραίτητες, διότι σε αυτές ο καθένας [...] αποκτά την εικόνα μίας μεγαλύτερης κοινότητας, γεγονός που στους περισσότερους ανθρώπους δίνει θάρρος και δύναμη. [...] Στο κοπάδι αισθάνεται κανείς κάπως προστατευμένος, ακόμα και αν στην πραγματικότητα έχει χίλιους λόγους για το αντίθετο».

Το «κλειδί» συνεπώς βρίσκεται στην έννοια της μαζικότητας. Η ραδιοφωνία, την οποία οι ναζί εκμεταλλεύθηκαν σε μεγάλο βαθμό, μετέδιδε μία αίσθηση μαζικότητας ενώ το ίδιο ίσχυε και για τις μουσικές εκδηλώσεις και τις συναυλίες. Σε αυτές τις περιπτώσεις, οι ναζί πράγματι επέδειξαν τεράστιο παρεμβατισμό. Αντιθέτως, όπως χαρακτηριστικά περιγράφει ο Elste (2002:16), «η τάση του δίσκου για αντικειμενικοποίηση, η δυσκολία του να δημιουργήσει ατμόσφαιρα, το στοιχείο της ιδιωτικής ακρόασης που επιτρέπει στον καθένα να επιλέξει τι θα ακούσει, πότε και κάτω από ποιες συνθήκες, καθώς επίσης και η ανωνυμία της ερμηνείας, καθιστούσαν το δίσκο αδύναμο μέσο για την επιρροή των μαζών. Δεν μπορούσε να προσφέρει την αμεσότητα μιας ραδιοφωνικής μετάδοσης ούτε τη συλλογική εμπειρία μίας κινηματογραφικής προβολής».

Συμπεράσματα

Στα πέντε κεφάλαια της εργασίας που προηγήθηκαν, έγινε μια απόπειρα να παρουσιαστούν οι βασικές πτυχές που ζητήματος «Μουσική και Ναζισμός» με όσα αυτό περιλαμβάνει, τόσο αναφορικά με την αντιμετώπιση που έτυχε ο τομέας της μουσικής από το ναζιστικό καθεστώς, όσο και αναφορικά με τα αποτελέσματα που η εν λόγω αντιμετώπιση είχε στη διαμόρφωση της μουσικής πραγματικότητας στη Γερμανία της περιόδου 1933 – 1945. Από την παραπάνω παρουσίαση ανέκυψαν ενδιαφέροντα πορίσματα που καταδεικνύουν, ότι ο τομέας της μουσικής στη Γερμανία κατά την περίοδο που μελετήθηκε, τέθηκε στο επίκεντρο των πολιτικοκοινωνικών δράσεων.

Σε πρώτο επίπεδο, αυτό που κατέστη σαφές είναι ότι στην προκειμένη περίπτωση η πολιτική διάσταση της μουσικής αναδείχθηκε στον υπέρτατο βαθμό. Όπως προκύπτει από τα στοιχεία που παρατέθηκαν, το ναζιστικό απολυταρχικό καθεστώς αξιοποίησε στον έπακρον όλες τις δυνατότητες που η μουσική προσέφερε για προπαγανδιστική χρήση, καθιστώντας την ένα από τα βασικά εργαλεία για την επίτευξη των στόχων που είχε θέσει. Η εκκαθάριση των ανεπιθύμητων μουσικών προϊόντων και η προώθηση σε καταχρηστικό βαθμό εκείνων που εξυπηρετούν τους σκοπούς περί ανάδειξης της γερμανικής ανωτερότητας, αποτέλεσαν το δίπολο γύρω από το οποίο στήθηκε η μουσική οργάνωση του Ράιχ. Και στις δύο περιπτώσεις αυτό που αναδεικνύεται είναι η ύπαρξη μίας κοινής «εθνικής βάσης».

Μένοντας στο πρώτο κομμάτι, αυτό της εκκαθάρισης από τη μουσική ζωή της Γερμανίας των ανεπιθύμητων ή εκφυλισμένων, όπως είχαν χαρακτηριστεί από το καθεστώς, ειδών μουσικής αλλά και συνθετών, είναι ενδεικτικό ότι πίσω από τις μουσικές διώξεις βρισκόταν ουσιαστικά το φυλετικό ζήτημα, το οποίο σχετιζόταν κυρίως με τον αντισημιτισμό που χαρακτήριζε τη γενικότερη πολιτική του ναζιστικού καθεστώτος. Είναι χαρακτηριστικό για παράδειγμα, ότι στην περίπτωση της ατονικότητας, ένα ολόκληρο μουσικό είδος δέχθηκε πλήθος επιθέσεων και εξοβελίστηκε λόγω της εβραϊκής καταγωγής του Arnold Schoenberg. Εξάλλου, είναι αξιοσημείωτο ότι σε μεγάλο βαθμό οι «μουσικές επιθέσεις» των εκπροσώπων του ναζισμού, ήταν προσωποποιημένες, αφορίζοντας συγκεκριμένους μουσικούς δημιουργούς, και κατ' επέκταση τα είδη μουσικής που αυτοί αντιπροσώπευαν. Είναι

δε ενδιαφέρον, ότι ένα τεράστιο ποσοστό των επιθέσεων αφορούσε καλλιτέχνες οι οποίοι, είτε είχαν αποβιώσει είτε είχαν αποσυρθεί από τη Γερμανία και δεν εγκυμονούσαν πλέον κάποιον κίνδυνο, όπως το καθεστώς αντιλαμβανόταν την έννοια. Είναι σαφές δηλαδή, ότι η στόχευση των ναζιστών δεν ήταν μόνο η πρακτική εκκαθάριση από τους ανεπιθύμητους (κάτι το οποίο είχε γίνει όταν επρόκειτο για αποβιώσαντες ή εξόριστους), αλλά υπήρχε μία θέληση για βαθύτερο «ξερίζωμα» των συγκεκριμένων καλλιτεχνών, από τη μουσική πραγματικότητα της Γερμανίας.

Η έλλειψη μουσικών κριτηρίων για τις εκάστοτε απαγορεύσεις και η εξ ολοκλήρου σύνδεσή τους με καθαρά φυλετικά κριτήρια, πιστοποιείται για παράδειγμα, από το γεγονός ότι ειδικά στην περίπτωση της ατονικότητας συχνά παρατηρούνταν ασάφειες, με αποτέλεσμα μουσικές συνθέσεις οι οποίες πράγματι εντάσσονταν στην κατηγορία αυτή, να απολαμβάνουν το θαυμασμό των ναζί ενώ άλλες, οι οποίες δε διέθεταν κανένα από τα χαρακτηριστικά της ατονικής σύνθεσης, να απαγορεύονται ως ατονικές.

Ένα άλλο χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι αυτό της τζαζ, όπου η αφορο – αμερικανική της προέλευση ήταν η βάση πάνω στην οποία στηρίχθηκε η επίθεση που δέχθηκε από τους ναζί. Είναι αξιοσημείωτο μάλιστα, ότι η δυναμική είσοδος του μουσικού αυτού είδους στη Γερμανία, είχε ερμηνευθεί ως μία προσπάθεια των ξένων δυνάμεων να καταστρέψουν το γερμανικό πολιτισμό. Και σε αυτή την περίπτωση, δηλαδή, ενός «ελαφρού» είδους μουσικής που προοριζόταν αποκλειστικά για την ψυχαγωγία του λαού, είχε δοθεί εθνικοπολιτική διάσταση.

Το στοιχείο της ασάφειας που περιγράφηκε παραπάνω, σχετικά με την ατονική μουσική, είναι έντονο σε όλο σχεδόν το φάσμα των ναζιστικών δράσεων όσον αφορά τη μουσική λογοκρισία, και γενικότερα τον αυστηρό έλεγχο της μουσικής ζωής στη Γερμανία της εποχής. Αυτό, ωστόσο, δεν θα πρέπει να ξενίζει, δεδομένου ότι, βάσει όσων παρατέθηκαν στο κύριο μέρος της εργασίας, προκύπτει ότι στην πλειονότητά τους οι αξιωματούχοι του Τρίτου Ράιχ που είχαν τοποθετηθεί σε νευραλγικές θέσεις όσον αφορά το συγκεκριμένο κομμάτι δεν είχαν σχέση με τη μουσική (π.χ. ο ίδιος ο Υπουργός Προπαγάνδας ή ο Hans Severus Ziegler ο οποίος μάλιστα είχε αναλάβει την «Έκθεση Εκφυλισμένης Μουσικής»). Αυτό είναι ένα πρόσθετο στοιχείο, που αποδεικνύει την έλλειψη μουσικής επιχειρηματολογίας στη γενικότερη μουσική δράση του καθεστώτος.

Είναι δε αξιοσημείωτο ότι ακόμη, και σε περιπτώσεις όπου υπήρξαν τοποθετήσεις εκπροσώπων της μουσικής σκηνής της χώρας (πχ συνθετών) ως επικεφαλής σε μουσικές υπηρεσίες, αυτό δεν ήταν παρά μία προσπάθεια να προσδώσουν κύρος στη συνολική προσπάθεια της μουσικής τους οργάνωσης, καθώς επρόκειτο ουσιαστικά για «τυπικές» τοποθετήσεις.

Χαρακτηριστικές, είναι οι τοποθετήσεις των Strauss και Furtwängler ως επικεφαλής (αν και όχι για μεγάλο διάστημα) του Μουσικού Επιμελητηρίου παρόλο, που οι συγκεκριμένοι όχι μόνο δεν ασπάζονταν τις ναζιστικές ιδέες, αλλά αντιθέτως είχαν σαφώς ταχθεί κατά συγκεκριμένων πρακτικών (π.χ. για το θέμα του αντισημιτισμού στη μουσική). Κινήσεις εκ μέρους του καθεστώτος, όπως οι παραπάνω θα μπορούσαν να αποδοθούν στην ανάγκη να δοθεί ένα στίγμα επιφανειακής αξιοπιστίας στα βασικά όργανα της μουσικής οργάνωσης του Ράιχ, αξιοποιώντας κάποιους από τους σπουδαιότερους εν ζωή συνθέτες, παραβλέποντας έστω και για μικρό χρονικό διάστημα το «ανεπιθύμητο» προφίλ τους.

Παραμένοντας στο ζήτημα της μουσικής οργάνωσης κατά την περίοδο 1933 – 1945, θα μπορούσαμε να πούμε, αξιοποιώντας τις πληροφορίες που δόθηκαν στο πλαίσιο της εργασίας, ότι ο αυστηρός, милитарιστικός τρόπος οργάνωσης γενικότερα του ναζιστικού κόμματος, βρήκε απόλυτη εφαρμογή και στον τομέα που μελετούμε. Δημιουργήθηκαν συγκεκριμένες υπηρεσίες και γραφεία με καθορισμένες αρμοδιότητες. Παράλληλα, υπήρξε πλήρως οργανωμένη «εκστρατεία» προκειμένου το καθεστώς να λάβει τον πλήρη έλεγχο της μουσικής δημιουργίας.

Έλεγχος των μουσικών εκδηλώσεων που λάμβαναν χώρα σε δημόσιους χώρους, αναγκαστική καταγραφή των καλλιτεχνών που επιθυμούσαν να δημιουργήσουν στη χώρα, είναι κάποια μόνο από τα βασικά συστατικά της παραπάνω πολιτικής. Βεβαίως, σε αυτά θα πρέπει να προστεθεί το γεγονός, ότι υπήρξε συντονισμένη προσπάθεια προκειμένου οι πεποιθήσεις τις οποίες εκείνοι πρέσβευαν να μεταδοθούν και στο κοινό. Σε αυτό το πλαίσιο εντάσσεται, για παράδειγμα, η «Εκθεση Εκφυλισμένης Μουσικής» καθώς και το πλήθος οδηγιών και «συμβουλών» με αποδέκτη το γερμανικό λαό. Πρόκειται για καθοδηγήσεις, όχι μόνο από αξιωματούχους, αλλά και από πρόσωπα μεγαλύτερου «κύρους», όπως οι μουσικολόγοι. Όπως είδαμε σε διάφορα σημεία της εργασίας, συχνά, οι διάφορες απόψεις αφορισμού συγκεκριμένων μουσικών ειδών ή συνθετών, προέρχονταν από εκπροσώπους της επιστήμης της μουσικολογίας. Μπορούμε να πούμε ότι σε ένα

βαθμό, και αυτή η παράμετρος διαδραμάτισε το δικό της ρόλο στο γενικότερο στόχο του καθεστώτος, ουσιαστικά να «ξαναγράψει» τη μουσική ιστορία της Γερμανίας, δημιουργώντας το λεγόμενο «εθνικό μύθο»¹⁶.

Αναφορικά με το ζήτημα της «καθοδήγησης» του γερμανικού κοινού, θα πρέπει να σταθούμε ιδιαίτερα στον παράγοντα «μαζικότητα», δεδομένου ότι αυτός έπαιξε καθοριστικό ρόλο στη ναζιστική προπαγάνδα. Η κλασική μουσική, που όπως είδαμε αποτέλεσε ένα από τα κύρια αντικείμενα ενασχόλησης του καθεστώτος, μέσα στο πλαίσιο της ανάδειξης της γερμανικής κληρονομιάς, προς απόδειξη της γερμανικής ανωτερότητας, είχε μεν το δικό της κοινό αλλά δε θα μπορούσε κανείς να ισχυριστεί ότι χαρακτηριζόταν από στοιχεία μαζικότητας. Αντιθέτως, στις περιπτώσεις της τζαζ και της παραδοσιακής - λαϊκής μουσικής το στοιχείο αυτό ήταν κυρίαρχο και πράγματι παρουσιάζει ενδιαφέρον η αντιμετώπιση των δύο αυτών ειδών.

Στη μεν περίπτωση της λαϊκής μουσικής, η οποία κατά το υπό μελέτη διάστημα είχε κυρίως τη μορφή πατριωτικών τραγουδιών, στρατιωτικών εμβατηρίων κ.λπ., και παρουσιάστηκε σε προηγούμενο κεφάλαιο, τα πράγματα φαίνεται ότι ήταν σχετικά απλά. Το συγκεκριμένο είδος μουσικής καταρχήν προσέφερε στο κοινό την ψυχαγωγία που είχε ανάγκη, ενώ παράλληλα ήταν «εύπεπτη» (σε αντίθεση πχ με τα κλασσικά κομμάτια του Wagner). Αυτό βοήθησε το καθεστώς να την αξιοποιήσει στο μεγαλύτερο δυνατό βαθμό, προκειμένου, κυρίως μέσω του στίχου, αφενός να περάσουν εθνικιστικά μηνύματα (πλήθος τραγουδιών είχαν ως αντικείμενο την αγάπη και τη θυσία για την «ανώτερη» γερμανική πατρίδα) και αφετέρου να ξυπνήσουν συναισθήματα φόβου και ανασφάλειας στο κοινό, δημιουργώντας τους την ανάγκη να εμπιστευθούν το ναζιστικό καθεστώς προκειμένου να έχουν την ασφάλεια που είχαν ανάγκη.

Στην άλλη περίπτωση, αυτή της τζαζ μουσικής, τα πράγματα ήταν κάπως διαφορετικά. Από τη μία επρόκειτο για ένα είδος ιδιαίτερα δημοφιλές και από την άλλη είχε κριθεί καταδικαστέο λόγω της μη γερμανικής προέλευσής της. Παράλληλα, λόγω της μορφής της, δεν άφηνε πολλά περιθώρια για προπαγανδιστική χρήση. Στην περίπτωση της τζαζ παρουσιάζουν ενδιαφέρον δύο σημεία: πρώτον το ότι επρόκειτο

¹⁶ Περισσότερα για το ρόλο των μουσικολόγων στη ναζιστική Γερμανία μπορούν να αναζητηθούν στο: Meyer, M. (1975) *The Nazi Musicologist as Myth Maker in the Third Reich*. Journal of Contemporary History, Vol. 10, No. 4, σελ. 649-665. Sage Publications

για μία περίπτωση όπου εν τέλει η λαϊκή βούληση «νίκησε» την αυστηρή οργάνωση του Ράιχ (αναλύθηκε στο αντίστοιχο κεφάλαιο η υποχώρηση του καθεστώτος απέναντι στο εν λόγω είδος μουσικής) και δεύτερον ότι ακόμα και σε μία καθαρά διασκεδαστικής φύσης μουσική το καθεστώς κατάφερε να δώσει προπαγανδιστικό χρώμα. Είδαμε για παράδειγμα την ίδρυση της Ορχήστρας του Τσάρλι αλλά και την παραγωγή από το ίδιο το καθεστώς τζαζ κομματιών με συγκεκριμένους στοχευμένους στίχους πολιτικής χροιάς.

Κλείνοντας το θέμα της μαζικότητας, παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον το γεγονός ότι, όπως διαφάνηκε στο πέμπτο κεφάλαιο, η δισκογραφία αποτέλεσε έναν παράγοντα, η αξιοποίηση του οποίου, δεν έφτασε τα ακραία επίπεδα άλλων περιπτώσεων. Ναι μεν έγιναν συγκεκριμένες παρεμβάσεις, απαγορεύσεις κ.λπ., αλλά ο βαθμός της προπαγανδιστικής αξιοποίησης ήταν σαφώς χαμηλότερος από ό,τι θα ανέμενε κανείς. Αυτό θα μπορούσε να αποδοθεί, όπως αναφέρθηκε και στο αντίστοιχο κεφάλαιο, στο γεγονός ότι από την περίπτωση του δίσκου εξέλιπε το στοιχείο της μαζικότητας (το οποίο είχε για παράδειγμα το ραδιόφωνο ή οι μουσικές συναυλίες).

Από το κομμάτι της δισκογραφίας, προέκυψε ένα ακόμη ενδιαφέρον συμπέρασμα, το οποίο αφορά στο γεγονός ότι το καθεστώς, προσπάθησε να ισορροπήσει μεταξύ της πρόθεσής του να παραμείνει πιστό στις πεποιθήσεις του και της μέριμνάς του για την οικονομική ευρωστία της χώρας. Αυτό αποδεικνύεται, μεταξύ άλλων, από το γεγονός ότι οι εξαγωγές «απαγορευμένων» δίσκων επιτράπηκε να συνεχιστούν απρόσκοπτα προς τις ξένες αγορές ενώ για παράδειγμα και συγκεκριμένα μαγαζιά, πχ jazz clubs, επιτράπηκε να λειτουργούν κανονικά, δεδομένου ότι κατά τα πρώτα ειδικά χρόνια της ναζιστικής διακυβέρνησης, το Βερολίνο αποτελούσε ένα από τα πολιτιστικά και ψυχαγωγικά κέντρα της Ευρώπης.

Κλείνοντας, θα παρουσίαζε σημαντικό ενδιαφέρον, σε μελλοντικό χρόνο, να γίνει μία αντιδιαστολή του τρόπου με τον οποίο η μουσική αξιοποιήθηκε από το ναζιστικό καθεστώς, με την αντίστοιχη διαχείριση άλλων απολυταρχικών καθεστώτων (π.χ. Σοβιετική Ένωση). Από μία τέτοια μελέτη θα προέκυπταν χρήσιμα συμπεράσματα και πορίσματα αναφορικά με τη γενικότερη εξέλιξη της σχέσης της μουσικής με τον απολυταρχισμό, μέσω της ανάδειξης των ουσιαστών ομοιοτήτων αλλά και διαφορών, στον τρόπο διαχείρισης της μουσικής από αυτού του τύπου καθεστώτα τα οποία άφησαν τη σφραγίδα τους στον 20^ο αιώνα.

Βιβλιογραφία

- [1] Ανώνυμος (1938). Musical Notes from Abroad. *Musical Times* 79, no. 1146 (Αύγουστος): σελ. 629–30.
- [2] Ζώτος Α. (2010). *Γιάννης Μαρκόπουλος - Ένας ζωντανός μύθος της σύγχρονης Ελλάδας*. Αθήνα: Καστανιώτη.
- [3] Adam, P. (1992). *Art of the Third Reich*. New York: Harry N. Abrams.
- [4] Attali, J. (1985). Noise: an essay on the political economy of music. *Theory & History of Literature, Vol. 16*. UK: Manchester University Press.
- [5] Barron, S. (1991), επιμ., *'Degenerate Art: The Fate of the Avant-Garde in Nazi Germany*. New York: Harry N. Abrams.
- [6] Bendersky, J., (2007) *A concise history of Nazi Germany*. USA: Rowman & Littlefield Publishers.
- [7] Betz, A. (1982) *Hanns Eisler, Political Musician*. Cambridge: Cambridge University Press.
- [8] Bohlman, V. P. (2004). *The music of European nationalism: cultural identity and modern history* (ABC – CLIO World Music Series, Series Editor: M. B. Bakan). California: ABC-CLIO, Inc.
- [9] Bosmajian, H. (2006) *Burning Books*. Jefferson, NC: McFarland.
- [10] Boyden, M. (2002). *The Rough Guide to Opera*. London: Rough Guides.
- [11] Cathcart, A. (2006) Music and Politics in Hitler's Germany. *Madison Historical Review, Vol. 3*. Διαθέσιμο: <http://web.jmu.edu/history/mhr/Cathcart/Cathcart.pdf> (Τελευταία πρόσβαση: 13/4/2013)
- [12] Crook T. (1998) *International Radio Journalism: History, Theory and Practice*. London: Routledge.

- [13] Currid, B. (2006). *A national acoustics: music and mass publicity in Weimar and Nazi Germany*. Minneapolis & London: University of Minnesota Press.
- [14] Edmunds, N. (2004). *Soviet Music and Society under Lenin and Stalin: The Baton and Sickle*. New York: Routledge Curzon.
- [15] Elste, M. (2002) Ο δίσκος στη Ναζιστική Γερμανία, σελ. 15 -17 στο *Μουσική και Πολιτική*, 7 Ημέρες (Ενθ. Εφημερίδας Καθημερινή), τ/χ 13 Ιανουαρίου. Αθήνα.
- [16] Evans, J. (2003) "Stravinsky's Music in Hitler's Germany," *Journal of the American Musicological Society*. Vol. 56, No. 3. University of California Press.
- [17] Evans, R. (2004) *The Coming of the Third Reich*. London: Penguin Books.
- [18] Gronow, R. & Saunio, I. (1999) *An International History of the Recording Industry*. London: Continuum International Publishing Group.
- [19] Grosshans, Henry (1983). *Hitler and the Artists*. New York: Holmes & Meyer.
- [20] Hertzstein, E. (1978) *The War that Hitler Won*. New York: G.P. Putnam's Sons.
- [21] Hicks, C. (1996) *Music and its Role in Nazi Propaganda*. Indiana: Ball State University Muncie.
- [22] Hufner, Martin. "Vernichtung eines Genres: Operette unterm Hakenkreuz." *Oper & Tanz*. March 2005. Διαθέσιμο: <http://www.operundtanz.de/archiv/2005/03/kupo-operette.shtml> (Τελευταία πρόσβαση: 13/4/2013)
- [23] Kater, M. (1989) Forbidden Fruit? Jazz in the Third Reich, *The American Historical Review*, Vol. 94, No. 1, σελ. 11-43. Oxford: Oxford University Press.
- [24] Kater, M. (1992) *Different Drummers: Jazz in the Culture of Nazi Germany*. Oxford: Oxford University Press.
- [25] Kater, M. (1997) *The Twisted Muse: Musicians and Their Music in the Third Reich*. New York: Oxford University Press.
- [26] Kennedy, M. (1999). *Richard Strauss: Man, Musician, Enigma*. Cambridge: Cambridge University Press.

- [27] Kordes, G. (2002) Darmstadt, Postwar Experimentation, and the West German Search for a New Musical Identity, σελ. 205-210, στο Potter, P., Applegate, C. *Music and German National Identity*. Chicago: The University of Chicago Press.
- [28] Levi, E. (1991) Atonality, 12-Tone Music and the Third Reich. *Tempo, New Ser., No. 178*. Cambridge University Press.
- [29] Levi, E. (1994) *Music in the Third Reich*. New York: St. Martin's Press.
- [30] Meyer, M. (1975) The Nazi Musicologist as Myth Maker in the Third Reich. *Journal of Contemporary History, Vol. 10, No. 4*, σελ. 649-665. Sage Publications.
- [31] Meyer, M. (1991). *The Politics of Music in the Third Reich*. New York: Peter Lang Publishing.
- [32] Perris, A. (1985) *Music as Propaganda*. Westport: Greenwood Press.
- [33] Pieslak, R.J (2009) *Sound targets: American soldiers and music in the Iraq war*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press.
- [34] Potter, P., Applegate, C. (2002) Germans as the “People of Music”: Genealogy of an Identity, σελ. 1-36, στο: Potter, P., Applegate, C. *Music and German National Identity*. Chicago: The University of Chicago Press.
- [35] Potter, P. (2007) Music in the Third Reich: The Complex Task of “Germanization”, στο *The Arts in Nazi Germany: Continuity, Conformity, Change*. US: Berghahn Books.
- [36] Prieberg, K. (1991) *Trial of strength: Wilhelm Furtwängler and the Third Reich*, (μτφ Christopher Dola) London: Quartet Books.
- [37] Read L.,M. (2003) *Art and Propaganda: The Degenerate Art Exhibition*. Chapel Hill: University of North Carolina Press.
- [38] Ross, C. (2010) *Media and the Making of Modern Germany*. USA: Oxford University Press.
- [39] Sachs, H. (1987). *Music in Fascist Italy*. London – New York: W. W. Norton & Company.

- [40] Shirakawa, S. (1992) *The Devil's Music Master*. New York: Oxford University Press.
- [41] Schubert, G. (2001). "Germany, Federal Republic of I: Art Music, §5: Since 1918". *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (2^η έκδοση). London: Macmillan Publishers.
- [42] Sington, D. & Weidenfeld (1943) *The Goebbels Experiment*. New Haven: Yale University Press.
- [43] Snowball, D. (2002) Controlling Degenerate Music: Jazz in the Third Reich, σελ. 149-166 στο *Jazz and the Germans* ed. Michael J. Budds. Hillsdale, NY: Pendragon Press.
- [44] Steinweis, A. (1993). *Art, ideology, and economics in Nazi Germany: the Reich Chambers of Music, Theater, and the Visual Arts*. Chapel Hill & London: The University of North Carolina Press.
- [45] Street, J. (2003). 'Fight the Power': The Politics of Music and the Music of Politics. *Government and Opposition Vol. 38* (Issue 1): σελ. 113 – 130.
- [46] Trommler, F. (2004). Conducting Music, Conducting War: Nazi Germany as an Acoustic Experience, στο Alter, M. N. & Koepnick, L. (eds). *Sound matters: essays on the acoustics of modern German culture*, σελ. 65 – 76. New York: Berghahn Books.
- [47] Van Cleef, R. (2006) Anti-Nazi Youth Resistance, σελ. 71-77 στο *Youth Activism: An International Encyclopedia*, Τόμος 1, ed. Sherrod, L. Westport: Greenwood Publishing Group.
- [48] Von Steinbiß, F. und Eisermann, D. (1998). *Wir haben damals die beste Musik gemacht*. DER SPIEGEL, Τεύχος 16. Διαθέσιμο: <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-13528677.html> (Τελευταία πρόσβαση: 13/4/2013)
- [49] Willet, R. (1989) Hot Swing and the Dissolute Life: Youth, Style and Popular Music in Europe 1939-49. *Popular Music, Vol. 8, No.2*, σελ. 157-163. Cambridge: Cambridge University Press.

[50] Wipplinger, J. (2012) Performing Race in Ernst Kreneks Jonny spielt auf στο: Andre, N. (ed.), Bryan K. (ed.), Saylor E. (ed.) Blackness in Opera. University of Illinois Press.

Διαδικτυακές Πηγές

[1] <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/478637/Proletkult> (Τελευταία Πρόσβαση: 13/4/2013)

[2] http://www.moma.org/collection/theme.php?theme_id=10077 (Τελευταία Πρόσβαση: 13/4/2013)

[3] http://www.karajan.org/jart/prj3/karajan/system/project-docs/downloads/bio_hvk_english.pdf
(Τελευταία Πρόσβαση: 13/4/2013)

[4] http://www.moma.org/explore/collection/ge/styles/new_objectivity (Τελευταία Πρόσβαση: 13/4/2013)