

Caesar Franck – Ein Deutscher!

Aspekte nationaler Vereinnahmung im „Dritten Reich“ und der Vergangenheitsbewältigung nach 1945

Vortrag im Rahmen der César-Franck-Tage 2022

Als ich vor beinahe dreißig Jahren begann, mich außer mit der Musik auch mit der Person César Francks zu beschäftigen, musste ich rasch feststellen, dass in der mir zur Verfügung stehenden Literatur die Nationalität aufgrund der familiären Abstammung von deutscher, französischer und belgischer Seite unterschiedlich bewertet wurde. In meiner Dissertation zur Geschichte der Orgel während des sogenannten „Dritten Reichs“ und in einem Aufsatz zu Franck nahm ich dabei die ideologisch bestimmte deutsche Sichtweise in den Blick.¹ Mittlerweile wurden auch die Perspektiven der beiden anderen Nationen und deren jeweils vereinnahmende Argumentationen von

Christiane Stucken-Paland untersucht.² Für die Darstellung des o. g. Sachverhalts habe ich meine Texte von damals auf der Basis der neueren Forschung zum Thema überarbeitet und möchte diese Fassung nun zur Diskussion stellen.

Das Interesse, das man vonseiten der Musikwissenschaft während des „Dritten Reichs“ dem Komponisten César Franck (1822–1890) entgegenbrachte, steht in engem Zusammenhang mit dem im Zuge der allgemeinen Politisierung der Musik im Deutschen Reich nach dem verlorenen Ersten Weltkrieg in den Rang einer nationalen Seinsfrage erhobenen Mythos vom alles überragenden Deutschland.³ Wilibald Gurlitt, Ordinarius für Musikwissenschaft an der Albert-Ludwigs-Universität in Freiburg im Breisgau, versuchte in einem wenige Monate nach der „Macht ergreifung“ durch die Nationalsozialisten erschienenen Aufsatz diesen Mythos für die Musik zu fassen, indem er – dabei dem „Ruf des



Führers zur Neubesinnung auf deutsches Wesen und zu bewusster, verantwortlicher Mitarbeit am Neubau unseres nationalen und sozialen Lebens“ Folge leistend – „von jedem Volksgenossen“ die „Selbsterziehung zum Deutschtum“ mit dem „besonderen Sinn einer musikalischen Selbstbesinnung“

» die Einflüsse
deutschen Blutes
unverkennbar «

1 Vgl.: Michael Gerhard Kaufmann, *Orgel und Nationalsozialismus – Die ideologische Vereinnahmung des Instrumentes im „Dritten Reich“*, Kleinblittersdorf 1997, S. 105-111, und: Michael Gerhard Kaufmann, „Caesar Franck – Ein Deutscher!“ *Der Versuch einer Vereinnahmung der französischen Musikkultur im „Dritten Reich“*, in: *Musik und Kirche*, 69 (1999), S. 326-333.

2 Vgl. Christiane Stucken-Paland, *César Franck als nationales Streitobjekt*, in: *César Franck, Werk und Rezeption*, hg. v. Peter Jost, Stuttgart 2004, S. 279-296.

3 Vgl. Eckhard John, *Vom Deutschtum in der Musik*, in: Albrecht Dümling und Peter Girth (Hg.), *Entartete Musik – Zur Düsseldorfer Ausstellung 1938 – Eine kommentierte Rekonstruktion*, Düsseldorf 1988, S. 49ff.

forderte. Hierzu schien es Gurlitt vorab jedoch notwendig, zu wissen, „was deutsche Musik ist“; in der Antwort blieb er selbst allerdings vage:

„Dabei freilich handelt es sich nicht um ein abgehobenes Wissen, um bloße Kenntnis gewisser ästhetischer, stilistischer und formaler Eigentümlichkeiten des Wesens deutscher Musik, das sich etwa in einem formulierten Wort oder Satz niederlegen ließe. [...] Die jeden Musiker und Musikfreund heute so lebhaft bewegende Frage, wo er deutsch geartete Musik und deutsch bewußte Musikkpflege findet und wie er tiefer in ihr Wesen eindringe, kann deshalb eine vorläufige Antwort nur finden in dem schlichten Hinweis auf die Fülle deutscher Musikerscheinungen und in dem Aufruf, Deutsches daran kennen, erleben, verstehen zu lernen und darin zu suchen, wo immer es sich finden mag. ... Echte Selbsterziehung zum Deutschtum in der Musik ist nicht anders möglich als auf der Grundlage einer denkbar umfassenden wirklichen Kenntnis und breitesten, lebendigsten Anschauung deutscher Musik, ihrer Meisterwerke und Musizierformen in jeder bedeutsamen Richtung ihrer Gegenwart und Geschichte.“⁴



Die Orgel als Symbol der „Volksgemeinschaft“ vermitteln das Propagandaplakat (ca. 1935) sowie das Bild eines Soldaten als Organist (ca. 1940). Die 1944 von Gustav Steinmann erbaute Orgel im Hermann-Göring-Heim der Hitler-Jugend integrierte in ihrem Prospekt den Reichsadler mit Hakenkreuz.

Gurlitts Appell zur verstärkten Suche nach dem Deutschtum in der Musik in Geschichte und Gegenwart verhallte nicht ungehört. Jedoch liefen die von Gurlitt seit den 1920er Jahren entwickelten fachlich fundierten Ansätze⁵ in der Verbindung mit den von ihm selbst in seinem Aufsatz angeführten rassenkundlichen Erkenntnissen des musikalischen Chefideologen des „braunen“ Regimes Richard Eichenauer⁶, der sich bereits 1932 mit seinem fragwürdigen ideologischen Machwerk über Musik und Rasse zum rassentheoretischen Experten auf musikalischem Gebiet erhoben hatte⁷, auf immer abseitigere Bahnen: Deutschtümelnde Großmannssucht gepaart mit den fragwürdigen Erkenntnissen rassenkundlicher Theoretiker führten mehr und mehr dazu, dass in ständiger Verengung der Perspektive zuerst deutsche, dann auch

ausländische Komponisten zunehmend aufgrund ihrer Rassenzugehörigkeit beurteilt und die Qualität ihrer Werke nach dem in ihnen immanenten Quantum an „germanischer Volksseele“ gemessen wurde. Nach dem „nationalsozialistischen Umbruch“ stand laut Eichenauer „die Rassenfrage im Mittelpunkt der wissenschaftlichen und politischen Erörterungen“⁸ und wurde durch systemkonforme Musikschriftsteller, wie beispielsweise Friedrich Baser, Heinrich Bessler, Friedrich Blume, Wolfgang Boetticher, Gotthold Frotscher, Herbert Gerigk, Siegfried Günther, Hans-Joachim Moser, Joseph Müller-Blattau, Rudolf Sonner, Fritz Stege, Theo Stengel, Guido Waldmann und andere in Zeitschriften und einschlägigen Publikationen thematisiert⁹, da nicht zuletzt – wiederum laut Eichenauer – „die Rasse ein göltiger und

4 Wilibald Gurlitt, *Vom Deutschtum in der Musik*, in: *Musik im Zeitbewußtsein*, 1 (1933), Nr. 4, S. 1.

5 Vgl. Hans Heinrich Eggebrecht (Hg), *Wilibald Gurlitt – Musikgeschichte und Gegenwart – Eine Aufsatzfolge*, Teil 1, Wiesbaden 1966, S. VIIIff.

6 Vgl. Gurlitt, in: *Musik im Zeitbewußtsein*, 1 (1933), Nr. 4, S. 2.

7 Vgl. Joseph Wulf, *Musik im Dritten Reich – Eine Dokumentation*, Gütersloh 1963, S. 482ff.

8 Richard Eichenauer, *Musik und Rasse*, München ² 1937, S. 3.

9 Vgl., Fabian R. Lovisa: *Musikkritik im Dritten Reich – Die Rolle deutschsprachiger Musikzeitschriften 1920–1945*, Laaber 1994, S. 36ff, S. 119ff, S. 214ff.

berechtigter Erklärungsgrund für musikalische Tatbestände¹⁰ darstellte. So machte man sich daran, zum einen jüdische Komponisten in antisemitistischen Pamphleten als rassistisch minderwertig zu denunzieren und eine musikbolschewistische, also kulturzersetzende Wirkung jeglicher jüdisch beeinflussten Musik daraus abzuleiten¹¹, zum anderen die volkhafte Beständigkeit „nordisch-germanischer“ Komponisten hervorzuheben und ihre missionarische Sendung auch außerhalb ihres ursprünglichen Kulturkreises mit pseudowissenschaftlichen Kriterien zu beweisen.¹² Der Komponist César Franck bot sich für eine musikwissenschaftliche Untersuchung auf rassenkundlicher Basis im Sinne der zweiten Kategorie geradezu an, denn idealtypisch verkörperte er den bodenständigen, nordischen Menschen: den „großgewachsenen, blauäugigen, germanischen Franken“, dem es nach seiner Auswanderung nach Frankreich „nie gelingen konnte, in seiner Wahlheimat innerlich Fuß zu fassen“¹³. Daher sah man gerade bei ihm „die Beantwortung einer künstlerischen Frage“ als „von wesentlichster rassistisch-völkischer Bedeutung“¹⁴ an. Die unter dem Einfluss von rassentheoretischen Lehrsätzen im Verlaufe der nationalsozialistischen Diktatur in Deutschland von 1933 bis 1945 zunehmende Pervertierung der musikwissenschaftlichen Forschung lässt sich anhand der Veröffentlichungen zu César Franck exemplarisch nachvollziehen. Dabei erscheint die Argumentationsweise der Schreiber beim

Umgang mit den historischen Tatsachen zugleich als ein charakteristisches Beispiel für die nazistische Denkart, die in ihrer typischen Reduzierung auf beschränkte Grundschemata schließlich auf eine Vereinnahmung der eigenständigen französischen Musikkultur hinauslaufen musste. Entsprechend seiner Erziehung und Ausbildung in Lüttich und Brüssel und seines späteren Wirkens in Paris wird César Franck allgemein zu den Komponisten und Organisten der französischen Tradition gerechnet. Dies war von französischer Seite im Nationalismus des ausgehenden 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts ausdrücklich betont worden. Vor allem durch Vincent d’Indy war Franck, da angeblich von Geburt her Walлоне beziehungsweise Franzose, als Vertreter einer rein französischen Musik und Lehrer einer ganzen Generation von französischen Komponisten herausgestellt worden. Die bei Stucken-Paland diesbezüglich aufgezeigten Zusammenhänge basierten letztlich auf dem für die französische Nation traumatischen Erlebnis der Niederlage im Deutsch-Französischen Krieg von 1870/71 und der sich anschließenden Gründung des Deutschen Reichs im Spiegelsaal von Versailles. Um die musikkulturelle Identität zu bewahren, war es für d’Indy u. a. eine gleichsam innere Notwendigkeit, Franck von möglichst aller Verbindung zum

Germanischen freizumachen.¹⁵ Für die belgische Darstellung war laut Stucken-Paland das Streben nach kultureller Identität innerhalb des politischen Findungsprozesses bestimmend für die Profilierung Francks als eines weiteren Nationalkomponisten, der nun allerdings zusätzlich auch die Rolle eines Vermittlers zwischen lateinischer und germanischer Kultur einnehmen sollte – entsprechend der geographischen Position des Landes als Staat zwischen den mächtigen Nachbarn Deutschland und Frankreich. Dabei trat jedoch eine Tendenz zutage, Franck mit germanischen Wesenszügen auszustatten, um ihn damit stärker gegen die französische Inanspruchnahme abzugrenzen.¹⁶ Laut Francks Genealogie verhält sich der Sachverhalt der Nationalität bezüglich seiner Abstammung tatsächlich nicht unproblematisch: César Franck wurde in Lüttich



10 Eichenauer, ² 1937, S. 10.

11 Vgl. Albrecht Dümling und Peter Girth (Hg), 1988, S. Iff; vgl., Eckhard John, *Musikbolschewismus – Die Politisierung der Musik in Deutschland 1918–1938*, Stuttgart 1994, S. 336ff.

12 Vgl. Friedrich Baser, *Hector Berlioz und die germanische Seele*, in: *Die Musik*, 26 (1934), S. 259ff.

13 Reinhold Zimmermann, *War César Franck ein »urfranzösischer« Musiker?*, in: *Zeitschrift für Musik*, 108 (1941), S. 187f.

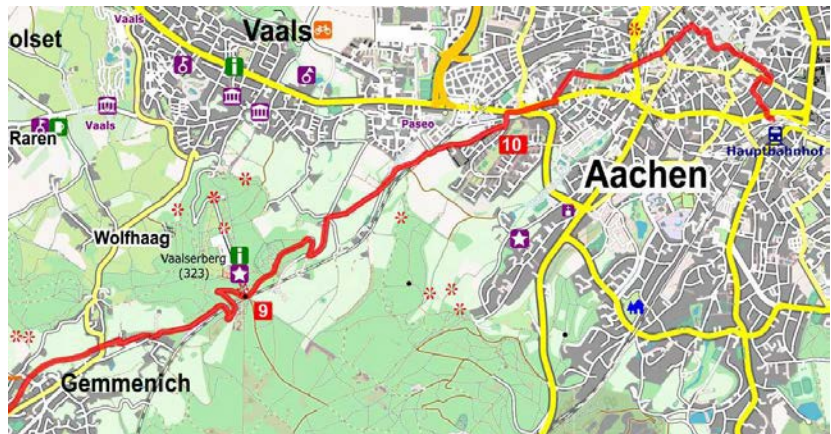
14 Zimmermann, in: *Zeitschrift für Musik*, 108 (1941), S. 187.

15 Vgl. Stucken-Paland, 2004, S. 282–286.

16 Vgl. Stucken-Paland, 2004, S. 286–290.

geboren, das zwischen 1815 und 1831 (1839) Teil des Königreichs der Vereinigten Niederlande war. Ab 1835 bis zu seinem Tod lebte und wirkte er in Paris. Sein Vater stammte aus einem Weiler bei Gemmenich und sprach plattdeutsche Mundart, die Mutter war Deutsche aus Aachen.¹⁷ Auf diese Deutschstämmigkeit berief man sich explizit während des „Dritten Reichs“, vor allem kurz vor Ausbruch des Zweiten Weltkrieges und nach Beendigung des siegreichen Frankreich-Feldzuges.

Als erste größere Publikation zu César Franck nach der „Machtergreifung“ durch die Nationalsozialisten erschien 1936 die zwei Jahre zuvor an der Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg angenommene Dissertation von Herbert Haag¹⁸ unter dem Titel „César Franck als Orgelkomponist“ im Druck. Den Impuls für dieses Thema hatte Haag wohl aus seinem Orgelstudium bei Karl Straube erhalten, für das er zwischen 1928 und 1930 am Kirchenmusikalischen Institut der Evangelischen Landeskirche in Sachsen am Konservatorium der Musik Leipzig immatrikuliert war. Eine intensive Beziehung zur französischen Orgelkultur konnte



Grenzregion Aachen / Gemmenich

er während eines Aufenthalts am Pariser Konservatorium aufnehmen, den er unmittelbar vor seinem Musikwissenschaftsstudium bei Heinrich Bessler an der Universität Heidelberg von 1931 und 1934 absolvierte, an deren Philosophischer Fakultät am 20. Dezember 1934 grundständig promoviert wurde. Die Arbeit zeugt von einer guten Kenntnis der Materie und von großem Fleiß im Umgang damit. Allerdings bewegt sie sich bei der Darstellung der französischen Orgelgeschichte und der Biographie Francks vornehmlich auf einer deskriptiven Ebene und enthält kaum diskursive Ansätze. Diese werden in den knapp gehaltenen analytischen Betrachtungen der

Kompositionen auch nur wenig ausgebaut. Bemerkenswert ist die Untersuchung von Francks zwischen 1886 und 1888 entstandener „Symphonie en ré mineur“, FWV 48, auf Wechselwirkungen von organalen und orchestralen Elementen sowie die aus dem Befund abgeleitete These: Die sich darin spiegelnde orgelmäßige Orchesterbehandlung erschließe den eigentlichen Sinn hinter dem oft zitierten Postulat Francks: „Mon orgue, c'est un orchestre.“ Die deutsche Abstammung Francks spielte hier nur insofern eine Rolle, als dass Haag im Schlusswort seiner Studie quasi als Resümee in Francks Orgelwerken „wohl schulmäßig deutsche Einflüsse erkennen“ wollte, „aber

17 Vgl. Ahnentafeln, in: Wilhelm Mohr, *Cäsar Franck – Ein deutscher Musiker*, Stuttgart 1942, S. 280 sowie in: Wilhelm Mohr, *Caesar Franck*, Tutzing² 1969, S. 192.

18 Herbert Haag (1908–1977) stand in einer besonderen Beziehung zur Hochschule für Kirchenmusik Heidelberg: Von 1931 bis 1942 und wieder ab 1951 war er als Lehrer bzw. Dozent an deren Vorgängerinstitution angestellt, dem Kirchenmusikalischen Institut Heidelberg (KI), und von 1956 bis 1971 war er dessen Leiter bzw. Direktor. Während des „Dritten Reichs“ engagierte sich Haag, der am 1. Mai 1933 als Mitglied in die Nationalsozialistische Arbeiterpartei Deutschlands (NSDAP) aufgenommen worden war, in verschiedenen „braunen“ Kultur- und Musikorganisationen. Neben seinen Tätigkeiten am KI und als Organist an der Walcker-Orgel der Christuskirche Heidelberg, wo er die sonntäglichen Gottesdienste in SA-Uniform spielte, sowie ab 1942 als Leiter der Musikschule für Jugend und Volk der Hitlerjugend (HJ) in Freiburg, war er bspw. ab 1937 als Kreismusikerschaftsleiter Mitglied der Prüfungskommission der Reichsmusikkammer (RMK) für das Land Baden, Musikreferent bei der Kreisleitung der NSDAP und Mitglied des Konzert- und Kulturbeirats der Stadt Heidelberg sowie ab 1938 Gaufachschaffsleiter für evangelische Kirchenmusik und Leiter des Beirats für Stellenangelegenheiten und damit zuständig für die Besetzung der Kirchenmusikerstellen in Baden. Auf der Zweiten Freiburger Orgeltagung vom 27. Juni bis 30. Juni 1938, auf der er über „Die Orgel im weltlichen Bereich“ gesprochen hatte, wurde er von der Reichsjugendführung zum Mitglied der Orgelarbeitsgemeinschaft der HJ ernannt und gründete im Einverständnis mit dieser 1943 eine weitere Orgelarbeitsgemeinschaft Baden-Elsaß. Neben ideologisch ausgerichteten Aufsätzen zur Kirchenmusik und Orgel publizierte er 1943 das „Oberrheinische Orgelbuch“ als Sammelband von Musik zur Gestaltung von politischen Feiern. Vgl. Kaufmann, 1997, S. 112–135, und Michael Gerhard Kaufmann, Leserbrief zu Rainer Mohrs: *Tradition versus Moderne / Vom Primat der Komposition – Zur stilistischen Bandbreite der Orgelmusik Wolfgang Fortners*, in: *Organ – Journal für die Orgel*, 4/2007 und 1/2008, in: *Organ – Journal für die Orgel*, 11 (2008), H. 2, S. 48–49, sowie: Wolfgang Herbst, *Kirchenmusikstudium in Heidelberg – Das Evangelische Kirchenmusikalische Institut von den Anfängen bis 1956*, in: *Die Hochschule für Kirchenmusik Heidelberg und ihr Gründer Hermann Meinrad Poppen*, hg. v. Renate Steiger, Heidelberg 2006, S. 25–48 und die biographische Notiz S. 247.

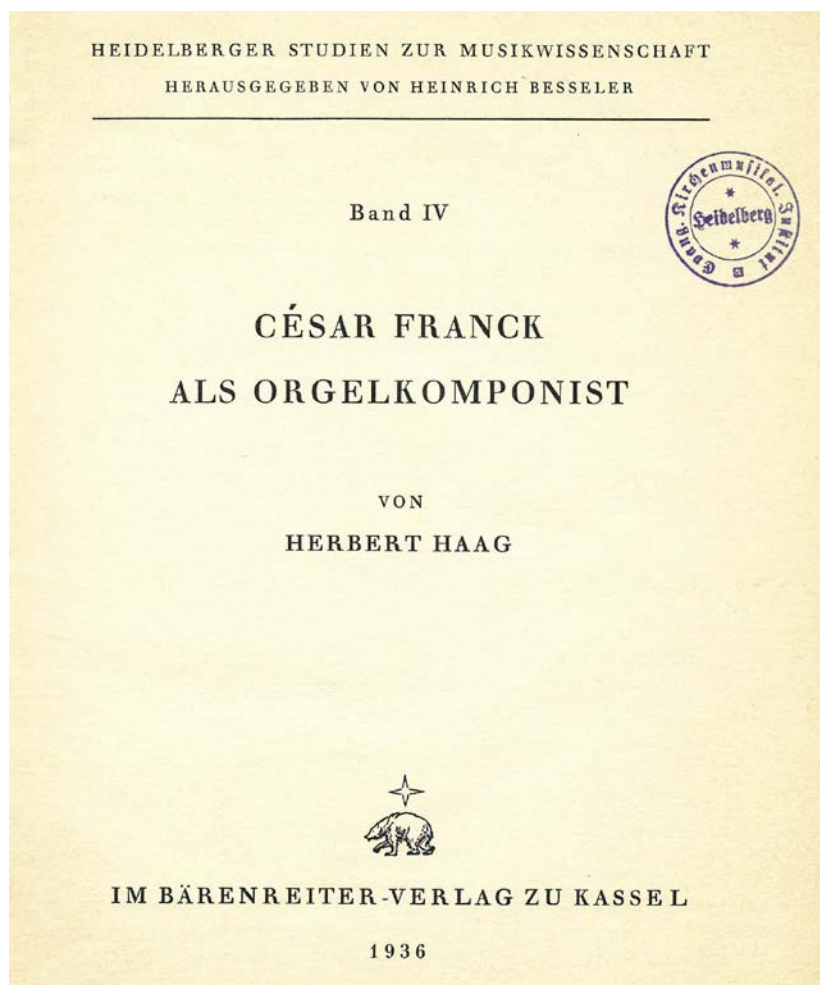
eine nationaldeutsche Geste des Ausdrucks nicht ablesen“ konnte, da Franck „sein ganzes Leben in Paris verbracht“ habe und „im Milieu des französischen Musiklebens“ beheimatet sei. Folglich sei auch „seine Orgelmusik [...] in der Einstellung zur Orgel [...] aus dem Geist des französischen Instruments und seines Klangbildes heraus geboren“. Allerdings war auch schon für Haag klar, dass „in den grüblerisch-mystischen Stellen in Francks Musik, in der stark kontrapunktisch durchflochtenen Kompositionsweise [...] die Einflüsse deutschen Blutes unverkennbar“¹⁹ durchschimmerten.

In nationaler Hinsicht vergleichsweise neutral argumentierte Peter Kreutzer in seiner an der Universität Köln entstandenen Dissertation von 1937, die im darauffolgenden Jahr im Druck erschien. Für ihn war Franck – aller Widersprüchlichkeit zum Trotz – ein „ausgesprochenere, ‚epischer,‘ elegischer Lyriker von einem unverkennbar eigenen, ‚angelischen‘ Mystizismus – flämisches Erbgut!“²⁰

Schon kurze Zeit später herrschte ein anderer, wesentlich deutlicherer Tonfall: Für das Januar-Heft 1938 der als Organ der Nationalsozialistischen Kulturgemeinde vom Amt Rosenberg überwachten *Zeitschrift für Musik* schrieb Reinhold Zimmermann, der musikschriftstellerisch ambitionierte Rektor einer Aachener Schule, einen kurzen Beitrag unter dem Titel *Ein Wort für César Franck*, worin er ihn als „Grenzdeutschen“ bezeichnete und seine *d-Moll-Symphonie* benutzte, um die Unselbstständigkeit und das Unvermögen eigenständiger französischer Kompositionspraxis zu demonstrieren:

*„In welchem Maße César Franck innerlich zu uns gehört, verrät nichts mehr als der Satz seines Schülers und Freundes Vincent d’Indy: ‚Die symphonische Kunst wurde in Frankreich mit der Schule Caesar Francks geboren.‘ Die symphonische Kunst als höchste und stärkste Ausprägung nordischen Geistes in der Musik aber ist in Deutschland ‚geboren,‘ besser: durch deutsche Meister zur Vollendung gelangt.“*²¹

Nach dem „Blitzsieg“ über Frankreich im Frühjahr 1940 stand das September-Heft der Zeitschrift für Musik, das dem Gedächtnis des 50. Todestages des Komponisten gewidmet war, programmatisch unter dem Leitspruch „Caesar Franck – ein Deutscher!“ und befasste sich in seinen ideologisch ausgerichteten Beiträgen entsprechend mit dieser brisanten Thematik. So wies der Aachener Journalist, Heimatforscher und Genealoge Eberhard Quadflieg „mit eindeutiger Gewissheit“ nach, „dass Caesar Franck seinem Blute nach zum deutschen Volkstum voll und ganz gehörte.“²² Reinhold Zimmermann nannte Franck dann einen „deutschen ‚Heimkeh-



19 Herbert Haag, *César Franck als Orgelkomponist*, Kassel 1936, S. 68.

20 Peter Kreutzer, *Die sinfonische Form César Francks*, 1938, S. 60.

21 Reinhold Zimmermann, *Ein Wort für César Franck*, in: *Zeitschrift für Musik*, 105 (1938), S. 71f.

22 Eberhard Quadflieg, *Caesar Francks deutsche Ahnen*, in: *Zeitschrift für Musik*, 107 (1940), S. 521.

rer“, den es „endgültig aus seiner künstlichen Verklammerung in fremdem Kulturgefüge zu befreien“ gelte, um „auch ihn, gleich so vielen anderen, die einst den Weg ins ‚Elend‘ gingen, wieder heimzuholen ins Reich.“²³ In militanter Sprache artikuliert er seine Schlussfolgerung aus der rassenkundlichen Blut-und-Boden-Ideologie:

„Franck ist daher als nichts anderes denn als ein am weitesten nach Westen vorgeschobener Vorposten der deutschen Tonkunst zu betrachten; was ihn befähigte, den Franzosen eine neue – nicht ihre! – symphonische Kunst zu bringen, war der Besitz der männlichen Kraft, die vor ihm Beethoven und Schubert, mit ihm Bruckner und Brahms ihre Großwerke erzeugen hieß und erzeugen ließ. [...] Weder die westische noch die ostische Rasse, die beide zusammen den französischen ‚Typus‘ begründen, haben nämlich das, was dem deutschen Volke dank seines vorherrschenden Nordmenschentums eignet: den seelischen Tiefgang, den geistigen Höhenflug und die Spannkraft des Willens, die nötig sind, um aus dem ‚unsinnlichen‘ Stoffe der Töne allein – ohne Zuhilfenahme des Wortes – ein Gebäude von der Art einer echten Symphonie aufzurichten.“²⁴

Im dritten Beitrag des Heftes zeigte schließlich der Musiker und Musikschriftsteller Walter Trienes, Stadtrat in Köln und Gauwart der dortigen NS-Kulturgemeinde, nochmals „das deutsche Element“ im Schaffen des Komponisten, speziell in den Orgelkompositionen auf, in denen Bach seiner Ansicht nach „tiefe melodische Spuren eingegraben“ hatte:

„Zu Recht bestehen die jenseits der Grenzen getroffenen Feststellungen, daß seine Orgelwerke ‚unähnlich den Virtuosenstücken seiner französischen Zeitgenossen‘ sind, daß sich in seinen Kompositionen, aus denen stets der ‚Ausdrucks-künstler‘ und niemals der ‚Kolorist‘ spreche, im Gegensatz zu seinen angeblichen Landsleuten ‚nichts Theatralisches‘ findet, ja, daß seine Werke teilweise eine ‚ausgesprochene Gleichgültigkeit Publikumsrücksichten‘ gegenüber gezeigt und teilweise selbst von vornherein auf die Möglichkeit verzichtet haben, damals aufgeführt zu werden.“²⁵

Nach solchen ideologischen Vorarbeiten brachte das Jahr 1942 gleichsam als Krönung der bisherigen genealogischen und rassenkundlichen Untersuchungen gleich zwei umfangreiche Studien über Franck. Von Wilhelm Mohr, Komponist, Organist und Musikwissenschaftler in Falkenstein im Taunus, erschien eine Biographie unter dem Titel *Cäsar Franck – Ein deutscher Musiker* – mittlerweile hatte man als äußeres Zeichen Francks Vornamen in der

Schreibweise eingedeutscht –, eindeutig motiviert durch revanchistische Siegesfreude über den Erbfeind Frankreich:

„Cäsar Franck [...] war ein Deutscher! [...] Es ist kein Zufall, daß der lang gehegte Plan, ein Buch über Cäsar Franck, den deutschen Musiker, zu schreiben, gerade in dieser Zeit verwirklicht wird, in der Großdeutschland in dem gewaltigsten und entscheidendsten aller Kriege die letzten Spuren alten Unrechts und alter Schmach auslöscht und sich aus eigener, neu gewonnener Kraft in seine Rechte wieder einsetzt. So will auch dieses Buch zu seinem Teil altes Unrecht wieder gutmachen und den geistigen und seelischen Bereichen deutschen Wesens ein Stück zurückerobern, das uns durch planmäßige Vernebelungsversuche unserer westlichen Nachbarn, aber auch durch unsere eigene Gleichgültigkeit verlorengegangen war. Der Leser wird ermessen, welche freudige Bestätigung der Verfasser bei seiner Arbeit darin fand, daß mit den alten deutschen Gebieten Eupen, Malmedy und Moresnet nun auch die alte Heimat der Familie Franck wieder zum Deutschen Reich zurückgekehrt ist; und wie diese von nun an für immer mit unserem Vaterland verbunden bleiben wird, so möge auch das Werk Cäsar Francks in den Herzen der Deutschen Wurzel fassen und für alle Zeiten zu Hause sein.“²⁶

23 Reinhold Zimmermann, *Caesar Franck*, in: *Zeitschrift für Musik*, 107 (1940), S. 522.

24 Zimmermann, in: *Zeitschrift für Musik*, 107, 1940, S. 525f.

25 Walter Trienes, *Das deutsche Element in Caesar Francks Schaffen*, in: *Zeitschrift für Musik*, 107 (1940), S. 528f.

26 Mohr, 1942, S. IXf.

Und der schon mehrfach mit einschlägig ideologischen Aufsätzen hervorgetretene Reinhold Zimmermann veröffentlichte in der Nordwest-Reihe des Aachener Heimat-Verlages, in der Einzelaspekte der Geschichte der „deutschen Gemeinden des alten Herzogtums Limburg [...] seit der Wiedervereinigung mit dem Reich“²⁷ abgehandelt wurden, sein populärwissenschaftliches, mit nazistischem Gedankengut durchtränktes Buch *Cäsar Franck – Ein deutscher Musiker in Paris*. Schon die Titelgebung war programmatisch gewählt und wohl in Anlehnung an die gleichnamige Novellensammlung Richard Wagners erfolgt. Auf diese Weise sollte in dem durch Wagners deutschtümelnde und antisemitische Schriften und vor allem Houston Stewart Chamberlains populäre Wagner-Biographie und kulturphilosophischen Betrachtungen vorgeprägten völkisch-bildungsbürgerlichen Denken ähnliche negative Erlebnisse assoziiert werden, wie sie dem jungen Wagner angeblich rein aus der Abhängigkeit von dem das Pariser Musikleben beherrschenden Judentum entstanden waren.²⁸ Daher durchziehen neben einer in das Sentimental-Kitschige abdriftenden Blut-und-Boden-Mystik vor allem antisemitische Passagen den Text, polemisierend gegen das „dekadente“ französische Kulturleben im 19. Jahrhundert, dessen – Zimmermanns Ansicht nach allerdings entschuldbaren – Verlockungen auch Franck nicht zu widerstehen vermocht hatte:

„Dennoch fand dieser Mann Gefallen an einer der unverfälschtesten Früchte des Verfalls um ihn her, nämlich an den Operetten des Kölner Juden Jakob Eberscht (genannt Jacques Offenbach)! [...] Offenbar ‚genierten‘ ihn die Anstößigkeiten der Handlung nicht und genoß er dafür alles Übrige naiv-herzlich als belustigenden Ausgleich zum sorgen- und arbeitsreichen Alltag seines Daseins.“²⁹

Dieser immense Aufwand an Forschungsenergie zur Erbringung des für die Qualität der Musik letzten Endes irrelevanten Nachweises des unverfälschten Deutschtums Francks hatte einzig den Sinn, die deutsche Vormachtstellung in der europäischen Musik zu festigen. Analog der politisch-militärischen Expansionspolitik des Nationalsozialismus sollte auf politisch-kulturellem Gebiet ein in den theoretischen Ergebnissen der Rassenforschung begründetes Fundament geschaffen werden, auf dem man sich selbst aufgrund der eigenen „nordisch-germanischen“ Abstammung zum alleinigen Kulturträger erheben konnte: Die Tatsache, dass ein Großteil der neueren französischen Musik an den „Deutschen“ Franck anknüpfte, schien respektive die absolute Überlegenheit des Deutschtums über jede andere Nation zu bestätigen und eine Eindeutschung geradezu zu fordern.

Einen bemerkenswerten Nebeneffekt bargen diese genealogischen und rassenkundlichen Nachweise jedoch in sich: Francks Kompositionen, da „nordisch-germanischer“ Geist entsprungen, waren für die deutsche Musikwelt nun endgültig rehabilitiert. Beispielsweise wurden seine hochromantischen Orgelkompositionen, die seit 1919 in einer bearbeiteten deutschen Ausgabe durch den Schweizer Kirchenmusiker Otto Barblan im Peters-Verlag³⁰ vorlagen und seither als „Vorstoß in die Gefilde des Wagnisses“³¹ Bestandteil des Orgelunterrichtes von Straube am Leipziger Konservatorium waren, von nun an endgültig den Werken Max Regers gleichgeordnet und durften daher verstärkt innerhalb orgelbewegter Konzerte und nicht zuletzt auch politischer Feiern aufgeführt werden. So spielten beispielsweise im Rahmen der Cäsar-Franck-Tage, die von der Stadt Aachen anlässlich des 50. Todestages Francks im Dezember 1940 veranstaltet wurden, Hans Klotz und Heinrich Weber in „sonntäglichen Orgelfeierstunden“³² Francks Werke, und an der sogenannten Bruckner-Orgel der Stiftskirche zu St. Florian bei Linz gehörten die Franckschen Orgelwerke zum festen Repertoire der geladenen Feierorganisten.³³ Nach dem Zusammenbruch der nationalsozialistischen Diktatur in Deutschland 1945 wurde die ideologische Vereinnahmung des Komponisten im „Dritten Reich“ im Zuge der nun einsetzenden Mechanismen mit dem Mantel des Schweigens umhüllt: An die Stelle der kritischen Auseinandersetzung

27 Georg Scheridin, *Nachwort*, in: Reinhold Zimmermann: *Cäsar Franck – Ein deutscher Musiker in Paris*, Aachen 1942, S. 104.

28 Vgl. Houston Stewart Chamberlain, *Richard Wagner*, München 2 1901, S. 224ff; vgl. Alfred Rosenberg, *Houston Stewart Chamberlain als Verkünder und Begründer einer deutschen Zukunft*, München 1927, S. 18ff.

29 Zimmermann, 1942, S. 96.

30 Die vier Bände der Edition sind online abrufbar: https://imslp.org/wiki/Category:Franck,_C%C3%A9sar.

31 Johannes Piersig, *So ging es allenfalls (VI) mit Thomaskantor Prof. D. Dr. Karl Straube*, in: *Der Kirchenmusiker*, 29, 1978, S. 114.

32 Reinhold Zimmermann, *Aachener Cäsar Franck Tage*, in: *Zeitschrift für Musik*, 107 (1940), S. 783f.

33 Vgl.: Hans Kreczi, *Das Bruckner-Stift Sankt Florian und das Linzer Reichs-Bruckner-Orchester*, Graz 1986, S. 69ff.

mit dem eigenen Tun traten über Jahrzehnte hinweg unbewusstes Verdrängen, bewusstes Verschweigen oder auch vorsätzliche Fälschungen. So weist auch die Beschäftigung mit César Franck nach 1945 die typischen Merkmale einer nicht bewältigten Vergangenheit auf: Wilhelm Moor, der in seinem Buch von 1942 *César Franck – Ein deutscher Musiker* sich in revan-chistischer Weise so vehement auf Francks Deutschtum berufen hatte, schrieb wenige Jahre nach Kriegsende den Artikel über Franck für das von Friedrich Blume³⁴ nach Vorarbeiten seit den 1930er Jahren ab 1949 herausgegebene und mit Zeugnissen nicht geleisteter Vergangenheitsbewältigung angefüllte musikwissenschaftliche Standardwerk *Die Musik in Geschichte und Gegenwart (MGG)*, in dem es die frühere Position beinahe rechtfertigend heißt:

„Seine Abstammung von deutschen Vorfahren, gelegentlich leidenschaftlich bestritten und hochpolitisch diskutiert, ist zuerst von Nichtdeutschen [...] nachgewiesen und betont worden und selbst in der neueren frz. Franck-Literatur wird ohne Einschränkung zugegeben: ‚Fils et petit-fils de Germains‘“³⁵.

1969 erschien schließlich im Verlag Hans Schneider, Tutzing, die als zweite, ergänzte Auflage deklarierte, in nicht wenigen Punkten jedoch eher kaschierende Wiederveröffentlichung seiner Franck-Biographie von 1942 – ganz schlicht unter dem um das verfängliche Anhängsel verkürz-

ten Titel Caesar Franck. Als Rechtfertigung für die Überarbeitung nannte Mohr den zu Francks Leben und Werk nunmehr vertieften Forschungsstand. Doch gleich zu Beginn bezog er wieder in wertender Weise zur Frage von Francks Genealogie und Deutschtum Stellung – nun allerdings mit deutlich liberalerem Akzent, denn mittlerweile hatte sich im Zuge des durch Konrad Adenauer und Charles de Gaulle beschrittenen Weges der steten politischen Annäherung und schließlich Aussöhnung der ehemaligen Feindnationen im Deutsch-Französischen Vertrag von 1963 auch das geistige Klima in Richtung auf ein vereintes Europa geändert:

„Man sollte meinen, daß die früher heiß umstrittene Frage seiner Abstammung heute immer noch nicht zur Ruhe gekommen sei. [...] Und in der Gegend, wo Francks deutschblütige Vorfahren seit über vierhundert Jahren zuhause sind, spricht man schon lange vom ‚Land ohne Grenzen‘.“³⁶

Streichungen der zu eindeutig „braunen“ Stellen kennzeichnen den gesamten Text, bis hin zum pathetischen Schlusssatz der Erstauflage:

„In diesem wechselnden Rhythmus wird sich auch die Liebe zu unserem Meister im Laufe der Zeiten wandeln, hohe und schwache Gezeiten werden einander ablösen, aber immer wird – bald stark, bald leiser –

den Herzen der Deutschen die Stimme des Reinen, Großen, Gütigen vernehmbar bleiben, die Stimme Cäsar Francks, des deutschen Musikers.“³⁷

Siebzehn Jahre später ist daraus geworden:

„In diesem wechselnden Rhythmus wird sich auch die Liebe zu unserem Meister im Laufe der Zeiten wandeln, hohe und schwache Gezeiten werden einander ablösen. Aber immer wird – bald stark, bald leiser – uns die Stimme des Reinen, Großen, Gütigen vernehmbar bleiben, die Stimme Cäsar Francks.“³⁸

In wissenschaftlich und moralisch verwerflicher Weise schönte Mohr, der sich mit einem von ihm selbst verfassten Beitrag zu seiner eigenen Person für die *MGG* unsterblichen Nachruhm erhoffte³⁹, nicht zuletzt nachträglich die entsprechenden Literaturverzeichnisse seiner früheren Arbeiten: Sowohl sein Artikel zu Franck in der *MGG* als auch die Zweitaufgabe der Franck-Biographie verschweigen den genauen Titel der Erstauflage seines Buches von 1942 und verfahren bewusst auslassend bei der Nennung der während der nationalsozialistischen Herrschaft erschienen Franck-Literatur und ihrer Autoren: Die Namen Josef Franck, Herbert Gerigk und Walter Trienes mitsamt ihrer in „braunen“ Blättern erschienen Publikationen fehlen vollständig und die ideologisch zu eindeutigen Titel der eige-

34 Vgl. Michael Custodis, *Friedrich Blumes Entnazifizierungsverfahren*, in: *Die Musikforschung*, 65 /2012, S. 1-24.

35 Wilhelm Mohr, Artikel *César Franck*, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart (MGG)*, Band 4, Kassel 1955, Sp. 648.

36 Mohr, ² 1969, S. 9ff.

37 Mohr, 1942, S. 260.

38 Mohr, ² 1969, S. 190.

39 Vgl.: Wilhelm Mohr, Artikel *Wilhelm Mohr*, in: *MGG*, Band 9, 1961, Sp. 429.



VORWORT

Vom Hause C. F. Peters mit der Durchsicht und Bearbeitung der Orgelwerke von César Franck betraut, lag es mir daran, so zu verfahren, daß das Original, mithin Francks eigene Angaben betreffend Phrasierung, Registrierung usw. durchweg deutlich und zweifellos erkenntlich sei. Zu diesem Zweck ist in vorliegender Ausgabe die Phrasierung der Originalfassung — also die von Franck selbst herrührende — in üblicher Weise wiedergegeben worden, während meine Angaben durch kleineren Druck kenntlich gemacht sind. —

In dem von Vincent d'Indy in ernster und pietätvollster Weise über seinen Lehrer und Meister geschriebenen Buch sagt er im ersten Teil (L'Homme — la vie) unter anderem:

„C'est là (— in der Kirche St. Clotilde —) que, pendant trente ans, chaque dimanche, chaque jour de fête et les derniers temps, chaque vendredi matin, il vint attiser le feu de son génie en d'admirables improvisations souvent bien plus hautes de pensée que nombre de morceaux de musique ciselés avec adresse“ . . .

„César Franck avait, ou plutôt était le génie même de l'improvisation . . .“

„C'est ainsi que, le 3. avril 1866, son unique auditeur, Franz Liszt, sortit émerveillé de Sainte-Clotilde, évoquant le nom de J. S. Bach en un parallèle qui s'imposait de lui-même . . .“

Mir scheint, daß auch die vorhandenen Orgelwerke von César Franck in gewissem Sinne als große, fertige, eigenartige Improvisationen anzusehen sind. Dieser Umstand bedingt für deren Vortrag eine fein angebrachte, adäquate, freie Haltung gepaart mit Wärme und mit Temperament . . .

Als mir s. Z. (Anfang der achtziger Jahre) mein verehrter Klavierlehrer Prof. E. Alwens am Konservatorium in Stuttgart, das erste Orgelwerk von Franck (Six pièces . . .) zur Ansicht übergab, brachte ich sie ihm bald und mit absprechendem Urteil zurück. Ich hatte diese Stücke nicht verstanden, folglich nicht gewürdigt und „rasch fertig ist die Jugend“ auch mit dem Urteil. Inzwischen hat sich meine Meinung über César Franck wesentlich geändert und ich habe jenes Vorurteil oft und lebhaft bereut. Um so mehr war ich über den Auftrag des Hauses Peters erfreut und habe mich bemüht, in meiner Arbeit dem Meister so gut als möglich gerecht zu werden.

Genf, den 16. Juli 1919.

Otto Barblan
Organist an der Kathedrale von St. Pierre.

nen Veröffentlichungen sowie der Schriften Reinhold Zimmermanns sind im Zuge des für die Aufarbeitung des eigenen Verhaltens während des „Tausendjährigen Reichs“ typischen Eklektizismus einfach entfallen.

Auch wenn Geschichte grundsätzlich nicht reversibel ist, sei abschließend angemerkt: Für alle Forscher und Autoren zu César Franck wäre es im Zuge ihrer Beschäftigung mit dem Thema er-

giebiger gewesen, sich auf das Wesentliche seiner Musik zu konzentrieren, nämlich auf den nur ihm eigenen Stil.⁴⁰ Denn dieser besteht trotz selbstverständlicher Bezüge in andere Kontexte – personelle, soziale, kulturelle, ideelle, religiöse, funktionale, nationale etc. – unverwechselbar und autonom. Er verträgt die Verengung auf einen einzigen Aspekt nicht, zumal nicht auf den nationalen in einem ideologischen Tunnel-

blick, weil dieser letztlich für die künstlerische Aussagekraft der Franckschen Musiksprache per se bedeutungslos ist. Tatsächlicher Zugewinn an Erkenntnis wird sich daher nur einstellen, wenn man akzeptiert, dass Franck primär ein europäischer Musiker war, der Kompositionen hinterlassen hat, die aufgrund ihrer werkimmanenten Qualitäten den Anspruch auf Weltrang einlösen.

40 Vgl. die verschiedenen Ansätze der Bewertung in: *Nationaler Stil und europäische Dimension in der Musik der Jahrhundertwende*, hg. v. Helga de la Motte-Haber, Darmstadt 1991.



Prof. Dr. Michael Gerhard Kaufmann

unterrichtet an der HfK Heidelberg Musikwissenschaft und leitet dort die Aus- und Fortbildung von Orgel- und Glockensachverständigen.

Er ist Orgelsachverständiger, Organist, Autor und Herausgeber von musikwissenschaftlichen Publikationen, künstlerischer Leiter der Konzertreihe „Orgel-Welten“ der Adelhäusenstiftung Freiburg und Mitglied des Präsidiums der Vereinigung der Orgelsachverständigen Deutschlands (VOD). Er erstellte die Anträge zur Aufnahme von „Orgelbau und Orgelmusik“ in die UNESCO-Listen des immateriellen Kulturerbes der Bundesrepublik Deutschland und der Menschheit (Eintrag 2014 bzw. 2017).

helfen

aufführen

hinterfragen

verstehen

forschen

jubilieren

unterhalten

anregen

inspirieren

spielen

vermitteln

begleiten