

Das nationalsozialistische Deutschland war ein Staat, in dem sich die Politik von Beginn an umfassend ästhetisiert hat. Dem preußischen Verwaltungsstaat stellten die Nationalsozialisten ein „ästhetizistisch und religiös überhöhtes, [...] von der gesellschaftlichen Wirklichkeit abgehobenes Verständnis von Politik“¹ entgegen, dessen Umsetzung zur Kernaufgabe der nationalsozialistischen Propaganda wurde. Dass dafür die Orgel das geeignete Instrument war, lag auf der Hand. Joseph Goebbels hatte bereits früh die außerordentliche Relevanz des Visuellen für eine erfolgreiche Realisierung des totalitären Projekts erkannt. Die daran beinahe zwangsläufig sich anschließende und flächendeckend zu beobachtende Propagandastrategie einer bildmächtigen Überwältigung lässt sich musikbezogen leichter mit einer Orgel als mit einer Geige oder Piccoloflöte realisieren.

Man würde die nationalsozialistische Propaganda allerdings unterschätzen, wenn man glaubte, sie hätte sich mit dieser Strategie begnügt. Das bloße „In-Szene-Setzen“ der Orgel hat vor allem deshalb nicht ausgereicht, weil sie in erster Linie mit dem Kirchenraum und weniger mit der politischen Sphäre assoziiert wurde. Hinzu kommt: Ein ausschließlich im Bild erscheinendes Instrument bleibt auch in seinem propagandistischen Potenzial unvollständig. Somit musste die visuelle Eignung der Orgel für die nationalsozialistische Propaganda in ein umfassenderes und eben auch musikalisches Konzept eingebunden werden. Wie aber konnte ein so tief im Religiösen verankertes Musikinstrument aus seinem kirchlichen Kontext herausgelöst und – gleichsam ergänzend – zu einem politischen Instrument gemacht werden? Und wie war der ideologische Anspruch, auf den die Propaganda immer auch verweisen wollte, musikalisch einzulösen?

Um die Orgel in einen ideologisch-propagandistischen Kontext zu stellen, musste man sie profanieren, ohne ihr den mythischen Charakter zu nehmen. Dazu wurden mehr oder weniger behutsam nicht-religiöse Kontexte gesucht und diesen alternativen Settings dann andere mythische Überhöhungen zugeschrieben. Eine Orgel, die nicht in einer Kirche, sondern in einem weltlichen Saal oder einer Reichsparteitagshalle stand, konnte dort als profanes Instrument wahrgenommen werden und – wenn gewollt – der Musik trotzdem einen kirchlich-religiösen Charakter verleihen.

Damit allein erfüllte die Orgel aber noch keine politische Propagandafunktion. Dazu musste sie andere ideologische Werte artikulieren, mit denen sie aus sich heraus verbunden werden konnte. Hierfür kamen unterschiedliche Symbolisierungen in Frage – etwa die Darstellung der Orgel als Symbol für die Volksgemeinschaft, in der der Einzelne nichts, das gesamte Volk aber alles ausrichten kann, oder die Parallelisierung des herben, klaren Klanges der mittel- und norddeutschen Orgellandschaft mit dem Menschenbild eines überlegenen nordischen Ariers. Herbert

Totalitäres Instrument

Die Orgel im Nationalsozialismus

von Stefan Zöllner-Dressler

In ihrer optischen wie akustischen Wirkung war die Orgel als politisches Instrument für die Nazis von eminenter Bedeutung. Sie zu profanieren, gleichzeitig aber ihre mythische Aura zu erhalten, war das Ziel. Das gelang, auch mit Hilfe willfähriger Komponisten.



Stefan Zöllner-Dressler (* 1965): Professor für Musikpädagogik und Musikwissenschaft sowie Prodekan an der Pädagogischen Hochschule Heidelberg, seit 2025 Leiter der Internationalen Graduiertenschule Musikpädagogik.

¹ Peter Reichel, *Der schöne Schein des Dritten Reiches. Faszination und Gewalt des Faschismus*, Frankfurt am Main 1993, S. 32.

„Welches Instrument könnte ... besser einer totalen Weltanschauung ... dienen als die Orgel?“ (Herbert Haag)

² Herbert Haag, *Die Orgel im weltlichen Bereich*, in: *Bericht über die zweite Freiburger Tagung für deutsche Orgelkunst*, hrsg. von Joseph Müller-Blattau, Kassel 1939, S. 85.

Barocke Formen und Satztechniken als Grundlage für ideologisch interpretierbare Inhalte

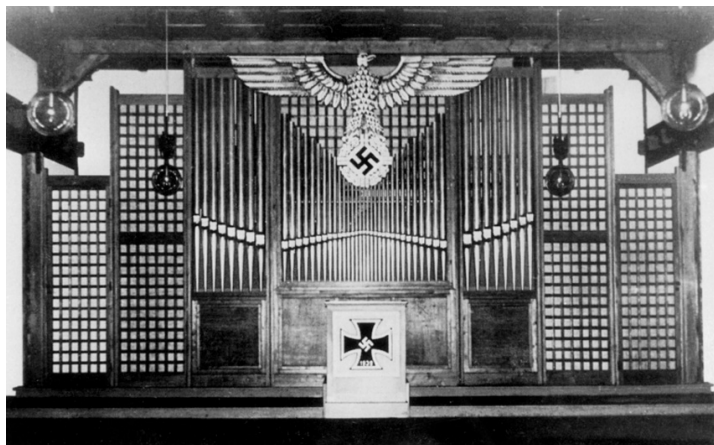
Haag hat die Umdeutung der Orgel zum Symbol einer politischen Weltanschauung auf der „Zweiten Freiburger Tagung für deutsche Orgelkunst“ klar beschrieben: „Welches Instrument könnte also besser einer totalen Weltanschauung [...] dienen als die Orgel, die gleichzeitig das symbolische Instrument der Gemeinschaft ist? Sie ist hier an dieser Stelle gar nicht mehr ‚weltliche‘ Orgel, sondern die Orgel schlechthin: ein ‚politisches‘ Instrument in jenem höchsten Sinn des Wortes ‚POLIS‘, wie ihn Plato und Aristoteles gebrauchen, die die Musik als höchsten Bestandteil der Staatserziehung werten“.²

Die Orgel als politisches Instrument erforderte die entsprechenden Kompositionen, um nicht zum pittoresken Abziehbild zu verkommen. Die nationalsozialistischen Feiern – sei es auf den Reichsparteitagen, auf Thingstätten oder in Universitätsaulen – boten einen Rahmen für die Entwicklung einer ideologisch geprägten Musikästhetik. Diese Feierstunden, bewusst gottesdienstähnlich inszeniert, schufen ein Umfeld, in dem religiöse und politische Sphären miteinander verschmolzen und die Orgel als klangliches Bindeglied agieren konnte.

Innerhalb dieses Kontextes wurde speziell für solche Anlässe komponierte Orgelmusik zu einem zentralen Element der Umdeutung. Barocke Formen und Satztechniken, die eng mit der deutschen kulturellen Tradition verbunden waren, dienten als Grundlage, um ideologisch interpretierbare Inhalte musikalisch umzusetzen. Ein herausragendes Beispiel hierfür ist die *Orgelpartita über „Heilig Vaterland“* von Heinrich Spitta. Die Melodie des 1914 von Rudolf Alexander Schröder gedichteten Liedes wurde 1933 von Spitta vertont und fand in den 1930er- und 1940er-Jahren vielfältige Verwendung in nationalsozialistischen Kontexten. 1934 war sie Teil des Schlusschores der Kantate *Deutsches Bekenntnis*, bevor sie 1941 in der Orgelpartita erneut aufgegriffen wurde.

The image shows a musical score for an organ. The top system is labeled 'Manual' and 'Pedal'. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/8. The tempo/mood is 'Kräftig, belebt'. The score shows the beginning of the piece, with the melody in the Manual and a supporting bass line in the Pedal. The piece is marked 'Opus 48'.

Heinrich Spitta, *Orgelpartita über „Heilig Vaterland“* (1933), Beginn, Edition Peters



Orgel im Hermann-Göring-Heim der HJ in Zschornewitz (Gräfenhainichen, Sachsen-Anhalt) (Steinmann Orgelbau 1944)

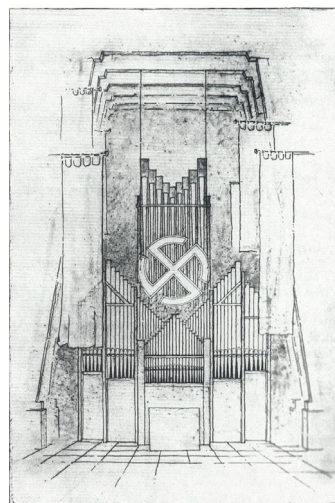
² Herbert Haag, *Die Orgel im weltlichen Bereich*, in: *Bericht über die zweite Freiburger Tagung für deutsche Orgelkunst*, hrsg. von Joseph Müller-Blattau, Kassel 1939, S. 85.

³ Vgl. dazu Stefan Zöllner, *Orgelmusik im nationalsozialistischen Deutschland*, Frankfurt am Main 1999.

⁴ Friedrich Högner, Rezension zu Heinrich Spittas Partita über „Heilig Vaterland“, in: *Zeitschrift für Musik* 110 (1943), S. 23.

Die Partita erfüllte die Anforderungen an eine nationalsozialistische Feiernmusik auf exemplarische Weise. Ihre Struktur – bestehend aus Toccata, Kanon und Finale – ermöglichte eine vielseitige Anwendung in unterschiedlichen Abschnitten von Feierstunden. Zudem konnte der für die Orgel komponierte Liedsatz „Heilig Vaterland“ auch gesungen und dabei von der Orgel begleitet werden. Im Krieg erhielten Liedtext und Musik eine zusätzliche symbolische Bedeutung. Der Aufruf zur Einheit der Volksgemeinschaft, etwa in den Worten „Heilig Vaterland, in Gefahren / deine Söhne sich um dich scharen“, unterstrich die ideologische Botschaft der Partita.

Die wissenschaftliche Betrachtung der musikalischen Gestaltung zeigt, wie tief die Orgel in der ästhetischen Strategie des Nationalsozialismus verwurzelt war.³ Mit ihrer Fähigkeit, sowohl religiöse als auch politische Inhalte zu vermitteln, avancierte sie zu einem Instrument, das „für vaterländische Feiern hervorragend geeignet“ war.⁴ Die Verbindung von musikalischer Tradition und ideologischer Funktionalität machte sie zu einem zentralen Medium für die Inszenierung totalitären Gedankenguts.



Walter Supper, *Orgel für eine Fahnenhalle* (Entwurf, 1939)

Kulturkampf in Erlangen 1936

Der Erlanger UMD Georg Kempff spielte am 1. Februar 1936 an der umgebauten Steinmeyer-Orgel (1919) in der Neustädter Universitätskirche u. a. die sechs Schübler-Choräle von Bach. In der Zeitungsrezension dazu war aus der Feder des Musikwissenschaftlers Rudolf Steglich zu lesen:

„Was wäre das für ein deutscher Kirchenmusiker, der in Bachs Orgelchoral ‚Wer nur den lieben Gott läßt walten‘ die Choralweise, die der Kern des Ganzen ist, einem dumpfen, klagenden Register, gar etwa noch mit dem Zitterton des Tremulanten anvertraute, und sei dieses Register noch so ‚historisch‘ und merkwürdig! Solche sich mystisch ge-

bärdende Geschmäckerei wäre jedem deutschen Glauben und insbesondere dem Luthertum Bachs zuwider und müßte den Volksgenossen den Weg zu dieser Bach-Musik nur gründlich verbauen.“

Eine persönliche Replik Kempffs an den Rektor zeigt seine tiefe Verletzung

„Und wenn ich spiele, dann bitte ich mehr darum, dass der Geist der Musik, zumal der deutschen, über mich komme, den Akademiker und Dozenten lasse ich zuhause, mit der nur wissenschaftlich ‚richtigen‘ Musik graule ich die Leute aus dem Saal oder der Kirche, ist der Funke da, der immer das Objektive persönlich, sogar sehr persönlich, gestaltet, dann fühlen sich alle beglückt, und der Spieler wird eins mit seinen Hörern.“

Konrad Klek