176071

T.C.
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
MÜZİKOLOJİ ANABİLİM DALI

Uygun.

DOKTORA TEZİ

II. DÜNYA SAVAŞI'NDA ALMANYA'DA BASKI ALTINDA MÜZİK

YEŞİM ÖZLEM GÜRER

2502030083

Danışman: PROF. EMEL ÇELEBİOĞLU

İstanbul, 2007

T.C.
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
MÜZİKOLOJİ ANABİLİM DALI

DOKTORA TEZİ

II. DÜNYA SAVAŞI'NDA ALMANYA'DA BASKI ALTINDA MÜZİK

YEŞİM ÖZLEM GÜRER

2502030083

Danışman: PROF. EMEL ÇELEBİOĞLU

İstanbul, 2007

T.C.
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
MÜZİKOLOJİ ANABİLİM DALI

DOKTORA TEZİ

II. DÜNYA SAVAŞI'NDA ALMANYA'DA BASKI ALTINDA MÜZİK

YEŞİM ÖZLEM GÜRER

2502030083

Danışman: PROF. EMEL ÇELEBİOĞLU

İstanbul, 2007

II. Dünya Savaşı'nda Almanya'da Baskı Altında Müzik

Yeşim Özlem Gürer

ÖZ

Bu tez, 1933-1945 yılları arasını kapsayan III. Reich döneminde sanat anlayışını ve baskı altındaki müzisyenlerin durumlarını incelemektedir. Tezde araştırılan sorun, Alman kültür sanat çevrelerinin bu dönemde başlatılan "toplumsal arındırma"ya, nazileştirmeye ve başta Yahudi müzisyenler olmak üzere Almanya'da istenmeyen müzisyenlere ne denli tepki gösterdiğidir. Bu bağlamda, öncelikle Nazi dünya görüşü çerçevesinde "Alman" sanatının özelliklerini ve Alman ırkına "yabancı" olarak nitelendirilen öğeleri açıklığa kavuşturmaya çalıştım. Bunun ardından "yabancı" öğelerin kültür sanat yaşamından arındırılması için gerçekleştirilen evreler ve bu dönemde kurulan kontrol mekanizmaları, müziğin Nazi ideolojisini yaymak için bir propaganda aracı olarak her fırsatta nasıl kullanıldığı geniş bir biçimde irdeledim. III. Reich yönetimiyle uzlaşarak Almanya'da kalmayı seçen, Yahudi olmaları ya da yaptıkları müziğin Nazi sanat anlayışı ile ters düşmesi nedeniyle Almanya'dan ayrılmak zorunda kalan ya da Nazi politikalarını protesto etmek için Almanya'yı terk eden Alman sanatçılarla Almanya'da kalarak sessiz direniş gerçekleştiren müzisyenlerin kariyerleri incelenerek, sanat çevrelerinin III. Reich yönetimi uygulamalarına gösterdikleri tepkiler tartışılmıştır.

Tezi yazarken, yurtdışı kaynaklardan kitap, makale, yazışma ve süreli yayınlardan yararlandım. Paris Cité de la Musique, Berlin Yahudi Müzesi, Tel Aviv Yad-Vashem Müzesi ve Prag yakınlarındaki Terezinstadt toplama kampına yaptığım gezilerin yaptığım araştırmanın somutlaştırılmasına büyük katkıda bulunmuştur. Tezin sonunda, ekonomik yararcılık, çıkarcılık ve politik gerçekçilik nedeniyle, Alman kültür sanat çevrelerinin Nazilerin toplumsal ardındırma politikalarına destek verdikleri ve bu nedenle Nazilerin Yahudiler başta olmak üzere yabancılara uyguladıkları soykırımın bir parçası oldukları sonucuna varılmıştır.

Music Under Repression at the Time of World War II in Germany

Yeşim Özlem Gürer

ABSTRACT

The subject of this thesis is the artistic approach and musicians under repression at the time of the III. Reich reign between 1933-1945. The main issue of this thesis is to find out the reaction of German cultural and artistic milieu to the Nazis social cleansing policies of the German art from foreign stimuli, unwanted musicians -mainly Jewish ones- and the nazification of the artistic scene. Accordingly, I have striven to explain the peculiarities of "German" art under the **weltanschauung** (conception of the world) of the Nazis as well as the elements entitled to be "foreign" to it. Then, I analyzed the different phases of cleansing the foreign elements from the German cultural scene, Nazi control mechanisms and how the music is being used in every respect as a propaganda tool to diffuse Nazi ideology in Germany and conquered territories. The reaction of cultural milieu to the "germanization" of arts is being discussed in detail as well as the careers of artists who stayed in Germany by compromising with the III. Reich or others who are forced to leave Germany because of their Jewish roots or the contradictory character of their music with the Nazi artistic view, the ones who left to protest Nazi politics and finally others who stayed in Germany to resist the authorities are being analyzed throughout the thesis.

In doing my research, I used mainly international resources, including books, articles, correspondences and periodicals. My visits to Cité de la Musique in Paris, Jewish Museum in Berlin, Yad-Vashem Museum in Tel Aviv and Terezinstadt concentration camp near Prague proved to be very helpful in concretizing my research. In conclusion, I aimed to put forward the fact that the economical pragmatism, opportunism and political realism led German cultural and artistic milieu to support social cleansing policies of the Nazis, therefore contributing in one way or another to the genocide of non-Germans, mainly Jews, at the time of the III. Reich.

ÖNSÖZ

Bu tez, 1933-1945 yılları arasını kapsayan III. Reich döneminde Almanya'da müzik yaşamının Nazi ideolojisine göre şekillenme sürecini irdelerken, sanata uygulanan baskı ve sansür politikaları karşısında sanatçıların nasıl bir tavır aldıklarını ve baskı altındaki müzisyenlerin durumlarını incelemektedir.

Tezi yazarken Almanya'da yaşanan politik değişim sırasında müzik alanında yaşananları incelerken, III. Reich döneminin dışına çıkıp, Rusya gibi ideolojik açıdan değişim geçiren birçok toplumda sanatçıların yeni düzene genellikle uyum sağladıklarını, sağlayamayanların ya da yeni ideolojilere aykırı duranların süratle sistemin dışına itildiklerini gözlemledim.

Tezi yazarken karşılaştığım en büyük zorluk Türkçede müzik alanında bu konuda yetkin kaynakların olmaması, tüm araştırmanın yabancı kaynaklara dayanması ve Türkçeye çevrilmesi oldu.

Bu tezin konusunu saptarken engin müzik bilgisi ile bana yol gösteren sevgili Cem Mansur'a, tüm doktora eğitimim boyunca bana büyük desteği olan danışmanım Prof. Emel Çelebioğlu'na, akademik hayatım boyunca beni her fırsatta yüreklendiren Prof. Meral Yapalı'ya, bu tezi son haline getirmemde büyük desteği olan sevgili arkadaşım Evren Barın'a, konservatuar eğitimim boyunca benimle büyük bir sabırla uğraşan, müzikoloji okumaya yönelterek hayatımın akışını değiştiren, dünyamı açan çok sevgili "hocalarım" sevgili Özen Veziroğlu ve Uğur Ünel'e, yaşamım boyunca attığım her adımda bana yürekten inanan ve sevgileri ile destek olan anneciğime ve babacığıma, yurt içi ve yurt dışından taşıdığı kitap ve CD'lerle bu tezi yazma sürecini kolaylaştırmak için elinden geleni yapan, benden sabrını esirgemeyen sevgili eşim Dr. Osman Oymak'a tüm kalbimle teşekkür ediyorum.

İÇİNDEKİLER

Sayfa No.

GİRİŞ 1

1. III. REICH'DA SANAT ANLAYIŞI 4

1.1. III. Reich'da Ulusal-Sosyalist İdeoloji 5
1.2. Müzikte Nazi Estetiği ve Yoz Müzik 19
1.3. Hitler ve Wagner 26
1.3.1. Wagner'in Sanat İdeolojisi 36
1.3.2. Wagner İdeolojisinin III. Reich'da Yeniden Uyanışı 43
1.4. Hitler ve Çağdaş Alman Bestecileri 48
1.5. III. Reich ve Beethoven 50

2. BİRİNCİ DÜNYA SAVAŞI SONRASI ALMANYA'DA AVANGARD SANATA YAKLAŞIM 4

2.1. 1920'li yıllarda Almanya'da Festivaller ve "Yeni Müzik" 5

3. III. REICH DÖNEMİNDE KÜLTÜR VE SANAT YAŞAMININ TEMİZLENMESİ 4

3.1. Nazi Görüşüne Göre Alman Müziği ile Yahudi Irkı Arasındaki Uyuşmazlığın Nedenleri 5
3.2. Alman Sanatını Arındırma Evreleri 19
3.2.1 Devlet Memurluğu Kanunu, Reich Kültür Odası ve Alt Odaların Kuruluşu, Yahudi Sanatçılardan Temizlenişi 26
3.2.2. Reich Müzik Odası 36
3.2.3. Çeyrek ve Yarı-Yahudi Müzisyenlerin Durumu 43
3.3. Alman Müziğinin Yahudi İçeriğinden Temizlenmesinde Karşılaşılan Sorunlar 48
3.4. Yoz Sanat (Entärtete Kunst) ve Yoz Müzik (Entärtete Musik) Sergileri 50
3.5. Yahudi Kültür Birliği (Jüdischer Kulturbund) 50

4. NAZİ İDEOLOJİSİNİ YAYMA ARACI OLARAK MÜZİK 62

4.1. Aile İçi Müzik: Ev Müziği (Hausmusik) 63
4.2. Hitler Gençliği (Hitler Jugend) 77
4.3. Yüksek Öğrenim Kurumları 78

5. III. REICH YÖNETİMİYLE UZLAŞANLAR 128

5.1. III. Reich Döneminde Çağdaş Müzik Tanımı 63
5.1.1 Paul Hindemith 140

5.1.1.1. Hindemith'in Alman Müzik Yaşamından Silinişi 152
5.1.2. Nazilerin İdeal Çağdaş Müzik Bestecisi: Werner Egk 155
5.1.2.1. Reich Müzik Odası Besteciler Bölümü Başkanı Werner Egk 157
5.1.3. Carl Orff 166
5.1.3.1. Schulwerk Eğitim Projesi 170
5.1.3.2. Carmina Burana 172
5.1.3.3. Bir Yaz Gecesi Rüyası 172
5.1.4. Rudolf Wagner-Régeny 172
5.1.5. Wilhelm Furtwängler 172
5.1.6. Herbert von Karajan 172
5.1.5. Elisabeth Schwartzkopf 172

6. RICHARD STRAUSS: NAZİ YÖNETİMİNİN İÇİNDEKİ VE DIŞINDAKİ SANATÇI 62

6.1. Strauss'un III. Reich Öncesi Müzikopolitik Girişimleri 63
6.2. Strauss'un Reich Müzik Odası Başkanı Olarak Atanması 77
6.3. RMK Başkanı Olarak Richard Strauss'un Amaçları 78
6.3.1. Besteciler İçin Telif Hakkı Koruması 78
6.3.2. Almanya'daki Müzik Kalitesinin Yükseltilmesi 78
6.3.3. Müzik Eğitiminin Islahı 78
6.4. RMK Başkanı Olarak Strauss'un Başarısızlığı 77
6.5. Strauss'un Yahudi ve III.Reich'da İstenmeyen Müzisyenlere Karşı Tutumu 77
6.6. Zweig Olayı ve Strauss'un RMK'dan Çıkartılması 77
6.7. Strauss'un RMK Başkanlığı'ndan Azledilmesinden Sonraki Kariyeri 77
6.8. Strauss'un Nazilik Suçlamasından Arınma Süreci 77

7. NAZİ YÖNETİMİNDEN KAÇIŞ VE SÜRGÜN 4

7.1 Nazi Yönetiminden Kaçan Yahudi Müzisyenleri Kabul Eden Ülkeler 5
7.1.1. İngiltere 19
7.1.2. Filistin 19
7.1.3 Amerika Birleşik Devletleri 26
7.2. Nazi Yönetiminden Kaçan Önemli Yahudi Besteci, Orkestra Şefi ve Müzisyenler 36
7.2.1. Fritz Kreisler 43
7.2.2. Arthur Schnabel 48
7.2.3. Leo Blech 50
7.2.4. Frida Leider, Franz Von Hoesslin, Sabine Kalter 50
7.2.5. Hans Eisler 50
7.2.6. Arnold Schönberg 50
7.2.7. Otto Klemperer 50
7.2.8. Bruno Walter 50
7.2.9. Kurt Weill 50
7.3. Nazi Yönetiminden Kaçan Yahudi Olmayan Besteci, Orkestra Şefi ve Müzisyenler 50

7.3.1. Lotte Lehmann 50
7.3.2. Fritz Busch 50
7.3.3. Erich Kleiber 50
7.3.4. Ernst Krenek 50
7.3.5. Hermann Scherchen 50

8. III. REICH YÖNETİMİNE DİRENENLER 4

8.1. Karl Amadeus Hartmann 5
8.1.1. III. Reich Öncesi Hartmann'ın Modernist Girişimleri ve Besteleri .. 19
8.1.2. Hartmann'ın III. Reich Karşıtı Duruşu ve Eserleri 19
8.1.3. Hartmann'ın Reich Müzik Odası ile İlişkileri ve III. Reich Boyunca Almanya'da Kalışının Nedenleri 19
8.2. Gottfried von Einem 5
8.3. Boris Blacher 5

5. SONUÇ 175

BİBLİYOGRAFYA 183

Kısaltmalar

ADMV	Allgemeiner Deutscher Musikverein
	Alman Müzik Derneği
DNVP	Deutschenationale Volspartei
	Alman Ulusal Halk Partisi
GDT	Genossenschaft Deutscher Tonsetzer
	Alman Besteciler Birliği
GEMA	Gesellschaft für musikalische Aufführungs und mechanische Vervielfältigungsrechte
	Müzikal İcra ve Mekanik Çoğaltma Hakları Derneği
ISCM	International Society of Contemporary Music
	Uluslararası Çağdaş Müzik Derneği
Kampfund	Kampfund für Die deutsche Kultur
	Alman Kültür Birliği
KPD	Kommunistische Partei Deutschland
	Alman Komünist Partisi
NSDAP	Nationalsozialistische Deutsche Arbeitpartei
	Alman Ulusal Sosyalist İşçi Partisi
RKK	Reichskulturkammer
	Reich Kültür Odası
RMK	Reichsmusikkammer
	Reich Müzik Odası
RFK	Reichsfilmkammer
	Reich Sinema Odası
RSK	Reichsschrifttumskammer
	Reich Edebiyat Odası
SAP	Sozialistische Arbeitpartei
	İşçi Sosyalist Partisi
SPD	Sozialdemokratische Partei Deutschland
	Almanya Sosyal Demokratik Partisi

Stagma Staatlich genehmigte Gesellschaft zur Verwertung musikalischer Urheberrechte

Devlet Onaylı Bestecilik Hakları Kullanımı Derneği

GİRİŞ

Totaliter, faşist ve diktatörlüğe dayalı bir yönetim biçimi olan III. Reich döneminde müzik ve müzisyenlerin toplumdaki işlevi ve görevi neydi? Nazi estetiği ve kültürü nasıl oluşturuldu? Bu denli baskı, yasak, saldırganlık ve şiddetin egemen olduğu topraklarda sanatın gelişimi ne yönde oldu? Nazilerin başlattığı "toplumsal arındırma", kültür ve sanat dünyasında nasıl karşılandı? Yahudi karşıtlığı Alman kültür ve sanat çevreleri tarafından kimler tarafından ve neden desteklendi?

Kültür ve sanatın Nazi yönetimi elinde gerçek bir propaganda aracına dönüştüğü III. Reich dönemi müzisyenlerin "belli kurallar ve sınırlar" içerisinde özgür olduğu bir dönemdi. Yeni sanat anlayışı, zengin "Alman" sanat mirası üzerine kurulu, bireysel yaklaşımlara izin vermeyen, "sanat için sanat" anlayışına sıcak bakmayan, Nazi dünya görüşünü (**weltanschauung**) yansıtan, propaganda amaçlı "işlevsel" bir yapıda olmalıydı. Alman toprakları içerisinde desteklenecek ya da yasaklanacak müzik biçimleri, bunların hangi özelliklere sahip besteciler tarafından yaratılabileceği ve kimler tarafından seslendirilebileceğine ilişkin kurallar başta Adolf Hitler olmak üzere, Propaganda Bakanı Joseph Goebbels ve Alman kültür fikir adamı Alfred Rosenberg gibi Nazi ideolojisini oluşturan yöneticilerin kişisel beğenilerine göre şekillenip, Reich Müzik Odası ve bağlı olduğu Propaganda Bakanlığı'nın kontrolü altında oluşturuluyordu. 1919-1933 yılları arasında yer alan Weimar döneminin tüm sanat dallarında olduğu gibi müzikte de "modernizm" anlayışının Nazi estetiği ile uyuşmaması nedeniyle, III. Reich döneminde "modernizm"i yeniden tanımlamak ve bunun sınırlarını yeniden çizmek gerekiyordu. II. Viyana Okulu, deneysellik, Yahudi müziği, kabare ve caz müziğini dışlayan bir anlayış üzerine kurulu olan Nazi estetiği, sanat yaşamlarını Almanya'da sürdürebilmeye uygun "Ari" sanatçıları "ya sev ya terket" seçimiyle karşı karşıya bırakıyordu.

Yaşamlarının ve profesyonel kariyerlerinin tehdit altında olduğunu görenler ya da kariyerlerini parlatma yolunun Nazi yönetimine yakın olmaktan geçtiğini anlayan sanatçılar, sanatsal bakışlarını Nazi estetiği ışığında yeniden biçimlendirip, her konuda taviz vererek III. Reich yönetimiyle uzlaşma yoluna gitmişlerdir. Diğer

yandan işin ekonomik boyutuna bakıldığında, Yahudi rekabetinin ortadan kalkması birçok sanatçı için yeni iş imkânlarının doğması, ekonomik refah ve profesyonel yaşamda daha hızlı ilerleme anlamına geldiğinden, "uzlaşmacı" sanatçılar, Nazi karşıtı görüşü savunmaları nedeniyle politik olarak "istenmeyenler"e, Weimar dönemi modernizmini savunanlara ve Yahudi meslektaşlarına yapılan zulmü görmezden gelerek Almanya'da yaşamlarını sürdürmeye devam etmişlerdir. Nazi karşıtı politik görüşe sahip olan ve bunu yüksek sesle dile getiren, sanatsal yaklaşımından ve ifade özgürlüğünden taviz vermeyen, avangard ya da II. Viyana Okulu etkisi altında müzik yapan ya da ailesinde "yahudi" akrabası bulunan sanatçılar ise, çözümü Almanya'yı terk etmekte bulmuşlardır.

Almanya'da yaşamlarını sürdürmeye devam eden, ancak Nazi yönetiminin politik ve sanatsal görüşleri nedeniyle kara listeye aldığı sanatçılar ile Yahudilere yaptığı uygulamaları eleştiren sanatçıların tutumları, -bu durumun doğuracağı hiç de hafife alınmayacak risklerden dolayı- ise sınırlı ve daha çok bireysel girişimler olarak kalmış, ne yazık ki hiçbir zaman toplumsal bir tepki biçimine dönüşememiştir.

Her alanda olduğu gibi, müzik alanında da "oportünizm"in ahlaksal değerlerin önüne geçtiği baskıcı III. Reich döneminde Almanya'da kalarak "oyunu kurallarına göre oynayan" müzisyenlerin neredeyse tamamı savaş sonrası yapılan Nazilikten arındırma duruşmalarında kendilerini "Alman" müziğine ve toplumuna karşı sorumlu hissettikleri için, "sanat"larını icra ederek toplumsal düşünceyi değiştirebilmek ümidiyle Almanya'yı terk etmemeyi seçtiklerini söylemişlerdir. III. Reich yönetimine boyun eğen ve onlarla işbirliğine giren sanatçılar, kendilerini mahkeme önünde aklamış olsalar da, birçoğu kamu vicdanında ahlaksal ve profesyonel anlamda sonsuza dek "lekeli" olarak hatırlanacaklardır.

Ancak bu noktada, III. Reich döneminin dışına çıkıp, ideolojik açıdan değişim geçiren toplumlarda sanatın ve sanatçının toplumdaki konum ve görevlerine yönelik şu sorulara da cevap aramak gerekmektedir: Ülkesine ve yaşadığı topluma karşı kendini sorumlu hisseden sanatçı, III. Reich gibi vicdani ve ahlaki değerlerin kaybolduğu, mantıksızlık sınırında dolaşan bir devlet yönetimi karşısında ülkesinde kalarak savaşmalı mı yoksa güzel günlerin yeniden geleceğini umarak ülkesini

1. III. Reich'da Sanat Anlayışı

1.1. III. Reich'da Ulusal-Sosyalist İdeoloji

20. yüzyılın ilk yıllarından itibaren Viyana, Berlin, Dresden ve Münih'de, iktidarın sosyal ve ideolojik baskılarına baş kaldıran sanat akımları ortaya çıkmaya başlamıştır. Ortaya çıkan bu modern akımlar, kurulu düzeni yıkmaya ve sanatın ideolojik ve politik baskılardan kurtularak tam bir ifade özgürlüğüne kavuşmasını amaçlıyordu. Örneğin ekspresyonizm ya da dışavurumculuk, gerçek dünyanın değersizliğine karşı insanın iç dünyasının gücünü savunan bir akım olarak ortaya çıkmıştır. 1920'li yılların avangard akımı, sosyal çatışmaları konu ediyordu. 1918 bozgunu ve Versailles Anlaşması'nın ardından Weimar iktidarı döneminin demokratik sanat anlayışını savunanlarla Alman ulusalcıları arasındaki tartışma sanat alanına da sıçrayınca, Alman sanatçılar artık daha fazla tarafsız kalamayacaklarını, iktidarla işbirliği içine girmeleri ya da tersi durumunda sonuçlarına katlanmaları gerektiğini gördüler.

Almanya'da totaliter rejimin iktidara gelmesiyle birlikte sanat ve sanatçının statüsü sorgulanmaya başlandı. Sanatçı bundan böyle iktidarın izin verdiği ölçüde yaratabilen, işlevsel bir varlığa indirgenmeye çalışıldı. III.Reich Propaganda Bakanı Joseph Goebbels, liberal demokrasilerde kabul gören "mutlak sanat" görüşünü reddetmiş, içinde yaşadığı zamanın etkilerinden uzak, toplumdan kendini soyutlayarak "sanat için sanat" fikriyle boş bir evrende yaşayan sanatçının kendi toplumuyla ilişki kuramayacağını savunmuştur.

Ulusal Sosyalist Almanya, büyük müzik geçmişini gözler önüne sererek, kültürel bir mucize yaratmak ve kaybettiği ulusal onurunu yeniden kazanmak istiyordu. Sanatçıların görevi, bu amaca hizmet etmek ve kültür mirasını bu ideoloji yönünde daha da zenginleştirmek olmalıydı. Bu nedenle Almanya'da sanatın her dalı, merkezden yönetilen, belli bir düzen ve kurallar çerçevesinde düzenlenmişti. Naziler, en başından beri resim, müzik ve edebiyatın rejime hizmet etmesi ve Alman etnik kimliğini taşıması için gerekli düzenlemeleri ve kısıtlamaları yapmayı parti

planlarına koymuşlardı. Partinin ön gördüğü fikir ve kimlik doğrultusunda yaratılan eserler sanatçının bireysel yaklaşımlarına yer vermiyordu.

Nazi estetiğinin temelinde "Alman ırkının saflığı" ve "bozulmamışlığı" yatıyordu. Akıl hastaları ve özürlü çocukların 1939'dan itibaren yok edilmesi yine bu estetik anlayışın örneklerinden biridir. Nazi dönemi zamanında yapılan resimler ya da filmlere bakıldığında, aile, doğurganlık, güçlü erkek figürü, silahlı askerler, çocukları ve buğdayları ile poz vermiş anne figürü, anıtsal mimari gibi çeşitli basmakalıp fikir ve imgelerin bir araya geldiği görülür. Aynı şekilde, özellikle protestanlığın kuruluşu ve yayılmasında önemli bir etken olan koral müzik, alman toplumunun nazi iktidarına yarı dinsel bir anlayışla bağlanmasını sağlamıştır. Örneğin Carl Orff'un ritmik, tekrarlı, büyük orkestra ve korolarla icra edilen müziği, nazi propagandasına çok iyi hizmet eden bir araç haline gelmiştir. Nazizm'in en önemli kuramcılarından biri olan Ernst Jünger *İşçi (Der Arbeiter)* adlı kitabında, ırkın saflığı ve bozulmamışlığını temel alan Nazi estetik anlayışıyla Almanya'da adeta bir "fiziksel görünüm" seferberliğinin başladığını, bu görünüme uymayanların yok edildiğine dikkati çeker. Yine bu estetik anlayış çerçevesinde, Alman kimliğine yabancı olan her şey çürümüş, tehlikeli ya da yahudidir, bu nedenle reddedilmelidir.

Bu anlayış doğrultusunda, geleneksel estetik anlayışından uzaklaşan ve halkı düşünmeye ve eski anlayışı sorgulamaya yönelten Schönberg'in müziği ile Klee ya da Malevitch'in resimlerinin nazi sanatı içinde yer alması düşünülemezdi. "Düşünce, Führer'in işidir" deyişi sadece sanatta değil, Alman halkının nazi iktidarı boyunca yaşamın her alanındaki edilgen durumunu en iyi biçimde açıklar.

1.2. Müzikte Nazi Estetiği ve Yoz Müzik

Kültürel programını Almanya'nın gururu olan sanatçılar ve ülkenin kültürel mirası üzerine kuran Nazi rejiminin başındaki Hitler, tarihte belki başka hiçbir diktatörün ilgilenmediği kadar, ülkesinin müzik politikası ile ilgilenmiştir. Resmi kutlama törenlerinden askeri marşlara, yetenekli sanatçıların hangi görevlerde kullanılacağından, orkestra ve festival gibi kurumların işleyişine dek ülkesinin müzik hayatıyla ilgili tüm konular Hitler'in ilgi alanına girerdi. 1933 yılı itibarıyle, içerideki

düşmanlarını ve onların "utanç veren, toplumu kötüye yönelten" eserlerini yok etmiş olan Hitler, müzik üzerine olan tüm görüşlerini Richard Wagner ve Anton Bruckner üzerine oturtmuştur.

Hitler'in Wagner'in eserleriyle ilk tanışması, gençlik yıllarında Linz'de seyrettiği *Lohengrin* operasıyla olmuş, daha sonra *Nürnberg'in Usta Şarkıcıları* rejimin adeta "resmi operası" haline gelmiştir. Hitler Almanya'nın başına geçtiğinde, *Rienzi* operası uvertürünü, içerdiği pangermanist öğeleriyle nazi partisi kongrelerinin açılış müziği olarak kullanmıştır. Modern akımlara karşı Wagner'i referans gösteren Hitler'in besteci için söylediği "Alman ruhunu Wagner'in ölümsüz eserlerinden daha iyi yansıtan hiçbir ifade biçimi yoktur" sözü, III. Reich'ın yıkılışına dek Bayreuth Festivali'nin resmi programlarında yer almıştır.

Hitler'in Bruckner'e olan hayranlığı ise, bestecinin Yukarı Avusturya kökenli halk şarkılarına yer verdiği 7. senfonisini dinlemesiyle başlamıştır. Hitler için Bruckner, yozlaşmış Viyana sanatı karşısında saflığını kaybetmemiş, alçakgönüllü köylü anlayışını sembolize ediyordu.

Kusursuz Alman ırkını savunan ve Alman sanatını sembolize eden bu iki idolün etrafında oluşan ideolojinin tam karşısında ise, Viyana'da hayat bulan modern akımlar ve Weimar'daki avangard sanat yer alıyordu. İstenmeyen, sesleri susturulan ya da sürgüne gönderilen iç düşmanlardan Arnold Schönberg ve Kurt Weill da kendilerini Alman müzik geleneği ve kültür mirasının temsilcileri olarak görüyorlardı. Ancak, 1925'de Berlin'e yerleşmesinin ardından yahudi karşıtı görüşlerin hedefi haline gelen Schönberg, 1932 yılından itibaren yahudi kırımı altındaki Berlin'de sanatını yapamayacağını ve kariyerine ABD'de devam etmek istediğini çeşitli ortamlarda belirtmiştir. Partinin kara listesinde yer alan isimlerden biri olan, eserlerinde Bertold Brecht ile işbirliği yapan Kurt Weill, ciddi müzik ile "Alman olmayan" müzik stillerini birleştirdiği karışık müzikal dili nedeniyle, Naziler için müzikte bozulmanın ve çöküşün eşsiz bir örneğini oluşturuyordu.

Heinrich Heine, 1823 yılında yazdığı *Almansor* adlı trajedisinde yer alan "İnsanın kitabı yaktığı bu yerde, bir gün insanlık da yanacaktır" deyişi ile,

Alfabesi (*Das musikalische Juden-ABC*) gibi Yahudi karşıtı eserlerin arka arkaya basımı, 1936 yılında Leipzig'deki Gewandhaus binasının önündeki Mendelssohn heykelinin devrilmesi, Mendelssohn Sokağı'nın Anton Bruckner Sokağı olarak yeniden adlandırılması, yine Mendelssohn'un *Bir Yaz Gecesi Rüyası* adlı eserine karşılık Ari ırka ait öğeler içeren *Bir Yaz Gecesi Rüyası* eserinin sipariş edilmesi Yahudi karşıtı harekete verilebilecek birkaç örnektir.

III. Reich Hükümeti'nin tüm bu uygulamaları, Richard Strauss ve Wilhelm Furtwängler gibi besteci ve sanatçıları, aynı ideolojileri paylaşmamalarına rağmen belli derecede Hitler hükümetinin politikalarına bağımlı kılmış, Hindemith gibilerini Alman müzik sahnesinden silmiştir. Carl Orff ve Werner Egk ise, Nazi hükümetinden sürekli eser siparişi almışlar ve büyük başarı kazanmışlardır. İlk seslendirilişinden sonra tartışmalara yol açan *Carmina Burana,* Carl Orff için adeta bir sıçrama tahtası olmuş ve Hükümet besteciye Ari halka ait *Bir Yaz Gecesi Rüyası*'nın (*Ein sommernachtstraum)* siparişini vermiştir. Diğer yandan Egk ise, 1936-1941 yılları arasında Berlin Devlet Operası Müdürlüğü ve Reich Müzik Odası'nda besteciler bölümünün yöneticiliğini yaparken bestelediği *Peer Gynt* ve *Sihirli Keman* (*Die Zaubergeige*) adlı operaları ile Hitler'in büyük beğenisini kazanmıştır.

Savaş sona erdikten sonra, III. Reich Hükümeti'ne hizmet eden sanatçıların mesleki açıdan pek de önemli engellerle karşılaştığını söylemek çok zordur. Orff ve Egk, III. Reich'ın yıkılışından sonra kendilerine yöneltilen eleştirilere rağmen, kariyerlerine devam etmiş ve çok önemli mevkilere gelmişlerdir. "Müzik ve Irk" teorisinin başrol oyuncuları Wolfgang Boetticher ve Friedrich Blume, Almanya'nın önde gelen müzik otoriteleri olmuş ve eserleri üniversite kütüphanelerinin referans kitapları haline gelmiştir. Boetticher, Schumann-Mendelssohn yazışmalarını Yahudi karşıtı görüşlerle lekelemiş, Batı Avrupa'da Yahudilere ait "müzikal malların" yağmalanmasını denetleyen kişi de Rosenberg olmuştur. Friedrich Blume ise, savaştan sonra yazılan, ancak araştırmasının büyük bir kısmının III. Reich döneminde yapıldığı *Tarihte ve Günümüzde Müzik* (*Die Musik in Geschichet und Gegenwart)* ansiklopedisinin editörü olmuştur.

Savaştan sonra müziğin nazi öğelerden arındırılması sessizce sonuçlandırılmıştır. Nazi döneminde Almanya'da kalan Wilhelm Furtwängler gibi birçok müzisyen ve besteci savaş sonrasında aylarca süren sorgulamalara maruz kalırken, 15 yıl boyunca bir ülkeden diğerine kaçan Brecht, Eisler, Dessau ve diğerleri Doğu Almanya'da sessizce yeni bir hayata başlamışlardır.

1.3. Hitler ve Wagner

> "Politikada zamanından önce devrimci olduğum gibi, sanat alanında da yenilik peşinde koşmaktan kendimi alamadım. Yukarı Avusturya'nın başkentinde, şöyle-böyle bir tiyatro vardı. Pek fena değil denebilecek bu tiyatroda sık sık temsiller veriliyordu. Henüz oniki yaşımdayken ilk defa bu tiyatroda **Wilhelm Tell**'i seyrettim. Birkaç ay sonra da hayatımın ilk operasını gördüm: **Lohengrin.** Birden bire büyülenmiş gibi oldum. Bayreuth üstadına karşı kabaran gençlik heyecanıma ve galeyanıma diyecek yoktu. O günden beri, her zaman eserleri beni mestetti. Küçük bir yerde bu temsillerin bana ilerde çok daha güzellerini dinlemek alışkanlığını vermeleri gerçekten benim için büyük şanstı." [1]

Müzik ve mimari başta olmak üzere, sanatın tüm dallarıyla yakından ilgilenen Hitler, Wagner'in sadece operalarına değil, aynı zamanda yahudi-karşıtı görüşlerine de hayranlık duyuyordu. *Kavgam*'da söylediği gibi sanatın iki ana damarı olan müzik ve mimari, Yahudiliğe hiçbir şey borçlu değildir, zira gerçek anlamda Yahudi sanatı hiçbir zaman var olmamıştır ve olmayacaktır. "Sahte Yahudi Kültürü" başlığı altında yazdığı bu metin, esas olarak Wagner'in 1850'den itibaren, önce takma adla, 1869'dan itibaren kendi adıyla *Neue Zeitschrift für Musik*[2] dergisinde yayınladığı "Müzikte Yahudilik" adlı eleştiri yazılarındaki fikirlerden oluşuyordu.

Hitler'in Wagner operalarıyla tanışması 1906 yılında, Viyana'yı henüz öğrenciyken ilk ziyaretinde, Viyana Opera'sında provalarını dinlediği *Tristan ve Isolde* ile *Hayalet Gemi* operalarıyla olmuştur.[3] Gustav Mahler'in yöneticiliğini yaptığı Viyana Operası'nın baş dekoratörü ve adı geçen operaların dekorlarını hazırlayan Alfred Roller ile Hitler'in yolu, Hitler'in Nazi iktidarının başına geçmesinden sonra birçok kez kesişmiş ve 1934 yılında Hitler Roller'den Wagner'in

---

[1] Adolf Hitler, **Kavgam,** çev. A. Nejad, 8. baskı, Istanbul, Toker Yayınları, Aralık 1976, s. 21
[2] Richard Wagner, "Das Judentum in der Musik", **Neue Zeitschrift für Musik,** 5. Cilt, y.y., y.y., 1888, s. 66-85
[3] August Kubizek, **Adolf Hitler, Mein Jugendfreund,** Graz, Stocker, 1995, s. 129

Parsifal operasını Bayreuth'da sahneye koymasını istemiştir. Eserin prömiyerini, Almanya'daki Yahudilere uygulanan ayrımcılığı protesto etmesi nedeniyle Bayreuth'dan uzaklaştırılan ünlü orkestra şefi Arturo Toscanini'nin yerine Richard Strauss yönetmiştir.

Hitler'in Wagner'e olan hayranlığı nedeniyle, çağdaş Alman bestecilerinin Führer'le yakınlaşma olasılığı neredeyse bulunmuyordu. Hitler, Ulusal Sosyalist Partisi kongrelerinin açılışında her zaman *Rienzi* operasının uvertürünün çalınmasını istiyordu, zira bu eser, Hitler'in Tanrı tarafından seçilmiş ve Alman toplumuna gönderilmiş bir insan olduğu düşüncesini en iyi yansıtan eserdi.

Parti organizasyon komitesi müdürü ve 2 Mayıs 1933 yılında sendikaların yerine kurulan Alman Çalışma Cephesinin lideri Robert Ley, Hitler'e kongre açılışında çağdaş bir bestecinin eserinin çalınmasını teklif eder ve bazı bestecilere de eser sipariş eder.[4] Yeni eserler Nürnberg'de senfonik orkestra eşliğinde seslendirilir. Hitler eserlerin seslendirildiği iki saat boyunca tek bir kelime bile etmez. Tüm eserler seslendirilince, Hitler orkestradan *Rienzi* uvertürünü çalmalarını rica eder. Eser çalındıktan sonra, Hitler Ley'e döner ve şöyle der:

> "Gördüğünüz gibi Ley, Parti Kongresi'nin açılışının *Rienzi* ile yapılması bir tesadüf değil. Bu sadece müzikal bir seçim de değil.... Linz Tiyatrosu'nda henüz bir delikanlı iken dinlediğim Tanrı'nın kutsadığı bu müzik, bana Alman İmparatorluğu'nu birleştirme ve büyütme ilhamını verdi."

Aslında Hitler'in Parti kongresi için *Rienzi*'den başka bir eseri kabul edebileceği fikri en başından beri pek de mümkün görünmüyordu. Zira, 5 Mart 1933'de Ulusal Sosyalist Parti'nin seçimlerde kazandığı zaferden iki hafta sonra, Potsdam Kilisesi'nde III. Reich Meclisi'nin yönetimi devralma törenleri adeta bir "III. Reich'ın yeniden doğuşu" gösterisi halini almış, törenin ardından operaevinde zaferi taçlandırmak için, *Nürnberg'in Usta Şarkıcıları (Die Meistersinger von Nürnberg)* sahneye konmuştu. "Yeniden doğan ulusun günü" mesajının daha etkili bir biçimde verilebilmesi için, Nürnberg halkına koronun "Uyan" (*Wach'auf)* dediği

[4] Albert Speer, **Spandauer Tagebücher**, Munich-Berlin, Propylaen, 2002, s. 136

yerde, yöneticileri ile birlikte oturan Führer'in locasına doğru dönmeleri emredilmişti. [5]

1938 yılında, Bayreuth Festivali'nin hemen ardından gerçekleştirilen ve Wagner'in *Rienzi* uvertürü ile açılan son Parti kongresinde, Hitler ulusal-sosyalist kültür politikalarına değinirken Richard Wagner'in adına şöyle değinmiştir: "Müzikte temel ve genel bir karakter, bir atmosfer yaratma sanatı Bayreuth'un büyük ustasının eserlerinde erişilmez bir zirveye ulaşmıştır."[6]

2-11 Eylül 1939 tarihinde yapılması öngörülen yıllık olağan kongre, Hitler'in 1 Eylül 1939'da Polonya'yı işgal etmesi ve hemen ardından II. Dünya Savaşı'nın başlaması nedeniyle biçbir zaman yapılamamıştır.

1.3.1. Wagner'in Sanat İdeolojisi

Wagner, Hitler'in büyük hayranlığını toplayan sanat ve politika ile ilgili görüşlerini içeren *Sanat ve Devrim* adlı çalışmasını ilk olarak Zurich'de sürgünde olduğu yıllarda yazmıştır. Bu çalışmada Wagner, sanat ve otorite ile arasındaki ilişkiyi şöyle tanımlar:

> Gerçek sanat en büyük özgürlüktür ve [...] hiçbir otoritenin, hiçbir gücün, kısaca hiçbir sanat karşıtı otoritenin doğuşuna izin veremez. [...] Sanat kendin olabilme, yaşama, bir topluma ait olma zevkidir.[7]

1849 yılında, Karl Marx'a olan yakınlığıyla tanınan ve kendisinin de yakın arkadaşı olan devrimci Georg Herwegh'in Wagner üzerindeki etkileri, o yıllarda yazdığı *Geleceğin Sanatçısının Doğası* adlı yazısında belirgindir. Bu yazısında yer alan "Komünizmin ilkeleri üzerine" alt başlıklı bölümde Wagner, gelecekteki ideolojisinin tam tersi görüşleri savunmaktadır:

> "Şu anki durumun batışı ve yeni düzenin -komünizm- başlaması ile tarihin, daha doğrusu insanlık tarihinin sona ereceğini mi

---

[5] Hans Rudolph Vaget, **Richard Wagner und seine Zeit,** Ed. Eckehard Kiem ve Ludwig Hotmeier, Laaber, Laaber, 2003, s. 271-290

[6] "Führerworte an den deutschen Musiker. Aus der grossen Kulturrede auf dem Reichsparteitag 1938", **Amtliche Mitteilungen der Reichsmusikkammer,** 5. Cilt, No:18, y.y., y.y., 15 Eylül 1938, s. 63

[7] Richard Wagner, **L'art et la Révolution,** 5. Cilt, Paris, Editions de l'Opale, 1978, s. 18-19

onu ileriye götürür. Ona karşı, Birlik'ten ayrılmış egoist insanın karanlık ve olumsuz gücü ilerler: Alberich, Beckmesser, Hagen. Bu güç, nifak tohumları eker, parçalar, dünyayı iktidarsızlığa ve gerilemeye sürükler."[11]

1.3.2. Wagner İdeolojisinin III. Reich'da Yeniden Uyanışı

Eylül 1933'de Nürnberg'de düzenlenen zafer kongresinde Hitler "Alman Sanatı, Alman halkının en şerefli savunmasıdır"[12] diye haykırıyordu. Hitler 1933 yılında iktidara geldiğinde, Alman halkı hala 1918 bozgunu ve Versailles Antlaşması'nın hayal kırıklığının izlerini taşıyordu. Wagner'in *Nürnberg'in Usta Şarkıcıları* operasının finalinde Hans Sachs'ın söylediği arya, Hitler'in tüm Nazi hareketini oturttuğu temeli adeta özetlemektedir:

Dikkat edin ! Sert darbeler bizi tehdit ediyor!
Alman halkı ve imparatorluğu çökecek;
Yabancı hükümdarların çabalarıyla,
Pek yakında hiçbir prens halkını anlayamayacak;
Ekecekler Alman topraklarına
Gallilerin karanlıklarını ve değersizliklerini.
Gerçek ve Alman olanı kimse bilemeyecek,
Eğer tüm bunlar Alman ustaların erdemlerinde yaşamasa.
İşte bu yüzden size söylüyorum,
Alman ustalarınızı onurlandırın ki;
Koruyucu ruhlar sizinle olsun !
Onları el üstünde tutarsanız,
Kutsal Roma İmparatorluğu toz dumana bulanır,
Her zaman varolur
Asil ve kutsal sanat, Alman sanatı ![13]

Goebbels'in 6 Ağustos 1933'te Bayreuth Festivali'nde yaptığı tüm dünyaya naklen yayınlanan açılış konuşmasını bu satırlarla bitirmesinin nedeni, Alman Ulusal Sosyalist İşçi Partisi'nin (**Nationalsozialistische Deutsche Arbeitpartei-NSDAP**) Wagner'in *Nürnberg'in Usta Şarkıcıları* operasını Alman halkının yeniden doğuşu için verilen mücadelenin sembolü haline getirmiş olmasındandır. Yıllık Parti kongresinin her yıl bu operanın uvertürü ile açılması da tesadüfi değildir, bu eser Nürnberg'in eski sihirini yeniden çağrıştırarak, Adolf Hitler'in Alman halkı için

---

[11] Hans Schemm, "Dem deutschen Künstler zum Gruss Die Totalitat des künstlerischen und politischen Genius", **Völkischer Beobachter,** 15 Ekim 1933, S.1
[12] "Das neue Deutschland und die Kunst",**Nationalsozialistische Monatshefte,** No.43, Ekim 1933, s.34
[13] Richard Wagner, **Nürnberg'in Usta Şarkıcıları,** III. Perde, 5. sahne

vermesi, *Nürnberg'in Usta Şarkıcıları* operasında koronun söylediği "Uyan ! Gün yakındır" dizelerinin gerçeğe dönüşmesiydi.[17]

Hitler, "Ulusal-Sosyalist Almanya'yı tanımak isteyen, Wagner'i tanımalıdır" demiştir.[18] Viyana'da geçirdiği yıllarda Wagner'in operaları ve teorik yazılarıyla tanışan ve ondan çok etkilenen Hitler, ilk defa 1923 yılının sonbaharında Wagner ailesinin yaşadığı Wahnfried villasına davet edilir. Siegfried'in karısı Winifred Hitler'i çok sıcak karşılar, Cosima ve Wagner biyografileri ile tanınan – Wagner'in ölümünden sonra bestecinin ulusalcı ve Yahudi karşıtı görüşlerini destekleyen ve yayan "Bayreuth sayfaları" (*Bayreuther Blätter*) grubunun tezleri de bu biyografiler içinde yer almaktadır - Houston Steward Chamberlain ile Hitler tanışır. Chamberlain'in 1938 yılına dek 250.000 adet satan kitabı *XIX. Yüzyılın Doğuşu,* uzun yıllar sağcı ulusal görüşün en büyük referans kitabı olarak anılmıştır. Chamberlain'in ari ırkın fiziksel ve ruhsal üstünlüğüne sonsuz inancını savunduğu yazıları içeren kitapları II. Wilhelm tarafından hayranlıkla karşılanmış, *Völkischer Beobachter* tarafından "nazi hareketinin İncil'i" olarak adlandırılmıştır. Chamberlain, III. Reich döneminde, Ulusal-Sosyalist Almanya'nın "ruhani kurucusu" olarak ilan edilmiştir. Chamberlain bu kitabının bir bölümünde, seçimle "Teutonların Tanrısı" olan ve ari özellikler taşıyan İsa'nın, Wagner'in Parsifal'inde yeniden doğuşunu anlatır.[19] Wahnfried villasını ziyaretinin ardından Chamberlain Hitler'e hayranlık dolu bir mektup yazar: "Sizi büyük işler bekliyor. [...] Bir anda tüm ruh halimi değiştirdiniz. En büyük yıkımını yaşayan Almanya, Hitler'in doğuşu ile hala yaşadığını ispat ediyor."[20]

Wahnfried villası ve Bayreuth o andan itibaren Nazi Partisi'nin en önemli merkezlerinden biri haline gelir. 9 Kasım 1923'de Münih'deki başarısız darbe harekatının ardından Landsberg Cezaevi'ne konulan Hitler'e *Kavgam* kitabını

---

[17] Joseph Goebbels'in 6 Ağustos 1933 tarihli konuşması , "Richard Wagner und das Kunstempfinden unserer Zeit", **Signale der neuen Zeit,** Munich, Zentralverlag der NSDAP, Franz Eher, 1941 s. 191-192

[18] Peter Viereck, **Metapolitics. From the Romantics to Hitler,** New York, Alfred A. Knopf, 1941, s. 132

[19] Houston-Steward Chamberlain, **La Genèse du XIXe Siecle,** Çev. Robert Godet, Paris, Librairie Payot & Cie, 1913, I. Cilt, s. 257-340

[20] C.G. Röhl, **From Bismarck to Hitler: The Problem of Continuity in German History,** London, Longman, 1970, s. 53

bozulmuş müziğinin çalınması yasağının ihlal edilmesini "büyük cüret" olarak adlandırır.[25]

Bu bestecilerin dışında, geriye alman postromantik müziğinin iki bestecisi daha kalıyordu: Hans Pfitzner ve Richard Strauss. Yahudi karşıtı görüşlerine ve sanatta modernizmi reddetmesine rağmen, Hans Pfitzner Hitler'in gözüne hiçbir zaman girememişti. Birgün sanatçıyı rahatsızlığı esnasında hastanede ziyaret eden Hitler, bu karşılaşmadan şöyle bahsetmişti: "Pfitzner, sakalıyla önümde tıpkı bir hahambaşı gibi yatıyordu."[26] O andan itibaren, Hitler'in Pfitzner'le ilgili fikirleri hiç değişmemiştir: Müziğinin Hitler için fazla bir önemi yoktur. Ayrıca, Pfitzner "ari" ırka mensup olsa da, Hitler 1939 yılında onun hala "yarı-yahudi" olduğundan şüphelenmekteydi.[27]

Hitler ve Goebbels'in favori bestecisi, kuşkusuz yaşayan en büyük Alman bestecisi olan Richard Strauss'du. 15 Kasım 1933'de Berlin Filarmoni Salonu'nda Reich Kültür Odası (**Reichskulturkammer-RKK**)'nın resmi açılışında Strauss kendi eseri olan *Tören Prelüdü (Festliches Praludium,* op.61)'nü yönetmiş ve hemen ardından Reich Kültür Odası başkanlığına getirilmiştir.

Hitler'in hayranlık duyduğu bestecilerden bir diğeri ise Anton Bruckner idi. Yukarı Avusturya kökenli olan Bruckner'in Hitler'in en sevdiği şehir olan Linz'de orgçuluk yapmış olması, Hitler'in burayı daha sonra "Linz, Bruckner'in şehri" adıyla anmasına neden olmuştur. Hitler heykeltraş Adolph Rothenberger'e 1937 yılının haziran ayında, Ratisbonne yakınındaki Walhalla'ya yerleştirmek üzere Bruckner'in bir büstünü sipariş eder. 6 Haziran 1937'de düzenlenen bir törenle Hitler büstün açılışını yapar ve kısa bir saygı duruşunda bulunur. Bruckner'in bu büstü Hitler rejimi esnasında Walhalla'ya yerleştirilen tek büsttür.[28] 1941 yılında Linz'i Avrupa'nın sanat ve kültür merkezi haline getirmeyi planlayan Hitler, şehirde varolan iki orkestranın dışında yeni bir orkestranın kurulmasını emreder: Reich

---

[25] Prieberg, **Musik im Ns-Staat,** s. 394
[26] Johann Peter Vogel, **Hans Pfitzner, mit Selbztzeugnissen und Bilddokumenten,** Reinbek, Rowohlt, 1989, s. 106
[27] Bernhard Adamy, Hans Pfitzner, **Literatur, Philosophie und Zeitgeschehen in seinem Weltbild und Werk,** Tutzing, Schneider, 1980, s. 424
[28] Albrecht Riethmüller, **Die Walhalla und Ihre Musiker,** Laaber, Laaber Verlag, 1993, s. 16

Bruckner Orkestrası 1 Nisan 1943 yılında başladığı konser hayatını 1944 yılına dek sürdürür.[29]

Hitler'in Linz ve Bruckner'e duyduğu hayranlık Berlin'deki Reich binasının altındaki sığınakta da hissedilir. Hitler 16 Ocak 1945'de sığınağa girdiğinde, savaşın sonunda kazanılacağına inanılan büyük zaferden sonra, Linz'in Tuna üzerine kurulacak olan iskelelerle yeni görünümünü gösteren şehir maketini bulur. Kızıl Ordu yıkıntılar içerisinde ve sürekli bombalanan Berlin'e doğru yürürken, Hitler, mimar Hermann Giesler'le maketin başına oturup, ailesi için için şehrin meydanına inşa ettireceği mozolenin kulesine, Bruckner'in dördüncü senfonisinden tema ya da melodilerin çalacağı çanlar yerleştireceğinin hayalini kurmaktaydı.[30]

30 Nisan 1945'de Hitler sığınağında yaşamına son verirken, gramofonda ona yine Wagner'in *Tristan ve Isolde*'sinden "aşk ölümü" eşlik ediyordu. [31]

1.5. III. Reich ve Beethoven

Nazilerin propaganda yoluyla doktrinlerini aşılamak için yararlandıkları bestecilerden bir diğeri de Beethoven'di. Bunun en önemli örneklerinden biri, Joseph Goebbels'in yakın çalışma arkadaşlarından biri olan Karl Cerff öncülüğünde Mayıs 1938'de Baden Baden'de düzenlenen Hitler Gençliği Beethoven Festivali idi. Diğer bir çarpıcı örnek ise, 1937 ve 1942 yıllarında Adolf Hitler'in doğumgünü sebebiyle Goebbels'in düzenlediği doğumgünü kutlamalarında, Wilhelm Furtwängler yönetiminde Berlin Filarmoni Orkestrası'nın Beethoven'in 9. senfonisi'nin seslendirmesiydi. 1938 yılında masrafları Hitler'in özel harcama fonundan karşılanan, Beethoven'in anısına heykeltraş Peter Breuer'e ısmarlanan ulusal anıt statüsündeki eser, Bonn yakınında Ren Nehri'nin kenarına yerleştirilmiştir.

Beethoven'e gösterilen tüm bu öneme karşılık, Beethoven hiçbir zaman nazilerin gözünde Wagner'in, hatta Bruckner'in olduğu gibi "müzikal ikona" statüsüne erişememiştir. NSDAP kongrelerinin açılışlarının değişmez müzikleri

---

[29] Prieberg, **Musik im NS-Staat,** s. 384-390
[30] Hermann Giesler, **Ein anderer Hitler, Bericht seines Architekten,** Leoni, Druffel, 1977, s. 480
[31] Christa Schroeder, **Er wae mein Chef: Aus dem Nachlaß der Sekretarin von Adolf Hitler**, Ed. Anton Joachimsthaler, Munich, Herbig, 1985, s.189

Nürnberg'in Usta Şarkıcıları ile *Rienzi* operalarının uvertürlerinin tek rakibi, Alman Ulusal Marşı olabilirdi. Her ikisi de, NSDAP ve Alman ulusu arasındaki neredeyse kutsal sayılabilecek ilişkiyi en güçlü biçimde kuran eserlerdi. Oysa Beethoven'in müziği, içeriğindeki doğal evrensellikle rejimin kültürel politikasını bir üst düzeye taşısa da, rejimin içsel politikalarını –sembolik de olsa- yansıtamıyordu.

1934 yılında, NSDAP'nin Nürnberg'deki kongresinde ilk günden itibaren Beethoven'in müziği yer alıyordu, ancak açılış töreni yine Wagner'in müziği eşliğinde gerçekleşiyordu. Hitler'in konuşmasından önce, Parti'nin Kültür Bölümü sorumlusu Alfred Rosenberg tarafından düzenlenen Kültür Günü, III. Reich Ulusal Sosyalist Senfoni Orkestrası'nın çaldığı *Hanenin Kutsanması* op.124'ün ardından, Hölderlin'in okunan birkaç şiiri, Schubert ve Wolf'un bariton Heinrich Schusnus tarafından söylenen liedleri ve sözleri Gellert'in şiirinden alınan Beethoven'in *Die Ehre Gottes aus der Natur* op.48'in seslendirilmesiyle büyük finale yaklaşıyordu: Hitler'in söylevi.

Irkçı kanunların ilan edildiği 1935 "Özgürlük Kongresi"nde ise, Beethoven'in müziği, doğasına en aykırı biçimde kullanılmıştır. Hitler'in kongre salonuna girişinde Hitler Gençlik Korosu Heinrich Spitta'nın *Biz, Gençler (Wir Jungen)* marşını söyledikten sonra, Reich Müzik Odası Başkanı Peter Raabe yönetiminde Gewandhaus Lepzig Orkestrası *Egmont* uvertürünü seslendirmiştir. Aynı kongrede Alfred Rosenberg, ulusal-sosyalist dünya görüşüne katkıda bulunan sanatçı ve bilim adamlarına verilecek olan NSDAP Kültür ve Bilim Ödülü'nü açıklamıştır. Rosenberg'den sonra söz alan Adolf Hitler sanatın, toplumların ruhunu en saf ve dolambaçsız anlatan araç olduğunu anlatan bir konuşma yapmış, gece, Beethoven'in 5. senfoni'sinin seslendirilmesinin ardından sona ermiştir.

Her iki törende de, NSDAP yönetimi, Beethoven'den Parti'nin kültür politikaları söylemlerini pekiştirmek için yararlanmışlardır. Beethoven'in müziği, 1 Ağustos 1936 yılında Olimpiyat Oyunları açılışında binlerce jimnastikçinin *Neşeye Övgü* eşliğinde dansetmesi haricinde büyük toplum kitlelerini harekete geçirmek için neredeyse hiç kullanılmamıştır. Eserin içerdiği ve bestecinin evrensel bir anlamda

kullandığı "en üstün biçimde yapılandırılmış toplum" fikri, dar ve sakıncalı anlamıyla nazi estetiği ve politikasıyla birebir örtüşüyordu.

1933 yılından itibaren NSDAP, tarihi ve kültürel kahramanlarını kendi politik görüşlerine uygun bir biçimde şekillendirerek kullanmaya başlamıştır. Goebbels tarafından kurulan Reich Müzik Odası'nın (**Reichsmusikkammer-RMK**) Kasım 1933'de Furtwängler tarafından yönetilen *Egmont* uvertürü ile açılışının ardından 1934 yılında, Alman Radyosu toplumsal eğitimin bir parçası olarak, Beethoven'in eserlerini yoğun bir biçimde yayınlamaya başlamıştır. Hitler yönetimi, bir yandan sanatın özerkliğini sözde savunurken, diğer yandan Beethoven'in eserlerindeki evrensel fikirleri kendi politikaları doğrultusunda yorumlayarak onları birer propaganda aracı haline getiriyordu. Beethoven'in müziğindeki bu çelişkili durum, Nazi politikaları doğrultusunda Almanya'da rahatça müzik yapabilen, hatta Naziler tarafından üstün başarı belgeleri ile ödüllendirilen Wilhelm Furtwängler, Wilhelm Backhaus, Herbert von Karajan, Karl Böhm, Walter Gieseking ve Wilhelm Kempff gibi büyük Beethoven yorumcularının "bestecinin eserlerindeki evrensel kardeşlik fikrini yaymak için Nazi Almanya'sında müzik yapmaya devam ettikleri"ni ifade etmeleri, savaş sonrası arınma sürecine katkıda bulunuyordu.

Naziler, Beethoven'in müziğini aynı zamanda Alman halkının eğitimi için de bir araç olarak kullanılıyordu. İstatistikler, radyo yayınlarında ve halka açık konserlerde Beethoven'in eserlerinin çok geniş bir yer tuttuğununu gösteriyor: 1941-1942 konser sezonunda Alman şehir orkestraları tarafından 31 defa seslendirilen 9. senfoni, senfonik repertuarın en fazla çalınan eseri ünvanını alıyordu. 1942-1943 sezonunda ise sırasıyla 5. senfoni 29 kez, 3. ve 9. senfoni 25 kez ve 7. senfoni 21 kez seslendirilerek Beethoven'i tüm Alman senfoni bestecileri arasında eserleri en fazla çalınan besteci haline geliyordu.[32] III. Reich Propaganda Bakanlığı, bu eserlerin sadece Almanya'da değil, savaş sırasında işgal edilen, tarafsız ya da Almanya'nın müttefiki olan ülkelerde, en büyük Alman orkestraları tarafından çalınmasını sağlayarak, bir yandan Almanya'nın müzik alanındaki eşsiz mirasını ve üstünlüğünü gözler önüne sererken, diğer yandan ülkenin saldırgan kimliğinin ardında gerçek bir

[32] Heribert Schröder, "Beethoven im Dritten Reich", **Beethoven und die Nachwelt. Materialien zur Wirkungsgeschichte Beethovens**, Ed. H. Loos, Bonn, Beethoven-Haus, 1986, s. 219

sanat birikimi olduğu mesajını vermeye çalışıyordu. Ocak 1942'de *Fidelio* operasının Ankara'da ilk seslendirilişi, Kopenhag, Lizbon, Madrid, Roma, Bükreş ve Paris'te Alman bestecilerin eserlerinin gitgide konser programlarında daha fazla yer alması ve 1943 yılında 3. senfoninin Knappertsbusch yönetiminde Berlin Filarmoni Orkestrası tarafından birçok Balkan ülkesinde seslendirilmesi, Goebbels ve bakanlığının yaptığı başarılı propagandaların sonucu olarak görülebilir.[33]

Beethoven'in, Wagner dahil olmak üzere, müzik alanında uluslararası propaganda aracı olarak diğer tüm Alman bestecilerinin üstünde tutulmasının nedeni, bestecinin eserlerinde hümanizm, evrensel ahlak değerleri, gelenekselle çağdaşlığı birleştirmesi nedeniyle, yahudiler ve işgal altındaki ülkeler dahil, tüm toplumlarda kabul görmesiydi. Almanya'ya büyük düşmanlık besleyen birçok Avrupa ülkesinde bile, - Paris ve Varşova da dahil olmak üzere- Beethoven'in ölümünün 100. yılı olan 26 Mart 1927'de eserleri seslendirilmiş, gazete ve dergilerde onun hakkında yazılar yazılmıştır. Almanya'nın Fransa'yı işgal etmesinden ardından Paris'te düzenlenen çeşitli konser programlarında yine en fazla Beethoven'in eserlerinin yer aldığını görülür. İşgalin Fransız toplumu üzerindeki korkunç etkisine rağmen, Romain Rolland Beethoven için şöyle demiştir: "Yirmili yaşlarımızın ışığı Beethoven'imiz, Batı'nın karanlıkları ve fırtınasında hala parlıyor !"[34] Beethoven'in herkes tarafından takdir edilen eserlerindeki evrensel felsefesinden şüphe duyan belki de tek kişi, bestecinin masonlukla ilişkisinden dolayı, Rosenberg'in yakın çalışma arkadaşı Herbert Gerigk idi. Gerigk konunun derinlemesine incelenmesini emrettiğinde, tarih Ekim 1944 idi. Bu araştırma başlasa da, sonuçlanamamıştır.[35]

Ünlü orkestra şefi Wilhelm Furtwängler, 1942 yılında Beethoven'in insanlık için evrensel değerini şu sözlerle anlatır:

> "XIX.yüzyıl boyunca Beethoven Alman müziğinin tartışılmaz en büyük ustasıydı. Bugün ona bu denli geniş bir egemenlik tanımakta belki daha ihtiyatlı davranmamız gerekmektedir, zira biz bugün geçmişte olduğundan çok daha fazla demokratız: Onu daha önemli bir bütünün parçası olarak kabul etmeyi tercih ediyoruz.... Beethoven'de hemen ve

[33] Waldemar Rosen, " Deutschland im europaischen Musikaustausch", **Jahrbuch der deutschen Musik,** y.y., y.y., 1943
[34] Romain Rolland, **Beethoven. Les Grandes Epoques Créatrices,** Paris, Albin Michel, 1980, s. 866
[35] Joseph Wulf, **Die Bildenden Künste im Dritten Reich,** Gütersloh, y.y., 1966, s. 210

> her şeyden önce ilk göze çarpan ve başka hiçbir yerde rastlanmayan öğe, "yasa" olarak adlandırmayı sevdiğim unsurdur. ...Bu müziğin estirdiği tüm güç, hatta şiddet, onun yine de ilahi bir ölçülülükle organik bir düzene başeğmesine engel değildir."[36]

Aynı anda özgürlük ve zulüm altında inleyen bir ülkede Beethoven'ın müziğinin çalınamayacağını söyleyen ünlü orkestra şefi Arturo Toscanini Almanya'yı terkederken, Wilhelm Furtwängler "Beethoven'in müziği, çalındığı tüm toplumları özgür kılar"[37] diyerek Alman Nazi Parti politikalarına ne denli boyun eğmiş olduğunu bir kez daha gözler önüne sermiştir. III. Reich döneminin tamamında, Beethoven'in müziği, Furtwängler'in dediğinin aksine, toplumları özgür kılmak bir kenara, en ufak bir uyarıcı ya da başkaldırıcı bir etki bile yaratamamıştır. Beethoven'in *Fidelio* operasındaki Florestan'ın hücresinden gelen "Özgürlüğe, Özgürlüğe!" çığlıkları, Nazi Almanya'sında direnişin sesi olabilirdi. Thomas Mann, bu konudaki hayal kırıklığını, savaşın ardından, Eylül 1945'de şu sözlerle dile getiriyordu:

> Almanya'nın özgürlüğe kavuşması şerefine yazılan Beethoven'in *Fidelio*'su nasıl olur da bu on iki yıl boyunca yasaklanmaz? Bunu yasaklamak yerine, eserin en olağanüstü sahnelenmesinin yapılması, seslendirecek şarkıcı ve müzisyenlerle tüm bunları seyredecek bir seyirci kitlesinin bulunması gerçek bir skandaldır. Himmler'in Almanya'sında insanın yüzünü ellerinin ardına saklamadan ve salonu terketmeden *Fidelio*'yu dinlemesinden daha budalaca ne olabilir?[38]

Beethoven ile eserlerinin içerdiği özgürlük, eşitlik ve kardeşlik kavramlarını tamamen kendi politikaları doğrultusunda yeniden yorumlayan ve onu evrensel propaganda aracı haline getiren Naziler, besteciyi III. Reich dönemi Wagner ya da Bruckner'den farklı bir konuma, evrensellikle belki sadece Mozart ya da Bach ile eşit tutulabilecek bir statüye yerleştirmişlerdir.

---

[36] Wilhelm Furtwängler, **Musique et Verbe,** Paris, Hachette, coll."Pluriel", 1979, s. 150-152
[37] Wilhelm Furtwängler, **Notebooks 1924-1954,** London-New York, Quartet Books, 1989, s. 190
[38] Thomas Mann, **Briefe 1936-1947,** Ed. E. Mann, Frankfurt, S. Fischer Verlag, 1963, s.444

2. Birinci Dünya Savaşı Sonrası Almanya'da Avangard Sanata Yaklaşım

"Avangard" kavramı, özellikle edebiyat, görsel sanatlar ve müzikte, kendinden önce gelen geleneksel estetik yaklaşımları reddeden sanat akımları için kullanılır. Bu anlamda, 1920'li yıllar olağanüstü zengindir.

Weimar Cumhuriyeti Almanya'sı, doğası nedeniyle birbiriyle çelişen iki dönemi içerir: Bir yandan, Schönberg'in temelini kurduğu, geleneksel ifade biçimlerinin yeniden gözden geçirildiği ve I. Dünya Savaşı ile kesintiye uğrayan 1914 öncesi Viyana modernizminin baskın olduğu sanatsal yaklaşımın ön plana geçtiği dönem, diğer yandan Nazi'lerin 1933'de iktidara gelmesiyle ortaya çıkan, kuralları Goebbels tarafından belirlenen, avangard sanata düşmanca yaklaşan, resmi ve totaliter sanat anlayışının hakim olduğu dönem.

> Devrimin doğası herşeyi sıkıştırmak ve hiçbir uzlaşmayı kabul etmemektir. [...] Yeni devletin kendi kuralları vardır. Başından sonuna dek, herkes bu kurallara tabidir. Sanatçının bu kuralları tanıması ve yaratıcı çalışmasına yol gösteren bir rehber haline getirmesi görevidir. Bunların dışında, özgürdür, tamamen özgürdür.[39]

1918'den 1933'e dek geçen süre içerisinde, dışavurumculuk akımına ve dolayısıyla sanatçının bulunduğu ortamdan kopuk öznelliğine olan tepki gitgide büyükmektedir. Bu dönem, aynı zamanda, sanatçının farklı sosyal sınıfların varlığının farkına vardığı ve onlara müzikle ulaşmaya çalıştığı bir dönemdir. Hindemith, bu yeni gerekliliği ilk farkeden ve uygulayan bestecilerin başında gelir.

"Sanat için sanat" anlayışını reddeden I. Dünya Savaşı sonrasındaki zaman dilimi ile Nazilerin iktidara geldiği III. Reich döneminin sanatsal yelpazesini, 1935 yılında Eisler "tutucu durağancılık ve dizginlerinden kurtulmuş deneyselcilik"[40] sözleriyle özetler.

---

[39] Enrique Léon, Jean-Paul Scot, **Le Nazisme des origines a 1945,** Paris, Armand Colland, 1997, s. 182

[40] Hanns Eisler " Musique et politique musicale dans l'Allemagne fasciste" ve "Leçons tirées de ma pratique. Sur l'utilisation de la musique dans le film sonore", **Musique et Société,** y.y, Editions Maison des sciences de l'homme, 1998, s. 78

1919 yılında prömiyeri yapılan *Gölgesiz Kadın (Die Frau ohne Schatten)* operasının bestecisi Richard Strauss'un yazdığı müzikler, başta Franz Waxman ve Max Steiner tarafından olmak üzere, sessiz Holywood filmlerinde kullanılmaya başlanana kadar döneminin diğer bestecileri üzerinde fazla etkili olmamıştır. Özellikle *Der Rosenkavalier* operasından sonra daha berrak bir stile kavuşan Strauss'un Nazi Hükümeti taraftarı olması ve etrafında olanlara duyarsız kalması, onu III. Reich Hükümeti'nin en değerli bestecisi konumuna getirmiştir.

III. Reich Hükümeti tarafından kabul gören, geleneğe bağlı bestecilerden bir diğeri ise Hans Pfitzner idi. Müzikte klasik alman geleneğini savunan görüşleri ile, 1920'li yılların başında Busoni ve Bekker'le giriştiği polemiklerde, modern akımların karşısındaki en hararetli ses olmuştur. Gelecekçiliğin tehlikelerine dikkati çeken Pfitzner'e karşı, Bekker sanatın karşı karşıya olduğu tek tehlikenin "durağanlık" olduğunu söyler.[41] Pfitzner'in başta Schönberg, Schreker ve Bekker'e karşı beslediği Yahudi karşıtı görüşler ve saf Alman ırkının korunması konusunda verdiği mücadele, fazla etkili bir besteci olmamasına rağmen, onu Nazi Hükümetinin desteklediği bir besteci haline getirmiştir.

Schönberg'e yakınlığıyla tanınan ve 1920 yılında Berlin Müzik Yüksekokulu'nun başına getirilen Franz Schreker, 1925 yılına dek *Frankfurter Zeitung* gazetesinin müzik eleştirmenliğini yapan Paul Bekker tarafından lirik tiyatronun yeni temsilcisi ve Wagner'e denk bir yaratıcı olarak görülmüştür.[42] *Uzaktan Gelen Ses (Der ferne Klang)* ve *Hazine Avcıları (Der Schatzgraber)* eserleri Schreker'i 1920-1932 yılları arasında en fazla çalınan besteci konumuna getirmiştir. 1925-1936 yılları arasında Alban Berg'in başyapıtlarından *Wozzeck*'in 29 tiyatroda 166 defa sahnelenmesine karşılık, *Hazine Avcıları* 1920-1932 yılları arasında 50 tiyatroda 385 defa sahnelenmiştir. Schreker'in ortaya koyduğu, motivik, hiçbir eklenti içermeyen saf sesin herşeyin üzerinde tutulduğu "tınının özgürleşmesi"[43] prensibi, dramatik ve müzikal ifadenin en önemli araçlarından biri olarak görülmesine ve bestecinin operalarının kazandığı başarıya büyük katkıda

[41] Paul Bekker, "Futuristengefahr?" Stuttgart, y.y., 1917
[42] Paul Bekker, **Franz Schreker. Studie zur Kritik der modern Oper,** Berlin, Schuster und Löffler, 1919
[43] Franz Schreker, "Meine musikdramatische Idee", **Musikblatter des Anbruchs,** No.1, y.y., 1919

bulunmasına rağmen, uyandırdığı "kusurlu atonalite" ve "sanat yapıtında bulunması gereken iç yoğunluk eksikliği"[44] nedeniyle, eserlerinin Weill karşısında yenik düşmesine sebep olmuştur.

1921 yılından itibaren Sanat Akademisi'nde öğretmenlik yapan ve eğitimi kurallarla sınırlamayan yaklaşımı ile üne kavuşan Busoni, içinde bulunduğu dönem ve ortamda ortaya koyduğu cesur teorileri ile dikkati çeker.

1927 ile 1931 yılları arasında Klemperer'den Kroll'e dek birçok önemli sanatçının Berlin'de yaşaması ve aktif olarak müzik eğitimi içinde yer almaları, bu şehri Almanya'nın kültür merkezi haline getirmiştir. Pfitzner'in geleneği savunan kompozisyon eğitimine karşılık Schreker ve Busoni'nin her türlü dogmayı reddeden, yenilikçi metodları başarılı olsa da, yine de aynı dönemde Schönberg'in Viyana'da genç besteciler üzerindeki etkisini hiçbir zaman yaratamamışlardır. "Yeni klasisizm"in öncülerinden olan Busoni, besteci kimliğiyle genç bestecileri etkileyemese de, yeniliği savunan bir teorisyen olarak "tonalitesizlik" (**non-tonalité**), Alois Haba'nın mikro aralıkları ya da elektronik enstrümanlar ve özellikle 1920'li yılların ikinci yarısında sinema alanındaki yeni teknolojilerin araştırmasına büyük katkılarda bulunmuştur.

2.1. 1920'li yıllarda Almanya'da Festivaller ve "Yeni Müzik"

1920'li yıllarda Berlin'deki kültürel zenginlik, bugün bile herkesi şaşırtacak düzeydeydi. Örneğin, 19 Mayıs-23 Haziran tarihleri arasında yer alan ilk Berlin Festivali, programıyla olduğu kadar katılan yorumcularıyla daha ilk senesinden göz kamaştırıcı bir etkinlik haline geldi. Ön plana çıkan konserler arasında Otto Klemperer, Wilhelm Furtwängler gibi ünlü şeflerin yönetiminde yine öncelikle Wagner'in *Hayalet Gemi, Nürnberg'in Usta Şarkıcıları, Ring* ve *Tristan ve Isolde* operalarının yanısıra, Richard Strauss yönetiminde *Rosenkavalier, Salome, Elektra, Gölgesiz Kadın, Intermezzo* ve *Mısırlı Helena* bulunmaktaydı. Daha çağdaş repertuardan Schreker'in *Uzaktan Gelen Ses, Hazine Avcıları* ve *Şarkı Söyleyen*

[44] Hans Curjel, "Le théatre lyrique expressioniste et sa mise en scene", **L'Expressionisme dans le théatre européen,** Paris, CNRS, 1984, s. 227

Şeytan, Berg'in *Wozzeck*'i, Busoni'nin *Doktor Faust*'u, Hindemith'in *Günün Haberleri (Neues vom Tage)* seslendirilirken, Berlin Filarmoni Salonu'nda Furtwängler yönetiminde Beethoven gecesi, Bruno Walter yönetimindeki konserin programında si minör *Missa* ve *Yeryüzü'nün Şarkısı* yer alıyordu. Tüm bunlara ek olarak, La Scala Orkestrası Toscanini yönetiminde Verdi'nin dört operasını seslendirirken, Diaghilev'in Rus Balesi Prokofiev ve Stravinski'nin müziklerini yazdığı avangard baleleri sahneliyordu.

Wagner'in *Nürnberg'in Usta Şarkıcıları* adlı operasının festivalin açılış ve kapanışını yapması tesadüf değildi. Hans Sachs'ın "kutsal Alman sanatı"nı yücelttiği final sahnesi, yeni kimlik arayışındaki Alman halkına gurur veriyordu. Bu eser, Naziler tarafından olduğu kadar, Richard Strauss gibi besteciler tarafından, "Alman kültürü üzerine otantik bir belge"[45] olarak kabul edilmiş ve Alman ulusal kimliğiyle özdeşleşecek bir eser yazma konusunda onlara rehberlik etmiştir. Pfitzner'in *Alman Ruhu Hakkında (Von deutscher Seele)* adlı vokal koral eseri, Alman ruhunun üstünlüğünü yüceltiyordu. Franz Schmidt 1938 yılında Nazi ideolojisinin şerefine yazmaya giriştiği *Alman Ayaklanışı (Deutsche Auferstehung)* adlı kantatı eğer bitirebilseydi, Wagner'in yarattığı etkiye yakın bir eser yaratmış olacaktı.

1931 yılında Schönberg'in ulusalcılık üzerine yazdığı makalede besteci, alman geleneğine bağlılığını ilan etmektedir:

> "Aman toprakları üzerinde doğmuş, tüm yabancı etkilerden arınmış olan müziğimin, latin ve slav üstünlüğüne karşı büyük bir başarıyla karşı koyabileceğini henüz kimse anlamadı," [...][46]

Schönberg, Alman müziğinin Bach'tan Mahler'e ve oradan kendisine uzanan soy ağacını çizmesine ve Alman geleneklerine büyük bir inançla bağlı kalmasına rağmen, yahudi olması ve atonal müzik bestelemesi nedeniyle 1933 yılında Almanya'da "istenmeyen besteci" ilan edilmiştir.

Birçok konser salonu programlarında avangard etkinliklere yer verse de, 1920'li yıllarda Yeni Müziğin esas mekânı festivallerdi. Strauss, Hofmannstahl ve

---

[45] Richard Strauss, Hugo von Hofmannsthal, **Correspondance 1900-1929,** Fayard, y.y., 1992, s.522
[46] Arnold Schönberg, "Du nationalisme en musique (II)" **Style et l'Idée,** Buchet-Chastel, y.y., 1977, s. 139

Max Reinhardt'ın 1921 yılında öncülüğünü yaptığı Salzburg Festivali çağdaş müziğe oldukça geniş yer verirken, yine aynı yıllarda düzenlenmeye başlanan ve onursal komitesinde Strauss, Busoni, Schreker ve Pfitzner'in bulunduğu Donaueschingen Festivali programını tamamen çağdaş müziğe ayırıyordu. Programında uluslararası çağdaş bestecilerin oda müziği yapıtlarına yer veren Salzburg Festivali'nin "modernist yaklaşımı" henüz ikinci senesinde topallamaya başlarken, Donaueschingen Festivali başta çağdaş Alman bestecileri olmak üzere, programlarını çağdaş müzik üzerine kuruyordu. Amar Dörtlüsü ile birlikte çalan genç Hindemith ile Schreker ve Busoni'nin öğrencileri olan Haba, Krenek ve Jarnach festival programının önemli bir kısmını oluşturuyorlardı. 1924 yılının programı Schönberg ve Webern ile II. Viyana Okulu bestecilerinin eserleri ile zenginleştirilirken, 1925'de Bartok ve piyano sonatını bizzat çalan Stravinsky'nin festivale katılması, festivalin uluslararası bir kimliğe kavuşmasını sağlamıştır. Daha sonraki yıllarda festival, o günkü akımlara uygun temalar çerçevesinde, örneğin 1926 yılında mekânik enstrümanlar, 1927'de minyatür opera, 1928'de sessiz film müzikleri ve 1929'da radyo için yazılmış eserler çevresinde düzenlenmiştir.

Krenek'in yazdığı *Üç Neşeli Marş (Drei lustige Marsche) op.34* veya Haas'ın mekânik piyano için yazdığı *Cappriccio, Fuge ve Intermezzo*'nun yanısıra, Oskar Schlemmer'in Hindemith'in mekânik org için yazdığı müzik üzerine yazdığı *Ballet Triadique* adlı eseri "insan vücutları ile içi kumaşlarla doldurulup birbirine yapıştırılmış plastik, metal veya renkli siluetlerin soyutlanması"[47] fikri üzerine kurulmuş deneysel avangard koreografiler Donaueschingen Festivali'nin programında yer alıyordu. Stravinski de uzun süredir mekânik piyano üzerine çalışmalarını sürdürmekteydi. *Düğün (Noces)* adlı eserin enstrümantasyonu amplifiye edilmiş mekânik piyano, harmonium ile vurmalı çalgılar ve macar yerel çalgısı olan iki simbalomdan oluşmaktaydı. Ancak, Stravinski'nin de eserin yorumunda üzerinde durduğu en önemli nokta, mekânik enstrümanlarla akustik enstrümanların partilerinin orkestra şefi açısından senkronize edilmesindeki

[47] Dirk Scheper, "Le théatre expérimental d'Oskar Schlemmer", **Oskar Schlemmer, l'homme et la figure d'art,** Paris, Centre National de la Danse, 2001, s.44

zorluktu.[48] Ernst Toch, bu zorluğu aşmak ve her yorumda aynı kesinliği elde etmek için mekânik enstrümanlar için yazılmış partilerin kaydedilmesini önerirken, duyguların anlık ve içgüdüsel tepkilerinin yokedilmesiyle yorumda kesin bir nesnelliğe ulaşılacağını savunur. [49] Stravinski'nin de bu görüşü olumladığını, otobiyografisinde yer verdiği şu satırlardan anlıyoruz:

> " 'Pleyela'adını verdikleri mekânik piyanoları için, Pleyel piyanoevinin bana eserlerimin transkripsiyonlarını yapmamı teklif etmeleri nedeniyle, bu kuruluşla ilişki içinde olduğum dönemdi. Bu çalışmaya iki nedenden dolayı ilgi duydum. Yorumcular tarafından eserlerimin özünün gelecekte değiştirilmesini önlemek için, günümüzde gittikçe artan ve dinleyicinin bestecinin amacı hakkında kesin bir fikre sahip olmasını engelleyen kuşkulu bir özgürlüğe her zaman bir sınır koymanın yolunu araştırıyordum. Bu imkân, bana mekânik silindirli piyano tarafından sunuldu. Bir süre sonra, plaklar da aynı görevi görecekler." [50]

"Nesnel" yorum fikri, Schönberg'in de bulunduğu birçok avangard besteci arasında hararetli bir tartışmaya yol açacaktı:

> "Müziğin mekânikleşmesi (talihsiz bir ifade olsa da), "kesin" bir yorumun peşinde olan besteciler tarafından araştırılmaya değer bir amaç olabilir. Ben ise, [...] bunu bir kayıp olarak görüyorum, zira bestecinin kendi yorumu, değişime uğramadan sonsuza dek varolamaz."[51]

1927 yılında minyatür opera denemeleri çerçevesinde Baden-Baden'de sahnelenen Hindemith'in *Gidiş ve Dönüş (Hin und Zurück)* adlı eseri, şematik yapısı, sinematik tekniklere yer vermesi nedeniyle, Weill'in *Mahoganny- Şarkılı Oyun (Mahoganny-Songspiel),* Milhaud'nun *Avrupa'nın Kaçırılışı (L'Enlèvement d'Europe)* gibi çalışmaları arasından sıyrılıyordu. Operada defalarca işlenmiş evli bir çift ve sevgilinin günlük hayatı teması üzerine oturan eser, tam ortasında ayna tekniğiyle müzik ve metnin ters yönde devinimi sonucunda başladığı noktaya geri döner.

1928 yılındaki festivalde Hans Richter'in *Sabah Hayaletleri (Vormittagsspuk)* adlı filmi Hindemith'in mekânik piyano için yazdığı müzik

---

[48] A.e., s. 114
[49] John Willett, **L'Esprit de Weimar,** Paris, Le Seuil, 1991, s. 166
[50] Igor Stravinski, **Chroniques de ma Vie,** Paris, Denoël, 1962, s. 111
[51] Arnold Schönberg, "Les instruments de musique mécanique", **Style et l'Idée**, y.y., Buchet-Chastel, 1977, s. 252-253

eşliğinde sunulur. Bu gösterimde, Alman mühendis Robert Blum tarafından icat edilen, müziğin partisyonu ile film karelerinin alt alta yer aldığı senkronizasyon makinesi ilk kez kullanılır.

1929 Baden-Baden festivalinin programı ise, radyo için bestelenmiş eserlere ayrılır. 1927 yılında iki Amerikalı havacının transatlantiği aşmalarının Avrupa'da uyandırdığı hayranlığı konu alan, o yılın en önemli eseri *Lindbergh'in Uçuşu (Der Lindberghflug)*'nun bölümleri değişimli olarak Weill ve Hindemith tarafından yazılmıştır. Hindemith, müzik yazısında caz etkilerinden uzak dursa da, Weill, cazdan beslenir.

Wagner ve Bruckner'in müziğini ulusal müziğinin temel taşı sayan Nazi politikaları, "Alman kanı ve ruhu ile uyuşmayan" atonal müziği sistematik olarak yasaklamış, Schönberg'den Hindemith'e, Weill'dan Stravinsky'e, yahudi olsun olmasın, tüm avangard bestecileri iktidara gelir gelmez kara listeye almış, Almanya'dan uzaklaştırmıştır. [52]

[52] Erik Levi, "Entärtete Musik: The War against Modernism", **Music in the Third Reich,** Basingstoke, MacMillan Press, 1994

3. III. Reich Döneminde Kültür ve Sanat Yaşamının Temizlenmesi

Ulusal-sosyalist dünya anlayışının Alman toplumu içerisinde yayılması ve güçlü temellere oturtulması amacıyla geliştirilen kültür politikası, 1933-1945 yılları arasında, Hitler'in devlet politikası ve görüşünün önemli bir parçası haline gelmiştir. Ulusal-sosyalist kültürel politika, çöküşte olan Alman kültürünü yeniden yapılandırma fikri üzerine kurulmuştur. Bir taraftan Alman sanatı geleneklerini örnek alırken, diğer yandan ulusal-sosyalist prensiplere bağlı, çağa uyumlu, ılımlı bir modernizme dayanan sanat anlayışı topluma ve sanatçılara aşılanmaya çalışılmıştır. Irkçı ulusal-sosyalist ideolojinin yayılması için sanatın Nazi liderlerinin elindeki en önemli silahlardan biri olduğuna dair en çarpıcı örneklerden biri, II. Dünya Savaşı'nın en kanlı çatışmalarının olduğu sırada Hitler Gençliği Müzik Lideri Wolfgang Stumme'nin Alman gençliğini, Alman müziğini "tehdit eden tehlikeli zehire" yani "yahudi, bolşevik etkilere" karşı korumaya çağırmasıdır.

"Düzenli bir hareket olarak ortaya çıktığından beri Nasyonel Sosyalizm Almanya'da kültürel temizlenme gerektiğini savunuyordu".[53] Parti tüzüğünde sanat ve edebiyattaki ulusal yaşamı bozan tüm eğilimlerin kanunen yasaklanması gerektiği yer almaktaydı. Alman kültürünü bozan yabancı eğilimlerin başında Yahudiler gelmekteydi. Ulusal-sosyalistlerin görevi de Alman sanat ve kültürünü bu tür yabanvı etkilerden arındırmaktı. 1933 yılı sonrası ulusal-sosyalist kültür politikalarının temeli, 1920'li yılların sonunda ortaya çıkan halkçı **(völkisch)*** hareket ve 1929 yılında Alfred Rosenberg tarafından kurulan Alman Kültürü Mücadele Birliği (**Kampfbund für die deutsche Kultur**) tarafından atılmıştır. Her ikisi de, "ırka yabancı", ulusal-sosyalistlerin tabiriyle "Alman olmayan, pornografik, yahudi, bolşevik" modern sanat akımlarını –Bauhaus akımı, sol görüşlü *Weltbühne*

---

[53] Alan E. Steinweis, "Nazilerin Alman Sanat ve Kültür Yaşamını Temizlemesi", **Nazi Almanyasında Toplumdan Dışlananlar,** Ed. Robert Gellately, Nathan Stoltzfus, Ankara, Phoenix Yayınevi, 2002, s. 136

* "Halka ait olan", halkçı. **Völkisch** terimi, Almanya'da aşırı ulusalcılar ve yahudi-karşıtlarıyla özdeşleşmesinden dolayı özel bir anlam kazanmıştır. 1924 yılında Bavarya'da Strasser ve Ludendorff liderliğinde kurulan Völkisch Bloğu birçok aşırı ulusalcı ve yahudi-karşıtı grubun bir araya gelmesinden oluşur. Nazizm'le özdeşleşen birçok aşırı hareketin temeli Völkisch politikalarına dayanmaktadır.

gazetesindeki eleştirel yazılar ve atonal müziğe ilişkin özellikler- Alman sanatından yok etmeyi amaçlamıştır.

"Politika, ırksal aidiyet ve sanatsal yaratıcılık", III. Reich Hükümeti'nin kültür politikalarının anahtar kelimeleriydi. "Irklar teorisi" ve " ırksal temizlik" fikri üzerine kurulu olan ulusal-sosyalist ideolojinin temelleri 1920'li yıllarda atılmıştır. Bu teori ve fikirleri destekleyen, irklar üzerine çalışmalar yapan H.F.K. Günther ile *Sanat ve Irk (Kunst und Rasse)* adlı kitabın yazarı Paul Schultze-Naumburg, ırksal aidiyet, sanat ve kültür arasında kopmaz bir bağın varlığını savunurlar. Schultze-Naumburg'un görüşüne göre, sadece "saf ırk"a ait sanatçılar klasik sanatın ideallerine uygun sağlıklı sanat eserleri ortaya koyabilirler. "Karışık ırk"a ait modern sanatçıların eserleri, onların bozulmuşluklarının en büyük göstergesidir.[54]

Nazi Almanya'sında ancak ırksal açıdan kabul edilebilir görülen Almanlar sanatsal ve kültürel etkinliklerine devam edebiliyorlardı. Irksal açıdan sakıncalı bulunanlar ise sistematik bir biçimde toplumsal hayattan uzaklaştırılıyorlardı.

> "Yahudiler ırksal nedenlerle Alman kültürel yaşamından dışlanan en büyük grubu oluşturuyordu. Elimizde kesin istatistikler olmamasına karşın 1930'larda kültür çevrelerinde profesyonel etkinlik yapması yasaklanan Alman Yahudilerinin tahmini sayısı yaklaşık 8000'dir. Bu dışlanma ilki 1933'te, ikincisi 1935-36'yılları arasında meydana gelen başlıca iki aşamada gerçekleşti. Bu aşamalı yaklaşım daha önce düşünülmüş temel bir planın sonucu olmaktan çok Alman toplum ve kurumlarının Ocak 1933'ten sonra giderek Nazileşmesini yansıtıyordu."[55]

3.1. Nazi Görüşüne Göre Alman Müziği ile Yahudi Irkı Arasındaki Uyuşmazlığın Nedenleri

7 Nisan 1933'de Yahudi karşıtı Nazi hükümeti, Devlet Hizmet Kanunu'nu resmen ilan eder. Bu kanuna göre, I. Dünya Savaşı'nda ülkesine hizmet etmiş olan askerler ve birkaç istisna meslek grubu dışında tüm Yahudi Alman vatandaşları devlet hizmetlerinden men edilirler. 1935 yılında ise, kanun, istisnasız tüm Yahudi vatandaşları kapsayan şekilde yeniden düzenlenir. Bu kanunla, aynı yıl Münih'deki

---

[54] Paul Schultze-Naumburg, **Kunst und Rasse,** Munich, y.y., 1928
[55] Steinweiss, "Nazilerin Alman Sanat ve Kültür Yaşamını Temizlemesi", **Nazi Almanya'sında Toplumdan Dışlananlar,** s. 138

Bavyera Devlet Operası'nda çalışan tüm Yahudi sanatçılar, Avusturya'da ise 1938 yılındaki Anschluss*'la birlikte Viyana Devlet Operası'nda çalışan oniki "Aryan ırka ait olmayan" sanatçı bir gecede işten çıkarılırlar.

Joseph Goebbels 1938 yılında yaptığı konuşmada "Yahudilik ve Alman müziği doğaları gereği birbirine zıttır"[56] dese de, aslında Naziler de Alman ve Yahudi müziğini birbirinden ayıran farkın ne olduğu bilmiyorlardı. Nazi müzikolog ve yayıncılar, kuzey ırkının müziğinin Yahudi ırkınınkinden daha üstün olduğunu keyfi göstergelerge ortaya koyarak, azınlık kültürünü sürekli aşağılamaya ve baskılarını arttırmaya başlarlar.

Alman müziği ulusal kültürün geleneksel değerleri ile eş tutuluyordu: Haendel ve Beethoven'in eserleri ile 16. yüzyıl korallerinde görülen kahramanlık ve mücadele duygusu; felsefede Kant, Schopenhauer ve Hegel, müzikte ise Brahms'da görülen derinlik; Bach, Mozart ve Schumann'ın eserlerindeki büyük gerilimden sonra gelen çözülme ve yaratma isteği; Reger ve geç Biedermeier döneminde görülen içe bakış; Bruckner'in eserlerinde ve Schubert'in liedlerinde "kan ve toprak" fikriyle dışa vurulan köklü ırk düşüncesi, "Alman" kültürünün vazgeçilmez öğeleri olarak görülüyordu.[57] Batı müziğinin değişmez öğeleri üçlülerden oluşan akorlar, Bach ve Brahms'ın Alman müziğine has senkopasyonları, düzenli motif tekrarlarının en yetkin örnekleri Kuzey Avrupa'nın Alman topraklarından doğan müziğinde bulunması nedeniyle, batı müziği aslında Alman müziği demekti.[58] Nazi yöneticilerin tezine göre, Yahudi müzisyenler, özellikle besteciler, Alman müziğine bir katkıda bulunamazlardı, zira Alman bestecilerin aksine, yüksek bir ırka mensup değillerdi ve onlar gibi beste yapma kültüründen yoksundular.

Mendelssohn, Mahler gibi başarılı olmuş besteciler ise, Hıristiyan –Alman bestecilerin eserlerini kopyalamakla suçlanıyordu. Mendelssohn ve Mahler'in Schubert'i, Schönberg'in ise Brahms'ı kopya ettiği söyleniyordu. "Almanlık"

---

* **Anschluss**: 10 Nisan 1938'de Avusturya ile Almanya'nın Nazi yönetimi altında birleşmesi

[56] **Amtliche Mitteilungen der Reichsmusikammer**, 1 Haziran 1938, Bundersarchiv, Koblenz, RD33/2-1

[57] Siegfried Günther, **Musikerziehung als nationale Aufgabe,** Heidelberg, y.y., 1933, s.16

[58] Robert Pessenlehner, **Vom Wessen der Deutschen Musik,** Regensburg, y.y. 1937, s.163

duygusu, Yahudi bir bestecinin elinde bayağı bir duygusallıkla sıradanlaşıyor, tematik tekrarlar monotonlaşıyordu. Köklerini doğudan alan Yahudi müziğiyle bir ölçüde zenci öğelerinin karışmasından oluşan bu bestecilerin müziği, "Ari" ırka mensup Alman bestecilerinkinden kolaylıkla ayırdedilebilirdi. [59]

Ancak, her şeye rağmen, yine de 19.-20. yüzyıl Alman müzik geleneğinin yapı taşları olan üç yahudi besteci –Mendelssohn, Mahler ve Schönberg- Nazi müzikologlar için bir sıkıntı kaynağı idiler. Kimi ılımlı müzikologlar, bu bestecilerin eserlerinin diğer Alman bestecilerininkinden ayırt edilemeyeceğini, bu nedenle bu eserlerin her açıdan Yahudi olmayan bestecilerinkiyle eşit olduğunu söylerler. Bu söylemler, birçok Nazi müzikoloğu rahatsız eder, zira bu üç bestecinin bayağılığını çeşitli yönlerden akla uygun hale getirirler. Bu üç bestecinin eserleri iki nedenden dolayı Alman görüntüsü altındadır: bu nedenlerden birincisi, bu besteciler kariyerlerinin başında gerçekten Alman olmayı arzu etmeleri; ikincisi ise, bu üç besteci çok zeki olmaları nedeniyle kendilerini yabancı bir kültüre mükemmel bir biçimde adapte etmiş olmalarıdır. Yahudi bestecilerin "Almanlaşma" yöntemini, Alman kültürüne tam anlamıyla uyum sağlayabilmek için yahudilikten hıristiyanlığa geçerek başlatan ilk besteci Mendessohn'dur. Bu özel durumda Mendelssohn, kendi sıradan dindışı müzik yazısını geliştirene dek, Protestan kilise müziğinden yararlanmıştır. Mendelsohn'un vokal müzik sevgisi, Mahler'de de kendini göstermiş, bestelediği *Volkslied*'ler -Nazilere göre- onun elinde Mendelssohn'unkine benzer "kitsch" eserler haline dönüşmüştür. Mahler'in köklerinden kopuşu, besteciyi *Yeryüzü Şarkısı*'nda olduğu gibi farklı ifade tarzları yaratmaya, bunun sonucunda "olumsuz dışavurumculuk ve narkotik Nirvana" yaratmaya itmiştir. Schönberg ise, Mahler'in başlattığı müzikal çöküntüyü, oniki ton sistemiyle tamamlamıştır. Nazilere göre, Schönberg'in oniki ton sistemi, yıkım ve kaosu simgeliyordu.[60] Schönberg'in öğrencisi Hanns Eisler'e göre, Nazilerin oniki ton dissonansından bu denli çekinmelerinin nedeni, safkan, soyu belli toplumun **Volksgemeinschaft*** kavramının zarar göreceği korkusuydu.

---

[59] Ibid., s.163, 169-71, 176, 184-185
[60] Ibid, s.167-177
* Volksgemeinschaft: Halk birliği, halk bütünlüğü

3.2. Alman Sanatını Arındırma Evreleri

3.2.1 Devlet Memurluğu Kanunu, Reich Kültür Odası ve Alt Odaların Kuruluşu, Yahudi Sanatçılardan Temizlenişi

Alman kültür programı, Alman Ulusal Halk Partisi **(Deutschnationale Volkspartei, DNVP)** ve NSDAP'nın oluşturduğu Adolf Hitler yönetimindeki koalisyon hükümetinin ilk gününden beri hükümet programında yer almaktaydı. İktidara geldiği andan itibaren sol görüşlü politik düşmanları ve sendikaları yok etmeyi amaçlayan hükümetin, kültürel alandaki ilk icraatı, sol görüşlü partizan ve demokrat görüşlerin egemen olduğu kurumları, tehdit ve fiziksel güç kullanarak "temizlemek" olmuştur. Bunu daha sonra, aralarında 1 Nisan 1933'de düzenlenen "Yahudi Boykotu"nun da bulunduğu diğer kampanyalar takip etmiştir.

Hitler iktidara gelir gelmez, Mart 1933'de Halk Eğitim ve Propaganda Bakanlığı'nı kurar ve başına III. Reich'ın ve Parti'nin propaganda işlerinden sorumlu olan Joseph Goebbels'i getirir. Hitler gibi, Goebbels de Almanya'nın kültür ve sanat mirası ile imkânlarını ulusal-sosyalist amaçlar için kullanmayı amaçlar.

Nisan 1933 tarihli "Profesyonel Devlet Memurluğunun Geri Getirilmesi Kanunu" Yahudilerin kültürle ilişkili görevlerden kolay ve yaygın bir biçimde atılabilmesini sağlar. Yasa, radyo yayıncılığından orkestra müzisyenliğine, sahne sanatlarından eğitim kurumlarına dek kamuda çalışan Yahudilerin kovulmasını öngörüyordu.[61] Devlet Memurluğu Kanunu nedeni ile mesleklerini kaybeden Yahudilerin toplam sayısı tahmini olarak 1000 civarında olacaktır.[62]

Alman Yahudi sanatçı ve entelektüellerinin çoğunluğu serbest çalıştığından Devlet Memurluğu Kanunu'ndan etkilenmemişlerdir. Kültürel temizliği daha da derine indirmeye kararlı olan Naziler, özel sektörde çalışan Yahudileri Eylül 1933'de kurdukları Reich Kültür Odası **(RKK)** ve bu odaya bağlı müzik, görsel sanatlar, edebiyat, film, tiyatro, radyo ve basın için kurulan alt odalar sayesinde kontrol altına

---

[61] Steinweiss, "Nazilerin Alman Sanat ve Kültür Yaşamını Temizlemesi", **Nazi Almanya'sında Toplumdan Dışlananlar,** s. 139

[62] Ibid. s.140

almışlardır. Müzisyenler Reich Müzik Odası'na **(RMK)**, tiyatrocular Reich Tiyatro Odası **(Reichstheaterkammer, RTK)**'na, sinemacılar Reich Sinema Odası **(Reichsfilmkammer, RFK)**'na ve yazarlar Reich Edebiyat Odası **(Reichsschrifttumskamme, RSK)**'na bağlı olarak çalışıyorlardı. Bu odaların yönetimi Propaganda Bakanı Joseph Goebbels'e bağlıydı. Odalar sanatsal ve entelektüel yaşamla profesyonel veya yarı profesyonel olarak uğraşan yüzbinlerce Almanı kapsıyordu. Odalar devlet dairesi ya da özel kuruluş statüsünde değil, kültürel etkinliklerle uğraşmak isteyen tüm Almanların zorunlu olarak üye olması gereken "kamu hukuku kuruluşları" idi.[63] Bu odalara bağlanmayı reddetmek, sanatçının Almanya'da hiçbir şekilde faaliyet gösterememesi anlamına geliyordu.

Oda sistemini getiren yasanın bir hükmü rejimin istediği kültürel ayıklamayı kolaylaştırır nitelikteydi. 10. hüküm, "yapmak istediği etkinlik için gereken güvenilirliğe ve yeteneğe sahip olmayan insanların" üyeliğini reddetme hakkı veriyordu.[64] Esnek bir ifade olan "güvenilirlik" Nazi yönetiminin elinde gerçek bir silaha dönüyor, bu ifade sayesinde yalnızca ırksal açıdan sakıncalı olanlar değil, kişisel açıdan istenmeyen kişileri de odalara üyelikten dışlamaya zemin hazırlıyordu.

İlgili odaya bağlı Yahudi sanaçıların işlerine son verilebilmesi için üyelerin soyları hakkında belge toplamaları gerekiyordu. Gerekli araştırma ve soruşturmalar yapıldıktan sonra RMK Başkanı tarafından "istenmeyen üye" olarak ilan edilene dek, Yahudi ve Ari müzisyenler eşit haklara sahip üye olarak görülmekteydi. Sanatçılara aralarında ırksal ve dinsel kimlik ile ilgili soruların da yer aldığı anketler gönderiliyordu. 1933'ün son aylarında başlayan anket uygulaması, 1938 yılına dek sürdürülmüştür. Üye ihracının yıllar süren araştırmalardan sonra olabilmesi, anketi verimsiz kıldığından ve "yahudi sorunu"na çözüm getiremediğinden 1938 yılından bu uygulamaya son verilmiştir.[65]

Anketlerdeki gecikmelerin önemli bir nedeni ise, hükümetin Yahudi karşıtı uygulamalarına sıcak bakmayan Richard Strauss'un tavrından ileri geliyordu. 10.

---

[63] Ibid.
[64] Ibid. s.141
[65] Karl-Friedrich Schrieber, **Die Reichskulturkammer: Organisation und Ziele der deutschen Kultupolitik,** Berlin, y.y., 1934, s.28-29

maddeyi "tüm ahlak kurallarını yerle bir eden" bir uygulama olarak gören Strauss, RMK'dan ihraç edilmesi gereken Yahudi müzisyenlerin ihraç bildiri mektuplarını, görevden ayrıldığı Temmuz 1935'e dek imzalamamıştır. Onun yerine bu mektuplar RMK genel sekreteri Heinz Ihlert tarafından imzalanır.

Sanatçıların soylarının araştırmasına yönelik yapılan anket ve araştırmaların uzun sürmesi nedeniyle, 1934 yılı boyunca hala birçok Yahudinin kültürel odalara üye olduğu gözlemlenir. Büyük bir ihtimalle, Devlet Memurluğu Kanunu ve Kültür Odaları'ndaki düzenlemelerin henüz kitlesel göçü getirecek boyutlara gelmemiş olması, Yahudilerin kendilerini durumun daha da kötüleşmeyeceğine inandırmalarına neden olmuştur.

Yahudi müzisyenlerin tespit edilmesinden sonra, yerel RMK temsilcilerinin harekete geçmeleri gerekiyordu. Ancak, yerel temsilcilerin işi ağırdan almaları nedeniyle, Berlin'deki RMK genel merkezinin istediği süratte çözüme ulaşılamıyordu. Mayıs 1937'de RMK Başkanı Raabe'ye, RMK'ya kayıtlı çok fazla üyenin olması nedeniyle, her müzisyenin tek tek ırksal geçmişinin araştırılmasının imkânsız olduğu bildirilir. Bu araştırma tamamlanamadığı için, Nazi görüşüne ters düşen birçok Yahudi ve caz müzisyeni çalışmaya devam eder. Bunun üzerine, büyük şehirlerde, daha önce müzisyen olan özel RMK polisleri kullanılmaya başlanır. RMK polislerinin görevi, gece kulüplerinde, orkestra çukurlarında ve konser salonlarında sakıncalı müzisyenleri tespit etmekti.

Yahudi karşıtı politikanın 1937 yılında daha da sertleştirilmesi ile 9-10 Kasım 1938'da devletin de gizli destek verdiği, azınlıklara yapılan saldırılar başlar. Bu tarihe dek, tutuklanmamış, başka ülkelere göç etmemiş ya da öldürülmemiş yahudi müzisyenler artık tüm yahudiler gibi "Büyük Temizliği"n bir parçası olur. **Kristallnacht*** olarak bilinen olayların başlangıcı olarak kabul edilen bu saldırıların

---

* Kristallnacht (Kristal Gece) : 9-10 Kasım tarihlerinde Almanya ve Avusturya'da Yahudi ev, işyerleri ve sinagoglara karşı yapılan ilk düzenli saldırı. Alman Yahudisi Herschel Grynszpan, ebeveynlerinin 10,000 Yahudi ile birlikte Polonya'ya gönderilmesini protesto etmek amacıyla, Paris'te Almanya Büyükelçisi'ni öldürmek yerine yanlışlıkla başka bir Alman devlet görevlisi olan Ernst von Rath'ı öldürür. 9 Kasim'da NSDAP'nin toplantısında Goebbels'in yaptığı yahudi karşıtı konuşmanın etkisiyle galeyana gelen Alman halkı, 9 ve 10 Kasım geceleri, Almanya ve Avusturya'da meydana gelen ve polisin müdahale etmediği gösterilerin sonucunda, 74 Yahudi öldürülmüş, 20,000 Yahudi

organizasyonları temsil ediyordu. Bunlar, Alman Şarkıcılar Birliği **(Deutscher Sängerbund)**, Almanya Karışık Korolar Birliği **(Reichsverband der gemischten Chöre Deutschlands)** ve Halk Müziği Birliği **(Reichsverband für Volksmusik)**. Müzik Ekonomisi ise aralarında konser organizasyonları, nota basımcıları, müzik enstrümanları satıcılarına dek uzanan on ayrı bölümden oluşuyordu. Bu organizasyon Almanya'nın tüm bölge, eyalet ve şehirlerinde ayın şekilde uygulanıp, Berlin'de bulunan merkezi idareden kontrol ediliyordu.

15 Kasım 1933'den 1935 yazına dek, RMKBaşkanlığı görevini, Almanya'nın o sırada yaşayan en büyük bestecisi Richard Strauss, başkan yardımcılığını ise ünlü Alman şef Wilhelm Furtwängler yürütmüştür. Kültür kurumlarının yönetimine ülkenin en seçkin sanatçılarını yerleştirerek, Nazi rejimine diğer uluslar nezdinde saygınlık kazandırmayı prensip edinen III. Reich Hükümeti'nin bu politikası uzun soluklu olamadı, zira adı geçen sanatçılar ideolojik baskı altında tutulmayı kabul etmediler ve hiçbir zaman NSDAP üyesi olmadılar. Göreve getirildiği 1933 yılında hiçbir politik baskıya maruz kalmamış, maddi imkânları güçlü, 20.yüzyılın yaşayan en büyük bestecilerinden olan Richard Strauss'un bu görevi neden kabul ettiği, her zaman bir tartışma konusu olmuştur. Her iki müzik adamı da bu görevleri kabul etmelerinin nedeni, kendilerine profesyonel olarak daha güçlü bir yer edinmek ve kendi sanatsal düşünce biçimlerini ve yaklaşımlarını devlet eliyle gerçekleştirmeyi amaçlamak olmuştur. Strauss ailesinin Garmisch'deki arşivlerinden elde edilinen belgelerden, Richard Strauss'un bu görevi üç önemli konuya çözüm getirmek amacıyla kabul ettiği anlaşılmaktadır. Strauss, öncelikle müzik kurumlarının eğitim kalitelerini yükselterek, Almanya'daki müzik kültürünün seviyesini daha üst basamaklara taşımayı amaçlıyordu. İkinci olarak, ciddi müzik bestecilerinin, operet gibi hafif müzik bestecilerinden daha yüksek bir telif payı ile çalışmaları için düzenlemeler yapmak istiyordu. Son olarak, ciddi müzik bestecilerinin telif hakkı sürelerinin, besteci ve mirasçıları lehine uzatılmasını arzu ediyordu. Yukarıda sayılan amaçlar, Strauss'un aslında daha çok bestecileri ilgilendiren konulara çözüm getirmek için bu görevi kabul ettiği düşüncesini akla getirmektedir. Bestecinin görevini Berlin yerine Garmisch'deki evinden yürütmesi ve işlerinin büyük bir kısmını altında çalışan idari müdür Ihler'e devretmiş olması da bu

kanıyı güçlendirmektedir. Strauss'un Berlin'de görevinin başında olmamasının önemli sonuçlarından biri, RMK'da belirsizlik ve iç kavgalara neden olan yönetim çatışması olmuştur. Bundan da önemlisi, faşist yapılarda çok sıkı bir disiplinle uygulanması gereken -RMK'da uygulanamayan- kontrol mekânizmaları olmuştur. Ancak, bunlardan hiçbiri 1933'de Goebbels'e bir ezgisini ithaf eden, Mart 1935'de Berlin Olimpiyat Oyunları Marşı'nı şahsen Hitler'e çalan ve birkaç hafta sonra *Arabella* operasının el yazmasını, aktris Emmy Sonnemann'la evlenen Hermann Göring'e sunan Richard Strauss'un görevine son verilmesinin nedeni değildir. Strauss, 1932 yılında bestelemeye başladığı *Sessiz Kadın (Die schweigsame Frau)* operasının librettosunu yazması için Avusturyalı Yahudi yazar Stefan Zweig'a teklif götürür. III. Reich'ın 1933'de iktidara gelip yahudi karşıtı politikaları harekete geçirmesi ve Strauss'un RMK Başkanı olması nedeniyle kendi durumunun iyice karışık bir hal aldığını gören Zweig, besteciyle devam etmekte olan işbirliğine bir son vermek ister. Richard Strauss 17 Temmuz 1935'de Zweig'e yazdığı mektupta, gelecekte olabilecek felaketleri önlemek için, RMK Başkanlığı'nı kabul ettiğini yazar. Uzun süreden beri Strauss'dan şüphelenen gestapo mektubu ele geçirir, Goebbels besteciyi istifaya zorlar. Yapılan resmi açıklamalar, bestecinin "yaşlılık" ve " sağlık sorunları" nedeniyle istifa ettiği yönündedir.

Savaş sonrasına ait kitap ve belgelerin birçoğunda, Strauss'un Zweig ile olan mesleki ilişkisi RMK'dan uzaklaştırılmasının nedeni olarak gösterilse de[67], aslında derinde daha yapısal nedenler yatmaktadır. Uluslararası sanat dünyasında çok seçkin bir yere sahip olan Richard Strauss'un aslında göreve geldiği ilk günden beri, Furtwängler'in tersine Naziler'den bağımsız davranacağı ve onların hizmetinde olmayacağı çok belirgindi. Görevinin gerektirdiği gibi Berlin'de bulunmaması, kendi ilgi alanının dışındaki tüm konularda yardımcısı Ihler'i yetkili kılması, "Yahudi Sorunu"na karşı tavrının belirgin olmayışı ve Goebbels'in RMK'da uygulamak istediği sansür ve diğer kısıtlamalar karşı çıkması, RMK'da bazı karışıklıklara, üst yönetimde ise büyük hoşnutsuzluğa neden olmuştu. Richard Strauss'un Nazi yönetimi ile ilk ciddi çatışması, Hindemith'in 1934 yılında henüz sahnelenmemiş

[67] Walter Deppisch, **Richard Strauss: Mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten**, Reinbek, y.y., 1989, s.140-145

olan *Mathis der Maler* operasının politik nedenlerden dolayı "istenmeyen" eser olarak ilan edilmesiyle ortaya çıkmıştı. Strauss, RMK kuruluna bestecinin RMK ile ilişiğinin kesilmemesini tavsiye etse de, Nazi rejimi liderlerinin baskısıyla Hindemith'in RMK ile ilişiği kesilir. Bu olayda RMK Başkan Yardımcısı Furtwängler Hindemith'in tarafında yer alınca, o da 1934 yılında başkan yardımcılığı görevinden alınır.

Strauss'un yerine müzik dünyasında pek fazla saygınlığa sahip olmayan, Liszt konusunda uzman müzikolog Peter Raabe getirilirken, Furtwängler'in görevini Reich Müzik Odası'nın bestecilerden sorumlu başkanı Paul Graener (1877-1944) Reich'ın son günlerine dek sürdürür.

Furtwängler'in görevine son verilmesi, kariyerinde kısa bir duraklamaya neden olsa da, bu durum uzun sürmez, zira Furtwängler vakit geçirmeden hükümetle ve özellikle Goebbels ile iyi ilişkiler içine girer. Goebbels, Parti saflarında Furtwängler'in III. Reich Hükümeti'ne bağlılığını şu sözlerle ortaya koyar:

> "O artık tamamen bizimle. Yaptıklarımızın büyüklüğünü anlıyor. Hala bazı küçük ricaları var, özellikle eleştiri ve Hindemith konusunda. Bunun dışında, bizim saflarımızda yer alıyor."[68]

3.2.3. Çeyrek ve Yarı-Yahudi Müzisyenlerin Durumu

Eylül 1935'de Nürnberg Irk Kanunu yürürlüğe girdikten sonra, resmi "Yahudi" kavramı tanımlanır. RMK'yı en çok zorlayan konu ise, "çeyrek" ve "yarı Yahudiler" ile Yahudilerle evli Alman müzisyenlerdi. 1933-1943 yılları arasında, soy ağacında üçten az Yahudi bulunan ve ari ırka mensup olmayan biriyle evli olanların durumu konusunda tam bir karışıklık hüküm sürüyordu. Ari ırka mensup olmayan imtiyazlı sanatçılara, I. Dünya Savaşı'nda Almanya için savaşmış kişilere tanınan haklar veriliyor (Hindenburg Muafları adıyla da anılır) ya da Nazilerin deyimiyle **mischlinge** (karışık kan) deniliyordu. 1935 Nürnberg Irk Kanunu resmen yürürlüğe girdiğinde, "çeyrek Yahudiler"e, bazı devlet ve parti görevlerine getirilmeleri dışında, Ari sanatçılarla aynı haklar sağlanıyordu. "Yarı Yahudiler" de kimi

[68] **Die Tagebücher von Joseph Goebbels. Samtliche Fragmente**, Ed. Elke Fröchlich, Münih, Saur, 1987, 2. Cilt, s. 753

radyosunda Ari sanatçılar gibi yerlerini almışlar, hatta Mendelssohn-Bartholdy ödülü Ari bir sanatçıya verilmiştir. Strauss ve Raabe'nin RMK'yı yönetme biçimleri ve Yahudi müzisyenler konusunda takındıkları farklı tavırlar da, onların çalışma süreleri ve biçimleri konusunda etkili olmuştur. Örneğin Strauss, Yahudi müzisyenlere karşı belirgin bir tavır takınmamışken, diğer yandan operet bestecilerine hoşgörülü davranmamıştır. Eserlerin "Yahudi içeriği" yine Strauss'un ilgilendiği bir konu değildi. 1905 yılında bestelediği *Salome* operası 1939 yılında "yahudi baladı" olarak nitelendirilse de, Strauss eserinin Alman seyircilere uygun olduğunu, Hitler'in bile gençliğinde bu eseri dinlemek için Graz'a geldiğini söyleyerek kendini savunmuştur.[74] Raabe ise, göreve geldiği ilk andan itibaren, Alman müzik dünyasında etnik bir temizlik yaparak, düzen kurmayı amaçlamıştır.[75]

Naziler Yahudi içeriğini yok etmeye çalışırken, üç alanda sorunlarla karşılaşır: bunlardan ilki Yahudilerle ilişkisi olan metinlerin içerikleri; ikincisi Yahudi akademisyenlerin Alman müziğiyle ilgili yaptıkları nitelikli araştırmalar; üçüncüsü ise Yahudi müziği ya da kayıtlarının yasaklanması.

Metin içeriği sorunu opera ve oratoryolarda karşılaşılan bir sorundu. Örneğin librettosu yahudi librettist Lorenzo da Ponte tarafından yazılan ve yine yahudi olan orkestra şefi Hermann Levi tarafından İtalyancadan Almancaya çevrilen Mozart'ın *Figaro'nun Düğünü* adlı eserinin metni Nazi yetkililer tarafından sakıncalı bulunarak, yeniden ele alınmış ve esere "Ari" bir karakter kazandırılmıştır.[76] Haendel de Naziler için sorun teşkil eden besteciler arasında sayılıyordu. Bestecinin *Hercules* adlı oratoryosu 1936 Olimpiyatlarında seslendirilmiş, ancak daha sonra eserin konusunun Yahudi tarihinden alınmış olaylar üzerine kurulduğu görülmüştür. Haendel'in *Judas Maccabeus* adlı oratoryosunun metni yeniden ele alınarak, 1939 yılında *Kumandan* başlığı ile sahnelenmiştir.[77]

---

[74] Richard Strauss'un von Niessen'e 11 Mayıs 1935 tarihli mektubu; Richard Strauss'un Moralt'e 8 Temmuz 1939 tarihli mektubu, Richard Strauss Arşivi, Garmisch
[75] Raabe'nin konuşmasından alıntı, Das Deutsche Podium, 27 Mart 1936, s.1
[76] Rudolf Hartman, **Das geliebte Haus: Mein Leben mit der Oper,** Münih, y.y., 1975, s. 156-157
[77] Christopher Hogwood, **Haendel,** London, y.y., 1984, s. 271-273

Naziler Nisan 1933 kanunuyla Yahudi müzikologları görevlerinden alsalar da, 1933 öncesini kapsayan araştırma ve beste çalışmalarını silememişlerdir.

Son olarak, Yahudi müzisyenlerin kayıtlarının yasaklanması 1 Nisan 1938 yılına dek, çok uluslu kayıt şirketlerinin baskıları nedeniyle ertelenmiştir. Kayıtları Electrola ve Telefunken gibi büyük kayıt şirketleri tarafından pazarlanan bestecilerden Mendelssohn, yorumcu ve şeflerden Bruno Walter, Fritz Kreisler, yorumculardan Artur Schnabel, Gregor Piatigorsky gibi sanatçıların anlaşmaları, Irk Kanunu'nun kabul edildiği 1935'den itibaren feshedilmiştir. Ancak, 1938 yılında yahudi sanatçıların kayıtları için uygulanılan satış boykotuna rağmen, Mendelssohn'un kayıtlarının satışı Berlin'de bir çok mağazada el altından satılmaktaydı.[78]

3.4. Yoz Sanat (Entärtete Kunst) ve Yoz Müzik (Entärtete Musik) Sergileri

Hitler'in saldırgan ulusal-sosyalist politikalarının kültür alanında göze çarpan ilk örneği, 1930 yılında Thuringe'de sanatta modernizmin örneklerinin sergilendiği "Utanç Sergisi" (**Schandausstellung**) olmuş, bunu "zenci müziği" olarak adlandırılan caz müziğine karşı çıkarılan "Alman Halk Kültürü için, zenci Kültürüne karşı" (**Wider die Negerkultur, für deutsches Volkstum**) başlıklı kararname izlemiş, Weimar Sarayı Müzesi'ndeki sergiden ünlü modern ressamların eserleri çıkartılmış, Oskar Schlemmer'in freskinin üzeri örtülmüştür. III. Reich'ın 1933 yılında tüm iktidarı ele geçirmesiyle birlikte, "yoz sanat" (**Entärtete Kunst**) konulu birçok sergi açılmıştır. Ulusal-Sosyalist Öğrenciler Birliği (**NS-Studentenbund**) ve diğer ulusal öğrenci organizasyonları tarafından 10 Mayıs 1933 yılında düzenlenen kitap yakma günü, aslında gelecek olan dehşetin ilk sinyallerini vermekteydi. Heinrich Mann, Thomas Mann, Sigmund Freud ve birçok yazarın kitapları Berlin Unter den Linden Devlet Opera binasının hemen yanında yakıldı.

---

[78] Michael Kater, **Different Drummers: Jazz in the Culture of Nazi Germany**, New York, Oxford University Press., 1992, s.50-51

Alman Komünist Partisi (**Kommunistische Partei Deutschlands, KPD**), Alman Sosyal Demokrat Parti (**Sozialdemokratische Partei Deutschlands, SPD**) ve İşçi Sosyalist Partisi (**Sozialistische Arbeiterpartei, SAP**) gibi sol partiler ile 2 Mayıs 1933'de sendikaların ve işçi hareketiyle ilişkili organizasyonların parçalanışı ile Hitler'in mutlak iradesine dayanan yeni ulusal-sosyalist yapılar ortaya çıkmıştır. Bu yeniden yapılanma hareketi, işçi kültürü ve gençlik hareketlerinin temelinde bulunan sol ya da liberal-demokrat içeriklerini temizlemeyi amaçlıyordu, zira kültür "Bir halk, bir imparatorluk, bir lider" (**Ein Volk, ein Reich, ein Führer**) formülüne uyumlu hale getirilmeliydi. Bu görüşe direnen, karşı çıkan ve eleştiren kültür biçimleri ortadan kaldırılmalıydı. "Ulusal devrim" olarak adlandırılan ve önemli bir propaganda aracı olarak kullanılan bu dönüşüm, Alman halkının büyük çoğunluğunun çok kısa bir sürede desteğini toplamıştır.

Gelenekçi ve akademik estetik akımın prensiplerini belirleyen kişi, Hitler tarafından "Alman Ulusal Sosyalist İşçi Partisi İdeolojik Eğitim Sorumlusu" (**Überwachung der Weltanschaulichen Schulung der NSDAP**) olarak görevlendirilen Alfred Rosenberg idi. Rosenberg ile Propaganda Bakanı Joseph Goebbels arasında sanatsal yaklaşımlar açısından ters düşen noktalar olduğunda, son sözü söyleyen hep Hitler oluyordu.

1937 yılından itibaren, Hitler'in gelenekçi ve akademik sanat kavramlarını hayata geçirmesiyle birlikte ikinci "temizlik" evresi başlamıştır. O güne dek desteklenen ya da varlığına göz yumulan modern estetik formları, sert bir biçimde yasaklanmaya ya da yok edilmeye başlanmıştır. İkinci evrenin en önemli ve kapsamlı organizasyonu, 1937 yılında Münih'de düzenlenen, daha sonraki yıl birçok büyük şehirde yeniden düzenlenen "Yoz Sanat" Sergisidir. Alman Sanat Evi'nin açılışı nedeniyle, Almanya'nın çeşitli müzelerinin depolarından toplanan, modern öğeler içeren sanat eserleri yardımıyla, Büyük Alman Sanatı Sergisi'nde "yoz sanat" ile "gerçek sanat" arasındaki fark ortaya konulur. Ulusal-sosyalizm gölgesi altında düzenlenen birçok sergide, Hitler'in ve parti ideologlarının belirlediği Alman sanat kavramlarına uygun Alman sanatçıların eserleri sergilenir. Alman Kültürü ile Yahudi Irkı arasındaki uyuşmazlığa dair içi boş fikirler, Almanya'nın önde gelen

müzikologları Karl Hasse, Ludwig Schiedermair, Friedrich Blume ve Gotthold Frotscher tarafından çeşitli akademik çevrelerde ve Mayıs 1938'de Düseldorf'da düzenlenen "Yoz Müzik" sergisinde yüksek sesle ifade edilir. Hans Ziegler tarafından düzenlenen sergide, atonalitenin, tonalitenin yıkılışının sonucunda ortaya çıktığı ve çürümeyi simgelediği, buna ek olarak atonalitenin Yahudi besteci Arnold Schönberg'in armonik sisteminin temelini oluşturması nedeniyle bu tekniğin Yahudi ürünü olduğu ifade edilir.[79] Sergide Yahudi bestecilerin yanısıra, Krenek, Stravinsky ve Hindemith gibi "Ari" ırka mensup ancak yine de "yoz müzik" yapan klasik müzik bestecileri ile caz müziğine özel bir yer ayrılır. Hükümet yöneticilerinin sanatçılardan beklentisi, Führer'in ekonomi, silahlanma, Alman Ordusu'nu güçlendirme ve Avrupa'daki gücünü arttırma konularında gösterdiği başarısını, yeni ulusal-sosyalist sanatın doğuşunda da göstermeleriydi. Ancak, sonuç, başta Hitler olmak üzere herkesi hayal kırıklığına uğratacaktı.

Yahudi müzisyenlerin Almanya'da bu şekilde müzik hayatının dışında bırakılması, diğer ülkelerde başta Yahudiler olmak üzere birçok müzisyeni harekete geçirir. Arturo Toscanini'nin liderliğini yaptığı ABD'deki birçok orkestra şefi Hitler'e gönderdikleri telgrafta Hitler'den politik ve dinsel nedenlerden dolayı uygulanan baskılara bir son vermesi ricasında bulunurlar.[80] Hitler bu telgrafa karşılık, telgrafta adı geçen sanatçıların yorumlarının ulusal radyo kanalında çalınmasını ve kayıtlarının satışını yasaklar. Bunun üzerine Toscanini, 1933 Bayreuth Festivali'ndeki konserini Winifred Wagner'in yalvarmalarına ve Hitler'in ünlü şefe yazdığı rica mektubuna rağmen iptal eder.

Kültürel politika, özellikle müzikal alanda, diğer sanat dallarından daha yavaş ve daha az ilgi çekici biçimde gelişiyordu. Richard Wagner'e olan hayranlık, 19. yüzyılın sonundan itibaren yarı dinsel bir karaktere bürünmüştü. Wagner, Hitler'in gençlik yıllarından itibaren adeta müzik ikonuydu. Hitler'e büyük hayranlık duyan, Alman Kültürü Mücadele Birliği kurucularından Winifred Wagner, Führer'in iktidara geldiği ilk günden itibaren yanında yer alıyordu. Winifred Wagner'in

---

[79] **Völkischer Beobachter,** 27 Mayıs 1938
[80] Nicolas Slomsky, **Music Since 1900,** 4. basım, New York, y.y., 1971, s.564

Hitler'e ve ulusal-sosyalist hareketine verdiği destek sayesinde, eğitimli burjuva sınıfı Hitler'i kolayca kabullenmiş ve desteklemiştir.

Alman müziğinin yayılması için düzenlenen konserlerde, sol görüşlü olmayan ve "ari ırk"a mensup sanatçılar yer alıyordu. Bu nedenle, Otto Klemperer veya Arturo Toscanini gibi o güne dek Almanya'nın en seçkin kurumlarını ve orkestralarını yöneten sanatçıların, 1933'den itibaren sanat hayatlarını Almanya'da sürdürebilme şansları kalmamıştır. Nazi kültürünün ortaya koyduğu yeni kriterler, Herbert Von Karajan gibi birçok genç nesil sanatçı tarafından kendi çıkarları doğrultusunda kullanılmış ve kariyerlerinin hızla parlamasında etkili olmuştur.

3.3. Yahudi Kültür Birliği (**Jüdischer Kulturbund**)

Kültür ve sanat alanında kurulan bu yeni organizasyonlar sayesinde Naziler tarafından istenmeyen sanatçıların Almanya'da çalışması engellenmiş, "yoz" sanat biçimleri ortadan kaldırılmış ve Alman sanat ve kültür hayatının her tür yahudi ve yabancı etkiden temizlenmesi sağlanmıştır. 1940 yılına gelindiğinde, yahudi toplumu, devlet ve özel sektör kurumlarından tamamen temizlenmişti. Yahudi müzisyenler, Reich Müzik Odası'na kabul edilmedikleri için, uzun süreden beri toplum önünde ve hatta kamu alanları dışında mesleklerini icra edemez hale gelmişlerdi.

Göçten ya da toplama kamplarına gönderilmeden önce, Yahudi müzisyenlere Yahudi Kültür Birliği'ne (**Jüdischer Kulturbund**) bağlı olarak sanatlarını icra edebilme hakkı tanınır. Yahudi Kültür Birliği, Berlin Yahudi cemaati ve Yahudilerden Sorumlu Prusya Komiseri Hinkel ile yapılan anlaşmaların sonucunda 1933'de kurulur. Müzik konusunda çok bilgili olan ve aynı zamanda amatör olarak orkestra şefliği yapan Dr. Kurt Singer birliğin lideri olur. Leo Baeck ve Martin Buber gibi Yahudi cematinin önde gelen isimleri, Dr. Singer ile birlikte onursal başkanlığı üstlenirler. Yahudi sanatçıların üye olduğu, Yahudiler tarafından yönetilen bu birlik,Yahudi dinleyiciler için etkinlikler düzenler. Bu etkinliklerin finansmanı,Yahudi cemaati tarafından üstlenilir.

Yahudi Kültür Birliği'nin gerçekleştirdiği ilk etkinlik, 1 Ekim 1933'de Berlin Tiyatrosu'nda Gotthold Ephraim Lessing'in *Nathan der Weise* olur. Bundan iki hafta sonra yeni Kültür Birliği Orkestrası Michael Gaube yönetiminde ilk konserini gerçekleştirir.

Berlin'de kurulan ilk Yahudi Kültür Birliği'ni, Frankfurt ve Köln'ü de içine alan Ren-Ruhr Bölgesi Kültür Birliği izler. Hamburg, Münih, Breslau, Kassel gibi daha küçük birliklerin de kurulmasıyla, Mart 1935'de Yahudi Kültür Birlikleri'nin sayısı kırkaltıya ulaşır. Bunun üzerine, tüm kültür birlikleri, merkezi Berlin'de bulunan Reich Yahudi Kültür Birlikleri Topluluğu (**Reichsverband der jüdischen Kulturbünde**) adı altında toplanır, bu örgütün adı daha sonra yine Yahudi Kültür Birliği olarak kısaltılır. Bu birliğin kurulmasıyla birlikte, Naziler, Yahudi sanatçılara ulusal ve kültürel kimliklerini ifade edebilme, Doğu Avrupa Yahudilerinden ve Yahudi olmayan Alman halkından farklarını ve benzerliklerini ortaya koyabilme fırsatı tanıdıklarını sürekli olarak dile getirirler.

Naziler, bu birlikleri kurarken, Yahudilerin o günkü durumları ile ilgili birçok faktörü göz önünde bulundururlar. Öncelikle, Yahudi Kültür Birliği, Reich Müzik Odası'na üye olamamaları nedeniyle işlerini kaybeden ve ekonomik olarak zor duruma düşen Yahudi müzisyenler için bir gelir kaynağı niteliği taşıyordu. Diğer bir faktör ise, Yahudi Kültür Birliği sayesinde, Almanya'da yaşayanYahudilerin kültürel özerkliği varmış gibi gösteriliyordu. Böylelikle Naziler Yahudi politikalarının, baskıya değil, hoşgörüye dayalı olduğunu savunabiliyorlardı. Son olarak, Yahudilerin kültürel gettolaşması ileride fiziksel gettolaşmayı kolaylaştıracak bir faktör olarak görülüyordu.

Yahudi Kültür Birliği yöneticileri, yapacakları organizasyonları riske atmamak için, sürekli otosansür uygulamakta ve Hinkel'in onayını almak zorundaydı. Zira, Yahudilerle ilgili herhangi bir şey ters gittiğinde, Kültür Birliği'nin aktiviteleri durduruluyordu. Nazilerin İsviçre temsilcisi Wilhelm Gustloff 1936'da bir Yahudi tarafından öldürülünce, Goebbels'in emriyle Kültür Birliği'nin

aktivitelerine haftalarca ara verilir.[81] 9-10 Kasım 1938'deki meydana gelen ***Kristallnacht***'tan sonra Kültür Birliği'nin aktiviteleri yine kesintiye uğrar.

Yahudi Kültür Birliği aktivitelerinin başında operet, opera ve konser organizasyonları geliyordu. Kültür Birliği'nin önündeki en büyük zorluk ise, en iyi Yahudi sanatçıların Almanya dışına göçmüş olmaları idi. Bu nedenle, birliğin yöneticileri, yurt dışına göç etmiş sanatçıları konser için Almanya'ya getirerek, seyircileri kazanmak ve gelirini arttırmak istiyordu. Örneğin, Berlin Operası ve Bayreuth'da yıldız sanatçı olduktan sonra 1933'de ABD'ye göç eden bas Alexander Kipnis, 1934'den 1938'deki **Kristallnacht**'tan birkaç hafta öncesine dek, her yıl Almanya'nın çeşitli şehirlerinde konserler veriyordu. Kemancı Karl Flesch Londra'dan Berlin'e konserler vermek üzere geliyordu. Ancak, 1936 yılının yaz aylarından itibaren, bu ziyaretler zorlaştı, zira Flesch'in her ziyareti için Gestapo'dan resmi izin almak gerekiyordu. Diğer yandan, Flesch'in 1,200.- Reich Alman Markı tutarındaki konser ücretini ödemek, sayıları gittikçe azalan Alman-Yahudi dinleyiciler için imkânsızlaşıyordu. "Zaman paradır" diyen ünlü yıldız, 1936'dan itibaren Yahudi cemaatinin düzenlediği konserlere katılmamıştır.[82]

Kültür Birlikleri'nin karşı karşı kaldığı önemli sorunlardan biri, yahudi içerikli program hazırlamaktı. Alman yetkililer, "yahudi cemaat için yahudi müziği" ilkesini benimsemişlerdi, ancak klasik batı müziğinde "yahudi müziği" diye bir dal olmaması, konser organizatörlerini alt dallara yöneltir: Yahudiler tarafından yazılan librettolar, Eski Ahit'ten alınmış öyküler, Yahudi bestecilerin eserleri, özellikle Mendelssohn'un eserlerinin seslendirilmesi. Aynı şekilde, Yahudiler de konserlerde çalınacak programlar için otosansür uygularlar. Örneğin Wagner, Strauss ve Weber'in eserlerine konser programlarında yer verilmez. 1936 yılında Irk Kanunu'nun yürürlüğe girmesi ile birlikte, Beethoven'in eserlerinin Yahudiler tarafından çalınması yasaklanır. En şaşırtıcı olan durum ise, Hitler rejimi tarafından Yahudi kültürünün en önemli sanatçılarından biri olarak düşünülen Arnold Schönberg'in eserlerinin Yahudiler arasında da fazla popüler olmamasıydı.

---

[81] **Hamburger Fremdenblatt,** 6 Şubat 1936

[82] Carl Flesch'in Doktor Kurt Singer'e yazdığı mektup, 5 Temmuz 1936, Leo Baeck Enstitüsü, New York, AR-7049/2

Yahudi Kültür Birliği'ne bağlı olarak çalışan orkestralar, müzisyenlere para ödenememesi nedeniyle birer birer kapanır. 1935-1936 sezonu sonunda Frankfurt'taki orkestra dağılır. 1936 ile 1937 yılındaki Yahudi müzik etkinliklerinin sayısı karşılaştırıldığında, % 26'lık bir azalma olduğu görülür.[83] Haziran 1939'da Berlin Yahudi Operası dağılır, ancak küçültülmüş opera korosu etkinliklerine "oda korosu" olarak devam eder. Berlin'deki Yahudi orkestraları ve şarkıcıları son kez Temmuz 1941'de yapılan Verdi kutlamalarında bir araya gelir. Yahudi Kültür Birliği'ne bağlı olan sanatçılar ve üyelerin sayısı da, her geçen gün doğal ölüm, göç, yoksulluk, hapsedilme ve toplama kamplarına gönderilmeleri nedeniyle azalır. Kültür Birliği'nin aktiviteleri 1938'den sonra, resital, oda müziği ya da film gösterimlerine indirgenir.

Temmuz 1941'de SS Güvenlik Şefi Reinhard Heydrich'e, Göring'den "Yahudi Sorununa Kesin Çözüm" planı ulaştırılır. 11 Eylül 1941'de Gestapo, Yahudi Kültür Birlikleri'ni dağıtır. 19 Eylül 1941'de Reich toprakları içinde yaşayan tüm Yahudilerin Davut yıldızı takmaları emredilir. 1 Ekim 1941'de göçler yasaklanır. 14 Ekim 1941'de Yahudilerin toplu olarak kamplara gönderilmelerine başlanır.

[83] Herbert Freeden, **Jüdisches Theater in Nazideutschland,** Tübingen, y.y., 1964, s.102-103

4. Nazi İdeolojisini Yayma Aracı Olarak Müzik

Nazi rejimi 1933 yılında iktidara geldiği andan itibaren, okul, kilise ve hatta aile içi müzik eğitimini belirli bir düzen içinde canlandırmak için harekete geçmiştir. Joseph Goebbels'in de işaret ettiği gibi, müzik, toplumların ortak ruhunu yönlendirmek, rejimle ilgili çeşitli mesaj ve sloganları halkla en kolay biçimde ulaştırmak için mükemmel bir propaganda aracıdır.

4.1. Aile İçi Müzik: Ev Müziği (**Hausmusik**)

Toplum hayatının en küçük birimi olan aile ile rejim arasındaki müzikal bağı kurma yolu "ev müziği" anlamına gelen **Hausmusik**'dir. Aslında ev müziği, 18.-19. yüzyılda müzik enstrümanlarının ucuzlayarak her eve girmesi ve zenginleşen Alman burjuvazisinin sınıf atlama araçlarından biri haline gelmesi nedeniyle oda müziği adıyla, klasik ve romantik dönem bestecileri tarafından yaygın biçimde bestelenmiştir. 19. yüzyılın sonlarına doğru, konser izleyicisinin gittikçe artan virtüozite tutkusu, ev müziğinin popülaritesini azalmıştır. Bunun yanısıra, 20. yüzyıl başında ortaya çıkan, 19. yüzyılın burjuva alışkanlıklarını küçük gören ve doğayla bütünleşmeyi felsefesi haline getiren Alman gençlik hareketinin yükselişi, ev müziğinin iyice gözden düşmesine sebep olmuştur.

I. Dünya Savaşı sonrası uygulanan ekonomik tasarruf önlemleri, piyano yerine gitar ve armonika gibi ucuza imal edilen, taşınabilir enstrümanların satışını arttırmıştır. Erken dönem cumhuriyetçi gençlik hareketi liderleri, bu basit enstrümanları kullanarak, ev müziğini açık havaya taşımışlar, böylelikle ev müziğinin burjuva sembolizminden uzaklaşmasına katkıda bulunmuşlardır. Gençlik liderlerinin 1932 yılında ilk kez düzenledikleri Alman Ev Müziği Günü'nde, ucuz enstrümanlar eşliğinde, açık havada çeşitli müzik grupları ve koroların seslendirdikleri müzikler dinlenmiştir.[84] Nazi müzik yöneticileri, Ocak 1933'den itibaren, Alman Ev Müziği gününü her yıl tekrar edilen bir etkinlik haline getirirken, programında açık hava müziklerinin yanısıra, ev içinde yapılan müziklere de yer

[84] Pamela M. Potter, "German Musicology and Early Music Performance, 1918-1933", **Music and Performance During the Weimar Republic**, Ed. Bryan Gilliam, Cambridge, Cambridge University Press., 1994, s. 102

vermiş, 1940'dan itibaren ise, her yıl bir Alman besteci üzerine tematik programlar düzenlemişlerdir*: 1940 Schubert, 1941 Mozart, 1942 Bach, 1943 ve 1944 Max Reger ve Brahms'ın eserleri ağırlıklı olarak Ev Müziği Günlerinde seslendirilmiştir.

Ev müziğinin, Nazi rejimi tarafından bu denli desteklenmesinin diğer bir nedeni ise, küçük ve orta ölçekli iş sahiplerinin içinde bulundukları zor ekonomik koşullardı. Alman Gençlik Hareketi'nin 19. yüzyıl burjuva alışkanlıklarını küçük görmesi ve I. Dünya Savaşı ve Weimar Cumhuriyeti'nin sonuna doğru Alman ekonomisinin çöküşü, enstrüman yapımcıları ve müzik yayınevlerini kapanma noktasına getirmişti. Bunun yanısıra, film endüstrisinin ilerlemesiyle sinemalarda müziğin piyano yerine orkestra ile seslendirilmesi moda olunca, yüzlerce piyano kullanım dışı kalmıştır. Burjuva alışkanlıklarını devam ettirmek isteyen ekonomik durumu bozulmuş olan orta sınıf alıcı, yeni piyano satın almak yerine sinemalardan açığa çıkan kullanılmış piyanoları satın alınca, piyano üreticileri iflas etme noktasına ulaşmıştır.[85] Nazi rejiminin ilk yıllarında enstrüman yapımcıları ve müzik yayınevleri ev müziği yarışmalarının düzenlemesine yardımcı olmuşlar, hatta Münih'li bir keman yapımcısı olan Hans Edler, en iyi kemanlarından birini resmi ödül olarak ortaya koymuştur.

Ev müziğinin desteklenmesinin diğer bir nedeni ise, fakir düşen Alman halkının çocuklarına müzik dersi aldıramamaları nedeniyle, uzun süredir işsiz kalan özel müzik eğitimcilerinin bozulan ekonomik koşullarının düzeltilmesiydi. Alman Gençlik Hareketi'nin açık havada düzenlediği ev müziği günlerinin Nazi yönetimi tarafından kapalı mekânlara taşınması ve halkın ekonomik durumunun göreceli olarak düzelmesi ile birlikte, ev müziği halk arasında yeniden popülerleşmeye başlamıştır.

Genellikle Amerikan kültürü ile bütünleşmiş olan modernizmin birçok yüzüne karşı Nazilerin direnişleri ev müziğinin gelişimini hızlandırmıştır. Nazi partisindeki aşırı tutucu kesim, radyo ve kayıt endüstrisi sayesinde çoğaltılan

---

* 10 Nisan 1938'de gerçekleşen Anschluss nedeniyle Avusturyalı besteciler de Alman sayılmaktadır.
[85] Peter Raabe, **Kulturwille im deutschen Musikleben: Kulturpolitische Reden und Aufsätze,** Regensburg, y.y., 1936, s. 47

müziğin kalitesinde ulaşılan mükemmelliğin ev müziğini tehdit ettiği görüşünü savunmuş[86], bu nedenle II. Dünya Savaşı'nın ortalarına dek kültür alanında teknoloji karşıtı bir görüş hakim olmuştur.

Nazi yönetimi, ev müziğinin doğasında olan amatörlüğü yüceltmiş, ev müzisyenlerinin profesyonel mükemmelliğe ulaşmaması ve çalgıları üzerinde sınırlı becerileri olması konusunda israr etmişlerdir. Yetenek gözetmeksizin, özellikle kadınlar ve çocukların büyük heyecanla ev müziği yapmaları, bu müziğin toplumda bu denli önem kazanmasının altındaki derin nedeni açığa vurmaktadır. Üst yönetimler, bu acemi müzisyenlerin fazla gelişmelerine izin vermeden, onları ev müziği aracılığıyla birer ideolojik araç haline getirmiş, ev müzisyenleri de ev müziğini yarı-politik bir görev olarak yapmaya başlamışlardır. Ev müziği fikrinin temelinde, "bireysel mükemmeliyet" yerine "toplu başarı"nın olması, onun **gemeinschaft*** fikrinin bir uzantısı olduğunu da göstermektedir.[87]

Aile hayatı, ulusal-sosyalist görüşün en basit propaganda aracı olan ev müziği için mükemmel bir ortam oluşturuyordu. Genç beyinlere, Hitler Gençliği ve daha sonra Nazi partisinin çeşitli yönetim organlarına katılmadan önce aile içinde, "toplumun büyük amacına hizmette bulunmak" fikri aşılanıyordu. Nazi ideolojisinde ailenin önemi konusuna kimse RMKBaşkanı Peter Raabe kadar önem vermemiştir. 1936 yılında yaptığı bir konuşmada, büyük amacı gerçekleştirmek için aile bireylerinin görevleri ve fedakarlıklarından bahsetmiş, 1941 yılındaki konuşmasında ise, aile kavramının sistematik bir biçimde zayıflaması, bireysel halkçı hareket fikrinin kaybolmasına ve sonuç olarak toplumda kültürel çürümeye yok açacağını söylemiştir.[88]

Ev müziği aile içerisinde başlasa da, daha sonra Hitler Gençliği'nin kontrolü altına girmiştir. Bunun en önemli nedeni, ev müziğinin ilk yıllardan itibaren, açıkhavada gerçekleştirilmiş olması ve büyük Nazi kutlamalarında kullanılmış

---

[86] Firtz Reusch, **Musik und Musikerziehung im Dienste der Volkgemeinschaft,** Osterwieck, Zickweld, 1938, s.17

* Gemeinschaft: Halk topluluğu, ortak amaç doğrultusunda birleşmiş insan grubu

[87] Wilhelm Echmann, **Musikalische Feiergestaltung: Ein Werkweiser guter Musik für die natürlichen und politischen Feste des Jahres,** Hamburg, y.y., 1938, s.15

[88] Raabe, **Kulturwille,** s. 48

olmasıdır. 1933 yılında ortaya çıkışının hemen ardından Nazi hareketinin önemli bir parçası haline gelen ev müziği, doğası gereği Hitler Gençliği'nin karakterini oluşturma amacını taşıması nedeniyle, kısa sürede Nazi Gençlik Liderlerinin tekeli altına girmiştir.[89]

1939'da II. Dünya Savaşının patlak vermesiyle, halkın ve resmi yönetimin ev müziğine olan ilgisi azalmıştır. Bunun nedenleri, ev müziği sayesinde, müzik endüstrisinin günün zor ekonomik koşullarından kurtulması ve aile değerlerinin yeteri kadar propagandasının yapılması nedeniyle, ev müziği hareketinin amacına ulaşmış olmasıdır. Diğer neden ise, ev müziği hareketinin en ateşli savunucuları ve bu müziği yayan Hitler Gençliği'ne mensup çoğu lise çağındaki delikanlıların Alman birliklerine katılmasıdır. Zaman içerisinde, ev müziği profesyonel müzisyenlerin kendi sanatsal yeteneklerini sergiledikleri etkinlikler dizisi haline gelince, amatör özelliğini kaybetti ve gözden düştü.

4.2. Hitler Gençliği **(Hitler-Jugend)**

Ev Müziği'nin bu denli popüler olması, bir yandan III. Reich döneminde müzik eğitimi ve öğretiminin pek de iç açıcı durumda olmadığının göstergesidir. Okullar, ulusal sosyalist gençliği yetiştirmenin en temel yapı taşları olsalar da, geleneksel eğitim sistemi içerisinde bu amacı en iyi şekilde gerçekleştirmenin yolları bir türlü bulunamamış, eğitim alanında Nazi görüşleri çerçevesinde reformlar çok geç yapılmıştır.

Müzik eğitiminde reformlar, Nazilerin iktidara gelmesinden beş, savaşın çıkmasından ise sadece bir yıl önce, 1938 yılında yürürlüğe konulmuştur, ancak bu reformlar müzik eğitimine durağanlık getirmekten başka bir işe yaramamıştır. Bunun başlıca sebebi, reform öncesi, okullarda müzik eğitimi verecek donanımlı öğretmenlerin olmaması nedeniyle yeni sistemin yayılmasının çok uzun süre alması, müzik eğitiminin resim, dikiş gibi sadece teknik bir ders olduğu fikrinin zihinlerden silinmesinin zorluğu idi. Reich Eğitim Bakanlığı'na bağlı olan okullarda eğitim, pasif

[89] Michael H. Kater, "Hitler-Jugend und Schule im Dritten Reich", **Historische Zeitschrift,** No: 228, y.y., y.y., 1979, s. 572-623

dinleyiciler yetiştirmekten daha ileri gidemiyordu. Okulların rakibi ise, Hitler yönetiminin gözbebeği Hitler Gençliği'ydi. Hitler Gençliği yeni fiziksel ve politik davranışlara sahip Alman gençliğini şekillendirmekte ve onları Nazi görüşleri çerçevesinde tanımlanmış sanat dalları aracılığıyla rejimin en güçlü silahları haline getirmekteydi. [90]

Nazi rejiminin ilk yıllarından itibaren, Hitler Gençliği'nin eğitim stratejileri, devlet eğitim sistemine alternatif olarak görülüyordu. Geleneksel eğitimin vazgeçilmez dersleri matematik ve edebiyatın yanısıra, Hitler Gençliği eğitiminde, gençlerin karakterini şekillendiren beden eğitimi, sanat ve özellikle müzik eğitimi gibi konular büyük önem taşıyordu. Hitler Gençliği ve SS lideri Karl Cerff, beden eğitimi ve müziğin bir ulus için ne denli önemli olduğunu şu sözlerinde açıkça ortaya koyar: "Ruh derinliği ve fiziksel güç: Bu iki unsur, Almanya'yı yenilmez kılacaktır"[91]

Hitler Gençliği müzik eğitimini ele alırken iki amacı gerçekleştirmeyi hedefliyordu. Bunlardan ilki, Alman gençliğine, Nazi ideolojisini hızlı bir biçimde aşılamak ve onların karakterlerini şekillendirerek geleceğin liderlerinin yetişmesine yardımcı olmak; diğeri ise varolan müzik kurumlarına ulusal-sosyalist görüşte gençler yerleştirerek, eğitimi kendi ölçülerine uygun hale getirmek.

1937'de müzik derslerinin Hitler Gençliği eğitiminin ayrılmaz bir parçası olduğu ilan edilince, ilk adım olarak, Hitler Gençliği için özel olarak müzik okulları ve konservatuarlar kuruldu. Bunlara ek olarak, daha sonra müzik kampları devreye girdi. Bu kurumlardan yararlananlar sadece geleceğin olası liderleri değildi; Nazi sosyal hizmetleri kapsamındaki anaokulu ve devlet okulu öğretmenleri, özel müzik eğitimcileri ve hatta geleceğin profesyonel müzisyenleri de bu okulların öğrencileriydi. Eğitimde ağırlık, enstrümantal ve vokal çalışmalarla beraber pedagojideydi. Bu okullar ülkenin çeşitli bölgelerine dağılmış olmalarına rağmen, tek bir merkezden, yani Hitler Gençliği yönetiminin içinde özel olarak oluşturulmuş

---

[90] Ulrich Günter, "Musierziehung im Dritten Reich-Ursachen und Folgen", **Geschichte der Musikpadagogik,** Ed. . Hans-Christian Schmidt, Kassel, Birenreiter, 1986, s. 105-124

[91] Hitler Gençliği ve SS lideri Karl Cerff'in konuşmasından alıntı, **Musik in Jugend und Volk 1,** (1937-1938), s. 76

Bu eğitim kurumlarına kaydolan gençliğin amacı, müzik öğretmeni ya da kilise müzisyeni olmaktan biraz daha ötelelere gidiyordu. Bu okullardan mezun olan gençlere aynı zamanda Hitler Gençliği ya da Nazi Partisi'nin çeşitli kademelerinde görevlerin yolu açılıyordu. Hukuk okuyan gençler bile, Hitler Gençliği'nin müzik organizasyonlarında yer alıp, Nazi ideolojisine olan inançlarını pekiştiriyorlardı. Hitler Gençliği'nin yönetimi altındaki müzik kurumlarına kabul edilebilmek için gerekli olan şartlardan ilki ve en önemlisi, başvuran kişinin NSDAP'ye ya da Hitler Gençliği'ne hizmet etmiş olması idi. Müziğe yatkınlık, bu hizmetten sonra aranan ikinci şarttı. Öğrenciler, almakla mecbur oldukları derslerin yanısıra, Almanya'nın her yerinde, her türlü Hitler Gençliği toplantısı ya da kutlamasında, hatta 1944'de işgal atındaki Paris'de işbirlikçi gençlik organizasyonları ile konser vermek zorundaydılar.

Hitler Gençliği'nin halkı eğitmek ve ideolojileri doğrultusunda kültürel yayın yapmak için kullandıkları en etkili araçlardan biri radyo idi. Savaştan önce, ayda iki kez, akşam saatlerinde "Genç Ulusun Saatleri" adlı yayını düzenli olarak yapıyorlardı. 1939 yılına gelindiğinde, Hitler Gençliği, Alman Radyosu'nda yayınlanan tüm halk şarkıları programlarının kontrolünü elinde tutuyordu. Radyoda uyguladıkları bu kontrol ve sansürün bir diğer nedeni ise, Alman gençliğini, "yoz müzik" olarak niteledikleri caz, operet ve günün popüler müziklerinde uzak tutmaktı.

Hitler Gençliği'ndeki tüm müzik gruplarının en önemli görevi ise, parti tarafından yıl boyunca düzenlenen yeni Alman Nazi kutlama günlerine katılmaktı. Yeni yaratılan bu kutlama günleri iki kola ayrılıyordu. Bunlardan ilki dini törenlerdi. İktidara geldiği andan itibaren, kendini yarı-dinsel bir konuma getiren Nazi Partisi, gerçekleşmesi imkânsız olan bir amacının - Hıristiyan Kiliselerini ve geleneksel değerlerini ortadan kaldırıp yerine Nazi değerlerini yerleştirmenin- ilk sinyallerini veriyordu. Bu amaç çerçevesinde, Noel ve Paskalya kutlamalarının yerine, mevsimleri kutlamak amacıyla putperestlere özgü şenliklerin yapılması ve Noel şarkılarının yerine yeni Nazi marşları söylenmesi öngörülüyordu. Protestan ve Katoliklerin, buluğ çağına gelen gençler için yapılan kilise camiasına kabul törenleri yerine, gençlerin Führer'e bağlılık yemini ettikleri özel Nazi takdis törenleri

öngörülüyordu. Nisan 1944'de, Goebbels Hıristiyan haçı etrafında yapılan geleneksel cenaze törenlerinin yerine, yeni Nazi cenaze tören düzeni ümitlerinden bahsediyordu.[94]

Nazi Partisi "Führer kültü"nü canlı tutmak için, önemli politik günlerin kutlandığı beş yeni ulusal tatil günü ilan etti. Bu özel günlerin kutlamalarını halk için bir şölene döndürmek, Hitler Gençliği'nin görevlerinden biriydi. Bu tatillerin ilki, Nazi'lerin iktidara geldiği 30 Ocak, ikincisi Hitler'in doğumgünü olan 20 Nisan, üçüncüsü "aklı ve yumruğuyla üreten Almanlar Günü" olarak yeniden adlandırılan 1 Mayıs, dördüncüsü genellikle Eylül ayında kutlanan Nürnberg'deki parti mitingi günü ve sonuncusu, birçok Nazi'nin öldürüldüğü 1923'deki Beer Hall Putsch olayının olduğu 9 Kasım'dı. Bu günlerde yapılacak kutlamalar için, birçok besteciye özel enstrümantal ve vokal beste siparişi verilirdi. Bu kutlamaların ne denli görkemli düzenlendiğine dair iki örnek gösterebiliriz: Bunlardan ilki, 8 Eylül 1934'deki parti mitinginde, 60.000 Hitler Gençliği üyesine hitap eden Hitler'in "Geleceğin Almanya'sından beklediğimiz herşeyi, kızlarım ve oğullarım, sizlerden bekliyoruz" sözlerinin hemen ardından, Führer'i dinleyen tüm gençlik ""Bayrağımız önümüzde bize yol gösteriyor" marşını söylemeye başlar. 85.000 gencin katıldığı 1938 parti mitinginde ise, 1000 trompetçi ve davulcu ile 700müzisyen marşlar çalar. [95]

4.3. Yüksek Öğrenim Kurumları

Hitler Gençliği, Nazi doktrinine bağlı gençleri yetiştirmek için kendi eğitim kurumlarını kurarken, bürokrasinin pençesindeki devlet okulları ve yüksek öğrenim kurumları, Hitler Gençliği'nin dinamizmini hiçbir zaman yakalayamıyordu ve Nazi eğitim sisteminin hep gerisinde kalıyordu. Graz'da bulunan Müzik Yüksek Okulu rektörü Felix Oberborbeck, 1944 yılında, geleneksel üniversite sisteminin, fakültelerin ve verilen derslerin hala ulusal-sosyalist standardlarının çok altında olduğunu söylüyordu. Bunu söylemesinin altında yatan neden, müzik okulları ve yüksek öğrenim kurumlarının hala ulusal-sosyalist ideallere bağlı müzik eğitimcileri

---

[94] Reinhold Hartmann, "Musik unterm Hakenkreuz: Musikalische Beinflussung im faschistischen Deutschland", **Musiktherapeutische Umschau,** sayı: 8, y.y., y.y., 1987, s. 31

[95] Rudolf Kluge, Heinrich Krüger, **Verfassung und Verwaltung im Dritten Reich (Reichsbürgerkunde),** Berlin, Schmidt, 1937, s. 91

ve müzisyenler yetiştirememeleri ve ordu için müzik ve ulusal-sosyalist halk müzikleri kompozisyon bölümü gibi yeni eğitim birimleri açamamalarıydı.[96]

Bu amaçlarına ulaşmaları için, Yahudi eğitimcilerin eğitim kurumlarındaki görevlerine son vermelerinin yanısıra, Nazi müzik eğitimcilerinin daha donanımlı hale getirilmesi şarttı. Nazi görüşlü eğitimciler, bir taraftan Wolfgang Stumme gibi Nazi hareketi temsilcileri ile yakın ilişkide olurken, diğer taraftan Nazi hareketine uzak duran meslektaşlarını etkileyerek onları ulusal-sosyalist düşünce biçiminin içine çekmeye çalışıyorlardı. Doğal olarak esas görevleri, Nazi ideolojisi ile beyinleri yıkanmış öğrenciler yetiştirmekti.

Bunun ilk adımı, Yahudi öğretim elemanlarının görevlerinden alınması idi. 7 Nisan 1933'de çıkartılan Medeni Hizmet Kanunu uyarınca, görevlerine tüm eğitim kurumlarında ders veren yahudi eğitimcilerin görevlerine son verildi. Bunun üzerine üniversitelerin müzik bölümleri ve konservatuarlarda ders veren yahudi müzisyenlerin büyük bir çoğunluğu Almanya dışına kaçmışlardır. Mainz Konservatuarı müdürü Hans Gal, görevden alındıktan sonra, önce Viyana'ya, ardından 1938'de İngiltere'ye göç etmiştir. Bavyera Müzik Akademisi'nde keman bölümünde eğitmenlik yapan ve düzenlediği ustalık sınıfları ile ünlü olan Jani Szanto ve okul müdür Hermann Wolfganf von Walterhausen, Richard Strauss'un tüm karşı çıkmalarına rağmen, görevlerinden uzaklaştırılmışlardır.

Alman Kültürü Mücadele Birliği tarafından iyice alevlendirilen Yahudi temizliğinin en çarpıcı sonuçları Berlin'de görülüyordu. Bunun nedenleri Berlin'deki yüksek öğrenim kurumlarının Almanya'nın diğer şehirlerinden daha fazla sayıda olması, diğeri ise buradaki eğitim kurumlarında ders veren Yahudi öğretim görevlilerinin büyük çoğunluğunun uluslararası üne sahip sanatçılar olması idi. Yeni çıkarılan kanun sonucunda, Schönberg'in öğretmeni Alexander Von Zemlinsky gibi 20. yüzyıl Alman müzik yaşamına büyük etkisi olan bir eğitimcinin yerine, halk

[96] Fritz Stein, "Aus der Arbeit der Staatl. akademischen Hochschule für Musik in Berlin", **Zeitschrift für Musik,** y.y.,y.y., 1940, s. 107, s. 388-95

şarkıları besteleyen Georg Vollertun gibi Nazi kimliği kesinleşmiş müzisyenler atanmıştır.[97]

Nazi rejimi, savaştan önce önemli birkaç eğitmeni üniversitelerde stratejik pozisyonlara yerleştirmeye başlamıştı. Tübingen Üniversitesi'nde yarı zamanlı olarak ders veren Karl Hasse, Nazi'lerin iktidara gelmesinden birkaç ay önce, Rosenberg'in Kampfund ideallerini yüksek öğrenim kurumlarına yerleştirmeye başlamıştı bile. Berlin Üniversitesi'nde ders veren Gotthold Frotscher gibi, o da Alman kültürünün Yahudiler tarafından kirletildiğini iddia etmiş ve özellikle caza ve Weimar'daki avangard bestecilere karşı savaş açmıştı. 1933 yılında Nazi'lerin iktidara gelmesiyle birlikte, Hasse Köln Konservartuarı müdürlüğüne getirilir ve burada 1935 yılından itibaren tam zamanlı eğitmen olarak ders verir.[98]

Münih'te ise, Nazizm'in iki önemli temsilcisi vardı: Bavyera Müzik Akademisi'nde ders veren Karl Blessinger ve Richard Trunk. 1920 yılından beri bu akademide ders veren Blessinger, 1930'larda Mendelssohn, Meyerbeer ve Mahler hakkında çok aşağılayıcı iddialar içeren bir tez yazmış, 1932'de ise Nazi Partisi'ne katılmış ve savaşın sonuna doğru, 1944 yılında Yahudi müzisyenler hakkında hakaretler içeren kitabını yayınlanmıştır.*

III. Reich döneminde müzik fakültelerinde görev alan Nazi görüşlü eğitmenlerle anti-Nazi görüşlü eğitmenlerin oranını tespit etmek oldukça zordur. Örneğin Hitler rejimi ile birçok kez işbirliği içine giren, ancak hiçbir zaman Nazi Partisi'ne üye olmayan Wilhelm Furtwangler, 1941'in ilk aylarında Prusya Müzik Yüksekokulu'nda, ustalık sınıflarını yöneticiliğini üstlenmişti.[99] Nazi organizasyonlarında çalışan herkesin Nazi olması mecburiyeti varken, üniversitelerde böyle bir zorunluluk yoktu ve tüm uygulamalara rağmen, hala yüksek

---

[97] Habakuk Traber, Elmar Weingarten, **Verdrangte Musik: Berliner Komponisten im Exil,** Berlin, Argon, 1987, s. 219, 295

[98] Karl Hasse, **Von deutschen Meistern: Zur Neugestaltung unseres Musiklebens im neuen Deutschland: Ausgewahlte Aufsatze,** Regensburg, y.y., 1934

* Adı geçen kitaplar: Karl Blessinger, **Mendelssohn, Meyerbeer, Mahler: Drei Kapitel Judentum im der Musik als Schüssel zur Musikgesschichte des 19. Jahrhunderts,** Berlin, y.y., 1939; Karl Blessinger , **Judentum und Musik: Ein Beitrag zur Kultur-und Rassenpolitik,** Berlin, y.y., 1944

[99] Michael H. Kater, **The Twisted Muse: Musicians and Their Music in the Third Reich,** New York, Oxford, Oxford University Press, 1997, s.154

eğitim standartlarından ve Michael Kater'e göre -bir dereceye kadar- akademik özgürlükten ve tarafsızlıktan bahsedilebilirdi. Ancak üniversite ve konservatuarlarda uzun yıllardır süregelen geleneksel eğitim metodlarını yıkmak uzun soluklu bir işti. 1939'da II. Dünya Savaşı'nın başlaması nedeniyle, II. Reich'da eğitim reformu tamamlanamamıştır.

standartları yöneticiden yöneticiye değişiyor, tutarlı bir sansür programı izlenmiyor ya da politikacılar arasındaki kişisel çekişmeler nedeniyle müzisyenlere keyfi sansür uygulanıyordu.

Sanatsal kriterler kesinlik kazanamamış olsa da, sanatçılar eserlerini yaratırken, Goebbels ve Hitler tarafından ortaya konulan üç kültürel prensibi göz önünde bulundurmuşlardır. Bunlardan ilki, Alman kültürünün, Alman ruhunun yansıması olduğu ve korunması gerektiğidir. İkincisi, kendine has özelliklerinin yanısıra, Alman kültürü pratik uygulamalara – örneğin, Goebbels'in de defalarca tekrarladığı gibi, halkı yatıştırmak için geçici çözüm ya da cephede çarpışan birliklere moral vermek için itici güç olması gibi- açık olmalıdır. Sonuncusu ise, sanatın özerk kalması gerekliliğidir. Yani, sanatın gelişmesinden -devletin uyguladığı sansüre rağmen- sanatçılar sorumlu olmalıdır. Bu genel çerçeve içerisinde, müziğin geleneksel yapıdan çıkıp, daha çağdaş bir yapıya bürünmesi bekleniyordu. Daha çağdaş bir yapı derken, atonal müziğe, özellikle de Schönberg'le bütünleşmiş 12 ton müziğine izin verilmiyordu. Modern, soyut sanat ile atonal müzik Nazi Almanya'sında neredeyse Yahudilikle bir tutuluyordu. Goebbels, yeniliğe yeşil ışık yakmış olsa da, yeniliğin sınırları çok kabaca ve bulanık çizgilerle çizilmişti ve ortaya konulan kurallar belirsizdi. Ayrıca bu değişimlerin ne kadar sürede gerçekleşeceği ve yakın geçmişle, yani Weimar dönemiyle bağın nasıl azaltılacağı hiçbir zaman tam olarak planlanamamış, sanatçı ve yöneticilerin inisiyatifine bırakılmış ve sonunda Goebbels ve Rosenberg arasında bir çekişme konusu haline gelmişti. Hitler'in de sanatın modernleşmesi konusundaki rolü ve fikirleri hiçbir zaman kesinlik kazanamadığından, sanatçıların eserlerini yaratırken hangi kriterleri gözetecekleri belirlenememişti. Diğer yandan, Nazi Almanya'sında müzikal aktivite sayısı çok fazla olmasına rağmen yapılan aktiviteler merkezden kopuk olarak gerçekleştiğinden istenilen kontrol uygulanamıyordu. Goebbels için önemli olan müziğin esas olarak propaganda, film ve yayın alanında çok sıkı bir biçimde takip edilmesiydi. Bu nedenle, uygulanan tüm keyfi sansürlere rağmen, sanat dalları arasında en özerk olanı yine de müzikti.

5.1.1. Paul Hindemith

Nazizmin ilk yıllarında, Alman müziğinde yenileşme hareketini temsil edebilecek güçteki en büyük aday Paul Hindemith idi. Bunun sebebi, ulusal sosyalistler, onda yerleşmiş değerleri yıkmadan müzikte devrimleri gerçekleştirebilecek bir potansiyel görüyorlardı. Böyle düşünmekte de haksız değillerdi, zira sanatsal deneylerin en yoğun olduğu Weimar Dönemi'nin en modern sanatçılarından biri olan Hindemith, 1933 yılına gelmeden, erken avangard stilini değiştirmişti. Weimar döneminde bestelediği *Katil (Mörder), Kadınların Umudu (Hoffnung der Frauen)* (1919), *Nusch-Nuschi* (1920) ve *Sancta Susanna* (1921) gibi deneysel sahne eserlerinden sonra 1929 yılında ortaya koyduğu, Bertold Brecht'in metni üzerine yazılmış geç-cumhuriyetçi kantatı *Uygunluk Üzerine Baden-Baden Dersi (Badener Lehrstück vom Einverständnis)* ile büyük skandallara yol açan *Günün Haberleri (Neues vom Tage)* adlı sahne yapıtları, Hindemith'in avangard döneminin sona erdiğini gösterir. Aslında Hindemith, Weimar döneminde neo-barok stilinde bestelediği, Yaylı Çalgılar Dörtlüsü No:4 (1923) ve *Cardillac* (1926) operası ile daha sonraki müzik anlayışının ilk sinyallerini vermiştir. Ancak, *Gebrauchmusik* ya da yararlı müzik fikrinin Donaueschingen ve Baden-Baden gibi yeni-müzik festivallerinde boy göstermesi, onu yine de modern müzik taraftarları arasına yerleştirmiştir.

1930 yılından sonra, Hindemith kendisine "avangard besteci" olarak ün kazandıran eserleri bestelemeyi bir kenara bırakmış ve geleneksel tonalite kavramının uzantısı olarak tanımlanabilecek bir stilde yazmaya başlamıştır. Müzikolog James E. Paulding Hindemith'in "Avusturya-Alman senfonik anlayışını, güçlü bir müzik yazısı ve geleneksel tonal sistemin yeni açılımları arasında kurduğu denge " ile genişlettiğinden söz eder. [102]

Hindemith, önceleri ulusal sosyalist akımın geçici olduğunu düşünse de, daha sonra Hitler Gençliği, Alman Çalışma Cephesi ve özellikle Alman Kültürü Mücadele Birliği liderleri ile görüşmelerde bulunur, bunun üzerine kendisi hakkında

[102] James E. Paulding, "Mathis der Maler-The Politics of Music", **Hindemith Jahrbuch,** C. 5, 1976, s. 121

Alman müzik hayatının yeniden düzenlenmesi görevinin kendisine verildiği söylentileri Viyana'da bulunan Alban Berg'e dek ulaşır. "Bana bu görev teklif edildi ve ben de geri çevirmedim" diye yazar Hindemith 1933 yılında, Londra'da sürgünde bulunan arkadaşı Ernst Toch'a. Bu dönemde Hindemith'in eserleri ülkenin her yanında seslendirilir, eleştirmenler onu "çağdaş müziğin yeni lideri" olarak taçlandırır. Reich Müzik Odası'nın kuruluşundan sonra, Şubat 1934'de Hindemith bu odanın liderler konseyine seçilir.

1932 yılında Hindemith yeni operası *Mathis der Maler* üzerine çalışmaya başlar. Mayıs 1938'de Zürih'te ilk seslendirilişi gerçekleşen operanın üç bölümlü senfonik biçimi ise, 12 Mart 1934 yılında Berlin'de Wilhelm Furtwängler yönetiminde seslendirilir. *Mathis der Maler* senfonisi, bestecinin üzerinde çalıştığı operadan yapılan alıntılardan oluşmuştur. Bu eser, bestecinin değişim gösteren stiliyle özdeşleşmiştir. Eser, tonal yapısı, 3'lü akorlara dayanan zengin armonisi, çoksesli vokal geçişleri, orkestral tını zenginliği, klasik yapısı ve diyatonik ve eski kilise modlarıyla zenginleştirilmiş bölümleri ile III. Reich dönemi yöneticilerinin modern müzik kavramından beklentilerini fazlasıyla karşılamış, Nazi eleştirmenlerden tam not almıştır.[103] Bu eser, Hindemith'in Alman müziği ve özelikle opera sanatında yapmak istediği yenilenme hareketinin en kesin ifadelerinden biri olarak kabul edilmiştir.[104]

Librettosu Paul Hindemith tarafından yazılan opera, Nazi sanat tarihçisi Wilhelm Pinder ve dışavurumcu Alman sanatçı Emil Nolde tarafından çok beğenilen, Reform dönemi ressamı Matthis Nithart'ı, ya da halk tarafından bilinen adıyla Matthis Grünewald'ı konu alıyordu.

Furtwängler yönetimindeki *Mathis der Maler* senfonik eseri, Hindemith'in profesyonel kariyerinin görünen yüzüydü. Görünmeyen yüzü ise, bestecinin 1933'den önce, sanatsal ve ideolojik sebeplerden ötürü, Nazi çevrelerinde kazandığı düşmanlardı. Hindemith, Weimar dönemi kültür hayatında "modern" bir besteci olarak önemli bir yer tutması nedeniyle, sağ görüşlü yöneticiler tarafından sürekli

[103] Ibid.
[104] Heinrich Strobel, "Hindemiths Symphonie Mathis der Maler", **Melos,** No: 13, 1934, s. 96-97

eleştiri yağmuruna tutuluyordu. Bu durum özellikle 1929 yılından sonra iyice artmıştı. Hitler'in Hindemith'e olan güvensizliği, aynı yıl Berlin'de sahnelenen, bestecinin *Günün Haberleri (Neues von Tage)* operasında, başrolde oynayan soprano Laura'nın onu neredeyse çıplakmış gibi gösteren ten rengi bir kostümün içerisinde bir banyo küvetinde görüldüğü sahneye dayanmaktadır. Hindemith'in üzerindeki baskılar, Alfred Rosenberg'in 1929'da Alman Kültürü Mücadele Birliği'ni kurmasıyla daha da artar. Tüm bunların yanısıra, bestecinin 1920'lerin sonunda Bertold Brecht'le yaptığı çalışmalar, yarı yahudi bir kadınla evli olması ve kayınpederi Ludwig Rottenberg'in Weimar döneminde Frankfurt Operası'nın şefliğini yapmış olması, bestecinin yurtiçi ve yurt dışı oda müziği çalışmalarında Goldberg, Feuermann ve Huberman gibi Yahudi virtüozları tercih etmesi ve Berlin Yüksek Müzik Akademisi'nde verdiği derslerde faşizm karşıtı görüşlerini açıkça ifade etmesi, üst düzey Nazi çevreleri tarafından hiç de iyi karşılanmamış ve Alman Kültür Birliği tarafından çıkartılan ve Rosenberg tarafından yayına hazırlanan *Völkischer Beobachter* dergisi tarafından "Yahudi Koruyucusu" olarak suçlanmasına neden olur.[105] 1933 yılında, bestecinin eserleri Alman Kültürü Mücadele Birliği tarafından kara listeye alınır. Diğer yandan Bayreuth Festivali'nde sürekli yer alan tutucu orkestra şefi Franz von Hoesslin, birliğe yaranmak için, Hindemith'in operası *Günün Haberleri (Neues vom Tage)* gibi "tiksindirici" bir eseri yönetmeyeceğini konu alan bir mektup yazar.[106] Sonuç olarak, Hindemith'in "Nazizmi yansıtan Alman müziğinin lideri" olması görüşü zaman geçtikçe yara almaya başlar.

Rosenberg ve aynı düşüncede olan Nazilerin tüm çabalarına rağmen, besteci ile rejim arasındaki bir süre daha dostluk rüzgarları esmeye devam eder. *Mathis der Maler* senfonisi besteciye, Goebbels ve Hitler'in aradığı, Nazi görüşüne uygun, "modern müziğin habercisi" statüsünü kazandırır. Diğer yandan, Hindemith'in Plön'de görev yaptığı sırada öğrencileri için bestelediği *Sabah Müziği (Morgenmusik), Tafelmusik, Kantate ve Akşam Konseri (Abendkonzert)* gibi *Gebrauchmusik* tarzı eserleri, aralarında Hitler Gençliği'nde aktif görev yapan Nazi

---

[105] Edgar Rabsch, "Das Ende war der 'Plöner Musiktag': Bericht über einen Modelfall musikalscher Bildung", **Musikerziehung in Schleswig-Holstein: Dokumente der Vergangenheit, Aspekte der Gegenwart,** Ed. Carl Dalhaus, Walter Wiora, Kassel, Barenreiter, 1965, s. 127-128

[106] Von Hoesslin Bildirgesi, 27 Nisan 1933, Bundesarchiv Aussenstelle Berlin, Franz von Hoesslin

eğitimcilerinin bulunduğu birçok kişiyi çok etkiler. Aslında Hindemith, Berlin Yüksek Müzik Akademisi'nde öğretmenlik yaparken, Almanya'da müzik eğitimi fikrini daha geniş bir çerçevede düşünmüş ve 1933 yılı ile 1934 ilkbaharında tüm Almanya'yı kapsayan, "milyonları müzikle şekillendiren, halk için en geniş çaplı müzik eğitimi" planlarını Alman Gençliği yöneticilerinin yanısıra, Reich Eğitim Bakanlığı, Reich Çalışma Bakanlığı ve Alman İşçi Cephesi ve hatta Rosenberg'in Alman Kültür Birliği yöneticilerine anlatmıştır.

1934 yılı yazında, kendilerini Ulusal Sosyalist Kültür Birliği olarak adlandıran Rosenberg taraftarları, Hindemith'in *Mathis der Maler* operasıyla Berlin'de kazandığı başarıya karşı kampanya açarlar. Hindemith'in İsviçre'de Hitler aleyhine söylediği sözler, devamında bestecinin eserlerinin Alman Radyosu'nda çalınma yasağını beraberinde getirir. Bunun bir sonraki adımında, Hitler *Mathis der Maler* operasının planlanmış prömiyerini durdurur. Bunun üzerine, Hindemith'in destekçilerinden Furtwängler, bestecinin okuldan meslekdaşları olan Gustav Havemann ve Fritz Stein'ı da yanına alarak Hitler'le bir görüşme yapmaya karar verir, ancak 25 Kasım 1934 yılında ani bir kararla, bu konuyu Berlin'in önde gelen gelen gazeterinden birine taşır ve III. Reich Hükümeti'nin ilk kültürel skandalı olan "Hindemith Sorunu" patlak verir.[107] Bu yazıda Furtwängler, Hindemith'in erken dönemde yazdığı modern müzik denemelerini "gençlik çılgınlıkları" olarak değerlendirmiş, ancak tüm bunlara rağmen, Hindemith'in gerçek anlamda Alman kültürüne saygılı, apolitik ve çok verimli bir sanatçı olduğunu ifade etmiştir.[108]

Hindemith'in sanatsal olarak, Nazi Hükümeti'ne herhangi bir ödün verdiğini söylemek pek de kolay değildir. Nazilerin iktidara geldikleri günden beri övgüyle bahsettikleri bestecinin müzik stili, 1933'den daha önce değişime uğradığı için bu alanda bir özveride bulunmadığı açıktır. Hindemith, bu konuda ödün vermediyse de, RMK Konseyi üyesi görevini kabul etmesi ve çeşitli Nazi Gençlik ve Kültürel organizasyonları ile işbirliğine girmiş olması, bestecinin Nazilerin ilgise tarafsız kalamamış olduğunu göstermektedir. Yine de, Hindemith'in Yahudilerle olan

---

[107] Fred K.Prieberg, **Musik und Macht**, Frakfurt am Main, Fischer Taschenbuch-Verlag, 1991, s. 137
[108] W. Furtwängler, "Der Fall Hindemith", **Deutsche Allgemeine Zeitung**, Berlin, Norddeutsche Buchdruckerei und Verlagsanstalt., 25 Kasım 1934

akrabalık ve profesyonel ilişkileri, bestecinin 1935-1940 yılları arasında gitgide gözden düşmesine sebep olmuştur. Bu yıllarda Hindemith'in eserleri 1938 yılındaki "Yoz Müzik" sergisinde yer almış, besteci bir süre Türkiye ve İsviçre'ye gönderilmiş, bunun üzerine Berlin Konservatuarı'ndan emekli olmuş ve 1940 yılında Amerika Birleşik Devletleri'ne yerleşmiştir.[109]

5.1.1.1. Hindemith'in Alman Müzik Yaşamından Silinişi

Hindemith'in *Mathis der Maler* Senfonisi, besteci açısından olumlu ve olumsuz birçok sonucu beraberinde getirmiştir. Besteci bir yandan, ideolojik sakıncalarına rağmen, yeteneği sayesinde, Yeni Almanya'nın önde gelen müzik adamları arasına girmiştir. Ancak diğer yandan, bestecinin Nazi dünya görüşüne uymayan fikirleri ve Furtwängler'in kanatları altında kazandığı başarılar, Rosenberg taraftarlarının besteciyi Alman müzik sahnelerinden silmek üzere birçok karalama kampanyaları açmalarına neden olmuştur.[110] 1934'ün ilk yıllarına dek, kendisi hakkında her iki görüş de eşit biçimde ifade edildiğinden, Hindemith'in suların durgunlaşacağına dair ümitleri bulunuyordu. Aynı yılın Mart ayında, Joseph Goebbels'in portresini yapan ressam Conrad Hommel, Matthias Grünewald sergisi açılması için bakanla görüşme halindeydi. *Mathis der Maler* Senfonisi'nin Almanya'nın birçok şehrinin yanısıra, İsviçre, Hollanda, Çekoslovakya, İngiltere, Amerika Birleşik Devletleri'nde ve hatta Brezilya'da seslendirilmesi planlanmıştı. Hindemith, tüm gücüyle eserin opera biçimini bitirmeye çalışıyordu, eserin yıl sonuna doğru Frankfurt'ta prömiyeri öngörülüyordu.[111] Ancak Frankfurt prömiyeri Rosenberg taraftarlarının Hindemith'e karşı açtıkları karalama kampanyası nedeniyle hiçbir zaman gerçekleşmeyecekti.

Hindemith'i prensip olarak onaylayan, ancak erken modern yazı biçimi ile Neo-klasik stilini beğenmeyen Richard Strauss, Hans Heinz Stuckenschmidt'in Hindemith'in "stilini Bach ve Haendel'in temelleri üzerine kuran büyük Alman

---

[109] Hans Severus Ziegler, **Entärtete Musik: Eine Abrechnung,** Düsseldorf, Völkischer Verlag., 1938, s. 31-32

[110] "Der Fall Hindemith", **Mitteldeutsche National-Zeitung,** Halle, Mitteldeutscher National Verlag, 6 Kasım 1934

[111] Jonathan Petropoulos, **Art as Politics in the Third Reich,** Chapel Hill, N.C., University of North Carolina Press., 1996, s. 201

besteci" olarak nitelendirmesinden dolayı çok kızgındı, bu nedenle Richard Strauss'un Hindemith'e karşı yapılan karalama kampanyalarında genellikle sessiz kaldığı gözlenmektedir.

Mayıs 1934'de İsviçre'de Hindemith'in Hitler'i açıkça suçladığı bildirilince, Hindemith'in eserlerine gizli bir sansür uygulaması başlar, öncelikle eserlerin radyoda yayınlanması yasaklanır. Hindemith'in konservatuar yıllarından arkadaşı şef Hans Rochbaud'un *Mathis* Senfonisi'ni Frankfurt Radyosu'nda yönetmesine izin verilmez. Haziran ayına gelindiğinde, Hindemith'in eserlerinin ulusal opera repertuarından çıkartıldığı halka duyurulur. Aslında, bu uygulama birçoklarınca, Berlin'in koyduğu bir yasaktan çok, Hitler'in hışmına uğramaktan korkan yerel opera yöneticilerinin yaptığı bir çeşit otosansür olarak değerlendirilir.[112]

Eylül 1934'de,Rosenberg *Die Musik* adlı müzik dergisinin iplerini eline geçirir geçirmez Hindemith'e karşı kullanmaya başlar. Alman Kültürü Mücadele Birliği'nin Ulusal-Sosyalist Kültür Topluluğu (**NS-Kulturgemeinde**)'na dönüşerek daha geniş bir teşkilat haline gelmesiyle, Hindemith'in tüm hareketleri, Almanya'dan göç eden birçok yahudi müzisyenle verdiği yurt dışı konserleri mercek altına alınır. Hindemith yabancı sahnelerde kazandığı başarılar ve kayıtlarının elde ettiği yüksek satışlar nedeniyle, bu dönemde ciddi bir biçimde yurtdışına göç etmeyi düşünmeye başlar.

1934 yılının Ekim ve Kasım aylarında Furtwängler, Hindemith'in Almanya'da kalması için yöneticileri ikna etmek için elinden geleni yapar. Furtwängler'in stratejisi, Hitler'e, Hindemith gibi bir bestecinin III. Reich için ne kadar önemli olduğunu anlatarak, onun besteciye karşı beslediği olumsuz duygularını yok etmekten oluşuyordu. Furtwängler'in bu görüşmelerdeki diğer bir amacı ise, Hindemith'in yeni tamamladığı *Mathis der Maler* operasını 1935'in ilk yıllarında, fazla göze batmayan bir başka şehirde sahnelenmesi için Hitler'i ikna etmekti. Ancak, Furtwängler, aralarında Hess ve Göring'in de bulunduğu Goebbels'in en üst düzey bakanlık yöneticileri ile görüşse de, Führer ile hiçbir zaman bir araya gelemez.

[112] Strauss'un Kopsch'a yazdığı mektup, 2 Nisan 1934, Richard Strauss Arşivi, Garmisch; Wilhelm Altmann "Kritische Opernstatik", **Die Musik**, Ed. Bernhard Schuster, NS-Kulturgemeinde, , 26. cilt, Berlin M-Hesse, 1934, s. 903

İstediği görüşmeleri gerçekleştiremeyen Furtwängler, 25 Kasım 1934'de Berlin'in en fazla okunan *Deutsche Allgemeine Zeitung* gazetesinde yayınlanan "Hindemith Sorunu" başlıklı makalesi ile Hindemith'in kariyerinin sonunu hazırladığı gibi, kendi yöneticiliğine olan güveni de sarsar. Bu makalede, Furtwängler, Hindemith'in Weimar dönemi eserlerini modern görüşlü "gençlik günahları" olarak nitelendirerek, bestecinin "safkan Alman ırkı"na mensup olduğunu savunur. Furtwängler, aynı makalede, Hindemith'in " gözle görülür bir biçimde Alman" olduğunun en güzel kanıtının ise, yakın geçmişte yazmış olduğu *Mathis der Maler* senfonisi olduğunu belirtir. Ünlü şef makalesini, Hindemith'in Almanya dışına göç etme ihtimalini ima ederek, III. Reich'ın en verimli bestecisini elinden kaçırmakla büyük hata edeceğini söyleyerek bitirir.[113] Bu makale ile Hitler ve Rosenberg'in tüm hiddetini üzerine çeken ve Berlin Filarmoni Orkestrası'nda ve Berlin Devlet Operası'ndaki üstleri olan Joseph Goebbels ve Herman Göring'in otoritesini sarsan Furtwängler, Aralık 1935'de tüm resmi görevlerinden uzaklaştırılır.Bunun üzerine Hindemith, Berlin Yüksek Müzik Okulundaki öğretmenlik görevine kendi isteği ile bir süreliğine ara verir.

Aslında, her zaman 19. yüzyıl Romantik bestecilerinin eserlerini yönetmekten hoşlanan Furtwängler'e, Hindemith'in müziği ve yazı biçimi oldukça yabancıydı. O da tıpkı Hitler gibi, ünlü makalesinde savunmuş olduğu Hindemith'in *Günün Haberleri (Neues von Tage)* adlı eserini aslında oldukça başarısız buluyordu. Furtwängler, III. Reich iktidarı süresinde ve daha sonra tuttuğu günlüklerde bu görüşünü oldukça net bir biçimde belirtmiş olmasına rağmen[114], tıpkı Strauss gibi, o da Hindemith'in gerçek bir dahi olduğuna ve bir kenara itilmemesi gerektiğine inanıyor ve Hindemith'in Almanya dışında III. Reich'ın kültürel sembolü olarak ne denli önemli taşıdığını biliyordu. Bunların hepsinin üzerinde, Furtwängler, III. Reich ile yakınlığı ne olursa olsun, ulusal-sosyalist yönetimin gazabına uğramış, yahudi olsun olmasın, tüm müzisyenleri korumayı kendine görev biliyordu.

---

[113] Wilhelm Furtwängler, "Der Fall Hindemith", **Deutsche Allgemeine Zeitung,** Berlin, 25 Kasım 1934

[114] Wilhelm Furtwängler, **Notebooks, 1924-1954,** Ed. Michael Tanner, London- New York, Quartet Books, 1989, s. 85-86; 129, 141, 145, 147

1935 yılının başında, Hindemith, III. Reich tarafından tamamen gözden çıkarılmıştı. Hitler ve Göring'in desteğini almış olan Rosenberg ve Goebbels'in sert eleştirilerine uğrayan besteciyi geçmişte olduğu gibi açıkça desteklemekten kaçınan RMKBaşkanı Richard Strauss, bir yandan sanatçıların davranış biçimleri ve beste yapmaları konusunda Goebbels'in ortaya koyduğu genel kurallar şartnamesine alkış tutarken, diğer yandan da Hindemith'in Reich Müzik Odası'ndaki üyeliğini iptal etmiyordu. Hindemith'in müttefiki Furtwängler ise, Goebbels ile barışmak için bir bildiri yayınlayarak, 1935 Şubat'ında rejimle arasındaki buzları eritiyordu.[115] Tüm bu gelişmeler, bestecinin *Mathis der Maler* operasının Almanya'da sahnelenebilme şansını gittikçe azalttığı gibi, Almanya'daki eğitmenlik kariyerinin geleceğini de belirsizlik içerisinde bırakıyordu.

Ocak 1935'de, Hindemith'e, genç bir cumhuriyet olan Türkiye'deki yüksek müzik eğitimi sisteminini kurması için Ankara'ya gitmesi teklif edilir. Hindemith Ankara seyahatini, bir süreliğine gözlerden uzak kalmak ve hakkındaki tartışmaların hararetini azaltmak için bir fırsat olarak görmekte, ancak her şeye rağmen hala başka bir ülkeye göç etmeyi düşünmemektedir. Besteci, III. Reich hükümeti tarafından neredeyse kutsal bir görev olarak görülen Alman kültürü ve etkisini yayma görevini Türkiye'de gerçekleştirmeye hazırlanırken, Richard Strauss da RMKBaşkanlığı'nda üst düzey görüşmeler yaparak Hindemith'i Almanya'da tutmaya çabalıyordu. 26 Şubat 1935'de RMKtoplantısında, Strauss Hindemith sorunu çözmek için, RMK üyelerinden, aynı zamanda Hindemith'in destekçilerinden olan Gustav Havemann'la 16 Mart toplantısında hayata geçirilmek üzere bir çözüm önerisi geliştirir. Bu toplantıda, Strauss'un Goebbels'le Hindemith'in Berlin Müzik Yüksekokulu'ndaki görevine iade edilmesi ve bestecinin eserlerine uygulanan yasağın kaldırılması konularının tartışılması kararlaştırılır. Gerçekten de Strauss bu toplantıda Goebbels'le her iki konuyu da tartışır. Sonuç olarak, bestecinin Berlin Müzik Yüksek

[115] **Wilhelm Furtwängler: Dokumente-Berichte und Bilder-Aufzeichnungen,** Ed. Karla Höcker, Berlin, Rembrandt Verlag., 1968, s. 85

Okulu'ndaki görevine iade edilmesi konusu belirsiz kalsa da, eserlerine konulan yasak kaldırılır.[116]

Paul ve Gertrud Hindemith, 6 Nisan 1935 tarihinden aynı yılın Mayıs ayının sonuna dek Ankara'da kalırlar. Bu dönemde, Hindemith, Türk politikacıları, müzisyenleri ve Türkiye'de sürgünde bulunan Alman meslektaşları ile yaptığı işbirliği ile, Alman eğitim metodlarının kullanıldığı müzik eğitim sistemini Türkiye'de yapılandırır. Ancak, Hindemith bu ve bunu takip eden Türkiye seyahatlerinde bir yandan Türk otoritelerini memnun etmeye çalışırken, diğer yandan da Alman otoritelerinin kendisini potansiyel bir göçmen olarak görmemesi için çabalıyordu. Besteci, Nazi taraftarı olmakla birlikte kendisini destekleyen Berlin Müzik Yüksekokulu Rektörü Fritz Stein'a Türkiye'ye gitmeden önce yazdığı mektupta, bu seyahatinin okula ya da Almanya'ya karşı bir hareket olarak yorumlanmaması gerektiğini, içinde bulunduğu durumun doğurduğu bir sonuç olduğundan bahseder. Hindemith'e göre, Türkiye, Almanların "kültürel etkisi" altına alınması gereken ülkelerden biridir ve ne mutludur ki bu önemli işin Alman Dışişleri Bürosu tarafından desteklendiğini yazar.[117] Hindemith hem Türkiye'de, hem de Almanya'da bulunduğu sırada Sovyet ve Fransız uzmanlarının Türkiye'yi etkisi altına almak için yaptıkları karşı girişimlerden söz eder, ancak Alman müzik kültürüne mümkün olduğunca geniş bir etki alanı yaratabilmek ve Almanya'nın yabancı topraklarda prestijini korumanın her zaman en büyük amacı olduğunu bildirir.[118] Döneme ait hemen hemen tüm belgeler, Hindemith'in Nazi rejimi ile barışmak ve onların yeniden güvenini kazanmak için büyük bir çaba içerisinde olduğunu göstermektedir. Mayıs 1935'de Willy Strecker Hindemith'e yazdığı mektupta, kendisinde, bestecinin yanlış fikirlerden arındığına dair fikirler oluştuğundan söz eder.[119] Hindemith'in mektuplarında yer verdiği düşünce ve

---

[116] Reich Müzik Odası 13. Başkanlık Komite Toplantısı, 26 Şubat 1935, 14. Başkanlık Komite Toplantısı 16 Mart 1935, Richard Strauss Arşivi, Garmish

[117] Hindemith'in Stein'a yazdığı mektup, 21 Şubat 1935, Paul Hindemith Enstitüsü, Frankfurt Am Main, Berlin Müzik Yüksekokulu

[118] Hindemith'in Stein'a yazdığı mektup, Paskalya 1935, Paul Hindemith Enstitüsü, Frankfurt Am Main, Berlin Müzik Yüksekokulu

[119] Strecker'in Hindemith'e yazdığı mektup, 9 Mayıs 1935, Paul Hindemith Enstitüsü, Frankfurt Am Main, Schott Korr

duygularının ne denli dürüst ya da hesaplanmış olduğun bilemeyiz, ancak Türkiye'de "Alman müzik kültürü" ve "Almanya'nın yurtdışındaki prestiji"nin propagandasını yaptığını söyleyen Hindemith, aslında Nazi'lerin 1935 yılındaki görüş ve değerlerinin propagandasını yapmaktaydı.

Ankara'dan döndükten sonra, 29 Mayıs 1935 tarihinde Hindemith *Mathis* Senfonisi'nin Paris'te seslendirilişini izler. Havemann'ın Hindemith'in Türkiye'de yaptıklarını içeren raporu önemli kişi ve kurumlara ulaştırmasının ardından , Goebbels ve Hitler *Mathis der Maler* operasının Frankfurt'taki prömiyerinin yapılmasına karşı daha ılımlı yaklaşırlar.[120] Ancak, aynı yılın Temmuz ayında Strauss ve Havemann'ın Reich Müzik Odası'ndaki görevlerinden uzaklaştırılmaları, Hindemith'in eserinin sahnelenebilme ihtimalini gittikçe azaltır. Birçok opera yönetmeni, *Mathis der Maler*'in prömiyerini gerçekleştirmek istemesine ve resmi olarak bunun yapılmasına ilişkin bir yasak bulunmamasına rağmen, kimse böyle bir riski almak istemez. 1935 yılının Eylül-Aralık döneminde operanın sahnelenmesi için Meissner Frankfurt'ta, Furtwängler Viyana'da girişimlerde bulunsa da, her ikisi de başarısızlıkla sonuçlanır. 1935 yılının sonuna gelindiğinde Hindemith'in eserleri artık Almanya'da seslendirilmez.

Ocak 1936'da İngiltere Kralı V. George'un ölümü üzerine, BBC Hindemith'e çok kısa süre içerisinde bir ağıt yazması için siparişte bulunur, eser İngiltere'nin tüm radyo istasyonlarından yayınlanır ve büyük beğeni kazanır. Aynı dönemde Almanya, İngiltere ile yakınlaşmaya çalışmaktadır. Hindemith için bir kez daha Alman yöneticileriyle arasını düzeltme umudu doğar. 14 Şubat 1936'da besteci Berlin'de viyola konçertosu ile Nisan ayında yeni yazdığı keman-piyano sonatını Baden-Baden Müzik Festivali'nde çalar. Yine aynı ay içerisinde viyola sonatlarından biri, Hamburg Nazi öğrenci organizasyonunun virtüoz öğrencileri tarafından seslendirilir. Besteci Türkiye'ye ikinci kez görevli olarak gönderilir. Haziran ayında Göring'in **Luftwaffe***'si besteciye eser sipariş eder. Tüm bunlarla birlikte, *Mathis der Maler*'in Franfurt'ta ya da Hamburg'da prömiyerinin yapılması konusu yeniden

---

[120] Geoffroy Skelton, **Paul Hindemith: The Man Behind The Music: A Biography**, London, Gollancz, 1975, s. 129

* Luftwaffe: III. Reich Hava Kuvvetleri

konuşulmaya başlanır.[121] Ancak, bu iyimserlik atmosferi pek de uzun sürmez. İlk olarak, 1936 yazında, bestecinin 1935 yılında Türkiye'de yazmaya başladığı, Berlin'de tamamladığı yeni keman sonatıyla piyano sonatı, dönemin ünlü kemancısı Georg Kulankapff ve piyanist Walter Gieseking tarafından konser programlarına alınır. Kulenkapff eseri Berlin'de seslendirir, ancak Propaganda Bakanlığı Genel Sekreteri Funk tarafından kınanır. Aynı dönemde, Gieseking'den Hindemith'in eserinin programdan çıkartılması emredilir, Gieseking emri yerine getirir. 9 Eylül 1936'da Nürnberg'de yaptığı parti konuşmasında Hitler "politika, sanat ve kültürdeki bolşevizm"i ağır sözlerle eleştirince, Ekim ayında Goebbels Hindemith'in eserlerinin tüm Almanya'da seslendirilmesini resmi olarak yasaklar.[122]

Hindemith ve Aryan ırka ait olmaması nedeniyle bir yıl önce "istenmeyen" ilan edilen "yarı yahudi" karısı Gertrud için Almanya'da yaşama imkânı artık kalmaz. Furtwängler Hindemith'in isteği üzerine bir kez daha Goebbels'den besteci için ricada bulunsa da, Goebbels Furtwängler'in isteklerine kayıtsız kalır. Goebbels'in yeni gözdesi, Almanya dışında bile Hindemith'in eserlerini çalmayı reddeden Gieseking'dir. Besteci 1937'de tekrar kısa bir dönem için Türkiye'ye gider, ardından Amerika Birleşik Devletleri'ne turneye çıkar. Mart 1937'de Berlin Müzik Yüksekokulu'ndan 1 Ekim itibarıyle emekli olacağını açıklar. Aynı yılın Ağustos ayında Furtwängler Hitler ile Hindemith konusunu başbaşa görüşme fırsatını kollamaktadır, ancak bu görüşme ancak Ağustos ayında gerçekleşir. Daha önce de Gertrud Hindemith'e yazdığı mektupta ifade ettiği gibi, Furtwängler Hitler'in görüşünde hiçbir değişiklik olmadığını görür:

> "Führer'in görüşüne göre, H., büyüklüğü ve önemi hakkında hepimizin büyük bir yanılgı içerisinde olduğumuz küçük bir çevre tarafından takip edilmektedir ve bu denli ufak bir grup nedeniyle kültürel politikasının yönünü değiştirmenin hiçbir anlamı bulunmamaktadır."[123]

Gertrud Hindemith, Nisan 1937'den itibaren, Paul Hindemith'in yurtdışında bulunduğu dönemde, Berlin'deki evlerini toplamaya başlar, ancak çift 1937'nin geri kalan bölümünde ve 1938 yılının yaz sonuna dek, Berlin'de kalmaya devam eder.

---

[121] Ibid. s.138, 148
[122] Ibid. s. 134
[123] Furtwängler'in Gertrud Hindemith'e yazdığı mektup, 20 Nisan 1937, Paul Hindemith Institut, Frankfurt, 3.144.12-21

Ocak 1938'de, Hindemith, Reich Müzik Akademisi'ne Türkiye'deki görevi hakkında yeni bir rapor sunar. 28 Mayıs 1938'de ise *Mathis der Maler* operasının Zürih'de prömiyeri gerçekleştirilir ve büyük bir uluslararası başarı kazanır. Naziler, aynı dönemde operadan yapılan alıntıları Düseldorf'da düzenlenen "Yoz Müzik" sergisine koyar. Paul ve Gertrud Hindemith 16 Ağustos 1938 yılında Berlin'deki evlerinden ayrılırlar ve 29 Eylül 1938'de İsviçre Alplerinde küçük bir kasaba olan Bluche'ye yerleşirler. Hindemith, onu en uzun süre ülkede tutmaya çalışan yayıncısı Paul Strecker'e İsviçre'den yolladığı mektubunda "Kabul edilebilir müzik ve temiz bir vicdan, benim için şu anda önemli olan bu " diye yazar.[124]

Kimi kaynaklar Hindemith'in, iktidara geldikleri ilk günden itibaren Nazilere taviz vermemek için büyük direnç gösterdiğini yazar.[125] Reich Müzik Odası'ndaki görevi kabul etmesi ve Nazilerle arasını düzeltmek için birçok kişiden yardım beklemesi, bunun çok da doğru bir tespit olmadığını gösteriyor. Ancak, müzikal açıdan bestecinin Nazilerin iktidara gelişiyle birlikte stilinden taviz vermediği doğrudur. Weimar dönemi stilini Nazilerin iktidara gelişinden önce değiştiren besteci, sanatsal yönünden çok politik-ideolojik nedenlerden dolayı dışlanır.

5.1.2. Nazilerin İdeal Çağdaş Müzik Bestecisi: Werner Egk

Nazi yönetimi, 1933'de iktidara geldikleri andan itibaren Rosenberg ve Kampfund'un da yardımıyla, çağdaş Alman müziğinin yeni temsilcilerini aramaya başlar. 1934'de Goebbels ve RMKbu işi ele alır ve "Nazizm'e uygun çağdaş" sanatçıları keşfetme görevini üstlenirler. Aranan besteci tipi, geçmiş yüzyılın Romantik sanatından daha cesur, yahudi etkileri, atonalite ve oniki ton müziğinden uzak bir stilde yazanlardır. Werner Egk, bu tanıma fazlasıyla uyan besteleri ve Nazizm'le örtüşen söylemleriyle, III. Reich döneminin "çağdaş" besteci kavramına en çok uyan sanatçılardan olmuştur.

---

[124] Michael Kater, **Composers of the Nazi Era, Oxford**, Oxford University Press, 2000, s.43
[125] Andres Briner, Dieter Rexroth, Giselher Schubert, **Paul Hindemith: Leben und Werk in Bild und Text**, Mainz, B. Schott, 1988, s.101

Werner Egk, kariyerine sessiz filmlere eşlik ederek başlamıştır. 1928 yılında Berlin'e giden Egk, müzikte avangard akımın öncülerinden Arnold Schönberg ve Hans Eisler ile tanışır, Alban Berg'in *Wozzeck* operası ile Kurt Weill'ın *Üç Kuruşluk Operası*'nı seyreder. Aynı yıl Weill ve onun kanalıyla Hindemith'in karısı Gertrud'un yahudi enişteşi Hans Flesch ile tanışır. Önemli bir radyo yayıncısı olan Hans Flesch sayesinde Funkstunde adlı Berlin radyo istasyonu Egk'e radyodan yayınlanmak üzere ilk eser siparişini verir. 1931 yılında ailesiyle birlikte Münih yakınlarında Lochham'a yerleşen yerleşen besteci, kendisiyle aynı müzik anlayışı çizgisinde gördüğü Fritz Büchter, Karl Marx ve Carl Orff'un da içinde bulunduğu Çağdaş Müzik Derneği'ne katılır. Aynı dönemde avangard şef Hermann Scherchen ve Mainz'deki B.Schott's Söhne müzik yayımcısı Strecker Kardeşler'le tanışır. 1931 yılının ilkbaharında Münih'te düzenlenen yeni müzik festivalinde Egk'in bazı eserlerinin prömiyerleri yapılır, bu festivalde besteci Scherchen ile işbirliği içine girer. Weimar döneminin bu son yıllarında, Scherchen Egk, Orff ve arkadaşları ile çalışmak üzere sık sık Münih'e gelmekteydi. 1933 yılında Naziler iktidara gelince, sosyalist görüşlü olan Scherchen yeni iktidardan uzak durur ancak Egk'i Fransa gibi demokratik ülkelerde düzenlediği modern müzik atölye çalışmalarına çekmekten geri kalmaz.. Politik düzenin değişmesi ve Scherchen'in Almanya'da bulunamayışı nedeniyle, Egk ve Scherchen arasındaki bağ kısa sürede kopar.

Werner Egk'in Carl Orff'la Münih'te başlayan yakın mesleki ilişkisi, III. Reich iktidarının ilk yıllarında müzikte yeni arayışları temsil eden genç ve ilerici bestecilerin Orff liderliğinde çalışmaları sayesinde devam eder. Şubat 1934'de Egk, *Völkische Kultur* adlı ırkçı ve rejim yanlısı dergide, Orff'un pedagojik çalışması **Schulwerk** projesini över. Bu tür yayınlar, Egk'in -Weimar'ın modern kültür hayatında önemli bir yeri olmasına rağmen- yeni gelen Nazi iktidarıyla yakınlaşma çabalarını gösterir, zira Alfred Rosenberg tarafından yönetilen *Völkischer Beobachter* adlı derginin 1931 ve 1932'de yayınlanan sayılarında, Egk, modern müziğe olan eğilimleri nedeniyle eleştirilmiştir.[126] Egk'in, Weimar döneminin sonundan 1930'ların ortasına dek, Rosenberg ve çevresi tarafından "istenmeyen

[126] **Völkischer Beobachter**, 23 Mayıs 1931 ve 22 Ocak 1932 sayıları, Münih , F. Eher Nachf

adam" ilan edilen Stravinsky'nin müziğine olan yakınlığı bu sert eleştirilerin en önemli dayanağıdır.[127]

Egk'in Nazi Partisi nezdinde yükselişi, Schott yayınevinin ortaklarından Ludwig Strecker'in cesaretlendirmesi ile yazdığı ve 20 Mayıs 1935 tarihinde Frankfurt'ta prömiyeri yapılan *Sihirli Keman (Die Zaubergeige)* adlı operası ile olur. Bu opera içerdiği Nazi dünya görüşü nedeniyle, İsviçreli besteci Heinrich Sutermeister tarafından " çıkarcı bir eser" olarak adlandırılır. Sutermeister, eserde yer verilen sevimsiz ve baskı altında tutulan Guldensack, ya da Para Çuvalı karakterinin yahudileri temsil ettiğini, eserin çiftlik ve doğanın içinde geçmesi, Nazilerin "kan ve toprak" mitolojik görüşlerini desteklediğini düşünür.[128] Eser, diğer yandan kolay anlaşılır ve halka yakın olması nedeniyle Nazi yanlısı eleştirmenler tarafından övgüyle karşılanır. Eleştirmenlerden biri, eseri konusu, melodik ve tonal müzik stili nedeniyle "halkın sanatı" olarak özetler.[129] Goebbels'in sadık yandaşlarından olan, Alfred Rosenberg karşıtı müzik eleştirmeni Fritz Stege ise, besteciyi ve müziğini Nazi Almanyası müzisyenleri ve müziğinin çekim noktası olarak ilan eder.[130] Eserden bazı alıntılar dinleyen Hindemith ise,"Birkaç disonans içeren saçma sapan halk dansları ezgileri ve armonilerden oluşan mide bulandırıcı bir eser" olarak nitelendirir.[131] Yine de opera, ilk sahneleşinden sonra Hanover, Kassel, Mannheim, Hamburg, Halle, Coburg, Krefeld ve Nürnberg gibi Almanya'nın birçok şehrinde sahnelenir.

Egk'in III. Reich'in kültürel kanadında yükselişindeki bir başka adım, 1936 yılı XI. Yaz Olimpiyat Oyunları için yazdığı eserle olur. Egk'in anılarında yazdığına göre, Alman Olimpiyat yetkilileri Egk'den 3 solo dansçı, koreograf Gret Palucca ve büyük bir dansçı topluluğu için bir orkestral bale müziği yazmasını rica eder. Egk *Olimpik Şenlik Müziği*'ni *(Olimpische Festmusik)* yazar. Alman yetkililer, daha sonra Egk'i eserini çok az başvurunun yapıldığı uluslararası olimpik yarışmaya sokmasına

---

[127] Michael Kater, **The Twisted Muse: Musicians and Their Music in The Third Reich,** New York, Oxford University Press, 1997, s. 182-183

[128] Sutermeister'in Orff'a yazdığı mektup, 23 Aralık 1936, Carl Orff Merkezi, Münih

[129] **Neueste Zeitung**, Frankfurt, 23 Mayıs 1935

[130] **Artist,** 23 Temmuz 1936, s.843

[131] Paul Hindemith'in Gertrud Hindemith'e yazdığı mektup, Haziran 1935, Paul Hindemith Enstitüsü, Frankfurt

ikna ederler. Egk, Olimpiyat Oyunları'nın açılışında sportif sanatlar: Orkestral müzik dalında altın madalya kazanır.[132] Aslında, seçici jüriye ve verdiği kararlara bakıldığında, bu yarışmanın da yine bir Nazi propaganda aracı olarak kullanıldığı görülür, zira yarışmada madalyaların bir tanesi hariç, hepsi Alman bestecilere verilir. Madalyaları dağıtan uluslararası final jürisinde yer alan üyeler, Egk'i bu yarışmaya katılmaya ikna eden yerel Alman jürisi, iki Alman yetkili, Nazi taraftarı Finlandiyali besteci Yrjö Kilpinen ve Gian Francesco Malipiero'dan oluşmaktadır.[133]

Egk'in dört bölümlü koral ve enstrümantal eseri, çeşitli eleştirmenlerce melodik ve ritmik olarak özgün ve halka yakın, kolay anlaşılır bir eser olarak nitelendirilmiştir. Savaş sonrasında ise, *Olimpik Şenlik Müziği (Olimpische Festmusik)* Berlinli müzikolog Rudolf Stephan tarafından "anıtsal bir müzikal stil yaratmak için tekniklerin akıllıca kulanıldığı, ulusal sosyalist kutlamalar için model teşkil edecek bir eser" olarak değerlendirilmiştir.[134]

Olimpiyatlardan sonra, Egk'in yıldızı iyice parlar. Berlin Devlet Operası Genel Müdürü Heinz Tietjen, Egk'i *Sihirli Keman* (*Die Zaubergeige*) adlı operasını sahnelemek ve daha sonra yönetmek için Şubat 1936'da Berlin'e davet eder. Egk'in yükselişinden çok etkilenen Tietjen Egk'i Berlin Operası'nda Kapellmeister görevine getirir. Egk, bu görevi daha sonra Herbert von Karajan'a devreder.[135] Tietjen bununla da kalmaz, Berlin Operası'nın repertuarını genişletmek için, Egk'e Henrik Ibsen'in *Peer Gynt* adlı eserinden esinlenerek bir opera yazmasını sipariş eder. Egk, Stravinsky'i andıran, tonalitenin sınırlarını esneten bir müzik stili kullanır. Librettoyu Ibsen'in hikaye akışına sadık kalarak, tek başına yazar. Eser, 24 Kasım 1938 yılında bestecinin yönetiminde sahnelendikten sonra, olumlu ve olumsuz birçok eleştiri alır. Eserin Kuzey Avrupa mitolojisine dayanması, Nazi ideolojisinin "toprak ve kan" ideolojisine uygun düşmekteydi. Eserin müziği, Stravinsky'nin etkisi açıkça hissedilmesine rağmen, genellikle beğeniyle karşılanır. Rosenberg cephesinde yer

---

[132] Werner Egk, **Die Zeit Wartet Nicht,** Percha-Kempfenhausen, R.S.Schulz, 1973, s. 257-258
[133] Nicolas Slonimsky, **Music since 1900,** 4. baskı, New York, Schirmer Books, 1994, s.630
[134] Rudolf Stephan, "Zur Musik der Dreissigerjahre", **Bericht über den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongress Bayreuth 1981,** Ed. Christoph-Hellmut Mahling, Sigrid Wiesmann, Kassel, Bärenreiter Verlag, 1984, s.148
[135] Egk, **Die Zeit**, s. 238-53

alan eleştirmenler ise, savaşçı Nazi ideolojisinden uzak, kahramanlık özelliklerine sahip olmayan Peer Gynt karakterini sert bir dille eleştirirler. Mağara imparatorluğunun trolleri* ise Ernst Barlach ya da George Grosz'un dışavurumcu figürleri gibi yozlaşmış karakterler olarak değerlendirirler. Bu troller ince, uzun ve sarışın Hitler gençliğinin tam tersidir. Diğer yandan, troller için farklı bir Nazi bakış açısı daha bulunmaktadır. O da, bu trollerin tıpkı *Sihirli Keman* (*Die Zaubergeige*) operasındaki Guldensack karakteri gibi, çirkin Yahudileri temsil etmesidir. Egk'in bu karakterleri yaratırken kimi temsil etmeyi amaçladığı bilinmemektedir.[136] Eserin müziğinde ise Nazi müzik politikalarına aykırı düşen öğler bulunmaktaydı. Latin Amerika barında geçen bir sahnede çalınan tangoda bulunan caz öğeleri, yine caz müziğinde kullanılan susturulmuş trompet ve egzotik ritmler Rosenberg yanlısı eleştirmenler tarafından eleştirilir.[137]

31 Ocak 1939'da Hitler, Goebbels'le birlikte operayı izlemeye gelir. Goebbels günlüğünde Egk'in 1936 müzik olimpiyat madalyası almasından duyduğu büyük mutluluk duyduğunu yazsa da, bestecinin Weimar döneminden kalma avangard ününden ve Hitler'in geçmişteki *Günün Haberleri (Neues von Tage)* adlı esere olan nefretinden dolayı o gece biraz endişelidir. Ancak, yine Goebbels'in günlüğüne göre, hem Hitler hem de Goebbels operayı çok beğenirler.

> "Egk, büyük ve özgün bir yetenek. Kendi stilinde ve çok kişisel bir yoldan ilerliyor. Kendini kimseyle, hiçbir akımla bütünleştirmiyor. Ama nasıl müzik yapılacağini iyi biliyor. Ben de, Führer de mest olduk. İkimiz için de yeni bir keşif; bu ismi hatırlamamız gerekir."[138]

Egk anılarında, Hitler'in besteciyi konserin arasında locasına çağırdığını ve Egk'in huzurunda "Egk. Richard Wagner'in yeni varisi ile tanıştığıma memnun oldum."[139]

Peer Gynt'ün Berlin'de sahnelenmesinden sonra, Egk, Mayıs 1939'da Düsseldorf'da düzenlenen Reich Müzik Festivali'ne eserini sahnelemek üzere davet

---

* Efsanevi cüce ya da dev

[136] Michael Kater, **Composers of the NaziEra: Eight Portraits,** New York, Oxford University Press, 2000, s. 9

[137] Egk, **Die Zeit,** s.301-302

[138] Kater, **Composers of the Nazi Era**, s. 10

[139] Ibid.

edilir. Basın yazılarına göre, Egk'in eseri festival jürisi tarafından, III. Reich bestecilerinin yeni "Kuzey Avrupa" tarzını en güzel yansıtan otuzaltı eserden biri olarak görülür. [140] Bir hafta süren bu festivalin sonunda, Egk'den "Alman müziğinin önde gelen bestecisi" sıfatıyla bir kapanış konuşması yapması istenir. Egk, bu konuşmasında, bir yıl önce Düsseldorf'da düzenlenen "Yoz Müzik" sergisine göndermeler yaparak, Alman müziğinin, ırksal özelliklerine aykırı olan fazlalıklardan kurtulması gerektiğini şiddetle savunur.[141] Bestecinin, "ırksal özelliklere aykırı fazlalıklar" ifadesiyle, yahudi, atonal ve caz müziğini kastettiği açıktır.

1940'lı yıllarda Egk'in *Zarissa'lı Joan'ı* (*Joan von Zarissa)* ile Carl Orff'un *Carmina Burana*'sı, çağdaş Alman müziğinin en ilgi çeken iki eseri haline gelir. Orff'un eski bir öğrencisi olan Egk'in III. Reich döneminde Orff'dan ticari ve sanatsal açıdan daha fazla başarılı olduğu görülür. Egk'in 1942-1943 sezonu boyunca, koro ve orkestra için altı eseri sahnelenirken, Orff'un sadece *Carmina Burana*'sı seslendirilir. Carl Orff, yayıncısından sürekli olarak avans isteğinde bulunurken, Egk gelirini her yıl sistematik olarak arttırır. Ancak, ne III. Reich'ın beğenisi, ne de bestecinin yıllık geliri, müzikal olarak gerçek başarının göstergesi olabilir. Zira, Orff'un kısa bir dönem asistanlığını yapan Hans Bergese, Egk'in *Peer Gynt* adlı eserini piyanoya uyarlardıktan sonra, eserin başarılı bir doğaçlama çalışması olduğunu, Egk'in ritm, ezgi ve özellikle form konusundaki eksikliklerini, virtüozik enstrümantasyon yeteneği ile kapattığını söyler. Bergese, Egk'in müziği III. Reich döneminde etkili olsa da, Orff'un eserlerinin sihirli ve tanrısal olduğunu, bu nedenle, Egk'in eserlerinin gelecekte unutulacağını, ancak Orff'unkilerin sonsuza dek varolacağını ifade eder.[142]

---

[140] **Düsseldorfer Nachrichten,** 7 Mayıs 1939

[141] "Reichmusiktage 1939 Düsseldorf, 14.-21.Mai:Unter der Schirmherrschaft des Gerrn Reichministers für Volksaufklarung und Propaganda Dr. Goebbels," Bavyera Devlet Kütüphanesi, Münih, El Yazmaları, Ana/410

[142] Bergese'nin Carl Orff'a yazdığı mektup, 16 Mart 1938, Carl Orff Merkezi, Münih

5.1.2.1. Reich Müzik Odası Besteciler Bölümü Başkanı: Werner Egk

Egk'in başarılarından etkilenen Goebbels, Mayıs 1941'de besteciyi RMKBesteciler Bölümü Başkanı yapmaya karar verir. Egk, 7 Haziran'da görevine başlar, 10 Temmuz'da Reich Kültür Odası Genel Sekreteri Hans Hinkel tarafından resmi açıklama yapılır. Egk, bu görevinde 1942'den 1944'e dek, III. Reich tarafından kabul gören, ari ırka mensup bestecilere ödüller vermekle, Hitler Gençliği ve SS ile yakın ilişki içerisinde çalışıp onlara çeşitli sanatsal danışmanlıklarda bulunmakla yükümlüydü. Bunun dışında, ciddi müzikle hafif eğlence müziği arasındaki -ciddi müziğin lehine olan- telif hakkı farkını, Goebbels'in isteği üzerine her iki müzik türü için eşitler.

Bu görevlerinin dışında, Egk, yeni görevinin getirdiği politik gücün yanısıra, Wolfgang Fortner ya da Ernest Pepping'in "Bach'a geri dönüş" anlayışı ya da Arnold Schönberg'in II. Viyana Okulu atonal müzik fikrinden farklı olan yeni müzik arayışına devam etmek ve bu müzik stilinin kurucusu olmak istiyordu. RMKBesteciler Bölümü Başkanı olarak Egk, en önemli görevinin, yeni sahne eserlerinin desteklenmesi olması gerektiğini düşünmekteydi. Egk ve Orff etrafında bir araya gelmiş olan Rudolf Wagner-Régeny, Heinrich Sutermeister, Boris Blacher ve Gottfried von Einem gibi besteciler operalar bestelemekte, Caspar Neher librettoları yazmakta ve dekorlar yaratmakta, Oscar Fritz Schuh yönetmekte, Egk ise, *Peer Gynt*'deki yenilikçi stiliyle Goebbels'in eleştirmeni Fritz Stege tarafından yüceltilmekteydi. Bu gruptaki bestecilerin çoğu bir dönem Stravinsky ve Kurt Weill'in etkisi altında kalmış bestecilerdi. Egk, tematik ve müzikal olarak kabul edilebilir modern Alman bestecileri ve Nazi Kültür Devrimi'ni gerçekleştirmek isteyen Goebbels'le Ekim 1941'de yaptığı görüşmede, kendisiyle birlikte bu bestecilerin modern sahne eserlerinin desteklenmesini ister. [143]

Temmuz 1940'da *Frankfurter Zeitung* gazetesinden Karl Holl'un Egk ile yaptığı röportajda, besteci "ego merkeziyetçi romantizm" yerine, rejimin "halkın

[143] Kater, **The Twisted Muse**, s. 177-79

kültürü" ideolojisini destekleyen "aktif **weltanschauung***" modelini benimsediğini ifade eder.[144] Egk, sanat yoluyla gerçekleşecek eğitimin, toplum üzerinde etik ve politik etkileri olan bir güçlendirme hareketine yol açacağını söyler.[145] Bu açıklamayla, Egk'in artık tamamen Nazi ideolojisi etkisi altında olduğunu, Weimar dönemini reddettiğini kabul edebiliriz. Yukarıda bahsedilen röportaj dışında, bestecinin gerçekleştirdiği birçok konuşma, röportaj vs. bu görüşü desteklemektedir. 1941 yılının sonuna doğru, Münih'te yeni resmi sıfatıyla, kendi eserlerinin de yer aldığı bir konserin öncesinde gerçekleştirdiği konuşmada, Schönberg dönemini, "kaotik ve yoz güçlerin en son ve en aşağı ifade biçimi olan atonalite dönemi" olarak tanımlar. 1942 yılında RMK Başkanı Peter Raabe'nin bulunduğu şenliklerde yaptığı konuşmada, içinde bulunduğu dönemi atonalite ve dışavurumculuktan uzak bir dönem" olarak tanımlar. [146] Bir yıl sonra, Nazi kontrolündeki *Völkischer Beobachter* dergisindeki yazısında, dışavurumculuğun estetik anlayışını nihilizmle bir tutar ve içinde bulunduğu politik yönetimin grafik sanatlar, heykel, mimari, edebiyat ve müzikteki nihilist etkileri tamamen silmeye çalışarak, sanat ve politikanın birbirine sıkı sıkıya bağlı olduğu bir dönem olarak tanımlar.[147]

Egk, Eylül 1941'de Berlin Devlet Operası ile olan sözleşmesini daha fazla eser bestelemek istediğini söyleyerek fesheder. Aslında bunun altında yatan gerçek neden, Frankfurtlu sahne yönetmeni Hans Meissner'in bestecinin gelecek beş yılda eserlerinin prömiyerlerine sahnelenme garantisi vermesiydi. Egk bu cazip teklif karşısında, Berlin Operası'ndaki görevinden istifa eder. Frankfurt, Egk'in kendisini gösterebilmesi için daha uygun bir sahnedir, zira Meissner ve orkestra şefi Bertil Wetzelsberger, Egk ve Goebbels tarafından "kabul edilebilir modern besteciler"olarak tanımlanan genç ve çağdaş bestecilerin eserlerini sahneye koymaktadır. Bu işbirliği sonunda, Egk bale eseri *Zarissa'lı Joan* ile yeniden ele aldığı geniş versiyonlu haliyle ilk kez 1942'de Frankfurt'ta sahnelenen *Columbus*

---

* Dünya görüşü.

[144] Karl Holl, "Werner Egk, ein Musiker unserer Zeit: I", **Frankfurter Zeitung,** Frankfurt am Main, 4 Temmuz 1940

[145] Karl Holl, "Werner Egk, ein Musiker unserer Zeit: II, **Frankfurter Zeitung**. Frankfurt am Main, 5 Temmuz 1940

[146] Kater, **Composers of the Nazi Era,** s.17

[147] Werner Egk, "Worum es ging und worum es geht" **Völkischer Beobachter,** Münih, Verlag: Franz Eher Nachfolger, Zentralverlag der NSDAP, 14 Şubat 1943

adlı eseri ile Almanya'daki birçok sahne ve festivalde yer alır. İlk sahnelendiğinde kimi çevrelerde tartışma yaratan *Peer Gynt* bile ara sıra afişlerde görülür. Eleştirilerin neredeyse tamamı olumludur. Temmuz 1942'de çıkan eleştirilerden birinde Egk'in müziğinin tam anlamıyla Alman ırkını yansıttığı bile yazılır.[148] Radyoda Egk ile röportajlar yayınlanır ve Bavyera bölgesinin en büyük temsilcisi olarak tanıtılır. 1944 yılında, Egk vazgeçilmez Alman besteciler listesinin en üst sıralarına oturur.

Egk, Nazi kontrolündeki ülkelerde de eserlerini seslendirerek diğer Alman bestecilerin bir adım önüne geçer. RMK'daki görevine getirilmeden önce, 1 Mart 1941'de bestecinin yönetiminde, *Peer Gynt* Bratislava'da ve 12 Haziran 1941'de Prag'da, *Columbus* operası genişletilmiş haliyle Zagrep'de sahnelenir. Eser, tam da Egk ve Goebbels'in görmek istediği gibi "yeni Alman operasının temsilcisi" olarak afişlerde yer bulur. 1942-1944 yılları arasında *Zarissa'lı Joan* Paris Operası'nda 30 defa sahnelenir. Bunun yanısıra, *Peer Gynt* 4 Ekim 1943'de André Coeuroy'nın çevirisiyle Paris seyircisiyle buluşur. Egk, Paris'de eserlerini yönetmekle kalmayıp, aynı zamanda Fransız radyosunda yer almayı ve kayıt yapmayı başarır.

Egk'in Almanya dışında gerçekleştirdiği bu etkinlikler, savaşta bulunan Alman halkı ve askerleri için büyük bir psikolojik destek ve moral kaynağı olur. Bu nedenle, Egk'in gerçekleştirdiği bu konserlerin hepsi Goebbels'in kontrolündeki Propaganda Bakanlığı tarafından desteklenir. Alman savaş stratejisine göre, kültürel ve politik anlamda halk üzerinde etkisi bulunan elit kesimin bir bölümü bu tür aktivitelerle cezbedilirse, askeri işgal yerel halk tarafından daha kolay kabul edilir hale gelmektedir. Goebbels Şubat 1942'de yaptığı konuşmada "Fransızlar için, kültürel propaganda hala en iyi propagandadir. Bu nedenle, kültürel propagandayı öncekilerden daha güçlü biçimde yapacağım" diyerek, bu stratejiyi doğrular.[149]

Birçok Alman besteci, Hitler ordularının işgal ettiği topraklarda, özellikle görkemli bir kültür mirası olan Fransa'da, konser vermekten kaçındığını söylemelerine rağmen, pek azı bu sözünü tutar. Furtwängler, bir yandan Fransa'da

[148] **Zeitschrift für Musik**, No:109, 1942, s. 326
[149] **Die Tagebücher von Joseph von Goebbels, Teil II: Diktate, 1941-1945**, Ed. Elke Fröchlich, C:III, Münih, T.G. Saur, 1993-1996, s.317

turne yapmayı reddederken, diğer yandan Danimarka ve işgal altındaki birçok ülkede konserler vermeyi sürdürür. Karl Böhm de konser aktivitelerine Almanya ve işgal topraklarında devam eden sanatçılar arasındadır. Bunun önemli nedenlerinden biri de, işgal topraklarında verilen konserler sayesinde Alman sanatçılarının gelirlerindeki artış ve elde ettikleri birçok avantaj olarak gösterilebilir. Egk, 1943 yılında, 1941 yılındaki en yüksek gelirinin bile üzerinde kazanırken, aynı zamanda her türlü askeri görevden muaf tutulur. 1943 yılında Askeri Liyakat Rütbesi ile ödüllendirilir.

III. Reich döneminde Werner Egk'in müzik kariyeri hakkında birçok şey söylenmiştir. Bir yandan, bestecinin yakın çalışma arkadaşları Gottfried von Einem ve Boris Blacher, Egk'in hiçbir zaman Nazi olmadığını, kendisine hiçbir çıkar sağlamadığını ve rejim tarafından kayırılmadığını söyleseler de, bunlar müzikologlar tarafından gerçeğe yakın bulunmaz. Diğer yandan, Egk'in Nazi fikirleri doğrultusunda beste yapan, III. Reich'ın resmi bestecisi olduğu söylenir. Gerçek ise bu iki görüşün arasındadır. Prieberg, 1969 yılında Egk'in durumunu "III. Reich yönetiminde, sanatçılar kariyerlerini ancak ulusal-sosyalistlerin izin verdiği biçimde şekillendirebilirdi" diyerek açıklığa kavuşturur.[150] 1980 yılında Richard Strauss'un biyografisini yazan Dietmar Polaczek, Egk'i sanatsal ve toplumsal davranışlarını Nazi görüşlerine uydurmakla suçlasa da, daha sonra sanatçının bu şekilde davranmaya zorlandığını söylemiştir.[151] 1995 yılında yayınlanan bir makalede Egk'in Nazi görüşü doğrultusunda davranmaya zorlandığı yazılır.[152]

5.1.3. Carl Orff

20. yüzyıl Alman bestecileri arasında Carl Orff'unki kadar gizemli ve kuşku uyandıran bir yaşam öyküsüne sahip besteci olmamıştır. Carl Orff'un III. Reich dönemiyle ilgili iki bakış açısı vardır. Bunlardan ilki, Orff'un Naziler tarafından aldatıldığı, bu nedenle dolaylı olarak kurbanı olduğu görüşüdür. Diğeri ise,

[150] Fred K. Prieberg, "Der Fall Werner Egk: Ein trauriges Beispiel für eine traurig kompromittierte Generation", **Zeit,** 29 Nisan 1969
[151] Dietmar Polaczek, "Richard Strauss-Thema und Metamorphosen", **Intellektuelle im Bann des Nationalsozialismus,** Ed. Karl Corino, Hamburg, y.y., 1980, s. 73
[152] Frederic Spotts, "And the Bands Played On: Musicians in the Third Reich", **Opera News,** Temmuz 1995, s. 25

bestecinin Nazi işbirlikçisi ve tam bir ulusal-sosyalist olduğu ve müziğinin de Nazi ideolojisini yansıttığıdır.[153]

Bir dönem Stravinsky'in etkisinde besteler yapan Carl Orff, tonal yapıda eserler ortaya koysa da, *Carmina Burana*'nın ilk seslendirilişinde Rosenberg ve Goebbels tarafından kuşkuyla karşılanmış olmasından dolayı, ileride yazacağı eserlerin sansürleneceği endişesini uzun süre üzerinden atamamıştır. Orff, bu eserini, dar görüşlü Alman ulusalcılık fikri üzerine oturtmak yerine, Avrupa halk kültürüne dayandırdığından Nazi rejimi tarafından yasaklılar listesine girdiğini, *Carmina Burana*'da latince metinleri kullanmasının Nazi yönetimine ayak dirediğinin en önemli işareti olduğunu her fırsatta söylemiştir. Orff'un ikinci karısı Gertrud Orff ile yapılan bir söyleşide, Gertrud Carl Orff'un her zaman bilinçli bir Nazi karşıtı olduğunu, eserlerinin de yönetim tarafından istenmediğini söylemiştir.[154] Yıllar boyunca birçok eleştirmen, müzikolog ve akademisyen Carl Orff hakkında eşininkine benzer görüşler öne sürmüştür. Hans Heinz Stuckenschmidt, Carl Orff'un Hindemith, Boris Blacher ve Richard Mohaupt'la beraber Hitler rejimine boyun eğmediklerini söylemiştir.[155] Biyografi yazarı Ernst Krause bu görüşü 1971 yılında desteklemiş, saygın müzikolog Carl Dauhaus 1982 yılında Carl Orff'un ahlaksal ve politik bütünlüğünden kuşku duyulmaması gerektiğini söylemiştir. [156]

Diğer taraftan, Harvey Sachs Orff için "Naziler tarafından kutsanmış besteci" deyimini kullanmıştır.[157] Carl Orff'un doğumunun 100.yılı olan 1995 yılında besteciye yapılan ithamlar gittikçe ağırlaşmıştır. 1992 yılında *Frankfurter Allgemeine* Gazetesinde yayınlanan bir makalede bestecinin III. Reich sempatizanı olduğu, aynı

---

[153] Kater, **Composers of the Nazi Era,** s. 111
[154] Gertrud Off ile yapılan söyleşinin imzalı el yazmasından alıntı, Münih, 5 Ağustos 1992, Michael Kater özel arşivi
[155] Hans Heinz Stuckenschmidt, "Braune Klange", **Melos,** No: 14, 1946, s. 11
[156] Ernst Krause, **Werner Egk: Oper und Ballett,** Wilhelmshaven, Heinrichschofen's Verlag, 1971, s. 9; Carl Dahlhaus, "Den Notlügen auf der Spur: Fred K. Priebergs Chronik der Musik im NS-Staat", **Frankfurter Allgemeine Zeitung,** 13 Şubat 1982
[157] Harvey Sachs, **Music in Fascist Italy,** New York, Norton, 1988, s.277

yıl *Die Zeit* gazetesinde çıkan Eleanore Büning imzalı bir başka makalede bestecinin Nazi partisi üyesi olduğu yazılmıştır.[158]

Savaş sonrası yapılan yargılamalardan kaçmak için, Carl Orff Amerikan Askeri Yönetimi'ne eserlerinin Nazi sansürüne takıldığını, profesyonel yaşamını sürdürebilmek için Nazilerle belli konularda uzlaşmak zorunda kaldığını, bu sebeple Nazizm kurbanlarından biri olduğunu söyleyerek kendini aklamıştır. Müttefiklerin himayesinde kurulan demokratik yapının kültürel sektöründe yer alabilmek için, eserlerinin "Alman" karakterinde olmaması nedeniyle Nazi yönetimi tarafından yargılandığını söylemiştir. Bunun yanısıra, Münih'li bir profesör olan Kurt Huber'in liderliğinde kurulan "Beyaz Gül" adındaki politik direniş grubunun üyelerinden biri olduğunu söyleyen Carl Orff'u Amerikalılar "gri-kabul edilebilir" şüpheli naziler kategorisine dahil etmiş, ayrıca henüz bitirdiği *Die Bernauerin* adlı operasının 1947'de Stuttgart'ta prömiyerinin yapılmasına izin vermişlerdir.[159]

Daha sonra "Beyaz Gül" direniş grubunun lideri Kurt Huber'in eşi Clara Huber ile yapılan özel röportaj, Carl Orff'un Amerikan yönetimine verdiği ifadenin tamamıyla düzmece olduğunu göstermektedir. Clara Huber, Orff ile eşi Kurt Huber'in iyi arkadaş olmalarına ve müzikal anlamda bir çok işbirliği yapmış olmalarına rağmen, Orff'un "Beyaz Gül" ile hiçbir işbirliğine girmediğini, üyesi bile olmadığını söylemiştir.[160] Orff, Amerika'daki savaş sonrası kariyerine zarar vermemek için bu konuyla ilgili 1982 yılında ölümüne dek sessiz kalmıştır.

1895 yılında doğan Carl Orff, genç bir besteci olarak 1920'lerde Stravinsky'nin etkisi altında kalmış, 1924 yılında Brecht ile tanışmış, Yahudi şair Franz Werfel ve Marksist oyun yazarı Brecht'in metinleri üzerine şarkılar bestelemiştir. Orff'un sanat görüşünü biçimlemekte çok büyük etkisi olan etmenlerden biri de 1927 yılında modernizmin kalesi olarak Münih'de kurulan

---

[158] Jörg Bremer, " Heimat haben sie nicht mehr gefunden: Die Nöte der 'Jeckes': Deutsche Juden in Israel", **Frankfurter Allgemeine Zeitung,** 6 Haziran 1992; Eleanore Büning, "Die Musik ist schuld", **Zeit,** Hamburg, 7 Temmuz 1995

[159] Newell Jenkins, kaydedilmiş röportaj, Hillsdale, New York, 20 Mart 1933, Michael Kater özel arşivi

[160] Clara Huber'le Michael Kater'in yaptığı kaydedilmiş söyleşi, Münih, 30 Eylül 1993, Michael Kater özel arşivi

Çağdaş Müzik Birliği'dir. (**Vereinigung für Zeitgenössiche Musik**). 1929-1931 yılında esas olarak modern bestecilerin eserlerinin seslendirilmesi amacıyla dört festival düzenleyen bu dernek, hiç kuşkusuz Orff'un isteği üzerine William Byrd ve Hans Leo Hassler gibi ustaların eserlerinin modern düzenlemelerine de programlarında yer veriyordu. Bu festivalde seslendirilen çağdaş besteciler arasında Bartok, Haba, Hindemith, Milhaud, Egk, Marx, Schönberg ve Stravinsky bulunuyordu.

Carl Orff'un yaşamındaki önemli olaylardan biri, bestecinin Bach-Verein Festivali'ne şef olarak katılmasıdır. İlki 1909 yılında yapılan Bach-Verein Festivali Bach'ın ve çağdaşlarının eserlerinin özüne sadık kalınarak modern bir yaklaşımla yeniden bestelenmesi amacını gütmektedir. Carl Orff, Bach'ın elinden çıktığı sanılan *Aziz Lukas* Pasyonu'nun Bavyera müziği stilinde yeni rustik düzenlenmesinin seslendirmesinde önemli bir rol üstlenmiştir. Eser ilk olarak Nisan 1932'de, daha sonra aynı yılın Kasım ayında Berlin'de seslendirilmiştir. Orff'un bu festivalde ve bu eserin seslendirilişinde yer alması, kültürel-politik söylemlerini Bach ve Barok müzik üzerine kuran ulusal-sosyalistler ve tutucu çevreler tarafından avangard besteci olarak adlandırılmasına neden olan etmenlerden biridir.

1933 yılına dek, Carl Orff'un kendine özgü bir modernizm anlayışı olmuştur. Stravinsky'nin modernizm anlayışını benimseyen ve bestecinin özellikle 1924'den sonra bestelediği eserlerindeki ritmik zenginliğe büyük ilgi duyan Orff, Weimar dönemi modernizm anlayışına, özellikle atonalite ve II. Viyana Okulu serializminden ya da yeni caz akımlarından uzak durmuştur. Schönberg'in müziğine hiçbir zaman yakınlık duymamıştır. Orff diyatonik yazıya hep sadık kalmış, hayran olduğu Monteverdi'nin etkisiyle monodik yazıya da eğilimi olmuştur.

Ocak 1933'de ulusal-sosyalist yönetim, Almanya'daki tüm kurumları nazileştirmeye başlamıştır. Weimar dönemi sanatını "sapkın" olarak nitelendiren Alfred Rosenberg'in Alman Kültür Mücadele Birliği'nin ilk hedeflerinden biri, Yahudi şair Werfel ve marksist edebiyatçı Brecht'le yakın ilişki içerisinde olan, Monteverdi'nin müziği ve *Aziz Lukas* Pasyonu'na getirdiği modern düzenlemeleri hiç de hoş karşılanmayan Carl Orff'du.

5.1.3.1. Schulwerk Eğitim Projesi

Weimar döneminde Brecht'in devrimci görüşlerinden etkilense de, Orff aslında hiçbir politik akıma yakınlık duymamıştır. Ulusal-sosyalist ideolojiye de sempatiyle bakmayan Carl Orff, Nazi görüşünü ne Hitler göreve gelmeden, ne de göreve geldikten sonra benimsememiş, Nazi Partisi'ne hiçbir zaman üye olmamıştır. Tüm bunlara rağmen, Almanya'da sanat yaşamını sürdürebilmek için, Orff Nazi yönetimine tavizler vermek ve onlarla iş yapmak zorunda idi. Bestecilik ve şeflik kariyeri III. Reich'ın yönetime gelmesiyle birlikte kesintiye uğrayan Orff, bu dönemde, eğitim projesi olan **Schulwerk**'e hız vermiştir. **Schulwerk**, Orff'un vurmalı çalgıların kullanımıyla yapılan ritmik-melodik çalışmalar ve doğaçlamaya dayanan bir eğitim projesi olup, ritmi ön plana çıkaran yenilikçi yapısı ile Hitler Gençliği için eşi bulunmaz bir çalışmaydı. **Schulwerk**, özellikle egzotik enstrümanların kullanımı nedeniyle, Rosenberg'ciler tarafından eleştiri yağmuruna tutulmuştur. 1933-1937 yılları arasında Orff, yayıncısı Schott Söhne ile birlikte **Schulwerk** serisini, çalışmanın karakterini bozmadan, Nazilerin amaçlarına uygun hale getirmek için yeniden düzenlemiştir. **Hausmusik** gibi **Schulwerk**'in de Alman gençliğinin eğitimine hizmet etmesi, atonalite ve caz etkilerinden uzak durması ve Alman halk şarkılarını içermesi nedeniyle Orff'un bu eğitim projesi Nazi yönetimi tarafından kabul görmüştür. 1934'den itibaren Orff'un müzik eğitim sistemi, konservatuarlardan müzik okullarına, eğitim kurumlarından Hitler Gençliği'ne dek tüm kurumlar tarafından kullanılmaya başlamıştır. **Schulwerk** serisinin basımı 1939 yılına dek sürmüştür.

Schulwerk sayesinde Orff, Hitler yönetiminde yer alan birçok üst düzey yöneticiyle tanışmıştır. 1933'den önce tanıştığı ve bir süre hocalığını yaptığı müzikolog Wilhelm Twittenhoff Nazi yönetimi içerisinde Hitler Gençliği ile yakın ilişki içerisindeydi. Twittenhoff, daha önce **Schulwerk** üzerine olumlu görüşlerini ve "ulusal sosyalist gençliğini şekillendirmede müziğin oynayacağı büyük rol" hakkındaki fikirlerine belirten birkaç makale yazmış[161] ve **Schulwerk**'i Annaberg ve Brunswick gibi Hitler Gençlik Kamplarında uygulamıştır. 1937 yılında **Schulwerk**

[161] Wilhelm Twittenhoff, "Jugend und moderne Musik", **Musik in Jugend und Volk,** No:1, Duderstadt, G. Kallmeyer, 1937-1938, s. 370

Rosenberg'ciler tarafından bir kez daha eleştirildiğinde, Orff ve yayıncısı Schott'un içi bu kez rahattı, zira Twittenhoff gibi Hitler Gençliği'nin en etkili liderlerinden biri onların yanındaydı.

5.1.3.2. Carmina Burana

Carl Orff, 1937 yılında, birkaç yıldır Stravinsky'nin *Evlilik Yıldönümleri (Les Noces)* (1923) adlı eserinden ve **Schulwerk**'den esinlenerek az enstrüman eşlikli, esas olarak vurmalı çalgıların kullanıldığı vokal bir eser üzerinde çalışmaktaydı. Orff'un "durağan yapılı" olarak nitelendirdiği bu eser ezgisel olarak, 1930 yılının Werfel şarkılarını andırmaktadır. Karışık koro ve üç solist ilkbahar, alkol ve cinsel zevk üzerine yazılmış kısa bölümleri sunarlar. Orff'un gözde yapısal müzikal elemanlarının tamamı bu eserde görülür: monodi, halk şarkılarına göndermeler, modal etki, tekrarlamaların yarattığı dinamizm ve ilkelcilik. *Carmina Burana* halk arasında büyük beğeni toplasa da, özellikle cinsel içeriği nedeniyle Naziler tarafından ağır biçimde eleştirilmiştir. Eserin eleştirilmesinin ardındaki üç neden şuydu: Öncelikle, eser atonal olmamakla birlikte, egzotik armonileri ve ritmik yapısıyla alışılmışın dışındaydı ve Nazilerin kabul ettiği post-romantik anlayıştan uzaktı. Diğer yandan Orff'un etkisi altında kaldığı Stravinsky'nin eserleri özellikle Rosenberg'ciler tarafından hala kuşkuyla karşılanıyordu. İkinci neden, *Carmina Burana*'nın metni Latince, orta-yüksek Almanca ve ortaçağ Fransızcasının karışımından oluşmaktaydı. Üçüncü neden ise, eserin fazlasıyla cinsel içerikli olmasıydı. Koroda yer alan kimi şarkıcıların, özellikle genç kızların eserin anlamından rahatsız olması, yobaz Nazilerin *Carmina Burana*'nın sahneye konulmasına itiraz etmeleri için fazlasıyla yeterli bir nedendi.

Carmina Burana, tartışmalı Frankfurt prömiyerinden sonra, Rosenberg'in gözde müzik eleştirmeni Herbert Gerigk tarafından *Die Musik* ve Nazi görüşünü yansıtan *Völkischer Beobachter* dergilerinde ağır dille eleştirilse de eser yine de 1938-1939 yılları arasında bir yıl boyunca Frankfurt Operaevi'nin programında kalmıştır.

5.1.3.3. Bir Yaz Gecesi Rüyası

Carmina Burana'nın kazandığı başarıdan büyük memnuniyet duyan Frankfurt Valisi Krebs, Mart 1938'de Carl Orff'dan Shakespeare'in *Bir Yaz Gecesi Rüyası* adlı eseri için daha önce yazılmış olan müziklerin yerine yeni bir eser yazmasını ister. Ateşli bir Yahudi karşıtı olan Krebs, Alman halkının kültürel yaşamından Yahudiliğin çıkartılmasının, kültürel kurumları daha ileri noktaya götüreceğini savunmaktaydı ve bu tezini de Carl Orff'un Mendelssohn'un *Bir Yaz Gecesi Rüyası*'nın yerine yazdığı eseriyle kanıtlayacaktı.

Carl Orff'un bu siparişi kabul etmesinin ardındaki neden, bestecinin paraya olan ihtiyacından çok, 1938 yılında hala rejimin kültürel yapısı içerisinde yerini bulamamış olmasıydı. Bu sipariş sayesinde Orff, Frankfurt Alman Kültürü Mücadele Birliği'nin Frankfurt lideri olan Krebs'in güçlü kanatları altında kendisini biraz daha emniyette hissedecekti. Orff'un yayıncısı Schott, müzik dünyasındaki Yahudi karşıtlığı çılgınlığının gitgide arttığını, birçok besteciye Mendelssohn'un *Bir Yaz Gecesi Rüyası*'na alternatif beste siparişi verildiğini ve Almanya'daki şehirlerin dörtte üçünde bu eserin sahnelendiğini söylese de, Orff kendisinin diğer bestecilere benzemediğini söyleyerek işe koyulur.[162] Orff'un Frankfurt şehrine adadığı *Sommernachtstraum,* 14 Ekim 1939'da sahnelenir.

Nazilerle olan sorunlarına ve ABD'ye göç etme şansı olmasına rağmen, Carl Orff Bavarya topraklarına bağlılığını öne sürerek Almanya'yı terk etmemiştir. Aslında 1934 yılından beri rejimle uzlaşma yollarını arayan Carl Orff, bu amacına 1939'da Mendelssohn'un *Bir Yaz Gecesi Rüyası (A midsummer's night dream)* adlı eserine Nazilerin gösterdiği alternatif olarak bestelediği *Bir Yaz Gecesi Rüyası*'yla *(Ein Sommernachstraum)* ulaşmıştır. Daha sonra mecburi askerlik hizmetinde muaf tutulmuş, Goebbels'in kontrolündeki ulusal yayınlara müzikal katkıda bulunmuştur.

Carl Orff, Nazi yönetimi ile işbirliğine rağmen, hiçbir zaman ne Nazilerin kahramanı ne de tam anlamıyla bir Nazi uşağı olmamıştır. Weimar döneminin en

---

[162] Strecker'in Orff'a yazdığı mektup, 14 Aralık 1938, Carl-Orff-Merkezi, Münih, Schott Korr.; Orff'un Strecker'e yazdığı mektup, 16 Aralık 1938, Carl-Orff-Merkezi, Münih, Schott Korr.

özgün sanatçılarından biri olan Orff, rejimin ilk yıllarındaki belirsizlik ve korkuyla, Almanya'da yaşamını sürdürebilmek için, III. Reich yönetimi ile tek taraflı politik-kültürel bir pazarlığa oturmuştur.[163] Müziği tutarlı bir biçimde modern ama tonal olmuştur. Savaşın en kızgın döneminde, Goebbels ve Schirach'ın da aralarında bulunduğu Nazi yönetiminin önde gelen bir çok yöneticisi, Orff'u gerçekleştirmek istedikleri kültürel devrimin liderlerinden biri olarak görmüşlerdir. "III. Reich yönetiminde modernizmin tek kabul edilen biçimi, Orff'un sahne kantatlarında görülen ritmik hipnotizm ve diyatonik neo-primitivizmdir".[164]

5.1.4. Rudolf Wagner-Régeny

Rudolf Wagner-Régeny, Orff ve Egk ile birlikte III. Reich yönetiminin sahip çıktığı "modern" besteciler arasında sayılır. Rudolf Wagner-Régeny 1903 yılında Macaristan'ın etnik Alman halkı sayılan Siebenbürgen'de doğmuştur. Siebenbürgen Romanya'nın yönetimi altına girince, 1920 yılında Leipzig'de piyano, 1921-23 yılları arasında Berlin Müzik Akademisi'nde müzik eğitimi almıştır. 1920'li yıllarda Weimar döneminde, Berlin ve civarında kabare, caz ve hafif müzik alanında çalışmalarda bulunmuştur. Bu dönemde Milhaud ile tanışmış, Brecht, Weill ve onların çevresi ile yakın ilişki içine girmiştir. 1923 yılında Alman vatandaşlığına geçmiştir.

Şubat 1935'de, librettosu Caspar Neher tarafından yazılmış olan, Victor Hugo'nun *Mary Tudor* adlı oyunundan esinlenmiş bestecinin kayda değer ilk operası *Der Günstling* Dresden'de sahnelenmiştir. Bu opera, kimilerince Hitler'in diktatoryel rejimine karşı birçok öğe içermektedir: Cellatın elindeki balta, diktatörün devrilmesi gibi. Wagner-Régeny bu eserinde tonaliteye sıkı sıkıya bağlı kalmış, klasik bir müzik dili kullanmış ve basit bir orkestrasyon yapmıştır. Eserin prömiyerini yapan bestecinin arkadaşı Karl Böhm, kendi opera topluluğu ile *Der Günstling*'i birkaç ay içerisinde onbir kez sahnelemiştir. Almanya içerisinde ve dışında birçok operaevi

---

[163] Godela Orff, **Mein Vater und ich: Erinnerungen an Carl Orff,** Münih, Piper, 1992, s. 41
[164] Gerald Abraham, **The Concise Oxford History of Music,** Oxford, Oxford University Press, 1986, s.840

tarafından sahnelenen eser, Wagner-Régeny'ye henüz otuziki yaşındayken büyük bir ün getirmiştir. [165]

Bestecinin ikinci önemli eseri *Calais'li Yurttaşlar*'ın *(Die Bürger von Calais)* prömiyeri 28 Ocak 1939'da Berlin Devlet Operası'nda Herbert von Karajan yönetiminde sahnelenmiş ve beş kez tekrar edilmiştir. Ancak eser, savaşın gelişini haber veren aşırı koyu renkli sahne dekoru ve Weill'ın Weimar dönemi sokak şarkısı stilini anımsatan müziği nedeni ile kimi eleştirmenlerce eleştirilmiştir. [166]

Hitler rejimi ile son derece iyi ilişkiler içerisinde olan Wagner-Régeny, 1941 yılında Viyana'da sahnelenen *Johanna Balk* operası nedeniyle gözden düşmüştür. Viyana Bölge Lideri Baldur von Schirach'ın liderliğinde, yönetmen Oskar Fritz ve şef Leopold Ludwig'le gerçekleşen eserin prömiyeri, Goebbels ve Schirach'ın çekişmesi nedeniyle büyük bir skandala dönüşmüştür. Aslında hem Goebbels, hem de Schirach Egk, Orff ve Wagner-Régeny tarzı modern operalara sıcak bakmaktaydılar. Ancak, Schirach kendisi için geniş bir kültürel özerklik istemekteydi ve bu nedenle Goebbels ile anlaşamıyordu. Wagner-Régeny, iyi ilişkiler içerisinde olduğu Berlin Alman Operası Genel Müdürü Wilhelm Rode'a *Johanna Balk*'ı götürmüş, ancak Rode eseri sakıncalı bularak sahnelemek istememişti. Caspar Neher'in yazdığı libretto birçok yönden sakıncalı, politik olarak riskliydi: Eser, Wagner-Régeny'nin doğduğu şehir olan Siebenbürgen'in 17. yüzyılda Macar bir prens tarafından ele geçirilmesini, bu esnada prensin halka yaptığı işkenceleri konu almaktaydı. Operanın konusunun, Nikolaus Horty'nin faşist Macar rejimi tarafından hoş karşılanmayacağı ve diplomatik bir skandala neden olacağı çok açıktı. Bunun üzerine Wagner-Régeny ve ve Neher eseri tüm Macar öğelerinden temizleyip, bir gecede "almanlaştırırlar". Ancak bu kez de, başroldeki prens Hitler'e büyük benzerlik göstermekteydi. Eserin Viyana'da Schirach'ın isteğiyle sahnelenmesi ve Schirach'ın "kültürel çoğulculuk" üzerine yaptığı konuşma Goebbels'i adeta deliye çevirir. Diğer yandan Wagner-Régeny'nin müzikal dili, ritmik olarak köşeli, tonal olarak belirgin olmasına rağmen, yine de Weill'a çok benzemektedir. Operanın

[165] Karl Böhm, **Ich erinnere mich ganz genau: Autobiographie,** Zürich, Diogenes Verlag, 1968, s.73

[166] Dieter Hartwig, **Rudolf Wagner-Régeny: Der Opernkomponist,** Berlin, Hensschelverlag., 1965, s. 43

sahnelendiği ilk gece, Goebbels'in adamları operada yerlerini alır ve eseri yuhalarlar. Goebbels, *Johanna Balk*'ın Almanya'da sahnelenmesini yasaklasa da, eser iki yıl daha Viyana'da sahnelenir. Wagner-Régeny, Goebbels ve Schirach'ın çekişmesinin kurbanı olmuştur. Bundan böyle Wagner-Régeny RMK'nın ödül listesine hiç giremeyecek, eserleri radyoda hiç çalınamayacaktı. Bundan çok daha kötüsü, 5 Şubat 1943'de doğu cephesine savaşa gönderilecekti. [167]

Wagner-Régeny, 1941'den sonra gözden düşse de, 1930'lu yıllarda Hitler rejimine yakın duran ve rejimle uzlaşan besteciler arasında sayılmalıdır. 1934 yılında Rosenberg'in NS-Kulturgemeinde'sinin isteği üzerine *Bir Yaz Gecesi Rüyası*'nın müziğini yazmış, oyun yeni müziği ile 1935 yılında sahnelenmiş, Wagner-Régeny bu işten 2,000 RM kazanmıştır. Basit, tonal ve köşeli müzikal dili Weill'dan esintiler içerse de fazla eleştirilmemiştir. Bunun dışında, Wagner-Régeny, Neher'in yazdığı *Calais'li Yurttaşlar*'ın *(Die Bürger von Calais)* librettosunu, Hitler'in ideolojisi olan "cemaat için hayatlarını vermeye hazır olan bireyler" fikrine daha iyi adapte edebilmek için değiştirmiştir.[168] Son olarak, Wagner-Régeny de, tıpkı Orff gibi, Viyana Bölge Lideri Baldur von Schirach'ın 1942 yılından itibaren ücret bordrosunda yer almıştır.

5.1.5. Wilhelm Furtwängler

Wilhelm Furtwängler'in savaş sonrası yazdığı anılarında, Nazi Almanya'sında kalmaya karar verdiği 1933 yılında ve daha sonra Almanya'dan göç etmeyi ciddi olarak düşündüğü 1935, 1936 ve 1938 yıllarında Nazi yönetimine bilinçli bir şekilde karşı koymaya çalıştığı görülmektedir.[169] Furtwängler hakkında yazılan kitaplar ve yapılan araştırmalar, ünlü şefin bir yandan birçok müzisyene ve besteciye yardımcı olduğunu, diğer yandan ise Almanya'da varlığını devam ettirebilmek için Nazi yönetimi ile yakın işbirliği içerisinde olduğunu göstermektedir. Berlin Filarmoni Orkestrası'nın yahudi müzisyenleri, özellikle

---

[167] Rudolf Wagner-Régeny, **Begegnugen: Biographische Aufzeichnungen, Tagebücher, und sein Briefwechsel mit Caspar Neher,** Berlin, y.y., 1968, s. 83; Baldur von Schirach, **Ich glaubte an Hitler,** Hamburg, Mosaik Verlag, 1967, s. 286-87; Hartwig, **Wagner-Régeny,** s.46

[168] Robert C. Bachmann, **Karajan: Anmerkungen zu einer Karriere,** 2. baskı, Düsseldorf, Econ, 1983, s. 128-29

[169] Furtwängler, **Notebooks, 1924-1954,** s.160

konzertmeister'i Simon Goldberg'in orkestrada kalması için yaptıkları gerçekten kayda değer çabalardır. Onun bu çabaları sayesinde birçok müzisyen ve besteci Almanya'da ön görülenden daha fazla kalabilmiş ve çalışma imkânı bulmuştur. [170] 1937 yılında Hindemith için önce Goebbels, daha sonra Hitler ile sonuçsuz görüşmelerde bulunmuştur.

Ancak Furtwängler'in yardımcı olduğu kişiler listesinde Yahudiler, istenmeyen besteciler ve Nazi rejimi karşıtlarının yanısıra, Yahudi-karşıtları, Naziler ve Nazi düşüncesine yakın olan birçok müzisyen de bulunuyordu. Örneğin, Pfitzner'e emekli maaşı bağlanması ya da besteci Georg Vollerthun ve şef Franz von Hoesslin gibi Nazi taraftarlarının sorunlarını çözülmesini sağlayan yine Furtwängler'di.

Furtwängler gücünü sadece ihtiyacı olanlara yardımcı olmak için değil, aynı zamanda önünde engel olarak gördüğü müzisyen ve bestecilere karşı da genişce kullanmıştır. Aralık 1934'te Berlin Devlet Operası'ndaki sürekli görevini kaybedene dek Strauss'un operalarının sahnelenmemesi için elinden geleni yapmış, bestecinin dokunulmaz pozisyonuna karşı çeşitli entrikaların içinde yer almıştır. [171] Furtwängler genç Karajan'ın kariyerine ve Karl Böhm'ün 1942 yılında Viyana Operası'ndaki yeni pozisyonuna engel olmak için elinden geleni yapmıştır. Savaş zamanı Amerika'ya göç etmesini kolaylaştırdığı Otto Klemperer'e, savaş sonrası Avrupa'ya dönmesi konusunda hiçbir yardımda bulunmamıştır. [172]

Furtwängler'in Nazi Almanya'sında kafaları karıştıran pozisyonu, onun yardımsever bir müzik insanı görünümü altında, aslında çıkarlarını çok iyi bilen ve herşeyin kendi kontrolü altında olmasını isteyen bir kişilik olduğunu düşündürmektedir. Furtwängler, III. Reich dönemi boyunca elde ettiği hiçbir pozisyonu kolay kolay bırakmamıştır. Birçok panel, komite, dernek ve kuruluşa

---

[170] Berndt Wilhelm Wessling, **Furtwängler: Eine kritische Biographie,** Stuttgart, Deutsche Verlags-Anstaldt, 1985, s. 266-67

[171] Ernst Krause, **Richard Strauss: The Man and His Work,** Boston, Crescendo Pub.Co., 1969, s. 57

[172] Kater, **The Twisted Muse,** s. 196; Peter Heyworth, Robert Craft, **Otto Klemperer: His Life and Times,** 2 cilt, Cambridge, New York, A.W. Elsworth, 1996, 2.cilt, s. 241-242

başkanlık etmesi, her an her yerde görünmesinin ana nedeni, Almanya'nın müzik alanında devrilmeyen ve en güçlü insanı olduğunu vurgulamak içindi.

Elitist ve antidemokratik düşünceye sahip olan Wilhelm Furtwängler, Versailles Anlaşması'nın Almanya için büyük bir haksızlık olduğunu düşünmekteydi, bu nedenle Hitler'in yönetime gelmesinden memnundu. Furtwängler, "Yahudi Sorunu"nu ırksal olmaktan çok kültürel bir sorun olarak görmekteydi: Anılarında, bir yandan büyük yeteneğe sahip birçok Yahudi tanıdığını, (keman çalmayı sadece yahudilerin bildiğini yazar) diğer yandan yahudilerin beş para etmez, ucuz ve yoz olduğundan söz etmektedir.[173] Furtwängler, III. Reich'ın ilk yıllarında, Goebbels ile "Alman halkını zararlı tüm etkenlerden arındırma" fikri konusunda anlaşmıştır. 1933 yılında, Hindemith'in öğretmeni Sekles'i savunan Furtwängler, savunmasında "Alman müziğine neredeyse doğal bir benzeşme gösteren, olumlu anlamda yapıcı olan, tanıdığım nadir yahudilerdendir" ifadesini kullanmıştır.[174] Kısa bir süre sonra, birçok Alman müzikolog, özellikle Mendelssohn'un müziğini ve "yahudi" kimliğini sorgularken, Frutwängler'in kullandığı bu tür ayrımcı ifadelerden yararlanacaklardır.

Furtwängler'in III. Reich dönemindeki kafa karıştırıcı tavrı belki de onun kafasındaki "Almanlık" kavramı ile açıklanabilir. Schiller, Goethe, Beethoven ve Brahms'ı gerçek Almanya'nın sembolleri olarak gören Furtwängler, anılarında "gerçek Alman"ın "sahte Alman"dan ayırt edilmesini sağlamak ve Almanya'yı kahverengi gömlekliler gibi değersizlere bırakmamak için Almanya'da kalmaya karar verdiğini söylemiştir. Furtwängler iyi eğitimli ve vicdanlı Almanların kimi zaman amaçlarına ulaşabilmek için, özel ve sanatsal bütünlüklerine zarar vermeden, nahoş ittifaklara girmesinde bir sakınca olmadığını ifade etmiştir. [175]

Furtwängler'in, Alman kültürünün içindeki "yozlaşmış müzik" konusunda III. Reich hükümeti ile aynı görüşte olduğu görülür. Furtwängler'in "yozlaşmış müzik" kavramı içerisinde dans müziği, caz, atonal müzik özellikle Schönberg'in

---

[173] Furtwängler memorandum, (1933), Berlin Belge Merkezi, Wilhelm Furtwängler
[174] Furtwängler, **Notebooks**, e.g. s.157
[175] Furtwängler-Curtius görüşmesi, 10 Eylül 1934, Thiess, Furtwängler: **Briefe**, 77 (2. alıntı); Furtwängler, **Notebooks**, s. 161

seriyel müziği yer almaktadır. Ünlü şef, Hindemith'in Weimar döneminde yazdığı *Neues von Tage (Günün Haberleri)* gibi deneysel ve dissonant müzikten hiç hoşlanmıyordu ve bu konuda Hitler ile aynı fikirdeydi. Ona göre tüm bu deneysel çalışmalar, "rayından çıkmış" modernizm gösterileriydi. Ancak, her şeye rağmen, Furtwängler, Hindemith ve Schönberg'i en zor zamanlarında yalnız bırakmamış ve savunmaya devam etmişti. Schönberg'in erken dönem seriyel olmayan eserlerinin yanısıra 1928 yılında yazdığı *Orkestra için Çeşitlemeler*'ini yönetmişti. Furtwängler her ne kadar müzik alanında kontrolcü, otoriter ve kimi müzisyenlere diktatöryel yaklaşımlar içerisinde olsa da, Hitler gibi sansürcü bir yaklaşım içerisinde değildi ve her türlü müziğin halka ulaşması gerektiğini savunuyordu. "Hindemith'i savunduğumda, aslında bunu sanatı için bir gösteri olarak yapmamıştım. Sanatının değeri hala belirsiz ve müzik yapma biçimi benimkinden çok farklı. Aslında amacım, halka, tüm ulusa bu müzik hakkında hüküm verebilmesi için bir olanak tanımaktı".[176] Oysa, Almanya Hitler zamanında hiçbir zaman tam anlamıyla Furtwängler'in hayalini kurduğu sanatsal ve kültürel özgürlüğe kavuşamayacaktı.

Goebbels, Propaganda Bakanı olduğu ilk günlerde, Reich Kültür Odası'nı kurmadan önce Mayıs 1933'de Furtwängler'le görüşmüştür. Furtwängler, Weimar döneminin önde gelen orkestra şeflerindendir. Bu görüşmenin ardından, Furtwängler, Berlin Filarmoni Orkestrası'nın sürekli şefi ünvanı ile Goebbels'in yardımcısı olmuştur. Berlin Alman Operası'nda Furtwängler'in üstü olan Göring, onu 15 Eylül 1933'de Berlin Devlet Danışmanı yapmıştır. Richard Strauss Reich Müzik Odası'nın ilk başkanı, Furtwängler de onun yardımcısı olmuştur. Yaşı ve yönetim anlayışı nedeniyle birçok toplantıya katılamayan Strauss'un yerine, Furtwängler hazır bulunarak, Almanya'nın yeni oluşumunda sanat alanında elde ettiği güçlü pozisyonu her fırsatta sergilemiştir.

25 Kasım 1934'de günlük bir gazetede Hindemith'i savunan yazısı, Furtwängler'i Nazi Hükümeti ile ilk defa karşı karşıya getirmiştir. Bu yazının yayınlandığı gece sahneye çıkarak Berlin entelektüel çevresinden büyük bir övgü

[176] Furtwängler, **Notebooks,** s. 58, s.122; Elisabeth Furtwängler, **Über Wilhelm Furtwängler,** Wiesbaden, Brockhaus. 1979, s. 16-17; Wessling, **Furtwängler,** s. 320-21

alan Furtwängler, hemen ardından Berlin Devlet Danışmanlığı dışında kalan tüm resmi görevlerinden uzaklaştırılmıştır.

Furtwängler, Nazi Hükümeti'nin kendisinden kolay kolay vazgeçemeyeceğini biliyordu. Onsuz, Berlin Filarmoni Orkestrası büyük bir prestij kaybına uğrayacaktı, bu da ülke dışında imajını cilalamak isteyen diktatoryel Nazi Hükümeti için olumsuz sonuçlar doğuracaktı. Ünlü şef, resmi görevlerinden alınmış olsa da, hem Berlin Filarmoni'nin hem de Berlin Alman Operası'nın Nisan 1935'e dek maaş bordrosunda yer almıştır.

28 Şubat 1935'de Furtwängler ve Goebbels, aralarındaki tüm sorunları bir toplantıda tartışmışlar ve Furtwängler'in III. Reich ile yeniden barışması sağlanmıştır. Büyük bir politik tartışmanın ortasında kaldığını ve rejimle uzlaşmadığı takdirde Hitler Almanya'sında yaşamının çok zor olacağını anlayan Furtwängler, Hindemith'i savunan ünlü makalesini sadece müzikal bir bakış açısıyla yazdığını, bunun yarattığı politik sonuçlardan üzüntü duyduğunu söyleyerek, kendine apolitik bir duruş seçmiştir: "Sadece Führer ve bakanının yetkisi altında olan kültürel politika yönetimine hiçbir zaman müdahalede bulunma niyetinde olmadım" [177]

Hindemith makalesi ile tüm resmi görevlerinden alınan Furtwängler'in bu açıklamalarıyla Goebbels müthiş bir zafer kazanmıştır. Sanatçı, Berlin Filarmoni ve Berlin Alman Operası'na sürekli konuk şef olarak geri döner. III. Reich ve Furtwängler arasında uzlaşma, 25 Nisan 1935'de Berlin Filarmoni'yi yönettiği konserle kutlanır.[178]

Furtwängler savaş sonrası, arındırma sürecinde, III. Reich'daki görevine "apolitik" bir sanatçı olarak devam ettiğini, Nazilerle bir daha sözleşmeli hiçbir iş anlaşmasına girmediğini, yeteneğini Nazi propagandasının hizmetine sunmamak için direndiğini söylemiştir. [179] Almanya'nın en büyük ve en tanınmış müzisyeni olan Furtwängler, Berlin Filarmoni ve Prusya Devlet Operası'nın sürekli konuk şefi

---

[177] "Furtwängler bedauert", **Die Musik,** sayı: 27, 1935
[178] Wessling, **Furtwängler**, s. 293-94
[179] Oliver Rathkolb, **Führertreu und gottbegnadet: Künstlereliten im Dritten Reich,** Viyana, ÖBV, 1991, s. 196

olması nedeniyle bordrolu bir müzisyen olmaya ihtiyaç duymuyordu. Hindemith makalesinin ardından gelen açıklaması sonucu III. Reich ile yaptığı uzlaşmadan sonra böyle anlaşmalara ihtiyaç duymayacak kadar güçlenmişti. Alman orkestralarının ve bestecilerinin büyüklüğünü her fırsatta dünyaya göstermek isteyen Nazilerin ellerindeki en büyük silahı Furtwängler'di. Bu konserlerden ilki, Nazilerin gücünü ortaya koyan, birkaç gün süren 1935 Nürnberg parti şenliğindeydi ve burada Furtwängler, Wagner'in *Usta Şarkıcılar* operasını yönetmişti. Bu opera, her yıl Nürnberg parti şenliklerinde seslendiriliyordu. Bunun dışında Furtwängler, Hitler, Goebbels ve Göring'in hizmetinde, Nazi yönetimi altında Alman sanatının gücünü ortaya koyan birçok konserde zaten yer alıyordu.

Furtwängler, 1936 yılında Toscanini'nin tavsiyesi üzerine New York Filarmoni Orkestrası'ndan sürekli şeflik teklifi almasına rağmen Nazi Almanya'sında kalmayı tercih etmek zorunda kalmıştır. III. Reich yonetimi esnasında belki de sadece bu teklif, Furtwängler'i Almanya'dan göç etmeye ikna edebilirdi. Ancak, Nazi rejimi, özellikle Göring, Furtwängler'e Almanya'da kalması için büyük bir baskı uygulamış, Almanya'dan ayrıldığı takdirde bir daha geri dönemeyeceğini söylemiştir. Diğer yandan, New York sanat çevresi, Hitler rejimi ile uzlaşmış bir müzik adamının New York Filarmoni'nin sürekli şefliği gibi çok önemli bir role getirilip getirilmemesi konusunda ikiye bölünmüştü. New York'da sanatı destekleyen büyük bir yahudi nüfusu olması, New York Filarmoni'nin abonelerinin büyük bir bölümünün yahudilerden oluşması, Furtwängler'in önündeki en büyük engeldi. 1936 Şubat'ında Furtwängler, New York Filarmoni ile oniki haftada kırkiki konser yönetmek için 35,000 Dolar gibi o dönem için rekor sayılabilecek bir anlaşma yapmasına rağmen kendisinin orkestranın sürekli şefi olmasına duyulan tepkiler nedeniyle bu teklifi kabul edip etmemekte kararsızdı. Bu protestolara göçmenlik fikri ile baskın "Almanlık" duygusu da eklenince Furtwängler bu teklifi geri çevirmek zorunda kalmıştır.

Furtwängler'in Almanya'da kalma kararı, onun Nazi rejimi tarafından cömertçe ödüllendirilmesine yol açmıştır. Winifred Wagner ile anlaşamaması nedeniyle, Bayreuth Festivali'nde yer alamayan Furtwängler, Hitler ve Goebbels'in

desteğiyle, 1936 ve 1937 yıllarında Bayreuth Festivali'ne davet edilmiş, 1937 Şubat'ında Winterhilfswerk Nazi Yardım konseri, 1938 Şubat'ta Berlin Hitler Gençliği için özel bir konser yönetmiştir. Berlin Filarmoni Orkestrası ise, Furtwängler'le birlikte finansal olarak parlak bir dönem geçiriyordu. Hitler, Furtwängler'i Yeni Nazi Ulusal Ödülü'ne – Nazilerin Nobel Ödülü'ne alternatif gösterdiği - aday göstermiş, sanatçı Goebbels ile yakın ilişkisi sayesinde yıllık kazancını dikkat çekici bir biçimde arttırmıştı.

Furtwängler, III. Reich döneminde Almanya'nın bir nevi kültür elçisi olarak, işgal altındaki birçok ülkenin orkestrasını yönetmiş, özellikle Beethoven, Brahms ve Bruckner'in müziğini geniş kitlelere dinletmiştir. Savaş sonrası arındırma sürecinde, Wilhelm Furtwängler ve ikinci eşi Elisabeth, işgal edilen ülkelerde Nazi propagandası olabilecek hiçbir etkinlikte yer almadıklarını söylemişlerdir. Oysa, 1942 Şubat'ında işgal altındaki Danimarka'da şeflik yapmış, Kasım 1940 ve Mart 1944'de Goebbels tarafından Çekoslovakya'ya düzenlenen propaganda gezisinde Prag'da Viyana Filarmoni Orkestrası'nı yönetmiş, Norveç'in Alman birlikleri tarafından işgal edilmesinden bir hafta önce Oslo'da turneye çıkmış, Berlin Filarmoni Orkestrası'nın işgal altındaki Hollanda, Belçika ve Fransa'ya turne yapmalarını onaylamış, ancak kendisi bu turneye katılmamıştır. [180]

Savaş ilerledikçe, Furtwängler'in III. Reich yönetimine bağlılığının gittikçe arttığı açıkça görülmektedir. Devlet politikalarının sadık bir takipçisi olan Furtwängler hem Goebbels, hem de Hitler'den büyük övgüler almaktaydı. Strauss'dan daha güvenilir bir pozisyonda olan Furtwängler'in Nazi politikalarının en sadık savunucularından olduğu konusunda en ufak bir şüphe bulunmamaktadır.

Furtwängler, Nisan 1940'da Viyana Filarmoni Orkestrası'nın sürekli şefi olmuştur. 1942'de Hitler'in doğumgünü nedeniyle Berlin Filarmoni Orkestrası'nı yönetmiştir. Minnetarlığını göstermek isteyen Hitler, sanatçıyı önce Bavyera Gölü kıyısında bir ev hediye etmek istemiş, ancak daha sonra güvenlik nedeniyle, kendisi için bir sığınak yapılmasını emretmiş, ancak Furtwängler Hitler'in bu teklifini

[180] **Die Tagebücher von Joseph Goebbels: Samtliche Fragmente,** Ed. Elke Fröhlich, 5 cilt, Münih, K.G. Saur, 1987, 4. cilt, s.7-8, 94, 352, 391; Wessling, **Furtwängler, s.** 349, 355-357

reddetmiştir.[181] Almanya için savaşın bir felaketle sonuçlanacağının iyice belli olduğu 1945'in ilk aylarında, Furtwängler, maddi ve manevi olarak Almanya'dan alabileceğinin tamamını alarak, ailesinin ardından İsviçre sınırından Almanya'yı terk etmiştir.

Furtwängler, "Almanlık" duygusu, otoriteye bağlı, tutucu ve elitist yapısıyla, bir yandan III. Reich Dönemi'nin en güçlü sanatçısı haline gelirken, diğer yandan uygun gördüğü yetenekli yahudi müzisyenlere arka çıkması ve Almanya'da mümkün olan en uzun süre kalmalarına yardım etmesiyle, savaş sonrası arındırma sürecinde çok tartışılan bir konuma yerleşmiştir.

5.1.6. Herbert von Karajan

1933'de Naziler iktidara geldiğinde genç bir orkestra şefi olan Herbert von Karajan, üstün şeflik yeteneklerine rağmen, kariyer basamaklarını daha hızlı tırmanabilmek için partiye üye olması ve üst yöneticilerle yakınlaşması gerektiğini çok erken farketmiştir. Bu düşünce ile III. Reich döneminde Nazi yönetimine yakın durarak geliştirdiği politik ilişkileri onu genç kuşak şefler arasında en üst noktaya taşımıştır. Karajan 1908 yılında Yunan ve Makedonya asıllı varlıklı bir ailenin çocuğu olarak Salzburg'da doğmuştur. "Harika çocuk" Herbert, 1928'de koro şefi ardından 1934 yılına dek Ulm Devlet Operası'nda çalışmıştır. Ulm Operası'nda çalışmaya başlamadan önce, 8 Nisan 1933'de Salzburg'da NSDAP'ye üye olmuştur. 8 Nisan 1933 aynı zamanda, Yahudilerin devlet memurluğundan çıkartılmasını öngören kanunun Almanya'da kabul edilmiş olduğu tarihtir. Karajan da, birçok meslektaşı gibi, bu kanunun ari müzisyenlere sağlayacağı profesyonel yararın bilinciyle NSDAP'ye üye olmuştur. Üye olduktan birkaç hafta sonra Ulm'da çalışmaya başlayan Karajan, burada NSDAP'ye yeniden yazılmıştır. Ulm'da gelenekçi bir repertuar anlayışına sahip olan Karajan, 33 aylık bir sürede 125 prodüksiyon yönetmiştir.

---

[181] **Die Tagebücher von Joseph Goebbels**, 4. cilt, sayfa 114-115; **Die Tagebücher von Joseph Goebbels, Teil II: Diktate, 1941-1945**, Ed. Elke Fröhlich, 16 cilt, Münih, K.G. Saur, 1993-96, 4. cilt, s. 135; **TG II**, 8. cilt, s. 448-449; **TG II**, 12. cilt, s. 160

1934 yılında Ulm Operası ile sözleşmesi bitecek olan Karajan, Berlin'de iş olanaklarını araştırırken, Aachen Operası'nın yeni müdürü ile tanışır. Bir yıllık bir deneme süresinin ardından, Nisan 1935'de 27 yaşında Aachen Operası'nın müzik direktörü olurken aynı zamanda Almanya'nın en genç müzik direktörü ünvanını da alır.

Aachen'deki görevinde kazandığı başarılar nedeniyle, Prusya Devlet Operası baş dramaturgluğunu yapmış olan, o sırada Bayreuth Festspielhaus'un genel müdürü Heinz Tietjen'in dikkatini çeker. 1934 yılının sonlarına doğru Furtwängler'in görevi bırakması nedeniyle yeni bir müzik direktörü arayan Tietjen, Göring'in de desteklediği Herbert von Karajan'ı Berlin Devlet Operası'e konuk şef olarak defalarca davet eder. 1938'de *Tristan ve Isolde*'yi yönettiği temsilin ardından Edwin von der Nüll'ün yazdığı *Berliner Zeitung*'da yayınlanan "Mucizevi Karajan" başlıklı eleştiri büyük ses getirir. Göring'in ısrarı ile yazıldığı her halinden belli olan eleştiride Karajan "elli yaşındaki şeflerin bile birçok şey öğreneceği biri" olarak tanımlanırken, "elli yaşındaki şef"ten kastedilen kişi Furtwängler'dir.[182] Karajan, bu eleştirinin de olumlu etkisiyle, Nisan 1939'da Berlin Devlet Operası'e müzik direktörü olarak atanır. 1941'e dek, Aachen'deki görevine de devam eden Karajan, 1941'de kesin olarak Aachen'den ayrılır.

1939-1945 yılları arasında, Karl Böhm, Eugen Jochum, Hans Rosbaud gibi genç kuşak orkestra şefleri arasında en ilgi çekici şef haline gelen Karajan, sahne karizmasının yanısıra, kendine has yönetme biçimi ve repertuarında Richard Strauss gibi Alman müziğinin yaşayan en büyük bestecisinin yanı sıra Carl Orff'un eserleri gibi gitgide daha cesur ve modern eserlere yer vermesi nedeniyle diğer şeflerden ayrılıyordu.

Furtwängler'le yıldızları hiçbir zaman barışmayan Karajan'ın yıldızı, Furtwängler'in, biraz da von der Nüll'ün yazdığı eleştirinin hırsı ile, Goebbels ile ilişkisini düzelterek Berlin'deki konumunu güçlendirir. Goebbels ile yakınlaşmaya başlayan Tietjen'in de desteğini alan Furwängler, bu dönemde konuk şef olarak sık sık Berlin Devlet Operası'in programında yer alarak Karajan'ı gölgede bırakır.

[182] Wessling, **Furtwängler**, s. 330, 334

karartmaya çalışmış, Nazilikten arındırma mahkemelerinde kendisini herşeyi sanat için yapan "rejim kurbanı" bir sanatçı olarak tanıtmıştır.[183] 1983 yılında *New York Times* ile yaptığı röportajda da, NSDAP'ye üye olduğunu sürekli reddetmiş, ancak gazeteciler sanatçının Nazi Partisi'ne üye olduğunu kanıtlamaları sonucu, "o dönemde herkes partiye üye oluyordu" diyerek gerçeği kabul etmiştir.[184] Sanatçıların RMK'ya üye olmaları yasal bir zorunluk iken, NSDAP'ye sadece isteyenler üye olabiliyordu. Schwarzkopf da, tıpkı Karajan gibi kariyerinde hızla üst basamaklara yükselebilmek ve yöneticilere yakın olabilmek için Nazi Partisi'ne üye olmuştur.

[183] Rathkolb, **Führertreu**, s. 97
[184] **Opera News**, 9 Aralık 1995, s.28; **International Herald Tribune**, 18 Mart 1983

6. Richard Strauss: Nazi Yönetiminin İçindeki ve Dışındaki Sanatçı

Richard Strauss, birçok müzikolog ve araştırmacı tarafından "bilinmezlerle dolu" bir sanatçı olarak tanımlanmıştır. O da savaş sonrası yapılan Nazilikten Arındırma mahkemelerinde, tıpkı Wilhelm Furtwängler gibi, III. Reich döneminde "apolitik" bir sanatçı olarak kaldığını söylemiştir. Oysa, Strauss kendi çıkarlarını korumak için, bilinçli bir biçimde "politik" ilişkilerden yararlanmış ve III. Reich'a hizmet etmiştir. Strauss, III. Reich döneminde Almanya'nın yaşayan en büyük bestecisi olduğundan, sanatsal açıdan Nazi yönetimine taviz vermek zorunda kalmamıştır. Yönetici olarak görev aldığı yıllarda, öncesinde ve sonrasında, Strauss'un Yahudi müzisyenlere karşı olmak şöyle dursun, onların yanında bir politika izlemiştir. Weimar dönemi modernist deneysel çalışmalardan hoşlanmasa da Hindemith'in destekçilerinden biri olması, bestecinin Nazi düşünce biçimine aslında fazla yakın olmadığını, III. Reich döneminde elde ettiği avantajlı pozisyondan yararlanarak, kendisine azami çıkar sağlamaya çalıştığı düşüncesine yol açmaktadır. Nazi yönetimi Almanya'nın yaşayan en büyük bestecisi olan Strauss'un uluslararası saygınlığının Almanya'ya sağlayacağı yararları hesaplarken, diğer yandan Strauss Nazi ideolojisine hizmet etmeden sistemin içerisindeki gücünü arttırmaya çalışmıştır. Bu anlamda, Strauss hem Nazi yönetiminin içinde, hem de dışında yer almıştır.

Richard Georg Strauss 11 Haziran 1864'te Almanya'nın Münih şehrinde varlıklı bir evde dünyaya geldi; bira hanedanlığının ileri gelenlerinden birisi olan zengin dayısı Georg Pschorr ailenin maddi güvence kaynağıydı.

I. Dünya Savaşı'nın sonuna kadar Bavyera Krallığı, Saxe-Meiningen Dükalığı ve Prusya Krallığı'nın idareleri altında orkestra şefi olarak hizmet veren Richard bu mevkiler sayesinde yüksek aristokrasinin pek çok üyesi ile yakın ilişkiler kurma fırsatı elde etti. Büyük savaş patlak verdiğinde artık zamanını doldurmuş olan 19. yüzyılın feodal düzeni içerisinde bile gayet iyi bir yere sahipti. 1918–1919 yıllarında savaşın sonuna gelindiğinde Bavyeralı isyankârlar Strauss'un kendi şehri olan Münih ve Garmisch'de tehditkâr bir devrimle ortaya çıktıkları sırada, kendisinin

de memnun olacağı üzere krala sadık hükümet birliklerinin anarşiyi alt ederek isyanı bastıracaklarına emindi ve bu konuda da yanılmadı.[185]

Tahmin edilebileceği üzere, I. Dünya Savaşı sırasında Strauss kendisi gibi önemli eserler ortaya koyan diğer çağdaşları hatta daha sonraları cumhuriyeti övüp yüceltecek olan sosyolog Marx Weber ve yazar Thomas Mann gibi vatanperver birisiydi. Strauss sözde bilimsel "Alman ırkının üstünlüğü" teorisine inanıyor ve bu fikrin yarattığı genel taşkınlık haline katılıyordu.

> "Bu ülke ve halkın çok büyük bir kalkınmanın henüz eşiğinde olduğunu, tüm Avrupa'da bir hegemonya elde etmek zorunda olduğunu ve nihayetinde şüphesiz elde edeceğini fark etmek gurur vericidir."[186]

Strauss imparatorluk ordularının ilk başlarda elde ettiği zaferlere hayran kaldı ayrıca "bu Almanların" millet olarak "muhteşem, güçlü, hatta hala kültürden fazla nasiplerini alamamış olsalar da yine de güçlü ve kahramanvari"[187] olduklarına da fazlasıyla ikna olmuştu.

Strauss savaş sonrası cumhuriyetçi rejimlere gayet iyi bir şekilde uyum sağladı. Weimar Cumhuriyeti'nin kuruluşuyla ilgili olmayan nedenler yüzünden 1919 yılının başlarında Almanya'yı terk edip ertesi 5 yıl boyunca kalacağı Avusturya'ya gitti. Almanya'nın savaşı kaybettiği anlaşılınca, "tarihi hakikatler kabul edilmelidir" şeklindeki yaygın görüşü hızla benimsedi ve derhal cumhuriyetçi bürokratlarla kültür yönetimi ile ilgili görüşmeler yapmaya başladı.[188]

Strauss'un, 1920'li yıllarda ya da 1930'lu yılların başında şekillenen Nazi hareketini hoş karşıladığına dair bir kanıt yoktur. Hatta aksine, 1930'da bir arkadaşı, o sıralarda kendi ırkçı kültürel ideallerini gerçekleştirmek adına eğitimli Alman elit tabakası arasında destek arayan Alfred Rosenberg ile buluşmasından Strauss'a bahsettiğinde Strauss bu Nazi filozofunu "dünyadan haberi olmayan 26 yaşında bir

---

[185] Franz Grasberger, **Der Strom der Töne trug mich fort: die Welt um Richard in Briefen,** Tutzing, H. Schneider, 1967, s.36

[186] Strauss'un Hofmannstahl'a yazdığı mektup, 22 Ağustos 1914, **Richard Strauss-Hugo von Hofmannstahl: Briefwechsel: Gesamtausgabe**, ed. Willi Schuh, 4. basım, Zurich, y.y., 1970, s.288

[187] Strauss'un Hofmannstahl'a yazdığı mektup, 16 Ocak 1915, ibid. s. 294

[188] Grasberger: **Strom der Töne,** s. 231

ergen"[189] olarak tanımlamıştı. Strauss, faşist rejim biçiminden hoşlanmasa da, diktatöryel bir yönetim biçimiyle müzik alanında onlarca yıldır yapmak istediği düzenlemeleri sonunda yapabileceği kanaatine varmış olabilir.[190] Bu nedenle, iktidar değiştikten birkaç ay sonra yani Ocak 1933'te, Münih Nazi Partisi subaylarından Paul Ehler'e Almanya'nın nihayet sanata ilgi duyan bir İmparatorluk (**Reich**) Şansölyesine kavuşması nedeniyle Tanrı'ya şükrettiğini söyledi.[191] Kendisinin duyarak büyüdüğü ve çoğunluğun da riayet ettiği fikirler bir kenara dursun, politikacıların sanatı, özellikle de müziği ve hatta özellikle de onun kendi eserlerini nasıl değerlendirdiği meselesi bestecinin Alman hükümetine ne kadar değer vereceği konusundaki en önemli kıstasıydı ve ileriki yıllarda da öyle kalacaktı.

6.1. Strauss'un III. Reich öncesi Müzikopolitik Girişimleri

Almanya'nın o dönemde yaşayan en önemli bestecisi olması ve ömrü boyunca, Alman müzisyenlerin, özellikle de bestecilerin profesyonel çıkarlarını korumak için çabalaması nedeniyle sürekli gündemde olan Strauss, Goebbels tarafından Kasım 1933'de RMK Başkanı olarak atandı.

Strauss'un müzikopolitik alanda 1890'ların sonlarından bu yana devam eden faaliyetleri daha gelişim yıllarında şekillenip yaşamının sonuna dek de değişmeyen kişisel estetik anlayışı üzerine kuruluydu. Kültürel köklerinin bilincinde olan muhafazakâr eğilim içerisinde bir Alman olarak Strauss, bir kaç istisna dışında Alman müziğini diğer tüm müzik türlerinin üzerinde tutuyor, hafif hatta ucuz bulduğu Fransız ve İtalyan müziğini, özellikle de Charles Gounod ve Giacomo Puccini'nin bestelerini ise reddediyordu.[192] Diğer taraftan mevcut Alman eserlerinin hepsinin de Strauss'u memnun ettiği söylenemezdi. Pfitzner'in çoğu operası ve hatta Richard Wagner'in oğlu Siegfried Wagner'in operalarının tümü kavramsal olarak aforoz edilmeliydi.[193] Yaşadığı günlerin modern anlayışını simgeleyen Richard

---

[189] Ibid. s.333
[190] Gerhard Splitt, **Richard Strauss, 1933-1935: Asthetik und Musikpolitik zu Beginn der nationalsozialistichen Herrschaft**,Pfaffenweiler,Centaurus, 1987, s. 80
[191] Paul Ehlers, "Die Musik und Adolf Hitler", **Zeitschrift fir Musik**, sayı 106, 1939, s. 361
[192] **Richard Strauss: Briefe an Eltern, 1882-1906**, Ed. Willi Schuh, Zurich, Atlantis Verlag, 1954, s. 94
[193] Ibid. s.218-219

Wagner'in müziğine ne kadar çok hayranlık duyuyorsa, Schönberg, Hindemith ve Alban Berg gibi kendi çağdaşlarına ait öncülerin modernist deneylerinden de o denli nefret ediyordu.[194] Ancak tartışma konusu olmaya bile değmeyecek caz bir yana, operetler, özellikle de Franz Lehar tarafından bestelenenler bestecinin gözünde müzikal bir felaketti.[195]

Alman müzik yaşamının genel yapısında bir tür geniş çaplı reform gerçekleştirmek isteyen Strauss'un koyduğu estetik ve organizasyonel hedefler rahatlıkla uygulanabilir ve ona göre de her şeyden önce makul olan hedeflerdi. Mevcut eğitim kaynaklarını kullanarak halkın müziğe olan aşinalığını ve beğeni düzeyini mümkün olan en üst düzeye yükseltmeye çalışıyordu. İzleyen halkın büyüklüğüne bakmaksızın düşük kaliteli müziği, dolayısı ile kötü olan belediye orkestraları ve opera sahnelerini azaltmak arzusu içindeydi. Durumlarını en iyi bilen kişi olarak Strauss'un besteciler için hedefleri arasında yayıncılar karşısında bestecilerin eserlerinin telif hakkının çok daha iyi korunması, ciddi müzik bestecilerinin diğerlerine karşı avantajlı haklara sahip olması ve eser meydana getiren sanatçılar için şahsi isim ve telif hakkı süresinin otuz yıldan en az elli yıla yükseltilmesi vardı. Bu amaçlar, ancak müzisyenlerin kanunen de tanınan ve kabul gören bir çıkar lobisi ya da birliği gibi merkezi bir örgüt çerçevesinde toplanmaları halinde elde edilebilirdi. Strauss ve meslektaşlarının tüm Alman müzisyenler adına fiilen aktif ve etkili bir idari araç olarak merkezi bir oda kurma planları I. Dünya Savaşı sonrası ortaya çıkan diğer mesleki idealleriyle de uyumluluk gösteriyordu.[196]

Strauss 1898 yazında Max von Schillings, Friedrich Rösch ve Siegmund von Haussegger gibi meslektaşları ile birlikte tüm besteciler adına faaliyete geçti ve 160 meslektaşını, konser yapımcıları, tiyatro vs. gibi sahne idarecileri ve yayıncılara karşı bir birlik çerçevesinde toplayıp örgütlemek üzere çalışmalara başladı. Daha ilk bir kaç hafta süresinde 100 kişiyi arkasına alan Strauss, hali hazırda 30 yıl olan isim ve telif hakkı süresinin Parlamento'nun da onayıyla kanunen uzatılmasına uğraşarak 1870 yılında yapılmış olan ve bestecilerden ziyade yayıncıların lehine olan telif

[194] Schuh, **Strauss-Hofmannstahl**, s. 541
[195] Ibid. s. 662, 644
[196] Max Butting, **Musikgeschichte, die ich miterlebte**, Berlin, Henschelverlag, 1955, s.204

hakkı kanunlarında bir reform gerçekleştirmeye çalıştı. 1901 yılında edebi ve musiki eserler için daha geniş bir koruma sağlayan ancak yine de 30 yıllık sürenin uzatılmayıp sabit tutulduğu yeni bir telif hakkı kanunu Reichstag tarafından yasalaştırıldı. Bu ve benzer diğer amaçlar konusunda (örneğin bestecilerin kendi eserlerinin yeniden basımı üzerinde söz ve kontrol hakkı olması gibi) ilerleme kaydetmek isteyen Strauss, Franz Liszt tarafından 1859 yılında kurulan **Allgemeiner Deutscher Musikverein**'ın (**ADMV**) başkanlığını üstlendi. İki yıl sonra bestecileri daha resmi bir ittifak, the **Genossenschaft Deutscher Tonsetzer (GDT)** temsil etmeye başladı ve Strauss kısa bir zaman zarfında 200'den fazla üye kaydeden bu kurumun da yönetimini ele geçirdi. 1915'de, bazı bestecilerin GDT'den ayrılmasını takiben, aynı amaca yönelen ancak Strauss'un çabaları ile büyük ölçüde çelişen ve kapsamında bestecilerin de bulunduğu bir başka Sahne Sanatları Birliği **Gesellschaft für musikalische Aufführungs und mechanische Vervielfaltigungsrechte (GEMA)** adı altında kuruldu. 1930 yılında GDT ve GEMA Strauss başkanlığında birleşme fikrine sıcak bakan karşılıklı bir mutabakata vardılar. Bu noktada Strauss, müzik yayıncılarının ve popüler kültürün hızla güç kazandığı bir dönemde hafif müzik bestecilerinin ciddi müzik üretenlere göre daha üstün bir duruma geçmelerinden endişe duyuyordu.[197]

Strauss, III. Reich öncesi dönemde müzikopolitik amaçlarını başaramadığından ve Hitler'in sanata ve ciddi bestecilere karşı tavrının kralcı ya da cumhuriyetçi başka herhangi bir kabineye oranla çok daha anlayışlı olacağını düşündüğünden III. Reich'ın iktidara gelişini iyi karşılamıştır. Bu inanç doğrultusunda, 1920 yılında GDT'de ona asistanlık yapmış olan müzisyen ve avukat Julius Kopsch ile besteci ve müzik eleştirmeni Hugo Rasch'ın da yardımlarıyla Goebbels'in yeni Reich Propaganda Bakanlığı'ndan bazı bürokratlarla önemli iş bağlantıları kurmayı başardı.

Kendisinin de orkestra şefi olarak katıldığı Temmuz ayındaki Bayreuth Festivali sırasında Bakan Goebbels ile ilk defa karşılaşıp tanışma fırsatı elde etti.

---

[197] Barbara A. Peterson, "Die Händler und die Kunst: Richard Strauss as Composers's Advocate", **Richard Strauss: New Perspectives on the Composer and his Work**, ed. Bryan Gilliam, Durham, N.C., Duke University Press, 1992, s. 118-119

Goebbels de Strauss'un hak ettiği üzere bu "büyük müzisyen"den etkilenmişti, bu nedenle Strauss'un mesleki kaygıları ile usulen ilgilendi. Bu tanışmayı takip eden bir kaç gün sonra Strauss Goebbels'den cesaret verici bir mektup aldı. Mektupta Goebbels, bestecinin endişelerini dikkate alarak Bakanlığının epey yol kat ettiğini ve yürürlüğe konacak bir kanun için nihai bir taslak hazırlanması ile ilgili olarak Reich Adalet Bakanlığı ile işbirliği yapıldığı konusunda Strauss'u bilgilendiriyordu. Aslında Goebbels'in asıl derdi bestecilerin sınırlı çıkarları değildi. Goebbels, Strauss'un yeni Reich'in daha kapsamlı kültürel politikalarına hizmet etme vaatlerine karşılık ustanın kılavuzluğunda gerçekleştirilecek reform vaatlerinde bulunuyor ve bu şekilde açıkça zaman kazanmaya çalışıyordu. Strauss ve Goebbels arasındaki anlaşma sonbaharda özel bir toplantı esnasında gerçekleşmişti. Strauss, daha büyük ve Naziler tarafından kurulmuş bir örgütlenmenin şemsiyesi altında aslında rejimin de arzu ettiği şekilde dünyaca tanınmış uluslararası bir "müzik adamı" olabileceğini ancak aynı zamanda da türlü reformlarını özellikle de en yakın meslektaşlarını ilgilendirenleri gerçekleştirebileceğini fark etti. Dolayısıyla da bu durum Strauss ve Goebbels arasında bir anlaşmanın gerçekleşmesi için ivedi bir zemin hazırladı. Bu anlaşmaya göre besteci, o sırada mesela müziksever Moussolini gibi diktatörler tarafından da başarıyla denenen faşist bir modele uygun yeni kurumsal bir mesleki odanın başına geçecek ve bunun karşılığında da bu örgütlenme çerçevesinde Strauss müzikle ilgili kendi çıkarlarına hizmet edebilecekti.

6.2. Strauss'un Reich Müzik Odası Başkanı Olarak Atanması

Esasen "apolitik" bir sanatçı olması sebebiyle RMK Başkanı olarak Strauss'un tecrübesiz, görevini tam anlamıyla yerine getiremeyen ya da oyuna getirilmiş bir kişi olduğunu iddia etmek son derece karmaşık bazı konuların basitleştirilmesi hatta yanlış yorumlanması anlamına gelir. Strauss dürüst, sadık ve kendisini görevine adamış bir RMK başkanıydı ve kendisini mükemmel bir politikacı olarak görüyordu ki aslında ADMV ve GDT başkanlığı yaptığı sıralarda gerçekten de öyleydi. 1935 baharından önceki başarısızlığının gerekçeleri daha ziyade yalnız kendi fikirlerini iyi bulan ve önemseyen bir yönetim tarzının oluşu, kendisini Nazi

rejiminin totaliterciliği ile özdeşleştirmek istememesi, şahsi gurur ve kibiri ve muazzam boyutlara varan şahsi menfaatleri ile mesleki bencilliği idi.[198]

1933 baharından itibaren Goebbels ve besteci arasında devam eden çift taraflı alışverişin doğal bir sonucu olarak, Strauss, 10 Kasım 1933'de Bakanlık Danışmanı Hans Rüdiger'den RMK Başkanlığı görevini kabul edip etmeyeceğini ve 15 Kasım'daki açılış kutlamalarına katılmak isteyip istemediğini soran bir telgraf aldı.[199] Elimizde Strauss'un verdiği cevapla ilgili olarak yazılı bir belge bulunmasa da öneriyi usulüne uygun bir şekilde hareket ederek kabul ettiğini farz etmek durumundayız. Strauss Berlin'e gidere RKK açılışına katılmış ve kendi *Festliches Praludium*'unu da yönetti.[200] Bunun üzerine RKK Başkanı olan Goebbels Strauss'a çifte bir görev vermeye karar verdi. Strauss hem RMK'nın başkanı hem de "Profesyonel Besteciler Başkanı" olacaktı (zaten daha önce de bir süre bu kurumsal dairenin başkanlığında bulunmuştu) zira Goebbels bu kurumun da henüz yeni olan müzik odasına dahil olması gerektiğini düşünüyordu. Takip eden aylarda RMK başkanı olarak Strauss, 15 Aralık 1933'de çıkartılan ve tüm müzisyenlerin merkezi bir irade altında toplanmalarını sağlayan kararname gibi etkileyici bazı kanunları yürürlülüğe koydu ve tüm Alman bestecileri 18 Şubat 1934'te Berlin'de yapılacak olan Besteciler Festivali'nde hazır bulunmak üzere resmi kanallarla davet etti. Böylece hem gelecekteki Almanya müzik politikası ile ilgili daha kapsamlı amaçları için bir anlamda kurumsal bir yoldan zemin hazırlıyor, hem de Berlin merkezli RMK'den izin almaksızın yerel olarak hareket eden tikelci lobilerin yasaklanması için zemin hazırlıyordu.[201]

6.3. RMK Başkanı Olarak Richard Strauss'un Amaçları

6.3.1. Besteciler İçin Telif hakkı Koruması

RMK Başkanı olarak Strauss'un listesinin en başında bestecilerin telif haklarının güvence altına alınması bu sefer iki misli önem kazanmış bir şekilde yer

[198] Splitt, **Richard Strauss 1933-1935,** s.97
[199] Rüdiger'in Strauss'a gönderdiği telgraf, 10 Kasim 1933, Amtsgericht München, Registratur S, Schwurgerichtsakten, Strauss
[200] Wessling, **Furtwängler,** s. 276
[201] Richard Strauss, "Begrüssungsansprache", **Zeitschrift für Musik,** No: 101, 1934, s. 288-290

alıyordu. Strauss, genç bir besteciyken, ailesini refah içerisinde yaşatabilen bir müzisyendi. GDT'ye bağlı olarak çalışmaya başladıktan sonra, özellikle *Der Rosenkavalier* operası başta olmak üzere erken dönem operaları sayesinde I. Dünya Savaşı öncesi büyük bir servete kavuştu. Kazandığı paranın büyük bir kısmını İngiliz bankalarına koyan Strauss, savaş esnasında İngiltere'nin banka hesaplarına el koyması nedeniyle servetinin büyük bir kısmını kaybetti. Bu nedenle, I. Dünya Savaşı sonrası her şeye yeniden başladı. O dönemlerde orkestra şefliğinden çekilmeyi istese de, para kazanmak zorunda olması nedeniyle bu isteğini hemen gerçekleştiremedi. Hitler'in göreve gelmesi, Strauss'un eserlerinin sürekli seslendirilmesi anlamına geliyordu. Bu nedenle telif haklarında yapılacak yeni düzenlemeler, besteci için büyük önem taşıyordu.

1934 yılı baharının sonlarına doğru Goebbels'in bakanlarından Funk'un yardımları ile telif haklarının toplanması ve dağıtılmasını düzenlemek amacıyla **Staatlich genehmigte Gesellschaft zur Verwertung musikalischer Urheberrechte (Stagma)** adında yeni bir organizasyon kuruldu. Bu organizasyonun kurulması, yayıncılar ya da bestecileri ilgilendiren tüm geçmiş düzenlemelerin hükmünü kaybetmesine neden oldu. RMK bünyesinde yer alan Stagma'nın başkanı da Strauss'du ve vefalı astı Leo Ritter de idari müdür görevini üstlenmişti. [202] Stagma'nın yeni oluşturduğu sisteme göre, ciddi müzik bestecilerine "orantısız bir biçimde yüksek telif hakkı" ödenmeye başlandı.

Strauss'un besteciler için belirlenen telif hakkı süresini 30 yıldan ideal olan 70 yıla çıkartabilmesi biraz zaman aldı ve bu konudaki çabalarının 1934 yılının sonlarında kısmen de olsa başarıya ulaşabilmesi için müziksever bir şahsiyet olan Bavyera Adalet Bakanı Hans Frank'tan yardım istemek durumunda kaldı. Goebbels, nihayet Almanya'nın Berne Konvansiyonu'na dahil olmasına razı geldiğinde, telif hakları koruma süresinin 50 yıla çıkmasını da kabul etti.

Strauss'un RMK adına güven kazandığı bir başka alan da uluslararası bestecilerin işbirliği hareketiydi. Strauss'un bu harekette kazanılmış bazı hakları

---

[202] Alan A. Steinweis, **Art, Ideology and Economics in Nazi Germany: The Reich Chambers of Music, Theater and the Visual Arts**, Chappel Hill, N.C., University of North Carolina, 1993, p. 51

vardı çünkü 1934 baharında Almanya'nın ayrıldığı Uluslararası Çağdaş Müzik Derneği (**International Society of Contemporary Music-ISCM**) adlı bu uluslararası kurum,-ki Karl Amadeus Hartmann da buraya bel bağlamıştı- Strauss ve Nazilerin atonal müzik olarak gördükleri müzik türünü destekliyorlardı. Dolayısıyla Şubat 1934'de Berlin'deki Alman Besteciler Konvansiyonu'nda Strauss ADMV modeline dayanarak ya Nazi Almanya'sına dost ya da taraf tutmayan ülkelerden gelenekçilik odaklı müzisyenleri bir araya getirmeye çalıştı. Almanya'nın ISCM'den vazgeçmesini telafi etmek ve bestecilerin telif hakları üzerinde ısrar etmek üzere Uluslararası Besteciler İşbirliği Sürekli Konseyi (**Le Conseil Permanent pour la Cooperation Internationale des Compositeurs**) adlı bir organizasyon 6 Haziran 1934'de Weisbaden'de kuruldu. Başlangıçta bu organizasyona 13 ülke dahil olmuşken çok geçmeden bu sayı yirmiye ulaştı. Bu noktada Almanya hâkimiyet iddiasını Strauss'un başkan tayin edilmesi ile garantiye almış oldu. Strauss'un Stresemann ile daha önce yaptığı bir görüşmede de açıkça belirtildiği üzere zararsız yabancı bestecilerin müzikleri Almanya'da ne kadar çok icra edilirse, Strauss'un eserleri ve tabii kabul edilebilir Alman meslektaşlarının eserleri de yurt dışında o denli çok çalınabilecekti.

6.3.2. Almanya'daki Müzik Kalitesinin Yükseltilmesi

Gündeminin geri kalanına bakıldığında Almanların zevk aldığı müziğin kalitesinin de Strauss için önem taşıdığı görülüyordu. Strauss doğal olarak en çok opera ile ilgileniyordu. Strauss'a göre, operetler, özellikle de Lehar'ın operetleri yasaklanmalıydı. Offenbach'ın *Yer Altundaki Orfeus*'u *(Orpheus in the Underworld)*, Johann Strauss'un *Yarasa*'sı *(Die Fledermaus)* ve kendi eseri *Çingene Baron (Zigeunerbaron)* istisnalar olarak kabul edilebilirdi. Strauss genele hitap edecek şekilde hafif müzik icra eden orkestralar tarafından çalınan ufak opera parçalarından özellikle de Wagner ve kendisine ait olanlar üzerine yapılan düzenlemelerden ve potpurilerden nefret ediyordu. Alman bestecilerinin telif haklarının korunması ile ilgili arayışına uygun olarak, telif süresi dolmuş olan, çoktan halka mal olmuş, bu nedenle ucuz bir şekilde icra edilen Verdi ve Puccini gibi İtalyan ve Fransız operalarının sahnelenmesini sınırlandırmak arzusu içerisindeydi. Strauss herhangi bir

konser ya da operada çalınacak olan yabancı müziklerin oranının üçte biri aşmasını istemiyordu.

Strauss reform denemesinin bir başka ayağında Tietjen'e de danışarak Almanya'da sadece kaliteli operaların sahnelenmesini sağlamak amacıyla operaların icra özelliklerini yeniden tanımlamak istedi. Zira onun fikrine göre, gereğinden fazla vasatlık gereğinden fazla opera mekânına bulaşmıştı ve Strauss sahneleri birleştirerek azaltmak, yeteneksiz sanatçıları ayıklamak ve daha seçkin ve meziyetli olanlar için teşvikleri arttırmak istiyordu.

Strauss'a göre bazı küçük opera salonları tamamen kapatılmalıydı çünkü yetersiz kadrolar nedeniyle ciddi eserlerin ancak birer "karikatürlerini" sunabiliyorlardı. Tietjen ile sürekli temas halinde hareket eden Strauss Ocak 1934'te Göring'e yazdığı bir mektupta ses sanatçılarına da daha yüksek ücretler sağlanmak kaydıyla 19 milyon RM'lık ek bir bütçe ile milli operaların durumunu kurtarabileceğini bildirdi.[203] Gerçekten yetenekli müzisyenler emeklilik dönemlerinde de çalıştırılmaya devam edilebilirdi.

6.3.3. Müzik Eğitiminin Islahı

Strauss müzik eğitiminin özellikle de genç ses sanatçılarının eğitiminin gerektiği gibi yapılamadığı konusunda da endişeler taşıyordu. Evlerde özel müzik eğitiminin tekrar hayata geçmesini istiyordu ve bu maksatla binlerce konsol piyanonun üretilmesine ve bir müzik öğretmenleri ordusunun yetiştirilmesine gayret verdi. Çeşitli özel askeri oluşumlar en çok da Hitler Gençliği tarafından sokak şarkıcılarına duyulan daimi talep nedeniyle erişkin gençliğin seslerini ziyan ettiklerini konusunda Ocak 1933'ten bu yana sıkıntı duyuyordu. Daha bilinçli opera izleyicilerine sahip olabilmek için orta eğitimden itibaren tüm öğrencilere armoni, kontrpuan ve analiz öğretilerek müzik seçkinliğinin genel seviyesi yükseltilmeliydi.

---

[203] Strauss'un Göring'e yazdığı mektup, 9 Ocak 1934, Richard Strauss-Archiv, Garmisch

6.4. RMK Başkanı Olarak Strauss'un Başarısızlığı

Strauss'un müzik reformlarının pek çoğunu gerçekleştirememesindeki başarısızlığın ana nedeni yönetim tarzı ve rejim liderleri ile olan şahsi ve kurumsal ilişkilerinden ileri gelmekteydi. RMK Başkanı olarak Strauss siyasi tutumunu birbiriyle çelişir iki yolla ortaya koydu ve bunun sonucunda bürokratik kargaşayı andıran bir durumun ortaya çıkmasına yol açtı.

Berlin'de birlikte çalıştığı astlarından oluşan ilk grup rejim öncesi günlerden titizlikle seçilmiş güvenebileceğini düşündüğü kişilerdi; ikinci grup ise ya Goebbels ya da Hinkel tarafından dayatılmış, fazlasıyla baskın ve kendi fikirlerinde çok ısrarcı olması nedeniyle bestecinin hoşlanmadığı ancak bir anlamda mecburen seçtiği RKK ya da Promi temsilcilerinden oluşuyordu. Bu gruplar bilhassa Bavyera Kültür Bakanı Hans Schemm, Führer Vekili Rudolf Hess özellikle de kısmen Nazi ideologu Alfred Rosenberg gibi yüksek rütbeli bir kaç Nazi köstebeği tarafından içeri sızdırılmıştı. Daha ziyade Garmisch'de ikamet ettiğinden her zaman görevinde hazır bulunamayan bir başkan olan Strauss, kendi isteklerine göre karar almaları için birinci gruba yetki verdi. Ancak daha sonraları böyle bir vekâleti arada keyfince verdiği doğrudan emirlerle müdahale ederek dengelemeye çalıştı ve nihayetinde anarşik bir başkanlık sistemine yönelmiş oldu. Strauss'a sadık olan birinci grup böyle güven ve diktatörlük karışımı bir rejimi kabul edebiliyordu. Strauss tarafından atanmamış olan ikinci grup ise Nazi partisi üyesi ve RMK Genel Müdürü olan Heinz Ihlert'i de içine alan bir topluluktan oluşuyordu. Strauss'un pek ortalarda görünmeyen bir başkan olmasının sonucunda, tüm astlarının arasından Ihlert her şeyden haberdar olan ve ipleri elinde tutan kişi olarak ortaya çıktı.

1934'ün başlarında, müzisyenler bölümü şefi olan Gustav Havemann, Strauss'un yokluğundan yararlanarak başkanlık divanının yetki alanını genişletmeye çalıştı. Ihlert, Furtwängler'in de yokluğundan istifade ederek divan içerisinde etkisini arttırmaya başladı. Sonunda, Strauss'u tuzağa düşürüp ipini çekmeye başlayan kişi Ihlert oldu. Nisan 1934'de, RMK Başkanı'na odada "kayıtların düzgün tutulmadığı" konusunda yakındı, bu da onun daha aktif bir rol elde edebilmesi için bir gerekçe

teşkil etti.[204] Tahmin edileceği üzere bir kaç hafta sonra Strauss Ihlert'i kendi "idare cephesi"ni kurmakla suçladı.[205] Kasım 1934'te Strauss RMK Başkanlığı'nı bırakmayı düşünüyordu ancak kalmasındaki iki ana nedenin biri telif hakkı reformunun henüz tamamlanmamış olması ve ikincisi de Hindemith olayından ötürü Furtwängler'in istifa etmesiydi; nihayetinde Strauss'un o sırada istifa etmesi şef Furtwängler'le dayanışması olarak yanlış anlaşılabilirdi..[206] Goebbels'in kültürel imparatorluğunda Strauss'un bir „politikacı" olarak başarısızlığı hangi ölçekte olursa olsun, RMK'daki rolünün siyasi nitelik taşıdığı şüphe götürmezdi ve görev yerinde her daim mevcut bulunamaması ve yaptığı taktik hatalar bir yana başarısızlığı büyük oranda RMK içerisinde yeterince diktatörce bir tutum benimsememiş olmasına dayanıyordu. Kater'e göre Strauss'un başarısızlığının nedeni şuydu: Strauss Ocak 1933'ten sonra kabul ettiği diktacı araçların pırıltısını seven bir sağ kanat muhafazakarıydı. Ancak Nazilerin tek boyutlu, devrimci totaliter dünyasını hiçbir zaman tam anlamıyla kavrayamamıştı, bu nedenle bu sistemin araçlarını gerektiği gibi kullanamadı. Onun geniş siyasi yelpazesi bulunan geleneksel bir burjuva dünyasına gömülmüştü.[207]

6.5. Strauss'un Yahudi ve Reich'da İstenmeyen Müzisyenlere Karşı Tutumu

Strauss, gençlik döneminde yeni yeni baş gösteren Yahudi düşmanlığı akımının etkilerinden hiç bir zaman tam olarak sıyrılamadıysa da RMK'da benimsediği politika Yahudilere karşıt değil aksine Yahudilerin yanında bir politikaydı. Konu RMK'ya gelince ise Strauss, RKK'nın kurulması ile ilgili kanunun ertesinde çıkan 1 Kasım 1933 tarihli kararnamenin ilk uygulamasını oluşturan ve Yahudi müzisyenlerin organizasyon haricinde tutulması için kanuni bir yol sağlayan 10. maddesini kabul etmemişti. 1934 senesinde Göring'e, Almanya'da Yahudi düşmanlığının artması nedeniyle "Ari" konserlere Yahudi dinleyicilerin kabul edilmeyecek olmasının zaten sorun yaşayan orkestraların mali durumuna pek de

[204] Ihlert'in Strauss'a mektubu, 13 Nisan 1934, Richard Strauss-Archiv, Garmisch
[205] Ihlert'in Strauss'a mektubu, 19 Mayıs 1935, Richard Strauss-Archiv, Garmisch
[206] Strauss'un Tietjen'e mektubu, 13 Kasım 1934, Richard Strauss-Archiv, Garmisch
[207] Kater, **Composers of the Nazi Era**, p. 234

yardımcı olmadığını ima etti.[208] 1934 yılı sona ererken Goebbels Strauss'u Müzik odasındaki "Yahudi meselesi" ne ivedi bir çözüm bulmak üzere çağırdı. Strauss ise bu konuda aktif bir rol almak istemediğini beyan etti.[209] Daha sonra ise böylesi Yahudi karşıtı önlemlerin " nezaket ve ahlak kurallarının tümünü" ihlal ettiğini çeşitli belgelerde dile getirdi.[210]

Hindemith'in Weimar döneminde gerçekleştirdiği deneysel çalışmalardan haberdar olan Strauss, RMK Başkanlığı'nın ilk günlerinde besteciye kuşkuyla yaklaşıyordu. Ancak Weimar dönemi sonunda, Hindemith'in değişmeye başlaması ve *Mathis* denemelerinin tehlikesiz bir tonal üslup ile kaleme alınmış olması Strauss'un gözünden kaçmadı. Ayrıca Hindemith'in her türlü deneysel yaklaşıma açık olduğu ilk evreleri sırasında bile Strauss onun mükemmel müzisyenliğini takdir ediyordu. Bu nedenle RMK'nın kurulma aşamasında onu başkanlık divanına çağırmıştı. 18 Şubat 1934'de Berlin'deki ilk Alman Besteciler Festivali sırasında Strauss, Hindemith'in *Yaylılar ve Nefesliler için Konser Müziği (Konzertmusik für Streicher un Blechbläser)* adlı eserini çaldırttı.

Hindemith olayının sonuçları baş göstermeye başladığında Strauss'un etkileri Hindemith'e olan iyi niyetini kanıtlamış oldu. Mart 1935'de bir Başkanlık Divanı toplantısında, Strauss'un Goebbels ile bu dava hakkında konuşması ve iki hususu vurgulaması gerektiği kararına varıldı. İlk olarak, Hindemith, Berlin'deki Müzik Yüksek Okulu'nda profesör olarak tekrar işe alınacaktı. İkinci olarak da Hindemith'in yapıtında kullandığı müzikal dilin atonal özellikler içermemesinden dolayı Başkanlık Divanı'nın esere herhangi bir itirazının bulunmadığıydı.[211]

Bu sırada, Goebbels, Strauss'un, bakanın ülke çapında şiddetle cezalandırdığı bir sanatçının tarafını tutmasına inanmakta güçlük çekiyordu. Goebbels, Strauss'un III. Reich için halen taşıdığı uluslararası reklam değerinin farkındaydı ancak Strauss'un RMK'daki konumunu kendi şahsi çıkarlarını ilerletmek

---

[208] Strauss'un Göring'e mektubu, 9 Ocak 1934, Richard Strauss-Archiv, Garmisch
[209] Strauss'un Doktor Kopsch'a yazdığı mektup, 4 Ekim 1934, Bundesarchiv, Aussenstelle Berlin, Richard Strauss
[210] Strauss'un Rasch'a yazdığı mektup, 5 Mart 1935, Richard Strauss-Archiv, Garmisch
[211] 14. RMK Başkanlık Konseyi Toplantısı Tutanağı, 16 Mart 1934, Richard Strauss-Archiv, Garmisch

amacıyla kullandığının da farkındaydı. Strauss'un 15 Kasım 1933'te Berlin'de *Şenlik Prelüdü*'nü *(Festliches Präludium)* icra etmesi bu olayların ilkiydi. Ardından 1934 Şubat ayı ortalarında bestecinin Berlin'de gerçekleşen festival konseri için *Till Eulenspiegels lustige Streiche* ve *Arabella*, Devlet Operasında sahnelendi. 70. doğumgünü ise *Intermezzo, Mısırlı Helen (Die ägyptische Helena)* ve *Naxos'lu Ariadne*'nin *(Ariadne auf Naxos)* icra edilmesi için ideal bir fırsat oldu.[212]

6.6. Zweig Olayı ve Strauss'un RMK'dan Çıkartılması

Görevde geçirdiği bir kaç ayın sonunda Strauss'un RMK'daki rolü -ki çeşitli stratejik noktalardan giderek daha da fazla tartışma konusu olmaya başlamıştı- kendi ve üstleri arasında gitgide daha da fazla sürtüşmeye neden oldu. Bununla beraber tüm kariyeri boyunca karşılaşmış olduğu her türlü otorite biçimini saymaya alışmış olan bir devlet görevlisi olarak Strauss soğukkanlılığını korumaya çalıştı. RMK Başkanlığı'na atanmasının hemen ardından, Aralık 1933'te Goebbels ve Hitler'e duyduğu minnettarlığı, Goebbels'e ithaf ettiği eseriyle gösterdi. Sözleri Goethe'ye ait olan *Das Bachlein* adını taşıyan bu eserin son satırları da Hitler'e şöyle bir övgü içeriyordu: "Beni kayaların kucağından çekip çıkartan o kişi sanırım Führer'im, (önderim) Führer'im, Führer'im olacaktır."[213]

Nisan 1934'te Strauss'un, Goebbels'in Alman Operaevi'nde **(Deutsches Opernhaus)** gerçekleştirmeyi arzuladığı opera reformuna dair fikirleri yavaş yavaş herkesçe bilinmeye ve bu kurumun ileri gelen üyeleri de bu fikirlere karşı çıkmaya başlayınca ortamın havası da değişmeye başladı. O yıl zarfında, rejim Strauss'un siyasi nedenler yüzünden Salzburg Festivali'ne katılmasına engel olmuştu. Bunlara ek olarak bir de Goebbels'in danışmanı von Keudell, Strauss'un mali ve idari eksikliklerini dile getirerek Strauss'u eleştirdi.

1934'ün sonlarına doğru ve 1935'de Strauss rakibi Furtwängler'in görevlerinin çoğundan azledilmiş olmasının kendi durumunu iyileştireceğini

---

[212] Tietjen'in Strauss'a mektupları, 23 Mart 1934 ve 21 Şubat 1935, Richard Strauss-Archiv, Garmisch

[213] Norman Del Mar, **Richard Strauss: A Critical Commentary on His Life and Works,** 3 cilt, y.y., 1972, 3. cilt, sayfa 395-396

düşünmüş olabilir. 28 Mart 1935'de henüz bestelediği *Olimpik* Marş'ı (*Olympische Hymne)* Hitler'e şahsen dinletti ve 17 Nisan'da hem doğum gününü kutlamak hem de yüzde birlik isim ve telif hakkı fikrini (ki artık bu uygulama Bayreuth sınırlarının ötesinde de uygulanacaktı) yeniden tartışmak için tekrar Führer'i görmeye gitti.

Yaygın kanının aksine, Strauss'un Stefan Zweig ile olan sorunlarının altında tek bir neden yatmıyordu hatta III. Reich'da daimi olarak gözden düşmesinin tek nedeni de bu değildi. Bunlar sadece daha önce bahsi geçen sebeplerin karmaşık bütününe katkıda bulunan küçük meselelerdi.

Çok eskiden beri arkadaşı olan yazar Hugo von Hofmannstahl'ın 1929'daki ölümüne son derece üzülen Strauss eşdeğer isimde bir başka yazar aramaya başladı. 1931 yılının sonlarında besteciye düzenli olarak pek çok nitelikli kitap temin eden aynı zamanda Inser Verlag'ın da kurucusu olan Anton Kippenberg kendisine Stefan Zweig'den bahsetti. Strauss ve Zweig aynı yıl Kasım ayında tanıştılar ve derhal *Sessiz Kadın (Die schweigsame Frau)* için bir libretto üzerine konuşmaya başladılar. 1933 yılı boyunca Strauss ve Zweig, konusu Shakespeare'in bir çağdaşı olan Ben Johnson adlı İngiliz bir yazara ait olan *Epicene, or the Silent Woman* (*Kızoğlankız, ya da Sessiz Kadın*) adlı metne dayanan bu opera üzerinde çalışmaya devam ettiler.

Strauss adımlarını dikkatli atmak durumundaydı zira yeni Nazi iktidarının tanımlarına göre Hofmannstahl yarı Yahudi kabul ediliyorsa Zweig tam bir Yahudi'ydi. Ayrıca Zweig Berlin rejimine karşı yapılan bir protestoda Thomas Mann ve başka Nazi karşıtı aydınlara katılmış, dolayısıyla da Strauss'u tehlikeye atmıştı.

Operanın galası için, Strauss'un galalar söz konusu olduğundaki ilk tercihi olan Dresden seçildi ve zaman olarak da 1935 yazı belirlendi. Zweig pek çok fırsatta Strauss ile olan ortaklığından ayrılmak istedi. Ancak Strauss Zweig'dan gizliden gizliye kendisi ile çalışmaya devam etmesini rica etti. Zweig kendisinin yerini almak üzere Viyana tiyatrosunun tarihçisi Joseph Gregor'u önerdi. 15 Haziran 1935'de Zweig Viyana'dan Strauss'a bir mektup göndererek işbirliklerinin neden devam edemeyeceği konusundaki fikirlerini yineledi ve Nazilerin baskı yaptığı dost Yahudi sanatçılarla olan dayanışmasını vurguladı.

Mektup Strauss'un eline gala için provalara katıldığı Dresden'de geçti. Ve onu öyle öfkelendirdi ki 17 Haziran'da Zweig'ın suçlamalarının çoğuna karşı kendisini savunmaya ve RMK Başkanı olarak da aktif rolünü korumaya çalışan ünlü mektubunu kaleme aldı.[214] Bu mektup daha Dresden'deyken Gestapo tarafından ele geçirildi ve Gauleiter Mutschmann'ın ofisinde bir kaç gün tutuldu. Bu durumun ilk sonuçlarından birisi Mutschmann'ın, Hitler'in ve Goebbels bilgisi olmaksızın, kendi inisiyatifini kullanarak Zweig'in ismini yeni programdan atmak oldu. Bu konuda Mutschmann'ın karısının Yahudi olması nedeniyle savunmasız durumda olan Dresden Staatsoper'in idare müdürü Adolf'e baskı yapması da son derece kolaydı. Strauss değişmiş programı 22 Haziran'da gördü ve Zweig'in isminin tekrar programa dahil edilmemesi halinde Dresden'i derhal o gece terk edeceğini söyledi. Zweig programa geri alındı ancak bunun ertesinde Adolf operadaki görevinden oldu.[215]

Sessiz Kadın'ın *(Die schweigsame Frau)* galası son derece başarılı geçti ancak Hitler ve Goebbels kötü hava koşulları nedeniyle galaya katılamadılar. 1 Temmuz 1935'de Mutschmann, Strauss'un mektubunun bir kopyasını Reich kançılaryasına gönderdi. O tarihten sonra Strauss'un kaderi çizilmiş oldu. 5 Haziran'da Bakan "Strauss artık gitmeli„ kararına vardı.[216] Bunun üzerine Goebbels'in temsilcisi von Keudell Strauss'u ziyaret ederek onu istifaya zorladı. Strauss 6 Temmuz'da Goebbels'e "sağlık nedenleri„ yüzünden işinden azledilmesini isteyen bir mektup gönderdi. Üç gün sonra Bakan ayrılması için Straus'a izin verdi.[217] Bunun üzerine bu nedenler Alman basınında yer aldı. *Sessiz Kadın*'a *(Die schweigsame Frau)* gelince, opera bir daha III. Reich'da hiç bir zaman icra edilmemek üzere yasaklandı.

Strauss ne bir Nazi Yahudi düşmanı ne de rejim öncesinde Yahudilerden nefret eden tipik Almanlardan biriydi. Hofmannsthal ve Zweig'la olan ilişkisinin dışında, Strauss'un fanatik Naziler tarafından Yahudi şahıslara ve Yahudi kültürüne

---

[214] Strauss'un Zweig'a yazdığı mektup, 17 Haziran 1935, Bundesarchiv, Aussenstelle Berlin, Richard Strauss

[215] Walter Panovsky, **Richard Strauss: Partitur eines Lebens,** Münih, R. Piper, 1965, s. 291

[216] 5 Temmuz 1935 notu, **Die Tagebücher von Joseph von Goebbels: Sämtliche Fragmente**, ed. Elke Fröhlich, 5 cilt, Münih, y.y., 1987, 2. cilt, s. 490

[217] Goebbels'in Strauss'a yazdığı mektup, 9 Temmuz 1935, Richard Strauss-Archiv, Garmisch

yakınlıkla suçlandığı başka durumlar da vardı. 1933 yılından sonra Strauss'un sahne eserlerinden bazıları- özellikle de *Salome, Josephslegende, Mısırlı Helen (Die ägyptische Helena)*- eleştirilmiş hatta bazı bölgelerde güya Yahudi içerikleri olması nedeniyle resmi olarak takibe alınmışlardı.[218] Ancak Strauss'a karşı en zalim Yahudi karşıtı Nazi saldırılar daha 1934'lerde Yahudilerle kurduğu şahsi ilişkiler nedeniyle meydana gelmişti. Hofmannstahl ve Zweig meselesi bir yana, oğlunun karısı bir Yahudiydi.

6.7. Strauss'un RMK Başkanlığı'ndan Azledilmesinden Sonraki Kariyeri

Zweig mektubu meselesinden sonra, Richard Strauss'un artistik kariyeri zarar görüyordu çünkü bazı eserleri eskisi gibi icra edilemiyordu, ayrıca değerli söz yazarını kaybetmesinin ardından artık üretmek ona daha zor gelmeye başlamıştı. Rejimle olan ilişkileri düzelmedi hatta tersine 1944'te toplum dışında bırakılmasına kadar gitgide daha da kötüleşti. Strauss, azledilmesinin asıl nedenini netleştirmek istiyordu. 13 Temmuz'da Hitler'e bir mektup yazarak RMK'daki konumunu hafife alan suçlamalarla arasına mesafe koyan ve Yahudi karşıtlığı içermeye bir mektup yazdı. Besteci bu mektuptaki üslubunda tedbirli davrandı ve apolitik duruşunu vurgulayarak Gauleiter Muschmann'a yazdığı mektubu önemsiz ve etkisiz kılmaya çalıştı. Hitler'i "Alman sosyal yaşamının büyük mimarı" olarak öven Strauss mektubunu "sizin yüce adalet duygunuzdan emin olarak Führer'im, kendimi şahsen aklamak için bana bir fırsat vermenizi ve büyük bir alçak gönüllülük gösterek mevzuyu şahsen görüşmek üzere beni kabul etmenizi rica ediyorum" diye bitirdi.[219] Ancak Berlin'den hiç bir şekilde herhangi bir cevap almadı ve 1935'in sonlarında ve 1936 yılında da Hitler ya da Goebbels ile karşılaşmak için harcadığı büyük çabalar boşa çıktı.

Strauss Olimpik Marşı resmi olarak bizzat yönetemeyeceğinden korkuyordu. Marşı III. Reich'in emriyle değil Olimpik Komite'nin emri ile bestelemişti ancak yine de onaylanması rejim liderlerine bağlıydı. Nihayet marşın

[218] Richard Strauss, **Betrachtungen und Erinnerungen,** Zürich, Atlantis Verlag, 1949, s. 224-229
[219] Richard Marek, **The Life of a non-hero,** New York, Simon and Schuster, 1967, s. 283

provası Haziran ayında Berlin'de yapıldı. Goebbels provaya geldi ve marşı çok başarılı buldu. Marşın galası 1 Ağustos'ta yaz oyunlarının açılışında usulüne uygun olarak bestecinin yönetiminde gerçekleştirildi. Eserin kaydı ise sonbaharda satışa sunuldu. Goebbels, kontrol altında tutulduğu sürece Strauss'un eskisi gibi Almanya'nın itibarına katkıda bulunabileceğini fark etmede geç kalmadı. Bu durum, Strauss'un sonraki yıllarda Londra, Paris ve Roma'da uluslararası övgüler toplamaya devam etmesine neden izin verildiğini açıklamaktadır.

Strauss'un kariyerinin bir kısmı halen ilerlemeye devam ediyordu çünkü Nazi Almanya'sı Uluslararası Besteciler Derneği'nin kontrolünü ele geçirmeyi çok istediğinden bu konuda sürekli çaba harcıyor ve Strauss da bu çabalar için iyi bir reklam niteliği taşıdığından ona halen ihtiyaç duyuluyordu. Eylül 1935'de Uluslararası Besteciler İşbirliği Sürekli Konseyi (**Conseil Permanent pour la Coopération Internationale des Compositeurs**) festivali Vichy'de gerçekleşti ve başkanlığını da Strauss yaptı. Haziran 1942'ye gelindiğinde Konsey'in Berlin'deki toplantısında Strauss 5 yıl daha görevde kalmak üzere yeniden başkan seçildi.

Yaz 1936 ile 1944 döneminde Strauss ve III. Reich arasında sınırları belirli, işlevsel bir düzeyde kalan ve karşılıklı çıkar hesabına dayanan yeni bir ilişki mevcuttu. Strauss'un kendini gösterebileceği bir sonraki olay Yoz Müzik Sergisi ile de birleşen ve Mayıs 1938'de Düsseldorf'da gerçekleşecek olan Reich Müzik Festivaliydi. Kurnaz bir şekilde Goebbels, Strauss'dan orada faydalanılması gerektiğine daha Ocak 1938'de karar verdi. Strauss daveti derhal kabul etti ve Nisan ayında heyecanla yayıncısına " Herr Doktor Goebbels'in şahsi daveti üzerine, Düsseldorf'ta 26 ve 27 Mayıs'ta Reich Tiyatro Haftası'nda *Arabella* ve *Şenlik Prelüdü'nü (Festliches Präludium)* yöneteceğim" diye yazdı.[220]

Bu arada Strauss Hoffmannstal ve Zweig'dan çok daha kötü addettiği tiyatro araştırmacısı Joseph Gregor adında yeni bir librettist edindi. İlk ortak çalışmaları *Barış Günü*'nün (*Der Friedenstag)* prömiyeri 1938 yılı sonunda

[220]Strauss'un Fürstner'e yazdığı mektup, 16 Nisan 1938, Bayerische Staatsbibliothek, Münih, El Yazmaları

Münih'te, *Daphne* operası olan ikinci çalışmalarının prömiyeri ise Ekim 1938'de Dresden'de Böhm'ün yönetiminde gerçekleşti.

Barış Günü (Der Friedenstag) ülke çapında gerçekleştirilen Strauss'un 75. doğum günü kutlamalarının bir parçası olarak Haziran 1939'da Viyana'da sahnelendi. Hitler temsile şahsen katılırken Goebbels Imperial Otel'de bir resepsiyona ev sahipliği yaptı. Strauss'un arkadaşı Tietjen'in yönetiminde Berlin'de ve buna ek olarak Frankfurt ve Münster gibi daha küçük şehirlerde buna benzer başka kutlamalar da gerçekleşti.[221] Bu organizasyon için Goebbels 15000 Reich Mark tutarında yeni, yıllık verilecek olan bir " Milli Besteci Ödülü" tahsis etmişti.

Bu şartlı çerçevede, takip eden yıllar rejim bağlılığına karşılık ilave ödüller getirdi. Strauss kendisini rejime adamış genç bir Nazi bestecisi olan Cesar Bresgen'in kazandığı Münih ödüllü yarışmasına jüri üyesi olarak katıldı. Vienna Männer- Gesangverein için düzenlenen bir beste yarışmasında Furtwängler ve diğerleri ile birlikte görev aldı. 1942 senesinde kendisi de 6000 Reich Marklık bir para ödülü kazandı ki RMK tarafından besteciler kategorisinde verilen en yüksek ödüldü. Goebbels tarafından emredilen ve Promi müzisyenlerini konu alacak bir "ünlüler" koleksiyonu için Berlin Filarmoni Orkestrası'nı yönetirken görüntülenmek üzere bir belgesel filmin konusu olmak üzere davet aldı.[222]. Münih'te Clemens Kraus'un yönetiminde icra edilecek olan *Cappriccio*'nun prömiyerine Goebbels sponsor oldu. Mayıs 1944'e gelindiğinde ise, Goebbels Strauss'un yine 6000 Reich Marklık ödülü kazanması gerektiğine karar verdi ve organizasyonun sponsoru olarak o yaz Salzburg festivalinde *Danae'nin Aşkı*'nın *(Die Liebe der Danae)* prömiyerinin gerçekleşeceğini teyit etti.[223]

Reich'ın Strauss'a ihtiyaç duyması nedeniyle Strauss mevcut durumunu savaş boyunca koruyabilecekken durum böyle gelişmedi. 1944 yılının başlarında,

---

[221] Albert Richard Mohr, **Die Frankfurter Oper, 1924-1944: Ein Bietrag zur Theatergeschichte mit zeitgenössischen Berichten und Bildern,** Frankfurt, W. Kramer, 1971, s. 675-676

[222] Tobis Filmkunst'tan Strauss'a gönderilen mektup, 6 Nisan 1943, Bundesarchiv, Aussenstelle Berlin

[223] Strauss'un Drewes'e yazdığı mektup, 6 Ağustos 1944, Bayerische Sttatsbibliothek, Münih, Handschriftenabteilung

Nazi liderlerinin, Goebbels tarafından daha önce de beyan edildiği üzere Topyekün Savaş'ın kültürel propagandadan daha önemli olduğunu fark etmeye başladıkları sıralarda, Strauss profesyonel alanda kendisine tanınan öncelikleri birer birer kaybetmeye başladı. Aslında o, halen yaşayan besteciler arasında Almanya'da eserleri en sık çalınan opera bestecisiydi. Popülerliğini koruyan kurtaran da Schirach ve Viyana Sahnesi oldu.

Haziran 1944'de Strauss'un 80. yaş günüydü. Rosenberg cephesinde bulunan müzik çevreleri bu olayı görmezden gelmeye çoktan karar vermişken, Viyana'da bulunan Schirach daha önceki yıllardakileri örnek alan etkileyici kutlamalar gerçekleştirilmesini istedi. Hitler kararsızdı, Goebbels ise tüm kutlamalara yasak getirmek istiyordu. Bu noktada Furtwängler devreye girdi ve bestecinin moralini tamamen bozmamak konusunda Goebbels'i ikna etti. Goebbels Hitler ile yapılan görüşmeler sonucunda zaten planlanmış olan yerel kutlamalarının hepsinin iptal edilmesi gerektiğine ancak Viyana'nın tek büyük bir ana organizasyon ile bu konudaki çalışmalara devam etmesine karar verildi. Bu organizasyon *Ariadne auf Naxos*'un yeni bir prodüksiyonu olacaktı ve Schirach'ın da bu organizasyona şahsen katılmasına izin verilmişti. Goebbels ve Hitler kutlama telgrafları gönderdiler. Haziran 1944'de yazdığı bir mektupta Strauss yaklaşan 1 Ağustos tarihli Salzburg Festivali hakkındaki umutlarını ve *Danae'nin Aşkı*'nın *(Die Liebe der Danae)* galasını dört gözle beklediğini ifade etti.[224] Savaşın en civcivli anında kendisini epey iyi hissettiği anlardan birinde Goebbels bu operanın prömiyerinin Salzburg'da gerçekleşmesini istedi.[225] Ancak savaşın neden olduğu hasar nedeniyle operanın gala tarihi 1 Temmuz olacakken kostümlü provası iki gün önce olmak kaydıyla 15 Ağustos'a ertelendi. Ancak 15 Ağustos'ta da festival Goebbels'in kültürel etkinliklere getirdiği genel yasağın kurbanı oldu.

Savaş bitene dek Strauss'un kalan haftaları zehir gibi geçti. Sağlığı kötü durumdaydı, karısının durumu daha da kötüye gidiyordu ve ailesinin geri kalanı emniyette değildi.

---

[224] Strauss'un Drewes'a yazdığı mektup, 17 Haziran 1944, Richard Strauss-Archiv, Garmisch
[225] Richard Strauss, Clemens Krauss, Götz Klaus Kende, Willi Schuh, **Briefwechsel: Richard Strauss, Clemens Krauss**, München, C.H.Beck, 1964, s. 261-262

6.8. Strauss'un Nazilik Suçlamasından Arınma Süreci

Strauss'un bariz Nazi Partisi organizasyonlarından hiçi birisine üye olmadığı, sadece 1934 yılından 1935 yılına kadar kadar Propaganda Bakanlığı'na bağlı RMK Başkanı olarak hizmet verdiği ve görevden ihraç edilme tehditini bertaraf etmek üzere kendi rızasıyla istifa ettiği tespit edilince 1947 yılının başlarında Strauss için Nazilik suçlamasından kurtulma davası açıldı. Strauss'un avukatı Karl Rosen ana savunma stratejisi olarak 1935 yılının haziran ya da temmuz ayına dek Strauss'un RMK'daki görevine hizmet ettiği ve hizmet ederken de aslında Nazi Rejimi için bir sorun haline geldiği savını kullandı. Roesen, savunmasında Strauss'un " herşeyi etraflıca organize edip,, kendi inandığı fikirleri gerçekleştirmek istediğini, bu nedenle de Goebbels'in onu ayrılmaya zorladığını savundu. Bir kaç ay süren bir duruşma dönemi ertesinde iftira ve yanlış yorumlamalar açıklığa kavuştu ve Strauss'un herhangi bir Nazi kategorisine girmediği sonucuna ulaşıldı, dolayısı ile de takibat durduruldu. 7 Temmuz 1948'de Nazi Politik Hareketi'ne dahil olmanın uygulanabilir kriterlerine uymadığı gerekçesi ile "suçsuz,, bulundu.

7. Nazi Yönetiminden Kaçış ve Sürgün

Maddi imkânı olan ve göç etmek istedikleri ülkede destek bulabilmeyi başarmış Yahudi müzisyenlerin birçoğu Nazi yönetimi altındaki Almanya'dan kaçmışlardır. Almanya'dan kaçan Yahudi müzisyenlere başta ABD olmak üzere, İngiltere ve Filistin kapılarını açmıştır. İki göçmenden biri ABD'ye göç ederken, İngiltere'ye sadece on göçmenden biri kabul edilmiştir. Filistin ise İngiltere'den biraz daha az göçe izin izin vermiştir.[226]

Müziğin çeşitli dallarında faaliyet gösterenler arasında, orkestra şefleri ve enstrümantalistlerin göç ettikleri ülkeye kabul edilmeleri daha kolay oluyordu. Onları, birçok dil konuşabilmeleri nedeniyle, opera sanatçıları takip ediyordu. Müzik alanında göç ettikleri ülkede en büyük zorluğu yaşayan grup ise, müzikolog, eleştirmen ile dile bağlı olarak teorik ders veren profesyonellerdi. Beste yapabilen ya da enstrüman dersi verebilenlerin ise iş bulma şansları biraz daha fazla oluyordu.[227]

7.1 Nazi Yönetiminden Kaçan Yahudi Müzisyenleri Kabul Eden Ülkeler

7.1.1. İngiltere

Göç etmek isteyen Alman müzisyenlerin kaçabilecekleri en yakın ülkelerden biri İngiltere olsa da, ekonomik depresyon, bunun sonucunda ortaya çıkan işsizlik ve artan Yahudi karşıtlığı, bu ülkeyi Yahudiler için gittikçe zor bir ülke haline getiriyordu. İngiltere'ye göç edenler arasında Hamburg Operası'nın yıldız kontraltosu Sabine Kalter; Boosey & Hawkes müzik yayınlarında çalışmaya başlayan Schönberg'in öğrencilerinden şef Erwin Stein; Berlin Filarmoni Orkestrası baş kemancısı Nikolai Graudan; Viyana Devlet Operası baş kemancısı Arnold Rosé bulunuyordu. Erwin Stein gibi Schönberg'in öğrencisi olan Egon Wellesz İngiltere'nin müzik hayatına önemli katkıda bulunan kişilerden biridir.

---

[226] Horst Möller, **Exodus der Kultur: Schriftsteller, Wissenschaftler und Künstler in der Emigration nach 1933,** Münih, C.H.Beck, 1984, s. 47

[227] Boris Schwarz, "The Music World in Migration", **The Muses Flee Hitler: Cultural Transfer and Adaptation, 1930-1945,** Ed. Jarrell C. Jackman, Carla M. Borden, Washington D.C, Smthsonian Institution Press, 1983, s.137

Avusturya'nın Almanya ile birleşmesine kadar Avusturya Besteciler Birliği'nin yöneticilerinden biri olan Egon Wellesz, bestelediği 9 senfonisi, yaylı çalgılar dörtlüleri ve bale müziği sayesinde Oxford Üniversitesi'nde Bizans Tarihi dersi verebilme şansını elde edebilmiştir.

7.1.2. Filistin

İngiltere'nin mandası olan Filistin de ekonomik zorluklar içerisindeydi. 1933'den itibaren Yahudi göçüyle birlikte ülkede "beyaz yakalı" profesyonellerin sayısı fazlasıyla artmış, buna karşılık ülkede insan gücüne dayanan işçi açığı başgöstermiştir. Almanya ve Avusturya'dan göç eden Yahudi doktor, akademisyen, müzisyen ve avukatlar eğitimlerine uygun iş bulmakta zorlanmış, farklı işlere yönelmişlerdir. Diğer taraftan, Yahudilerle Araplar arasında gün geçtikçe artan bir gerilimin ortaya çıkmasıyla, İngilizler Yahudilere sınırlayıcı göç kuralları uygulamışlardır. 1938'den itibaren uygulanan daha da sıkı göç kuralları nedeniyle, Filistin'e göç eden her üç kişiden birisi kaçak olarak gelmiştir. Tüm bunlardan ötürü, Filistin Yahudi müzisyenlerin göç edebilmeleri için ideal bir ülke konumunda olmamıştır. [228]

7.1.3 Amerika Birleşik Devletleri

En fazla yahudinin göç ettiği ülke olan Amerika, aslında 1930'lar ve 40'larda göç etmek için pek de ideal şartlar sunmuyordu. ABD'nin tercih ettiği göçmenler kuzeybatı Avrupa ülkelerinden gelen göçmenlerdi. Doğu ve Güney Avrupa, özellikle Yahudiler çok da fazla tercih edilmiyordu. Öte yandan 1929 yılındaki Büyük Depresyon'un sert ekonomik ve sosyal etkisi, eyaletlerin göç karşıtı yeni yasalar çıkarmasına yol açmaktaydı. 1937'den sonra daha rahat göç yasalarının kabul edilmesi ile birlikte, Yahudiler ABD'de iş bulabilmeye ve daha iyi yaşam şartlarına kavuşmaya başladılar. 1937'den itibaren, özellikle **Kristallnacht**'tan sonra

[228] Herbert A. Strauss, "Jewish Emigration from Germany: Nazi Policies and Jewish Responses (II), **Leo Baeck Institute Yıllığı,** 26, y.y., y.y., 1981, s. 334-409

Almanya ve Avusturya'dan ABD'ye göç etmek isteyenlerin sayısındaki patlama, uzun göçmenlik listelerinin oluşmasına neden olmuştur. [229]

7.2. Nazi Yönetiminden Kaçan Önemli Yahudi Besteci, Orkestra Şefi ve Müzisyenler

Kreisler ve Arthur Schnabel, Nazilerin Yahudilere karşı olan tehdidini erken hissedip, Almanya'dan hızla ayrılan müzisyenlerdi. Ne yazık ki, Almanya'da doğan, Alman vatandaşı olup kendini Alman olarak hisseden diğer Yahudi vatandaşlar Nazi tehdidini onlar kadar erken öngörememişlerdi. Yahudi nüfusunun büyük bir kısmının ülkelerini terk etmekteki isteksizliğinin ana nedenleri, Almanya'da bulunan mal varlıkları, kendilerini Alman olarak hissetmeleri ve Nazizmin bir süre sonra yok olacağı ve herşeyin eskiye döneceği inancıydı. Geriye bakıldığında kendilerini durumun kötüleşmeyeceğine inandıran Alman Yahudilerinin bu aldanmasını eleştirmek kolay olsa da böyle bir baskı altında yaşayan insanların iyimserlik nedeni olabilecek kanıtlara sarılma eğilimini görmek önemlidir. [230]

Birçok Yahudi müzisyen düzenli aylık gelir getiren işlerinden atıldıktan sonra göçe zorlanmış, ancak bunlardan bir kısmı da yahudi karşıtı bürokratik mekânizmanın yavaş işlemesinden ya da yanlış bilgiden dolayı (genellikle soy ağacının doğru tespit edilememesi nedeniyle) uzun süre farkedilmeden görevlerine devam edebilmişlerdir. Şanslı sanatçıların birçoğu, doğum ya da evlilik nedeniyle özel haklara sahip yahudilerdi (**Günstlingsjuden**). Ancak bu özel haklar, gecikmeler ya da yanlış bilgiler ilgili kişilere Almanya dışında bir gelecek kurmak için ancak birkaç sene daha kazandırabilmiştir.

Aşağıda adı geçen Yahudi sanatçılar kadar ilişkileri güçlü olmayan, daha mütevazi Yahudi ya da yarı-Yahudi yorumcular, devlete bağlı kurumlarda çalışma imkânları ortadan kalkınca, önceleri eğlence sektöründe çalışmaya başlamışlardır. Ancak, Nazi yönetiminin Yahudi müzisyenler üzerinde uyguladığı baskıyı arttırması

---

[229] Saul S. Friedman, **No Haven for the Oppressed: United States Policy Toward Jewish Refugees, 1938-1945,** Detroit, Wayne State University Press, 1973, s. 20-27;
[230] Steinweis, "Nazilerin Alman Sanat ve Kültür Yaşamını Temizlemesi", **Nazi Almanyasında Toplumdan Dışlananlar,** s. 142-143

sonucunda müzisyenlerin bu tür yerlerde çalışmaları bir süre sonra yasaklanmıştır. Yaşamlarını sürdürmek için barlarda ve restoranlarda müzik yapmaya ya da özel ders vermeye devam eden Yahudiler, çoğu kez Alman vatandaşlarının ihbarları sonucunda RMK polisleri tarafından yakalanmışlardır. Kendilerine ceza kesilen müzisyenler, bu cezayı ödeyebilmek için, yine yasadışı olarak çalışmak zorunda kalmışlardır. Her yakalandıklarında cezaları artan müzisyenlerin daha sonra pasaportlarına el koyularak, ülkeden kaçmaları önlenmiş, ardından, "Ari ırka mensup olmayan asosyal kişi" damgasıyla toplama kamplarına gönderilmişlerdir.

7.2.1. Fritz Kreisler

Kreisler ve Schnabel gibi ünü Almanya'nın dışına taşmış sanatçıların bir devlet kurumunun maaşlı elemanları olmamaları, onlara Almanya dışında kültüre önem veren herhangi bir ülkede de en az aynı şartlarda yaşama şansı veriyordu. Bununla birlikte bu müzisyenler, uzun süredir Almanya'da yaşamalarına ve Alman olarak kabul görmelerine rağmen hiçbir zaman Alman vatandaşlığına geçmemişlerdir. Tek bir Yahudi akrabası olan Viyana doğumlu Fritz Kreisler, yıllardır Almanya'da yaşamasına rağmen Avusturya vatandaşlığından hiçbir zaman vazgeçmemiştir.Ocak 1933'de Naziler yönetime geldiğinde ABD turnesinde olan Kreisler, yaz aylarına dek Almanya'ya geri dönmemiş, Furtwängler'den gelen birlikte konser verme tekliflerini geri çevirmiş, İtalya ve Fransa'yı kapsayan yaz tatilinin ardından III. Reich döneminde Almanya'ya bir daha geri dönmemiştir. ABD'ye göç eden Kreisler, orada solistlik kariyerine devam etmiştir.

7.2.2. Arthur Schnabel

Polonya Yahudisi ve Avusturya vatandaşı olan Arthur Schnabel 1900 yılından beri Berlin'de yaşıyor ve Berlin Yüksek Müzik Okulu'nda ders veriyordu. Ancak, gelirinin büyük kısmını Almanya içinde ve dışında verdiği konserlerden elde ediyordu. 28 Nisan 1933'de Berlin'de verdiği son resitalden sonra İtalya'ya geçen Schnabel, önce İngiltere'ye, ardından Fransa'ya, son olarak 1939'da ABD'ye göç ederek Michigan'a yerleşmiştir. Ancak, Schnabel, Avrupa'da kazandığı ününe ABD'de hiçbir zaman kavuşamamıştır.

7.2.3. Leo Blech

Orkestra şefi Leo Blech, kilit noktalardaki Nazi yöneticileri ile ilişkileri nedeniyle, uzun yıllar Almanya'da sanat yaşamını sürdürebilmiştir. Hitler göreve geldiğinde 62 yaşında olan Blech, yurtdışında birçok opera yönetmiş, Berlin'li müzikseverlerin sevgisini kazanmış, Berlin Devlet Operası baş dramaturgu Heinz Tietjen'in vazgeçemediği sanatçılar arasına girmiştir. Haziran 1933'de Berlin'de Wagner'in *Die Götterdammerung*'unu yönetmesiyle büyük bir başarı kazanması ve Tietjen'in ondan vazgeçememesi, ünlü orkestra şefinin 1938'deki Yahudi karşıtı saldırılara dek ülkede kalmasını sağlamıştır. Blech ve ailesi, Alman korumalar eşliğinde Riga'ya göç etmiş, buranın ulusal operasını, ülke Kızıl Ordu tarafından işgal edilene dek yönetmiştir.

7.2.4. Frida Leider, Franz Von Hoesslin, Sabine Kalter

Yahudilerle evli olan müzisyenlerden bazıları, 1933 öncesi evlenmiş olmaları nedeniyle bir süre daha Almanya'da çalışmayı sürdürebilmişler, ancak bu müzisyenlerin birçoğunun eşleri Almanya dışına çıkmak zorunda bırakılmışlardır. Ünlü opera yıldızı Frida Leider Almanya'da yaşamaya devam ederken Yahudi kemancı eşi Rudolf Deman İsviçre'ye göç etmek zorunda kalmıştır. Aynı şekilde Bayreuth Operası şeflerinden Franz von Hoesslin ikinci eşinin Yahudi olması nedeniyle, Breslau Genel Müzik Direktörlüğü görevinden ayrılmak mecburiyetiyle karşı karşıya kalmış, ancak Hitler, karısının Almanya'yı terk etmesi şartıyla görevine devam etmesine izin vermiştir. Hitler'in yakın dostu Winifred Wagner'in von Hoesslin'e verdiği desteğe rağmen, ünlü şef önce İtalya'ya ardından da İsviçre'ye karısının yanına göç etmiş ve 1944'de Alman vatandaşlığından çıkmak için gerekli kurumlara başvurmuştur. "Almanya'ya ihanet eden müzisyen" konumuna gelen von Hoesslin'in adı RMK'nın listelerinden sonsuza dek çıkartılmıştır.[231]

1915 yılından beri Hamburg Operası'nda çalışan kontralto Sabine Kalter'in işine ailesindeki dört Yahudi akraba nedeniyle hemen son verilmesi gerekirdi.

---

[231] Berlin Belge Merkezi, Hoesslin; **Die Tagebücher von Joseph Goebbels: Samtliche Fragmente**, Ed. Elke Fröchlich, 5 cilt, MünihT.G. Saur., 1987, 3: 543; 4: 98; **Lexikon der Interpreten klassicher Musik im 20. Jahrhundert,** Ed. Alain Paris, Münih ve Kassel, y.y., 1992, s.330

Ancak, Kalter'in Hamburglu sanatseverler arasında çok popüler olması nedeniyle, Hamburg Operası yöneticisi Albert Ruch sorumluluğu üzerine alarak, Kalter'i 1935 yılında dek gizlemiştir. Ocak 1935'de Kalter İngiltere'ye göç etmiştir. [232]

7.2.5. Hans Eisler

Schönberg'in eski öğrencilerinden biri olan Hans Eisler, Holywood'da film müziği bestecisi olarak süreklilik gösterebilmiş olsaydı, ABD'de çok ünlü olabilirdi. Komünizme gönül vermiş olan Eisler, Sovyetler Birliği'nde ve İç Savaş yıllarında İspanya'da bulunması nedeniyle, 1938'de ABD'nin Batı Yakası'na vardığında kendisine göç vizesi verilmemiş, besteci bu nedenle geçici bir süre için Meksika'da yaşamıştır. 1940-1942 yıllarında New York'da yaşayan Eisler, bu dönemde Holywood film müzikleri besteleyerek yıldızını parlatmaya başlamıştır. Ancak, senatör Joseph McCarthy'nin "komünist avı"ndan nasibini alan Eisler, 1948'e dek ABD'de soruşturma ve mahkemelerden dolayı popülaritesini kaybetmiş, daha sonra yeni kurulan Demokratik Almanya Cumhuriyeti'ne göç etmiştir.[233]

7.2.6. Arnold Schönberg*

Yahudi besteciler arasına Almanya'dan ABD'ye göç eden en önemli Yahudi müzisyen olan Arnold Schönberg de, modern müziğin babası olarak yeni ülkesinde hak ettiği ilgiyi görememiştir. 1933 yılında Boston Malkin Konservatuarı'ndaki ilk görevi sayesinde Paris'te bulunan ailesini yanına aldırmış, 1935'de Güney Kaliforniya Üniversitesi'nde, 1936'da ise Los Angeles Kaliforniya Üniversitesi'nde (UCLA) eğitmenlik görevine getirilmiştir. Ancak, eğitmenlik görevinin tüm zamanını alması nedeniyle, Schönberg yeni eser besteleyecek vakit bulamamaktan şikayetçiydi. Bestecinin ABD'de seslendirilen eserleri oniki ton öncesi döneme aitti, seriyel eserleri ise göz ardı edilmekteydi.

---

[232] Erich Lüth, **Hamburger Theater, 1933-1945: Ein theatergeschichtlicher Versuch,** Hamburg, J. Buekschmidt, 1962, s.65

[233] Albrecth Betz, **Hanns Eisler: Musik einer Zeit, die sich eben bildet,** Münih, Editin Text + Kritik, 1976, s. 142-159

* Arnold Schönberg, 1933 yılında "Yahudi" olması nedeniyle onu da Nazi Almanyasından kaçmak zorunda kalan "Yahudi besteciler"arasında sayıyoruz. Schönberg, "Yahudi" dinini seçmemiş olsaydı bile, yine de Nazilerin "yoz müzik" olarak adlandırdığı 12 ton müziği nedeniyle Almanya'dan kaçmak zorunda kalacaktı.

Arnold Schönberg'in ABD'deki sıkıntıları iki nedenden ortaya çıkıyordu: Bunlardan bir tanesi, bestecinin ABD'de modern müziğin kurucusu olarak kabul görmemesi, diğeri ise finansal olarak yeterli imkânlara sahip olamamasıydı. ABD'ye göç eden orkestra şefleri Bruno Walter ve Otto Klemperer'in bestecinin erken dönem eseri olan *Şekil Değiştirmiş Gece (Verklärte Nacht)* dışında oniki ton sisteminde yazdığı eserlerine konser programlarında yer vermemeleri, ABD kayıt endüstrisinin kendisine yeteri kadar ilgi göstermemesi, Schönberg'in bu ülkede hak ettiği ilgiyi görmesini engellemiştir.

Müzik alanında ABD'de hak ettiği ilgiyi göremediğinden yakınan Schönberg, Yahudi sorunu hakkında ortaya koyduğu fikirler ve buna bağlı olarak bestelediği eserlerle yeni bir Yahudi Hareketi başlatmak istemiştir. Schönberg'e göre, Yahudi sorununu çözüme ulaştırmak için –gerekirse askeri güç kullanarak-, Avrupa'da yeni bir politik parti oluşturulmalıdır. Bu partinin felsefesine göre, Yahudiler etnik kimliklerini ve özellikle dini kökenlerini ortaya çıkarmalı ve Yahudilerin Almanya'dan göçleri kolaylaştırılmalıdır.[234] Bu politik yaklaşım, ABD'de içinde bulunduğu profesyonel ve ekonomik durumdan memnun olmayan Schönberg'in tüm enerjisini bir politik hareket yaratmak için aktarmaya hazır olduğu fikrini doğurmaktadır.[235]

Besteci, Thomas Mann'a açıkladığı ve Mann'ın "faşist" ve "terörizm yaratma isteği içeren görüşler" olarak nitelendirdiği yaklaşımı doğrultusunda 1930-1932 yılları arasında bestelediği ve bitiremediği *Musa ve Aron* adlı operasında "Yahudilerin düşmandan nefret etmeyi ve kanlarının son damlasına kadar savaşmayı yeniden öğrenmeleri" gerektiği fikrini işlemiştir.[236] Schönberg'in bu fikirleri ABD'de olduğu sürece genellikle arkadaşları ile yaptığı yazışmalar ve Thomas Mann'ın besteci ile ilgili 1938-1939 yıllarında yazdığı makalede görülmektedir.. Schönberg bu fikirlerini müziğe yöneltmiş ve 1937'de dört bölümlü *Yahudi*

---

[234] Schönberg'in Klatzkin'e mektubu, 13 Haziran 1933, Arnold Schönberg Enstitüsü Arşivi, Los Angeles, Jew/8

[235] Schönberg'in Mann'a mektupları, 28 Aralık 1938 ve 15 Ocak 1939; Mann'ın Schönberg'e mektubu, 9 Ocak 1939, Arnold Schönberg Enstitüsü Arşivi, Los Angeles, genel yazışmalar

[236] **The New Oxford Companion to Music,** Ed. Denis Arnold, 2 cilt, Oxford, Oxford University Press, 1983, C:2, s. 1637

Senfonisi'nin ön çalışmalarına başlamıştır. 1938'de tamamladığı anlatıcı, koro ve orkestra için eseri *Kol Nidrei,* Schönberg'in Yahudilik üzerine görüşlerini içermesinin yanısıra, Yahudi dini müziğinin modernleştirilmesi doğrultusunda attığı önemli adımı simgelemektedir.[237]

Diğer yandan, Schönberg'in anlaşılması zor kişiliği de, bestecinin sosyal çervreler tarafından benimsenmesine engel olmuştur. Schönberg'in en büyük hayranları arasında yer alan, ABD'ye göç etmiş olan orkestra şefi Otto Klemperer, bestecinin erken dönem eserlerine konserlerinde yer vermiş, ayrıca UCLA'de eğitmen görevine getirilmesinde katkısı bulunmuştur. Tüm bunlara rağmen, Schönberg, konser programlarında sadece erken dönem eserlerine yer vermesinden dolayı, Klemperer'in kendisinden ya da müziğinden hoşlanmadığını söylemiş ve görüşmekten kaçınmıştır.

7.2.7. Otto Klemperer

Orkestra şefi Otto Klemperer, Hitler yönetime geldiğinde Tietjen'in müdürlüğünü yaptığı Prusya Devlet Operası'nda çalışıyordu. Yahudilikten Hırıstiyanlığa geçişinin, Blech'i kurtardığı gibi kendisini de Nazilerin elinden kurtaracağına inanıyordu. Macaristan ve İtalya turnelerinde Nazi yönetimi altında Almanya hakkında pembe bir tablo çizen Klemperer, Almanya'ya dönüşünde Titjen'le yaptığı görüşmelerde Almanya'da olan olayların tümünü onayladığını söyleyerek operadaki pozisyonunu devam ettirmek istiyordu. Tietjen, iş ilişkilerinin sonuna geldiklerinin işaretini verince, Klemperer Göring ile görüşmeye çalışmış, ancak bunu başaramamıştır. Ruhsal dengesizlikler içerisinde olan ve tedavi gören Klemperer, Ari karısı Johanna'ya yazdığı mektupta, işine son verilmesinin asıl nedeninin yanlış anlaşılan sol eğilimleri olduğunu söylüyordu. 4 Nisan 1933'de Berlinli bir Yahudi doktorun aniden tutuklandığını öğrenince, Klemperer, önce Zürih'e, ardından kaçmıştır.

---

[237] Arnold Schönberg, " A Four-Point Program for Jewry", (1938), **Journal of the Arnold Schönberg Institute,** No:3, Los Angeles.,Arnold Schönberg Institute, University of Southern California, 1979, s.49-67

Otto Klemperer dengesiz ruh sağlığı nedeniyle ABD'de beklenen başarıyı gösterememiştir. ABD'ye vardıktan kısa bir süre sonra Los Angeles Filarmoni Orkestrası şefi olan Klemperer, daha çok Batı Yakası'nda konserler yönetse de, doğu yakasında Pittsburgh Senfoni Orkestrası'nın yeni oluşumuna büyük katkılarda bulunmuş, orkestrayla birlikte Avrupa turnesine çıkmıştır. Nazi Almanya'sında büyük tartışmalara neden olan *Mathis der Maler*'inin New York'da ilk seslendirilişini gerçekleştirme isteğini Paul Hindemith'e iletmiş, Schönberg ve yine Almanya'dan ABD'ye göçen Ernst Toch'un eserlerini Los Angeles'da seslendirmiş, Thomas Mann'ın etrafında kurulan Alman Göçmenler çevresine kabul edilmiştir. Ancak, dengesiz ruh sağlığı nedeniyle 1939'da Los Angeles Filarmoni Orkestrası'ndaki sürekli görevi sona erdirilmiş ve bu orkestrayı konuk şef olarak yönetmeye devam etmiştir. Kısmi felç ve ağır kişilik sorunları nedeniyle Şubat 1941'de New York akıl hastanesine kaldırılmıştır. Klemperer uzun bir süre sahnelerde görünmemiş, savaş sonrası Budapeşte Operası ve Londra'da Philharmonia Orkestrası'nın şefi olmuştur.

7.2.8. Bruno Walter

Berlin'de doğan ve 1911'den itibaren Avusturya vatandaşı olan Bruno Walter, Lepzig Gewandhaus Orkestrası'nın sürekli şefliği görevinin yanı sıra, Berlin Filarmoni Orkestrası'nın düzenli konuk şefliğini yürütüyor, Londra ve New York'un önde gelen orkestralarını yönetiyordu. Walter, Mart 1933'de New York'dan Berlin'e döndüğünde kendisine Leipzig'de birkaç gün sonra yöneteceği konser ve göreviyle ilgili sorunlar olduğu söylenir. Orkestra yöneticileri durumu çözmeye çalışsalar da, Nazi yanlısı Sakson İçişleri Bakanı'nın politik baskısı, Walter'in bu görevde fazla uzun kalamayacağını gösterir. Daha sonra, Walter'in Berlin Filarmoni Orkestrası ile yapacağı konserler, Propaganda Bakanı Goebbels'in baskısıyla önce iptal edilir, daha sonra konserleri Richard Strauss'un yönetmesi gündeme gelir. Strauss bu görevi önce kabul etmese de, şeflik ücretinin para sıkıntısı çeken orkestra üyelerine dağıtılması şartıyla kabul eder. Berlin'in ardından, Frankfurt'ta da bir konseri iptal edilen Walter, 1933'de müzikal aktiviteleri için merkez olarak kullandığı Avusturya'ya ardından ABD'ye göç eder ve savaş bitene dek Avrupa'ya dönmez. Avusturya

Şansölyesi Kurt Schuschnigg'le olan yakınlığı ve onun Avusturya'yı Hitler'in eline bırakmayacağına olan inancı nedeniyle, Walter Avusturya'da Nazizm'in ayak seslerini uzun süre görmezden gelmiştir. Ancak Almanya ile Avusturya'nın birleştiği gün kızlarından birinin tutuklanıp serbest bırakılmasının ardından ünlü şef ailesiyle birlikte ülkeyi terk etmiş ve bir süre Avrupa'da işgal edilmemiş ülkelerde yaşamıştır. Ailenin diğer kızının kocası tarafından öldürülmesinin ardından, Walter'lar Ekim 1939'da Avrupa'dan ayrılmış ve New York'a göç etmiştir.

Walter'in Amerikan kültürü ve geleneklerine daha fazla uyum göstermesi, iyi İngilizce konuşması ve Amerikan halkının gerçeğini daha iyi kavraması nedeniyle, ABD'de hem Klemperer'den hem de Schönberg'den çok daha fazla başarı kazanmasını sağlamıştır.

Bruno Walter, tanınmış ve sanatında olgun bir şef olarak ABD'de ilk konserini 1923 yılında vermiştir. Walter 1932'de kariyerinin zirvesindeyken, New York Filarmoni Orkestrası'nın yardımcı şeflik görevine kabul edilmiş, bu görevi üç yıl devam ettirmiştir. ABD'de Los Angeles ve New York Filarmoni orkestralarının sürekli şefi olan 1942 yılında, 66 yaşındayken Walter'a New York Filarmoni Orkestrası'nın müzik direktörlüğü görevi teklif edilmiş, ancak Walter yorgunluğunu bahane ederek bu görevi kabul etmemiştir.

7.2.9. Kurt Weill

Dessau'da bir sinagogda bir baş şarkıcının oğlu olan Kurt Weill, 1916 yılında henüz onaltı yaşındayken, ses ve piyano için *Özlem* (*Sehnsucht*), 11. yüzyıl yahudi şairlerinden Judah Halevi'nin şiirleri üzerine *Ofrahs Lieder* adlı şarkılar, *Zriny* adlı operası ve önemli miktarda oda müziği eserleri olan genç bir bestecidir. Vokal müziğe olan ilgisi, Weill'ı müzikal tiyatro eserleri bestelemeye yönlendirir ve Weill henüz yirmili yaşlarının başındayken, müzikal bestecisi olarak büyük üne kavuşur. Weill, 1920'de Berlin'de önce Engelbert Humperdinck ile daha sonra Ferruccio Busoni ile çalışır ve eserleri dönemin modern bestecileri olan Berg, Webern, Schönberg, Hindemith, Stravinsky ile birlikte seslendirilir. 1923'de Almanya'nın önde gelen dışavurumcu tiyatro yazarı Georg Kaiser ile *Der Kahraman*

(Protagonist) adlı operasında birlikte çalışırlar. 1928'e dek bestelediği üç önemli opera olan *Kraliyet Sarayı (Royal Palace), Yani ne?(Na und?)* ve *Fotograf Çektiren Çar (Der Zar lasst sich photographieren)* Weill'ın Brecht'le işbirliği dönemi öncesi bestelediği caz öğeleri içeren enstrümantasyonu ve halk danslarını kucaklayan, açık ve basit yazıyla yazılmış ilk eserleridir.[238]

Kurt Weill'ın tüm dünya tarafından tanınması Bertold Brecht'le işbirliği yaptığı eserlerle olur. 1927'de Baden Baden'de ilk kez sahnelenen *Mahagonny Songspiel* ve John Gay'in *Dilenci Operası* fikrinden yola çıkarak yazdıkları, 31 Ağustos 1928'de Berlin'de sahnelenen *Üç Kuruşluk Opera (Die Dreigroschenoper)* ile Weimar Cumhuriyeti'nin kuruluşundan beri ortaya çıkmış en başarılı sahne eseri bestecisi haline gelir. *Üç Kuruşluk Opera (Die Dreigroschenoper),* başta Frankfurt ve Münih olmak üzere Almanya'nın birçok önemli şehrinden sonra, Viyana ve Budapeşte gibi Almanya dışındaki şehirlerde bir yılda 4,200 defa sahnelenir.[239] Brecht'in alaycı ve toplumsal eleştirel tarzı, 9 Mart 1930'da Leipzig'de sahnelenen bir sonraki ortak eserleri olan *Mahagonny Devleti'nin Yükseliş ve Çöküşü*'nde *(Aufstieg und Fall der Stadt Mahoganny)* daha da sertleşince, Kahverengi Gömlekliler Frankfurt'taki gösteriyi, sahneye koku bombası atarak sabote ederler.[240] Bu, Almanya'da gittikçe kuvvetlenen aşırı ulusalcı, faşist akımların ilk işaretleri olur, bu tarihten sonra Weill'ın tüm eserleri, özellikle Brecht ile işbirliği yaptıkları sabote edilmeye başlanır. Weill, Prusya Devlet Tiyatrosu Müdürü Heinz Tietjen'i eseri Berlin'de sahnelemeye razı etmeye çalışırken, opera müdürlerinin politik açıdan riskli olabilecek eserleri sahnelemekten kaçındıklarını görür. Tietjen ve Max Reinhardt operayı sahnelemekten vazgeçince, *Mahogany Devleti'nin Yükseliş ve Çöküşü (Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny)*'nin prömiyeri, daha önce *Üç Kuruşluk Opera*'nın *(Die Dreigroschenoper)* da prömiyerinin yapıldığı, Ernst Aufricht'in müdürü olduğu Berlin'in daha az dikkati çeken Kurfürstendamm Tiyatrosu'nda sahnelenir.[241]

---

[238] Kim H. Kowalke, **Kurt Weill in Europe,** Ann Arbor: Michigan, UMI Research Press , 1979, s. 52
[239] **ibid.,** s.67
[240] Hans W. Heinsheimer, **Best Regards to Aida: The Defeats and Victories of a Music Man on two Continents,** New York, A. A. Knopf, 1968, s. 132-133
[241] Kowalke, **Weill in Europe,** s. 62

1930 ile Hitler'in iktidara geldiği Ocak 1933 yılları arasında Weill iyimserlikle kötümserlik arasında gidip gelir. 14 Eylül 1930 seçimlerinde Nazilerin elde ettiği başarı ve parlamentoda büyük sayıda sandalyeye sahip olmaları birçok Alman sanatçıyı olduğu gibi Weill'ı da endişeye sürükler. Universal Basımevi'ne yazdığı mektupta "bundan böyle Almanya'da sanat eserlerinin kaderini –(kasaplar ve tren soyguncuları) gibi- insanlar belirleyecek"[242] der. 1931'de Brecht ile ortak yapımı olan *(Die Dreigroschenoper), Onaylayıcı (Der Jasager)* adlı "okul operası"nın birkaç ay sahnelenmesi ve yerel gazetelerden iyi eleştiriler alması Weill'ı umutlandırır. Ancak, aşırı sağcıların gitgide güçlenmesi ve daha sert bir söylem içine girmesi Weill'ı önemli kararlar almaya zorlar ve Viyana'daki yayınevine telif haklarının bundan böyle Zürih'teki banka hesabına yatırmalarını söyler.[243] Bu durum, aslında Weill'ın Almanya'ya olan güveninin tamamen sarsıldığına işaret eder.

1931 yılında Weill, *Kefalet (DieBürgschaft)* adlı operasını bitirmek üzeredir. Bu kez, Brecht'le çalışmak yerine, daha uzlaşmacı olan sahne yönetmeni Caspar Neher'i tercih eder. Weimar döneminin son günlerinde bestelenen bu eser, Brecht'in iğneleyici toplumsal eleştirisinden yoksundur, zira Weill politik ve toplumsal baskıdan dolayı eserinin bu kez özellikle böyle olmasını ister. 1931 sonbaharında Stuttgart sahnesi eseri politik baskıların yol açtığı panik ve korku nedeniyle sahnelemeyi reddeder. Fritz Stiedry'nin müdürlüğünü yaptığı Berlin Operası'nda Mart 1932'de yapılan prömiyerin ardından, eser Alman Kültürü Mücadele Birliği başkanı Alfred Rosenberg'e bağlı Nazi eleştirmenler tarafından ağır bir dille eleştirilir. *Kefalet (Die Bürgschaft)*, Berlin'de ancak üç defa sahnelenir, eseri sahnelemeyi planlayan sekiz operaevinden sadece Düseldorf ve Wiesbaden sözünde durur.

Weill'ın eserlerinin Almanya'da sahnelenme şansı gitgide azalsa da, başta Fransa olmak üzere, birçok ülkeden besteciye gösterilen ilgi, Weill'ın moralini yüksek tutmasını sağlar: *Üç Kuruşluk Opera*'sının *(Die Dreigroschenoper)*hakları Broadway'de bir topluluğa satılmış, Paris'de *Kefalet (Bürgschaft)* ve *Mahagonny*'nin

[242] Weill'ın Universal Basımevi Müdürlüğü'ne yazdığı mektuptan alıntı, 25 Ekim 1930
[243] Weill'ın Universal Basımevi Müdürlüğü'ne yazdığı mektuptan alıntı, 3 Ocak 1931

sahneye koyularak "Weill Mevsimi" yapılması ihtimali doğmuştur. Weill, Nazi yönetiminin çok uzun sürmeyeceğini, kalıcı olamayacağını düşündüğünden, Almanya'yı terk etmesi için henüz geçerli bir neden görmez. Yayıncısına yazdığı mektupta "bunun birkaç aydan uzun sürebileceğini aklım almıyor"[244] der. Besteci bu iyimser bakış altında, *Gümüş Göl (Der Silbersee)* adlı yeni müzikalini aynı anda Leipzig, Magdeburg ve Erfurt'ta sahneler ve yine Nazilerin saldırıları ile karşı karşıya kalır. Bu eleştirlerin nedeni libretist Kaiser'in bu eserde, *Kefalet*'in *(Die Bürgschaft)* libretisti Neher'den daha eleştirel ve ideolojik bir dil kullanmasının yanısıra, başroldeki oyuncuların Yahudi ve Weimar döneminin sol görüşlü olanlarından seçilmiş olmasıydı. Sahnelendiği üç şehirde de ağır eleştiriler alan oyun, Nazi baskısıyla aynı yılın Mart ayında repertuardan çıkartılır. Aynı dönemde, Weill'a, karısıyla birlikte Nazilerin kara listesinde oldukları, he an tutuklanabilecekleri söylenir. Bunun üzerine Weill, Caspar ve Erika Neher'le birlikte 22 Mart 1933'te Paris'e gider.[245]

Weill, Paris'te moralini yüksek tutmaya çalışsa da, sanatsal açıdan beklenilenin aksine, fazla başarılı olamaz, çağdaşlarını hayal kırıklığına uğratır. Jean Pathé-Nathan şirketiyle yönetmen Renoir ile yapılması planlanan film projesi suya düşer. Brecht ile işbirliği yaptığı, zengin bir İngiliz tarafından maddi olarak desteklenen *Yedi Ölümcül Günah (Die sieben Todsünden)* adlı eser, Les Ballets 1933 tarafından Haziran 1933'de ilk kez sahnelenir, ancak ticari açıdan büyük bir başarısızlığa uğrar. Aynı eser Temmuz ayında Londra'da sahnelendiğinde büyük başarı kazansa da yine de genel olarak 1933 yılı Weill için hayal kırıklığı olur. 1935 yılında tamamladığı *Marie Galante* ve *Bir İnek için Krallık (A Kingdom for a Cow)* Paris ve Londra'da yine başarısızlıkla sonuçlanır, *Üç Kuruşluk Opera (Die Dreigroschenoper)* beklenildiği gibi iyi eleştiriler almaz. Fransa'da beklediğini bulamayan Weill, İngiltere'de şansını denemek istese de, bu ülkenin müzik ve sanat çevreleri besteciye fazla ilgi göstermez. Bu dönemde, Weill'ın yüzünü güldüren en onemli olay, Avrupa'da bestelediği son ciddi klasik eser olan 2. Senfonisi'nin Bruno

[244] Weill'ın Universal Yayınevi Müdürlüğü'ne yazdığı mektuptan alıntı, 6 Şubat 1933
[245] Kowalke, **Weill in Europe**, s.84

Walter yonetiminde Amsterdam'da Ekim 1934'de ilk seslendirilişinde kazandığı başarı olur.

Eylül 1935'de New York'a gelen Kurt Weill, Broadway müzikalleri ve film müzikleri bestecisi olarak ünlenir. Ira Gershwin ile yaptığı işbirliği sayesinde yıldızı iyice parlayan Weill, Nazi baskısı nedeniyle Amerika'ya göç eden besteci ve müzisyenler arasında en büyük maddi güce sahip olmayı başarır. Ancak, Weill'ın New York ve Hollywood'daki görülmemiş başarısı, bestecinin Amerika öncesi ve sonrası artistik çalışmalarındaki niteliğin de sorgulanmasına yol açar. Kimi eleştirmenler, bestecinin Avrupa dönemindeki çalışmalarının "ciddi müzik", Amerika'dakilerinin ise "hafif müzik" olduğunu ve bestecinin ruhunu Amerikan ticaretine sattığını yazarlar.[246] Yazara yakınlık duyan eleştrimenler ise, "Amerikalı Weill"ın ABD'de Avrupa'dan çok daha fazla olan özgürlükten yararlanarak eserlerini yarattığını, bu nedenle müziğinin prangalardan kurtulduğunu, eserlerindeki tematik içeriğin – psikiyatristler, kovboylar, moda dergileri ve Amerikan vodvilleri- ABD'ye yeni ayak basmış bir sanatçının heyecanını gösterdiğini yazarlar.[247]

Kurt Weill, ABD'ye vardıktan sonra Yahudi dininden olduğunu hiçbir zaman unutmamış ve Schönberg gibi Yahudi kimliğini öne çıkartmıştır. Ancak, Schönberg bu kimliği daha faşist ve militan bir anlayışla ortaya çıkartırken, Weill bu kimliği sadece müziğinde kullanmıştır. Fransa'da bulunduğu sırada şekillenen, Eski Ahit'e dayanan sahne oratoryosu *Sonsuz Yol,* New York'da 1937'de sahnelendiğinde büyük başarısızlıkla sonuçlanmış olsa da, Weill Yahudi davasını müziği aracılığıyla hep canlı tutar. Soykırımın zirvesinde, 1943'de Hitler'in katlettiği iki milyon Yahudi kurban adına düzenlenen anma günü için birçok dini temayı kullandığı yeni bir müziğin yanısıra, savaş bittikten bir yıl sonra ilk kez New York'da seslendirilen *Kiddush* adlı eserini Yahudi halkına ithaf eder.

---

[246] Heinrich Strobel, "Erinnerung an Kurt Weill", **Melos,** No:17, y.y., y.y., 1950, s. 133-136; Ronald Taylor, **Kurt Weill: Composer in a Divided World,** Boston, Northeastern University Press, 1992, s. 224

[247] Jerome Barry, "Kurt Weill: 'Von Berlin zum Broadway': Lecture-Recital", **Die Weiner Schule und das Hakenkreuz: Das Schicksal der Moderne im gesellschaftspolitischen Kontext des 20. Jahrhunderts,** Ed. Otto Kolleritsch, Viyana, Universal Edition, 1990, s.161, 163

7.3. Nazi Yönetiminden Kaçan Yahudi Olmayan Besteci, Orkestra Şefi ve Müzisyenler

Yahudi müzisyenler, işleri ve daha önemlisi kendilerinin ve ailelerinin hayatlarının tehlike altında olması nedeniyle Almanya'dan başka ülkelere göç etmişlerdir. Yahudi olmayan müzisyenler ise, Almanya'yı terk etmek konusunda Yahudiler kadar istekli olmamışlardır. Yahudi olmayan müzisyenlerin Almanya'yı terk etmelerinin en önemli nedenleri, aile fertlerinden birinin –genellikle eşinin- yahudi olması ya da birkaç kuşak öncesinden yahudi akrabası bulunması, Nazi karşıtı politik görüşe sahip olması ve bunu dile getirmesi, başta II. Viyana Okulu olmak üzere modern müzik bestelemesi ya da bu müziğe yakınlık duymasıdır. Bu tanıma uyan müzisyenler arasında ünlü opera şarkıcısı Lotte Lehmann, Dresden Devlet Operası şefi Fritz Busch, Prusya Devlet Operası Genel Müzik Yönetmeni Erich Kleiber, Avusturyalı avangard besteci Ernst Krenek, 1920'li yıllarda avangard müziğin en büyük savunucularından sayılan orkestra şefi Hermann Scherchen bulunur.

7.3.1. Lotte Lehmann

Prusya doğumlu ve Yahudi bir bankerle evli olan opera şarkıcısı Lotte Lehmann 1933 yılında Nazi karşıtı görüşleri nedeniyle Hermann Göring'le yaptığı tartışmalardan sonra, ABD'ye göç etmiştir. Metropolitan Operası'nda yıldız şarkıcı olduktan sonra Güney California'da Thomas Mann'ın liderliğinde Yahudi entellektüelleri bir araya toplayan gruba katılmış ve bir daha Almanya'da sahneye çıkmamıştır.

7.3.2. Fritz Busch

Nazi rejiminin ilk yıllarında Almanya'yı terk eden Dresden Operası'nın şefi Fritz Busch, politik görüş olarak merkez sağda durmaktaydı. Weimar Dönemi'nden itibaren Nazi karşıtı görüşlerini yüksek sesle ifade eden Busch, 7 Mart 1933 tarihinde Verdi'nin *Rigoletto*'sunu yönetmeye hazırlanırken görevinden alınır. "Almanya'nın gelmiş geçmiş en büyük kemancısı" olarak tanınan kardeşi Adolf Busch'un bir

Yahudi ile evli olması ve onun yaşamını sürdürdüğü İsviçre'den Nazi karşıtı görüşlerini ifade etmesi, Fritz Busch'un Yahudi sanatçılara ve arkadaşlarına destek olması ve Dresden Operası dışında konuk şef olarak çok fazla konser yöneterek, büyük paralar kazanması, ünlü şefin görevden alınışını hızlandırmıştır.

Hitler'in göreve gelişinden kısa bir süre önce Busch ailesi ile tanışan Göring, Busch'un görevden alındığı tarihte Prusya İçişleri Bakanı olarak görev yapmaktaydı ve ünlü şefi Berlin'de önemli bir göreve getirmek istiyordu ve Hitler de aynı fikirde görünüyordu. Dresden Operası'ndaki görevinden uzaklaştırılmasından sonra, Busch ile Göring birkaç kez telefonla görüşürler. Göring, Busch için Berlin Devlet Operası Yönetmenliği görevini ön görürken, Furtwängler Busch'un Hamburg ya da Leipzig'de Bruno Walter'in yerine getirilmesini ister. Hitler, Sakson vekillerin Busch hakkında verdikleri kararı değiştirmeleri için kişisel ilişkilerini de kullanır ancak devlet-vilayet emir zincirinin özellikle kültür alanında pek de iyi işlememesi ve kopuk olması nedeniyle bu konuda bir yere varamaz. Bunun üzerine, Busch'a Toscanini'nin yerine Bayreuth Festivali'nin Müzik Direktörlüğü görevi teklif edilir, ancak bu teklif Busch'un o andaki planlarına uymaz. Tüm bu olanlarla aynı zamanda, Busch'a Reich yönetimi tarafından Buenos Aires'de Teatro Colon'da yapılacak olan Alman opera sezonunu yönetmesi teklif edilir. Dresden'deki görevinden alınması konusunda bir şey yapamayan Göring, şefle III. Reich arasındaki ilişkiyi sürdürebilmek için bu görevi Busch'un yapmasını ister. Bu plana göre, Almanya'dan göç eden Yahudi ya da rejim karşıtı sanatçıların oluşturduğu bir grubun Buenos Aires'de Alman hükümetinin desteğiyle Alman opera sezonu yapması sonucunda Arjantin halkının Nazi rejimi hakkındaki olumsuz düşüncelerini değiştirmesi bekleniyordu.[248] 1933 yılının sonuna dek bu turneyi gerçekleştiren Busch, Almanya'ya dönüşünde Berlin'de görevlendirilmeyi bekler. Ancak, bu olmayınca, şef Avrupa ve Güney Amerika'da turnelere çıkar. 1934 yılında Glyndebourne Operası'nın müzik direktörlüğünü kabul eder. İsviçre vatandaşlığına başvurusu reddedilen Busch, 1936 yılında Arjantin vatandaşlığına kabul edilir. II. Dünya Savaşı'nın patlak vermesine dek birçok kez Almanya'ya davet edilen ancak

[248] Signe Scanzoni, Götz Klaus Kende, **Der Prinzipal: Fakten, Vergleiche, Rückschlüsse,** Tutzing, H. Schneider, 1988, s. 198-199; Sam H. Shrikawa, **The Devil's Music Master: The Controversial Life and Career of Wilhelm Furtwängler,** New York, Oxford University Press., 1992, s. 393

bu davetlerin tümünü reddeden Busch, Danimarka, İsveç ve ABD'de çalıştıktan sonra kesin olarak Arjantin'e yerleşir.

7.3.3. Erich Kleiber

Nazi yönetiminden kaçıp Arjantin'e yerleşen orkestra şeflerinin bir diğeri de Erich Kleiber'dir. 1890'da doğan Kleiber, 1923'de Prusya Devlet Operası'nın Genel Müzik Direktörlüğü görevine getirilmiştir. Hem Busch hem de Kleiber, modern müziğe büyük ilgi duymuş, Nazi politikalarına karşı durmuş, demokratik değerleri her şeyden üstün tutmuş şeflerdir.

Modern müziğe büyük ilgi duyan Kleiber'in en sevdiği besteci, Schönberg'in öğrencisi olan Alban Berg'dir. Bestecinin *Wozzeck* operasının prömiyerini 1925 yılında Berlin Devlet Operası'nda yapan Kleiber, aynı operayı 1932 yılında yine aynı sahnede yönetmiş, bunun yanısıra 1930'da Fransız Yahudi besteci Darius Milhaud'nun *Christophe Colombe* operasını yöneterek, Nazilerin gizli tepkisini çekmiştir.

Nazi politikalarına karşı olduğunu kesin olarak belirten Kleiber, Naziler tarafından afaroz edilen bestecilerin eserlerini yönettikten sonra Berlin Devlet Operası'ndaki görevinden istifa etmiştir. Bu anlamda, Kleiber'in Nazilere karşı Busch'dan çok daha kararlı bir duruşu vardır. Kleiber'in görevinden istifası, Berg'in tamamlanmamış *Lulu* operasından bir araya getirdiği orkestral bölümlerin *Lulu'dan Beş Senfonik Parça (Fünf symphonische Stücke aus Lulu)* adı altında 30 Kasım 1934'de Berlin Devlet Operası'nda prömiyerinin yapılmasının ardından gelmiştir. Yahudi olmayan Viyana'lı besteci Alban Berg, II. Viyana Okulu'nun diğer bestecileri Arnold Schönberg ve Anton Webern ile birlikte Nazilerin "istenmeyenler" listesinde yer almaktadır. Ekonomik olarak büyük sıkıntı içinde olan Berg, Avusturya'da beğenilmeyen müziğinden Almanya'da gelir elde etmeyi ummakta, bu nedenle Kleiber'den eserlerini seslendirmesi, özellikle yeni operası *Lulu*'yu sahnelemesini istemektedir. Franz Wedekind'in iki tartışmalı oyunu üzerine kurulan librettosu ve öldürücü cazibeye sahip bir kadın, seks bağımlısı bir doktor ile lezbiyen bir kontes etrafında dönen konusu ile *Lulu*, Nazilerin "yoz sanat" tanımına tıpa tıp

uyan bir konumdadır. 12 ton tekniği ile yazılmış olan eserin seslendirilmesinden sonra, eleştirmenler ikiye bölünmüşlerdir. Nazi eleştirmen Alfred Burgartz eseri "içerikten yoksun" olarak tanımlasa da, besteciyi hassas armoni kulağı, stili ustalıkla ele alışı, en üst düzeydeki enstrümantasyon anlayışı nedeniyle kutlamıştır. [249]

Kleiber, eserin prömiyerinden dört gün sonra Berlin Devlet Operası'ndaki görevinden istifa etmiştir. Daha önceden sözleşmesini yaptığı, Ocak 1935'de gerçekleşmesi planlanan Berlin'deki konserlerini de iptal eden Kleiber'in fikrini Göring ve Tietjen değiştirmeye çalışsa da, Kleiber kesin kararını vermiştir. Avrupa ve Güney Amerika'da konserler yöneten şef, 1939 yılında kesin olarak Arjantin'e yerleşmiş ve Fritz Busch gibi o da Arjantin vatandaşlığına geçmiştir. 1938-1939 sezonunda La Scala Operası'ndaki gösterilere Yahudi seyircilerin kabul edilmediğini öğrendiğinde, *Fidelio* operasını yönetmeyi reddeden Kleiber, faşizm karşıtı düşüncelerini çok ateşli bir biçimde dile getirmesi nedeniyle, adından en çok sözedilen müzisyenlerden biri olmuştur.

7.3.4. Ernst Krenek

Ari ırka ait olan, Kassel ve Wiesbaden'da çalıştıktan sonra 1928'de Viyana'ya dönen ve Nazi yönetimi esnasında Almanya'yla tüm ilişkilerini koparan Avusturyalı besteci Ernst Krenek, 1927 yılında bestelediği *Jonny speilt auf* operası nedeniyle Nazilerin yasaklı bestecileri arasına girmiştir. Weimar dönemi "sapkın" kültürünün en büyük örneği olarak ilan edilen bu opera, Nazilerin 1938 yılında Düseldorf'da düzenlediği "Yoz Müzik" sergisinde Schönberg, Weill ve Hindemith'in eserleri ile birlikte yer almıştır.

Krenek'in eserleri, Nazi yönetimi altındaki Almanya'da ve kendi ülkesindeki Avusturyalı Naziler tarafından sürekli aşağılanmış, Avrupa'da da fazla ilgi görmemiştir. Bu nedenle, Krenek, tıpkı Webern ve Berg gibi, ekonomik açıdan çok zor günler geçirmiştir. Sanatsal bakışı ile Avusturya rejimi politik görüşüyle uzlaşmasının mümkün olmaması ve Almanya'da kara listeye alınan sanatçıların

[249] Bernhard Schuster (Ed.), **Die Musik,** NS-Kulturgemeinde, No:27, Berlin, M.Hesse, 1935, s. 262-263

kendi ülkesinde de bir yere varamaması nedeniyle Krenek, 1937 yılında Almanya'dan göç etmeye karar vermiştir.

Krenek ilk olarak Salzburg Opera Guild Topluluğu'na katılarak ABD'ye gitmiştir. Aslında, bestecinin bilinen tek operası *Jonny* 1929'da ilk sahnelenişinde ABD'de başarılı olamamıştır. Ayrıca Schönberg örneğinde de görülebileceği gibi, oniki ton müziği burada anlaşılamamış ve konser programlarına alınmamış, kayıt endüstrisi tarafından görmezlikten gelinmiştir.

Krenek, Şubat 1938'de Avrupa'ya geri dönmüş, ancak Viyana'ya gitmeye cesaret edememiş, Hollanda ve İngiltere üzerinden Amerika'ya göç etmenin yollarını araştırmıştır. Aynı yılın Eylül ayında yeniden ABD'ye gitmiştir. 1939 yılında Michigan Üniversitesi'nde yaz okulunda, Eylül ayından itibaren Vassar College'da ders vermeye başlamıştır. Ancak Krenek'in burada ders vermesi, tutucu eğitim kadrosu tarafından pek de hoş karşılanmamıştır. Eğitmenlerden biri, yazdığı bir makalede, "Amerika'da bulunan oniki ton bestecileri faşizmden kaçtıklarını söyleseler de, aslında onların Amerikan gençliğinin yozlaştırılması için bizzat Hitler tarafından ABD'ye gönderildikleri" söylemiştir.[250]

Krenek'in Vassar College'daki görevine 1942 yılında son verilince, besteci St. Paul'daki Hamline Üniversitesi'ndeki müzik programının yönetmenliğine getirilmiştir. 1947 yılında, Los Angeles'a yerleşerek misafir öğretmen ve yazar olarak hayatını kazanan Krenek'in sanatsal yaratıcılığı -tıpkı Schönberg'de olduğu gibi- Amerika'ya göç etmesiyle birlikte büyük yaralar almıştır.

7.3.5. Hermann Scherchen

Aralık 1922'de Frankfurt'ta 1. Senfonisi'nin, 1923'de de Winterthur'da 1. Piyano Konçertosu'nun prömiyerini gerçekleştiren, Ernst Krenek'in en büyük destekçilerinden olan Hermann Scherchen'in adı, Almanya'da modernizmle bütünleşmiştir. Avangard müzik dergisi *Melos*'un kurucularından olan Scherchen, Schönberg, Hindemith ve Orff gibi modern bestecilerin büyük saygısını kazanmakla

[250] John L. Stewart, **Ernst Krenek: The Man and His Music,** Berkeley, University of California Press, 1991, s. 218-235

kalmamış, görüşleri Pfitzner gibi eski geleneğe bağlı müzik besteleyen besteciler tarafından da takip edilmiştir.

Scherchen'i diğer modern bestecilerden ayıran özellik, sol politik görüşü benimsemesi ve Sovyet sanatçılarla olan ilişkileridir. Rus İhtilali'nin kilit şarkılarından birini 1920 yılında Berlin'de yönettiği konser programına alan, Stravinsky'nin *Askerin Öyküsü (L'Histoire du Soldat)* adlı eserinin Frankfurt'da Almanya prömiyerini gerçekleştiren Scherchen, Weimar Dönemi'nde Sovyetler Birliği'ne birçok konser turnesi düzenlemiştir. Tüm bunlara rağmen, hiçbir zaman Alman Komünist Partisi'ne katılmamıştır. Almanya'da son olarak Königsberg Radyo Orkestrası'nın Genel Müzik Yönetmenliği görevini yapan Scherchen, Yahudi müzisyenlerle olan iyi ilişkisi ve politik görüşü nedeniyle Naziler tarafından "Marksist ve Yahudilerin sevgilisi" olarak adlandırılmış, müzikte etkisi "zehirli" olarak nitelendirilmiştir. [251]

İsviçre'nin Winterthur adlı kasabasında yüzyıllardır varolan **Musikkolegium**'un Müzik Direktörlüğü görevini yürüten Scherchen, aynı zamanda Strasbourg (Ağustos 1933), Floransa (Nisan 1934), Prag (Eylül 1935) ve Barcelona (Nisan 1936)'da gerçekleştirilen avangard festivallere katılmıştır. Bu festivallerin büyük çoğunluğu, yeni eserleri ödüllendiren ve antifaşist görüşü savunan Uluslararası Çağdaş Müzik Derneği tarafından düzenlenmiştir. Scherchen'in Hitler rejiminin ilk yıllarında gerçekleştirdiği en olağanüstü başarı, Viyana'da kurdurğu çoğu yahudi, işsiz kalmış müzisyenlerden oluşan orkestra olmuştur. Scherchen'in mükemmeliyete ulaştırdığı orkestra gelenekçi Bruno Walter'in bile takdirini kazanmıştır. Savaş öncesi Moskova, Londra ve Kudüs'te konuk şef olarak şeflik yapan Scherchen, savaş yıllarında İsviçre dışına pek çıkmamıştır. Ancak, İsviçre'nin Winterhurst kasabasına hapsolmuş olan şefle Furtwängler arasında 1941 yılı civarında yazışmalar başlamıştır. Scherchen, 1941 yılına dek savaşta büyük başarılar elde eden ve bir sonraki hedefinin İsviçre olduğu söylenen Almanya'ya geri dönmeyi ciddi olarak düşünmeye başlamıştır. Furtwängler, bu yazışmalarda Goebbels ile Scherchen arasında haber taşıma görevini üstlenmiştir. Leipzig Gewandhaus

[251] **Deutsche Kultur-Wacht: Blätter des Kampfundes für deutsche Kultur**, No:18, Berlin, y.y., 1933, s. 14

Orkestrası'nda bir görevi üstlenmesinden söz edilen Scherchen'in neden bu göreve getirilmediği ya da bu görevi kabul etmediği Winterthur Arşivleri açılmadığı için bilinmemektedir. [252]

[252] Hans Goldschmidt, **Um die Sache der Musik: Reden und Aufsatze,** 2. baskı, Leipzig, Reclam, 1976, s. 207

8. III. Reich Yönetimine Direnenler

8. 1. Karl Amadeus Hartmann

Karl Amadeus Hartmann, III. Reich dönemi boyunca Nazi rejimine en kararlı biçimde direnen sanatçısıdır. Faşizm karşıtı bir sanatçı olarak, Almanya'da yaşamasına rağmen, 1933 yılından itibaren tüm eserlerinin seslendirilişini Almanya sınırları dışında gerçekleştirmiştir. Sanatçının yaşadığı topluma karşı olan sorumluluk bilinciyle beste yapan Hartmann, III. Reich yönetimine karşı çıkmasını ve ideolojik direnişini müzik ve metnin birleştirdiği eserlerle yurtdışında dile getirmiştir. Tıpkı alt orta sınıf mensubu ve kendisinden bir on yaş daha büyük olan Paul Hindemith gibi, onun da üretken yaşamının başlangıcında oldukça belirleyici olan iki etmen devreye giriyordu: Daha fazla sayıda insan için refah ve daha çok eşitlik vaadiyle Sosyal Demokrasi kavramı ve çağdaş sanattaki ilerici girişimler. Hartmann, ne Komünist ne de Sosyalist Parti'ye hiç bir zaman katılmadı ancak kardeşi Richard Komünist Parti'ye üye oldu ve tam da Hitler'in yeniden iktidara gelmesi öncesinde Temmuz 1932'de başkanlık seçimi sırasında Münih'te etrafa Nazi karşıtı el ilanları dağıttı.

8.1.1. III. Reich Öncesi Hartmann'ın Modernist Girişimleri ve Besteleri

1905'de doğan Hartmann'ın erken gelen ancak kısa süren modernizm hevesi saygın abisi Adolf ve ressam olan babasının sanat dünyasının etkileriyle besleniyordu. Her ikisi de kendilerini **Die Juryfreien*** (Jürisizler), -yani dış yargılardan ve sansürden bağımsız olanlar- olarak adlandıran çok üretken, ileri görüşlü bir sanatçılar grubunun parçasıydılar. Die Juryfreien 1910'da ortaya çıkmış ve iki yıl sonra da ünlü "Blaue Reiter" sergisine ilham vermişti.[253] Adolf 1928'de Juryfreien'in ileri gelen bir üyesi iken, Karl Amadeus sanatsal açıdan gerici olan

---

* **Die Juryfreien** (Jürisizler) : Geleneksel sergi ve etkinliklerde önemli oranda söz sahibi olan dolayısıyla şekillendirici olan jürilere tepkili olarak kendilerini jürisizler olarak adlandıran, jüri baskısı hissetmeksizin yenilikçi ve deneysel çalışmalar yapan gayrıresmi sanatçılar topluluğu.

[253] Karl Amadeus Hartmann, **Kleine Schriften,** Ed. Ernst Thomas, Mainz, B. Schott's Söhne, 1965, s. 11-12

Bavyera'nın başkentinde açacakları sergilerini zenginleştirmek adına genç bestecilerin yeni müziklerinin takdim edileceği bir dizi konser düzenlemek istedi. Gerçekten de hayata geçirilen bu etkinlik 1932 yılının başından sonuna dek sürdü ve etkinlikte Bartok, Casella, Haba, Hauer, Hindemith, Krenek, Milhaud, Schulhuff, Stravinsky, Büchter, Orff ve Egk gibi sanatçılara ait besteler çalındı. Sık sık ziyarete gelen Büchter ve Scherchen de çok geçmeden bu etkinliğe paralel bir şekilde kendi modern müzik dizilerini başlattılar.

Hartmann'ın o zamana dek oluşmuş mütevazı müzik külliyatı seçkin bir sanat biçimi olan ve Avrupalı genç besteciler arasında bir heves olarak da yayılmış olan caz müziğinden fazlasıyla nasibini almıştı.

Hartmann'ın bilinen en eski kompozisyonları 1924 ve 1926 yılları arasında henüz öğrenciyken yazdığı ve her ikisi de piyano için bestelenmiş olan *Kleine Suite für Klavier* ve 2 Numaralı süitiydi. İlk eserdeki senkoplar ve ikinci eserdeki " caz" adını taşıyan bir bölüm bu etkiyi açıkça göz önüne sermekteydi. 1928'de Juryfreien konserleri başlarken bestelenen *Piyano için Jazz Toccata ve Füg*'de *(Jazztoccata und Fuge für Klavier)* de yine caz öğeler hakimdi. Kayda değer bir başka yönü de, vurmalı çalgıları andıran piyano pasajlarının Bartok'u çağrıştırıyor olmasıydı. Bu dönemde yazdığı eserler *Kutsal Şeytanın Yaşamı ve Ölümü (Leben und Sterben des heiligen Teufels)* (Hartmann'ın *Mumyalar Odası (Wachsfigurenkabinett)* adı altına topladığı 5 oda operasından biri), piyano için Sonatine, nefesli çalgılar için *Tanzsuite,* ve yaylı çalgılar dörtlüsü ve vurmalılar için *Kleine Konzert*'tir. Eylül 1932'de aynı dizi dahilinde Hartmann'ın piyano için sonatı ile korno, piyano ve vurmalı çalgılar için bestelenmiş olan *Burleske Musik*'i, Poulenc, Satie, Bartok ve Hindemith'in oda eserleri ile birlikte çalındı. O yıllarda, Hartmann "futurizm, Dada, caz ve diğer akımları"nı harmanlıyordu ve hepsinin ortak özelliği de polimetrik ritim ve belirgin bir vurmalı çalgılar dokusuna sahip olmalarıydı.

Hartmann'ın sosyalizmle olan bağlantısını genç komünist söz yazarı Johannes R. Becher ve Karl Marx'ın metinleri için bestelediği müziklerde de açıkça görmek mümkündür. Hartmann'ın biyografisini kaleme alan Andrew McCredie

"Hartmann'ın bir besteci olarak yaratıcılığı, ırk, din ve sosyal statünün oluşturduğu engellerin kaldırılması şeklinde tanımlanır"[254] diye yazmıştır.

8.1.2 Hartmann'ın III. Reich Karşıtı Duruşu ve Eserleri

Rejimin Ocak 1933'de kurulmasından bile önce Hartmann çoktan Ulusal Sosyalist rejimle çatışmaya giden bir yola girmeye programlanmıştı. Ancak, Hitler'in siyasi idareyi ele almasından iki hafta sonra, Mart 1933'de Bavyera Radyosu Hartmann'a *Burleske Musik*'in Şubat ayında ellerine geçtiğini ancak yayınlanmasının kabulü için herhangi bir taahhütte bulunamayacaklarını bildirdi. Ağustos ayında ise Mainz'deki ünlü müzik yayıncısı B. Schott's Söhne de Hartmann'a, trompet için yeni bestelemiş olduğu konçertosunun satışa sunulamayacağını beyan etti. Ayrıca sonbaharda, çocuklar için bestelenmiş didaktik bir parçanın galasının Juryfreien himayesinde Münich'de yapılması planlanıyorduysa da bu özgür ruhlar topluluğu dağıtıldığından prömiyer asla gerçekleşemedi.[255]

III. Reich dönemi sırasında kompozisyonları için seçilen sözler ya da yapılan özel ithaflar aslında Hartmann'ın Nazi rejimi karşısında nerede durduğunu gösteriyordu. 1933 yılından sonra ülke dahilinde halk arasına fazla karışmamaya çalıştı ve şöhreti daha ziyade yurtdışında aradı ve böylece çeşitli şekilllerle kendisini tanınmış faşizm aleyhtarları ve bunların sahnelenen uluslararası etkinlikleri ile özdeşleştirdi.

Söz konusu müzik olunca doğal olarak Hartmann'ın Nazi karşıtı söylemlerinin özünü de librettolar oluşturuyordu. "Kocam kendiliğinden muhalefet olan metinlerin tümünü araştırdı" diye anımsıyordu Bayan Hartmann.[256] Ancak caz motifleri ya da tanınmış komünist müzikal temalar ya da Yahudi melodilerine

---

[254] Andrew McCredie, "Die Jahre der schöpferischen Reifung (1927- 1935) und die postum veröffentlichten Kompositionen der Kriegszeit (1939-1945)", **Karl Amadeus Hartmann und die Musica Viva: Eissays, bisherunveröffentliche Briefe an Hartmann, Katalog,** Münih, Piper, s. 46

[255] Melos dergisi, 12.sayı, 1933, s. 307

[256] Elisabeth Hartmann'la Michael Kater'in ses kaydı yapılmış röportajı, Münih, 13 Aralık 1994, Kater Özel Arşivi

yapılan imalar gibi Nazi ideolojisini kuşku götürmez bir şekilde lanetleyen müzikal unsurlar da vardı.[257]

Hartmann'ın 1933 yılında Scherchen'e adadığı ilk yaylı çalgılar dörtlüsü *Carillon* Nazilerin Almanya'da iktidara gelişini, bunun etkilerini ve Almanya'nın yeni politik duruşunu eser boyunca motiflerini duyurduğu Yahudi halk şarkısıyla anlatıyordu.. Bu tarihten itibaren Hartmann ezilmişin sesini duyurmak için beste yapmaya başladı. Yahudi etkisindeki ezgiler senfonilerinin ve *Simplicius Simplicissimus*'un baş temaları haline geldi. Führer ve Partisinin benimsediği katı ve kahramanvari Hitler Gençliği idealinin tam tersini yansıtan kırsal kesimden genç bir çocuk imajı ile kahramanlıktan çok uzak bir tiplemeyi betimleyen *Des Simplicius Simplicissimus Jugend* adlı oda operası 17. yüzyıl Alman Şairi Hans Jakob Christoph von Grimmelshausen tarafından yazılmış bir hikâyeyi anımsatıyordu.[258] Eser, zulümle dolu dünya ile yüz yüze gelen insanın insanlık onurunu konu alırken, aynı zamanda 30 Yıl Savaşları ile faşizm çağı arasında bir bağ kurar.

> "Dünyaya yansımasını gösterirsen korkunç yüzünü görür, böylelikle belki bir gün fikrini değiştirir. Tüm politik fırtına bulutlarına rağmen, ben daha iyi bir geleceğe inanıyorum." (Hartmann-"Kleine Schriften")

Kasten miydi yoksa kazara mı belli olmasa da, 1938 Mayısında Resmi Düsseldorf Reich Müzik Festivali'nde Nazi yanlısı besteci Ludwig Achilles Maurick *Simplizius Simplizissimus: Solistler, Anlatıcı, Koro ve Orkestra için Parça (Simplizius Simplizissimus: Ein Spiel für Soli, Sprecher, Chor und Orchester)* adlı operasının galasını yaptırtınca Hartmann'ın aleyhtarlığı onaylanmış oldu. Maurick'in bu operasındaki kahraman aslında Grimmelshausen'ın ürkütücü anlatımındaki aynı karaktere dayansa da bu sefer Hartmann'ınınkinin aksine Nazi kriterlerine göre şekillenmişti. Tüm badireler atlatılıp akşam olduğunda Maurick'in *Simplizius*'unun vatanı için vazifesini yerine getirmiş yiğit bir asker olduğu ortaya çıkıyordu.[259] Hartmann'ın Almanya'da sahneye koyulması imkânsız olan bu eseri nihayet sözleri Flamancaya çevrilerek Mayıs 1940'da Brüksel Radyosu'nda icra edilmek üzere

---

[257] Andrew McCredie, **Karl Amadeus Hartmann**, s. 34
[258] Ibid. s. 35-37
[259] Andrew D. McCredie, **Karl Amadeus Hartmann**, s. 38

programa alındı ancak Belçika'nın Wehrmacht tarafından işgal edilmesi yüzünden bu temsil de gerçekleşemedi.[260]

Yine de 1935'e gelindiğinde Hartmann her ne kadar yurtdışında da olsa yine de müziğini o sırada Hitler karşıtı sürgünlerle dolu olan Prag'da duyurabilmişti. Hartmann 1 Eylül 1935'de, o yılın Uluslararası Çağdaş Müzik Derneği Festivali'nde, Scherhen'in yönetiminde icra edilen *Miserae* adındaki senfonik şiiri ile siyasi bir beyanda bulundu. Eserde" yüzer yüzer ölen ve şimdi ebedi istirahatlarında olan dostlarıma ithaf edilmiştir, sizleri unutmayacağız. " ithafı bulunuyordu tarihi ise "Dachau Toplama Kampı 1933/34." olarak atılmıştı.

Almanya'nın ayrılmış olduğu bir organizasyonun düzenlediği festivalde Hartmann'ın yer alması, besteci ve RMK arasındaki gerilimin artmasına neden oldu. Almanya'nın ISCM'den ayrılmasının nedeni hükümetin "Yahudi bile olmadıkları halde" uluslararası bir müzik dili konuştuğu söylenen "olgunlaşmamış fevri kişilerin ilerici deneylerine" kuşku ile yaklaşmasıydı.[261] Diğer yandan, ISCM faşist ideolojilere karşı düşmanca bir tutumu olduğu düşünülen uluslararası bir kurumdu.. RMK'dan izinsiz olarak Prag'a giden Hartmann, Nazi otoritelerinin tasvip etmeyeceği bir şeyler yaptığının bilincindeydi, ancak aynı zamanda izin istese de verilmeyeceğini de biliyordu. İkinci olarak da bu eser sadece Scherchen'in yönetiminde icra edilmekle kalmamış bir de partisyon üzerine "Dostlarıma .... Dachua Toplama Kampı 1933/34. " ithafı düşülmüştü.

Orkestrasyonda klasik enstrümanların yanı sıra "caz zilleri"nin de yer aldığı bu senfonik şiir birçok müzisyen ve eleştirmenleri derinden etkiledi.

Mayıs 1936'da Hartmann Macar meslektaşı Alexander Jemnitz'e şöyle yazdı:

> "Şu anda yaşamımızı anlattığım bir kantat üzerine (kontralto ve orkestra için) (Walt Whitman'ın bir metnine dayanıyor) çalışıyorum.Epeyce değiştirdiğim şiirler, zor ve umutsuz bir yaşamı içine alıyor ancak yine de

[260] Ibid. s. 55
[261] Prieberg, **NS-Staat**, s. 208-209

hiç bir fikir ölümle bastırılmıyor. Sanırım bu eserle insanoğlunun tümünü ilgilendiren bir müzik türüne doğru bir ilerleme kaydettim." [262]

1939 Sonbaharında II. Dünya Savaşı'nın başlaması ile Hartmann'ın zaten ümitsiz olan yaşamı daha da zor bir hal aldı. Yaklaşan küresel felaket hakkındaki kaygılarını yaylı çalgılar ve solo keman için yazdığı *Concerto funebre*'inde ifade etti ve konçertonun galası 1940 yılında İsviçre'de St. Gall'da gerçekleştirildi. Hartmann'ın vaatler içeren eseri, talep ve suçlamayı, ümitsizliği ama aynı zamanda geleceğe olan güveni içerir. Almanya'nın Polonya'yı zalimce fethetmesi üzerine hâkim olan zafer şenlikleri ile beslenmiş çoşku dolu resmi ruh halinin aksine kendisi bu parçayı "kederin müziği" olarak adlandırıyordu. Parça iki koral ile çerçevelenmişti. Ve adagio olarak yazılmış ikinci bölüm bir ağıt niteliğindeydi.

Bunun ardından 1940 yılında Hartmann'ın *Sinfonia dramaticae*'si geldi. Eseri *Senfonik Üvertür (Symphonischen Ouverture), Çin Savaşıyor (China kämpft), Senfonik Marş (Symphonischen Hymen)* ve Percy Bysshe Shelley'nin aynı adlı şiirine dayanan *Senfonik Süit "Vita Nova"*dan *(Symphonischen Suite "Vita Nova")* oluşmaktaydı. Hartmann bu senfoniyi faşizm aleyhtarı bir müzikolog olan Paul Collaer adında Belçikalı bir arkadaşı için yazmıştı. Senfoninin öngörüldüğü üzere 1941 yılında Brüksel'de prömiyeri bir kez daha savaştan kaynaklanan sıkıntılar nedeniyle gerçekleşemedi.

Hartmann'ın savaş sırasında ürettiği son eser yine Nazi terör sistemi kurbanlarına adanmış olan *Sonata "27 Nisan 1945"*di. İthaf şöyleydi: "Bitmez tükenmez bir sıraydı- Bitmez tükenmez bir keder- Bitmez tükenmez bir eziyet". Hartmann bu eseri 1945 Nisan ayı sonlarında karısının ailesinin Starnberg Gölü'nün kıyısında bulunan evlerinde -tam da Amerikalıların içindekileri serbest bırakmak üzere kampı dağıtmasının hemen öncesinde- 20,000 Dachau toplama kampı tutsağının ölüme doğru ayaklarını sürüye sürüye gidişlerini izlerken tasarlamıştı. Sonatın müzikal dili yas, suçlama, öfke ve çaresizlik arasında gidip gelirken Hartmann'ın bu davaya karşı duyduğu insani sorumluluk ve ulusal-sosyalizmin kurbanlarının acılarına ortak oluşu hissedilir.

---

[262] Hartmann'ın Jemnitz'e mektubu, 7 Mayıs 1936, Bayerische Staatsbibliothek, Münih, Handschriftenabteilung, Ana/407

8.1.3. Hartmann'ın Reich Müzik Odası ile İlişkileri ve III. Reich Boyunca Almanya'da Kalışının Nedenleri

Hartmann, Almanya'da varlığını sürdüren tüm müzisyenler gibi, Reich Müzik Odası'na bağlıydı. 1933 Sonbaharında Hartmann otomatik olarak RMKBesteciler Bölümü'nün üyesi haline geldi. Ancak buraya bağlı olan tüm bestecilerin yaptığı üzere, asgari uyum şartları sayılan, kendisi ve karısının tamamen " Ari" ırka ait olduğu kanıtlamakla yükümlüydü. 1935'den itibaren bu gerekliliği yerine getirmesi konusunda kendisine yapılan çağrılara cevap vermedi. 1 Kasım 1933 tarihli kanun güvenilir olmayan tüm müzisyenleri özellikle de Yahudileri ve Marksistleri ihraç etme yetkisine sahipti. Ancak Hartmann Alman müzik sahnesinde aktif bir rol almadığından bu kanun hiç bir zaman ona karşı kullanılmadı.

Hartmann'ın 1 Eylül 1935 yılında RMK'dan izinsiz olarak ISCM'in düzenlediği festivale *Miserae* adlı eseriyle katılması, Mc Credi'ye göre daha sonra RMK'nın besteciye aile şeceresi ile ilgili belgeleri tedarik etmesi için daha fazla baskı yapmasına neden oldu. [263]

RMK'nın genel müdürü 21 Eylül'de Hartmann'a bir mektup yazarak Prag'daki misafirliği sırasındaki izlenimleri hakkında bilgi almak istediğini belirtti. Hartmann da derhal bu isteği yerine getirdi, ardından 9 Ekim'de Ihlert'den yurtdışına yapılan mesleki seyahatler için RMK'den onay alınması gerektiğini hatırlatan bir teşekkür notu aldı.[264] Bunun üzerine, Hartmann bundan sonra İsviçre Winterthur'a ve 1938'de de ISCM festivaline katılmak üzere Londra'ya yapacağı gezilerini sade bir vatandaş olarak yaptı.

Miserae 'nin partisyonunda bulunan Dachau ithafı meselesine gelince, Fred. K. Prieberg ithaf yazısının sadece özgün partisyonun üzerinde ve yalnızca Prag'da kürsüdeki orkestra şefi Scherchen tarafından görülebilecek şekilde bulunduğunu ve Hartmann'ın bu metni daha umuma açık kullanması halinde fiilen intihara kalkışmış

---

[263] McCredie, **Karl Amadeus Hartmann**, s. 39
[264] Ihlert'in Hartmann'a yazdığı mektuplar, 21 Eylül ve 9 Ekim 1935, Bayerische Staatsbibliothek, Münih, El Yazmaları, Ana/407

olacağına dikkat çekmişti.[265] RMK'daki özel dosyasında bu durum ile ilgili herhangi bir bilgi bulunmadığından RMK'nın bu konudan hiç bir zaman haberdar olmadığı varsayılabilir. Bu tarihten sonra ne RMK ne de herhangi bir Nazi otoritesi Hartmann'ın müziğini "atonal" ya da " yoz" olarak damgalamadı. RMK'daki 1941 tarihli esas sicil kartında, izinsiz gerçekleştirdiği Prag seyahati konusu "bakanlığın da mutabakatı ile kapanmıştır" ibaresi ile yer almıştır.[266]

Michael Kater, Hartmann'ın biri dış dünyaya Üçüncü Reich'a karşı bir direnişçi olarak tanınan, diğeri de Nazi otoritelerine faydalı olan bir ajan olarak çifte bir hayat yaşayıp yaşamadığı sorusunu sorar.[267] Elizabeth Hartmann'ın Kater ile yaptığı görüşmeden, kocasının her daim son derece temkinli hareket etmek durumunda olduğunu öğreniriz.[268] Dahası, savaşta ancak "kurnazlık ve hile yoluyla" hayatta kaldığını Hartmann kendisi söylemiştir.[269] Pek çok Nazi karşıtı Alman'ın özellikle de savaş yılları sırasında benzer şekilde hareket ettiği bilinmektedir.

Nazi dönemi sırasında Hartmann'ın müziğinin Almanya sınırları dahilinde ne basılabilir ne de icra edilebilir durumda olmaması ayrıca hem sosyal ilişkileri hem de mesleki itibarı açısından yabancı ya da Almanya'dan sürülmüş müzisyenlere fazlasıyla bağımlı bir hale gelmiş olması gerçeğine rağmen Hartmann Almanya'yı bırakıp başka bir ülkeye gitmeyi aklından bile geçirmedi. Bunun nedeni muhtemelen evli ve karısının hamile olması, ayrıca karısının sosyal ve ekonomik açıdan hatırlı insanlar olan ailesinin Nazilerin iktidara gelmesi nedeniyle kendi kızlarının yurdu terk etmesine karşı olmalarıydı.[270] Kimi müzik tarihçiler ise Hartmann'ın köklerinin salt sanatı uğruna Almanya'yı terk edemeyeceği kadar Bavyera toprağının derinlerine indiğini ileri sürdüler.[271] Daha önce de ima edildiği üzere, rejimin ilk on sekiz ayında, Hartmann bir taraftan III. Reich'ın bir yurttaşı olarak kalmaya

---

[265] Fred K. Prieberg, **Musik und Macht**, s. 210
[266] Hartmann'ın RMK dosyası, 11 Temmuz 1941, Bundesarchiv, Aussenstelle, Berlin, Hartmann
[267] Kater, **Composers of the Nazi Era**, s. 93
[268] Elisabeth Hartmann yapılmış kaydedilmiş röportaj, 13 Aralık 1994, Münih, Michael Kater özel arşivi
[269] Hartmann'ın Schlee'ye yazdığı mektup, 15 Ocak 1946, Bayerische Staatsbibliothek, Münih, Handschriftenabteilung, Ana/407
[270] Elisabeth Hartmann ile yapılmış olan kaydedilmiş röportaj, 13 Aralık 1994, Münih, Michael Kater Özel Arşivi
[271] Ulrich Dibelius, "Karl Amadeus Harmann is tot", **Melos** Dergisi, No:31, 1964, s. 31

çalışırken bir taraftan da mesleki duruşunu da kurtarmak için yoğun çaba harcıyordu. Nihayetinde fazla ünlü değildi ve eserlerinin pek de ticari başarısı yoktu, annesi ve nişanlısı Münih'de oturuyorlardı ve o sırada pek çok demokratik fikirli Alman ilk başlarda yalnızca pek de sağlama bağlanmamış bir diktatörlük olarak gördükleri bu yönetimin artık bir an önce sona ermesini umuyorlardı.

Savaş sonrası dönemde başarının doruğuna varmışken Hartmann zor bir seçimle karşı karşıya kaldı. Almanya Demokratik Cumhuriyeti (DDR) Kültür Bakanı kendisine bu komünist eyalete iltica etme fırsatını sundu ki böylece Musica Viva serilerine orada devam edebilecekti. Doğu Berlin rejimi Hartmann'ın sol eğilimlerinin ve bir zamanlar sürülmüş olan Komünist kardeşi Richard'ın farkındaydı, ayrıca Hartmann gençliğinde o sırada yüksek rütbeli bir DDR kültür vekili olan ve çok yakında da kültür bakanlığının başına geçecek olan Johannes R. Becher'in yazılarının bazılarına beste yapmıştı. Hartmann, önce 1946 yılında sonra bir kez daha 1950 yılında DDR'den gelen bu açık davetlerin cazibesine kapılmasına rağmen, acele etmedi. Ancak, komünist rejimin İkinci Viyana Okulu ve Schönberg'e yaptığı ayrımcı uygulama ve bu akımın bestecilerini ayıplanmayı hak etmiş "biçimciler" olarak görmesi konularını tekrar düşününce, Hartmann seçimini yaratıcı özgürlük ve demokrasiden yana yaptı ve Münih'de kaldı. Seçimini bu yönde yapmasaydı, yeniden zalim ve ezici doğası ve sansürcü niyetleri ile güç bela kaçtığı Nazi rejimine benzer bir totaliter yönetim altına girecekti. Üstelik bu kez kendi gönül rızası ile...

8.2. Gottfried von Einem

1918 yılında doğan Gottfried von Einem, aristokrasiye mensup bir aileye sahipti. Çocukluğu kuzey Almanya bölgesinde Holstein'da geçen von Einem, Wagner'in operaları, Salzburg Festivali'ne yapılan gezilerle gençlik yıllarını müzikle içiçe geçirir. Ailesinin geniş çevresi sayesinde Bruno Walter, Wilhelm Furtwängler, Arturo Toscanini ve Lotte Lehmann gibi zamanının önemli sanatçıları ile tanışır. 1936 yılından itibaren sanatla, özellikle müzikle ciddi bir biçimde ilgilenmeye başlar. Uzun yıllar Hitler'e hayranlık beslemiş olsa da, bu dönemde Hitler rejimine şüpheyle yaklaşmaya başlar. 1937 yılında İngiltere'nin Kent şehrine yaptığı gezide sürgündeki

Almanlarla tanışmasıyla Nazi rejiminin insafsız uygulamalarına ilk kez tanık olur. [272] 1937 yılı, aynı zamanda Gottfried von Einem besteci olmaya kesin olarak karar verdiği yıldır.

1938 yılında annesi ile birlikte Berlin'e yerleşen Gottfried, bu dönemde Berlin Müzik Yüksekokulu'nda ders veren Hindemith'den ders almak ister, ancak Hindemith o sıralar okuldan tamamen ayrılmıştır. Bunun üzerine, Furtwängler Prusya Devlet Operası Genel Müdürü Tietjen'in kendisine yardımcı olabileceğini söyler. Gottfried, böylelikle, Berlin ve Bayreuth'da opera çalıştırıcısı olarak çalışmaya başlar. Ancak, opera şefliği ve piyanoda bale korepetisyonu yaparak deneyim kazandığı Berlin Devlet Operası ve Bayreuth'taki sanat yaşamı çok eğitici ve heyecan verici olsa da, bu deneyimler onu hayali olan besteciliğe ulaştırmıyordu. Hindemith'le çalışma hayalleri suya düşen von Einem, bu dönemde Senfoni, op.12'siyle ilgisini çeken modern müzik bestecisi Boris Blacher'le tanışma yollarını arıyordu. Geniş çevresi sayesinde sonunda Blacher'le tanışan von Einem, Nisan 1941- Yaz 1943 döneminde besteciyle çalışmalar yapar. Blacher, von Einem'in bestecilik tekniklerini geliştirir, ancak Blacher'in yaşadığı sanatsal çevre von Einem'in dünyasını zenginleştiren ana etmendir. Blacher'le birlikte gizlice Stravinsky, Hindemith, Milhaud, Schönberg ve caz müziği üzerine çalışmalar yapan von Einem'de bu dönem Hitler'e olan geçmiş hayranlığına ait en ufak bir iz bile görülmez. Bu dönemde, besteci Berlin'deki evinde resmi kağıtları eksik olan, parasız kalmış Yahudilerle genellikle eski komünist rejim karşıtı sahne görevlilerini evinde saklar.

III. Reich'ın son iki yılında genç bir besteci olarak, Gottfried von Einem'in sadece üç eseri seslendirilir. Bunlardan ilki olan *Cappriccio* 1943 yılında Leo Borchard'ın yönetiminde Berlin Filarmoni Orkestrası tarafından seslendirilir ve beğeniyle karşılanır. 5 Şubat 1944'de Dresden'de Karl Elmendorff yönetiminde seslendirilen bale müziği *Turandot* büyük bir başarı kazansa da, Hans Schnoor gibi tutucu eleştirmenler tarafından "atonal" etkiler içermesi nedeniyle "romantizmin duygusallığından uzak" bulunur. Von Einem, geleneksel tonalite içerisinde

[272] Friedrich Saathen, **Einem Chronik: Dokumentation und Deutung,** Viyana, Böhlau., 1982, s. 61-71

Blacher'in etkisiyle disonans kullanımını arttırmış olsa da, *Turandot* yine de sonunda tonal merkezli bir eserdir.

Bestecinin üçüncü eseri ise, *Turandot*'un kazandığı büyük başarının ardından Herbet von Karajan tarafından sipariş edilen konçertodur. Bu eserde Von Einem, Blacher'in etkisiyle özellikle son bölümde, senkopasyon ve III. Reich'da bir tabu olan caz doğaçlamalarından bol bol yararlanmıştır. Eser Nisan 1944'de eseri Herbert von Karajan yönetiminde Berlin Filarmoni Orkestrası tarafından seslendirilir. Seyirciler arasında, von Einem ailesinin eski dostlarından olan Propaganda Bakanı Joseph Goebbels'in eşi Magda Goebbels ile Goebbels'in Promi'deki devlet sekreteri Werner Naumann da yer almaktadır. Naumann'ın bakanlığa verdiği rapor olumlu değildir. Ancak, yeni "Alman" müziği arayışı içerisinde olan Goebbels, karısının da etkisiyle eser hakkında hemen olumsuz düşüncelere kapılmaz. Eseri daha yakından tanımak için, Karajan'a konçertonun bir stüdyo kaydını yapmasını emreder, ayrıca ulusal radyo kanallarına von Einem gibi modern bestecilerin eserlerini çalmaları konusunda direktif verir.

Gottfried von Einem, savaşın son yıllarında bestecilik kariyerine başlamış olduğundan, III. Reich yönetiminin fazla gözüne çarpmamıştır. Savaşın son yıllarında III. Reich yönetimi, Alman bestecilerle uğraşmak yerine "Yahudi Sorunu"nu çözmek gibi daha "önemli" işlere öncelik vermişlerdir. Bu nedenle, von Einem'in Nazilere direnişinin etkisi Hartmann ya da Blacher'den daha az olmuştur.

8.3. Boris Blacher

1903 yılında doğmuş olan Blacher, Baltik-Alman kökenli varlıklı bir ailenin mensubuydu. Babasının Kuzey Çin'de çar yanlısı Rus bankasında çalışmasından dolayı Blacher bu ülkede doğmuştu. Blacher'in Almanya doğumlu olmaması, III. Reich yönetimi boyunca kendisine her zaman şüpheyle bakılmasına neden olacaktı, zira besteci Ülkeler Birliği'nin verdiği Nansen pasaportu* ile Berlin'de yaşamını

* **Nansen Pasaportu:** Nansen pasaportu Ülkeler Birliği'nin vatansız sığınmacılara verdiği kimlik kartı niteliğindeydi. 1922 yılında Fridtjof Nansen tarafından ortaya konan Nansen pasaportu, sığınmacılar için yaratılmış ilk seyahat belgesi olup, 1942 yılında 52 ülke tarafından tanınmıştı. Nansen pasaprotu Rus Devrimi sırasında 1.4 milyon Rus vatandaşının komünist rejim nedeniyle

sürdürmekteydi. Ailesinin çeyrek Yahudi olması, müzikte Weimar dönemi avangard eğilimlere ilgi duyması onu III. Reich yönetiminin gözünde "sorunlu" besteciler arasına sokmuştu.

1922 yılında annesiyle birlikte Berlin'e gelen Blacher, ailesinin isteğiyle mimarlık ve matematik eğitimi alırken, Berlin Müzik Yüksekokulu'nda Friedrich Ernst Koch'un kompozisyon sınıfına yazılır. Müzik eğitimi almasını istemeyen babası, Blacher'e düzenli olarak gönderdiği parayı kesince, besteci sinemalarda piyano çalmaya ve dans müziği düzenlemeleri yapmaya başlar. Bu sayede cazla tanışan Blacher, aynı zamanda Schönberg ve Stravinsky'nin müziğine de ilgi duymaya başlar. 1929 yılında soprano, alto saksofon ve fagot için "Slowfox" ve "Charleston" adlı iki bölüm içeren *Jazz-Koloraturen* adlı eseri yazar.

Kendisi hakkında fazla fikir sahibi olmayan Rosenberg'in Ulusal-Sosyalist Kültür Topluluğu (NS-Kulturgemeinde) Blacher'in orkestra için *Cappriccio*'sunu Berlin'de çaldırır. Hemen ardından Fritz Stege, eser ve bestecisini ağır dille eleştirir: "Gürültülü efektleri ve ritmik çiğliğiyle, bu eser Stravinsky ve Kurt Weill'ın ruhsal mirasını temsil ediyor."[273] Aralık 1937'de, Carl Schuricht yönetiminde Berlin Filarmoni Orkestrası bestecinin *Orkestra için Konsertant Müzik*'ini *(Konzertante Musik für Orchester)* seslendirir. Orkestra müzisyenlerinin caz senkoplarıyla dolu 11 dakikalık karmaşık eseri çalmakta zorluk çekmesinden dolayı, şef ilk icradan memnun olmaz ve eseri konserde ikinci kez çaldırır. Eser büyük beğeni toplar ve konserdeki bu özel durum basına yansır. Almanya'nın ve Avrupa'nın çeşitli şehirlerinde eseri birçok kez çaldırılan Blacher, bir anda ünlü olur. Bunun sonuçlarından bir diğeri ise, bestecinin 1938'de Düseldorf'da yapılan Reich Müzik Festivali'nin programına alınmasıydı. Blacher'in Keman için yazdığı üç bölümlü müziği Theo Kreiten gibi modernist eleştirmenler övgüyle karşılarken, Nazi eleştirmenler eseri "soğuk" olarak nitelendirir. Aynı yıl, Karl Böhm'ün yardımıyla Dresden Konservatuarı'nda müzik eğitmeni olarak iş bulsa da, derslerinde Hindemith

---

ülkeyi terketmesi nedeniyle ilk kez çıkartılmıştır. Yaklaşık 450,000 Nansen pasaportu çıkartmış olan Ülkeler Birliği, bu belge sayesinde yüzbinlerce vatansıza istediklere ülkeye göç etme imkânı yaratmıştır. Uluslararası Nansen Sığınmacılar Bürosu, Nansen pasaportu nedeniyle 1938 yılında Nobel Barış Ödülü'ne layık görülmüştür.

[273] Fred K. Prieberg, **Musik im NS-Staat**, s. 127

ve Milhaud'nun eserlerinden örnekler vermesi nedeniyle birkaç sonra işine son verilir.

II. Dünya Savaşı'nın başında Blacher Almanya'da tanınan bir besteciydi; *Konzertante Musik*'i Almanya'nin birçok şehrinde çalınıyor, birçok öğrenci Blacher ile çalışmak istiyordu. 1940'da besteci eserlerinde caz öğelerine yer vermesi nedeniyle Fritz Stege'nin acımasız eleştirilerine hedef olur. Aynı dönemde, Reich Müzik Odası, Blacher'le ilgili resmi belgelere, bestecinin anne tarafından anneannesi olan Louise Feliciana Boerling'in vaftiz edilmiş bir Yahudi'nin kızı olduğunu kaydededer. Goebbels'in "çeyrek Yahudi"lerin "Aryan" olarak kabul edilmesi kararına rağmen, Blacher'in ailesindeki Yahudi kan, dissonan bir müzik dili ve sıra dışı bir yaşam tarzı, dar kafalı birçok Nazinin besteciye kuşkuyla yaklaşması için yeterliydi.

III. Reich döneminin sonuna dek, Boris Blacher'in eserleri seslendirilmeye devam eder ve genellikle büyük beğeni toplar. Ancak, diğer yandan bestecinin müziği hakkında çıkan kötü niyetle yazılmış eleştirilerin de sonu gelmez. Strauss, Orff, Pepping ve Müler gibi bestecilere verilen ulusal ödüllerin hiçbiri Blacher'e verilmez. Ödül jürilerinin bu konuya verdikleri cevap hep aynıydı: Blacher'in "çeyrek Yahudi" olması.

Besteci kendisi hakkında çıkarılan tüm söylentilere, arkasından dönen oyunlara rağmen, büyük bir şans eseri III. Reich dönemini fazla zarar görmeden atlatabilmiştir.

SONUÇ

Faşizmi savunan bir parti olarak kurulan Nazi Partisi, I. Dünya Savaşı sonrası ekonomik buhran içerisindeki Almanya'da toplumun hemen hemen tüm kesimlerinin desteğini alarak iktidar olmuştur. Komünizm karşıtı ve Yahudilik karşıtı görüşleri şiddetle savunan parti, iktidara gelir gelmez aşırı milliyetçi ve ırkçı bir politika yürüteceğini açıkça ortaya koymuştur. Seçim öncesi vaad ettiği "çatışmalardan uzak bir halk topluluğu" yaratma fikri, görevi alır almaz "ırksal bakımdan saf ve iç uyum sahibi halk topluluğu"nu yaratma" fikrine dönüşmüş olan Nazi ideolojisi, Alman değerlerine uymayanların yanı sıra "Ari" ırka dahil olmayan toplumsal tiplerin de yok edilmesini kapsıyordu.[274]

Topluma yabancı olanlara uygulanan bu denli baskı ve şiddete dayanan, ayrımcı bir politik görüşü savunan Alman halkı neden tepki göstermemiştir ? Nazi Partisi'ne Nazilerin Alman ırkına "yabancı" olanları dışlaması, daha iktidara gelmeden 1920'lerde Weimar döneminde iyice yayılmıştı. NSDAP, düzenli bir hareket olarak ortaya çıktığından beri Almanya'nın kültürel olarak temizlenmesi gereğini savunuyordu. Nazilere göre, Alman kültürü yabancı unsurlar, özellikle de Yahudiler tarafından bozuluyordu. Nazi ideolojisine göre, ulusal-sosyalist devletin temel görevlerinden biri de Alman toplumunu bu tür yabancı etkilerden temizlemek olmalıydı.

Toplumun diğer tüm kesimlerinde olduğu gibi, kültür ve sanat alanında, Alman Yahudileri saygın konumlarda bulunuyorlardı. Naziler ırksal temizliğin ilk adımı olarak, başta Yahudiler olmak üzere, "Ari" ırka ait olmayan kamu sektöründe çalışan tüm yabancılar devlet memurluğundan çıkarmayı öngören "Profesyonel Devlet Memurluğuna Dönüş Yasası"nı 7 Nisan 1933'de kabul etmişler, ikinci adım olarak 1933 yılının sonbaharında RKK'yı kurarak özel sektörü de "arileştirme" sistemini oturtumuşlardır. Kültürel sektörde, orkestralar, tiyatro toplulukları, müzeler, eğitim kurumları, radyo yayıncılığındaki tüm meslekleri kapsayan bu temizlik, büyük bir ekonomik buhran içerisinde iş bulamayan birçok Alman sanatçı

---

[274] Robert Gellately, Nathan Stoltzfus, "Toplumdan Dışlananlar ve Halk Topluluğu Yaratmak", **Nazi Almanyasunda Toplumdan Dışlananlar,** s. 1-3

için iş imkânı, hâli hazırda iş sahibi olanlar için ise konumlarında yükselmek anlamına geliyordu. Yahudi rekabetinin ortadan kalkmasının sonucu 1936 yılında Almanya'da çalışan müzisyenler arasında %20'ye varan işsizlik oranını azalmış, ayrıca Goebbels'in girişimleriyle müzik endüstrisinde birçok müzisyene daha iyi maaşla iş imkanları doğmuştur. Bunun yanısıra, ekonomik avantajlarını arttırmak isteyen birçok sanatçı mecburi olmamasına rağmen NSDAP'ye üye olmuşlardır. NSDAP'ye üye olmanın da sanatçılar için önemli ekonomik avantaşları olduğunu çeşitli istatistikler göstermektedir. 1938'deki birleşmeden sonra, Viyana Filarmoni Orkestrası'ndaki müzisyenlerin üçte biri NSDAP'ye üye olmuşlardır ve bu oran Alman ekonomisi düzeldikçe artmıştır. Yine 1938'de Kuzey Almanya'da farklı alanlarda faaliyet gösteren müzisyenlerin büyük çoğunluğunun NSDAP üyesi olduğu görülmektedir. Oysa 1934 öncesi, bu müzisyenlerin sadece %20'si Nazi partisi üyesiydi. Şeflik yeteneği tartışmalı olan Gerhart Stiebler'in 1932 yılında NSDAP'ye katılması ve devamında partide aktif bir konuşmacı olması, onun Haziran 1933'de Görlitz Konser Salonu'nun müzik yönetmeni olmasını sağlamıştır.[275] III. Reich döneminde yapılan düzenlemelerle müzisyenlerin ekonomik durumları her yıl daha iyiye gitse de, ekonomik nedenlerin yanı sıra bazı sosyal nedenlerden dolayı, müzisyenlerin büyük çoğunluğu ilerleyen yıllar içerisinde NSDAP'ye üye olmuşlardır.

Diğer yandan, Kasım 1938'deki Kristallnacht öncesi, Yahudilere şiddete dayanan bir devlet baskısı uygulanmaması, Yahudi karşıtlığının yasal ve bürokratik düzenlemeler biçiminde gerçekleşmesi de Alman kültür sanat çevrelerinin arındırma politikalarına destek vermelerine yol açmıştır. Yahudi karşıtı Nazi politikasına karşı Furtwängler gibi Berlin Filarmoni Orkestrası'ndan Yahudi müzisyenlerin çıkarılmasına karşı direnç gösteren, güçlü kariyerlere sahip olan ve III. Reich yönetimini protesto etmek için ülkeyi terk eden ya da Hartmann'ın eserlerinin içeriği gibi tepki gösteren Alman sanatçılar da çıkmıştır, ancak bunlar toplumsal bir hareketten uzak, bireysel itirazlardan ibarettir.

---

[275] Kater, **The Twisted Muse**, s. 11

Sonuç olarak, Alman sanatçıların çok büyük bir çoğunluğu –tıpkı Alman halkının büyük bir çoğunluğu gibi– Yahudilere yapılan eziyetleri görmezden gelmişler, sistemin bir parçası olmayı ve çeşitli derecelerde Nazilerle işbirliği yapmayı kabul etmişlerdir. ekonomik yararcılık, çıkarcılık ve politik gerçekçilik toplumun en eğitimli kesimini oluşturan kültür ve sanat çevrelerinin bile Nazilerin arındırma politikalarına destek vermelerine ve Nazilerin uyguladığı soykırımın bir parçası olmalarına neden olmuştur.

BİBLİYOGRAFYA

Abraham, Gerald: **The Concise Oxford History of Music,** Oxford, Oxford University Press, 1986, s. 840.

Adamy, Bernhard Hans Pfitzner: **Literatur, Philosophie und Zeitgeschehen in seinem Weltbild und Werk,** Tutzing, Schneider, 1980.

Altmann, Wilhelm: "Kritische Opernstatik", **Die Musik,** Ed. Bernhard Schuster, NS-Kulturgemeinde, C. 26, Berlin M-Hesse, 1934, s. 903.

Arnold, Denis (Ed.): **The New Oxford Companion to Music,** 2 cilt, Oxford, Oxford University Press, 1983, C:2, s. 1637

Bachmann, Robert C.: **Karajan: Anmerkungen zu einer Karriere,** 2. baskı, Düsseldorf, Econ, 1983.

Barry, Jerome: "Kurt Weill: 'Von Berlin zum Broadway': Lecture-Recital", **Die Wiener Schule und das Hakenkreuz: Das Schicksal der Moderne im gesellschaftspolitischen Kontext des 20. Jahrhunderts,** yay.haz. Otto Kolleritsch, Viyana, Universal Edition., 1990, s. 161, 163.

Bekker, Paul: **Franz Schreker. Studie zur Kritik der modern Oper,** Berlin, Schuster und Löffler, 1919.

Bekker, Paul: "Futuristengefahr?" Stuttgart, y.y., 1917.

Betz, Albrecht: **Hanns Eisler: Musik einer Zeit, die sich eben bildet,** Münih, Edition Text + Kritik, 1976.

Bouhler, Philipp: **Kampf um Deutschland. Ein Lesebuch für die deutsche Jugend,** Münih, Zentralverlag der NSDAP, Franz Eher, 1939.

Böhm, Karl: **Ich erinnere mich ganz genau: Autobiographie,** Zürih, Diogenes Verlag, 1968.

Bremer, Jörg: "Heimat haben sie nicht mehr gefunden: Die Nöte der 'Jeckes': Deutsche Juden in Israel", **Frankfurter Allgemeine Zeitung,** 6 Haziran 1992.

Briner, Andres, Dieter Rexroth,

Giselher Schubert: **Paul Hindemith: Leben und Werk in Bild und Text,** Mainz, B. Schott, 1988.

Butting, Max: **Musikgeschichte, die ich miterlebte,** Berlin, Henschelverlag, 1955.

Büning, Eleanore: "Die Musik ist schuld", **Zeit,** Hamburg, 7 Temmuz 1995.

Chamberlain, H-Stewart: **La Genèse du XIXe Siecle,** Çev. Robert Godet, Paris, Librairie Payot & Cie, 1913, I. Cilt.

Curjel, Hans: "Le théatre lyrique expressioniste et sa mise en scene", **L'Expressionisme dans le théatre européen,** Paris, CNRS, 1984, s.227.

Dahlhaus, Carl: "Den Notlügen auf der Spur: Fred K. Priebergs Chronik der Musik im NS-Staat", **Frankfurter Allgemeine Zeitung,** 13 Şubat 1982.

Deppisch, Walter: **Richard Strauss: Mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten**, Reinbek, y.y., 1989.

Domarus, Max: **Hitler. Reden und Proklamationen, 1932-1945; kommentiert von einem deutschen Zeitgenossen,** Münih, Süddeutscher Verlag, 1965, I. Cilt.

Echmann, Wilhelm: **Musikalische Feiergestaltung: Ein Werkweiser guter Musik für die natürlichen und politischen Feste des Jahres,** Hamburg, y.y., 1938.

Egk, Werner: **Die Zeit Wartet Nicht,** Percha-Kempfenhausen, R.S.Schulz, 1973.

Egk, Werner: "Worum es ging und worum es geht" **Völkischer Beobachter,** Münih, Verlag: Franz Eher Nachfolger, Zentralverlag der NSDAP 14 Şubat 1943.

Ehlers, Paul: "Die Musik und Adolf Hitler", **Zeitschrift fir Musik,** sayı 106, 1939, s. 361.

Eisler, Hanns: "Musique et politique musicale dans l'Allemagne fasciste" ve "Leçons tirées de ma pratique. Sur l'utilisation de la musique dans le film sonore", **Musique et Société,** y.y, Editions Maison des sciences de l'homme, 1998, s. 78.

Friedman, Saul S.: **No Haven for the Oppressed: United States Policy Toward Jewish Refugees, 1938-1945,** Detroit, Wayne State University Press, 1973.

Fröchlich, Elke (Ed.): **Die Tagebücher von Joseph von Goebbels, Teil II: Diktate, 1941-1945,** C:III, Münih, T.G. Saur, 1993-1996.

Furtwängler, Elisabeth: **Über Wilhelm Furtwängler,** Wiesbaden, Brockhaus, 1979.

Furtwängler, Wilhelm: **Musique et Verbe,** Paris, Hachette, coll."Pluriel", 1979.

Furtwängler, Wilhelm: **Notebooks 1924-1954,** Londra-New York, Quartet Books, 1989.

Furtwängler, Wilhelm: "Der Fall Hindemith", **Deutsche Allgemeine Zeitung,** Berlin, Norddeutsche Buchdruckerei und Verlagsanstalt., 25 Kasım 1934.

Wilhelm Furtwängler
Frank Thiess: **Briefe**, Wiesbaden, F.A. Brockhaus, 1964.

Geck, Erwin: "Richard Wagner und der Staat", **Bayreuther Festspielführer,** Bayreuth, Verlag der Hofbuchlandlung Georg Niehrenheim, 1924, s. 175.

Giesler, Hermann: **Ein anderer Hitler, Bericht seines Architekten,** Leoni, Druffel, 1977

Goldschmidt, Hans: **Um die Sache der Musik: Reden und Aufsatze,** 2. baskı, Leipzig, Reclam, 1976.

Grasberger, Franz: **Der Strom der Töne trug mich fort: die Welt um Richard in Briefen,** Tutzing, H. Schneider, 1967.

Günter, Ulrich: "Musierziehung im Dritten Reich-Ursachen und Folgen", **Geschichte der Musikpadagogik,** Ed. . Hans-Christian Schmidt, Kassel, Birenreiter, 1986, s. 105-124.

Hartmann, Karl Amadeus: **Kleine Schriften,** Ed. Ernst Thomas, Mainz, B. Schott's Söhne, 1965.

Hartmann, Reinhold: "Musik unterm Hakenkreuz: Musikalische Beinflussung im faschistischen Deutschland",

Musiktherapeutische Umschau, sayı: 8, y.y., 1987, s. 31.

Hartwig, Dieter: **Rudolf Wagner-Régeny: Der Opernkomponist,** Berlin, Hensschelverlag., 1965.

Hasse, Karl: **Von deutschen Meistern: Zur Neugestaltung unseres Musiklebens im neuen Deutschland: Ausgewahlte Aufsatze,** Regensburg, y.y., 1934.

Heinsheimer, Hans W. : **Best Regards to Aida: The Defeats and Victories of a Music Man on two Continents,** New York, A. A. Knopf, 1968.

Heyworth, Peter
Robert Craft: **Otto Klemperer: His Life and Times,** 2 cilt, Cambridge, New York, A.W. Elsworth, 1996, 2. Cil.

Hitler, Adolf: **Kavgam,** çev. A. Nejad, 8. baskı, İstanbul, Toker Yayınları, Aralık 1976.

Hitler, Adolf: **Mein Kampf,** Münih, Franz Eher, 1933.

Holl, Karl: "Werner Egk, ein Musiker unserer Zeit: I"ve Zeit: II, **Frankfurter Zeitung,** Frankfurt am Main, 4 Temmuz 1940.

Höcker, Karla (Ed.): Wilhelm Furtwängler: Dokumente-Berichte und Bilder-Aufzeichnungen, Berlin, Rembrandt Verlag., 1968, s. 85.

Kater, Michael: **Composers of the Nazi Era: Eight Protraits,** Oxford, Oxford University Press, 2000.

Kater, Michael H.: **Different Drummers: Jazz in the Culture of Nazi Germany,** New York, y.y., 1992.

Kater, Michael H.: **Doctors Under Hitler,** Chapel Hill, N.C., y.y., 1989.

Kater, Michael H.: **The Twisted Muse: Musicians and Their Music in the Third Reich,** New York, Oxford, Oxford University Press, 1997.

Kater, Michael H.: "Hitler-Jugend und Schule im Dritten Reich", **Historische Zeitschrift,** No: 228, y.y., y.y., 1979, s. 572-623.

Kluge, Rudolf Heinrich Krüger: **Verfassung und Verwaltung im Dritten Reich (Reichsbürgerkunde),** Berlin, Schmidt, 1937.

Kowalke, Kim H.: **Kurt Weill in Europe,** Ann Arbor: Michigan, UMI Research Press , 1979.

Krause, Ernst: **Richard Strauss: The Man and His Work,** Boston, Crescendo Pub.Co., 1969.

Kubizek, August: **Adolf Hitler, Mein Jugendfreund,** Graz, Stocker, 1995.

Léon, Enrique Jean-Paul Scot: **Le Nazisme des origines a 1945,** Paris, Armand Colland, 1997.

Levi, Erik: "Entärtete Musik: The War against Modernism", **Music in the Third Reich,** Basingstoke, MacMillan Press, 1994.

Lüth, Erich: **Hamburger Theater, 1933-1945: Ein theatergeschichtlicher Versuch,** Hamburg, J. Buekschmidt, 1962.

Mann, Thomas: **Considérations d'un Apolitique,** Paris, Grasset, 1975.

Mann, Thomas: "Grandeur et misere de Richard Wagner", **Wagner et Notre Temps**, Paris, Hachette, 1982, s. 120.

Mann, Thomas: **Briefe 1936-1947,** Ed. E. Mann, Frakfurt, S. Fischer Verlag, 1963.

Marek, Richard: **The Life of a non-hero,** New York, Simon and Schuster, 1967.

McCredie, Andrew: "Die Jahre der schöpferischen Reifung (1927- 1935) und die postum veröffentlichten Kompositionen der Kriegszeit (1939-1945)", **Karl Amadeus Hartmann und die Musica Viva: Eissays, bisherunveröffentliche Briefe an Hartmann, Katalog,** Münih, Piper, s. 46.

McCredie, Andrew: **Karl Amadeus Hartmann: Sein Leben und Werk,** Wilhelmshaven, F. Noetzel, Heinrichschofen –Bücher, 1980, s 34.

Mohr, Albert Richard: **Die Frankfurter Oper, 1924-1944: Ein Bietrag zur Theatergeschichte mit zeitgenössischen Berichten und Bildern,** Frankfurt, W. Kramer, 1971

Möller, Horst: **Exodus der Kultur: Schriftsteller, Wissenschaftler und Künstler in der Emigration nach 1933,** Münih, C.H.Beck, 1984, s. 47.

Oberborbeck, Felix: "Landschaftlicher Musikaufbau dargestellt am Beispiel der Steiermark", **Zeitschrift für Musik,** sayı:107, 1940, s. 680-90.

Paris, Alain (Ed.): **Lexikon der Interpreten klassicher Musik im 20. Jahrhundert:** Münih ve Kassel, y.y., 1992, s. 330.

Paulding, James E.: "Mathis der Maler-The Politics of Music", **Hindemith Jahrbuch,** C. 5, 1976, s. 121.

Peterson, Barbara A.: "Die Händler und die Kunst: Richard Strauss as Composers's Advocate", **Richard Strauss: New Perspectives on the Composer and his Work,** ed. Bryan Gilliam, Durham, N.C., Duke University Press, 1992, s. 118-119.

Petersen, Peter: "Musiciens en Exil", **Le Troisieme Reich et la musique,** Cité de la Musique, Paris, 2004, s. 199-202.

Petropoulos, Jonathan: **Art as Politics in the Third Reich,** Chapel Hill, N.C., University of North Carolina Press., 1996.

Pfitzner, Hans: **Futuristengefahr (Bei Gelegenheit von Busonis Ästhetik),** Leipzig-Munich, Süddeutsche Monatshefte, 1917.

Potter, Pamela M: "German Musicology and Early Music Performance, 1918-1933", **Music and Performance During the Weimar Republic,** Ed. Bryan Gilliam, Cambridge, Cambridge University Press, 1994.

Prieberg, Fred K.: **Musik im Ns-Staat,** Frankfurt am Main, Fischer Taschenbuch-Verlag, 1981.

Prieberg, Fred K.: **Musik und Macht,** Frakfurt am Main, Fischer Taschenbuch-Verlag, 1991.

Raabe, Peter: **Kulturwille im deutschen Musikleben: Kulturpolitische Reden und Aufsätze,** Regensburg, y.y., 1936.

Rabsch, Edgar: "Das Ende war der 'Plöner Musiktag': Bericht über einen Modelfall musikalscher Bildung", **Musikerziehung in Schleswig-Holstein: Dokumente der Vergangenheit, Aspekte der Gegenwart,** Ed. Carl Dalhaus, Walter Wiora, Kassel, Barenreiter, 1965, s. 127-128.

Rathkolb, Oliver: **Führertreu und gottbegnadet: Künstlereliten im Dritten Reich,** Viyana, ÖBV, 1991.

Reusch, Firtz: **Musik und Musikerziehung im Dienste der Volkgemeinschaft,** Osterwieck, Zickfeld, 1938.

Riethmüller, Albrecht: **Die Walhalla und Ihre Musiker,** Laaber, Laaber Verlag, 1993.

Rolland, Romain: **Beethoven. Les Grandes Epoques Créatrices,** Paris, Albin Michel, 1980.

Rosen, Waldemar "Deutschland im europaischen Musikaustausch", **Jahrbuch der deutschen Musik,** y.y., y.y., 1943.

Röhl, C.G.: **From Bismarck to Hitler: The Problem of Continuity in German History,** Londra, Longman, 1970.

Sachs, Harvey: **Music in Fascist Italy,** New York, Norton, 1988.

Scanzoni, Signe
Götz Klaus Kende: **Der Prinzipal: Fakten, Vergleiche, Rückschlüsse,** Tutzing, H. Schneider, 1988.

Schemm, Hans: "Dem deutschen Künstler zum Gruss Die Totalitat des künstlerischen und politischen Genius", **Völkischer Beobachter,** Verlag: Franz Eher Nachfolger, Zentralverlag der NSDAP, 15 Ekim 1933, s. 1.

Scheper, Dirk: "Le théatre expérimental d'Oskar Schlemmer", **Oskar Schlemmer, l'homme et la figure d'art,** Paris, Centre National de la Danse, 2001, s. 44, 114.

Schönberg, Arnold: "Les instruments de musique mecanique", **Style et l'Idée**, y.y., Buchet-Chastel, 1977, s. 252-253.

Schönberg, Arnold: "Du nationalisme en musique (II)" **Style et l'Idée,** Buchet-Chastel, y.y., 1977, s. 139.

Schönberg, Arnold: "A Four-Point Program for Jewry", (1938), **Journal of the Arnold Schoenberg Institute,** No:3, Los Angeles.,Arnold Schoenberg Institute, University of Southern California, 1979, s. 49-67.

Schroeder, Christa: **Er wae mein Chef: Aus dem Nachlaß der Sekretarin von Adolf Hitler**, Ed. Anton Joachimsthaler, Munich, Herbig, 1985.

Schreker, Franz: "Meine musikdramatische Idee", **Musikblatter des Anbruchs,** No.1, y.y., 1919.

Schröder, Heribert: "Beethoven im Dritten Reich", **Beethoven und die Nachwelt. Materialien zur Wirkungsgeschichte Beethovens**, Ed. H. Loos, Bonn, Beethoven-Haus, 1986, s. 219.

Schultze-Naumburg Paul: **Kunst und Rasse,** Münich, y.y., 1928.

Schuh, Willi (Ed.): **Richard Strauss: Briefe an Eltern, 1882-1906,** Zurich, Atlantis Verlag, 1954.

Schuh, Willi (Ed.): **Richard Strauss-Hugo von Hofmannstahl Briefwechsel: Gesamtausgabe**, 4. basım, Zurich, y.y., 1970.

Schwarz, Boris: "The Music World in Migration", **The Muses Flee Hitler: Cultural Transfer and Adaptation, 1930-1945,** yay.haz. Jarrell C. Jackman, Carla M. Borden, Washington D.C, Smthsonian Institution Press, 1983, s.137.

Shrikawa, Sam H.: **The Devil's Music Master: The Controversial Life and Career of Wilhelm Furtwängler,** New York, Oxford University Press., 1992.

Skelton, Geoffroy: **Paul Hindemith: The Man Behind The Music: A Biography**, London, Gollancz, 1975.

Slonimsky, Nicolas: **Music since 1900,** 4. baskı, New York, Schirmer Books, 1994.

Speer, Albert: **Spandauer Tagebücher**, Münich-Berlin, Propylaen, 2002.

Splitt, Gerhard: **Richard Strauss 1933-1935. Asthetik und Musikpolitik zu Beginn der nationalsozialistichen Herrschaft**, Pfaffenweiler, Centaurus, 1987.

Stein, Fritz: "Aus der Arbeit der Staatl. akademischen Hochschule für Musik in Berlin", **Zeitschrift für Musik,** y.y.,y.y., 1940, s. 107, s. 388-95.

Steinweis, Alan A.: **Art, Ideology and Economics in Nazi Germany: The Reich Chambers of Music, Theater and the Visual Arts**, Chappel Hill, N.C., University of North Carolina, 1993.

Steinweis, Alan E.: "Nazilerin Alman Sanat ve Kültür Yaşamını Temizlemesi", **Nazi Almanyasında Toplumdan Dışlananlar,** Ed. Robert Gellately, Nathan Stoltzfus, Ankara, Phoenix Yayınevi, 2002, s. 136, 138.

Stephan, Rudolf: "Zur Musik der Dreissigerjahre", **Bericht über den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongress Bayreuth 1981,** Ed. Christoph-Hellmut Mahling, Sigrid Wiesmann, Kassel, Bärenreiter Verlag, 1984, s. 148.

Stewart, John L.: **Ernst Krenek: The Man and His Music,** Berkeley, University of California Press, 1991.

Strauss, Herbert A.: "Jewish Emigration from Germany: Nazi Policies and Jewish Responses (II), **Leo Baeck Institute Yıllığı,** 26, y.y., y.y., 1981, s. 334-409.

Strauss, Richard: **Betrachtungen und Erinnerungen,** Zürich, Atlantis Verlag, 1949.

Strauss, Richard: "Begrüssungsansprache", **Zeitschrift für Musik,** No: 101, 1934, s. 288-290.

Strauss, Richard, Clemens Krauss, Götz Klaus Kende, Willi Schuh: **Briefwechsel: Richard Strauss, Clemens Krauss,** München, C.H.Beck, 1964.

Strauss, Richard, Hugo von Hofmannsthal: **Correspondance 1900-1929,** Fayard, y.y., 1992.

Stravinski, Igor: **Chroniques de ma Vie,** Paris, Denoël, 1962.

Strobel, Heinrich: "Hindemiths Symphonie Mathis der Maler", **Melos,** C. 13, 1934, s. 96-97.

Strobel, Heinrich: "Erinnerung an Kurt Weill", **Melos,** No:17, y.y., y.y., 1950, s. 133-136.

Stuckenchmidt, Hans Heinz: "Braune Klange", **Melos,** No: 14, 1946, s. 11.

Schuster, Bernhard (Ed.): **Die Musik,** NS-Kulturgemeinde, No:27, Berlin, M.Hesse, 1935, s. 262-263.

Taylor, Ronald: **Kurt Weill: Composer in a Divided World,** Boston, Northeastern University Press, 1992.

Traber, Habakuk, Elmar Weingarten: **Verdrangte Musik: Berliner Komponisten im Exil,** Berlin, Argon, 1987.

Turner, Henry A.: **German Big Business and the Rise of Hitler,** New York, Oxford University Press, 1985.

Twittenhoff, Wilhelm: "Jugend und moderne Musik", **Musik in Jugend und Volk,** No:1, Duderstadt, G. Kallmeyer, 1937-1938, s. 370.

Vaget, Hans Rudolph: **Richard Wagner und seine Zeit,** Ed. Eckehard Kiem, Ludwig Hotmeier, Laaber, Laaber, 2003.

Viereck, Peter: **Metapolitics. From the Romantics to Hitler,** New York, Alfred A. Knopf, 1941.

Vogel, Johann Peter: **Hans Pfitzner, mit Selbztzeugnissen und Bilddokumenten**, Reinbek, Rowohlt, 1989.

von Schirach, Baldur: **Ich glaubte an Hitler,** Hamburg, Mosaik Verlag, 1967.

Wagner-Régeny, Rudolf: **Begegnugen: Biographische Aufzeichnungen, Tagebücher, und sein Briefwechsel mit Caspar Neher,** Berlin, y.y., 1968.

Wagner, Richard: "Das Judentum in der Musik", **Neue Zeitschrift für Musik,** C.V, 1888, s. 66-85.

Wagner, Richard: **L'art et la Révolution,** Paris, Editions de l'Opale, 1978, C.X, s. 18-19.

Wagner, Richard: **L'oeuvre d'Art de l'Avenir,** Plan de la Tour, Editions d'Aujourd'hui, 1982.

Wessling, Berndt Wilhelm: **Furtwängler: Eine kritische Biographie,** Stuttgart, Deutsche Verlags-Anstaldt, 1985.

Willett, John: **L'Esprit de Weimar,** Paris, Le Seuil, 1991.

Wulf, Joseph: **Die Bildenden Künste im Dritten Reich,** Gütersloh, Hamburg Rowohlt, 1966.

Ziegler, Hans Severus: **Entärtete Musik: Eine Abrechnung,** Düsseldorf, Völkischer Verlag., 1938.

Günlükler

Die Tagebücher von Joseph Goebbels. Samtliche Fragmente, Ed. Elke Fröchlich, Münih, Saur, 1987, II. Cilt

Die Tagebücher von Joseph Goebbels, Teil II: Diktate, 1941-1945, Ed. Elke Fröhlich, 16 cilt, Münih, K.G. Saur, 1993-96, 4. cilt

Patutschnik memorandum, 5 Kasım 1943, Devlet Arşivi, Münih, Kuturamt

Süreli Yayınlar

Artist, 23 Temmuz 1936.

Amtliche Mitteilungen der Reichsmusikammer, 1 Haziran 1938, Bundersarchiv, Koblenz, RD33/2-1

"Führerworte an den deutschen Musiker. Aus der grossen Kulturrede auf dem Reichsparteitag 1938", **Amtliche Mitteilungen der Reichsmusikkammer,** C:5, No:18, 15 Eylül 1938, s. 63.

Raabe'nin konuşmasından alıntı, **Das Deutsche Podium**, 27 Mart 1936, s.1.

Deutsche Kultur-Wacht: **Blätter des Kampfundes für deutsche Kultur**, No:18, Berlin, y.y., 1933, s. 14.

Düsseldorfer Nachrichten, 7 Mayıs 1939.

Hamburger Fremdenblatt, 6 Şubat 1936

International Herald Tribune, 18 Mart 1983.

Melos, No:12, 1933, s. 307.

Ulrich Dibelius, "Karl Amadeus Harmann is tot", **Melos** Dergisi, No:31, 1964, s. 31.

Heinrich Strobel, "Hindemiths Symphonie Mathis der Maler", **Melos,** No:13, 1934, s. 96-97.

"Der Fall Hindemith", **Mitteldeutsche National-Zeitung,** Halle, Mitteldeutscher NationaVerlag, 6 Kasım 1934.

Hitler Gençliği ve SS lideri Karl Cerff'in konuşmasından alıntı, **Musik in Jugend und Volk 1,** (1937-1938), s. 76

Münchener Neueste Nachrichten, 1 Temmuz 1936.

"Das neue Deutschland und die Kunst",**Nationalsozialistische Monatshefte**, No.43, Ekim 1933, s.34.

Neueste Zeitung, Frankfurt, 23 Mayıs 1935.

Opera News, 9 Aralık 1995.

Joseph Goebbels'in 6 Ağustos 1933 tarihli konuşması , "Richard Wagner und das Kunstempfinden unserer Zeit", **Signale der neuen Zeit,** Munich, Zentralverlag der NSDAP, Franz Eher, 1941 s. 191-192.

Völkischer Beobachter, 23 Mayıs 1931, 22 Ocak 1932, 27 Mayıs 1938 sayıları, Münih , F. Eher Nachf.

Zeitschrift für Musik, No:109, 1942, s. 326.

Audio Kayıt

Richard Wagner, "Ehrt'eure deutschen Meister", **Die Meistersinger vun Nürnberg,** III. Perde, 5. sahne, Otto Edelmann, Friedrich Dalberg, Erik Kunz, Hans Hopf, Gerhard Unger, Elisabeth Schwarzkopf, Ira Malaniuk, BAyreuth Festival Orkestrası ve Korosu,Herbert von Karajan, 5 Ağustos 1951 kaydı, Urania URN 22.226

Ses Kayıtlı Röportajlar

Clara Huber'le Michael Kater'in yaptığı kaydedilmiş söyleşi, Münih, 30 Eylül 1993, Michael Kater arşivi.

Elisabeth Hartmann'la Michael Kater'in ses kaydı yapılmış röportajı, Münih, 13 Aralık 1994, Michael Kater Arşivi.

Gottfried von Einem ile Michael H. Kater'in yaptığı röportaj, Viyana, 30 Kasım 1994, Michael Kater arşivi.

Newell Jenkins, kaydedilmiş röportaj, Hillsdale, New York, 20 Mart 1933, Michael Kater özel arşivi.

Yazışmalar (Mektuplar, Telgraf vs.)

Bergese'nin Carl Orff'a yazdığı mektup, 16 Mart 1938, Carl Orff Merkezi, Münih

Carl Flesch'in Doktor Kurt Singer'e yazdığı mektup, 5 Temmuz 1936, Leo Baeck Enstitüsü, New York, AR-7049/2

Furtwängler'in Gertrud Hindemith'e yazdığı mektup, 20 Nisan 1937, Paul Hindemith Institut, Frankfurt, 3.144.12-21.

Goebbels'in Strauss'a yazdığı mektup, 9 Temmuz 1935, Richard Strauss-Archiv, Garmisch.

Hartmann'ın Jemnitz'e mektubu, 7 Mayıs 1936, Bayerische Staatsbibliothek, Münih, Handschriftenabteilung, Ana/407.

Hartmann'ın RMK dosyası, 11 Temmuz 1941, Bundesarchiv, Aussenstelle, Berlin, Hartmann.

Hartmann'ın Schlee'ye yazdığı mektup, 15 Ocak 1946, Bayerische Staatsbibliothek, Münih, Handschriftenabteilung, Ana/407.

Hindemith'in Stein'a yazdığı mektup, 21 Şubat 1935, Paul Hindemith Enstitüsü, Frankfurt Am Main, Berlin Müzik Yüksekokulu.

Hindemith'in Stein'a yazdığı mektup, Paskalya 1935, Paul Hindemith Enstitüsü, Frankfurt Am Main, Berlin Müzik Yüksekokulu.

Paul Hindemith'in Gertrud Hindemith'e yazdığı mektup, Haziran 1935, Paul Hindemith Enstitüsü, Frankfurt

Ihlert'in Hartmann'a yazdığı mektuplar, 21 Eylül ve 9 Ekim 1935, Bayerische Staatsbibliothek, Münih, El Yazmaları, Ana/407.

Ihlert'in Strauss'a mektubu, 13 Nisan 1934, Richard Strauss-Archiv, Garmisch.

Ihlert'in Strauss'a mektubu, 19 Mayıs 1935, Richard Strauss-Archiv, Garmisch.

Mann'ın Schönberg'e mektubu, 9 Ocak 1939, Arnold Schönberg Enstitüsü Arşivi, Los Angeles, genel yazışmalar.

Orff'un Strecker'e yazdığı mektup, 16 Aralık 1938, Carl-Orff-Merkezi, Münih, Schott Korr.

Rüdiger'in Strauss'a gönderdiği telgraf, 10 Kasim 1933, Amtsgericht München, Registratur S, Schwurgerichtsakten, Strauss.

Schönberg'in Klatzkin'e mektubu, 13 Haziran 1933, Arnold Schönberg Enstitüsü Arşivi, Los Angeles, Jew/8.

Schönberg'in Mann'a mektupları, 28 Aralık 1938 ve 15 Ocak 1939, Arnold Schönberg Enstitüsü Arşivi, Los Angeles, genel yazışmalar.

Strauss'un Kopsch'a yazdığı mektup, 2 Nisan 1934, Richard Strauss Arşivi, Garmisch.

Strauss'un Doktor Kopsch'a yazdığı mektup, 4 Ekim 1934, Bundesarchiv, Aussenstelle Berlin, Richard Strauss.

Richard Strauss'un von Niessen'e 11 Mayıs 1935 tarihli mektubu, Richard Strauss Arşivi, Garmisch.

Richard Strauss'un Moralt'e 8 Temmuz 1939 tarihli mektubu, Richard Strauss Arşivi, Garmisch.

Strauss'un Drewes'a yazdığı mektup, 17 Haziran 1944, Richard Strauss-Archiv, Garmisch.

Strauss'un Drewes'e yazdığı mektup, 6 Ağustos 1944, Bayerische Sttatsbibliothek, Münih, Handschriftenabteilung.

Strauss'un Fürstner'e yazdığı mektup, 16 Nisan 1938, Bayerische Staatsbibliothek, Münih, Handschriftenabteilung.

Strauss'un Göring'e yazdığı mektup, 9 Ocak 1934, Richard Strauss-Archiv, Garmisch.

Strauss'un Rasch'a yazdığı mektup, 5 Mart 1935, Richard Strauss-Archiv, Garmisch.

Strauss'un Tietjen'e mektubu, 13 Kasım 1934, Richard Strauss-Archiv, Garmisch.

Strauss'un Zweig'a yazdığı mektup, 17 Haziran 1935, Bundesarchiv, Aussenstelle Berlin, Richard Strauss.

Strecker'in Hindemith'e yazdığı mektup, 9 Mayıs 1935, Paul Hindemith Enstitüsü, Frankfurt Am Main, Schott Korr.

Strecker'in Orff'a yazdığı mektup, 14 Aralık 1938, Carl-Orff-Merkezi, Münih, Schott Korr.

Sutermeister'in Orff'a yazdığı mektup, 23 Aralık 1936, Carl Orff Merkezi, Münih.

Tietjen'in Strauss'a mektupları, 23 Mart 1934 ve 21 Şubat 1935, Richard Strauss-Archiv, Garmisch.

Tobis Filmkunst'tan Strauss'a gönderilen mektup, 6 Nisan 1943, Bundesarchiv, Aussenstelle Berlin.

Weill'ın Universal Basımevi Müdürlüğü'ne yazdığı mektuptan alıntı, 25 Ekim 1930.

Weill'ın Universal Basımevi Müdürlüğü'ne yazdığı mektuptan alıntı, 3 Ocak 1931.

Weill'ın Universal Yayınevi Müdürlüğü'ne yazdığı mektuptan alıntı, 6 Şubat 1933.

Diğer Belgeler (Bildirge, El Yazması, Toplantı Notları, Görüşme)

"Zum Recht der jüdischen Mischlinge nach dem Stande vom Mai 1938", Bundesarchiv, R56I/114

Von Hoesslin Bildirgesi, 27 Nisan 1933, Bundesarchiv Aussenstelle Berlin, Franz von Hoesslin.

"Reichmusiktage 1939 Düsseldorf, 14.-21.Mai:Unter der Schirmherrschaft des Gerrn Reichministers für Volksaufklarung und Propaganda Dr. Goebbels," Bavyera Devlet Kütüphanesi, Münih, El Yazması Bölümü, Ana/410.

Reich Müzik Odası 13. Başkanlık Komite Toplantısı, 26 Şubat 1935, 14. Başkanlık Komite Toplantısı 16 Mart 1935, Richard Strauss Arşivi, Garmish.

14. RMK Başkanlık Konseyi Toplantısı Tutanağı, 16 Mart 1934, Richard Strauss-Archiv, Garmisch.

Furtwängler memorandum, (1933), Berlin Belge Merkezi, Wilhelm Furtwängler

Furtwängler-Curtius görüşmesi, 10 Eylül 1934.

Hartmann'ın RMK dosyası, 11 Temmuz 1941, Bundesarchiv, Aussenstelle, Berlin, Hartmann.

ÖZGEÇMİŞ

Yeşim Özlem Gürer 1971'de Ankara'da doğdu. 1990'da Saint-Benoit Fransız Lisesi, 1995'de Boğaziçi Üniversitesi İngiliz Dili ve Edebiyatı Bölümü ve 1976'da yarı zamanlı olarak girdiği İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuarı Piyano Yüksek Bölümü'nden Özen Veziroğlu'nun öğrencisi olarak mezun oldu. 1996-1999 yılları arasında Mimar Sinan Üniversitesi Müzikoloji Bölümü'nde yapmış olduğu Yüksek Lisans eğitimini Prof. Dr. Ahmet Yürür danışmanlığında "12. yüzyılın İnanç ve Kültür Bağlamında Dindışı Müzik" başlıklı tez çalışması ile tamamladı.

1997-2000 yılları arasında Milliyet ve Milliyet Sanat Dergisi'ne müzik yazıları yazan Gürer, 1997-2001 yılları arasında TRT Televizyonu için Uluslararası İstanbul Müzik Festivali'nin günlük TV programlarını hazırladı. 1998 yılında 1. Uluslararası Amfor Müzik Festivali'nde ve 1999-2000 yılında Enka Sinfonietta Gençlik Orkestrası'nda genel koordinatörlük görevini üstlenen Gürer, aynı dönemde Enka Okulları Müzik Eğitim Programını hazırladı ve yürüttü. 2000-2006 yılları arasında İş Sanat Kültür Merkezi'nin koordinatörlüğü ve yönetmenliğini yürüten Gürer, 2006 yılından bu yana İstanbul Kültür Sanat Vakfı'nın düzenlediği Uluslararası Istanbul Müzik Festivali'nin direktörüdür. Yeşim Özlem Gürer 1996 yılından beri İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuarı'nda Araştırma Görevlisidir.