

Vorwort

Das vorliegende Buch verdankt sein Zustandekommen einer Reihe von Zufällen. Prof. Oliver Rathkolb (Universität Wien) machte mich auf ein Buch von Susanne Rode-Breymann aufmerksam, das sich mit dem zeitgenössischen Musiktheater an der Wiener Staatsoper zwischen Erstem und Zweitem Weltkrieg befasst, und meinte, eine ähnliche Aufarbeitung für die Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg gebe es noch nicht.¹ Er erwähnte auch eine vergleichende Analyse über die Berliner und Wiener Philharmoniker während der Zeit des Nationalsozialismus.² Dies brachte mich auf den Gedanken eine komparatistische Sicht auf die Staatsoptern von Berlin und Wien in ihrem Umgang mit neuer Musik nach Ende des Zweiten Weltkrieges zu versuchen. Dabei sollte nicht – wie bei Rode-Breymann – der musikwissenschaftliche, sondern der historische Aspekt im Vordergrund stehen; die Frage also, was die Auseinandersetzung mit der Musik ihrer Zeit an den beiden Opernhäusern über die kulturpolitischen Gegebenheiten nach 1945 aussagt. Darüber hinaus sollte untersucht werden, welchen Beitrag die Wiener und die Berliner Staatsoper damit zur nationalen Identität der jeweiligen Staaten leisteten.

Berlin und Wien haben eine lange Historie als Hauptstädte zentraleuropäischer Großmächte. Beide Städte mussten nach dem Ersten Weltkrieg 1918 damit fertig werden, dass die imperiale Macht ihrer Länder zerstört war. Und beide waren nach 1945 durch den verlorenen Krieg und alliierte Besatzung zu einem geistigen wie materiellen Neubeginn gezwungen. Die Opernhäuser beider Städte waren zu Ende des Zweiten Weltkriegs zerstört. Ihr Wiederaufbau zog sich über viele Jahre hin, wenngleich der Spielbetrieb sehr bald nach Kriegsende in Ausweichquartieren wieder aufgenommen wurde. Allerdings gingen Berlin und Wien politisch recht bald verschiedene Wege. Das hat vor allem damit zu tun, dass – anders als in Deutschland – in Österreich keine staatliche Teilung stattfand und im Kalten Krieg insbesondere die Kulturpolitik beider Länder zum Aufmarschgebiet für ideologische Scharmützel wurde, bei denen die Kunst eine nicht unerhebliche Rolle spielen sollte.

Meine ersten Recherchen zur Quellenlage waren nicht allzu ermutigend. Das Archiv der Berliner Staatsoper Unter den Linden war 1994 dem Berliner Landesarchiv übergeben worden. Die Direktionsakten der Wiener Staatsoper nach 1945 bis zum Ende der Achtzigerjahre wurden 2010 an das Österreichische Staatsarchiv abgetreten. Zu Beginn meiner Arbeit war vom Bestand der Berliner Oper nur ein kleiner Teil zugänglich, der Wiener Bestand überhaupt nicht.

Da eine ernsthafte Auseinandersetzung mit dem Thema ohne Zugang zu diesen Dokumenten sinnlos gewesen wäre, erhielt ich von beiden Archiven dankenswerterweise die

1 Rode-Breymann, Susanne: Die Wiener Staatsoper in den Zwischenkriegsjahren. Ihr Beitrag zum zeitgenössischen Musiktheater, Tutzing 1994.

2 Trümpi, Fritz: Politisierte Orchester. Die Wiener Philharmoniker und das Berliner Philharmonische Orchester im Nationalsozialismus, Wien 2011.

Erlaubnis die Akten zu ordnen und zu sichten. Dabei konnten die Wiener Direktionsakten so bearbeitet werden, dass ein Zugang für wissenschaftliche Zwecke anhand der existierenden Indices nunmehr möglich ist. Beim Berliner Bestand waren nicht nur die Intendanzakten übergeben worden, sondern darüber hinaus auch Material von Dramaturgie und Verwaltung, was für meine Arbeit von unschätzbarem Wert war. Inzwischen hat das Berliner Landesarchiv die Bearbeitung der Akten der Lindenoper während der DDR-Zeit zum größten Teil abgeschlossen.

Sehr bald stellte sich im Zuge meiner Arbeit die Frage nach einer inhaltlichen wie zeitlichen Eingrenzung des Themas. Zeitlich erschien es sinnvoll die Periode zwischen dem Ende des Zweiten Weltkrieges und 1989 als Untersuchungszeitraum heranzuziehen; eine Periode, die in allen Lebensbereichen stark vom Antagonismus zwischen dem kapitalistischen System (West) und dem sozialistischen System (Ost) geprägt war. Keine künstlerische Äußerung dieser Zeit lässt sich völlig außerhalb dieses politischen Kontextes betrachten. Der Zusammenbruch des »Real existierenden Sozialismus« in Osteuropa Ende der Achtzigerjahre hat die Weltpolitik und damit auch die gesellschaftspolitischen Grundlagen von Kunst so stark verändert, dass man diesen Zeitpunkt als einen fundamentalen Wendepunkt ansehen muss.

Schwieriger war es, den zu analysierenden Gegenstand selbst zu definieren. Hatte Rode-Breymann für die Zwischenkriegszeit noch problemlos das »zeitgenössische Musiktheater« zum Thema ihrer Recherche machen können, konnte man für die Zeit ab 1945 diesen Terminus nicht mehr so ohne Weiteres verwenden. Unter den Parameter »zeitgenössisch« wären nach 1945 zwar die damals hochbetagten Komponisten Richard Strauss und Hans Pfitzner gefallen, Alban Berg, der bereits 1935 gestorben war, jedoch nicht. Die Frage, was nach 1945 »neu« war, ließ sich zwar problemlos beantworten; was in der Nachkriegszeit jedoch vor allem für Aufregung und Diskussionen weit über die Kulturwelt hinaus sorgte, war vor allem die Frage nach der »Modernität« von Kunst.

Topoi wie »Musikalische Moderne« oder »Neue Musik« hatten sich zu dieser Zeit in der Musikwissenschaft bereits für jene Musikströmungen etabliert, die auf die Phase der Spätromantik ab dem Ende des 19. Jahrhunderts und vor allem im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts gefolgt waren.³ Darunter befanden sich die unterschiedlichsten Stile vom Impressionismus über Atonalität bis hin zur Zwölftonmusik. Neu waren sie nach 1945 allesamt nicht mehr. Was nach 1945 daran noch als »modern« relevant war, musste genau bedacht werden, insbesondere beim Thema Oper, die als Mischform von Musik und Theater eine Sonderstellung einnimmt.

Eine sinnvolle, mit den gängigen musikwissenschaftlichen Begriffen exakte Definition dessen, was nach 1945 als modern zu gelten hatte, war also für das mir vorschwebende Projekt kaum machbar. Andererseits: der Historiker ist nicht an musikologische Terminologien gebunden. Der Begriff der »Moderne« ist zu allen Zeiten ein Kind der jeweiligen Zeit. Was sich daher anbot, war eine hermeneutische Herangehensweise an das Thema: die Untersuchung dessen, was nach 1945 von den damaligen Rezipienten selbst als modern angesehen wurde. Opern von Richard Strauss oder Leoš Janáček etwa, wie »Salome«, »Elektra«, »Der Rosenkavalier« oder »Jenufa«, die zu Beginn des 20. Jahrhun-

3 Vgl. u. a. Bekker, Paul: Neue Musik (1919), in: Gesammelte Schriften Bd. 3, S. 85–118, Berlin 1923, Mersmann, Hans: Die Tonsprache der neuen Musik, Mainz 1928, Adorno, Theodor W.: Philosophie der neuen Musik, Tübingen 1949.

derts noch für Aufsehen und teilweise für Skandal gesorgt hatten, konnten die Gemüter nun nicht mehr erregen.⁴ Anders hingegen verhielt es sich mit den Vertretern der Zwölftonmusik, jener Gruppe also, die sich um Arnold Schönberg gebildet hatte und die auch nach 1945 um ihren Platz im öffentlichen Kulturleben Mitteleuropas ringen musste. Aber auch Komponisten wie Paul Hindemith oder Igor Strawinsky waren nach dem Zweiten Weltkrieg in der Musikwelt noch teilweise heftig umstritten. Der »Kulturkampf«, den es unter unterschiedlichen Prämissen in Ost wie in West um sie alle gab, musste daher zwangsläufig ein essenzieller Teil dieser Arbeit sein.

Ausgespart hingegen wurde generell der Konzertsektor. Die Orchesterkonzerte der Staatskapelle Berlin, fanden zwar im Rahmen der Oper statt; die Wiener Philharmoniker hingegen, das Orchester der Wiener Staatsoper, sind seit jeher ein eigenständiges Unternehmen, sodass ein direkter Vergleich der beiden Klangkörper auf diesem Gebiet nicht sinnvoll für die vorliegende Arbeit erschien.

Opernhäuser gelten landläufig vor allem als Orte, in welchen den Musen und den schönen Künsten gefrönt wird. Wenn man allerdings an dieser glatten Oberfläche ein wenig kratzt, wird sehr schnell deutlich, dass das Medium Oper seit jeher immer auch in enger Relation mit der gesellschaftspolitischen Situation des jeweiligen Staates steht. Dabei sollte man sich von der angeblich apolitischen Funktion des Musikalischen nicht täuschen lassen. Gerade dort, wo Musik sich mit dem Wort verbindet, vermag die Bedeutungsebene sich Zugang zu Bereichen der menschlichen Psyche zu verschaffen, der dem reinen Wort oft nicht gegeben ist. Die Politik hat sich dieses Mechanismus – manchmal mehr, manchmal weniger offen – immer wieder zu bedienen versucht. Opernhäuser als im Besitz des Staates stehende Kulturstätten waren dabei gerade in krisenhaften Zeiten oftmals wichtige kulturpolitische Katalysatoren.

Die jahrelangen Recherchen und das Schreiben dieser Arbeit wurden begleitet von zahlreichen Gesprächen und anderen Kontakten mit einer Reihe von Personen, die mir dabei geholfen haben. Ich habe versucht mich bei den Zeitzeugen vor allem auf jene zu konzentrieren, die damals an den Schalthebeln der jeweiligen Kulturadministrationen saßen. Aus Gesprächen mit ihnen und aus dem daraus resultierenden Brief- und Mailverkehr war es möglich ein differenziertes Bild der damaligen Zeitumstände zu erhalten.

Für das Zustandekommen dieses Buches bin ich einer Reihe von Personen zu großem Dank verpflichtet: vor allem Prof. DDr. Oliver Rathkolb, der meine Dissertation, aus der sich das vorliegende Buch entwickelt hat, immer mit Rat und Tat unterstützt und betreut hat. Prof. Dr. Otto Biba, Prof. Dr. Richard Bletschacher, Dr. Gerhard Brunner, Maxim Dessau, Prof. Franz Eugen Dostal, Dr. Ingrid Fuchs, Manfred Haedler, Prof. Dr. h.c. Hartmut Haenchen, Ahmed Hamouda, Ines Helmstädter, Dr. Isa Iske-Schwaen, Mag. Hana Keller, Prof. Harry Kupfer, Dr. Andreas Láng, Michael Lewin, Monika Lubitz, Dr. Martin Luchterhandt, Prof. Siegfried Matthus, Hofrat Prof. Dr. Lorenz Mikoletzky, Dr. Sigrid Neef, Alfred Oberzaucher, Dr. Gunhild Oberzaucher-Schüller, Thomas Pernes, Prof. Dr. Martina Pippal, Daniela Reinhold, Prof. Günter Rimkus (†), Prof. Hans-Dieter Roser, Helga Schlusche, Dr. Rainer Schubert, Prof. Dr. Anton Staudinger, Annette Tho-

⁴ Aus Gründen der historischen Genauigkeit wurde die Oper »Die Liebe der Danae« von Richard Strauss in die Arbeit aufgenommen, die erst 1952, drei Jahre nach dem Tod des Komponisten, ihre Uraufführung in Salzburg erlebte, welche ihr 1944 am selben Ort durch die von Goebbels angeordnete Theatersperre im Zuge des »Totalen Kriegs« verwehrt geblieben war.

mas, Roswitha Weber, Dr. Wolfgang Wenk, Prof. Hilde Zadek. Weiters danke ich den Mitarbeitern folgender Institutionen: Akademie der Künste (Berlin), Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde (Wien), Bundesarchiv Dienststelle Berlin, Landesarchiv Berlin, Österreichisches Staatsarchiv (Wien).

Januar 2017
Michael Kraus

Die musikalische Moderne an den Staatsoperen von
Berlin und Wien 1945–1989
Paradigmen nationaler Kulturidentitäten im Kalten Krieg
Kraus, M.
2017, XII, 537 S., Hardcover
ISBN: 978-3-476-04352-8