
Politik, Gesellschaft und Oper im 20. Jahrhundert

Udo Bermbach

1 Vorbemerkung

Das 20. Jahrhundert ist ein Jahrhundert der Unübersichtlichkeit,¹ gegenläufiger und zugleich auch paralleler Tendenzen, der Rückwendung zur Tradition ebenso wie der ausschließlichen Zuwendung zu einer zu immanierenden Zukunft in den großen totalitären Bewegungen der Zeit, dem Faschismus, dem Nationalsozialismus und schließlich dem Staatssozialismus. Diese Unübersichtlichkeit prägt die Politik mit ihren großen ideologischen Strömungen des Sozialismus, Liberalismus und Konservatismus sowie den links- und rechtsradikalen Positionen und daraus resultierenden diktatorialen Systemen ebenso wie die Opernproduktion, die ihrerseits den Rückgriff auf die klassisch-romantischen Traditionen kennt wie die Entwicklung zur Atonalität und die verschiedensten, sich aus unterschiedlichen Möglichkeiten bedienenden Kompositionsstile. Es ist aussichtslos, den Versuch zu unternehmen, das Jahrhundert auf einfache Interpretationslinien zu bringen, es sei denn auf die Formel der Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen. Doch damit ist freilich alles und folglich nichts gesagt.

Auch das Verhältnis von Politik, Gesellschaft und Musiktheater ist widersprüchlich, kompliziert und nicht auf handhabbare und leicht einzuprägende Formeln zu verkürzen – selbst dann nicht, wenn man sich nur auf die Entwicklungen

¹Der folgende Beitrag ist eine veränderte Fassung von Bermbach (2000, S. 3 ff.).

U. Bermbach (✉)
Universität Hamburg, Hamburg, Deutschland
E-Mail: Udo.Bermbach@t-online.de

in einem Land, etwa in Deutschland, beziehen würde. Die Themenwahl für eine Oper beispielsweise kann von sehr unterschiedlichen Bedingungen abhängen: von der politisch-gesellschaftlichen Brisanz des Stoffes, von seiner vermuteten theatralischen Wirkung, vom ‚Zeitgeist‘ und den Rezeptionseinstellungen des Publikums, von allgemein herrschenden politischen Vorgaben oder – im Falle totalitärer Systeme – den Bedingungen der Zensur, von den künstlerischen wie technischen Aufführungsmöglichkeiten eines Opernhauses, den voraussichtlichen Erfolgsaussichten und ähnlichem mehr. Es ist ein komplexes Feld möglicher Einflussfaktoren, bei denen die politischen und gesellschaftlichen Rahmenbedingungen durchaus wichtige, aber nicht die einzigen Entscheidungsdeterminanten sind.

Und doch hat auch die Oper des 20. Jahrhunderts politische und gesellschaftliche Probleme immer wieder direkt thematisiert. Puccinis *Tosca*, Charpentiers *Louise* oder Rimski-Korsakows *Zar Zoltan* sind Opern, die mit ihren politischen und gesellschaftskritischen Stoffen das Jahrhundert eröffnen und denen über die Jahre große Werke folgten, von nicht minder bisantem politisch-gesellschaftlichen Inhalt. Alban Bergs *Wozzeck*, Leoš Janáčeks *Totenhaus*, Dimitri Schostakowitschs *Lady Macbeth des Mzensker Kreises*, Sergej Prokofiews *Krieg und Frieden*, Luigi Nonos *Intolleranza*, Bernd Alois Zimmermanns *Soldaten*, Wolfgang Rihms *Eroberung von Mexiko*, John Adams *Nixon in China* und Leon Klingenhofers oder auch jüngst Rosenfelds *Kniefall in Warschau* – um nur einige Titel zu nennen – zählen dazu und zeigen, dass Politik als Thema noch für die zeitgenössische Opernproduktion von größter Bedeutung ist. Das ist freilich keine allzu originelle Feststellung, denn Theater, auch das Musiktheater, hat von jeher auf politische und gesellschaftliche Wandlungsprozesse reagiert und sie in unterschiedlicher Weise aufgenommen (vgl. Bermbach 1997).² Eine solche Wechselwirkung ist freilich von höchst komplexem Charakter und lässt sich unter sehr vielfältigen Aspekten analysieren. Im folgenden soll dies vornehmlich unter zwei Gesichtspunkten geschehen: einmal aus der subjektiven Perspektive eines Komponisten, der seinen Platz im Wandel der politischen Systeme und gesellschaftlichen Veränderungen zu behaupten sucht, zum anderen aus der Perspektive der politischen Systeme, die Oper und Musiktheater als Funktion ihres eigenen Selbstverständnisses begreifen und zu eigenen Zwecken einsetzen wollen.

²Dort habe ich erstmals den Versuch unternommen, an einigen Beispielen solche Interdependenzen in der Geschichte der Oper nachzuverfolgen.

2 Das Beispiel Richard Strauss

Vollzieht man die Opernproduktion bezüglich der Abhängigkeit von politischen und gesellschaftlichen Faktoren zunächst einmal am Beispiel eines Komponisten nach, so bietet sich hier für die deutsche Entwicklung als Beispiel Richard Strauss an, der immerhin vier sehr unterschiedliche Staats- und Regierungsformen erlebt und durchlebt hat: das Wilhelminische Kaiserreich, die Weimarer Republik, das Dritte Reich und die Vorbereitungen zur Bundesrepublik Deutschland (vgl. Bermbach 2005, S. 325 ff.; Walter 2000). An seiner Person lässt sich nachvollziehen, auf welche Weise ein außergewöhnlich begabter und erfolgreicher Opernkomponist mit den jeweiligen politisch-gesellschaftlichen Kontextbedingungen fertig zu werden versuchte, durch scheinbare Distanz bei gleichzeitiger Nähe sie zu seinen eigenen, ganz privaten Gunsten zu nutzen verstand.

Als 1905 an der Dresdner Hofoper die skandalträchtige *Salome* uraufgeführt wurde, war Richard Strauss bereits einer der führenden deutschen Komponisten seiner Zeit, erfolgreicher Dirigent eigener und fremder Werke überdies. Seine großen orchestralen Stücke, Programmmusiken wie *Don Juan* (1888), *Tod und Verklärung* (1889), *Till Eulenspiegels lustige Streiche* (1895), *Also sprach Zarathustra* (1896) oder auch *Don Quichote* (1897), *Ein Heldenleben* (1898) und *Sinfonia domestica* (1903) lagen vor und waren allesamt beachtliche Erfolge gewesen (zum Werkverzeichnis vgl. Walter 1995, S. 167 ff.). Die sensationsumwitterte Aufführung der *Salome* wurde zwar ein Premierenerfolg, aber das Stück stieß doch gerade in jenen bürgerlichen Kreisen, die den Hauptanteil des Strauss'schen Publikums bildeten, auf deutliche Reserviertheit, in großen Teilen sogar auf vorbehaltlose Ablehnung. Dennoch wurde die Oper sehr bald an vielen Häusern nachgespielt, und auch der Einspruch des deutschen Kaisers konnte den überraschenden Erfolg nicht aufhalten. Der nun beruhte seinerseits nicht zuletzt auf dem Sujet, das der Fin-de-Siècle-Stimmung aus ihrer Mischung von Psychoanalyse, Dekadenzgenuss und Endzeitbeschwörung nahezu ideal entsprach. Auf der Bühne erschien eine Kindfrau, deren exzessive Hinwendung zu Liebe und Tod als Metapher für diese Zeitenwende erfahren wurde, eine psychologische Studie, die mit der Selbsterfahrung großer Teile der Gesellschaft korrespondierte, deren expressive Musik die Zuhörer in gegensätzliche Lager zwang. Wer seine Weltsicht auf Verdrängung aufbaute und politisch auf eine hierarchisch geordnete Gesellschaft mit großen Anteilen vormoderner Strukturen setzte, musste diese Oper ablehnen; wer die Struktur- und Moralprobleme der wilhelminischen Gesellschaft beobachtete und seinen Sinn für die Tiefendimensionen anstehender Veränderungen sich bewahrt hatte, konnte das Opus von Strauss akzeptieren. Für diejenigen, die aus solchen vielleicht eher diffusen Empfinden heraus das Werk nicht sofort

ablehnten, war Strauss mit der *Salome* – im Gegensatz zu seinen symphonischen Kompositionen – zum Wortführer der Avantgarde und damit jener Menschen, sozialen Gruppen und Schichten geworden, die sich der Moderne verpflichtet fühlten, denn er hatte, wie es einer seiner Biografen formuliert, „die Schranken der bürgerlichen Repräsentation“ (Deppisch 1996, S. 85) durchbrochen.

Auch mit *Elektra* schrieb Strauss 1908 noch einmal eine vergleichbare Oper.³ Wie in der *Salome* griff er auch hier auf den Mythos zurück, nutzte ihn als Medium archaischer Konfliktkonstellationen, die in die unmittelbare Moderne überführt wurden: übersteigerte individuelle Sinnlichkeit und deren Verbindung mit Todessehnsucht in *Salome*, ein ausschließlich vergangenheitsfixierter Trieb der Selbstzerstörung in *Elektra*. Beides waren theatraalisierte Grundeinsichten der gerade in Gang kommenden Psychoanalyse und trafen damit den Nerv einer Gesellschaft, die einerseits wirtschaftlich prosperierte, andererseits sich aber ihres eigenen Herkommens und ihrer eigenen Traditionen nicht sicher sein konnte und die zugleich konfrontiert war mit gravierenden politischen wie sozialen Verwerfungen. In gewisser Weise hatte Strauss, wenn denn eine so verkürzte Formel erlaubt ist, den die wilhelminische Gesellschaft weithin durchziehenden Grundkonflikt von demonstrativem Wertkonservatismus und gleichzeitiger Suche nach struktureller Modernität in seinen beiden Opern im mythologischen Beispiel aufgenommen, sowohl vom Sujet her wie natürlich auch musikalisch. Beide Opern entfalteten eine aggressive Tonsprache, mit dissonanten Reibungen und einer die üblichen Hörgewohnheiten attackierenden, permanent vorangetriebenen Spannung, die nur wenige Momente der musikalischen Beruhigung kannte. Wer diese Musik aufnahm, nicht sofort ablehnte und sie vielleicht sogar ‚schön‘ fand, konnte sich als Vertreter der Modernität fühlen.

Doch schon mit dem 1911 uraufgeführten *Rosenkavalier* kehrte Strauss seine Position vollkommen um. Die ins Rokoko verlegte Geschichte, deren Plattheit und intellektuelle Anspruchslosigkeit nur als Kapitulation vor dem Unterhaltungsverlangen eines anspruchslosen Publikums verstanden werden kann, konterkarierte den mit *Salome* und *Elektra* zuvor erhobenen avantgardistischen Anspruch. Strauss hatte sich – wie man aus dem Briefwechsel mit Hofmannsthal weiß – bewusst für ein leichtes Stück entschieden, das ihm mühelosen und nicht zuletzt finanziellen Erfolg bringen sollte. Konnte man nach *Salome* und *Elektra* vielleicht vermuten, dass Strauss hier eine auf längere Sicht hin angelegte moderne Opernästhetik verfolgen würde, so war mit dem *Rosenkavalier* deutlich geworden, dass er seine ästhetischen Ansprüche zukünftig nur noch als

³Zu den einzelnen Opern von Strauss vgl. Lütteken (2014).

eine am jeweiligen Werk und seiner Wirkung orientierte Werkästhetik verstehen wollte. Eine Ästhetik, die sich ausschließlich an den theatralen Effekten eines Stückes orientierte, die von Bühnensituationen ausging, die auf Publikumswirkung bedacht war und alle übergreifenden Gesichtspunkte – wie sie etwa der von Strauss so verehrte Richard Wagner in seinen konzeptuellen Überlegungen der *Zürcher Kunstschriften* niedergeschrieben hatte – suspendierten. Und überdies musikalisch eine Rückwende zum traditionellen Stil der Musik bedeutet, der die moderne Harmonik der beiden vorausgegangenen Werke entschärfte und damit dem konventionellen Geschmack des Publikums entgegenkam. Der darin – bei wohlwollender Betrachtung – zu konstatierende Distanzgewinn zu den Problemen der Zeit, der eigenen Gesellschaft und Politik, führte denn auch folgerichtig zu einem Opernwerk, dem hinsichtlich seines Zeitbezugs ‚Merkwürdigkeit‘ zu konstatieren eine höfliche Form der Verwunderung bezeichnet.

Spielte der *Rosenkavalier* in einer Gesellschaftsschicht, die sich zum Zeitpunkt der Uraufführung längst sozial überlebt hatte, und handelte von Konflikten, die denen der Zeit so fern standen wie nur möglich, so lässt sich dieses anachronistische Sujetmuster auch cum grano salis in den anderen Werken entdecken. *Ariadne auf Naxos* kreist um ein ästhetisches Problem – die gattungsgerechte Aufführung einer Oper im Hause eines reichen Wieners –, das 1912 gewiss nicht mehr zur Debatte stand; *Die Frau ohne Schatten* erzählt in Märchenform von der Kinderlosigkeit einer Kaiserin, und das 1919, nach dem Ende gewaltiger Materialschlachten und millionenfachen Todes; *Intermezzo* brachte 1924, nach Regierungsputschen und Ausnahmezuständen in Deutschland, nach Rheinlandbesetzung und Inflation die Banalprobleme einer Künstlerehe auf die Opernbühne; *Die ägyptische Helena* führte 1928 zu einer Zeit, da die radikalen Parteien der Weimarer Republik des System bedrohten, die internationalen Finanzmärkte zusammenbrachen und Massenarbeitslosigkeit und Massenarmut die Gesellschaft beschäftigten, eine belanglose Liebesgeschichte vor; *Arabella* spielte 1933, im Jahr der braunen Machtergreifung, im bieder spießigen Milieu eines dekadenten Vorkriegsadels und *Die schweigsame Frau*, 1935 wegen des jüdischen Librettisten Stefan Zweig Anlass einer politischen Intervention der Nazis gegen Strauss, erwies sich als ein harmloses Intrigenstück des späten 18. Jahrhunderts. Auch die übrigen Opern von Strauss – *Friedenstag*, *Daphne*, *Capriccio* und *Die Liebe der Danae* – liegen auf ähnlichem Niveau; komponiert in politisch extremen Zeiten, nimmt Strauss nirgends zur Kenntnis, was die Politik oder Gesellschaft bewegt – thematisch wie musikalisch geht er gleichsam in die Vormoderne zurück, konventionalisiert seine Kompositionstechnik und gerät dadurch immer stärker in eine eigentlich überwundene musikalische Tradition, eine Entwicklung, die seiner zunehmend kompromissloseren Ablehnung der Avantgarde, ja geradezu ihrer Verfolgung und Verdrängung aus dem öffentlichen Musikleben korrespondiert.

Strauss selbst hat sich als einen unpolitischen Komponisten verstanden und in diesem Sinne auch immer wieder geäußert und selbst stilisiert. Er wollte einzig seiner Kunst dienen und dies führte ihn dann dazu, in der thematischen Abwendung von allem Zeitbezug und der damit einhergehenden Verstärkung des musikalischen Traditionsbezugs bei gleichzeitiger Verfeinerung seiner Instrumentierungskunst Opern zu schreiben, die auf die Bedürfnisse eines traditionsverhafteten und politisch konservativen Publikums ausgerichtet waren. Aber die scheinbare Abwendung von der konkreten Tagespolitik – die übrigens in der Unterzeichnung des von Knappertsbusch initiierten ‚Protestes der Wagner-Stadt München‘ gegen Thomas Manns Wagner-Rede 1933 unversehens durch Unterschrift aufgegeben wurde (vgl. Vaget 2011, S. 21 ff.) – enthielt selbst eine zweifache politische Option: gegen die moderne musikalische Avantgarde und gegen die die Demokratie tragenden politischen Parteien und gesellschaftlichen Gruppierungen.

Verfolgt man die politischen Voten von Strauss, so zeigt sich in ihnen eine deutliche Parallelität zu seiner musikästhetischen wie opernthematischen Entwicklung: von der Unterstützung eines Bayreuth exklusiv zuzugestehenden Parsifal-Schutzes 1912 bei gleichzeitiger Verwerfung des „blöden allgemeinen Wahlrechts“ (Strauss 1993, S. 89) bis hin zum widerspruchslosen Einspringen für jene Künstler, die vom NS-Regime aus ihren Ämtern gejagt wurden; vom Ausbleiben jeglichen öffentlichen Protestes gegen die Verfolgung jüdischer Musiker wie gegen die allmähliche Verdrängung der modernen Musik aus dem öffentlichen Leben des Dritten Reiches bis zum aktiven, von ihm selbst angestrebten Mitwirken als Präsident der Reichsmusikkammer und den dort gehaltenen Reden, die die Kulturpolitik der Nazis sympathisierend unterstützten; von der dankbaren Widmung einer eigenen Liedkomposition für Goebbels bis hin zur bereitwilligen Komposition der Olympiahymne für die Spiele von 1936 – der sich selbst als unpolitisch verstehende Strauss nahm am politischen Tagesgeschäft jener teil, die sich auch der Unterstützung großer Teile seines Opernpublikums gewiss sein konnten.

Gerade die scheinbare thematische Distanz seiner Opernsujets und die damit verbundene konventionalistische Musiksprache machte Strauss für die NS-Machthaber so wertvoll. Ihn zu fördern, ließ ihre Musikpolitik als bürgerlich geprägt erscheinen und zugleich konnte er zu ihren Zwecken instrumentalisiert werden, war er – um einen Ausdruck Lenins zu paraphrasieren – der Nazis ‚nützlicher Idiot‘. Während Strauss noch glaubte, er benütze die Nazis, benutzen sie ihn ihrerseits so lange, wie er ihnen nützlich erschien. Sein Kunstverständnis, das sich sozialen und politischen Einbindungen zu entziehen suchte, führte direkt in die Bindung an ein politisch wie sozial konservativ orientiertes Bürgertum und machte ihn am Ende seines Lebens zu einem musikästhetisch überholten Außen-seiter, der noch 1945, also nach Kriegsende, das Muster eines Opernspielplan

verfasste, in dem neben dem traditionellen deutschen Repertoire bis Wagner vor allem seine eigenen Werke vorkamen, keine einziges der musikalischen Moderne (vgl. Strauss 1993, S. 72 ff.). Aber Strauss beherrschte natürlich nicht die Spielpläne des kaiserlichen Deutschlands. Für die Spielzeit 1916/1917, also auf der Höhe des Krieges, lautete die Reihenfolge der gespielten Werke: *Carmen*, *Mignon*, *Tannhäuser*, *Tiefland*, *Hoffmanns Erzählungen*, *Troubadour*, *Lohengrin*, *Freischütz*, *Martha* und *Der Fliegende Holländer* (vgl. Honolka 1986, S. 21).

3 Oper in der Weimarer Republik

Am Beispiel von Strauss lässt sich ablesen, dass der Versuch eines Opernkomponisten, der Politik zu entgehen, am Ende doch, und sei's wider Willen, bei einem politischen Positionsbezug endet. Denn kein Künstler kann in einer Zeit, da das Politische in die Gesellschaft diffundiert und die ehemals liberale Trennung von politischer Öffentlichkeit und nichtpolitischer Privatsphäre durch funktionale Vernetzung der gesellschaftlichen Teilbereiche längst aufgehört hat zu bestehen, der Instrumentalisierung durch die Mächtigen entgehen, selbst wenn er sich dezidiert dagegen verwahren sollte. Und dies umso mehr in der ersten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts, da länderübergreifende revolutionäre Umbrüche und weltanschaulich aufgeladene Gegensätze die Politik bestimmen und das alltägliche Leben über Gebühr hinaus tangierten. Die russische Revolution von 1917 wie die sehr viel gemäßigte deutsche Revolution von 1918, der Zerfall der habsburger Donaumonarchie und die damit verbundene Nationalstaatswerdung von Ungarn, Tschechoslowakei, Polen und Jugoslawien, die Neuordnung Europas durch den Versailler Vertrag – das alles wurde in Europa und vor allem in Deutschland, das einen Weltkrieg verloren hatte, als ein tief greifender Umbruch wahrgenommen, als ein Strukturbruch, der nicht nur die bisherige politische Landkarte entscheidend veränderte, sondern auch mit entsprechend schwerwiegenden wirtschaftlichen und sozialen Konsequenzen behaftet war. Das kulturelle Leben konnte davon naturgemäß nicht unberührt bleiben, und dies gilt selbstverständlich auch für die Oper.

Dabei ergaben sich aus der organisatorischen Veränderung von der Hofoper zum Staatstheater mit ihrer „Umgestaltung der sozialen Verhältnisse der Bühnen, die Anpassung ihrer Leistungsstruktur an die veränderte politische Umgebung, Modernisierung des Spielplans und Öffnung der Oper gegenüber dem ‚Volk‘“ (Walter 1995, S. 87) noch die geringsten Probleme. Entscheidender wurde: Die Oper fand sich institutionell in ein neues Umfeld gestellt, sie war in Deutschland nunmehr mit einem demokratisch-parlamentarischen System konfrontiert

und verbunden, dessen neue politische Repräsentanten – die Politiker der Weimarer Koalition aus Sozialdemokraten, Liberalen und Zentrum – sich dezidiert vom untergegangenen Wilhelminismus abzusetzen suchten. Zugleich aber stand diese neue Weimarer Republik, die gelegentlich als eine ‚Republik ohne Republikaner‘ (Theodor Eschenburg) bezeichnet worden ist, auf einem gesellschaftlich schwankendem Boden: Das politische System änderte sich zwar, doch die politisch-gesellschaftlichen Eliten, vor allem die der Verwaltung, überlebten zu ganz überwiegenden Teilen und nahmen ihr konservativ-monarchisches Selbstverständnis in die neue Zeit mit hinüber.

Das galt auch für große Teile derjenigen, die bis 1918 den Hauptanteil des Publikums der Oper gestellt hatten. Konfrontiert mit einem Parteiensystem, das sich primär als ein weltanschaulich fundiertes und in seinen linken wie rechten Extremen sogar als ein radikal-revolutionäres, systemfeindliches verstand, angewiesen auf ein Publikum, das in seinen dominanten Schichten dem Kaiserreich bis 1918 – und vielfach darüber hinaus – mental verbunden war, musste die Oper ihren gesellschaftlichen wie künstlerischen Platz inmitten turbulenter Veränderungen neu bestimmen. Für die Zeit von 1918 bis 1920 lässt sich deshalb analog zur politisch-gesellschaftlichen Entwicklung auch für die Oper ein „historischer Bruch“ (Walter 1995, S. VIII) konstatieren, der allerdings schon einige Jahre vorher vorbereitet worden war, mit den Entwicklungen der ‚neuen Musik‘ schon vor dem ersten Weltkrieg. Opern wie die von Schreker, Zemlinsky und Busoni⁴ mögen hier beispielhaft für einen Wandel stehen, der sich nach 1918 dann voll seine Bahn brach. Gleichwohl ist dieser Bruch inhaltlich nicht einfach zu bestimmen, denn die politischen Friktionen stimmen mit den vermutbaren ästhetischen nicht immer überein und manche Verbindung erweist sich als scheinbar paradox.

So blieb etwa Schönberg, der die Musik mit seiner atonalen Reihentechnik grundlegend veränderte und ästhetisch zweifellos zur Avantgarde gehörte, selbst politisch konservativ gesinnt, und andererseits gehörten viele, die auf traditionelle musikalische Mitteln und auf Tonalität nicht vollständig verzichteten wollten, politisch dem linken Lager zu – wie etwa der Schönberg-Schüler Hanns Eisler, in den zwanziger Jahren Lehrer an der ‚Marxistischen Arbeiterschule‘, Mitarbeiter im ‚Bund proletarisch-revolutionärer Schriftsteller‘ und Musikkritiker der ‚Roten Fahne‘. Zwar veränderte sich mit den republikanischen Ansprüchen der zwanziger Jahre die kulturelle Szene in Deutschland, es entstanden neue Opern auch mit neuen musikalischen Ausdrucksmitteln, die vor allem von der Berliner Musikkritik

⁴Franz Schreker, *Der ferne Klang* (1912); Alexander von Zemlinsky, *Eine florentinische Tragödie* (1917); Ferruccio Busoni, *Arlecchino* und *Turandot* (1917).

entscheidend und nachhaltig unterstützt wurden. Aber es ist auch im Nachhinein nicht einfach, politische und ästhetische Zuordnungen vorzunehmen, etwa nach dem Muster: gesellschaftskritische Stoffe, eine neue Musiksprache, Atonalität, müssen als politisch ‚links‘ gelten, und umgekehrt signalisieren unpolitische Stoffe und traditionelle Musiksprache eher die Zugehörigkeit zum bürgerlich-konservativen Lager. Die Konflikt- und Bruchlinien, nach denen politisch-ästhetische Zuordnungen erfolgen können, verlaufen sehr viel differenzierter, das Feld ist komplexer, als sich dies auf den ersten Blick vermuten lässt. Gleichwohl soll der Versuch unternommen werden, die wichtigsten Opernströmungen während der Weimarer Republik nach politischen Gesichtspunkten zu unterscheiden, auch wenn dieser Versuch am Ende nicht vollständig aufgehen kann.

Zunächst einmal: Komponisten wie Strauss oder auch Pfitzner nahmen die politisch-gesellschaftliche Revolution ästhetisch nicht zur Kenntnis und zielten mit ihren Arbeiten auf ein Publikum, dem die Oper noch immer ein gesellschaftliches Ereignis war, mit deren Glanz und Repräsentationsleistung sie an die vorrevolutionären Zeiten anknüpfen wollten. Sowohl in ihren Werken wie auch in ihren literarischen Selbstbeschreibungen lässt sich kein ausweisbarer Bezug auf die politischen und sozialen Veränderungen der Zeit erkennen, im Gegenteil: es gibt hinreichend Belege für die weit über innere Vorbehalte hinausgehende Ablehnung des demokratisch-parlamentarischen Systems und seinen Versuch der Pluralisierung von Kunst und Kunststilen, der Öffnung kultureller Institutionen für neue gesellschaftliche Schichten. Diese Haltung spiegelt auch in den Bühnenwerken beider wie in den bei Strauss eher seltenen Reflexionen zur Opernästhetik oder in Pfitzners 1919 geschriebenem Pamphlet gegen die musikalische Moderne mit dem Titel *Die neue Ästhetik der musikalischen Impotenz. Ein Verwesungssymptom*, in der er zum „Auflodern von Rache, Haß und Empörung“ ... gegen die „trommel- und zwerchfellerschütternden Kakophonien“ (Pfitzner 1920, S. 109, 128) und den „irrenhäuserischen Kitsch“ (Pfitzner 1920, S. 125) aufrief.

Beide Komponisten, die hier nur stellvertretend für andere stehen, begriffen sich politisch als konservativ bis reaktionär, waren republikfeindlich eingestellt, und ihr sich Andienen an das NS-Regime zeigte später dann ja auch, wo ihre politischen Sympathien lagen. Daneben gab es Komponisten wie Krenek, Schreker, Zemlinsky, auch Berg oder Hindemith, die, ungeachtet aller kompositorischen Unterschiede, in ihren Bühnenwerken politische und sozialkritische Stoffe aufgriffen, eine avantgardistische musikalische Sprache suchten, ihrem eigenen politischen Selbstverständnis nach sich nicht unbedingt als ‚links‘ empfanden, sondern eher dem eines modernitätszugewandten, republikanisch gesinnten, ideologischer Radikalität abgeneigten Bürgertums zugehörig fühlten, und die sich der

Unterstützung von aufgeschlossenen, demokratisch-republikanischen Kritikern wie etwa Paul Bekker von der ‚Frankfurter Zeitung‘ gewiss sein konnten.

Viele von ihnen waren sehr bald völkisch-nationalistischen und antisemitischen Angriffen ausgesetzt, fanden sich in ihrer Modernität diskriminiert und ihre Werke mit dem Begriff des „Musikbolschewismus“⁵ denunziert, wurden später dann auch konsequenterweise als Vertreter der ‚Entarteten Musik‘ (vgl. John 1994, S. 368; Dümpling und Girth 1988) in der gleichnamigen Düsseldorfer Ausstellung von 1938 vorgeführt. Um ein Beispiel für viele zu zitieren: nach der Uraufführung von Kreneks *Jonny spielt auf* 1927 in Leipzig wurde diese Oper, in der alle musikalischen Neuerungen der Zeit, vom Jazz bis zur Atonalität mit frappierenden Illusionserzeugungen durch modernste Bühnentechnik zusammengeführt wurden, in der Spielzeit 1927/1928 an 45 deutschsprachigen Bühnen insgesamt 421 gespielt und bis 1929 an 70 Musiktheatern inszeniert – ein riesiger Erfolg, der die gesamte konservativ-nationale und völkische Presse auf den Plan rief, überall zu gezielten Störungen führte, in Wien zu einem Protestaufruf der NSDAP, in dem zu lesen stand, „unsere Staatsoper“ sei einer „frechen jüdisch-negerischen Besudelung zum Opfer gefallen“ (John 1994, S. 300), zugleich aber auch zeigte, dass es bei dem Publikum jener Jahre eine gewisse Aufgeschlossenheit neuen Themen und neuer Musik gegenüber gab. Da darin zum Ausdruck kommende Lagerzuschreibung: Krenek als Vertreter einer politisch radikalen Linken, entsprach keineswegs der Selbstwahrnehmung des Komponisten. Für ihn gingen musikalische Avantgarde mit politisch eher gemäßigter Liberalität zwanglos zusammen – es ist von ihm nichts überliefert, was rechtfertigen würde, ihn der Seite des politischen Linksradikalismus zuzuschlagen.

Umgekehrt zählten sich Komponisten wie der schon erwähnte Hans Eisler, Kurt Weil und später dann Paul Dessau dezidiert zum linken politischen Spektrum, fühlten sich der Arbeiterbewegung verbunden und versuchten, in Zusammenarbeit mit Bert Brecht eine neue Ästhetik des Musiktheaters zu schaffen. Aber auch hier geht die Parallelisierung der ästhetischen und politischen Einstellung zwar in der Selbstwahrnehmung dieser Komponisten auf, nicht aber in Hinsicht auf die Adressaten. Die *Dreigroschenoper* etwa wurde bei ihrer Uraufführung 1928 von jenen bejubelt, für die sie den moralischen Verriss lieferte und *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* konnte 1930 durch einen seitens der NSDAP provozierten Skandal mit der Folge von Absagen geplanter Aufführungen ihr Publikum nicht mehr wirklich erreichen.

⁵Dazu ausführlich John (1994, S. 32). Der Begriff wurde in Februar 1919 erstmals zur Charakterisierung der Musik von Schönberg eingeführt.

Der Versuch einer Topografie, in der musiktheaterästhetische und politische Bestimmungsparameter gleichsam bruchlos parallelisiert werden, erweist sich mit Hinsicht auf die konkreten Gegebenheiten als unmöglich, auch, weil er in der Regel unterkomplex ist. Bereits 1925 hatte der konservative Berliner Komponist und Musikkritiker Paul Ertel in einem Aufsatz über *Die neue Musik* geschrieben, man dürfe nicht übersehen, „daß das große Publikum in rein musikalischen Dingen genau die gleiche Verschiedenheit der Gesinnung aufweist wie die politischen Parteien. Es gibt in der Musik, genau wie in der Politik, ganz Rechtsstehende und Bolschewisten“ (John 1994, S. 171). Daran ist richtig, dass die politische Pluralisierung des politischen Parteiensystems der Weimarer Republik sich in den politischen Haltungen der Bevölkerung widerspiegelte und auch deren kulturpolitische Optionen bestimmte. Ein Blick auf die Spielpläne der Zeit macht deutlich, was hier gemeint ist. So war die Reihenfolge der am häufigsten gespielten Komponisten in der Spielzeit 1926/1927 Wagner (13,9 %), Verdi (11,3 %), Puccini (7,8 %), Mozart (6,6 %), Lortzing (6,0 %), Weber (4,1 %), Strauss (3,6 %), Bizet (3,1 %), d'Albert (3,0 %), Flotow (2,6 %), Leoncavallo (2,3 %), Mascagni (2,2 %) – eine Liste, die sich nur sehr wenig von der der Jahre des Kaiserreiches vor der Revolution und der nach 1933 unterschied (Köhler 1968, S. 53).⁶

Man sieht, dass die zeitgenössischen Komponisten – mit Ausnahme Puccinis, der 1924 erst starb, und Strauss – in der Opernpraxis der Zeit eine sehr viel weniger bedeutsame Rolle spielten, als man angesichts der politischen Aufregungen vermuten könnte, und man sieht zugleich, dass die Opernpräferenzen des deutschen Publikums, trotz aller politischen Turbulenzen, denen in anderen Ländern durchaus vergleichbar waren. So zeigt etwa ein Blick auf die New Yorker Metropolitan Opera, die als Aktiengesellschaft sich frei finanzieren musste und als privatwirtschaftlich betriebenes Unternehmen vollständig vom Geschmack des Stammpublikums, des Finanzbürgertums von New York und Umgebung, abhängig war, dass auch hier die Werke des klassischen Repertoires von Mozart, Wagner, Verdi und der italienischen Belcantisten und Veristen dominierten, es bis in die Zeit nach dem Ersten Weltkrieg keine einzige Welturaufführung gab und erst danach der Spielplan, wenngleich sehr zögerlich, zeitgenössischen Komponisten wie Korngold, Ravel, Krenek oder auch amerikanischen Komponisten sich zu öffnen begann. Die Met war, wie ein Chronist schrieb, ein „Museum“ (Meyer

⁶Bei Kurt Honolka (1986, S. 21) findet sich eine andere Reihung, obgleich er sich ebenfalls auf Köhler beruft. Hier lautet die Folge: *Fidelio*, *Carmen*, *Freischütz*, *Lohengrin*, *Bajazzo*, *Martha* usw.

1984, S. 19), in dem der gesellschaftlich-repräsentative Aspekt den künstlerischen demonitierte.⁷

Für die Zeit vor dem Dritten Reich belegt ähnliches auch die Geschichte der Kroll-Oper,⁸ eine Neugründung des preußischen Staates mit der Unterstützung der sozialdemokratisch-sozialistisch ausgerichteten Berliner Freien Volksbühne, die das Operntheater in beispielhaften modernen Inszenierungen und mit neuen Stücken breiten Schichten der Bevölkerung zugänglich machen sollte, die eine linke und republikanische Operntradition begründen wollte. Aber auch hier dominierten dann mehr und mehr Repertoirewerke wie *Fidelio*, *Don Giovanni*, *Zauberflöte*, *Freischütz*, *Barbier von Sevilla* u. ä. m. (vgl. Curjel 1971, S. 37) auch wenn das zeitgenössische Operschaffen mit Werken von Pfitzner, Schreker, Schillings, Korngold oder auch Graener berücksichtigt wurde.

Doch den entschiedensten Widerspruch erfuhr die Kroll-Oper von der politischen Rechten, vor allem dann, wenn sie gängige Werke einer szenisch radikalen Neuinterpretation unterwarf. Als 1929 der *Fliegende Holländer* durch den Regisseur Jürgen Fehling und den Bühnenbildner Ewald Dülberg eine völlig ungewohnte szenische Neudeutung mit abstrakt-geometrischen Bühnenbilder und einer befremdenden Personenführung erfuhr und von Otto Klemperer streng und nüchtern dirigiert wurde, musste gegen die aufgebrachte Zuschauermenge Polizeischutz angefordert werden. Die rechtskonservative und völkische Presse erging sich in drastischen Schmähungen und schrieb:

Der natürlich bartlose Holländer schaut aus wie ein bolschewistischer Agitator, Senta wie ein fanatisch exzentrisches Kommunistenweib, Erik ... wie ein Zuhälter; die Dalandmannschaft gleicht einer Horde neuzeitlicher Hafenvagabunden, die kümmerliche Spinnstube einer Arbeitsszene weiblicher Strafgefangener ... das, was Klemperer mit seinen Helfern hier bot ..., gleicht einer völligen Zertrümmerung des Wagnerschen Kunstwerks, einer Verfälschung der künstlerischen Absichten des Schöpfers von Grund auf (Heyworth 1988, S. 320 f.).

Das Beispiel verdeutlicht: die Kroll-Oper befand sich in einer für die politisch aufgewühlten Zeiten der Weimarer Republik typischen Konfliktsituation, die für sie kaum zu lösen war. Als ‚linke‘ Institution mit der Aufgabe gegründet, der Arbeiterschaft die bisher bürgerliche Oper nahezubringen, zugleich angetreten

⁷Dazu eingehend auch Rudolf Bing (1972), wo eine Fülle von Einzelheiten das prekäre Verhältnis von Geldgeberinteressen und Spielplangestaltung belegen.

⁸Dazu die eingehende Dokumentation des ehemaligen Dramaturgen der Kroll-Oper Curjel (1971) und ebenso Heyworth (1988, S. 285 ff.).

mit dem Anspruch, auf der Opernbühne eine avantgardistische Ästhetik und mit der Aufführung zeitgenössischer Werke zu verbinden, verfehlte sie ihr eigentlich gewünschtes Publikum: die Arbeiter und kleinbürgerlichen Schichten. Die waren, sofern sie überhaupt in die Oper gingen, ästhetisch konservativ und hielten sich lieber an überkommene großbürgerliche Traditionen, mieden alle Avantgarde. Folglich stellte – gegen die Gründungsintention – die aufgeschlossenen Berliner Intelligenz den Großteil des Publikums, was zugleich hieß, dass die Abonnenten der Volksbühne und das breite Publikum konnten nicht erreicht werden konnten (Heyworth 1988, S. 315). Die politischen Absichten des Hauses wurden gleichsam zwischen den Fronten des Links- und Rechtsradikalismus zerrieben. „Das Grunddilemma der Oper in der Weimarer Republik war“, – so resümiert Michael Walter die Entwicklung – „daß sie zwar modernisiert werden sollte, dabei aber ihre ehemalige Funktion – nämlich die Staats- und Gesellschaftsform zu repräsentieren – beibehalten sollte. Dies wäre nur möglich gewesen, wenn der überwiegende Teil des Repertoires nicht nur neu gewesen wäre, sondern auch dieser Funktion entsprochen hätte“ (Walter 1995, S. 119) und – so wäre hinzuzufügen –, wenn die ästhetische Einstellung breiter Schichten sich entscheidend verändert hätte.

4 Oper im Dritten Reich

Für die Zeit des Dritten Reiches ist die Musikpolitik mit ihren tragenden Komponenten des Antisemitismus, der Zensur wie auch des vorauseilenden Gehorsams mancher Intendanten in den Hauptlinien inzwischen recht gut belegt.⁹ Die schon lange vor der Machtergreifung seitens des völkisch-nationalistischen Lagers ideologisch vorbereitete Wende hin zu einer ‚deutschen Musik und Musikpflege‘ erfuhr nach 1933 ihre legislative Abstützung. Mit dem Gesetz zur Wiederherstellung des Berufsbeamtentums vom April 1933 war die Grundlage zur Entlassung jüdischer Musiker gegeben, mit der Einrichtung der Reichsmusikkammer im November 1933, die direkt dem Ministerium für Volksaufklärung und Propaganda unterstellt wurde, eine Behörde geschaffen, die das gesamte deutsche Musikleben reglementieren konnte. Systematisch wurden nun alle ausgeschaltet, die der musikalischen Avantgarde zugerechnet werden konnten. Und doch gab es auch nach 1933 eine durchaus widersprüchliche Entwicklung, die sich vor allem aus zwei Momenten ergab. Zum einen wussten die Nazis zwar, wen und was sie nicht wollten: zweifelsfrei alle

⁹Für einen ersten Überblick vergleiche dazu vor allem die Arbeiten von Wulf (1963), Priebeg (1982), Eisel (1990) und Kater (1998, S. 388 ff.).

jüdischen Komponisten, nicht mehr ganz so zweifelsfrei alle diejenigen, die atonal komponierten, sich synkretistisch der Elemente des Jazz oder moderner Tanzmusik bedienten. Aber sie wussten nicht so genau, wie denn die neue deutsche Musik zu klingen habe, wie denn die ‚neue Zeit‘ und der ‚Neue deutsche Geist‘ sich in Inszenierungen des Opernrepertoires visualisieren sollte. Die Statistik zeigt, dass während der Jahre 1933 bis zur Schließung aller Theater 1944 durchschnittlich etwa fünfzehn Uraufführungen neu komponierter Opern im Deutschen Reich zu verzeichnen waren (vgl. Prieberg 1982, S. 307), insgesamt einhundertvierundsechzig, von denen – wie Prieberg anmerkt – „nur wenige das Jahr ihrer Premiere oder das Ende des NS-Staates überlebten“, darunter *Arabella* von Strauss, *Die Zaubergeige* und *Peer Gynt* von Egk, *Der Mond* und *Die Kluge* von Orff.

Aus der fehlenden Klarheit, was eine ‚deutsche Oper‘ denn zu sein habe und worin die rassische und völkische Qualität sich niederschlage, entstanden Rivalitäten zwischen dem für die Ideologie zuständigen Amt Rosenberg und dem Propagandaministerium von Goebbels. Von Anfang an waren solche Rivalitäten gegeben, und das vielleicht auffälligste Beispiel hierfür ist die Berliner Uraufführung der Oper *Peer Gynt* von Werner Egk im Jahre 1938. Um dieses Werk, das stilistisch sowohl auf Elemente der Atonalität wie des Jazz zurückgriff, das Anklänge an Unterhaltungsmusik, an Charleston und Tango, ebenso enthielt wie solche an Weill und Krenek, entbrannte zwischen Göring einerseits, Hitler und Goebbels andererseits eine heftige Auseinandersetzung. Diese ist gut dokumentiert und braucht hier nicht im Detail vorgetragen zu werden (vgl. Walter 1995, S. 175 ff.). Für das Verhältnis von Politik und Oper interessant ist indessen, dass selbst in einem totalitären System die Vorgaben für Komponisten und aufführende Opernhäuser zu widersprüchlich waren, um zu eindeutigen Konsequenzen zu führen. Göring, der als zuständiger Minister für die preußischen Staatstheater die Aufführung von *Peer Gynt* nicht hatte verhindern können, ließ gleichwohl über Tietjen, den Intendanten der Lindenoper, Hitler übermitteln, er bedaure, dass der Führer „in diesen Scheißdreck gegangen“ sei. Hitler, der nach der Uraufführung eine spätere Vorstellung besucht hatte, schrieb daraufhin Tietjen an, er brauche doch Göring nicht zu fragen, wenn er in die Oper wolle, und Goebbels, der Hitler begleitet hatte, notierte in seinem Tagebuch, Egk sei ein ganz starkes Talent, eine Neuentdeckung für ihn und Hitler, ein Name, den man sich merken müsse (vgl. Walter 1995, S. 194). Hitler bat Egk demonstrativ in seine Loge, gratulierte ihm, was zur Folge hatte, dass die Oper auf das Programm der Reichsmusiktage 1939 in Düsseldorf gesetzt wurde und bis 1944 zahlreiche Aufführungen erlebte.

Allein dieses Beispiel zeigt, dass es eine weltanschaulich-ideologisch fundierte Ästhetik im Sinne des Nationalsozialismus bezüglich der Oper in einem strengen Sinne nicht gab. Für die meisten Opern-Komponisten blieb unklar, wie

zentrale Begriffe des Nationalsozialismus, etwa Rasse, Nation, Volkstum in einer ‚Volksoper‘ umgesetzt werden sollten, und dort, wo das klar schien, entstanden Werke, die selbst den Nazis als minderwertig erschienen. Zwar gab es grob umrissene Vorstellungen, etwa die 1943 im Propagandaministerium formulierte, die Oper der Zukunft müsse packend und fesselnd sein, reich an gefühlsmäßigen, lyrischen Ruhepunkten, Sinnbild des eigenen Schicksals, dem Mythos des Volkes verbunden, von inspirierender Melodik und bleibendem Wert (vgl. Walter 1995, S. 243 f.). Doch schon 1935 hatte der Präsident der Reichsmusikkammer Peter Raabe davon gesprochen, der „kulturelle Neubau der Oper“ habe weniger zu berücksichtigen, „was“ aufgeführt werde, als „wie“ es aufgeführt werde (vgl. Walter 1995, S. 220). Das spiegelte sich dann in Spielplänen, in denen weithin das traditionelle Repertoire vorherrschte, eingefärbt durch den Versuch, ältere deutsche Komponisten und wenig gespielte Werke wiederzubeleben und zugleich lebenden und systemkonformen Opernkomponisten Uraufführungen zu sichern. Für die Spielzeit 1936/1937 sah die Folge der an deutschen Bühnen gespielten Werke wie folgt aus: *Freischütz*, *Carmen*, *Madame Butterfly*, *La Bohème*, *Rigoletto*, *Barbier von Sevilla*, *Fliegender Holländer*, *Waffenschmied*, *Tannhäuser* und *Aida* (vgl. Honolka 1986, S. 21 f.; Berci 2001, S. 287 f.).

Ogleich die politischen Rahmenbedingungen sich gegenüber der Weimarer Republik gravierend geändert hatten und die offizielle Kulturpolitik mit Nachdruck auf dem Spielen von deutschen Werken beharrte, schlug sich dies – wie die Aufführungsaufzählung zeigt – auf den Opernbühnen des Reiches kaum nieder. Im Gegenteil, es ist erstaunlich, dass auf den vorderen Plätzen der meistgespielten Opern französische und vor allem italienische Werke standen und Wagner mit dem *Holländer* erst den siebten Platz belegen konnte, mit dem *Tannhäuser* sogar erst den neunten. Sein *Ring* taucht unter den ersten zehn Plätzen überhaupt nicht auf, so wenig wie Hitlers Lieblingsoper *Rienzi* oder auch die *Meistersinger*. Das belegt, dass die Opernbühnen des Reiches kein vollkommenes anderes und neues Gesicht gewonnen hatten.

Ein entscheidender Grund mag auch darin gelegen haben, dass das Opernpublikum auch während des Dritten Reiches seinen großbürgerlichen Neigungen und bisherigen Vorlieben bezüglich der Oper weiterhin anhing. Dass die Opernbühnen – trotz Hitlers uneingeschränkter Wagner-Begeisterung, die allerdings von großen Teilen der NS-Führung nicht geteilt wurde¹⁰ – die Musikdramen des

¹⁰Zu den *Meistersinger*-Aufführungen anlässlich der Eröffnung der Nürnberger Reichsparteitage mussten die meisten der in Nürnberg anwesenden hohen NS-Funktionäre durch von Hitler beauftragte Soldaten mit Zwang geholt werden. In aller Regel bevorzugten sie die Wirtshäuser und Kneipen.

Oper, Publikum und Gesellschaft

Reuband, K.-H. (Hrsg.)

2018, XVII, 373 S. 18 Abb., Softcover

ISBN: 978-3-658-12925-5