

Nils Grosch

Populäres Musiktheater im ›Dritten Reich‹. Zum Problem der politischen Deutung musikalischen Stils und einer stilistischen Deutung von Verfolgung

Die Schwierigkeiten im wissenschaftlichen wie im künstlerisch-praktischen Umgehen mit dem Musiktheater aus der Zeit des ›Dritten Reichs‹ sind evident. Zuschreibungen von Kunstwerken zu bestimmten Haltungen gegenüber den Strukturen des totalitären Staates sind wohlfeil; so werden musikalische Werke gern als zum Beispiel ›opportunistisch‹, ›widerständig‹, ›entartet‹, ›angepasst‹ et cetera charakterisiert. Problematisch ist daran nicht nur die Gefahr, dass hier ästhetische Deutung – mit all der Freiheit des/der jeweils Deutenden – Vorwissen oder auch Vorurteile bloß zu bestätigen tendiert, sondern auch, dass eine Werkdeutung im Hinblick auf möglicherweise eingeschriebene politische Aussagen, seien sie propagandistisch-affirmativ oder subversiv-widerständig, in der Regel allein aufgrund textueller Werkstrukturen und Stilbeobachtungen vorgenommen wird. Das heißt, dass dabei die Bedeutungskonstitution innerhalb der komplexen kommunikativen Zirkulation von kulturellen Aussagen und diskursiven Zuschreibungen, die über das in den Texten Festgehaltene weit hinausgeht, nur am Rande oder gar nicht in den Blick gerät. Dass politische Ausrichtung von Kunst gerade in vierteiligen Produktionsprozessen sowie letztlich insbesondere in der Rezeption vorgenommen wird, bleibt dann außen vor.

Einem Werk wie Othmar Schoecks *Das Schloss Dürande* wird man kaum allein aufgrund seiner musikalischen Gestalt oder aufgrund des Librettos eine wie auch immer geartete ›nationalsozialistische‹ Botschaft oder Gesinnung nachweisen können – selbst die Zeichnung Renalds als Führerfigur reicht dazu schwerlich aus, zeigen sich doch darin die Vorbilder in der französischen Grand opéra des frühen 19. Jahrhunderts nur allzu deutlich. Andererseits wäre es naiv, das Werk als diskursives Theaterereignis nicht als einen politischen Akt zu werten, der auch vom Komponisten politisch und kulturpolitisch absichtsvoll als ein Hineinarbeiten in die Strukturen des NS-Staates, ein »Dem Führer Entgegenarbeiten«, wie es Ian Kershaw beschrieben hat, betrieben wurde.¹ Dies wird nur allzu deutlich, wenn man den Prozess seiner Andienung an die von Hermann Göring geleitete Staatsoper, die Kooperation mit dem politisch unschwer einzuordnenden Librettisten Hermann Burte und die bewusste Einschreibung in den Aufwind der seinerzeit politisch eindeutig nationalistisch konnotierten Eichendorff-Renaissance in den Blick nimmt.

1 Vgl. Ian Kershaw: *Hitler 1889–1945*. München 2009, S. 345–386.

Ebenso problematisch scheint es, diesen diskursiven Kontext eines Werkes wie der *Dürande* auszutauschen gegen einen wiederum allzu selbstverständlich national attribuierten Geniediskurs um den als »bedeutendsten klassischen Komponisten der Schweiz im 20. Jahrhundert« inszenierten Schoeck.² Anders gesagt: Bedenklich wird es dann, wenn man mit den Werken zugleich die diese umgebenden national konnotierten Denkfiguren fortschreibt oder, wenn auch unter veränderten Vorzeichen, rehabilitiert.

Inwieweit Hermann Görings bekannte Ablehnung der Oper überhaupt auf Kriterien zurückzuführen ist, die das Werk selbst betreffen, mag fraglich erscheinen – seine Einschätzung etwa der im gleichen Haus uraufgeführten Oper *Peer Gynt* hatte ja weit mehr mit machtpolitischen Kontexten als mit Werner Egks Komposition zu tun.³ Der – zweifellos zutreffende – Hinweis auf die Anleihen an die Strukturen der stilistischen, insbesondere auch der musikdramaturgischen Gestaltung in Opern der inzwischen emigrierten Komponisten Ernst Krenek und Kurt Weill verweist auf eine von Egk bewusst getroffene künstlerische Entscheidung, die von Göring durchaus wahrgenommen und thematisiert wurde, ohne dass dies Egks Karriere im NS-Staat nachhaltig geschadet hätte. Diese Anleihen gaben im Gegenteil einen musikdramaturgischen Ausgangspunkt für eine negative Darstellung von Sphären (wie der Trollwelt), die mit der ›Systemzeit‹ assoziiert werden konnten und aus Sicht des Komponisten wohl auch sollten.⁴ Sicherlich sind die freitonal oder tonal schwebend komponierten Passagen im *Schloss Dürande* weder subversiv gemeint gewesen noch so aufgefasst worden, sondern vom Komponisten als zeitgemäße musikdramatische Ausdrucksmittel aufgefasst und angewandt worden.



Insbesondere in den 1970er- und 80er-Jahren schrieb sich die Denkfigur ins öffentliche Gedächtnis ein, dass es – etwa mit Atonalität und Jazz – manifeste Stilkriterien in der Musik gegeben habe, die den Nazis als Ausschluss- und Verfolgungskriterien gedient hätten. 1976 brachte die TELDEC Hamburg ein Vinyl-Doppelalbum mit Tanzmusik aus

- 2 Vgl. paradigmatisch Josias Clavadetscher: Othmar Schoeck. Genialer Komponist, in: *Bote der Ur-schweiz*, 31. August 2016, S. 9; Clavadetscher greift darin eine Formulierung aus dem Programmheft *Othmar Schoeck Festival* 1.–11. 9. 2016, o. S. [S. 4], auf. Die Formel gehört offenbar zum zentralen Inventar der kulturpolitischen Inszenierung Schoecks als Nationalkomponist.
- 3 Michael Walter: *Hitler in der Oper. Deutsches Musikleben 1933–1945*, Stuttgart 1995, S. 175–206.
- 4 Vgl. Robert Braunmüller: Aktiv im kulturellen Wiederaufbau. Werner Egks verschwiegene Werke nach 1933, in: *Werner Egk. Eine Debatte zwischen Ästhetik und Politik*, hg. von Jürgen Schläder, München 2008 (Studien zur Münchner Theatergeschichte, Bd. 3), S. 33–69. Das Mittel der dramaturgischen Negativ-Markierung bestimmter gesellschaftlicher Milieus durch Jazzelemente geht selbst auf die Zeitopern der 1920er-Jahre wie *Mahagonny* oder *Leben des Orest* zurück, in denen Jazz und Elemente der populären Musik häufig genutzt werden, um Sphären musikalisch zu markieren, die im Kontext der Bühnenerzählung negativ konnotiert sind.

den 30er- und 40er-Jahren aus dem Katalog der Deutschen Telefunken auf den Markt und ließ für die Coverillustration ein Schild mit der Aufschrift »Swing tanzen verboten / Reichskulturkammer« herstellen, das später imitiert und immer wieder für echt, ja mancherorts als Hauptbeleg für das angebliche Swing-Tanzverbot der Reichskulturkammer herangezogen wurde.⁵ Dieses sowie etwa die nachhaltige, missverständliche Verwendung als vermeintlich rechtsgültiges und an musikalischen Kriterien festzumachendes Etikett der ›Entarteten Musik‹, das 1988 durch eine Ausstellungsrekonstruktion ins allgemeine Bewusstsein rückte,⁶ machen deutlich, welche rezeptionsleitende Bedeutung die Denkfigur allgegenwärtiger Verbote und behördlich geregelter Kontrolle bis heute für die Wiederentdeckung der Kultur aus der Nazizeit hat.

Dabei ist die Vorstellung eines kohärenten, anhand stilistischer Kriterien dingfest zu machenden musikpolitischen Programms des NS eine nachträgliche Zuschreibung. In der Tat war die Verfolgung aufgrund politischer und vor allem ›rassischer‹ Zugehörigkeit um ein so Vielfaches folgenreicher, dass man Kompositionstechnik als Verfolgungsgrund letztlich als irrelevant verstehen kann (selbst die Komposition im Zwölftonsystem wurde versucht, im Sinne des ›Führerprinzips‹ argumentativ zu legitimieren – ohne negative oder positive Folgen für die Komponisten⁷).

Das Berufsverbot, die Vertreibung und Verfolgung nach ›rassischen‹ Kriterien betraf letztlich alle Sparten des Musiklebens, ob Orchester, Oper, Jazz, Tanzmusik, Operette, Volksmusik, Kabarett, Sinfonie et cetera. Ob KomponistInnen, InterpretInnen, LibrettistInnen, ArrangeurInnen, DirigentInnen oder DarstellerInnen – verfolgt wurden, um es auf die bittere Pointe zuzuspitzen, in allererster Linie Menschen, und nicht (oder allenfalls nachgeordnet) Werke, Stile, Genres.

Die Irritation darüber scheint eher eine fachspezifische zu sein, da wir in der Musikwissenschaft gewohnt sind, musikalische Werke und Ästhetiken metaphorisch als Akteure zu erzählen: sie hätten Macht über uns, trügen Bedeutung, wir hätten diese lediglich zu entschlüsseln. Hier scheint es näher zu liegen, den Cultural Studies zu folgen, die am Beispiel massenkommunikativer Prozesse gezeigt haben, dass in kultureller Kommunikation Bedeutung erst durch Rezeption entsteht oder dass durch das Dekodieren einer Botschaft Bedeutung konstituiert (und nicht bloß rekonstruiert) wird.⁸

5 Bodo Mrozek: An der plakativen Front. Eine Fälschung macht Geschichte, in: PopHistory. Blog für Popgeschichte (2013), www.pophistory.hypotheses.org/527 (9. 6. 2016).

6 Entartete Musik. Zur Düsseldorfer Ausstellung von 1938. Eine kommentierte Rekonstruktion [Katalog], hg. von Albrecht Dümling und Peter Girth, Düsseldorf 1988.

7 Erik Levi: Atonality. 12-Tone Music and the Third Reich, in: Tempo 178 (September 1991), S. 17–21.

8 Vgl. Stuart Hall: Kodieren/Dekodieren [original 1980], in: Cultural Studies. Grundlagentexte zur Einführung, hg. von Roger Bromley, Udo Göttlich und Carsten Winter, Lüneburg 1999, S. 92–110.

Zur Abwertung des populären Musiktheaters im NS: Die Folgen eines Systemwechsels

Populäre Kultur steht – gerade angesichts der ihr entgegenschlagenden kulturkritischen Skepsis – weit stärker als die Hochkultur im Verdacht, für populistische, hetzerische, politisch affirmative Infiltration und Propaganda anfällig zu sein. Kommunikationstheoretisch betrachtet hingegen sollte man vom Gegenteil ausgehen. In der Tat erweist sich als das entscheidende Regulativ massenmedialer Prozeduren der Markt, also nicht zuletzt das Publikum. Nachfrage-regulierte Kommunikation wird in der Regel durch zyklische Modelle oder durch von unten gesteuerte Impulse dargestellt (also bottom-up-Modelle). Hochkultur hingegen, die ja überwiegend in politisch-kontrollierten Institutionen (wie Hochschulen, Staatstheatern, Museen und so weiter) ihren Ort findet, ließe sich prinzipiell eher durch top-down-Modelle darstellen, denn sie basiert auf politisch regulierten Institutionen und ist auch – selbst etwa in Bezug auf die Freiheit ästhetischer Äußerungen – von ihnen abhängig und damit letztlich durch politisch institutionalisierte Strukturen kontrollierbar.

Das hat nicht zuletzt damit zu tun, dass, historisch gesehen, Hochkultur als Konzept selbst ganz wesentlich in der Funktion und Tradition obrigkeitlicher Repräsentation steht. Man sollte also nicht vergessen, dass die wirtschaftliche Abhängigkeit der Kunst- (das heißt auch der Musik-)Produktion von Höfen, nach dem Ersten Weltkrieg von Stadt und Staat, ein entscheidendes Konstituens hochkultureller Betätigung ist. Letztlich erweist sich so auch die Denkfigur von der ›Freiheit der Kunst‹, wie man aus der Forschung zu Mäzenatentum und Kulturpatronage weiß, als Produkt von obrigkeitlicher Machtdemonstration.⁹

Ganz im Gegensatz dazu ist populäre Kultur im Wesentlichen auf die Zustimmung eines Massenpublikums angewiesen, so dass hier primär die Gesetze des freien Marktes die ästhetischen Regulative bestimmen. Massenmedial vermittelte Kommunikate, die kompetitiven Marktgesetzen unterworfen sind, stehen deshalb zunächst einmal prinzipiell quer zu einer rein ideologisch-intentionalen, gar propagandistischen Kommunikationsstruktur. Sofern man innerhalb der NS-Kulturpolitik überhaupt ein auf stilistischer Ebene zu indizierendes Programm benennen kann, das konsequent mit politischen Mitteln nachhaltig durchgesetzt wurde, so war es eine umfassende, politisch gestützte Verschiebung der Balance von Hoch- und Populärkultur zugunsten der ersteren.

Diese wurde durch die Verstaatlichung der Privattheater mithilfe eines neuen, im Mai 1934 erlassenen Theatergesetzes erreicht. Dort wurde zwar festgelegt, dass Theater

9 Vgl. Ulrich Oevermann: Für ein neues Modell von Kunst- und Kulturpatronage, in: *Die Kunst der Mächtigen und die Macht der Kunst. Untersuchungen zu Mäzenatentum und Kulturpatronage*, hg. von Ulrich Oevermann, Johannes Süßmann und Christine Tauber, Berlin 2007 (Wissenskultur und gesellschaftlicher Wandel, Bd. 20), S. 13–23, hier S. 15.

»kein Gewerbe« sondern vielmehr »eine Kulturaufgabe« und der »Theaterleiter kein Unternehmer mehr« zu sein hatte.¹⁰ Während unmittelbare Eingriffe in Repertoire, Besetzung und Personalpolitik letztlich immer auf Entscheidungen vor Ort angewiesen und für das zuständige Ministerium nicht leicht ohne die bereitwilligen Kollaborateure in den regulierenden Funktionen zu kontrollieren waren, bedeutete die per Gesetz auf breiter Ebene durchgesetzte Reform einen konsequenten Systemwechsel. Dieser hatte auch eine neuartige Subventionspolitik, etwa im Bereich der Oper, zur Folge. Er beinhaltete auf der anderen Seite die weitgehende Abschaffung des zuvor blühenden und dominierenden gewerblichen Theaterwesens und führte letztlich zu einer nachhaltigen Abwertung des populären Theaters zugunsten hochkulturell zugeschriebener Bühnengattungen und Institutionen.¹¹

Allerdings hatten sich für das populäre Musiktheater, das seit dem letzten Drittel des 19. Jahrhunderts in Deutschland auf einer breiten und mächtigen kommerziellen Basis stand, massenkommunikative Aushandlungsstrategien etabliert, die durch den erwähnten Systemwechsel nur schwer zu ändern gewesen wären. Auf der Grundlage solcher seit mindestens einem halben Jahrhundert etablierter Rezeptionsmuster wäre ein sichtbar verändertes ästhetisches Bezugssystem, auch bezüglich rezeptiver Bedeutungskonstitution im Sinne einer (wie auch immer auszulegenden) NS-Ideologie im Bereich des Unterhaltungstheaters also gar nicht erfolgreich durchführbar gewesen. Insbesondere in der Hauptstadt Berlin musste man ja auch die Erwartungshaltung des touristischen Publikums, das Unterhaltung aus anderem Kontext kannte, ansprechen und befriedigen. Auf ein Publikum, das aus freien Stücken zahlend das Parkett füllt, waren die Theaterintendanten auch im NS angewiesen. Die vom Nachfrageverhalten der Konsumenten vorgeprägten Traditionen der kommerziellen Unterhaltungstheater regulierten auch nach 1933 respektive 1938 die Produktionen des populären Musiktheaters, wenngleich die Institutionen staatlich und keine reinen Gewerbebetriebe mehr waren.¹²

- 10 Vgl. Wolfgang Jansen: Kein Ort – nirgends. Die erfolgreiche Zerstörung einer Infrastruktur, in: *Zwischen den Stühlen. Remigration und unterhaltendes Musiktheater in den 1950er Jahren*, hg. von Wolfgang Jansen und Nils Grosch, Münster 2012 (Populäre Kultur und Musik, Bd. 5), S. 47–60, hier S. 51.
- 11 Vgl. Jansen: Kein Ort – nirgends; siehe auch für das Beispiel Salzburg Carolin Stahrenberg/Nils Grosch: Populäres Musiktheater innerhalb institutioneller Strukturen. Das Salzburger Landestheater und programmatische Kontinuitäten der Nachkriegszeit, in: »Those were the days«. Salzburgs populäre Musikkulturen der 1950er und 1960er Jahre, hg. von Thomas Hochradner u. a., Wien 2017 (Veröffentlichungen des Arbeitsschwerpunktes Salzburger Musikgeschichte, Bd. 5), S. 223–240.
- 12 Vgl. hierzu Matthias Kauffmann: Operette im ›Dritten Reich‹. Musikalisches Unterhaltungstheater zwischen 1933 und 1945, Diss. LMU München, 2016; ders.: »wie ein jüdisches Warenhaus«. Über den Intendanten Fritz Fischer und seine Revueästhetik unterm Hakenkreuz, in: *Dem Volk zur Lust und zum Gedeihen. 150 Jahre Gärtnerplatz*, hg. von Stephan Frey, Leipzig 2015, S. 114–119.

Bewertungs- und Deutungsmuster des populären Musiktheaters aus der NS-Zeit Trotz der beschriebenen Produktions- und Wahrnehmungsstrukturen der populären Kultur schreiben Historikerinnen und Historiker des populären Musiktheaters im ›Dritten Reich‹¹³ – dieses begrifflich nicht ganz korrekt auf das Genre der Operette reduzierend – es zumeist einer unmittelbaren Indoktrinations- und Propagandafunktion zu und begründen dies mithilfe eines textdeutenden, teils auch musikhermeneutischen Zugangs. Dabei drängen sich bestimmte Argumentationsmuster in den Vordergrund:

1. Bestimmte inhaltliche und stilistische Aspekte seien verboten worden. Dazu gehörten auf der einen Seite Indizien von Modernisierung und Internationalisierung, sowohl was die Stoffe und Figuren als auch was die Musik angeht. Internationale Einflüsse, vor allem der für die Operette der Weimarer Republik prägende Jazz, seien verschwunden, aber auch die ebenso prägende libertinäere Sexualität und Erotik. Der Prozess der Modernisierung des Genres, diesem innewohnend und in den 1920er-Jahren besonders vorangetrieben, sei so rückgängig gemacht worden.

2. Den Schöpfern der Operette habe es an Originalität gefehlt. Sie hätten die Vorbilder der vertriebenen Meister imitiert und plagiiert.

3. Die Operetten hätten das Weltbild der Nazis, ihre biedere Vorstellung von Familie und Geschlechterrollen, aber auch ihre Machtgelüste, den Krieg, den Rassismus, legitimiert und propagiert.

4. Die Operetten der NS-Zeit hätten auf pure Unterhaltung gesetzt, womit eine prinzipielle Verdummung und Vereinnahmung einhergehe – auch angesichts des prinzipiell der Unterhaltung unterstellten Eskapismus, also der Fähigkeit, von den Schrecken der Gegenwart abzulenken –, mit dem Zweck, die diesen vorausgehenden politischen Entscheidungen zu legitimieren.

Bei allem Zutreffenden enthalten solche Argumentationen doch eine ganze Reihe methodischer und sachlicher Probleme, die ich im Folgenden in drei Punkten zusammenfassen möchte: Erstens suggerieren sie allzu selbstverständlich, dass Operetten – ähnlich wie vielleicht Lehrstücke – in der Lage seien, von oben herab (top down) Botschaften und Weltanschauungen einzutrichern. Dabei werden sowohl die komplexen

13 Eine kleine Auswahl an Beispielen für eine solche Lesart: Ingrid Grünberg: »Wer sich die Welt mit einem Donnerschlag erobern will ...«. Zur Situation der deutschsprachigen Operette in den Jahren 1933 bis 1945, in: *Musik und Musikpolitik im faschistischen Deutschland*, hg. von Hanns-Werner Heister und Hans-Günter Klein, Frankfurt a. M. 1984, S. 227–242; Kevin Clarke: Operette in der NS-Zeit, in: *Handbuch des Antisemitismus. Judenfeindschaft in Geschichte und Gegenwart*, Bd. 7, hg. von Wolfgang Benz, Berlin/München 2015, S. 368–373; Hans Daiber: *Schaufenster der Diktatur. Theater im Machtbereich Hitlers*, Stuttgart 1995, hier das Kapitel »Operette sich, wer kann«, S. 188–199; Marie-Theres Arnbom: »Swing tanzen verboten«. *Unterhaltungsmusik nach 1933 zwischen Widerstand, Propaganda und Vertreibung*, Wien 2015.

wertschöpfenden Aushandlungen in der populären Kultur als auch die Komplexität der Macht-Mechanismen von ideologischer Propaganda unterschätzt. Überschätzt wird zugleich die ideologisch eindeutige Zuschreibbarkeit musikalischer Zeichen und Stile. Insbesondere im populären Musiktheater ist die mehrdeutige Verweis-Fähigkeit von Musik die entscheidende musikdramaturgische Qualität.

Eindeutige weltanschauliche Deutungen laufen in der Tendenz einer vielschichtigen Lesartenstrategie in der populären Musik, wie sie in der NS-Zeit nicht prinzipiell ausgeschaltet werden konnte, zuwider. Auf der Hand liegt hier die Vermutung, dass der genussvollen Unterhaltung auf subtile Art und Weise ideologische Botschaften zwischen die Zeilen – Dialog-, Vers- und natürlich Melodiezeilen sind hier gemeint – eingeschoben worden seien. Bei einer solchen Herangehensweise lauert aber die – von einer ganz traditionellen Hermeneutik ausgehende – Gefahr, die niedergeschriebenen Werke, also den notierten Text und die Partitur eines Bühnenwerks, gegenüber den zahlreichen performativen und rezeptiven Parametern für die Herstellung einer Gesamtbedeutung zu überschätzen. Die komplexen auch semantischen Zuschreibungen (beispielsweise bezüglich des Rollenverständnisses) sind im populären Musiktheater ganz wesentlich erst in der Aufführung gestaltet, in der Kreation einer Rolle durch einen Darsteller oder eine Darstellerin, der beziehungsweise die durch ihre *Performance persona* ganz Wesentliches mitbringt.¹⁴

Eine weitere Gefahr liegt zudem in der zirkulären Argumentation: ForscherInnen fanden in einer solchen Lesart genau das, was sie suchten, dort, wo sie es suchten, und sie ziehen eine scharfe Trennlinie gegenüber dem ›anderen‹ (hier dem Musiktheater der Weimarer Republik), wo entsprechende Indizien eben nicht vorgefunden wurden, weil man sie dort gar nicht erst gesucht hat. Zweifellos stellen Operetten ein hervorragendes Studienobjekt für die affirmative Darstellung rückwärtsgewandter Gender-Stereotypen oder Familienbilder dar (allerdings auch für die Aushandlung entgegengesetzter Handlungsoptionen). Aber es scheint fraglich, ob diese Diagnose zutreffend auf eine ›Nazi-Ideologie‹ reduziert werden kann, hierfür müsste freilich das Repertoire davor, danach, und außerhalb Deutschlands zu Vergleichen herangezogen werden.

Die Lesart mancher Exegeten tendiert hier zur Überbewertung der ideologisch-semantischen Fixierung von Musik, aber auch der Überzeugungskraft der etwa durch

14 Im Hinblick auf das frühe Broadway-Musical habe ich diesen Problemkreis analytisch dargelegt, vgl. hierzu: »Boy meets girl ...«? Beobachtungen zur Funktion von Geschlechterkonstellationen für die Dramaturgie des frühen Broadway-Musicals, in: *Frauen erfinden, verbreiten, sammeln, bewerten Musik. Werkstattberichte aus dem Forschungszentrum Musik und Gender*, hg. von Susanne Rode-Breyman, Hannover 2016, S. 85–96. Bezüglich der Analyse der *performance persona* folge ich der von Philip Auslander etablierten Terminologie: *Performance Analysis and Popular Music. A Manifesto*, in: *Contemporary Theatre Review* 14 (2004), S. 1–13.

Songtexte und Dialoge dargestellten Moralvorstellungen. Im komischen Genre sind diese Aspekte nämlich nur selten durch wirklich starke Charaktere dargestellt, sie ermöglichen somit dem Publikum – deutlich stärker als in ernsten Genres – ein distanzierendes Aushandeln, was die suggestive Kraft selbst deutlich suggestiv gemeinter Moralaussagen relativiert.

Zweitens fußen die genannten Argumentationen zu einem guten Teil auf überkommenen Denkfiguren traditionell-hochkultureller Kulturkritik (nicht zufällig beruft man sich in diesem Zusammenhang gern auf Theodor W. Adorno, dessen Kritik an der Unterhaltungskultur des NS in wesentlichen Punkten mit der an der von ihm so genannten ›Kulturindustrie‹ argumentativ verzahnt ist). Kriterien wie ›Fortschritt‹, ›Originalität‹, ›Organizität‹, ›Werkcharakter‹, ja ›Authentizität‹ bilden assoziative argumentative Ensembles, die ihr Zuhause nicht nur in Diskursen zur Legitimierung ›großer Kunst‹ haben, sondern auch in solchen zur Abwertung populärer Kultur, wo sie Attributen wie ›Zurückgebliebenheit‹, ›Kommerzialisierung‹, ›Angepasstheit‹, ›Abhängigkeit vom Publikum‹, ›Konsum‹ und ›Massengeschmack‹, ›Vergänglichkeit‹ et cetera entgegengestellt werden. So geraten die Argumentationen gegen die Operetten des ›Dritten Reichs‹ oft so beliebig, dass sie problemlos auch auf diejenigen anderer Epochen angewandt werden könnten.

Drittens entstehen argumentative Freistellen durch die historische und dadurch oft ästhetische Distanz zum Gegenstand, die in Ungenauigkeiten und bisweilen Beliebigkeiten bei der Argumentation, im Vergleich von nicht Vergleichbarem, gerade bei der Beschreibung musik-stilistischer Entwicklungen, resultieren. Die Assoziation des Verstaubten und Rückwärtsgewandten stellt sich oft schon allein dann ein, wenn Fotos schwarzweiß sind, wenn Aufnahmen durch ein Schellack-Knistern begleitet werden – egal, ob sie aus der Weimarer Republik, dem ›Dritten Reich‹ oder der Nachkriegszeit stammen. Es ist hier oft schwer zu entscheiden, was wirklich frecher, was moderner, was biederer, was jazziger, was braver et cetera ist. Die historische Distanz schlägt hier oft in ästhetische Distanzierung um, und allzu leicht werden bestimmten Stücken und Akteuren Attribute ohne genauere Begründung zugeordnet. So bescheinigt Jakob Brenner dem Schlager- und Operettenkomponisten Fred Raymond:

»20er-Jahre-Schlager wie ›Ich hab das Fräulein Helen baden sehn‹, oder ›Ich reiße mir eine Wimper aus‹, beide in Zusammenarbeit mit jüdischen Textdichtern (Fritz Grünbaum und Charles Amberg) entstanden, zeugen durchaus davon, dass Fred Raymond musikalischen Witz und Qualität besaß, die ihn – hätte er 15 Jahre früher am Metropoltheater gearbeitet – vielleicht auf die Selbe [sic] Stufe wie Paul Abraham oder Ralph Benatzky gebracht hätten. Dass durch das enge künstlerische Korsett der Nazis seine musikalische Qualitäten [sic] mitunter nicht vollkommen zur Geltung kamen[,] ist bedauerlich.«¹⁵

15 Kevin Clarke: *Performing Operettas from Nazi-Times Today*. Interview with Jakob Brenner [2014], www.operetta-research-center.org/performing-operettas-nazi-times-interview-jakob-brenner/ (1. 1. 2017).

Doch warum Raymonds Arbeiten der 20er-Jahre avancierter als jene der Nazizeit gewesen sein sollen, wird nicht weiter begründet. Die musikalische Modernität der erwähnten beiden Songs im Vergleich etwa mit der Musik zu *Maske in Blau* (Uraufführung am Metropol-Theater 1937, verfilmt erstmalig 1943) zeigt, wie deutlich sich der Komponist gerade während seiner Kooperation mit dem Metropol-Theater 1934–1937 musikalisch weiterentwickelt hat, differenzierter komponierte und zeitgenössische Jazz-, Tango-, Samba-Elemente auf der Höhe der Zeit umsetzte.

Letztlich drängt sich die Frage auf, welche Aspekte die Kontrolle und kulturelle Vereinnahmung des populären Musiktheaters überhaupt betraf und wie weit andererseits staatliche Instanzen Errungenschaften für sich vereinnahmten, auf die sie vielleicht schon aus systemischen Gründen (siehe oben) wenig Einfluss hatten, es also quasi nur so aussehen ließen. Im Detail der theater- und musikhistorischen Praxis wissen wir historisch gesehen noch wenig über die faktischen Funktionsmechanismen von ›Gleichschaltung‹ in den Bereichen der populären Unterhaltung.

Matthias Kauffmann hat in seiner Studie zum Metropol-Theater tiefgehende Aktenkenntnis genommen und ist unter anderem zu der Schlussfolgerung gelangt, dass es zwar durchaus eine enge Verbindung zwischen Reichsdramaturgie und Heinz Hentschkes künstlerischem Team gegeben habe. Jede im Metropol produzierte Operette wurde vor der Premiere begutachtet, ein Prozess, der eine intensive Dynamik auslöste. Allerdings lässt sich dabei keinerlei ideologische Einflussnahme erkennen. Dies ist aber genau der Aspekt, den spätere Kritiker der Werke in dessen Textur hineingelesen haben. Vielmehr seien hier ästhetische Aspekte diskutiert worden, wie die Wirkung, Striche, dramaturgische Gestalt et cetera.¹⁶ Dies erscheint insofern nachvollziehbar, als, im Gegensatz zum hochsubventionierten Opernbetrieb, Häuser wie das Metropol zwar jetzt im Besitz des Staates waren und unmittelbarer politischer Kontrolle – im Falle des Metropol Goebbels' – unterstanden, deren Spielbetrieb aber nach wie vor vom Publikumserfolg abhängig war – so dass die Wirksamkeit einer Produktion im unmittelbaren Interesse des wirtschaftlichen Betreibers, des Ministeriums eben, zu sein hatte.



Unmenschlich und folgenreich stand im Mittelpunkt des NS die Brutalität der Verfolgung und Vernichtung der zu ›rassisch‹ und religiös ›anders‹ erklärten Personen. Dass viele von ihnen MusikerInnen waren und eine von manchen als ›entartet‹ klassifizierte Richtung vertraten, spielte in den meisten Fällen für die Verfolgung allenfalls eine untergeordnete Rolle.

¹⁶ Matthias Kauffmann: *Operetta and propaganda in the Third Reich. Cultural politics and the Metropol-Theater*, in: *Popular Musical Theatre in London and Berlin 1890 to 1939*, hg. von Len Platt, Tobias Becker und David Linton, Cambridge 2014, S. 258–274, hier S. 263f.

Als die Musikwissenschaft im letzten Drittel des 20. Jahrhunderts begann, die Musikgeschichte der NS-Zeit aufzuarbeiten, wurde oft ein auf Stile, Gattungen und Inhalte beziehbares Raster, ja ein ästhetisches Konzept, nach dem diese Verfolgung organisiert oder doch zumindest legitimiert gewesen sei, vermutet und gesucht. Die nach 50 Jahren rekonstruierte Ausstellung »Entartete Musik« von 1938 gab entsprechende Fingerzeige; jazzige Unterhaltungsmusik und atonale Avantgarde ließen sich scheinbar leicht als solche Kategorien identifizieren und vor allem für eine Legitimation der Wiederentdeckung dieser Ausrichtungen ins Feld führen. Dennoch waren es, wie gesagt, nicht Stile und Ästhetiken, sondern, weit folgenreicher, Menschen, die im Vordergrund der Verfolgungs- und Ausgrenzungspolitik standen. Ein Diskurs, der davon ablenkt, der suggeriert, es könne ja doch irgendwie, wenngleich ungerechtfertigt, um ›die Sache‹ gegangen sein – und sei es zu dem Zweck, Wertungen quasi umzudrehen und das einstmals Verbotene und Verfolgte wiederzuentdecken und zu rehabilitieren –, scheint mir bedenklich. Eine Überpointierung dieser Zuschreibung lenkt tendenziell von den tatsächlichen Strukturen rassistischer und totalitärer Kulturpolitik ab und steht somit in der Gefahr, für das Wiedererkennen einer solchen – auch heute – falsche Indizien anzubieten.

Inhalt

Vorwort 8

OPER IN BRAUNER ZEIT – DIE SITUATION 1943

Nils Grosch Populäres Musiktheater im ›Dritten Reich‹.
Zum Problem der politischen Deutung musikalischen Stils
und einer stilistischen Deutung von Verfolgung 13

Michael Baumgartner Die Staatsoper Unter den Linden unter
nationalsozialistischer Herrschaft. Repertoireopern,
Opernpremierer und Selbstzensur 23

Christian Mächler Szenen (k)einer Ehe. *Das Schloss Dürande*
am Zürcher Opernhaus und das ›Dritte Reich‹ 51

Erik Levi Resisting Nazism – Hartmann, Blacher and von Einem 78

Roman Brotbeck Zwischen Opportunismus, Bewunderung
und Kritik. Die französischen und schweizerischen
Berichte zum Mozart-Fest 1941 in Wien 96

»BOCKMIST«? – SCHOECKS »DAS SCHLOSS DÜRANDE«

Simeon Thompson Hermann Burte als ›Nazi-Dichter‹.
Zur Auseinandersetzung mit dem Librettisten von *Das Schloss Dürande* 117

Beat Föllmi »Othmar Schoeck wird aufgenordet«.
Schoecks Flirt mit dem nationalsozialistischen
Regime und die Reaktionen in der Schweiz 130

Leo Dick Gegen eine Logik des Fortschreitens. Das ›total
Präsentische‹ in Schoecks Opern als Modell für eine
zeitgemäße Musiktheaterkonzeption 146

Thomas Gartmann »Wenn aber diesen äußerlichen, von Burte verschuldeten
Schönheitsfehlern abgeholfen wäre, so hätten wir gewiß eine der prachtvollsten
Opern der neueren Musik.« Versuch einer Rückdichtung 158

Thomas Gartmann im Gespräch mit Mario Venzago und Francesco Micieli
Zurück zu Eichendorff! Eine poetische Rückdichtung 197

REZEPTION IM WANDEL

Ralf Klausnitzer »Deutscher aller deutschen Dichter«?
Joseph Eichendorff in der NS-Zeit 219

Angela Dedié Die Geschichte des Joseph Süß Oppenheimer, genannt Jud Süß.
Hintergründe der Uraufführung in der Auseinandersetzung mit der
romantischen Novelle Jud Süß und dem gleichnamigen
nationalsozialistischen Propagandafilm 254

Robert Vilain Hofmannsthal und das ›Dritte Reich‹.
Rezeption und fiktive Historie 267

Chris Walton Farbe bekennen. Schweizer Künstler
und der Apartheid-Staat 286

Chris Walton/Ralf Klausnitzer/Ulrike Thiele/Erik Levi/Mario Venzago
Verdammen, vergeben, verdrängen, verfremden? Ein Gespräch
über den Umgang mit Werken der NS-Zeit 312

Namen-, Werk- und Ortsregister 327

Die Autorinnen und Autoren der Beiträge 341

»ALS SCHWEIZER BIN ICH NEUTRAL«
Othmar Schoecks Oper *Das Schloss Dürande*
und ihr Umfeld • Herausgegeben von Thomas
Gartmann mit Simeon Thompson unter
redaktioneller Mitarbeit von Daniel Allenbach

MUSIKFORSCHUNG DER
HOCHSCHULE DER KÜNSTE BERN

Herausgegeben von Martin Skamletz
und Thomas Gartmann

Band 10



Dieses Buch ist im April 2018 in erster Auflage in der Edition Argus in Schliengen/Markgräflerland erschienen. Gestaltet und gesetzt wurde es im Verlag aus der *Seria* und der *SeriaSans*, die von Martin Majoor im Jahre 2000 gezeichnet wurden. Gedruckt wurde es auf Eos, einem holzfreien, säurefreien, chlorfreien und alterungsbeständigen Werkdruckpapier der Papierfabrik Salzer im niederösterreichischen Sankt Pölten. Das Vorsatzpapier *Caribic cherry* wurde von Igepa in Hamburg geliefert. *Rives Tradition*, ein Recyclingpapier mit leichter Filznarbung, das für den Bezug des Umschlags verwendet wurde, stellt die Papierfabrik Arjo Wiggins in Issy-les-Moulineaux bei Paris her. Das Kapitalband mit rot-schwarzer Raupe lieferte die Firma Dr. Günther Kast aus Sonthofen im Oberallgäu, die auf technische Gewebe und Spezialfasererzeugnisse spezialisiert ist. Gedruckt und gebunden wurde das Buch von der Firma Bookstation im bayerischen Anzing. Im Internet finden Sie Informationen über das gesamte Verlagsprogramm unter www.editionargus.de. Zum Forschungsschwerpunkt Interpretation der Hochschule der Künste Bern finden Sie Informationen unter www.hkb.bfh.ch/interpretation und www.hkb-interpretation.ch. Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über www.dnb.de abrufbar.

© Edition Argus, Schliengen 2018. Printed in Germany ISBN 978-3-931264-90-1