

Michael Baumgartner

**Die Staatsoper Unter den Linden unter nationalsozialistischer Herrschaft.  
Repertoireoper, Opernpremieren und Selbstzensur<sup>1</sup>**

Es ist überraschend, dass die Opernbetriebe in der Reichshauptstadt Berlin während des ›Dritten Reichs‹ – abgesehen von ein paar kurzen Übersichtsdarstellungen – noch kaum detailliert wissenschaftlich aufgearbeitet wurden. Ein Großteil der existierenden Darstellungen wiederum weist Spuren der Zeit und des politischen Systems auf, in der und in dem sie entstanden sind. Dementsprechend sind etwa die propagandistischen Einschläge in den während des ›Dritten Reichs‹ verfassten Texten kaum zu übersehen, darunter die vom damaligen Chefdramaturgen der Staatsoper, Julius Kapp, veröffentlichte *Geschichte der Staatsoper Berlin* (1937) mit einem Vorwort Hermann Görings, die von Kapp herausgegebene illustrierte Festschrift *200 Jahre Staatsoper Berlin* (1942) und Oswald Schrenks *Berlinische Oper. Bilder aus ihrem Werden* (1943). Auch die in der DDR entstandenen Schriften von Hugo Fetting und Werner Otto enthalten vom herrschenden Regime beeinflusstes Gedankengut.<sup>2</sup> Dagegen ist die Zeit vor und nach dem ›Dritten Reich‹ ausreichend wissenschaftlich dokumentiert. Hans Curjel und Thomas Wieke haben die Krolloper in der Zeit der Weimarer Republik untersucht.<sup>3</sup> Die Staatsoper in der DDR der 1950er-Jahre ist Gegenstand zweier Studien von Sabine Vogt-Schneider beziehungsweise von Fabian Bien. Eine etwas breiter angelegte Studie von Elizabeth Janik untersucht das gesamte Berliner Musikleben der Nachkriegsjahre bis 1990.<sup>4</sup> Schließlich hat Detlef Meyer zu Heringdorf mit seiner publizierten Dissertation einen nützlichen historischen Überblick mit sämtlichen Spielplänen des

- 1 An dieser Stelle möchte ich mich herzlichst bei Boris von Haken, Erik Levi, Mark Cole und Daniel Allenbach für die liebenswürdige Durchsicht des Manuskripts und die hilfreichen Hinweise bedanken.
- 2 Hugo Fetting: *Die Geschichte der Deutschen Staatsoper*, Berlin (Ost) 1955; Werner Otto: *Die Lindenoper. Ein Streifzug durch ihre Geschichte*, Berlin (Ost) 1985.
- 3 Hans Curjel: *Experiment Krolloper. 1927–1931*, München 1975 (Studien zur Kunst des neunzehnten Jahrhunderts, Bd. 7); Thomas Wieke: *Vom Etablissement zur Oper. Die Geschichte der Kroll-Oper*, Berlin 1993 (Berlinische Reminiszenzen, Bd. 68).
- 4 Sabine Vogt-Schneider: »Staatsoper Unter den Linden« oder »Deutsche Staatsoper«? Auseinandersetzungen um Kulturpolitik und Spielbetrieb in den Jahren zwischen 1945 und 1955, Berlin 1998 (Musicologica Berolinensia, Bd. 4); Fabian Bien: *Oper im Schaufenster. Die Berliner Opernbühnen in den 1950er-Jahren als Orte nationaler kultureller Repräsentation*, München u. a. 2011 (Gesellschaft der Oper, Bd. 9); Elizabeth Janik: *Recomposing German Music. Politics and Musical Tradition in Cold War Berlin*, Leiden 2005 (Studies in Central European Histories, Bd. 40).

Charlottenburger Opernhauses von der Gründung bis in die frühen 1960er-Jahre vorgelegt.<sup>5</sup>

Gegenstand dieses Beitrags soll nunmehr sein, die noch kaum existierende wissenschaftlich-objektive Forschung der Opernbetriebe Berlins während des ›Dritten Reichs‹ in einer Übersichtsstudie zu erkunden. Der Schwerpunkt dieser kurzen Studie leuchtet die kulturpolitischen Komponenten aus, die das Berliner Opernleben in den Jahren der nationalsozialistischen Führung steuerten und bestimmten. Die Opernhäuser in Berlin nahmen im deutschen Theaterbetrieb eine Sonderstellung ein. Die großen Häuser in Deutschland, wie zum Beispiel die Sächsische und Bayerische Staatsoper, waren besonders exponiert bezüglich Spielplangestaltung und Personalfragen und entwickelten deshalb ein ausgeklügeltes System von Selbstzensur, so dass selten ein Zensureingriff von offizieller Stelle nötig war. In Berlin war die Situation noch prononcierter, da die im Zentrum der Reichshauptstadt liegende und einen ausgezeichneten Ruf genießende Staatsoper Berlin weit über die Reichsgrenzen hinaus nicht nur das Interesse der deutschen Öffentlichkeit, sondern auch jenes der internationalen Musikwelt auf sich zog. Angesichts ihrer Stellung als eines der führenden Repräsentationshäuser des nationalsozialistischen Kunstschaffens und Aushängeschild deutschen Kulturschaffens schlechthin waren neben Adolf Hitler persönlich auch Joseph Goebbels und Hermann Göring am Erhalt eines vorbildlichen Rufs des Hauses interessiert. In diesem Sinne musste die Staatsoper die nationalsozialistischen Direktiven im Bereich der Kulturpolitik umso strikter einhalten. Was sich im Vordergrund als glänzende und prachtvolle Weltklassedarbietung deutschen Opernschaffens präsentierte, gehorchte allerdings im Hintergrund den Regeln eines erbittert geführten Machtkampfs. Zum Machtbereich des Propagandaministers Goebbels zählte die Kontrolle über sämtliche Theater im Reich außer den Preußischen Staatstheatern. Zu letzteren zählte auch die Staatsoper, die dem preußischen Ministerpräsidenten Göring unterstellt war. Goebbels war diese Aufsicht Görings über die Staatsoper ein Dorn im Auge, wobei ein regelrechter Konkurrenzkampf zwischen den beiden hohen Nazifunktionären entflammte. Bezüglich eines repräsentativen Opernhauses in der Reichshauptstadt musste sich Goebbels mit der Städtischen Oper in Charlottenburg zufrieden geben, deren Leitung er nach der Machtergreifung gewaltsam an sich riss. Eine erste Aufwertung des Charlottenburger Theaters zu einer würdigen Konkurrenz Bühne zur Staatsoper leitete Goebbels mit der Umbenennung von Städtischer Oper in Deutsches Opernhaus ein.

5 Detlef von Meyer zu Heringdorf: Das Charlottenburger Opernhaus von 1912 bis 1961. Eine Dokumentation: von der privat-gesellschaftlich geführten Bürgeroper bis zur subventionierten Berliner »Städtischen Oper«, Berlin 1988, 2 Bde.

Folglich gilt es zunächst, das Kräftemessen im Opernbereich zwischen der unter Göring stehenden Staatsoper und dem von Goebbels geleiteten Deutschen Opernhaus genauer auszuleuchten. Der Schwerpunkt wird auf die Jahre unmittelbar nach der Machtergreifung gelegt, da sich nach Etablierung der neuen Regelungen die Mechanismen kulturpolitischer Machtausübung im ›Dritten Reich‹ nach 1935/36 nicht wesentlich verändert haben. Demzufolge soll das Augenmerk zuerst auf die politische Auseinandersetzung in den ersten Jahren nach der Machtergreifung zwischen Goebbels und Göring gerichtet werden, die mit Görings listiger Übernahme der Staatsoper begann. In der Folge sollen zwei weitere Hauptakteure – der Generalintendant der Preußischen Staatstheater, zu denen auch die Staatsoper Berlin gehörte, Heinz Tietjen, und der Intendant des Deutschen Opernhauses, Wilhelm Rode – vorgestellt werden, die beide als Stellvertreter Görings und Goebbels um die Vormachtstellung im Berliner Opernleben buhlten.

Tietjen hatte bereits während der Zeit der Weimarer Republik versucht, die Städtische Oper und die Krolloper als von ihm so verstandene Konkurrenzunternehmen auszuschalten. Hitlers persönliche Ernennung des Bass-Baritons Wilhelm Rode zum Intendanten des Deutschen Opernhauses kulminierte 1935 in der Repräsentationsinszenierung von Richard Wagners *Die Meistersinger von Nürnberg*. Nach dieser Inszenierung sah sich Rode anhaltender Kritik durch Goebbels ausgesetzt, da er das angestrebte Ziel, die Staatsoper zu übertrumpfen, nicht erreicht hatte. Auch Tietjen musste sich Kritik von den Nazifunktionären und regimetreuen Musikrezensenten gefallen lassen. Jürgen Fehlings bahnbrechende *Tannhäuser*-Inszenierung an der Staatsoper 1933 wurde zu einem desaströsen Debakel. Unter öffentlich ausgeübtem Druck entschied sich Tietjen von jenem Moment an, einen konservativeren Inszenierungskurs zu fahren, primär zur Selbsterhaltung seiner Position. Er lernte besser als Rode, den Balanceakt zwischen Selbstzensur und Zensureingriff von offizieller Seite zu vollbringen. Im Gegenzug hatte Goebbels begriffen, dass sein einziges Instrument zur Einmischung in die Spielpläne und inneren Angelegenheiten der Staatsoper seine Stellung als Leiter des Propagandaministeriums war. Wie zum Schluss dieses Beitrags dargestellt werden soll, gelang es Goebbels mit Hilfe seines Adlatus, des Reichsdramaturgen Rainer Schlösser, zwei prominente Uraufführungen an der Staatsoper zu verhindern, Alexander von Zemlinskys *Der Kreidekreis* und Paul Hindemiths *Mathis der Maler*. Alban Bergs *Lulu*, die auch an der Staatsoper hätte uraufgeführt werden sollen, war bereits hausintern durch Selbstzensur abgelehnt worden.

**Görings Übernahme der Staatsoper Unter den Linden** Zunächst soll die Frage erläutert werden, wie sich der Generalfeldmarschall, Oberbefehlshaber der Luftwaffe und Beauftragter des Vierjahresplans Hermann Göring, der sonst kein Amt im Kulturbereich ausübte, die oberste Leitung über die Staatsoper erlangte. Die Staatsoper war Teil der

Preußischen Staatstheater, die per Gesetz dem preußischen Ministerpräsidenten unterstellt waren. Nach Görings Übernahme dieses Amtes im April 1933 war der Generalfeldmarschall – wohl für ihn eher unerwartet – für die Preußischen Staatstheater zuständig. Er stand so in direkter Konkurrenz mit Goebbels, der für alle anderen Theater im Deutschen Reich die höchste Verantwortung trug. Durch die Verordnung über die Aufgaben des Reichsministeriums für Volksaufklärung und Propaganda vom 30. Juni 1933 war letzterem die »Führung der deutschen Theater übertragen« worden.<sup>6</sup> Trotz der Bildung einer zentralen Verwaltungsstelle für alle Theaterangelegenheiten, der Reichstheaterkammer, welche die Gleichschaltung aller Theaterbetriebe im Deutschen Reich koordinierte und die bereits am 22. September 1933 per Verfügung des Reichskulturkammergesetzes<sup>7</sup> gegründet wurde, gelang die vollumfängliche Überwachung und Kontrolle des gesamten deutschen Theaterwesens nicht zufriedenstellend. Zum Verdruss Goebbels' vermochte Göring in Preußen zudem, »seine Position noch weiter auszubauen und die Befugnisse der Landesregierung in der Dienstaufsicht der kommunalen Theater zu Lasten der Städte deutlich zu erweitern.«<sup>8</sup> Erst durch das »Gesetz zum Neuaufbau des Reichs« vom 30. Januar 1934, welches vorschrieb, dass die Hoheitsrechte der Länder auf das Reich übertragen wurden und »somit die Landesregierungen der Reichsregierung unterstellt« waren, konnte Goebbels die Gleichschaltung auf dem Sektor der Theater- und Kulturpolitik mit Hilfe seiner Reichstheaterkammer vollumfänglich umsetzen. Allerdings machte ihm Göring einen Strich durch die Rechnung. Nur wenige Tage zuvor, am 18. Januar 1934, verabschiedete Göring ein Gesetz in Preußen, welches die Verwaltung der beiden verbliebenen Berliner Staatstheater – der Staatsoper Unter den Linden und des Königlichen Schauspielhauses am Gendarmenmarkt – der Zuständigkeit des Preußischen Ministeriums für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung entzog und dem Ministerpräsidenten persönlich zuwies.<sup>9</sup> Göring erwarb mit Hilfe dieses hastig verabschiedeten Gesetzes »rechtmäßig« die alleinige Kontrolle über das führende Opernhaus im Deutschen Reich.

Göring wollte zudem sicherstellen, dass die Aufsicht bezüglich Personalfragen und Spielplangestaltung nicht an Goebbels fiel, sondern bei ihm blieb. Zur Durchsetzung dieses Ziels verabschiedete er am 1. Juni 1933 gemeinsam mit dem preußischen Minister

6 Boris von Haken: *Der »Reichsdramaturg«*. Rainer Schlösser und die Musiktheater-Politik in der NS-Zeit, Hamburg 2007, S. 51.

7 Reichsgesetzblatt, Teil 1, Ausgegeben zu Berlin, den 26. September 1933, Nr. 105, S. 661f.

8 Von Haken: *Der »Reichsdramaturg«*, S. 51.

9 »Gesetz über die Neuordnung der Verwaltung der Staatstheater, 18. Januar 1934«, in: *Preußische Gesetzessammlung 1934*, Nr. 4, S. 46f. Siehe dazu auch von Haken: *Der »Reichsdramaturg«*, S. 53, und Peter Jammerthal: *Ein zuchtvolles Theater. Bühnenästhetik des »Dritten Reiches«*. Das Berliner Staatstheater von der »Machtergreifung« bis zur Ära Gründgens, Diss. Freie Universität Berlin 2005, S. 138f.

für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung, Bernhard Rust, einen Beschluss zur Formierung des Preußischen Theaterausschusses. Der Ausschuss hatte die Aufgabe, »alle entscheidenden Fragen der städtischen Theater in Preußen zu bearbeiten. Über die Vorschläge des Theaterausschusses trifft nach Stellungnahme des Herrn Preußischen Kultusministers Rust der Herr Ministerpräsident Göring selbst die Entscheidung.«<sup>10</sup> Laut einer Vermutung Boris von Hakens scheint die Haupttätigkeit des Theaterausschusses »jedoch in der Abwicklung der zahlreichen Entlassungen und Neubesetzungen an den öffentlichen Theatern gelegen zu haben.« Zudem dürfte er bereits im Frühjahr 1934 seine Tätigkeit wieder eingestellt haben.<sup>11</sup> Göring musste in den Bereichen Personalfragen und Zensur seinem Kontrahenten Goebbels nachgeben, dessen am 1. August 1933 gegründete Reichstheaterkammer an Bedeutung gewann.

**Staatsoper und Deutsches Opernhaus als Objekte von Görings und Goebbels' kulturpolitischem Konkurrenzkampf** Göring sah eine Chance, die Staatsoper wieder zum ersten Haus in der Reichshauptstadt zu machen, nachdem das Haus Unter den Linden 1932 eine »künstlerische Stagnation« erfahren hatte. Der 1931 ernannte Intendant der Städtischen Oper in Charlottenburg, Carl Ebert, hatte Tietjen mittels »künstlerischer Dominanz« bezüglich seiner Spielplangestaltung »in die Defensive gedrängt.«<sup>12</sup> Folglich erkannte Goebbels die Gelegenheit, die Städtische Oper zu übernehmen und sie weiter als Konkurrenz zur Staatsoper aufzubauen. Göring wie Goebbels verfolgten die gleiche Absicht: die Staatsoper Unter den Linden beziehungsweise die Städtische Oper in Charlottenburg zu Prestigebühnen im Machtzentrum des NS-Staates zu machen. Beide Machthaber beabsichtigten, ihre Theater als Symbole uneingeschränkter Machtdemonstration der faschistischen Nutzung zu instrumentalisieren. Während Göring die Staatsoper als Leuchtturm positionieren wollte, verfolgte der im geschilderten Machtkampf unterlegene Goebbels dasselbe Ziel mit der Städtischen Oper in Charlottenburg. Sowohl für Göring als auch für Goebbels stand das Ziel im Vordergrund, dass die Staatsoper respektive das Charlottenburger Haus als Modellbühnen den restlichen Opernhäusern im Deutschen Reich voranstellen und gleichzeitig zu Propagandazwecken die Leistungen des NS-Staats auf kultureller Ebene demonstrieren sollten.

Die Städtische Oper befand sich schon seit der Weimarer Republik in einem ständigen Konkurrenzkampf mit der Staatsoper. Protagonist in diesem Intrigenspiel um die Dominanz im Berliner Opernleben war Tietjen. Tietjen, der von 1922 bis 1925 als Inten-

10 Thomas Eicher/Barbara Panse/Henning Rischbieter: *Theater im »Dritten Reich«*. Theaterpolitik, Spielplanstruktur, NS-Dramatik, Kallmeyer 2000, S. 15.

11 Von Haken: *Der »Reichsdramaturg«*, S. 28f.

12 Von Meyer zu Heringdorf: *Das Charlottenburger Opernhaus*, Bd. 1, S. 57f.

dant in Breslau gewirkt hatte, erhielt 1925 den Zuschlag, zusammen mit Bruno Walter das von der Stadt Berlin übernommene Städtische Opernhaus zu führen.<sup>13</sup> 1926 wurde Tietjen vom preußischen Kultusministerium zudem beauftragt, Vorschläge bezüglich der Funktion der am 1. Januar 1924 wiedereröffneten Krolloper am Platz der Republik sowie der Staatsoper Unter den Linden zu unterbreiten. Tietjen legte die Lindenoper als das Haus dar, das »in seiner Kunstausbildung ganz auf Totalität eingestellt sein [soll]. Hier muss die grosse Linie verfolgt werden, hierhin müssen sich die Augen der ganzen musikalischen Welt richten können; hier muss aus Tradition und Gegenwartsbejahung heraus das Musterinstitut betrieben werden.«<sup>14</sup> Bevor Tietjen – zunächst zusätzlich zu seinen Verpflichtungen an der Städtischen Oper, die er im November 1930 abgeben sollte – 1927 zum Intendanten der Staatsoper ernannt wurde, hatte er bereits die Aspiration zum Ausdruck gebracht, die Lindenoper zu einem Haus der Weltklasse zu machen. Zunächst wollte er jedoch die im Bereich des Musiktheaters in Berlin wirkende Konkurrenz ausschalten. Wie der nicht ganz unbefangene Zeitzeuge und einstige Mitarbeiter an der Krolloper Hans Curjel darstellt, spielte Tietjen eine undurchsichtige Rolle in den Verhandlungen um die Schließung der Krolloper.<sup>15</sup> Während einer Sitzung des »Untersuchungsausschusses Krolloper« im Oktober 1929 wiederholt Tietjen beinahe wörtlich seine bereits 1926 geäußerte Vision der Staatsoper: Die »Lindenoper [soll] aber das repräsentative Haus sein [...], das auf Totalität in der Spielplangestaltung sieht, denn sie soll nicht nur eine Staatsoper für Berlin, sondern ein Musterinstitut für das ganze Reich werden.«<sup>16</sup>

13 Ebd., Bd. 1, S. 41 f.

14 Ebd., Bd. 1, S. 52; siehe auch Hannes Heer/Boris von Haken: Der Überläufer Heinz Tietjen. Der Generalintendant der Preussischen Staatstheater im Dritten Reich, in: *Zeitschrift für Geschichtswissenschaft* 58/1 (2010), S. 28–53, hier S. 29. Die von Tietjen am 2. August 1926 verfasste Expertise befindet sich im Nachlass Becker, Geheimes Staatsarchiv Preussischer Kulturbesitz (GStA PK), Rep. 92, Becker T-3240, S. 2.

15 Curjel: *Experiment Krolloper*, S. 77–82.

16 Aussage Tietjens vor dem Untersuchungsausschuss Krolloper am 14. Oktober 1929, zit. in ebd., S. 415. Tietjen vereinfacht hier die Berliner kulturpolitischen Umstände der 1920er-Jahre und lässt wichtige Details wohl bewusst aus. Leo Kestenbergs, der das Amt eines »Musikreferenten und Korreferenten für Theaterfragen« (ebd., S. 17) für das Preussische Kultusministerium versah, schlug am 6. Volksbühnentag in Jena 1925 vor, dass die Volksbühne mit Hilfe von Musik in den Zuschauern die »Freude am Kunstwerk, einer Freude, die den schöpferischen Gedanken in jedem Kunstwerk innerlich empfinden und starkes Menschentum aus ihm herausfühlen lässt«, wecken solle (ebd., S. 139). Kestenbergs hoffte mit einer solchen Theaterreform, die er später mit der Krolloper zu realisieren versuchte, die Demokratisierung der Künste zu fördern (Leo Kestenbergs: Die soziale Sendung der Volksbühnen, in: *Schriften des Verbandes der deutschen Volksbühnenvereine*, H. 6, auch abgedruckt in Curjel: *Experiment Krolloper*, S. 138–140). Tietjen deutet in seinem Bericht den Vorschlag Kestenbergs politisch um und projiziert die Idee dieses ursprünglich sozialdemokratischen Projekts auf die konservativ geführte Staatsoper.

Die Hinzufügung »für das ganze Reich« ist hier entscheidend und enthüllt Tietjens Anspruch, die Lindenoper noch vor der Nazi-Machtübernahme zum führenden Haus Deutschlands zu machen. Der erste Schritt zum Erreichen dieses Ziels war eingeleitet, als ein Beschluss des Untersuchungsausschusses am 25. März 1931 dazu führte, dass der Antrag zur Schließung der Krolloper im Preußischen Landtag mit »213 Stimmen der Rechtsparteien und des Zentrums bei Stimmenthaltung der Sozialdemokraten angenommen« wurde.<sup>17</sup>

Der zweite Schritt, die Ausschaltung der Städtischen Oper, erwies sich jedoch für Tietjen als ein schwierigeres Unterfangen als die Schließung der Krolloper. Der von der Stadt Berlin eingesetzte Aufsichtsrat wählte »unter besonderer Mitwirkung« im Mai 1931 den Darmstädter Intendanten Carl Ebert zum neuen Leiter der Städtischen Oper. Ebert überflügelte die ins Mittelmaß abgesunkene Leistung der Staatsoper mit einer Glanzinszenierung von Verdis *Ein Maskenball* im September des gleichen Jahres. Tietjen war sich der Konkurrenz bewusst und drängte wiederholt mit Hilfe der konservativen und nationalsozialistischen Kräfte in den Ministerien auf Schließung der Städtischen Oper. Nach dem Reichstagswahlsieg der Nationalsozialisten am 5. März 1933 sah Tietjen sein Ziel näher rücken. Bereits am 12. März wurde Ebert von einem nationalsozialistischen Aufsichtsratsvorsitzenden von seiner fristlosen Entlassung in Kenntnis gesetzt.<sup>18</sup> Wegen der unklaren Verhältnisse bezüglich der Intendanz sah sich die Stadt Berlin außerstande, die Städtische Oper weiterzuführen. Am 16. März wurden die ersten Kündigungen ausgesprochen und nach der Inkraftsetzung des »Gesetz[es] zur Wiederherstellung des Berufsbeamtentums« vom 7. April 1933, dessen § 3 die Versetzung in den »Ruhestand« für »Beamte, die nicht arischer Abstammung sind«, und § 4 die »Entlassung« von Beamten, die »nicht die Gewähr dafür bieten, daß sie jederzeit rückhaltlos für den nationalen Staat eintreten«,<sup>19</sup> verlangte, wurden weitere Entlassungen vorgenommen. Nach der Einführung des »Gesetzes zum Neuaufbau des Reichs« vom 30. Januar 1934, das Goebbels die nötige rechtliche Grundlage und damit Verhandlungskompetenz gab, teilte der Propagandaminister am 27. März des gleichen Jahres dem Personal des Charlottenburger Opernhauses die Übernahme der Städtischen Oper in Reichsbesitz mit.<sup>20</sup> Bereits am folgenden Tag ernannte Adolf Hitler den linientreuen Heldenbariton Wilhelm Rode zum Intendanten des in Deutsches Opernhaus umgetauften Charlottenburger Thea-

Die Idee der Erstellung einer Musterbühne widersprach jedoch gänzlich der föderalen Kulturpolitik der Weimarer Republik. (Ich bin Boris von Haken für diesen Hinweis zu Dank verpflichtet.)

17 Curjel: *Experiment Krolloper*, S. 81.

18 Von Meyer zu Heringdorf: *Das Charlottenburger Opernhaus*, Bd. 1, S. 51, 55 und 59.

19 Reichsgesetzblatt, Teil 1, Ausgabe zu Berlin, den 7. April 1933, Nr. 34, S. 175–177, hier S. 175.

20 Von Meyer zu Heringdorf: *Das Charlottenburger Opernhaus*, Bd. 1, S. 61 f.

ters.<sup>21</sup> Die unentgeltliche Übernahme der Oper durch das Deutsche Reich erfolgte am 1. Juli 1934 – am Tag des Röhm-Putsches. Am 14. September 1934 wurde das Haus mit Richard Wagners *Tannhäuser* in Anwesenheit Hitlers, Goebbels' und des Leiters des Kampfbundes für deutsche Kultur, Alfred Rosenberg, wiedereröffnet.<sup>22</sup> Tietjen konnte seinen Plan nicht umsetzen, neben der Krolloper auch die Schließung der Charlottenburger Oper zu erzwingen. Im Gegenteil, Görings Staatsoper erhielt nun ernsthafte Konkurrenz durch Goebbels' Deutsches Opernhaus. Beide führten einen harten Konkurrenzkampf um den Titel des ersten Opernhauses in der Reichshauptstadt und gleichzeitig der Modelloper für das gesamte Reich. Ihre Adlaten Tietjen und Rode, die beide in enger Verbindung mit ihren Vorgesetzten standen, setzten die ehrgeizigen Ambitionen von Goebbels und Göring in Realität um.

Zur weiteren Aufwertung des Deutschen Opernhauses wurde im Sommer 1935 das »angeblich ›nüchterne‹ und ›lieblose‹« Opernhaus auf »Anordnung des ›Führers‹« zu einem »›warmen‹ und ›repräsentativen‹« Theater umgebaut.<sup>23</sup> Am 15. November 1935 wurde die Spielzeit 1935/36 mit Richard Wagners *Die Meistersinger von Nürnberg* im »repräsentativen« Opernhaus eröffnet, das nach dem Umbau zudem eine »goldschimmernde« Führerloge erhielt. Ein Tagebucheintrag Goebbels' vom 17. November 1935 unterstreicht seine Konkurrenzhaltung gegenüber Görings Staatsoper:

»Das Haus strahlt in Festesglanz. Ganz große Gesellschaft. Führer mit uns in der Loge. [...] Eine wahre Festaufführung. Rode [der übrigens hier als Intendant, Regisseur und Sänger in Erscheinung trat] übertrifft sich selbst. Festwiese ein Rausch von Farbe und Musik. Alles geht am Ende unter in einem Jubel und Begeisterungssturm. Die Schlacht habe ich gewonnen. Auf der ganzen Linie!«<sup>24</sup>

Auch der ungenannte Rezensent in der Monatsschrift *Die Musik*, dem »offizielle[n] amtliche[n] Organ der NS-Kulturgemeinde« unter Alfred Rosenberg, hebt den Konkurrenzkampf zwischen dem Deutschen Opernhaus und der Staatsoper hervor:

»Was das Deutsche Opernhaus in Charlottenburg [...] in den letzten Jahren auch unternahm, um sich in edlem Wettstreit mit der Staatsoper Unter den Linden zu messen – stets war es ein Kampf mit ungleichen Mitteln, denn schon der Raum an sich ließ keine aufnahmebereite Hochstimmung aufkommen.«<sup>25</sup>

- 21 Ebd., Bd. 1, S. 62. Siehe zu Rodes Ernennung zum Intendanten und zu seinem Wirken am Deutschen Opernhaus auch das Kapitel »Günstlinge« in: Sebastian Werr: *Heroische Weltsicht. Hitler und die Musik*, Köln 2014, S. 168–173.
- 22 Von Meyer zu Heringdorf: *Das Charlottenburger Opernhaus*, Bd. 1, S. 63.
- 23 Ebd., Bd. 1, S. 63; siehe auch Goebbels' Tagebucheintrag vom 18. April 1934: »Er [Führer] hat einen großen Plan zum Umbau der städt. Oper. Darin ist er ein Genie.« *Die Tagebücher von Joseph Goebbels*, hg. von Elke Fröhlich, Teil 1: *Aufzeichnungen 1923–1941*, Bd. 3/I, München 2005, S. 35.
- 24 Ebd., S. 330.
- 25 [Anon.]: *Das neue Deutsche Opernhaus. »Die Meistersinger von Nürnberg« als festliche Eröffnungsvorstellung*, in: *Die Musik* 28 (Dezember 1935), S. 215f., hier S. 215.

### Repertoireopern an der Staatsoper und am Deutschen Opernhaus. Zwischen Zensur und freier Spielplangestaltung

Die beiden Theater standen auch bezüglich der Spielplangestaltung in direkter Konkurrenz zueinander. Kaum zufällig planten die beiden Intendanten oft parallele Aufführungen derselben Oper, ein Beweis, dass beide Häuser ein nahezu identisches Konzept verfolgten.<sup>26</sup> So brachte die Staatsoper am 14. Oktober 1939 eine Neuinszenierung von Eugen d'Alberts in Deutschland damals äußerst populärer Oper *Tiefland* unter der Regie von Wolf Völker zur Premiere. Drei Tage zuvor, am 11. Oktober, war die gleiche Oper bereits am Deutschen Opernhaus in einer 1937 datierenden Inszenierung von Rode zur Aufführung gekommen.<sup>27</sup>

Bezüglich der künftigen Spielplangestaltung erklärt der nicht genannte Rezensent in der Musik, dass das Deutsche Opernhaus »in erster Linie die Standardwerke deutscher Musik in mustergültigen Aufführungen pflegen« wolle.<sup>28</sup> Diese Forderung bekräftigt auch ein Rundschreiben, das der Präsident der Reichstheaterkammer und Reichsdramaturg Rainer Schlösser ein halbes Jahr früher, am 8. April 1935, an alle Theater verschickt und in dem er den Anteil der ausländischen Werke »auf maximal 20 % des Spielplans« festgelegt hatte.<sup>29</sup> Zudem versandte Schlösser zwei Monate später – am 21. Juni 1935 – einen »Deutschen Opernspielplan« an die Intendanten und Direktoren aller Opernhäuser. Von Haken hat festgestellt, dass »eine grundsätzliche Praxis von Schlössers Musiktheaterpolitik [...] durch den »Deutschen Opernspielplan« jedoch nicht verändert [wurde]. Eine unmittelbare Intervention zu Gunsten bestimmter Werke fand weiterhin nicht statt.«<sup>30</sup>

Eine flüchtige Durchsicht der Spielpläne des Deutschen Opernhauses aus den Spielzeiten 1935/36 bis 1938/39 bestätigt, dass der Schwerpunkt in der Programmgestaltung am repräsentativen, direkt der Aufsicht Goebbels' unterstellten Haus nicht auf dem deutschen Opernschaffen lag.<sup>31</sup>

26 Herzlichen Dank an Boris von Haken für diesen Hinweis bezüglich identischer Konzepte.

27 Von Meyer zu Heringdorf: *Das Charlottenburger Opernhaus*, Bd. 2, S. 400.

28 [Anon.]: *Das neue Deutsche Opernhaus*, S. 215.

29 Von Haken: *Der »Reichsdramaturg«*, S. 142 und 155.

30 Ebd., S. 141 und 143.

31 In der Saison 1934/35 kamen *Die lustige Witwe* 26 Mal zur Aufführung, *Tosca* (auf Italienisch) 15 Mal, *Il barbiere di Siviglia* (auf Italienisch) 13 Mal, *Le nozze di Figaro* (auf Deutsch) 12 Mal und *Aida* (auf Italienisch), *Carmen* (auf Französisch) und *Lohengrin* alle 10 Mal. – In der Spielzeit 1936/37 wurden *Der fliegende Holländer* 22 Mal, *Madama Butterfly* (auf Italienisch) 19 Mal, *La Fille du régiment* (auf Französisch) 18 Mal, *Pagliacci/Cavalleria rusticana* (auf Italienisch) 15 Mal und *Rigoletto* (auf Italienisch) 14 Mal aufgeführt. – In der Spielzeit 1937/38 war *Die Fledermaus* mit 33 Mal die meistaufgeführte Oper, gefolgt von *Don Giovanni* (auf Italienisch) mit 19 Mal, dann *Fidelio* (auf Deutsch) 13 Mal, *Adriana Lecouvreur* (auf Italienisch) und *Der Freischütz* 11 Mal, *Pagliacci/Cavalleria rusticana* (auf Italienisch) 10 Mal und *Madama Butterfly* (auf Italienisch) 9 Mal. – Schließlich wurden in der Saison 1938/39 *Carmen* (auf

Ähnlich sahen die Spielpläne an der Staatsoper aus. Tietjen blieb seinem bereits zur Zeit der Weimarer Republik verfassten Credo bezüglich der Spielplangestaltung treu. Der Theaterleiter

»bleibt auf den laufenden und auf seine Zugkraft wohl ausprobierten Spielplan, von Gluck bis Richard Wagner, angewiesen, so sehr er sich auch seinen Verpflichtungen gegenüber den zeitgenössischen Komponisten bewusst sein mag, die notleidender und – produktiver sind, als es die weitere Öffentlichkeit ahnt. Aber Extreme können Geld kosten, und da der Opernleiter der Verwalter fremden, öffentlichen Geldes ist, muß er seinem künstlerischen Ehrgeiz Zügel anlegen, um nicht gegen die Pflichten des ordentlichen Kaufmanns zu verstoßen.«<sup>32</sup>

Tietjen pflegte – wie Rode am Deutschen Opernhaus – Inszenierungen der Standardwerke des italienischen Repertoires von Rossini und Donizetti über Verdi bis zum Verismo zu fördern. Die Staatsoper legte zudem den Schwerpunkt auf Wagner, zumal Tietjen seit 1931 auch die Bayreuther Festspiele leitete und durch seine kulturpolitische Machtposition als Staatsoper- und Bayreuth-Intendant »die Wagner Rezeption im nationalsozialistischen Deutschland entscheidend geprägt hatte«.<sup>33</sup> Im Weiteren standen auch immer wieder die Opern von Richard Strauss im Mittelpunkt. So wurde im Juni 1939 mit dem Rosenkavalier und der Frau ohne Schatten der 75. Geburtstag des »Meisters« gefeiert.

Die konservative Spielplangestaltung während des »Dritten Reichs« stand sowohl an der Staatsoper als auch am Deutschen Opernhaus im Dienste der Kunst als führendes Repräsentationsgut zur Vermittlung der Vormachtstellung deutscher Kultur. Die Aufgabe der beiden Häuser in der Reichshauptstadt war es, als Vorzeigeobjekte die Überlegenheit des deutschen Theaterwesens und die Vorherrschaft des »Dritten Reichs« auf musikalischer Ebene sowohl hohen geladenen Gästen, der Presse und Fachleuten aus dem Ausland wie auch der eigenen Bevölkerung vorzuführen.

Rode, der als Sänger keine Erfahrungen als Intendant mitbrachte und die hochangesehene Stelle nur als Günstling Hitlers bekommen hatte, genoss kaum großen Spielraum für Eigeninitiative und hatte primär den Anordnungen Goebbels' zu folgen. Diesen Eindruck geben die Tagebücher Goebbels' wieder. So lautet ein Eintrag vom 27. September 1935: »Ich ordne noch Einiges an: Rode [glücklich].« Ein anderer Eintrag vom 23. Juni 1939 ist forscher im Ton: »Rode vom Opernhaus, der frech wurde, die Meinung gezeigt.« Schließlich bezeugt ein Eintrag vom 9. Juli 1942 Goebbels' Unmut über die Leistungen

Französisch) 19 Mal aufgeführt, Die lustige Witwe 16 Mal, Aimé Maillarts Les Dragons de Villars (auf Französisch) und Eugen d'Alberts Tiefland 11 Mal und La Bohème, Madama Butterfly, Tosca (alle drei auf Italienisch) und Die Zauberflöte alle 10 Mal. Alle Angaben nach von Meyer zu Heringdorf: Das Charlottenburger Opernhaus, Bd. 2, S. 370, 376, 383 und 390.

32 Heinz Tietjen: Die Oper in Nöten, in: Die Deutsche Bühne 18/14 (1926), S. 253–254, hier S. 253.

33 Bien: Oper im Schaufenster, S. 212.

Rodes, dessen Ernennung er nicht hatte verhindern können: »Ein Bericht über die Arbeit des Deutschen Opernhauses für die nächste Saison läßt viel zu wünschen übrig. Ich bin mit Rode als Generalintendant alles andere als zufrieden.«<sup>34</sup>

Tietjen andererseits war nicht nur ein durchaus erfahrener Theaterleiter und geschickter, sogar durchtriebener Verhandlungspartner mit den Vertretern der staatlichen Obrigkeiten, sondern war seit den letzten Jahren der Weimarer Republik mit seiner Ernennung als künstlerischer Leiter der Bayreuther Festspiele der mächtigste Intendant im Deutschen Reich. Der gegen ihn voreingenommene Goebbels beschrieb ihn in seinen Tagebüchern als »hinterlistige[n] Intrigant[en]«, als bloßen »Organisator und höchstens noch [als] Schleicher«.<sup>35</sup> Da Tietjen die Staatsoper sowohl während der Zeit der Weimarer Republik als auch im ›Dritten Reich‹ leitete, stellt er ein ideales Beispiel dar, um die Entwicklung der Spielpläne von der demokratischen zur nationalsozialistischen Regierung darzustellen. Tietjens konservative Spielplangestaltung an der Staatsoper während der NS-Zeit kann bereits während der Weimarer Republik nachgewiesen werden. Die publikumsnahe, risikolose und auf Zuschauererfolg ausgerichtete Spielplangestaltung ist wohl mit ein Grund, weshalb Tietjen nach der Machtübernahme von Göring nicht abgesetzt wurde.

Nach nur einem Jahr als Intendant der Städtischen Oper schloss Tietjen mit dem preußischen Kultusminister, Carl Heinrich Becker, am 15. September 1926 einen Vertrag zur Übernahme der Generalintendanz der Staatsoper ab Juli 1928 ab. Ohne Vertragsänderung, jedoch per Erlass vom 13. Mai 1927, wurde er bereits als Generalintendant mit der »obersten Leitung der Staatsoper in Berlin« und der »Oberaufsicht« über Kassel und Wiesbaden beauftragt, da er diese Tätigkeit »in der Tat« schon seit 1. Dezember 1926 ausübte.<sup>36</sup> Seit dem 2. Mai 1926 war das Haus Unter den Linden wegen umfangreicher Renovationsarbeiten geschlossen. Als Ersatzspielstätte wurde die unter der Leitung der Staatsoper stehende Krolloper am Platz der Republik gewählt. Von der Wiedereröffnung der Krolloper am 19. November 1927 unter der Leitung von Otto Klemperer mit eigenem Ensemble bis zur Wiedereröffnung der renovierten Lindenoper am 28. April 1928 mussten Linden- und Krolloperensemble die gleiche Bühne teilen, mit Klemperer und Franz Ludwig Hörth als den jeweiligen Leitern.<sup>37</sup> Tietjen konnte aus erster Hand Klemperers innovative und bahnbrechende Inszenierungspolitik miterleben. Für sein ambitionier-

34 Die Tagebücher von Joseph Goebbels, Teil 1, Bd. 3/I, S. 299 (Ergänzung durch die dortigen Herausgeber), Teil 1, Bd. 6, München 1998, S. 389, und Teil II Diktate 1941–1945, Bd. 5, München 1995, S. 86.

35 Ebd., Teil 1, Bd. 4, München 2000, S. 389 und 373.

36 Alle Verträge befinden sich im Heinz-Tietjen-Archiv, Archiv der Akademie der Künste, Berlin; vgl. Jammerthal: Ein zuchtvolles Theater, S. 17.

37 Hermann Springer/Heinrich Strobel/Werner Wolffheim: Aufführungsbesprechung, in: Melos 7 (1928), S. 26–29, hier S. 26.

tes Projekt zur Erneuerung der Oper engagierte Klemperer als Dirigent Alexander von Zemlinsky aus Prag, den Karlsruher Kunsthistoriker Hans Curjel als Dramaturgen, den von Klemperer aus Wiesbaden mitgebrachten Ewald Düllberg, die beiden Bauhaus-Lehrer Oskar Schlemmer und László Moholy-Nagy sowie Caspar Neher und den italienischen Surrealisten Giorgio de Chirico als Bühnenbildner und Jürgen Fehling, Ernst Legal und Gustaf Gründgens als Regisseure. Die Repertoireoperen wurden in neuartigen Inszenierungen gegeben, so beispielsweise *Der fliegende Holländer* von Jürgen Fehling, *Les Contes d'Hoffmann* von Ernst Legal oder *Le nozze di Figaro* von Gustaf Gründgens. Neuartig war auch eine Mischung von Repertoireoperen in avancierten Inszenierungen neben einer Anzahl zeitgenössischer Werke, wobei das zeitgenössische Schaffen proportional nicht mehr Raum einnahm als an anderen Opernhäusern.<sup>38</sup> Hindemiths am 8. Juni 1929 gegebene Oper *Neues vom Tage* unter Klemperer blieb die einzige Uraufführung an der Krolloper.

Tietjen versuchte Klemperers Mischung aus zeitgenössischen Werken und Repertoireoperen in provokativen und beispielhaften Inszenierungen mit dem Lindenoper-Ensemble nachzuahmen. Mit Erich Kleiber, der kurz vor Tietjens Ernennung zum Intendanten, am 14. Dezember 1925 Alban Bergs Oper *Wozzeck* unter der Regie von Franz Ludwig Hörth mit einem avantgardistischen Bühnenbild von Panos Aravantinos an der Staatsoper uraufgeführt hatte, sicherte Tietjen der Staatsoper einige wichtige Ur- und Erstaufführungen, die sich am Maßstab der Krolloper messen ließen. Im Ersatzhaus Krolloper kam am 2. März 1927 Kurt Weills *Royal Palace* zur Uraufführung. Im gleichen Hause erlebten einige zeitgenössischen Werke die Berliner Erstaufführung, darunter Sergei Prokofjews Oper *Die Liebe zu den drei Orangen* (9. Oktober 1926), die Ballettinszenierung von Prokofjews *Die Erlösten* (7. Mai 1927) und Ferruccio Busonis *Doktor Faust* (27. Oktober 1927).<sup>39</sup> Tietjen setzte die Uraufführungsreihe nach der Wiedereröffnung des renovierten Lindenhauses fort mit Franz Schrekers *Der singende Teufel* (10. Dezember 1928) und mit der wohl wichtigsten Inszenierung jener Zeit, Darius Milhauds *Christoph Kolumbus* (5. Mai 1930) nach einer Dichtung von Paul Claudel, die unter der Leitung von Erich Kleiber und unter der Regie von Franz Ludwig Hörth in einem Bühnenbild von Panos Aravantinos zur Aufführung gelangte. Die Oper wurde im Stile der Krolloper umgesetzt, mit Filmprojektionen und anderen zeitgenössischen Theaternovitäten. Wei-

- 38 Curjel: *Experiment Krolloper*, S. 27. Klemperer brachte in der ersten Spielzeit 1927/28 Stravinskij's *Oedipus rex*, *Mavra* und *Petruschka* in einem Abend (25. Februar 1928) und Hindemiths *Cardillac* (29. Juni 1928) heraus, in der Spielzeit 1929/30 Kreneks *Leben des Orest* mit einem Bühnenbild von Teo Otto nach Skizzen von Giorgio de Chirico (anfangs März 1930) und Schönbergs *Erwartung* und *Die glückliche Hand* am gleichen Abend (7. Juni 1930) unter der Leitung von Zemlinsky und in der Saison 1930/31 Weills Schuloper *Der Jasager* (7. Dezember 1930).
- 39 Springer/Strobel/Wolffheim: *Aufführungsbesprechung*, S. 27.

tere Uraufführungen kamen »trotz ihres hohen künstlerischen Niveaus über einen Achtungserfolg kaum hinaus«,<sup>40</sup> darunter Karol Rathaus' *Fremde Erde* (10. Dezember 1930), Hans Pfitzners *Das Herz* (12. November 1930, mit simultaner Premiere an der Bayerischen Staatsoper) unter der Leitung von Wilhelm Furtwängler und Herbert Windts *Andromache*<sup>41</sup> (16. März 1932) unter der Leitung von Erich Kleiber.

Nach 1933 versuchte Tietjen, die gleiche Mischung von Uraufführungen und zeitgenössisch inszenierten Repertoireopern weiterzuführen, was ihm nur teilweise gelang. Nach der Schließung der Krolloper verpflichtete er die Krolloper-Mitarbeiter Klemperer, Regisseur Jürgen Fehling und Bühnenbildner Oskar Strnad, Wagners *Tannhäuser* zum 50. Todestags des »Meisters« in der Lindenoper in einer Neuinszenierung herauszubringen.<sup>42</sup> Die nur einige Tage nach der Machtübernahme stattfindende Premiere am 13. Februar 1933 wurde zum Debakel. Der Dirigent Klemperer erinnerte sich später, dass »Hitlers mehr oder weniger prominente Genossen« in der Aufführung anwesend waren.

»Es kam vor dem dritten Akt, als ich ans Pult ging, zu namenlosen Demonstrationen. Meine Freunde klatschten und meine Widersacher piffen und lärmten. Es dauerte etwa eine Viertelstunde. Als der Lärm sich gelegt hatte, fing ich an mit dem Vorspiel zum dritten Akt.«<sup>43</sup>

Die Presse, welche es unterließ, diese lautstarken Belästigungen zu erwähnen, zerfetzte die fortschrittliche Inszenierung und ihre Mitwirkenden. Der Musikjournalist Fritz Stege, der seit 1930 NSDAP-Mitglied war und später zum Pressereferent der Reichsmusikkammer berufen wurde, ermahnte zielbewusst Tietjen:

»Und ein derartig schändliches Treiben duldet der Intendant Tietjen an dem ihm anvertrauten Institut? Eine bissige Frage des Berliner Volksmundes bezieht sich auf die ewige Unsichtbarkeit des Intendanten: ›Hat Tietjen je gelebt?‹ Es wird höchste Zeit, daß Tietjen zum Leben erwacht. Wenn nicht diese Aufführung seine Stellung bereits in einem Maße erschüttert hat, daß sein baldiger Rücktritt zu einer Notwendigkeit wird.«<sup>44</sup>

40 Fetting: *Geschichte der Deutschen Staatsoper*, S. 247 und 248.

41 Siehe zur Oper den Artikel von Boris von Haken: *Nach dem Krieg und vor der Diktatur. Zu Herbert Windts Oper Andromache*, in: *Aspekte des modernen Musiktheaters in der Weimarer Republik*, hg. von Nils Grosch, Münster 2004, S. 267–287. Windt machte Karriere im nationalsozialistischen Deutschland und wurde zu einem der profiliertesten Filmkomponisten des ›Dritten Reichs‹. Er komponierte unter anderem auch die Musik zu Leni Riefenstahls *Triumph des Willens* (1934/35) und den beiden Olympia-Filmen (1938). Siehe dazu das Kapitel »Die Musik des Olympiafilms von 1938«, in: Michael Walter: *Hitler in der Oper. Deutsches Musikleben 1919–1945*, Stuttgart/Weimar 1995, S. 277–318.

42 Siehe dazu Dietrich Steinbeck: *Jürgen Fehlings Tannhäuser von 1933. Rekonstruktion seiner Inszenierung an der Staatsoper Berlin*, in: *Kleine Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte* 22 (1967), S. 17–40, und Miroslav Urbanec: *Jürgen Fehlings, Wieland Wagners und Götz Friedrichs »Tannhäuser«-Inszenierungen als kritischer Spiegel der (deutschen) Gesellschaft*, Diss. Masaryk-Universität Brunn 2009.

43 Zit. nach Curjel: *Experiment Krolloper*, S. 84.

44 Fritz Stege: *Berliner Musik*, in: *Zeitschrift für Musik* 100 (1933), S. 241–243, hier S. 243.

Tietjen nahm sich die unübersehbare Ermahnung zu Herzen und revidierte die Inszenierung. Nach einer ›gereinigten‹ Aufführung im April konstatierte der regimetreue Walter Abendroth:

»Na also! Der allgemeine Protest, den Klemperer-Fehlings Tannhäuser-Attentat bei Publikum und Presse – mit Ausnahme einiger an der Pflege deutscher Kultur uninteressierter Blätter – hervorgerufen hatte, ist nicht umsonst gewesen. Endlich sieht man die Oper wieder, wie der Meister gewollt hat, daß wir sie sehen.«<sup>45</sup>

Tietjen musste wohl die Protektion Görings in Anspruch genommen haben, denn er blieb weiterhin als Generalintendant im Amt. Bezüglich einer gründlicheren Kontrolle bei Personalfragen und anfänglich wohl auch hinsichtlich der Spielplangestaltung setzte der preußische Ministerpräsident im Mai 1933 den bereits erwähnten Preußischen Theaterausschuss ein, der dann am 1. Juni 1933 von Innenminister Göring gemeinsam mit dem preußischen Minister für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung, Bernhard Rust, bestätigt und gesetzlich verankert wurde.

Trotz dieser Maßnahme und der Protektion Görings blieb Tietjens Haus von Zensureingriffen der Reichsdramaturgie nicht verschont. Tietjen plante für die Saison 1934/35 eine Wiederaufnahme in den Spielplan von Giacomo Meyerbeers *Les Huguenots*, die in der Spielzeit 1932/33 zwölfmal an der Staatsoper zur Aufführung gelangt war.<sup>46</sup> Die Oper war mit dem Lindenhaus besonders verbunden, da dort am 20. Mai 1842 die Berliner Premiere stattgefunden hatte. Tietjens Intention zur Wiederaufnahme von Meyerbeers Oper wurde jedoch zum Gegenstand eines kulturterritorialen Machtkampfs zwischen Göring und Goebbels. Einem Schreiben des Reichsdramaturgen Rainer Schlösser ist zu entnehmen, dass sich Goebbels persönlich gegen die Aufführung von *Les Huguenots* an der Staatsoper aussprach. Göring war gegen diesen Entscheid machtlos, da seit dem Erlass des Reichstheatergesetzes sämtliche Spielpläne von der dem Propagandaministerium unterstellten Reichsdramaturgie ratifiziert werden mussten.<sup>47</sup>

45 Berliner Lokal-Anzeiger, 27. April 1933, zit. nach Otto: *Die Lindenoper*, S. 295; vgl. auch Joseph Wulf: *Musik im Dritten Reich. Eine Dokumentation*, Frankfurt a. M. 1989, S. 23.

46 Von Haken: *Der »Reichsdramaturg«*, S. 78. Das Werk wurde ansonsten in Deutschland nach dem Wall-Street-Börsencrash 1929 infolge fehlender Subventionen nicht mehr aufgeführt.

47 Ebd., S. 78; siehe dazu auch das Kapitel »Die ideelle Tatsächlichkeit der Oper. Meyerbeers Opern in der Weimarer Republik«, in: Michael Walter: *Hitler in der Oper. Deutsches Musikleben 1919–1945*, Stuttgart 1995, S. 131–174. Walter stellt fest: »Ein formales Verbot ist mir auch im Falle der Neuinszenierung von 1933 nicht bekannt; man darf jedoch davon ausgehen, daß eine mündliche Weisung, von wem auch immer, erteilt wurde, oder der Berliner Generalintendant in vorseilendem Gehorsam handelte (was im Jahr 1933 wohl eher die Regel als Ausnahme war). – Unter Meyerbeer-Forschern hält sich hartnäckig das Gerücht, daß Göring bereits 1932 Meyerbeers *Hugenotten* verboten hätte.« Ebd., S. 173. Wie Walter – im Gegensatz zur Meyerbeer-Forschung – jedoch schlüssig dargelegt hat, wollte Göring das Werk aufführen lassen.

Auch die nahe Verbindung Meyerbeers zu Berlin – er war im Südosten Berlins, in Tasdorf (heute ein Ortsteil der Gemeinde Rüdersdorf, Brandenburg), geboren – und insbesondere zur Lindenoper, an der er von 1842 bis 1848 als preußischer Generalmusikdirektor tätig war, konnte Goebbels und Schlösser von ihrem Entscheid nicht abbringen. Meyerbeers enge Beziehung zu Berlin wurde aufgrund seines jüdischen Hintergrunds zweitrangig.

Selbst die für den Herbst 1935 anberaumte Sondervorstellung von *Les Huguenots* zum 200-jährigen Bestehen der Hugenotten-Gemeinde in Berlin wurde nach längerer Korrespondenz zwischen Schlösser und der Leitung des Propagandaministeriums nicht genehmigt. Wie von Haken beschreibt, tat man sich schwer mit der definitiven Entscheidung, da auch ausländische Gäste eingeladen waren. Das Propagandaministerium war bestrebt, jegliche Spuren, die auf Zensureingriffe und Berufsverbote hinwiesen, zu vertuschen.<sup>48</sup>

In anderen Fällen ging die Reichstheaterkammer hingegen inkonsequent und willkürlich vor. Für Schlösser erwies es sich als schwierig, eindeutige und unwiderrufliche Verordnungen für die Berliner Opern zu treffen, da sich Goebbels, Göring oder sogar Hitler oft direkt in kulturpolitische Fragen einmischten, welche die Reichshauptstadt betrafen. So wandte sich zum Beispiel Schlösser im März 1934 an den Preußischen Theaterrausschuss bezüglich einer Anfrage Görings, ob Werke von Meyerbeer, Bizet und Offenbach aufgeführt werden dürften. Schlösser teilte mit, dass die Aufführung von Werken Bizets »unter allen Umständen unbedenklich [sind], und zwar auch dann, wenn er, was nicht ausgemacht ist, tatsächlich jüdischen Bluteinschlag gehabt haben sollte«.<sup>49</sup>

Schlösser war sich bewusst, dass eine Absetzung von *Carmen* den Theatern starke wirtschaftliche Verluste verursachen würde.<sup>50</sup> Während des Spanischen Bürgerkriegs vom 17. Juli 1936 bis 1. April 1939 waren offiziell sämtliche Werke mit spanischem Inhalt verboten. Man versuchte in allen Lebensbereichen – auch auf den Theatern – zu verhindern, die Öffentlichkeit auf die Kriegsgeschehnisse in Spanien aufmerksam zu machen. Dennoch stand *Carmen* weiterhin auf dem Spielplan, so zum Beispiel 1938 in einer Neuinszenierung unter der Regie von Hans Friederici (Premiere am 29. Oktober) an der Staatsoper. Und auch im Deutschen Opernhaus kam am 17. November 1938 unter der Regie von Wilhelm Rode eine neue Produktion zur Aufführung, wobei diese nur drei Wochen auseinanderliegenden Premieren nicht nur zeigen, wie inkonsequent Schlösser

48 Von Haken: *Der »Reichsdramaturg«*, S. 79.

49 Zit. nach ebd., S. 74.

50 Ebd., S. 76.

seine Entscheidungen traf,<sup>51</sup> sondern einmal mehr auch den unerbittlichen Konkurrenzkampf der beiden Häuser illustrieren.<sup>52</sup>

Selbst nachdem Frankreich am 3. September 1939 Deutschland den Krieg erklärt hatte und alle französischen und in Frankreich spielenden Opern an deutschen Theatern untersagt worden waren, nahmen die Berliner Opernhäuser wiederum eine Sonderstellung ein. So fanden am Deutschen Opernhaus mehrere Aufführungen von Bizets *Carmen* statt, zudem wurde auch weiterhin *La Bohème* aufgeführt<sup>53</sup> – eine der meistgespielten Opern der 1930er-Jahre, die ansonsten laut von Haken »bei Kriegsbeginn im gesamten Deutschen Reich zunächst abgesetzt und erst nach dem deutschen Sieg und der Besetzung von Paris wieder in die Spielpläne aufgenommen« worden war.<sup>54</sup>

Obwohl Tietjen nach Jürgen Fehlings *Tannhäuser*-Inszenierung im Februar 1933 einen konservativeren Inszenierungsstil pflegte, blieb die nationalsozialistische Presse skeptisch. So schrieb NSDAP-Mitglied Friedrich W. Herzog im Oktober des gleichen Jahres im Rahmen einer Aufführung von Pfitzners *Palestrina*, dass es

»leider notwendig [ist], immer wieder auf die Versäumnisse des überwundenen November-Systems [der Weimarer Republik], für die in der Staatsoper Generalintendant Hans Tietjen die Verantwortung zu tragen hat, hinzuweisen. Das neue Spieljahr muß zeigen, ob seine ›Gleichschaltung‹, nur ein Akt der Diplomatie oder wirkliche Überzeugung war.«<sup>55</sup>

Wohl hegte auch Göring gegenüber seinem Generalintendanten weiterhin Argwohn. Er beförderte Wilhelm Furtwängler nach der Entfernung von Klemperer im Zuge des neu-

- 51 Die Berliner Theater genossen wohl wiederum das Privileg einer Sonderstellung hinsichtlich des quasi-mäzenatischen Verhältnisses von Göring und Goebbels zu ihren beiden Häusern.
- 52 Ebenfalls während des Bürgerkriegs gelangte zudem Manuel de Fallas Ballett *El sombrero de tres picos* am 28. November 1936 in der Staatsoper in der Choreografie der Staatsballettmeisterin Lizzie Maudrik zur Erstaufführung. Die Billigung dieser Inszenierung ist nicht nur überraschend hinsichtlich des Verbots von spanischen Stoffen und Komponisten, sondern auch, weil de Falla während der Zweiten Spanischen Republik und des Spanischen Bürgerkriegs eine weitgehend apolitische Haltung einnahm und weder für die Nationalisten noch für die Republikaner Partei ergriff. Zudem hatte er sich maßgeblich zur Verhinderung der Hinrichtung seines Freundes, des Republikaners Federico García Lorca eingesetzt, eine Aufopferung, die wohl kaum die Unterstützung der nationalsozialistisch treuen Funktionäre fand. Vgl. auch Carol A. Hess: de Falla, Manuel, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, hg. von Stanley Sadie, Bd. 8: Egypt to Flor, London/New York 2001, S. 529–535, hier S. 532 und 533.
- 53 *La Bohème* wurde am 6., 17. November und am 30. Dezember 1939 sowie am 11. Februar und 6. Juni 1940 gespielt (von Meyer zu Heringdorf: *Das Charlottenburger Opernhaus*, Bd. 2, S. 400 f.). Die Vorstellungen von *Carmen* fanden statt am 14., 25., 31. Januar, am 14. März und am 21. April 1940. Der Befund betreffend Aufführungen von *Carmen* und *La Bohème* an der Staatsoper harret noch einer genaueren Abklärung.
- 54 Von Haken: *Der »Reichsdramaturg«*, S. 171.
- 55 Friedrich W. Herzog: *Oper*, in: *Die Musik* 26 (Oktober 1933), S. 56 f., hier S. 56.

eingeführten »Gesetz[es] zur Wiederherstellung des Berufsbeamtentums« vom 7. April 1933 zunächst zum Ersten Kapellmeister – ein von den zuständigen Funktionären eigens erfundener Titel – und dann Ende des Jahres zum Direktor der Staatsoper.<sup>56</sup> Göring entzog folglich dem Generalintendanten Tietjen die »Vollmachten der Spielplangestaltung und der Sängerverpflichtung, die bisher Tietjen unumschränkt ausgeübt hatte.«<sup>57</sup>

**Opernpremierer, vorgesehene Opernpremierer und Selbstzensur** Im folgenden Abschnitt soll am Beispiel von Alexander von Zemlinskys Oper *Der Kreidekreis*, Alban Bergs *Lulu* und Paul Hindemiths *Mathis der Maler* kurz dargestellt werden, wie der neuernannte Direktor der Staatsoper, Furtwängler, und im Hintergrund der Generalintendant der Preußischen Staatstheater, Tietjen, im heiklen Terrain der Spielplangestaltung durch mehr oder weniger erfolgreiche Ausübung von Selbstzensur navigierten, bevor die Libretti geplanter und neukomponierter Opern bei den offiziellen Stellen, insbesondere bei Goebbels' Propagandaministerium und Rainer Schöllers Reichsdramaturgie, zur Zensur eingereicht wurden. Im Falle von Berg und Hindemith versuchten beide Komponisten vor Fertigstellung der ganzen Oper, die Reaktion des Publikums und das Klima unter den offiziellen Funktionären zu testen, indem sie zuerst eine konzertante Opernsuite zur Premiere brachten. Diese Suite war jedoch Endstation beider Opernprojekte im ›Dritten Reich‹. Wie weiter unten dargestellt wird, waren die Umstände einer verhinderten Opernpremiere in beiden Fällen unterschiedlich.

Eine Oper, die im Deutschen Reich aufgeführt werden durfte – jedoch nicht wie geplant als Uraufführung an der Staatsoper – war Zemlinskys *Der Kreidekreis*. Das Werk, das bereits vor einem Eingriff Goebbels' oder Schöllers zensiert wurde, kam – nachdem es zuvor in der Provinz, in Stettin, ausprobiert worden war – am 23. Januar 1934 unter der Leitung von Robert Heger zur Erstaufführung in der Reichshauptstadt. Da 1931 – trotz Vertragsabschluss mit Zemlinsky – die Aufführung von dessen *Kleider machen Leute* wegen der Schließung der Krolloper sistiert worden war, hatte Tietjen dem Komponisten angeboten, sein neustes Werk an der Staatsoper uraufzuführen. Eine Simultanpremiere des *Kreidekreis*, die an der Berliner Staatsoper, in Köln und Frankfurt hätte stattfinden sollen, wurde zusammen mit der Universal Edition auf den 24. April 1933 anberaumt. Mit der Inkraftsetzung des »Gesetz[es] zur Wiederherstellung des Berufsbeamtentums« vom 7. April 1933 und den damit verbundenen Entlassungen an vielen deutschen Opernhäusern wurde die Premiere allerdings abgesagt,<sup>58</sup> worauf die Uraufführung später im Jahr, am 14. Oktober 1933, am ›neutralen‹ Zürcher Stadttheater stattfand. Die reichsdeutsche

56 [Anon.]: Persönliches, in: *Zeitschrift für Musik* 101 (Januar 1934), S. 108.

57 Otto: *Die Lindenoper*, S. 296 f.

58 Erik Levi: *Music in the Third Reich*, Basingstoke 1994, S. 171.

Erstaufführung am 16. Januar 1934 in Stettin, für die Zemlinsky zwei neue Zwischenspiele vor und nach der 6. Szene des 3. Aktes hinzugefügt hatte, wurde von Braunhemden – wohl wegen Zemlinskys ›halbjüdischer‹ Abstammung<sup>59</sup> – mit heftigen Protesten gestört,<sup>60</sup> worauf der Stettiner Polizeichef die weiteren geplanten Aufführungen verbot. Angesichts dieser Vorfälle bangte Tietjen um die reibungslose Durchführung seiner Kreidekreis-Premiere und kontaktierte den Kultusminister Bernhard Rust. Rust wiederum leitete die Anfrage weiter an den Reichsdramaturgen Schlösser, der nach Lektüre des Librettos die Oper als »unbedenklich« erklärte und nur einige kleine Änderungen beantragte.<sup>61</sup>

Einige regimetreue Rezensenten teilten Schlössers Meinung nicht und bewerteten den Inhalt des Librettos nicht als »unbedenklich«. So kritisierte der seit 1930 der NSDAP zugehörige Fritz Stege in der Zeitschrift für Musik nach der Berliner Premiere, dass Der Kreidekreis bekanntlich

»bereits vor längerer Zeit für Berlin in der Originalfassung in Aussicht genommen worden [war]. Man hätte also auch in Berlin schon Zeit genug finden können, um sich über den moralischen Wert oder Unwert des Librettos Klarheit zu verschaffen. Aber nein – es bedurfte erst eines Anstoßes von der Provinz, um auch Berlin zu einer Textrevision zu veranlassen.«<sup>62</sup>

Die »zweierlei moralischen Maßstäbe innerhalb und außerhalb Berlins«, auf die Stege hier anspielt, beziehen sich auf einige Textrevisionen, die in Stettin ausgeführt wurden, jedoch nicht in Berlin. Tietjen hatte sich mit seiner Libretto-Konsultation bei Schlösser abgesichert, um jegliche Probleme bezüglich unangemessener Textpassagen an der Staatsoper zu verhindern. Trotz der negativen Stimmen in der regimetreuen Presse – am 1. Januar 1934 war das neue Pressegesetz in Kraft getreten – erwies sich Zemlinskys Oper mit 21 Aufführungen allein an der Staatsoper und weiteren Inszenierungen in Coburg (Premiere am 21. Januar 1934), Nürnberg (Premiere am 25. Januar 1934), Graz (Premiere am 9. Februar 1934), Bratislava und Prag als äußerst populär.

Ging die Zemlinsky-Inszenierung noch relativ störungsfrei über die Bühne, so verliefen die Begebenheiten zweier weiterer zeitgenössischer Opernwerke, die auch bereits vor der Machtübernahme für eine Uraufführung an der Staatsoper zur Diskussion standen, weniger reibungslos. Im Gegensatz zu Hindemiths *Mathis der Maler* konnte dabei im Fall von Bergs *Lulu* ein öffentlicher Skandal verhindert werden.

59 Ebd., S. 180.

60 Antony Beaumont: *Zemlinsky*, Ithaca NY 2000, S. 405.

61 Ebd., S. 405; siehe auch Fritz Stege: *Berliner Musik*, in: *Zeitschrift für Musik* 101 (März 1934), S. 294–296, hier S. 294.

62 Ebd., S. 294.

Nach der äußerst erfolgreichen Uraufführung von Bergs *Wozzeck* 1925 am Lindenhaus unter Erich Kleiber und einer Neueinstudierung des Werks im November 1932<sup>63</sup> setzte Kleiber alles daran, auch die Uraufführung von Bergs nächster Oper für die Staatsoper zu sichern. Nicht zuletzt hatte Berg Kleiber bereits während der Probenarbeiten am *Wozzeck* im Dezember 1925 die Uraufführung seiner nächsten Oper versprochen. Kleiber handelte wohl zunächst im Alleingang, ohne den Generalintendanten Tietjen oder den Ersten Kapellmeister Furtwängler von seinen Plänen in Kenntnis zu setzen. Er kontaktierte den Komponisten am 26. September 1932 und erkundigte sich bezüglich der kompositorischen Fortschritte an der Oper.<sup>64</sup> Berg schrieb dem Dirigenten neun Tage nach Kleibers Anfrage mit einer zuversichtlichen Antwort zurück, »daß die Oper 1933/34 aufführbar sein wird.«<sup>65</sup>

Etwas über ein Jahr später, am Neujahrstag 1934, teilte Berg Kleiber mit, dass eine Uraufführung von *Lulu* nicht vor der Saison 1934/35 zu erwarten sei.<sup>66</sup> Kleiber, der nun eine baldige Premiere der Oper in die Nähe rücken sah, forderte Berg einen Monat später auf, das »Textbuch in der endgültigen Fassung« baldmöglichst zu senden.<sup>67</sup> Berg, der Kleiber das Textbuch am 21. März zustellte, begriff wohl, weshalb der Dirigent das Libretto in solcher Eile erwünschte. In einer Postkarte an seinen Freund Anton Webern

- 63 Walther Hirschberg: Alban Bergs »Wozzeck«. Neueinstudierung in der Berliner Staatsoper, in: *Signale für die musikalische Welt* 90 (1932), S. 981 f.
- 64 Kleiber an Berg, 26. September 1932: »Ich habe Dich jetzt lange genug in Ruhe gelassen und muß endlich wieder ganz energisch bohren, wie weit Du mit der ›Lulu‹ bist. [...] Ich habe mich für diese Saison aller Novitäten in Oper und Konzerten enthalten und will mir und meinem Publikum neue Kräfte anschnaufen. Aber nächstes Jahr muß die ›Lulu‹ heraus!« Alban Berg – Erich Kleiber. *Briefe der Freundschaft*, hg. von Martina Steiger, Wien 2013, S. 99.
- 65 Ebd., S. 100. Berg an Kleiber, 5. Oktober 1932: »[I]ch finde es ganz begreiflich, daß Du – immer wieder – wegen der ›LULU‹ anfragst. Nach wie vor betrachte ich Dich, so wie ich es Dir vor 7 Jahren versprochen habe, als den Alleinigen, der die Uraufführung macht.« Ebd., S. 100.
- 66 Berg an Kleiber, 1. Januar 1934: »[I]ch bin ja nur hier [Waldhaus am Wörthersee], um *Lulu* zu beenden. Mit der Komposition werd' ich im Frühjahr fertig, mit der Instrumentation bis zum Herbst: das Werk kann also in der Saison 1934/5 uraufgeführt werden – Und selbstverständlich denke ich nach wie vor an Dich dabei. Ist es aber auch wirklich möglich?« Ebd., S. 108 f.
- 67 Ebd., S. 111. Kleiber an Berg, 3. Februar 1934: Kleiber bittet Berg auch, einen »dokumentarisch belegten Stammbaum« zu schicken, da »alles, was ein bisschen mehr Talent hat als sie [die »verhinderten Komponisten«] selbst, als »rassefremd« verdammt werde. Weiter schreibt er: »Ich werde mit allem Nachdruck mich dafür einsetzen, dass Berlin die Ehre hat, die Uraufführung Deiner neuen Oper zu machen. Wenn ich aber sehe, dass es hier auf Schwierigkeiten stösst, benutze ich meinen nächstjährigen Urlaub und studiere und dirigiere Dir die Oper dort, wo Du willst. Das wäre aber eine solche Blamage für Berlin, dass ich nicht glaube, dass man sich dieser aussetzen wird.« (Ebd., S. 112) Kleiber erkundigt sich am 8. März 1934 und erneut um den 12. März nach dem Verbleib eines Textbuches (ebd., S. 114, 117).

teilte er mit, dass Kleiber das Textbuch wahrscheinlich Goebbels vorlegen müsse. Nachdem Furtwängler und der Staatsoperndirigent Robert Heger das Libretto gelesen hatten, fand ein Treffen zwischen Heger und Hans Heinsheimer von der Universal Edition in Wien statt. Heinsheimer berichtete Berg, dass Furtwängler und Heger in der Sache »sehr unentschlossen« seien und dass es bezüglich einer Uraufführung in Berlin »keineswegs günstig« stehe. Aus heutiger Sicht wohl etwas zu naiv fügte Heinsheimer hinzu, dass die »Ablehnung des Werkes an der Staatsoper in Berlin [...] eine grosse internationale Bedeutung haben wird [und] symptomatisch für die Einstellung der deutschen Kulturpolitik gegenüber einem international derartig anerkannten Autor gewertet« werden müsse. Er schlug vor, das Lulu-Projekt, »gründlich mit den zuständigen Stellen unter Hinweis auf diese Sachlage (mit Dr. Schlösser in Vertretung des Ministers Göbbels [sic] und eventuell mit diesem selbst)« in Erwägung zu ziehen.<sup>68</sup>

Auf Anregung Heinsheimers schrieb Berg zwei längere Briefe an Tietjen und Furtwängler, in denen er sich als »Vertreter deutscher Musik« bezeichnete.<sup>69</sup> Trotz der Hervorhebung, dass Lulu eine »deutsche Oper« sei, und der prompten Übermittlung von Bergs Ariernachweis, lehnte Furtwängler im Antwortschreiben die Uraufführung an der Staatsoper ab. Laut Furtwängler basiere die Oper auf einem Text, »der bei der Stimmung der Öffentlichkeit hier in Deutschland [...] im Moment ganz unmöglich« erscheine.<sup>70</sup> Aus Furtwänglers Schreiben ist zu folgern, dass eine Unterredung mit Schlösser oder

68 Ebd., S. 118 (siehe Bergs Schreiben an Kleiber vom 21. März 1934 mit der Ankündigung des Librettos, das er am selben Tag mit separater Post abgesandt hatte), S. 270 f. (siehe Postkarte von Berg an Webern, 12. März 1934) und S. 273 (siehe Heinsheimers Brief vom 17. April 1934 an Berg).

69 Ebd., S. 277. Die Briefe sind abgedruckt in ebd., S. 275–278. Siehe auch Berg an Kleiber, 20. April 1934: »Hegers Anwesenheit in Wien u. seine hiebei stattgehabte Besprechung mit der U. E. wegen der Lulu u. ihrer event. Urauff. durch Dich in der Berliner Staatsoper, haben mich veranlaßt, soeben zwei (fast) gleichlautende Briefe an Tietjen und Dr. Furtwängler zu schreiben, in denen ich diesen Fall einmal als eine grundsätzliche Angelegenheit der deutschen Musik hinstellte und das Deutschtum meiner Musik u. meiner Person zu beweisen versuchte.« (Ebd., S. 120). – Kleiber an Berg: »Wie es in Berlin mit der Oper wird, weiss ich nicht. Nach Durchlesen des Librettos muss ich ja sagen, dass sich da wohl gewaltige Hindernisse in den Weg stellen werden, und ich hoffe, Du nimmst es mir nicht übel, wenn ich Dir gestehe, dass mir beim Lesen dieser endgültigen Fassung stellenweise aber schon sehr die ›Grausbirnen aufgestiegen‹ sind und ich mir zunächst gar nicht denken kann, wie Du das komponiert haben könntest. [...] Sollte in Berlin der Weg für dieses Werk – durch das Libretto – zunächst erschwert sein, so werde ich mit aller Kraft doch darum kämpfen, sollte er versperrt sein, so hast Du mein Versprechen, dass ich Dir das Werk einstudiere und dirigiere, wo Du willst.« Ebd., S. 121.

70 Ebd., S. 278. Berg an Kleiber: »[D]ie Würfel sind also gefallen. Eben erhalte ich einen Brief von Furtwängler [nicht Tietjen!] (vom 23.) hierher nachgesandt [der übrigens sehr nett gehalten ist] [sic], woraus hervorgeht, daß infolge des ›Textes im Moment‹ an eine Annahme in Deutschland nicht zu denken ist. Obwohl er (und man) weiß, daß ich deutscher Komponist u. Arier bin u. auch daß Wedekind Deutscher u. Arier ist.« Ebd., S. 122.

sogar Goebbels wohl nie zustande kam. Der ablehnende Entscheid wurde bereits an der Staatsoper selbst gefällt.

Am Beispiel der Ablehnung der Lulu-Uraufführung kann modellhaft nachgewiesen werden, wie sich Goebbels ein wirksames Zensursystem vorstellte. Ein solches konnte nur funktionieren, wenn die Theater nach anfänglicher Prüfung und in eigener Regie jeglichen ›fragwürdigen‹ Projekten den Riegel vorschoben und so den Reichsdramaturgen Schlösser damit nicht belasteten. Der Fall Berg lässt zudem beispielhaft den Charakter Tietjens durchscheinen, der wohl den Direktor der Staatsoper, Furtwängler, zur Kontaktaufnahme mit Berg beauftragte und selbst schwieg. Schließlich zeigt der Fall Berg auch, dass Göring bezüglich Fragen der Spielplangestaltung an seinem eigenen Theater kaum Mitsprache hatte. Erste Anlaufstelle für Zensurfragen war die Reichstheaterkammer und in problematischen Fällen Görings Kontrahent Goebbels.

Berg gab trotz des negativen Bescheids nicht auf. Er schlug Kleiber vor, »aus der Lulu Musik eine Suite von ca. 25 Min Dauer« anzufertigen, die »auch in voreingenommenen Kreisen keinen Widerstand – sondern im Gegenteil: Gefallen erregen wird«. Kleiber willigte ein, die Uraufführung der Suite vorzugsweise in der Staatsoper zu dirigieren. Jedoch versuchte Furtwängler am 29. Oktober Kleiber zu überreden, die Uraufführung nicht in der Staatsoper, sondern »viel später« in der Philharmonie zu geben, das heißt außerhalb des Machtkreises Görings. Furtwängler befürchtete, dass »eine Demonstration gegen das Werk – schon infolge des Textes – geplant« werden könnte. Weiterhin war er in dieser »Zeit politischer Hochspannung« als Erster Kapellmeister um den guten Ruf der Staatsoper besorgt.<sup>71</sup> Es fragt sich, wie weit Furtwängler hier in Eigenregie handelte oder aber von Tietjen beauftragt wurde, Kleiber umzustimmen. Wie weit sich sogar Göring selbst in die Uraufführung der Lulu-Suite eingemischt hatte, ist nicht mit Sicherheit nachweisbar. Nach ihrer eigenen Erinnerung wurde Kleibers Ehefrau Ruth von Göring vorgeladen.<sup>72</sup> Es gelang ihr, die Erlaubnis zur Aufführung der Suite vom Feldmarschall zu erhalten und »die Protektion während der Aufführung – daß sie nicht

71 Ebd., S. 122 (siehe Bergs Schreiben vom 29. Mai 1934 an Kleiber bezüglich des Lulu-Suiten-Plans), S. 123 (siehe Kleibers Antwort an Berg vom 6. Juni 1934 betreffend Einwilligung, das Werk an der Staatsoper zu dirigieren), S. 134 (siehe Brief Kleibers an Berg vom 24. Oktober 1934 betreffend allfälliger Verschiebung der Premiere) und S. 290 f. (siehe Furtwänglers Schreiben an Kleiber vom 29. Oktober 1934).

72 Berg war über Ruth Kleibers Initiative informiert (siehe den Brief vom 24. November 1934 an Kleiber, ebd., S. 150). Die Bemerkung, dass Ruths Gatte zu dieser Zeit in Brüssel war, lässt darauf schließen, dass John Russell in seiner Kleiber-Biografie (Erich Kleiber. A Memoir, London 1957, S. 167 ff.) den Monat Mai, in dem das Treffen zwischen Göring und Frau Kleiber stattgefunden habe, unrichtig angegeben hat. Kleiber war tatsächlich im November in Brüssel (siehe Briefe vom 18. und vom 22. November in: Alban Berg – Erich Kleiber, S. 144 bzw. 148).

unterbrochen« werde. Ruths Ehemann wusste wohl nichts von ihrer Intervention, denn er schrieb am 18. November, einen Tag nach der ersten Probe, an Berg: »Daß der Minister-Präsident selbst die Sache entschieden hat, ist mir neu.«<sup>73</sup> Wie aus einem Telegramm ohne Verfasser an Berg ersichtlich ist, hat Göring sein Wort gehalten. Die Uraufführung am 30. November ging ohne nennenswerte Vorkommnisse über die Bühne. Der Telegrammverfasser rätselt, dass der störungsfreie Konzertverlauf »[v]ielleicht [...] auch als Entgegenkommen für Kleiber zu werten [war], da die NS-Machthaber auf diesen beliebten Dirigenten in Deutschland nicht verzichten wollten.« Trotz des »schon lange vorher ausverkauft[en]« Konzerts, das »allgemein als letzte[r] Gruß eines freien Deutschlands«<sup>74</sup> empfunden wurde und mit »lautestem Beifall«<sup>75</sup> erwidert wurde, bat Kleiber am 4. Dezember um seine sofortige Entlassung. Nach zähen Verhandlungen mit Göring und Tietjen wurde Kleiber »beurlaubt« und verließ am 10. Januar 1935 Deutschland.

Von einem heutigen Standpunkt aus ist es kaum überraschend, dass es nicht zur Uraufführung der *Lulu* an der Staatsoper kam (abgesehen davon, dass Berg vor der Vollendung der Oper verschieden war). *Lulu* ist bezüglich des Stoffs, Texts und der musikalischen Gestaltung ein Werk der Weimarer Republik, das Berg als Zeitoper konzipierte und in dem er musikalisch an den expressionistischen *Wozzeck*-Stil anknüpfte. Zudem basierte er die Oper auf einem Text Franz Wedekinds, der gesellschaftskritisch die pruden und scheinheiligen Machtspiele der bürgerlichen Klasse ausleuchtete. Die Oper verstieß auf der ganzen Linie gegen das im Geiste der NS-Machthaber verbreitete Kunstverständnis.

Anders steht es um Paul Hindemiths Oper *Mathis der Maler*, die stilistisch mit dem progressiveren Stil eines von der Reichsmusikkammer gebilligten Komponisten wie zum Beispiel Werner Egk vergleichbar ist und deren Thematik der von Erik Levi charakterisierten, archetypischen Nazi-Oper entspricht.<sup>76</sup> Von Levis acht kennzeichnenden Merkmalen einer Nazi-Oper, bei deren Auflistung er sich an die zeitgenössische Literatur von Musikhistorikern wie zum Beispiel Ludwig Schieder mair anlehnt, erfüllt *Mathis der Maler* gar deren vier. Hindemiths Oper ist ein »historisches und patriotisches Drama«

73 Ebd., S. 144 (Kleibers Brief an Berg vom 18. November 1934) und S. 299 (Kommentar Martina Steigers diese Briefstelle betreffend).

74 Ebd., S. 300 f. (Telegramm aus Berlin vom 1. Dezember 1934).

75 Alfred Burgartz: Alban Bergs »Lulu«-Musik. Uraufführung im Berliner Staatsoperkonzert, in: *Die Musik* 27 (Januar 1935), S. 262 f., hier S. 263.

76 Erik Levi: Opera in the Nazi Period, in: *Theatre under the Nazis*, hg. von John London, Manchester/New York 2000, S. 136–186, hier S. 160. Siehe auch die Einschätzungen von Claudia Maurer Zenck: Zwischen Boykott und Anpassung an den Charakter der Zeit. Über die Schwierigkeiten eines deutschen Komponisten mit dem Dritten Reich, in: *Hindemith Jahrbuch* 9 (1980), S. 65–129, hier S. 119, und Claire Taylor-Jay: *The Artist-Operas of Pfitzner, Krenek and Hindemith. Politics and the Ideology of the Artist*, Aldershot 2004, S. 143–192.

(Punkt 3 bei Levi), in dem es um »Heldentum und Selbstaufopferung« (Punkt 5) geht und welches das »Schicksal eines schöpferischen und erfindungsreichen Genies« (Punkt 4) in den Mittelpunkt stellt. Die Oper ist zudem im weiteren Sinne auch eine »Heimkehrer-Parabel« (Punkt 6).<sup>77</sup>

Im Gegensatz zur geplanten Premiere von *Lulu*, die vornehmlich wegen eines wohlbedachten Eingriffs von Selbstzensur nicht über die Bretter der Staatsoper ging, waren die Umstände zur Verhinderung der Uraufführung von Hindemiths *Mathis der Maler* wesentlich komplexer. Sowohl sporadisch und willkürlich verhängte Zensur von diversen offiziellen Stellen als auch Selbstzensur vom Komponisten/Librettisten bis zum Schott-Verlagsleiter waren die Hauptgründe, die Hindemiths ambitionierte Oper während des »Dritten Reichs« von einer Uraufführung abhielten, trotz der Musik und des Librettos, die beide in keiner Weise der nationalsozialistischen Kunstästhetik widersprachen.

Hindemith war seit dem Sommer 1932 mit der Librettoarbeit an der neuen Oper beschäftigt. Bevor er jedoch das vollendete Opernprojekt den Opernhäusern in Deutschland anbieten wollte, sollte auch hier eine Opersuite die Bahn für die Oper freimachen. Die Idee, eine solche vor der vollendeten Oper zur Uraufführung zu bringen, stammte wohl vom Schott-Verlagsleiter Willy Strecker. Er äußerte sie zum ersten Mal in einem Brief am 4. August 1932. Daraus ist zu erkennen, dass Strecker die neue politische Sachlage korrekt eingeschätzt hatte und folglich das Deutschtum des Opernprojekts unterstrich. Mit dieser Suite erbringe Hindemith den Beweis, »dass man modern, anständig und doch volkstümlich schreiben kann.«<sup>78</sup> Bereits einige Tage nach der Fertigstellung der letzten Partiturseiten fand die Uraufführung am 12. März 1934 in der Berliner Philharmonie statt. Die *Symphonie Mathis der Maler* wurde vom Publikum mit größtem Beifall aufgenommen und anschließend in vielen deutschen Städten und in zwei Rundfunkübertragungen gegeben.<sup>79</sup> Die wohlwollenden Pressemeldungen nach der Premiere und zahlreichen weiteren Aufführungen gaben Hindemith und Furtwängler Zuversicht für die in der kommenden Spielzeit geplante Uraufführung der Oper an der Berliner Staatsoper.<sup>80</sup> In der Hoffnung, dass mit den Uraufführungsplänen ohne Verzögerung vorangeschritten werden könne, sandte der Schott-Verlag am 3. Oktober 1934 unaufgefordert das in der ersten gedruckten Version vorliegende Textbuch an Rainer Schlösser persönlich. Das vom externen Gutachter Paul Medenwaldt verfasste Empfehlungsschreiben lautete positiv:

77 Levi: *Opera in the Nazi Period*, S. 160.

78 Paul Hindemith: *Orchesterwerke 1932–34*, hg. von Stephen Hinton, Mainz 1991 (Paul Hindemith. *Sämtliche Werke*, Bd. 11:2), S. XIV, XIII und XIV.

79 Die *Symphonie Mathis der Maler* wurde zum Beispiel am Reichssender Köln am 17. Mai 1934 und am Reichssender Hamburg am 23. Mai ausgestrahlt.

80 Vgl. dazu die Ankündigung in der *Zeitschrift für Musik* 101 (August 1934), S. 892.

»Soweit ein Textbuch eines Komponisten, der sein Textbuch selber schreibt, auf die Oper schliessen lässt, wird ›Mathis der Maler‹ ein guter, zum Geiste unserer Zeit strebender Hindemith. Fast ein Selbstbekenntnis scheint dieses Werk im Textbuch. Die Musik hat die Entscheidung. Bedenken liegen nicht vor.«<sup>81</sup>

In einem nächsten Schritt besprach Furtwängler mit dem obersten Befehlshaber der Staatsoper, Göring, die geplante Uraufführung in der Staatsoper, erfuhr jedoch, dass zuerst die Erlaubnis Hitlers eingezogen werden müsste.<sup>82</sup> Der Plan war, dass Furtwängler zuerst einen Artikel veröffentlichen solle, in dem er die anhaltenden Angriffe auf Hindemith mit einer objektiven Darstellung des Komponisten parieren wollte. Im Anschluss daran beabsichtigte Furtwängler, in einem Treffen mit Hitler, zu dem er ein Textbuch und einen Brief Hindemiths mitbringen würde, die Aufführungsgenehmigung mit dem Führer persönlich auszuhandeln.<sup>83</sup>

Der Plan schlug fehl. Nach Furtwänglers in der Deutschen Allgemeinen Zeitung veröffentlichten Artikel »Der Fall Hindemith« vom 25. November 1934 wurde ein allgemeines Verbot bezüglich jeglicher Aufführungen von Werken Hindemiths verhängt.<sup>84</sup> Mit seiner öffentlichen Stellungnahme hatte Furtwängler auf den in der November-Ausgabe der Musik veröffentlichten Artikel »Paul Hindemith – kulturpolitisch nicht tragbar« reagiert, in dem der die NS-Kulturgemeinde vertretende anonyme Autor sämtliche Aufführungen von Werken Hindemiths ablehnte.<sup>85</sup> Als Goebbels Hindemith in der jähr-

81 Von Haken: Der »Reichsdramaturg«, S. 41.

82 Maurer Zenck: Zwischen Boykott und Anpassung, S. 79. Die Information stammt aus einem Brief Hindemiths vom 18. November 1934.

83 Ebd., S. 79.

84 Der ›Fall Hindemith/Furtwängler‹ wurde wissenschaftlich ausführlich aufgearbeitet; siehe dazu Fred K. Prieberg: Musik im NS-Staat, Frankfurt a. M. 1982, S. 61–70; Josef Wulf: Musik im Dritten Reich. Eine Dokumentation, Reinbek 1966 (Nachdruck Frankfurt a. M. 1983), S. 371–382; Michael H. Kater: Paul Hindemith. The Reluctant Emigré, in: *Composers of the Nazi Era. Eight Portraits*, New York/Oxford 2000, S. 31–56; Heinz-Jürgen Winkler: Paul Hindemith – der widerwillige Emigrant? Anmerkungen zu Michael H. Kater: *Komponisten im Nationalsozialismus. Acht Portraits*, in: *Hindemith Jahrbuch 34* (2005), S. 186–200; Peter Cahn: Hindemiths Schaffen in der Zeit der NS-Diktatur, in: *Muzyka i totalitaryzm*, hg. von Maciej Jabłoński und Janina Tatarska, Poznań 1996, S. 71–85; Albrecht Dümling: La finzione dell'artista apolitico. Il lungo percorso di Paul Hindemith: dall'adattamento all'emigrazione, in: *La musica nella Germania di Hitler 1933–1945. L'emigrazione interna*, hg. von Roberto Favaro und Luigi Pestalozza, Lucca 1996, S. 97–113; Stephan Hoffmann: Paul Hindemith. Musikalische Gratwanderung zwischen Kunst und Politik, in: *Intermedialität. Studien zur Wechselwirkung zwischen den Künsten*, hg. von Günter Schnitzler, Edelgard Spaude und Peter Andraschke, Freiburg 2004, S. 467–479.

85 [Anon.]: Paul Hindemith – kulturpolitisch nicht tragbar, in: *Die Musik 27* (November 1934), S. 138–140, hier S. 138. Grund für diese Empfehlung war, dass einerseits Hindemith »sich im Auslande noch nach der nationalsozialistischen Revolution mit zwei emigrierten Juden konzertierenderweise auf Schallplatten aufnehmen ließ« (S. 138), und andererseits sein Kontakt zu Bertolt Brecht.

lichen Kundgebung der Reichskulturkammer am 6. Dezember 1934 als »atonalen Geräuschemacher« ausgrenzte,<sup>86</sup> war Hindemiths Schicksal besiegelt. Seine *Mathis-Symphonie* wurde zum letzten Mal im nationalsozialistischen Deutschland drei Tage vor Goebbels' Rede in Stettin gegeben.<sup>87</sup> Furtwängler reichte in der Folge an der Staatsoper seine Kündigung ein.

Trotz dieser düsteren Entwicklungen gaben Hindemith und Willy Strecker vom Schott-Verlag nicht auf. Nur drei Monate nach Furtwänglers öffentlicher Verteidigung Hindemiths, am 20. Februar 1935, erkundigte sich Strecker beim Reichsdramaturgen Schlösser bezüglich der geplanten Uraufführung des *Mathis* an der Staatsoper. Schlösser gab zur Kenntnis, dass »zwar eine Aufführung momentan unmöglich, aber für die folgende Spielzeit vielleicht abzusehen sei«. Die Entscheidung hänge jedoch von Hindemiths Haltung ab, der sich jedoch zuerst von »jenem Klüngel, der hinter der Maske fortschrittl. Kunst, Reaktion u. Sabotage treibe« loslösen müsse.<sup>88</sup>

Im weiteren Verlauf des Jahres 1935 war nicht die Staatsoper, sondern die Frankfurter Oper kurz im Gespräch bezüglich der *Mathis*-Uraufführung, bevor Walter Funk, Goebbels' Sekretär, im November 1935 die Aufführung der Oper in Deutschland kategorisch untersagte.<sup>89</sup> Erst im Juni 1936 kam es zu den nächsten Unterhandlungen bezüglich der Uraufführung von *Mathis*. Nach der Prüfung des Klavierauszugs und des Textbuchs bekundete die Reichstheaterkammer »ihre geschlossene Befürwortung einer Aufführung«.<sup>90</sup> Der ausschlaggebende Faktor für diese plötzliche Neubesinnung mag ein Kompositionsauftrag von Görings Luftwaffe an Hindemith gewesen sein, für ein repräsentatives Konzert im Herbst. Hindemith glaubte, dass mit der Annahme des Auftrags einer Aufführung des *Mathis* an Görings Staatsoper nichts mehr im Wege stehen könne.<sup>91</sup> Der Komponist schätzte allerdings die Lage falsch ein. Weder die geplante Komposition für die Luftwaffe noch die ersehnte *Mathis*-Uraufführung an der Staatsoper kamen zustande.<sup>92</sup> Ende Dezember des gleichen Jahres erkundigte sich Generalintendant Tietjen

86 Ein Teil der Rede ist abgedruckt in: Joseph Goebbels: Reichsminister Dr. Goebbels. Aus der Kulturkammerrede vom 6. Dezember 1934, in: *Die Musik* 27 (Januar 1935), S. 246 f.

87 Paul Hindemith: *Orchesterwerke 1932–34*, S. xviii.

88 Maurer Zenck: *Zwischen Boykott und Anpassung*, S. 88. Das Zitat bezieht sich auf einen Brief Streckers vom 20. Februar 1935.

89 Jonathan Petropoulos: *Artists Under Hitler. Collaboration and Survival in Nazi Germany*, New Haven, CT 2014, S. 103.

90 Maurer Zenck: *Zwischen Boykott und Anpassung*, S. 95–97 und 100.

91 Petropoulos: *Artists Under Hitler*, S. 104, und Maurer Zenck: *Zwischen Boykott und Anpassung*, S. 101. Das Zitat bezieht sich auf einen Brief Hindemiths an Strecker vom 8. Juli 1936.

92 Maurer Zenck: *Zwischen Boykott und Anpassung*, S. 106. Auch die von Goebbels im November 1937 vorgeschlagenen Pläne für drei Privatvorstellungen an der Oper in Frankfurt konnten nicht realisiert werden.

erneut bei Göring bezüglich der Erlaubnis für die *Mathis*-Uraufführung, zumal Tietjens Unterredungen mit Goebbels im vergangenen Vierteljahr ohne nennenswertes Ergebnis geblieben waren.<sup>93</sup> Die Reichsmusikkammer erteilte daraufhin die Zustimmung zur Uraufführung der Oper, jedoch nicht an die Berliner Staatsoper, sondern am 28. Januar 1938 an das Stadttheater Zürich, wo die Oper vier Monate später (am 28. Mai) Premiere feierte.<sup>94</sup>

Wie im Falle von *Bergs Lulu* verhinderte auch bei Hindemiths *Mathis der Maler* nicht ein offizielles Zensurverbot die vom Komponisten erwünschten Uraufführung in der Staatsoper, sondern eine Reihe zufälliger und unvorhersehbarer Vorfälle. Zum einen setzte sich Furtwängler in seiner Funktion als Direktor der Staatsoper mit all seinen Kräften für eine Uraufführung an der Staatsoper ein. Dafür intrigierte er sogar gegen *Bergs Lulu*. Kleiber, der sich für die *Lulu* bedingungslos einsetzte, entging Furtwänglers Bevorzugung von *Mathis der Maler* nicht. In einem Schreiben vom 18. November 1934 an Furtwängler sprach er direkt an, dass Furtwängler in seinem »momentanen Kampf um die Aufführung der Hindemith'schen Oper eine zeitlich zuvorkommende Aufführung eines anderen modernen Werkes [*Bergs Lulu*] hinderlich und hemmend sein könnte«. Es gehe dabei nicht um das »Interesse des Institutes« – der Staatsoper –, sondern »in erster Linie« um Furtwänglers persönliches »Interesse, den Kampf um Hindemith siegreich zu beenden.«<sup>95</sup> Neben Furtwänglers Versuch, die Uraufführung des *Mathis* an die Staatsoper zu bringen, hatten sich nicht nur Willy Strecker und Hindemith selbst, sondern auch Göring dafür eingesetzt. In den über drei Jahre andauernden Verhandlungen bezüglich einer möglichen Uraufführung an der Staatsoper waren es der Kontrahent Görings, Goebbels, und dessen Sekretär, Walter Funk, die sich beide wiederholt gegen eine Uraufführung der Oper gestellt hatten. Goebbels hatte Hindemith nie verziehen, dass er von Furtwängler in der Presse öffentlich verteidigt worden war. Schließlich zeigt der Fall *Mathis* auch, dass Schlösser und seine Reichsdramaturgie *de facto* keine Macht ausüben konnten. Schlösser musste bei den meisten Entscheidungen den Rat Goebbels' beiziehen, wie es an diesem Fall exemplarisch nachgewiesen werden kann. Wie auch bei den Uraufführungsverhandlungen zu *Lulu* fehlt der Name Tietjen in den überlieferten Dokumenten fast vollständig. Tietjen hat wohl nach der öffentlich ausgetragenen Debatte zwischen Furtwängler und Goebbels die anschwellenden Schwierigkeiten erahnt, hat sich bei den Verhandlungen in den Hintergrund gestellt oder andere zu den Ver-

93 Ebd., S. 107; siehe dazu den Brief Tietjens an Göring vom 27. Dezember 1937, N. Mus. Nachl. 37, B 616 – Anlage, Musikabteilung der Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz Berlin.

94 Ebd., S. 107. Im gleichen Monat waren Hindemiths Werke in der Ausstellung *Entartete Musik* in Düsseldorf als Exponate »degenerierter Kunst« zu sehen.

95 Alban Berg – Erich Kleiber, S. 294f.

handlungen aufgeboten – wie zum Beispiel Furtwängler – und dabei letztlich seine eigene Haut gerettet.

Nachdem er die beiden Klippen Lulu und Mathis schadlos umschiffte hatte und weiterhin Generalintendant der Preußischen Staatstheater blieb, setzte Tietjen mit den weiteren Uraufführungen an der Staatsoper auf eine sichere Karte. Im März 1935 brachte er die Uraufführung von Paul Graeners *Prinz von Homburg* unter der Leitung des Komponisten und mit einem Bühnenbild des nazitreuen Benno von Arent heraus.<sup>96</sup> Weitere Uraufführungen waren Eduard Künnekes Operette *Die große Sünderin* (Silvesternacht 1935) – wiederum mit einem Bühnenbild von Benno von Arent, dann Paul von Klenaus *Rembrandt van Rijn* (23. Januar 1937), Mark Lothars unterhaltsame Volksoper *Schneider Wibbel* (12. Mai 1938) unter der Regie von Gustaf Gründgens,<sup>97</sup> Werner Egks *Peer Gynt* (24. November 1938) unter der Leitung des Komponisten,<sup>98</sup> Rudolf Wagner-Régenys *Die Bürger von Calais*<sup>99</sup> (28. Januar 1939) unter Herbert von Karajan und mit einem Bühnenbild von Caspar Neher, Fried Walters *Andreas Wolfius* (19. Dezember 1940) und schließlich Schoecks *Schloss Dürande*. Schoecks Oper fand im wiederaufgebauten Haus statt, das in der Nacht vom 9. auf den 10. April 1941 einem Bombenhagel der Royal Air Force zum Opfer gefallen war. Für die Machthaber galt es als Priorität, die Lindenoper so schnell wie möglich wieder spielbar zu machen. Bereits eineinhalb Jahre später, am 12. Dezember 1942 – am Tage der Zweihundert-Jahr-Feier des Hauses –, fand die nüchterne Premiere zur Wiedereröffnung der Staatsoper mit Wagners *Meistersingern von Nürnberg* unter dem versöhnten und wiedereingestellten Wilhelm Furtwängler statt. Die Zeilen, die ein nicht-gekannter Autor zur Wiedereröffnung der Deutschen Oper 1935 geschrieben hatte, klingen in diesem Zusammenhang zynisch und sarkastisch:

- 96 Siehe zur Werkentstehung und Uraufführung Heinz-Peter Martin/Tim Steinke: Funktionär ohne Fortune. Paul Graener und *Der Prinz von Homburg* (1935), in: *Neue Opern im »Dritten Reich«. Erfolge und Misserfolge*, hg. von Claudia Maurer Zenck, Münster/New York 2016, S. 165–207. Kulturpolitisch von Bedeutung ist die Begebenheit, dass nach Furtwänglers Rücktritt Graener kurz vor der Uraufführung des *Prinzen von Homburg* zum Vizepräsidenten der Reichsmusikkammer ernannt wurde.
- 97 Siehe zur Entstehung und Rezeption dieser Oper Sara Lengowski/Claudia Maurer Zenck: Mark Lothars *Schneider Wibbel* – eine unterhaltsame Volksoper (1938), in: Maurer Zenck: *Neue Opern im »Dritten Reich«*, S. 126–164.
- 98 Egks *Peer Gynt* kann wohl zu einer der wichtigsten Uraufführungen an der Staatsoper im »Dritten Reich« gezählt werden; siehe dazu das Kapitel »Hitler in der Oper. Der Führer und Werner Egks *Peer Gynt*« in: Michael Walter: *Hitler in der Oper*, S. 175–212.
- 99 Siehe bezüglich einer detaillierten Ausführung zur Oper Fabian Zerhau: Das doppelte Scheitern des erfolgreichen Komponisten Rudolf Wagner-Régeny (1939 und 1941): I. *Die Bürger von Calais* und die Bereitschaft zum Opfer, in: Maurer Zenck: *Neue Opern im »Dritten Reich«*, S. 208–252, und Levi: *Opera in the Nazi Period*, S. 155–158.

»Die Meistersinger von Nürnberg« sind das Hohelied deutscher Kunst, das immer dann erklingen wird, wenn es gilt, die Einheit von Volk und Kunst in ihrer herrlichen Verkörperung zu offenbaren.«<sup>100</sup>

Sieben Jahre später nun trat das Ziel der Repräsentationsfunktion der Staatsoper in den Hintergrund, wie einem Tagebucheintrag Goebbels' vom 20. August 1942 zu entnehmen ist:

»Auf meinen Vorschlag ordnet der Führer an, daß die Wiedereröffnung ohne jede äußerliche Feierlichkeit stattfindet. Machen wir daraus eine große Sensation, so werden [...] die Bombengeschädigten, die heute vielfach noch ohne Dach wohnen müssen, gewiß daran Anstoß nehmen können.«<sup>101</sup>

Zwei Nächte vor der Premiere von Othmar Schoecks *Schloss Dürande* am 1. April 1943 wurde auch die Deutsche Oper bei einem Luftangriff stark beschädigt.<sup>102</sup> Zwei weitere Bombenangriffe im September und November des gleichen Jahres legten die Deutsche Oper dann endgültig in Schutt und Asche.<sup>103</sup> Bei einem weiteren Bombardement der alliierten Kräfte wurde auch die Lindenoper am 3. Februar 1945 vollständig zerstört. Tietjen überlebte die Luftangriffe der beiden zu verschiedenen Zeiten von ihm geleiteten Häuser. Und eine Ironie des Schicksals machte ihn schließlich mittels von ihm selbst initiiertes Intrigen nach einem undurchsichtigen Entnazifizierungsprozess von 1948 bis 1954 erneut zum Intendanten der Städtischen Oper, wie sie nach einer abermaligen Umbenennung wieder hieß.<sup>104</sup>

100 [Anon.]: Das neue Deutsche Opernhaus, S. 215.

101 Die Tagebücher von Joseph Goebbels, Teil II, Bd. 5, S. 368.

102 Der Bombenangriff fand in der Nacht vom 29. auf den 30. März 1943 statt. Wegen der erhöhten Furcht weiterer Bombenangriffe brach wohl während der Premierenvorstellung nach einem geplanten pyrotechnischen Effekt Panik im Zuschauerraum aus. Siehe dazu die Schilderung des Schweizer Gesandten Hans Frölicher in seinem Tagebuch, abgedruckt in Werner Vogel: Othmar Schoeck. Leben und Schaffen im Spiegel von Selbstzeugnissen und Zeitgenossenberichten, Zürich 1976, S. 256f.

103 Diese beiden Luftangriffe ereigneten sich in den Nächten vom 3. auf den 4. September 1943 und vom 22. auf den 23. November 1943.

104 Siehe dazu Heer/von Haken: Der Überläufer, S. 41–53, und von Meyer zu Heringdorf: Das Charlottenburger Opernhaus, Bd. 1, S. 80–88.

## 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](http://www.editionargus.de). Zum Forschungsschwerpunkt Interpretation der Hochschule der Künste Bern finden Sie Informationen unter [www.hkb.bfh.ch/interpretation](http://www.hkb.bfh.ch/interpretation) und [www.hkb-interpretation.ch](http://www.hkb-interpretation.ch). Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über [www.dnb.de](http://www.dnb.de) abrufbar.

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