

Ralf Klausnitzer/Ulrike Thiele/Erik Levi/Mario Venzago/Chris Walton (Moderation)

## **Verdammen, vergeben, verdrängen, verfremden? Ein Gespräch über den Umgang mit Werken der NS-Zeit**

CHRIS WALTON Im folgenden Gespräch soll es um den Umgang mit problematischen kulturellen Werken insbesondere der Nazi-Zeit gehen. Wir alle wissen, wie lange man vieles schwarz-weiß betrachtet hat. Kürzlich erschien ein Artikel von Richard Taruskin über diese Fragen, im Zusammenhang mit Schostakowitsch, in dem er feststellt – in meinen Augen zu Recht –, dass ein Mensch nicht leben kann, ohne Kompromisse zu schließen.<sup>1</sup> Die Frage ist allerdings, wie weit man geht.

Alban Berg etwa hat versucht, sich den Austrofaschisten anzupassen. Bekanntlich wollte Arnold Schönberg Bergs Lulu wegen der antisemitischen Szene mit dem Bankier nicht fertig schreiben.<sup>2</sup> Paul Hindemith hatte sogar das große Glück, dass ihn Hitler nicht mochte. Er hatte ja den Auftrag erhalten, etwas für die Luftwaffe unter Hermann Göring zu komponieren, was er aber nicht realisierte, da er dann definitiv in Ungnade fiel.

Dennoch sind Mathis und Lulu als quasi-antifaschistische Werke immer gespielt worden. Wenn die Geschichte anders verlaufen wäre, wenn Berg länger gelebt hätte, wenn Hindemith nicht hinausgedrängt geworden wäre, würden wir diese Werke womöglich anders anschauen. Schoecks *Schloss Dürande* hingegen kam für Aufführungen nach der Kapitulation der Nazis nicht mehr infrage – es gibt auch bestimmte Gründe dafür im Libretto, wie an diesem Symposium ausführlich erläutert. Die Frage bleibt: Wie kommt es, dass gewisse Werke aufgeführt werden können, andere Werke aber nicht?

Erik, I'd like to ask you: do you think that the division between supposedly progressive music and reactionary music was a major factor in deciding what could be performed in the past few decades, and what couldn't? You have a composer such as Webern, who was a fan of Hitler, but he was progressive, so he was classed with the antifascists; whereas there were composers who were more conservative, such as Schoeck, who were long regarded as problematical.

ERIK LEVI I don't doubt that this has got much to do with fashion, and the general climate of opinion. After the War, certainly in England, there was a feeling of wanting to forget what had happened before. So music had to be abstract; it should be completely non-political, bereft of any overtly philosophical or nationalist connotations, and We-

- 1 Richard Taruskin: Was Shostakovich a Martyr? Or Is That Just Fiction?, in: New York Times, 26. August 2016, zugänglich im Internet: [www.nytimes.com/2016/08/28/arts/music/julian-barnes-the-noise-of-time-shostakovich.html](http://www.nytimes.com/2016/08/28/arts/music/julian-barnes-the-noise-of-time-shostakovich.html) (zuletzt aufgerufen 19. April 2017).
- 2 Siehe Soma Morgenstern: Alban Berg und seine Idole. Erinnerungen und Briefe, hg. von Ingolf Schulte, Lüneburg 1995, S. 138.

bern was held up as an almost perfect example of that purity. To »tarnish« music with political sentiment was simply not acceptable. You asked about value judgements; I think it depends on the era.

In London in 1996, we performed the *Cantata for the 20th anniversary of the October Revolution* by Prokofiev at the Royal Festival Hall. Some people asked why we were performing this work. It was because it's by Prokofiev, and it's actually quite an interesting piece. But the actual text is of course very propagandistic. Nevertheless, I wonder whether we make a distinction between works composed in the Nazi era and works composed under Stalin; perhaps we make a value judgement, and that's very dangerous. I think if a work is good, it should be performed. But that may be naive of me to say that. That might be utopian.

WALTON I presume we agree that there are some works one wouldn't want to perform – if one thinks of cantatas praising Hitler ...

LEVI You could argue (though personally I wouldn't): if people are performing the *Toast to Stalin* by Prokofiev, then why not? Why are we making this distinction between two pretty horrible regimes? That's my question.

WALTON Mario, was würdest du aufführen, und wie entscheidest du, ob du ein Werk aufführst aus den Dreißiger-, Vierzigerjahren oder nicht? Hast du eine klare Linie oder entscheidest du von Stück zu Stück? Hängt es nur von der Musik ab?

MARIO VENZAGO Die Qualität der Musik ist sicher das oberste Prinzip. Aber dann gibt es, weil wir ja auch eine gesellschaftliche Verpflichtung haben, schon Gedanken, die man sich machen muss: Könnte etwas missverstanden werden? Könnte etwas die Botschaft der Musik torpedieren? Und da wird es sehr problematisch für mich. Ich bin eigentlich zu diesem Symposium gekommen in der Hoffnung, von euch Wissenschaftlern Entscheidungshilfen zu erhalten. Was ist denn eigentlich faschistische Musik? Gefühlsmäßig gibt es das durchaus. Jedoch, wie ich gestern gesagt habe: Wenn man den Text von *Schloss Dürande* wegnimmt und versucht, das als abstrakte Musik zu spielen – da finde ich nichts Faschistisches. Und es gibt tatsächlich Kriterien, die eine Musik so unangenehm, gefährlich machen, dass man sie nicht aufführen darf. Allerdings haben wir diese Kriterien nicht wirklich entwickelt.

Für mich ist zum Beispiel alle Musik, die eine unlautere Absicht hat, unaufführbar. Und das ist oft auch Musik, die ein Publikum zu Standing Ovationen hinreißt. Es ist gefährlich. Ich muss da an Schönberg denken, der bei seinen Privatkonzerten den Applaus verboten hat, weil das eine Indoktrination – oder eine Manipulation – bedeute.

WALTON Ralf, du kommst ja nicht aus der Musikwissenschaft, gibt es ähnliche Probleme in der Literatur- und Theaterwissenschaft? Wie geht man heute mit solchen Werken um?

RALF KLAUSNITZER Die Frage, wie man mit literarischen Texten aus dieser Nazi-Zeit umgehen soll, ob die noch gedruckt beziehungsweise gelesen werden dürfen, hat

man relativ schnell nach 1945 beantwortet, indem man Listen auszusondernder Literatur gemacht hat. Da kamen die ganzen propagandistischen Schriften drauf, das war gar keine Frage. Aber was sollte man mit Texten aus der sogenannten inneren Emigration machen? Ein prominentes Beispiel ist Ernst Jünger, der als Hauptmann der Wehrmacht im besetzten Paris aktiv war und sich mit Vertretern der Résistance traf. Er verfasste ein sehr berühmtes Werk, *Auf den Marmorklippen*, von dem man nicht genau weiß: Ist das jetzt Eskapismus oder Affirmation von Gewaltverhältnissen oder subtiler Widerstand? Dieses Buch erscheint 1939 in Nazi-Deutschland, hat eine hohe Auflage mit siebzigtausend Exemplaren – was nach 1945 Fragen aufwirft: Dürfen Werke dieses ehemaligen Wehrmachtsoffiziers weiterhin gedruckt und gelesen werden? Wie bewertet man diesen Text nun? Da gibt es auch in der Literaturwissenschaft ein enormes Spannungsfeld zwischen politischen Imperativen, in denen die Autoren damals produzieren, dem ästhetischen Eigensinn und unserer heutigen Rezeption. Ein großes Problem, gerade bei diesen uneindeutigen Texten.

LEVI What about Heidegger?

KLAUSNITZER Ja, Martin Heidegger ist jetzt das schlimme Beispiel schlechthin. Der große Philosoph – man nannte ihn einmal den König der Philosophen im 20. Jahrhundert –, befreundet mit Hannah Arendt, schreibt 1927 *Sein und Zeit*; und jetzt werden diese *Schwarzen Hefte* sukzessive aus dem Nachlass ediert, und eigentlich muss man das gesamte philosophische Werk Heideggers noch einmal lesen vor der Folie dieser expliziten Gesinnung, die er in seinen *Schwarzen Heften* offenbart. Ein Umdeutungsprozess ist notwendig, völlig richtig.

THOMAS GARTMANN Mit Heidegger ist es besonders kompliziert, er wurde ja bereits aufgrund seiner Rektoratsrede neu gelesen, dann schlug das Pendel wieder ein bisschen in die andere Richtung aus und jetzt muss er ja ein zweites Mal neu gelesen werden. Da ist quasi potenziertes Neulesen angesagt.

WALTON Müsstest du nicht auch andere Werke neu lesen? Jetzt, wo die Wahrheit über Berg und Hindemith herauskommt, müsstest du nicht auch Lulu oder *Mathis der Maler* neu lesen? Was denkst du, Erik?

LEVI They're good works. I've seen both of them in the theatre and they had an overwhelming impact on the audience. I don't get worried by this sort of thing. I was very interested in the case of Hindemith, just to give you an example from my own research. I was looking at the Hindemith file in the BBC Written Archives, noting in particular that Hindemith was performed a great deal in England during the 1930s. When the composer was invited to perform in England at the time of the »Hindemith affair« in 1934, the Nazi regime was already making it difficult for him to prosper abroad. In fact, Strecker, who was the director of Schott's, wrote a letter to the BBC saying: »Under no circumstances must Mr. Hindemith be interviewed about political events; he's here as a musician«. So

there was a general desire to keep politics out of the musical discourse in England – unlike in Germany. When I read the Austrian and German music journals from the 1920s, they are already politically orientated, often allying themselves to diametrically opposing political ideologies; *Anbruch* is very politically left-wing, while *Neue Zeitschrift für Musik* was relaunched in the mid-1920s as the journal for the spiritual renewal of German music. It is relentlessly nationalist and conservative. So you see the polemics already in Germany, which is very different from what happened in England, even though I agree about things having been swept under the carpet. But politics didn't enter into the musical discourse in England, I think.

ULRIKE THIELE Das sind genau diese Kontinuitäten, die Ralf so schön nachgezeichnet hat in der Literatur. Ganz am Anfang der Tagung, am ersten Tag, kam die Diskussion auf, diese Zeitengrenzen 1933 und 1945 aufzubrechen. Ich glaube, das ist genau der Schlüssel, weil diese Kontinuitätslinien viel länger sind als dieses Regime. Man passt sich quasi den historischen Fakten an und lässt sich da auf einen Zeitraum einengen, während die Linien viel weiter zurück und auch darüber hinaus reichen. Es ist ohne Frage wichtig, bei Werken dieser Zeit sensibel zu bleiben und genau hinzuhören, aber ich glaube, dass die politischen Implikationen eben bereits viel länger hörbar sind und danach auch hörbar bleiben. Man darf also letztlich nicht vergessen, dass wir uns mit dem Fokus allein auf diese Zeit dazu verleiten lassen, Werke anders zu hören oder aber Sachen herauszuhören, die da vielleicht gar nicht drin sind, oder aber in einer Kontinuität zu sehen sind, die über diese problematische Zeit hinausreicht.

VENZAGO Als ausführender Musiker finde ich es problematisch, wenn man die Gesinnung eines Komponisten als künstlerisches Kriterium auflisten muss. Wenn ich also nicht mehr zunächst schaue, ist das handwerklich gut gemacht, sagt das etwas, hat das einen Inhalt und eine Botschaft, sondern: Was für einer Gesinnung hat der Autor gefrönt? ...

THIELE Das ist ja eben die Schwierigkeit, aber auch das Schöne bei Musik, dass diese eindeutigen Kriterien irgendwie nicht funktionieren. Um noch einen anderen Diskurs da mitzudenken, dieser ganze Nationalmusik-Diskurs: Dummerweise findet man die festgelegten Skalen in ganz anderen Kontexten genauso, also das, was so »russisch« klingt, findet sich auch in französischer Musik. Eng gefasste Kriterien greifen oft zu kurz, und da bin ich ganz bei Ihnen: Man ist immer besser beraten, die Ohren aufzumachen, den Kopf einzuschalten und ein Werk zu kontextualisieren, als es an einer Liste abzuarbeiten: das muss raus, das muss rein. Auch da gibt es eben nicht nur schwarz-weiß, sondern ganz viele Graustufen, und manchmal eben auch braune Flecken.

VENZAGO Unlängst gab es im Radio einen Tag, der war Othmar Schoeck gewidmet. Dazu wurde ich gefragt, was Schweizer Musik sei. Ich erwähnte Heinz Holliger, den ich

für einen großartigen Komponisten halte, einen Mann, der die Musik des 21. Jahrhunderts immer noch mitbestimmt. Sinngemäß meinte ich, es wäre mir zu eng, ihn als schweizerischen Komponisten zu betrachten, wir müssten weiter blicken: Was bringt die Musik nach vorne oder in die Tiefe. Da kam ein empörter Anruf von Heinz: Wie kannst du sagen, das sei nicht schweizerisch! Er hat mir viele Titel mit Schweizer Bezug aus seinem Œuvre aufgezählt. Aber gerade hinter diesen Titeln verbirgt sich nichts Nationalistisches, das ist globale Musik. Es ist wunderbar, dass wir Wurzeln haben und unsere Klänge exportieren dürfen, aber mit diesem Nationalen habe ich schon meine Schwierigkeiten.

WALTON Es gab sicherlich einen Punkt im 20. Jahrhundert, ab dem es für einen Künstler nicht mehr möglich war, zu behaupten, seine Kunst sei nicht politisch. In der Vergangenheit störte es niemanden, wenn Händel Oratorien komponierte, um grässliche Feldherren zu glorifizieren, den Duke of Cumberland zum Beispiel. Im 19. Jahrhundert gibt es auch solche Werke. Erik, kannst du sagen, ab wann hat sich alles geändert? Ab wann war's nicht mehr möglich für einen Komponisten quasi »rein« zu bleiben?

LEVI I think it started after the First World War, with the beginning of modern music, that is 1918 for me. I know *Le Sacre du printemps*, *Jeux* and *Pierrot lunaire* were written before that, but I think that's the cut-off point. All these arguments started to break out when the world was trying to rebuild society after the conflict. We can read the Weimar Republic as the archetypical moment of musical polemics on both the extreme right and extreme left; that's where it all started. And that's why that continuity perhaps even extends right through the two Germanys, West and East. There was this same kind of political issue. When I was in Germany in the early Seventies, listening to Shostakovich in West Berlin was seen as a Communist act. I was speaking to an important cultural advisor, and he said: »Why are you listening to Shostakovich? This is just Soviet propaganda.«

WALTON Man könnte sagen: Diese Wende nach 1918 ist ein integraler Aspekt der Moderne überhaupt.

LEVI I think so, yes. Modernity, I think, prompts the idea that after such conflict on a global scale, we had to return to a new society. What that new society might be was the origin of a lot of debate. If you read the German music periodicals, the political debate is already enshrined in them. But in England it's not an issue. That's why Britten could be still part of the establishment, and yet he was a left-winger and a homosexual.

KLAUSNITZER Wir sollten vielleicht nicht die Gesinnung der Künstler einbeziehen, weil das immer ein sehr schwieriges Feld ist, sondern mich würde mal interessieren: Gibt es so etwas wie totalitäre Strukturen in den Werken selbst, also auch in der Musik? Sind da Strukturen, die so etwas wie eine totalitäre Musik möglich machen?

LEVI Totalitarianism forces you to listen to it; you have to submit to it. It's so repetitive that you get brainwashed. In this kind of political climate, it becomes quite evident why a work like Carl Orff's *Carmina Burana* achieved such strong approval in Nazi Germany. It's a piece of music built around simple repetitive structures, using diatonic harmonies that wouldn't be out of place in the nineteenth century. Yet the instrumental textures and rhythmic insistence makes it sound like a piece that was very much of its time, perfectly according with Joseph Goebbels's dictum that Nazi music should effect a »romanticism of steel«.<sup>3</sup>

KLAUSNITZER Also diese Überwältigungsästhetik, aber die gibt es ja bei Richard Wagner auch schon –

LEVI Well, what did Brecht say about Wagner? He said he treated his audience worse than a B-movie.<sup>4</sup> When you go to a B-movie, the audience is treated with greater respect. What he objected to in Wagner was the suspension of belief, and the fact that people became irrational and were overwhelmed by the music.

WALTON Die beste Definition von Faschismus, die ich je gefunden habe, steht in LTI von Viktor Klemperer, ich paraphrasiere: Beim Faschismus darf man weder denken noch fühlen, sondern nur noch folgen. Ich habe dieses Gefühl oft bei Webern. Um ganz polemisch zu sein, ich denke Anton Webern wäre – auf eine Art – der perfekte faschistische Komponist. Diese Phantasie von totaler Kontrolle ...

LEVI He said he was on a mission to prove to Hitler that the twelve-tone system offered perfect control of everything. In fact, he wasn't alone in his thinking. The Danish composer Paul von Klenau composed a sort of 12-tone music derived, as he claimed, from Wagner – and believed that such a style would achieve official approval from the Nazis.

- 3 »An die Stelle einer zermürenden Schläffheit, die vor dem Ernst des Lebens kapitulierte, ihn nicht wahrhaben wollte oder vor ihm flüchtete, trat jene heroische Lebensauffassung, die heute durch den Marschtritt brauner Kolonnen klingt, die den Bauern begleitet, wenn er die Pflugschar durch die Akkerschollen zieht, die dem Arbeiter Sinn und höheren Zweck seines Daseinkampfes zurückgegeben hat, die den Arbeitslosen nicht verzweifeln läßt und die das grandiose Werk des deutschen Wiederaufbaues mit einem fast soldatisch anmutenden Rhythmus erfüllt. Es ist eine Art von stählerner Romantik, die das deutsche Leben wieder Lebenswert gemacht hat, eine Romantik, die sich nicht von der Härte des Daseins versteckt oder ihr in blauen Fernen zu entrinnen trachtet, eine Romantik, die den Mut hat, den Problemen gegenüberzutreten und ihnen fest und ohne Zucken in die mitleidslosen Augen hineinzuschauen.« Joseph Goebbels: Die deutsche Kultur von neuen Aufgaben, in: *Signale der neuen Zeit*. 25 ausgewählte Reden von Dr. Joseph Goebbels, München 1934, S. 331.
- 4 »We see entire rows of human beings being transported into a peculiar doped state, wholly passive, sunk without trace, seemingly in the grip of a severe poisoning attack. Their tense, congealed gaze shows that these people are the helpless and involuntary victims of the unchecked lurchings of their emotions. Trickle of sweat prove how such excesses exhaust them. The worst gangster film treats its audience more like thinking beings.« Bertolt Brecht: *Brecht on Theatre. The Development of an Aesthetic*, übers. und hg. von John Willett, New York 1964, S. 89.

And many people saw the chaos in Germany and thought that Hitler would bring order. When he came to power, he promised to revive German music, and people would've been impressed by that.

WALTON I'd like to ask a question of Luis Gago, our guest from Spain. Luis, you lived through the last few years of the Franco period: How does Spain deal with works of music written under Franco or for Franco? What happened to musicians who adapted to conditions under him: has there been a break, or are there continuities?

LUIS GAGO I was only 14 when Franco died, but I think the regime was full of contradictions. That was also because of how long the dictatorship lasted, some 40 years. It was not the same throughout. A lot of books were forbidden, some movies were forbidden, but music was not really forbidden in the strict sense of the word. It was just ignored. To give you an example: *Moses and Aron* was premiered in Madrid, the capital of Spain, on 23 May this year, 2016. It was never forbidden, but it was never performed either. The regime supported music that was 100 percent Spanish: Spanish folklore, Spanish flamenco, pasodoble, music connected to Spanish bullfighting ... But the greatest contradiction is found in the greatest Spanish composer of the 20th century, Manuel de Falla. De Falla was a conservative man, and an extremely religious one, but he went into exile in 1936 and never returned after the war. He died in Argentina ten years later. But just after he died, they brought his corpse back to Spain as if he were a national hero. He was buried in the Cathedral of Cadiz, his hometown in southern Spain. They ignored the fact that he had not supported the regime and had lived in exile for ten years. Why did de Falla go into exile? Because he never forgave the regime for killing Federico García Lorca, who was one of his closest friends, and who died shortly after the beginning of the war. Two of de Falla's best students were the Halffter brothers, Rodolfo and Ernesto. Funnily enough, Ernesto remained in Spain as the official heir of de Falla, and he was the one who completed *Atlantida*, de Falla's unfinished final piece. Ernesto was a composer of the regime, in every sense. But his brother Rodolfo was very left-wing and went to Mexico, where he lived for the rest of his life. Roberto Gerhard wanted to study with de Falla, but he wasn't accepted and so went to Berlin instead, where he studied with Arnold Schoenberg. He never came back to Spain. He lived in Cambridge for most of his life. It was he, by the way, who invited Schoenberg to Barcelona, where he composed most of the second part of *Moses and Aron*.

The Franco regime was very soft when it actually came to forbidding music. The most progressive music was not really performed, or it was performed only later. You mentioned compromises. There is another Halffter, a nephew of the two composers I mentioned: Cristóbal Halffter, whom most of you will know. Today, he's a leftist, democratic composer. But in 1964, when Franco's regime organized a great concert in Madrid to celebrate 25 years of »peace« after the end of the war, one of the works commissioned for



it was composed by ... Cristóbal Halffter. Of course, people compromise in order to survive. Cristóbal was there; he didn't go into exile like his uncle Rodolfo, or to England like Roberto Gerhard. So he composed one of the pieces for this very Franco-ist concert. So I think that things happened more or less in the same way everywhere. Spain was not an exception.

Rodrigo was also the official composer of Spain for many years, because of his *Concierto de Aranjuez*: nice melodies, tonal, this is what the regime liked. They didn't like atonality. They liked simple music – it's the same story as Hitler's Germany or Stalin's Soviet Union. It's the same everywhere. They want music for the ›people‹.

GARTMANN Wie geht man heute um mit Ernesto Halffter in Spanien? Muss sein Werk darunter leiden, dass er der offizielle Komponist war, oder nicht?

GAGO Nein, überhaupt nicht. People don't care if he was an official composer of the regime or not. Rodolfo's music is not performed very much, I have to say, but not because he went into exile in Mexico. And de Falla, I think, is a perfect example of the contradictions of the regime. I have to say that he also disagreed with the Second Republic. It was very leftist, whereas he was a devout Catholic who went to mass every single day. What did the Republicans do? They burned down convents and monasteries and they killed priests. This was absolutely unacceptable to de Falla. There is a strange contradiction here. But I think his ideas were very consistent in themselves. So he went, and died in Argentina, only to return, dead, as a hero.

LEVI Bartók was brought back, too, many years later, as a national hero.

VENZAGO Ich möchte etwas zum Denken geben wegen faschistischer Tendenzen in Musik: Da drängt sich mir der Marsch auf: Es gibt Märsche, die einen glücklich machen, ich denke zum Beispiel an Beethoven oder an den Wettstein-Marsch, oder es gibt Hymnen, zu denen man wirklich nicht marschieren kann. In der *Symphonie liturgique* von Honegger, zum Beispiel, ist der letzte Satz ein Marsch, und ich finde das etwas vom Wunderbarsten, wie dieser Marsch ad absurdum geführt wird. Das ist ein Marschieren, das nicht funktioniert, ohne dass das Rhythmische irgendwie gestört würde. Dieser Marsch kommt nicht vorwärts und geht dann in einen unglaublichen 12-Ton-Akkord über. Das ist für mich ein gelungenes Beispiel eines nicht-faschistischen Marsches. Wenn ich nun aber die Vierte von Schostakowitsch anschau, da hat es schon im ersten Satz »Bum! Bum! Bum!« Es sind Märsche! und die haben wirklich etwas Militärisches, und wenn das noch lange weiter ginge, da müsste man kotzen. Das Ganze wird aber als nicht-faschistisch apostrophiert und gedeutet. Ich bin mir nicht ganz sicher; ich meine, es wird dann schon verändert oder kommentiert, wenn man so will, durch diesen atonalen Zwischenteil, die lyrischen Elemente und diesen ganzen wunderbaren Schluss, aber ... Wenn ich das jetzt im Blindtest bewerten müsste, würde das bei mir vermutlich durchfallen.



THIELE Was es auch gibt, ist eine Art Über-Erfüllung, also dass es quasi die Brechung gibt, in dem es gerade nicht nur auf die Zwölf, sondern nochmal draufgeht, also, das kommt dann wieder auf die Interpretation an. Wenn der Satzbau in Schostakowitschs Vierter als normaler Marsch gegeben wird, ist es irgendwie unangenehm, aber wenn's dann noch mal einen draufgibt, eben über-erfüllt wird, dann wird's wieder gebrochen. Da bekommt es noch eine zusätzliche Dimension, auch eine Lesart.

ROLAND WÄCHTER Das gilt auch für den Schluss der fünften Sinfonie, mit diesem endlos zelebrierten D-Dur, das eben auch als Über-Erfüllung eines ästhetischen Ideals gesehen wird. Die positive Interpretation dieser Märsche bei Schostakowitsch ist natürlich, dass es eigentlich Karikaturen von staatlich verordneter Musik seien. Aber ich habe bei Schostakowitsch auch ein Problem: Was machen wir mit den Schlussätzen der zweiten Sinfonie, die Oktoberrevolution, wo der Chor skandiert »October communa Lenin«, und mit dem Schluss der dritten Sinfonie für den Ersten Mai? Die Musik vorher aber ist immer auf der Höhe der Avantgarde.

LEVI That's part of the aesthetic debate in the Soviet Union during the late 1920s between the avant-garde Association of Contemporary Music and the Association of Proletarian Music. In a way, as I said in my paper, the composers were playing a clever game. In the first part of these symphonies, it's avant-garde, in the second it's proletarian. And that's why he didn't like those pieces, because they're not consistent. But the march in Shostakovich is surely an ironic march, like Mahler. After all, you don't feel like Mahler's marches are fascist.

WALTON Wie geht man heute mit den Werken der DDR um? Geht man anders damit um als etwa mit den Werken vor 1945?

KLAUSNITZER Mit den literarischen Texten aus der DDR war es nach der sogenannten Wende relativ schwierig. Man hat versucht, erst mal so etwas wie eine intellektuelle Flurbereinigung durchzuführen; das deutsche Feuilleton war bestrebt, berühmte DDR-Schriftsteller – Heiner Müller nicht so sehr, aber vor allem Christa Wolf – irgendwie aus dem Verkehr zu ziehen. Das wurde nicht öffentlich dekretiert, sondern da gab es einen deutsch-deutschen Literaturstreit: Wie weit haben sich DDR-Literaten im Prinzip auf das Regime eingelassen und können die jetzt noch als moralische Wortführer der DDR-Bevölkerung angesehen werden? Man hat versucht, das über eine feuilletonistische Debatte zu machen, und das hat Christa Wolf auch persönlich sehr angegriffen, sie ist 1995 nicht ohne Grund nach Los Angeles gegangen, in die Villa Aurora von Lion und Marta Feuchtwanger. Man hat dann aber schnell gemerkt, dass – und das ist das Prekäre – der Markt die gesamte literarische Nachfrage irgendwie regelt. DDR-Schriftsteller, die sich vorher nicht angepasst hatten, so etwas wie subversive Literatur gemacht hatten, kamen auch nach 1990 nicht unbedingt zum Zuge, da der literarische Markt sie nicht angenommen

hat. Ein paar DDR-Autoren konnten in der Folge noch einfahren, aber der große Teil ist heutzutage fast vergessen.

THIELE Das ist mit den DDR-Komponisten ganz ähnlich. Ich bin da keine Expertin, aber habe das aufgrund meiner Herkunft interessiert verfolgt; ich könnte daher unterschreiben, dass da ein Marktbruch entstanden ist.

WALTON Erik, have you come across any cases of GDR composers having problems since the fall of the Wall?

LEVI I'm more interested in the composers that stayed – those who were in Nazi Germany and stayed in the GDR, who wrote political music in Nazi Germany and then wrote political music in the GDR. The morality of that is very interesting. It was mentioned a couple of days ago that Werner Egk was performed more in East Germany than in West Germany, because his music was accessible. So there's an issue here.

WALTON Mario, hast du DDR-Musik dirigiert?

VENZAGO Nein, ich habe zwar ab und zu die Orchester dort dirigiert, aber die großen DDR-Komponisten kenne ich eigentlich nur dem Namen nach.

Ich wäre aber gerne nochmals auf *Das Schloss Dürande* zurückgekommen. Für uns »Macher« der Neufassung stellt sich jetzt einfach die Frage, wie wir weitergehen sollen. Wir werden es bis zur konzertanten Aufführung sicher weitertreiben, aber ich würde auch gerne wissen, was Sie dazu meinen, ob die Neufassung eine ästhetische Qualität gewonnen hat, ob die Musik deswegen anders oder wieder aufführbar geworden ist. Nicht nur der moralische, sondern auch der künstlerische Aspekt würde mich sehr interessieren.

LEVI But why do you say it's not possible to perform it with the original language?

VENZAGO Im deutschen Sprach- und Kulturraum ist das Werk stigmatisiert. Und da wollen wir auch gar nichts entschuldigen oder eben nichts weißwaschen, sondern wir wollen transparent machen, was wir getan haben. Wir wünschen uns, dass es dadurch aufführbarer wird und auch einem normalen Publikum vorgestellt werden kann.

RES MARTY Für mich ist es wunderbar, ja zwingend, dass das Werk in der neuen Fassung aufgeführt wird. Es muss wieder an die Oberfläche kommen und darf nicht verdrängt werden. Ich sehe auch nichts Weißwäscherisches darin: wenn schon, war es vorher braun gewaschen.

WÄCHTER Ich würde es auch toll finden, wenn es mindestens zu einer konzertanten Aufführung käme, nur schon, damit man einmal das Ganze gehört hat. Aber ich weiß nicht ganz – eben das wurde gestern auch schon gesagt, es ist keine neue Idee –, ob die Figuren jetzt nicht ein bisschen nobel geworden sind, edel, durch diese Eichendorff-Texte? Und ob es nicht vielleicht produktiver wäre, wenn man, in der Sprache von Francesco Miceli, doch näher beim Libretto bliebe. Nur beim Libretto sozusagen als dramaturgischer Struktur, nicht bei der Sprache von Burte.

VENZAGO Ich habe das nicht so empfunden, dass Francesco Micieli weggegangen ist; für mich war es fast ein Wunder, dass der Plot eigentlich total erhalten bleibt. Es gibt keinen Moment, in dem wir die Handlung verändern oder etwas zurechtbiegen mussten. Die Figuren werden dagegen in der Tat differenzierter. Sie kriegen mehr Leben und Geschichte, mehr Tiefe, sie kriegen mehr Vision. Da ist etwas, was ich eben auch bei den anderen Werken von Othmar Schoeck so stark empfinde – das weit über diesen Vierwaldstättersee hinaussieht. Burte sieht dies nicht. Eichendorff wiederum schon, deshalb sind er und Schoeck eigentlich kongeniale Partner.

GARTMANN Ein Einwand gestern war allerdings: Das eine ist Oper und das andere ist Literatur. Oper darf je nachdem gar nicht so tief sein, sonst kommt's auf der Bühne nicht herüber, wurde gestern gesagt.

VENZAGO Ist das nicht ein sehr veraltetes Opernbild? Natürlich gab es – vor allem in der Komödie – immer die Typen in der Oper, aber es gab und gibt besonders im 20. Jahrhundert auch mehr und mehr eine sehr differenzierte Personenzeichnung auf der Bühne. Ich denke, dass Schoeck in seiner Rückwärtsgewandtheit eben auch unglaublich nach vorne blickt. Die Melancholie dieser Musik und dieser Sucht-machende Sog, das hat kein anderer Komponist – und gleichzeitig finden wir das auch bei Eichendorff.

WÄCHTER Ja, es passt; das passt auch gut zusammen, da bin ich einverstanden. Aber vielleicht kann ich es anhand eines konkreten Beispiels sagen: Wenn die Gräfin Morville sich verabschiedet, dann erklärt sie sich ja im originalen Libretto als eine konservative, nicht-einsichtige, katholische, von mir aus reaktionäre Royalistin. Und deshalb will sie weg. Sie will und kann mit dieser neuen Gesellschaft nichts zu tun haben. In der neuen Eichendorff-Fassung aber wird dieses Weggehen auf eine fast philosophisch-poetische Ebene gehoben.

VENZAGO Ob sie als alter Drache ein Publikum stärker berühren würde, wage ich zu bezweifeln. Ohne Frage erhält sie jetzt weitere Facetten, was eine Interpretation unsererseits und durchaus diskutabel ist. Jedenfalls geht die Gräfin in unseren Augen nicht nur fort, weil sie mit dieser neuen Zeit nichts anfangen kann, sie geht auch, weil sie nirgendwo mehr Solidarität findet. Daher geht sie, wenn ich es poetisch fasse, in die Einsamkeit. Im Übrigen kommt die Figur der Morville ja bei Eichendorff gar nicht vor; die ist von Schoeck erfunden.

ALVARO SCHOECK Bezüglich dieser Figur der Gräfin finde ich persönlich, dass in den Opern meines Großonkels jene Figuren, die mit einer neuen Zeit nicht zurechtkommen, eigentlich immer die stärksten sind. Das ist in *Don Ranudo* die Hauptfigur, dann bei *Massimilla Doni* ist es Vendramin. Deshalb ist es vielleicht nicht so schlimm, wenn diese Figuren mehr Tiefe kriegen. Im Übrigen könnte diese fast schon liebevolle Haltung gegenüber diesen durch die Zeit herausgeforderten Figuren unter Umständen etwas mit

diesem Ort zu tun haben, an dem wir uns hier grad befinden. Dieses Haus selbst weigert sich quasi als Grundkonzeption, mit einer neuen Zeit zurechtzukommen, wobei es seit 130 Jahren steht ...

WALTON Ich finde, wenn diese Figuren mehr Tiefe kriegen und wenn die Musik diese Vertiefung aufnehmen kann und dabei aufblüht, das spricht für deren Qualität.

STEFFI LUNAU Ich habe eine Frage als ganz und gar Außenstehende: Was brachte Sie dazu, die neue Textfassung ausgerechnet auch auf Deutsch zu machen? Es wäre ja ein Sprachwechsel denkbar; könnte man das nicht ins Englische transformieren? Mit einem Sprachwechsel kann man natürlich auch Dinge aufbrechen.

VENZAGO Eine interessante Idee, allerdings hatten wir einen anderen, doppelten Auftrag von der Hochschule der Künste Bern. Unsere Aufgabe war es zum einen, das Faschistische im Text zu erspüren und zu benennen, falls es denn da ist, und es zu ersetzen, und zum anderen, die Oper für eine eventuelle Aufführung hierzulande vorzubereiten.

GARTMANN In einer ersten Vor-Phase haben wir tatsächlich an diese Möglichkeit gedacht, und zwar an eine Übertragung ins Französische, weil das wäre dann wirklich ein ganz radikaler Bruch gewesen. Allerdings hat sich herausgestellt, dass wir das nicht mit der Musik zusammenbekommen würden.

THIELE Auch wenn es sehr löblich ist, dass Figuren mehr Tiefe bekommen: Beide Beteiligte, Burte und Schoeck, hatten ja die Möglichkeit, das Werk zu beeinflussen, auch Schoeck, auch wenn man bemüht ist, das zu entkoppeln. Mit der Umarbeitung verliert ein Werk nun natürlich auch an Tiefe im Blick auf die Entstehungsgeschichte. Durch die Eingriffe passieren genau da Schnitte, die sind zum einen vielleicht notwendig, aber es geht auch etwas verloren. Diese neue Fassung ist in meinen Augen ein anderes Werk: Personen werden verändert, es ist keine reine Aufbereitung. Der Sänger hat das gestern so schön vorgemacht: Mit dem neuen Text bekommt seine Stimme eine andere Farbe, er wird zu einer anderen Figur. Das ganze Gefüge ist ein neues. Und auch wenn Sie sagen, das Werk kann nicht aufgeführt werden in dieser ursprünglichen Form, ich fände es unglaublich reizvoll, diese Situation nachzuempfinden, so wie wir gestern die Möglichkeit hatten, quasi mit einer Doppel-CD: ein Vergleich der ursprünglichen mit der neuen Fassung, so dass man die Möglichkeit hat, es als Publikum selber zu beurteilen.

VENZAGO Nun, das ist jetzt leicht möglich: Jede und jeder kann bei der Universal Edition die alte und die neue Fassung im Klavierauszug kaufen. Und natürlich wäre es reizvoll, man hätte eine Doppel-CD mit beiden Versionen, aber das halte ich für technisch und finanziell schwierig. Noch dazu hätte ich wohl Mühe, die alte Fassung zu dirigieren. Das müsste dann eine andere Crew sein, die das macht.

GARTMANN Allenfalls ausschnittsweise, zur Illustration?

VENZAGO Ausschnittsweise könnte ich mir das eher vorstellen. Um was zu beweisen?

THIELE Also wenn, dann in einer neutralen Gegenüberstellung. – Da sind wir wieder bei der Neutralität.

GARTMANN Kann man denn neutral interpretieren?

THIELE Das ist eine andere Frage. Aber wir haben es ja gestern gehört. Ich fand gerade diese Gegenüberstellung sehr sprechend. Und es gab ja auch viele unterschiedliche Meinungen dazu im Publikum. Die einen sagten zur ersten Version, dass gerade diese furchtbaren Verse von Burte, auch dieses »Blut«, die Gestalt prägen würden und dass davon in der Bearbeitung etwas verlorengegangen sei. Ich fände es einfach eine wichtige Option, dass man die Möglichkeit hat, selbst zu vergleichen.

WALTON Ich habe früher behauptet, *Das Schloss Dürande* dürfe, könne, solle nicht aufgeführt werden, wie es jetzt ist. Von daher würde ich auch gegen eine vollständige Gegenüberstellung plädieren. Dieses Symposium und die zugehörigen Veröffentlichungen geben Einblick in den Entstehungsprozess, beide Versionen sind grundsätzlich zugänglich, aber zur Aufführung geeignet ist in meinen Augen nur die neue Fassung.

THIELE Aber die Texte im Libretto klingen nicht selber. Wir hatten das Glück, diese Gegenüberstellung zu hören, sie individuell als klingendes Zeitdokument bewerten zu können. Diese Möglichkeit nehmen wir den Leuten, indem wir nur diese neue Version präsentieren. Ich erkenne das völlig an, ich merke auch, wie viel Zeit, Gedanken und Emotionen da hineingelegt wurden, und ich könnte mir auch nicht vorstellen, dass *Das Schloss Dürande* in der ursprünglichen Form auf die Bühne kommt. Aber eine CD oder Tonaufnahme ist für mich eine andere Darstellungsform und geht eher in Richtung einer Dokumentation. Das klingende Werk kann nun einmal nicht verschriftlicht werden. Es kann in Texten beschrieben werden, klar, aber beurteilt wird das, was gehört wird. Und wenn man die Partitur zugänglich macht, ist das nicht das Gleiche, wie wenn es klingt. Meine Idee war keineswegs als Abwertung oder Verunglimpfung gedacht, sondern als Dokumentierung und gegenübergestellter Vergleichsmaßstab.

GARTMANN Geplant ist auf jeden Fall, die beiden Textfassungen als Synopsis zu publizieren.<sup>5</sup> Und warum nicht einzelne Szenen oder Ausschnitte aus der Uraufführung auf einer CD oder mit anderen technischen Mitteln einander gegenüberstellen. Ausschnitte aus dem gestrigen Workshop, der die beiden Fassungen einander gegenüberstellt hat, werden zudem multimedial den gedruckten Symposiumsband ergänzen.<sup>6</sup>

VENZAGO Der Mitschnitt der Uraufführung ist ein Dokument, das als Vergleich dienen kann ... Also, wenn man alles macht, dann kann man sich aber die neue Fassung

5 Zurück zu Eichendorff! Zur Neufassung von Othmar Schoecks historisch belasteter Oper »Das Schloss Dürande«, hg. von Thomas Gartmann, Zürich 2018, S. 211–330.

6 Diese Live-Aufnahmen sind über die Website [www.hkb-interpretation.ch/login](http://www.hkb-interpretation.ch/login) (Benutzername: »schoeck«, Passwort: »Gratinalgut«) zugänglich.

sparen. Eine spätere Generation – hoffen wir – wird das ganz anders sehen, ganz anders bewerten und eine andere Lösung finden. Es ist nur eine Momentaufnahme. Es gilt, das Werk für den jetzigen Moment zurückzugewinnen, um es nicht ganz zu verlieren.

THIELE Ich möchte einfach betonen, dass das neue Werk wirklich einen eigenständigen Wert, einen eigenständigen Charakter hat; es geht mir mehr um die Möglichkeit der Einordnung.

WALTON Als ein an der neuen Fassung gar nicht Beteiligter kann ich nur unterstreichen: Hoffentlich kommt sie auch auf die Bühne, denn die Musik verdient es! Wir hoffen auch, dass dieses Festival, das mit dieser Diskussionsrunde schließt, nicht das Ende, sondern der Anfang von etwas ist. Vielen Dank jedenfalls für die angeregte Diskussion!

(Transkribiert von Simeon Thompson)

## 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