

Roman Brotbeck

Zwischen Opportunismus, Bewunderung und Kritik.

Die französischen und schweizerischen Berichte zum Mozart-Fest 1941 in Wien

Feste für das neue faschistische Europa »Nachmittags schreibe ich mit einigem Widerwillen die Rede zum 150. Geburtstag Mozarts. In dieser Zeit, in der man von tausend anderen Sorgen bedrängt und belastet ist, würde man sich lieber mit anderen Problemen als ausgerechnet mit einer Gedächtnisrede für Mozart beschäftigen. Aber auch das muß sein.«¹ Das steht in Joseph Goebbels' Tagebuch am 26. November 1941; angesprochen ist die Rede zur Eröffnung des Festes zu Mozarts 150. Todestag vom 26. November bis zum 5. Dezember 1941 in Wien. Das Mozart-Fest war ursprünglich geplant als internationale Repräsentationsveranstaltung des vom ›Dritten Reich‹ aus verkündeten ›neuen Europa‹, für das der vielgereiste Mozart als eine zentrale Gestalt inszeniert werden sollte.

Das ›neue Europa‹ war ein wichtiges Schlagwort der deutschen Propaganda. Ein faschistisches Europa sollte jenes der ›Systemzeit‹ ablösen. Man machte dafür auch Konzessionen, verzichtete beispielsweise auf antisemitische Parolen. Bereits vier Wochen vor der Mozart-Woche fand am 26. Oktober 1941 ein ähnlich ausgerichtetes Treffen statt: Das seit 1938 in Weimar stattfindende Großdeutsche wurde zum Europäischen Dichtertreffen umbenannt; bei dieser Gelegenheit gründete man auch den Europäischen Schriftstellerverband (ESV). Dieser neue Schriftstellerverband, der sehr stark auf die neuen deutsch-französischen Beziehungen abstellte und sich von der englisch-amerikanischen Literatur absetzen wollte, war von Goebbels als Konkurrenzmodell zum PEN-Club gedacht.

Den ausländischen Schriftstellern und sehr wenigen Schriftstellerinnen wurde zum Treffen eine »Deutschlandrundreise« offeriert, während der man symbolträchtig von Bonn am Rhein über Wien und Berlin zum Zielort Weimar reiste,² selbstverständlich von offiziellen NS-Funktionären gut ›betreut‹. Aus der Schweiz nahm an diesem Treffen nur der dubiose, in Englisch schreibende und Mahatma Gandhi ebenso wie Hitler verehrende John Knittel teil, der bis 1943 Goebbels regelmäßig über die Schweizer Verhältnisse informierte und auf dessen Briefkopf »EUROPÄISCHE SCHRIFTSTELLER

1 Joseph Goebbels: *Die Tagebücher von Joseph Goebbels*, hg. von Elke Fröhlich, Teil II: Diktate 1941–1945, Bd. 2, München 1998, S. 369 (26. November 1941).

2 Die Stationen waren dramaturgisch gut aufgebaut: Bonn und Wiesbaden, Frankfurt am Main und Rheingau, Heidelberg, Straßburg und Freiburg, München und Lindau, Salzburg – mit der Schlusskadenz von Wien, Berlin und Weimar. Frank-Rutger Hausmann: »Dichte, Dichter, tage nicht!«. *Die Europäische Schriftsteller-Vereinigung in Weimar 1941–1948*, Frankfurt a. M. 2004, S. 105–141.

VEREINIGUNG – Der Sprecher für die Schweiz, John Knittel Maienfeld« stand.³ Aus Frankreich allerdings reisten gleich sieben schreibende Vichy-Kollaborateure an.⁴ Sie wussten sich endlich auf der ganz sicheren Siegerseite, denn zwei Wochen zuvor hatte Goebbels' Gegenspieler, der Leiter des Reichspresseamtes Otto Dietrich, am 9. Oktober 1941 aufgrund der überwältigenden militärischen Erfolge an der Ostfront vor der nationalen und internationalen Presse verkündet, dass die Sowjetunion bald besiegt sei, was der *Völkische Beobachter* in der Schlagzeile »Der Feldzug im Osten ist entschieden« zusammenfasste.⁵ Die ausländische Presse war erschüttert, und die deutsche Bevölkerung stellte sich auf gemeinsame Weihnachten mit den siegreich heimkehrenden Soldaten ein. Und Joseph Goebbels, der falsche Siegesbotschaften hasste, schwante Schlimmes, falls sich diese Ankündigungen nicht bewahrheiten sollten.⁶

Beim einen Monat später stattfindenden Mozart-Fest wurde die Abfahrt der französischen Delegation mit Arthur Honegger als Zentralfigur in der dortigen Presse gefeiert, und Marcel Delannoy lobte in *Les Nouveaux Temps* den deutschen Begleitoffizier und Aufpasser: »M. le Lieutenant Frank dont je peux bien dire qu'il s'acquitta de sa tâche avec une gentillesse et un tact que nous n'oublierons pas.«⁷

Für Wien fiel auch die Schweizer Delegation deutlich repräsentativer aus, wie man der Kritik des aus dem Elsass stammenden und in Basel als Konservatoriumslehrer wirkenden Tenors und Chordirigenten Joseph Cron für den *Berner Bund* entnehmen kann: »aus der Schweiz die Herren Dr. [Willi] Schuh (Zürich), [Heinrich] Sutermeister (Bern), [Jean] Marteau (Genf), Cron (Basel).«⁸

- 3 Ebd., S. 203. Frank-Rutger Hausmann weist detailliert nach, wie weitgehend erfolglos die Anwerbungsversuche von Knittel, der auch als Doppelagent für den Schweizer Bundesrat tätig war, sogar bei erzkonservativ und deutschlandfreundlich eingestellten Schweizer Schriftstellern blieben; ebd., S. 187–203.
- 4 Ebd., S. 143.
- 5 Vgl. Stefan Krings: *Hitlers Pressechef. Otto Dietrich (1897–1952). Eine Biographie*, Göttingen 2010, S. 413–420. Krings übernimmt bei seiner Darstellung unkritisch und ohne andere Quelle die Version aus Otto Dietrichs *Memoiren (12 Jahre mit Hitler)*, München 1955, S. 101 ff.), nach der die Verantwortung für diese Pressekonferenz einzig bei Adolf Hitler selbst gelegen und Dietrich selber nur gehorcht habe.
- 6 Goebbels: *Tagebücher*, Teil II, Bd. 2, S. 91 (11. Oktober 1941), S. 230 (4. November 1941).
- 7 Marcel Delannoy: *8 jours à Vienne avec Mozart*, in: *Les Nouveaux Temps*, 15. Dezember 1941. Bei Leutnant Frank handelt es sich um Heinz Frank, Sonderführer der Pariser Propagandastaffel, die direkt dem deutschen Propagandaministerium unterstellt war. Von dessen schmeichelhafter Nennung erwartete sich Delannoy wohl persönliche Vorteile als Komponist. Vgl. Christine Strucken-Paland: »On n'a rien à me reprocher«. Arthur Honegger und die Frage der Kollaboration, in: Arthur Honegger. *Werk und Rezeption*, hg. von Peter Jost, Bern 2009, S. 122.
- 8 Joseph Cron: *Mozart-Fest in Wien*, in: *Der Bund*, 19. Dezember 1941, Morgen-Ausgabe, S. 1–3, hier S. 1. Bei Marteau, einem Genfer Schriftsteller, handelt es sich um den Sohn des Geigers Henri Marteau.

Das Mozart-Fest auf dem Umschlagpunkt zum Weltkrieg Zwischen dem Weimarer Dichtertreffen und dem Wiener Mozart-Fest hatte sich auch sonst so einiges verändert. Der russische Winter brach herein, der deutsche Vormarsch geriet vor Moskau ins Stocken. Kurz vor dem Mozart-Fest gab es insofern erneut eine Kommunikationspanne, als die Eroberung der Stadt Rostow im Don am 20. November 1941 von den Deutschen propagandistisch viel zu früh und übertrieben ausgeschlachtet wurde, denn bereits am 26. November erfolgte ein massiver russischer Gegenangriff. Zwei Tage später, am ersten Tag des Mozart-Festes, mussten sich die deutschen Truppen aus Rostow zurückziehen und hinterließen ein Feld der Zerstörung.

Am 5. Dezember wurde das Fest an Mozarts Todestag in Form eines Staatsaktes im Wiener Stephansdom beendet. Goebbels schrieb dazu im Tagebuch: »In Wien wird weiter Mozart gefeiert. Das hängt einem allmählich zum Halse heraus.«⁹ Goebbels selber blieb dem Staatsakt fern:

»Es werden Kränze am Stephansdom niedergelegt, wo Mozart eingesegnet worden ist; aber das ganze Placement ist so töricht, daß ich es für richtiger halte, meinen Kranz durch einen Adjutanten niederlegen zu lassen.«¹⁰

Die Art, wie Mozart an seinem Todestag quasi wie ein gefallener General gefeiert wurde, beschrieb der sichtlich beeindruckte Joseph Cron in den *Basler Nachrichten* und im *Berner Bund*:

»Mittags zwölf Uhr fand dann auf dem Stephansplatz die Mozart-Huldigung statt. An hohen weißen Masten sah man die Nationalflaggen von neunzehn Staaten, darunter auch das weiße Kreuz auf rotem Feld. Vor jener kleinen Kapelle am Dom zu St. Stephan, vor der am 5. Dezember 1791 der Leichnam Mozarts eingesegnet wurde, stellten breite Treppenstufen die eigentliche Huldigungsstätte dar. Unmittelbar vor der Domkapelle ein quaderförmiger Sockel, darauf eine flache Schale mit lodender Flamme, darunter in einem vergoldeten Kranz ein goldenes M. Fanfaren der ›Zauberflöte‹ leiten die Feier ein. ›Heute, am 150. Jahrestag des Hinscheidens Mozarts, vereinigen sich in Ehrfurcht die Kulturvölker des ganzen Erdkreises, um dem großen Genius der Musik ihre Huldigung darzubringen‹, verkündet der Lautsprecher. Und nun dröhnen vom Stephansdom die Glocken, gleichzeitig beginnen in Wien und Salzburg, der Geburtsstadt Mozarts, sämtliche Kirchenglocken zu läuten und begleiten mit ihrem ehernen Klang den weihevollen Akt der Kranzniederlegung. Die Mozart-Städte Wien, Salzburg, Paris, Prag huldigen als erste dem Genius. Dreißig Riesenkranze, von den Gesandten und Botschaftern der Länder dargebracht, darunter der von Generalkonsul Rüfenacht niedergelegte Kranz der Schweiz, liegen auf den breiten Treppenstufen rings um die brennende Opferschale.«¹¹

9 Goebbels: *Tagebücher*, Teil II, Bd. 2, S. 441 (6. Dezember 1941).

10 Ebd., S. 440 (6. Dezember 1941).

11 Joseph Cron: *Wien feiert W. A. Mozart*, in: *Basler Nachrichten*, 19. Dezember 1941, S. [5f.], hier S. [5f.]; Hervorhebung im Original.

An diesem Morgen des 5. Dezember 1941 wendete sich auch das Kriegsgeschick. Von Richard Sorge aus Tokio darüber informiert, dass Japan sich auf den Krieg gegen die USA vorbereite und in der Sowjetunion keine weitere Front eröffnen werde, versammelte Stalin seine Truppen gegen die deutschen Angreifer und leitete die erste Winteroffensive ein. Zwei Tage später, am 7. Dezember, griff Japan Pearl Harbor an und vier Tage später, am 11. Dezember, erklärte Deutschland den USA den Krieg. Damit war der europäische Krieg definitiv zum Zweiten Weltkrieg geworden.

Die Mozart-Woche fand also in einer der entscheidendsten Wochen dieses Krieges statt, die den Anfang vom langen Ende ankündigte, und sie passte in ihrer zu Beginn des Jahres 1941 geplanten Monumentalität überhaupt nicht mehr zu der aktuellen politischen Situation.

Ein monumentales Fest und schwierige Aufgaben für die deutsche Propaganda Der begeisterte Joseph Cron aus Basel beschrieb den Umfang des Festes eindrucksvoll und emphatisch wie kein anderer Kritiker aus der Schweiz oder Frankreich:

»Mitten im Krieg feierte Wien Mozart, gedachte es der 150. Wiederkehr des Todestages mit einer Mozart-Woche, die an Fülle der Veranstaltungen, an Aufgebot der Künstlerschaft, und Mitwirkung der hervorragenden Opernbühnen des Reiches alles aufbot, was dem Genius an Huldigung entgegengebracht werden konnte. Das offizielle Programm brachte nicht weniger als 18 Konzerte und sechs Opern, daneben die kostbare Mozart-Ausstellung in der Nationalbibliothek und einen Mozart-Kongreß, an dem in- und ausländische Musikwissenschaftler zu Worte kamen, die sich von nun an alle fünf Jahre in Wien zu einem Mozartkongreß versammeln wollen. Parallel zu diesem offiziellen ›Reichsprogramm‹ gab es aber noch das sogenannte ›Wiener-Programm‹, 60 Konzert- und Theateraufführungen umfassend. Der Andrang zu diesen Veranstaltungen war ein derart großer, daß schon Ende Oktober 64 000 Eintrittskarten bestellt waren, eine Zahl, die das Siebenfache des Fassungsvermögens aller Wiener Theater- und Konzertsäle ausmacht. 65 ausländische Musikkritiker, 300 in- und ausländische Ehrengäste, Dirigenten, Komponisten, Solisten, Musikwissenschaftler waren eingeladen [...].«¹²

Ein solches Fest, bei dem sich mitten im Krieg das musikalische ›neue Europa‹ versammelte, sich also Vertreter aus angeschlossenen, zugewandten, besetzten und neutralen Staaten zusammenfanden, war kommunikativ eine komplexe Angelegenheit: Man wollte einerseits vorführen, welche künstlerischen Höhepunkte das von den Juden befreite deutsche Musikleben zu bieten hatte, aber nur implizit, denn außer einem einzigen Seitenhieb Baldur von Schirachs auf die Baumwoll- und Aktieninteressen der Kriegsgegner, den man im damaligen Jargon als Anspielung auf die ›jüdische Plutokratie‹ verstehen konnte, fehlten alle antisemitischen Kommentare. Man wollte also einen Faschismus mit humanem Angesicht vorführen und keinesfalls an die zahlreichen Pogrome erinnern.

12 Cron: Mozart-Fest in Wien, S. 1.

Beim Wiener Fest konnte man die inländische und ausländische Presse nicht unterschiedlich behandeln und informieren, wie dies sonst Prinzip der deutschen Propaganda war; auch deshalb suchte man den gemeinsamen Nenner des ›neuen Europa‹ mit Mozart als Zentrum.

Dazu kam noch ein Privatkonflikt zwischen dem Reichsstatthalter von Wien, Baldur von Schirach, und dem Reichsminister Joseph Goebbels, der sich darüber ärgerte, dass von Schirach Wien als autonome Kulturstadt aufbauen und dem Berliner Diktat entziehen wollte. Goebbels hielt zudem gar nichts von Baldur von Schirach: »[...] er steckt doch noch sehr stark in der ganzen Ideologie der Hitlerjugend. Seine Kulturbestrebungen sind mehr Pubertäterscheinungen als reife Leistungen einer überlegenen Kulturführung.«¹³ In dieses Konfliktfeld gehört übrigens auch Baldur von Schirachs Coup, Richard Strauss einige Wochen vor dem Mozart-Fest nach Wien zurückzuholen.

Aber Goebbels hatte noch viel größere Probleme: Sein bisheriges Rezept, mit Siegesnachrichten die Stimmung zuhause anzuheizen, hatte sich erschöpft. Wegen des frühzeitig verkündeten Kriegsendes fühlten sich die Soldaten an der Front verraten und die Bevölkerung zuhause verunsichert. Es mussten sogar militärische Propaganda-Ausstellungen zur Winterausrüstung der Wehrmacht abgesagt werden, weil diese Ausrüstungen gar nicht mehr an die Front gebracht werden konnten und deshalb bei der Truppe nur noch mehr böses Blut erzeugt worden wäre. Goebbels musste die deutsche Bevölkerung auf Rückschläge und vor allem auf einen langen Krieg vorbereiten. Kriegsverletzte Offiziere durften den Mozart-Veranstaltungen beiwohnen und Goebbels persönlich stattete ihnen einen Besuch ab.

Trotzdem durfte nicht zu sehr getrauert werden. So untersagte Goebbels die Rundfunkausstrahlung von Mozarts *Requiem* unter der Leitung von Wilhelm Furtwängler:

»Nachmittags besuche ich im Musikvereinssaal die Aufführung des ›Requiem‹ durch die Philharmoniker unter Furtwängler mit dem Opernchor. Ein einzigartiges musikalisches Erlebnis. Die Wirkung ist ungeheuer. Ich kannte dies Requiem noch nicht und bin davon wie benommen. Das Publikum steht vollkommen in Bann dieser hinreißenden Musik. Dennoch aber verbiete ich, das Requiem im Rundfunk zu übertragen. Es würde augenblicklich nicht tröstend, sondern nur niederschmetternd wirken. Solche Kost können wir im Kriege nicht gebrauchen; vielleicht einmal am Ende des Krieges oder im Frieden. Augenblicklich bedürfen wir einer Totenmusik, die heroisch, aber nicht christlich oder gar katholisch ist.«¹⁴

Die unterschiedliche Rezeption des Mozart-Festes in der neutralen Schweiz und im besetzten Frankreich Bei meinen Untersuchungen zu Honeggers Rolle während der deutschen Besatzung in Paris ist mir vor einigen Jahren erstmals aufgefallen, wie unter-

13 Goebbels: *Tagebücher*, Teil II, Bd. 2, S. 409 f. (1. Dezember 1941).

14 Ebd., S. 441 (6. Dezember 1941).

schiedlich die schweizerischen Musikkritiker und ihre französischen Kollegen, die im besetzten Frankreich unter starken Zensurauflagen publizierten, nicht nur auf dieses Mozart-Fest reagiert haben. Dabei gibt es kein Schwarz oder Weiß, sondern unterschiedliche Grau- beziehungsweise Braunstufen, verschiedene persönliche Interessens- und auch differente Bedrohungslagen.

In einer neuen Publikation von Marie-Hélène Benoit-Otiz und Cécile Quesney¹⁵ wird die französische Delegation an der Wiener Mozart-Woche akribisch und detailliert untersucht. Die Autorinnen haben geradezu immense Archivstudien betrieben, die Entnazifizierungsdossiers studiert, die Biografien der Teilnehmer aufgearbeitet und auch das Programm des Wiener Festes gut dokumentiert. Leider sind die Schlüsse, welche die Autorinnen aus dem reichen Material ziehen, letztlich eher bescheiden, denn sie laufen auf den Gemeinplatz hinaus, dass die französische Delegation sich mit der Wiener Reise in die deutsche Propaganda-Maschinerie einbinden ließ. Das ist eine Selbstverständlichkeit und gilt für alle Delegationen, die nach Wien reisten. Im besonderen Fokus von Benoit-Otiz und Quesney stehen die französischen Kritiker:

»Even if only a minority of the French guests explicitly addressed the political aspects of the Viennese Mozart Week in their reviews, the body of articles produced by the delegation nevertheless demonstrates how effective Nazi musical propaganda was in France. As seemingly apolitical as most of the delegates were, these very positive reviews projected a reassuring image of Germany, and presented the Reich as a world of culture and tolerance.«¹⁶

Bei dieser Aussage wird von den beiden Autorinnen nicht berücksichtigt, dass die französischen Kritiker unter einer strengen deutschen Zensur geschrieben hatten und es im besetzten Frankreich schlicht unmöglich war, deutsche oder gar nationalsozialistische Institutionen zu kritisieren, geschweige denn eine internationale Veranstaltung wie das Mozart-Fest. Dass es letztlich so wenig politische Propaganda in den französischen Berichten gibt, hätte deshalb eigentlich stutzig machen sollen! Aber die Autorinnen wollen beweisen, dass die Reise der Franzosen nach Wien auch eine »Nazi Pilgrimage« war und sie wählen sich dazu – in einem durchaus fragwürdigen Vorgehen – den einzigen wirklichen Nazi als Kronzeugen, nämlich den 1946 zum Tode verurteilten und 1952 amnestierten Lucien Rebatet:

»Independently of their being tried – or not – after the Liberation, the French guests who had to justify their trip to Vienna almost unanimously claimed that they had been motivated by purely artistic – and thus completely apolitical – factors. Only Rebatet – who always remained faithful to his fascist convictions – agreed that the Mozart Week was far from being apolitical. In retrospect, his bon mot appears

15 Marie-Hélène Benoit-Otiz/Cécile Quesney: A Nazi Pilgrimage to Vienna? The French Delegation at the 1941 »Mozart Week of the German Reich«, in: *The Musical Quarterly* 99/1 (2017), S. 6–59.

16 Ebd., S. 35.

to be quite accurate: the French guests' pilgrimage to Vienna was as much ›Nazi‹ as it was ›Mozartian.«¹⁷

Mich interessieren im Folgenden die Zwischentöne, Unterschiede, Differenzierungen und weniger das Faktum, dass es sich beim Mozart-Fest auch um eine riesige Propagandaveranstaltung handelte, deren plakativer Charakter sogar dem deutschen Propagandaminister zu viel wurde.

Ich möchte diese Unterschiede im Folgenden an vier Ereignissen der Mozart-Feierlichkeiten aufzeigen: Erstens am Eröffnungsakt mit den Reden von Joseph Goebbels und Baldur von Schirach, zweitens am – gemäß Goebbels – »törichten« Staatsakt, drittens anhand der *Idomeneo*-Bearbeitung von Richard Strauss, die von ihm selbst dirigiert wurde, und schließlich an der Aufführung der *Zauberflöte* in der Berliner Inszenierung durch Gustaf Gründgens, der sicher innovativsten Theaterproduktion dieser Mozart-Woche.

Zur Materiallage: Ich konnte in der Schweiz zu den Mozart-Feierlichkeiten vier Berichte von zwei Kritikern finden, nämlich von Willi Schuh und dem schon mehrfach zitierten Joseph Cron. In der gleichgeschalteten und zensurierten Presse Frankreichs habe ich Kritiken in *Comœdia* von Arthur Honegger, in *Les Nouveaux Temps* von Marcel Delannoy, in *Je suis partout* von Lucien Rebatet, in *La Gerbe* von Guy Ferchault und in *Le cri du peuple* von Robert Bernard gefunden. Diese Liste ist nicht erschöpfend,¹⁸ aber schon ziemlich aussagekräftig. Bei der Untersuchung der Opern werde ich die Rezeption in der Wiener Presse einbeziehen, insbesondere das *Neue Wiener Tagblatt*, das als einziges Wiener Organ regelmäßig und ausführlich über die Mozart-Woche berichtete. Ich werde teilweise aus den Quellen ausführlich zitieren, um die Kontexte und speziell die Zwischentöne nachvollziehbar und vergleichbar zu machen.

Um es gleich vorwegzunehmen: Eine antisemitische Zuspitzung findet sich nur in der Kritik des schon erwähnten Theaterkritikers, Mozart-Spezialisten, Schriftstellers und bis an sein Lebensende überzeugten Faschisten Lucien Rebatet. Er war Theaterkritiker der aggressivsten antisemitischen Wochenzeitung, nämlich des damals von Robert Brasillac geleiteten Blatts *Je suis partout*, das offen zur Denunziation von Juden und zur Erschießung von Widerstandskämpfern aufgerufen hat. Robert Brasillac ist wohl der einzige Schreibtischtäter, der nach 1945 zum Tode verurteilt und anschließend – vermutlich wegen dieser mehrfachen Mordaufrufe, insbesondere von Georges Mandel – von General de Gaulle nicht begnadigt worden ist.

17 Ebd., S. 37.

18 Die Liste aller französischen Kommentare zur Mozart-Woche haben Marie-Hélène Benoit-Otis und Cécile Quesney in akribischer Arbeit aufgestellt, vgl. *A Nazi Pilgrimage to Vienna?*, S. 58f.

Generell ist festzustellen, dass sich die antisemitische Propaganda in den französischen Blättern um ein Mehrfaches aggressiver gebärdete als in den deutschen Zeitungen, bei denen die Propaganda immer noch aufpassen musste, in der Bevölkerung kein Mitleid mit den Juden wachzurufen. Im besetzten Frankreich konnte man da viel rücksichtsloser vorgehen, und es erstaunt deshalb nicht, dass die einzige Kritik des Mozart-Festes, die die Vertreibung der Juden (»évinçant ses Juifs«) explizit und zynisch erwähnt, in Frankreich erschien:

»Quelque temps avant cette guerre, alors qu'il était obligatoire d'affirmer, sous peine d'être tenu pour traître à la patrie, que l'Allemagne avait tué les arts chez elle en évinçant ses Juifs, le vieux quaker démocrate Georges Duhamel écrivait de Furtwaengler, l'illustre chef de la Philharmonique de Berlin, que, seul, il consentait à tenir une baguette dans une nation »désormais musicalement déshéritée«. Cette phrase d'anthologie m'est revenue plusieurs fois à la mémoire durant cette dernière semaine. Là encore, si nous n'avions assisté qu'à des auditions flottantes, il nous eût été fort loisible, croyez-le bien, de le dire, en rappelant qu'un pays en pleine guerre a le droit d'improviser, de remplacer plus ou moins bien des absents, sans engager pour cela son prestige. L'exacte vérité est que nous avons été conviés, à une extraordinaire fêerie. Je ne crois pas que, depuis le début de ce siècle, un grand musicien ait été célébré avec un éclat semblable, une aussi stupéfiante richesse de moyens.«¹⁹

Die Reden von Joseph Goebbels und Baldur von Schirach bei Willi Schuh Man würde vermuten, dass der Staatsakt und die Reden in der durch die Besatzungstruppen gelenkten französischen Presse, zumal in den erwähnten propagandistischen »Revolverbüchern«, sehr viel breiteren Raum einnehmen würden als in der neutralen Schweizer Presse. Das Gegenteil ist der Fall. Niemand in Frankreich informiert darüber in besonderem Maße, während der begeisterte Bericht über den Staatsakt von Joseph Cron schon ausführlich zitiert wurde. Noch erstaunlicher ist die sehr eingehende Berichterstattung von Willi Schuh, der in der *Neuen Zürcher Zeitung* einen Teil der Rede des Reichsleiters Baldur von Schirach, die im *Neuen Wiener Tagblatt* vom 29. November 1941 publiziert worden war, teils in wörtlicher Rede zitiert:²⁰

»Als sein krönender Beschluss war das »Requiem« bestimmt, in dem nicht nur die Trauer um den irdischen Tod Mozarts ihren klingenden Ausdruck finden, sondern in dem – nach dem schönen Wort Baldur von Schirachs – jeder Gefallene auch dieses Krieges beklagt werden sollte«. Die Rede des Reichsleiters Baldur von Schirach, die ihr Gegenstück in der kulturpolitischen Kundgebung hatte, an der Dr. Goebbels das Wort zum Gedächtnis Mozarts ergriff, bildete den festlichen Auftakt der

19 Lucien Rebatet: Huit jours à Vienne avec Mozart, in: *Je suis partout. Grand hebdomadaire politique et littéraire*, 13. Dezember 1941, S. 3 und 9.

20 Baldur von Schirach: Mozarts Botschaft an uns, in: *Neues Wiener Tagblatt*, 29. November 1941, S. 3, <http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=nwg&datum=19411129&seite=3&zoom=39> (zuletzt aufgerufen am 17. März 2017).

Mozart-Woche. Als äußerer Rahmen diene ihr der lichtdurchflutete, mit weißer Seidenbespannung, weißen Rosen und weißem Flieder festlichen Glanz ausstrahlende große Konzerthausaal. Baldur von Schirach umschrieb die kulturpolitische Bedeutung des Mozart-Festes als eines Festes des europäischen Geistes und fand mannhafte Worte gegen Gesinnungsschnüffelei und gegen die Versuche, den Großen im Reiche des Geistes nachträglich Zensuren zu erteilen und darüber zu befinden, ob sie in allem und jedem den Vorschriften entsprechen, die kulturreaktionäre Spießbürger aufgestellt haben. Jedes große Werk trage sein Gesetz in sich, es sei immer der Ausdruck einer einsamen Persönlichkeit und der Nation zugleich. Die Nation aber sei nicht nur die Zeit, d. h. die Mitwelt, sondern die über alle Wandlungen des Geschmacks und der wechselnden Anschauung hinweg bestehende zeitlose Gemeinschaft eines Blutes und einer Sprache. Mozart bedeute für uns heute mehr als er für seine Zeitgenossen bedeutet habe, und es könne kein Zweifel darüber bestehen, dass sich gerade am Werk Mozarts bewahrte, wie alle wahrhafte Kunst gegen die Meinungen der Mitwelt und für die Nation geschaffen werde. So sei er ein Erzieher zur Erkenntnis des Wesens aller genialen künstlerischen Leistung, die nicht durch Dogmen bestimmt werde, die sich nach dem Maßstab des Vergangenen und Gegenwärtigen richten. Was der Zukunft gehöre, bestimme sich selbst sein Maß.«²¹

Wer in der neutralen Schweiz nach so ausführlichem Referieren von Worten eines leitenden Nationalsozialisten nun eine kritische Einschätzung erwartet, zum Beispiel zur impliziten Parallelisierung von Mozart mit dem sein Maß sich selbst bestimmenden Führer, wird gründlich enttäuscht, denn der Bericht mündet in die Feststellung:

»Wenn wir diese Gedankengänge hier festhalten, so geschieht es, weil sie in den deutschen Musikkreisen einen außerordentlichen Widerhall fanden, und vielfach als ein Ereignis von klärender, ja erlösender Wirkung empfunden wurden.«²²

Die abwesenden Reden bei Arthur Honegger Im Vergleich zu Willi Schuh verhält sich Arthur Honegger in der französischen Kulturzeitung *Comœdia* geradezu bockig und erwähnt diese repräsentativen Reden mit keinem Wort. Er verzichtet in einem heiklen Moment darauf, denn kurz bevor Honegger mit der französischen Delegation nach Wien reist, erscheint am 22. November 1941 in *Comœdia* seine Glosse zur Wiederaufnahme des Rheingolds, in der er alle Störellemente aufzählt, darunter auch (deutsche) Offiziere, die ihn am Sehen und Hören der Oper gehindert hätten. Zudem lobt er disproportional ausführlich die Leistung der französischen Sängerin Hélène Bouvier, von deren schöner Stimme er zwischendurch doch etwas habe aufschnappen können.²³ Es wirkt so, als wolle er ausreizen, wie viel er sich als Autorität Arthur Honegger erlauben dürfe. Die Reaktion blieb nicht aus: Honegger wird in der Folge das ›Dossier‹ Richard Wagner definitiv entzogen; der erkonservative Freund der Wagner-Familie, Gustave Samazeuilh, wird

21 Willi Schuh: Die Mozart-Festwoche in Wien I., in: *Neue Zürcher Zeitung* (NZZ), 16. Dezember 1941, Abendausgabe, Blatt 7r/v, hier 7v.

22 Ebd.

23 Arthur Honegger: Concerts et Récitals. Reprise de ›L'Or du Rhin‹ à Opéra, in: *Comœdia*, 22. November 1941, S. 5, nachgedruckt in ders.: *Ecrits*, hg. von Huguette Calmel, Paris 1992, S. 421–423.

künftig über Wagner schreiben. Bei der Berichterstattung zur Mozart-Woche hält Honegger dennoch diesen Ton bei.

Darin zeigten sich auch die Grenzen des Projektes *Comœdia*, bei dem viele französische Intellektuelle mitgewirkt haben. *Comœdia*, die als kulturelle Tageszeitung ihr Erscheinen 1937 einstellte, wurde am 21. Juni 1941 als kulturelle Wochenzeitung neu gegründet und erschien bis zum 5. August 1944, also bis kurz vor der Befreiung von Paris. Diese »neue *Comœdia*« – wie die Editoren schreiben – wollte im Sinne der deutschen Besatzer ebenfalls »la nouvelle Europe« fördern, verzichtete dabei aber gänzlich auf politische Propaganda oder Berichterstattung sowie auf expliziten Antisemitismus. Viele französische Intellektuelle und Künstler, darunter Jean Anouilh, Jean-Louis Barrault, Paul Claudel, Jean Cocteau, Colette, Jean Giraudoux, Sacha Guitry, Jean-Paul Sartre, ließen sich in diese Zeitschrift einbinden. Über die Frage, weshalb Honegger sich zum Musikkritiker von *Comœdia* ernennen ließ, wurde in den letzten Jahren schon viel publiziert.²⁴

Arthur Honegger war während der Zeit der deutschen Besatzung jedenfalls nicht nur »compositeur en chef« und in Paris der meistgespielte lebende Komponist, sondern auch »critique en chef«. Nicht nur im Falle des Wiener Mozart-Festes lässt sich nämlich feststellen, dass Honegger speziell die mit ihm befreundeten Kritiker Marcel Delannoy (*Les Nouveaux Temps*), Robert Bernard (*Le cri du peuple*) und Guy Ferchault (*La Gerbe*) direkt beeinflusst hat.

Im Falle des Wiener Festes scheinen gerade die politisch heiklen Kommentare zu den Reden von Goebbels und von Schirach miteinander abgesprochen worden zu sein. So verliert Honegger im ersten Teil seiner Kritik, die am 13. Dezember 1941 erscheint, kein einziges Wort zu den Parteigrößen. Marcel Delannoy ergeht sich am 15. Dezember 1941 in politisch harmlosen Gemeinplätzen:

»Après que le jeune Chef Karl Boehm eut fait applaudir l'Ouverture de Don Juan, Baldur von Schirach, Reichstatthalter [sic] à Vienne, dans une allocution empreinte d'une largeur de vues qui nous alla droit

²⁴ In seinem Standardwerk zur Musik während der Vichy-Zeit widmet Yannick Simon unter dem Titel »L'apogée de la carrière d'Honegger« dem Schweizer Komponisten ein gut recherchiertes Kapitel (S. 261–298) mit einem Unterkapitel zu Honeggers publizistischer Tätigkeit (S. 276–283); vgl. Yannick Simon: *Composer sous Vichy*, Lyon 2009. Christine Strucken-Paland, die Simons Arbeit nicht kannte, kommt ebenfalls auf die Arbeit bei *Comœdia* zu sprechen: »On n'a rien à me reprocher«, S. 119 f. Vgl. dazu auch Roman Brotbeck: *Ambivalenzen. Arthur Honeggers strategische Anpassungen von 1940–45*, in: *Weill in Frankreich. Internationales Symposium des Wissenschaftlichen Beirates der Kurt Weill-Gesellschaft Dessau*, 2.–4. 3. 2012, hg. von Andreas Eichhorn, Münster 2014 (Veröffentlichung der Kurt Weill-Gesellschaft Dessau, Bd. 9), S. 9–24. Ich versuchte da weniger das Was (zum Beispiel die Kritiken zu deutschen Exportprodukten) als vielmehr das Wie von Honeggers Schreiben zu thematisieren – ein Vorgehen, das ich hier nun weiterführe.

au cœur, ouvrit le festival. Et ce sont ces paroles mêmes que je voudrais mettre en exergue de mon reportage:

Que serait la musique allemande sans Vienne? Que serait Vienne sans la musique?»²⁵

Am 10. und 18. Dezember 1941 erscheinen die Berichte von Guy Ferchault und Robert Bernard, und diese weisen dermaßen ähnliche Formulierungen auf, dass der Verdacht einer Absprache auf der Hand liegt. Ferchault nennt die beiden Nazi-Größen »Monsieur« und erwähnt sie in einer Aufzählung von Veranstaltungen, bei denen auch »le discours de M. Goebbels sur l'honneur qui rejaillit sur les nations lorsqu'elles honorent leurs morts illustres, le discours inaugural de M. Baldur von Schirach, d'une portée artistique et sociale particulièrement remarquable« zu erwähnen seien.²⁶ Bernard schreibt vom »discours d'une haute portée artistique et sociale du Reichsleiter de Vienne« und erwähnt ebenfalls fast wörtlich »le beau discours du docteur Goebbels qui développa avec une sobre et concise élégance le thème selon lequel une nation s'honore en honorant la mémoire des artistes qui l'ont illustrée.«²⁷

Und nun kann Honegger am 20. Dezember seinen zweiten Teil des Mozart-Berichtes erscheinen lassen, in dem Goebbels weiterhin mit keinem Wort und Baldur von Schirach nur ein einziges Mal erwähnt wird, und zwar ohne Titel, wegen einer »réception offerte par M. Baldur von Schirach«.²⁸

Beim pompösen Staatsakt beschränkt sich Honegger (am 13. Dezember) auf die kurze Berichterstattung, die implizit auch auf die Dissonanz zwischen dem realen Mozart und dem pompösen Brimborium der Totenweihe verweist:

»Le 5 décembre, jour anniversaire de la mort, à midi, les couronnes des différents pays représentés furent déposées devant la petite chapelle du dôme de Saint-Stephan, où le corps de Mozart reçut l'absoute, et toutes les cloches de la ville, ainsi qu'à Prague et à Salzbourg, résonnèrent en l'honneur de ce musicien qui mourut là pauvre, épuisé par son labeur surhumain.«²⁹

Die nachgeholten Propaganda-Reden bei Lucien Rebatet Den Gegenpol zu Arthur Honegger und seinem Kreis bildet der Faschist Lucien Rebatet, der aus der Rede »du Reichsleiter de Vienne, Baldur von Schirach« einzig »les combattants de l'Est qui veillaient sur cette fête exquise« hervorhebt, eine Tatsache, die Baldur von Schirach »d'un

25 Delannoy: 8 jours à Vienne avec Mozart, in: *Les Nouveaux Temps*, 15. Dezember 1941.

26 Guy Ferchault: La semaine Mozart à Vienne, in: *La Gerbe*, 18. Dezember 1941.

27 Robert Bernard: La grandiose célébration du 150^e anniversaire de la mort de l'auteur de »Don Juan«, in: *Le cri du peuple*, 10. Dezember 1941, S. 2.

28 Arthur Honegger: Le 150^e anniversaire de Mozart. Le festival de Vienne, in: *Comœdia*, 20. Dezember 1941, S. 7, nachgedruckt in: *Ecrits*, S. 430–437, hier S. 433.

29 Arthur Honegger: La semaine Mozart à Vienne, in: *Comœdia*, 13. Dezember 1941, S. 1 und 7, hier S. 7, nachgedruckt in: *Ecrits*, S. 427–429, hier S. 429.

sens si profond« vorgetragen habe, dass es wohl endlich alle Anwesenden – »même parmi les gérantes les plus fossiles« – verstanden und deshalb entsprechend applaudiert hätten.

Lucien Rebatet zitiert aus den Reden von Goebbels und von Schirach wohl deshalb nicht ausführlicher, weil sie ihm zu wenig heroisch waren. Er konnte von den Umstellungen in der deutschen Propagandastrategie, die wegen der krisenhaften Entwicklung an der Ostfront vorgenommen werden mussten, nichts wissen. So holt Rebatet das Siegerpathos, das er in den Reden der nationalsozialistischen Repräsentanten vermisste, am 13. Dezember 1941 selber nach und zählt alle deutschen Leistungen auf, unter Einbezug der auf Napoleon anspielenden Reizwörter ›Moskau‹ und ›Ägypten‹, die man in Deutschland in diesem Moment gerade vermied, weil es an beiden Fronten kriselte!

»Il est une pensée encore qui a forcé toutes les frivolités, toutes les bizarreries d'humeur que rassemble obligatoirement un congrès international, par surcroît d'artistes et de ces étranges bipèdes, si souvent fermés à la vie, que l'on nomme des intellectuels: ce fut l'admiration unanime pour l'exemple stupéfiant donné par un pays qui, dans le même moment où il livre une colossale bataille, où il accomplit sur tous les terrains un effort guerrier sans précédent, est capable d'organiser une fête spirituelle d'une pareille ampleur et d'une pareille perfection. L'Allemagne se bat, du Pôle à l'Égypte, contre deux formidables empires. Elle a reconstruit, de Varsovie aux portes de Moscou, des chemins de fer et des routes par milliers de kilomètres. Chaque jour, elle fait naître une usine nouvelle. Elle gère des territoires trois fois plus étendus que le sien. Et, au milieu de cette entreprise incommensurable, elle sait cependant se souvenir du plus suave, du plus pacifique de ses grands hommes, elle trouve le temps et les moyens de le commémorer incomparablement. Ce cent-cinquantenaire de Mozart devient ainsi l'une des victoires dont le Reich peut le plus justement s'enorgueillir.«³⁰

Wohl nicht nur mit Rebatets Fanatismus zu beantworten ist die Frage, weshalb er sich in seinem Bericht offen darüber äußert, wie sehr er wegen dieser Wien-Reise in Paris angefeindet wurde, wie leicht er sie hätte absagen können und wie gerne er diese Einladung des ›Institut allemand‹ angenommen habe. Wollte er damit seine Mitreisenden schon hier in ideologische Sippenhaft nehmen? So wie er es in dem von Marie-Hélène Benoit-Otis und Cécile Quesney zitierten *bon mot* nach dem Krieg tun wird, um seine Mitreisenden zu belasten? Oder war es ein Reflex auf kritische Bemerkungen, die seine Kollegen während der Reise äußerten? Sollte gar im Sinne eines ›Mitgehangen-Mitgefangen‹ daran erinnert werden, dass man sich vom deutschen Institut einladen und bewirten ließ? Ahnte er gar, dass den Wien-Reisenden bei einer Niederlage des Faschismus einmal Probleme entstehen könnten, wie das dann bei vielen der Fall war, insbesondere auch bei Arthur Honegger?³¹

30 Rebatet: *Huit jours à Vienne avec Mozart*, S. 3.

31 Vgl. Strucken-Paland: »On n'a rien à me reprocher«, S. 107. Die Wien-Reise von Honegger wurde am 6. September 1995 in Frankreich sogar vor Gericht verhandelt. Dort wurde nämlich entschieden, dass man sagen dürfe, Arthur Honegger sei während des Krieges in Deutschland gewesen. Auslöser der

»J'entends ici quelques intelligents citoyens, de l'espèce de ceux qui démolissent des vitrines de librairie parce que l'on expose Goethe à côté de Berlioz, je les entends grogner: ›Le lécheur paie sa place avec ces phrases‹. Ils relèvent essentiellement du bâton. Pour un certain nombre d'autres, qui sont simplement de braves gens incertains, plus ou moins obnubilés, je tiens à dire ceci, en m'excusant de ce que la niaiserie présente oblige trop souvent à faire état de cas personnels: il m'eût été fort loisible de décliner l'invitation au festival de Vienne qui m'a été adressée par l'Institut allemand de Paris. Une foule de besognes urgentes m'eussent même dispensé de chercher un prétexte. J'ai bouclé ma valise parce que j'aime infiniment Mozart. Sitôt de retour, j'écris ces lignes pour tâcher d'exprimer le frémissent de joie et d'enthousiasme que je viens d'éprouver et que n'importe quel mortel doit avoir ressenti là-bas, à moins d'être incurablement fermé à toute beauté et à toute grandeur.«³²

Idomeneo – in Wien marginalisiert, in Zürich gelobt, in Paris verrissen Die unterschiedlichen Reaktionen auf die *Idomeneo*-Bearbeitung von Richard Strauss, die am 3. Dezember 1941 in einer Wiederaufnahme der Wiener Staatsoper unter der musikalischen Leitung von Strauss selbst gezeigt wurde, stellen insofern einen aussagekräftigen Fall dar, als sie demonstrieren, wie widersprüchlich und komplex gerade in Zeiten von Kulturdiktaten totalitärer Regimes die Reaktionen ausfallen können. David J. Buch³³ hat untersucht, wie man die *Idomeneo*-Bearbeitung von Strauss im ›Dritten Reich‹ lange Zeit als unerwünscht einstufte, weil der Bearbeiter des sehr frei formulierten deutschen Textes, Lothar Wallerstein, jüdischer Herkunft war. Trotzdem durfte die Oper am 7. September 1941 von der Wiener Staatsoper im Hinblick auf das Mozart-Fest im ursprünglichen Bühnenbild von Alfred Roller nach zehn Jahren wieder aufgenommen werden – allerdings ohne Nennung des jüdischen Textbearbeiters. Buch vermutet wohl zu Recht, dass die Freigabe der Oper von höherer Ebene aus beschlossen wurde. Im Zusammenhang mit Baldur von Schirachs Bemühungen, Richard Strauss nach Wien zurückzuholen, dürften entsprechende Vorstöße aus dieser Ecke erfolgt sein.

Im Gegensatz zu allen andern Opernproduktionen des Mozart-Festes wird ausgerechnet die Staatsoper-Produktion des *Idomeneo* im *Neuen Wiener Tageblatt*, welches als einzige Wiener Zeitung überhaupt von der Aufführung berichtet, nur beiläufig erwähnt. Fritz Skorzeny windet eine überlange Satzschleife, um eine Bewertung der Bearbeitung zu vermeiden:

Gerichtsverhandlung war eine Klage von Pascale Honegger, der Tochter des Komponisten, die beanstandete, dass in einem Interview mit dem französischen Komponisten und Dirigenten Manuel Rosenthal (1904–2003) in der Rundfunksendung *Les mots et les notes* vom 10. Juni 1994 auf France-Musique gesagt wurde, Honegger habe während des ›Dritten Reiches‹ Deutschland besucht. Das Gericht stellte am 6. September 1995 dann klar, dass Wien während des Krieges zu Deutschland gehörte, somit Honegger sehr wohl ›Deutschland‹ bereist hatte.

32 Rebatet: *Huit jours à Vienne avec Mozart*, S. 3.

33 David J. Buch: *Richard Strauss, Idomeneo and the Musical Mischling in the Third Reich*, in: *Richard Strauss-Jahrbuch 2014*, Tutzing 2014, S. 67–84.

»Ueber die Aufführung ist anlässlich ihrer vor kurzem erfolgten Wiederaufnahme in den Spielplan der Staatsoper bereits gesprochen worden, und wir können heute nur wieder feststellen, daß auch überragendes Können und tiefste Liebe zu Werk und Meister allein nicht imstande gewesen wären, die stilistische Zwispältigkeit zwischen der sagenhaften Vorzeit der Handlung und ihrer barocken Gestaltung, in der Behandlung des Musikalischen jedoch anderthalb Jahrhunderte auszuschalten und ein einheitliches Ganzes erstehen zu lassen, so wie es Strauß [sic] hier gelungen ist.«³⁴

Wenn man allerdings nachschaut, was denn nun anlässlich der »vor kurzem erfolgten Wiederaufnahme [...] bereits gesprochen« wurde, wird man enttäuscht, denn auch der Kollege Roland Tenschert ergeht sich am 9. September 1941 nur in Gemeinplätzen zu Richard Strauss, so als möchte man diese »heiße Kartoffel« nicht anpacken:

»Verbindet diesen Meister offensichtlich eine gewisse Wahlverwandtschaft mit Mozart, so mußten die zeitliche Distanz und die ausgeprägte schöpferische Eigenart des Bearbeiters eine besondere Lösung zeitigen, die unter Preisgabe eines einseitig historischen Standpunktes zu einer Stilüberschneidung von apertem Reiz führte.«³⁵

Ganz anders wird die *Idomeneo*-Produktion vom Strauss-Freund Willi Schuh in der *Neuen Zürcher Zeitung* beschrieben:

»Dem Spannungsfeld der modernen Mozart-Operninterpretationen entrückt wurde die Aufführung des »Idomeneo«, der in der zehn Jahre alten (und merkwürdig veraltet wirkenden) szenischen Gestaltung Alfred Rollers mit nicht durchweg erstrangigen Solisten erschien. Dass man die auch in Zürich bekannte freie Bearbeitung von Richard Strauss wählte, bedeutete im Zeichen der Rückkehr des Meisters in sein mit Kunstschätzen erlesenster Art ausgestattetes Wiener Heim eine Selbstverständlichkeit. Dass der größte Musiker der Gegenwart, der als erster den Wiederanschluss an Mozart durch die schöpferische Tat vollzogen hat (im »Rosenkavalier« und in der »Ariadne«) und der als Mozart-Interpret unvergessen ist, an der Mozart-Woche selber den Stab zur Hand nahm, um eine mit der ganzen Unbefangtheit des Genies geschaffene Neufassung mit der überlegenen Ruhe des über den Dingen stehenden Meisters zu dirigieren, das ließ diese »Idomeneo«-Aufführung zum Ereignis von symbolischer Bedeutung werden.«³⁶

In Paris wird der *Idomeneo* mit einer einzigen Ausnahme verrissen, am schärfsten und brillantesten erneut von Arthur Honegger. Dabei ist anzumerken, dass Honegger als Musikkritiker in *Comœdia* den Kulturimport der deutschen Besatzer im Rahmen des Möglichen eher kritisch behandelt³⁷ und fast immer, wenn er einen deutschen Kompo-

34 Fritz Skorzeny: »Idomeneo« unter Richard Strauß, in: *Neues Wiener Tagblatt*, 4. Dezember 1941, S. 3, <http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=nwg&datum=19411204&seite=3&zoom=39> (zuletzt aufgerufen am 17. März 2017).

35 Roland Tenschert: Mozarts »Idomeneo« neueinstudiert, in: *Neues Wiener Tageblatt*, 9. September 1941, S. 3, <http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=nwg&datum=19410909&seite=3&zoom=45> (zuletzt aufgerufen am 17. März 2017).

36 Willi Schuh: Die Mozart-Festwoche in Wien II., in: *NZZ*, 17. Dezember 1941, Abendausgabe, Blatt 8 r/v.

37 Man muss allerdings zwischen den Zeilen zu lesen wissen und die Zeitumstände berücksichtigen, um die eigentliche Kritik verstehen zu können.

nisten loben muss, die französischen Kollegen aufzählt, die ebenso interessant komponieren würden.³⁸ Richard Strauss ist hier geradezu ein persönliches Feindbild, und wenn dieser sich an Mozart vergreift, erst recht:³⁹

»La représentation d'*Idoménée* dans la nouvelle adaptation de Richard Strauss ne fut pas sans susciter quelque étonnement. Dirigée par Strauss lui-même, qui fut longuement acclamé à son arrivée au pupitre, cette partition commence par une ouverture et une série d'airs où la musique de Mozart s'épanouit à l'aise. Mais, peu à peu, d'étranges sonorités naissent dans l'orchestre. Voici soudain un long solo de cor, plus loin les bassons s'y mêlent en larges et sombres accords évoquant les coupoles de Monsalvat. Alors apparaît à nos yeux épouvantés un serpent de mer géant auprès duquel le Dragon de Siegfried fait figure d'asticot, et dans un interlude *fafnérien*, les trombones s'en donnent à cœur joie de rugissements chromatiques. Voilà le danger d'un chef d'orchestre possédant une trop forte personnalité. Dans le dernier acte, cela commence aussi par les sobres triades tonales de Mozart, mais progressivement cela se corse et le tableau se termine par un quatuor soutenu par tout un orchestre enivré qui, d'ailleurs ravissant, est du plus pur *Rosenkavalier*.«⁴⁰

Honeggers Freund Marcel Delannoy publiziert fünf Tage früher eine analog aufgebaute Kritik:

»On écoute. D'abord, rien d'anormal. Il s'agit ici d'un Mozart Louis XIV, un peu gêné par tant de solennité. Sans doute, quelques coupures dans les récits; un cor, par-ci par-là, doublant la voix; un peu de beurre dans la sauce qui devient plus onctueuse. Enfin, sur l'image très réussie de l'apparition du monstre avide d'holocaustes [sic], porté vers les remparts de la ville par une mer hideuse, le rideau se baisse. Un dessin caractéristique passe aux cors soli. Adieu Mozart! A force d'être dirigé par Strauss, puissant vieillard, l'orchestre, sans s'en apercevoir, s'est mis à jouer du Strauss! [...] Les trois trombones entrent en jeu, et le chromatisme, et la percussion, et presque tout le bazar. Par instants, au milieu de cet océan, émerge la perruque de l'infortuné Mozart.«⁴¹

- 38 Die während des Schoeck-Symposiums mehrfach festgestellte Schwierigkeit, anhand deutscher Opernspielpläne während des ›Dritten Reiches‹ eine klare nationalsozialistische Kulturpolitik aufzeigen zu können, gäbe es in Frankreich nicht. Da hat sogar der Führer persönlich bei Gastspielen und Dirigenten mitentschieden; vgl. Goebbels: *Tagebücher*, Teil II, Bd. 2, S. 343 (22. November 1941). In Frankreich gab es sehr viel weniger Publikumserwartungen zu erfüllen als in Deutschland, wo man gerade während des Krieges prioritär auf die Befriedigung und Unterhaltung des Publikums achtete. Anhand der von Simon aufgelisteten 15 lebenden deutschen Komponisten, die während der Vichy-Zeit in Frankreich gespielt wurden, könnte man ein differenziertes Bild einer versuchten nationalsozialistischen Kulturpolitik aufzeigen (vgl. Simon: *Composer sous Vichy*, S. 396).
- 39 Dass Honegger nicht alle deutschen Exporte in Paris negativ bewertet und er da auch keine Berührungängste mit einem nationalsozialistischen Karrieristen hat, zeigen seine schon fast hymnischen Besprechungen der Musik von Werner Egk. Vgl. Arthur Honegger: *Création à l'Opéra de Joan de Zarissa*, in: *Comœdia*, 18. Juli 1942, S. 1 und 5, nachgedruckt in: *Ecrits*, S. 485–487; ders.: Werner Egk à Paris, in: *Comœdia*, 22. Mai 1943, S. 1, nachgedruckt in: *Ecrits*, S. 567 f.
- 40 Honegger: *Le 150^{ème} anniversaire de Mozart*, in: *Comœdia*, 18. Juli 1941, S. 7, nachgedruckt in: *Ecrits*, S. 430–437, hier S. 435 f.
- 41 Delannoy: *8 jours à Vienne avec Mozart*, in: *Les Nouveaux Temps*, 18. Dezember 1941.

Sogar Lucien Rebatet stimmt mit seinen französischen Kollegen überein, gibt dabei aber vor allem der Oper selber die Schuld:

»J'ai entendu pour la troisième fois *Idoménée* avec un ennui aussi complet que les deux premières. [...] Richard Strauss a habillé la partition de couleurs passablement hétéroclites, il y a même ajouté des pages de son cru. On est dans l'équivoque constante. On ne sait plus où finit Mozart, où commence Strauss. Ce compromis saugrenu sert mal leur gloire à tous deux.«⁴²

Einzig Guy Ferchault kommt zu einem anderen Fazit: »J'avoue avoir pris un plaisir extrême à cette représentation.«⁴³

Das ›moderne‹ Theater von Gustaf Gründgens – in Wien verschwiegen, in Zürich beanstandet, in Paris chancenlos Mit der *Zauberflöte* in der Berliner Inszenierung von Gustaf Gründgens wurde am Vorabend des Staatsaktes die Aufführungsreihe von Mozarts Opern abgeschlossen. Diese Produktion war klar als Paradestück für das neue deutsche Theater konzipiert worden. Der internationalen Fachwelt sollte vorgeführt werden, wie ›modern‹ nationalsozialistische Inszenierungen sein konnten. In diesem Sinne wurde auch die Wiener Bevölkerung schon im Herbst 1941 mit einer ganzen Reihe von kürzeren und längeren Artikeln auf Gründgens und seine *Zauberflöte* vorbereitet. Es wird stolz verkündet, dass Gründgens im Winter 1941 neben seiner Leitung des Berliner Schauspielhauses auch in Wien zu arbeiten beginne und die unnatürliche Trennung zwischen dem Berliner und Wiener Kulturleben damit überwunden werde. Ein langes Gespräch mit dem innovativen Bühnenbildner Traugott Müller, der Szene und Kostüme für die *Zauberflöte* gestaltete, wird abgedruckt, der Beginn von Gründgens Probenarbeit an der Wiener Staatsoper wird angekündigt, sein Münchner Referat über den modernen Schauspieler ausführlich besprochen und die Wiener Premiere der *Zauberflöte* am 1. Oktober wird mit ausführlichen Kritiken kommentiert, am ausführlichsten und kompetentesten von Siegfried Melchinger,⁴⁴ der geschickt alle Vorwürfe, die gegen die Produktion vorgebracht werden könnten, in seiner Besprechung kontert.

Gründgens verzichtete auf alles Freimaurerische, forcierte bewusst den Singspielcharakter, indem er den Dialog weitgehend beibehielt und diesen mit den Mitteln des Schauspiels umsetzte. Das Heroische sollte vermieden werden und alles wurde in eine

42 Rebatet: Huit jours à Vienne avec Mozart.

43 Ferchault: La semaine Mozart à Vienne.

44 Siegfried Melchinger: »Die *Zauberflöte*«. Neuinszeniert von Gustaf Gründgens, in: Neues Wiener Tagblatt, 2. Oktober 1941, S. 2, <http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=nwg&datum=19411002&seite=2&zoom=33> (zuletzt aufgerufen am 17. März 2017). Außer einer unnötigen negativen Bemerkung zu Meyerbeer verzichtet Siegfried Melchinger in diesem Falle auf die für ihn damals typischen Referenzen ans NS-Regime.

bilderreiche, stark stilisierte und teilweise grotesk überzeichnete fernöstliche Märchenwelt versetzt. In den Kritiken tauchen wahlweise »Persien«, »Indien« oder ganz generell »Orientalisches« auf. Das Bühnenbild von Traugott Müller verzichtete auf malerische Mittel und beschränkte sich auf einfache architektonische Raumelemente. Seinen Kostümen fehlte alles Realistische; es waren fantasiereiche, mit wenigen Elementen hergestellte und märchenhaft überzeichnete Gestaltungen.

Beim Mozart-Fest aber ist – trotz intensiver Vorbereitung – gerade diese *Zauberflöte* bei allen durchgefallen! Margarete von Stigler-Fuchs, die Theaterkritikerin des *Neuen Wiener Tagblattes* von 1938 bis 1945, muss sich erneut winden, und sie lässt den Gedankengang quasi in der Luft hängen; denn sie beschreibt zunächst »einen neuzeitlicher Inszenierungskunst entsprechenden Stil, [...] der [...] dieser ewig gültigen Musik die szenische Grundlage geben will. Das rein Musikalische dieser Aufführung unter Knappertsbuschs in den breiten Tempi schwelgender Leitung befriedigte durchaus.« – Und hier erwartet man nun ein einschränkendes ›Aber‹ oder ein ›Allerdings‹ zur Inszenierung! Das bleibt aus, dafür lässt die Kritikerin das Lob der sängerischen Leistungen und die Aufzählung der Nazibonzen unter den Besuchern folgen:

»Reichsminister Dr. Goebbels, Reichsleiter Baldur von Schirach, Reichsminister Seyß-Inquart, Gauleiter Hanke, Gauleiter Rainer, der königlich ungarische Finanzminister Remenyi-Schneller, Reichsbühnenbildner Benno von Arent und andre führende Persönlichkeiten.«⁴⁵

Diese auf einmal sehr zurückhaltende Kritik während der Mozart-Woche könnte tatsächlich mit den genannten Herren zu tun haben, denn der erstgenannte Reichsminister Dr. Goebbels schreibt in sein Tagebuch zu dieser Aufführung:

»Die Musik ist phantastisch, gesungen wird wunderbar, aber Ausstattung und Regie sind ganz kalt-schnäuzig-intellektuell und hinterlassen nur einen kahlen Eindruck. Die Bühnenbilder sind von einer lehmigen Farblosigkeit; man fröstelt direkt beim Anschauen. Ich bin mit dieser Art von Theaterentwicklung unzufrieden; Gott sei Dank, daß es immer die Ausnahme darstellt, und nach dem Kriege wird sich wohl auch der Führer einmal mit diesen Problemen beschäftigen müssen [sic]. Ginge die Entwicklung in diesem Stil weiter, so müßte man um das deutsche Theater für die Zukunft außerordentlich besorgt sein.«⁴⁶

Es ist eine Ironie der Geschichte, dass diese *Zauberflöte* von Gründgens exakt nach des Führers Vorstellungen umgesetzt wurde, von denen Goebbels in seinem Tagebuch ebenfalls berichtet: »Auch die ›Zauberflöte‹ soll nicht etwa textlich oder inhaltsmäßig gerei-

45 G. [Margarete] von Stigler-Fuchs: »Die Zauberflöte«, in: *Neues Wiener Tagblatt*, 5. Dezember 1941, S. 3, <http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=nwg&datum=19411205&seite=3&zoom=33> (zuletzt aufgerufen am 17. März 2017).

46 Goebbels: *Tagebücher*, Teil II, Bd. 2, S. 436 (5. Dezember 1941).

nigt werden; aber man solle sie viel mehr denn als Freimaurerspiel als Märchen oder als Schaustück aufziehen.«⁴⁷ Genau das hat Gründgens getan, und genau deswegen wird er auch von Willi Schuh und in den französischen Berichten kritisiert:

»Der oft nur fragmentarisch gegebene Dialog wird weitgehend wiederhergestellt, wodurch ein wesentliches Spannungsmoment der ›Zauberflöte‹ [...] die Antithetik von naiv volkstümlicher und heroischer Haltung, wieder deutlicher in Erscheinung tritt. Der Sänger-Schauspieler wird aktiviert, Einfall reiht sich an Einfall, – aber das Spiel entfaltet sich nicht überall aus der Musik heraus, es tritt zuweilen etwas selbstherrlich neben sie.«⁴⁸

Honegger formuliert auch hier am schärfsten:

»Je dois avouer que *La Flûte enchantée* fut à peu près ma seule désillusion. L'étrange lenteur de l'exécution, qui fit durer l'ouvrage de 7 heures à 11 heures, en était une cause. L'autre fut la présentation scénique, exagérément compliquée et parfois lourdement prétentieuse, occasionnant des arrêts interminables et frisant le comique involontaire. Ainsi la scène où une vingtaine de grands prêtres embouchent des tubaphones de deux mètres de long et ... l'on entend, venant de la coulisse, les trois modestes trombones mozartiens que l'on n'a pas osé mettre à l'échelle.«⁴⁹

Und für einmal wirken die Ausführungen von Lucien Rebatet wie eine Ergänzung von Honeggers Kritik:

»La féerie, de nos jours, a d'autres ressources. Mettons-les hardiment au service de Mozart. Abrégeons, pimentons un texte parlé qui n'a rien à voir avec lui et où ses airs immortels risquent de se diluer. Oublions un pseudo-Orient qui ne peut plus guère nous rappeler que les défroques des Loges. Donnons carte blanche à un peintre capable de rêver sur ces mots si évocateurs.«⁵⁰

Kreative Differenzen und Widerstände, menschliche Schwächen und eine Banalität Als ich in der Bibliothèque nationale in Paris – vor allem am Standort Arsenal, wo man noch mit den originalen Zeitungsfolianten arbeiten kann und nicht auf Mikrofilme zurückgreifen muss – diese alten Kritiken suchte, fragte ich mich immer wieder, ob denn eine solche Recherche überhaupt etwas bringe, außer den möglichen Denunziationen von berühmten und weniger berühmten Personen, die aus der historischen Distanz heraus immer leicht und meist ungerecht sind.

Dann fiel mir auf, dass die überraschend großen Differenzen bei der Rezeption des Mozart-Festes auch etwas Ermutigendes haben, denn sie zeigen, wie die Musik und allgemein die Kultur auch in einer Zeit, in der das Schrifttum gelenkt wurde, Zensur

47 Ebd., S. 344 (22. November 1941).

48 Schuh: Die Mozart-Festwoche in Wien II, S. 7.

49 Honegger: Le 150^{ème} anniversaire de Mozart, S. 7, mit leichten Abmilderungen in: *Ecrits*, S. 436.

50 Rebatet: *Huit jours à Vienne avec Mozart*.

herrschte, Propaganda dominierend war, sich diesen Freiraum an Autonomie, Differenz und sogar Widerstand noch schaffen konnten.

Wohl alle, die dieses Wiener Fest besuchten, und allen voran die Franzosen, taten es in der sicheren Überzeugung, dass am deutschen Endsieg nicht zu zweifeln war und man sich auf dieses neue Europa einstellen müsse. Das erklärt auch die wohlwollenden Kritiken in der Schweiz. Aber: Mit Ausnahme von Lucien Rebatet und vielleicht noch Jakob Cron war wohl auch allen die Unrechtmäßigkeit dieses Regimes bewusst; man wusste, mit wem man sich einließ und arrangierte sich. Und gerade diese ›menschliche Schwäche‹ und ihre Kompensationen, führten zu so zahlreichen Gegenbewegungen: Selbstverständlich wusste Honegger, dass er auch aus Opportunismus den Posten des Musikkritikers von *Comœdia* akzeptierte, denn seine Karriere als Komponist bekam dadurch einen enormen Auftrieb, aber das führte auch dazu, dass er mit seinen Kommentaren öfters die Zensurgrenzen herausforderte, um seine Unabhängigkeit zu beweisen. Oder Willi Schuh, der unermüdliche Richard-Strauss-Apologet, der zwar zeigen muss, dass er bei Strauss in Wien zuhause war und deshalb die vielen Kunstgegenstände in Strauss' Heim erwähnt, der aber gerade deshalb die Qualität der *Idomeneo*-Aufführung in gewissen Aspekten, die Strauss nicht betreffen, auch kritisieren will. Und dann doch auch der hoffnungslose Fall von Marcel Delannoy, der ein Leben lang Opportunist blieb und der schon vor der Wienreise in einer Mozart-Huldigung für das *Neue Wiener Tagblatt* die Nazi-Kultur umwirbt:

»Ein großer Europäer. Ueber sein unschuldiges Werk brausten die entfesselten Gewalten zweier Jahrhunderte. Europa wurde nicht müde, zu bluten, zu hassen, zu verfluchen. Und dennoch: Für alle andern ebenso wie für mich ist es nötig, Mozart in greifbarer Nähe zu haben. Und wenn es Nacht ist, bemerkt man sein Lächeln am schönsten. Er ist ein großer Sieger. Seht, nichts ist verloren, da es Mozart gibt.«⁵¹

Als Opportunist wird sich Delannoy nach dem Krieg selbstverständlich als Widerständler darstellen und Honegger bei dessen Rehabilitation⁵² nach Kräften unterstützen.

›Menschliches‹ zeigte sich aber auch in der obersten Führungsriege der Nazis. Als ich aufgrund der zurückhaltenden Wiener *Idomeneo*-(Nicht-)Kritik nachforschte, ob Goebbels persönlich dahinter stecken könnte, begegnete ich einer der Banalitäten, von denen es auch im ›Dritten Reich‹ so viele gab:

51 Marcel Delannoy: Nichts ist verloren, in: *Neues Wiener Tagblatt*, 28. November 1941, S. 5, <http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=nwg&datum=19411128&seite=5&zoom=33> (zuletzt aufgerufen am 17. März 2017).

52 Vgl. Simon: *Composer sous Vichy*, S. 267ff.

»Abends sitze ich noch eine Zeitlang mit Richard Strauß [sic] zusammen. Er hat meine damalige Auseinandersetzung mit ihm gänzlich überwunden und geht jetzt wieder Richtung [sic]. Man muß schon versuchen, mit diesem alten Herrn ein erträgliches Verhältnis zu behalten; wer weiß, wie lange er noch lebt; und schließlich ist er doch unser größter und wertvollster repräsentativster Musiker. Seine Frau ist furchtbar; ich habe sie noch dazu als Tischdame und muß mich den ganzen Abend mit ihr unterhalten; eine wahre Seelenmarter.«⁵³

53 Goebbels: Tagebücher, Teil II, Bd. 2, S. 436 (5. Dezember 1941).

Inhalt

Vorwort 8

OPER IN BRAUNER ZEIT – DIE SITUATION 1943

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

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

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

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

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

»BOCKMIST«? – SCHOECKS »DAS SCHLOSS DÜRANDE«

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

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

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

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

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

REZEPTION IM WANDEL

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

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

Robert Vilain Hofmannsthal und das »Dritte Reich«.
Rezeption und fiktive Historie 267

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

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

Namen-, Werk- und Ortsregister 327

Die Autorinnen und Autoren der Beiträge 341

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

MUSIKFORSCHUNG DER
HOCHSCHULE DER KÜNSTE BERN

Herausgegeben von Martin Skamletz
und Thomas Gartmann

Band 10



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

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