

• • •  **»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



EDITION ARGUS



Diese PDF-Version ist seitenidentisch mit dem gedruckten Buch, das 2018 in der Edition Argus erschienen ist.

Für die PDF-Version gelten dieselben Urheber- und Nutzungsrechte wie für das gedruckte Buch. Dies gilt insbesondere für Abbildungen und Notenbeispiele. Das heißt: Sie dürfen aus der PDF-Version zitieren, wenn Sie die im wissenschaftlichen Bereich üblichen Urheberangaben machen. Für die Nutzung von Abbildungen und Notenbeispielen müssen Sie gegebenenfalls die Erlaubnis der Rechteinhaber einholen.

MUSIKFORSCHUNG DER  
HOCHSCHULE DER KÜNSTE BERN

Herausgegeben von Martin Skamletz  
und Thomas Gartmann

Band 10

»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

Publiziert mit Unterstützung  
des **Schweizerischen Nationalfonds** zur  
Förderung der wissenschaftlichen Forschung

# 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





## Vorwort

»Als Schweizer bin ich neutral.« Mit diesen Worten verteidigte sich der Komponist Othmar Schoeck 1937 im Kreis seiner Freunde fast trotzig gegen die ihm in der Öffentlichkeit vorgehaltene Kritik nach der Entgegennahme des Erwin-von-Steinbach-Preises für das »alemannische Volkstum«. Noch heftiger fiel sechs Jahre später die Reaktion auf seine letzte Oper *Das Schloss Dürande* nach der gleichnamigen Novelle Joseph von Eichendorffs aus, auch wenn jene nun weniger politisch denn ästhetisch begründet war.

Die Premiere fand am 1. April 1943 an der gerade erst wieder aufgebauten Staatsoper Berlin statt, trotz wiederholter Bombenangriffe. Bereits nach vier Aufführungen wurde die Oper dann allerdings abgesetzt, vermutlich, weil der für die Staatstheater verantwortliche Hermann Göring sie per Telegramm aus Rom als »Bockmist« bezeichnet hatte. »Bockmist« bezog der Reichsmarschall in erster Linie wohl auf das Libretto von Hermann Burte, möglicherweise aber auch auf die katastrophale Antiklimax am Ende des Werks, die einige Zeitgenossen bereits auf den drohenden Untergang des ›Dritten Reichs‹ hin interpretierten. Die Explosion des Schlosses im Opernfinale wurde offenbar von verschiedenen Zuschauern als neuerliche Bombardierung missverstanden, wie der anwesende Schweizer Gesandte Hans Frölicher in seinem Tagebuch vermerkte.<sup>1</sup>

Noch im gleichen Jahr gab es zwei Aufführungsserien in Zürich, die nach mehrheitlich negativen Pressekritiken und schlechtem Kartenverkauf ebenfalls vorzeitig abgebrochen wurden. Seither wurde die Oper überhaupt nur noch ein einziges Mal und bloß in einer stark gekürzten konzertanten Fassung aufgeführt, nämlich 1993 durch den Dirigenten Gerd Albrecht, wiederum in Berlin. Schoecks Umgang mit den Mächtigen hatte ihm zwar eine Aufführung an der prominentesten deutschsprachigen Bühne der Zeit ermöglicht, aber er zahlte einen hohen Preis, tief erwies sich die Fallhöhe: Karrierebruch und angeschlagene Gesundheit waren die Folgen, von denen er sich niemals mehr ganz erholen konnte. – Was waren die Gründe für dieses Debakel?

Als Schwachpunkt der Oper erscheint auch in einer heutigen Analyse das von Schoeck mitverantwortete Libretto Hermann Burtes. Sprachlich wirkt es ungeschickt; vor allem aber scheinen ihm nationalsozialistische Phrasen und Ideologien eingeschrieben. Schoecks Werk zeigt indessen so außerordentliche musikalische Schönheiten, dass sich eine neuerliche Auseinandersetzung damit geradezu aufdrängt: Willi Schuh, der Kritiker der *Neuen Zürcher Zeitung* und der *Schweizerischen Musikzeitung* hält *Das Schloss Dürande* für nicht weniger als dessen *opus summum*: »Wenn wir kein anderes Bühnenwerk

1 Hans Frölicher: *Meine Aufgabe in Berlin. Zur Erinnerung an Hans Frölicher, schweizerischer Gesandter in Berlin, 1938–1945*, Bern 1962, S. 104.

von ihm besäßen, so hätten wir in diesem einen doch alle wesentlichen Elemente seines Bühnenstils beisammen.«<sup>2</sup> Und auch der Schoeck-Biograf Chris Walton zieht als Fazit seines entsprechenden Kapitels: »Das Schloss Dürande is a wonderful score. But its libretto is so drenched in Nazism [...].«<sup>3</sup> Für den Dirigenten Mario Venzago schließlich gehört die Musik »zum Besten, was Schoeck geschrieben hat. Zwar ist sie – wenn man sie mit seinen radikalsten Kompositionen vergleicht – eher rückwärtsgerichtet, verwendet Material, das damals schon aus der Mode gekommen war[,] erzeugt aber dennoch eine starke, äusserst persönliche und unvergesslich grandiose Wirkung.«<sup>4</sup>

Ausgehend vom Schweizer Nationalfonds-Forschungsprojekt »Das Schloss Dürande von Othmar Schoeck. Szenarien zu einer interpretierenden Restaurierung« veranstaltete die Hochschule der Künste Bern im Herbst 2016 ein internationales Symposium in Schoecks Heimat Brunnen am Vierwaldstättersee, genauer im Hotel Eden, das einst von seinen Eltern geführt wurde. In Referaten, Gesprächen, Konzerten und Workshops versuchte diese Tagung zu klären, ob und wie es möglich ist, ein durch Text und Kontext nationalsozialistisch mitgeprägtes Werk mit der Neufassung seines Librettos so weit zu »dekontaminieren«, dass es wieder zur Diskussion gestellt und allenfalls dem Opernrepertoire zugeführt werden kann. Für die original vorliegende Form wird dies vom führenden Schoeck-Forscher Chris Walton apodiktisch ausgeschlossen. Mit einer textlichen Neugestaltung, die auf die dem Werk zugrunde liegende Novelle und weitere Gedichte Eichendorffs zurückgreift, wird in einem bewusst ahistorischen Zugang erprobt, was mit diesem verfeimten Schlüsselwerk aus der Schweizer Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts geschieht, wenn man versucht, es aus seinem spezifischen historisch-politischen und soziokulturellen Kontext herauszuschälen.

»Als Schweizer bin ich neutral.« Auf politischer und wirtschaftlicher Ebene wurde diese Schutzbehauptung breit untersucht, vom Bonjour-Bericht<sup>5</sup> bis zur ebenfalls vom Schweizer Bundesrat eingesetzten »Unabhängigen Expertenkommission Schweiz – Zweiter Weltkrieg«.<sup>6</sup> Weitgehend ausgeklammert blieben in diesen Untersuchungen jedoch die kulturellen Aspekte. Der Tragweite dieses Schoeck'schen Selbstverteidigungsvotums und der Frage seiner Berechtigung nähern wir uns in einer dreiteiligen Kontext-

- 2 Willi Schuh: Betrachtungen zu Othmar Schoecks »Schloss Dürande«, in: Schweizerische Musikzeitung 83 (1943), S. 156–159, hier S. 157.
- 3 Chris Walton: Othmar Schoeck Life and Works, New York 2009, S. 261.
- 4 Mario Venzago an Hans-Joachim Harrer, 26. August 2015.
- 5 Edgar Bonjour verfasste den Bericht im Auftrag des Schweizer Bundesrates. Er ist auch Herausgeber der Geschichte der schweizerischen Neutralität. Vier Jahrhunderte eidgenössischer Aussenpolitik, Basel 1970.
- 6 Die Schweiz, der Nationalsozialismus und der Zweite Weltkrieg, hg. von Jean-François Bergier u. a., Unabhängige Expertenkommission Schweiz – Zweiter Weltkrieg, Zürich 2002 (meist Bergier-Bericht genannt).

tualisierung von *Schloss Dürande*. »Oper in brauner Zeit – die Situation 1943« umkreist das Uraufführungsjahr, klärt Voraussetzungen und Bedingungen: Nils Grosch diskutiert methodische Probleme im Umgang mit der NS-Kulturpolitik und hier insbesondere mit dem populären Musiktheater und untersucht, wie weit ideologischer Anspruch und Wirklichkeit übereinstimmen oder auseinanderklaffen. Dann richtet sich der Blick auf die Städte Berlin und Zürich: Michael Baumgartner schildert die Rivalität der wichtigsten Bühnen in der Reichshauptstadt, die Einmischung der Politik sowie Zensur und Selbstzensur. Christian Mächler geht der Situation im Stadttheater Zürich nach, das anders als die beinahe benachbarte Sprechbühne, das Schauspielhaus, sich nicht als Bollwerk gegen die Nazis verhielt, sondern geradezu als deren Brückenkopf in der »neutralen Welt« verstanden werden muss. Erik Levi wiederum zeigt anhand von Werken Karl Amadeus Hartmanns, Boris Blachers und Gottfried von Einems die Schwierigkeiten auf, eindeutig zwischen Mitläufern, Gegenspielern und Widerständlern zu unterscheiden. Wie neutral sich schließlich die Schweizer Feuilletons gegenüber den NS-Machthabern verhielten, fragt sich Roman Brotbeck am Beispiel des Wiener Mozart-Festes von 1941.

Im Hauptteil »»Bockmist«? – Schoecks *Das Schloss Dürande*« werden die Akteure dieser Oper vorgestellt: Simeon Thompson beschäftigt sich mit Verstrickung und Rezeption der Person Burtes und Beat Föllmi versucht, die ambivalenten politischen Standpunkte von Schoeck zu ergründen. Leo Dick verortet das Werk in der Nachfolge der Grand opéra und diskutiert es als Modell für heutige Musiktheaterkonzeptionen zwischen Ausdrucksoper und Experiment. Über das künstlerische Teilprojekt und damit Notwendigkeit, Herausforderung sowie das Vorgehen der Neutextierung berichtet Thomas Gartmann. Die heftigen Diskussionen zu diesem Beitrag aus der Werkstatt werden bei einem Workshop mit den beiden Autoren der Bearbeitung und sängerischen Kostproben vertieft. Via [www.hkb-interpretation.ch/login](http://www.hkb-interpretation.ch/login) finden sich einige Ausschnitte daraus (Benutzername: »schoeck«, Passwort: »Gratialgut«). Ebenda ist auch eine seitenidentische digitale Version dieses Bandes zugänglich.

Im letzten Teil dieses Bandes schließlich, überschrieben mit »Rezeption im Wandel«, wird *Das Schloss Dürande* in Hinblick auf die Literaturrezeption sowohl kontextualisiert als auch anderen aufschlussreichen Fallbeispielen gegenübergestellt. Ralf Klausnitzer zeigt auf, wie Eichendorff als »Deutscher aller deutschen Dichter« zunehmend vereinnahmt wird, wie diese Entwicklung aber auch in großer Kontinuität steht und er schon vor dem Machtwechsel als nationale Ikone gefeiert wurde. Angela Dedié spannt einen Bogen von Wilhelm Hauffs Novelle *Jud Süß* über Veit Harlans gleichnamigen Propagandafilm bis zu einer aktualisierenden Theaterfassung von Joshua Sobol, der die Rezeptionsgeschichte mitreflektiert. Robert Vilain wirft ein Blitzlicht auf ein anderes neutrales Land, Schweden, und eine literarische und filmische Kontrafaktur der Rezeption Hugo von Hofmannsthals. Weitere Parallelfälle aus der Schweiz stellt Chris Walton

vor, aus neuerer Zeit und einem anderen Land, nämlich Südafrika, wo sich auch eidgenössische Schriftsteller, von denen man mehr politische Sensibilität erwartet hätte, im Umgang mit Diktaturen kompromittierten.

»Als Schweizer bin ich neutral.« Was bedeutete es, neutral zu bleiben, wie weit ist auch dies bereits eine Stellungnahme? Gab es Alternativen? Dürfen wir es aus der zeitlichen Distanz besser wissen? Und ist es immer so klar zu beantworten, wer Vorkämpfer, Anpasser, Opportunist, Mitläufer oder Opponent einer kulturellen Diktatur war, oder erscheint deren Verhalten nicht öfter ambivalent? Verdammen, vergeben, verdrängen, verfremden: Letztlich zielen die Diskussionen des Schlusspanels auch auf die Frage nach der politischen Autonomie von Kunst respektive auf die Dichotomie von Schuld und Unschuld in Kunst und Kultur.

Dank gebührt allen Autorinnen und Autoren, die ihre mündlichen Beiträge in kurzer Zeit beträchtlich erweitert und in eine schriftliche Fassung gebracht haben, darüber hinaus aber in engagierten und offenen Diskussionen sich auch gegenseitig anregende Sparring-Partner waren, wie wir es heute nur selten erleben dürfen; den künstlerischen Forschungspartnern Mario Venzago und Francesco Micieli für den Mut zu diesem einzigartigen Unternehmen, ihre Kreativität und den nie nachlassenden Enthusiasmus; dem Mitherausgeber Simeon Thompson und dem Redaktor Daniel Allenbach für ihren kritisch-unbestechlichen Blick, ihre sprachliche Sensibilität und die große Sorgfalt bei der Bearbeitung der Manuskripte; Christine Bolzli für das effiziente und reibungslose Redaktionssekretariat und Martin Skamletz und Sabine Jud für die stete Unterstützung durch den Forschungsschwerpunkt Interpretation.

Das Symposium und damit auch diese Publikation ermöglichten das Kuratorium des Othmar Schoeck Festivals, das Schoeck-Hotel Eden als Gastgeberin und alle Geldgeber: der Schweizerische Nationalfonds, die Hochschule der Künste Bern, Stadt und Kanton Bern, die Stiftung Pro Scientia et Arte, die Ausbildungsstiftung für den Kanton Schwyz und die Bezirke See und Gaster sowie die Goethe-Stiftung für Kunst und Wissenschaft. Zu großem Dank verpflichtet fühlen wir uns auch der Othmar Schoeck Gesellschaft für ihr Interesse sowie Konzert Theater Bern, das die Resultate der Forschung mutig auf die Bühne bringt.

Bern, im Januar 2018

Thomas Gartmann

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**

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

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

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

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

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



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

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



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

Dabei ist die Vorstellung eines kohärenten, anhand stilistischer Kriterien dingfest zu machenden musikpolitischen Programms des NS eine nachträgliche Zuschreibung. In der Tat war die Verfolgung aufgrund politischer und vor allem ›rassischer‹ Zugehörigkeit um ein so Vielfaches folgenreicher, dass man Kompositionstechnik als Verfolgungsgrund letztlich als irrelevant verstehen kann (selbst die Komposition im Zwölftonsystem wurde versucht, im Sinne des ›Führerprinzips‹ argumentativ zu legitimieren – ohne negative oder positive Folgen für die Komponisten<sup>7</sup>).

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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



Michael Baumgartner

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

30 Ebd., S. 141 und 143.

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

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

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

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

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

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

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

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

33 Bien: Oper im Schaufenster, S. 212.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

49 Zit. nach ebd., S. 74.

50 Ebd., S. 76.

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

59 Ebd., S. 180.

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

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

62 Ebd., S. 294.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

83 Ebd., S. 79.

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Christian Mächler

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

Welche Beziehung hatten die an der Zürcher Aufführung von *Das Schloss Dürande* Mitwirkenden zum ›Dritten Reich‹? Die Frage berührt nicht das ganze Ensemble sondern die leitenden Künstler: Komponist Othmar Schoeck, Librettist Hermann Burte, Dirigent Robert F. Denzler und Regisseur Karl Schmid-Bloss, der zugleich Direktor am Opernhaus war.<sup>1</sup> Von Interesse ist dabei weniger das Überführen des Einzelnen als das Beleuchten politischer Zusammenhänge. Die jeweilige Sichtweise auf die Künstler entwickelt sich aus den Situationen *Im Feld*, *Auf der Brücke*, *Vor Gericht*, *An der Grenze*, *In Hinterzimmern*.

**Im Feld – Karl Schmid-Bloss** Wie eine Fügung von Kriegslogik scheint es, dass im Zweiten Weltkrieg ein erstes Scharmützel der Schweizer Armee – wenn auch ein diskursives – sich gegen das Opernhaus Zürich richtete. Es war der Kommandant des Territorial-Bataillons 147, der schweres Geschütz aufführte und einen wuchtigen Warnschuss in Richtung Opernhaus abfeuerte – in Form folgenden Briefes:

»Es wird mir gemeldet, dass [Aufzählung mehrerer Opernhaus-Mitarbeiter] anlässlich der Kriegsmobilmachung durch den Direktor der Theater A.-G., Zürich, Herrn Schmid-Bloss, fristlos entlassen worden sind. Gegen diesen Dolchstoß in den Rücken der Armee erhebe ich hiermit schärfsten Protest. Die Handlungsweise Ihres Herrn Direktor Schmid-Bloss ist umso verabscheuungswürdiger, da er als Gast in unserem Lande, als Angestellter eines staatlich subventionierten Unternehmens auch weiterhin durch dieses seinen Lebensunterhalt sichergestellt weiss. Wenn es Herr Schmid-Bloss mit seinem Charakter, seiner persönlichen Ehre und Würde, und den Pflichten gegenüber seinem Gastlande vereinbaren kann, die hohnvolle Situation geschaffen zu haben, dass er als Ausländer weiterhin sein Gehalt bezieht, dafür aber schweizerische Wehrmänner, die ihr Vaterland unter die Waffen gerufen hat, brotlos zu machen, so bin ich keineswegs gewillt, mich mit dieser skandalösen Tatsache abzufinden. Ich fordere hiermit Herrn Direktor Schmid-Bloss auf, sämtliche erfolgten Kündigungen sofort rückgängig zu machen. Sollte ich bis 14. September 1939, 20 00 Uhr, nicht im Besitz einer entsprechenden schriftlichen Bestätigung sein, so werde ich die Angelegenheit unverzüglich an den Oberbefehlshaber der Armee weiterleiten, und gleichzeitig die Öffentlichkeit durch die n.z.z. darüber unterrichten lassen.«<sup>2</sup>

- 1 Das Opernhaus Zürich wurde bis 1964 unter dem Namen ›Stadttheater‹ geführt. Im Folgenden wird der heutige Name verwendet.
- 2 Kommandant des Territorial-Bataillons 147 an vR der Theater-A.-G., 12. September 1939. Stadtarchiv Zürich: VII.12.B. 4.1.45.

Die militärische Standpauke über Standpunkte der Personalethik ist aufschlussreich, weil sie an Kritik am deutschen Direktor das vorwegnimmt, was sich später zum Nazi-Vorwurf emporkochte: die Arbeitsfrage, das heißt die Sorge, ob am Opernhaus überhaupt noch Schweizer in Brot stehen.

Was war passiert? Nur wenige Stunden nachdem Hitler am 1. September 1939 erklärt hatte, es würde zurückgeschossen, und der Bundesrat die Generalmobilmachung angeordnet hatte, wandte sich auch der deutsche Opernhaus-Direktor brieflich an alle seine Untergebenen: »Die allgemeine Kriegsmobilmachung in der Schweiz zwingt die Theater-AG Zürich, [...] auch den mit Ihnen abgeschlossenen Dienstvertrag mit Samstag, den 2. September 1939, 24 Uhr aufzulösen.«<sup>3</sup> Der Krieg sei höhere Gewalt, rechtlich sei man dazu befugt.<sup>4</sup> Endlich bot sich die Chance, der miserablen Finanzlage des Hauses Herr zu werden. Der Direktor stellte rettend in Aussicht, vor dem Personal-Abbau könne ein Lohnabbau bewahren – als »Kriegsmaßnahme«. Das Personal war einverstanden und der Armeekommandant erhielt die entwaffnende Antwort, seine Soldaten verblieben in Sold.<sup>5</sup>

Neben diesem Coup gelang dem Direktor – Krieg sei Dank! – eine Verbesserung der Subventionslage. Der Kanton Zürich, der stets sagte »Me get nüt!«, gewährte erstmalig eine Theatersubvention, weil »das Bedürfnis nach guter Kunst und Erhebung über den grauen Alltag nie größer gewesen sei als gerade in diesen schlimmen Zeiten.«<sup>6</sup> Das Opernhaus sorgte sich noch anderweitig. Aus Furcht vor der Verdunkelung und dem damit verbundenen Besucherrückgang wandte sich einer der Verwaltungsräte schriftlich an die Schweizer Armeespitze, an General Guisan, mit der Bitte, er möge »die schweizerische Gesamtbevölkerung auffordern, sich durch gewisse Unbequemlichkeiten, die die Verdunkelung mit sich bringt, nicht vom Theaterbesuch abhalten zu lassen.«<sup>7</sup> Ein anderer Verwaltungsrat hatte eine noch bessere Idee: Er forderte vom Volkswirtschaftsdepartement »die Schließung der Ladengeschäfte bereits um 18 00 Uhr anzuordnen«, damit die Leute früher ins Theater könnten, weil »insbesondere ältere Personen den Theaterbesuch wegen der Verdunkelung« ab 22 Uhr meiden würden.<sup>8</sup> Die Befürchtungen erwiesen sich als unbegründet. Die Leute kamen wie noch nie – man verbuchte Besucher-

3 Karl Schmid-Bloss an die Angestellten des Stadttheaters, 2. September 1939. Stadtarchiv Zürich: VII.12.B. 7-2.3.3.

4 Protokoll der Sitzung des Ausschusses vom 1. September 1939. Stadtarchiv Zürich: VII.12.B. 3.3.1.22.

5 VR der Theater-AG an den Kommandanten des Territorial-Bataillons N\* 147, 13. September 1939. Stadtarchiv Zürich: VII.12.B. 4.1.45.

6 pk: Staat und Stadttheater, in: Tages-Anzeiger, 20. Dezember 1939, S. [11].

7 Ernst Zahn an General H. Guisan, 16. November 1940. Bundesarchiv Bern: E 3001 A 1000/729 BD: 10.

8 BIGA Kriegs-Industrie-und-Arbeits-Amt an Oprecht, 26. November 1940. Bundesarchiv Bern: E 3001 A 1000/729 BD: 10.

rekorde. Und die Verdunkelung war kein Hinderungsgrund, im Gegenteil. Mancher aus dem Publikum fand, der Nachhauseweg sei in Zürich noch nie so romantisch gewesen wie zur Stunde, da die Stadt nur spärlich beleuchtet sei.

Wegen des Kriegs gab es Soldatenvorstellungen zum halben Preis und neu die »Landesvorstellung« für die breite Bevölkerung, wofür die SBB Extrazüge in ländliche Regionen organisierte. Derweil hörte man nachts über Zürich Flugzeuge und musste mit dem Schlimmsten rechnen. Die Bank des Opernhauses erwartete gar das Allerschlimmste und schrieb der Direktion, sie bringe schon mal deren Deposite aus der Stadt in die sicheren Tresore ins Reduit. Und im Rahmen der Anbauschlacht, die der Zurschaustellung des Schweizer Wehrwillens diene, wurde auch der Sechseläutenplatz direkt vor dem Opernhaus zum Acker umgepflügt. Die Schweiz, bald von den Achsenmächten restlos eingeschlossen, demonstrierte hier auf dem Feld ihre Entschlossenheit bis zum Äußersten.

Die Inszenierung vor dem Opernhaus unterschied sich beträchtlich von dem, was sich im Innern des Direktionsbüros abspielte. Der deutsche Direktor wirkte bei Gelegenheit stramm »deutschfreundlich«. Während sein Blick auf den Acker des Sechseläutenplatzes fiel, führte von seinem Schreibtisch zugleich ein heißer Draht nach Berlin. Das Reichsministerium für Propaganda und Volksaufklärung von Joseph Goebbels und die Reichstheaterkammer zählten das Opernhaus Zürich zu den reichsdeutsch geleiteten Bühnen, da der Direktor Reichsangehöriger war. Entsprechend traf man sich zur Besprechung von Theaterfragen.<sup>9</sup> Der deutsche Generalkonsul rapportierte 1943 nach Berlin:

»Das hiesige Stadttheater (Oper) will auch in diesem Jahr Opernfestspiele durchführen, und zwar von Ende Mai bis etwa 20. Juni. Über den Festspielplan kann der Leiter des Stadttheaters im gegenwärtigen Zeitpunkt Angaben nur unter Vorbehalt machen [...]. Sodann will das Stadttheater die in Berlin zur Uraufführung gelangte neue Oper von Othmar Schoeck »Schloss Durande« zur Erstaufführung bringen, sofern das Werk in der zur Verfügung stehenden knappen Zeit genügend vorbereitet werden kann.«<sup>10</sup>

Für die Juni-Festspiele, an denen *Das Schloss Dürande* aufgeführt wurde, teilte man dem deutschen Generalkonsul mit, »dass der Direktor der hiesigen Oper, Herr Schmid-Bloss [...] eine Loge für diejenigen Vorstellungen, die Sie zu besuchen wünschen, offerieren will.«<sup>11</sup> Wählte er den Logenplatz in *Dürande*? Schoecks »Kompositionen [...] zu hören«,

- 9 Schaefer, Deutsches Generalkonsulat Zürich, an Schmid-Bloss, Lavaterstr. 101, Zürich, 7. Mai 1935. PAAA Berlin: Zürich 73 KW 2b.
- 10 Deutsches Generalkonsulat Zürich, Voigt, an Auswärtiges Amt Berlin, 1. April 1943. PAAA Berlin: Bern Bd. 3350.
- 11 Deutsches Generalkonsulat Zürich an Deutsche Gesandtschaft Bern, Köcher, 17. Mai 1943. PAAA Berlin: Bern Bd. 3350.

schätzte der Konsul jedenfalls.<sup>12</sup> Im Nachgang zu den Festspielen berichtet er erneut in die Reichshauptstadt:

»Trotz der von Jahr zu Jahr zunehmenden Schwierigkeiten, die der Teilnahme ausländischer Künstler entgegenstehen, haben auch dieses Jahr, wiederum in erster Linie dank der Initiative des reichsdeutschen Direktors der hiesigen Oper (Stadttheater), Festspiele stattgefunden [...]. Die Opernfestspiele trugen einen starken deutschen Akzent sowohl nach den dargebotenen Werken wie auch durch die dabei beteiligten Künstler. [...] Das einheimische Schaffen wurde durch die schweizerische Erstaufführung der neuen Oper Othmar Schoeck's ›Das Schloss Dürande‹ geehrt. [...] Vom deutschen Standpunkt aus war besonders die starke Beteiligung deutscher Künstler an den diesjährigen Festspielen zu begrüßen.«<sup>13</sup>

So dünn der Bericht, so klar bringt er auf den Punkt, worum es der deutschen Kulturpolitik in Zürich ging: um das Propagieren von deutschen Werken und deutschen Künstlern. Welche Überlegung stand hinter diesem Konzept? Nachstehendes ist aktenkundig:

»Die große Mehrzahl der hiesigen kulturellen Institutionen, Vereine und Persönlichkeiten zeigen ein so geringes Verständnis und eine so unverhüllte Ablehnung aller kulturellen Bestrebungen des nationalsozialistischen Deutschlands unter Inanspruchnahme des Standpunktes, die Schweiz sei zusammen mit Österreich berufen, die deutsche Kultur zu verteidigen, dass ich es für unbedingt notwendig erachte, unsere kulturpolitische Tätigkeit hier zu verstärken. In diesem Sinne halte ich es für besonders wichtig, gerade Gastspiele erstklassiger deutscher Künstler und Ensembles von amtlicher Seite zu fördern und auch materiell zu unterstützen.«<sup>14</sup>

Die Quersubventionierung der Juni-Festwochen ging so: Das Opernhaus Zürich bezahlte den deutschen Gastkünstlern einen kleinen Lohn und das große Honorar bezogen sie von Berlin. Zürich erhielt dank nationalsozialistischer Beihilfe deutsche Spitzen-Musiker und Produktionen von internationalem Format zu Dumpingpreisen. Die Opernhausleitung war von Berlin abhängig, weil sie, wie sie selbst vermerkte, vermeiden musste, »die deutschen Behörden dazu [zu] bringen, [...] die finanzielle Hilfe (Uebernahme eines Teils des Honorars) zu verweigern [...] und das Entgegenkommen für die Juni-Opernwochen zu verlieren.«<sup>15</sup> Auch für die Zürcher Aufführung von *Das Schloss Dürande* gab es auf deutscher Seite Versuche, deutsche Künstler in Zürich unterzubringen. Der künstlerische Beirat der Staatsoper Erich von Prittwitz-Gaffron wandte sich an Schoeck: »Es würde mich sehr freuen, wenn bei den Zürcher Festspielen der eine oder andere unserer

12 Dt. Generalkonsul Zürich, Voigt, an Othmar Schoeck, 20. April 1937. PAAA Berlin: Zürich Musik 71a.

13 Deutsches Generalkonsulat Zürich an Auswärtiges Amt, 7. Juli 1943. PAAA Berlin: Bern Bd. 3350

14 Deutsches Generalkonsulat an Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda, 21. Mai 1935. PAAA Berlin: Zürich 73 Theater KW 2b.

15 Ausgeschnittene Kopie – Aktenvermerk, N\*, 241 A 22.10.42. Stadtarchiv Zürich: VII.12.B. 4.1.47 (1).



Künstler mitwirken könnte. Ich denke da in erster Linie an den Tenor Anders, dann an Frau Cebotari und Herrn Fassbender.«<sup>16</sup> Prittwitz-Gaffron, der auf der deutschen Gesandtschaft in Bern zum Diplomaten ausgebildet wurde, pflegte seine Kontakte auffallend persönlich.<sup>17</sup> Wie andere im ›Dritten Reich‹ als Kulturdiplomaten aktive Theaterfunktionäre war auch er kein Parteimitglied, denn für die Beinfreiheit auf internationalem Parkett bedurfte es eines polierten Paniers.

**Auf der Brücke (»von der Wasserkante zu den Alpen«) – Othmar Schoeck** Warum wurde Schoecks *Schloss Dürande* nicht am Opernhaus uraufgeführt? Über diese Frage entbrannte in Zürich fast ein Politikum. Kritik gelangte zum Stadtpräsidenten. Die Opernhaus-Besucherin Alma Staub bemängelte, dass das Werk des heimischen Komponisten nicht in seiner Heimat uraufgeführt würde.<sup>18</sup> Vom Stadtpräsidenten zur Stellungnahme aufgefordert, erklärte das Opernhaus:

»Wir halten es für eine unserer vornehmsten Aufgaben, schweizerische schöpferische Kräfte zu Wort kommen zu lassen und zu fördern. Wir glauben, diesem Grundsatz auch immer nachgelebt zu haben, besonders im Falle von Othmar Schoeck. Wir dürfen wohl daran erinnern, dass wir alle seine Werke in sorgfältigen Aufführungen herausbrachten. Wir nehmen auch das Verdienst in Anspruch, seine Oper ›Venus‹, die nach zweimaliger Aufführung in völlige Vergessenheit geraten war, gegen eine starke Opposition, sogar in den eigenen Reihen, wieder aufgenommen und zu grossem Erfolg geführt [...] zu haben [...]. Aehnlich verhält es sich mit der ›Massimilla Doni‹. Dieses sehr schwer aufzuführende Werk wurde ausser am Uraufführungsort Dresden von keiner anderen Bühne gegeben, auch von keiner schweizerischen, ausser vom Stadttheater Zürich! Die von Ihnen erwähnte ›wahrhaft grossartige Penthesilea-Aufführung‹ in den Festspielen 1939 brachte dem Stadttheater Zürich die Erfahrung einer wahrhaft beschämenden Teilnahmlosigkeit des Publikums, die sich in einem erheblichen finanziellen Verlust auswirkte! Ihre Annahme, dass die vorgesehene Aufführung des neuesten Werkes von Othmar Schoeck, ›Schloss Dürande‹, erst erfolgen könne, nachdem die Uraufführung in Berlin stattgefunden haben wird, ist unrichtig. Wir haben uns vertraglich gesichert, dass die Uraufführung im Juni 1943 stattfinden kann, wenn Berlin das Werk nicht bis Ende Mai herausgebracht haben sollte. Freilich hat der Verlag in diesem Falle uns sehr hohe finanzielle Lasten auferlegt, aber wir haben sie gern auf uns genommen, um Schoecks Werk sofort in der Schweiz zum Erklingen bringen zu können.

Der mit dem Komponisten sehr befreundete musikalische Oberleiter unseres Hauses, Kapellmeister Robert F. Denzler, sowie der Oberregisseur, Hans Zimmermann, halten ebenso wie die Theaterleitung den Grundsatz hoch, dem schweizerischen Schaffen gerecht zu werden und sie haben in diesem Sinne auch jederzeit darauf geachtet, Schoecks Werke zur Aufführung vorzuschlagen. Für die Schweizer Komponisten einschliesslich Schoecks scheint es aber wichtiger zu sein, im Ausland Anerkennung

16 Erich von Prittwitz-Gaffron an Othmar Schoeck, 8. April 1943. Zentralbibliothek Zürich, Mus OSA: Ms B 376.

17 Unterlagen zur Person Erich von Prittwitz-Gaffron. Stadtarchiv Baden-Baden.

18 Präsident VR Theater-A.G. an Stadtpräsident Ernst Nobs, 20. März 1943. Stadtarchiv Zürich: VII.12.B. 5.2.13.

zu finden, sonst würden sie nicht die Uraufführungen ihrer Werke stets nicht-schweizerischen Theatern übergeben.«<sup>19</sup>

Auch die Presse äußerte zuerst Kritik, krebste dann zurück und meinte beschwichtigend:

»Dass, wie neulich gerügt wurde, die Uraufführung nicht in der Schweiz stattfand, hat seine schwerwiegenden technisch-finanziellen Gründe. Unsere einheimischen Verhältnisse gestatten ein solches Unternehmen nicht. Allein der Druck einer Oper kostet heute ein Vermögen. Bei uns aber fehlen die großen Theater-Verlagsanstalten, die das gewaltige Risiko übernehmen könnten, das mit der Drucklegung und Aufführung einer modernen Oper erwächst. Und schließlich ist auch dem Komponisten weit besser gedient, wenn sein Werk im Ausland uraufgeführt wird, denn die Resonanz ist hier doch weit größer, ganz abgesehen davon, dass das Sprichwort vom Propheten im Vaterland seine Gültigkeit leider immer noch nicht eingebüßt hat.«<sup>20</sup>

Das Angeführte entspricht dem, was Schoeck selber meinte: »Für mich in der Schweiz wäre aber eine Aufführung an einer großen deutschen Bühne natürlich von größter Wichtigkeit.«<sup>21</sup> Tatsächlich war das Verlegen des Notenmaterials kostspielig. Zum Verlag nach Wien ging es in Form teurer Fotoreproduktionen nicht über den Postweg, sondern über das deutsche Konsulat, als Diplomaten-Fracht des Deutschen Reiches.<sup>22</sup> Schoecks Frau Hilde wollte es so, aus Furcht, der gewöhnliche Postweg wäre für die kostbare Fracht zu unsicher. Nachdem sie den Verlag »längst in Besitz des 1. Aktes« wähnte, stellte sie betroffen fest, dass das Paket gar nicht eingetroffen war.<sup>23</sup> Beim deutschen Konsulat gab man ihr zu verstehen, »wahrscheinlich sei die Partitur mit etwas irgendwo liegen geblieben.«<sup>24</sup> Fünf Wochen später fiel ihr »ein Stein vom Herzen«, die Partitur war eingetroffen, Schoeck weigerte sich aber daraufhin Weiteres zu verschicken und ließ es vorerst »in einem Aktensafe [...] wohlverwahrt.«<sup>25</sup> Die Initiative, das Werk in Berlin uraufzuführen, ging von Schoecks Wiener Verlag, der Universal Edition aus.<sup>26</sup> Im April 1940 vereinbarte Verleger Schlee in Berlin mit der künstlerischen Leitung der Staatsoper Berlin ein Vorspielen von Schoeck.<sup>27</sup> Waren es politische Gründe, die für die Reichshauptstadt als Uraufführungsort sprachen? Dann wären wohl weitere Städte nicht mit im Rennen

- 19 Präsident vR der Theater-A.G. an Alma Staub, Männedorf, 20. März 1943. Stadtarchiv Zürich: VII.12.B. 5.2.13.
- 20 F. Sb.: Eine neue Oper von Othmar Schoeck, in: *Thurgauer Zeitung*, 12. Juni 1943, Zweites Blatt.
- 21 Schoeck an Alfred Schlee, Hauptbahnhof Zürich, 8. Juli 1940. Archiv Universal Edition Wien.
- 22 Hilde Schoeck an Schlee, 29. Mai 1941. Archiv Universal Edition Wien.
- 23 Hilde Schoeck an Schlee, 3. Juli 1941. Archiv Universal Edition Wien.
- 24 Postkarte Hilde Schoeck an Schlee, 22. Juli 1941. Archiv Universal Edition Wien.
- 25 Hilde Schoeck an Schlee, 8. August 1941. Archiv Universal Edition Wien.
- 26 Universal Edition, Schlee, an Othmar Schoeck. 18. April 1940. Archiv Universal Edition Wien.
- 27 Erich von Prittwitz-Gaffron an Othmar Schoeck, 14. Mai 1940. Zentralbibliothek Zürich, Mus oSA: Ms B 367.

gewesen. Die Rede war aber von Vorspielen »in München«,<sup>28</sup> von Breslau, das sich »glühend um die Uraufführung« beworben hatte,<sup>29</sup> und von der »Wiener Staatsoper«.<sup>30</sup> »Wien«, fand Schoeck, »wäre auch wundervoll.«<sup>31</sup> Wenn es nicht politische Gründe waren, waren es finanzielle? Seine Überlegung erklärte Schlee gegenüber Schoeck so:

»Berlin hat den Vorteil, dass zweifellos eine ganz erstklassige Aufführung zustande kommt und in künstlerischer und technischer Hinsicht nichts gespart wird. Dies birgt aber auch einen Nachteil in sich. Die Intendanten kleinerer Bühnen haben oft nicht dieselben Möglichkeiten und gebrauchen als Ausrede, dass ihr Theater nicht über die Mittel der Staatsoper verfügt, ein so anspruchsvolles Werk von ihnen daher nicht gegeben werden kann. Im allgemeinen haben wir die Erfahrung gemacht, dass nach einer guten Uraufführung an einer leistungsfähigen kleineren Bühne schneller weitere Annahmen erzielt werden, als nach einer großen repräsentativen Uraufführung in Berlin. Sie werden vielleicht verwundert sein, wenn ich vom Standpunkt des Verlages fast eine Aufführung in Kassel der in Berlin vorziehen würde. Wenn ich trotzdem bei Ihnen von diesem Gebrauch abweiche, so liegt es daran, dass ich Ihre Oper nicht wie die landläufige Marktware werte, sondern überzeugt bin, dass hier allein die Frage ausschlaggebend sein darf, wo die künstlerisch beste Uraufführung erzielt werden kann.«<sup>32</sup>

Es waren also künstlerische Gründe, die den Ausschlag gaben. Schoeck bestätigt: »Eine bessere Bühne wie die Berliner Staatsoper könnte ich mir ja gar nicht wünschen.«<sup>33</sup> Schoecks Beziehung zur Staatsoper hatte eine Vorgeschichte. Gleichsam als deren Kuppeler betätigte sich bereits im Jahr 1934 der schweizerische Botschafter Paul Dinichert in Berlin. Er bemühte sich damals, Schoecks *Venus* an der dem preußischen Ministerpräsidenten unterstellten Staatsoper unterzubringen und wandte sich an Staatssekretär Körner im preußischen Staatsministerium, um »ihm die Bedeutung der von uns erstrebten Aufführung für die deutsch-schweizerischen kulturellen Beziehungen im allgemeinen auseinanderzusetzen.«<sup>34</sup> Der Staatssekretär versprach, die zuständigen Personen zu kontaktieren, inklusive, so der Botschafter, »den Ministerpräsidenten Göring, mit dem ich mich gelegentlich bereits darüber unterhielt«. Es kam zu einem Dienstgespräch zwischen den eidgenössischen Behörden und Hermann Göring zu Schoeck und der Staatsoper. Das Knüpfen der Beziehung erfolgte im Rahmen der deutsch-schweizerischen Kulturbeziehung im Sinn der offiziellen auswärtigen Politik des Bundes. Dem Botschafter antwortete der Abteilungschef für Auswärtiges im Politischen Departement in Bern:

28 Universal Edition, Schlee, an Othmar Schoeck. 18. April 1940. Archiv Universal Edition Wien.

29 Hilde Schoeck an Schlee, 17. März 1943. Archiv Universal Edition Wien.

30 Schlee an Schoeck, 14. Mai 1940. Archiv Universal Edition Wien.

31 Schoeck an Schlee, Hauptbahnhof Zürich, 8. Juli 1940. Archiv Universal Edition Wien.

32 Schlee an Schoeck, 14. Mai 1940. Archiv Universal Edition Wien.

33 Handschriftlicher Brief von Schoeck an Schlee, 14. Mai 1940. Archiv Universal Edition Wien.

34 Paul Dinichert an Heinrich Rothmund, 16. April 1934. Bundesarchiv Bern: E 2001 D 1000/1552 BD: 68 [alt: B.31.21.g.A.]

»Von Ihrer Mitteilung haben wir mit Interesse Kenntnis genommen und daraus mit lebhafter Befriedigung ersehen, dass die Angelegenheit dank Ihrer Schritte im preußischen Staatsministerium und Ihrer Unterredung mit dem preußischen Ministerpräsidenten Göring, dem ja die Staatsoper unmittelbar untersteht [...] auf guten Wegen scheint. [...] Glückt es die ›Venus‹ in Berlin zur Annahme zu bringen, so würde damit unserm bedeutendsten Komponisten eine wohl verdiente Genugtuung zuteil und gleichzeitig die Reichshauptstadt durch eines unserer repräsentativen Werke auf schweizerisches Musikschaffen überhaupt nachdrücklich aufmerksam gemacht.«<sup>35</sup>

Es gehörte zur auswärtigen Kulturpolitik des Bundes, die Verbreitung des Werks von Landsleuten im Ausland zu fördern. Dazu gehörten Konzerte in Deutschland, die unter der Schirmherrschaft schweizerischer Konsulate standen wie das Konzert »Schweizer Musik der Gegenwart« in Frankfurt.<sup>36</sup> Die Presse war hingerissen. Sie schwärmte über Schoecks Musik, sie schlage »eine künstlerische Brücke von der Wasserkante zu den Alpen«.<sup>37</sup> Offenbar diente sie als Projektionsraum von Sehnsüchten und Bildwelten der Berg- und Naturpoesie:

»Die Schweizer Musik [hat] ihr eigenes Gesicht aus der Landschaft gewonnen. Alle die schönen Lieder und die Klavierwerke, die wir gestern abend, von ausgezeichneten Schweizer Künstlern dargeboten, hörten, sind von Stimmungen durchzogen, wie sie nur in der Abgeschiedenheit der Bergwelt entstehen. Die schweizerischen Komponisten werden von der Gewalt des Hochgebirges ebenso ergriffen, wie von der glücksausstrahlenden Landschaftlichkeit der Almenauen und der stillen Täler. Kräfte, aus der Natur gesogen, durchfluten die schweizerische Musik. So sind auf dem alten Kulturboden eine Anzahl bedeutender Musiker vereinigt [...]. Auch in Deutschland sind viele der schweizerischen Komponisten bekannt geworden und haben sich bei uns ein Heimatrecht erworben. So vor allen Dingen der feinsinnige, schöpferische Regerschüler Othmar Schoeck [...]. Sehr hübsch waren auch volkstümliche Dialektlieder, die die innigsten Empfindungen der Volksseele einschließen. Aus ihnen leuchtet es wie aus dem dunklen blauen Auge der Bergseen, deren milder Schimmer sich nur in der Gewalt des Föhns bricht, der ihre wilden, in der Tiefe ruhenden Kräfte zum gewaltigen Ausbruch treibt.«<sup>38</sup>

Das war Kulturwerbung pur für die Schweiz. Die Schweizer Presse hatte schon früher bemerkt, es erscheine »doch recht aufschlußreich, welchen Aufschwung die Anerkennung von Schoecks Schaffen im neuen Deutschland genommen hat.«<sup>39</sup> Dies war auch

- 35 Chef der Abteilung für Auswärtiges, vertrauliches Schreiben an Schweizerische Gesandtschaft Berlin, Paul Dinichert, 19. April 1934. Bundesarchiv Bern: E 2001 D 1000/1552 BD: 68 [B.31.21.g.A.]
- 36 Programm Schweizer Musik der Gegenwart, Vortragsfolge, Unter der Schirmherrschaft des Schweizer Konsulates, Samstag, den 26. November 1938, abends 20 Uhr im großen Saal der Hochschule für Musik, Frankfurt am Main. Zentralbibliothek Zürich, Nachlass Willi Schuh, Mus NL 136: Ca 15.
- 37 Hermann Erdlen: Musikalische Schweizer Reise. Ein Querschnitt durch die Klavier- und Liedliteratur, in: *Hamburger Tageblatt*, 30. November 1938. Zentralbibliothek Zürich, Nachlass Willi Schuh.
- 38 Hans Hauptmann: Schweizer Musik der Gegenwart, in: *Hamburger Nachrichten*, 30. November 1938. Zentralbibliothek Zürich, Nachlass Willi Schuh.
- 39 E. I. [Ernst Isler]: Internationales Austauschkonzert, in: *Neue Zürcher Zeitung*, 24. Januar 1937, 1. Sonntagsausgabe, Blatt 2.

das Mitverdienst der eidgenössischen Kulturaußenpolitik. Auf der anderen Seite war auch Nazideutschland am Kulturaustausch interessiert: »Gute internationale Beziehungen in der Kunst zu pflegen, scheint uns heute notwendiger denn je.«<sup>40</sup> Man schätzte die Gelegenheit auf Gegenkonzerte, auf ein »würdiges Gegenstück in Zürich.«<sup>41</sup> Es herrschte politisch geförderte kulturelle Mobilität zwischen der Schweiz und Deutschland. Auf dieser Brücke wechselseitiger Musikbeziehung gelangte auch Schoecks Musik nach Deutschland. Das Bild einer insular abgeschotteten Schweiz, die sich grenzbefestigt einigelte, ist diesbezüglich falsch. Das Propagandaministerium kontrollierte aber genau, welchen Schweizer Künstler es hereinließ. Dreifaches musste er sein: Arier, berühmt und nicht deutschfeindlich. Auf einer Liste des Propagandaministeriums mit der Überschrift »Für einen kulturellen Austausch kommen die nachstehenden Künstler erstrangig in Frage« steht auch Othmar Schoeck.<sup>42</sup> Das Propagandaministerium hatte mit einem verschlüsselten Telegramm an das Generalkonsulat Zürich um Auskunft über die politische Haltung Schoecks gebeten: »Erbitte Drahtbericht weltanschauliche Einstellung des Genannten.«<sup>43</sup> Die Antwort steht unter der Anfrage, verrätselt, in krakeliger Sütterlinschrift (siehe Abbildung). Bei der Notiz handelt es sich um nichts Geringeres als um das, was das ›Dritte Reich‹ über Othmar Schoeck dachte:

»Sch[oeck]. in schweizerischen Gedankengängen verwurzelt, politisch aber wohl nicht gebunden, Deutschland gegenüber durchaus freundlich, mit deutscher Arierin verheiratet, Schüler Reger Leipzig, starke Interessen Deutschland.«

**Vor Gericht – Karl Schmid-Bloss (II)** In Zürich war die Abhängigkeit des Direktors von der Reichshauptstadt ein offenes Geheimnis, doch man begrüßte an Schmid-Bloss, dass er es mit Berlin konnte. Und in Berlin begrüßte man, dass er es mit Zürich konnte. Auf beiden Seiten sprach für den Direktor, dass ihn die andere Seite schätzte, aber selber mochte man ihn nicht. Zunächst lag dies an seiner Persönlichkeit. Sie wurde von Mitarbeitern so beschrieben: »Ausgestattet mit starkem Selbstbewusstsein, frei von jeder Sentimentalität, konnte er nötigenfalls rücksichtslos sein bis zur Brutalität, Charaktereigenschaften, die gewiss noch durch jahrelangen Kriegsdienst als Offizier gefördert worden waren.«<sup>44</sup> Er habe oft von »Disziplin« und »Schneid« geredet,<sup>45</sup> in »schnoddri-

40 Akten-Vermerk von cv. Politisches Archiv des Auswärtigen Amtes Berlin: Zürich 71 kw 2a.

41 Ebd.

42 Generalkonsulat Zürich, Voigt, an Deutsche Gesandtschaft, 15. September 1942. PAAA Berlin: Zürich 66.

43 Propagandaministerium an Generalkonsulat Zürich, 10. März 1938. PAAA Berlin: Zürich Musik 71 a.

44 Max Conrad: Im Schatten der Primadonnen, Zürich 1956, S. 193.

45 Bericht über die Verhältnisse am Stadttheater Zürich, Mai 1946, S. 118. Stadtarchiv Zürich: VII.12.B. 4.1.54.

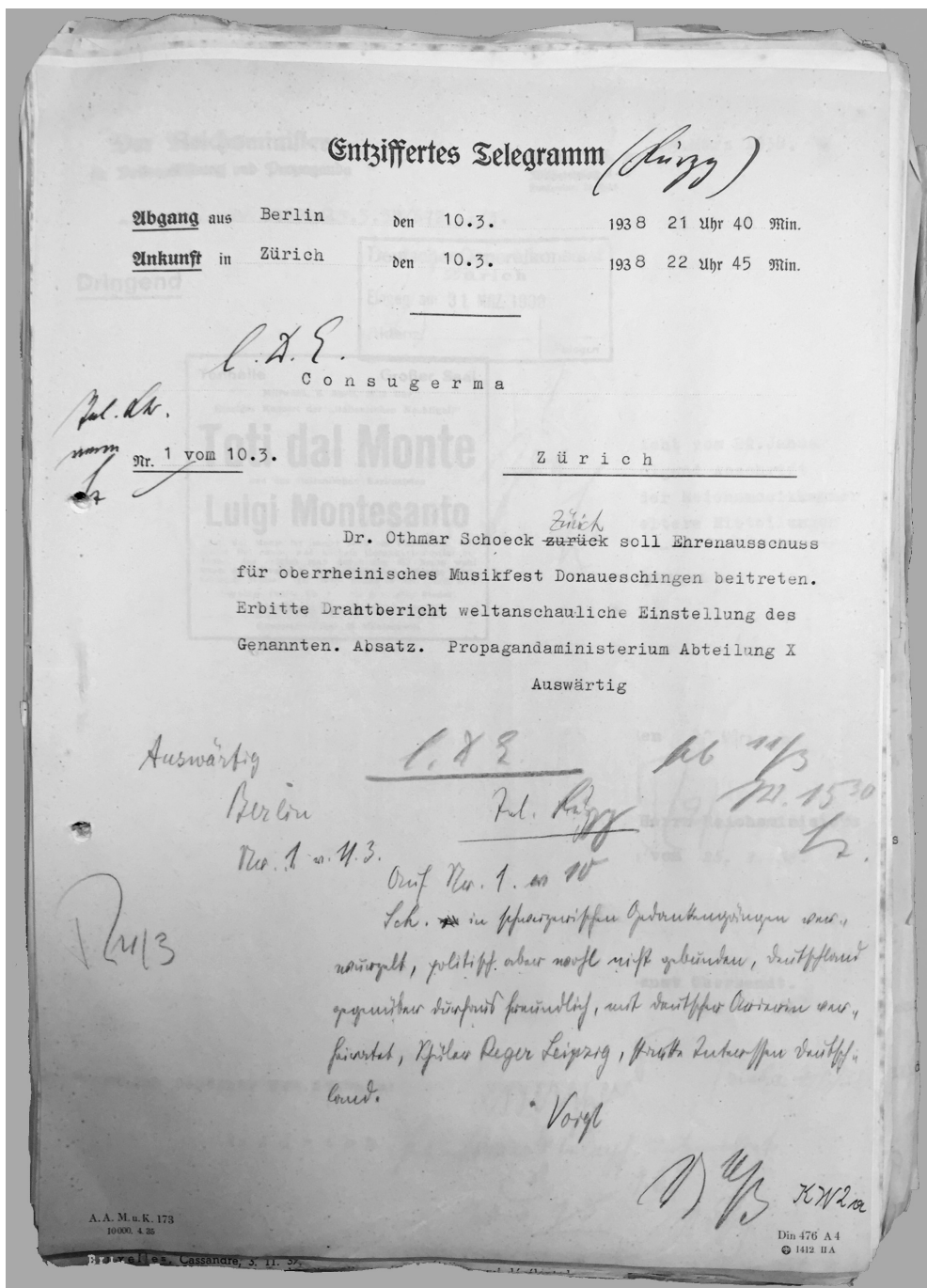


ABBILDUNG Telegramm des Propagandaministeriums an das Generalkonsulat Zürich vom 10. März 1938

ge[m]« oder gar »Feldweibelton«.46 Man raunte »Nazimentalität«,47 »Diktatur-Allüren«.48 Es war aber nicht nur die Gereiztheit, die man an ihm beanstandete, sondern auch eine merkwürdige Gewohnheit, Künstler niederzumachen.49 Berichtet wird: Kam eine Sängerin weinend aus dem Haus, konnte man sicher sein, dass kurz darauf ein gut gelaunter Schmid-Bloss erschien.

Vor allem klagten die am Opernhaus angestellten Schweizer, dass der Direktor seinerseits die Schweizer verschmähe. Es hiess, bei Anstellungen bevorzuge er Deutsche. Man vermutete anfänglich Antipathie. Der Direktor habe einmal gesagt: »Euch Schweizern ist es seit Jahrhunderten viel zu gut ergangen, Ihr habt nie unten durch müssen und das merkt man Euch eben an; überhaupt habt Ihr gar kein Theaterblut«.50 Doch das war nicht alles. Der eigentliche Grund war:

»Die Schweizer wurden ein wenig schlechter behandelt, weil die Fremdenpolizei sich hinter diese stellte. Wenn der eine oder andere der jungen Schweizer nicht gefiel, dann musste der Direktor, wie es hiess, »von Pontius bis zu Pilatus, um sie wieder weg zu bringen.«51

Schmid-Bloss habe einmal gesagt, Schweizer bringe man nicht mehr los.52 Und sein kaufmännischer Direktor habe den Standpunkt vertreten: »Uns ist der am wertvollsten, der billig arbeitet!«53 – wobei die von Berlin subventionierten Sängerinnen und Sänger natürlich billiger waren als ihre Schweizer Kollegen. Von Rechts wegen hätte der Direktor den Schweizern den Vorzug geben müssen, sofern sie über gleiche Qualitäten verfügten. Dabei gab es aber einen Ermessensspielraum in Bezug auf die Qualitätsbewertung, was Schmid-Bloss nutzte, indem er die Qualität von Schweizer Künstlern generell anzweifelte. Er behalf sich dabei auch gewisser Tricks, wie in den Akten des Polizeikommissariats Zürich steht: Schmid-Bloss engagiere »ganz gerne Schweizer Künstler [...] für die Rollen die diesen nicht lagen oder [für welche] die Betreffenden die nötige Ausbildung, etc. nicht hatten, um dann eben der Direktion sagen zu können: »Sehen Sie, diese Kraft eignet sich nicht für uns.«54 Der Oberregisseur bekannte, dass »man mit einem Auslän-

46 Ebd., S. 116, 98.

47 Ebd., S. 115.

48 Ebd., S. 97.

49 Ebd., S. 116.

50 Kommission zur Untersuchung der Verhältnisse im Stadttheater, Protokoll der 6. Sitzung, 8. September 1945, S. 8. Stadtarchiv Zürich: v.B.a.51.

51 Kommission zur Untersuchung der Verhältnisse im Stadttheater, Protokoll der 8. Sitzung, 21. September 1945, S. 5. Stadtarchiv Zürich: v.B.a.51.

52 Bericht über die Verhältnisse am Stadttheater, Mai 1946, S. 116.

53 Protokollvermerk Erwin Jaeckle, undatiert. Archiv für Zeitgeschichte Zürich: NL Erwin Jaeckle 708.

54 Verfügung Det. Bleikert an das Kriminal-Kommissariat, 1. Dezember 1945, S. 4. Anhang zum Protokoll der 20. Sitzung der Untersuchungs-Kommission, 7. Dezember 1945. Stadtarchiv Zürich: v.B.a.51.

der ›viel brüsker‹ verfare als mit den Schweizern.«<sup>55</sup> Darauf, dass dies »unsoziale Mätzchen« waren, musste ihn die Presse bringen.<sup>56</sup> Wie erstaunlich ist es da, dass der Direktor auch im ›Dritten Reich‹ irgendwann als suspekt empfunden wurde? Das Propagandaministerium registrierte misstrauisch:

»Gegen den reichsdeutschen Direktor des Stadttheaters Zürich, Karl Schmid-Bloss, laufen hier dauernd Mitteilungen darüber ein, dass Schmid-Bloss die von ihm verpflichteten deutschen Künstler nicht so behandelt, wie es von einem reichsdeutschen Theaterdirektor erwartet werden kann.«<sup>57</sup>

Darunter waren Klagen wie:

»Wie der saubere Herr Schmid-Bloss deutsche Bühnenkräfte behandelt, soll hier berichtet werden: durch skrupellose Art, einem jede künstlerische Fähigkeit abzusprechen und so weit zu bringen, dass der Künstler verzagt, gelingt meisterlich Direktor Schmid-Bloss. Nicht genug an dem, greift er seit Jahren nach unmoralischen Zwangsmitteln, Frauen, deutsche Künstlerinnen noch dazu, sie [sic] auf schamloseste Weise gefügig und zu seinem Willen zu machen. [...] Direktor Schmid-Bloss fährt nun nach Deutschland, um neue Deutsche zu suchen, die von seiner Geschäftsführung noch nichts ahnen. Wieder auf ein Jahr. Dann werden auch sie gehen müssen, denn sie wissen zu viel von Schmid-Bloss.«<sup>58</sup>

Das Propagandaministerium argwöhnte, dass es ihm »auf Grund seines liebenswürdigen Wesens gelingt, bei den reichsdeutschen Vertretungen in der Schweiz einen Eindruck zu erzielen, der durch sein Verhalten nicht gerechtfertigt sei.«<sup>59</sup> Das Ministerium verlangte einen Bericht,<sup>60</sup> worauf der Konsul antwortete, die Anschuldigungen seien »seit langer Zeit bekannt« – aber:

»Schließlich kann es über folgenden Punkt eine Diskussion wohl nicht geben: als Deutscher ist für uns Direktor Schmid-Bloss, selbst wenn man ihm in dem einen oder dem anderen Punkt vielleicht einen Vorwurf machen kann, auf alle Fälle mehr Wert als ein schweizerischer Direktor der hiesigen Oper. Wenn Direktor Schmid-Bloss seinen hiesigen Posten verlässt, wird sicher kein Deutscher sein Nachfolger werden. Der einzige überragende Posten im schweizerischen Musik- und Theaterleben, der sich heute noch in deutscher Hand befindet, wäre dann für immer für uns verloren. Man wird, wie ich glaube und worin ich mir sowohl mit der Gesandtschaft in Bern wie mit dem hiesigen Kreisleiter der NSDAP und Leiter der Deutschen Kolonie einig bin, bei der Beurteilung der Gesamtfrage diesen entscheidenden Punkt nicht außer Acht lassen dürfen.«<sup>61</sup>

55 Hans Zimmermann zit. in: y.: Lache Bajazzo!, in: *Die Nation*, 21. März 1945, S. 16.

56 Ebd.

57 Auswärtiges Amt an Deutsches Generalkonsulat Zürich, 6. Dezember 1941. PAAA Berlin: Zürich 66 (19397).

58 Auswärtiges Amt an Deutsches Generalkonsulat Zürich, 1. März 1940. PAAA Berlin: Zürich 66 (19397).

59 Auswärtiges Amt an Deutsches Generalkonsulat Zürich, 6. Dezember 1941. PAAA Berlin: Zürich 66 (19397).

60 Deutsche Gesandtschaft, Blankenhorn, an Konsul Graf, 16. Dezember 1941. PAAA Berlin: Zürich 66 (19397).

61 Deutsches Generalkonsulat, Voigt, an Auswärtiges Amt, 8. Januar 1942. PAAA Berlin Zürich 66 (19397).



In der Zeit, als *Das Schloss Dürande* aufgeführt wurde, zog ein eiserner Himmel über Deutschland und setzte das Land in Brand. Vor den flächendeckenden Bombenangriffen der Alliierten flohen die schweizerischen Theaterschaffenden in ihre Heimat. Dort suchten sie Arbeit, fanden aber keine. Die Lage der Rückkehrer wurde so verzweifelt, dass der Bund eine Kommission zur Prüfung von Maßnahmen zugunsten heimgekehrter schweizerischer Bühnenkünstler ins Leben rief.<sup>62</sup> Die Arbeitsfrage am Opernhaus stellte sich neu akut. Der Schweizerische Vaterländische Verband schoss sich mit einer dicken Broschüre *Zur Überfremdung des schweizerischen Theaters* ein, die an Behörden und Verbände ging. Im April 1944 kam es im Kaspar-Escher-Haus zu einer denkwürdigen Sitzung. Geplant war sie als Aussprache zwischen dem Opernhaus-Direktor und den Behörden. Sie geriet allerdings zum Fiasko. Es hagelte Vorwürfe an die Opernleitung, sie würde Schweizer verschmähen. Diese entgegnete, selbst Schweizer würden nicht immer nur wollen:

»Othmar Schoeck zum Beispiel würde nicht daran denken, einem Schweizertheater die Uraufführung eines Werkes zu überbinden. Die Gründe hierzu seien in erster Linie bei den Verlegern, speziell in Bezug auf die Finanzierungsmöglichkeit, zu suchen.«<sup>63</sup>

Danach verstieg sich Schmid-Bloss dazu, eine Nicht-Einmischung seitens der Behörden zu fordern. Der Vertreter der eidgenössischen Fremdenpolizei konterte, dass er kein Vertrauen mehr in ihn habe. Daraufhin beleidigte der Direktor den Staatssekretär des Bundes, weil dieser Kritik für angemessen hielt. Der Wortwechsel wurde heftig, so dass die Protokollführerin den Stift beiseitelegte. Beendet wurde die Sitzung vom Zürcher Regierungsrat mit der Bemerkung: »Wenn bei der heutigen Besprechung auch nicht ein greifbares Resultat vorliegt, hat man doch gegenseitig Geschwüre aufgestochen.«<sup>64</sup>

Als Reaktion auf die Angriffe des Vaterländischen Verbandes glaubte das Opernhaus sich mit einem ›neutralen Gutachten‹ rehabilitieren zu können, dessen Abfassung ausgerechnet einem Mitglied des Verwaltungsrates übergeben wurde. Musikprofessor Antoine-Elysée Cherbuliez besorgte den Auftrag gründlich zugunsten des Direktors. Seine fünfzigseitige Druckschrift, dazu angelegt, zu beeindrucken, beeindruckte vor allem jenen lektorierenden Kollegen, der statt Korrekturen anzubringen dem Verfasser »seine Bewunderung« ausdrückte: Er »stehe noch ganz unter dem Eindruck dieser vom künstlerischen wie vom menschlichen Standpunkt aus ausgezeichneten Betrachtung.«<sup>65</sup> Die

62 Bundesamt für Industrie, Gewerbe und Arbeit, Kommission zur Prüfung von Maßnahmen zugunsten heimgekehrter schweizerischer Bühnenkünstler, September 1943. Stadtarchiv Zürich: VII.12.B. 4.1.49.

63 Protokoll über die Sitzung vom 24. April 1944. Archiv für Zeitgeschichte Zürich: NL Erwin Jaeckle 738.

64 Ebd.

65 Ernst Zahn an Antoine-Elysée Cherbuliez, 29. November 1944. Zentralbibliothek Zürich, Autogr. Cherbuliez 5.74.

Presse bezeichnete das Gutachten als »ein längliches, ziemlich kompliziertes Pamphlet«, voller »Nebelsätze, über deren eigentliche Bedeutung wohl am besten das Orakel von Delphi befragt würde!«<sup>66</sup> Kritisiert wurde dabei, dass die deutschen Subventionen der Juni-Festspiele, in deren Rahmen auch die *Dürande*-Aufführung erfolgte, verniedlicht würden:

»Wir können uns die Naivität nicht leisten, zu glauben, dass die Reichstheaterkammer ihre Sänger mit namhaften Beträgen unterstütze, nur um uns Hirtenknaben einen besonderen musikalischen Genuss zu verschaffen.«<sup>67</sup>

Die Presseberichte sorgten für ein aufgepeitschtes Klima. Kassiererinnen klagten, »dass gewisse Besucher aufgehetzt [...] auch im Kassenpersonal ›Freiwild‹ vor sich zu haben glaubten«.<sup>68</sup> Folgenscher für das Opernhaus war, dass jener Staatssekretär des Bundes nun begann, im Hintergrund Fäden zu ziehen. Er orchestrierte die Behörden, hielt beim Zürcher Stadtpräsidenten Lüchinger Audienz, verständigte den Bundesrat Etter, brachte beide zusammen und erkundigte sich zudem bei der Bundesanwaltschaft, ob nachrichtendienstliche Informationen gegen den Opernhaus-Direktor vorlägen. Dies wurde bejaht:

»Karl Schmid-Bloss gehört der Richtung des heutigen Nationalsozialistischen Deutschland an. [...] Es verlautet aus absolut zuverlässiger Quelle, Direktor Schmid sei ein gefährlicher Punkt für unser geistiges Theaterleben. Er wird als hundertprozentiger Nazi mit diktatorischen Gelüsten bezeichnet und betreibt bei der Anstellung von Kräften eine gefährliche restlos deutsch-orientierte Politik. Bei gleichen Begabungen ziehe Direktor Schmid immer einen deutschen Sänger einem Schweizer gleicher Qualität und Güte vor.«<sup>69</sup>

Der zweite Geheimdienstbericht divergiert vom ersten, wurde aber als glaubwürdiger erachtet:

»Meine Gewährsleute halten ihn nicht für einen Nazi, aber Schmid stehe unbedingt auf dem Boden eines klaren Deutschtums. Als Leiter der letzten großen deutschsprachigen Bühne, welche nicht unter dem Einfluss des heutigen deutschen Systems steht, müsse er um die Zürcher Bühne auf der Höhe zu halten, mit dem heutigen Deutschland paktieren und somit zum Generalkonsul Zürich etc. enge Verbindungen unterhalten. Andererseits müsse er auch darnach trachten, als Gast unseres Landes und verantwortlicher Leiter der Zürcher Bühne die schweizerischen Kreise nicht vor den Kopf zu stoßen. Diese Politik des Tragens auf beiden Achseln soll Schmid-Bloss ganz ausgezeichnet verstehen. In seiner äußeren und inneren Haltung vermöge er allerdings seine deutsche Abstammung nicht zu leugnen, sodass es oft zu Kollisionen komme, weil er mit diktatorischen Allüren operiere. [...] Im

66 y.: Lache Bajazzo!, S. 16.

67 Ebd.

68 Kassiererinnen an die Redaktion der *Tat*, 22. September 1945. Archiv für Zeitgeschichte Zürich: NL Erwin Jaeckle 743–746.

69 Nachrichtendienst Kapo Zürich an Bundesanwaltschaft, 20. März 1944. Bundesarchiv Bern: E 4320 (B) 1990/266.

übrigen wird von meinen Gewährsleuten, die Schmid-Bloss persönlich kennen, erklärt, dass es praktisch ausgeschlossen sei über Schmid eine klare Auskunft seiner politischen Haltung zu geben.«<sup>70</sup>

Der Staatssekretär sprach mit dem Chefredaktor der Zeitung *Die Tat*, Erwin Jäckle, der zugleich Nationalrat für den Landesring der Unabhängigen war. Jäckle sprach mit seinem LdU-Parteikollegen und Zürcher Gemeinderat William Vontobel. Vontobel richtete daraufhin im Gemeinderat eine Interpellation an den Stadtrat, die verlangte, Licht ins Dunkel zu bringen, was politisch am Opernhaus vor sich ginge. Der Stadtrat setzte eine Untersuchungskommission ein, die im Frühling 1946 ihren Bericht vorlegte. Als Resultat war die Rede von »einer latenten Störung des Vertrauensverhältnisses«.<sup>71</sup> Die Ämter, die den Zweck hätten, die einheimischen Arbeitskräfte zu schützen, stießen auf »die größten Schwierigkeiten«. Fazit:

»Eine grosse Zahl von Aeusserungen geht in auffallender Uebereinstimmung dahin, dass sowohl der Direktor, wie in zweiter Linie auch der Verwaltungsrat die Schweizer deswegen als unbequem empfunden hätten, weil sie, einmal engagiert, nicht so willkürlich mit sich hätten umspringen lassen wie die Ausländer [...]. Hier ist eine der wesentlichen Quellen der Missstimmung zu suchen, die latent oder akut zur Verschlechterung der Verhältnisse am Stadttheater beigetragen hat.«<sup>72</sup>

Der Kommission war es »trotz vielfacher Bemühungen nicht möglich, die Frage, ob Schmid-Bloss ein Nazi sei und sich als solcher erwiesen habe, eindeutig abzuklären.«<sup>73</sup> Sie war zum Schluss gekommen, dass die »politische Persönlichkeit Schmid-Bloss ihr einen zwiespältigen Eindruck« hinterlasse.<sup>74</sup> Am Ende des Jahres 1946 war Opernhaus-Direktor Schmid-Bloss noch immer Opernhaus-Direktor – juristisch war er nicht zu belangen.<sup>75</sup> Er wollte die Sache nun aussitzen. Die Presse ließ jedoch nicht mehr locker. Eine unbedachte Äußerung wurde ihm jetzt zum Verhängnis. Im Bericht Cherbuliez hieß es: »Heute erklärt Sch.-B. er sei zwar der Meinung gewesen, man solle dem neuen Regime in Deutschland Zeit lassen, sich zu bewähren, aber heute sei er absolut gegen das gegenwärtige Regime in Deutschland.«<sup>76</sup>

70 Aktenvermerk Nachrichtendienst der Kapo Zürich, 18. März 1944. Bundesarchiv Bern: E 4320 (B) 1990/266.

71 Bericht über die Verhältnisse am Stadttheater Zürich, Mai 1946, S. 7.

72 Ebd., S. 116.

73 Ebd., S. 92.

74 Ebd., S. 100.

75 [o. A.]: Theaterdebatte im Zürcher Gemeinderat. Doppelsitzung vom 26. Februar, in: *Neue Zürcher Zeitung*, 27. Februar 1947, Mittagsausgabe, Blatt 4. Zudem wurde bereits am Morgen desselben Tages eine Stellungnahme des Stadtrates zum Thema abgedruckt: Theaterdebatte im Zürcher Gemeinderat. Stellungnahme des Stadtrates, in: *Neue Zürcher Zeitung*, 27. Februar 1947, Morgenausgabe, Blatt 2.

76 Antoine-Elysée Cherbuliez: Stellungnahme zum Exposé »Zur Überfremdung des schweizerischen Theaters« des Schweizerischen Vaterländischen Verbandes, S. 21. Archiv für Zeitgeschichte Zürich: NL Erwin Jaeckle 738.

Schon die Kommission hatte diesen Passus verkürzt aufgegriffen mit, Schmid-Bloss »sei früher der Meinung gewesen, man müsse dem deutschen Regime Zeit lassen, sich zu bewähren«.77 Die Presse machte daraus:

»Ein Mann, der der Meinung gewesen war, ›man solle dem neuen Regime in Deutschland Zeit lassen, sich zu bewähren‹, ist unseres Erachtens ein Nazi, auch wenn er nirgends eingeschrieben ist und heute mit der bekannten eleganten Bewegung abzuspringen versucht. Wir müssen es den Zürchern überlassen, ob sie weiterhin einen Direktor ihrer staatlich subventionierten Opernbühne haben wollen, der seine politischen Direktiven aus dem Ausland und überdies von einer Partei bezog, die unzweideutig die Verantwortung für ein ungeheures Mass schwärzester Unkultur zu tragen hat.«78

Kurz vor Weihnachten 1946 bestellte der Stadtpräsident Lüchinger den Direktor zu sich.<sup>79</sup> Dann folgte die vorsorgliche Kündigung des Subventionsvertrages, weil der Stadtrat sich beim Verwaltungsrat Gehör verschaffen wollte.<sup>80</sup> Der Stadtrat sei zur Überzeugung gekommen, »dass manches im Verhalten des Direktors das heutige Malaise hervorgerufen habe«.81 An einer Marathonsitzung im Gemeinderat bis in die Nacht hinein war man der Ansicht: »Schmid-Bloß war zweifellos nazifreundlich eingestellt«.82 Endlich legte der Direktor sein Amt nieder, um das Haus vor Subventionskürzungen zu bewahren. Die Presse höhnte: »Späte Säuberung«.83 Man wisse nun, warum »die Arie Lohengrins ›Nie sollst du mich befragen‹ die Hauptarie der künstlerischen Leitung« gewesen sei.<sup>84</sup> Anders urteilte das Zürcher Bezirksgericht. Es kam zum Schluss, dass der Nachweis einer nationalsozialistischen Gesinnung des Direktors »nicht erbracht« sei, und dass es üble Nachrede darstelle, ihn als »abgefeymten Freund Goebbels'« zu bezeichnen.<sup>85</sup>

77 Bericht über die Verhältnisse am Stadttheater Zürich, Mai 1946, S. 96 f.

78 y.: Lache Bajazzo!, S. 16.

79 Protokoll der 18. Sitzung des Ausschusses vom 3. Januar 1947. Stadtarchiv Zürich: VII.12.B. 3.3.1.29.

80 Kündigungsschreiben vorsorgliche Kündigung des Subventionsvertrags. Stadtarchiv Zürich: VII.12.B. 4.1.54.

81 Protokoll der Konferenz zwischen Delegierten des Stadtrats und dem Verwaltungsrat der Theater-AG, im Stadthaus, Mittwoch, den 26. Februar 1947. Stadtarchiv Zürich: VII.12.B. 3.3.1.29.

82 Theaterdebatte im Zürcher Gemeinderat. Doppelsitzung vom 26. Februar, in: *Neue Zürcher Zeitung*, 27. Februar 1947.

83 [o. A.]: Späte Säuberung. Der Direktor des Zürcher Stadttheaters wird zum Rücktritt veranlaßt, in: *Thurgauer Arbeiter-Zeitung*, 27. Februar 1947, S. [4].

84 tt.: Stadt Zürich. Die Subventionierung nach der »Entnazifizierung«, in: *Volksrecht*, 14. November 1947, S. [8].

85 F. H.: Kein abgefeymter Freund Goebbels', in: *National-Zeitung*, 12. Juni 1947, Morgenblatt S. 5.

**An der Grenze – Hermann Burte** »Was suchte Herr Nazi-Dichter Burte in Basel?«, titelt die Arbeiter-Zeitung und berichtet:

»vorgestern [...] flanierte der Schriftsteller Dr. Hermann Burte aus Lörrach in Basel herum. Selbst wenn er zu den 20 deutschen Dichtern gehören sollte, die den Beruf noch ausüben dürfen, so ist dazu ein ungehinderter Grenzübertritt in die Schweiz, wie ihn sich Dr. Burte jederzeit leisten kann, sicher nicht nötig.«<sup>86</sup>

Lörrach jenseits der Grenze war von Basel ein Katzensprung. Frei in die Schweiz einreisen durfte Burte aber nicht. Für die Premiere in Zürich musste er erst in Berlin anklopfen, wo man durchaus Interesse hatte, dass er in der Schweiz tätig werde.<sup>87</sup> Im Jahr der *Dürande*-Premiere sollte Burte in die Schweiz reisen, »um im Auftrag des Prop. Min. Vorträge zu halten.«<sup>88</sup>

In Deutschland war Burte ein umtriebiger Vortragsreisender. Die Vortragsvergütung zahlte das Propagandaministerium.<sup>89</sup> Seine Rolle als Propagandist interpretierte er selbst aber positiv: »Der Dichter ist im wahren Sinne der Sprecher der Nation.«<sup>90</sup> Burte war oft in der Schweiz und liebte das Land so sehr, dass er appellierte: »Wann folgt das Blut der Stammverwandten drüben dem Laufe des Rheins und wendet sich wie er dem germanischen Norden zu, los vom falschen wälschen Westen?«<sup>91</sup>

Mit wie viel Gegenliebe mochte die Schweiz da antworten? Darüber sinnierte auch der deutsche Konsul in Basel. Zu Burte meinte er: »Von seinem persönlichen Auftreten in Basel würde ich mir eine werbende Wirkung für unsere Kulturpolitik versprechen.«<sup>92</sup> Und dies war vonnöten. Nur Tage zuvor reklamierte Propagandaminister Joseph Goebbels: »Die propagandistische Lage ist für uns in der Schweiz alles andere als positiv.«<sup>93</sup> Um sicherzugehen, beauftragte der Konsul die mit Veranstaltungen erfahrene Berner Firma Müller & Schade mit einer Einschätzung Burtes. Zeitnah zur Premiere bildet sie

86 [o. A.]: Im Vorbeigehen ... Was suchte Herr Nazi-Dichter Burte in Basel?, in: A-Z. Arbeiter-Zeitung (Basel), 23. September 1944, S. [2].

87 Burte an Propagandaministerium, Oberregierungsrat Erckmann, 29. Mai 1943. Hermann-Burte-Archiv Maulburg.

88 Burte an Generalintendant Sellner, Stadttheater Göttingen, 24. April 1943. Hermann-Burte-Archiv Maulburg.

89 Werbe- und Beratungsamt für das deutsche Schrifttum, Referat Vortragsamt. Hermann-Burte-Archiv Maulburg.

90 Hermann Burte: Lieber Freund!, 29. Oktober 1941. Hermann-Burte-Archiv (Prosa-Politica-Verschiedenes).

91 E.: Badische Nachbarschaft. Hermann Burtes Tätigkeit im letzten Jahrzehnt, in: National-Zeitung, 2. Dezember 1943, Abendblatt, S. 4.

92 Deutscher Konsul an Deutsche Gesandtschaft Bern, 21. Januar 1943. PAAA Berlin: Konsulat Basel 145.

93 Die Tagebücher von Joseph Goebbels, hg. von Elke Fröhlich, Teil II: Diktate 1941–1945, Bd. 7, München 1993, S. 38 (3. Januar 1943).

ein Stimmungsbarometer für die *Dürande*-Rezeption. Die Firma riet, »den Schriftsteller nur in Ihren eigenen Kreisen und intern lesen zu lassen.«<sup>94</sup> Auch auf die Nachfrage des Konsuls, ob eine Burte-Lesung sich wenigstens in Zürich lohnen würde,<sup>95</sup> war die Antwort negativ: »Im Übrigen habe Müller & Schade im Benehmen mit der Züricher Agentur festgestellt, dass für Bern und Zürich ein Vortrag Burtes kaum in Frage kommt.«<sup>96</sup> Und in Basel? Der Konsul musste schließlich einsehen: Es scheint »der gegenwärtige Zeitpunkt nicht geeignet zu sein, den Vortrag eines deutschen Dichters in Basel zu veranstalten.«<sup>97</sup> Burte wurde schließlich dennoch eingeladen, auf Anordnung Berlins<sup>98</sup> – aber nur zu einer Dichterlesung im Deutschen Heim in Basel im begrenzten Rahmen eines DAF-Abends »vor der reichsdeutschen Gemeinschaft.«<sup>99</sup> Es war ein denkbar ungünstiger Moment, den Verpönten in der Schweiz herumzureichen. Der Widerwille gegen das Hitler-Regime war grösser denn je. Hatte Burte diesen Ruf verdient?

Am Abend der Berliner *Dürande*-Uraufführung hätte Burte ein Jubiläum feiern können. Auf den Tag genau war er sieben Jahre Mitglied der NSDAP. In die Partei holte ihn Reichsdramaturg Rainer Schlösser, weil »man in Berlin den Dichter Burte als Pg. wünsche.«<sup>100</sup> Der mächtige Theaterfunktionär war mit Burte eng befreundet und hielt ihn »für den sprachgewaltigsten zeitgenössischen Dichter.«<sup>101</sup> Mit Schlösser verfügte Burte über einen direkten Draht ins Kader des Propagandaministeriums. Schoeck musste von diesen Verbindungen etwas gewusst haben, wenn er einst vermerkte: »Wie ich höre, fällt es ausserordentlich schwer, ein Visum für die Reise zu bekommen. Ich treffe demnächst meinen Textdichter Hermann Burte, der beste Beziehungen zu den massgebenden [unleserlich] hat.«<sup>102</sup>

Dezenz war freilich Usanz. Als Burte in der Schweiz war, um mit Schoeck zu arbeiten, liess der Reichsdramaturg seine für Burte bestimmte »Post nicht in die Schweiz nach-

- 94 Müller & Schade an Generalkonsul Haefen, 5. Januar 1943. PAAA Berlin: Konsulat Basel 145.  
 95 Deutscher Konsul, Haefen, an Deutsche Gesandtschaft Bern, 21. Januar 1943. PAAA Berlin: Konsulat Basel 145.  
 96 Deutsche Gesandtschaft Bern an Deutsches Konsulat Basel, 10. Februar 1943. PAAA Berlin: Konsulat Basel 145.  
 97 Deutsches Konsulat Basel an Deutsche Gesandtschaft Bern, 13. März 1943. PAAA Berlin: Konsulat Basel 145.  
 98 DAF, Auslandsorganisation, Verwaltung Basel an Arbeitskameraden, 10. Juli 1943. PAAA Berlin: Konsulat Basel 145.  
 99 DAF, Auslandsorganisation, an Burte, 24. Juni 1943. Hermann-Burte-Archiv Maulburg (Korrespondenz).  
 100 Hermann Burte: Persönl. Einstellung gegenüber dem Nationalsozialismus/Rückblick [Selbstdarstellung 1945]. Hermann-Burte-Archiv Maulburg.  
 101 Rainer Schlösser an Burte, 23. Dezember 1935. Hermann-Burte-Archiv Maulburg.  
 102 Handschriftlicher Brief von Schoeck an Schlee, 14. Mai 1940. Archiv Universal Edition Wien.

schicken«, weil, so der Reichsdramaturg, »meine verschiedenen Briefschaften [...] für die Schweizer Zensur nur bedingt geeignet gewesen wären.«<sup>103</sup> In der Zeit seiner Arbeit an *Das Schloss Dürande* hatte Burte von Hitler die Goethemedaille erhalten sowie das »Kriegsverdienstkreuz 2. Klasse«.<sup>104</sup> Die Ehrbezeugungen von oben machen deutlich, wie integriert er im NS-Kulturapparat war. Nach dem Krieg urteilte die Entnazifizierungsbehörde: »Burte hat niemanden aus politischen Gründen denunziert, geschädigt oder menschlich missachtet. Er verkehrte auch mit politischen Gegnern.«<sup>105</sup> Jedoch: »Dr. Strübe-Burte war wohl innerlich kein Nationalsozialist, war aber trotzdem propagandistisch für die Partei tätig in Wort und Schrifttum.«<sup>106</sup>

Getraute sich Burte derart beleumundet noch nach Zürich? Knappe sechs Tage vor der Premiere bat er das Propagandaministerium, »zu sofortigem Visum dort zu helfen.«<sup>107</sup> Drei Tage vor der Aufführung besorgte er auf dem Landratsamt Pass und Visum und schickte den Pass zum schweizerischen Konsulat in Mannheim.<sup>108</sup> Am Vortag der Premiere lesen wir in seinem Tagebuch:

»Ich erwarte mit der Morgenpost visierten Pass von M'heim, der aber ausbleibt. Mittags um 3 h rufe ich den Vorstand der Post an, er lässt nachsehen, ein Brief ist unter gewöhnlichen [...], das könnte der Pass sein + Renate holt den Brief [...], während ich nach der Bahn eile, öffne ihn, und finde Formulare zur Antragstellung bei der Fremdenpolizei in Bern + also nichts!«<sup>109</sup>

Burte hatte vergessen, sein Gesuch auch in Bern einzureichen. Oder waren diese Bemühungen um ein Visum am Ende nur eine Alibi-Übung? Zum Kommen nach Zürich gedrängt wurde er vom Opernhaus-Direktor.<sup>110</sup> Dieser dürfte lediglich seine Schuldigkeit gegenüber dem deutschen Kulturapparat getan haben – zu kurzfristig war alles. Wollte vielleicht niemand, selbst Burte nicht, dass er zur Premiere nach Zürich käme? Was die Aufführung angeht, gähnt sein Tagebuch vor Desinteresse, kein Wort zu *Dürande*, wichtiger war das Vermerken eines Restaurantbesuchs, das Gläschen Wein, der Stumpen. Woher die Distanz? Später erinnerte sich Burte an *Dürande* als »eher eine

103 Rainer Schlösser an Burte, 6. September 1941. Hermann-Burte-Archiv Maulburg.

104 Ulrike Falconer: *Biografische Stoffsammlung Hermann Strübe*, S. 20. Hermann-Burte-Archiv Maulburg.

105 Hermann-Burte-Gesellschaft: *Aus der Begründung des Spruchkammerverfahrens vom 4. November 1949*, in: *Hermann Burte und die Politik*, S. 11. Hermann-Burte-Archiv Maulburg.

106 Hermann-Burte-Gesellschaft: *Aus den Entscheidungsgründen zur Begründung des Spruchkammerverfahrens vom 4. November 1949*, in: *Hermann Burte und die Politik*, S. 12. Hermann-Burte-Archiv Maulburg.

107 Burte an Propagandaministerium, Dr. Erckmann, 29. Mai 1943, Telegramm. Hermann-Burte-Archiv Maulburg (Korrespondenz).

108 Hermann Burte: *Tagebuch* 22. 4.–20. 7. 1943, S. 159. Hermann-Burte-Archiv Maulburg: Tagebücher.

109 Ebd., S. 163.

110 Burte an Propagandaministerium, Dr. Erckmann, 29. Mai 1943, Telegramm. Hermann-Burte-Archiv Maulburg (Korrespondenz).

peinliche als erfreuliche Angelegenheit«, nämlich »dass eine gehässige Kritik dem Texte der Oper ablehnend gegenüberstand.«<sup>111</sup>

Die Presse war tatsächlich wenig zimperlich in ihrer Beurteilung des Dichters: Es sei »rätselhaft«, dass Schoeck »eine so peinvoll primitive Verseschmiederei duldet, wie sie ihm Hermann Burte nach dem Rezept ›reim dich oder ich freiß dich!‹ geboten hat.«<sup>112</sup> »Wie war es nur möglich, daß seine Klangphantasie sich an derartigen Abgeschmacktheiten entzünden konnte?«<sup>113</sup> Die »banale[n] Knittelverse« würden »an sansculottischer Nonchalance und Grobheit nichts zu wünschen übriglassen«, »Stilblüten, unwürdig unseres begnadetsten Liederkomponisten.«<sup>114</sup> Das Libretto sei ein »hemmungsloses Häufen«<sup>115</sup> einer »holprigen und oft recht trivialen«,<sup>116</sup> »reichlich billigen Versform, deren Reime man immer schon zum voraus errät«,<sup>117</sup> »unbeholfen, manchmal geradezu primitiv.«<sup>118</sup> »Unbegreiflich die knallenden Allerweltreime.«<sup>119</sup> Immerhin habe »Burtes Feldwibeljargon« nicht alles zu »erschlagen« vermocht.<sup>120</sup> Keine der zitierten Kritiken erwähnt allerdings den Librettisten als Nazidichter, womöglich aus Respekt vor Schoeck.

In scharfem Kontrast dazu erscheint rückwirkend das Armdrücken von Burte mit dem Verlag von Schoeck in der Frage, wer als Autor des Werkes als erstes genannt werden müsse, er oder Schoeck. Kurz vor der Berliner Uraufführung forderte Burte vom Verlag, dass sein Name im Theaterzettel zuerst stehen müsse. Denn, so belehrte Burte: »Bei Mozart, Richard Strauss, Bizet und anderen wird ein Werk immer in der Form auf dem Theaterzettel, sowohl auf dem Klavierauszug angekündigt: Oper von Sowieso Musik von Demunddem.«<sup>121</sup> Schoecks Verleger hielt dagegen: »Dass bei einer Oper an erster Stelle der Komponist genannt wird, oder vielmehr sich mit einer Oper in erster Linie immer

111 Hermann Burte an Werner Vogel, 5. November 1958. Zentralbibliothek Zürich, Mus OSA: Ms B 391.

112 R. O. [Robert Oboussier]: »Schloß Durande«. Schweizerische Erstaufführung von Othmar Schoecks neuer Oper, in: *Die Tat*, 8. Juni 1943, S. 7.

113 fg.: »Das Schloß Dürande«. Zürcher Theaterwochen, in: *Tages-Anzeiger*, 8. Juni 1943, S. [4].

114 Ebd.

115 Willi Schuh: »Das Schloß Dürande«. Stadttheater (5. Juni), in: *Neue Zürcher Zeitung*, 7. Juni 1943, Abendausgabe, Blatt 6.

116 M. A.: Zürcher Theaterwochen. »Das Schloß Dürande«. Zur schweizerischen Erstaufführung der neuen Schoeck-Oper, in: *Luzerner Tagblatt*, 10. Juni 1943, S. 9.

117 F. Sb.: Eine neue Oper von Othmar Schoeck.

118 ll.: »Schloß Dürande«. Schweizerische Erstaufführung der neuen Oper von Othmar Schoeck, in: *Winterthurer Tagblatt*, 12. Juni 1943, S. 2.

119 C.: Zürcher Theater-Wochen. Stadttheater: »Schloß Dürande«. Oper von Othmar Schoeck. Schweizerische Erstaufführung, in: *Volksrecht*, 9. Juni 1943, S. [7].

120 fg.: »Das Schloß Dürande«. Zürcher Theaterwochen, in: *Tages-Anzeiger*, 8. Juni 1943.

121 Satzfragment im Original. Hermann Burte an Universal Edition, Petschull, 1. März 1943. Archiv Universal Edition Wien.



der Name des Komponisten verbindet, ist nun wohl in der Geschichte der Oper immer so gewesen.«<sup>122</sup>

Merkwürdig berührt, dass Burte nicht davor zurückschreckte, den Reichsdramaturgen gegen Schoeck in Stellung zu bringen. Er sicherte sich frühzeitig dessen Dafürhalten für seine Formel »Oper von Hermann Burte (nach Eichendorff) Musik von Othmar Schoeck«.<sup>123</sup> Doch der Einfluss des Goebbels-Intimus auf die Staatsoper, die dem Rivalen Hermann Göring unterstand, war begrenzt. In der Reichspresse wurde *Das Schloss Dürande* als Oper von Othmar Schoeck angekündigt, mit Ausnahme von zwei Zeitungen aus Burtes Heimatregion.<sup>124</sup>

Was Burte mit seinem Tun bezweckte, bleibt unklar – ob es darum ging, ein Recht damit zu begründen? Beim Verlag sprach er von »mein geistiges Eigentum« und forderte »einen klaren, sauberen Vertrag; ich bin dem Komponisten in der Verteilung der Prozenze sehr entgegengekommen«.<sup>125</sup> Vielleicht lag es auch nur an der betörenden Aussicht auf Ruhm, die Burte den Anstand raubte. An der Berliner Staatsoper ein eigenes Werk uraufgeführt zu bekommen, war selbst für einen Spitzendramatiker der Olymp. Burte drängte sich hier auf, dann drängelte er vor. Erst lud er sich zu Schoecks Vorspielen ein.<sup>126</sup> Dann biederete er sich beim obersten Chef der Staatsoper – bei Göring – mit einem Gedicht an, einer Siegfried-Eloge auf denselben. Görings Stabschef antwortete: »Der Herr Generalfeldmarschall läßt Ihnen durch mich für die liebenswürdige Aufmerksamkeit seinen herzlichen Dank aussprechen.«<sup>127</sup> Ob Burtes Elaborat aber nicht eher Heiterkeit in der Adjutantur auslöste und den unversehens zum mythologischen Sujet verkitschten Reichsmarschall schon damals, wie später bei der Lektüre von Burtes Libretto, irritiert denken ließ: »ein absolut Wahnsinniger«?<sup>128</sup> An der Staatsoper jedenfalls blitzte Burte ab. In zu hohem Ansehen stand der Komponist bei deren Leitung. Zu gewichtig war der Reputationsgewinn, den sich das Regime von der Uraufführung eines international anerkannten ausländischen Komponisten in der Reichshauptstadt erhoffte.

122 Universal Edition, Schlee, an Hermann Burte, 19. März 1943. Archiv Universal Edition Wien.

123 Hermann Burte an Ministerialdirigent R. Schlösser, 17. Mai 1941. Bundesarchiv Berlin R 55/20.292

124 [o. A.]: Eine Oper von Hermann Burte, in: Oberbadisches Volksblatt, 15. Mai 1941; [o. A.]: Schloss Dürande von Burte wurde Oper, in: Badische Presse, 20. Mai 1941, Ausrisse, Hermann-Burte-Archiv Maulburg.

125 Hermann Burte an Universal Edition, 23. April 1942. Hermann-Burte-Archiv Maulburg (Korrespondenz).

126 Erich von Prittwitz-Gaffron an Burte, 29. Mai 1940. Hermann-Burte-Archiv Maulburg (Korrespondenz).

127 Chef des Stabsamtes des Ministerpräsidenten Generalfeldmarschall Göring, Ministerialdirektor Staatsrat Dr. Gritzbach, i. V.: ORR. Dr. Schrötter, an Burte, 15. Mai 1940. Hermann-Burte-Archiv Maulburg (Korrespondenz).

128 Hermann Göring an Heinz Tietjen, 14. April 1943. Archiv der Akademie der Künste Berlin, NL Heinz Tietjen.

**In Hinterzimmern (der Prachtstraße) – Robert F. Denzler** Am Premiere-Abend im Opernhaus Zürich konnte Dirigent Robert F. Denzler durchatmen:

»Der schon nach dem 1. Akt stürmisch einsetzende Premierenbeifall steigerte sich vor der Pause und am Schluß der Aufführung zu langanhaltenden Ovationen, vor allem für den anwesenden Komponisten, der sich mit seinen Interpreten immer wieder an der Rampe zeigen mußte.«<sup>129</sup>

Der »spontane und langanhaltende Beifall der festlich gestimmten Première-Besucher«<sup>130</sup> ließ ebenso einen Erfolg erwarten wie die Fanpost an Schoeck, etwa jene von Emil Staiger: »es schien mir, als sei noch keines Ihrer Bühnenwerke so wunderbar reich gewesen wie dieses. Hier wird musiziert, dass einem das Herz im Leibe hüpfet vor Entzücken.«<sup>131</sup> Oder von anderer Seite:

»Es drängt mich, Ihnen zu sagen, wie sehr mich Ihr herrliches ›Schloss Durand‹ beglückt hat. Meine hochgespannten Erwartungen sind weit übertroffen. Ich möchte nur wünschen, dass dieses Werk weiteste Verbreitung fände. Die Voraussetzungen hierzu sind sicherlich vorhanden.«<sup>132</sup>

Trotz dieses Anklangs wurde die Oper ein Misserfolg. Lag es an einem Burte-Bashing hinter vorgehaltener Hand, so dass sich erfüllte, was die Presse prophezeite, dass »ein solcher Text für Schoecks Oper eine wirkliche Belastungsprobe« sei?<sup>133</sup> Im Hinterzimmer der kaufmännischen Direktion beim Rechnen klangen die Zahlen zu *Dürand* eher nach einem Requiem:

»Nachdem in den vergangenen Festspielen Schoeck's Oper ›Schloss Dürand‹ dreimal aufgeführt und von 2479 Besuchern besucht worden war, ist sie jetzt auch in den Spielplan der laufenden Spielzeit aufgenommen worden. Die erste Vorstellung fand am 9. Oktober statt. Sie war von 431 Personen besucht und brachte eine Einnahme von Fr. 2373.55. Es war vorgesehen, Schloss Dürand zuerst den beiden Abonnements und dann nochmals an einem Samstag und Sonntag zu geben. Der Vorverkauf für die 2. Vorstellung (Freitag-Abonnement) war schlecht. Ausser den 380 Abonnenten wurden insgesamt nur 137 Plätze verkauft. Wegen der vielen Abonnementsplatz-Abbestellungen und Gesuche um Austausch für andere Vorstellungen, sahen wir uns genötigt, alle diese Gesuche abzuweisen. Wir teilten den Abonnenten mit, dass wir im Interesse einer Pflege der Schweizer Oper den Umtausch des betreffenden Abonnements-Coupons höchstens für die nächste Dürand-Vorstellung vom Mittwoch den 20. Oktober annehmen, nicht aber für irgend eine andere Vorstellung. Unglücklicherweise musste dann aber die 2. Vorstellung wegen Erkrankung von zwei Sängern im letzten Augenblick abgesagt werden. Anstelle von Dürand wurde das Dreimäderlhaus gespielt, wobei wir es den Abon-

129 R. O.: »Schloss Durand«, S. 7.

130 F. Sb.: Eine neue Oper von Othmar Schoeck.

131 Emil Staiger an Othmar Schoeck, 27. Juni 1943. Zentralbibliothek Zürich, Nachl. O. Schoeck: B 40 – allerdings regte er im gleichen Brief auch Verbesserungen des Librettos an; vgl. Beitrag von Thomas Gartmann in diesem Band.

132 Kurt Buchmann an Othmar Schoeck, 16. Juni 1943. Zentralbibliothek Zürich, Nachl. O. Schoeck: B 254.

133 R. O.: »Schloss Durand«, S. 7.

nenten freistellten, die Vorstellung nicht zu besuchen und den Abonnements-Coupons dafür für die nächste Dürande-Vorstellung zu verwenden. Von den 380 Abonnenten haben ganz 20 von diesem Rechte Gebrauch gemacht; alle andern haben das Dreimäderlhaus vorgezogen. Die Abonnements-Vorstellung vom Mittwoch den 20. Oktober war nebst den 300 Abonnenten noch von 214 Besuchern besucht. Durch die Aufnahme in den Spielplan der Oper ›Schloss Dürande‹ ist dem Stadttheater ein fühlbarer Einnahmeausfall entstanden. [Es folgt eine Berechnung:] Einnahme-Ausfall Fr. 6700.–. Angesichts dieses Einnahmeausfalles sind wir genötigt in der Ansetzung der Oper Schloss Dürande zurückhaltend zu sein. [...] Für weitere Wiederholungen haben wir aber vorläufig den Mut nicht.«<sup>134</sup>

Wie aussagekräftig ist diese Darstellung, was sagt sie über den Publikumszuspruch aus? Schon einmal hatte das Opernhaus sich über Einbußen bei Schoeck beklagt – »Die ›Penthesilea‹ wurde vor leerem Hause gespielt«<sup>135</sup> –, aber diese waren mitverschuldet durch hochgradige Promotion einer Konkurrenz-Veranstaltung. Verwendet werden hier Vergleichszahlen, die sich für einen Vergleich nicht eignen: Durchschnittszahlen von Kassenschlagern. Die Spielplangestaltung war nämlich laut Presse »hauptsächlich durch materielle Erwägungen bedingt und dem Geschmack der breiten Masse angepasst«<sup>136</sup> und wurde »einem rein opportunistischen Kommerzialisismus restlos geopfert«.<sup>137</sup> Das Schloss Dürande war gewiss weniger lukrativ als das Dreimäderlhaus, aber seine Auslastung bewegte sich immerhin im Bereich einer Durchschnittsauslastung an den Stadttheatern Basel und Bern. Das Zürcher Opernhaus hatte einfach den Anspruch, eine deutlich höhere Auslastung zu erreichen als alle andern. Es lässt sich daher nicht ausschließen, dass für die Absetzung noch andere Gründe, zum Beispiel der Disposition, mit im Spiel waren.

Die musikalische Leistung fand jedenfalls Anklang. Der Verwaltungsrat behauptete zwar später: »Auch bei ›Schloss Durande‹ von Othmar Schoeck hatten seine Mitarbeiter dieses nicht genügende Sichvertiefen des Herrn Denzler in eine neues, ihm noch nicht vertrautes Werk deutlich empfunden«.<sup>138</sup> Doch dies hatte andere Gründe. Der Verwaltungsrat haderte mit Denzler. Der Dirigent war Oberspielleiter am Haus. Er und der Direktor, der beim Schloss Dürande Regie führte, waren ein eingespieltes Team, das fachlich gut funktionierte. Persönlich aber konkurrierten sie bitter. Denzler als ›Nummer 2‹ am Haus profitierte von der Presse-Hatz gegen den Direktor. Hätte dieser den Hut

134 Kaufmännische Direktor Gallmann an Ausschuss des VR, 25. Oktober 1943. Stadtarchiv Zürich: VII. I2.B. 5.2.1.3.

135 Rechenschaftsbericht über das Spieljahr 1938/39. Stadtarchiv Zürich: VII.I2.B. 4.1.45.

136 Bericht über die Verhältnisse am Stadttheater Zürich, Mai 1946, S. 62.

137 Ebd.

138 Vernehmlassung des Verwaltungsrates der Theater A.G. zum Bericht über die Verhältnisse am Stadttheater Zürich vom Mai 1946, S. 59. Stadtarchiv Zürich: VII.I2.B. 4.1.54.

nehmen müssen, hätte er nachrücken können. Umgekehrt hatte Schmid-Bloss den Dirigenten stets mit Vertrauensleuten in Schach gehalten und dazu bemerkt: »ich muss einen haben, der Denzler in den Arsch beisst.«<sup>139</sup> Die Fehde zog sich intrigenreich durch die Weltkriegsjahre, mal hintenherum, mal unverblümt. Als sich die Götter gegen den Direktor verschworen und das Blatt sich für Denzler wendete, nutzte dieser die Gunst der Stunde und rief: »Er oder ich.«<sup>140</sup> Es schien wie ausgemacht, wer künftig neuer Direktor würde. Selbst die Kommission befand, dass »das Ansehen des Zürcher Stadttheaters weitgehend von der Persönlichkeit ihres derzeitigen musikalischen Oberleiters abhängt.«<sup>141</sup> Dann der Paukenschlag: Kurz, nachdem der Stadtpräsident dem Direktor den Rücktritt nahegelegt hatte, traf an der Rämistrasse beim Odeon, in der Buchhandlung des Opernhaus-Verwaltungsrates Emil Oprecht, ein Brief ein. Er stammte von us-Brigadegeneral Robert McClure, dem Chef der Propaganda- und Zensurbehörde der amerikanischen Besatzungszone in Deutschland:

»Dear Dr. Oprecht, In answer to your letter, dated 20 December 1946, regarding a Mr. Robert Denzler, I am glad to give you the following information. Mr. Denzler was placed on our ›Black‹ list about one year ago because of some letters found in the old files of the Reichskulturkammer, which clearly indicate that Mr. Denzler has been a member of the NSDAP since February 1932. Copies of these letters are enclosed.«<sup>142</sup>

Dem Schreiben des Generals lagen alte Briefe Denzlers bei, an hohe NS-Funktionäre wie Hermann Göring, Hans Hinkel, grüßend mit Heil Hitler! und mehr. Verwaltungsrat Oprecht hatte vor Weihnachten bei den Alliierten angefragt, wie es bei Denzler bezüglich Nazi-Akten aussehe. »Es ist sehr seltsam,« urteilte die NZZ, »daß erst im entscheidenden Stadium des Verfahrens gegen Schmid-Bloß plötzlich die Dokumente gegen Denzler zum Vorschein kamen; dabei steht es außer Zweifel, daß diese Briefe im Verwaltungsrat längst bekannt waren.«<sup>143</sup> Der Zufall wollte es, dass jene Briefe von Denzler im gleichen Haus an der Rämistrasse geschrieben wurden, in dem die Oprecht-Buchhandlung lag und wohin sie nun zurückfanden: Denzler hatte vormals ebenfalls im Odeon-Haus gewohnt. Worin bestanden die Vorwürfe gegen ihn? Der Nachrichtendienst der Kantonspolizei Zürich erfasste sie in folgendem Rapport:

»Am 6. Februar 1947 wurde unserm Dienst gemeldet, Denzler, Robert sei im Jahre 1932 in Berlin der NSDAP als Mitglied beigetreten. [...] Am 10. Februar 1947 erhalten wir über das amerikanische Gene-

139 Denzler zitiert Conrad, Prot. 30; vgl. Bericht über die Verhältnisse am Stadttheater Zürich, Mai 1946, S. 120.

140 Ebd., S. 119.

141 Bericht über die Verhältnisse am Stadttheater Zürich, Mai 1946, S. 126.

142 Office of Military Government for Germany, Brig. General Robert A. McClure, Director of Information Control, an Emil Oprecht, Januar 1947. Bundesarchiv Bern: E 2001 E 1000/1571 BD: 57.

143 Theaterdebatte im Zürcher Gemeinderat. Doppelsitzung vom 26. Februar, in: *Neue Zürcher Zeitung*, 27. Februar 1947.

ralkonsulat Zürich die Mitteilung, Denzler sei am 1. Mai 1932 der NSDAP beigetreten und habe die Mitgliednummer 1,090,096 erhalten. Im Jahre 1935 sei der Austritt ohne Grundangabe erfolgt.

In der Einvernahme vom 1. II. 47 erklärt Denzler, nie der NSDAP beigetreten zu sein. Er sei zwar im Jahre 1932 von einem Freund in Berlin als sympathisierendes Mitglied bei der Partei angemeldet worden. Er habe RM 100.– als Eintrittsbeitrag bezahlt nebst einigen Monatsbeiträgen von 1 oder 2 RM. Er habe wohl von der Schweiz aus an Kultusminister Rust und später an Minister Göring einen Brief geschrieben und darin auf seine Mitgliedschaft Bezug genommen. Er habe auf seine geleisteten Beiträge als sympathisierendes Mitglied der NSDAP hinweisen können.

Am 2. April 1947 wurde uns eine Photokopie der Mitgliedkarte des Robert Denzler, mit seinem Lichtbild versehen, zur Verfügung gestellt. Daraus ist einwandfrei ersichtlich, dass Denzler am 1. Mai 1932 der Partei als Mitglied beigetreten war. Wegen Abreise ins Ausland (Denzler kehrte in die Schweiz zurück) wurde er auf der Karteikarte gestrichen, um am 31. März 1933 neuerdings als Mitglied aufgeführt zu werden. (Denzler war damals wieder nach Berlin gereist). Im März 1935 erfolgte die erneute Streichung wegen Abreise ins Ausland. Am 22. September 1938 wurde die endgültige Streichung vorgenommen (Stempel: ›Vernichtet 22. Sept. 1938, keine Beiträge bezahlt‹)

Wegen Landesabwesenheit konnte Denzler erst am 21. April 1947 von dieser Photokopie in Kenntnis gesetzt werden. Er behauptet nach wie vor, nie der Partei angehört zu haben. Er müsste schon durch Freunde ohne sein Wissen bei der Partei angemeldet worden sein. Er betont, nie einen Parteiausweis, oder Partei-Abzeichen erhalten und auch keine Mitgliederbeiträge bezahlt zu haben. Ebenfalls sei er allen Parteizusammenkünften fern geblieben. Die Photographie anerkennt er als richtig, betont aber, dass es sich um ein Bild handle, wie es in Berlin öffentlich als Postkarte gekauft werden konnte.«<sup>144</sup>

Denzler wurde daraufhin von der Kantonspolizei »protokollarisch abgehört«.<sup>145</sup> Er klagte, die Opernhausleitung nehme seine »scheinbare Zugehörigkeit zur NSDAP« in den Jahren 1932 und 1933 zum Vorwand, um ihn loszuwerden.<sup>146</sup> Tatsächlich hatte diese entschieden, »dass man Denzler unter den obwaltenden Umständen überhaupt keinen Vertrag anbieten könne«.<sup>147</sup> Die sozialdemokratische Presse kommentierte sarkastisch, die Opernbühne glänze in dieser Saison mit weiteren »Attraktionen«, die den Vermerk »Eigene Regie!« tragen dürften. Sie spottete: In »diesem ›braunen‹ Zürcher Haus der Musikkultur« gehe endlich der Vorhang auf! »Seiltänzer« Denzler habe »ausgetänzelt«. »Die Bombe mit Zeitzündung ist also endlich geplatzt.«<sup>148</sup>

In seinen Briefen an die Nazigrößen hatte Denzler einen »Verkehrston« angeschlagen, der seiner Karriere zwar nützte, der aber aufhorchen lässt. Er klagte, wieso jüdische

<sup>144</sup> Das Polizeikorps des Kantons Zürich, Debrunner, Kpl., an den Leiter des Nachrichtendienstes Zürich, 22. April 1947 (Abschrift). Stadtarchiv Zürich: VII.12.B. 3.3.1.29. Protokolle VR 1946–1947.

<sup>145</sup> Schweizerische Bundesanwaltschaft, Chef des Polizeidienstes Balsiger, an Eidg. Politisches Departement, Politische Angelegenheiten, Minister, 14. Mai 1947. Bundesarchiv Bern: E 2001 1000/1571 BD: 57.

<sup>146</sup> Denzler an Bundesrat Max Petitpierre, 10. März 1947. Bundesarchiv Bern: E 2001 E 1000/1571 BD: 57.

<sup>147</sup> Verwaltungsrat: Protokoll der 21. Sitzung des Ausschusses vom 27. Januar 1947, S. 2. Stadtarchiv VII.12.B. 3.3.1.29.

<sup>148</sup> [o. A.]: Stadt Zürich. Der Vorhang geht endlich auf!, in: Das Volksrecht, 10. Februar 1947, S. [10].

Dirigenten eine Anstellung hätten und nicht er.<sup>149</sup> Konkurrenzbewusst, aber nicht antisemitisch, verhielt er sich später auch in Zürich. Ausgebootet wurde mancher Mitbewerber dadurch, dass »Herr Denzler einen Ausweg fand, ihn fern zu halten«. <sup>150</sup> Zu Denzlers Mitteln gehörte der Wink an die Fremdenpolizei, man »vermöge sehr wohl ohne diesen Ausländer auszukommen«. Gegen seinen Rausschmiss wegen des »Göringschen Tintenklecks an Denzlers Dirigentenweste« gab es auch Proteste in der Presse:

»Mit deutschen Künstlern ist das schon ganz etwas anderes. Sie lassen sich beispielsweise nach frisch erfolgter Mohrenwäsche ans Zürcher Schauspielhaus engagieren, auch wenn sie kurz vor Kriegsende noch faustdicke Nazipropagandafilme spielten. Man hat nicht umsonst im Lande des Fremdenverkehrs gelernt, zwischen Schweizern und Ausländern einen gebührenden Unterschied zu machen. Man täte gut daran, alle Schweizer Künstler, denen je ein Neidhammel politischen Schmutz nachgeworfen hat, auf Lebzeiten in Acht und Bann zu schlagen. So etwas macht sich immer gut. Es fördert das Renomee [sic] einer der ältesten Demokratien und schützt das Volk vor übertriebenem kulturellem Selbstbewußtsein.«<sup>151</sup>

Später wandte sich Denzlers Anwalt an den Bundesrat, er möge eine Bescheinigung ausstellen, »dass Herr Denzler seit 1933 in der Schweiz wohnhaft ist und dass er in dieser Zeit keinerlei Beziehungen zur nationalsozialistischen Partei in Deutschland hatte«, <sup>152</sup> damit Denzler nicht zufolge falscher Gerüchte keine Engagements mehr erhalte. Der Bundesrat reichte das Begehren zur Abklärung an den Bundesanwalt weiter und dieser gab grünes Licht – unter anderem mit Hinweis auf Denzlers damalige Arbeitslosigkeit, nur derentwillen er der Partei beigetreten sei. <sup>153</sup> Allerdings vertrat Bern in Fällen von NS-Mitgliedschaft von Schweizern nach dem Krieg eine härtere Gangart. Auch zu Denzler befand man: »Denzler ist Schweizer. Wir haben ihm gegenüber in gewissem Sinne strenger zu sein.«<sup>154</sup> Die Politik passte sich an die neue Großwetterlage an, während man vor dem Krieg eine gegenläufige Politik praktiziert hatte. Bei Denzlers Fehltritt in Berlin war der Bund teilweise selbst involviert. Die schweizerische Gesandtschaft in Berlin wusste von Denzlers Absicht, »in den nächsten Tagen ein Schreiben an Herrn Staats-

149 Robert F. Denzler an Kultusminister Rust, 20. Februar 1933. Bundesarchiv Bern: E 2001 E 1000/1571 BD: 57.

150 Vernehmlassung des Verwaltungsrates der Theater A.G. zum Bericht über die Verhältnisse am Stadttheater Zürich vom Mai 1946, S. 61.

151 R. B.: Das viel zu gute Publikum, in: *Die Tat*, 5. Dezember 1949, S. 4.

152 Dr. C. Stähelin an Bundesrat Eduard von Steiger, 13. August 1949. Bundesarchiv Bern: E 4001 C 1000/783 BD: 309.

153 Schweizerische Bundesanwaltschaft, Bundesanwalt Balsiger, an Vorsteher Eidg. Justiz- und Polizeidepartementes, Bundesrat Eduard von Steiger, 5. September 1949. Bundesarchiv Bern: E 4001 C 1000/783 BD: 309.

154 Aktennotiz z. H. Herrn Balsiger, Bundesanwalt, 10. September 1949. Bundesarchiv Bern: E 4001 C 1000/783 BD: 309.

kommissar H. Hinkel vom Preußischen Kultusministerium zu senden«. Sie habe »gegen das von Herrn Denzler in Aussicht genommene Vorgehen nichts einzuwenden.«<sup>155</sup> Botschafter Dinichert gab zu den Akten:

»Herr Denzler hat mich nun gebeten, mich zu seinen Gunsten bei den deutschen Behörden zu verwenden. Einer meiner Mitarbeiter hatte heute eine Unterredung auf der Kulturabteilung des Auswärtigen Amtes.«<sup>156</sup>

Die Eidgenossenschaft tat, was später Denzler vorgeworfen wurde, sie wandte sich brieflich an Hinkel.<sup>157</sup> Es entsprach der damaligen auswärtigen Politik des Bundes, zu helfen. Das BIGA, das Bundesamt für Industrie, Gewerbe und Arbeit, kritisierte aus diesem Grund den Erlass von Joseph Goebbels an die Theaterleiter, »bei noch vorhandenen Vakanzen Parteimitglieder und Frontkämpfer bevorzugt zu berücksichtigen.«<sup>158</sup> Es befürchtet, dass dieser geeignet wäre, »die Lage unserer Landsleute zu erschweren«<sup>159</sup> und sann entsprechend über Gegenmaßnahmen nach.<sup>160</sup> Die Bewertung von Denzlers Tun müsste das Behördenhandeln als Rahmen mitberücksichtigen.

Wie groß ist das Verschulden des Einzelnen, wo die Politik die Verhältnisse schafft?

- 155 Schweizerische Gesandtschaft Berlin, Frölicher, an Eidg. Polizeiabteilung, Abteilungschef, 7. Juli 1933. Bundesarchiv Bern: E 4260 C 1000/837 BD: 6.
- 156 Paul Dinichert an Eidg. Fremdenpolizei, Abteilungschef, 11. April 1933. Bundesarchiv Bern: E 4260 C 1000/837 BD: 6.
- 157 Schweizerische Gesandtschaft Berlin, Frölicher, an Eidg. Polizeiabteilung, Abteilungschef, 7. Juli 1933. Bundesarchiv Bern: E 4260 C 1000/837 BD: 6.
- 158 Präsidenten der Reichstheaterkammer an die »Genossenschaft der deutschen Bühnen-Angehörigen im Hause«, 26. Juni 1935, in: Zeitschrift *Der neue Weg*, S. 371. Fundort: Bundesarchiv Bern: E 2001 D 1000/1552 BD: 68.
- 159 BIGA, Direktor, an Abteilung für Auswärtiges des Politischen Departementes (»Betr. Behandlung der Schweizer in Deutschland«), 27. August 1935. Bundesarchiv Bern: E 2001 D 1000/1552 BD: 68 [B.31.21.g.A.].
- 160 Abteilung für Auswärtiges, [sig. P. Bonna], an BIGA, Direktor, 2. September 1935. Bundesarchiv Bern: E 2001 D 1000/1552 BD: 68 [B.31.21.g.A.].

Erik Levi

### **Resisting Nazism – Hartmann, Blacher and von Einem**

We are all too familiar with the extreme climate of fear perpetrated by the Nazi regime. The repressive measures unleashed by the totalitarian state were designed to muzzle opposition, making it all but impossible to defy the status quo. Indeed, those that engaged in non-compliance were perfectly aware of the risks they were taking, and that the consequences of being found out could be severe. Nevertheless, charting the extent to which individuals might be regarded as being actively engaged in non-compliance or resistance during this period is by no means a straightforward process. It can prove particularly challenging in the case of cultural issues. The task of evaluating the often bewildering degree of responses by creative artists to the sequence of official directives that evolved during the “Third Reich” is invariably complex. It requires a certain degree of sensitivity in relating private thoughts, committed through diary entries and personal letters, or recounted in memoirs often published years later, with public action at the time. The question therefore arises as to whether it is possible to reconcile the inner recesses of the mind, that perhaps presented a stance of personal resistance, with day-to-day behaviour, which, to all intents and purposes, suggested obeisance and absolute political loyalty?

This tension between the internal and external continues to be one of the major issues confronting scholars researching musical life in Nazi Germany. It begs a number of questions with regard to the position of some of the most prominent personalities. Yet tempting though it might be to classify their activities as being specifically in either the complicit or resistance categories, such binary divisions prove far too blunt a tool to serve a useful purpose. Even where there is hard evidence of complicity, the yardsticks that might be employed in support of such an argument remain problematical. For example, the fact that a musician occupied a leading position in the Reichsmusikkammer, or any other Nazi cultural organisation, did not necessarily mean they were fully complicit. The much discussed role of conductor Wilhelm Furtwängler exemplifies this problem. On the one hand, Furtwängler accepted the post of Vice-President of the Reichsmusikkammer in November 1933, conducted concerts sponsored by the NS-Gemeinschaft “Kraft durch Freude”, and directed a performance of Wagner’s *Die Meistersinger* in September 1935 at the same party rally at which the Nuremberg Race Laws were unveiled. However, there is also evidence that on several occasions, the conductor appears to have fought valiantly to try and protect German musical life from political interference. This was certainly the case with his very public defence of Paul Hindemith in late 1934.<sup>1</sup>

1 Michael H. Kater: *The Twisted Muse. Musicians and Their Music in the Third Reich*, New York 1997, pp. 195–203.



A similarly problematic issue concerns the position of German musicians that appeared frequently in concerts abroad. Many could be deemed to have been acting effectively as musical ambassadors for the “Third Reich”, either in the occupied territories or in countries that were in political alliance with the regime. No doubt, some individuals were knowingly prepared to behave as political pawns for the Nazis in the area of cultural diplomacy. But others are likely to have viewed concertising in a non-political context, merely seeking to enhance their incomes, advance their careers and secure international reputations.

If scrutinising the degree of complicity attached to the examples cited above raises many problems, how should we view the position of those musicians that joined the NSDAP? A brief glance at the appendix to Fred Prieberg’s monumental *Handbuch Deutsche Musiker 1933–1945* could make for somewhat depressing reading. In this section, Prieberg lists nearly 2,200 musicians, detailing their respective NSDAP membership numbers and the dates when they joined the Party.<sup>2</sup> Yet being a card-carrying member of the NSDAP did not necessarily signify rabid loyalty to the cause. For many musicians, party membership was simply a necessary step towards protecting their means of employment. This explains, for example, the position of the Baltic-German pianist and composer Eduard Erdmann. As an ardent modernist, Erdmann’s music enjoyed a good degree of exposure, particularly during the early years of the Weimar Republic. When the Nazis came to power, Erdmann did not follow the stampede of musicians that joined the NSDAP early in 1933, his membership being dated 1 May 1937 (Partei-Nummer 4,424.050).<sup>3</sup> Yet all the surviving documentary evidence suggests that Erdmann was neither an opportunist turncoat nor a Nazi sympathizer. Depressed at the increasingly reactionary direction in which the Nazis were steering musical life, his creativity had been so curtailed by the turn of events that he only managed to complete one work between 1933 and 1945. This was a String Quartet, notably dedicated to his friend the painter Emil Nolde, who had himself been very publicly proscribed by the regime.<sup>4</sup> Yet with no prospect of securing performances of his own music, and having voluntarily resigned from a teaching post at the Cologne Academy of Music, Erdmann saw little alternative than to pursue a career as an itinerant soloist, rightly or wrongly deeming that party membership would help secure him the necessary engagements in order to survive. Significantly, once the war ended,

- 2 Fred K. Prieberg: Anhänge: NSDAP-Mitglieder, in: *Handbuch Deutsche Musiker 1933–1945*, CD-ROM 2004, pp. 9416–9462.
- 3 Erdmann joined the NSDAP on the same date as the conductor Hermann Abendroth, his former colleague at the Cologne Academy of Music, the President of the Reichsmusikkammer, Peter Raabe, and the composers Hermann Schroeder and Fritz Büchtger.
- 4 For further details of the relationship between Erdmann and Nolde, see Volker Scherliess: *Erdmann und Nolde*, Neukirchen 2009.

Erdmann resumed composing, producing a steady, if not exactly prolific stream of works from 1946 until his death in 1958.<sup>5</sup>

On the opposite side of the fence, it is equally problematic dealing with the issue of resistance. We can dispense at this juncture with discussing the much-rehearsed extent to which opposition to the regime that may, or may not have been manifested in the activities of non-party musicians such as Richard Strauss and Hans Pfitzner.<sup>6</sup> But what should we make of a recently published article which claims that despite joining the NSDAP Peter Raabe, Strauss's successor as President of the Reichsmusikkammer, was not necessarily fully supportive of Nazi music policy?<sup>7</sup> Moreover, is it possible to exonerate the composer Paul Graener, a founding member of the Kampfbund für deutsche Kultur, from complicity if, as a recent biographer has argued, he was eventually discredited by the Nazi regime for retaining close links with Jewish publishers?<sup>8</sup> And there's the decidedly ambiguous position of composer Werner Egk, who maintained in his memoirs that he was openly defying the regime in his opera *Peer Gynt*, but nonetheless garnered approval for the same work from some members of the Nazi hierarchy including, most notably, Adolf Hitler.<sup>9</sup>

- 5 These works included a *Konzertstück* for piano and orchestra, the 3<sup>rd</sup> and 4<sup>th</sup> Symphonies, *Capricci* ("Ein kleines Kaleidoskop für Orchester") and *Monogramme für Orchester*. For a detailed consideration of Erdmann's career, see Volker Scherliess: *Eduard Erdmann – ein deutscher Musiker vor und nach 1945*, in: "Stunde Null" – zur Musik um 1945, ed. by Volker Scherliess, Kassel 2014, pp. 197–238, Marek Bobéth: *Eduard Erdmann (1896–1958). Leben und Wirken eines deutschbaltischen Künstlers*, in: *Mūzikas Akadēmijas raksti* 6 (2009), pp. 131–166, and *Begegnungen mit Eduard Erdmann*, ed. by Christof Bitter and Manfred Schlösser, Darmstadt 1968.
- 6 See, for example, various articles underlining these composers' anti-Nazi stance, for example Michael H. Kater: *Hans Pfitzner. Magister Teutonicus Miser*, in: *Composers of the Nazi Era. Eight Portraits*, Oxford 2000, pp. 144–182, and Pamela M. Potter: *Strauss's Friedenstag. A Pacifist Attempt at Political Resistance*, in: *Musical Quarterly* 69 (1983), pp. 408–424.
- 7 See Albrecht Dümling: *What is Internal Exile in Music?*, in: *The Impact of Nazism on Twentieth-Century Music*, ed. by Erik Levi, Wien 2014, pp. 9–25, here p. 21. Dümling argues that Raabe frequently conducted Mahler and Schoenberg before 1933, and had refused to endorse the *Entartete Musik* Exhibition, when it moved from Düsseldorf to Weimar. For a comprehensive appraisal of Raabe's controversial career, see Nina Okrassa: *Peter Raabe. Dirigent, Musikschriftsteller und Präsident der Reichsmusikkammer*, Wien 2004.
- 8 Knut Andreas: *Zwischen Musik und Politik. Der Komponist Paul Graener (1872–1944)*, Berlin 2008.
- 9 See the composer's own recollections of the reception of *Peer Gynt* in: Werner Egk: *Die Zeit wartet nicht. Künstlerisches, Zeitgeschichtliches, Privates aus meinem Leben*, München 1981, pp. 302–312, and the critical re-evaluation of this work in Michael Walter: *Der "Führer" und Werner Egks Peer Gynt*, in: *Hitler in der Oper. Deutsches Musikleben 1919–1945*, Stuttgart 1995, pp. 175–212. For a more nuanced and wide-ranging appraisal of Egk's career during the Nazi era, see Robert Braunmüller: *Aktiv im kulturellen Wiederaufbau. Werner Egks verschwiegene Werke nach 1933*, in: *Werner Egk. Eine Debatte zwischen Ästhetik und Politik*, ed. by Jürgen Schläder, München 2008, pp. 33–69.

Perhaps some home truths should be stated at this juncture. The notion that the Nazi take-over represented a dark moment in German musical history was not one necessarily felt by all of the musicians that were living in the country during that time. Drawing a sharp contrast between what purports to be the immensely rich cultural life of the Weimar Republic and the supposedly restricted and reduced musical landscapes arising thereafter, particularly from the loss of a great number of musicians that felt the necessity to leave the country, might seem persuasive. But it provides a rather misleading and excessively simplistic overview. For composers, many of whom regarded themselves as essentially apolitical, the promise of increased state subsidies and a concomitant rise in performing opportunities and commissions for new music was a very seductive ploy for ensuring that they would almost certainly remain on board with the Nazi programme.

This explains to a certain degree why there are relatively few composers, remaining in Germany between 1933 and 1945, that could be regarded as working unequivocally against the regime. Indeed, out of the few composers worthy of further scrutiny in this regard, only the Bavarian-born Karl Amadeus Hartmann (1905–1963) stands out as having openly presented himself as an opponent.<sup>10</sup> Closely aligned with the prominent anti-Nazi conductor Hermann Scherchen, who left Germany for Switzerland in 1933, Hartmann was politically active in Munich in the early 1930s as a supporter of the Social Democrats.<sup>11</sup> In November 1932, he had already been singled out in the journal *Melos* by critic Ludwig Lade as the one up-and-coming composer making waves in the Bavarian

- 10 For more detailed biographical information on the composer, see Andrew D. McCredie: *Karl Amadeus Hartmann. Sein Leben und Werk*, Wilhelmshaven 1980, and Ulrich Dibelius: *Karl Amadeus Hartmann*, Tutzing 1995.
- 11 During the final years of the Weimar Republic, Scherchen was one of many prominent musicians to have been subjected to harsh criticism by the conservative nationalist journal *Zeitschrift für Musik*. Initially, the focus of this hostility was targeted towards his promotion of radical new music as, for example, in the scathing review by the journal's editor, Alfred Heuß, of his musical contribution to the 1930 ADMV Festival in Königsberg. See Alfred Heuß: *Vom 60. Tonkünstlerfest des Allgemeinen Deutschen Musikvereins in Königsberg i. Pr.*, in: *Zeitschrift für Musik* 97/7 (July 1930), pp. 533–538, here p. 537. Two years later, however, the critic Fritz Stege attacked Scherchen on primarily political grounds. See, for example, his comment in a review of musical life in Berlin: "Zum Schluß legte Scherchen sein kommunistisches Musikbekenntnis bei der Leitung eines 'Solidaritätsliedes' von Hans [sic] Eisler ab." Fritz Stege: *Berliner Musik*, in: *Zeitschrift für Musik* 99/3 (March 1932), pp. 210–212, here p. 211. Further political attacks on Scherchen ensued from the same author, see Fritz Stege: *Hermann Scherchen als politischer Agitator*, in: *Zeitschrift für Musik* 99/11 (November 1932), pp. 998 f., Fritz Stege: *Hermann Scherchen – ein Sozialdemokrat*, in: *Zeitschrift für Musik* 100/1 (January 1933), pp. 64 f., and Fritz Stege: *Verdiente Maßregelung eines parteipolitischen Dirigenten*, in: *Zeitschrift für Musik* 100/4 (April 1933), p. 378. For a detailed analysis of Scherchen's political outlook, see Joachim Lucchesi: "Doch wie's da drin aussieht, geht niemand was an." *Musikausübung und Politikverständnis bei Hermann Scherchen*, in: *Muzikologija* 19 (2015), pp. 67–82.

capital, boldly taking on the local culturally conservative music establishment by writing works in a radical modernist style that owed much to Stravinsky, Hindemith, Milhaud and Krenek. Lade concluded that it was only a matter of time before he would gain widespread recognition throughout the country as one of Germany's most promising newcomers.<sup>12</sup>

But time was not on Hartmann's side. Barely three months after Lade's article appeared, Adolf Hitler had swept to power, and the democratic Weimar Republic was dissolved. In the following months, Hitler and the Nazis unleashed a proscriptive and xenophobic cultural programme designed to consign most of the leading proponents of "Weimar culture" to the margins. Musical life in Germany was turned upside down as many prominent figures that had prospered in the 1920s, were ostracised and eventually forced out, often to be replaced by those deemed to be more openly compliant to the new political environment.

Hartmann was profoundly affected by these purges. Early in 1933, anti-Semitism forced his Jewish publisher Benno Balan to leave Germany for good. Since Balan's catalogue was focused almost exclusively on works by avant-garde composers, no Aryan music publisher was eager to take over his business. This meant that the compositions Hartmann had already written in the previous years were no longer readily available. A further setback was the cancellation by Bavarian Radio of a proposed broadcast of his *Burleske Musik* for piano, wind instruments and percussion. The radio authorities, now under Nazi control, were under strict instructions not to sponsor any music that was believed to be stylistically tainted.

Humiliated by this snub and becoming increasingly outraged at the way the Nazis were muzzling any opposition to their policies, Hartmann saw no alternative but to try, as best he could, to take a stand against the regime. Henceforth, he would deliberately isolate himself from musical life in Germany, expressly forbidding any public performance of his compositions within the "Third Reich". A number of the confessional works he composed in the 1930s were only performed abroad, mainly at contemporary music festivals. Hartmann maintained this position throughout the period, with one sole exception in 1942, when he accepted a commission to write incidental music to Shakespeare's *Macbeth* for Munich's Residenztheater.<sup>13</sup>

12 Ludwig Lade: *Musikleben*. Die Kunststadt München, in: *Melos* 11 (November 1932), pp. 374–377, here p. 376.

13 In a detailed and engaging article on this practically unknown work, Marie-Therese Hommes suggests that Hartmann's music to *Macbeth* represents a more overt case of his resistance to the Nazi regime than the works from this period that were performed abroad. See Marie-Therese Hommes: "Wider das Vergessen". Chiffrierte Botschaften in Karl Amadeus Hartmanns wiederentdeckter Schauspielmusik zu "Macbeth" von 1942, in: *Die Musikforschung* 58/2 (April–June 2005), pp. 151–174.

Hartmann recalled his state of mind at this time, and the stand that he took against the regime, in an autobiographical sketch written in 1955, but only published two years after his death:

“Dann kam das Jahr 1933, mit seinem Elend und seiner Hoffnungslosigkeit, mit ihm dasjenige, was sich folgerichtig aus der Idee der Gewaltherrschaft entwickeln mußte, das furchtbarste aller Verbrechen – der Krieg. In diesem Jahr erkannte ich, dass es notwendig sei, ein Bekenntnis abzulegen, nicht aus Verzweiflung und Angst vor jener Macht, sondern als Gegenaktion. Ich sagte mir, daß die Freiheit siegt, auch dann, wenn wir vernichtet werden – das glaubte ich jedenfalls damals.”<sup>14</sup>

Post-war commentators single out Hartmann as the one of the very few composers to remain in Nazi Germany that entered into a kind of “inner emigration” – a term that has frequently and sometimes controversially been applied to writers that did not leave the country, but chose to challenge the regime from within.<sup>15</sup> Yet Hartmann’s position was somewhat different to such writers, since his role appears on the surface to have been far more passive. Inevitably, Hartmann’s relationship with the “Third Reich” raises a number of questions which cannot be easily resolved. Perhaps the most puzzling is his refusal to follow many other prominent anti-Nazi musicians and leave Germany after 1933. Although there is little doubt that he could have easily crossed the border to a new life in Switzerland, where he could at least have continued to work with Scherchen, he was not prepared to be uprooted from his beloved Munich. Perhaps he feared that his relative inexperience as a practical musician at that time would have made it difficult for him to earn a living abroad. Undoubtedly, he was not sufficiently established by 1933 to be confident of securing a teaching post at a foreign music conservatoire. More crucially, he was married into a relatively prosperous Munich family, and maybe feared that a decision to leave could easily have jeopardised his personal and financial security.

Even more surprising, however, is the seemingly lax attitude of Nazi officialdom towards Hartmann. One might have expected the composer to have been severely censured for daring to promote works abroad whose underlying message appears to have

<sup>14</sup> Karl Amadeus Hartmann: *Autobiographische Skizze*, 1955, in: *Karl Amadeus Hartmann. Kleine Schriften*, ed. by Ernst Thomas, Mainz 1965, pp. 9–16, here p. 12.

<sup>15</sup> See in particular Hanns-Werner Heister: “Innere Emigration”, “verdeckte Schreibweise”, kompositorischer Widerstand. K. A. Hartmanns Schaffen nach 1933, in: *Die dunkle Last. Musik und Nationalsozialismus*, ed. by Brunhilde Sonntag, Hans-Werner Boresch and Detlef Gojowy, Cologne 1999, pp. 237–250; Jost Hermand: *Culture in Dark Times. Nazi Fascism, Inner Emigration and Exile*, New York 2013, pp. 162–168; Stephen Hinton: *Germany 1918–1945*, in: *Man & Music. Modern Times From World War I to the Present*, ed. by Robert P. Morgan, Basingstoke 1993, pp. 83–110, here p. 108; Michael H. Kater: *Composers of the Nazi Era. Eight Portraits*, New York 2000, p. 97, and Richard Taruskin: *Music and Totalitarian Society*, in: *Music in the Early Twentieth Century. The Oxford History of Western Music*, Oxford 2010, pp. 743–796, here pp. 771f.

been so critical of the regime. After all, one of the first compositions he completed during this period was the symphonic poem *Miseræ*, ostensibly written in protest against the establishment of a Nazi concentration camp in Dachau. Indeed, Hartmann inscribed the autograph to the score with the words “Meinen Freunden, die hundertfach sterben mußten, die für die Ewigkeit schlafen – wir vergessen Euch nicht. (Dachau 1933–34).”<sup>16</sup> Yet the composer only divulged this information after 1945, leaving us to wonder whether listeners experiencing *Miseræ* for the first time at the International Society for Contemporary Music Festival in Prague in 1935 were aware of the specific background to the work.<sup>17</sup> Certainly, the limited number of reviews of *Miseræ* to have appeared in the German press make no mention whatsoever of this extra-musical dimension. For example, the critic in the *Frankfurter Zeitung* focused exclusively on Hartmann’s score:

“Unter den vielen, die zu ‘Wort’ kamen, gab es einen Neuen, auf den man besonders aufmerksam wurde. Karl Amadeus Hartmann hat ein Orchesterwerk ‘Miseræ’ zur Diskussion gestellt, das technisch ausgezeichnet genannt werden darf, aber vor allem durch seine Ausdruckskraft und seine geistige Potenz viele andere Kompositionen dieser Zeit weit übertraf.”<sup>18</sup>

Likewise, Kurt Oppens, writing in the *Allgemeine Musikzeitung*, lavished considerable praise on Hartmann’s achievement:

“Als ein Werk ganz eigener Prägung erschien die symphonische Dichtung ‘Miseræ’ des Münchners Karl Amadeus Hartmann. Das von Scherchen im 1. Konzert dirigierte Werk vermittelte den Eindruck einer ungewöhnlichen Ausdrucksbegabung, die im Religiösen verwurzelt sein mag und den Hörer unmittelbar anpackt und erschüttert.”<sup>19</sup>

It is possible that the German critics that were present in Prague refrained from highlighting the potentially inflammatory anti-Nazi nature of Hartmann’s work. Yet reviews of *Miseræ* that appeared in the British press, though perhaps less fulsome in their praise than the German ones cited above, hardly shed further light on this matter. The most

- 16 Constantin Grun: Richard Strauss und Karl Amadeus Hartmann – Zwei Münchner zwischen Krieg und Frieden, in: *Die Musikforschung* 62/3 (2009), pp. 251–261, here p. 252.
- 17 For an exhaustive article on *Miseræ*, see Lauriejean Reinhardt: Karl Amadeus Hartmann’s *Miseræ* (1933–1934), in: *Music History from Primary Sources. A Guide to the Moldenhauer Archives*, ed. by Jon Newsom and Alfred Mann, Washington D.C. 2000, pp. 239–248.
- 18 *Frankfurter Zeitung*, September 1935, quoted in McCredie: Karl Amadeus Hartmann. *Sein Leben und Werk*, p. 42.
- 19 Kurt Oppens: Das internationale Musikfest in Prag, in: *Allgemeine Musikzeitung* 62/38 (20 September 1935), p. 566, quoted in Reinhardt: Karl Amadeus Hartmann’s *Miseræ* (1933–1934), p. 242. It should be noted that despite writing reviews for the *Allgemeine Musikzeitung*, the German-born Kurt Oppens was actually Jewish and fled Europe for the United States in 1938, see Heiko Morisse: Kurt Oppens, in: *Lexikon verfolgter Musiker und Musikerinnen der NS-Zeit*, ed. by Claudia Maurer Zenck and Peter Petersen, Hamburg 2010, [www.lexm.uni-hamburg.de/object/lexm\\_lexmperson\\_00004459](http://www.lexm.uni-hamburg.de/object/lexm_lexmperson_00004459) (accessed 16 May 2017).

enthusiastic, by Gerth Baruch in *The Chesterian*, described the work as “gripping [...] distinguished by impressive writing for wind instruments, dramatic gradations and melodic substance.”<sup>20</sup> Somewhat more lukewarm, however, was the response of composer Alan Bush, reviewing the ISCM Festival for *The Musical Times*:

“An intensely serious work in an atonal idiom. It begins with a slow and brooding introduction, which is followed by a rapid movement. On the whole one felt that, while the work in all probability expressed the composer’s intentions entirely, it yet lacks control. The moods are all of the most drastic kind, the depths and heights of the orchestra used almost exclusively, brass is always muted and the strings, when not playing in harmonics, are rushing about so violently that they add nothing melodically at all. In short, it all seemed rather too melodramatic.”<sup>21</sup>

Given that Bush had joined the Communist Party of Great Britain in the same year as this article was published, and that he openly dedicated himself to fighting fascism, it is perhaps even more noteworthy that he did not intimate to British readers that any message of protest against the Nazis might have inspired the music.

Whether or not Bush and his fellow reviewers deliberately suppressed any incriminating information regarding the programmatic background to *Miseræ*, there can be little doubt that Hartmann remained especially careful not to divulge too much about his music, except possibly to his closest friends, for fear of reprisals against him and his family. For their part, Nazi bureaucrats seemed to have turned a blind eye to Hartmann’s activities, ignoring or overlooking such obvious gestures of defiance as his claim, as presented at the International Society of Contemporary Music Festival that took place in June 1938 in London, to be the representative of an “independent Germany”.<sup>22</sup> Once again, Hartmann might have been spared censure, since the mainly British critics reviewing his First String Quartet (1933) failed to recognise the obviously Hebraic intonation of the opening motif in the viola which quotes directly from the Jewish melody *Elijahu ha-navi* – a musical gesture that Hartmann later explained as expressing his utter dismay at the rampant anti-Semitism that ravaged Germany in the year the work was composed.<sup>23</sup>

20 Gerth Baruch: The International Music Festival in Prague, in: *The Chesterian* 17 (November/December 1935), No. 24, p. 55.

21 Alan Bush: The I. s. c. M. Festival at Prague, in: *The Musical Times* 76 (1935), No. 1112, pp. 940–942, here p. 940.

22 See Eric Blom: Thoughts on Contemporary Music – II, in: *The Listener* (4 August 1938), pp. 256 f., here p. 256. Blom remarks that “the qualification ‘independent’ behind the German names – Paul Hindemith and Karl Amadeus Hartmann – somehow struck a sinister note, though one could not quite make out all it implies. It suggests that a German composer may be attached officially and artistically (it is the same thing) to his country, or else to the I.S.C.M., but not to both, the latter no doubt regarded in Germany as a hotbed for the cultivation of ‘entartete Musik’.”

23 Most reviews of Hartmann’s First String Quartet that were published in the British press focused

Perhaps, like many anti-Nazis that decided not to emigrate, Hartmann was playing a double game, cautiously resisting the regime abroad, whilst appearing to be passively compliant at home. Certainly, his relationship with Nazi organisations appears to have been ambiguous. Take, for example, his dealings with the Reichsmusikkammer, which he was obliged to join, irrespective of the fact that his professional activities as a musician almost entirely took place outside Germany. No documentary evidence has emerged to suggest that the relationship was problematic. Admittedly, like many fellow musicians, Hartmann resisted for as long as possible to supply interfering bureaucrats with the requisite proof of his Aryan identity. Only on one occasion did he receive a mild rebuke from an official for having attended a contemporary music festival that, according to Nazi propagandists, was dominated by Jews and Bolsheviks. Yet at no time was Hartmann prevented from travelling abroad to hear his music performed. The only travel restrictions placed on Hartmann came during the Second World War, when plans to perform the opera *Des Simplicius Simplicissimus Jugend* (1934/35) and the *Sinfonia tragica* (1940–1943) in Belgium proved impossible, since so much of Europe was under German occupation. Yet even with this restriction, Hartmann was able to travel to St. Gallen in neutral Switzerland in 1940 to attend the first performance of his best-known work, the *Concerto funebre* for violin and string orchestra.

There are two possible reasons why the Nazi regime did not place restrictions on Hartmann's activity abroad. First, since Hartmann was careful not to disclose too much about the political background to his work, Nazi officialdom did not feel unduly threatened by his presence at international festivals. Indeed, the Nazis were even prepared to tolerate mild forms of dissent in the cultural arena, as long as they were not deemed to be too subversive. Here one can draw parallels with the situation regarding writers and poets that also entered into a kind of "inner emigration". As John Klapper has argued, "provided writers and publishers did not overstep the mark, works of non-conformist content that did not focus on Nazi ideals or the achievements of the regime were condoned, though this was motivated more by political calculation than benign tolerance."<sup>24</sup>

The second reason relates to Hartmann's relative obscurity at home. By the time the Nazis came to power, he was insufficiently established a figure to prove much of a

exclusively on the score and its workmanship. Only in passing did Edwin Evans reflect on Hartmann's unusual status as a representative of a country that had officially withdrawn from the ISCM in 1933: "The Festival included Germany, Austria and Russia whose composers are either domiciled or un-affiliated." See Edwin Evans: I.S.C.M., in: *The Chesterian* 19 (July/August 1938), No. 140, p. 171.

24 John Klapper: *Nonconformist Writing in Nazi Germany. The Literature of Inner Emigration*, Rochester/New York 2015, p. 32.



problem for the authorities. Furthermore, even allowing for Hartmann's own refusal to allow his music to be performed in Germany, let alone his inability to secure a publishing contract after 1933, there was little chance of his work experiencing any kind of dissemination within the German music establishment. Given that German press coverage of Hartmann's work abroad evaporated after 1936, he was sidelined and ultimately deemed unimportant.

If Hartmann's musical voice was effectively silenced in Nazi Germany as a result of his voluntary decision to enter into a kind of "inner emigration", where does this leave some of his composing contemporaries who were also politically and aesthetically opposed to the Nazis? Perhaps the most prominent example of a composer working within the system, but remaining resolutely independent in outlook, is Boris Blacher.<sup>25</sup>

Born two years earlier than Hartmann in China, and from a German-Estonian Russian-speaking background, Blacher came to Berlin in 1922, and quickly engaged in the vibrant and experimental cultural atmosphere of the Weimar Republic, which had a lasting impact on his own compositional development. Prior to 1933, he was relatively unknown. However, it is worth noting that amongst the works he wrote in the early 1930s were a set of *Jazz Coloraturas* for soprano, alto saxophone and bassoon and the *Suite for String Trio* based on Jewish themes, both compositions signalling the breadth of his musical sympathies.

Relatively little is known about Blacher's musical activities in the immediate aftermath of the Nazi takeover. Suffice it to say, he seems to have played a clever waiting game, unlike a good number of his immediate contemporaries, who saw the departure from Germany and proscription of many leading contemporary composers as the green light to advance their own careers as swiftly as possible. What remains beyond doubt is that Blacher was not prepared in any way to adapt his musical outlook to the new anti-modernist zeitgeist, and continued along the stylistic path that he had already established in his earliest works. The strategy was effectively to play the system to his advantage. In this respect, the enthusiastic and committed support he gained from influential conductors, such as Karl Böhm, Carl Schuricht and Johannes Schüller, was far more important than currying favour with party administrators.

Blacher was also able to accomplish this objective more effectively in the first years of the Nazi regime because of the divergent opinions amongst Germany's leading music critics as to the acceptable limits of musical modernism that could be adopted by young composers. This explains, for example, the contradictory reception accorded to Blacher's first major orchestral work, the *Orchester-Capriccio über ein Volkslied*. Indeed, the very title

25 For detailed biographical information on Blacher, see Boris Blacher, 1903–1975. *Dokumente zu Leben und Werk*, ed. by Heribert Henrich, Berlin 1985.

of the work suggests a deliberate ploy on Blacher's part to deceive concert organisers into thinking he was composing a work with a strong folkloric or proto-nationalist tendency. On the contrary, as David Drew convincingly argues, the folksong in question is deliberately eclectic "with roots in many cultures from the Urals to the Baltic, from Palestine to Hungary, from Provence to Rio de Janeiro."<sup>26</sup>

The *Capriccio* was given its first German performance on Hamburg Radio on 14 May 1935, where it featured somewhat inconspicuously alongside a programme of music by Baltic and Scandinavian composers. Exactly two months later, it was broadcast from Berlin on the *Deutscher Kurzwellensender* in a programme featuring other works by Blacher. A review of the transmission, published in the *Deutsche Allgemeine Zeitung* on 19 July, was favourably disposed towards the *Capriccio*, pronouncing it to be a "ungemein geistvolle[s] Werk [...], das in blitzartigen Wendungen verblüffend gekonnt das Thema in allen Farben eines großen Orchesters abwandelt".<sup>27</sup>

Presumably such a positive press review played no small part in securing a more high-profile performance of the work in Berlin, early in October 1935. This time, however, the unlikely sponsors of the concert were Alfred Rosenberg's NS-Kulturgemeinde, whose musical outlook was deeply reactionary. In view of the intense rivalry that existed between the NSKG and the critic Fritz Stege, who was not normally sympathetic to the organisation, it is somewhat ironic that Stege published a savagely hostile review of the work in the *Zeitschrift für Musik*. Stege castigated Blacher for succumbing to the influence of modernist composers unwelcome in Nazi Germany, echoing the rhetoric fanatically pursued by the NSKG:

"Wie sich in den Rahmen deutscher Musik ein derart undeutsches Werk einschleichen konnte, ist verwunderlich. Denn dieses von Geräuscheffekten und rhythmischen Roheiten erfüllte Tonstück tritt das geistige Erbe eines Strawinsky, eines Kurt Weill und anderer überwindener Tonsetzer einer entschwundenen Zeit an, nur mit dem Unterschied, daß den Genannten immerhin noch etwas mehr eingefallen ist als Boris Blacher."<sup>28</sup>

Such vitriol, emanating from one of the most influential critics working in Nazi Germany, could have wreaked long-term damage to Blacher's career. But his music continued to gather admirers and more performances. Only a few months later, the same journal published a very favourable review of his recent Piano Concerto, which had

- <sup>26</sup> David Drew: *After 1933. Blacher, Music-Politics, and the Postwar Management of Historical Evidence*, in: Boris Blacher, ed. by Herbert Henrich and Thomas Eickhoff, Hofheim 2003 (*Archiv zur Musik des 20. Jahrhunderts*, Vol. 7), pp. 125–212, here p. 138.
- <sup>27</sup> Cited in Thomas Eickhoff: *Politische Dimensionen einer Komponisten-Biographie im 20. Jahrhundert – Gottfried von Einem*, Stuttgart 1998 (Beihefte zum *Archiv für Musikwissenschaft*, Vol. 43), p. 46.
- <sup>28</sup> Fritz Stege: *Berliner Musik*, in: *Zeitschrift für Musik* 102/11 (November 1935), pp. 1245f., here p. 1246.

been performed on radio stations in both Frankfurt and Stuttgart by soloist Hermann Hoppe.<sup>29</sup>

In February 1937, Blacher appeared in the spotlight in another Berlin concert. This time, he had accepted a commission from the Luftwaffe to compose a *Divertimento* for their wind orchestra. The new work was to be performed alongside other contemporary compositions. Yet the pretext for Blacher taking on such a job had nothing whatsoever to do with him making any compromises to the political establishment. Rather, he was excited by the possibility of writing music involving saxophones, since their use in conventional orchestral composition was largely frowned upon by this stage, presumably because of the instrument's inevitable connection to jazz. So enthusiastic was he about the commission that he drafted an essay on the creative challenges facing a contemporary composer in writing for such an ensemble. It was published early the same year in the state-subsidised journal *Deutsche Musikkultur*. Significantly, Blacher's essay focuses exclusively on musical matters, and he pays no lip service at all to the expected demonstration of political loyalty, which is so readily confirmed in other pages of this journal.<sup>30</sup>

Yet the major breakthrough for Blacher came at the end of the same year, when the Berlin Philharmonic Orchestra under Carl Schuricht premiered his *Concertante Musik*. This direct and accessible work employs similar musical ingredients to the *Capriccio*, an acerbic bitonal idiom whose rhythmic dislocations and obvious allusions to jazz, not to mention the pervasive influence of Stravinsky, should have consigned it to the scrapheap of so-called degenerate music. However, *Concertante Musik* proved to be such an immediate success that it was to be one of the few pieces of contemporary music which was commercially recorded at the time.<sup>31</sup> Furthermore, orchestras throughout Germany took it into their repertory, and it was programmed regularly over the next three or so years.

It was the previously hostile Fritz Stege who seemed to change course in his reception both of Blacher and this work. In stark contrast to his dismissal of the *Capriccio*, Stege lavished extravagant praise on *Concertante Musik*. His positive review published in the *Zeitschrift für Musik*, is notable for analysing the music in some detail, and including quotations of all the work's main thematic ideas.<sup>32</sup> Stege was just as effusive in his appraisal of Blacher's *Symphony*, which was first performed by the Berliner Staatskapelle in February 1939. Here, he went even further in commending Blacher and declared:

29 Hermann L. Mayer: *Musik im Rundfunk. Reichssender Frankfurt und Stuttgart*, in: *Zeitschrift für Musik* 103/2 (February 1936), pp. 239 f.

30 Boris Blacher: *Musik für Blasorchester*, in: *Deutsche Musikkultur* 2/1 (1937), pp. 18 f.

31 Boris Blacher: *Concertante Musik*, Berliner Philharmoniker/Johannes Schüler, Electrola DB 4618, recorded 7 March 1939.

32 Fritz Stege: *Berliner Musik*, in: *Zeitschrift für Musik* 105 (January 1938), pp. 43–48, here pp. 43–46.

“Diese Sinfonie verdient, in allen deutschen Konzertsälen zu erklingen, wo sie sicherlich mit ähnlichen Erfolgen rechnen darf wie in der Staatsoper.”<sup>33</sup> This critical volte-face needs further explanation, and should be interpreted in the context of a greater accommodation to the music of Stravinsky in Germany in the late 1930s – the most obvious manifestation being the Telefunken commercial recording of his most recent ballet, *Jeu de Cartes*, with the composer conducting the Berliner Philharmoniker.<sup>34</sup> Blacher’s evident devotion to Stravinsky in *Concertante Musik* and the *Symphony* therefore would have not have been regarded with the same disdain as was the case with his earlier *Capriccio*.

Although Stege’s critiques carried considerable weight, not least because he was also the press officer for the Reichsmusikkammer, some of his colleagues remained far less convinced about Blacher. The much-performed *Concertante Musik* aroused strong disapproval in some quarters, even in the same journal that had previously published Stege’s detailed analysis of the work. Hermann Unger, for example, condemned its inclusion in a concert given by the Gürzenich Orchestra in Cologne alongside music by Mozart:

“Hier [herrscht] nicht jener überzeitlich verklärte Klang- und Spieltrieb des Klassikers, sondern die an Strawinsky und Hindemith geschulte Willkür des Rhythmus und die gewollte Seelenlosigkeit der Tonsprache.”<sup>35</sup>

Equally dismissive was Reinhold Zimmermann. Reviewing a performance in 1940, given in Aachen under Herbert von Karajan, Zimmermann emphatically declared that *Concertante Musik* was “leider keine gute Empfehlung für die schaffenden Zeitgenossen: ein im Bizarr-Rhythmischen noch überbotener Strawinsky hat für uns Heutige nichts mehr mit Musik zu tun.”<sup>36</sup>

These negative responses towards Blacher were echoed to a certain extent by Stege’s severe disappointment at what he deemed to be excessive use of “jazztechnischer Effekte” and “volksfremde[r] Stilmerkmale” in his ballet *Kaleidoskop*. This work, premiered at the Berliner Staatsoper in 1940, was received somewhat coolly, and coincided with a significant downturn in Blacher’s reputation.<sup>37</sup> The first serious setback was the loss of a teaching job in composition at the Landeskonservatorium in Dresden. The post had been secured for him by the conductor Karl Böhm in 1938. However, Blacher’s teaching involved the analysis of works by contemporary composers such as Hindemith and

33 Fritz Stege: *Berliner Musik*, in: *Zeitschrift für Musik* 106 (March 1939), pp. 266–274, here p. 273.

34 Igor Strawinsky: *Jeu de Cartes*, Berliner Philharmoniker/Igor Strawinsky, Telefunken SK 2460, recorded 19 February 1938.

35 Hermann Unger: *Musik in Köln*, in: *Zeitschrift für Musik* 106 (February 1939), pp. 156–159, here p. 158.

36 Reinhold Zimmermann: *Konzert und Oper. Aachen*, in: *Zeitschrift für Musik* 107 (December 1940), p. 792.

37 Fritz Stege: *Berliner Musik*, in: *Zeitschrift für Musik* 107 (September 1940), pp. 534 f., here p. 535.

Milhaud, both of whom had been banned by the regime. Presumably such seditious behaviour was brought to the attention of the Nazi authorities, causing him to be sacked after only one year. The second and far more fatal blow was the discovery in 1940 that Blacher's grandmother was of Jewish extraction. Such information provided Blacher's opponents with sufficient justification to condemn him on both musical and racial grounds. Amongst his most powerful enemies was Herbert Gerigk, the editor of the journal *Die Musik* and music representative of the Amt Rosenberg, who saw fit to add Blacher's name to the foreword to the second 1943 edition of the notorious *Lexikon der Juden in der Musik*. Also directly connected with this revelation about Blacher's racial heritage was the withdrawal on 28 May 1942 of a proposed 2,000 RM financial subsidy, which had been agreed on the previous day at a meeting of the *Vergabeausschuss für Staatszuschüsse zur Verteilung an Komponisten*.<sup>38</sup>

Yet despite these setbacks, Blacher continued to accept commissions in the early years of the war. Undoubtedly, the most high-profile of these was his opera *Fürstin Tarakanowa*, which was premiered in Wuppertal in February 1941. Blacher's decision to base an opera upon a Russian subject matter would certainly have been deemed timely in view of the Molotov-Ribbentrop pact. Furthermore, the libretto, which tackled the theme of patriotic self-sacrifice, was deemed ideologically irreproachable, as it chimed in with the war effort. The music, on the other hand, works in far more subversive ways, embracing a freely bitonal idiom that veers between the cool neo-classicism of Stravinsky and the more highly-charged expressionism of Berg. Indeed, Blacher must have felt sufficiently empowered to invoke the composer of *Wozzeck* in a programme note he wrote for the Wuppertal performance. In fact, the programme note reflected more generally on the challenges facing a composer writing opera in the middle of the twentieth century:

“Wenn wir uns heute entschließen, eine Oper zu schreiben, so glauben wir, gleichzeitig zwei Stile des musikalischen Theaters berücksichtigen und in einer gewissen Weise verschmelzen zu müssen: einerseits die aus Nummern (Arien, Ensembles) zusammengesetzte Form der Oper, andererseits die Erscheinung des musikalisch bestimmten Dramas, die in ihren heiteren und tragischen Extremen im ‘Rosenkavalier’ und im ‘Wozzeck’ [sic] ihren Ausdruck gefunden hat. [...] Die Musik zur ‘Fürstin Tarakanowa’ versucht nun, eine uns heute geläufige, musikalische, aus rhythmisch-melodischen Impulsen erwachsende Gestaltungsweise im Sinne der Formen der Oper anzuwenden, dabei aber sowohl den dramaturgischen Bau des Ganzen, als auch den theatralischen Wert der einzelnen Situationen und Szenen zu berücksichtigen. Musikalisches und Theatralisches sollten sich so durchdringen, daß der Zuhörer und Zuschauer die dramatische Begebenheit auf musikalischem Wege vermittelt bekommt.”<sup>39</sup>

38 The document is reproduced in Eickhoff: *Politische Dimensionen*, pp. 67 f.

39 *Blätter des Stadttheaters Wuppertal 1940/41*, No. 8, p. 5, cited in Jürgen Hunkemöller: *Boris Blacher – Eigenanalysen und Werkkommentare Edition*, in: *International Journal of Musicology* 8 (1999), pp. 347–382, here p. 355.

The reviews of the premiere of *Fürstin Tarakanowa* were almost uniformly positive. Writing in the *Neues Wiener Tageblatt*, Alfred Burgartz noted the unfolding enthusiasm for the work from the audience, which increased from three to four curtain calls for the first act to thirty for the third. He claimed that Blacher had subsumed his enthusiasm for Stravinsky in the score by adopting a “dramatisches Parlando” style with an “absolut mozartechte Technik”. The originality of his approach was praised, Burgartz concluding that “die interessante Paritur [sic] wird allem Anschein nach einen Markstein in der Geschichte neuester Opernkunst bedeuten.”<sup>40</sup>

Notwithstanding this evident praise for *Fürstin Tarakanowa*, any possibility of another German opera house mounting a production of the work was effectively removed in the summer of 1941. Following the German invasion of the Soviet Union, theatrical representation of Russian topics was strictly forbidden, and Blacher’s effort now fell foul of the censors. The next year, however, Blacher was still able to enjoy a modicum of exposure in the theatre with the premiere of his ballet *Das Zauberbuch von Erzeum*, based on the music of Friedrich von Flotow, and first heard in Stuttgart on 17 October 1942. On the following day, Eugen Jochum conducted the first performance of the *Konzert für Streichorchester* in Hamburg. Yet thereafter, Blacher’s name effectively disappeared from the German concert and operatic platform. On the rare exceptions when his music surfaced, as in a piano recital given early in 1943 in Berlin by Helmut Roloff, the response was negative, with Erwin Völsing scornfully lambasting the composer on racial grounds in the journal *Musik im Kriege*: “Abzulehnen ist die Wahl des allzu schmissigen, unserem deutschen Musikempfinden zuwiderlaufenden Klangexperimentes der Sonatine op. 14 Nr. 2 des Vierteljuden Boris Blacher.”<sup>41</sup>

By the time this review was published, Blacher had effectively entered into his own “inner emigration”, composing confessional music for the drawer. Such overtly critical material, however, would have had to remain secret, in that it posed a real danger to the composer if unearthed by determined interrogators. Amongst his most powerful private acts of musical defiance were the large-scale oratorio *Der Großinquisitor*, based on a text by Dostoevsky, which comments objectively on the fate of the persecuted during the Spanish inquisition, and the deeply personal settings of *Drei Psalmen* for baritone and piano, the first expressions of religious sentiment in Blacher’s output.<sup>42</sup>

40 Alfred Burgartz: “Fürstin Tarakanowa” auf der Opernbühne, in: *Neues Wiener Tagblatt*, 9 February 1941, p. 7.

41 Erwin Völsing: *Berliner Konzerte*, in: *Musik im Kriege* 1/3–4 (June/July 1943), pp. 65–67, here p. 65.

42 For a more detailed examination of Blacher’s works of “inner emigration”, see Burkhard Meischein: *Das Ende der Normalität. Ein Blick auf Boris Blacher, seine Situation in der Zeit des Nationalsozialismus und sein Oratorium “Der Großinquisitor”*, in: *Die Tonkunst* 3 (2009), pp. 438–443.

In the last years of the war, Blacher and his wife were living as virtual recluses in a house in Berlin owned by the von Einem family. Blacher first became acquainted with the young Austrian composer Gottfried von Einem in Berlin in the late 1930s.<sup>43</sup> Fifteen years his junior, von Einem had arrived in the German capital in 1937, his declared intention being to study composition with Paul Hindemith. This plan, however, was thwarted, since Hindemith had that year resigned from his teaching post at the Berlin Hochschule. Instead, von Einem secured a job as a répétiteur at the Berliner Staatsoper, where he came into direct contact with its director Heinz Tietjen. Thanks to Tietjen, von Einem also gained entry to the Bayreuth Festival, where he was able to collaborate with some of the finest singers of the day, and also observe at close quarters Adolf Hitler, a figure who apparently fascinated him at that time.<sup>44</sup> The allure of the Nazi hierarchy must have been very short-lived, however, after von Einem found himself repeatedly harassed and temporarily imprisoned by the Gestapo on trumped-up charges of offering sanctuary to enemies of the state.

Von Einem was present at the rehearsals and first performance of Blacher's Symphony in early 1939. He was so enamoured by the piece that he implored the older composer to teach him composition. Yet it took a further two years before this relationship could be formally established, when von Einem enrolled as his private pupil. As had been the case when he was working in Dresden, Blacher's teaching amounted to a mixture of strict contrapuntal training with unfettered exposure to the forbidden fruits of modern music, which both men listened to in secret as it was broadcast on enemy radio stations. The close relationship established between the two men solidified in the wake of Blacher's "inner emigration", to the extent that von Einem could be regarded as pursuing similar musical objectives to his teacher. It is perhaps hardly coincidental therefore that the first orchestral piece by von Einem, to have been successfully premiered in Berlin in March 1943, was also designated as a *Capriccio*. The work exhibited a brash and brilliant orchestral style, owing as much to Hindemith and Stravinsky as to Blacher.

It was, however, von Einem's opus 1 ballet *Prinzessin Turandot*, premiered in Dresden in February 1944, that really put the young composer on the musical map, so much so, in fact, that a documentary film about the composer and the production was widely distributed at the time.<sup>45</sup> Like Blacher, von Einem had learnt the tactical sense in befriending influential conductors. Thanks to his friendship with Karl Elmendorff, whom

43 For further details of Gottfried von Einem's life, see Friedrich Saathen: *Einem Chronik: Dokumentation und Deutung*, Wien 1982.

44 Eickhoff: *Politische Dimensionen*, p. 30.

45 The documentary film is entitled *Premiere der Turandot* (1944). Photos of the film can be viewed at [www.deutschefotothek.de/documents/obj/80485470](http://www.deutschefotothek.de/documents/obj/80485470) (accessed 1 September 2016).

he got to know in Bayreuth, he was appointed late in the war to an official position as house composer for the Dresden Opera.

Judging by an advertisement placed by the publishers Bote und Bock in the February/March 1944 issue of *Musik im Kriege*, press reviews for *Prinzessin Turandot* were largely favourable. Karl Laux, writing in the *Dresdner Zeitung*, commented positively on the “starke rhythmische Kraft” of von Einem’s music. Fred Hamel, in the *Deutsche Allgemeine Zeitung*, echoed this view: “Nach diesem Ballett steht fest, daß hier vor allem ein echtes dramatisches Temperament, ein ausgesprochener Bühneninstinkt zur Entfaltung drängt.”<sup>46</sup> Only Hans Schnoor, writing a critique in the very same issue of *Musik im Kriege* to feature the advertisement, demurred. He pointed out that von Einem had written a score that skirts along the “Spuren eines Schein-Atonalismus”.<sup>47</sup> Schnoor could have been more explicit in pointing out to readers that some of the music owes much not only to Blacher, but also to the composers that strongly influenced von Einem’s teacher, namely Stravinsky and Weill.

The musical ghosts of Stravinsky and Weill, coupled with the overt influence of jazz, got von Einem into much hotter water in April 1944, after Herbert von Karajan premiered his *Konzert für Orchester op. 4* with the Berlin Staatskapelle. Many of the reviews denounced von Einem for having succumbed to such modernist influences, the critic of the *Berliner Börsenzeitung* leading the charge with complaints about von Einem’s score being riddled with “klangliche Exzesse ... rhythmische Komplizierungen ... Thematik schwach profiliert.”<sup>48</sup> Von Einem was strongly reprimanded by Heinz Drewes, the music officer in the Propaganda Ministry, for committing such a musical taboo. However, Joseph Goebbels, who was not in the audience of that Berlin concert, wanted to make a decision for himself as to von Einem’s fate. Somewhat surprisingly, the Propaganda Minister sanctioned and financed the making of a commercial gramophone record of the work in order to enable him to assess the work more effectively.<sup>49</sup> Yet by the time the recording was made available, the debate surrounding von Einem’s musical proclivities had been subsumed by the effective cessation of most musical activity in the last months of the Second World War.

46 Cited in an advertisement for *Prinzessin Turandot* published on the reverse of the front cover in: *Musik im Kriege* 1/11–12 (February/March 1944) [no pagination].

47 Hans Schnoor: Gottfried v. Einem: “Prinzessin Turandot”. Ballett-Uraufführung in der Staatsoper Dresden, in: *Musik im Kriege* 1/11–12 (February/March 1944), pp. 224 f., here p. 225.

48 Cited in Eickhoff: *Politische Dimensionen*, p. 81, Fn. 191.

49 The recording of the von Einem *Konzert für Orchester* was recorded by Deutsche Grammophon on Polydor 68186/8 and performed by the Sächsische Staatskapelle under Karl Elmendorff. It remains unclear whether the recording was ever issued commercially, given that it was made so late in the War.



The three composers discussed in this article all sought to preserve their creative independence, despite the restrictions and repressions of living and working in a totalitarian society. However, each figure approached this issue from a slightly different vantage point. Hartmann remained the most uncompromising figure through his refusal to allow German audiences to hear his music. However, his decision was undoubtedly cushioned by family wealth and possible connections with locally based and influential Nazis. Blacher and von Einem, on the other hand, adopted a more subtle position that proved expedient for their personal survival, taking full advantage of the lack of unanimity that existed within official circles with regard to musical modernism. The system broke down when the discovery of Blacher's partial Jewish ancestry became an important weapon for denouncing the composer. But even then, Blacher's musical principles were still allowed to thrive, owing to his powerful influence on von Einem. To a certain extent, this continuity of musical language triumphantly contradicted the bold claim made by Herbert Gerigk in the foreword to the *Lexikon der Juden in der Musik* in 1940 that "Die Reinigung unseres Kultur- und damit auch unseres Musiklebens von allen jüdischen Elementen ist erfolgt."<sup>50</sup> It also highlights the considerable difficulty that faced Nazi officialdom in prescribing which elements of musical modernism could, or could not be tolerated. Since music remains an essentially abstract form of artistic communication, there was enormous room for ambiguity in the messages it transmitted to its audience – an ambiguity that enabled principled composers to maintain their personal integrity, despite the turbulent political environment in which they were working.

50 Herbert Gerigk: Vorwort, in: *Lexikon der Juden in der Musik. Mit einem Titelverzeichnis jüdischer Werke*, ed. by Theo Stengel and Herbert Gerigk, Berlin 1940, p. 5.

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.«<sup>1</sup> 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,<sup>2</sup> 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.<sup>3</sup> Aus Frankreich allerdings reisten gleich sieben schreibende Vichy-Kollaborateure an.<sup>4</sup> 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.<sup>5</sup> 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.<sup>6</sup>

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.«<sup>7</sup>

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).«<sup>8</sup>

- 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.«<sup>9</sup> Goebbels selber blieb dem Staatsakt fern:

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

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 eingeseget 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.«<sup>11</sup>

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 eindrücklich 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 [...].«<sup>12</sup>

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.«<sup>13</sup> 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.«<sup>14</sup>

**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 Quesney<sup>15</sup> 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.«<sup>16</sup>

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.‹<sup>17</sup>

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,<sup>18</sup> 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.«<sup>19</sup>

**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:<sup>20</sup>

»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.«<sup>21</sup>

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.«<sup>22</sup>

**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.<sup>23</sup> 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.<sup>24</sup>

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?»<sup>25</sup>*

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.<sup>26</sup> 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.«<sup>27</sup>

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«.<sup>28</sup>

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.«<sup>29</sup>*

**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<sup>e</sup> 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<sup>e</sup> 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-cinquantième de Mozart devient ainsi l'une des victoires dont le Reich peut le plus justement s'enorgueillir.«<sup>30</sup>

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?<sup>31</sup>

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.«<sup>32</sup>

**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. Buch<sup>33</sup> 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.«<sup>34</sup>

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.«<sup>35</sup>

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.«<sup>36</sup>

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 behandelt<sup>37</sup> 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.<sup>38</sup> Richard Strauss ist hier geradezu ein persönliches Feindbild, und wenn dieser sich an Mozart vergreift, erst recht:<sup>39</sup>

»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*.«<sup>40</sup>

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.«<sup>41</sup>

- 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 Egm. 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 Egm à Paris*, in: *Comœdia*, 22. Mai 1943, S. 1, nachgedruckt in: *Ecrits*, S. 567 f.
- 40 Honegger: *Le 150<sup>ème</sup> 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.«<sup>42</sup>

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

**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,<sup>44</sup> 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.«<sup>45</sup>

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.«<sup>46</sup>

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.«<sup>47</sup> 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.«<sup>48</sup>

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.«<sup>49</sup>

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.«<sup>50</sup>

**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<sup>ème</sup> 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.«<sup>51</sup>

Als Opportunist wird sich Delannoy nach dem Krieg selbstverständlich als Widerständler darstellen und Honegger bei dessen Rehabilitation<sup>52</sup> 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. 267 ff.

»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.«<sup>53</sup>

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

»BOCKMIST«? – SCHOECKS »DAS SCHLOSS DÜRANDE«

Simeon Thompson

## Hermann Burte als »Nazi-Dichter«. Zur Auseinandersetzung mit dem Librettisten von *Das Schloss Dürande*

»Es wäre mir wohler gewesen, hätte ich mich mit einem besseren Gegenstand und einem besseren Menschen beschäftigen können und dürfen.«<sup>1</sup> Gegen Ende der ersten kritischen Auseinandersetzung mit dem Autor Hermann Burte und dessen Verhältnis zum Nationalsozialismus spricht Rudolf Blaschek wohl vielen, die sich später derselben Thematik widmeten, aus dem Herzen. Der Verfasser, über den leider wenig bekannt ist,<sup>2</sup> reichte seinen umfangreichen Bericht über den Schriftsteller Hermann Burte zu Lörrach im Sommer 1945 den örtlichen Behörden ein. Trotz des Unbehagens, das er nach seiner Darstellung von Burte äußert, besinnt sich Blaschek auf seine Aufgabe:

»Aber – auch das war notwendig, denn ich habe es im Interesse einer besseren Sache und im Interesse der Gesundung meines Volkes getan; meines Volkes, das unter der Herrschaft des tausendjährigen Reiches mehr als zwölf geschlagene Jahre gelitten und geblutet hat. Das deutsche Volk ist heute durch die Politik des Führers Adolf Hitler und aller seiner Trabanten, die um seinen Stern kreisten, zu letzterem [sic] gehören auch Sie, Hermann Burte [am Schluss des Texts spricht Blaschek Burte in der zweiten Person an –S.T.], in eine unermessliche Schuld verstrickt worden.«<sup>3</sup>

Unmittelbar nach dem Krieg sollte die Auseinandersetzung mit Burte und anderen vergleichbaren Figuren dazu dienen, das Wesen des Nationalsozialismus zu ergründen und moralische Fragen zu beantworten. Blaschek erkennt zwar so etwas wie eine Kollektivschuld der deutschen Bevölkerung an, schiebt aber die eigentliche Schuld Hitler und »Trabanten« wie Burte zu. So verständlich eine solche Auslegung vor ihrem historischen Hintergrund erscheint, bedarf sie aus heutiger Perspektive doch einer grundlegenden Revision. Der Fall von Hermann Burte – einem weitgehend vergessenen Autor, der in diesem Rahmen zunächst nur aufgrund seiner Zusammenarbeit mit Othmar Schoeck relevant ist – bietet Gelegenheit, allgemein über den Zusammenhang von Politik und Kultur im nationalsozialistischen Deutschland nachzudenken.

Es ginge zu weit, Burte (1879–1960) heute noch umstritten zu nennen.<sup>4</sup> Über seine politischen Ansichten und deren Stellung in seinem Werk wird inzwischen höchstens

- 1 Rudolf Blaschek: Bericht über den Schriftsteller Hermann Burte zu Lörrach zu Händen der Deutschen Polizei des Landkreises Lörrach; der Französischen Militärbehörde des Landkreises Lörrach, Typoskript, aufbewahrt im Hermann-Burte-Archiv, Maulburg, fortan HBA, 13. August 1945, S. 40.
- 2 Vgl. einzelne Angaben bei Hansjörg Noe: Gleichgeschaltet. Maulburg im Nationalsozialismus und die Rolle von Hermann Burte im Dritten Reich, Lörrach 2016, S. 413.
- 3 Blaschek: Bericht über den Schriftsteller Hermann Burte zu Lörrach, S. 40.
- 4 Die im engsten Sinne wissenschaftliche Literatur zu Burtes Biografie fällt dürr aus, vgl. Thomas

auf regionaler Ebene gerungen, im sogenannten Markgräflerland im Südwesten Badens.<sup>5</sup> In dieser Gegend, in der Burte zeit seines Lebens aktiv war, sind bis heute vereinzelt Straßen nach ihm benannt.<sup>6</sup> Die Hermann-Burte-Gesellschaft besteht hier weiterhin und hält jährlich zwei Veranstaltungen ab. Zwar ist man weit von einer abschließenden ›Bewältigung‹ von Burtes nationalsozialistischer Vergangenheit entfernt, doch ist das Thema längst nicht mehr kontrovers. Man sträubt sich weniger dagegen als in früheren Jahren, sondern zeigt höchstens seinen Überdruß daran, dass immer nur dieser politische Aspekt im Vordergrund von Burtes Rezeption steht, so beispielsweise bei der Ausstellung »Hermann Burte und der Nationalsozialismus«, die 2007 in Lörrach veranstaltet wurde.<sup>7</sup>

Kontrovers behandelt wird Burte weiterhin – oder vielleicht besser neuerdings – auch im Internet. Diskussionen um den ihm gewidmeten Wikipedia-Eintrag sollen seit ein paar Jahren abgenommen haben,<sup>8</sup> doch betreibt ein Harald Noth seit mehr als zehn Jahren sein »Hermann-Burte-Portal«.<sup>9</sup> Hier findet sich Gegenkritik auf beinahe jede kritische Behandlung des Autors, seien es die genannte Ausstellung, lokalpolitische

Gräfe: Modernisierung als »Entgermanisierung«? Walter Rathenau und der völkische Schriftsteller Hermann Burte, in: *Zeitschrift für die Geschichte des Oberrheins* 163 (2015), S. 245–275; Katrin Peters: Hermann Burte – der Alemanne, in: *Dichter für das »Dritte Reich«*. Biografische Studien zum Verhältnis von Literatur und Ideologie, Bd. 1, hg. von Rolf Düsterberg, Bielefeld 2009, S. 19–48. Daneben sei auf die umfang- und materialreiche Darstellung hingewiesen bei Noe: *Gleichgeschaltet*, S. 352–432.

- 5 Aktuellster Anlass zur Diskussion ist die oben genannte Studie von Hansjörg Noe; vgl. etwa den Bericht über einen Vortrag mit Diskussion in Maulburg (es seien »etwa drei Dutzend Zuhörer« zugegen gewesen, von denen einer gegen die Darstellung des ›politischen‹ Burte Stellung nahm); jabe: »Hermann Burte war kein ahnungsloser Mitläufer«, in: *Badische Zeitung*, 27. September 2016, dieser und alle in Folge angegebenen Artikel sind über [www.badische-zeitung.de](http://www.badische-zeitung.de) zugänglich (zuletzt aufgerufen am 6. April 2017).
- 6 Noe hätte von »über ein[em] Dutzend ›Hermann-Burte-Straßen‹« gesprochen; ebd.
- 7 Ein kurzer Text zur Ausstellung findet sich auf [www.dreilaendermuseum.eu/162](http://www.dreilaendermuseum.eu/162). Die regionale Presse, besonders die *Badische Zeitung*, berichtete ausführlich darüber sowie über Podiumsdiskussionen und weitere Auseinandersetzungen mit dem Ausstellungsthema. Die Datenbank der Zeitung lässt sich bequem mit dem Stichwort »Burte« durchsuchen: [www.badische-zeitung.de](http://www.badische-zeitung.de) (6. April 2017).
- 8 Vgl. dazu Diskussion: Hermann Burte, in: Wikipedia, dort datiert 13. April 2013, [de.wikipedia.org/wiki/Diskussion:Hermann\\_Burte](http://de.wikipedia.org/wiki/Diskussion:Hermann_Burte) (7. Februar 2017).
- 9 Hermann-Burte-Portal, [www.noth.net/hermann-burte/anfang.htm](http://www.noth.net/hermann-burte/anfang.htm) (7. Februar 2017). Noth erklärt dazu im Impressum der Seite: »Das Hermann-Burte-Portal soll die ›Kultur des Denunziatorischen‹ durchbrechen und ein differenziertes Bild des Dichters, Malers und politischen Menschen Hermann Burte und seines Werkes liefern.« Zahlreiche von Noths Texten sind übrigens nicht direkt auf der Startseite verlinkt und am einfachsten per Suchmaschine abrufbar. Noth zeichnet weiter für die Artikel zu Burte und zu einzelnen Werken Burtes verantwortlich, die sich in der »Alemannischen Wikipedia« finden; [als.wikipedia.org](http://als.wikipedia.org) (7. Februar 2017). Über Noths Mitwirkung bei der AfD oder seine islamkritischen Texte soll hier nicht diskutiert werden.



Diskussionen um die Straßenbenennungen und Burtes Ehrenbürgerschaften oder zuletzt unser eigenes Projekt: Nachdem ein kleiner Bericht über meine Forschung im Lokalteil der *Badischen Zeitung* erschienen war,<sup>10</sup> ließ eine Auslassung von Noth nicht lange auf sich warten.<sup>11</sup> Ohne seine Kritik Punkt für Punkt durchgehen zu wollen, kann sie als Ausgangspunkt für die Diskussion über Hermann Burte dienen.

Auseinandersetzungen um Burte erschöpften sich bei Noths unzähligen Artikeln – also auch in demjenigen zu unserem Projekt – oft im selben Hin und Her wie schon in der unmittelbaren Nachkriegszeit. Blaschek beendete seinen bereits zitierten Bericht über Burte mit einem Urteil, das in abgeschwächter Form auch spätere Darstellungen durchziehen sollte:

»Hermann Burte [...] ist [...] ein überzeugter Nationalsozialist [...]. [Er] hat durch seinen Führerkult Hitlers das deutsche Volk veranlasst, sich unter den Befehl Adolf Hitlers zu begeben. [...] er war Antisemit und hat dies in Wort und Schrift kundgegeben und damit auf das deutsche Volk in diesem Sinne eingewirkt [...]. Burte ist voll verantwortlich. Er ist durch seine Handlungsweisen als indirekter Kriegsverbrecher anzusprechen [...]«<sup>12</sup>

Der Autor hatte auf mehr als vierzig Seiten einschlägige Textstellen aus Burtes Werken, Reden und Korrespondenz zusammengestellt, um diese Schlüsse zu belegen. Burte, der nach Einmarsch französischer Truppen zunächst inhaftiert war, wurde in einem Verhör mit den Inhalten von Blascheks Bericht konfrontiert: »Das Verhör wurde durchgeführt an Hand einer Broschüre, die ein mir Unbekannter zusammengestellt hat, um mich zu belasten.«<sup>13</sup> Obwohl ihm die Einsicht in den Bericht zunächst verwehrt war, nahm Burte dagegen Stellung in einer schriftlichen Erwiderung auf Anklagen, Vorwürfe und Beschuldigungen. Er sinniert darin, spätere Apologeten wie Noth vorwegnehmend:

»Talleyrand sagte, dass er mit drei von einem Manne geschriebenen Zeilen diesen vernichten könne – und wenn hier ein Fremder, der mich nicht kennt, den ich nicht kenne, Alles, was je ich schrieb, druckte, empfing oder besitze, mit dem Vorsatz durchwühlt, meinen fanatischen Nationalsozialismus zu beweisen, so ist dieses Verfahren, besonders gegen einen Dichter, höchst ungerecht! Will man irgend einen Satz, den ich schrieb, richtig verstehen und werten, muss man die Zeit, die Umstände, das Motiv berücksichtigen [...], sonst ist das Ganze unwahrhaftig von Anfang an!«<sup>14</sup>

10 Roswitha Frey: Ein Burte-Libretto mit braunen Tönen, in: *Badische Zeitung*, 20. Juni 2014.

11 Harald Noth: Hermann Burtes »Schloß Dürande« – zeitlos politisch inkorrekt, [www.noth.net/hermann-burte/schloss-duerande.htm](http://www.noth.net/hermann-burte/schloss-duerande.htm) (7. Februar 2017).

12 Blaschek: Bericht über den Schriftsteller Hermann Burte zu Lörrach, S. 42–44.

13 Hermann Burte: *Erwiderung auf Anklagen, Vorwürfe und Beschuldigungen*, Typoskript, HBA, 1947, S. 1. Burte gibt den 8. Dezember 1945 als Datum des Verhörs an; es gehört nicht im engeren Sinne zu seinem Entnazifizierungsprozess; siehe dazu unten Anm. 44.

14 Ebd.

Burte kritisiert ein Verfahren, das bis heute zum Teil unseren Umgang mit Texten aus der Zeit des Nationalsozialismus prägt. Ein Beispiel ist dann als ›braun‹ zu betrachten, wenn genügend Aspekte darin mit einem bestimmten Bild einer nationalsozialistischen Ideologie übereinstimmen. Genau so stellte ich mein eigenes Forschungsprojekt im oben genannten Zeitungsbericht vor. Ich nenne darin einzelne scheinbar verräterische Details an *Das Schloss Dürande*, woraus sich der Titel des Berichts ergibt: »Ein Burte-Libretto mit braunen Tönen«. Eine solche Lektüre lässt sich aber ebenso leicht mit einer gegenläufigen Auslegung und Kontextualisierung widerlegen: Wie Noth in seinem Kommentar argumentiert, seien die ›belastenden‹ Aspekte anders zu verstehen oder entschieden zu relativieren; wiederum andere Aspekte würden zudem in eine ganz andere Richtung weisen.

Burte und seine Apologeten wenden gegen missliebige Interpretationen ein, diese würden beliebig Textstellen aus einem breiteren Zusammenhang reißen, um sie einseitig auszulegen. Im Folgenden wird anhand dreier Beispiele versucht, politisch-ideologische Aspekte in Burtes Werken möglichst differenziert vor dem Hintergrund ihrer jeweiligen Kontexte und Diskurse zu beleuchten. Weder ist der Ausgangspunkt der, Burte mit einem ›benefit of the doubt‹ begegnen zu wollen, noch haben die kurzgefassten Untersuchungen ein abschließendes moralisches Urteil zum Ziel. Vielmehr sollen sie dazu dienen, über das grundsätzliche Problem zu reflektieren, wie Kultur und Politik im Kontext des Nationalsozialismus miteinander in Beziehung zu setzen sind.

Wenige Symbole deuten aus heutiger Sicht so einschlägig auf den Nationalsozialismus wie das Hakenkreuz, das gerade Burte wie nur wenige andere zelebrierte, und das schon weit vor 1933. Selbst sein Monogramm integriert seine Initialen H-S-B in ein Hakenkreuz-Motiv.<sup>15</sup>

Notorisch geworden ist auch sein sogenannter Hakenkreuztisch, den er sich 1925 schreinern ließ.<sup>16</sup> In seinen Texten fand das Symbol bereits in seinem ersten erfolgreichen Werk Eingang, dem Roman *Wiltfeber, der ewige Deutsche* (1912):

- 15 Burte kombinierte oft seinen eigentlichen Nachnamen Strübe mit dem Pseudonym Burte, das seinerseits ein Fast-Anagramm seines Nachnamens ist. »Burte« entstammt seinem frühen Romanentwurf *Der blonde Teufel* und ist dort der Name des Protagonisten, eines holzschnittartig gestalteten deutschen Übermenschen (»Der geistig und körperlich hochbegabte Ingenieur und Schiffsbauer Heinrich Burte, gleich bedeutend als Maler, Dichter, Architekt und Politiker«), vgl. Hermann Strübe: *Der blonde Teufel. Großer romantischer moderner Roman von der Liebe, dem Werk, den Taten und dem Untergang eines Universalgenies*, Typoskript; umfasst zwei Kapitel sowie eine neunseitige Inhaltsangabe, HBA, undat. [1905], S. 1. Für den Hinweis bedanke ich mich bei Hansjörg Noe.
- 16 Wie Dokumente aus dem Hermann-Burte-Archiv zeigen, besaß Burte auch weiteres Mobiliar mit Hakenkreuz-Motiven.



■ Hermann Burte

S. Baumgartner, Muzot ob Siders

*Hermann Burte*  
*HB*

ABBILDUNG 1 Hermann Burtes Unterschrift und Monogramm, wie sie abgedruckt wurden und sich regelmäßig auf seinen Manuskripten und Briefen finden. Beilage zum Brief des H. Haessel Verlags an Hermann Burte, 8. Januar 1942 (Hermann-Burte-Archiv Maulburg)

»Und Wiltfeber stand auf der staubigen Straße und zeichnete mit seinem Stocke ein Johanniterkreuz in den Staub, leicht und locker. Und dann zeichnete er das halbe Kreuz kräftiger aus und da stand mit Lichtern und Schatten, im Sande das uralte Hakenkreuz.

Der Reiter [Wiltfebers Freund Freiherr von Susenhart] spie Blut von den Lippen und sagte: »Glaubst du daran? Ha, wenn das wieder lebendig würde!« ...«<sup>17</sup>

Ein beträchtlicher Teil des Romans wird der Weltanschauung des Helden und dessen Verbündeter eingeräumt, die, so wird im Text nahegelegt, von Burte geteilt wird. An einer Stelle tritt eine Figur namens Hermann Burte auf: noch ein junger Knabe, den Wiltfeber wenige Stunden vor seinem schicksalhaften Tod in seine Lehren einweiht.<sup>18</sup> Das Hakenkreuz hängt mit einem hier intensiv behandelten Thema zusammen: »DER REINE KRIST«.<sup>19</sup> Die Lehre von einem »Reinen Krist« ist Burtes individuelle Spielart einer Bewegung, die auf Rassentheoretiker wie Houston Stewart Chamberlain zurückgeht. Wie dieser vertrat Burte die Überzeugung, dass das Christentum in seiner bestehenden Form durch einen »jüdischen« Einfluss verunreinigt sei, wie im Übrigen auch die »arische« Rasse. Ihnen schwebte ein »arischer« Heiland vor, auf den es sich zu besinnen gelte; nur durch diesen reinen deutschen Glauben könne das deutsche Volk wieder zu sich finden.<sup>20</sup> Demonstrativ und konsequent verwendet Burte die altertümelnd-deutsche Schreibweise »Krist« anstatt des latinisierten Namens »Christus«; auch das »uralte Hakenkreuz« (anstelle des Kreuzes) soll auf diese vergessene Glaubensform weisen und steht zugleich allgemein als Heilszeichen für die Vorstellung einer arischen Rasse.

Es stimmt also grundsätzlich, wenn später behauptet wurde, das Hakenkreuz Hermann Burtes und das Hakenkreuz Hitlers ließen sich nicht kurzerhand miteinander gleichsetzen. Der Zusammenhang, aus dem man Burtes Hakenkreuz nicht reißen soll –

17 Hermann Burte: *Wiltfeber, der ewige Deutsche. Die Geschichte eines Heimatsuchers*, Leipzig 1912, S. 89; Hervorhebung im Original.

18 Vgl. ebd., S. 291.

19 Ebd., S. 70; Hervorhebung und Großschreibung im Original. Wiltfeber meint dazu: »Dies ist mein Kleinod, meine Perle, mein oberster Gedanke, heil ihm und mir!« Zum Roman vgl. Thomas Gräfe: *Wiltfeber (Roman von Hermann Burte, 1912)*, in: *Handbuch des Antisemitismus. Judenfeindschaft in Geschichte und Gegenwart*, Bd. 7: Literatur, Film, Theater, Kunst, hg. von Wolfgang Benz, München 2015, S. 544–547; Marta Nurczyńska: *Wiltfeber, der ewige Deutsche von Hermann Burte – ein Buch, welches »das Wesen unserer nordischen Art im Kern erfasst«*. Die Geschichte eines Buches, welches nationalsozialistische Ideen vorwegnahm, in: *Studia niemoznawcze [Studien zur Deutschkunde]* 47 (2011), S. 415–428; Kai Detlev Sievers: »Kraftwiedergeburt des Volkes«. Joachim Kurd Niedlich und der völkische Heimatschutz, Würzburg 2007, S. 156–161; Günter Hartung: *Deutschvölkische Religiosität in der Belletristik vor dem Ersten Weltkrieg*, in: ders.: *Deutschfaschistische Literatur und Ästhetik. Gesammelte Studien*, Leipzig 2001 (Gesammelte Aufsätze und Vorträge, Bd. 1), S. 43–59.

20 Zum Problemkomplex vgl. Uwe Puschner: *Weltanschauung und Religion, Religion und Weltanschauung. Ideologie und Formen völkischer Religion*, in: *Zeitenblicke* 5/1 (2006) [www.zeitenblicke.de/2006/1/Puschner](http://www.zeitenblicke.de/2006/1/Puschner) (8. Februar 2017).

»die Zeit, die Umstände, das Motiv«, die es laut Burte zu berücksichtigen gelte –, ist derjenige der deutschchristlichen Bewegung, die ihrerseits Teil der völkischen Bewegung war. Nach langer Zeit, in der ›völkisch‹ und ›nationalsozialistisch‹ auch in wissenschaftlicher Literatur gleichgesetzt wurden, haben Forscher wie Uwe Puschner und Stefan Breuer ausführlich zeigen können, dass die Völkischen beziehungsweise deren verschiedenen Gruppierungen selbst unter dem Nationalsozialismus ein Randphänomen blieben.<sup>21</sup> Sie lassen sich nicht undifferenziert als Vorläufer von Hitler und seiner Bewegung bezeichnen; umgekehrt kann gefragt werden, inwieweit völkisches Gedankengut und dazugehörige Symbolik – also auch das Hakenkreuz – vom Nationalsozialismus vereinnahmt wurden.

Burtes Hakenkreuz wurde jedoch nicht erst von Rudolf Blaschek aus diesem Zusammenhang gerissen, sondern von Burte selbst. In der Reihe Dichter im Dritten Reich des Reichssenders Frankfurt am Main sprach er 1936 zum Thema »Die Prophetie im Wiltfeber« und las das obige Zitat dabei an erster Stelle.<sup>22</sup> Eine Fotografie seines Hakenkreuztisches wurde vielfach abgedruckt, etwa auf Dankeskarten für Geburtstagsgrüße, und immer mit dem Hinweis auf Burtes divinatorisches Vermögen: »Auf des Tisches Nußbaumplatte Hakenkreuze, eingelegte, / Die ich mir erkoren hatte, früh, bevor das Reich sie hegte.«<sup>23</sup>

Diese opportunistische Selbstinszenierung als Prophet<sup>24</sup> entstammt einer Zeit, in der Burte eher unproduktiv war. Zwischen 1933 und 1945 publizierte er neben zahlreichen

- 21 Die völkisch-religiöse Bewegung im Nationalsozialismus. Eine Beziehungs- und Konfliktgeschichte, hg. von Uwe Puschner, Göttingen 2012; Stefan Breuer: Die radikale Rechte in Deutschland 1871–1945. Eine politische Ideengeschichte, Stuttgart 2010, S. 246–286; ders.: Die Völkischen in Deutschland. Kaiserreich und Weimarer Republik, Darmstadt 2008; Handbuch zur »Völkischen Bewegung«, 1871–1918, hg. von Uwe Puschner, München u. a. 1996.
- 22 Hermann Burte: Erfüllte Voraussagen des Buches »Wiltfeber«, Typoskript, HBA, undat. [Februar 1936], S. 1. Der abweichende Titel findet sich auf dem Vertrag des Senders vom 26. Februar 1936 (HBA). Der Beitrag wurde am 1. März 1936 gesendet; Burte erhielt dafür 75 Reichsmark »einschl. Fahrt«.
- 23 Dank und Gegengruß für den 15. Hornung [Februar] 1943 (gedruckte Karte, HBA); Hervorhebungen im Original. Burte verwendete dieselbe Fotografie (er trägt darauf übrigens auch eine Reversnadel mit Hakenkreuz) bereits im Vorjahr für seine gedruckte Dankeskarte; auf der an Werner Reinhart adressierten Karte bemüht sich Burte mit einer handschriftlichen Bemerkung um eine Distanzierung und Rechtfertigung: »Diese Form des Dankes ist etwas seltsam, aber sie hat den Leuten Freude gemacht!« Karte von Hermann Burte an Werner Reinhart undat. [Februar 1942], Stadtbibliothek Winterthur Dep MK 325/42 d Nr. 1.
- 24 Ein einschlägiges Beispiel einer solchen Selbstdarstellung liefert die von Burte selbst nach Kräften unterstützte (und eingeleitete) Biografie: Max Dufner-Greif: Der Wiltfeberdeutsche Hermann Burte, Karlsruhe 1939. Burte hatte sich wenige Jahre zuvor noch um eine andere Auslegung seines Romans bemüht, der ausdrücklich nicht einseitig (partei-)politisch zu verstehen sei: »Keine Partei hat ein Recht, das Ewige meines Buches für ihren Tag auszumünzen [...].« Hermann Burte: Vorbemerkung



**ABBILDUNG 2** Hermann Burte inszeniert sich an seinem Hakenkreuztisch bei der Lektüre von *Mein Kampf*; undatierte Fotografie, schätzungsweise 1941 (Hermann-Burte-Archiv Maulburg)

Reden,<sup>25</sup> Gelegenheitsgedichten und vereinzelt Auftragsarbeiten<sup>26</sup> nur ein neues, originäres Werk, den Gedichtband *Anker am Rhein* (1938).<sup>27</sup> Eine scharfe Trennung zwischen dem literarischen und dem politischen Autor, auf die Burte in seiner Verteidigungsschrift besteht, lässt sich auch in diesem zweiten Beispiel zwar schwer vornehmen, doch bietet es Einblick in den relativen Stellenwert der Politik in seiner Ästhetik. Der Band, der insgesamt 50 Gedichte auf rund 100 Seiten umfasst, beginnt mit einer Gruppe von acht Gedichten unter dem Titel »Im Hall der Zeit«. Die zeitlichen und politischen Bezüge dieser Gedichte liegen auf der Hand, besonders etwa in »Entscheidung«, einer lyrischen Beschwörung des Sozialdarwinismus:

des Dichters, in: ders.: *Wiltfeber, der ewige Deutsche. Die Geschichte eines Heimatsuchers*. Mit einem Vorwort des Dichters und einem Nachwort von H. Knudsen, Berlin 1927 [1912].

- 25 Eine Auswahl davon wurde fast zeitgleich mit der Uraufführung von *Das Schloss Dürande* publiziert: Hermann Burte: *Sieben Reden*, Straßburg 1943.
- 26 Zu dieser Kategorie gehört auch seine notorisch gewordene, aber nie aufgeführte ›Arisierung‹ von Georg Friedrich Händels Oratorium *Judas Maccabaeus*; vgl. dazu Simeon Thompson: »... um später einmal mit Kopfschütteln [...] gelesen zu werden.«? Händels *Judas Maccabaeus* in der Textbearbeitung von Hermann Burte, in: Bericht zur Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung in Halle, 29. September bis 2. Oktober 2015, [www.schott-campus.com/gfm-jahrestagung-2015](http://www.schott-campus.com/gfm-jahrestagung-2015) (6. April 2017).
- 27 Hermann Burte: *Anker am Rhein. Eine Auswahl neuer Gedichte*, Leipzig 1938.

»Ungerecht bin ich Einseitig bin ich Für eine Sache Nahm ich Partei! –	So steht die Sache: Einer muß weichen – Hier gilt die Losung: Sie oder wir!	Ungerecht bin ich Einseitig denke ich Schaudernd erkenne ich: Leben ist Raub!
Feinde erkannte ich Fremde verbannte ich Raum hat für Beide Nimmer das Beet!	Kann von uns Beiden Einer nur leben Seinem Gesetze – Dann wir, dann wir!	Mord hält am Leben! Schau Natur an, Fraß oder Fresser, Volk, mußt du sein!« <sup>28</sup>

Wenn in diesen Zeitgedichten keines der zahlreichen ›Führer-Gedichte‹ Eingang findet, die Burte vor und während der nationalsozialistischen Herrschaft verfasst hatte,<sup>29</sup> gibt es dennoch einen fließenden Übergang zum Politiker. So ist etwa eine kulturpolitische Rede abgedruckt, die Burte in reimendem Versmaß an der Alemannischen Kulturtagung von 1936 hielt, einer nationalsozialistischen ›Grenzlandkundgebung‹.<sup>30</sup>

So problematisch der politische Gehalt von Burtes politischen Gedichten auch ist, machen sie letzten Endes nur einen kleinen Teil des Bands aus. Wenn sie aber in einer Dokumentation wie Ernst Loewys *Literatur unterm Hakenkreuz* isoliert abgedruckt werden,<sup>31</sup> tragen sie zu einem schiefen Bild der Literatur im nationalsozialistischen Deutschland bei. Es bleibt unerwähnt, dass politisch-agitatorische Literatur unter dem Nationalsozialismus eher ein Randphänomen bildete;<sup>32</sup> stattdessen wird nahegelegt, Autoren hätten in dieser Zeit nicht viel mehr gemacht, als Ideologie in mehr oder weniger künstlerische Formen zu zwingen. Dabei ist nicht nur ein Dichter wie Burte, sondern in

<sup>28</sup> Ebd., S. 15.

<sup>29</sup> Mindestens drei verschiedene Gedichte wurden ab 1931 gedruckt, teilweise mehrfach; daneben berichtet Rudolf Blaschek von einer gereimten, »30 Schreibmaschinenseiten« umfassenden »Rede auf Hitler« – in ihrem Umfang sozusagen das non plus ultra eines ›Führer-Gedichts‹ –, die im Burte-Archiv nur fragmentarisch auffindbar, in Blascheks Bericht aber in Auszügen zitiert ist; vgl. Blaschek: Bericht über den Schriftsteller Hermann Burte zu Lörrach, S. 28.

<sup>30</sup> Burte: *Anker am Rhein*, S. 12–14. Zur Tagung, die unter wechselndem Namen mindestens zwischen 1935 und 1938 jeden Herbst in Freiburg i. Br. veranstaltet wurde, existiert keine Literatur; aus den Berichten der *Freiburger Zeitung* lässt sich die kulturpolitische Stoßrichtung klar erkennen. Die Tagung von 1935, an der auch Othmar Schoeck teilnahm, wurde in der Schweizer Presse heftig kritisiert, vgl. Reinhard Frauenfelder: Wer Ohren hat, der höre!, in: *Schaffhauser Intelligenzblatt*, 26. Oktober 1935, S. 1; [Anon.]: Alemannische Blutmystik, in: *Neue Zürcher Zeitung*, 3. November 1935, 2. Sonntagsausgabe, Blatt 6v.

<sup>31</sup> Ernst Loewy: *Literatur unterm Hakenkreuz. Das dritte Reich und seine Dichtung. Eine Dokumentation*, Frankfurt a. M. 1966. Die Dokumentation erschien bisher in sieben Auflagen; von Burte werden darin sieben Werke zitiert, darunter die Gedichte »An Deutschland« und »Entscheidung« aus *Anker am Rhein*.

<sup>32</sup> Vgl. die Darstellungen bei Christian Adam: *Lesen unter Hitler. Autoren, Bestseller, Leser im Dritten Reich*, Berlin 2010, insbes. zum Typus einer NS-Literatur S. 271–292; Jost Hermand: *Kultur in finsternen Zeiten. Nazifaschismus, Innere Emigration, Exil*, Köln 2010, S. 117–130.

besonderem Maße auch ein Gedicht wie »Entscheidung« mehr als Ausnahme denn als Regel zu betrachten.

Burtes Libretto zu *Das Schloss Dürande* schließlich stimmt nur bedingt mit derartigen Vorstellungen von ideologischen Machwerken überein, erschließen sich die politischen Aspekte des Librettos doch erst durch eine Interpretation – sowie durch eine Berücksichtigung seines Kontexts. Sowohl in der Vorlage, Joseph von Eichendorffs gleichnamiger Novelle von 1837, als auch in der Opernadaption von Burte und Othmar Schoeck bildet die Französische Revolution ein zentrales Thema. In beiden Texten wird sie zutiefst negativ dargestellt, als Gewaltsturm, der über eine intakte, weitgehend harmonische Welt hereinbricht.<sup>33</sup> Will man diese Revolutionsdarstellung aber auf die Entstehungszeit der Oper beziehen (1937–1939 Text und Musik, 1939–1941 Orchestrierung), so bieten sich zunächst zwei einander diametral entgegengesetzte Deutungen an. Chris Walton hat plausibel darlegen können, dass die Revolution an das Feindbild des ›Bolschewismus‹, also an eines der nationalsozialistischen Feindbilder schlechthin, angelehnt ist.<sup>34</sup> Andererseits wird etwa von Schoecks Biograf Hans Corrodi nahegelegt, zumindest der Komponist habe damit auf die Nationalsozialisten anspielen wollen.<sup>35</sup> Es überrascht wohl nicht, dass Burte in seiner Verteidigungsschrift eine ähnliche Position vertrat.<sup>36</sup> Für beide Interpretationen – einmal NS-konform, einmal kritisch – finden sich zahlreiche mögliche Belege im Text.

- 33 Zur Novelle vgl. Helmut Koopmann: Der Zweifel als mörderisches Prinzip und das Raubtier Revolution. Joseph von Eichendorff, *Das Schloß Dürande*, in: ders.: *Freiheitssonne und Revolutionsgewitter. Reflexe der Französischen Revolution im literarischen Deutschland zwischen 1789 und 1840*, Tübingen 1989, S. 143–170; Klaus Lindemann: *Eichendorffs Schloss Dürande. Konservative Rezeption der Französischen Revolution. Entstehung, Struktur, Rezeption, Didaktik*, Paderborn u. a. 1980 (*Modellanalysen Literatur*, Bd. 1); Meino Naumann: *Fabula docet. Studien zur didaktischen Dimension der Prosa Eichendorffs*, Würzburg 1979 (*Aurora-Buchreihe*, Bd. 3), S. 43–71; Helmut Koopmann: Eichendorff, *Das Schloss Dürande* und die Revolution, in: *Zeitschrift für deutsche Philologie* 89 (1970), S. 180–207. Die verbreitete Interpretation der Novelle als konservativ und antirevolutionär wurde auch vereinzelt hinterfragt, so etwa bei Wolfgang Wittkowski: Der andere Eichendorff. »Das Schloß Dürande«, in: »Sei mir, Dichter, willkommen!« *Studien zur deutschen Literatur von Lessing bis Jünger*. Kenzo Miyashita gewidmet, hg. von Klaus Garber und Teruaki Takahashi, Köln u. a. 1995 (*Europäische Kulturstudien*, Bd. 4), S. 81–92; Alexander von Bormann: Eichendorff und die französische Revolution, in: *Les romantiques allemands et la Révolution française / Die deutsche Romantik und französische Revolution. Colloque international*, hg. von Gonthier-Louis Fink, Straßburg 1989 (*Collection recherches germaniques*, Bd. 3), S. 295–308.
- 34 Chris Walton: »Von Blut rein und gut«. Hermann Burte und *Das Schloss Dürande*, in: ders.: *Othmar Schoeck und seine Zeitgenossen. Essays über Alban Berg, Ferruccio Busoni, Hermann Hesse, James Joyce, Thomas Mann, Max Reger, Igor Strawinsky und andere*, Winterthur 2002, S. 135–161.
- 35 Hans Corrodi: *Othmar Schoeck. Bild eines Schaffens*, Frauenfeld 1956, S. 297 f.
- 36 »Man lese einmal die Szenen aus der Französischen Revolution in meinem Texte und frage sich, ob der Verfasser wirklich ›fanatischer Nationalsozialist‹ sein kann!« Burte: *Erwiderung auf Anklagen, Vorwürfe und Beschuldigungen*, S. 6.



Die Doppeldeutigkeit der Oper ist auf ihren Kontext, genauer auf die Vielseitigkeit des Nationalsozialismus selbst zurückzuführen. Dieser vertrat keine einheitliche Ideologie, sondern bediente zahlreiche, sich teilweise widersprechende Ideologeme – ein Tatbestand, der sich mit der Heterogenität der Nationalsozialisten erklären ließe, aber auch als gelungene Strategie, möglichst viele und unterschiedliche Bevölkerungsgruppen und -schichten anzusprechen. Im Zusammenhang mit *Das Schloss Dürande* ist der Aspekt des Revolutionären besonders relevant. Einerseits schlossen Wortführer wie Hitler, Rosenberg und Goebbels an konservative Traditionen an, indem sie die Französische Revolution mitsamt der Aufklärung als Feindbild benutzten.<sup>37</sup> Dieses diente nicht nur einer fundamentalen Abgrenzung – wenn etwa Goebbels in Hinblick auf den Machtantritt verkündete: »Damit wird das Jahr 1789 aus der Geschichte gestrichen«<sup>38</sup> –, sondern wurde auch mit zeitgenössischen Feindbildern wie dem ›Bolschewismus‹ oder der Novemberrevolution vergleichend oder historisch-kausal in Verbindung gesetzt. Zudem galt die deutsche Romantik zu dieser Zeit gemeinhin als Gegenbewegung zur Aufklärung und zur Revolution, zugleich auch als Wiege der ›Deutschen Bewegung‹,<sup>39</sup> sodass die Vorlage zu *Das Schloss Dürande*, die programmatisch antirevolutionäre Novelle eines bekannten Romantikers, sich leicht diesem Schema fügen konnte.

Andererseits feierte sich der Nationalsozialismus selbst als Revolution, und zwar bis in die Kriegsjahre hinein.<sup>40</sup> Die ›Bewegung‹, wie sie sich oft nannte, stand für Dynamik statt Stillstand und keinesfalls für eine Restauration früherer Zustände. Gerade unter seinen konservativen Kritikern und Kritikerinnen war das Verständnis des Nationalsozialismus als Revolution stark ausgeprägt: Politische Stimmen im In- und Ausland (nicht zuletzt in der Schweiz) sowie Autorinnen und Autoren in der sogenannten ›inneren Emigration‹ oder im Exil sahen im Nationalsozialismus einen verheerenden Umbruch, der sich letztlich auf die Aufklärung und die Französische Revolution zurückführen und von daher auch mit dem Phänomen des ›Bolschewismus‹ vergleichen ließe.<sup>41</sup> Die Fran-

37 Vgl. die Darstellung und Dokumentation bei Freiheit, Gleichheit, Brüderlichkeit? Die Französische Revolution im deutschen Urteil von 1789 bis 1945, hg. von Wolfgang von Hippel, München 1989.

38 Zit. nach ebd., S. 344.

39 Vgl. Daniela Gretz: Die deutsche Bewegung. Der Mythos von der ästhetischen Erfindung der Nation, Paderborn 2007; Ralf Klausnitzer: Blaue Blume unterm Hakenkreuz. Die Rezeption der deutschen literarischen Romantik im Dritten Reich, Paderborn/Zürich u. a. 1999; Karl Robert Mandelkow: Vom Kaiserreich zur Neuen Bundesrepublik. Romantikkrezeption im Spiegel der Wandlungen von Staat und Gesellschaft in Deutschland, in: »Die echte Politik muss Erfinderin sein«. Beiträge eines Wiepersdorfer Kolloquiums zu Bettina von Arnim, hg. von Hartwig Schultz und Clara von Arnim, Berlin 1999, S. 277–306.

40 Materialreich, wenn auch einseitig auf Hitler (und die kontroverse Frage um die ›Modernität‹ des Nationalsozialismus) fokussiert, ist die Darstellung bei Rainer Zitelmann: Hitler. Selbstverständnis eines Revolutionärs, München 41998.

41 Vgl. etwa Axel Schildt: Konservatismus in Deutschland. Von den Anfängen im 18. Jahrhundert bis zur Gegen-

zösische Revolution und besonders die Herrschaft der Jakobiner bot eine dankbare historische Folie, die innerhalb Deutschlands mehrfach verwendet wurde, um ›zwischen den Zeilen‹ den Nationalsozialismus zu kritisieren.<sup>42</sup> Ob Burte bei seiner Adaption von *Das Schloss Dürande* von ähnlichen Intentionen geleitet wurde, lässt sich zwar weder nachweisen noch widerlegen, doch wäre eine entsprechende Interpretation vor dem zeitgenössischen Kontext immerhin denkbar.

Die hier angesprochene Problematik lässt sich anhand einer persönlich erlebten Anekdote aus dem Hermann-Burte-Archiv in Maulburg vor Augen führen. Immer wieder wurde das Archiv, das nur einmal im Monat geöffnet ist, von älteren Menschen aus der Gegend aufgesucht. Unaufgefordert kamen sie mir gegenüber manchmal auf Burte und den Nationalsozialismus zu sprechen. Ein Besucher, der den Autor noch flüchtig gekannt hatte, erzählte von seinen Erinnerungen, etwa wie er als Hitlerjunge eine Rede von Burte gehört hatte. Er bemühte sich aber um eine grundsätzliche Differenzierung: Burte sei zwar deutschnational gewesen, habe auch die Blut-und-Boden-Ideologie vertreten, Burte sei aber kein Nazi gewesen. Das Fazit irritiert: Burte war nicht nur Mitglied der NSDAP, er vertrat auch politische und ideologische Standpunkte, die für den Nationalsozialismus entscheidend waren; nicht zuletzt bemühte er sich bis Kriegsende öffentlichkeitswirksam um eine Selbstdarstellung als prototypischer Nationalsozialist. Wenn also Burte kein Nazi gewesen sein soll, wer dann?

Nach dem Krieg, wie es in Hinblick auf die Selbstwahrnehmung der Deutschen heißt, hätte es in Deutschland auf einen Schlag keine Nazis mehr gegeben. Der Nationalsozialismus wurde als das Andere verstanden, als ein Fremdkörper; als eigentliche ›Nazis‹ galten in aller Regel nur die bekanntesten Repräsentanten des Regimes. Eine solche Abgrenzung ist vor dem Hintergrund der historischen Herausforderungen der Nachkriegszeit nachvollziehbar, bedingte aber bestimmte, vielfach überzeichnete Bilder des Nationalsozialismus. Die Rezeption von Hermann Burte ist insofern merkwürdig, als er mal auf der einen, mal auf der anderen Seite dieser Abgrenzung steht. Für die Literatur-

wart, München 1998, S. 182–210; Klaus-Jürgen Müller: Nationalkonservative Eliten zwischen Kooperation und Widerstand, in: *Der Widerstand gegen den Nationalsozialismus. Die deutsche Gesellschaft und der Widerstand gegen Hitler*, hg. von Jürgen Schmädke und Peter Steinbach, Zürich 31994; Wolfram Ender: *Konservative und rechtsliberale Deuter des Nationalsozialismus 1930–1945. Eine historisch-politische Kritik*, [s. l.] 1982. Der Allgemeinplatz, die ›innere Emigration‹ sei überwiegend christlich-konservativ geprägt gewesen, wird bis heute in der deutschsprachigen Literatur soweit als möglich relativiert, so zum Beispiel Frank-Lothar Kroll: *Intellektueller Widerstand im Dritten Reich. Möglichkeiten und Grenzen*, in: *Schriftsteller und Widerstand. Facetten und Probleme der »Inneren Emigration«*, hg. von dems. und Rüdiger von Voss, Göttingen 2012, S. 13–44.

42 So zum Beispiel bei Friedrich Reck-Malleczewen, Rudolf Pechel oder Friedrich Sieburg. Einen Ansatz für die Lektüre solcher Texte bieten Heidrun Ehrke-Rotermund und Erwin Rotermund: *Zwischenreiche und Gegenwelten. Texte und Vorstudien zur »verdeckten Schreibweise« im »Dritten Reich«*, München 1999.

historiografie bietet er ein dankbares Beispiel für eine restlos ideologisierte, zweckmäßig eingesetzte ›Nazi-Literatur‹. Burtes Apologeten wiederum bestehen, seinem eigenen Ansatz folgend, auf einer Differenzierung zwischen ihm als Opfer seiner Zeit und dem eigentlichen Nationalsozialismus. Gerade die Tatsache aber, dass es mit der Verwendung einseitiger Vorstellungen des Nationalsozialismus möglich ist, Burtes Politik und Ideologie bis hin zur Bedeutungslosigkeit zu relativieren, sollte zu denken geben.<sup>43</sup>

Der eingangs zitierte Rudolf Blaschek monierte, er hätte sich statt mit Burte lieber »mit einem besseren Gegenstand und einem besseren Menschen beschäftigen können und dürfen.« Andererseits hatte Blaschek bei Burte vergleichsweise leichtes Spiel: Ohne viel Arbeit konnte aus dem Autor mit nationalistisch-völkischem Hintergrund die Karikatur eines Vollblut-Nazis geschaffen werden: nicht nur ein Opportunist, sondern ein »überzeugter Nationalsozialist«, dessen Taten nicht weniger als eine lebenslängliche Haftstrafe verdienen.<sup>44</sup> Die Auseinandersetzung mit einem prominenteren Autor wie Gottfried Benn oder Gerhart Hauptmann hätte Blaschek demgegenüber vor wesentlich größere Herausforderungen gestellt: Abgesehen davon, dass ein so enger Bezug zum Nationalsozialismus in deren Biografien und Werken schwerer nachzuweisen wäre, genossen sie auch eine Stellung, die eine komplette Abrechnung verhindert (oder zumindest nicht unbeantwortet gelassen) hätte. Bei der Auseinandersetzung mit »einem besseren Menschen« wäre Blaschek dazu gezwungen gewesen, seine einfache Darstellung zu überdenken, das deutsche Volk sei ausschließlich durch Hitler und seine »Trabanten« in eine »unermessliche Schuld verstrickt« worden und somit für seine Schuld letztlich nicht verantwortlich.

Geht man an Hermann Burte wie an einen Benn oder einen Hauptmann heran, dann nicht primär deshalb, um damit sein Werk aus der Vergessenheit zu holen, auch nicht deshalb, weil er ein wichtiger Autor gewesen wäre, sondern weil er als typischer Fall das historische Verständnis des Nationalsozialismus zu vertiefen helfen kann.

- 43 Die Problematik, die sich hier anhand eines einzelnen Beispiels abzeichnet, bildet den Gegenstand einer umfangreichen Untersuchung der Historiografie zum Nationalsozialismus und einzelnen Kunstsparten (Film, Theater, Musik, bildende Kunst, Architektur): Pamela Potter: *Art of Suppression. Confronting the Nazi Past in Histories of the Visual and Performing Arts*, Oakland 2016.
- 44 Vgl. Blaschek: Bericht über den Schriftsteller Hermann Burte zu Lörrach, S. 44. Burte wurde 1949 in seinem Spruchkammerverfahren als Minderbelasteter eingestuft. Es wurde ihm verboten, »politische Reden zu halten und Werke politischen oder sozialpolitischen Inhalts zu veröffentlichen« sowie »sich irgendwie politisch zu betätigen oder Mitglied einer Partei zu werden«; als Strafe waren zwei Jahre Bewährungsfrist und die Begleichung der Kosten für den Prozess (5.000 DM) vorgesehen. Badisches Staatskommissariat für politische Säuberung, Spruchkammer Freiburg (Abtlg. 2): Entscheidung im politischen Säuberungsverfahren gegen Dr. Hermann Strübe (als Fotokopie im HBA), 4. November 1949.

Beat Föllmi

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

Othmar Schoecks Verbindung beziehungsweise Verstrickung mit dem nationalsozialistischen Regime – und dazu gehört vor allem die Tatsache, dass zwei seiner Opern im nationalsozialistischen Deutschland auf regimetreuen Bühnen uraufgeführt worden sind (*Massimilla Doni* 1937 in Dresden und *Das Schloss Dürande* 1943 in Berlin) – hat die Wahrnehmung des Komponisten in der Schweiz bereits zu seinen Lebzeiten und bis heute nachhaltig beeinflusst.

Wir sehen heute klar, dass Schoecks Ruf seit dem Zweiten Weltkrieg bis zu seinem Tod im Jahr 1957 (und wohl auch darüber hinaus), zumindest was die Schweiz angeht, in politischer Hinsicht beschädigt war. Der Komponist selber erlebte diese Stimmung hauptsächlich in Form von ablehnendem Schweigen. Er selber wurde zwar nie persönlich belangt (zumal er in Folge eines Herzinfarkts vom März 1944 an kaum mehr öffentlich aktiv war), aber Personen aus seinem engen Umfeld gerieten in die Schusslinie – vor allem sein unermüdlicher Biograf und »Apostel« Hans Corrodi, der im Oktober 1945, wenige Monate nach dem Waffenstillstand, wegen »unschweizerischer Umtriebe« unehrenhaft aus seinem Amt als Seminarlehrer in Küsnacht (Kanton Zürich) entlassen wurde. Interessanterweise stützte sich die Anklage hauptsächlich auf Corrodis Polemik gegen Alban Bergs *Lulu* und nicht etwa auf seine zahlreiche Artikel zugunsten Schoecks, von denen einige ebenso ergiebig gewesen wären, um Corrodis Nähe zum nationalsozialistischen Gedankengut nachzuweisen.<sup>1</sup>

Hans Corrodi, der im Gegensatz zu den späteren Biografen ein Zeitzeuge an der Seite Schoecks war, schweigt sich – wie wäre es bei ihm anders zu erwarten – über die Verstrickung seines über alles verehrten Komponisten mit dem Naziregime aus. Für Corrodi steht Schoeck in einer durchgehenden Linie deutscher Kultur: Es ist »die Sprache der Bach, Mozart, Schubert, Hugo Wolf.«<sup>2</sup> Zum *Schloss Dürande* meinte er sogar, die Oper sei »ein Gleichnis« der Katastrophe des Zweiten Weltkrieges (wobei Corrodi mit »Katastrophe« in erster Linie den Untergang der »deutsche[n] Tradition und Kultur« meint),<sup>3</sup> und mit einer kaum nachvollziehbaren ideologischen Pirouette zieht er einen verqueren Schluss zu Schoecks letzter Oper: »Es war eine großartige Ironie der Geschich-

1 Zur »Affäre Corrodi« siehe unter anderem die Dokumente im Schweizerischen Sozialarchiv, Zürich: Ar 27.90.10.

2 Hans Corrodi: *Othmar Schoeck. Bild eines Schaffens*, Frauenfeld 1956, S. 282.

3 Ebd., S. 297.

te, daß dieses Bild des nahenden Unterganges just an der vornehmsten Bildungsstätte des Dritten Reiches zur Uraufführung kommen mußte.«<sup>4</sup> Als ob nicht alles an diesem Werk – das Libretto, dessen Thema und Sprache, der Librettist Hermann Burte, die Vermittlung Werner Reinharts, das Interesse der Berliner Staatsoper – sich in ein kohärentes Bild fügen würde. Corrodīs Darstellung braucht hier nicht weiter kommentiert zu werden. Der Biograf hatte einerseits genügend persönliche Gründe für seine geschönte Version, andererseits sprechen die allgemein zugänglichen Quellen über Schoeck eine deutliche, andere Sprache – wie gleich zu sehen sein wird.

In der Schoeck-Biografie, die Chris Walton 1994 herausgegeben hat, wird dem Thema Schoeck und Nationalsozialismus verhältnismäßig breiter Raum eingeräumt. Das Kapitel über die dreißiger Jahre bis zum Kriegsausbruch trägt sogar die etwas polemische (und letztlich unklare) Überschrift »Heim ins Reich?«.<sup>5</sup> Walton geht mit den Schweizer Eliten in Politik und Wirtschaft während der Kriegsjahre zu Recht hart ins Gericht. Letztlich entlastet er aber sowohl Schoeck als auch Corrodi, die er als Opfer eines »helvetischen Proto-McCarthyismus« bezeichnet.<sup>6</sup> In der englischen Fassung seiner Schoeck-Biografie von 2009 erhält das Thema Nationalsozialismus noch mehr Raum, was angesichts der angelsächsischen Leserschaft verständlich ist. Walton liefert auch einige neue Einzelheiten, beispielsweise zur Rolle Reinharts und dessen Sympathie für das Naziregime oder zum Zusammentreffen von Schoeck mit Hitlers Halbschwester Angela Hammitzsch (das Treffen fand im Haus der Witwe von Karl May in Radebeul bei Dresden im Anschluss an die Uraufführung der *Massimilla Doni* im März 1937 statt).<sup>7</sup>

Der vorliegende Beitrag ist weder eine Apologie noch eine Anklageschrift. Ich will versuchen, als Musikhistoriker die bekannten Fakten so neutral wie möglich vorzulegen. Der Ausdruck »Flirt« im Titel ist mit Bedacht gewählt: So spricht man von einem Flirt als einer lockeren Annäherung, bei der zumindest ansatzweise eine gewisse Sympathie vorhanden ist, deren Ausgang aber offen bleibt.

Vorab eine wichtige hermeneutische Bemerkung: Bei diesem Thema müssen wir zwischen zwei grundlegenden Aspekten unterscheiden. Da ist zum einen der Mensch und Künstler Schoeck, der wie jeder andere in einem historischen Umfeld agierte und seine Entscheidungen nach ethischen, egoistischen, altruistischen oder opportunistischen Motiven treffen konnte. Über diese Motive und ihre ethische Relevanz können wir sprechen und eventuell Urteile fällen. Da ist aber zum anderen das Werk des Kompo-

4 Ebd., S. 298.

5 Den Ausdruck »Heim ins Reich« hatte offenbar Felix Loeffel im Zusammenhang der Verleihung des Erwin-von-Steinbach-Preises 1937 ins Spiel gebracht; vgl. dazu: Werner Vogel: *Othmar Schoeck. Leben und Schaffen in Selbstzeugnissen und Zeitgenossenberichten*, Zürich/Freiburg i. Br. 1976, S. 234.

6 Chris Walton: *Othmar Schoeck. Eine Biographie*, Zürich/Mainz 1994, S. 254.

7 Vgl. Chris Walton: *Othmar Schoeck. Life and Works*, Rochester 2009, S. 220–222.

nisten Schoeck, das in jenem speziellen historischen Kontext entstanden ist. Es ist nach ästhetischen, technischen und wirkungsgeschichtlichen Kriterien zu analysieren und zu bewerten – aber nicht nach der Gesinnung des Komponisten. Dieselbe Konstellation stellt sich übrigens für andere Komponisten – etwa für Hans Pfitzner, Ernst Pepping oder Carl Orff – genauso.

**Schoecks eigene Äußerungen** Leider hat sich Schoeck selber über seine politischen und weltanschaulichen Ansichten kaum je in schriftlicher Form geäußert, wie er überhaupt, von seinen Partituren abgesehen, nur wenige schriftliche Zeugnisse hinterlassen hat. In den Jahren des Zweiten Weltkriegs hat der Komponist in Briefen und Postkarten zuweilen seine Ängste über die aktuelle Lage zum Ausdruck gebracht – darunter ist auch das oft angeführte Zitat aus dem Wandsbecker Liederbuch nach Matthias Claudius (»'s ist Krieg, 's ist Krieg! / O Gottes Engel wehre [...] und ich begehre / Nicht schuld daran zu sein«), das Schoeck einige Monate vor Kriegsausbruch in Musik gesetzt hatte.<sup>8</sup> Doch nirgendwo analysiert oder reflektiert er dabei die politische Situation grundsätzlich, stets äußert er sich in Bezug auf seine eigene, persönliche Befindlichkeit. Seine verschiedentlich belegten Hasstiraden während des Krieges gegenüber Deutschland standen in engem Zusammenhang zu seinen Eheproblemen mit seiner deutschen Frau Hilde, der er »typisch deutschen Größenwahn« vorwarf.<sup>9</sup> In diesen Zeiten der schweren Ehekrise und des gleichzeitigen Kriegsausbruches (Herbst 1939) vermischte Schoeck oft die Weltpolitik mit seinen persönlichen Problemen.

Wenn es wahr ist, dass Schoeck im Oktober 1933 die Entfernung jüdischer Künstler aus ihren Ämtern begrüßt hat (wie dies Corrodi notierte<sup>10</sup>), dann muss man darin in erster Linie eine egoistische Hoffnung sehen, dass nun für ihn selber der Platz frei werde, den man ihm ungerechterweise so lange vorenthalten habe. Dies wirft gewiss ein abgründiges Licht auf den egozentrischen Charakter des Komponisten – es lässt sich daraus aber kaum auf grundsätzlichen Antisemitismus schließen. Allerdings hat sich Schoeck schon früh persönlich ein Bild von der Brutalität der Methoden des Naziregimes gegenüber den Juden machen können – spätestens im April 1934, als in Berlin eine Gruppe randalierender Nazis ein Konzert, dem er beiwohnte, da im zweiten Teil seine Elegie erklingen sollte, mit den Rufen »Juden raus!« störte und erst abzog, als sich herausstellte, dass die Randalierer sich im Saal geirrt hatten (die gesuchten ›Juden‹ spielten

8 Das Lied *Der Krieg* ist die Nummer 14 des Liederzyklus Opus 52, den Schoeck von Herbst 1936 bis Juli 1937 komponiert hatte. Der Komponist zitierte die Zeilen auf einer Postkarte vom Herbst 1939. Darauf verweist Corrodi: *Othmar Schoeck*, S. 281.

9 Siehe Beat Föllmi: *Othmar Schoeck. Le maître du lied*, Genf 2013, S. 144.

10 Vgl. Walton: *Othmar Schoeck. Eine Biographie*, S. 201.

nebenan).<sup>11</sup> Dennoch ließ Schoeck sich seit Beginn der dreißiger Jahre vermehrt nach Deutschland einladen, wo seine Musik von der deutschen Presse hoch gelobt wurde. Hat es ihn nicht aufhorchen lassen, wenn ausgerechnet das NSDAP-Blatt *Völkischer Beobachter* ihn 1934 nicht nur als den »bemerkenswertesten Schweizer Komponisten, sondern überhaupt unter den lebenden Tonsetzern« bezeichnete?<sup>12</sup> Als Schoeck 1935 vom Musikfest in Hamburg zurückkam, bemerkte er lapidar, dass man vom Nationalsozialismus nicht viel merke.<sup>13</sup>

Wie steht es mit politischen Äußerungen Schoecks in seinem künstlerischen Schaffen? Im Gegensatz zu vielen anderen Musikern, die während der dunklen Jahre von Nationalsozialismus und Krieg aktiv waren (denken wir an Karl Amadeus Hartmanns »Gegenaktion« oder die pazifistischen Werke Benjamin Britzens), hat Schoeck auch in seinen Musikwerken, mit einer Ausnahme, nicht zum Zeitgeschehen Stellung genommen. Das war im Ersten Weltkrieg anders. Im Januar 1915 hatte Schoeck mit seinem Chorwerk *Trommelschläge* op. 26, nach einem Gedicht von Walt Whitman, noch gegen die Monstrosität des Krieges aufbegehrt – wenn auch hier wiederum persönliche Motive im Hintergrund standen (sein Aufbegehren galt genauso seiner beengenden persönlichen Situation als Chorleiter).<sup>14</sup>

Bei der angesprochenen Ausnahme handelt es sich um ein weiteres Chorwerk, das kurz nach Hitlers Machtergreifung im Spätsommer 1933 entstand: die *Kantate* op. 49. Zwei der darin vertonten Gedichte von Eichendorff parodieren politische Verhältnisse. In *Der neue Rattenfänger* (Nr. 3) heißt es:

Das alte Lied, das spiel ich neu,  
da tanzen alle Leute,  
das ist die Vaterländerei,  
o Herr, mach uns gescheite.<sup>15</sup>

Im folgenden Gesang *Ratskollegium* (Nr. 4) wird dann die parlamentarische Demokratie parodiert, bei der viel geschwätzt und wenig entschieden werde. Leider kann (oder muss?) eine solche Parodie im Kontext von Hitlers Machtergreifung 1933 doch eher als eine Bestätigung der nationalsozialistischen Machtstrukturen verstanden werden, denn ge-

11 Hans Corrodi: *Das Leben Othmar Schoecks (große Ausgabe)*, Kapitel 7/1, Heft 1x, S. 26, unveröffentlichtes Typoskript, aufbewahrt im Othmar-Schoeck-Archiv der Zentralbibliothek Zürich.

12 Erwin Bauer: Othmar Schoeck – ein deutscher Musiker, in: *Völkischer Beobachter*, 27. April 1934.

13 Siehe Föllmi: *Othmar Schoeck*, S. 146.

14 Siehe dazu Bernhard Billeter: Einleitung, in: *Othmar Schoeck: Werke für gemischten Chor, Männerchor, Frauen- oder Kinderchor, a cappella oder mit Begleitung*, hg. von Bernhard Billeter, Zürich 2002 (Sämtliche Werke, Bd. 8), S. 13–30, hier S. 18.

15 Text nach der Partitur, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1930.

rade die Nationalsozialisten haben seit 1930 die parlamentarische Demokratie systematisch diskreditiert, ausgehöhlt und schließlich zerstört. Schoeck hat dem schwadronierenden Monolog des Baritons kurze instrumentale ›Zwischenrufe‹ beigefügt, die er textiert hat – wobei diese schweizerdeutschen Kommentare bei einer Aufführung natürlich nicht hörbar sind. So heißt es an einer Stelle: »Sehr richtig!« (Takt 125 und 131), oder: »Hört, hört!« (Takt 126), später wird kommentiert: »Ja, das isch üse Maa!« (Takt 137) und: »Der cha no rede! Bravo! Chaibe guet!« (Takt 159f.). Dachte Schoeck dabei wirklich an den »großdeutschen Rattenfänger« Hitler oder etwa an die schweizerischen Rattenfänger bei den gerade damals sehr erfolgreichen Frontisten? Oder kommt dabei einfach die in der Schweiz nicht ungewöhnliche Politikverdrossenheit zum Ausdruck (›Die in Bern oben ...‹)?

Im Februar 1940 verfasste Schoeck einen sechstaktigen Spottkanon, angeblich an die Adresse Hitlers.<sup>16</sup> Der Sache ist allerdings nicht viel mehr als anekdotischer Wert beizumessen. Die textlose Musik des kurzen Kanons wurde vom Komponisten auf die Vorderseite eines Briefumschlags gekritzelt, der Text auf der Rückseite hingegen stammt von einer anderen Hand (›Dä Sauhund, dä Sauhund‹) mit einer Ergänzung des Komponisten (›dä trurig Siech‹). Vom Adressaten der Invektive ist nirgends explizit die Rede; einzig Chris Walton bezeichnet das Werklein ohne Nachweis als »Spottkanon auf Hitler«.<sup>17</sup>

**Schoecks Freundeskreis** Im Umfeld von Schoeck gab es eine ganze Reihe ›politisch zweifelhafter‹ Personen: großdeutsche Träumer, Nostalgiker des Kaiserreiches, Frontisten, Antisemiten. So ist die Frage angebracht, wie weit der Komponist deren Ansichten teilte oder weshalb er sie zumindest tolerierte.

Sein Biograf Hans Corrodi (1889–1972) wurde bereits erwähnt. Corrodi war Deutschlehrer am Lehrgymnasium in Küsnacht sowie Autor mehrerer Romane und Theaterstücke.<sup>18</sup> Sein Vater war 1911–1918 Präsident des Zürcher Lehrgesangsvereins, dem Schoeck damals als Dirigent vorstand. Von Januar 1912 an führte der Sohn Hans Corrodi ein detailliertes Tagebuch, in dem er alles von und über Schoeck notierte. Er übernahm zahlreiche Dienste für Schoeck, organisierte Reisen, führte Verhandlungen mit Verle-

<sup>16</sup> Spottkanon, NW Nr. 8/8, abgedruckt ebd., S. 403, mit Kritischem Bericht auf S. 470.

<sup>17</sup> In Waltons Verzeichnis unter der Nummer o. op. Nr. 122.

<sup>18</sup> Einige Angaben zu Corrodis Biografie in Chris Walton: *Othmar Schoeck und seine Zeitgenossen*, Winterthur 2002, S. 92–103 (›Der Zeitblom von Erlenbach. Thomas Mann, Doktor Faustus und Hans Corrodi‹). Allerdings stellt Walton dort die äußerst diskutabile These auf, Corrodi sei das literarische Vorbild für Serenus Zeitblom in Thomas Manns Roman *Doktor Faustus* gewesen, und – noch fragwürdiger – dass es im Roman Parallelen zwischen Adrian Leverkühn und Schoeck gäbe.



gern und Konzertveranstaltern. Vor allem aber war Corrodi für Schoeck unermüdlich publizistisch tätig. Bis weit über den Tod des Komponisten hinaus hat er das Bild Schoecks in der Öffentlichkeit nachhaltig geprägt, wobei er einen völlig apolitischen Schoeck zeichnete, eine Künstlerpersönlichkeit im Geiste des 19. Jahrhunderts, die dem tagespolitischen Geschehen völlig enthoben war.

Selber allerdings war Corrodi alles andere als unpolitisch. Er war ein grenzenloser Bewunderer der deutschen Kultur und damit auch Deutschlands als Kulturnation. In politischer Hinsicht verabscheute er die Weimar Republik, die er – ganz im Sinne der Nationalsozialisten – für dekadent und ›verjudet‹ hielt. Er distanzierte sich von den postwagnerischen Entwicklungen in der Musik, insbesondere von der Avantgarde des frühen 20. Jahrhunderts. Der gesamte Kulturbetrieb im Deutschland der Zwischenkriegszeit, Theater und Rundfunk, war in seinen Augen von Opportunisten und Gewinnlern (eben ›den Juden‹) dominiert. Seine Haltung gegenüber Hitler und dem Nationalsozialismus war ambivalent. Wie viele Bildungsbürger in Deutschland begrüßte er die ›starke Hand‹, die endlich den ›Augiasstall‹ ausmisten sollte, obschon er die Methoden für diskutabel hielt (immerhin sprach Corrodi vom Hitlerregime als einem ›Purgatorium‹). Jedenfalls ist nirgendwo in Corrodīs Tagebüchern und Aufzeichnungen ein Bedauern oder gar ein Entsetzen über die menschenverachtende Grausamkeit der Nazis zu finden. Er klagte zwar fortwährend über den Krieg und seine Zerstörung, meinte damit aber vor allem die Zerstörung der deutschen Städte und Kultur durch die Alliierten. Im Deutschunterricht nahm Corrodi gegenüber seinen Schülern kein Blatt vor den Mund;<sup>19</sup> damit war er damals am Küsnachter Seminar nicht allein. Diese Haltung hat ihn und einen Kollegen, wie bereits erwähnt, 1945 die Stelle gekostet.

Man kann nun Corrodi nicht als einen wirklich engen Freund Schoecks bezeichnen. Dennoch ließ es dieser sein ganzes Leben lang zu, dass Corrodi an seiner Seite war und über ihn publizierte und in seinem Namen agierte. Immerhin bestätigte Corrodi den Komponisten in seiner Meinung, dass letztlich bössartige Intrigen die Ursachen dafür seien, dass Schoeck nicht den ihm eigentlich zustehenden Platz im Musikleben einnehme. Doch die starke Sympathie Corrodīs für das ›neue Deutschland‹ weckte in den Kriegsjahren zunehmend Schoecks Widerspruch, was zu einer vorübergehenden Abkühlung ihres Verhältnisses führte.

In den dreißiger Jahren und während des Krieges traf sich Schoeck oft mit Freunden im Café »Elite«, im »Astoria« und in der »Kronenhalle« in Zürich, wo man sich über persönliche und politische Themen austauschte. Besonders hoch zu und her ging es zwischen seinem Cousin Léon Oswald (der unter anderem am Libretto der *Penthesilea*

<sup>19</sup> Interview mit Bruno Wipf, ehemaliger Schüler von Corrodi, im September 2007; vgl. Föllmi: *Othmar Schoeck*, S. 171.

beteiligt war), dem Maler Armand Theodor Bally und dem Anwalt René Niederer. Während Oswald einen humanistischen, von der Aufklärung geprägten Standpunkt vertrat und Bally mit dem Kommunismus sympathisierte, war der Dritte ein überzeugter Frontist, ein Freund von Rolf Henne, der 1934–1938 Landesführer der Nationalen Front war.<sup>20</sup> Niederer war bei den Treffen mit Schoeck nicht bloß ein zufälliger Gast, Schoeck und er standen sich in diesen Jahren persönlich durchaus nahe. Niederer gab Schoeck künstlerische Ratschläge (er soll ihm den Stoff zur Oper *Massimilla Doni* vorgeschlagen haben), und er beriet als Anwalt seinen Freund auch juristisch im Hinblick auf eine drohende Scheidung. Niederer begleitete Schoeck zudem im Mai 1937 zu einem Konzert des Reichssenders nach Berlin.

Im Hinblick auf Schoecks kompositorisches Werk ist es bedeutsam, dass die Wahl des Schlussgesangs zum Zyklus *Notturmo* op. 47 auf Niederers Vorschlag zurückgeht. Tatsächlich hatte der Komponist Anfang 1933 große Schwierigkeiten, den Zyklus, der bis zu diesem Zeitpunkt ausschließlich auf Gedichten von Nikolaus Lenau beruhte, abzuschließen. Wenn auch das von Niederer vorgeschlagene Gedicht von Gottfried Keller an sich über jeden Zweifel erhaben ist, enthalten die Verse doch einen Beigeschmack, wenn sie von einem überzeugten Frontisten vorgeschlagen werden: »Heerwagen, mächtig Sternbild der Germanen, das du fährst mit stetig stillem Zuge über den Himmel [...] deine herrliche Bahn.«<sup>21</sup>

Niederer und Corrodi waren nicht die einzigen aus Schoecks Entourage, die mit dem Naziregime sympathisierten. Der Winterthurer Großindustrielle und Mäzen Werner Reinhart hatte gegenüber dem ›Dritten Reich‹ ebenfalls wenig Berührungängste. Obschon er auch Vertreter der ›entarteten Musik‹ finanziell unterstützte, waren auf seinem Anwesen in Winterthur und auf der ›Fluh‹ bei Maur am Greifensee politisch zweifelhafteste Gäste anzutreffen. So hat Schoeck bei einer solchen Einladung Reinharts im Frühsommer 1926 Hermann Burte kennengelernt. Wenn Reinhart 1933 lapidar feststellte, Schoecks Stil entspreche genau dem, was das ›Dritte Reich‹ gerade wünsche,<sup>22</sup> war das durchaus als Kompliment zu verstehen.

20 Zur Frontistenbewegung in der Schweiz siehe die beiden Dissertationen Beat Glaus: *Die Nationale Front. Eine Schweizer faschistische Bewegung 1930–1940*, Zürich/Einsiedeln/Köln 1969, und Walter Wolf: *Faschismus in der Schweiz. Die Geschichte der Frontenbewegungen in der deutschen Schweiz 1930–1945*, Zürich 1969.

21 Niederer hat die in Kellers Gedicht stehenden Worte »vor meinen Augen« auf der Visitenkarte, die er Schoeck zukommen ließ – ob absichtlich oder nicht – weggelassen. Schoeck vertonte das Gedicht darauf in der von Niederer vorgeschlagenen Fassung.

22 »Its style should just be what the ›Dritte Reich‹ wants now.« Brief von Werner Reinhart an Alma Moodie vom 30. November 1933, abgedruckt in Peter Sulzer: *Zehn Komponisten um Werner Reinhart*, Bd. 3: Briefwechsel, Winterthur 1983, S. 363.

Der Musikkritiker Ernst Isler war ebenfalls unter den Freunden, die mit Schoeck im Wirtshaus politisierten. Isler vollzog eine politische Kehrtwende – vermutlich aufgrund der Rückkehr seines faschistischen Sohnes aus dem spanischen Bürgerkrieg –, vom Antifaschisten zum Frontisten. Mit Isler hat sich Schoeck im Herbst 1937 nicht etwa wegen politischer Differenzen überworfen, sondern einzig wegen Islers Lobeshymne auf Willy Burkhard's *Das Gesicht Jesajas*.

Ganz besonders kompromittierend ist Schoecks Freundschaft mit Renée Schwarzenbach-Wille.<sup>23</sup> Frau Schwarzenbach, eine Enkelin Bismarcks (und überdies Schwägerin von Werner Reinhart), war eine schillernde Persönlichkeit. Ihr Vater war General Ulrich Wille, dessen Sohn im August 1923 Hitler bei dessen einzigem Besuch in der Schweiz empfing und ihm bei der Geldbeschaffung für die NSDAP behilflich war. Schoeck war 1913 mit der kunstsinnigen Mathilde Schwarzenbach in Kontakt getreten und verkehrte in ihrem Salon bis 1920 mit verschiedenen Künstlern (unter anderem Eugen d'Albert, Ferruccio Busoni, Ermanno Wolf-Ferrari und Hermann Hesse). Seither riss Schoecks Verbindung zur Familie nicht mehr ab. Bereits 1922 unterstützten ihn die Schwarzenbachs auch finanziell.<sup>24</sup> Wie viele Male Schoeck zu Gast auf Renée Schwarzenbachs herrschaftlichem Landgut Bocken oberhalb von Horgen gewesen ist, lässt sich schwer sagen. Jedenfalls gibt es Fotografien, die den Komponisten dort mit anderen Gästen zeigen.

Natürlich kann man aus dem Umstand, dass Schoeck auf Gut Bocken eingeladen war, nicht automatisch folgern, der Komponist habe die politischen und weltanschaulichen Ansichten der Gastgeberin geteilt. Doch dürfte auch Schoeck die Anwesenheit zahlreicher Nazisympathisanten unter den Gästen kaum entgangen sein. So war Winifred Wagner, die ab 1923 regelmäßig auf Bocken eingeladen war, nicht bloß eine Freundin Schwarzenbachs, sondern auch eine glühende Verehrerin und Freundin Hitlers. Schoeck dürfte zudem vom schändlichen Überfall auf das antifaschistische Zürcher Kabarett »Pfeffermühle« gehört haben, den René's Neffe James Schwarzenbach im November 1934, ohne Zweifel mit dem Wissen und Einverständnis der Tante, durchgeführt hat. Bestimmt war es Schoeck bekannt, dass Fritz Rieter, der Schwiegersohn des sehr deutschfreundlichen Generals Ulrich Wille, unter den Unterzeichnern der »Petition der 200« war, jenes Textes, der 1940 den Schweizer Bundesrat zur Kapitulation gegenüber

23 Zur Person der Renée Schwarzenbach und zum historischen Umfeld siehe Niklaus Meienberg: *Die Welt als Wille & Wahn*, Zürich 1987; Alexis Schwarzenbach: *Die Geborene. Renée Schwarzenbach-Wille und ihre Familie*, Zürich 2004.

24 Die Familie Schwarzenbach zahlte 2.000 Franken für die Gage von Curt Taucher anlässlich der Premiere von Schoecks *Oper Venus* am 10. Mai 1922 am Zürcher Stadttheater; siehe dazu Walton: *Othmar Schoeck. Life and Works*, S. 107.

Hitlerdeutschland aufforderte. Müsste man für die Schweiz während der Kriegsjahre einen Sitz bestimmen, der offen antidemokratisch für das neue Deutschland, für Hitler und für sein verbrecherisches Regime eingetreten ist, dann wäre das mit Sicherheit Schwarzenbachs Landgut Bocken. Warum also feierte Schoeck dort noch im Mai 1947 – zwei Jahre nach Kriegsende – seinen sechzigsten Geburtstag im Kreis der Familie Schwarzenbach?

**Die Affäre um den Erwin-von-Steinbach-Preis** Den ersten großen öffentlichen Sündenfall beging Schoeck im Frühjahr 1937, als er den Erwin-von-Steinbach-Preis entgegennahm. Die vom deutschen Unternehmer Alfred Toepfer (1894–1993) gegründete Freiherr-vom-Stein-Stiftung beabsichtigte mit dieser Auszeichnung, »alemannische« Künstler aus Deutschland, der Schweiz und dem Elsass zu ehren – die Anspielung auf Erwin von Steinbach, der Legende nach alleiniger Baumeister des Straßburger Münsters, symbolisierte dabei einen kulturell begründeten Anspruch auf »alemannische« Gebiete überm Rhein. Erster Preisträger war 1936 der deutsche Autor Emil Strauß, der schon 1929 in die NSDAP eingetreten war und den Goebbels 1936 in den Reichskultursenat berief. Nach Schoeck erhielt 1938 der Schweizer Altphilologe Andreas Heusler, der ebenfalls der Nazi-Ideologie nahe stand, den Preis; im Jahr 1942 wurde die Auszeichnung dem Thurgauer Heimatschriftsteller Alfred Huggenberger verliehen, auch er im Dunstkreis völkischer Blut-und-Boden-Ideologie. Schoeck ist übrigens, mitten im Krieg, nach Konstanz zur Preisverleihung an Huggenberger gereist. 1943 wurde die Verleihung endgültig eingestellt.

Die Jury (darunter auch der nicht ganz unbekannte Musikwissenschaftler und Nationalsozialist Joseph Müller-Blattau) hatte bereits im Januar 1937 bei Schoeck sondiert – wohl wissend, wie politisch delikater die Annahme des Preises in der Schweiz sein könnte. Doch der Komponist akzeptierte anscheinend ohne Zögern. Für die Jury war Schoeck ein idealer Preisträger: Er war nicht bloß ein »Alemanne«, sondern hatte tatsächlich deutsche Vorfahren. Zudem entsprach seine Musik den ideologischen Leitlinien des Naziregimes, zumal Schoeck nach der verhaltenen Aufnahme seines avanciertesten Werkes, des Einakters *Penthesilea*, zunehmend auf Distanz zur Avantgarde ging. Treibende Kraft bei der Wahl Schoecks als Preisträger dürfte womöglich Hans Corrodi gewesen sein. Zu Beginn des Jahres 1937 bereitete die Sächsische Staatsoper Dresden gerade Schoecks neuste Oper *Massimilla Doni* vor (die Premiere fand am 2. März statt). Einerseits wurden im Vorfeld der Oper Vorbehalte gegenüber dem Libretto (des »dekadenten« Franzosen Balzac) geäußert, was zu einigen Zensureingriffen führte. Andererseits verband Schoeck mit der Dresdner Aufführung die Hoffnung, seine Opern könnten sich nun endlich auf deutschen Bühnen durchsetzen. Der Erwin-von-Steinbach-Preis diente demnach als ein weiterer Beweis für die ideologische Korrektheit des Komponisten

Schoeck in Nazideutschland – er war, wie es Michael Baumgartner pointiert ausgedrückt hat, eine Art »Ariernachweis«.<sup>25</sup>

Schoeck nahm die Urkunde am 25. April 1937 persönlich in der Aula der früh auf nationalsozialistischen Kurs eingeschwenkten Universität Freiburg im Breisgau entgegen. Mit ihm angereist waren Hans Corrodi, Ernst Isler, Werner Reinhart und Felix Loeffel (der Schoecks *Elegie* vortrug) sowie Hermann Burte, der später das Libretto zu *Das Schloss Dürande* schreiben sollte. »Zur Förderung der geistig-schöpferischen Kräfte im alemannischen Stammesbereich«, heißt es in archaischen Lettern auf der Urkunde. Rektor Friedrich Metz schwärmte in seiner Laudatio von der nordischen Kultur, der deutschen Kultur in Schlesien und Böhmen und vor allem von der kulturellen Einheit der Alemannen auf beiden Seiten des Rheinstroms bis hinab nach Italien. Zu Schoeck gewandt, meinte er:

»Die Kunst, der Sie dienen, ist die deutsche, aber sie atmet den Geist des Schweizer Mittellandes mit seinen Seen und Tälern, Bergen und Wäldern. Keine Kunst, sie mag noch so hoch sein, kann sich von der Erde lösen – will sie überhaupt noch verstanden werden. Volkstum und Heimat sind der Urgrund, auf dem allein echte Kunst gedeihen kann.«<sup>26</sup>

Schoeck hat seine Antwort im Anschluss an die Laudatio nicht etwa improvisiert, sondern von einem vorbereiteten Zettel abgelesen.<sup>27</sup>

»Hoch verehrter Herr Rektor! Ich danke Ihnen bewegten Herzens für Ihre schönen, ehrenden Worte und für das hochgesinnte, reiche Geschenk. Es ist mir ein beglückender Beweis für die bindende Kraft unserer gemeinsamen alemannischen Weise. Die schöne Gabe der Rede ist mir leider versagt, und ich halte mich gerne an das gute, alte Goethewort: ›Bilde Künstler, rede nicht!‹ Erlauben Sie mir daher, dass ich meinen tief gefühlten Dank in ein paar Proben aus meinem ureigensten Bereich, der Musik, zum Ausdruck bringe. Es sind ernste Weisen; aber ich hoffe, es werde Ihnen daraus am deutlichsten entgegenklingen, dass Sie sich in meiner Gesinnung nicht getäuscht haben.«

Es bleibt rätselhaft, was Schoeck hier in aller Öffentlichkeit, vor zahlreichen nationalsozialistischen Honoratioren tatsächlich sagen wollte: Mussten die Anwesenden nicht etwa verstehen, die Jury habe sich in seiner, Schoecks, völkischer Gesinnung nicht getäuscht?

In der Schweizer Presse entbrannte daraufhin ein heftiger Sturm. Als erstes veröffentlichte die sozialdemokratische Zeitung *Berner Tagwacht* einen Artikel unter dem Titel »Zwei Arier, Schoeck und Loeffel«, darauf folgte am 27. April im linken *Volksrecht*

25 Dazu ausführlich bei Michael Baumgartner: Einleitung, in: Othmar Schoeck: *Massimilla Doni*, hg. von Michael Baumgartner, Zürich 2009 (Sämtliche Werke, Bd. 16A), S. 11–25, hier S. 17.

26 Abgedruckt bei Vogel: *Othmar Schoeck*, S. 235.

27 So berichtet dies Felix Loeffel, ebd., S. 234. Der Text von Schoecks Rede findet sich in Corrodi: *Das Leben Othmar Schoecks*, Heft IX, 2. Teil, S. 71.

aus Zürich ein klarer, noch gemäßigter Artikel: »Othmar Schoeck wird ›aufgenordet‹.«<sup>28</sup> Am nächsten Tag allerdings erschien vom selben Autor in derselben Zeitung ein weiterer Artikel, in dem der Ton deutlich verschärft war: »Das Dritte Reich und geistige Menschen. Von Goethe und Ludendorff – von Schoeck und Goebbels«. Darin heißt es unter anderem:

»Herr Othmar Schoeck scheint keinerlei Solidarität um das Ansehen der freien Kunst und um die Würde der im Dienst freier Kunst stehenden geistigen Menschen zu kennen. Herr Othmar Schoeck scheint aber auch gar nichts gehört zu haben von jenem berühmten Stolz freier Schweizer vor Königsthronen. Gottfried Keller hat umsonst gewettert; Herr Othmar Schoeck hat ihn nicht zur Kenntnis genommen.

So sehen wir heute tief beschämt, wie ein angesehener Schweizer Künstler sich von der Haltung des Italieners Toscanini, des Deutschen Thomas Mann, des Katalanen Pablo Casals usw. beschämen lassen muß.«<sup>29</sup>

Aber es kam noch schlimmer, als die rechtsextremen Schweizer Frontisten sich auf die Seite Schoecks schlugen. In ihrem Kampfblatt *Die Front* erschien am 28. April 1937 ein erster, relativ gemäßigter Artikel.<sup>30</sup> Darauf folgten vier weitere polemische Hetzartikel: »Es steckt System dahinter« von Werner Meyer, der gegen die »jüdische, freimaurerische und marxistische Internationale« wettete; »Nationaler Niedergang« von Jakob Schaffner, der es in sachlich gehaltenem Ton unternahm, Schoeck von den erhobenen Vorwürfen reinzuwaschen.<sup>31</sup> Das linke *Volksrecht* meldete sich am 12. Mai 1937 noch einmal zu Wort und stellte eine Parallele zwischen der Verleihung des Hebelpreises an Alfred Huggenberger und des Erwin-von-Steinbach-Preises an Schoeck her.<sup>32</sup> Es folgte in der *Front* (am 14. Mai 1937) ein wüster antisemitischer Hetzartikel von Hermann Eisenhut mit dem Titel »Die Meute kläfft« sowie abschließend, am 19. Mai 1937, ein letzter Artikel in dieser Affäre: »Geistiger Landesverrat«, in dem ein weiterer Autor zu einer großen Verteidigungsrede für Schoeck ausholte.<sup>33</sup>

Auch Corrodi mischte sich publizistisch in diese Auseinandersetzung ein und verfasste neben seinem Bericht mehrere Leserbriefe, die allerdings der linken Presse nur Anlass für weitere Vorwürfe boten. Schoeck selber entschloss sich, die Affäre einfach auszusitzen, und schwieg in der Öffentlichkeit.

28 ag.: Othmar Schoeck wird »aufgenordet«, in: *Volksrecht*, 27. April 1937.

29 ag.: Das Dritte Reich und geistige Menschen. Von Goethe und Ludendorff – von Schoeck und Goebbels, in: *Volksrecht*, 28. April 1937.

30 [Hans Co]rr[odi]: Schoeck-Ehrung in Freiburg i. Br., in: *Die Front*, 28. April 1937.

31 Werner Meyer: Es steckt System dahinter, in: *Die Front*, 3. Mai 1937; Jakob Schaffner: Nationaler Niedergang, in: *Die Front*, 11. Mai 1937.

32 ag.: Nach Schoeck – Huggenberger. Die Methode der deutschen Ehrungen, in: *Volksrecht*, 12. Mai 1937.

33 Hermann Eisenhut: Die Meute kläfft, in: *Die Front*, 14. Mai 1937; H. J. M.: Geistiger Landesverrat, in: *Die Front*, 19. Mai 1937.

**Vorauselende Selbstzensur in der Oper *Massimilla Doni*** Schoecks zwei letzte Opernwerke, *Massimilla Doni* und *Das Schloss Dürande*, wurden beide im nationalsozialistischen Deutschland uraufgeführt. Der Komponist profitierte in beiden Fällen von der antisemitisch und politisch motivierten Verdrängung einstmals führender Protagonisten der deutschen Opernszene. Wie gezeigt wurde, war sich Schoeck dieser besonderen Konstellation durchaus bewusst, ja, er hat sie sogar als eine Art ausgleichende Gerechtigkeit für die vermeintliche jahrelange, seiner Meinung nach zu Unrecht erfolgte Zurücksetzung angesehen.

Der Grad der Kollaboration, des Mitmachens oder Stillschweigens ist bei den beiden Opernprojekten unterschiedlich. Es lohnt sich deshalb, die beiden Fälle einzeln genauer anzusehen. Den Fall der Oper *Massimilla Doni* hat Michael Baumgartner im Rahmen der Kritischen Gesamtausgabe ausführlich dargestellt.<sup>34</sup> Der kulturpolitische Kontext der Oper *Das Schloss Dürande* wurde im Rahmen des Forschungsprojekts an der Berner Hochschule der Künste untersucht.

Schoeck hat als Grundlage seiner siebten Oper *Massimilla Doni* die gleichnamige Novelle von Honoré de Balzac aus dessen *Comédie humaine* gewählt. Balzac erzählt darin die Geschichte des jungen Adligen Emilio, der die Liebe so sehr idealisiert, dass er sich seiner Geliebten, der jungen Herzogin Massimilla, erst nähern kann, nachdem er eine erotische Erfahrung mit einer anderen Frau, der leichtlebigen Sängerin Tinti, gemacht hat. Die Handlung dieser pikant-erotischen Novelle spielt im üppigen Dekor Venedigs zur Zeit des frühen Risorgimento.

Als Librettist wählte Schoeck seinen Jugendfreund Armin Rüeger, der hauptberuflich eine Apotheke im thurgauischen Bischofszell führte.<sup>35</sup> Dem Librettisten und dem Komponisten, die bei der Abfassung eng zusammenarbeiteten, war es wichtig, die sinnliche Atmosphäre und die Dekadenz der Lagunenstadt einzufangen, und dazu gehörte natürlich auch die Erotik. Am meisten gerungen haben die beiden mit der Abfassung des Schlusses, der schon bei Balzac problematisch ist. Emilio und Massimilla verbringen eine Liebesnacht, von dessen Ende der Zuschauer Zeuge wird. Es soll klar werden, dass die Herzogin von ihrem Geliebten schwanger geworden ist. Dies soll gemäß Libretto durch eine Wand gelöst werden, die zunächst undurchsichtig ist und später transparent wird, so dass der Zuschauer zwar nicht den Liebesakt selber, aber doch das ›Resultat‹, die schwanger gewordene Massimilla in den Armen Emilios, sehen kann. Symbolisiert wird

34 Baumgartner: Einleitung; siehe auch den Artikel von Beat Föllmi: Othmar Schoecks Oper *Massimilla Doni* und die nationalsozialistische Zensur, in: *Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft*, Neue Folge 33 (2013), S. 187–198.

35 Zur Person Armin Rüegers, der das Libretto zu drei großen Opern Schoecks verfasste, siehe Albert Knöpfli: *Armin Rüeger und sein Freund Otmar [sic] Schoeck*, [Aadorf] 1995.

die Schwangerschaft durch den Gesang eines unsichtbaren Kinderchores. Solche Mittel waren damals durchaus modern, man könnte sie als »filmisch« bezeichnen.

Im Frühjahr 1936 reiste Schoeck nach Dresden, um mit Karl Böhm über eine mögliche Aufführung des Werkes an der Sächsischen Staatsoper zu verhandeln. Die Dresdner Semperoper war seit 1934 in der Hand regimetreuer Kräfte wie Karl Böhm als Generalmusikdirektor und Alfred Reucker als Intendant. Werke von Juden oder Ausländern (aus nicht mit Deutschland verbündeten Ländern) waren problematisch, später ganz unmöglich. Richard Strauss' *Schweigsame Frau* wurde im Juni 1935 nach vier Aufführungen abgesetzt – wegen des jüdischen Librettisten Stefan Zweig.

Schoecks Oper wurde zwar angenommen, allerdings verlangte man Änderungen im Textbuch. »So etwas geht im neuen Deutschland nicht mehr«, soll die Intendanz gegenüber Schoeck geäußert haben.<sup>36</sup> Es ist nicht genau bekannt, welchen Weg das Libretto zwischen den Autoren, der Zensurbehörde, dem Verlag Universal Edition und dem Generalmusikdirektor Böhm genommen hat. Wir wissen auch nicht, welche Kritikpunkte direkt geäußert worden sind. Jedenfalls haben Schoeck und Rüeger das Libretto umgearbeitet, so dass die Universal Edition am 22. Mai 1936 Böhm informieren konnte, sie »hoffe, dass damit die Bedenken vollständig hinfällig geworden sind und das Werk schon bald auch seitens der vorgesetzten Behörde akzeptiert wird.«<sup>37</sup>

Komponist und Librettist haben also auf Druck von Intendanz, Verlag und »vorgesetzter Behörde« eine Reihe von Änderungen im Libretto vorgenommen, auf die an dieser Stelle im Einzelnen nicht eingegangen werden kann.<sup>38</sup> Die Eingriffe zielten jedenfalls darauf ab, die Sprengkraft der Erotik beziehungsweise Sexualität durch bürgerliche Sentimentalität zu entschärfen. Besonders deutlich wird dies in der Schlusszene der Oper. Während *Massimilla* ursprünglich »ekstatisch« dem unsichtbaren Kinderchor lauschen sollte, der davon kündigt, dass sie in der vorangehenden Liebesnacht schwanger geworden ist, wirft sie sich in der zensurierten Endfassung reumütig vor einem Madonnenbild nieder und beklagt ihren Fehltritt.

Der Fall *Massimilla Doni* ist also ein Beweis dafür, dass Schoeck es nicht bloß zugelassen hat, dass seine Opern im nationalsozialistischen Deutschland gespielt wurden, sondern dass er und sein Librettist Rüeger bereit waren, sich in vorausgehendem Gehorsam den Forderungen der kulturpolitischen Zensur Nazideutschlands zu unterwerfen. Die Eingriffe wurden übrigens auch bei späteren Aufführungen in der Schweiz – sogar noch 1956 – nicht rückgängig gemacht.

36 Corrodi: *Das Leben Othmar Schoecks*, Heft »Notturmo II«, S. 52.

37 Brief im Nachlass Hans Corrodi, Zentralbibliothek Zürich, Archiv der Othmar Schoeck-Gesellschaft.

38 Siehe dazu Baumgartner: Einleitung, S. 11–14. Eine vergleichende Tabelle aller zensurbedingter Eingriffe ebd., S. 41–43.



**Das Desaster um Das Schloss Dürande** Der Fall von Schoecks letzter Oper *Das Schloss Dürande* wiegt vor dem Hintergrund dessen, was oben dargestellt worden ist, um einiges schwerer als bisher angenommen. Hier wählte Schoeck zum ersten Mal einen ›professionellen‹ Schriftsteller als Librettisten – und zwar ausgerechnet den bekennenden Nationalsozialisten Hermann Burte.

Die Bekanntschaft von Schoeck mit Burte reicht lange vor ihre künstlerische Zusammenarbeit zurück. Bereits im Frühsommer 1926, als der Komponist Gast auf Werner Reinharts Gut Fluh war, traf er mit dem Dichter erstmals zusammen.<sup>39</sup> Ein Jahr später fuhr Burte zusammen mit Reinhart zur Uraufführung der *Penthesilea*, die am 28. Januar 1927 stattfand, nach Dresden. Burte war auch anwesend, als Schoeck Ende Juni 1928, wiederum auf der Fluh, Besuch von einer Delegation der Zürcher Universität bekam, die ihm mitteilte, dass ihm die Ehrendoktorwürde verliehen werde. Auch für Sommer 1934 ist ein Zusammentreffen Schoecks mit Burte auf der Fluh belegt.<sup>40</sup>

Möglicherweise hat Burte sich mit Hilfe von Reinhart bei Schoeck als Librettist angedient, um später einmal Opernlibretti für weitaus berühmtere Schützlinge Reinharts zu schreiben (was sich allerdings nicht verwirklicht hat). Wohl in dieser Absicht hat er 1936 in der *Neuen Zürcher Zeitung* ein dithyrambisches Gedicht anlässlich von Schoecks fünfzigstem Geburtstag veröffentlicht.<sup>41</sup> Schoeck hat ihm dafür schriftlich seinen warmen Dank ausgesprochen.<sup>42</sup>

Wenn die Motive für Burtes Zusammenarbeit auch recht offenkundig scheinen, stellt sich doch die Frage, weshalb denn Schoeck den alemannischen Dichter als Librettisten akzeptiert hat. Dabei wird ins Feld geführt, Schoeck wäre es leid gewesen, stets für die mittelmäßigen Libretti des Apothekers Rüeger kritisiert zu werden, und hätte sich deshalb nach einem Profi umgesehen – und dabei einen schweren Missgriff getan. Doch so einfach kommt Schoeck nicht weg. Als er im Sommer 1937 Burte schriftlich um Mitarbeit bat,<sup>43</sup> kannte er den Dichter schon mehr als zehn Jahre. Wusste er denn gar nichts von Burtes Gesinnung? Es ist zwar durchaus möglich, dass Schoeck das Lobgedicht, das Burte bereits 1931 auf den »Führer« veröffentlicht hatte, tatsächlich nicht gekannt hat.<sup>44</sup> Aber Schoecks Entourage, Corrodi und Reinhart an erster Stelle, waren,

39 Corrodi: *Das Leben Othmar Schoecks*, Kapitel 6/1, S. 11, Einschub.

40 Vgl. Vogel: *Othmar Schoeck*, S. 238f. Vogel hält dieses Zusammentreffen fälschlicherweise für das erste.

41 *Neue Zürcher Zeitung*, 31. August 1936, abgedruckt in: Vogel: *Othmar Schoeck*, S. 239f.

42 Brief vom 22. September 1936, Hermann-Burte-Archiv, Maulburg.

43 Brief von Mitte Juli 1937, Hermann-Burte-Archiv, Maulburg.

44 *Der Markgräfler*, 15. März 1931. Dass Burte mit dem »Führer« gar nicht Hitler gemeint haben könnte, verträgt sich schlecht mit der Tatsache, dass Burte sein Lobgedicht 1940 noch einmal abdruckte, zu einem Zeitpunkt, zu dem »Führer« wirklich niemand anderen mehr als Hitler meinen konnte; in: *Markgräfler Jahrbuch* 41 (1940), S. 64.

was Burtes politische und weltanschauliche Position angeht, durchaus auf dem Laufenden. Schließlich war Burte 1936, also ein Jahr bevor die Zusammenarbeit mit Schoeck begann, in die NSDAP eingetreten.

Die gemeinsame Arbeit mit Burte an der Oper erstreckte sich von Herbst 1937 bis zum Jahresbeginn 1939. Schoeck und seine Freunde machten sich während der knapp eineinhalb Jahren große Sorgen um die schlechte Qualität der Verse, die Burte ablieferte. Burtes politische Gesinnung und der daraus erwachsende Schaden für das Opernprojekt scheinen, trotz der sich zuspitzenden Weltlage, nur gerade einmal direkt zur Sprache gekommen zu sein.<sup>45</sup>

Als Ort der Uraufführung waren Kassel und die Berliner Staatsoper im Gespräch. Angesichts des Prestiges der Berliner Bühne konnte sich Schoeck rasch entscheiden. Anfang Mai 1941 wurden Robert Heger, der erste Kapellmeister der Staatsoper, und Erich von Prittwitz-Gaffron als Vertreter des Generalintendanten bei Schoeck in Zürich vorgestellt, um sich die Musik der neuen Oper anzuhören. Die Premiere wurde auf Frühjahr 1942 angesetzt. Wegen des Kriegsfortgangs musste sie zweimal verschoben werden und fand schließlich am 1. April 1943 statt. Schoeck begab sich für diesen Anlass persönlich nach Berlin, obschon ihm Familie und Freunde dringend davon abgeraten hatten. Burte hingegen blieb dem Ereignis fern, angeblich wegen eines Todesfalles in seiner Familie.<sup>46</sup>

Um klar ermessen können, was diese Premiere zu jenem Zeitpunkt bedeutet hat, müssen wir uns die Situation Anfang April 1943 vergegenwärtigen. Am 2. Februar war die Schlacht um Stalingrad mit einer verheerenden Niederlage der Wehrmacht zu Ende gegangen. Am 18. Februar hielt Goebbels seine fanatische Sportpalastrede, wo er zum ›totalen Krieg‹ aufrief. Doch inzwischen war der Wendepunkt im Krieg erreicht, und die Moral der Deutschen kippte. Vom 16. Januar bis Ende März 1943 hatte es mehrere, teils schwere Bombardements der Hauptstadt gegeben.

Nun müsste es auch Schoeck gedämmert haben, dass er auf das falsche Pferd gesetzt hatte. Zwar wurde *Das Schloss Dürande* in hervorragender Besetzung in Berlin aufgeführt<sup>47</sup> – eine Qualität, die der Komponist bei keiner anderen seiner Opern je erlebt hatte –, aber selbst ein glänzender Erfolg in Berlin (der ja dann nicht eintrat) wäre ohne weitere Folgen gewesen: Die deutsche Niederlage und die daraus erwachsenden politischen und kulturellen Konsequenzen machten jede Hoffnung hinfällig.

45 Hans Corrodi: Erinnerungen (unveröffentlicht), Einträge zum 15. August und 15. Dezember 1937; vgl. Walton: Othmar Schoeck. *Life and Works*, S. 228.

46 Ein möglicher Grund für Burtes Fernbleiben könnte, abgesehen von Sicherheitserwägungen, die Sondernummer der Schweizerischen Musikzeitung (1. März 1943) gewesen sein, in der ausführlich über *Das Schloss Dürande* berichtet wurde, Burte aber nur selten und dann kritisch genannt wird.

47 Es dirigierte Robert Heger, unter den Sängern waren Maria Cebotari, Willi Domgraf-Fassbaender, Josef Greindl, Peter Anders, die Regie besorgte Wolf Völker und das Bühnenbild Emil Preetorius.

**Schlussbemerkungen** Es ist längst deutlich geworden, dass die unheilvolle Zusammenarbeit mit Burte – die zu einem miserablen Libretto und zu einem nicht wiedergutmachenden Schaden für Schoecks Reputation geführt hat – alles andere als ein Ausrutscher war, den der Komponist letztlich auf Drängen Dritter, Corrodis und Reinharts, begangen hätte. Es handelt sich vielmehr um eine Kombination von problematischen Charakterzügen Schoecks und dessen eindeutig opportunistischer Haltung, die er in den dreißiger und vierziger Jahren zur Förderung seiner Karriere einnahm.

Schoeck war in der Auswahl seiner Freunde sorglos, ja zuweilen fahrlässig. Die Bewunderung Dritter blendete ihn, und sie genügte ihm. Also hat er in Kreisen verkehrt, von denen er hätte Abstand nehmen müssen – wie beispielsweise Renée Schwarzenbach-Wille. Seine politischen und weltanschaulichen ›Überzeugungen‹ folgten egozentrischen Motiven, ohne grundsätzliche Reflexion. Er vermischte persönliche Erfahrungen und Erlebnisse ohne weiteres mit dem Weltgeschehen.

Diese Charakterzüge wurden ihm in den Jahren der ideologischen Konfrontation und des Weltkriegs zum Verhängnis. Zu viel kommt zusammen: der Erwin-von-Steinbach-Preis, die Zensureingriffe im Libretto der *Massimilla Doni*, die Teilnahme an ideologisch problematischen Veranstaltungen in Nazideutschland, die Zusammenarbeit mit Burte, die Vergabe seines letzten Bühnenwerks an die Berliner Staatsoper, die Reise nach Berlin im April 1943.

Die Reaktionen in der Schweizer Öffentlichkeit waren Anfang 1937, als Schoeck den Steinbach-Preis entgegennahm, sehr heftig – vor allem deshalb, weil sich die beiden ideologischen Kontrahenten, Sozialdemokraten und Frontisten, publizistisch gegenüberstanden und sich dabei nicht schonten. Sechs Jahre später, als *Das Schloss Dürande* in Berlin uraufgeführt wurde, war der politische Aspekt des Ereignisses in der Schweiz kein Thema mehr. Die teils heftige Kritik an dieser letzten Oper Schoecks betraf in der Schweizer Presse fast ausschließlich Burte und sein Libretto – als wollte man den Komponisten aus der Schusslinie nehmen. Dieser wurde auch nach dem Krieg nicht belangt (im Gegensatz, wie wir gesehen haben, zu Corrodi).

Man kann sich jedoch fragen, wie weit einerseits das Stillschweigen, das dem Komponisten und seinem Werk nach dem Krieg entgegenschlug, und andererseits die Gleichgültigkeit seitens der jungen Musikgenerationen Schoeck gegenüber die Folge dieser Verdrängung der dunklen Seite des Komponisten darstellt.

Leo Dick

## **Gegen eine Logik des Fortschreitens. Das ›total Präsentische‹ in Schoecks Opern als Modell für eine zeitgemäße Musiktheaterkonzeption**

Was vermag Othmar Schoeck Komponistinnen und Komponisten von heute noch zu sagen? Worin liegt die fortdauernde Aktualität seines Schaffens? Diese Fragen sind dazu geeignet, Tonsetzer und Neue-Musik-Forschende unserer Tage in Verlegenheit zu bringen. Es ist nun einmal leider so, dass die Komponisten einer ›gemäßigten Moderne‹, zu denen man Schoeck zählen darf,<sup>1</sup> im Rahmen der Geschichtsschreibung der Neuen Musik nach 1945 einer stillschweigenden Ächtung anheimgefallen sind. Und in der Tat: Nimmt man Theodor W. Adorno folgend den sogenannten ›Stand des Materials‹ zum alleinigen Bewertungsmaßstab für kompositorische Fortschrittlichkeit, fallen weite Teile des Schoeckschen Œuvres zwangsläufig unter das vernichtende Verdikt der epigonalen oder gar revisionistischen Rückständigkeit. Entsprechend wurden Schoecks Partituren auch kaum je zum Diskussionsgegenstand akademischer Kompositionsseminare oder sonstiger Debattenforen der Neuen Musik erhoben. Allen Emanzipationsbestrebungen der künstlerischen Erben zum Trotz hat das Denken der Nachkriegsavantgarde in den Kategorien einer radikalen Fortschritts- und Verweigerungsästhetik die Generation Boulez, Nono und Stockhausen offensichtlich überdauert. Mehr als nur rudimentär erhalten hat sich dabei auch bis heute die in der Frühromantik wurzelnde kunstreligiöse Aufladung der Neuen Musik. Seit den 1960er-Jahren präsentiert sich diese zudem in zwei Varianten: Der monotheistisch grundierten Ausprägung im Darmstädter Kreis trat mit John Cage eine zen-buddhistisch gefärbte Kunstauffassung gegenüber. Wie Bernhard Uske in seinem Essay *Klang statt Kirche* ausführt, entstand somit ein ›religiöses Kraftfeld‹ im Bereich der Neuen Musik.<sup>2</sup> In dieses spirituell aufgeladene Feld ließen sich randständige Phänomene wie Schoeck schlecht integrieren; sie taugten meist nicht einmal zum Feindbild.

Nicht erst aus gegenwärtiger Sicht mutet aber die mit implizitem Führungsanspruch verbundene Idee einerseits des Voranschreitens und andererseits des andächtigen Zu-sich-selbst-Kommens reichlich obskurantisch-anmaßend an, zumal angesichts eines

- 1 Theodor W. Adorno wertet mit dem Begriff der ›gemäßigten Moderne‹ insbesondere die Musik Paul Hindemiths und Igor Stravinskis ab und stellt kategorisch fest: »Gemäßigte Moderne gibt es, seit es Moderne gibt. Während sie sich als besonnen und von Experimentiersucht frei in die Brust wirft, waren ihre Ergebnisse stets matt und schwächlich.« Theodor W. Adorno: *Dissonanzen. Einleitung in die Musiksoziologie*, Frankfurt a. M. 2003, S. 390.
- 2 Bernhard Uske: *Klang statt Kirche. Warum ist die neue Musik so religiös?*, in: *Neue Zeitschrift für Musik*, 163/5 (September/Oktober 2002), S. 12–17, hier S. 12.

innerweltlichen Erfahrungshorizonts, der heute mehr denn je vom pluralistischen Nebeneinander, von der »Ungleichartigkeit des Gleichzeitigen«, wie Stefan Kunze treffend formulierte, dominiert wird.<sup>3</sup> Sowohl der Rückzug in die Hermetik einer autonomen Tonsatzästhetik als auch die meditative Versenkung in die Tiefendimensionen des Klangs kann zwar als Einspruch gegen die Reizüberflutung einer Kulturindustrie gelesen werden, die Musik aller Epochen und sämtlicher Weltregionen jederzeit als Ware verfügbar macht. Man darf hier aber mit gleichem Recht einen prekären (und durchaus auch auf Vermarktbarkeit schielenden) Fluchtreflex in Richtung nebulöser Transzendenz vermuten, der sich schlecht mit dem aufklärerischen Ethos der Moderne verträgt und reichlich lebensfremd anmutet.

Nun steht die Neue Musik freilich schon längst nicht mehr ausschließlich unter dem Diktat Darmstädter Dekrete der 1950er-Jahre. Stattdessen ist mittlerweile die Einsicht gewachsen, dass Aktualisierungsschübe paradoxerweise gerade von der Beschäftigung mit musikalischen Strömungen der Vergangenheit ausgehen können, die einst als Verrat an der Moderne gebrandmarkt wurden. Insofern scheint nun auch die Zeit gekommen, den bislang als konservativ verschrienen Opernkomponisten Schoeck als revitalisierendes Korrektiv zur kunstreligiösen Belastung der Neuen Musik ins Feld zu führen. In Schoecks Bühnenwerk sticht nämlich die Diversität der gewählten szenischen Formate sowie ihrer jeweiligen musikalischen Ausformung ins Auge, die dem in der Neuen Musik bis vor nicht allzu langer Zeit vorherrschenden puristischen Ideal einer organischen Entwicklung und stilistischen Einheitlichkeit widerspricht. Bereits lange vor der einsetzenden Postmoderne reflektieren Schoecks Opern stattdessen eine pluralistische Welt und basieren auf einem non-linearen, heterogenen Geschichtsbild: Anstatt ein musikdramaturgisches Grundmodell zu entfalten und von Stück zu Stück konsequent, im Sinne einer quasi-göttlichen Gesetzmäßigkeit weiter zu entwickeln und zu modifizieren, stellt Schoeck in jedem seiner Bühnenwerke das musikalische Idiom, die Verhältnisse der Bühnenmittel zueinander und auch Format und Rahmung von Grund auf neu zur Disposition. Seinem Schaffen liegt somit eine weltzugewandte Neugier, ein forschender Impetus und ein Zug ins Offene zugrunde, der aus heutiger Sicht ausgesprochen modern wirkt.

Im Hinblick auf Schoecks ausgeprägte Experimentierfreude scheint insbesondere die Beschäftigung mit der Frage lohnend, wie seine Musik mit anderen Künsten interferiert und welches Kompositionsverständnis sich hierbei offenbart. Belebende Impulse gehen in dieser Hinsicht nicht allein von seiner *Penthesilea* aus, die allgemein als progressivste seiner Schöpfungen angesehen wird. Besonderes Innovationspotential hat vor

3 Stefan Kunze: Zur Gegenwart der Musik von Othmar Schoeck, in: *Auseinandersetzung mit Othmar Schoeck. Ein Symposium*, hg. von Stefan Kunze und Hans Jürg Lüthi, Zürich 1987, S. 8–18, hier S. 13.

allem die Variationsbreite seiner musikdramaturgischen Ansätze. Schon ein kurzer Blick auf die Anfangstakte seiner Oper *Das Schloss Dürande* lässt erahnen, wie engmaschig Schoeck in seinem Bühnenschaffen Klang und Szene, musikalische Komposition und theatrale Dramaturgie ineinander verschränkt und dabei deren Wechselverhältnis permanent neu verhandelt. Die Heterogenität des Gesamtwerks spiegelt sich im kompositorischen Detail.

**Tableaudramaturgie als kompositorisches Modell in *Das Schloss Dürande*** Zu Beginn der Oper *Das Schloss Dürande* springt Schoeck sogleich in *medias res* und verzichtet sowohl auf ein in sich geschlossenes orchestrales Vorspiel als auch auf eine gängige Form der Opernintroduktion mit einem Ensemble- oder Chorsatz. Lediglich acht rein instrumentale Takte grundieren die nächtlich-geheimnisvolle Atmosphäre des Anfangs, ehe der gedämpfte Dialog zwischen Renald und dem Wildhüter, die gemeinsam dem heimlichen Liebhaber von Renalds Schwester Gabriele auflauern, einsetzt. Die Basslinie der ersten vier Takte komplettiert von H ausgehend sukzessive die sechs Töne der Ganztonskala. Ihre pendelnde Harmonisierung abwechselnd in funktionell unverbundenen Moll- und Septakkorden unterstreicht den Eindruck eines ziel- und zentrumslosen Vagierens. Im Auftakt zu Takt fünf erfolgt unvermittelt eine harmonische Rückung. Der erste leiterfremde Ton in der Basslinie (D) wird zur dominantischen Vorbereitung des nun folgenden Orgelpunkts auf g, der fortan g-Moll als statisches tonikales Zentrum etabliert. Im Diskant wird dieses g-Moll sogleich chromatisch irisierend aufgefächert. Auch die einsetzenden Singstimmen erkunden vom Zentralton g ausgehend systematisch den gesamten chromatischen Tonraum. Nachdem der 'Ton *ces*' (in der Partie des Wildhüters) berührt und damit chromatische Vollständigkeit erreicht worden ist, erfolgt abrupt eine verkürzte Wiederaufnahme des einleitenden Klangfeldes. Dieses mündet ebenso unvermittelt in Gabrieles Lied hinter der Szene, das in einem modal gefärbten B-Dur steht und auf chromatische Alterationen sowohl in der Singstimme als auch in der Orchesterbegleitung fast vollständig verzichtet (siehe Abbildung auf Seite 150/151).

Der harmonische Kontrast zwischen diesen drei verschiedenen Klangfeldern wird auf der Ebene anderer Tonsatzparameter noch unterstrichen, etwa durch Wechsel in Tempo, Instrumentierung und Registrierung. Auch die Verräumlichung des Klangs dient der kompositorischen Strukturbildung: Das anfängliche musikalische Geschehen im Orchestergraben weitet sich schubweise auf die Bühne und Hinterbühne aus. Die Juxtaposition der kurzen Formbausteine bildet mit Mitteln des Tonsatzes *en miniature* die dramaturgische Disposition des ganzen Stücks ab. Das szenische Geschehen von *Schloss Dürande* wird nicht nach Kategorien einer linearen inneren Entwicklung geordnet, sondern unterliegt einer Dramaturgie der Tableaus. Ganz nach dem Vorbild der Pariser *Grand opéra* lassen Schoeck und sein Textdichter Hermann Burte in ihrem Werk

herausgehobene Augenblicke kontrastierenden Charakters aufeinanderprallen. Wie in den Schöpfungen Giacomo Meyerbeers und Eugène Scribes drückt sich hierdurch unter anderem die Kollision von mächtigen historischen Interessen und privaten Individualschicksalen aus. Die Schockdramaturgie der Grand opéra wird demnach sowohl zur Gestaltung des Plots herangezogen als auch in die Zellstruktur der Komposition einverleibt: Mikro- und Makrostruktur des Werks spiegeln einander.

Die Verknüpfung dieser kurzen ›Klangtableaus‹ auf der Ebene des Tonsatzes erfolgt dabei durch mittelbare, über weite Strecken des Werks reichende Beziehungen. Diese sind bei Schoeck stets das Resultat »einer präzise kalkulierten kompositorischen Konstruktion«. <sup>4</sup> Wie schon der Blick auf die ersten Takte von *Schloss Dürande* belegt, konzipiert Schoeck seine Formverläufe als Parataxe: Er zielt auf Reihung und Entfaltung, nicht auf teleologische Zuspitzung. Das zur Verdeutlichung der anfänglichen szenischen Situation eingesetzte Konstruktionsprinzip kommt auch für größere formale Einheiten zur Anwendung: Schoecks musikdramaturgische Gesamtdisposition beruht auf Kontrast, Komplementarität, Analogie oder Parallelität der Formteile. Für *Schloss Dürande* findet Schoeck eine ganz spezifische Ausformung der grundlegenden Kompositionsweise, die sein gesamtes Opernschaffen kennzeichnet. Ein Vergleich zweier Werke Schoecks verdeutlicht deren Charakter. Treffend hat Stefan Kunze im Hinblick auf die *Penthesilea* bemerkt, das Werk werde von einem »total Präsentischen der Klänge« dominiert: »Die Tonverbindungen entbinden kaum Fortschreitung. Umso greller wirken die Klangereignisse für sich selbst.« <sup>5</sup> In der *Penthesilea* bestehen diese emanzipierten Klangereignisse primär aus verabsolutierten akkordischen Mixturen und signalhaften Formeln. Diese werden im Zusammenspiel mit dem Bühnengeschehen zu tendenziell entsubjektivierten Chiffren einer pathologischen Exaltation. Im *Schloss Dürande* hingegen entfaltet das Tonmaterial selbst, jenseits seiner Manifestation in thematischen Gebilden, symbolische Bedeutung. So versinnbildlicht etwa das sukzessiv chromatisierte g-Moll-Feld zu Beginn Renalds wachsende Erregung, während der kontrastierende modale B-Dur-Abschnitt Gabrieleles unerschütterlicher Seelenruhe Ausdruck verleiht.

*Penthesilea* und *Das Schloss Dürande* stehen exemplarisch für ein Opernwerk, in dem das normative Formungsprinzip einer organischen motivisch-thematischen Entwicklung suspendiert wird zugunsten einer quasi-architektonischen Disposition des jeweiligen Materials. Zu Recht hat Hans-Joachim Hinrichsen die »konstruktivistisch-allegorische« Qualität dieser Kompositionsweise hervorgehoben: Die Zeichenhaftigkeit der

4 Hans-Joachim Hinrichsen: Das »Wesentliche des Kleist'schen Dramas«? Zur musikdramatischen Konzeption von Othmar Schoecks Operneinakter »Penthesilea«, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 59/4 (2002), S. 267–297, hier S. 280.

5 Kunze: Zur Gegenwart der Musik von Othmar Schoeck, S. 134.

**Klangfeld A: ganztönige Basslinie, Pendelharmonien**

VORHANG  
Etwas breit

Piano *p legato*

**Klangfeld B: chromatisiertes g-Moll**

bewegter

dominantischer Auftakt

Orgelpunkt

sukzessive Ergänzung zum chromatischen Total

Renald (flüsternd) *mf* 3 2 12 1 1 8 11

Ich kann es nicht glau - - - ben -

(deutlicher)

Wildhüter (flüstert) *mf* 10 9

Du wirst es seh'n!

Ein Frem - der zu mei - ner Schwe - ster

ABBILDUNG Das Schloss Dürande, Akt I, Beginn: Juxtaposition kontrastierender Klangfelder. © Universal Edition, Wien; mit freundlicher Genehmigung



g-h n! Mann wenn du ügst e-wür-e ich dich! Für m-i-ne Au-gen da

**Klangfeld A**

Tempo I *p* rit. *espr.* *mf*

Ah Horch! Sie bür-ge-ich!

**Klangfeld C: modal gefärbtes B-Dur**

Breiter *p* 2 „Sie stand wohl am Fen-ster-bo-gen und flocht sich trau-rig ihr singt!

Breiter *p* weich *pp* 2

Klangchiffren wirkt sich bei Schoeck eben »nicht als Mittel der Herstellung von Unmittelbarkeit und Identifikation, sondern als ein Instrument von Objektivierung und Distanz« aus.<sup>6</sup> Zu den zentralen kompositorischen Strategien dieser Distanznahme gehören auch Rückverweise auf historisch aufgeladene Formmodelle der traditionellen Oper. Im Falle von *Schloss Dürande* adaptiert Schoeck nicht einfach stillschweigend bewährte musikdramaturgische Verfahren einer vergangenen Epoche. Er setzt vielmehr ostentativ eine »Meta-Grand-opéra« in Szene und macht durch die transparente Zitierung des Vorbilds die seit dessen Hochphase verstrichene Zeit erfahrbar.

**Grand opéra auf zweiter Stufe** Opernhistorische Referenzen kennzeichnen Schoecks gesamtes Opernschaffen. Beat Föllmi hat auf den hohen Grad »an Verschiedenheit hinsichtlich des formalen Baus und der musikalischen Sprache« in Schoecks Bühnenwerken aufmerksam gemacht und dies auf die den Stücken inhärente Reflexion über Möglichkeiten musiktheatraler Formate zurückgeführt: Bei Schoeck werde »die Veranstaltung ›Oper‹ selbst zum Thema der Oper«. <sup>7</sup> Den produktiven Zugriff Schoecks auf präexistente musiktheatrale Formschemata deutet Föllmi treffend als metadiegetischen Kommentar zur Gattung Oper beziehungsweise zu deren Krise. Ob als Singspiel (*Erwin und Elmire*, op. 25), als expressionistischer Einakter (*Penthesilea*, op. 39), als Monodram (*Das Wandbild*, op. 28), als dramatische Kantate (*Vom Fischer un syner Fru*, op. 43) oder eben als Aktualisierung der französischen Grand opéra – Schoecks Opern reflektieren auf jeweils unterschiedliche Art ihre eigene Geschichtlichkeit und explizieren dadurch den künstlichen Charakter der Gattung.

Im Lichte der Frage nach der fortdauernden Aktualität Schoecks scheint es dringend geboten, diese konstruktiv-selbstreferentiellen Aspekte seines Schaffens endlich als Eigenwert zu begreifen. Ähnlich wie bei Igor Stravinskij stehen die Hervorbringungen der musiktheatralen Versuchsanordnungen bei Schoeck jeweils für sich und entziehen sich der historiografischen Logik einer linearen Material- und Formentwicklung. Stattdessen erkunden sie systematisch die Möglichkeiten, Musik und Theater miteinander zu verbinden und reflektieren zu diesem Zweck auf planvoll distanzierte Weise historische Ausprägungen der Gattung Oper. Was Hans-Joachim Hinrichsen im Hinblick auf die Beziehung der *Penthesilea* zu Strauss' *Elektra* und Wagners *Tristan und Isolde* festgestellt hat, gilt auch für Schoecks übrige Werke: Sein gesamtes Bühnenœuvre lässt Schlüsselmomente der Musiktheaterentwicklung »in vielfältig gebrochener Retrospek-

6 Hinrichsen: Das »Wesentliche des Kleist'schen Dramas«, S. 291.

7 Beat A. Föllmi: Nach Süden nun sich lenken. Die Krise der Gattung Oper als metadiegetischer Kommentar, in: *Die Worte vergrößern. Schoecks Opern im Spiegel der Kulturwissenschaften*, hg. von Beat A. Föllmi, Zürich 2000, S. 83–105, hier S. 88.

tive« erscheinen und entfaltet dadurch eine ganz eigenständige, »zeichenhafte Dimension«.<sup>8</sup>

Diese Dimension steht nach Ansicht des Verfassers aber eben nicht, wie etwa von Föllmi und in ähnlicher Weise von diversen anderen Schoeck-Exegeten suggeriert, unter den Vorzeichen einer romantischen »Sehnsucht nach einem verlorenen Paradies« oder eines nostalgischen Blicks zurück,<sup>9</sup> sprich: einer Ästhetik der Sentimentalität, der Überwältigung und identifikatorischen Einfühlung. Die Transparenz, mit der Schoeck seine Prämissen, Methoden und Bezugspunkte offenlegt, zielt vielmehr auf ein Theater der Bewusstseinsbildung und wendet sich gegen gesellschaftliche Reflexe des Vergessens, Verdrängens und Ausblendens. Hinter der historischen, mythischen oder märchenhaften Fassade lassen seine Stücke dabei immer etwas von den gesellschaftlichen Widersprüchen ihrer Entstehungszeit erahnen.

Dies gilt ganz besonders und in teilweise unfreiwilliger Weise für *Das Schloss Dürande*, sein szenisches *opus ultimum*. Die Wahl des Formmodells, das der Oper zugrunde liegt, markiert letztlich einen Tabubruch. Sie peilt unverhohlen die Revision eines quasi-offiziellen Geschichtsbilds an, denn Ende der 1930er-Jahre war die Gattung der Pariser Grand opéra bereits dem Vergessen anheimgefallen oder vielmehr: anbefohlen worden. Wagners auf Meyerbeers Werk gemünztes Verdikt »Wirkung ohne Ursache« hatte nunmehr seine vernichtende Kraft entfaltet.<sup>10</sup> Dass Schoeck die offiziell unerwünschten historischen Spuren in seinem Werk bewusst hervorkehren und nicht etwa verwischen wollte, belegt der Dissens mit seinem Librettisten hinsichtlich der Gestaltung des Finales.<sup>11</sup> Entgegen dem ästhetischen Gebot der Tragikvermeidung im ›Dritten Reich‹ beharrte Schoeck auf dem katastrophalen Ausgang der Handlung und damit auf einer zentralen Gattungskonvention der Pariser Grand opéra. Die Explosion am Ende des Werkes zitiert darüber hinaus ganz offen das Finale von Meyerbeers *Le Prophète*. Das ist nur ein Beispiel für die Aneignung einer ganzen Reihe von Motiven und Versatzstücken aus Klassikern wie *La Muette de Portici*, *Les Huguenots* und *Le Prophète*. Quasi auf zweiter Stufe wird dabei die romantisch-hochkulturelle Tendenz der Grand opéra zur Historisierung der Kunst selbst als geschichtliches Phänomen kenntlich gemacht. Die zumindest dem Opernkenner unmittelbar einsichtige Zitatebene, die das Werk im Zuge einer zeitlichen und räumlichen Kontextverschiebung gleichsam in Anführungszeichen setzt, trägt dazu bei, verschüttete Tiefenschichten des historischen Modells freizulegen. Es

8 Hinrichsen: Das »Wesentliche des Kleist'schen Dramas«, S. 297.

9 Föllmi: Nach Süden nun sich lenken, S. 89.

10 Richard Wagner: *Oper und Drama* [1852], hg. und komment. von Klaus Kropfnger, Stuttgart 1994, S. 101.

11 Chris Walton beschreibt den Arbeitsprozess Schoecks und Burtes minutiös, vgl. Chris Walton: *Othmar Schoeck. Life and Works*, New York 2009, S. 245 ff.

geht Schoeck nicht etwa um die ungebrochene Restitution der angestaubten Sensations- und Überwältigungsästhetik der Grand opéra. Er sucht vielmehr nach einer Aktualisierung der Dimension des diskursiven Zeigens, der aufklärerischen Ideologie- und Metaphysikkritik, die sich zumindest bei den besten Werken der Gattung hinter deren spektakulären Schauwerten verbirgt.

Schoecks durchaus Brecht'sches Bestreben, ein scheinbar bekanntes Modell durch verfremdende und distanzierende Verfahren zur Kenntlichkeit zu entstellen, steht besonders im Falle von *Schloss Dürande* quer zu den ästhetischen Entwicklungstendenzen des Musiktheaters jener Zeit und auch der darauffolgenden Dekaden. Gerade darin läge aber potentiell der besondere Reiz einer Wiederaufnahme der Auseinandersetzung mit Schoecks Opernwerk aus heutiger kompositorischer Perspektive.

**Schoeck als potentieller Motor eines musiktheatralen Paradigmenwechsels?** Schoecks Opern sind hauptsächlich in der Zwischenkriegszeit entstanden. Sie sind damit in einer Schwellenperiode der Gattungsgeschichte angesiedelt, die das Verhältnis von Musik und Theaterbühne einer grundsätzlichen Überprüfung unterzieht und deren Verwerfungen und Umbrüche unsere Auffassung von musikalischem Theater bis heute prägen. Zwar hat Schoeck sich niemals als Vorreiter neuester Modeströmungen geriert – wie Chris Walton belegt, musste sein Schaffen vielmehr des Öfteren als Beispiel für die notorische »helvetische Stilverspätung« herhalten.<sup>12</sup> Dafür hat aber die Weimarer Experimentierfreude in seinem Werk womöglich nachhaltigere Spuren hinterlassen als bei manchen Komponistenkollegen. Im Gegensatz etwa zu Arnold Schönberg, Paul Hindemith oder Ernst Krenek ist bei Schoeck kaum etwas von den tiefgreifenden historischen Umbrüchen zu Beginn der 1930er-Jahre zu spüren. In einer Phase, in der einstige »Bürger-schreck[e]« zu »erschrockenen Bürger[n]« mutierten,<sup>13</sup> führte Schoeck unbeirrt seine experimentellen Suchbewegungen fort und knüpfte dabei nahtlos an die Kunstpraxis der vergangenen Dekade an: Bekanntlich durchlief das progressive Musiktheater in den 1920er-Jahren eine äußerst dynamische und vielgestaltige Phase. Ob als Zeitoper, Kurzoper, Songspiel, episches Musiktheater oder Lehrstück – Formen eines antiillusionistischen Musiktheaters richteten sich gleichermaßen gegen das kunstreligiöse Pathos der nachwagnerschen Oper wie gegen die Emphase des damals noch nachhallenden Expressionismus. Unter den Vorzeichen einer Ästhetik der neuen Sachlichkeit setzte man nun

<sup>12</sup> Ebd., S. 4.

<sup>13</sup> Der Publizist Ulrich Schreiber überträgt hierbei ein auf Erich Kästner bezogenes Zitat Robert Neumanns auf Hindemith; vgl. Ulrich Schreiber: *Opernführer für Fortgeschrittene*, Bd. 3/I: Die Geschichte des Musiktheaters. Das 20. Jahrhundert I: Von Verdi und Wagner bis zum Faschismus, Frankfurt a. M. 2000, S. 538.

auf ironische Distanz und Verfremdung, auf musikalischen Stilpluralismus, der auch den Einsatz von Unterhaltungsmusik einschloss, auf kleine Besetzungen, intime Räume, direkte Publikumsansprache, auf Puppen-, Laien- und Mitmachtheater. Wie Ulrich Schreiber bemerkt, erlebte die Oper damals ihre bislang »letzte große soziokulturelle Blüte«,<sup>14</sup> freilich um den Preis einer weitgehenden Aushöhlung der Gattungsidentität.

Der experimentelle Furor der Weimarer Zeit kam mit der Weltwirtschaftskrise 1929 abrupt zum Erliegen und wurde im Zuge der Machtergreifung der Nationalsozialisten in Deutschland vollends abgewürgt. Nach 1945 galt das Ausdrucksvokabular der traditionellen Oper in progressiven Kreisen als kontaminiert und nicht restituierbar. An einer Wiederaufnahme und Fortführung der Weimarer Bühnenexperimente zeigte sich die Nachkriegsavantgarde uninteressiert. Aus Sicht des Darmstädter Kreises, der alsbald die Neue-Musik-Szene dominierte, konnte eine fundamentale Neukonfiguration des musikalischen Theaters nur über eine Phase des Rückzugs auf die Beschäftigung mit dem musikalischen Materialstand erfolgen und keinesfalls über eine produktive Auseinandersetzung mit überholten Formmodellen der untergegangenen bürgerlichen Kultur. Das zu Beginn der 1960er-Jahre aus dem Geist der Darmstädter Autonomieästhetik hervorgegangene und von Cages erweitertem Musikverständnis entscheidend befruchtete »Neue Musiktheater« eines Mauricio Kagel oder Dieter Schnebel kappte ganz bewusst die Verbindung zum Erbe der klassischen Oper.<sup>15</sup> Den Exponenten dieser Musiktheaterästhetik blieb der künstlerische Ansatz, den »Griff in den reich gefüllten, weiter sich häufenden Gestalten-Fundus der Musikgeschichte« zu aufklärerischen Zwecken zu nutzen,<sup>16</sup> der besonders Stravinskis und Schoecks Bühnenschaffen kennzeichnet, dementsprechend von Grund auf wesensfremd.

Bis vor kurzem war im Einzugsbereich des innovativen Musiktheaterbetriebs demnach vom Geist der 1920er-Jahre, der Schoecks Werk noch ein Jahrzehnt später durchweht, wenig zu spüren, dafür umso mehr von der historischen Zäsur, die darauf folgte. Erst in jüngerer Zeit scheint sich das Blatt zu wenden. Die Festivalausgabe der »Münchener Biennale für Neues Musiktheater« von 2016 etwa stand unter den Vorzeichen eines Paradigmenwechsels. Die neu berufenen Intendanten Daniel Ott und Manos Tsangaris, beide selbst Komponisten, positionierten die einst von Hans Werner Henze gegründete »Biennale« wörtlich als »offenes Experimentierfeld« und als »Nachwuchs-

14 Ebd., S. 520.

15 Der oft benutzte Begriff des »Neuen Musiktheaters« ist unscharf. Als pragmatisch hat sich Matthias Rebstocks Vorschlag erwiesen, den Terminus auf alle Formen anzuwenden, »die in einer Traditionslinie zu dem Musiktheater stehen, das besonders von Cage, Schnebel und Kagel in den 60er Jahren geprägt wurde.« Matthias Rebstock: Analyse im neuen Musiktheater. Diskussion interdisziplinärer Ansätze, in: Diskussion Musikpädagogik 18 (2003), S. 26–32, hier S. 26.

16 Uske: Klang statt Kirche, S. 15.

forum«. <sup>17</sup> Offensiv befördert wurde die produktive Auseinandersetzung mit Formaten und Rahmenbedingungen des Musiktheaters. In jeder einzelnen Produktion sollten zudem Verhältnisse und Rangfolge der einzelnen Bühnenmittel neu ausgehandelt werden. Nicht von der Hand zu weisen ist die Nähe dieser Ausrichtung zu experimentellen Plattformen der Weimarer Zeit wie etwa der »Deutschen Kammermusik Baden-Baden«, <sup>18</sup> beispielsweise hinsichtlich der Bevorzugung miniaturhafter Formen, der Eroberung theaterferner Räume, der Unterwanderung tradierter Stilhöhegebote, den Partizipationsprojekten, dem Einbezug audiovisueller Medien und vielem anderem.

Als nach wie vor bedeutendste Uraufführungsplattform des Neuen Musiktheaters ist die »Münchener Biennale« ein sehr brauchbarer Index für den gegenwärtigen Stand ästhetischer Entwicklungen in diesem Bereich. Es scheint, als stünde derzeit weniger das geschlossene Werk als vielmehr das *work in progress* im Fokus: kreative Prozesse, künstlerische Suchbewegungen. Dahinter steckt gemäß Tsangaris ein »forschender Impuls«, der das gegenwärtige Musiktheater umtreibt. <sup>19</sup> Hierin aber offenbart sich eine unverkennbare Tangente zum Schaffen Othmar Schoecks und anderer Vertreter einer gemäßigten Moderne. Festivalausrichtung und Programmgestaltung der »Biennale 2016« deuteten denn auch auf das Bestreben hin, die bislang unbewältigte Abnabelung von der Vätergeneration des Neuen Musiktheaters zu forcieren und sich der kunstreligiösen Schlacken der Nachkriegszeit zu entledigen. Nicht umsonst lautete das Festivalmotto »Original mit Untertiteln«: Es sollte zur kritischen Auseinandersetzung mit Geniekult und Schöpfungsmythos im Bereich der Neuen Musik herausfordern. Ott und Tsangaris bekundeten im Vorfeld die Absicht, ein Thema zu wählen, das die Übersetzungs-Qualitäten und Konjunktion der Teilsprachen »innerhalb des Musiktheaters, seiner Vorlagen, Libretti, Partituren, Aufführungen, Traditionen, Dokumentationen und Rezeptionsgeschichten« zum Gegenstand eines offenen kreativen Diskurses macht. <sup>20</sup> Damit forderte

17 Daniel Ott/Manos Tsangaris: Musiktheater heute ... und die Münchener Biennale 2016, in: Positionen. Texte zur aktuellen Musik 106 (Februar 2016), S. 8–9, hier S. 9.

18 1927 wurden die »Donaueschinger Kammermusiktage« nach Baden-Baden verlegt. Das Musikfest hieß fortan »Deutsche Kammermusik Baden-Baden«. Der programmatische Rahmen des Festivals wurde am neuen Veranstaltungsort erheblich erweitert. In den Konzerten des Jahres 1927 etwa kamen neben Kammermusikwerken auch Kompositionen für mechanische Instrumente, Filmmusiken und kleine musikalische Bühnenstücke (beispielsweise Hindemiths Musiktheater-Sketch *Hin und zurück*) zur Aufführung. Vgl. hierzu Erich Doflein: Deutsche Kammermusik Baden-Baden 1927. Rückblicke nach 50 Jahren, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 6/1977, S. 504.

19 Tsangaris im Gespräch mit David Roesner; vgl. David Roesner: Die Welt als Bühne und Plattform. Gedanken zu einem Gespräch mit Daniel Ott und Manos Tsangaris über die Neuorientierung der Münchener Biennale. *Festival für Neues Musiktheater*, in: Positionen. Texte zur aktuellen Musik 106 (Februar 2016), S. 10–13, hier S. 10.

20 Ott/Tsangaris: Musiktheater heute, S. 9.

die Festivalleitung zugleich eine Art historischen Bewusstseins ein, die der Avantgarde nach 1945 angesichts ihrer zentralen Denkfigur eines von der vielzitierten »Stunde Null« ausgehenden Neubeginns fremd war, sich aber mit Schoecks Kunstverständnis trifft.

Den derzeitigen Reformbestrebungen im Repertoirebereich des Neuen Musiktheaters stünden insofern eine vertiefte Auseinandersetzung mit den musikdramaturgischen Errungenschaften Schoecks und überhaupt eine Rückbesinnung auf den Weimarer Experimentiergeist gut zu Gesicht. Aus heutiger Sicht präsentiert sich Schoecks Musiktheater, das auf der konstruktiven Arbeit mit zeichenhaft aufgeladenen Chiffren basiert, als valable, bei Weitem nicht ausgereizte Alternative zur Ausdrucksooper einerseits und andererseits zur ausschließlich selbstzentrierten experimentellen Bühnenkomposition. Von Werken wie *Schloss Dürande* geht insofern eine Aufforderung an jede folgende Komponistengeneration aus: Eine Aufforderung zu scheuklappenlosen Suchbewegungen abseits teleologischer Heilspfade. Schoeck gehört zweifellos zur Gruppe jener Künstler aus der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, die nach den Worten des Komponisten und Musiktheoretikers Gösta Neuwirth jenes »andere Denken« vorweggenommen haben, »das im Mittelpunkt des jetzt Neuen, der gegenwärtigen Verwandlung steht. In dieser denkbaren Kultur und Kunst gibt es vielleicht kein Zentrum, keine Norm mehr, sondern die umfassende Teilnahme an dem, was von Menschen verschiedenartig hervorgebracht werden kann.«<sup>21</sup>

Die bereits zu Beginn der 1980er-Jahre formulierte Sentenz hat bis heute nichts an Aktualität eingebüßt: Dem von Neuwirth beschriebenen »anderen Denken« fällt nach wie vor die Aufgabe zu, sich jeglicher dünnlich-selbstbezogener Abschottung im Bereich der Neuen Musik zu widersetzen. Es weist als Reaktion auf eine zunehmend als chaotisch und unübersichtlich empfundene Welt der Tonkunst einen dritten Weg jenseits der Flucht in die Abstraktion hyperkomplexer Tonsatzstrukturen oder aber in die spirituell grundierte Klangmeditation. Dieser Weg steht unter den Vorzeichen eines aufklärerischen Ethos, eben: eines kritisch forschenden Impulses. »Im Sinne der alten Funktion der *Artes liberales*« passt er, wie Uske trefflich formuliert, den Akt des Komponierens ein »in den Dienst an der sinnlichen Intelligenz der menschlichen Geschöpfe.«<sup>22</sup>

21 Gösta Neuwirth: Musik um 1900, in: *Art Nouveau, Jugendstil und Musik*, hg. von Jürg Stenzl, Zürich 1980, S. 89–134, hier S. 90.

22 Uske: *Klang statt Kirche*, S. 15.

Thomas Gartmann

»Wenn aber diesen äußerlichen, von Burte verschuldeten Schönheitsfehlern abgeholfen wäre, so hätten wir gewiß eine der prachtvollsten Opern der neueren Musik.«<sup>1</sup> Versuch einer Rückdichtung

(Armand, hält den Becher)  
Heil dir, du Feuerquelle,  
Der Heimat Sonnenblut!  
Ich trinke und küsse die Stelle,  
Wo deine Lippen geruht!<sup>2</sup>

Der deutsche Reichssender hat die Uraufführung von Othmar Schoecks letzter Oper *Das Schloss Dürande* am 1. April 1943 in der Berliner Staatsoper zumindest partiell mitgeschnitten und im ganzen Reich ausgestrahlt. Vor wenigen Jahren konnte Chris Walton die Bänder ausfindig machen und bei Jecklin als CD herausgeben.<sup>3</sup>

Peter Anders, der Tenor dieser Uraufführung, bietet als Armand hier alles auf, was seine Stimme an Metall und Strahlkraft hergibt. Dazu eine bis zum Überdruck gesteigerte Ekstase und eine Schleimigkeit, die sich mit der Gestelztheit dieser Reimerei paart. Und eine hervorragende Textverständlichkeit, die verrät, dass schon bei der Uraufführung die Verse verbessert werden mussten: Trinken und küssen werden vertauscht, und statt der unbeholfen-distanzierten »Stelle« hört man die sinnlose Wiederholung von Quelle.

Für die Sprache des »Dritten Reiches« sind wir sensibilisiert seit Victor Klemperers *Lingua Tertii imperii* (LTI):<sup>4</sup> Heil, Feuerquelle, Heimat, Sonnenblut – zentrale Begriffe verdichten sich hier im vollen Pathos, der sich durch Ausrufe und Endreime noch verstärkt. Der gespreizte Stabreim »Heil – Heimat« präsentiert sich dabei als Zugabe. Die zweite Strophenhälfte wirkt demgegenüber umständlich, präntentös und als krasser Bruch, den der Sänger so nicht mitvollziehen mag, weder stimmlich noch im Text.

Bereits diese vier Verse zeigen, wie sich das Duo Hermann Burte – Othmar Schoeck dem Nazi-Regime angedient und sich damit später unmöglich gemacht hat. Vokabular, Pathos, Reime und sprachliche Unbedarftheiten verhinderten jegliche Neuinszenierung nach 1945.

- 1 Emil Staiger, Brief vom 27. Juni 1943 an Othmar Schoeck, Zentralbibliothek Zürich, Musikabteilung Nachl. O. Schoeck: B 40.
- 2 Othmar Schoeck [bzw. Hermann Burte]: *Das Schloß Dürande* [Libretto], Wien 1943, S. 30 (2. Akt).
- 3 Jecklin Edition JD 692-2 (1994).
- 4 Victor Klemperer: LTI. Notizbuch eines Philologen, Leipzig 252015.



Was in dieser Interpretation völlig untergeht, ist das zart begleitende Duett von Sologeige und Bratsche, das vom Haudegen-Tenor förmlich niedergebrüllt wird, obwohl sein *Espressivo* nur *Pianissimo* vorgezeichnet ist. Peter Anders ist hier klar näher bei Burte als bei Schoeck (Notenbeispiel 1).

Ein textlicher Gegenentwurf, den ich hier nun vorstellen und diskutieren möchte, müsste also radikal anders sein; er müsste dieses *Pianissimo* auch im Text beschwören:

Komm leise da herüber  
zum schattig verschwiegenen Baum.  
Ich trinke und küsse die Stelle,  
die deine Lippen berührt.

Die neue Fassung von Francesco Micieli,<sup>5</sup> die sich als kreatives Experiment versteht, auf das ursprüngliche Libretto zu reagieren, bleibt nun ohne Pomp, ohne Reim, ohne *LTI*, leise. Armand spricht nicht mehr zum Becher, sondern er wendet sich direkt an seine Geliebte. Bei Burte dagegen tritt er laut Regieanweisung explizit mit ihm (dem Becher) etwas nach vorn an die Rampe. (Im Librettoentwurf war er dagegen noch mit ihr nach vorn getreten.) Erstaunlicherweise stimmt bei unserer neuen Fassung auch die Prosodie besser: Die verstohlene Aufforderung »Komm leise da herüber« verschleiert sinnig das Metrum, unterdrückt jeden Akzent. Auch bei »Heil« erstaunt zwar, dass dies nicht auf die Eins herausknallt – doch bei »Feuerquelle« humpelt es, während nun das »herüber« auch rhythmisch stimmt. Mit »schattig verschwiegen« verweist der Text dazu auf eine andere Welt, die des Traums.

Die Antwort auf die geradezu fanatisch gefeierte Feuerquelle, hier immerhin gesungen von Maria Cebotari, klingt nach Armand wie ein Schatten: das Mädchen als naives, willfähiges Hündchen, das nicht zu mehr taugt als der Becher – als Requisit und Projektionsfläche.

Hans Corrodi, der später als Nazi-Sympathisant verfeimte Schoeck-Biograf, verglich die Figur der Gabriele in einem Aufsatz wie in den *Blättern der Staatsoper* mit Kleists Kätchen:<sup>6</sup> Sie sei das liebende Weib, welches dem Geliebten wie ein treuer Hund auf der Fährte bleibe,<sup>7</sup> und in seinem Tagebuch, in dem er die Begegnungen mit seinem Idol

- 5 Francesco Micieli (\*1956) ist ein Schweizer Schriftsteller albanisch-süditalienischer Abstammung. Er unterrichtet am Schweizerischen Literaturinstitut in Biel, wohnt in Bern und verfasste verschiedene Opernlibretti.
- 6 Hans Corrodi: »Das Schloss Dürande«. Von Eichendorffs Novelle zu Hermann Burtes Textbuch, in: *Schweizerische Musikzeitung* 83 (1943), S. 72–74; ders.: »Das Schloss Dürande«. Von Eichendorffs Novelle zu Hermann Burtes Textbuch, in: *Blätter der Staatsoper* 23 (1943), H. 3, S. 5–7.
- 7 Hans Corrodi: *Othmar Schoeck. Bild eines Schaffens*, Frauenfeld 1956, 3., stark überarb. und erw. Aufl. der 1931 ebd. erschienenen Biografie *Othmar Schoeck. Eine Monographie* (Die Schweiz im deutschen Geistesleben, Bd. 15), S. 297.

(GABRIELE hat getrunken und reicht Armand den Becher.)

Armand (hält den Becher, ist mit ihm etwas nach vorn, abgesondert, getreten)

Wieder ruhig (*Tempo I*) 51 *pp espr.*

Heil dir, du Feuerquelle, der

Heimat Sonnenblut! Ich trinke und küsse die Stelle, wo deine Lippen ge-

**NOTENBEISPIEL 1** Othmar Schoeck: *Das Schloss Dürande*, II. Akt, Duett Armand/Gabriele, Klavierauszug von Anton Webern (© Universal Edition, mit freundlicher Genehmigung)

Schoeck aufzeichnete, notierte er die spitze Bemerkung von Schoecks deutscher Ehefrau Hilde: Was *Dürande* betraf, meinte diese, Gabriele sei Schoecks Wunschfrau, unterwürfig und bereit, hinter ihrem Geliebten wie ein Hündchen herzulaufen.<sup>8</sup>

Der NZZ-Redaktor Willi Schuh, der für die Schweizer Musikzeitung nach Berlin ange-  
reist war und für Schoeck einst selber einen Klavierauszug anzufertigen begonnen hatte,<sup>9</sup>  
spricht bei der Leistung von Maria Cebotari von der »Verwirklichung einer Traum- und

- 8 Hans Corrodi: *Erinnerungen an Othmar Schoeck*. Tagebücher [Typoskript, Zentralbibliothek Zürich], Eintrag vom 28. Juli 1943, S. 970: »Es ist ja immer wieder das Gleiche. Gabriele ist die Wunschgestalt des Weibes, wie er es sich ausmalt: das Weib, das dem Mann in hündischer Ergebenheit nachläuft, seinen Wahn erträgt, ihm aus der Hand frisst und ihm jederzeit zur Verfügung steht, mag sich dieser Herr noch so wenig um sie kümmern und sich in Paris mit andern amüsieren. Das ist sein Pubertätskonflikt, über den er nicht hinwegkommt!« Ähnlich wieder am 19. Dezember 1943: »Gabriele muss ihm nachlaufen, ihn vergöttern und für ihn sterben, während er kaum Notiz von ihr nimmt«, S. 993.
- 9 Vgl. hierzu Corrodi: *Erinnerungen*, Eintrag vom 3. Oktober 1940, S. 857: »Schuh sollte den Klavierauszug bearbeiten, hat aber erst einen Teil des ersten Aktes. [...] Schuh aber will offenbar die Arbeit nicht gratis machen und will zuerst mit dem Vertreter der Firma reden [...]«

Wunschgestalt: im innig beseelten Stimmklang [...] erscheint nicht nur das Mädchenhaft-Rührende der Figur, sondern auch die Kraft der unbedingten Hingabe an das große Gefühl«. Damit bewegt er sich in der Wortwahl gefährlich nah bei den Nazis.<sup>10</sup>

Vergessen wir nicht: schon bei Eichendorff wirkt Gabriele emanzipiert, wenn sie kokett meint: »Wenn du nicht artig bist, sing ich.«<sup>11</sup> Die Neufassung widerspricht hier Schoecks Frauenbild und orientiert sich eher an dessen Gattin Hilde: Aus der bloßen Assistentin, die den Becher reicht, wird die wissbegierige Person.

<b>Burte</b> So reichte ich das Zeichen:	<b>Micieli</b> So weiß ich nun deinen Namen:
Armand, so nenne ich dich!	Armand, so nenne ich dich!

Mit diesem kurzen Beispiel sind wir bereits mitten in unserer Problematik – und unserem künstlerischen Gegenvorschlag.

Zwar stand Schoeck mit dieser Berliner Produktion in Bestbesetzung am Höhepunkt seiner Laufbahn. Für den Klavierauszug diente – wenn auch laut murrend – kein Geringerer als Anton von Webern zu.<sup>12</sup> Musikalisch gebot Schoeck über eine Vielfalt der Mittel. Für den einflussreichen Musikkritiker Willi Schuh ist es quasi das *opus summum*: »Wenn wir kein anderes Bühnenwerk von ihm besäßen, so hätten wir in diesem einen doch alle wesentlichen Elemente seines Bühnenstils beisammen.«<sup>13</sup>

Schon früh wurde demgegenüber die textliche Gestaltung als das Hauptproblem der Oper betrachtet. Sowohl Karl Böhm in Dresden als auch das Theater von Kassel sowie der Verlag Schott lehnten eine Produktion für Bühne respektive Verlag höflich ab, sobald sie das Libretto (und nur dieses) gesehen hatten. Und Hermann Göring donnerte, sobald er nach der Berliner Premiere das Textbuch las, mit seinem berühmten Diktum vom Bockmist.<sup>14</sup>

<sup>10</sup> Willi Schuh: Betrachtungen zu Othmar Schoecks »Schloss Dürande«, in: Schweizerische Musikzeitung 83 (1943), S. 156–159, hier S. 158f.

<sup>11</sup> Joseph von Eichendorff: Das Schloß Dürande, in: ders.: Erzählungen, Zürich 1955, S. 269–334, hier zit. nach <http://gutenberg.spiegel.de/buch/-4293/1> (1. April 2017).

<sup>12</sup> Die Arbeit beschäftigt ihn vom August 1941 bis Februar 1942. Am 23. August 1941 schreibt er an Willi Reich: »Ich muß mich zur Zeit übrigens wieder mit einem Auszug schinden, von einer Oper – bitte, es nicht weiter sagen – eines Schweizer »Meisters«. Wehe Ihnen, wenn Sie es verraten! (Wenn andere Schweizer ein Einsehen gehabt hätten, müßte ich es vielleicht nicht machen!)« Im September berichtet er vom »Klavierauszug, einer, scheint es, schrecklich langen Oper«, und im Dezember bezeichnet er dies als »Frohn-Arbeit«. Zum Abschluss meint er bitter: »Ich habe wieder einen Klavierauszug verzapft, diesmal von einem Ungeheuer von fast 1000 Partiturseiten! [...] die Unterbrechung war böse.« Vgl. Hans und Rosaleen Moldenhauer: Anton von Webern. Chronik seines Lebens und Werkes, Zürich 1980, S. 485f. und 523.

<sup>13</sup> Schuh: Betrachtungen, S. 157.

<sup>14</sup> Telegramm von Hermann Göring an Heinz Tietjen vom 14. April 1943, Akademie der Künste, Berlin, Heinz-Tietjen-Archiv 406. Erstmals zit. von Hans Heinz Stuckenschmidt: Reichsmarschall und

Auch Hilde Schoeck reagierte sehr bitter und meinte, viel gute Musik sei an einen schlechten Text vergeudet worden.<sup>15</sup> »Sie meinte – und das ist ein kluges Wort – er komponierte eben gar nicht diese Verse, sondern seine Vision des Stoffes, er komponierte eigentlich Eichendorff und verschlang dabei Burtes Verse mehr oder weniger unbesehen«, schrieb Corrodi darüber in sein Tagebuch.<sup>16</sup> Weiter beklagte Hilde, dass ihr Gatte seit zehn Jahren keine gute Literatur gelesen habe – nur die Geschichten von Karl May.<sup>17</sup> Hermann Hesse, der Schoeck als Erster auf das Sujet hinwies, hatte allerdings Jahre zuvor in Bezug auf Schoecks literarische Sensibilität festgehalten: »[...] nirgends fehlt das zarteste Gefühl für die Nuancen.«<sup>18</sup>

Geradezu konsterniert gab sich Corrodi: Burtes Text sei ein »Kataarrakt [sic] von Banalitäten« und »Trivialitäten«, polterte er.<sup>19</sup> »Es ist entsetzlich, wie Burte jede Situation, statt sie auf das Wesentliche zusammenzudrängen, wie es der Stil der Oper erfordert, auswälzt und mit Flickversen verwässert!«<sup>20</sup> Den alten Grafen fand er »steif, blutleer, hochnäsig«.<sup>21</sup> Andererseits notiert er in seinem Tagebuch, Schoeck sei mit Burtes Versen zufrieden.<sup>22</sup> Corrodīs schriftliche Äußerungen sind allerdings mit Vorsicht zu genießen, weil er sich oft wie eine Windfahne bei den vermeintlichen Adressaten anbiedert – so richtet sich auch das im Typoskript überlieferte Erinnerungstagebuch an die Nachwelt. Dazu hegte der Deutschlehrer den Ehrgeiz, das Libretto selbst zu schreiben, legte sich bereits einen ganzen Plan für *Schloss Dürande* zurecht und sandte anonym einen Entwurf der ersten Szene an Schoeck, noch bevor Burte seinen ersten Akt fertig hatte.<sup>23</sup> Dabei integrierte er auch die zwei Gedichte »Parole«<sup>24</sup> und »Der verirrte Jäger«, die Schoeck dann in der Tat verwendete.

Intendant. Eine Episode aus der Laufbahn Heinz Tietjens, in: *Neue Zürcher Zeitung* (NZZ), 12. Dezember 1967, Morgenausgabe, Blatt 7; vgl. die Abbildung in *Zurück zu Eichendorff! Zur Neufassung von Othmar Schoecks historisch belasteter Oper »Das Schloss Dürande«*, hg. von Thomas Gartmann, Zürich 2018, S. 10.

- 15 Chris Walton: *Othmar Schoeck. Eine Biographie*, Zürich 1994, S. 245, Anm. 33. Man könnte nun dieses Ausspielen von guter Musik und schlechtem Text unter nationalistischen Vorzeichen als guter Schweizer versus böser deutscher Nazi verstehen; die polarisierenden Kritiken der späteren Zürcher Produktion legen dies nahe – allerdings: Hilde Schoeck, die diese Dichotomie als Erste vornahm, war selber Deutsche.
- 16 Corrodi: *Erinnerungen*, 28. Juni 1943, S. 969.
- 17 Ebd., 14. April 1946, S. 1113.
- 18 Hermann Hesse: *Othmar Schoeck*, in: *Schweizerische Musikzeitung* 71 (1931), S. 61.
- 19 Corrodi: *Erinnerungen*, 21. Februar 1943, S. 948.
- 20 Ebd., 15. April 1941, S. 875.
- 21 Corrodi: *Othmar Schoeck*, S. 311.
- 22 Corrodi: *Erinnerungen*, 30. Dezember 1937, S. 737.
- 23 Keine Quellen auffindbar, beschrieben bei Corrodi: *Erinnerungen*, Tagebucheintrag vom 17. Oktober 1937, S. 717f. Diesen Hinweis verdanke ich Simeon Thompson.

Gegenüber Burte dankte Schoeck brieflich artig für die »entzückenden Bilder«,<sup>25</sup> einige Wochen später schrieb er sogar: »es war ja alles ausgezeichnet.«<sup>26</sup> Allerdings: er musste den stets säumigen Burte ja auch bei Laune halten. Privat äußerte er sich oft negativ, wie Corrodi 1941 fast schadenfroh notiert:

»Ich mache keinen Hehl aus meiner Ablehnung des Textbuches. Schoeck gab mir zu, dass Burte ein Versfex sei [...] und dass es von üblen Flickversen wimmle. ›Aber du hast keine Ahnung, was ich da schon herausgemistet habe, was für einen Wust!!‹ Die Sache habe immerhin ihre Vorzüge: neben vielen schlechten falle Burte auch einmal ein guter Vers ein, die Verse seien flüssig, nicht erschwitz [...] Das meiste werde ja doch nicht verstanden und gehe unter in der Musik, das wichtige sei genügend exponiert, die Musik bilde das Bindungsmittel für das oft Unzusammenhängende und Sprunghafte.«<sup>27</sup>

Während sich hier die Kritik auf die Reimereien und dramatischen Schnitzer konzentriert, ist aus einem Brief des Komponisten an Burte das Unbehagen über eine Vereinfachung der Charaktere und der Entfernung vom Original herauszulesen. »Ihre Version ist ja ausgezeichnet, aber sie verändert meiner Meinung den Charakter [sic] der Personen zu sehr. Sie macht mir den Konflikt zu einfach.«<sup>28</sup>

Kritik und Zustimmung wechselten sich schon vorher ständig ab. Am 2. Januar 1938 notiert Corrodi:

»Burte sei sehr schön auf seine Wünsche eingegangen und habe sich gar nicht hochnäsig oder abweisend verhalten, im Gegenteil habe er seine Vorschläge angenommen. Seine Verse seien sehr geschickt und flüssig, er sei eben doch ein Dichter.«<sup>29</sup>

Ende des Jahres berichtet er dagegen:

»Er habe ihm übrigens zwei Akte gehörig umgekrempelt! Burte sei zu eigenmächtig vorgegangen, zu weit von Eichendorff abgewichen, sogar die Charaktere seien nicht mehr die gleichen gewesen. Im ganzen aber ist er mit Burte zufrieden: vor allem sei es diesmal ein richtiges Drama geworden. Wir werden ja sehen ...«<sup>30</sup>

Corrodi notiert aber auch, wie widersprüchlich Schoeck reagierte, so dass sich Lob und Tadel nebeneinander finden, so am 4. Juni 1939:

- 24 Respektive »Die Verlassene« in einer posthumen Edition.
- 25 Brief Schoecks vom 20. Juli 1938 an Burte. Die Originalbriefe Schoecks an Burte finden sich jeweils im Hermann-Burte-Archiv Maulburg. Fotokopien davon sind in der Zentralbibliothek Zürich unter der Sign. Mus OSA: Ms B 696,3 aufbewahrt.
- 26 Brief vom 10. August 1938.
- 27 Corrodi: *Erinnerungen*, 26. April 1941, S. 876.
- 28 Undatierter Brief [1938] Schoecks an Burte.
- 29 Corrodi: *Erinnerungen*, 2. Januar 1938, S. 740.
- 30 Ebd., 31. Dezember 1938, S. 787.

»Burte habe seine Sache gut gemacht, dramaturgisch sei diesmal alles aus dem Stoff herausgeholt. (Vor wenigen Tagen hatte er in der Kronenhalle etwa das Gegenteil gesagt und sich die dramaturgische Qualität des dritten Aufzuges zugeschrieben.)«<sup>31</sup>

Auch später beklagte Schoeck Werner Vogel gegenüber, dass sich Burte nicht näher an Eichendorff gehalten habe:

»Der Revolutions-Akt ist vielleicht etwas fremd, doch ist er nötig, weil er die Katastrophe verschuldet. Meiner Meinung nach ist dieser Akt Burte nicht schlecht geraten ... Freilich hätte Eichendorffs eigener Dialog übernommen werden können ... Was dem Textbuch an Eichendorffischer Atmosphäre mangeln mag, ersetzt ja die Musik.«<sup>32</sup>

Einmal bat Schoeck Burte ausdrücklich darum, ein bestimmtes Gedicht Eichendorffs, »Sie stand wohl am Fensterbogen« (also »Parole«), zu integrieren: »Sie finden es in jeder Eichendorff Ausgabe. (Gedichte, oder im Rahmen einer Novelle oder eines der beiden Romane; ich weiß nicht genau welche oder welcher)«.<sup>33</sup> Auch formuliert er gelegentlich gleich selbst den Text vor, den er nun noch zu versifizieren verlangt:

»Ich schicke Ihnen hier den Text, genau so habe ich ihn komponiert. Die paar Sätze, die ich selber einstreuen mußte, weil ich sie musikalisch absolut brauchte, werden Sie mit Leichtigkeit in Ihre Sprache umsetzen können; nur müssen sie rhythmisch gleich sein, da ich unmöglich immer wieder von neuem umkomponieren kann.«<sup>34</sup>

Die Musik geht hier also dem Libretto zeitlich voraus, was durch weitere ähnliche Belege bestätigt wird: Gegenüber dem befreundeten Juristen Adolf Güntensperger meinte er laut Corrodi »Die wesentlichen Themen hatte ich schon, bevor ich den Text besass.«<sup>35</sup> Und Reinhart berichtete von seiner typischen Vorgehensweise: »In der Partitur-Skizze setzt Schoeck den Text, wie er mir sagt, überhaupt nie ein, sondern erst in der [instrumentierten] Partitur.«<sup>36</sup>

**Berlin 1943** Auf die kriegsbedingt mehrmals verschobene Berliner Uraufführung<sup>37</sup> wird dann recht zwiespältig reagiert. In der Schweizerischen Musikzeitung veröffentlicht Schuh

31 Ebd., 4. Juni 1939, S. 809.

32 Gespräch vom 2. Juli 1954, in: Werner Vogel: Schoeck im Gespräch. Tagebuchaufzeichnungen, Zürich 1965, S. 126.

33 Brief vom 6. August 1938 an Burte.

34 Ebd.

35 Corrodi: *Erinnerungen*, 5. Januar 1943 (Corrodis Niederschrift von Güntenspergers Aufzeichnungen), S. 94r.

36 Brief von Reinhart an Burte vom 24. Oktober 1939, Stadtbibliothek Winterthur Ms Sch 192 / 19.

37 Vgl. den Aufsatz von Michael Baumgartner, S. 23–50.

eine ausführliche und differenzierte Rezension, die Eichendorffs Poesie gegen Burtes gekünstelte Volkstümlichkeit und Theaterpranke ausspielt und der Musik die einende Kraft zuschreibt:

»Was geschehen konnte, hat Burte getan: er hat das duftige Traumgespinnst auf feste Konturen, auf geschlossene Szenen und Akte, Rezitative, Arien, Duette, Ensembles und Chöre ausgerichtet, und dabei Sinn für Bühnenwirksame Situationen bewiesen. Ein Drama ist es nicht geworden, und konnte es nicht werden. Und auch als ein gutes Opernbuch wird man trotz manchen Vorzügen seine Dichtung nicht ansprechen können. Gewiß hat Burte etwas von dem Duft des Originals in das notwendigerweise handfestere Libretto hinüberzuretten und ins Opernmäßige zu transformieren vermocht, womit er allein schon sich als echter Künstler bewährte, aber der Wille zur volkstümlichen Stilisierung, als deren Mittel die Reimhäufung eine wenig glückliche Rolle spielt, hat ihn auf weite Strecken zu einem ungewollt protzig wirkenden, bald unbekümmerten, bald gesuchten oder pathetischen Reimgepolter verführt, an dessen Peinlichkeit Schoecks sonst so empfindliches Ohr seltsamerweise vorbeigehört hat, um es mit der gleichen Liebe zu umfassen wie die zauberischen Verse Eichendorffs, die in die Operndichtung übernommen werden konnten und die – gerechterweise sei auch dies angemerkt – immerhin den Librettisten in manchen Partien zu eigenen Versen angeregt haben, die die Nachbarschaft Eichendorffs nicht zu scheuen haben. – Die verwandelnde Kraft der Schoeckschen Musik ist so stark, die musikalische Beschwörung der Eichendorffschen Atmosphäre, die das Lebens-  
element der Gestalten ist, so gewaltig, das tragische Motiv der Zerstörung der Gabrielewelt durch den Wahn des Bruders mit solch dämonischer Leidenschaft gefaßt, daß sprachliche Mängel wie auch einzelne mehr äußerlich theatralische Momente und die schwache Motivierung des Geschehens den einheitlichen Eindruck des in der musikalischen Substanz und in der meisterhaften Formung gleich bedeutenden Werkes nicht zu beeinträchtigen vermögen.«<sup>38</sup>

Bei aller vorsichtig vorgetragenen Kritik am Librettisten befand er die Verbindung mit Burte doch für legitim: »Hermann Burte hat es unternommen, die verschwebenden Bilder und Szenen der Eichendorffschen Erzählung in das Formgerüst einer großen Oper zu spannen.« Und er verneigt sich vor Berlin: das Engagement verdiene dankbare Anerkennung.<sup>39</sup>

Einhellig positives Echo war selten. Walter Abendroth schwärmte im Berliner Lokal-Anzeiger von der »glücklichsten Anpassung an den typischen Eichendorff-Ton« und strich besonders die von Schoeck angeregte Figur der Gräfin Morville heraus: »groß im Affekt, würdevoll in der Haltung«.<sup>40</sup> Der Schweizer Gesandte Frölicher schrieb in sein Tagebuch: »Das Textbuch von Burte ausgezeichnet;«<sup>41</sup> gerade dieser Halbsatz ist übri-

38 Schuh: Betrachtungen, S. 156 f.

39 Ebd., S. 156 und 159.

40 Walter Abendroth: Liebe und Revolution. Othmar Schoecks »Schloß Dürande« in der Staatsoper uraufgeführt, in: Berliner Lokal-Anzeiger, 2. April 1943.

41 Hans Frölicher: Tagebuchnotizen [Typoskript], S. 40, Bundesarchiv Bern: J.1.236, Akz.Nr. 1993/368. Diesen Hinweis verdanke ich Christian Mächler.

gens der einzige, den Werner Vogel in seinem Dokumentenband aus dem immerhin eine Drittelseite umfassenden Tagebucheintrag gestrichen hatte.<sup>42</sup>

Auch für den mit Schoeck eng befreundeten NZZ-Rezensenten Ernst Isler war das Werk »[i]n Libretto und Komposition [...] eine ausgesprochen große Oper.«<sup>43</sup> Einen Tag später lobte er den großen Einsatz der Staatsoper.<sup>44</sup> Gewisse »Bedenken gegenüber dem dramatischen Gehalt des poetischen Vorwurfs« nahm er nochmals drei Tage später mit dem Hinweis auf »Hörfehler bei der telephonischen Vermittlung« zurück.<sup>45</sup> Am 7. April setzt er die begeisterte Rezension fort.<sup>46</sup> Nach dem Zürcher Misserfolg einige Monate später beklagte sich Isler aber, dass seine eigene, damals so ekstatische Rezension der Berliner Uraufführung nunmehr seinen Ruf als Kritiker beschädigt habe, ebenso wie die Oper selbst denjenigen Schoecks als Dramatiker.<sup>47</sup> Bis in die Provinz wurde das Uraufführungereignis wahrgenommen. So wurde im *Thurgauer Volksfreund* begeistert anerkannt, dass dem Werk eines Schweizers heute in Berlin mit dieser Hingabe und Ernst begegnet und das deutsche Kunstleben auch in schwieriger Kriegszeit weitergeführt werde.<sup>48</sup>

Viele deutsche Zeitungen wagten allerdings, das Libretto zu kritisieren. In verschiedenen Blättern beklagte Fritz Brust eine Vergröberung durch den »Verseschmied« und Karl Laux sprach in Dresden gar von »Entgleisungen in die Banalität«.<sup>49</sup>

**Zürich 1943** Bei der Produktion in Zürich wurde auf die Verse noch ablehnender reagiert. In der Pause wurde über den Text gelacht und gelästert.<sup>50</sup>

E. Thiele geißelte im *Bund* den »Bänkelsängerton« und die »auf die Dauer unerträgliche Anmaßung und Vordringlichkeit dieses Wortgegackers«. Kritisiert wurde insbesondere der Text und hier das »Gewollte der Volkstümlichkeit und damit die ganze

42 Werner Vogel: Othmar Schoeck. Leben und Schaffen im Spiegel von Selbstzeugnissen und Zeitgenossenberichten, Zürich 1976, S. 256 f.

43 E[rnst]. I[sler].-Tel.: Die Uraufführung von Schoecks neuer Oper in Berlin. Erster Eindruck, in: *Neue Zürcher Zeitung* (NZZ), 2. April 1943, Abendausgabe, Blatt 6.

44 E[rnst]. I[sler].: Othmar Schoecks »Schloß Durande«. Uraufführung an der Berliner Staatsoper, in: NZZ, 3. April 1943, Morgenausgabe, Blatt 1.

45 Isler: Die Uraufführung, Blatt 6; ders.: Othmar Schoecks »Schloß Durande« I., in: NZZ, 6. April 1943, Abendausgabe, Blatt 6.

46 E[rnst]. I[sler].: Othmar Schoecks »Schloß Durande« II., in: NZZ, 7. April 1943, Abendausgabe, Blatt 6.

47 »Isler war ehrlich genug, hinzuzufügen, dass er durch seine Berliner Berichte auch sein eigenes Renommee als Theaterberichterstatter verscherzt habe.« Corrodi: *Erinnerungen*, 27. Juni 1943, S. 969.

48 Ls. [von Lepen]: Schoeck-Uraufführung in Berlin, in: *Thurgauer Volksfreund*, 10. April 1943.

49 Karl Laux: J. v. Eichendorff, Hermann Burte, Othmar Schoeck: »Das Schloss Dürande«. Uraufführung in der Berliner Staatsoper, in: *Dresdner Zeitung*, 2. April 1943.

50 Walton: Othmar Schoeck, S. 245.



innere Falschheit dieses Stils«. Auf Schritt und Tritt hätte er »die Atmosphäre zerstört, die Gestalten vergrößert und aus dem Ganzen eine Karikatur der Romantik gemacht.« Überdies gefährde diese in ihrer Aufdringlichkeit rein klanglich den musikalischen Bereich.<sup>51</sup>

Einer, der auch die politischen Aspekte der Oper ansprach, war der Zürcher Pianist Emil Frey, der sich mit der (unveröffentlichten) musikalischen Satire *Nach Anhören einer Aufführung von Othmar Schoecks »Schloss Durande«* über Reime und Binnenreime und über die überstürzte Handlung mokierte:

»Wo Grafen schlafen, Leichen bleichen / Müsst selbst des Bösen Herz erweichen! / Allein, der kuss-  
erfüllte Schuft / Sprengt Schloss Dürande in die Luft! / Totalität ist dieses Ende. / Wann kommst du  
endlich, Zeitenwende?«<sup>52</sup>

Mit diesem Schluss war Frey einer der wenigen, die 1943 auch politisch zu meckern wagten – allerdings nicht in der Öffentlichkeit.

Willi Schuh konzentriert sich in seiner Rezension auf die Musik<sup>53</sup> und die gesellschaftliche Bedeutung, wenn er das »geistig repräsentativ zusammengesetzte Premierenpublikum« und die drei Vorhänge nach den Ersten Akt anspricht. Kritisiert wird nur die Inszenierung durch den Hausherrn Schmid-Bloß, den er sanft mahnt, »die Darsteller mehr auf Verinnerlichung des Spiels als auf expansive Gestik zu verpflichten.« Einzig Corrodi lobte uneingeschränkt in der *Dresdner Zeitung*,<sup>54</sup> ansonsten gab es überall harte Kritik an Burtes Text. Der Kritiker und Komponist Robert Oboussier fand es rätselhaft, sich von so einem schlechten Text zu solch schöner Musik inspirieren lassen zu können, und kritisierte die »peinvoll primitive Verseschmiederei.«<sup>55</sup> Fritz Gysi schrieb in der *Basler National-Zeitung* und im *Zürcher Tages-Anzeiger* vernichtend, dass sich Schoeck »vom alemannischen Dichter Hermann Burte ein Textbuch [hätte] zimmern lassen, dessen banale Knittelverse an sansculottischer Nonchalance und Grobheit nichts zu wünschen übrig lassen.« Wie sei es möglich, dass Schoecks »Klangphantasie sich an derartigen Abgeschmacktheiten entzünden konnte? Nun, das erklärt sich ganz einfach

51 E. T[hiele].: Das Schloß Dürande: Othmar Schoecks neue Oper, in: *Der Bund*, 9. Juni 1943, Morgenausgabe, S. 1–3, hier S. 2.

52 Emil Frey: *Nach Anhören einer Aufführung von Othmar Schoecks »Schloss Durande«*, Manuskript, Zentralbibliothek Zürich, Mus NL 7: D 25, 3 Seiten.

53 »»Das Schloß Dürande« ist nicht nur Schoecks umfangreichste, es ist auch seine geistig umfassendste Konzeption. Es schließt in sich alle wesentlichen Elemente seines Bühnenschaffens und umspannt die Totalität seines Menschen- und Künstlertums.« [Willi Schuh]: »Das Schloß Dürande«. *Stadttheater* (5. Juni), in: *NZZ*, 7. Juni 1943, Abendausgabe, Blatt 6.

54 Walton: *Othmar Schoeck*, S. 245.

55 R[obert]. O[boussier].: »Schloß Durande«. *Schweizerische Erstaufführung von Othmar Schoecks neuer Oper*, in: *Die Tat*, 8. Juni 1943, S. 7.

daraus, daß hinter alledem, was da in und um Dürande vorgeht, ein größerer steht, dessen Liedseele Hermann Burtes Feldwebeljargon nicht zu erschlagen vermochte, nämlich Eichendorff.«<sup>56</sup>

Demgegenüber machte Librettist Burte in der Rückschau für den Durchfall der Oper gerade diese Eichendorff-Nähe verantwortlich. So schreibt er noch 1957 in einem Brief an Hilde Schoeck:

»Es schmerzte mich und schmerzt mich noch, dass die Oper ›Das Schloss Dürande‹, sein letztes großes Werk, auf der Bühne nicht das Glück hatte, das es von innen her verdient. Ich hatte das Meine dazu redlich getan, und eigentlich fiel das Publikum durch, wobei man bedenken muss, dass das Berliner Publikum in jenen Jahren der Bombenangriffe nicht mehr ganz normal war. Mir schien es während der Arbeit immer, dass Othmar zu sehr an der Musik Eichendorffscher Lieder hing und zu wenig am theatralischen Gehalt der Novelle. Aber ich gab ihm immer nach.«<sup>57</sup>

Ungeachtet seiner fragwürdigen ideologischen Haltung meinte der Deutschlehrer Corrodi sehr bald, dass ein großes Problem in der Adaptierung von Eichendorffs Stoff liege: Er male ein Traumland vor uns hin, schaffe eine zauberische Traumsphäre. Die Hauptgestalten bewegten sich dabei wie traumbefangenen aneinander vorbei. Ihr ganzes Wesen sei Traum, Gefühl und Ahnung. Dabei fragte er sich, ob Eichendorffs Erzählung mit ihrer Folge von Prosagedichten sich für eine Oper eigne. Zwar sei es diese Lyrik, die Schoeck fasziniere, sie werde aber in der Umsetzung auffallend zurückgedrängt.<sup>58</sup> An der Schemenhaftigkeit der Gestalten nehme Schoeck dagegen keinen Anstoß, notierte Corrodi in seinem Tagebuch.<sup>59</sup>

Nach dem Zürcher Misserfolg empfahl Corrodi, dass »dem oft so öden Reimgeltingel durch eine textliche Retusche weitgehend abgeholfen«, der Gang der Handlung und damit die dramatische Wirkung durch Striche in den Szenen des alten Grafen, der Demagogen und der Morvaille gesteigert werden könnte.<sup>60</sup>

Werner Reinharts Bruder, der Literaturförderer und Autor Hans Reinhart, ging das Libretto ebenfalls kritisch durch und bezeichnete Stellen, die man verbessern sollte in Grammatik, Satzstellung, Vokabular und Stil. Bald verlor er aber die Geduld und ereiferte sich über die »allzu billige und abgehackt kurze Reimerei« etwa beim alten Grafen.<sup>61</sup>

56 f[ritz] g[ysi]: »Das Schloß Dürande«. Zürcher Theaterwochen, in: *Tages-Anzeiger*, 8. Juni 1943, S. [4] (auch in der Basler *National-Zeitung* gedruckt); vgl. auch Walton: *Othmar Schoeck*, S. 245 f.

57 Kondolenzschreiben Burtes vom 15. März 1957 an Hilde Schoeck, Burte-Archiv Maulburg, Durchschlag.

58 Corrodi: *Othmar Schoeck*, S. 298, 301 f. und 304.

59 Corrodi: *Erinnerungen* vom 15. April 1941, S. 875.

60 Corrodi: *Othmar Schoeck*, S. 302 und 314.

61 Hans Reinhart: *Einige »merkerische« Vorschläge zur Oper Das Schloss Dürande*, Zentralbibliothek Zürich, Ms HR 6014. Reinhart hatte beispielsweise mit den deutschen Fassungen von Honegger-Werken oder

Ähnliche Verbesserungsvorschläge machte der Germanist Emil Staiger, der nach dem Zürcher Misserfolg an Schoeck am 27. Juni 1943 schrieb:

»Hochverehrter Herr Schoeck. Schon lange wollte ich mich hinsetzen und Ihnen danken für den großen Eindruck, den mir Ihre neue Oper ›Schloß Dürande‹ gemacht hat. Ich war ganz überrascht von dem ungeheuren Reichtum an Einfällen; es schien mir, als sei noch keines Ihrer Bühnenwerke so wunderbar reich gewesen wie dieses. Hier wird musiziert, daß einem das Herz im Leibe hüpfen vor Entzücken – um mich eines Ausdrucks von Mörike zu bedienen. Ich denke vor allem an den Jägerchor im ersten Akt mit seiner morgendlich leuchtenden Polyphonie, an die Festlichkeit des zweiten, die von der heiligmäßigen Freude der Nonnen bis zum derberen Jubel des Volks reicht und alle diese Töne zu einer imponierenden Einheit zusammenfaßt; dann denke ich an das Quartett und den Schluß des dritten Aktes und habe damit nur die mir unvergesslichen Höhepunkte genannt. Vom vierten Akt weiß ich nicht mehr so viel; ich war zu müde, um noch alles aufnehmen zu können ... Herr Dr. Schuh hatte die Freundlichkeit, mir den Klavierauszug zur Verfügung zu stellen. Nun sinne ich den Schönheiten nach, um sie dann im Herbst wieder von der Bühne herab zu erfahren.

Ich empfinde umso mehr das Bedürfnis, Ihnen dies zu schreiben, als in der Presse, neben viel echter und einsichtiger Begeisterung, auch einige unfreundliche Bemerkungen gefallen sind. Soweit sich diese gegen Burtes Text richten, kann ich sie nicht ganz ablehnen. Ja, ich möchte Sie, verehrter Herr Doktor, geradezu beschwören, einige Dutzend der unmöglichen Reime (vor allem ›Gabriele – Seele‹) einfach auf eigene Faust zu ändern. Das sollte nicht allzu schwer sein. In Übersetzungen italienischer Opern kommt das ja immer wieder vor, daß man unglückliche Wendungen nachträglich verbessert. Ob dann der letzte Akt einige Kürzungen ertrüge, wage ich nach dem ersten Hören noch nicht zu entscheiden. Ich halte es aber für wahrscheinlich. Wenn aber diesen äußerlichen, von Burte verschuldeten Schönheitsfehlern abgeholfen wäre, so hätten wir gewiß eine der prachtvollsten Opern der neueren Musik. Denn was man dann noch immer gegen einzelne dramaturgische Fehlspekulationen sagen mag: Ihre Musik ist stark genug, alles mitzureißen, sich durchzusetzen und die dramatischen Härten gleichsam einzuschmelzen.«<sup>62</sup>

Für eine zweite Aufführungsserie am Zürcher Stadttheater im Herbst des gleichen Jahres – respektive im Hinblick auf ein Berliner Gastspiel in Kassel, das dann nicht zustande kam<sup>63</sup> – nahm Schoeck dann in der Tat zahlreiche Kürzungen und einige sprachliche Retuschen vor. Schuh begrüßte denn auch in seiner Rezension diese »kleinen Textbereinigungen«.<sup>64</sup> Studiert man diese Zürcher Strichfassung genauer, zeigt sich allerdings, dass gekappte Reime wie »Wissen Sie's / nach Paris« die Ausnahme bilden. Auffallend

von Stravinskij's Geschichte vom Soldaten selber Erfahrungen als Librettist gesammelt. An wen Hans Reinhart die »Vorschläge« gerichtet hätte, ist unklar, vermutlich an Werner Reinhart oder Hermann Burte. Den Hinweis verdanke ich Simeon Thompson.

<sup>62</sup> Emil Staiger an Othmar Schoeck, 27. Juni 1943, Zentralbibliothek Zürich, Musikabteilung Nachl. O. Schoeck: B 40.

<sup>63</sup> Vgl. Walton: Othmar Schoeck und seine Zeitgenossen, S. 151.

<sup>64</sup> Willi Schuh: »Das Schloß Dürande«. Wiederaufnahme im Stadttheater (9. Okt.), in: NZZ, 11. Oktober 1943, Morgenausgabe, Blatt 3; vgl. auch Walton: Othmar Schoeck und seine Zeitgenossen, S. 151, bzw. Chris Walton: Othmar Schoeck. Life and Works, Rochester 2009, S. 257.

viel unterdrückt wurde dagegen mutmaßlich Politisches wie Hinweise auf die Revolution oder aber auf ein neues Reich. Die meisten Kürzungen erfolgten indessen aus theaterpraktischen Gründen, wo die Handlung aufgehalten wurde, wie bei Szenen mit dem Diener Nicole. Verzichtet wurde auf die Rolle des Soldaten, um wenigstens eine Rolle einzusparen. Außerdem wurde bei der Partie des alten Grafen Hand angelegt, wodurch man mehr Tempo gewann, allerdings an Witz einbüßte. Die naheliegende Vermutung, dass hier einfach kein guter Sänger zur Verfügung gestanden hätte, kann verneint werden: Laszlo Csabay vom Zürcher Ensemble hatte sich sowohl als Lyrischer Tenor wie auch als Buffo einen Namen gemacht.

Schaut man sich das Libretto eingehender an, kommt man zu ähnlichen Einsichten wie Schoeck und seine Freunde, wobei sich die Einwände auf folgende Punkte reduzieren lassen: Es finden sich poetische Schwächen mit einer bis in die Wortstellung hölzernen Sprache, plumpen End-Reimen und einigen weit hergeholtten Stabreimen. Dazu fällt die Eindimensionalität der Charaktere auf, die sich weit von den teils schwer greifbaren oder gar gespaltenen Figuren des Originals entfernen. Schließlich leidet das Libretto unter dramatischen Längen und ausgeprägten dramaturgischen Schnitzern. Hingegen ist Qualität immer dort vorhanden, wo sich Schoeck auf Eichendorff stützen kann.

Auffallend ist: Abgesehen vom militaristischen Duktus – Fritz Gysi ereiferte sich im Zürcher Tages-Anzeiger über den Feldwebeljargon<sup>65</sup> – werden kaum Ideologeme angeprangert, die mit den damaligen Machthabern im Deutschen Reich in Verbindung gebracht werden könnten. Bei Schoeck, Staiger, Schuh und Corrodi erstaunt dies wenig, weil dieser Kreis der jungen, rechtsnationalen und autoritätsgläubigen Zürcher Kultur-elite diesem Denken nicht so fern war. Immerhin: Sutermeister und dessen Oper Zauberin sel kritisierte Staiger in den Schweizer Monatsheften dann doch als »Exponenten jenes gefährlichen Zeitgeistes, jener Kraft-durch-Freude-Kultur, die wir nicht übernehmen wollen.«<sup>66</sup>

Meist herrschte in der Presse 1943 wohl aber strenge Zensur. So könnte man die harsche Kritik an der Sprache als ein Ventil dazu lesen. In nuce finden wir übrigens in diesen Zeitzeugnissen implizit sowie aus dem Briefwechsel zwischen Schoeck und Burte konkreter auch bereits die Hinweise, die für eine Überarbeitung zu beherzigen wären: weitgehender Verzicht auf Reimereien, Rückkehr zu Eichendorff unter Einschluss seiner Gedichte, Einbezug der Traumwelt, Differenzierung der Charaktere, Kürzungen.



65 Gysi: »Das Schloß Dürande«. Zürcher Theaterwochen, in: Tages-Anzeiger, 8. Juni 1943, S. [4].

66 Schweizer Monatshefte 22 (1942/43), S. 498f.; den Hinweis verdanke ich Chris Walton.

Wie soll man nun heute mit dieser Oper umgehen? Zur Diskussion standen verschiedene Lösungen: Man kann das Werk und seine Probleme etwa weiterhin totschweigen, es also quasi verdrängen.

Oder man kürzt das Werk radikal und kontextualisiert es im Programmheft, wie dies Gerd Albrecht in seiner konzertanten Aufführung in Berlin 1993 probiert hat, allerdings ohne nachhaltige Wirkung. Oder man versucht es mit Denunzieren, drastischem Brechen, Überdrehungen, auch unter Einschub neukomponierter Teile: eine Variante, die wir ernsthaft diskutiert, dann aber verworfen haben, weil uns die Musik und die Eichendorff'schen Teile doch zu sehr gefielen.

Schließlich ließen wir uns – inspiriert von Entstehungsprozess und Rezeption – auf ein künstlerisch-wissenschaftliches Experiment ein. Uns reizte die kreative Herausforderung, das Libretto neu zu interpretieren, nämlich das konsequent weiterzudenken und zu erproben, was Schoeck selbst im Laufe seiner Arbeit an der Oper erwogen hatte: eine Rückkehr zu Eichendorff und damit ein stärkerer Rückgriff auf die Novelle wie auch auf weitere Werke des Dichters. Dass bereits Eichendorffs ursprünglicher Text eine starke musikalische Komponente aufweist, sprach schon Willi Schuh in seiner NZZ-Rezension zur Zürcher Produktion an, indem er Schoecks Werk als »Rückübertragung« der Novelle *Schloss Dürande* in eine wirkliche Oper bezeichnet.<sup>67</sup>

Wir waren angesichts der sprachlichen und dramaturgischen Mängel wie auch der ideologisch problematischen Prägung rasch überzeugt, dass hier bloße Retuschen nicht genügten, um das Stück erneut zur Diskussion stellen zu können. So entschieden wir uns, das Konzept des Textes radikal zu überdenken. Wir: das heißt hier das Forschungsteam mit dem Librettisten Francesco Micieli, dem Dirigenten Mario Venzago,<sup>68</sup> dem Doktoranden Simeon Thompson, dem Komponisten Leo Dick und mir als Projektleiter.<sup>69</sup>

Als Ausgangspunkt ist es interessant, zu rekapitulieren, welche Absichten Schoeck brieflich oder mündlich geäußert und welche Eingriffe er selber in seinem Schaffensprozess an Burtes Librettoentwürfen vorgenommen hat. Laut Corrodi war Schoeck entschlossen, sich zu weigern, ein Libretto mit politischen Untertönen zu verwenden, wobei insbesondere der mit Schoeck befreundete Ernst Morgentaler befürchtete, »Burte werde ein Nazi-Kraftstück machen«. Nach einer Begegnung mit Burte äußerte sich Schoeck

67 Schuh: »Das Schloß Dürande«. Stadttheater (5. Juni), in: NZZ, 7. Juni 1943.

68 Mario Venzago (\*1948) ist seit 2010 Chefdirigent und künstlerischer Leiter des Berner Symphonieorchesters. Verschiedene seiner Schoeck-Einspielungen wurden preisgekrönt.

69 Eine wissenschaftlich-künstlerische Arbeit zu untersuchen und vorzustellen, an deren Ausgestaltung man selbst persönlich beteiligt war, ist methodisch natürlich heikel. Es gilt hier, immer wieder eine kritische Distanz zu finden. Aus diesem Grund wird das ganze Unterfangen ausgiebig dokumentiert in: *Zurück zu Eichendorff!*, S. 9–78.

Corrodi gegenüber skeptisch: »Wie es werde, könne er nicht sagen, vielleicht sei ein Unterton darin, der es ihm unmöglich mache, es zu komponieren.«<sup>70</sup> Schaut man sich allerdings an, wie Schoeck Burtes Entwurf handschriftlich verändert und welche Verse er dabei belassen hat, muss man sein Bekenntnis differenzieren.<sup>71</sup>

An der Reimerei stieß er sich nur wenig: Immerhin strich er einmal das notorische »Seele / Gabriele« sowie den vierfachen Reim »Linde / Winde / finde / unterwinde«, und auch der dreifache Reim »bei meiner Seele / Gabriele fehle« war ihm zu viel, sodass er sich mit »Gabriele, Kind meiner Seele!« begnügte. Umgekehrt ergänzte er »Gabriele, Heilige, Fromme« mit »ich komme« zum Binnenreim. Zu fragen ist allerdings, ob Burte hier nicht einfach die Einfalt der Priorin ironisieren wollte. Überhaupt schien Schoeck Mühe zu haben mit Burtes krudem Humor.

Gar nicht dreinreden ließ er sich bei der Musik. Aufschlussreich ist, dass er, anders als in früheren Opern, keine Melodram-Stelle haben wollte und einen entsprechenden Vorschlag Burtes strich. Regieanweisungen wie »die von der Musik ataktisch unterstrichen wird« oder »Man hört singen« hat er verworfen, ebenso Burtes detaillierte Regieanweisung »Armand getroffen, wankt, Marseillaise, ça ira und Stücke der Nonnen bilden einen höllischen Gesamtschall«, oder auch »Es erklingt die Marseillaise«. Generell hat Schoeck in der Arbeit an Burtes Libretto-Entwurf viele Anspielungen auf die Revolution – Chris Walton stellte diese in Zusammenhang mit der russischen Revolution<sup>72</sup> – zurückgenommen. Auf der andern Seite fällt auf, wie häufig Schoeck auch Verweise auf die Religion gestrichen hat: Auf das Gebet am Schluss verzichtet er ebenso wie auf Anrufungen Marias. Gestrichen wird auch die Anrufung Gottes; »bin ich von gutem Stamm« wird dagegen prominent an den Anfang des Abschnittes gesetzt (Abbildung 1).

Am Anfang des II. Aktes fügte er zwar ein »Angelus« für die Atmosphäre der Frühmette ein, schlug aber vor, dieses für das Textbuch wegzulassen; für die Strichfassung wurde es denn auch wieder ganz herausgekürzt.<sup>73</sup> Offen bleibt, ob diese Selbstzensur vorauseilendem Gehorsam gegenüber der vermeintlich negativen Einstellung der Machthaber geschuldet war oder seiner eigenen Distanz gegenüber der – zumal katholischen – Kirche. Hier fand er sich wohl auch mit dem virulenten Antikatholiken Burte. Im Übrigen ging es Schoeck bei seinen Überarbeitungen darum zu straffen, vor allem auf die Aktschlüsse hin.

70 Corrodi: *Erinnerungen* vom 15. August und 5. Dezember 1937, S. 717 und 730.

71 Die folgenden Passagen beziehen sich auf das handschriftlich überarbeitete Typoskript in der Zentralbibliothek Zürich, Archiv der Othmar Schoeck-Gesellschaft.

72 Vgl. Walton: *Othmar Schoeck. Life and Works*, S. 257.

73 Vgl. Brief Schoecks an Burte vom 17. September 1940: »Den Text des ›Angelus‹ zu Beginn des IIten Akts kann man im Text-Buch ruhig weglassen, damit der einheitliche Faden Ihrer Dichtung dadurch nicht gestört wird. (Ich mußte ihn haben für die Atmosphäre der Frühmette aus der Kapelle)«.

10

Gabriele: ~~(absch)~~  
 Als Mädchen kann ich leider  
 Nicht weilen in jener Stadt.  
 Wo finde ich Männerkleider?  
 Der Gärtnerbursche hat.

bleibt!

Armand: (zur Priorin, dann zu Gabriele)  
 Priorin, Ihren Segen!  
 Gabriele, dir dein Glück.  
<sup>Jagdrollen:</sup>  
<sup>Paris, Paris est au sein de son sein</sup> <sup>(zu seinen Gesellen)</sup>  
<sup>Armand & die Jagdrollen:</sup>  
 Hinweg! Und Ostern entgegen,  
 Sind alle wir zurück! (alle ab)  
 (Signal der Jagd)  
 Priorin: (etwas unglücklich)

Ach, nun vergass ich zu grüssen  
 Des alten Grafen Gnaden.  
 Zwar habe ich ihn geladen,  
 Doch fehlt es ihm in den Füssen.

Gabriele: ~~(absch)~~  
 Und ist er gleich von Adel,  
 Bin ich von gutem Stamm,  
 Ein Mädchen ohne Tadel.  
 Er ist mein Bräutigam!  
 O Gott, hier eingemauert,  
 Und Er in der Weite frei.  
 Vergraben und vertrauert,  
 Niemals! Ihm nach! Es sei!  
 Nur leben in seiner Nähe,  
 Fühlen des Falken Flug.  
 Und wenn mir der Tod geschähe,  
 Ihm nach, wär Glückes genug! (ab)

Renald (allein)  
 Er herr, die wie im Klau  
 Für sind gescheiden sie  
 Sie aber in der gelassen  
 Mir danken Sie, Marie!  
 (weiter reite 12)

Gesamtheit

ABBILDUNG 1 Das Schloss Dürande, 11. Akt, S. 10. Typoskript mit handschriftlichen Korrekturen Schoecks (Zentralbibliothek Zürich, Archiv der Othmar Schoeck-Gesellschaft)

**Experiment Neulibrettierung** Wie sind nun wir vorgegangen? Auf einer ersten Ebene galt es, nach einer kritischen Sicht des Ursprungtextes mit gezielten Retuschen die klappernden Reime aufzubrechen, Reizwörter zu eliminieren, Gespreiztes durch einfachere Sprache zu ersetzen. Reimereien wie »Dein Singen wird allen zu Ohren dringen« oder »Bei meiner Seele! Es ist Gabriele!« kann man einfach kappen. Trivialliterarisches wie »Indessen grollt es schaurig aus den Gründen!« musste weg, auch wenn dies wohl als Eichendorff'scher Tonfall gedacht war. Schlicht peinlich ist eine Stelle wie: »Empfängst Du eine Lache des Richters ins Gesicht.« Dies wird wie in der Novelle wieder zu »Da flog eine dunkle Röte / Über sein ganzes Gesicht.«

Neben Merkmalen mangelnder sprachlicher Qualität, die Burte auch mit vielen anderen Librettisten teilt, finden sich auch typische Merkmale eben der LTI: Burtes Sprache ist oft gestelzt und zugleich holprig, in der Wortwahl präventios, in der Wortstellung verrenkt und umständlich, salbungsvoll, voll hohler Phrasen und Wichtigtuerei. Relativ leicht lässt sich dies aber übersetzen in eine klare und deshalb echte, direkte Sprache.

Statt »Die Nacht ist in der Mitten« einfach »es ist schon Mitternacht.« Aus Burtes gekünsteltem Pathos mit »Es muss geschieden sein« wird ein impulsiv abwehrendes und damit in unseren Augen natürlicheres »Nein, Nein, Nein, Nein.« »Nun sollst Du nicht mehr bitten« wird ganz schlicht: »Doch gehe jetzt«. Der verdeutschte Familienname Vomholz wird wieder zu Dubois, anstelle der altertümelnden »Ermeuten« treten einfache »Aufstände«.

**Der alte Graf**

Das Element,  
Das Fundament  
Ist ganz verrückt  
Und klein zerstückt!  
Die Erde bebt,  
[...].

**Alter Graf**

Der Sturm wühlt,  
Die Zeiten bäumen.<sup>74</sup>  
Da faßt der Sturm die Wellen,  
Durchwühlt die Einsamkeit:  
Wacht auf, ihr Traumgesellen,<sup>75</sup>  
[...].

Wie anders lässt sich doch das Gleiche sagen, wenn man auf Eichendorff zurückgreift, auf Verse aus zweien seiner Gedichte, die hier fugenlos aneinandergereiht sind. Und auch die Musik entspricht eher Sturmwind und Wellen als dem abgehackten Burte-Text.

Dies besonders, weil anstelle des monotonen Deklamierens beim Erdbeben nun zum Wellensturm (Notenbeispiel 2, Ziffer 24) die durch die Streicher vorgegebene Chromatik emphatisch aufgenommen wird. In ähnlicher Weise ändert sich die Figur des alten

74 Aus: Tafellieder 3: »Zum Abschied«.

75 Aus: »Der Schiffer«.



Grafen. Aus dem schnittigen Recken – »Jung und Stark, Knochen voll Mark«, ruft der Lebemann – wird so ein Melancholiker, dem Micieli auch die Weltuntergangs-Verse von »Eldorado« in den Mund legt.

Das unserer Meinung nach unbeholfene Liebesduett Burtes schließlich wird rückübersetzt in Eichendorffs eigene Sprache, die im Gedicht »Jugendsehnen« inhaltlich das Gleiche besingt – und es frappiert, dass bis in die Bilder hinein diese Textübernahme gelingt. Aus dem dumpfen »gebläht« wird das »schwellende Segel«, der Stern wird zu Licht und Lenz, aber nicht als tönerner Floskel, sondern in authentischem Duktus:

**Gabriele**

Du schienst so bang und sie gebläht,  
Da tat ich dir ein Stoßgebet!

**Gabriele**

Als ob des Lebens Glanz für mich nur scheine,  
Fühlt ich zu fernem Ziel die Segel schwellen –

**Armand**

Ach, diese Sonne blendend schwand,  
Als hell dein Stern am Himmel stand!

**Armand**

Du blauer Strom, an dessen duftgem Strande  
Ich Licht und Lenz zum erstenmale schaute.<sup>76</sup>

In einem weiteren Schritt musste diese poetische erste Neufassung mit der Musik in Kongruenz gebracht werden, dort eine Silbe weggelassen, dort eine hinzugefügt, dort eine Hebung geändert oder aber die melodische Linie und der Rhythmus etwas angepasst werden.

Weit schwieriger erwies sich indessen die veränderte dramaturgische Konstellation. Anders gesagt: nun standen wir vor dem Problem, dass das Erzählerische der Novelle, das Kontemplativ-Verträumte der Lyrik teilweise der Bühnenwirksamkeit entbehrte. Die provisorische Fassung bildete so den Ausgangspunkt für die weitere Arbeit am Text, bei der es nun galt, nochmals neu vom Theater her zu denken: bühnentechnisch-dramatisch. Was passiert, wenn man in der Dritten Person spricht, wo geht dies, wo nicht? Und wir merkten zusätzlich, dass wir unterscheiden mussten: Was ist der medialen Distanzierung der CD-Produktion adäquat und wo braucht es die direkte Ansprache der Bühne? Inzwischen liebgewonnene Verse mussten wieder eliminiert werden. Und auch Burte selbst musste nochmals kräftig überarbeitet werden.

**Armand**

Dein Lied, ich fühle dich beben,  
  
Das soll deine Furcht beheben!  
(Er umfaßt sie von hinten,  
um ihr den Mund zuzuhalten.)

**Armand**

Er presste ihr aber vor  
Angst mit  
der Hand den Mund zu.

**Armand**

Dein Lied presst mir vor  
Angst um dich  
mein ganzes Herz zu.  
(Er umfaßt sie von hinten,  
um ihr den Mund zuzuhalten.)

76 Aus: »Jugendsehnen«.

294

Grf. Zeit, das E - le - ment, das Fun - da - ment ist ganz ver - rückt und klein zer -

Grf. 24  
stücht, die Er - de bebt, die Tie - fe hebt ihr Haupt, ein

Grf. Tier, ru - hig sind wir! Al - les ist

Grf. Sein. Pö - bel will han - deln, al - les ver -

NOTENBEISPIEL 2 Das Schloss Dürande, IV. Akt, Takt 240–247  
(© Universal Edition, mit freundlicher Genehmigung, und Projektteam)

294

(die) -, (-ten) <sup>ossie:</sup> (sich)

Grf. Zeit, das E - le - ment, das Fun - da - ment ist ganz ver - rückt und klein zer -  
 welt der Sturm wüth - Zei - ten bzu - me - ma. Da

Grf. <sup>24</sup> stü - ckt, die Er - de hebt, die Tie - fe hebt ihr Haupt, ein Wacht  
 fresset der Sturm die Wel - len dur - ch wüth die Einsam keit

Grf. auf ihr Traum ge - Nun - ist vor -  
 sel - len Nun Al - les ist

Grf. bei  
 Sein. Pö - bel will han - deln, al - les ver -  
 Wohin ich ge - he und schone in

sim.

The image shows a handwritten musical score for voice and piano. It consists of four systems of music. Each system has a vocal line (Grf.) and a piano accompaniment (piano). The lyrics are in German and have been corrected with handwritten text. The first system starts with 'Zeit, das Element, das Fundament ist ganz verrückt und klein zerwelt'. The second system starts with 'stückt, die Erde hebt, die Tiefe hebt ihr Haupt, ein Wacht'. The third system starts with 'auf ihr Traum gesellen Nun ist vor'. The fourth system starts with 'bei Sein. Pöbel will handeln, alles ver'. There are various musical notations including notes, rests, and dynamics like 'sim.' and 'mf'. A box with the number '24' is present above the second system.

Wie eingangs geschildert, entwickelt sich die Beziehung zwischen Gabriele und Armand hier völlig neu. Während bei Burte der männliche Held der schwachen Frau beistehen muss, ist es bei Micieli nun er, der Angst hat – wenn auch um sie. Aus distanzierterem Fühlen wird so direkter Ausdruck, aus deklamiertem Ausrufezeichen Präsenz, aus holprigem Reim und gestelzt-gespreiztem Satzbau natürliche Gegenwart. Diese Verwandlung der Beziehung erfolgt indessen zweistufig: In der – in der voraussichtlichen Endversion wieder weggefallenen – poetischen Fassung, die auf die Novelle zurückgeht (hier in der mittleren Spalte), wird quasi die Regieanweisung für CD-Aufnahme und Konzertauffassung gesungen, womit eine gewisse Distanz bleibt; für die Bühnenauffassung aber (rechts) äußert sich Armands Liebe fast körperlich empathisch in Angst und Schmerz.

Mit Blick auf ein möglichst plausibles Bühnengeschehen mussten sodann einige dramaturgische Unzulänglichkeiten eliminiert werden. »Ungereimtheiten den Brief betreffend, das Busentuch, das Kettlein, die Verkleidung Gabrieles als Mann etc. sind nun logisch und stringent neu gefasst worden. Wir brauchen jetzt den Plot. Wir müssen an der Geschichte realistisch dran bleiben«, meinte Mario Venzago, und kritisierte: »Es ist einfach ätzend, jeden Satz mit dem Eigennamen des Adressaten zu beginnen. Es ist ja kein Hörspiel.«<sup>77</sup> Anreden wie »Was meinst du, Nicole?« wurden so eliminiert. Verzichtet wurde aber letztlich nicht nur auf ärgerliche Eigenheiten von Burte, sondern aus dramaturgischen Gründen auch auf einige zunächst eingefügte Lyrik-Einlagen: »Wiederum ein herrliches Gedicht, das ich nur teilweise verwenden kann, weil wir einfach an der Geschichte dran bleiben müssen.«<sup>78</sup> Auch Schoeck selber denkt ja dramatisch-opernpraktisch, wenn er an Burte schreibt, man dürfe »auf der Bühne nicht zu lang fechten.«<sup>79</sup>

Ein nächster Schritt galt dem Vokabular, wobei wir hier nicht von Zensurierung sprechen wollen. Nicht weniger als sechzehnmal ist bei Burte von »Blut« die Rede, zehnmal vom Volk, je fünfmal von »Ehre« und von »ewig« (einmal gar »ewig heilig«). In dieser Massierung werden auch unschuldige Wörter wie eben Blut zu Bausteinen der LTI, ob ideologisch oder blutrünstig-militaristisch als »Ersäufen im eigenen Blut« – notabene eine Ergänzung von Schoecks eigener Hand. Die Novelle mit viel längerem Text verwendet übrigens gerade zwölfmal das Wort Blut. Einmal wurde es auch Schoeck zu viel, nämlich in Verbindung mit dem Zwillingbegriff Boden. Gleichzeitig eliminierte er so die Karikatur mit dem Bürger-Bauch (Abbildung 2).

Darauf galt es, nach unserer Einschätzung nationalsozialistische Einschreibungen zu ersetzen. Dabei erwies sich dort, wo Burte überbordete, sich überangepasst an die

77 Mario Venzago an das Projektteam, 17. Juli 2014.

78 Mario Venzago an das Projektteam, 2. Juli 2014.

79 Schoeck an Burte, Brief, 18. November 1938.

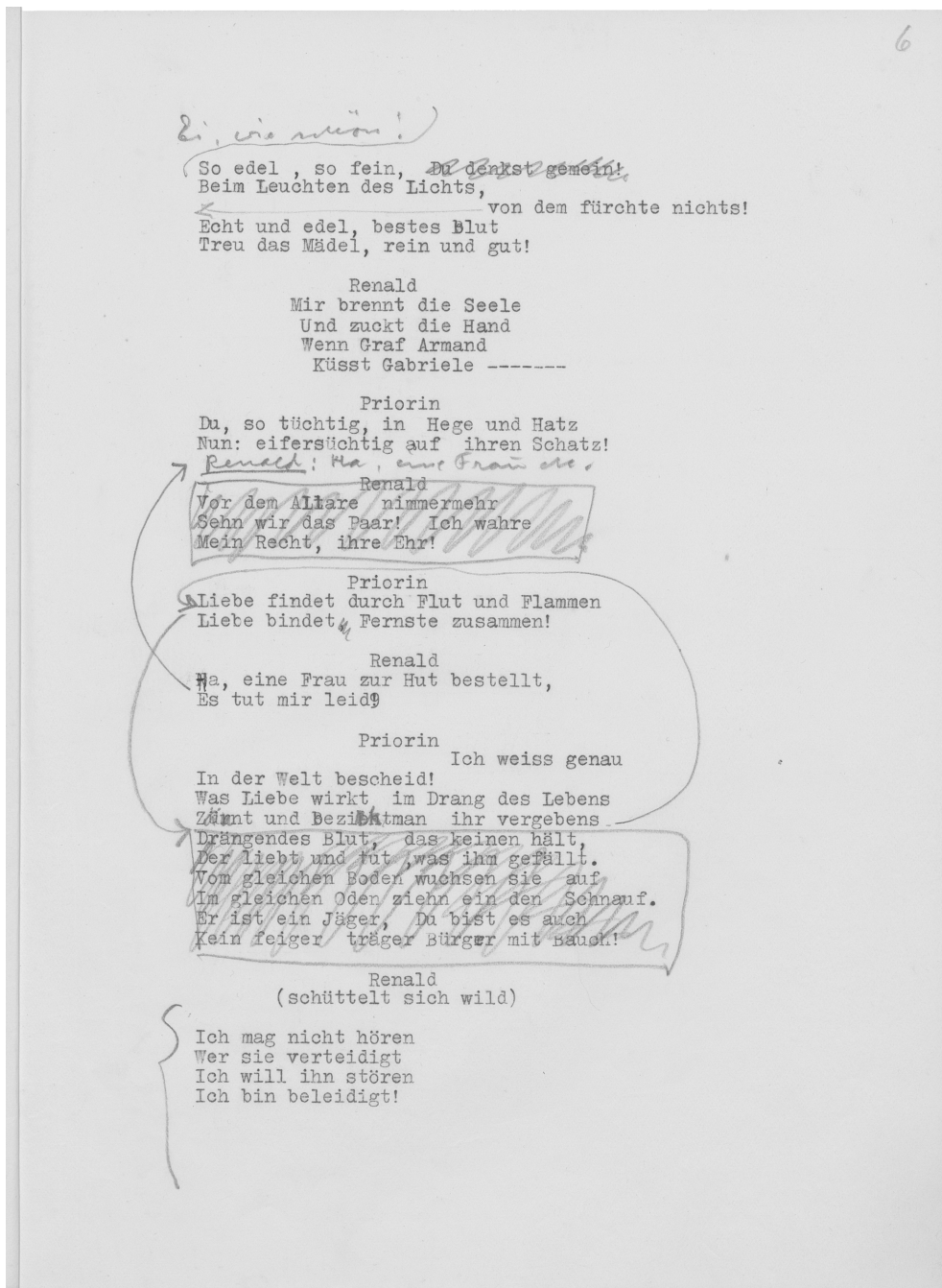


ABBILDUNG 2 Entwurf des Librettos zu Das Schloss Dürande, II. Akt, S. 6.  
 Typoskript mit handschriftlichen Korrekturen Schoecks (Zentralbibliothek  
 Zürich, Archiv der Othmar Schoeck-Gesellschaft)

ns-Ideologie anbot, der Rückgriff auf Eichendorff, den ja bereits die Akteure selbst vorgeschlagen hatten, als hilfreich. Und mit der Lyrik seiner Gedichte wie auch mit der Epik seiner Novelle kam eine neue Traumwelt hinein, die den Charakter ganzer Szenen völlig veränderte.

In einem Brief an Burte schlug Schoeck 1937 vor, noch eine weitere weibliche Figur einzufügen: »Und in Paris – braucht es da nicht noch eine 2te Frau als Gegensatz zu Gabriele? Dies alles nur zur Anregung.«<sup>80</sup> Darauf schuf Burte die neue Person der Gräfin Morville, eine wesentliche Neuerung, die Corrodi später in den Programmblättern fälschlicherweise dem Librettisten zuschrieb.<sup>81</sup> Morville ist politisch aktiv, versucht Armand für ihre Ziele zu gewinnen und ist *porte-parole* für einige der problematischsten Stellen:

**Morville**

Es muß ein Mann erscheinen,  
Die Welt ist ganz verrenkt,  
Ich grüße den kommenden Einen,  
Der sie verachtet und – lenkt!

**Morville**

Und mitten in dem Leben  
Wird deines Ernstes Gewalt  
Mich Einsame erheben,  
So wird mein Herz nicht alt.<sup>82</sup>

Hier verdichten sich in der neu erschaffenen Person der Gräfin Morville Verachtung für die politische Gegenwart und eine messianische Prophetie, die zwar aus Sicht der Novelle als Perspektive auf Napoleon hin gedeutet werden kann, die sich im Umfeld der Zeit aber fast nur als Anrufung Hitlers lesen lässt.

Auch wenn hermeneutische Deutungen problematisch erscheinen mögen, so fällt hier musikalisch doch einiges auf (Notenbeispiel 3): Der »Mann« erscheint zwar nur im *poco forte* und als labiler f-Moll-Vorhalt; das strahlende D-Dur des »lenkt« wird teilweise vom *a-tempo* der Priorin überdeckt. Auf »verrenkt« jedoch setzt Schoeck eine möglicherweise diskreditieren wollende Dissonanz. Vor allem aber läßt er den Vers mit einer außergewöhnlichen Hemiolenbildung, mit *Ritardando* und »noch Breiter« emphatisch auf, streckt »verachtet« und »lenkt« auf jeweils ganze Takte, unterstützt die Wortverständlichkeit durch Akzente und verzichtet zweimal auf Orchesterbegleitung. Unklar bleibt, wie stark sich hier Schoeck mit dem Text identifiziert oder ob er im Gegenteil durch parodistische Überzeichnung ihn subversiv zu unterlaufen sucht.

80 Schoeck an Burte, undat. Brief vom September 1937.

81 Corrodi: Othmar Schoeck, S. 301; im Tagebuch notiert er Schoecks Schilderung der Handlung: »[...] der Graf erscheint mit einer Kurtisane (diesen Gedanken habe er gehabt, sagte Schoeck).« Interessant ist dann, dass später daraus eine Royalistin wurde – dies nun dürfte Burtes Idee gewesen sein. Simeon Thompson sei für die Präzisierung gedankt.

82 Aus: »Abschied«.

Solche Emphase auch musikalisch zu brechen, war dann natürlich eine besondere Herausforderung – und nicht unproblematisch. Eine Pause tritt in der Neufassung anstelle des Grußes, die Umdeutung des positiv besetzten »Einen« in negativ konnotierte »Gewalt« und ein gequält wirkendes »so wird mein Herz nicht alt« sind die neuen musikalischen Mittel – bei »Herz« trifft das *Espressivo* übrigens besser als im Original. Vor allem aber der rezitativische Einschub »mich Einsame erheben«, und dies monoton auf derselben Tonhöhe, verändert den Charakter völlig: Durch die Wahl des Gedichtes »Abschied«, das von der Erzählung her passt, wird aus der fanatischen Heils-Beschwölerin das persönliche Drama der alternden, einsamen Frau, was sich dank der erwähnten Eingriffe in die Gesangslinie und damit auch in deren Affektsprache – die Mario Venzago übrigens herunterspielt – nun halbwegs nachvollziehen lässt.

Neben diesem plakativen politischen Bekenntnis gibt es zumindest eine weitere mögliche zeitgeschichtliche Anspielung: Die Nonnen flüchten nicht wie bei Eichendorff nach Deutschland, sondern ins Tirol, was Walton als Anspielung auf Hitler deutet,<sup>83</sup> quasi ein Heim-ins-Reich:

Sie gehn nach Tirol!	Euch selbst zu retten,
Diesem heiligen Lande –	Seid ihr nicht ausgezogen. –

Dass diese Verse dem Gedicht »An die Tiroler« entnommen sind, ist quasi ein Insider-Gruß; daneben wird noch zweimal »Der Tiroler Nachtwache« zitiert, deren dritte Strophe es allerdings zu gleich vier NS-deutschen Vertonungen geschafft hat.<sup>84</sup>

#### Renald

(ausbrechend)

Will uns der Himmel strafen,  
Weil er uns stolz erfand:  
Die Waffe ist des Grafen,  
Des Grafen von Dürande.  
Er ist der Herren bester,  
Ich bin sein Jäger gut,  
Doch stellt er nach der Schwester,  
So kostet es sein Blut.  
Schlag sie dir aus dem Hirne  
Und aus dem blauen Blut!  
Es ist zur Grafendirne  
Das Försterkind zu gut –  
Und daß sie Gräfin werde,

#### Renald

Gabriele, sie lauschte am Fenster,  
nur der Hund im Hof schlug an.  
Dann war alles wieder still.  
Jetzt erst bemerkte sie,  
dass auch ihr Bruder wach lag.  
Sie glaubte, er rede im Schlaf,  
dann aber hörte sie,  
wie er vor Weinen schluchzte.  
In dieser Angst beschloss sie,  
ihm seinen Willen zu tun  
und nach dem Kloster zu gehen.  
Die Priorin war ihre Muhme.  
Der wollte sie alles sagen  
und sie um Rat bitten.

<sup>83</sup> Walton: Othmar Schoeck. *Life and Works*, S. 258 f.; vgl. ders.: *Othmar Schoeck und seine Zeitgenossen*, S. 155.

<sup>84</sup> Von Ludwig Hermstrüwer, Paul Hermann, Armin Knab und Hans Lamparter; vgl. Fred K. Prieberg: *Handbuch Deutsche Musiker 1933–1945*, CD-ROM 2004, S. 2870, 2864, 3745, 4081. Den Hinweis verdanke ich Simeon Thompson.

(deutsch)

Morv. und bü - ßen, was ich er - strebt und ge - wollt. Es muß ein

60 Mann er - schei - nen, die Welt ist ganz ver - renkt; ich grü - ße den rit. -

61 Breiter poco rall. -  
kom - men - den Ei - nen, der sie ver - ach - tet und

NOTENBEISPIEL 3 Das Schloss Dürande, IV. Akt, Auftritt der Gräfin  
Morville, Takt 597–615 in den beiden Versionen (© Universal  
Edition, mit freundlicher Genehmigung, und Projektteam)

Kann wiederum nicht sein,  
Es bleibe Himmel und Erde  
Jedes für sich allein.

Sie darf es nie erfahren,  
Wie Lust aus Liebe tut,  
Die Schande ihr zu sparen,  
Spare ich nicht sein Blut –

Der Hund bellte im Garten.  
Renald wollte nachsehen,  
wie es wohl seiner Schwester erging  
nach dem Schrecken.  
Sie darf ihn nie erfahren,  
der Liebe fürchterlichen Ernst.  
Das Unglück ihr zu sparen,  
das ist mein höchster Wunsch!

Renald ist bei Eichendorff ein Naturbursche, der zwischen seinen Gefühlen hin- und hergerissen ist und sich schließlich auch phänotypisch verwandelt: »Sah ganz verwildert aus«, heißt es in der Novelle. Bei Burte hingegen tritt er recht eindimensional auf, ab



The image shows a handwritten musical score for a character named Morv. It consists of three systems of music, each with a vocal line and a piano accompaniment. The lyrics are in German, and there are several handwritten annotations in German and musical notation.

**System 1:** The vocal line starts with the lyrics "d ü - ßen, was ich er - strebt und ge - wollt." Above the staff, there is a handwritten note "auf bootbe-weg fer" and "(deutsch)". Below the staff, there are handwritten notes: "Sen", "Fremde in die Fremde gehn", and "Grassen der".

**System 2:** The vocal line starts with the lyrics "Mann er - schei - nen, e Welt ist ganz ver - renkt; ich grü - ße den". Above the staff, there is a handwritten note "Le - bens Schicksal seh'n und mitten in den Leben wird deines". Below the staff, there are handwritten notes: "poco f", "mf", and "rit. - -".

**System 3:** The vocal line starts with the lyrics "kom - men - den Ei - der sie ver - ach - tet und". Above the staff, there is a handwritten note "Breiter" and "mich Einsame erheben". Below the staff, there are handwritten notes: "p", "mf", "espr.", and "poco rall.". There are also some musical annotations like "(frei)" and "2".

At the bottom of the page, there is a small number "U.E. 11827".

Beginn animalisch, als unkontrollierter Bösewicht: »Mann, wenn du lügst, erwürge ich dich!« Und: »Schwester, wer es immer sei – Für das Raubzeug Gift und Blei!« Das ist ein Raufbold und Hitzkopf, der das ganze LTI-Vokabular aufbietet.

Allerdings: die Interpretation dieser Figur ging und geht noch immer weit auseinander: Für den Schweizer Gesandten in Berlin, Frölicher, der der Uraufführung beiwohnt, ist er ein eifersüchtiger, cholischer Jäger, Typus des kompromisslosen, fanatischen, totalitären Nationalsozialisten.<sup>85</sup> Für Schoeck bedeutet er laut Corrodi die Verkörperung des Wahns.<sup>86</sup> Deshalb hat er im Librettoentwurf die Charakterisierung »Der Rasende« eingeführt, und in den Berliner Programmblättern wird er dann auch

<sup>85</sup> Vgl. Walton: Othmar Schoeck, S. 157, und Hans Frölicher: Meine Aufgabe in Berlin. Zur Erinnerung an Hans Frölicher, schweizerischer Gesandter in Berlin, 1938–1945, Bern 1962, S. 104.

<sup>86</sup> Vgl. Walton: Othmar Schoeck, S. 157.

40 string. - - - - - Heftig bewegt  
Renald (ausbrochend) *f*  
Will uns der

R. Him - mel stra - fen, weil er uns stolz er - fand: die  
Waf - fe ist des Gra - fen, des Gra - fen von Dü -

NOTENBEISPIEL 4 Das Schloss Dürande, 1. Akt, Monolog Renald,  
Ziffer 40–42 in den beiden Versionen (© Universal Edition,  
mit freundlicher Genehmigung, und Projektteam)

als »Rasender Revolutionär« bezeichnet. Mit Schoeck selbst könnte er aber auch als kopfloser Rächer, als ein Michael Kohlhaas gesehen werden, oder als Verschwörungstheoretiker, wie ihn Mario Venzago bezeichnet.<sup>87</sup> Micieli interessiert sich dagegen mehr für den Aspekt des Außenseiters, ja Ausgeschlossenen. Renald ist hier nicht mehr der Rächer, sondern der leidende Bruder, der im Schläfe weint; der anzügliche Stabreim »Lust aus Liebe« wird gestrichen; aus Schande wird »dies Unglück«. Aus dem Berserker mit seinen peinlichen Ergüssen in blutrünstig wiederholten Blut-gut-tut-

87 Venzago an den Autor, 23. Juni 2014.

The image shows a musical score for a song by Renald. The score is in G major and 4/4 time. It begins with a tempo marking of 'Heflig bewegt' (Allegretto) and a 'string.' section. The first system shows the vocal line for Renald, starting with the lyrics 'Ga — brie — le, sie'. The piano accompaniment includes a 'motto' section and features dynamic markings such as *ff* and *mf*, along with articulation like 'v. ff marcato' and triplets. The second system continues the vocal line with the lyrics 'lausch — te am Fens — ter nur der Hund im Hof schlug an.' The piano accompaniment continues with a rhythmic pattern of eighth notes. The third system shows the vocal line with the lyrics 'Dann war al — les wie — der still. Jetzt erst be — merkte Sie'. The piano accompaniment features a 'vic.' (vibrato) marking and continues with the same rhythmic pattern.

Reimereien wird ein nachdenklicher Bruder, ein besorgter, ja schluchzender Mensch (Notenbeispiel 4).

Auf den ersten Blick steht das im Forte gesungene »Heflig bewegt (ausbrechend)« eigentlich im Widerspruch zur erzählten Rede und passt besser zur mit Jägerhorn-Triolen unterlegten Emphase auf »Waffen« und zum strafenden Himmel als zu »lauschen«. Wegen des Erzählungsmodus erhält Renald hier etwas Selbstvergessenes, auch leicht Schizophrenes, Träumerisches, wenn er quasi aus sich heraus tritt und über sich, den Bruder, wie über eine fremde Person referierend singt.<sup>88</sup> Kleine musikalische Verän-

<sup>88</sup> Miceli an den Autor, 23. September 2012: »Es ist klar, dass mit diesem Vorgehen die vordergründige Dramatik weniger stark wird, dafür werden die Personen gebrochener und vielstimmiger. Die Handlung gehe mehr übers Schauspiel!«

38

**41**

R. rand, — des Gra - fen von Dü-rand!

R. Er ist der Her - ren be - ster, ich bin sein

R. Jä - ger gut, — doch stellt er nach der Schwe - ster, so

R. ko - stet es sein Blut! — Schlag' sie dir aus dem

**42**

38

R. dass auch ihr Bru-der, ihr Bru — der wach lag.

R. Sie glaub-te, er re-de im Schlaf —, dann aber

R. hör — te sie wie vor Wei-nen, vor Wei — nen, vor

R. Wei — nen schluchz-te. In dieser Angst be-

derungen versuchen deshalb, diesen Widerspruch aufzulösen und Bühnenrealität zu schaffen: Gelöscht wird das »ausbrechend«, und durch den Wegfall der Auftaktigkeit wird die Diktion nüchterner. Neu ist aber die Gesangsmelodie von Beginn weg heftig bewegt, eine psychologisierende Darstellung, weil hier Renald Gabriele gleichzeitig anspricht und von ihr erzählt. »Gabriele, sie lauschte«. Der schleimig gebundene Terzschleifer auf »erfand« wird gekappt. Anstelle des unbeherrschten Wüterichs tritt so der sensible Erzähler. Das feierlich-salbungsvolle Skandieren »Will uns der Himmel strafen« wandelt sich zum epischen Bericht.

Dafür wird das »wieder still« durch die Verdoppelung der chromatisch sich senkenden expressiven Cellolinie betont. Mit dem sinkenden Halbton, dem altbekannten Seufzermotiv, hatte Schoeck das Weinen interessanterweise bereits vorgegeben, wenn auch auf einen anderen Text. Einzig die Appoggiatur von unten (1 Takt vor Ziffer 42) kommt nun neu dazu.

Die Begriffe »still« oder »Stille« verwendet Eichendorff in seiner Novelle übrigens nicht weniger als 54-mal; bei Burtes Libretto kommt das Wort gerade noch achtmal vor, bei Micieli wiederum 37-mal, was viel über Charakter und Retour zu Eichendorff aussagt. Die folgende Pause unterstützt das »still« und lässt zugleich die kontrapunktische Basslinie besser hören. Und sie bereitet den Perspektivenwechsel auf den letzten Takt gezielter vor, der auch durch den Harmoniewechsel zum auffälligen Sept-Non-Akkord in Terzlage evoziert wird: ein Trugschluss von der Dominante zum Sept-Nonakkord in der ersten Umstellung der Subdominanten<sup>89</sup> – bei Burte war dies eine sinnlose Textwiederholung, an der Schoeck vorbeikomponiert hatte.

In der rhythmischen Spannung von binär zu ternär und der mit stockenden Pausen durchsetzten indirekten Rede (Ende zweite Zeile: »Schlaf, dann ...«) schafft Venzago aber Einfühlung und Präsenz sowie Differenzierung gegenüber dem zuvor unbekümmert durchgehenden Schreiten in Vierteln. Die Neufassung zeigt darüber hinaus eine Verdichtung durch eine neu geschaffene geschwisterlichen Empathie; »ihr Bruder« (1 Takt vor Ziffer 41) erklingt so liebevoll als melodische Linie.

★

**Renald**

(mit drohender Gebärde gegen das  
immer heller erstrahlende Schloß)  
Mein Recht, Herr Graf! sonst brennt  
Mein Blut von der Schmach als Element,  
Und setzt dein Haus in Brand! –  
(Vorhang.)

**Renald**

Mein Recht, Herr Graf!  
Sonst brennt mein Blut! Alles Blut!  
Es ist so still, dass mir graut in der Einsamkeit.

89 Diese harmonische Analyse verdanke ich Wanja Aloe.

64 57

R. und setzt dein Haus\_ in Brand!

*molto espr.* *p* *pp*

*fff* *ff molto espr.*

64

R. Es ist so still —, dass mir graut — in der Ein-samkeit.

*molto espr.* *p* *pp*

NOTENBEISPIEL 5 Ende des 1. Akts von Das Schloss Dürande: Monolog Renald,  
3 Takte vor bis 5 (beziehungsweise 2) Takte nach Ziffer 64 in beiden Versionen  
(© Universal Edition, mit freundlicher Genehmigung, und Projektteam)

Am Ende des ersten Aktes wird Renald in Sprache und Musik vollends vom Tier zum Menschen zurückverwandelt. Kein wild gewordener Raufbold droht wahnhaft prophetisch und auf das Finale hinzielend mit Brandstiftung. Diese Lösung führt im übrigen Schoecks Ansatz weiter, der bereits in der Arbeit an Burtes Libretto eine Rachearie Renalds und noch ein zweites Mal den Begriff Rache eliminiert hatte. Micieli verzichtet auf die Rede von der moralgefangenen Schmach, die bei Burte geradezu als Element gesetzt wird. Nein, der neue Renald fürchtet sich vor der Einsamkeit.



**ABBILDUNG 3** Erste Skizzen zu *Das Schloss Dürande*, Bleistiftskizzen, 10 Seiten, S. 1 (Sammlung Traut Mohr, Basel; Fotokopien unter den Beständen des Othmar-Schoeck-Forschungsarchivs in der Musikabteilung der Zentralbibliothek Zürich)

Musikalisch poltert er nun auch nicht mehr drauflos, sondern tastet sich in Venzagos Neufassung bei »es ist so still« (3 Takte vor Ziffer 64) vorsichtig mit der Wechselnote vor, die das *molto espressivo* der Bratsche vorwegnimmt und verdoppelt; das chromatische Total der zwei Takte und der Unheil dräuende Posauneneinsatz werden durch den Tritonus auf das »mir graut« verstärkt. Das frühere baritonale Gebrüll wird ersetzt durch eine chromatische Steigerung und den plötzlichen Registerwechsel in die Höhe, der die tiefe Einsamkeit über der Tremologrundierung fast physisch erlebbar macht. Schmach und Schande sind nun kein Movens mehr. Der Begriff Schande kam zwar schon bei Eichendorff vor, aber nur gerade zweimal; bei Burte sind es dann zehnmal, bei Micieli wieder nur vier – allerdings: Bei Schoeck selbst war »Schande« eine der ersten musikalischen Ideen, die er skizziert hatte (Abbildung 3, Anfang der 3. Akkolade). Und ganz am Ende der Oper ergänzte Schoeck Burtes Entwurf um ein »Gerächt der Schwester Schande!«

**Schluss: Explosion oder Verklärung?** Im Schluss der Oper kondensiert dann die ganze Ambivalenz: Der Diener Nicolas hat gelernt, was Treue im Nationalsozialismus bedeutet: Ausharren bei den Leichen, standfeste Treue ohne Widerspruch bis zum Tod als sinnloser Aufopferung.<sup>90</sup>

90 Walton: Othmar Schoeck, S. 156.



**Nicole**

Und wenn der Tolle Rache schrie,  
Ich halte Treue, so wie sie!

(Er kniet bei den Leichen nieder.)

(Explosion.)

(Das Orchester steigert sich zum höchsten,  
der Vorhang fällt.)

**Nicolas**

Durchs Leben jag ich manch trügerisches Bild,  
Wer ist der Jäger, wer das Wild?<sup>91</sup>

(Explosion)

Interessanterweise stammt nun dieser Einfall der Aufopferung nicht vom strammen Nazi Burte, sondern mutmaßlich von Schoeck selbst, der im Libretto hier entscheidende Korrekturen vornimmt:<sup>92</sup> Ausgestrichen wird die religiöse Anwendung der Jäger, die teils beten, teils fluchen. Mit handschriftlichen Eintragungen auf der Rückseite fügt er dafür den Treueschwur Nicoles ein, der nicht den Flüchtenden folgt (Abbildung 4).

Andererseits komponiert Schoeck eben auch über dieses Treuebekenntnis hinweg. Als letzte Silbe der Oper setzt er mit einem Trugschluss ein Fragezeichen, das orchestrale Nachspiel, schon bei geschlossenem Vorhang, ist eine fließende Steigerung zum strahlenden G-Dur – und keine Katastrophe. Die Verse aus »Der irre Spielmann« tragen dem Rechnung: In der Tat vermittelt die Harmonik ein »trügerisches Bild«. Schoeck verwendet hier eine chromatische Zirkelsequenz, die man auch als »Teufelsmühle« bezeichnet und von Schuberts irrlichterndem »Der Wegweiser« her kennt.<sup>93</sup> Die Frage am Ende kann auch als eine Quintessenz der Oper gelesen werden: »Wer ist der Jäger, wer das Wild?« Entsprechend schließt seine Phrase musikalisch auch nicht als affirmatives Bekenntnis zur widerspruchslos-standfesten Treue, sondern mit einem offen-fragenden Dominantseptakkord.

Der rein orchestrale Schluss passt dann fast besser zur Neufassung: Nicht die Explosion steht im Zentrum, sondern ein langsames Verklingen, ja Verklären. In den Skizzen sieht man übrigens, wie Schoeck im Particell drei Versionen verworfen hat, inklusive einer auf Applaus hinzielenden temporeichen Stretta mit der Vortragsangabe »schneller« auf den Fall des Vorhangs (Abbildung 5 und 6).

- 91 Aus: »Der irre Spielmann«, generell gilt, dass die originalen Texte (hier etwa: »Wer ist der Jäger da? Wer ist das Wild?« im Hinblick auf die Verwendung im Libretto teilweise sachte angepasst wurden.
- 92 Die Typoskripte derselben Fassung sind öfters mit identischen Eintragungen überliefert, bei einem Durchlag von Schoecks Hand, von Burtes beim ändern. Dadurch ist jeweils nicht klar, wer was selbst beigesteuert und wer die Änderung bloss übernommen hat. So schrieb Reinhart im Oktober 1939 an Burte, dass er nur eine Librettofassung hätte, »ohne die offenbar wesentlichen Änderungen im IV. Akt, die Sie gemeinsam hier vornahmen.« Reinhart an Burte, Brief, 24. Oktober 1939, Stadtbibliothek Winterthur, Ms Sch 192 / 19.
- 93 Zum Vogler'schen Tonkreis vgl. etwa Marie-Agnes Dittrich: »Teufelsmühle« und »Omnibus«, in: Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie 4 (2007), Doppelheft 1–2, S. 107–121; diesen Hinweis verdanke ich Wanja Aloe.

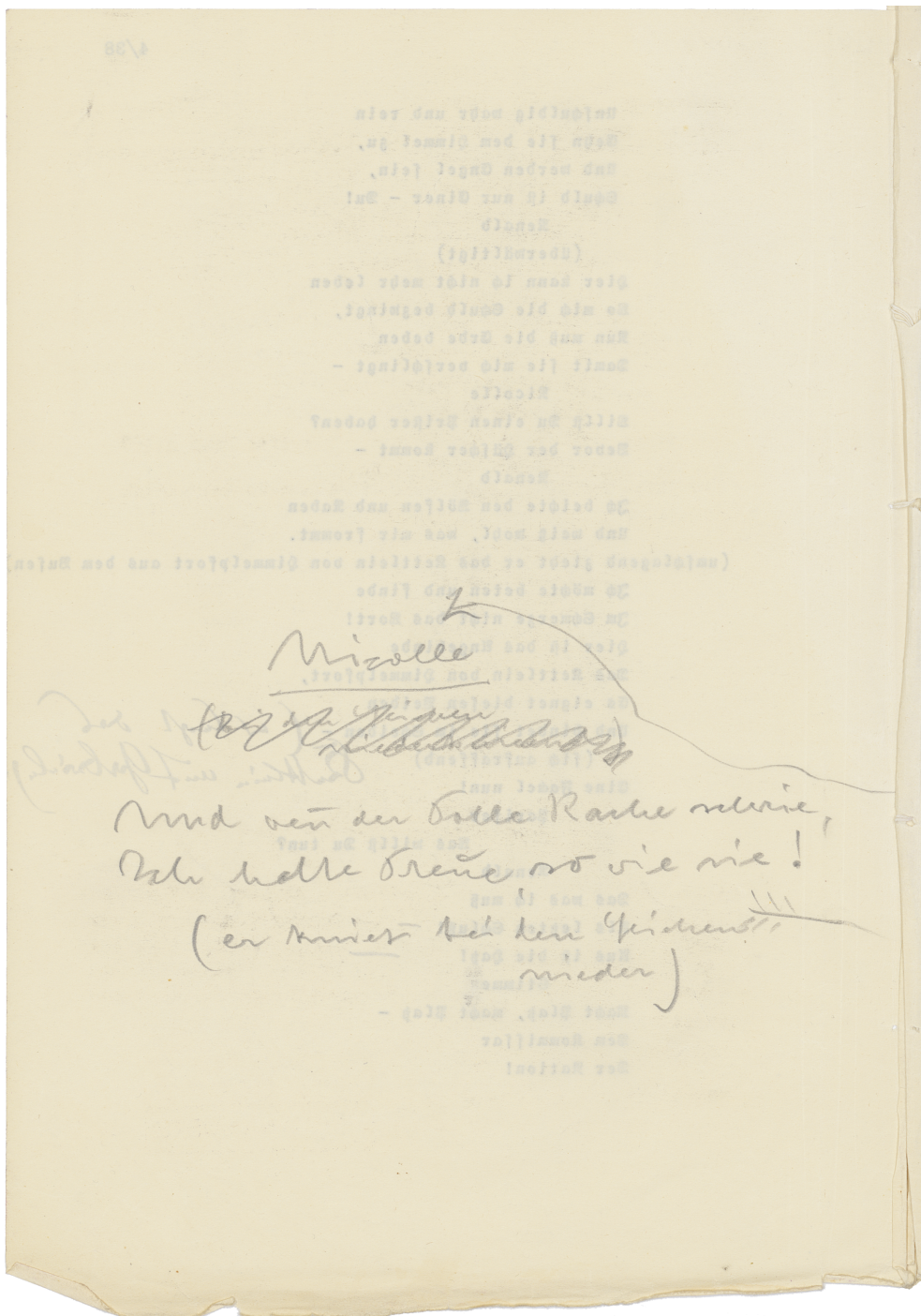


ABBILDUNG 4 Handschriftliche Eintragung von Schoeck auf einer Rückseite des Libretto-Entwurfs (Zentralbibliothek Zürich, Archiv der Othmar Schoeck-Gesellschaft)

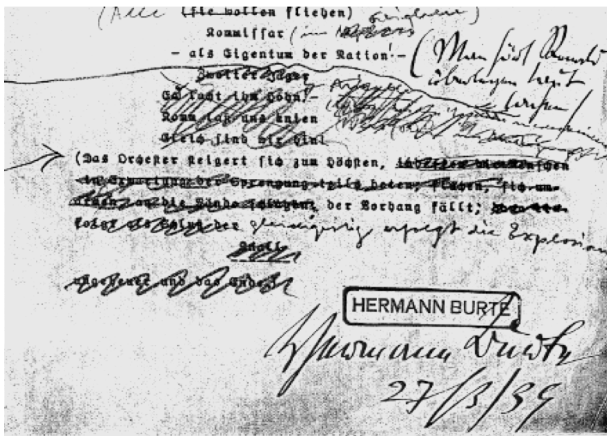


ABBILDUNG 5 Schluss von  
Das Schloss Dürande, IV. Akt,  
S. 39, Typoskript mit hand-  
schriftlichen Eintragungen  
von Othmar Schoeck und  
Hermann Burte (Sammlung  
Heinz Rauch, Volketswil)

**Fazit** Aufgrund der genannten Beispiele ist wohl klar geworden, wie diskutabel das Vorhaben des von Francesco Micieli als »künstlerisches Laboratorium« bezeichneten Projekts ist.<sup>94</sup> Es ging dem Forschungsteam dabei nicht um die Rekonstruktion von etwas, was Schoeck hätte schreiben können, wenn man ihn denn nur gelassen hätte, sondern darum, durch eine Neuinterpretation eine heute spielbare Eichendorffoper zu erhalten, die auf zeitbedingte Anleihen an NS-nahes Gedankengut und Vokabular verzichtet, ob dieses nun von Burte oder aber auch von Schoeck stammt. Viele Eingriffe orientieren sich dabei an im Verlauf der Werkgenese von Schoeck geäußerten Intentionen. Das machte gleichzeitig auch eine schmerzlich-kritische Befragung des wohl nur vermeintlich Unpolitischen notwendig: das Aufdecken einer ambivalenten Haltung am Rande der Anbiederung.

Gerade durch die Arbeit am Text und durch die gegenseitige Spiegelung der beiden Fassungen wurde deutlich, wie niedrig Schoecks Toleranzschwelle erscheint: Zu Blut und Boden hielt er zwar Distanz, auch zu übermäßiger Rache. Sonst zeigte er sich aber sprachlich wie ideologisch erstaunlich unsensibel. Sein Werk verrät vielmehr eine tiefe Autoritätsgläubigkeit, ein übertriebenes Ehrgefühl und ein schon damals veraltetes Geschlechterverhältnis. Im Übrigen war Schoeck wohl ein ängstlicher Opportunist, der sich gern hinter der Neutralität versteckte.<sup>95</sup>

<sup>94</sup> Micieli an den Autor, 22. April 2014.

<sup>95</sup> Sein oft zitiertes Votum »Als Schweizer bin ich neutral«, das auch den Titel dieses Symposiums bestimmte, entspringt einer Diskussion nach der Verleihung des Erwin-von-Steinbach-Preises und der heftigen Kritik in einem Teil der Schweizer Presse darauf. Corrodi berichtet dazu: »Am Abend vorher hatten die Freunde Schoeck in der Bündnerstube den böartigen Angriff des ›Volksrechts‹ gezeigt und noch hatte sich seine Erregung darüber nicht gelegt, – er fand ihn ›unflätig‹. ›Wie können mir diese Leute einen Emigranten vorhalten? Was gehen mich Toscanini und seine Händel an?! Als Schweizer bin ich neutral, und wenn mir die Franzosen einen Preis zuerkennen wollten, nähme ich ihn ebenso gerne an, wie wenn er von deutscher Seite kommt. Ihn abzulehnen, hatte ich nicht den

Der Versuch, die problematischen Seiten des Werks zu beheben und ihm dadurch erneut auf die Bühne zu verhelfen, impliziert gleichsam eine moralisch-ethische Frage: Handelt es sich um eine Form des Verdrängens oder Weißwaschens?

Das hier vorgestellte künstlerische Verfahren an sich ist bereits nicht unproblematisch und betritt methodisches Neuland, wurzelt es doch im Dilemma, dass die historisch-philologische Methode Textüberarbeitungen eigentlich ablehnt, diese hier aber die wohl einzig lohnende Möglichkeit für eine erneute Aufführung darstellen. Gleichzeitig wäre eine ›Entnazifizierung‹ ohne Rechenschaftsbericht dabei in vielerlei Hinsicht höchst bedenklich, nicht zuletzt, weil der Komponist ja selber am Libretto beteiligt war und dieses mit verantwortete. Seine Vorbehalte gegenüber Burte sind uns wegen seiner Schreibfaulheit zumeist nur aus dritter Hand überliefert und die Arbeit am Text wie an der Musik relativieren diese insofern, als er von den Versen, die wir heute zumindest diskutabel finden, weit weniger gestrichen als gutgeheißen oder gar selber ergänzt hat. Um die Oper wieder spielbar zu machen, waren unserer Meinung nach neben vielen Retuschen eben auch radikale Brüche notwendig.

Neben dem inhaltlichen war unser Anliegen insbesondere ein qualitatives. Hinter der Musik blieb das Libretto von Burte im Urteil von Zeitgenossen ebenso wie in unseren Augen weit zurück, ein Missstand, der ebenfalls nicht zur weiteren Verbreitung der Oper beigetragen hat. Stereotype Charaktere und fragwürdige literarische Qualität: das sind Merkmale, die vielen Opernlibretti inhärent sind. Reizwörter, die aus heutiger Sicht politisch korrekt als Tabu gelten, hatten in der Periode der Werkentstehung eine andere Bedeutung, waren teils auch Ausdruck eines Kontinuums über die zeitlichen Grenzen der Diktatur hinweg. Wenn all dies sich aber in solchem Maß ballt, fühlt man sich berechtigt, dies aufzuzeigen und Wege zu suchen, die heute überzeugen können. Es geht nicht darum, es besser machen zu wollen als die Autoren, sondern im Rückgriff auf den Urheber des Stoffes, Eichendorff, Lösungen vorzuschlagen, die aus dem Dilemma herausführen, auch wenn dabei vielleicht ein neues Werk entsteht.

Aus unserer Sicht ist dies geglückt; so schrieb Mario Venzago: »Schoeck hat nun seine Eichendorff-Oper. Und zum ersten Mal sind Libretto und Musik auf einer Höhe. Einer schwindelerregenden.«<sup>96</sup> Ob diese Fassung in der Praxis ihre Berechtigung findet und auf der Bühne funktioniert, muss sich dagegen in entsprechenden Produktionen noch weisen. Immerhin: beim Workshop-Konzert in Brunnen 2016 zeigten sich die

mindesten Grund, abgesehen davon, dass es einen schlimmen Affront bedeutet und meiner Musik schweren Schaden zugefügt haben würde. Wer würde in Deutschland noch etwas von mir aufführen, wenn ich eine mir zugedachte Ehrung auf eine solche beleidigende Weise zurückweisen würde? Und wer in der Schweiz würde mir den Schaden vergüten?« Corrodi: Erinnerungen, S. 701a–b (4. Mai 1937); auch für diesen Hinweis sei Simeon Thompson gedankt.

96 Venzago an den Autor, 2. Juni 2015.

The image shows a handwritten musical score on aged paper, featuring several systems of music. The notation includes vocal lines and piano accompaniment. Key elements include:

- System 1:** A vocal line starting with the tempo marking *rall.* and the instruction *Chor besetzt.* The lyrics "Denn so wie me" are written below the notes. The piano accompaniment is marked *molto cresc.*
- System 2:** A section titled *Explosion, die Klang stimmt zusammen* with the instruction *(Vorbereitung)* and *Chorwell*. It features complex piano textures with many notes and rests.
- System 3:** A section with a *rall.* marking, showing a vocal line and piano accompaniment with various dynamics and articulation marks.
- System 4:** A section with a *rall. ....* marking, continuing the vocal and piano parts with extensive annotations.
- Bottom Right:** The word *Fine.* is written in the bottom right corner of the page.

ABBILDUNG 6 Particell-Skizze von Othmar Schoeck mit mehreren Varianten für den Schluss (Winterthurer Bibliotheken, Sammlung Winterthur, Depot der Rychenberg-Stiftung)

Sängerin Marion Ammann und die Sänger Andries Cloete und Robin Adams sehr angetan. In ihrer Wahrnehmung wurden die Gedanken länger und dankbarer für die jeweilige Rolle, Text und Musik begannen zu fließen, statt zu klemmen; durch die nun mit Überzeugung und ohne innere Abscheu gesungenen Texte färbte sich die Stimme neu, veränderte sich die Haltung. Die abstossende Aggressivität fehle, das Ganze sei noch sangbarer geworden, die Musik blühe auf und wirke nun wunderbar zwingend.

THOMAS GARTMANN Herzlich willkommen zu dieser Werkstatt, in der wir aus unserer Arbeit berichten und die kontroversen Diskussionen von gestern und von heute Morgen vertiefen wollen. Zuerst möchte ich meine beiden Gäste vorstellen: Francesco Micieli ist Schriftsteller, er unterrichtet an der Hochschule der Künste Bern, bekleidete in Dresden eine Poetikdozentur, hat mehrere Libretti geschrieben, darunter *Das Lachen der Schafe* für die Internationale Musikfestwochen in Luzern, und an der HKB an einem Forschungsprojekt im Bereich der Librettistik mitgewirkt. Zu meiner Rechten sitzt Mario Venzago, Chefdirigent, unter anderem, des Berner Symphonieorchesters und, seit Jahren, Schoeck-Spezialist. Seine Einspielungen der Opern *Venus* und *Penthesilea* sowie die Aufnahmen der Chorwerke von Othmar Schoeck erhielten höchste Auszeichnungen, die von ihm geleitete Basler Produktion von *Penthesilea* in der Regie von Hans Neuenfels wurde 2007 als Inszenierung des Jahres gewählt. Die Produktion der gleichen Oper für das Lucerne Festival hat sein Bruder Alberto zudem im Kinofilm »Mein Bruder, der Dirigent« eindrucklich dokumentiert.

Francesco Micieli, vor vier Jahren bin ich auf Dich zugekommen mit der Bitte um eine kreative Neuschöpfung des Textes von *Das Schloss Dürande* – aus der Not heraus, eine Oper wieder zu erwecken, die sich durch Text und Entstehung schlicht unmöglich gemacht hatte, wie wir heute Morgen ja gesehen haben.<sup>1</sup> Was hast Du Dir gedacht bei dieser Anfrage und wie bist Du diese Aufgabe angegangen?

FRANCESCO MICIELI Zunächst habe ich mir gar nichts gedacht, sondern habe einfach Ja gesagt, weil Du so freundlich gefragt hast. Als ich dann das Libretto gelesen und es mir genau angeschaut habe, bin ich erschrocken, da kamen natürlich die Fragen: Ist das überhaupt erlaubt, soll, kann und darf man bei etwas Fertigem, einem bestehenden Werk, derart intervenieren? Diese Fragen wurden ja auch heute Morgen gestellt. Was mich dann sozusagen »gerettet« und mir einen Weg gezeigt hat, wie ich das angehen könnte, waren Eure wertvolle Unterstützung und die Tatsache, dass das Ganze auf der Novelle von Joseph von Eichendorff basiert. Wenn man sich das Libretto von Burte anschaut, sieht man, dass er zumindest in den Grundzügen dieser Novelle gefolgt ist, er hat dramaturgisch kaum Neues erfunden. Dadurch gab es die Möglichkeit, zu dieser Eichendorff'schen DNA zurückzugehen, was diese Überarbeitung erst ermöglicht hat. Am Anfang habe ich mir gedacht, »Francesco, schreib einfach selber ein

1 Siehe dazu die Beiträge von Simeon Thompson, Thomas Gartmann und Christian Mächler in diesem Band.

Libretto für irgendetwas, aber nicht so, in diesem Sinne.« Als ich dann aber realisiert habe, wie gut es möglich ist, mit den Gedichten und mit der Novelle von Eichendorf an diese Arbeit heranzugehen – vieles haben wir ja belassen, weil die Struktur so schlecht nicht ist – tat sich plötzlich ein Weg auf. Fast so, wie wenn jemand, der sich in einem Wald verirrt hat, plötzlich eine Spur findet und wieder auf den ursprünglichen Weg zurückkommt.

GARTMANN Kannst Du noch ein bisschen mehr dieser DNA-Struktur nachspüren? Was war da, außer natürlich die Grundsubstanz der Novelle, die immer wieder durchschimmerte, und die zwei Gedichte, die Hans Corrodi seinem Freund Schoeck zugehalten hatte?

MICIELI Diese zwei Gedichte waren für mich ein wichtiger Anhaltspunkt dafür, dass sich Eichendorffs Gedichte zur Arbeit überhaupt anbieten. Und als ich das dann versucht habe, ließen sich Teile der Gedichte erstaunlicherweise wirklich den Personen »in den Mund legen«. Das hat die Personen nicht grundsätzlich verändert, ihnen aber eine Tiefe gegeben, die in diesen Teilen im Libretto vorher nicht drin war.

GARTMANN Zum Grundsätzlichen der Libretto-Problematik hast Du Dich in der aktuellen Ausgabe der *Dissonance* geäußert. Wenn ich aus diesem aphoristischen Essay von Dir ganz kurz zitieren darf: »Das Libretto hat keinen Zweck in sich. Sein Zweck ist in der Musik. Weshalb also ein Libretto im Nachhinein verändern? Kann es sein, dass es die Musik verändert? Oder gar dass die Musik diese Veränderung eingebaut hat? So wie die Zukunft in einigen Fällen das jetzige Tun beeinflussen kann.«<sup>2</sup> Kannst Du das noch ein bisschen kommentieren?

MICIELI Zauberei! Es hört sich vielleicht ein bisschen mystisch an, aber ich bin der Überzeugung, dass, da Othmar Schoeck von der Novelle *Das Schloss Dürande* ausgegangen ist, diese der Grundgedanke oder der Ton dieser Sprache ist, dass sie in der Musik enthalten ist – ich lade übrigens alle ein, das Buch zu lesen, es ist wirklich eine wunderbare Novelle, toll geschrieben. Über Bedeutungen kann man ja immer wieder streiten, sie verändern sich, je nach Leseart, und wie die Novelle kann auch diese Musik neu gesehen, neu gelesen werden. Eine neue Leseform könnte eben aus dem Einbauen der Gedichte von Eichendorff in das Libretto entstehen. Der neue Text verändert gewissermaßen auch die Musik.<sup>3</sup>

- 2 Mario Venzago/Francesco Micieli: *Schloss Dürande* wird renoviert. Othmar Schoecks Oper in einer Neu-Interpretation, in: *Dissonance* 135 (September 2016), S. 28–30, hier S. 30; online verfügbar unter [www.dissonance.ch/upload/pdf/135\\_28\\_hb\\_mv\\_mic\\_duerande.pdf](http://www.dissonance.ch/upload/pdf/135_28_hb_mv_mic_duerande.pdf) (14. Januar 2017). Der Text von Micieli ist zudem wiederabgedruckt in: *Zurück zu Eichendorff! Zur Neulibrettierung von Othmar Schoecks historisch belasteter Oper »Das Schloss Dürande«*, hg. von Thomas Gartmann, Zürich 2018, S. 207–210.
- 3 Vgl. Lévinas: »Der Kommentar, das ist das Leben des Textes. Wenn ein Text heute lebt, dann weil man ihn kommentiert.« Emmanuel Lévinas im Interview mit Christian Descamps, in: *Philosophien*.



GARTMANN Mario, die gleiche Frage auch an Dich, was war Deine erste Reaktion, als ich vor viereinhalb Jahren auf Dich zugekommen bin, ob Du Lust hast, in diesem Projekt mitzumachen?

MARIO VENZAGO Der Klavierauszug von *Schloss Dürande* liegt schon viele Jahre auf meinem Tisch, ich habe immer wieder ein wenig darin herumgespielt und hatte ein sehr gespaltenes Verhältnis zu dieser Oper. Zunächst einmal wegen der Entstehung und auch wegen der Ideologie des Librettisten, die Schoeck sicherlich gekannt hat und mit der er zu Rande kommen musste. Ich bin damit nicht zu Rande gekommen – auch aus ganz persönlichen Gründen nicht: Meine Mutter ist eine jüdische Deutsche, ich hatte deshalb einfach einen Widerstand, das Werk war für mich total stigmatisiert. Als Deine Anfrage kam, Leo Dick hat mir da tatkräftig geholfen, haben wir probenhalber zunächst einfach die Gesangsstimmen eliminiert. Wir haben mit Tipp-Ex den Text gelöscht und eine Oper ohne Worte daraus gemacht. Ich wollte herausfinden, ob dieses Werk einen braunen ›Ton‹ hat. Ich konnte den aber nicht finden. Es ist nicht so, dass Musik ohne Worte per se ›sauber‹ oder ›unverdächtig‹ ist oder man so der ›Nazifrage‹ ausweichen kann, aber ich konnte in der Musik zu *Schloss Dürande* keine solchen Tendenzen, wie man sie in der offiziellen Musik aus jener Zeit findet, ausmachen. Das hat mir den Mut gegeben, den Text unter die Lupe zu nehmen. Diesen Text fand ich unmöglich, ich fand ihn so furchtbar schlecht, verzeihen Sie, ich rede nun als Amateur. Diese Reimerei auf Schritt und Tritt, eine Reimerei, die jede musikalische Phrase zerstört und permanent falsche Akzente setzt, die die Gesangslinie torpediert, das Stück einfach nicht zum Fließen brachte; das hat mich dermaßen geärgert, dass mich Euer Vorschlag sehr angezogen hat, es mit etwas anderem zu versuchen, vorerst auf experimenteller Basis – es hat da noch niemand an eine Aufführung gedacht.

Als dann die ersten Texte von Francesco kamen, hatte sich das Stück dramaturgisch wenig verändert, waren es doch durchwegs dieselben Affekte, in Gedichten und wohlgeformter Prosa nun, die genau den gleichen Plot erzählten. Aber wenn sie reimten, reimten sie gekonnt. Und wenn sie nicht reimten, war es wunderbare Sprache. Nun heißt es oft, je schlechter das Libretto, desto besser die Oper ... Aber in diesem Zusammenhang kann man das so nicht sagen. Die Gewichte drehten sich plötzlich. Die Worte, die Francesco gefunden hatte, wurden unglaublich stark. Die Musik bekam einen Partner. Francesco schaffte es auch, den Burte-Text – den wir in den Szenen und für die Figuren, die in der Eichendorff-Novelle nicht vorkommen, berücksichtigen mussten – an diese wunderbare Eichendorff'sche Sprache zu adaptieren. Damit machte er auch Schoeck ein Geschenk, der ja stets von einer Eichendorff-Oper geträumt hatte. Das Wahnsinnige war: Ich weiß,

Gespräche mit Foucault, Derrida, Lyotard, Ricœur, Lévinas, Descombes, Axelos, Glucksmann, Rancière, Serres, hg. von Peter Engelmann, Graz/Wien 1985, S. 100–114, hier S. 111f.

dass Schoeck seine Opern jeweils weitgehend ohne Text komponiert hat, zum Beispiel war er in der *Venus* bereits mit der Partitur fertig, als er überhaupt erst den Text für den zweiten Akt erhielt. Und für *Schloss Dürande* drängte er Burte immer wieder, die Texte zu schicken.<sup>4</sup> Schoeck hat also weitgehend den Affekt, ohne den Text, komponiert. Deshalb findet man auch kaum Textmalerisches, außer einigen Hüsteleien in der Figur des Horace in der *Venus* oder einigen die Sprechweise des alten Grafen abbildenden Staccati im *Schloss*. Im Prinzip funktioniert diese Musik auch ohne den Text.

Es ist womöglich anmaßend, es so zu sagen, aber eigentlich war es ein Kinderspiel, den neuen Text auf die Musik zu setzen. Man hat die alten Noten, man hat das Orchester, an dem nichts verändert worden ist, keine Viertel, keine Achtel, weniger, als wir bei Händel oder Mozart an der Substanz der Musik hätten ändern müssen, wenn wir sie zum Beispiel in andere Sprachen übersetzen. Der neue Text legte sich meist wie von selbst über das Orchester. Das hat sicherlich mit Francescos schon ein bisschen ›mystischer Ader‹ zu tun. Die Personen sind stärker geworden durch den neuen Text. Das ist klar, ein guter Text macht eben die Figuren stärker. Die Musik dagegen bleibt dieselbe.

GARTMANN Werden wir nun konkret und schauen uns den Grafen an, wie er sich verändert hat. Wer ist nun dieser Graf? Eine schrullige Figur, gar eine Witzfigur? Vertrottelt wie gewisse Altadlige bei Hofmannsthal? Ich habe ein bisschen diesen Eindruck bei Burte. Oder ist er ein bornierter Anhänger des Ancien Régime, der gar nicht mitbekommt, wie ihm geschieht in der Revolution, oder ist er im Gegenteil ein Lebemann, der alles durchschaut, wie Eichendorff selbst? Schoeck hat hier ja einiges gestrichen, schon in der Arbeit am Libretto, dann noch mehr für die zweite der beiden Zürcher Aufführungsserien. ›Eine Zeit geht unter‹, war Dein erster Kommentar vor vier Jahren, Mario, – wie seht Ihr diese Figur jetzt?

MICIELI Für mich war es, so wie sie jetzt steht, im neuen Libretto, fast eine Tschechow'sche Figur, eine Figur des Übergangs, einer Zeit, die weggeht, und einer anderen, die kommt, und er ist sich dessen bewusst und hat diese Sentimentalität, auch das Bewusstsein dessen, dass mit ihm etwas weggeht.

VENZAGO Es ist so, wie Leo Dick es sagte, dass Schoeck sich der klassischen Typologie der Opern-Figuren bedient.<sup>5</sup> Der Graf ist letztlich die Buffo-Gestalt wie Horace in der *Venus*, aber er hat durch den neuen Text nicht nur etwas sehr Lebemannisches (und auch etwas sehr Visionäres, wenn er stirbt), er hat insbesondere auch etwas ganz Böses bekommen. Zum Beispiel seine Andeutungen, wenn es Probleme gibt mit ungewollten Schwangerschaften, die man auf bewährte, ›adlige‹ Art löst. Deutlicher wird nun diese

4 Vgl. etwa Simeon Thompson: ›Wollen wir eine Oper zusammen machen?!‹. Dokumente zur Zusammenarbeit Burte – Schoeck, in: *Zurück zu Eichendorff!*, S. 79–205.

5 Vgl. den Beitrag von Leo Dick in diesem Band.

(a)moralische Mehrdimensionalität herausgearbeitet. Auch die Unsolidarität: Das sind Züge, die jetzt sehr stark, sehr theatralisch, bizarr und komisch herausstechen.

GARTMANN Der alte Graf hat viel an Tiefe gewonnen. Bei Burte waren die Charaktere immer ein bisschen eindimensional und hier hat man jetzt die ganze Ambivalenz des Menschen drin.

Wir hören nun den Tenor Andries Cloete, er stammt aus Südafrika und ist seit 2006 als Ensemble-Mitglied vom Konzert Theater Bern engagiert in lyrischen Rollen wie dem Belmonte und ebenso als Buffo Monostatos. Die Schweizer Sopranistin Marion Ammann singt als Gast an den Opernhäusern von Zürich, Amsterdam und Weimar, an der Scala di Milano ebenso wie an der Semperoper Dresden. Das Orchester wird gespielt vom kanadischen Pianisten James Alexander, er war Kapellmeister in Aachen und ist als Korrepetitor und Dozent für Liedbegleitung an der Hochschule der Künste Bern sowie an der Haute école de musique in Genf tätig, ebenso wie als Solist, Kammermusiker und Liedbegleiter.

VENZAGO Wir hören zuerst das Original und dann die textlich bearbeitete Fassung.<sup>6</sup>

**Neufassung Micieli/Venzago**  
**Alter Graf**

Da draußen gellt  
die verrückte Zeit.  
Der Sturm wühlt,  
Die Zeiten bäumen.<sup>7</sup>  
Da faßt der Sturm die Wellen,  
Durchwühlt die Einsamkeit:  
Wacht auf, ihr Traumgesellen,<sup>8</sup>

Nun: Alles ist Sein.  
Wohin ich gehe und schaue,  
In Feld und Wald und Tal,<sup>9</sup>

sind alle gleich,  
sind alle frei,  
tausendmal.

**Originalfassung Burte/Schoeck**  
**Der alte Graf**

(verbissen, lehrhaft)  
Da draußen schreit  
Die verrückte Zeit.  
Das Element,  
Das Fundament  
Ist ganz verrückt  
Und klein zerstückt!  
Die Erde bebt,  
Die Tiefe hebt  
Ihr Haupt, ein Tier,  
Ruhig sind wir!  
Alles ist: Sein,  
Pöbel will handeln,  
Alles verwandeln,  
Klein und gemein!  
Ein neues Reich,  
Sind alle gleich,  
Sind alle frei,  
Wirrretei!

6 Auszüge aus den musikalischen Beispielen des Workshops finden sich unter [www.hkb-interpretation.ch/login](http://www.hkb-interpretation.ch/login) (Benutzername: »schoeck«, Passwort: »Gratialgut«).

7 Tafellieder 3: »Zum Abschied«.

8 »Der Schiffer«.

9 »Wohin ich geh und schaue«.

Es ist der letzte Akt, bei Ziffer 16. Wir springen aber, weil wir dazwischen ja Chor bräuchten, es ist eine große Choroper. Es geht jetzt nur darum, einen Eindruck von der Sprache zu bekommen und wie vielleicht diese Sprache auch den Duktus verändert.

GARTMANN Wo waren die größten Herausforderungen für Euch bei dieser Szene, die wir jetzt gehört haben, Francesco?

MICIELI Die größte Herausforderung war für mich schon der alte Graf. Man kann in der Gegenüberstellung der Librettofassungen sehen, was übernommen wurde und was nicht. Die Figur gelegentlich zu brechen, sie zu einer ernstzunehmenden Figur zu machen – für mich als Hörer, aber vor allem auch für mich als Leser –, das war wohl das Schwierigste. Deshalb bin ich ganz glücklich, dass ich in den Gedichten von Eichendorff Verse gefunden habe, die aus dem alten Grafen eine Figur machen, die mir glaubwürdig scheint.

GARTMANN Wie war es für Dich, Mario: wo hast Du die größten Herausforderungen gesehen bei dieser Szene?

VENZAGO Der Urtext ›singt‹ sich ja sehr gut. Schoeck ist ein genialer und routinierter Liedkomponist, der jeden Text singbar machen kann. Vielleicht aber kann die Neufassung die Deutlichkeit sogar noch steigern. Schade war, dass ich für viele der wunderbaren Füllwörter bei Eichendorff, die den Rhythmus des Gedichtes recht eigentlich ausmachen, keinen Platz hatte. Die musste man oft gnadenlos streichen. Wir haben wirklich um jede Silbe gerungen, wenn man von diesem perfekten Eichendorff-Text etwas wegnehmen musste, damit er auf die Musik passt. Da haben wir uns geeinigt auf »prima la musica e poi le parole«. Unsere Version kann man nun genauso gut singen, finde ich. Sie ist in dieser Beziehung vielleicht sogar etwas einfacher geworden.

GARTMANN Kannst Du das womöglich ausführen, Marion? Was ist einfacher geworden? Was singt sich einfacher, jetzt in der neuen Version?

MARION AMMANN So genau kann ich es nicht sagen. Den Originaltext fand ich irgendwie verkorkster, er klemmte, das Neue fließt mehr.

VENZAGO Das Problem ist ja: Eichendorffs Gedichte sind in Strophen geordnet, die aber von Versmaß und Gestus her nicht auf die Burte-Reimereien passen. Und dennoch fügen sich die Eichendorff-Originale so viel besser in die Musik ein, selbst wenn die neuen (und auf höchstem dichterischen Niveau stehenden) Reime einmal nicht am Ende einer musikalischen Phrase oder ganz woanders stehen, sie funktionieren dennoch. Es war meine Intention, die große Linie, die Schoeck vorgibt, auch mit den neuen Worten zu bekommen. Das ist der Tribut an die Grand opéra.

GARTMANN Ging es Euch ähnlich, Andries und Robin?

ANDRIES CLOETE Ja, es ist viel besser.

ROBIN ADAMS Bei der neuen Fassung werden die Gedanken länger – und das erlaubt der Stimme eine Art Eigenleben. Die Stimme färbt sich von allein, wenn der Text gut ist,

man muss sie nicht abfärben. So empfinde ich den Unterschied als Darsteller. Die Stimme färbt sich anders, man hat mehr Möglichkeiten zur Gestaltung – ich hoffe, das wird hörbar.

GARTMANN Wo funktioniert die Musik, wo funktioniert sie nicht? Wo muss man sie anpassen, außer dass es manchmal eine Silbe mehr oder weniger ist? Vor allem auch auf den Affekt bezogen? Gerade der Schluss, zum Beispiel, ist ja ganz toll. Ich finde, die Musik passt eigentlich viel besser auf die zweite Version.

**Morville**

Verlassen nun steh'n  
Die Räume da,  
Und wie ich so sinn,  
Da erwachen  
Die alten Lieder<sup>10</sup>  
Aus vergang'ner Zeit.  
Stellen Sie im Kampfe Ihren Mann!

**Alter Graf**

Gräfin, verzeiht!  
Das bin ich nicht.  
Das war ich einmal.

Auf die Höhn!  
Die Schauer wehen,  
Und die Erde bebt.  
Ich kühn nach oben  
Greife aus Nacht.

**Nicolas**

Von Träumen heiß ...

**Alter Graf**

Steig nur, Sonne, steig!  
So stürzt der Aar.<sup>11</sup>

**Morville**

Wie seine Augen schauen  
und suchen in ihrem Grund!

**Morville**

Herr Graf, ich flehe  
Sie herzlich an!  
Was ich hier sehe,  
Ist mißgetan!  
Soll das geschehen,  
Was helfen kann,  
Müssen sie stehen  
Im Kampf ein Mann!

**Der alte Graf**

(gebrochen)  
Gräfin, die Qual!  
Ich bin kein Mann,  
Das war ich einmal.  
(visionär)  
Ich sehe ihn  
Den Wald durchziehn,  
Ein reißendes Tier,  
Es schnappt nach mir,  
Es ist in Wut,  
Blut will er, Blut!

**Nicole**

Herr Graf sind krank –

**Der alte Graf**

(immer matter werdend)  
Heil, Gott sei Dank,  
So leicht, so licht,  
Wie seit Jahren nicht!

**Morville**

Wie seine Augen sinken  
Und suchen in der Sicht!

10 »Ablösung«.

11 »Adler«.

**Alter Graf**

Mich grüßt aus fernen Räumen  
 die allerschönste Fee:  
 Gib alten Frieden wieder,  
 In der Brust den Sonnenschein,  
 Gib die Laute mir und Lieder,  
 Dann laß blühen oder schnein,  
 Selbst weck ich den Lenz mir wieder,  
 Und sollt es auch der letzte sein!<sup>12</sup>  
 (stirbt)

**Der alte Graf**

(visionär)  
 Mich grüßt aus fernen Räumen  
 Die allerschönste Fee,  
 Die Gräfin kommt gegangen,  
 Mein liebliches Gemahl.  
 Was will die holde Gebärde?  
 So sah ich die Selige nie!  
 Das ist keine Frau von der Erde,  
 Gegrüßt seist du, Marie!  
 (Er stirbt in verückter Schau.)

VENZAGO Das Abschiedsnehmen und das Sterben von beiden ist dermaßen visionär geschildert bei Eichendorff. Bei Burte dagegen ist es platt: dieses Marienbild, das da plötzlich noch aufgesetzt wird.

Was das Funktionieren als Oper angeht: Man wird bei einer praktischen Aufführung immer noch einiges anpassen müssen, denn es gibt Stellen, an denen etwas geschildert wird, was szenisch erst später gezeigt wird. Der Schuss im ersten Akt fällt erst, nachdem schon alle verwundet sind, und solche Sachen. Aber für einen Berufsdraturgen ist dies Alltag, und da verhält es sich bei *Das Schloss Dürande* eigentlich besser als bei vielen anderen Opern. Was ich bei dieser Partitur erstaunlich finde: Schoeck hat vieles nicht fertig ausgearbeitet. Als Praktiker muss man bei den meisten seiner Werke zunächst einmal Dutzende von Druckfehlern ausmerzen, über tausend etwa bei der *Penthesilea*. Man muss auch bei gewissen Tempi korrigierend eingreifen, die Stücke sind oft nicht ganz fertig organisiert. Schoeck hat es offenbar vorgezogen, eine Flasche Weißwein zu trinken, statt noch einmal als Korrektor durch seine Partituren zu gehen – das wäre die Aufgabe meines Lebens gewesen, Korrektur zu lesen für Othmar Schoeck. Das hätte ich gerne gemacht ...

In der Partitur von *Schloss Dürande* allerdings gibt es fast nichts zu beheben. Partitur und Auszug (notabene von Anton von Webern erstellt) sind fast druckfehlerlos, die Abläufe unglaublich gut organisiert, als hätte er hier versucht, seinem diesbezüglichen Ruf zu enttrinnen.

GARTMANN Gehen wir nun zur Gräfin Morville. Es handelt sich dabei um eine neue Figur, die bei Eichendorff nicht vorkommt. Es war die Idee von Schoeck, eine zweite weibliche Person gegenüber Gabriele einzuführen. Burte hat sie dann auch als *porte parole* für gewisse ideologische Dinge missbraucht. Diese Figur brachte eine neue Herausforderung mit sich, hier konntest Du ja nicht auf die Novelle zurückgehen.

MICIELI Nein, ich konnte tatsächlich nicht auf die Novelle zurückgehen. Aber indem ich der Morvaille – im Sinne der Dramaturgie von Burte – Gedichte von Eichendorff in den Mund gelegt habe, funktioniert sie ganz gut. Spannend fand ich, dass sie sich mit diesen Worten wirklich verändert hat, an Inhalt und Tiefe gewinnt und zumindest mir als Leser viel näher und facettenreicher scheint, nicht nur als »his master's voice«, die einfach alles Revolutionäre ausspricht.

GARTMANN Eben, ihr Charakter verändert sich ja total, von einer Fanatischen wandelt sie sich hier fast zu einer Amazone mit Weltschmerz.

MICIELI Mit Weltschmerz, ja, sie wird zu einer Zweifelnden mit gewisser Tiefe. Man sieht diese Veränderung gut, wenn sie sich bei Burte die Erlösung von einem starken Mann erhofft: »Es muss ein Mann erscheinen, die Welt ist ganz verrenkt«. In unserer Fassung heißt es melancholisch-selbstbewusst »Und mitten in dem Leben wird deines Ernsts Gewalt mich Einsame erheben, so wird mein Herz nicht alt.« Das ist wirklich so ein anderer Groove, ein anderer Sound.

#### Morvaille

Da steht im Walde geschrieben  
 Ein stilles, ernstes Wort  
 Von rechtem Tun und Lieben,  
 Und was des Menschen Hort.  
 Ich habe treu gelesen  
 Die Worte, schlicht und wahr,  
 Und durch mein ganzes Wesen  
 Ward's unaussprechlich klar.  
 Bald werd ich dich verlassen,  
 Fremd in der Fremde gehn,  
 Aufbuntbewegten Gassen  
 Des Lebens Schauspiel sehn;  
 Und mitten in dem Leben  
 Wird deines Ernsts Gewalt  
 Mich Einsame erheben,  
 So wird mein Herz nicht alt.<sup>13</sup>  
 (geht ab)

#### Morvaille

(in umschlagender Gefühlsaufwallung)  
 Geliebte Mutter, ich bitte,  
 Lasse mich gehen mit dir!  
 Im Namen von Sankt Brigitte!  
 Was soll ich weiter hier?  
 Gezeichnet ist Dürande,  
 Die Ehre stiebt im Wind.  
 Ich gehe nach einem Lande,  
 Wo noch Altäre sind,  
 Der Königin zu Füßen,  
 Maria, mild und hold,  
 Will ich vergessen und büßen,  
 Was ich erstrebt und gewollt.  
 Es muß ein Mann erscheinen,  
 Die Welt ist ganz verrenkt,  
 Ich grüße den kommenden Einen,  
 Der sie verachtet und – lenkt!  
 (Sie schließt sich den abgehenden  
 Nonnen an.)

VENZAGO Das macht die Frau auch zu einer ganz großen Liebenden. Wenn das geschickt inszeniert wird, dann weiß man nicht, wessen Geliebte sie war, ob sie die Geliebte von Armand war und von dem alten Grafen. Diese Frau hat nicht nur Tiefe, sondern auch Vergangenheit.

13 »Abschied«.

GARTMANN Wobei bei Schoeck auch eine gewisse Emphase von Burte übernommen wurde, die Du ein wenig brechen musstest.

VENZAGO Mit dem neuen Text erledigt sich dieses Problem. Gewisse – sagen wir zeitbedingte – Übertreibungen kann man, wenn man mit Schoecks Welt vertraut ist, mühelos mildern. Ich muss da wirklich mein Licht sehr unter den Scheffel stellen.

GARTMANN Wer ist denn eigentlich die Gräfin? Kündet sie aus der Zeit des Stücks heraus von Napoleon, kündigt sie von Hitler bei Burte? Wie siehst Du das, wie hast Du das gelesen? Ist es überhaupt wichtig?

MICIELI Mir war das nicht so wichtig. Was mich gestört hat und ich ihr nicht abgekauft habe, war, dass sie als Frau sagen muss: »Es muss ein Mann erscheinen«. Deshalb war ich froh, dass ich sie dies dank der Gedichte von Eichendorff nun nicht mehr sagen lassen muss. Erstaunlich, mit wie wenigen Änderungen eine ganz andere Frau vor uns steht.

VENZAGO Die Vertreter des Ancien Régime werden hier eigentlich zu den Visionären. Das berührt mich, weil das ja ein bisschen mit Schoecks Leben und seiner Person zu tun hat. So wie Mozart sich manchmal mit einer kleineren Figur identifiziert, identifiziert sich Schoeck sehr mit der Gräfin Morville. Die hätte er gerne gehabt.

MICIELI Könnte gut sein, ja.

GARTMANN Wirkt hier die Familie (Morville – Graf) nicht zu harmonisch?

VENZAGO Das sieht man ja alles nicht, da donnert es draußen dermaßen. Für Harmonie ist in dem Stück sehr wenig Platz – und für Familie schon gar nicht.

GARTMANN Wir kommen noch zu einer dritten Figur. Am Morgen habe ich versucht, die Wandlung des Wildhüters Renald vom animalisch unkontrollierten Bösewicht und rasenden Rächer zum nachdenklich leidenden Bruder zu skizzieren, gerne würde ich dies nun vertiefen: Wie schafft man hier nun einen vielschichtigen Charakter und was bedeutet dies nachher für die Musik?

MICIELI Auch hier muss ich sagen, dass nicht ich ihn geschaffen habe, sondern dass er so schon in der Novelle angelegt war. Wenn man die Novelle liest, dann hört man auch da diesen Sprachsound, diesen Rhythmus, der schon vorgegeben ist, als hätte sie gehnt, als wäre es in ihr angelegt, man könnte sie eines Tages zu Musik machen: Lies mich, als würdest du mich singen. Deswegen musste ich für Renald Passagen suchen, die ihn nicht allein zum tobenden und blinden Bruder machen, der nur ausrastet. Auch er konnte mit Textpassagen aus den Gedichten von Eichendorff vielschichtiger und auch spannender werden.

GARTMANN Wie funktioniert es in der Musik, wenn der Charakter sich plötzlich so verändert?

VENZAGO Der Musiker hat ja den ganz großen Bonus, dass er sich neben analytischem Vorgehen den Emotionen hingeben darf. Die Renald-Figur war mir sehr zuwider.



Aber als sie dann nicht nur polternde Kraft, sondern auch Verstand bekam, argumentierte, beobachtete, was rundherum vorgeht, ist sie mir plötzlich verständlich geworden. Nun wird auch klar, dass Renalds Amoklauf eben auch aus den ihm zugefügten Verletzungen begründet ist. Die Knacknuss dieser Figur aber ist und bleibt die merkwürdige Bruder-Schwesterliebe, man denke an Manfred und Astarte. Es gelingt Francesco, die Renald-Figur differenziert darzustellen und sie nicht nur als Tier zu zeichnen, wie es bei Burte heißt. Die Rolle hat dadurch an Stringenz und Facetten gewonnen und könnte, meiner Meinung nach, auf der Bühne funktionieren, weil sie nun kein Stereotyp mehr ist. Man leidet mit und das Ende ist so furchtbar – das hätte man ihm nicht gewünscht, auch wenn man lange Zeit gegen ihn ist.

Interessant ist übrigens, dass Renald, der im Stück der eigentliche Revolutionär und Umstürzler ist (allerdings aus ganz anderen Motiven als die Aufständischen, mit denen er sich verbündet), sich musikalisch konträr verhält und durchwegs sehr konventionelle Formen, Harmonien und Melodien bedient. Das ist merkwürdig und erzeugt Doppelsinn.

**GARTMANN** Du hast die Bühne angesprochen, das ist ja immer eine besondere Herausforderung. Auf dem Papier mag es sehr schön und überzeugend aussehen, eine andere Sache ist, ob es nachher auf der Bühne funktioniert. Gerade hier haben wir das besondere Phänomen, dass wir ja ziemlich viel auf die Novelle zurückgegriffen haben, und die Novelle erzählt natürlich in der dritten Person. Die Figuren sprechen dann, fast schon in einem Brecht'schen Sinn verfremdend, manchmal von sich als Er oder Sie. Kannst Du das noch ein bisschen erläutern? Wie bist Du damit umgegangen?

**Renald**

Schwester, wer ist der fremde Mann?

**Gabriele**

Sie beteuerte, dass sie es nicht wisse

**Renald**

nicht wisse

**Gabriele**

und erzählte,

**Renald/Gabriele**

wie er an einem schönen Sonntag Abend,  
als sie eben allein vor der Türe gesessen,  
zum ersten Mal von den Bergen gekommen  
und zu ihr sich gesetzt.

Wenn sie ihn fragte, wer er sei,  
sagte er lachend: dein Liebster.

**Renald**

Schwester, wer war der fremde Mann?

**Gabriele**

Den Namen nenne ich nicht –

**Renald**

Und warum?

**Gabriele**

Den Namen kenne ich nicht!

**Renald**

(in Wut)

Ein Ungenannter, ein Ungekannter,  
Vom wilden Jäger nach dir Gesandter!  
Ein schmeichelnder Betäuber,  
Ein Wilddieb und ein Räuber –

**Gabriele**

Mein lieber Bruder, glaube,  
Ich fiel ihm nicht zum Raube!

MICIELI Wenn ein heutiger Autor auf die Verfremdung zurückgreift, dann macht er das mit dem heutigen Wissen. Er hat Roland Barthes gelesen, er hat die Strukturalisten gelesen, er hat ganz viel getan und hat eben diese Sicht auf die Dinge und diese Sicht auf den Text. Dennoch denke ich, und das gefällt mir speziell daran, dass die Veränderung trotzdem aus dem Text-Ursprung entstanden ist, wenn ich dieses Wort so brauchen darf. Die Figuren der Novelle werden auf eine Bühne gesetzt – es ist deshalb nicht unlogisch, diese Figuren nach der ›Nötigung‹ durch Burte zur Novelle zurückzuführen und ihnen die Erzählerstimme anzubieten. Das ›Er‹, das ›Sie‹, wir wissen alle, dass wir ja nicht ein ›Ich‹ sind, sondern mehrere, mein Ich in der Migros beim Einkaufen ist ein anderes als das Ich, das hier jetzt mit Euch spricht, ganz banal. Deswegen fand ich es interessant, dass durch den Rückgriff auf die Quelle, die ›Ich-Spaltung‹ diese Figuren auch erreicht und sie damit umgehen müssen.

VENZAGO Es ist ja nicht nur, dass der Text plötzlich in die Er-Form wechselt, sondern den Ton verändert. So entsteht zum Beispiel aus Renalds Frage »Schwester, wer ist der fremde Mann?« ein fast schon träumerischer Dialog in indirekter Rede. An diesen Ton-Wechseln haben wir sehr, sehr gearbeitet, denn wir wollen eine praktische Aufführung. Und wenn diese Positionswechsel zu kurz sind, zum Beispiel nur einen einzigen kurzen Satz dauern, funktioniert dieses System nicht. Man muss ja die Bühne, die Szene einfrieren in den Momenten, wo reflektiert, wo der Diskurs über das, was stattfindet, geführt wird, und die Personen die direkte Rede verlassen oder gar die Erzählerposition wechseln. Wenn das zu kurz ist, haben wir den betreffenden Satz gestrichen oder ihn in direkte Rede verwandelt. Also: »ich ging hinaus«. Das sind Kompromisse. Es ist ein schwieriges System, das Francesco entwickelt hat, und es ist meiner Meinung nach noch nie in einer Oper angewandt worden. Es gelingt besonders schön gerade im ersten Akt, der musikalisch noch am unefestigsten ist und szenisch noch etwas unentschieden schwebt, bis der Plot später greifbarer wird. Diese reflexiven Inseln schaffen Irritation und Modernität und knüpfen an das an, was Leo Dick gesagt hat.

GARTMANN Man muss sich demnach entscheiden, wo der Text als bühnenpraktische Realität angepasst werden muss und wo man diesen Tableau-Charakter, auf den Du hingewiesen hast, als Gezeigtes – und als Zitiertes behalten kann.

VENZAGO Der Gewinn ist, dass die für dieses Verfahren verwendeten originalen Prosa-Zitate ebenso schön sind, wie die Gedichte, aber kniffliger anzupassen waren, weil sie so viel mehr Wörter haben. Aus der Poesie in den Diskurs überzugehen, war nicht ganz einfach. Zu Beginn, im ersten Akt, haben wir oft gedacht »das wird nichts«. Aber es ging und geht.

MICIELI Aber ich habe Dir immer gesagt, Mario, »prima la musica e poi le parole«.

VENZAGO Aber die *parole* waren halt so schön, dass ich sie nicht einfach hintenan stellen wollte.

**GARTMANN** Gerne hören wir jetzt in diese Szene hinein. Robin Adams wurde in England geboren, er sang in Paris, an der Scala und am Covent Garden. Als Ensemble-Mitglied bei Konzert Theater Bern ist er in zahlreichen Rollen zu erleben, dazu auch im Soloprogramm zusammen mit dem Schweizer Rapper Kutti mc.

**1. Akt****Renald**

Gabriele, sie lauschte am Fenster,  
 nur der Hund im Hof schlug an.  
 Dann war alles wieder still.  
 Jetzt erst bemerkte sie,  
 dass auch ihr Bruder wach lag.  
 Sie glaubte, er rede im Schlaf,  
 dann aber hörte sie,  
 wie er vor Weinen schluchzte.  
 In dieser Angst beschloss sie,  
 ihm seinen Willen zu tun  
 und nach dem Kloster zu gehen.  
 Die Priorin war ihre Muhme.  
 Der wollte sie alles sagen  
 und sie um Rat bitten.  
 Der Hund bellte im Garten.  
 Renald wollte nachsehen,  
 wie es wohl seiner Schwester erging  
 nach dem Schrecken.  
 Sie darf ihn nie erfahren,  
 der Liebe fürchterlichen Ernst.  
 Das Unglück ihr zu sparen,  
 das ist mein höchster Wunsch.  
 Noch einmal darf sie hier schlafen,  
 doch dann muss sie fort.  
 Ich aber stelle den Grafen  
 und fordre mein Recht und sein Wort.  
 (Er will hinein, da erscheint Gabriele wieder.)

**1. Akt****Renald**

(ausbrechend)  
 Will uns der Himmel strafen  
 Weil er uns stolz erfand:  
 Die Waffe ist des Grafen,  
 Des Grafen von Dürande.  
 Er ist der Herren bester,  
 Ich bin sein Jäger gut,  
 Doch stellt er nach der Schwester,  
 So kostet es sein Blut.  
 Schlag sie dir aus dem Hirne  
 Und aus dem blauen Blut!  
 Es ist zur Grafendirne  
 Das Försterkind zu gut –  
 Und daß sie Gräfin werde,  
 Kann wiederum nicht sein,  
 Es bleibe Himmel und Erde  
 Jedes für sich allein.  
 Sie darf es nie erfahren,  
 Wie Lust aus Liebe tut,  
 Die Schande ihr zu sparen,  
 Spare ich nicht sein Blut –  
 Noch einmal darf sie schlafen  
 Im Heimathause, dann fort!  
 Ich aber stelle den Grafen  
 Und fordre mein Recht und sein Wort!  
 (Er will hinein, da erscheint Gabriele wieder.)

**GARTMANN** Nachdem wir heute erstmals Ausschnitte hören konnten: wie weit haben sich Deine Erwartungen, Deine Hoffnungen, Deine Ängste erfüllt?

**VENZAGO** Es ist ein ganz bewegender Moment. Wir haben beide lange daran gearbeitet, selbst in Konzertpausen habe ich manchmal geschrieben. Es ist eine Sucht, das ist mir bei Schoeck immer so ergangen als Interpret. Du weißt, da ist etwas.

Ich habe das Stück ja nie gehört. Es gibt zwar eine Aufnahme von Gerd Albrecht, die aber keinen richtigen Eindruck vermittelt, da sie zu sehr gekürzt ist und keinen Chor verwendet. Und die alte Aufnahme, aus der Zeit mag ich eigentlich nicht hören. Sie widerspiegelt

zwar eine eigentlich sehr gute Aufführung, vermittelt aber noch viel mehr den ganzen mörderischen Irrsinn und ZeitUNgeist. So ist die Partitur jetzt noch ganz rein in meinem Kopf. Es ist fantastisch, wie das nun für mich klingt! Es übertrifft meine Erwartungen, weil ich letztlich gedacht habe, Text in der Oper sei ziemlich »wurscht«. Man versteht ihn kaum und liest ihn oben an der Übertitelungsanlage, sonst spielt er keine Rolle ... Aber er spielt nun tatsächlich die Rolle, die wir beide erträumt haben. Wir haben das fantastisch gemacht (hihi) und so bin ich jetzt voller Hoffnung, dass sich das alles auch darstellt. Aber das müssen Sie, die Fachleute, nun beurteilen, ob das, was wir wollten, tatsächlich geht, wie das ankommt und was Sie finden – es wird mich allerdings in keinster Weise beirren. Wichtig ist mir nur noch zu betonen, dass wir nicht ein Werk »weißwaschen« wollten. Weißwaschen ist ein krimineller Akt und geschieht im Verborgenen und heimlich. Wir haben alles, jedes Wort und jede Note transparent gemacht. Mit etwas Fleiß kann das jedermann nachprüfen.

GARTMANN Damit möchte ich die Diskussion öffnen. Was meinen Sie?

WOLFGANG MOLKOW Die Unterlegung der Eichendorff'schen Verse finde ich hervorragend, ich kann natürlich nur von mir sprechen. Vielleicht zwei spontane Assoziationen: Zum einen die Stelle, an der die Gräfin Morville singt »da erwachen die alten Lieder aus längst vergang'ner Zeit«. Ich vermute, dass Schoeck dieses bei Eichendorff häufig vorkommende »aus längst vergang'ner Zeit« niemals so vertont hätte. Hier wird für mich die Tatsache, dass er sich auf den Burte-Text bezogen hat, sehr deutlich. Dieses Zurückgehen auf die alte Zeit ist eine derart typische Eichendorff'sche Tendenz, so lyrisch, dass Schoeck hier meiner Meinung nach einen ganz anderen Tonfall gewählt hätte. Er hätte wohl ausgeholt und einen Orchester-Epilog komponiert, so wie es Pfitzner auch vertont hat, in *Von deutscher Seele*, und Schoeck selbst in seinen Liedern.

Zum anderen ist bei Burtes Renald das Moritatenhafte sehr viel stärker. Da könnte man beinahe Brecht'sche Verse wie aus der *Dreigroschenoper* unterlegen. Das habe ich im Text nicht gehört, wobei Sie am Ende dann doch auf diese Moritat zurückkommen, indem Sie die Verse beibehalten haben. Daher bin ich mir nicht so ganz im Klaren, ob die Korrekturen vorher notwendig sind, ich finde das eigentlich schlüssig bei Burte – vielleicht wegen des Bluts, weil zweimal das Blut vorkommt? Ich meine, Schoeck von der Musik, von der *Penthesilea* her, ziemlich gut zu kennen; er würde hier alles auf das Moritatenhafte hin vertonen, sodass mir hier der Burte-Text näher liegt, jetzt vom reinen Hören. Das Moritatenhafte, finde ich, kommt etwas zu kurz gegenüber dem Original.

GARTMANN Magst Du kurz darauf eingehen?

MICIELI Nun, ich weiß nicht. Ich war mir nie sicher, ob Burte wirklich so moritatenhaft ist oder ob er einfach nur das so kann. Das war mein Dilemma dem Text gegenüber. Würde man das so lesen, wie Sie das jetzt sagen, also als Brecht'schen Text, dann wäre

ich einverstanden, aber wenn man wirklich das ganze Libretto liest und das sich immer wieder ... Ich weiß nicht, haben Sie das Ganze mal gelesen?

MOLKOW Nein, habe ich nicht.

MICIELI Da vergeht dann alles und da verliert man diesen Glauben, dass es dadaistisch oder moritatenhaft oder ich weiß nicht was sei.

MOLKOW Da gibt es wohl noch viel schlimmere Stellen.

MICIELI Ja, natürlich, das sind jetzt Beispiele hier. Deshalb kann ich nachvollziehen, was Sie jetzt sagen, für diese Stelle hier. Sieht man es im Ganzen, dann wirkt dieser Text so melassehaft. Ich musste mich – bildlich gesprochen – erst herausquälen, um überhaupt eine Annäherung zu finden.

MOLKOW Ich finde die andere Stelle, die lyrische Stelle, schwerwiegender, weil ich – ich sage dies sehr subjektiv – selbst »Kaiserkrone und Päonien« vertont habe, da kommt auch »aus längst vergangener Zeit«. Und das ist eigentlich ein Adagio und dann ein Largo con sentimento. Während mir die anderen Textunterlegungen weitgehend einleuchten – viele sind wirklich sehr schön –, kann ich mir kaum vorstellen, dass der Lyriker Schoeck – und das ist nun eine reine Assoziation vom Musikalischen her – »So wird mein Herz nicht alt« mit einem Moll- statt einem Dur-Akkord abgeschlossen hätte.

VENZAGO Das ist ein Dur-Akkord, Entschuldigung. Das geht im Original mit Dur weiter. Es geht nach Dur, aber mit einer Dissonanz, die man so schnell nicht auflösen kann.

GARTMANN Nils Grosch hat sich gemeldet, wahrscheinlich zur Moritat ...

NILS GROSCH Ja, eigentlich zu diesem Diskurs. Ich finde, da muss man auch nicht mit Brecht argumentieren. Ich kenne jetzt nur das, was ich heute kennengelernt und aus Ihren Ausführungen geschlossen habe. Dabei sehe ich, dass Sie den Figuren mehr Tiefe verleihen möchten, sie seriöser zu machen, sie sozusagen auch psychologisch mehr heranzuholen, sie tiefer und runder zu gestalten und ihnen das Stereotype zu nehmen versuchen. Das stereotype Zeichnen von Figuren im Theater ist aber – und ich glaube das ist ein häufiger Irrtum – nicht eine Schwäche, sondern das ist ja eine ganz bewusste dramaturgische Entscheidung. Genauso kann man natürlich bewusst sagen, man will diese Figuren näher holen, man will sie runder, man will sie verständlicher machen. Das ist gerade beim Renald deutlich geworden. Ich will jetzt gar nicht mit Brecht und Moritaten argumentieren, aber bereits die Musik ist gewissermaßen stereotyp, und zwar beide Teile. Die haben ja auch etwas sehr Volksliedhaftes und sehr Marschhaftes. Durch diesen Eingriff aber – das ist ja offenbar auch gewollt – verliert er diese abstoßende Aggressivität im Stück, die eigentlich durch die Musik sehr konsequent umgesetzt ist und im zweiten Teil ja dann auch wieder aufgegriffen wird. Kurz: bei ihm und auch bei der Morville, die ja – nicht nur am Ende, sondern in der ganzen Passage im vierten Akt – den Führer

herbeiwünscht, besteht natürlich eine gewisse Gefahr, die Figuren sozusagen sympathischer zu machen. Das macht es für den Regisseur schwieriger, diese Figuren gebrochen darzustellen, nicht im Sinne von Brecht. Das war von den Autoren sicher nicht so beabsichtigt, die wollten diese Dinge affirmativ darstellen. Aber gerade heute ist es, glaube ich, für den Regisseur leichter, diese Dinge auch auf Distanz zu rücken. Wenn man die Stereotype hinter den Figuren erkennt, erkennen wir relativ leicht auch die Stereotype des ›Dritten Reichs‹ oder der Nazikultur, die man hier eigentlich als Regisseur abbilden muss, um das glaubwürdig zu erzählen.

AMMANN Ich möchte da Einspruch erheben. Ich glaube, wenn ein Regisseur das nicht kann, dann ist er im falschen Beruf. Ich glaube, nicht die Figur muss stereotyp werden. Jede Figur, auch wenn sie noch so hart ist, hat weiche Seiten. Mit der neuen Fassung ist es viel einfacher, diese zu zeigen, und nachher kann man den Schalter drehen und wieder in dieses Stereotype, wie Sie sagen, zurückgehen.

GROSCH Wir haben bei den ganzen Hitler-Verfilmungen genau diese Problematik, dass, je ernster und durchdrungener sie gezeichnet sind, umso stärker kommen sie an uns heran, umso größer ist die Gefahr, Verständnis dafür herzustellen. Das muss nicht unbedingt Regiekonzept sein, die tiefere Figur ist keineswegs immer die literarisch bessere. Das ist, glaube ich, mehr die Filmwelt, in der Operndiskussion aber irgendwie noch nicht so richtig angekommen, dass man meint, je tiefer eine Figur, je mehr psychologische Überzeugungskraft eine Figur hat, umso literarisch besser ist sie auch. Das Erkennbarmachen eines sozialen Stereotyps ist große Kunst.

GARTMANN Willst Du widersprechen?

VENZAGO Ich bin mit beiden Argumenten nicht ganz einverstanden. Wenn wir die Stereotypen hätten beibehalten wollen, dann hätten wir das Ganze nicht machen dürfen. Dann hätten wir auch nicht auf den Eichendorff-Text zurückgreifen dürfen, weil der das nicht hat. Wir sind davon ausgegangen, gewisse Stereotype zu entfernen, die eben mit dem ›Dritten Reich‹ zusammenhängen und die in der Musik, ich sage es noch einmal, nicht auffindbar waren. Dass durch den neuen Text die Personen vielschichtiger geworden sind, tut uns leid! Im Ernst: In meinen Augen ist doch das gerade ein unglaublicher Vorteil, ehrlich gesagt. Es wird psychologisch vieles verständlich, was unverständlich war, es nimmt dem Stück das Ideologische und bringt es näher an eine Glaubwürdigkeit, die wir diesem Stück eben doch attestieren. Zudem: die angesprochene Stelle von Schmerz und Abschiednehmen, das ist keine eigentliche Moritat. Das ist eine der wenigen gebundenen Formen in dem Stück, das ja über weite Strecken frei komponiert ist, aber immer wieder gebundene Formen aufnimmt. Eigentlich sind das die alten Arien, die hier durchdrücken.

MOLKOW Ich sage nicht, es ist eine Moritat, sondern es hört sich beim ersten Hören moritatenhaft an, für Schoeck eigentlich erstaunlich.

VENZAGO Sie müssen sich die Wogen des Orchesters dazu denken. Deswegen muss der Sänger etwas übertreiben, weil man ihn sonst nicht verstehen würde. Aber es gibt tatsächlich eine Moritat, am Anfang des dritten Aktes.

MOLKOW Scharf auf den Reim hin, das hört man doch.

GARTMANN Das stimmt natürlich. Bei Burte war es ganz auf den Reim hin konzipiert und deshalb so zerhackt, was wir vermeiden wollten. Das ist es, was Du anfänglich gesagt hast und was die Sänger bestätigt haben, dass es so jetzt eigentlich mehr fließt, über die Verse hinweg.

VENZAGO Wir wiederholen in unserer Adaption auch gewisse Wörter, vor allem, wenn wir ein Wort intensivieren wollen oder für eine musikalische Phrase Wortkraft benötigen. Das kann man ja, wenn man den Text neu unterlegt, da kann man gewisse Wörter noch einmal sagen. Das gibt ihnen Wichtigkeit.

ROMAN BROTBECK Vom Regietheater her sind wir gewohnt, dass wir auch eine Hitler-Oper darstellen und verfremden können. Oder Monteverdis *Incoronazione di Poppea*, die ja eigentlich eine Lobeshymne auf ein Schwerverbrechen ist: da ist Nerone auch schon als Waffen-SS-Offizier aufgetreten – letztlich völlig langweilig, aber wir sind uns gewohnt, dass das Regietheater das für uns regelt.

Ich finde deshalb den gegensätzlichen Ansatz sehr spannend, das jetzt nicht nur dem Regisseur zu überlassen, sondern für einmal beim Stück anzusetzen. Wie ich schon heute Morgen sagte: das war früher Methode – *Così fan tutte* war moralisch im 19. Jahrhundert für die damalige Gesellschaft nicht denkbar und so haben sie das Libretto verändert und einfach umgestellt, während es mittlerweile auch in der Urform eine von Mozarts beliebtesten Opern ist. Ich finde das legitim, wobei ich nicht glaube, dass die Qualität dieser Oper oder dieser Bearbeitung daran zu messen ist, ob sie auch in hundert Jahren noch gespielt wird. Aber es ist ein Versuch im Heute, mit unserem heutigen Wissen. Das ist für mich ein toller Ansatz, einmal Zeitgenosse zu spielen und so etwas – trotz beträchtlichem Risiko – zu wagen. Von daher: Gratulation!

ROBERT STEIGER Ich bin völliger Laie, aber wenn ich es richtig verstanden habe, ist doch das Movens, dass man diese Musik, diese Komposition wieder für ein Publikum erfahrbar macht. Was das Publikum damit macht, ist Sache des Publikums. Aber ich habe unglaubliches Verständnis, wenn Sie, Mario Venzago, sagen, Sie wollen nicht die alte Aufnahme hören, diese vierziger Jahre, diese ganze furchtbare Welt, die man auch als Nachgeborener erahnt. Wenn man den Text der Figuren nun etwas moduliert und ihnen dieses wirklich Horst-Wessel-hafte und diesen von Burte intendierten Subtext mal wegnimmt, ermöglicht uns das ja überhaupt erst den Zugang zur Musik. Sonst, wenn man den Text heute – in der Zürcher Oper wird alles projiziert – wenn man diesen Text von Burte lesen müsste, dann wäre man gar nicht mehr fähig, das Musikalische wahrzunehmen. Aber insgesamt ist doch das überhaupt der Zugang, dass man die Musik wieder

erfahren kann. Ich glaube, diese Intention haben Sie alle und das finde ich persönlich sehr lobenswert. Ich hoffe, dass wir als Zürcher in einem Jahr nach Bern kommen.

VENZAGO Gerne auch schon eher.

ROLAND MOSER Ich muss zuerst etwas ganz Banales sagen: Es sind vielleicht meine schlechten Ohren, aber ich verstehe den Text oft überhaupt nicht, vor allem wenn im Forte gesungen wird. Deshalb stören mich dann auch die Reime von Burte nicht wirklich. Aber was wir von den Interpreten gehört haben, finde ich unglaublich wichtig, nämlich, dass die Haltung für die Sängerin, für den Sänger, eine andere wird, wenn sie den Text mit Überzeugung singen können. Das ist absolut zentral, egal, wie viel davon ich jetzt verstehe, und schon allein deshalb lohnt es sich. Was das Lesen angeht: das versuche ich grundsätzlich nicht zu machen, wenn ich in die Oper gehe. Ich hasse das, der Text kommt ja eigentlich immer zur falschen Zeit. Als Komponisten sind wir gewohnt, ein Wort auf die Sekunde genau zu bringen – und dann kommt das irgendwann da oben, das ist komplett idiotisch, aber das ist eine andere Frage. Ganz zum Schluss noch ein Detail, warum lasst ihr den Grafen nicht auf dem hohen g sterben? Ich finde dies einen genialen Einfall von Schoeck. Man muss nicht schlaff werden mit der Musik. Zudem ist es ein Effekt, dieses hohe g pianissimo, bis er nicht mehr kann ...

VENZAGO Du hast Recht, das wird noch heute zurückgeändert. Das war einfach eine gewisse Mutlosigkeit meinerseits. Danke. Du hast Recht.

CHRIS WALTON Ich dachte jahrelang, ich würde Schloss *Dürande* nie auf der Bühne sehen und die Welt wäre besser so. Aber weil ich die Leute kannte, die sich mit dem Werk befassen wollten, habe ich gedacht, ja, das ist einen Versuch wert. Ich finde es wunderbar, wie alles jetzt besprochen, diskutiert und offengelegt wird. Das ist für mich fundamental, wenn man so etwas überhaupt macht, denn es geht in diesem Symposium auch darum, dass es keine heiligen Kühe gibt, dass man mit der Problematik ganz offen umgeht. Ich habe mich überzeugen lassen und hoffe, dass die Oper so nächstes und übernächstes Jahr aufgeführt wird. Jetzt meine Frage: Als ich mich vor Jahren das erste Mal mit dem Schloss *Dürande* befasste, hatte ich den Eindruck, dass Schoeck immer wieder versucht, am Text vorbei zu komponieren. Wir haben auch heute früh beim Referat von Thomas gesehen, wenn Burte schreibt »Heil dir, du Feuerquelle«, komponiert Schoeck: »Heil dir, du Feuerquelle«. Er komponiert also am »Heil« vorbei, was auch ein gewisses Statement ist. Dieses »an Burte vorbeikomponieren«, ist das Euch auch bewusst geworden; war es bei der Neufassung gar von Vorteil, dass Schoeck schon damals ein bisschen subversiv mit dem Text umging oder hatte es keine Konsequenz?

VENZAGO Also ich bin der Meinung, dass Schoeck da vielleicht nicht ganz so bewusst agiert hat, wie Du das jetzt darstellst. Ich glaube das deswegen nicht so ganz, weil er den Text meist erst nachträglich eingepasst hat. Dass er sich dabei gelegentlich etwas Subversion erlaubt hat ... durchaus möglich. Da, denke ich, kommt eventuell ein wenig der



kluge Humor von Schoeck zum Vorschein. Ich glaube aber nicht, dass er gesagt hat »das will ich jetzt nicht komponieren«, aber es ist ein wunderbares Beispiel. Wir würden allerdings wohl nicht sehr viele solche Beispiele finden.

GARTMANN Heute Morgen habe ich ja auf einige Stellen hingewiesen. Manchmal tat er es wirklich bewusst, anderes, wie Du gesagt hast, hat er wohl im Voraus komponiert und die Musik dann später angepasst. Allerdings hilft es uns natürlich schon allein deshalb, dass wir eine größere Freiheit haben.

VENZAGO Wir haben auch versucht, Stellen nicht anzupassen, an denen die Musik unglaublich strahlend ist und der Text etwas anderes erzählt. Das finde ich auch in Schoecks Liedern so schön, dass da manchmal verschiedene Ebenen nebeneinander bestehen.

GARTMANN Vielleicht noch ganz kurz zur Frage von Roland. Welchen Wert hatte eigentlich die Textverständlichkeit für Dich?

VENZAGO Im Theater geht es in neunzig Prozent unserer Repetitionsarbeit um den Text und wir wissen, man wird nachher nur zehn Prozent verstehen. Das liegt nicht an den Sängern. Das liegt oft an der Textur, es liegt natürlich auch daran, dass Soprane es schwerer haben, oben Konsonanten zu ›beißen‹, und dass wir heute einen Stil haben, der mehr vom Belcanto kommt und das Legato will. Wenn man die alten Bayreuth-Aufnahmen anhört, wird dort ziemlich deutlich gesprochen, wird gespuckt.

GARTMANN Also bei Peter Anders versteht man ja jede Silbe, leider.

VENZAGO Wir werden jedenfalls versuchen, ein Maximum an Text über die Rampe zu bringen, doch das wird nicht immer gelingen, geschweige denn in den Ensembles, wo sechs Personen verschiedenen Text singen. Dann singen sie halt verschiedenen Text und man wird es nicht verstehen – und Roland, sei getrost, die Maschine kann das auch nicht erfassen. Man versteht gewisse Wörter und das macht für mich eigentlich den Zauber der Oper aus. Ich verstehe ein Wort und es eröffnet mir assoziativ Welten. Ich muss nicht alles verstehen. Es liegt nicht an Deinem Gehör, Roland. Das ist immer noch eines der besten. Es liegt ein bisschen in der Natur der Sache und an einem andern Stil.

GARTMANN Das hat natürlich auch eine Kontinuität rückwärts. Es kommt ja aus dem Sprechgesang.

VENZAGO Ich glaube, dass Schoeck trotz seiner Nähe zum Melos den Text für wichtig empfunden hat, und für jedes Wort, das man versteht, für jede Silbe dankbar ist.

MICHELLE ZIEGLER Eine Frage aus Interesse: Sie haben ganz am Anfang gesagt, es gäbe auch braune Musik, der keine Worte unterlegt seien. Sie haben gesagt, bei Schloss Dürande sei das nicht der Fall. Was verstehen Sie genau darunter?

VENZAGO Das wäre ein weiteres Symposium an einem anderen schönen See. Das ist sehr schwer. Man kann nur vielleicht sagen, im Schloss Dürande gibt es keine Musik, die

affirmiert, die zum Marschieren auffordert, die – statt jedem Menschen sein eigenes Denken und seine eigene Assoziation zu ermöglichen – eine politische oder agitatorische Absicht hat. Das wären Parameter, die mir jetzt so auf die Schnelle einfallen, die eine Musik braun färben. Das müsste man sicher noch genauer ausführen, aber in diesem Stück fand ich nicht eine solche Stelle, die in meinen Augen einen Duktus oder eine Haltung impliziert, die ich mit Faschismus in Einklang bringe. Im Gegenteil, mir ist unverständlich, dass diese Oper überhaupt gespielt worden ist. Sie ist »entartet«.

GARTMANN Wobei, Reinhart und andere haben auch gesagt, dies sei gerade die Art von Musik, die man damals in Deutschland hören mochte.

VENZAGO Ja? Schoeck hat womöglich sogar gemeint, er könne damit politisch etwas ändern. Das weiß ich jetzt nicht so genau, da sind Sie, die Wissenschaftler, wieder gefragt, das ist Ihr Job.

GARTMANN In den vergangenen zwei Tagen zwar kaum, aber immer wieder wurden wir mit unserem Projekt gefragt, ob wir eigentlich Weißwäscher seien, ob das eine Entnazifizierung sei. Was sagen wir dazu?

MICIELI Also ich habe mich nicht so empfunden. Non mi sono sentito così. Was ich getan habe, ist, vom Text her zurück zur Sprache von Eichendorff zu finden. Ob das gut ist oder schlecht, weiß ich nicht. Es ging mir nicht darum, den Text reinzuwaschen oder weißzuwaschen, sondern zu schauen, was geschieht, wenn man auf diese Ursprungsidee zurückkommt, der Novelle und der Sprache gerecht wird.

GARTMANN Mario, was meinst Du zu dieser Frage?

VENZAGO Weißwaschen ist ja ein krimineller Akt, der im Heimlichen passiert. Deswegen fühle ich mich nicht schuldig, das haben wir so nicht angestrebt. Wenn das trotz unserer Transparenz so eingestuft wird, müssten wir das Werk in dieser Form zurückziehen. Dass das Stück in einem ganz wunderbaren Sinn jetzt aber reiner dasteht in seiner Form, in seiner Aussage, auch musikalisch, das hoffe ich doch sehr.

GARTMANN Wichtig ist einfach, dass man auch den ganzen Kontext zur Sprache bringt und wir auch offenlegen, was wir dabei gedacht haben. Diese Verantwortung haben wir angesichts der Vorgeschichte des Werks – darum auch dieses Symposium. Die Absicht unserer Arbeit aber ist jedenfalls, dieses Werk wieder der Bühne zuzuführen, weil die Musik so fantastisch ist.

(Transkribiert von Azra Ramić)



## REZEPTION IM WANDEL

Ralf Klausnitzer

»Deutscher aller deutschen Dichter«?

Joseph von Eichendorff in der NS-Zeit<sup>1</sup>

Der 1. April 1943 ist ein Donnerstag, und die Tageszeitungen im ›Großdeutschen Reich‹ berichten von fortdauernden Abwehrkämpfen in Nordafrika; die Schlacht wird mit den Kapitulationen der deutschen und italienischen Truppenreste am 12. und 13. Mai 1943 bei Tunis enden und von der Bevölkerung in Anspielung auf die Niederlage von Stalingrad als »Tunisgrad« bezeichnet werden. Die Lage an der Ostfront erscheint ruhig; hervorgehoben werden dagegen Erfolge im U-Boot-Krieg: 17 schwer beladene Handelsschiffe mit insgesamt 103.500 Bruttoregistertonnen habe man im Atlantik und im Mittelmeer versenkt.

Auch kulturell gibt es Neuigkeiten: Das Orchester der Staatsoper Dresden wird neben den Berliner Philharmonikern und der Preußischen Staatskapelle in die »Sonderklasse der Klangkörper« im Deutschen Reich aufgenommen. In Königsberg hat der Film *Karneval der Liebe* mit Johannes Heesters Premiere. Und an der Deutschen Staatsoper in Berlin wird *Das Schloß Dürande* uraufgeführt. Die Musik der Oper stammt vom Schweizer Komponisten Othmar Schoeck, das Libretto vom deutschen Schriftsteller Hermann Burte, der von Schoeck 1937 den Auftrag erhalten hatte, die gleichnamige Novelle von Joseph Freiherr von Eichendorff umzuschreiben.

Als die Oper ihre Premiere erlebt, ist der romantische Autor der Textgrundlage in der fragmentierten kulturellen Öffentlichkeit des ›Dritten Reiches‹ überaus gut bekannt: Die Pflege von Eichendorffs Erbe ist seit Dezember 1941 »Reichsangelegenheit« und wird von führenden Vertretern des Reichsministeriums für Volksaufklärung und Propaganda (RMVP) koordiniert. Auch auf dem deutschen Buchmarkt ist Eichendorff präsent: Seine Werke erfahren trotz kriegsbedingten Rückgangs der Buchproduktion zahlreiche Auflagen; die Novellen *Aus dem Leben eines Taugenichts* und *Das Schloß Dürande* zirkulieren in diversen Feldpostausgaben bis an die Frontlinien.

Die »Deutsche Eichendorff-Woche 1942« und die zahlreichen öffentlichen Würdigungen des Autors bis ins Frühjahr 1943 bilden den Höhepunkt der Eichendorff-Rezeption im ›Dritten Reich‹ – und zugleich den Kontext für die verschlungene Werkgeschichte von Othmar Schoecks Oper *Das Schloß Dürande*, deren Uraufführung seit dem Herbst 1942 geprobt wurde. Die in verschiedenen Formen und Formaten zelebrierten Repräsentationsakte markieren zugleich Gipfelpunkte einer vielschichtigen und

1 Für instruktive Diskussionen in wunderbarer Atmosphäre danke ich den Organisatoren und Teilnehmern des Brunnener Symposiums; für umfassende Aufmerksamkeit und hilfreiche Hinweise bei der Drucklegung danke ich Daniel Allenbach, Thomas Gartmann und Simeon Thompson.

widerspruchsreichen Faszinations- und Wirkungsgeschichte der Romantik, von welcher der oberschlesische Autor profitierte wie kaum ein anderer Vertreter dieser kulturellen Bewegung: Kein zweiter romantischer Dichter fand in den Jahren zwischen 1933 und 1945 eine derartige öffentliche Aufmerksamkeit wie Joseph von Eichendorff.

Der »deutsche Dichter« und »Sänger des deutschen Waldes« – so die immer wiederkehrenden Formulierungen in öffentlichen Huldigungsreden im 1935 gegründeten Deutschen Eichendorff-Museum in Neisse, in Verlautbarungen der Deutschen Eichendorff-Stiftung oder auf Schloss Lubowitz, das 1939/40 zu einer zentralen Gedenkstätte umgebaut wurde – zog aus verschiedenen Gründen intensive Aufmerksamkeit auf sich. Zum einen hatte schon die am Ende des 19. Jahrhunderts einsetzende Jugend- und Wandervogel-Bewegung seine Naturemphase sowie seine Wald- und Wanderlieder wiederentdeckt. Zum anderen boten sein Leben und Werk willkommene Anschlussmöglichkeiten für landsmannschaftliche und konfessionelle Berufungsrhetorik. Als kulturelle Symbolfigur stand sein Name für die Einheit des Deutschen Reiches; sein Wirken im preußischen Staatsapparat wie sein Einsatz für den Wiederaufbau der Marienburg galten als vorbildlich für die politische und religiöse Einigung deutschen Volkstums über die Reichsgrenzen hinaus.

Entsprechend intensiv bemühten sich nicht nur Philologen und Historiker, sondern auch Kunst- und Kulturschaffende um sein Werk: Noch 1933, kurz vor seiner Emigration in die Schweiz, veröffentlichte Thomas Mann im romantischen Almanach *Aurora* seine Betrachtung »Eichendorffs ›Taugenichts‹« mit der Charakteristik des Helden als »exemplarisch deutsch«;<sup>2</sup> der Schriftsteller Frank Thiess – er prägte nach 1945 und in Auseinandersetzung mit Thomas Mann den Begriff »innere Emigration« – verfasste 1935 das »romantische Spiel« *Der ewige Taugenichts*, das nach diversen Querelen im Rahmen der »Deutschen Eichendorff-Woche« 1942 seine Premiere erlebte. Der später namhafte Lyriker und Hörspielautor Günter Eich arbeitete 1935 Eichendorffs Novelle *Die Glücksritter* zu einem Drama um; Willibald Köhler kompilierte aus autobiografischen Zeugnissen des Dichters das Hörspiel *Der Schatten*, das 1935 über alle deutschen Sender ging. Eichendorffs Lustspiel *Die Freier*, zum »deutschen Sommernachtstraum« verklärt, gelangte nach langer Zeit des Vergessens in der NS-Zeit zur Aufführung, erstmals während der unter Joseph Goebbels' Schirmherrschaft 1938 veranstalteten »Reichsfestspiele« in Heidelberg.<sup>3</sup>

2 Thomas Mann: Eichendorffs »Taugenichts«, in: *Aurora* 3 (1933), S. 77–81, S. 81. Der Aufsatz erschien ursprünglich und in voller Länge in *Die Neue Rundschau* 27 (1916), S. 1478–1490.

3 Von der dabei praktizierten Instrumentalisierung des Dichters für die Legitimationsbedürfnisse des NS-Regimes zeugt die Rede des erklärten Parteigängers Herbert Cysarz: Eichendorff und das große Deutschland. Ansprache vor der Erstaufführung der *Freier* auf den Reichsfestspielen in Heidelberg am 31. Juli 1938, in: *Die Literatur* 40 (1937/38), S. 709–712, auch in: *Aurora* 9 (1940), S. 6–12.



ABBILDUNG 1 Eichendorffs Geburtsstätte Schloss Lubowitz bei Ratibor, Oberschlesien. Postkarte von 1938



ABBILDUNG 2 Reichsfestspiele Heidelberg, wo 1938 auch Eichendorffs Lustspiel *Die Freier* aufgeführt wird. Plakat mit später abgedecktem Hakenkreuz

Von besonderer Brisanz sind freilich die Aktivitäten der 1931 gegründeten »Deutschen Eichendorff-Stiftung«, die in dem seit 1929 jährlich erscheinenden »romantischen Almanach« *Aurora* ihr publizistisches Organ fand und sich durch Gründung des Eichendorff-Museums in Neisse und die Restaurierung von Schloss Lubowitz öffentlichkeitswirksam in Szene setzte. Denn diese Institution der Eichendorff-Pflege erlebte während des Nationalsozialismus einen bislang ungeklärten Bruch in ihrer Entwicklung: Wurden die Stiftungsaktivitäten und die jährlichen Gedenkfeiern in Neisse und Lubowitz bis 1941 weitgehend von schlesischen Kulturschaffenden getragen, avancierte die Eichendorff-Pflege mit der Übernahme der Stiftung durch Repräsentanten des Reichsministeriums für Volksaufklärung und Propaganda 1941 zur »Reichsangelegenheit«,<sup>4</sup> die nun vom »Reichsdramaturgen« Rainer Schlösser angeleitet wurde. Die »Deutsche Eichendorff-Woche« 1942, als deren Schirmherr Baldur von Schirach fungierte, bot ein Beispiel für die inszenierten und inszenatorischen Praktiken der Erbe-Aneignung im »Dritten Reich« – und zugleich einen Rahmen für jene Umgangsformen mit der literarisch-kulturellen Überlieferung, in deren Kontext auch die 1943 in Berlin uraufgeführte Oper *Das Schloß Dürande* zu verorten bleibt.

Die musikdramatische Adaptation der Novelle Joseph von Eichendorffs durch Othmar Schoeck und Hermann Burte eröffnet Einblicke in die Komplexität der Umgangsformen mit der romantischen Überlieferung im Spannungsfeld von ästhetischem Eigensinn und kulturpolitischen Lenkungsansprüchen. Trotz der scheinbar unproble-

4 So Karl Schodrok: Nachruf auf Adolf Dyroff, in: *Aurora* 12 (1943), S. 92 f., hier S. 93.

matischen Funktionalisierbarkeit des Romantikers Joseph von Eichendorff für die inszenatorischen Ansprüche des NS-Regimes war dessen kulturelle Aneignung und Vermittlung bei weitem vielschichtiger und komplexer, als es scheint. Um die kulturelle Aneignung und Vermittlung Eichendorffs zwischen 1933 und 1945 nachzuzeichnen, werden in einem ersten Schritt knapp und kursorisch Grundlinien seiner Rezeptionsgeschichte im Kontext der »Wiedergeburt der Romantik« seit 1900 umrissen, bevor in einem nachfolgenden Schritt Veränderungen und Kontinuitäten nach 1933 rekonstruiert werden. In einem abschließenden dritten Abschnitt stehen literarische Adaptionen im Zentrum der Aufmerksamkeit.

**Eichendorff-Rezeption im Kontext der »Wiedergeburt der Romantik« seit 1900** »Eichendorff ist der größte Dichter, den das katholische Deutschland seit der Glaubensspaltung hervorgebracht hat. Den Adel und den Wappenschild könnte man sich bei ihm noch wegdenken, den frommen Väterglauben aber nicht. In seinem tiefreligiösen Gemüt, gepaart mit einem durchdringenden Verstande, wurzelt die felsenfeste Stärke, die geheimnisvolle Schönheit, die kindliche Unbefangenheit seines Wesens.«<sup>5</sup> Mit diesen Worten würdigt Wilhelm Kosch im ersten Band der Historisch-kritischen Gesamtausgabe der Werke Eichendorffs den Dichter. Gemeinsam mit August Sauer, dem Ordinarius für Deutsche Literaturgeschichte an der Karl-Ferdinands-Universität Prag, arbeitet Kosch seit 1908 an dieser Edition, deren langwierige Geschichte auch über die historischen Zäsuren 1933 und 1945 hinausreicht. Kosch begründet am 7. September 1917 in München den »Eichendorff-Bund« mit; 1931 zählt er zu den Gründungsmitgliedern der »Deutschen Eichendorff-Stiftung«. 1923 prägt er die vielzitierte Formel von Eichendorff als dem »deutschesten der deutschen Dichter«,<sup>6</sup> die zu einer feststehenden Wendung in den nachfolgenden Reden über den romantischen Autor avancieren wird. Doch mehr noch: Eichendorff erscheint bei ihm als Integrationsfigur mit nationalpädagogischer Geltung, dessen Bedeutung erst nach dem vermeintlichen Bankrott der Moderne erkannt werden konnte:

»Das naturwissenschaftlich-materialistisch-mechanistische Zeitalter mußte zunächst vollkommen zusammenbrechen, der merkantile und industrielle Irrwahn, der das deutsche Volk in den letzten Generationen bis über die Jahrhundertwende trostlos beherrscht hatte, mußte mitsamt seinen ver-

5 Wilhelm Kosch: Vorwort, in: *Gedichte des Freiherrn Joseph von Eichendorff*, hg. von Hilda Schulhof und August Sauer, Regensburg 1923 (Sämtliche Werke des Freiherrn Joseph von Eichendorff. Historisch-kritische Ausgabe, Bd. I.1), S. VII–XXV, hier S. XI.

6 Ebd., S. VIII. Unmittelbar im Anschluss daran heißt es: »In ihm spiegelt sich der alte Geist des deutschen Volkes am reinsten wider; deutsches Glauben, Hoffen und Lieben, das deutsche Gemüt, der aufrechte deutsche Mannesstolz, die innige deutsche Naturfreude, Kindlichkeit, Sehnsucht. Alles, was die Welt am Deutschen liebt, verkörpert er; ein Ritter ohne Furcht und Tadel steht er vor uns da.«



hängnisvollen politischen Folgen als täuschendes Trugbild erkannt werden, bis im vierten Jahr des blutigsten aller Kriege die Nation zu sich selbst, zur eigenen Seele, zu Eichendorff und damit zur Romantik zurückfand. [...] In diesen Tagen zeigte sich, wer der volkstümlichste deutsche Dichter war, und wie derjenige hieß, an dessen Wesen unsere kranke, schwer geprüfte, fast verschüttete Kultur wiedergenesen wollte.«<sup>7</sup>

Schon diese knappen Hinweise machen deutlich, welche Erwartungshaltungen und Projektionsleistungen die Rezeptionsgeschichte Eichendorffs seit Beginn des 20. Jahrhunderts konditionieren. Mit den tiefgreifenden Umbauten im Kultur- und Wissenschaftssystem in den Jahrzehnten nach 1900 – katalysiert durch die Erfahrungen einer tiefgreifenden Modernisierungskrise, die Pluralisierung von künstlerischen Stilen und Formen sowie durch den Aufstieg einer irisierenden Lebens-Ideologie im Spektrum divergierender Weltanschauungen – vervielfältigen sich die Anschlüsse und Rückversicherungen an die romantische Bewegung. Und davon profitiert das Werk Eichendorffs in besonderer Weise.

Die »Wiederentdeckung« beziehungsweise die »Wiedergeburt« der Romantik in den Jahrzehnten nach 1900 vollzieht sich in publikumswirksamen Formaten mit dem Ziel der Analogisierung und Spiegelung aktueller Problemlagen, so etwa in der zwei-bändigen Gesamtdarstellung von Ricarda Huch, die »nach einer vorangegangenen gänzlichen Abwehr der romantischen Ideen« im 19. Jahrhundert nun die revolutionäre Emphase einer Jugendbewegung herausstellt:

»Eine Schar junger Männer und Frauen stürmt erobernd über die breite träge Masse Deutschlands. Sie kommen wie vor Jahrhunderten die blonden germanischen Stämme der Wanderung: abenteuerlich, siegesgewiß, heilig erfüllt von ihrer Sitte und ihrem Leben, mit übermütiger Verachtung die alte morsche Kultur über den Haufen werfend.«<sup>8</sup>

Die hier artikulierte Faszination der Romantik schlägt sich in unterschiedlichen Bereichen der deutschen Kultur nieder: Der Protest gegen Akademismus und Naturalismus, in ästhetizistische Hermetik und mystifizierende Feier des »Lebens« mündend, beruft sich ebenso auf romantische Vorgaben wie die gegen Fortschrittsglauben und Rationalismus opponierende Jugendbewegung.<sup>9</sup> In den Kulturwissenschaften vollzieht

7 Ebd., S. VIII.

8 Ricarda Huch: *Die Romantik*, Teil 1: *Blütezeit der Romantik*, Leipzig 1899, S. v und 1.

9 Zu Entstehung und Verbreitung der irisierenden »Lebens-Ideologie« vgl. Martin Lindner: *Leben in der Krise. Zeitromane der Neuen Sachlichkeit und die intellektuelle Mentalität der klassischen Moderne*, Stuttgart/Weimar 1994, insbes. Teil 1 (Lebenseideologie) und Teil 2 (Zur Entstehung und Entwicklung der Lebenseideologie im historischen Kontext), S. 5–144. Zu Lebensreform- und Jugendbewegung, die ihr Sprachrohr vor allem im Jenaer Diederichs-Verlag fand, siehe Erich Viehöfer: *Hoffnung auf die »eine« Jugend. Eugen Diederichs und die deutsche Jugendbewegung*, in: *Jahrbuch des Archivs der deutschen Jugendbewegung* 15 (1984), S. 261–286; ders.: *Der Verleger als Organisator. Eugen Diederichs und die bürgerlichen Reformbewegungen der Jahrhundertwende*, Frankfurt a. M. 1988; *Versammlungsort moderner*

sich die Ablösung eines als »positivistisch« disqualifizierten, auf Detailforschung und kausal-genetische Erklärung rekurrierenden Methodenideals durch jene von Ernst Troeltsch und anderen zeitgenössischen Beobachtern beschriebene »Revolution in der Wissenschaft«,<sup>10</sup> die mit der Überwindung von »Historismus«, »Relativismus« und fachwissenschaftlichem »Spezialistentum« sowie im Bruch mit »Intellektualismus« und »Mechanismus« das Erbe der Romantik anzutreten hofft.<sup>11</sup> Die im Kunst- und Literatursystem mit der Neuromantik einsetzende Umkehr »zu Seele und Mystik, zu Symbol und Metaphysik, zu Intuition und Kosmologie, zu Geheimnis und Mythos, zu Geist und Überpersonalität«<sup>12</sup> wie auch die zeitgenössische Wissenschafts- und Bildungskritik, die ab 1910 an unterschiedlichen Projekten einer »geistigen Revolution« laboriert,<sup>13</sup> befördern die von Ricarda Huch deklarierte »Wiedergeburt« der Romantik,

Geister. Der Eugen Diederichs Verlag – Aufbruch ins Jahrhundert der Extreme, hg. von Gangolf Hübinger, München 1996. Zum ästhetischen Einspruch gegen Realismus und Naturalismus siehe Rainer Kolk: *Literarische Gruppenbildung. Am Beispiel des George-Kreises 1890–1945*, Tübingen 1998; Annette Simonis: *Literarischer Ästhetizismus. Theorie der arabesken und hermetischen Kommunikation der Moderne*, Köln/Weimar 2000.

- 10 Ernst Troeltsch: *Die Revolution in der Wissenschaft. Eine Besprechung von Erich von Kahlers Schrift gegen Max Weber: »Der Beruf der Wissenschaft« und die Gegenschrift von Arthur Salz: »Für die Wissenschaft gegen die Gebildeten unter ihren Verächtern«*, in: *Jahrbuch für Gesetzgebung, Verwaltung und Volkswirtschaft im Deutschen Reich (Schmollers Jahrbuch)* 45 (1921), S. 65–94; wieder abgedr. in: ders.: *Aufsätze zur Geistesgeschichte und Religionssoziologie*, hg. von Hans Baron, Tübingen 1925 (Gesammelte Schriften von Ernst Troeltsch, Bd. 4), S. 653–677, die nachfolgend aufgeführten Schlagworte hier S. 654–656; vgl. dazu Klaus Lichtblau: *Kulturkrise und Soziologie um die Jahrhundertwende. Zur Genealogie der Kultursoziologie in Deutschland*, Frankfurt a. M. 1996, S. 420–458.
- 11 Parallelen zwischen wissenschaftsrevolutionären Hoffnungen von Neuromantik und historischer Romantik zieht Troeltsch: *Die Revolution in der Wissenschaft*, S. 676 f.: »Es ist wie damals, als Novalis von Edmund Burke meinte, er habe ein höchst revolutionäres Buch gegen die Revolution geschrieben. Auch diese Bücher alle sind im Grunde »revolutionäre Bücher gegen die Revolution«. Es ist neue Romantik und hängt mit der alten trotz tiefer Unterschiede eng und tatsächlich zusammen. [...] Wie die alte Romantik ein Moment in der großen Weltreaktion gegen die Ideologien und praktischen Umwälzungen der französischen Revolution war, so ist die neue ein solches in der todsicher bevorstehenden Weltreaktion gegen die heutige Aufklärungsrevolution und ihre sozialistisch-rationalistischen Dogmen. [...] Sie wird keine bleibende Restauration herbeiführen, sondern den ehernen Felsen der ökonomisch-sozialen Verhältnisse stehen lassen müssen. Aber sie wird die herrschenden Ideologien und Lebensgefühle doch tief verändern, und vieles, was heute als offizielle Weisheit gilt, wird uns in Bälde sehr schal und öde anmuten.«
- 12 Werner Mahrholz: *Deutsche Literatur der Gegenwart. Probleme – Ergebnisse – Gestalten*, durchges. und erw. von Max Wieser, Berlin 1930, S. 92.
- 13 Erich von Kahler hatte in seiner Schrift *Der Beruf der Wissenschaft* (Berlin 1920, S. 5 und 8) den Beginn der »geistigen Revolution« auf die Zeit um 1910 datiert und stimmte in dieser Diagnose mit Ernst Robert Curtius überein, der Ende der 1920er-Jahre auch die Ergebnislosigkeit der Krisen- und Revolutionsrhetorik konstatieren musste; Ernst Robert Curtius: *Krisis der Universität?*, in: ders.: *Deutscher Geist in Gefahr*, Stuttgart/Berlin 1932, S. 51–78, hier S. 51 und 53. Zum näheren Kontext Gerhard Lauer:

die mit diversen Modifikationen über die politischen Zäsuren der Jahre 1918 und 1933 anhalten wird.<sup>14</sup>

Die »Wiedergeburt der Romantik« nach 1900 dokumentiert jedoch mehr als nur eine kurzfristige Aufmerksamkeitskonjunktur. Denn die demonstrierten Anschlüsse sind Ausdruck und Katalysator tiefgreifender Wandlungen im Selbstverständnis beziehungsweise im Selbstbild einer Gesellschaft, die auf sozioökonomische und kulturelle Verwerfungen infolge rasanter Modernisierungsprozesse mit divergierenden Umbruchs- und Aufbruchsszenarien reagiert – und dazu unterschiedliche Bilder der romantischen Erneuerung modelliert. Stark vereinfacht ausgedrückt: Die intensivierete Aufmerksamkeit für die Romantik korrespondiert mit einem in unterschiedlichen Bereichen der deutschen Gesellschaft ablaufenden Veränderungsprozess, in dessen Verlauf sich strukturelle Handlungsräume und Deutungsmuster so rasch und radikal umstellen, dass die Weltbilder der Gegenwart die eigene Zeit nicht mehr angemessen zu erfassen scheinen.

Die Attraktivität der Romantik erwächst aus den mehrfach dimensionierten Möglichkeiten der Analogie-Bildung und Spiegelung, in und mit denen die Wahrnehmung gegenwärtiger Problemlagen historisch verlängert und in deren so aufgefundener Vergangenheit nicht nur die Ursprünge aktueller Dispositionen, sondern auch Beschreibungsformen und Lösungsstrategien entdeckt werden können. Die so gewonnene Reflexionsfläche einer historischen Gegenwart aber bleibt eine Konstruktionsleistung, die der inszenatorischen Geste bedarf (und diese zugleich invisibilisiert): In der Romantik entdeckt man in den Jahrzehnten nach 1900 Vorläufer späterer Entwicklungen; man ermittelt subkutane Verbindungslinien und verschüttete Antizipationen kommender Zeiten. Ausgesprochen oder zumindest implizit thematisiert findet sich stets auch die Distanz, die das »unromantische« 19. Jahrhundert geschaffen hat und der retrospektiven Beobachtung damit eine Folie zur Konturierung von Fremdheit und Abstand bereitstellt.<sup>15</sup>

Rückblick auf die Revolution. Dokumente zu Erich Kahlers Ausrufung der »neuen« Wissenschaft von 1920, in: *Mitteilungen des Marbacher Arbeitskreises für die Geschichte der Germanistik* 6/7 (1994), S. 50–54; umfassend ders.: *Die verspätete Revolution. Ernst von Kahlers Wissenschaftsgeschichte zwischen konservativer Revolution und Exil*, Berlin/New York 1994.

- 14 Umfassend Ralf Klausnitzer: *Blaue Blume unterm Hakenkreuz. Die Rezeption der deutschen literarischen Romantik im Dritten Reich*, Paderborn u. a. 1999.
- 15 Signifikant in Oscar Ewald: *Romantik und Gegenwart*, Bd. 1: *Die Probleme der Romantik als Grundfragen der Gegenwart*, Berlin 1904; Karl Joël: *Nietzsche und die Romantik*, Jena 1905; ders.: *Der Ursprung der Naturphilosophie aus dem Geist der Mystik*, Jena 1906; Marie Joachimi: *Weltanschauung der Romantik*, Jena/Leipzig 1905.

Initiiert von nachrückenden Generationen und unterstützt von Vorgaben aus dem Kunst- und Literatursystem gewinnt auch die wissenschaftliche Beschäftigung mit der romantischen Epoche nun einen solchen Auftrieb, dass Paul Böckmann 1933 zusammenfassend feststellen kann, die Romantikforschung sei »zu einem der lebendigsten Bereiche der neueren Literaturwissenschaft geworden«. <sup>16</sup> Einen ähnlichen Befund hatte der Berliner Groß-Ordinarius Julius Petersen 1926 gestellt, als er in seinem vielbesprochenen Buch *Die Wesensbestimmung der deutschen Romantik* behauptete, dass »die heutige Literaturgeschichte beinahe mit Romantikforschung gleichgesetzt werden kann«. <sup>17</sup>

Doch formierte sich dieses neue Interesse an der Romantik keineswegs homogen und ausgewogen. Im Anschluss an die wirkungsmächtigen Romantik-Bücher von Ricarda Huch und Marie Joachimi und unter Rekurs auf Wilhelm Diltheys 1905 zusammengestellte Aufsatzsammlung *Das Erlebnis und die Dichtung* favorisierte man vor allem die frühe Romantik. Für die rege Weltanschauungsliteratur nach 1900 und die Profilierung einer geistesgeschichtlichen Literaturforschung erwiesen sich poetologische Reflexivität und kritische Negativität der Jenaer Frühromantik als attraktive Gegenstandsbereiche. Die spätere Heidelberger Romantik mit ihren Bemühungen um Mythologie, Naturphilosophie und »altdeutsche« Überlieferung sowie das Werk Eichendorffs gewinnen erst in den nachfolgenden Jahrzehnten und insbesondere in den 1930er- und 1940er-Jahren besondere Bedeutung. Gleichwohl lassen sich übergreifende Parameter benennen:

(a) Die Romantik gilt als generationsspezifische Erneuerungsbewegung, der explizit oder implizit Vorbildfunktionen für die Jugend- und Lebensreformbewegung der Gegenwart zugeschrieben werden. Der Protest gegen Fortschritts- und Technikglauben in Zirkeln der Lebensreform beruft sich ebenso auf die Romantik wie die Jugendbewegung, die sich im Oktober 1913 zum »Ersten Freideutschen Jugendtag« auf dem Hohen Meißner versammelt. <sup>18</sup>

(b) Die Romantik figuriert als Höhepunkt und Endpunkt einer »Deutschen Bewegung«, die als weitreichender kultureller Einspruch gegen die vermeintlich westeuropäischen Bewegungen von Aufklärung und Rationalismus gedeutet wird. <sup>19</sup>

<sup>16</sup> Paul Böckmann: Ein Jahrzehnt Romantikforschung, in: *Zeitschrift für deutsche Bildung* 9 (1933), S. 47–53, hier S. 47.

<sup>17</sup> Julius Petersen: *Die Wesensbestimmung der deutschen Romantik. Eine Einführung in die moderne Literaturwissenschaft*, Leipzig 1926, S. 2.

<sup>18</sup> *Freideutsche Jugend. Zur Jahrhundertfeier auf dem Hohen Meißner 1913*, Jena 1913; vgl. umfassend: *Hoher Meißner 1913. Der Erste Freideutsche Jugendtag in Dokumenten, Deutungen und Bildern*, hg. von Winfried Mogge und Jürgen Reulecke, Köln 1988 (Archiv der Jugendbewegung, Bd. 5).

<sup>19</sup> Schon Wilhelm Diltheys Basler Antrittsvorlesung von 1867 enthielt in nuce das Konzept einer kontinuierlichen kultur- und literarhistorischen Entwicklung zwischen 1770 und 1800. Von seinem Schüler

(c) Die zu einer deutschen Affäre verengte Romantik erscheint als kulturelle Gesamt- und Synthesebewegung, die aktuelle Interventionen gegen Atomisierungen und Nivellierungen der Moderne antizipiert.

In dieser komplexen, von vielfältigen Faktoren und Konditionen beeinflussten Wirkungsgeschichte kommt der Rezeption Joseph von Eichendorffs besondere Bedeutung zu: Seine wissenschaftliche Erforschung und kulturelle Vermittlung in der Zeit zwischen 1933 und 1945 bündelt wie ein Brennspeigel die Formierung und Differenzierung unterschiedlicher Beobachterpositionen gegenüber der romantischen Überlieferung. Eine Rekonstruktion ausgewählter Aspekte dieser Rezeptionsgeschichte gibt nicht nur Aufschluss über Konstellationen und Motivationen bei der mehrfach dimensionierten Aneignung eines kulturellen Erbes, sondern erlaubt auch die Entfaltung und Klärung von Fragen nach den Beziehungen zwischen literarisch-künstlerischem und kritisch-philologischem Aufmerksamkeitsverhalten sowie weltanschaulich-ideologischen Deutungsmustern.

### **Im Spannungsfeld politischer Lenkungsansprüche: Eichendorff-Rezeption zwischen 1933 und 1945**

Nachdem mit der Ernennung Hitlers zum Reichskanzler am 30. Januar 1933 und den nachfolgenden Maßnahmen zur politischen und kulturellen »Gleichschaltung« die NS-Diktatur in Deutschland errichtet wird, ändern sich zwar die Rahmenbedingungen des Umgangs mit dem literarischen Erbe. Doch in der Rezeption der Romantik im Allgemeinen und Eichendorffs im Besonderen scheint es zunächst keine gravierenden Veränderungen zu geben:

(a) Nach wie vor erscheinen zahlreiche Ausgaben seiner Werke, darunter bibliophile Kostbarkeiten wie eine Faksimile-Edition der handschriftlichen Fassung seiner berühmtesten Erzählung *Aus dem Leben eines Taugenichts* (die nach lobender Besprechung in der *Frankfurter Zeitung* eine so immense Nachfrage erfährt, dass die vorhandenen Exemplare nicht ausreichen).<sup>20</sup>

Herman Nohl wurde es modifiziert, zeitlich erweitert und auf den Begriff »deutsche Bewegung« gebracht; siehe Herman Nohl: *Die deutsche Bewegung und die idealistischen Systeme*, in: *Logos* 4 (1911), S. 356–364; wieder abgedr. in: ders.: *Die deutsche Bewegung. Vorlesungen und Aufsätze zur deutschen Geistesgeschichte 1770–1830*, hg. von Otto Friedrich Bollnow und Frithjof Rodi, Göttingen 1970, S. 78–86. Als »Deutsche Bewegung« oder »Goethezeit« suggerierte diese Konstruktion eine kontinuierliche und in Opposition zur westeuropäischen Aufklärung verlaufende Geistesentwicklung, an die unterschiedliche Bemühungen einer kulturellen Traditionssuche in der Zeit des Nationalsozialismus anknüpfen konnten.

<sup>20</sup> Editionen (in Auswahl und mit Verlagsangabe): Eichendorffs Werke in zwei Bänden, hg. von Walther Linden, Leipzig: Reclam, 1935; *Die Freier*, hg. von Ernst Leopold Stahl, Leipzig: Reclam, 1939; *Aus dem Leben eines Taugenichts. Nachdruck der Handschrift im Deutschen Eichendorff-Museum*, Neisse: Eichendorff-Stiftung, 1939; *Die Freier. Faksimile-Wiedergabe des Erstdrucks in einer einmaligen Auflage* von 800

(b) Nach wie vor entstehen zahlreiche Dissertationen, die verschiedene Aspekte seines Schaffens untersuchen. Bevorzugte Forschungsgegenstände dieser Doktorarbeiten sind der Stil von Eichendorffs Dichtungen sowie die symbolischen Bezüge seiner formelhaften Bildsprache.<sup>21</sup>

(c) Nach wie geht die Erstellung der Historisch-kritischen Gesamtausgabe nur schleppend voran; zwischen 1933 und 1945 erscheint gerade mal ein Band mit dem Roman *Dichter und ihre Gesellen*.<sup>22</sup>

Innovative Umgangsformen mit dem Werk Eichendorffs formieren sich außerhalb der universitären Literaturforschung. Eine folgenschwere Umdeutung seines dichterischen Werkes kommt aus dem Kreis der philologisch geschulten Jünger des Philosophen Ludwig Klages: Sie entdecken in dem katholischen Poeten Eichendorff – der seinen Glauben auch im preußischen Staatsdienst nicht verleugnete – nun einen »neuheidnischen« und naturreligiösen Dichter und ordnen ihn in eine »biozentrische« Literatur- und Kunstbewegung ein. Die publizistisch überaus eifrigen Anhänger des umstrittenen Philosophen – die Thomas Mann 1939 auch als »Klages-Weiber« persiflierte und für ihre Instrumentalisierung Johann Jakob Bachofens scharf kritisierte – hatten sich bereits in den 1920er-Jahren um die Zeitschrift für Menschenkunde und die Monatsschrift *Rhythmus*

Stück, Emsdetten i. W.: H. und J. Lechte, 1939; *Werke*, 2 Bde., eingel. von Rudolf Bach, Leipzig: Insel, 1940 (2. Aufl. 1944); *Aus dem Leben eines Taugenichts*. Mit einem Nachwort von Erich Gölzow, Paderborn: Ferdinand Schöningh, 1941; *Aus dem Leben eines Taugenichts*. Mit einer Einführung von Rainer Schölsser, Stuttgart: Verlag Deutsche Volksbücher, 1942; *Aus dem Leben eines Taugenichts*, Gütersloh: Bertelsmann, 1942; *Gedichte*, hg. von Will-Erich Peuckert, Berlin: Suhrkamp, 1943; *Auswahl aus Eichendorffs Werken*, 3 Bde., hg. von Willibald Köhler, Leipzig: Otto Janke, 1943; *Die Glücksritter*. Das Schloß Dürande, Leipzig: Insel, 1943; *Trost der Welt*. Eine Auswahl von Gedichten, hg. von Alfred Gerz, Potsdam: Rütten und Loening, 1943.

- 21 Dissertationen (in Auswahl und mit Angabe der Serie sowie des Hochschulortes, an dem die Arbeiten eingereicht und verteidigt wurden): Gisela Jahn: *Studien zu Eichendorffs Prosastil*, Leipzig 1936 (Palaestra, Bd. 206; Diss. Berlin); Erika Jansen: *Ahnung und Gegenwart im Werke Eichendorffs*, Gießen 1937 (Gießener Beiträge zur deutschen Philologie; Diss. Gießen); Rolf Krafft Liegniez: *Das Bild des Dichters in Eichendorffs Lyrik*, [s. l.] 1943 (Maschinenschr.; Diss. Frankfurt a. M.); Gertrud Pulicar: *Eichendorff und Wien*, Diss. Wien 1944; Christian Riepe: *Eichendorffs Menschengestaltung*, Berlin 1941 (Neue deutsche Forschungen, Bd. 293, Abt. neuere deutsche Literaturgeschichte, Bd. 29; Diss. Münster); Charlotte Schiffler: *Eichendorff und das Motiv der »Vorzeit«*. Beitrag zur Entwicklungsgeschichte Eichendorffs und zum Begriff des Mythischen in der Romantik, [s. l.] 1944 (Maschinenschr.; Diss. Frankfurt a. M.); Amalie Weihe: *Der junge Eichendorff und Novalis Naturpantheismus*, Berlin 1939 (Germanische Studien, Bd. 210; Diss. Marburg); Hedwig Weiss: *Lustspielemente in Eichendorffs Novellen*, Diss. Wien 1940; Hans Wolffheim: *Sinn und Deutung der Sonettgestaltung im Werke Eichendorffs*, Bremen 1934 (Diss. Hamburg).
- 22 Joseph Freiherr von Eichendorff: *Dichter und ihre Gesellen*. Ein Roman, hg. von Ewald Reinhard, Regensburg 1939 (Sämtliche Werke des Freiherrn Joseph von Eichendorff. Historisch-kritische Ausgabe, Bd. 4).

zusammengefunden und im 1933 gegründeten »Arbeitskreis für biozentrische Forschungen« eine institutionelle Vereinigung geschaffen.<sup>23</sup> Einigendes Band für die jungen und zumeist promovierten Geisteswissenschaftler war die dezidiert rationalismuskritische Philosophie von Ludwig Klages, der in zahlreichen Schriften wie im dreibändigen Hauptwerk *Der Geist als Widersacher der Seele* einen vehementen Einspruch gegen die kulturellen und sozialen Dissoziationen einer »entzauberten« Gegenwart vorgetragen hatte. Zuerst in München, dann in Kilchberg bei Zürich entwickelte Klages ein bipolares System, das alle Signaturen der Moderne – Geldwirtschaft und Massenkultur, wissenschaftliche Rationalität und technische Naturbeherrschung – auf den diametralen Gegensatz von »Geist« und »Leben« zurückführte.

In diesem Szenario gewann die Romantik besondere Bedeutung: Laut Klages war sie ein »Urfeuer schleudernder Ausbruch« gegen die »verführenden Larven des weltbekriegenden Logos«; ihr organisches Denken galt ihm als Vorgänger der eigenen Lebensphilosophie.<sup>24</sup> Die von ihm faszinierten Philologen applizierten sein Schema auf die deutsche Literatur- und Geistesgeschichte, deren Repräsentanten den Mustern des »Geist«-»Leben«-Dualismus entsprechend interpretiert und zu Vorgängern des »logozentrischen« beziehungsweise »biozentrischen Weltbildes« zurechtgebogen wurden.

Publizistische Plattform dieses Kreises wurde seit 1934 die im Berliner Widukind-Verlag erscheinende »Schriftenreihe biozentrischer Forschung« *Das deutsche Leben*, die entsprechend der Verlagsankündigung eine »Geschichte der deutschen Natur- und Lebensfrömmigkeit unchristlicher Art« verbreiten wollte. In dieser Reihe erschien 1936 als Band 3 Carl Alexander Pfeffers Eichendorff-Studie *Venus und Maria*.<sup>25</sup>

Zur spezifischen Wahrnehmung Eichendorffs hatte Klages selbst beigetragen: In seiner Schrift *Vom kosmogonischen Eros* hatte er gegen gängige Vorstellungen vom lebens-

- 23 Mitglieder im »Arbeitskreis für biozentrische Forschungen« (AKBF) waren Erwin Ackerknecht (damals Stettiner Bibliotheks- und Volkshochschuldirektor, später erster Direktor des Deutschen Literaturarchivs Marbach am Neckar), Elsa Bruckmann (die Gattin des Münchener Verlegers Hugo Bruckmann), Rudolf Bode (Leiter der gymnastischen Bode-Schule und Herausgeber der Zeitschrift *Rhythmus*), Werner Deubel (Schriftsteller), Julius Deussen (Assistent für Neurologie und Psychiatrie an der Universität Leipzig), Hans Frucht (Bode-Lehrer und Schriftleiter der Zeitschrift *Rhythmus*), Otto Huth (Religionswissenschaftler), Rudolf Ibel (Lehrer und Schriftsteller), Nils Kampmann (Verleger und Herausgeber der Zeitschrift für *Menschenkunde*) sowie die Germanisten Hans Kern, Martin Ninck, Carl Alexander Pfeffer, Hans Eggert Schröder und Kurt Seesemann.
- 24 So schon Ludwig Klages: *Mensch und Erde*, in: *Freideutsche Jugend. Zur Jahrhundertfeier auf dem Hohen Meißner* 1913, Jena 1913, S. 89–107.
- 25 Carl Alexander Pfeffer: *Venus und Maria. Eine Eichendorff-Studie als Beitrag zur Wesenserkenntnis des Dichters*, Berlin 1936 (*Das deutsche Leben*, Bd. 3).

würdig-heiteren Sänger dessen »metaphysische Hintergründigkeit« betont (und somit schon frühere »biozentrische« Interpretationen des Poeten inspiriert<sup>26</sup>).

Dementsprechend ging Carl Alexander Pfeffer vor. Er applizierte auf Eichendorffs Persönlichkeit die Fundamentalopposition von »Geist« und »Leben« beziehungsweise »logozentrischer« und »biozentrischer« Weltauffassung. Da der Katholizismus Eichendorffs nicht zu leugnen war, musste er durch die Zuschreibung eines gleichwertigen Glaubens an heidnische Naturgottheiten »neutralisiert« werden. Die heidnische Göttin Venus sei für Eichendorff ebenso prägend gewesen wie Maria, behauptete Pfeffer und diagnostizierte eine Persönlichkeitsspaltung: Als gläubiger Christ habe Eichendorff die dionysisch-dämonische Weltsicht bekämpft, sie als Dichter jedoch aufgenommen und in ihrem Bann stehend poetische Werke hervorgebracht:

»daß er [Eichendorff], einem Januskopfe gleichend, von Jugend auf bis ins hohe Alter ein doppeltes Antlitz gezeigt habe, dessen eine Ansicht die eines männlich gefaßten, in der Welt der Taten und Zwecke treuesten Erdenbürgers und gläubigen Katholiken war, und die andere die eines ewig jugendlichen, in mythische Schau und dämonisches Allerleibnis entrückten Dichters.«<sup>27</sup>

Auch wenn Pfeffers Eichendorff-Studie ohne größere Resonanz blieb und einzig von Mitgliedern des Klages-Kreises gewürdigt wurde,<sup>28</sup> drang die »biozentrische« Umdeutung des Dichters zu einem »unbewußten Heiden«<sup>29</sup> und »heimlichen Pantheisten«<sup>30</sup> partiell bis in die Universitätsgermanistik vor.<sup>31</sup> Auch die programmatische Erklärung der Deutschen Eichendorff-Stiftung Ende der 1930er-Jahre, die »germanische Frömmig-

26 Vgl. Martin Kießig: Das Wesen von Eichendorffs Lyrik, in: *Deutsches Wort* 11 (1935), Nr. 7, S. 7–10, hier S. 7. Kießig bezog sich auf Martin Ninck (Hölderlin – Eichendorff. Vom Wesen des Klassischen und Romantischen, Heidelberg 1928) und schrieb die Klages-typischen Oppositionen fort: den Konflikt zwischen »Leben« und »Geist«, zwischen »schöpferischem Heidentum« und »entzauberndem« Christentum.

27 Pfeffer: *Venus und Maria*, S. 46.

28 So noch 1944 Werner Deubel: Auf dem Strome will ich fahren, in: *Berliner Börsen-Zeitung*, 14. Juli 1944. Deubel beschuldigte hier die konfessionell gebundene Literaturforschung, »jeden zufällig katholisch geborenen Dichter der kirchlichen Kulturpropaganda nutzbar zu machen« und berief sich auf Pfeffer: »Allein seit wir das kluge Schriftchen ›Venus und Maria‹ von Carolus Pfeffer [...] besitzen, wissen wir es oder können wir es wissen, daß alles echte Dichtertum niemals aus dem Geistgottglauben hervorging, sondern stets Jüngertum des Lebensgottes [...] gewesen ist und daß es heidnische Grundgewässer waren, aus denen sich die Blüte Eichendorffscher Dichtung gespeist hat.«

29 So Hans Eggert Schröder: Eichendorff und die deutsche Romantik, in: *Rhythmus* 16 (1938), S. 153–157, hier S. 154.

30 So Rudolf Bach: Über Eichendorffs Gedichte, in: *Die Literatur* 42 (1940), S. 452–454, hier S. 452.

31 Unter anderem in der bei Heinz Kindermann entstandenen Dissertation von Walter Hildenbrandt: *Eichendorff. Tragik und Lebenskampf in Schicksal und Werk*, Danzig 1937 (Diss. TH Danzig). Sieh auf Martin Ninck, Adolf von Grolman und Kindermann berufend, stellte sie das »Elementar-kämpferische«, »Dunkle« und »Ringende« in Leben und Werk des Dichters heraus und suchte Eichendorffs angeblich »revolutionären Kampf- und Tatwillen« zu erweisen. Ebd., passim.



keit« des Poeten verstärkt in den Mittelpunkt ihrer Vermittlungsbemühungen zu stellen, profitierte von diesen Vorstößen des Klages-Kreises.

Ein besonders brisantes Kapitel der Eichendorff-Rezeption im ›Dritten Reich‹ bleibt freilich die Übernahme der öffentlichen Eichendorff-Pflege durch das Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda, das die Präsentation des Dichters im Jahr 1941 zu einer »Reichs-Angelegenheit« erhob und in medienwirksamer Weise inszenierte. In diesem Kontext profiliert sich der Reichsdramaturg Rainer Schlösser, der im Dezember 1941 zum Präsidenten der Deutschen Eichendorff-Gesellschaft gewählt wird und NS-Größen wie Baldur von Schirach integriert.

Nur kurz zur Vorgeschichte: Erforschung und Pflege von Leben und Werk Joseph von Eichendorffs besaßen seit den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts einen institutionalisierten Platz in der deutschen Kultur- und Wissenschaftslandschaft: Bereits im April 1913 wurde in Gleiwitz die Deutsche Eichendorff-Gesellschaft gegründet, im September 1917 entstand in München der Eichendorff-Bund, im Herbst 1931 konstituierte sich im oberschlesischen Oppeln die Deutsche Eichendorff-Stiftung, die nach Wiederbegründung 1952 und Umbenennung als Eichendorff-Gesellschaft (1969) bis zur Auflösung im Jahr 2009 aktiv war.<sup>32</sup>

Frühzeitig kristallisierten sich Muster eines Aneignungsverhaltens heraus, das Eichendorffs Erbe im Sinne eigener kulturpolitischer Ambitionen verwaltete. Propagandisten aus Oberschlesien reklamierten seit der Jahrhundertwende den Dichter als »Stimme des deutschen Ostens« und Identifikationsfigur nationalen Einheitswillens. Insbesondere nach der Teilung Oberschlesiens infolge der Versailler Vertragsbestimmungen beschwor man das Werk Eichendorffs als Ausdruck unverbrüchlicher Verbundenheit mit der deutschen Kultur.<sup>33</sup> In der vom Lehrer und späteren Oppelner Schulrektor Karl Sczodrok (nach 1940: Schodrok<sup>34</sup>) herausgegebenen Monatsschrift *Der Oberschlesier* war Eichendorff symbolischer Nenner regionaler Heimatverbundenheit

32 Vgl. Franz Heiduk: Zur Geschichte der Eichendorff-Gesellschaft, in: Joseph Freiherr von Eichendorff 1788–1857. Leben. Werk. Wirkung. Eine Ausstellung des Hauses Oberschlesien und des Landschaftsverbandes Rheinland in Zusammenarbeit mit der Eichendorff-Gesellschaft, Köln/Dülmen 1983, S. 207–219.

33 Vgl. Karl Schodrok: Zur Geschichte der Deutschen Eichendorff-Stiftung, in: *Aurora* 11 (1942), S. 79–81, hier S. 79: »Unter dem Namen Eichendorff sammelten sich die oberschlesischen Schriftsteller und Heimatkundler, alle die Stillen im Lande, die gar nicht anders sein konnten als deutsch und die ohne Vorbehalte bereit waren, für dieses ihr Deutschtum alles und das Letzte hinzugeben.« »Wir wiesen nach, daß Joseph von Eichendorff bluts- und gesinnigsmäßig [sic] ein echter Oberschlesier gewesen sei, und es erschien uns [...] wie ein Symbol, daß Joseph von Eichendorff im oberschlesischen Walde geboren, der Sänger des deutschen Waldes geworden ist.«

34 Die nachfolgende Darstellung folgt der 1940 vollzogenen Namensänderung, insofern sie für die Quellenangaben aus der Zeit von vor 1940 die Schreibung »Sczodrok«, aus der Zeit nach 1940 die Schreibung »Schodrok« verwendet.

und nationaler Emphase. Neben der nationalistischen Berufung auf den Dichter existierten weitere Formen seiner kulturellen Funktionalisierung, so in der um Rudolf Jokiell und dessen Neisser Eichendorff-Verlag versammelten katholischen Jugendbewegung, die den Poeten zum Schutzpatron für ihre Bemühungen um die Bewahrung katholischen Volkstums erkor, oder in der um Wilhelm Kosch und dessen Zeitschrift *Der Wächter* zentrierten neuromantisch-völkischen Gesinnungsgemeinschaft, die sich seit der Zeit des Ersten Weltkriegs gegen Liberalismus und Parteienpluralismus wandte.

Über die Grenzen Oberschlesiens hinausgehende Aktivitäten von Eichendorff-Enthusiasten führten Ende der 1920er-Jahre zu einer überregionalen Konzentration der Bemühungen: Seit 1929 erschien in Karl Sczodroks Verlag »Der Oberschlesier« der »romantische Almanach« *Aurora*, der die Fortsetzung des eingestellten Eichendorff-Kalenders bildete.<sup>35</sup> Unter Leitung des Dichterenkels Karl von Eichendorff, des Bonner Universitätsprofessors Adolf Dyroff und Karl Sczodroks wollte der jährlich erscheinende Almanach »Äußerungen romantischen Lebensgefühls« und »wissenschaftliche Studien« vereinen und erfuhr bereits 1932 Anerkennung durch den *Völkischen Beobachter*.<sup>36</sup> Er wurde Publikationsorgan der 1931 gegründeten Deutschen Eichendorff-Stiftung, die »der Erforschung der Romantik und der Pflege der Eichendorff-Erinnerungen«<sup>37</sup> durch Unterstützung von wissenschaftlichen und propagandistischen Bemühungen dienen wollte. Das eigentliche Ziel der Stiftung aber formulierte Karl Sczodrok in einem privaten

35 *Aurora. Ein romantischer Almanach*, hg. von Karl Freiherr von Eichendorff in Zusammenarbeit mit Adolf Dyroff und Karl Sczodrok, Jg. 1 (1929) – Jg. 12 (1943), davon Jg. 3 (1933) – Jg. 11 (1942) als Jahressgabe der deutschen Eichendorff-Stiftung. Erschienen bis 1940 im Verlag »Der Oberschlesier«, Oppeln, darauf im Schlesien-Verlag, Breslau-Kattowitz, 1943 im Volk und Reich Verlag, Prag. Zu den Hintergründen der Jahrbuchgründung und zu den Publikationsmodi der Beiträge, die einmal in einem Heft von Sczodroks Monatsschrift *Der Oberschlesier*, zum anderen in erweiterter Form im Jahrbuch *Aurora* erschienen, vgl. Heiduk: *Zur Geschichte der Eichendorff-Gesellschaft*, S. 209 f.

36 Vgl. Karl Schodrok: *Zur Geschichte der Deutschen Eichendorff-Stiftung* [1942], S. 79. In der von Schodrok zitierten Würdigung des *Völkischen Beobachters* vom 18. Februar 1932 hieß es: »Diesen ... Almanach sollte jeder Deutsche, der auf Erhaltung rein deutschen Kulturgeistes Wert legt, in seiner Bibliothek stehen haben. Hier vollzieht sich die Ehrenrettung der Romantik und insbesondere seines bedeutendsten Repräsentanten, des Dichters Eichendorff, in einer solch hohen wie auch künstlerischen Form, daß sich alle üblichen Anpreisungen als hinfällig erweisen.«

37 Die Deutsche Eichendorff-Stiftung, in: *Aurora* 2 (1932), o. S. Weitere Ziele der Stiftungsarbeit waren »die Herausgabe von Werken dieser Forschung und die Werbung für die Werke Eichendorffs und der Romantik« sowie die Förderung von Schriftstellern, insbesondere von »jungen, die im Geiste Eichendorffs und in der Richtung einer gesunden, zukunftsreichen Romantik und Grenzlandgesinnung schaffen.« Gründungsmitglieder der Stiftung waren unter anderem Hans Brandenburg, Carl Lange, Josef Nadler, Rudolf Pechel, Franz Ranegger und Leo Weismantel.

Brief gegenüber Adolf Dyroff: »Es kommt mir an auf die Werbung für unser Eichendorff-Land Oberschlesien.«<sup>38</sup>

Erster Vorsitzender der Deutschen Eichendorff-Stiftung wurde Karl Freiherr von Eichendorff; Mitglied der Geschäftsführung war neben Karl Sczodrok der Oppelner Oberpräsident Hans Lukaschek, der später im Kabinett von Konrad Adenauer als erster Bundesminister für Vertriebene wirken sollte. »Werbung für unser Eichendorff-Land Oberschlesien« bestimmte zum großen Teil die Stiftungsaktivitäten sowie die im Oberschlesier und nachfolgend in der *Aurora* publizierten Beiträge. Bereits im 1929 erschienenen ersten Band der *Aurora* bezog Herausgeber Karl Sczodrok den »Dichter des deutschen Waldes« und dessen literarisches Erbe in den kulturellen »Grenzlandkampf« ein. Die »unnatürliche neue Grenze«, die Oberschlesien durch das Versailler »Friedensdiktat« und die nachfolgenden Entscheidungen in »zwei blutende Hälften« zerrissen hätte, zerschneide nicht nur »die wundervolle Einheit des oberschlesischen Industriegebietes, sondern geht auch mitten durch den oberschlesischen Wald. Wir dürfen und wollen nicht müde werden, für das deutsche Oberschlesien und seine große Grenzlandnot zu werben.«<sup>39</sup> Im Gründungsaufwurf der Deutschen Eichendorff-Stiftung hieß es:

»In unserer heutigen Grenzlandnot ist uns Eichendorff ein Führer; denn in der Brust des südost-deutschen Grenzlandmenschen Eichendorff mischen sich norddeutsche Strenge und süddeutsch-österreichische heitere Gelassenheit, formbildende Vernunftgewalt des Westens und grenzenlose Gefühlsinbrunst des Ostens.«<sup>40</sup>

Doch knüpfte die Deutsche Eichendorff-Stiftung nicht nur an die Verbindung Eichendorffs mit seiner schlesischen Heimat an, um daraus Kapital für den »Grenzlandkampf« zu schlagen. In modernitätskritischer Intention berief man sich ebenso auf die romantische Entdeckung von Volkstum und Geschichte, um angesichts der gegenwärtigen Mechanisierung und Versachlichung des Lebens die »neuzeitliche Umwelt« erneut »ver-seelen« zu können.<sup>41</sup>

38 Karl Sczodrok an Adolf Dyroff, Brief vom 17. Februar 1930, ULB Bonn, Nachlass Dyroff, s. 2834, unpaginiert: »Es wäre ein Tat ohnegleichen, wenn es gelingen würde, unsere verehrten Eichendorff-Führer in Deutschland auf der von mir angeregten Basis zusammenzubringen. Ich bin daran aus den gleichen Motiven interessiert wie bei der Herausgabe des ›Oberschlesiers‹. Es kommt mir an auf die Werbung für unser Eichendorff-Land Oberschlesien. Daneben bin ich, wie ich auch in dem beige-fügten Briefe an Professor Kosch andeutete, von Haus aus Eichendorffisch infiziert und begeistert.«

39 Karl Sczodrok: *Vergeßt nicht Eichendorffs Heimat!*, in: *Aurora* 1 (1929), S. 146.

40 Die Deutsche Eichendorff-Stiftung, in: *Aurora* 2 (1932), o. S.

41 Ebd. Weiter hieß es: »Arbeitslos und seelisch träge hat die Maschine uns gemacht, die Aufhebung dieser Knechtschaft wird uns Aufgabe und Ziel. Wir wollen nicht mehr in dem einen Zimmer uns einengen, das da heißt Gegenwart und nichts als Gegenwart. Uns verlangt zurück nach der Geräumigkeit der Dreizimmerwohnung: Vergangenheit, Gegenwart, Zukunft.«

Das Jahr 1933 bedeutete für die Deutsche Eichendorff-Stiftung keinen wesentlichen Einschnitt. Wenn sich auch die Rahmenbedingungen änderten und der politische Umbruch die Aktivisten der Eichendorff-Pflege zu verstärkten Behauptungsbemühungen zwang, konnte Karl Sczodrok im Juni 1933 »gute Aussichten« für »unsere Eichendorffarbeit« konstatieren.<sup>42</sup> In der Hoffnung, für ihre »so richtig aus Blut und Boden« kommende Dichterpflege staatliche Hilfe zu erlangen, planten Sczodrok und Dyroff bereits 1933 ein Gesuch an den Reichspropagandaminister Joseph Goebbels.<sup>43</sup> Wenn auch im Jahre 1933 die erhoffte Hilfe aus Berlin ausblieb und Sczodrok sich mehrfach über ungünstige Bedingungen der Stiftungsarbeit beklagte,<sup>44</sup> konnten die Aktivitäten ausgeweitet werden. Im Jahr der »Machtergreifung« zählte die Stiftung nach eigenen Angaben über einhundert Mitglieder. Sie ermöglichte die Edition des jährlich publizierten »romantischen Almanachs« *Aurora*, der fast ausschließlich Eichendorff gewidmete Beiträge wissenschaftlicher und heimatkundlicher Provenienz, aber auch Essays von Schriftstellern und literarische Texte enthielt. 1934 erschien in der *Aurora* in Reaktion auf die »NS-Machtergreifung« eine Erklärung »Unserm Eichendorff«, in der es unter Hinweis auf den überzeugten Katholiken Eichendorff und dessen Freundschaft mit dem evangelischen Oberpräsidenten von Preußen, Heinrich Theodor von Schön, hieß: »Gerade im neuen Deutschland brauchen wir Eichendorffgesinnung.«<sup>45</sup> Dass diese programmatische Er-

- 42 Karl Sczodrok an Adolf Dyroff, Brief vom 2. Juni 1933, ULB Bonn, S. 2834 (Nachlaß Dyroff), unpaginiert. Dass die Arbeit im »Neuen Staat« allerdings nicht problemlos begann, belegen Sczodroks Zeilen: »Allerdings hatte ich in den letzten Wochen und Monaten grosse Sorge, und ich werde auch in der nächsten Zeit sehr aufpassen und stark dahinter sein müssen, dass wir auch unter den neuen Zeitverhältnissen unsere Stellung behaupten und sie noch weiter ausbauen.« Am 19. August 1933 beklagte sich Sczodrok: »Wir wären schon weiter, wenn nicht inzwischen der nationale Umbruch gekommen wäre. Zunächst hatten natürlich die neuen Leute und Führer andere Aufgaben. Inzwischen habe ich mit ihnen ganz gute Fühlung bekommen und finde willige Ohren für unsere Eichendorffdinge ebenso, wie für meine Oberschlesierarbeit, die ja sowieso so richtig aus Blut und Boden kommt.«
- 43 Karl Sczodrok an Adolf Dyroff, Briefe vom 2. Juni sowie 9. und 19. August 1933, ebd.
- 44 Karl Sczodrok an Adolf Dyroff, Brief vom 3. November 1933, ebd.: »Mit unserer Eichendorff-Stiftung kamen wir natürlich in der letzten Zeit nicht besonders vorwärts. Immer wieder neue Leute in den massgeblichen Stellen. Aber ich kämpfe mit Zähigkeit für unser Werk weiter und denke, die Mühe wird endlich belohnt werden.« Der Personalwechsel traf auch den Oberpräsidenten von Oberschlesien Hans Lukaschek, der nun keine Unterstützung für die Eichendorff-Stiftung mehr gewähren konnte.
- 45 Die Schriftleitung: Unserm Eichendorff, in: *Aurora* 4 (1934), S. 1 f., hier S. 1. Bereits im Mai 1933 hatte sich Der Oberschlesier gleichgeschaltet, im Oktober 1933 legte der Reichsverband deutscher Schriftsteller, Gau Oberschlesien, unter seinem Gauführer Karl Sczodrok auf seiner Jahresversammlung ein »ehrliches Bekenntnis zur nationalsozialistischen Bewegung« ab und präsentierte sich als bewusster Vorkämpfer des neuen Staates; vgl. [Anon.]: Mitteilungen des Reichsverbandes deutscher Schriftsteller im Gau Oberschlesien, in: *Der Oberschlesier* 15 (1933), S. 597 f., hier S. 597: »Den meisten Mitgliedern dürfte die Umschaltung nicht schwer gefallen sein, weil unsere Gemeinschaft sich seit Jahren schon

klärung von 1934 weitgehend Erklärungen aus der 1932 veröffentlichten Satzung der Deutschen Eichendorff-Stiftung zitierte, verwies auf bewusst hergestellte Kontinuität – man musste seine Positionen nicht revidieren, da die Geschichte selbst sie zu rechtfertigen schien. Abgedruckt wurden nun Texte, die den Dichter zum poetischen Ahner und Kunder des ›Dritten Reiches‹ stilisierten.<sup>46</sup>

Neben der Herausgabe der *Aurora* konzentrierte sich die Stiftungsarbeit auf publizistische und performative Aktivitäten zur Popularisierung Eichendorffs. Auf Planungen aus dem Jahre 1933 zurückgehend, initiierte die Deutsche Eichendorff-Stiftung die Gründung des Deutschen Eichendorff-Museums in Neisse, das 1935 eröffnet wurde. Der 1934 in Altenbeuern in Oberbayern verstorbene Karl von Eichendorff hatte seine umfassende Sammlung von Eichendorff-Erinnerungen zum Grundstock des Museums bestimmt, das in dem von der Eichendorff-Stiftung und der Stadt Neisse angekauften Sterbehaus des Dichters in der Neisser Friedrichstadt eingerichtet wurde. Bruno G. Tschierschke übernahm die Leitung; ihm folgte 1936 der von Oppeln nach Neisse versetzte Studienrat Willibald Köhler; Hans Willi Moser wurde am 1. Juli 1937 Kustos.

Die Einweihung des Museums am 29. November 1935 gestaltete sich zu einem Beispiel inszenierten Gedenkens, das nicht mehr den Dichter und sein Werk, sondern seine kulturelle Funktion für die Gegenwart herausstellte. Reichspropagandaminister Joseph Goebbels hatte telegrafische Glückwünsche übermittelt und äußerte seine Freude, »daß es Ihnen gelungen ist, einem unserer volksverbundenen Dichter eine würdige Gedenkstätte in der Landschaft zu bereiten, die mit diesem Werk sich selbst ehrt.«<sup>47</sup> Der schlesische Gauleiter Josef Wagner würdigte in seiner Festrede Eichendorffs Einsatz für die Wiederherstellung der Marienburg, der von »deutscher Art und höchstem Opfersinn« zeuge, und nahm den »boden- und heimatverbundenen Dichter und Deutschen« für die nationalsozialistische Gegenwart in Besitz.<sup>48</sup>

für viele jener Ideale eingesetzt hat, die die junge nationalsozialistische Bewegung auf ihre Fahne geschrieben hat.«

- 46 Unter anderem Rainer Schlösser: Das einfältige Herz. Eichendorff als Geschichtsschreiber unseres Inneren, in: *Aurora* 5 (1935), S. 3–7, wieder abgedr. in: *Der Deutsche Schriftsteller* 7 (1942), S. 2–5; Willibald Köhler: Eichendorff im Dienst der Grenzlandkunde, in: *Aurora* 5 (1935), S. 111–113; Alfons Hayduk: Eichendorff als Mythos. Umriß einer Legendenbildung, in: *Aurora* 7 (1937), S. 3–11; Wolfgang Förster: Oberschlesien ehrt Eichendorff. Das Bekenntnis des nationalsozialistischen Deutschland zu seinem großen Dichter anlässlich der Eichendorff-Tage des Gaues Oberschlesien, in: *Aurora* 11 (1942), S. 6–9.
- 47 Zit. nach: Die Weihe des Deutschen Eichendorff-Museums, in: *Aurora* 6 (1936), S. 151f., hier S. 152.
- 48 Vgl. ebd., S. 152: »Joseph von Eichendorff ist als Dichter und Mensch auf immer in den Tempel der Unsterblichkeit deutscher Größen eingegangen, weil er zutiefst das wahre Wesen des einfachen Deutschen in seinen Gedichten und Werken zum Ausdruck gebracht hat. Unsere Zeit ahnt und versteht diesen boden- und heimatverbundenen Dichter und Deutschen besser als das Geschlecht, in dem er

Ein Höhepunkt der Stiftungs-Aktivitäten war der Aufbau der Eichendorff-Gedenkstätte in Lubowitz, dem Geburtsort des Dichters, in den Jahren 1939 und 1940. Die Einrichtung der Gedenkstätte im Schloss der Eichendorffs war nach den Worten des beauftragten Bauleiters Heinz Hallermann, zumal sie in der Kriegszeit entstand, »der beste Beweis des nationalsozialistischen Aufbauwillens, der an keiner notwendigen kulturellen Tat vorbeigeht«. <sup>49</sup> Am 26. November 1940 – Eichendorffs Todestag – wurde sie eröffnet. In seiner Ansprache würdigte der Landeskämmerer der Provinz Niederschlesien Karl Werner den Dichter, der »nicht der verspielte und verträumte Romantiker gewesen sei, zu dem ihn vielfach eine oberflächliche und unsachliche Kunstkritik« stempeln wolle, sondern ein »Vorbild deutscher kämpferischer Entschlossenheit«. <sup>50</sup>

Die Eichendorff-Gedenkstätte in Lubowitz und das Deutsche Eichendorff-Museum in Neisse arbeiteten unermüdlich für die Propagierung von Leben und Werk des Dichters. <sup>51</sup> Die Besucherzahl des Eichendorff-Museums hielt sich mit jährlich nicht einmal 2000 Gästen allerdings in engen Grenzen – und selbst diese kam vor allem durch Schülergruppen, HJ-Scharen und Reichsarbeitsdienst-Verpflichtete zusammen, was von Kustos Karl Willi Moser als Indiz für die Kooperation von parteinahen Organisationen und Museum angesehen wurde. <sup>52</sup> Nach Kriegsbeginn gingen die Besucherzahlen weiter zurück; die wenigen Wehrpflichtigen, die den Weg ins Museums fanden, galten dennoch als »Beweis von der Kulturhöhe des deutschen Soldaten«. <sup>53</sup> Veranstaltungen wie Lesungen, Gesangsabende et cetera wurden fortgeführt und fanden weiterhin Resonanz. <sup>54</sup>

Eichendorff-Würdigung und -Ehrung ließen sich ohne Schwierigkeiten mit aktuellen politischen Forderungen verknüpfen. So gestalteten sich die Enthüllung eines Eichendorff-Denkmal in Neutitschein 1932 und die Einweihung einer »Eichendorff-

schuf und wirkte. Darum setzten wir ihm in diesem Hause der Stadt Neisse ein Denkmal durch die Schöpfung eines Eichendorff-Heimatmuseums, das ich hiermit eröffne.«

- <sup>49</sup> Heinz Hallermann: Die neue Eichendorff-Gedenkstätte in Lubowitz, in: *Aurora* 10 (1941), S. 16–20, hier S. 20.
- <sup>50</sup> Zit. nach Karl Schodrok: Zur Weihe der Eichendorff-Gedenkstätte in Lubowitz, in: *Aurora* 10 (1941), S. 59–61, hier S. 60.
- <sup>51</sup> Vgl. Bruno G. Tschierschke: Das Deutsche Eichendorff-Museum. Der erste Jahresbericht, in: *Aurora* 7 (1937), S. 131–133; Das deutsche Eichendorff-Museum in Neisse, in: *Aurora* 8 (1938), S. 155 f.; Karl Willi Moser: Das »Deutsche Eichendorff-Museum« zur Reisezeit, in: *Aurora* 8 (1938), S. 157–159; ders.: Das Jahr 1939 im Deutschen Eichendorff-Museum, in: *Aurora* 9 (1940), S. 55–57; ders.: Jahresbericht des Deutschen Eichendorff-Museums 1940, in: *Aurora* 10 (1941), S. 57–59; ders.: Jahresbericht der Deutschen Eichendorff-Stiftung und des Deutschen Eichendorff-Museums 1941, in: *Aurora* 11 (1942), S. 70–78; ders.: Kurzbericht des Deutschen Eichendorff-Museums 1942, in: *Aurora* 12 (1943), S. 89 f.
- <sup>52</sup> Vgl. Moser: Das Jahr 1939 im Deutschen Eichendorff-Museum, S. 55 f.
- <sup>53</sup> Ebd., S. 57.
- <sup>54</sup> Moser: Jahresbericht des Deutschen Eichendorff-Museums 1940, S. 57–59.

Bank« in Jauernigk 1937 nach Aussage Karl Sczodroks zu »Kundgebungen des Sudeten-deutschums und seiner Sehnsucht, heimzukehren ins Reich, und wer dabei sein konnte, der wird diese Bekenntnisse deutschen Kulturwillens sein Leben lang nicht vergessen.«<sup>55</sup> Anlässlich des 80. Todestages des Dichters im November 1937 und seines 150. Geburtstages im März 1938 kulminierten Gedenkfeiern und mediale Würdigungen im gesamten Reichsgebiet. »Wahrhaftig! Feiern überall!«, jubelten Willibald Köhler und Karl Sczodrok in der *Aurora* und boten eine Übersicht der in verschiedenen Landesteilen veranstalteten Gedächtnisstunden sowie einen Querschnitt durch die dem Dichter gewidmeten Pressestimmen.<sup>56</sup>

Die Feiern, die vor allem an Orten mit einer Verbindung zu Eichendorff veranstaltet wurden wie in Rohrbach bei Heidelberg<sup>57</sup> oder am Matthiasgymnasium in Breslau,<sup>58</sup> wie auch die Würdigungen in Tageszeitungen und Zeitschriften konnten Differenzen zwischen einem unpolitisch-verinnerlichten Eichendorff-Bild und seiner Heroisierung mit kulturpolitischen Zielstellungen nicht ganz verbergen. So würdigte Rudolf Paulsen im *Völkischen Beobachter* Eichendorff als kämpferischen Heroen;<sup>59</sup> die *Schlesische Tageszeitung*, Organ der NSDAP in Schlesien, beschrieb den Dichter als »von einer beispielhaften Deutschheit, die das Fichte-Wort bestätigt, daß Charakter haben und Deutschsein ohne Frage gleichbedeutend sei.«<sup>60</sup>

Demgegenüber standen Lobesworte, die sich auf Eichendorffs lyrisches Schaffen bezogen, wie etwa in Beiträgen in der *Jenaischen Zeitung* oder im *Berliner Tageblatt*.<sup>61</sup> Einspruch gegen die Funktionalisierung Eichendorffs artikulierte dagegen der Münsteraner Ordinarius für evangelische Theologie in seinem Gedenkartikel zum 150. Geburtstag des Dichters, der in der *Zeitschrift für Deutschkunde* erschien. Seine Ablehnung der Praxis, Eichendorff *ex post* zu einem poetischen Führer und prophetischen Kündler des völkischen Staates zu erheben, war unmissverständlich:

- 55 Karl Schodrok: Zur Geschichte der Deutschen Eichendorff-Stiftung, S. 81. Zum Eichendorff-Wochenende in Jauernigk anlässlich des 80. Todestages des Dichters (27./28. November 1937) vgl. auch Karl Sczodrok: Eichendorff im Sudetenschlesien, in: *Aurora* 8 (1938), S. 154 f.
- 56 Willibald Köhler/Karl Sczodrok: Die deutsche Tagespresse bekennt sich zu Eichendorff, in: *Aurora* 8 (1938), S. 168–174, hier S. 168, Sperrung im Original. Die Autoren referierten 40 Pressestimmen.
- 57 Vgl. Die Eichendorff-Feier in Rohrbach. Singspiel um das Käthchen und den »Kühlen Grund«, in: Volksgemeinschaft (Heidelberg), 9. Mai 1938, S. 7.
- 58 Die Internatsschule hatte Eichendorff 1801–1804 besucht. Im Rahmen der Eichendorff-Feier 1938 wurde ein Wanderboot auf den Namen des Dichters getauft; vgl. Johannes Hesse: Rudern, in: 300 Jahre Matthiasgymnasium zu Breslau 1638–1938. Eine Erinnerungsschrift, Breslau 1938, S. 190–195, hier S. 194 f.
- 59 Rudolf Paulsen: Eichendorff – der Romantiker des Volkes. Zur 80. Wiederkehr seines Todestages, in: *Völkischer Beobachter*, 25. November 1937, S. 5.
- 60 Zit. nach Köhler/Sczodrok: Die deutsche Tagespresse bekennt sich zu Eichendorff, S. 169, 173.
- 61 Vgl. ebd., S. 172 f.

»Es gibt neuerdings Literaturbetrachter, die nach einem besonderen Verfahren Dichter, gleichviel ob lebende oder tote, vor ihren Richterstuhl ziehen und von ihnen Rechenschaft fordern auf die Frage: Ist euer Werk auf einer fest gegründeten Anschauung von Gott und Welt aufgebaut? Habt ihr es also verstanden, als Dichter eurer Mit- und Nachwelt zu Führern zu werden, ihnen das Gefühl für die Werte eines geschlossenen Weltbildes lebendig zu machen, kurz, wart ihr imstande, ihnen durch die Fragwürdigkeit und die Wirrnisse des Lebens einen Weg zu weisen?

Man kann wohl einen Augenblick sich vorzustellen versuchen, wie etwa Eichendorff vor einem solchen Inquisitor sich verantworten würde. Gewiß, er war kein Seher, kein Kündler deutschen Schicksals, keiner der Wege wies, keiner der den Zwiespalt zwischen den realen Gegebenheiten und den Traumbildern seiner Sehnsucht, zwischen Leben und Dichten in kraftvoll einheitlicher Lebensgestaltung überwand, kein Führer also – nur einer der aus deutscher Landschaft und deutschem Wesen heraus dichtete.«<sup>62</sup>

Stählins Würdigung Eichendorffs bezog sich primär auf die poetische Naturdarstellung, ohne die inzwischen üblichen Klischees vom männlich-entschlossenen »Kämpfer« und »Seher« zu bedienen. Zwar war auch für ihn Eichendorffs Leben und Schaffen »in einem besonderen, so nur einmal verdichteten Sinne deutsch«,<sup>63</sup> doch sowohl der Hinweis auf die Bedeutung der Heidelberger Begegnung mit Joseph Görres als auch die mehrfache Betonung des naturhaft-gewachsenen Charakters seines Werkes widersprachen den nach 1933 virulenten Bildern eines germanisch-heidnischen Volksdichters. Wenn Eichendorffs Lyrik schließlich als »Musterbeispiel organischer, von innen her bestimmter, deutscher Formgestaltung«<sup>64</sup> rubriziert wurde, signalisierte das zumindest implizit Dissens zu instrumentellen Konzepten einer auf »Tat« und »Kampf« rekurrierenden Literaturbetrachtung. Hier zeigte sich, dass die Berufung auf das Organische durchaus Widerstandspotential gegen politische und aktivistische Deutungsmuster barg.

Doch auch andere feuilletonistische Würdigungen aus dem Frühjahr 1938 manifestierten einen fortbestehenden Zwiespalt zwischen der offiziellen Eichendorff-Idolatrie und einer gleichsam poetisch verinnerlichten Rezeption: Während zahlreiche Beiträge die familiären und kulturellen Verbindungen Eichendorffs zu Österreich offen zur Apologetik der Angliederung der »Ostmark« an das Reich gebrauchten, fanden sich ebenfalls politikferne und sachlich-ausgewogene Darstellungen.<sup>65</sup>

62 Friedrich Stählin: Eichendorff. (Zu seinem 150. Geburtstag.), in: ZfDk 52 (1938), S. 357–361, hier S. 357.

63 Ebd., S. 357.

64 Ebd., S. 360.

65 Dazu Martin Hollender: Die politische und ideologische Vereinnahmung Joseph von Eichendorffs. Einhundert Jahre Rezeptionsgeschichte in der Publizistik (1888–1988), Frankfurt a. M. u. a. 1997, S. 198f.: »Selbst in überregionalen Blättern, repräsentativen Organen aus der Reichshauptstadt Berlin, parastaatlichen Literaturmagazinen und offiziellen Parteiblättern wie dem Völkischen Beobachter finden sich Eichendorff-Aufsätze, die nicht einmal faschistische Zungenschläge enthalten, die auch in den Jahren der massiven staatlichen Gängelung der Kirche, der diktatorisch verfügten Eliminierung des Religiösen



Die innen- und außenpolitische Radikalisierung des Regimes seit Mitte der 1930er-Jahre machte sich auch in Selbstverständnis und Praxis der in der kulturellen Öffentlichkeit wirkenden Eichendorff-Stiftung bemerkbar. 1938 wurde die Stiftung in einen eingetragenen Verein umgewandelt und dem oberschlesischen Landeshauptmann Josef Joachim Adamczyk unterstellt.<sup>66</sup> Hatte die Stiftung in ihrer Satzung vom 23. Juni 1938 bereits festgelegt, dass die Mitgliedschaft nur von »Frauen und Männern arischer Abstammung« beantragt werden dürfe,<sup>67</sup> bedeuteten die auf der Jahresversammlung 1939 postulierten neuen Ziele der Stiftungstätigkeit eine noch weitergehende Assimilation an Imperative der politischen Umwelt. Alfons Hayduk, im umgebildeten Stiftungsbeirat für die Organisation der Feiern zuständig, trat öffentlich dafür ein, Eichendorff nicht mehr nur als »letzten Ritter der Romantik«, sondern den Gegenwartspflichten entsprechend als »Sprecher des Grenzlandes« und »kämpferischen Dichter des deutschen Ostraums« herauszustellen.<sup>68</sup> Der Charakter des Dichters sei verstärkt auf die Wesensmerkmale einer »bis ins Altgermanische zurückreichenden Deutschheit« zu untersuchen und dem Publikum zu vermitteln. Vor Hayduks Auftritt hatte Willibald Köhler in seinem Rechenschaftsbericht *Im Dienste Eichendorffs* darauf hingewiesen, »daß die Bedeutung Eichendorffs nicht nur als Romantiker, sondern auch als Künder deutscher, germanischer Weltanschauung immer mehr erkannt wird.«<sup>69</sup>

Entsprechend dieser Zielstellung änderten sich die in der *Aurora* versammelten Texte. Hatten in den ersten Jahrgängen noch Darstellungen geistesgeschichtlicher Wechselbeziehungen zwischen Eichendorff und seinen Zeitgenossen und essayistisch-belletristische Annäherungen an den Dichter dominiert, die durch Mitteilungen von Überlieferungsfunden und Verlautbarungen der Stiftung ergänzt wurden, bestimmte zunehmend die mythisierende Erhebung des Heimat- und Landschaftsdichters zum germanischen Naturgläubigen und »Sänger des deutschen Waldes« die Beiträge. Der oberschlesische Lehrer und Heimatautor Alfons Hayduk, der als Bearbeiter von Eichendorffs Dramen und Verfasser heimatverbundener Prosa hervorgetreten war,<sup>70</sup> besang Eichendorff als *Mythos*.<sup>71</sup> Walter Hildenbrandt, der 1936 eine von Heinz

aus dem deutschen Gemeinwesen, Eichendorff weiterhin biographisch adäquat als katholischen Christen mit ebensolchem Vorbildcharakter zu würdigen wagen.«

66 Vgl. Karl Sczodroks Notiz innerhalb des Beitrags von H. Rode: An der Geburtsstätte Josephs von Eichendorff, in: *Der Oberschlesier* 20 (1938), S. 632–635, hier S. 632.

67 Vgl. Die Deutsche Eichendorff-Stiftung, in: *Aurora* 9 (1940), S. 58 f. Laut Franz Heiduk (Zur Geschichte der Eichendorff-Gesellschaft, S. 212) war es Adamczyk, der den Arier-Paragrafen einfügte.

68 Zit. nach: Die deutsche Eichendorff-Stiftung [Bericht über die Jahresversammlung für 1939], in: *Aurora* 9 (1940), S. 59 f.

69 Ebd., S. 59.

70 1932 hatte Alfons Hayduk Kasperl und Anna, ein Märchenspiel nach Eichendorff vorgelegt; zwischen 1933 und 1945 bearbeitete er Eichendorff-Dramen (Die Freier, 1936, UA 1936 Oberschlesisches Landestheater

Kindermann betreute Dissertation zu Eichendorffs *Tragik und Lebenskampf* angefertigt hatte, erklärte den Dichter zu einem »der entschlossensten und mutigsten Streiter seiner Zeit«, dessen »Ringen stets ein Kampf um die deutsche Seele war, gegen die herrschenden Mächte des 19. Jahrhunderts, gegen Liberalismus, Kosmopolitismus, Materialismus, Kommunismus und Nihilismus«. <sup>72</sup>

Die Enthistorisierung und Mythisierung Eichendorffs unterstützten auch prominente Vertreter der universitären Literaturwissenschaft – so etwa Franz Schultz, der Eichendorffs Dichtung aus einem »mythisch sich offenbarenden Seinsgrund des Volkes« ableitete und sie auf einen »aus einem immer vorhanden gewesenen und bleibenden Sein kommenden Lebensstrom« bezog. <sup>73</sup> Daneben aber erschienen in der *Aurora* weiterhin ausgewogene Abhandlungen zu Eichendorff und der Romantik, wie etwa Friedrich Kainz' Studie *Die Sprachästhetik der Frühromantik*, die auch auf Eva Fiesels an Fritz Strich anschließende Untersuchung zur romantischen Sprachphilosophie verwies. <sup>74</sup>

Nachdem aus finanziellen Gründen 1939 kein Band der *Aurora* erschienen war, setzte der im Kriegsjahr 1940 publizierte neunte »Almanach« bereits auf den ersten Seiten Signale. Unter der Überschrift »Von Opfern, Kampf und echtem Führertum« versammelte ein »Eichendorff-Brevier für unsere Tage« Spruchweisheiten und Gedichtzeilen aus dem *Œuvre* des Dichters, die offenkundig der »geistigen Wehrhaftmachung« dienen sollten. Auch des Kampfes des deutschen Ordens gegen die heidnischen Pruzzen im 13. Jahrhundert und Eichendorffs Einsatz für den Wiederaufbau der Marienburg wurde gedacht; nicht ohne die historische Entwicklung »bis in unsere allerjüngste Vergangenheit, ja bis in unsere kämpfende und blutende Gegenwart hinein«. <sup>75</sup>

Willibald Köhler, Leiter des Deutschen Eichendorffs-Museums in Neisse, Sekretär der Eichendorff-Stiftung und Mitglied des Herausgebergremiums der *Aurora*, demonstrierte in einem Artikel zu Eichendorffs 83. Todestag 1940 die rhetorischen Muster einer Erbe-Aneignung, die Leben und Werk des Dichters zur Legitimation großdeutscher Machtansprüche in Anspruch nahm. Unter dem Titel *Lubowitz in deutscher Wirklichkeit* verfolgte er den Lebensweg Eichendorffs und die Geschichte von Schloss Lubowitz in

Beuthen; *Der letzte Held von Marienburg*, 1942), edierte 1944 eine Eichendorff-Lese und verfasste die Eichendorff-Novelle *Strom des Lebens* (1939).

- 71 Alfons Hayduk: Eichendorff als Mythos. Umriss einer Legendenbildung, in: *Aurora* 7 (1937), S. 3–11; ähnlich auch Gerhard Koßmann: Schlesisches und deutsches Wesen im Leben und Werk Eichendorffs, in: *Aurora* 9 (1940), S. 13–28.
- 72 Walter Hildenbrandt: Lebenskampf bei Eichendorff, in: *Aurora* 7 (1937), S. 12–18, hier S. 15 f.
- 73 Franz Schultz: *Klassik und Romantik der Deutschen*, Teil 2: Wesen und Form der klassisch-romantischen Literatur, Stuttgart 1940 (Epochen der deutschen Literatur, Bd. 4.2), S. 67 und 72.
- 74 Friedrich Kainz: *Die Sprachästhetik der deutschen Frühromantiker*, in: *Aurora* 7 (1937), S. 116–127; der Hinweis auf Eva Fiesels Buch *Die Sprachphilosophie der Romantik* (Tübingen 1927) hier S. 116.
- 75 Wolfgang Federau: Eichendorff und die Marienburg, in: *Aurora* 9 (1940), S. 30–38, hier S. 30.

Parallele zur historischen Entwicklung Deutschlands seit der Niederlage von Jena und Auerstädt.<sup>76</sup> Die durch die »unbarmherzige [...] Faust des Eroberers« Napoleon verhängte »Nacht über Preußen« hätte Eichendorff in den Dienst für »das Reich und seine Freiheit« geführt; das in den Befreiungskriegen erkämpfte Deutschland sei jedoch nicht das erträumte und ersehnte »Großdeutsche Reich« geworden.<sup>77</sup> Bismarcks kleindeutsche Lösung sei – Eichendorffs Hoffnungen ebenso unerfüllt lassend – ebenfalls untergegangen und habe Schloss Lubowitz als Sinnbild unerfüllter Sehnsüchte »auf östlichstem verlorenem Posten« hinterlassen.<sup>78</sup> In der Gegenwart jedoch, da »dem Reiche wie dem Schloße [...] der Retter erschienen« sei, ständen die »blauen Berge fern hinter Strom und Stadt wie auch das Schloß [...] vereint mitten im Großdeutschen Reich«.<sup>79</sup>

Von der Beschwörung großdeutscher Machtansprüche in Eichendorffs Namen bis zur direkten verbalen Integration des Dichters in kriegerische Aktionen war es nur ein kleiner Schritt. 1942 – die Leitung der Eichendorff-Stiftung war bereits an politische Funktionsträger aus der oberschlesischen Gauleitung und dem Reichspropagandaministerium übergegangen – veröffentlichte Adolf Dyroff als seine letzte Wortmeldung in der *Aurora* den Aufsatz »Eichendorff und der Krieg« und folgerte aus antinapoleonischen Äußerungen des Dichters:

»Wenn Eichendorff heute lebte, würde er, das ist sicher, mit heißem Atem sich einem der drei Wehrmachtsteile angeschlossen haben. Er würde im jähen Zusammenbruch Frankreichs eine gerechte Strafe für Ungerechtigkeit und Siegerübermut erkennen. Er würde mit starker Verbissenheit auf die Niederringung des perfiden Albion warten.«<sup>80</sup>

Die nach Kriegsbeginn verstärkten Anstrengungen zur Konzentration und Kontrolle des kulturellen Lebens betrafen auch die öffentliche Vermittlung Eichendorffs: Nachdem die Deutsche Eichendorff-Stiftung 1940 unter den Schirm der Stiftung Oberschlesien gestellt worden war, übernahm im November 1941 Rainer Schlösser, Ministerialdirigent und Leiter der Abteilung XII (Theater) im Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda, die Präsidentschaft der Stiftung, was nachfolgend zur weitgehenden Ausschaltung der schlesischen Pioniere und forciertes ideologischer Funktionalisierung führte.

Während die bisherigen Pioniere privat ihre tiefe Verbitterung angesichts der administrativen Maßnahmen zur Zentralisierung der Eichendorff-Pflege äußerten,<sup>81</sup> demonstrierten ihre öffentlichen Stellungnahmen verbale Begeisterung:

76 Willibald Köhler: Lubowitz in deutscher Wirklichkeit, in: *Aurora* 10 (1941), S. 12–15, hier S. 14.

77 Ebd., S. 13 f.

78 Ebd., S. 15.

79 Ebd., S. 15.

80 Adolf Dyroff: Eichendorff und der Krieg, in: *Aurora* 11 (1942), S. 13–23, hier S. 23.

»Im November 1941 nun fand unsere Arbeit für Eichendorff ihren Lohn, indem auf Anordnung des Gauleiters der neuen Provinz Oberschlesien die Oberschlesische Stiftung unter Landesrat Kate auch die Eichendorff-Stiftung in ihre Obhut nahm, die Stiftung eine Neuordnung erfuhr und in Ministerialdirektor Dr. Schlösser einen Präsidenten erhielt, der als bewährter Eichendorff-Freund und als einer der führenden Männer des Reichspropagandaministeriums die Gewähr einer fruchtbaren und weitausgreifenden Entwicklung gibt.«<sup>82</sup>

Die administrative Übernahme der Eichendorff-Stiftung durch Instanzen der politischen Macht ließ die öffentliche Dichter-Pflege zunehmend zu einer Angelegenheit der staatlichen Lenkung werden. Wie das vor sich ging, ließ sich rasch sehen: Als Schirmherr der Stiftung Oberschlesien rief Gauleiter Fritz Bracht 1941 die Eichendorff-Festwoche ins Leben, die künftig alljährlich in Kooperation mit dem Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda von Reichsdramaturg Rainer Schlösser (1899–1945, seit 1941 Präsident der Deutschen Eichendorff-Stiftung) durchgeführt werden sollte. Die am 25. und 26. November 1941 veranstalteten »Eichendorff-Tage des Gaus Oberschlesien« hatten mit hochkarätiger Besetzung »das eindeutige Bekenntnis des nationalsozialistischen Deutschland zu Eichendorff« abzulegen und die Verbreitung seines Werkes als »reichswichtige Aufgabe« herauszustellen.<sup>83</sup> Neben Reichsdramaturg Rainer Schlösser und seinen Mitarbeitern vom RMfVP reiste auch das Ensemble des Berliner Schillertheaters nach Kattowitz, um dort Eichendorffs Lustspiel *Die Freier* zur Aufführung zu bringen. In seiner Ansprache bei der Eröffnungsfeier im Festsaal der Provinzialverwaltung Kattowitz pries Schlösser Eichendorff als den Dichter des deutschen Waldes und deutscher Innerlichkeit, dessen Werk schon im Ersten Weltkrieg der geistigen Stärkung der deutschen Soldaten gedient habe:

- 81 Signifikant Karl Schodrok an Adolf Dyroff, Brief vom 3. Dezember 1941: »Ich trage auch den neuen Kulturbringern es nicht nach, daß man mich auch hier, wie auch auf andern Gebieten meines kulturellen Schaffens in Oberschlesien, so richtig stiefmütterlich behandelte. Die Welt vergißt ja so schnell, und die neuen Männer in Oberschlesien, die Land und Leute erst kennenlernen wollen, können ja gar nicht beurteilen, unter welchen Schwierigkeiten und mit welcher Zähigkeit wir früher hier arbeiteten, als o/s noch gefährdetes Grenzland war. Aber ich muß doch annehmen, daß auch etwas böser Wille im Spiele ist, Eifersucht, Geltungsfimmel, Machthunger, Voreingenommenheit gegen die einheimische Bevölkerung überhaupt – was weiß ich! Denn sonst hätte man doch einen Weg finden müssen, mich in anständiger Weise zu verabschieden und für die Arbeit in der Zukunft einzuordnen. So macht mich stutzig, daß man mich zum mindesten nicht auch in den Senat der Stiftung berufen hat, und es ist für mich außerordentlich peinlich, immer wieder befragt zu werden, warum ich denn so abgehängt sei. Willibald Köhler, den ich um Auskunft bat, meinte, er hätte meinen Namen auch in Vorschlag gebracht, aber er müsse in Kattowitz oder Berlin gestrichen worden sein.«
- 82 Schodrok: *Zur Geschichte der Deutschen Eichendorff-Stiftung* [1942], S. 81.
- 83 Wolfgang Förster: *Oberschlesien ehrt Eichendorff. Das Bekenntnis des nationalsozialistischen Deutschland zu seinem großen Dichter anlässlich der Eichendorff-Tage des Gaus Oberschlesien*, in: *Aurora* 11 (1942), S. 6–9, S. 7.



**ABBILDUNG 3** Reichsdramaturg Rainer Schlösser (1899–1945), seit 1941 Präsident der Deutschen Eichendorff-Stiftung (2. von rechts), mit Lothar Müthel, Heinz Hilpert, Ludwig Körner, Eberhard Wolfgang Möller und Eugen Klöpfer in Venedig 1935 (© Deutsches Literaturarchiv Marbach, B 66.83 – »Müthel, Lothar«)

»Was wäre der deutsche Wald, wenn Eichendorff ihn nicht besungen, Carl Maria von Weber [ihn] nicht vertont und Schwind ihn nicht gemalt hätte! Es sind die großen Künstler, die die uns zu den Dingen jenseits des rationalen Seins führen. [...] Es war nicht von ungefähr, daß die Weltkriegssoldaten neben Goethes ›Faust‹ und Nietzsches ›Zarathustra‹ auch Eichendorffs ›Taugenichts‹ im Tornister mitführten. Er war uns im Trommelfeuer der Materialschlachten die Besinnung auf die deutsche Heimat und auf das deutsche Gemüt.«<sup>84</sup>

Am 26. November 1941 trat im Eichendorff-Museum in Neisse die Deutsche Eichendorff-Stiftung zusammen, in deren Verlauf Schlösser zum neuen Präsidenten der Stiftung ernannt wurde. Schlösser überbrachte Grüße von Joseph Goebbels, Baldur von Schirach und Reichsjugendführer Axmann, die sich nach seinen Worten »mit der Arbeit der Eichendorff-Stiftung verbunden fühlen und sie nach Kräften fördern werden.« Als wichtigste Aufgaben bezeichnete er die Fortführung der historisch-kritischen Eichendorff-Ausgabe sowie die Forschungsförderung, vor allem aber die »Lebendigmachung seiner Dichtungen im deutschen Volke selbst.«<sup>85</sup> Das publizistische Echo auf die Ober-

<sup>84</sup> Zit. nach ebd., S. 7.

<sup>85</sup> Zit. nach ebd., S. 9.

schlesischen Eichendorff-Tage in zahlreichen Tageszeitungen wiederholte seine pathetische Botschaft, wonach die »Errettung unseres Reiches vor den Mächten der Zerstörung« zugleich auch »die Errettung Eichendorffs für Deutschland« sei.<sup>86</sup>

Die Übernahme der Stiftung durch politische Instanzen und die Ausweitung der öffentlichen Vermittlungsaktivitäten zu einer ›Reichsangelegenheit‹ führten zu Veränderungen, die in den Kreisen der »alten Eichendorff-Freunde« registriert und intern missbilligt wurden.<sup>87</sup> Die bisherigen Träger, allen voran der deutschnational eingestellte Karl Sczodrok, wurden nach und nach aus der Leitung gedrängt; mediale Inszenierungen ersetzten die provinzielle und bildungsbürgerlich-konservativ begründete Dichter-Pflege.

Unter der Schirmherrschaft Baldur von Schirachs und frequentiert von prominenten Gästen demonstrierte die Deutsche Eichendorff-Woche 1942 vom 25. bis 30. November 1942 öffentlich noch einmal die Gestik inszenierter Erbe-Aneignung. Der Ablauf der Woche folgte ritualisierten Feierformeln: Eröffnet durch eine von Fackelschein erhellte Kranzniederlegung auf dem Friedhof in Neisse, fortgesetzt durch Festreden, Vorträge, Theater- und Konzertaufführungen – in deren Rahmen Frank Thiess' Stück *Der ewige Taugenichts* endlich seine Premiere erlebte – und gekrönt von einer militärisch straffen Jahrestagung der Deutschen Eichendorff-Stiftung, vermitteln die Veranstaltungen auf den ersten Blick den Eindruck umfassender und restloser Funktionalisierung.<sup>88</sup>

Dennoch artikulierten die einzelnen Festansprachen und Vorträge durchaus unterschiedliche Rezeptionshaltungen. Während die Protagonisten des Regimes Baldur von Schirach, Rainer Schlösser und Wilfrid Bade das Klischee vom »Dichter des deutschen Waldes« bedienten, die »stählerne Romantik«<sup>89</sup> des Nationalsozialismus mit Eichen-

- 86 Schlesische Tageszeitung, 27. November 1941, zit. nach Karl Willi Moser: Jahresbericht der Deutschen Eichendorff-Stiftung und des Deutschen Eichendorff-Museums für 1941, in: *Aurora* 11 (1942), S. 70–78, hier S. 77; siehe auch Kurt Mandel: Eichendorffs Gegenwart. Veranstaltungen in Oberschlesien – Dr. Schlösser über die Ziele der Eichendorff-Stiftung, in: *Berliner Börsenzeitung*, 27. November 1941, Abendausgabe; [Anon.]: Der Dichter des deutschen Heimwehs, in: *Dresdner Nachrichten*, 28. November 1941; Str.: Im Zeichen Eichendorffs. Kulturarbeit in Oberschlesien, in: *Krakauer Zeitung*, 30. November 1941.
- 87 So Karl Schodrok an Adolf Dyroff, Brief vom 3. Dezember 1941: »In Oberschlesien wurden jetzt im November in sehr vielen Orten Eichendorff-Feiern abgehalten und es rauschte in der Presse von Eichendorff. Uns alten Eichendorff-Freunden war dieses laute Getue, wenn es auch gut gemeint gewesen sein mag, beinahe etwas zuviel. Auch glauben wir, daß das Bild Eichendorffs bei dieser lauten Propaganda etwas verzerrt wurde.«
- 88 Vgl. Karl Willi Moser: Deutsche Eichendorff-Woche 1942 und ihr Widerhall in der Presse, in: *Aurora* 12 (1943), S. 75–81; *Deutsche Eichendorff-Woche*, hg. von der Stiftung Oberschlesien, Kattowitz 1942.
- 89 Rainer Schlösser: Von Traum und Tat [Rede, gehalten am 25. November 1942 in Neisse], in: *Aurora* 12 (1943), S. 11–17, hier S. 14.

dorff verbanden oder »deutschen und jüdischen Geist reinlich zu scheiden«<sup>90</sup> suchten, verblieben die auftretenden Wissenschaftler in sachlichen Bahnen. Baldur von Schirach vermittelte in seiner Festrede *Der Seele ein Friede* weitgehend bekannte Stereotype und schloss mit dem Satz: »Der Wälder sind viele im weiten Deutschen Reich, aber es gibt nur einen deutschen Wald, den des Josef[sic] Freiherr von Eichendorff.«<sup>91</sup> Rainer Schlösser dagegen kontrastierte die technisch-motorisierte Kriegsführung der Gegenwart mit den Imaginationen der Romantik, um – an Goebbels' Begriffsprägung anschließend – die »stählerne Romantik« des Nationalsozialismus als Verbindung von Traum und Tat, Idee und Wirklichkeit, Erinnerung und Zukunftsbewusstsein herauszustellen. Die rhetorische Konfrontation einer »nur rückblickenden« mit »unserer auch auf Zeit und Ewigkeit gerichteten Romantik« mündete in eine Entwertung der historischen Romantik:

»Der Romantik danken wir viel, der Romantik des Reiches, wie wir formuliert haben, mehr. Die Romantiker nannten sich eine Freischar; darin liegt Ungebundenheit und Unverbindlichkeit. Die Romantik des Reiches ordnete jeden ein und half so die nationalsozialistischen Bataillone der Zucht zu formieren. Die ersten Romantiker versanken in sinnende Betrachtung, »als gäbe es nichts Gemeines in der Welt; währenddem versank die Welt ins Gemeine. Die erzene Romantik sah diesen Zusammenhang und kämpft gegen ihn an; sie besiegt das Gemeine. Die Erben der Romantik flüchteten sich aus dem Volk in die Abseitigkeit der Schlösser; die stählerne Romantik eroberte sich jene Plätze, auf welchen sich die Nation zusammenfand, und besetzt heute alle Vorposten Europas zur Rettung der Kultur. [...] Die gewaltigere, das Einzelerlebnis der Romantik überhöhende Tat des Nationalsozialismus ist, daß er unter den Trümmer eines ganzen Jahrhunderts seine Weltanschauung nicht nur fand, sondern auch durchsetzte.«<sup>92</sup>

Wilfrid Bade, Ministerialrat im Propagandaministerium, hatte dagegen in seiner Ansprache zum 154. Geburtstag Eichendorffs am 10. März 1942 die Romantik als die Zeit des »ersten großen Einbruchs des Judentums in das Reich des deutschen Geistes« beschrieben und in einer von antisemitischen Invektiven geprägten Rede alle ihre Widersprüchlichkeiten und Gegensätze auf eine »Infektion« mit jüdischem Geist zurückgeführt.<sup>93</sup> Die Romantik gerann in Bades Szenario zu einem von »jüdischem Kosmopolitismus«, »allgemeiner Weltbürgerstimmung« und »krassem Individualismus« erfüllten Verhängnis, demgegenüber Eichendorff den »deutschen Geist« verteidigt

90 Wilfrid Bade: Eichendorff und der deutsche romantische Geist [Rede, gehalten am 10. März 1942 in Ratibor], in: *Aurora* 12 (1943), S. 18–29, hier S. 23.

91 Baldur von Schirach: Eichendorff – *Der Seele ein Friede* [Ansprache, gehalten am 26. November 1942 in Kattowitz], in: *Aurora* 12 (1943), S. 5–10, hier S. 10.

92 Schlösser: *Von Traum und Tat*, S. 15f.; ähnlich ders.: Eichendorff und die Romantik, in: *Wille und Macht* 11 (1943), S. 8–12.

93 Bade: Eichendorff und der deutsche romantische Geist, S. 22.

habe.<sup>94</sup> Das mediale Echo auf Bades Redes verstärkte dessen rigorose Unterscheidung von »deutschem« und »jüdischem« Geist in der Romantik noch. Alfons Hayduks in der *Kölnischen Zeitung* abgedruckter Bericht unter dem Titel »Im Zeichen Eichendorffs. Romantik und Judentum« legte die »vom Nationalsozialismus her« vorgehende »neue Sicht der Romantik« einer vergangene und gegenwärtige Ereignisse verschränkenden Hymne auf Eichendorff und die »wahre deutsche Romantik« zu Grunde: Erst durch »die politische Wertrelation« ergebe sich »das rechte Bild der romantischen Auseinandersetzung in Beziehung zu unserer nationalen und sozialistischen Neuformung der Welt in revolutionärem Kampfe.«<sup>95</sup> Hayduk radikalisierte Bades Szenario und dessen Pejorativa gegenüber den internationalen Dimensionen der Romantik weiter: Als ein »für Europa neues Element« habe sich im Zeitalter der Romantik der

»Liberalismus englischer Provenienz gemischt, und das Judentum konnte sich anschicken, sich während der Bildung eines neuen Bürgertums in Deutschland frei und ungehindert zu bewegen, die in ihm vorhandenen Ausdrucksformen zu benutzen, zu mißbrauchen und mit undeutschem Geiste zu infizieren. So kam es unter Ausnutzung aller wirtschaftlichen Positionen, die damals das Judentum an sich riß, zum Aufbau geistiger Zentren, zu denen die künstlerische Elite Deutschlands zu einem nicht geringen Teile und unter vollständiger Verständnislosigkeit rassischer Zusammenhänge sich hingezogen fühlte, dazu noch durch das von den Juden betriebsam geknüpfte Band der Freimaurerei immer fester an das jüdische Machtstreben gekettet wurde.«<sup>96</sup>

Demgegenüber stände die »wahre deutsche Romantik, die die schönsten und tiefsten Gefühle in uns erweckt, weit entfernt, mit ihnen zu spielen oder gar zu ironisieren, wie es jüdische Art war«. Die mit Tieck, Uhland und Eichendorff identifizierte »lebendige Romantik« charakterisierte laut Hayduk

»unsere nationale Dichtung, und in ihrem Zeichen wird auch heute Deutschlands Kampf geführt. Denn die Weltoffenheit der deutschen Romantik steht in unabdingbarem Gegensatz zu dem jüdischen Kosmopolitismus, der in der romantischen Bewegung des vorigen Jahrhunderts eine günstige Gelegenheit erspäht hatte, durch Begriffsverwirrung einer allgemeinen Weltbürgertumsstimmung das Wort zu reden.«<sup>97</sup>

94 Ebd., S. 27. Die Vorwürfe, die hier gegen die »jüdisch infizierte« Romantik vorgebracht wurden, lehnten sich an die zum Teil von der literaturwissenschaftlichen Forschung bereitgestellten Disqualifikationsmuster an, so etwa wenn Bade postulierte: »[D]ie Weisheitssehnsucht der Romantik [ließ sich] mit jüdisch-spekulativem Mystizismus erfüllen, das jüdische Unvermögen, wirkliche Kunstwerke zu schaffen, als typisch-romantische Originalität ausgeben, der geistreiche Einfall als romantischer Gedankenreichtum vorführen und der jüdische Haß gegen vollkommene Schöpfungen sowie die typisch jüdische Eigenschaft der Selbstpersiflage als romantische Ironie kaschieren. So wurde aus der Dichtung Literatenhohlheit, aus der Wissenschaft ein System paradoxer Konversation.«

95 Alfons Hayduk: Im Zeichen Eichendorffs. Romantik und Judentum. Ein Vortrag Wilfrid Bades, in: *Kölnische Zeitung*, 16. März 1943.

96 Ebd.

97 Ebd. Hayduks Darstellung von Bades Vortrag in Ratibor im Rahmen der Feierstunde, auf der auch



Vor dem Hintergrund dieser antisemitischen Ausfälle lassen sich Mut und Redlichkeit von Richard Benz ermesen, der in seinem Vortrag im Rahmen der Eichendorff-Woche Friedrich Schlegel in ausdrücklicher Einheit mit seiner Frau Dorothea Veit als einen »klugen literarisch-ästhetischen Kenner und Richter« bezeichnete und Dorotheas Anteil an der Fertigstellung von *Ahnung und Gegenwart* lobend hervorhob.<sup>98</sup>

Veranstaltungen zu Ehren Eichendorffs fanden im November 1942 jedoch nicht nur in Kattowitz und Neisse statt; Festakte gab es ebenfalls in Berlin, Danzig sowie zahlreichen Orten Oberschlesiens. Während auf der Eichendorff-Feier des Berliner Bibliophilen-Vereins im Berliner Schillertheater am 21. November 1942 Rainer Schlösser mit einer Gedenkrede unter dem Titel »Von der Einfalt des Herzens« auftrat, sprachen in den Orten Oberschlesiens die regionalen Propagandisten des Dichters: Karl Schodrok in Oppeln, Alfons Hayduk in Bensburg, Gleiwitz, und Grottkau-Hindenburg, Willibald Köhler in Cosel.

Im November 1943 fand letztmalig eine Deutsche Eichendorff-Woche statt; von Willibald Köhler mit einem trotzigem »Dennoch!« verkündet.<sup>99</sup> Ein Jahr später hatten sowjetische Truppen die frühere Grenze zu Polen überschritten und näherten sich den deutschen Ostprovinzen. Mit der Zerstörung von Eichendorffs Geburtshaus Schloss Lubowitz und seines Sterbehauses in Neisse endeten die Aktivitäten der Deutschen Eichendorff-Stiftung. Der Zusammenbruch des Regimes traf sowohl die schlesischen Eichendorff-Pioniere wie die seit 1941 tonangebenden Technokraten: Während die Reichspropagandaministerialbeamten Rainer Schlösser und Wilfrid Bade in beziehungsweise nach den Kämpfen um Berlin den Tod fanden, der schlesische Gauleiter Fritz Bracht im Mai 1945 Selbstmord beging und Baldur von Schirach zu zwanzig Jahren Haft verurteilt wurde, setzten sich die schlesischen Eichendorff-Aktivisten in die westlichen Besatzungszonen ab und führten hier die Dichter- und Heimatpflege fort.

Staatschauspieler Werner Hinz Lyrik und Prosa Eichendorffs rezitiert hatte, schließt emphatisch: »Die Stiftung Oberschlesien, in deren Rahmen die Deutsche Eichendorff-Stiftung das Erbe des Dichters pflegt, und der Oberbürgermeister der Stadt Ratibor haben dadurch, daß sie Ministerialrat Bade für diese Eichendorff-Ehrung gewannen, ein Weiteres auf dem Wege der Nahebringung Eichendorffs an das deutsche Volk und die Gegenwart getan, in Fortführung jener klaren Linie, die gekennzeichnet ist durch die vorjährigen Eichendorff-Reden von Baldur von Schirach in der Gauhauptstadt Kattowitz und von Reichsdramaturg Dr. Schlösser in Neisse, der Sterbestadt des Dichters.«

<sup>98</sup> Richard Benz: Eichendorff und die deutsche Romantik [Vortrag, gehalten am 30. November 1942 in Kattowitz], in: *Aurora* 12 (1943), S. 30–48, die positiven Urteile über Friedrich Schlegel und Dorothea Veit hier S. 36 f.

<sup>99</sup> Willibald Köhler: Dennoch! Deutsche Eichendorff-Woche 1943, in: *Kölnische Zeitung*, 15. November 1943; vgl. auch Hannelore Orlopp: Romantik um Eichendorff, in: *Fränkischer Kurier* (Nürnberg), 5. Dezember 1943; *Mitteilungsblatt der Stiftung Oberschlesien* 1 (1943).

Der Bruch, den die staatlich gelenkten Präsentationen mit der vorangegangenen Erbe-Pflege vollzogen, wurde von den beteiligten Akteuren jedoch selbst empfunden und in späteren Erinnerungen als Beleg einer mehrfach gebrochenen Beziehung zu Eichendorff angeführt.<sup>100</sup> Ein ähnlicher Dualismus, symptomatisch für das »gespaltene Bewusstsein« dieser Zeit, prägte auch die literarischen Umgangsformen mit Eichendorffs Werk, die abschließend kurz vorzustellen sind.

**Adaptionen** Als der Erfolgsautor Frank Thiess 1935 das von Eichendorff inspirierte »romantische Spiel« *Der ewige Taugenichts* veröffentlichte,<sup>101</sup> ahnte er wohl kaum, dass es bis zu dessen Uraufführung sieben Jahre dauern würde. Denn die geplante Aufführung am Württembergischen Landestheater stieß aufgrund des Misstrauens parteiamtlicher Stellen gegenüber dem Autor auf Schwierigkeiten, worauf sich der Schriftsteller im Januar 1936 an Hans Hinkel, Staatssekretär im Reichspropagandaministerium, wandte und um dessen Intervention beim Reichsdramaturgen Rainer Schlösser bat.<sup>102</sup> Thiess legte Hinkel eindringlich eine Lektüre seines Stückes ans Herz:

»Vielleicht sehen Sie dann, dass ich damit Ihrem einst mir gegenüber geäußerten Wunsche, auch meinen Teil zu einer Belebung des deutschen Schrifttums in einem gegenwartsverbundenen Geiste beizutragen, nahe gekommen bin.«<sup>103</sup>

Trotz Hinkels Befürwortung und mehrerer Anläufe zu seiner Inszenierung auf verschiedenen Bühnen verzögerte sich die Uraufführung des Dramas lange: Erst im Rahmen der

- 100 So beschrieb der Regensburger Verleger Josef Habel den Festakt während der Deutschen Eichendorff-Woche 1942 in Kattowitz als gespalten zwischen weinseliger Emphase der Macht und stiller Einkehr der eigentlichen Dichterfreunde: »Die damals Mächtigen feierten Eichendorff beim Wein, aber Eichendorff saß mit uns Abseitigen – Richard Benz, Franz Ranegger, Karl Schodrok, meiner Frau und mir – in der Stille.« Josef Habel: *Meine Begegnungen mit Eichendorff*, in: *Der Zwiebelturm* 12 (1957), S. 245–248, hier S. 245.
- 101 Frank Thiess: *Der ewige Taugenichts. Romantisches Spiel in drei Akten (nach Eichendorff)*, Berlin/Wien/Leipzig: Theaterabteilung Paul Zsolnay Verlag, 1935. Zum Autor noch immer instruktiv Erhard Schütz: *Lebensführer zum Gott-Tier. Frank Thiess – Skizze eines nationalrevolutionären Erfolgsautors*, in: *Zeitschrift für Germanistik, Neue Folge* 8 (1998), S. 65–82.
- 102 Frank Thiess an Hans Hinkel, Brief vom 30. Januar 1936, BA/BDC, Personalakte Frank Thiess: »Der Intendant des Württembergischen Landestheaters hatte das Lustspiel einer Reihe von Persönlichkeiten vorgelegt, die sich alle für seine Annahme ausgesprochen haben, auch er selber wünscht, es zu spielen, möchte aber in Ansehung der über meinem Namen schwebenden Nebelwolke des Misstrauens auch von Seiten offizieller Kreise aus gesichert sein, was ich durchaus verstehen kann. Bitte helfen Sie ihm dazu mit einem Wort an Dr. Schlösser.« Für den Hinweis auf diesen Brief und die freundliche Bereitstellung einer Kopie danke ich Erhard Schütz.
- 103 Ebd. Der Brief trägt Hinkels handschriftlichen Vermerk: »Stück einwandfrei habe betr[effs] Th[ieß] mit Dr. S.[chlösser] gesprochen, der f[ür] gerechte Behandlung ist«.

Deutschen Eichendorff-Woche 1942 hatte das Stück am 25. November 1942 in Neisse Premiere. Nicht einmal sechs Monate später sollte Othmar Schoecks Oper *Das Schloß Dürande* in Berlin ihre Uraufführung erleben.

Schoecks Oper *Das Schloß Dürande* war also nicht die einzige Bearbeitung eines Eichendorff-Werkes für die Bühne. Die Versuche, Eichendorffs Werke für die Bühne beziehungsweise das neue Medium Radio zu adaptieren, sind aus mehreren Gründen von Interesse: Zum einen dokumentieren sie spezifische Umgangsformen mit den Werken des Romantikers und konturieren die ästhetischen und kulturellen Konditionen von Othmar Schoecks Annäherung an *Das Schloß Dürande*. Denn wenn auch Eichendorffs Bühnenpräsenz ebenso wie die anderer romantischer Dramatiker weit hinter der Dominanz der klassischen ›Hochstil-Dramatik‹ zurückblieb,<sup>104</sup> prägten Aufführungs- und Bearbeitungspraktiken seiner Stücke einen nicht zu unterschätzenden Teil der öffentlichen Rezeption. Die ›Ausgrabung‹ seiner lange vergessenen dramatischen Werke und die Adaptation von Erzähltexten für die Bühne wirft zudem ein bezeichnendes Licht auf die Zwänge eines Theaterbetriebs, der aufgrund staatlicher Repression und enttäuschter Erwartungen auf eine publikumswirksame nationalsozialistische Dramatik zu klassisch-romantischen Traditionen und Stücken des 18. und 19. Jahrhunderts zurückkehrte. Möglicherweise bestätigen die dramatischen Bearbeitungen von Eichendorffs Œuvre auch die bereits mehrfach festgestellte Dualität zwischen kulturpolitischen Imperativen und ästhetischen Freiräumen, wie ihn einschlägige Untersuchungen zum Theater der NS-Zeit konstatierten.<sup>105</sup>

Eichendorff und sein Werk wurden jedoch nicht nur auf den Theaterbühnen des Reiches präsentiert, sondern auch im neuen und von den Nationalsozialisten hoch geschätzten Medium Rundfunk verwendet. So schuf Hermann Gaupp im Auftrag des Reichssenders Breslau das »Hörwerk« Eichendorff, ein deutscher Dichter aus Schlesien, das als »Reichssendung« 1935 über alle deutschen Sender ging. Lyrik und Prosa, Lieder,

104 Vgl. Boguslaw Drewniak: *Das Theater im NS-Staat. Szenarium deutscher Zeitgeschichte 1933–1945*, Düsseldorf 1983, S. 167–189 (Kapitel »Die Großen und nicht nur die Großen der deutschen Bühnenliteratur«). Zu dramaturgischen Debatten, die sich am Gegensatz von romantisch-shakespeareschem Schauspieler-Theater und klassisch-weimarischem Hochstildrama entzündeten, vgl. Günther Rühle: *Zeit und Theater 1933–1945*, Bd. 5: Diktatur und Exil, Frankfurt a. M./Berlin 1980, S. 47–52.

105 Zur Bewahrung ästhetischer Autonomie im Theater der NS-Zeit vgl. Erich Lüth: *Hamburger Theater 1933–1945. Ein theatergeschichtlicher Versuch*, Hamburg 1962, S. 15, der für das Hamburger Theater zum Urteil kam, dass kontinuierlich weiter Theater gemacht wurde – »fast so gutes Theater, als ob das Regime des Ungeistes außerstande wäre, das Niveau zu senken. Merkwürdig genug, beklemmend, ja makaber, daß sich während des Naziregimes [...] die ›Autonomie der Bühnenkunst‹ bestätigt hat.« Ähnlich auch Friedericke Euler: *Theater zwischen Anpassung und Widerstand. Die Münchener Kammerspiele im Dritten Reich*, in: *Bayern in der NS-Zeit*, Bd. 2: Herrschaft und Gesellschaft im Konflikt. Teil A, hg. von Martin Broszat und Elke Fröhlich, München 1979, S. 91–173.

Briefe und Tagebuchaufzeichnungen sowie fiktionale Szenen wurden von Gaupp zusammengestellt, um einen repräsentativen Querschnitt durch Leben und Werk zu bieten. Wiederkehrendes Leitmotiv bildete Eichendorffs Verbundenheit mit seiner schlesischen Heimat.<sup>106</sup>

Der Reichssender Breslau produzierte am 17. September 1936 im Neisser Eichendorff-Museum eine Wachsplattenaufnahme mit der Enkelin des Dichters, Margarete Freifrau von Sedlnitzky-Eichendorff, Hans Spelsberg und Museumsdirektor Bruno G. Tschierschke, die im Rahmen der Reportage »Aus einer alten Bischofsstadt« am 22. September 1936 ausgestrahlt wurde.

Der Sender Gleiwitz plante, ab Oktober 1936 im regelmäßigen Turnus an Eichendorff zu erinnern. Als erste Vorträge waren Ausführungen Willibald Köhlers über »Neuerwerbungen des Deutschen Eichendorff-Museums« sowie Bruno Tschierschkes Erläuterungen zum Thema »Der heitere Eichendorff« vorgesehen.<sup>107</sup>

Anlässlich des 150. Geburtstags des Dichters wurde im März 1937 das Eichendorff-Hörspiel *Der Schatten* von Willibald Köhler uraufgeführt, das, aus Eichendorffs Tagebüchern, Erinnerungen und Werken schöpfend, die Jugend des Romantikers schilderte. Mit dem Titel *Schatten* war Napoleon gemeint, dessen imperiale Gewalt das Idyll von Lubowitz zerstört und die Brüder Eichendorff zu kämpferischen und volkstumsbewussten Männern geformt hätte.<sup>108</sup> 1938 veröffentlichte die Zeitschrift *NS-Funk* unter dem Titel *Sänger des Herzens, Stimme des Waldes* einen ehrenden Artikel und bot eine Übersicht über deutsche Rundfunkproduktionen zu Eichendorffs 150. Geburtstag.

Trotz vereinzelter Forderungen nach einer neuen, volkstümlichen Verfilmung des *Taugenichts* blieb das 1922 entstandene Werk Carl Fröhlichs die einzige filmische Adaption des romantischen Romans vor seiner Realisation durch den DEFA-Regisseur Celino Bleiweiß in der DDR. Der Abstinenz der Filmschaffenden gegenüber standen vielfache Anläufe, das wohl populärste Werk der Romantik beziehungsweise andere Novellen Eichendorffs für die Bühne zu bearbeiten. Eine dramatische Adaption des berühmtesten Eichendorff-Werkes legte 1935 Frank Thiess mit dem bereits erwähnten »romantischen Spiel« *Der ewige Taugenichts* vor. Der Erfolgsautor der 1920er- und 1930er-Jahre adaptierte jedoch weniger die Originalvorlage, sondern schrieb ein weitgehend neues Stück, in dem veränderte Figuren und Handlungsstränge dominierten.<sup>109</sup> Das der Bearbeitung zu-

106 Hermann Gaupp: Eichendorff im Rundfunk, in: *Aurora* 6 (1936), S. 136.

107 Vgl. Bruno G. Tschierschke: Das Deutsche Eichendorff-Museum. Der erste Jahresbericht, in: *Aurora* 7 (1937), S. 131–133, hier S. 132. Ob diese Produktionen zustande kamen und ausgestrahlt wurden, konnte nicht ermittelt werden.

108 Als Buch Willibald Köhler: *Der Schatten*, Oppeln 1938.

109 Vgl. Frank Thiess über sein Stück *Der ewige Taugenichts* im Artikel von Willibald Köhler: Eichendorff im neueren und neuesten deutschen Schrifttum, in: *Aurora* 11 (1942), S. 55–64, hier S. 56 f.: »Als ich nun

grunde gelegte Romantikverständnis offenbarte deutlich die Distanz, die Thiess sowohl gegenüber der historischen Romantik als auch den Versuchen ihrer willkürlichen Aktualisierung einnahm:

»Dieses ›Romantische‹ – was verstehen wir darunter? Zweifellos nicht dasselbe wie die Generation, für die Eichendorff schrieb. Damals war Romantik eine ästhetische Mode und zugleich eine Weltanschauung aus reiner Gefühlseinstellung. Für uns bedeutet sie ein Stück goldenen Zeitalters, etwas, das weder je gelebt werden kann, noch je gelebt wurde, eine Welt seliger Träumerei, heiteren Glücksverlangens, spielerischer Verknüpfungen von Dingen, die sonst einander feindlich sind. Ich riskierte den Zorn aller Philologen und Literaturhistoriker und blieb nicht in scheuer Ehrfurcht vor Eichendorffs Schöpfung stehen, sondern formte aus ihrem Stoff und unserer gegenwärtigen romantischen Sehnsucht etwas Neues, ein turbulentes Spiel wechselnder Bilder, verträumt, lächerlich, grotesk, melodisch und ironisch.«<sup>110</sup>

Da Thiess als Manko der bisherigen Dramatisierungsversuche des *Taugenichts* die zu enge Bindung an das Original zu erkennen glaubte, modifizierte er Eichendorffs Werk nachhaltig: Die Gräfin verwandelte er in »eine energische alte Dame, die stets das Falsche will und stets das Richtige schafft«; aus der Aurelie machte er nach eigenen Worten »ein tapferes Mädel, das unserer Zeit angehören könnte«;<sup>111</sup> zusätzlich erfand er zwei komische Banditen, die die Spannung der Handlung erhöhen sollten. Aus dem *Taugenichts* wurde »Hans, ein Müllersohn«,<sup>112</sup> den Thiess als deutsche Symbolfigur charakterisierte.<sup>113</sup> Als Thiess' »romantisches Spiel« nach diversen kulturpolitischen Querelen im

meinerseits den Versuch anstellte, dieses Kronstück der deutschen Romantik für die Bühne zu bearbeiten, merkte ich bald, daß mit einer ›Bearbeitung‹ das Problem nicht zu lösen war. Ich mußte mit Einführung neuer Personen und einer teilweise veränderten dramatischen Verflechtung der Geschehnisse einen neuen ›*Taugenichts*‹ schreiben. Je weiter ich mich dabei von Eichendorff entfernte, um so wohler wurde mir, um so festeren Boden fühlte ich unter meinen Füßen. Bei Eichendorff bleibt die Erzählung durchaus im Geiste der Romantik fragmentarisch, ihr Ende ist nebulos skizziert, ja, eigentlich hat sie überhaupt keins, sondern bricht in einer verdämmernden Undeutlichkeit ab. Die Bühne aber verlangt Kontur, Spannung und sinnfälligen Schluß. Was bei Eichendorff gerade die undefinierbare Grazie seiner Erzählung ausmacht, das formlose Spiel mit Figuren und Ereignissen, war in dieser Art für die Bühne nicht zu retten. Das Romantische in ihr mußte verwandelt werden, um augenfällig zu werden.«

110 Ebd., S. 57.

111 Ebd., S. 57.

112 Frank Thiess: *Der ewige Taugenichts*, Personenverzeichnis, S. 7.

113 Vgl. Frank Thiess über sein Stück *Der ewige Taugenichts*, zit. nach Köhler: Eichendorff im neueren und neuesten deutschen Schrifttum, S. 57: »Er erhielt vielleicht etwas von Heinz Rühmann, der ja die eigentliche romantische Figur unter unseren Schauspielern ist, aber damit durfte es nicht sein Bewenden haben. Mir wurde immer klarer, wie deutsch dieser *Taugenichts* ist, wie symbolisch sein Nicht-erkannt-werden, sein Unverstandensein. Wie typisch für damals und für heute sein Erwachen zum Selbstbewußtsein aus verschlafener Träumerei.«

Rahmen der Deutschen Eichendorff-Woche 1942 endlich aufgeführt wurde,<sup>114</sup> vermochte jedoch auch die als »einfallsreich« vermerkte Spielleitung von Intendant Hurrle nicht, das Stück zu retten. Für Karl Willi Moser bewies dies erneut die Unmöglichkeit, den *Taugenichts* dramatisch zu adaptieren; die vorangegangene Rede von Reichsdramaturg Rainer Schlösser galt ihm als »das Erhebendste des Abends«.<sup>115</sup>

Neben Thiess versuchten sich auch andere Autoren an Eichendorff: Der Münchener Schriftsteller Konrad Karkosch transformierte die zehn Kapitel des *Taugenichts* in ein fünftaktiges Drama, das von Laienschauspielern im Sommer 1937 in München aufgeführt werden sollte.<sup>116</sup> Günter Eich verarbeitete Eichendorffs Novelle *Die Glücksritter* schon im Jahr 1933 zu einem Lustspiel, das im März 1935 am Gerhart-Hauptmann-Theater in Breslau aufgeführt, nach nur mäßigem Erfolg jedoch rasch vom Spielplan abgesetzt wurde.<sup>117</sup> Der Heidelberger Stadtbibliothekar Georg Zink unternahm es 1938, das von Eichendorff 1840 geschaffene und in mehreren fragmentarischen Fassungen erhaltene Puppenspiel *Das Incognito* zu einem spielbaren Bühnenstück zu vereinheitlichen.<sup>118</sup> Durch die Charakteristik der Figur des Paphnutius als »Hofjuden« mit den Kennzeichen »Judennase, Glatze, dicker Bauch, Plattfüße, kurze krumme Beine [...] Ringe an den Fingern«<sup>119</sup> und der kontrastierenden Zeichnung seines »nichtjüdischen Mündels«

114 Folgt man den Jahresberichten der Eichendorff-Stiftung, so hatte 1940/41 auch das Stadttheater Neisse das Lustspiel geprobt, um es am 10. März 1941 – dem 153. Geburtstag Eichendorffs – zu zeigen; verzeichnet wurden ebenfalls Aufführungsbemühungen an den Städtischen Bühnen Königsberg. Vgl. Moser: Jahresbericht der Deutschen Eichendorff-Stiftung und des Deutschen Eichendorff-Museums 1941.

115 Moser: Deutsche Eichendorff-Woche 1942 und ihr Wiederhall in der Presse, S. 75.

116 Alfons Hayduk: »Der Taugenichts«. Ein Spiel mit Gesang und Tanz in 5 Akten von Konrad Karkosch. Grundsätzliches und Beiläufiges anlässlich einer Dramatisierung, in: *Aurora* 6 (1936), S. 126 f. Zur Qualität hieß es ebd., S. 127: »Für Vereinsaufführungen ist die Bearbeitung von Konrad Karkosch daher ohne weiteres zu empfehlen, und wo man Eichendorffabende veranstaltet, wird sie gewiß Spielern und Zuschauern Freude machen.«

117 Vgl. Joachim Herrmann: Eichendorffs »Glücksritter« als Schauspiel, in: *Aurora* 6 (1936), S. 127 f. Günter Eichs umfangreiche literarische Produktion in der NS-Zeit beleuchtet Axel Viereggs: Der eigenen Fehlbarkeit begegnen? Günter Eichs Verstrickung ins »Dritte Reich«, in: *Literatur in der Diktatur. Schreiben im Nationalsozialismus und DDR-Sozialismus*, hg. von Günther Rüter, Paderborn u. a. 1997, S. 173–194; die Diskussion um Eichs Engagement zwischen 1933 und 1945, durch die 1993 in einem Kloster bei Prag aufgefundene Schallplattenaufzeichnung des verschollen geglaubten anti-englischen Propagandahörspiels *Die Rebellion in der Goldstadt* von 1940 neu angefacht, ist dokumentiert durch »Unsere Sünden sind Maulwürfe«. *Die Günter-Eich-Debatte*, hg. von Axel Viereggs, Amsterdam/Atlanta 1996.

118 Ein Puppenspiel Eichendorffs. (*Das Incognito* oder *Die lange Nase*). Für die Freunde der Kleinen Bühne ausgearbeitet von Georg Zink. Im Auftrag der Deutschen Eichendorff-Stiftung in Neisse dargeboten von Karl Schodrok. Oppeln 1938 (vorbereitet) bzw. 1940 (ausgeliefert).

119 Ebd., S. 36.

Philis (»nettes Jungmädchel, blond, im hellen, geblühten Biedermeierkleid«<sup>120</sup>) sowie durch frei erfundene Zusätze erhielt diese Stückfassung einen betont antisemitischen Gestus.<sup>121</sup>

★

Überschaut man die hier nur knapp und fragmentarisch dargestellten Umgangsformen mit dem Werk Eichendorffs in der Zeit zwischen 1933 und 1945, zeigen sich neben deutlichen Versuchen zur Eingliederung in einen politisch diktierten Traditionszusammenhang diverse Diskontinuitäten und Diskrepanzen: Zu beobachten sind dirigistische Eingriffe wie die Übernahme der Deutschen Eichendorff-Stiftung und die öffentlichkeitswirksame Inszenierung der 1942 veranstalteten Gedenkwoche ebenso wie sachbezogene und ausgewogene Forschungen und Darstellungen. Die komplexen Vorgänge lassen sich dabei kaum als »Optimierung der faschistischen Vereinnahmung mit effizienteren Methoden«<sup>122</sup> interpretieren. Wäre tatsächlich eine reibungslose »Optimierung« der politischen Instrumentalisierung angestrebt worden, hätten Beiträge wie die Rede des Romantikforschers Richard Benz wohl kaum Eingang in das offizielle Programm der Deutschen Eichendorff-Woche 1942 gefunden. Auch die Aufführung des von Kulturbürokraten lange skeptisch beurteilten und nicht für die Bühne zugelassenen Stücks von Frank Thiess *Der ewige Taugenichts*, das im Rahmen der Deutschen Eichendorff-Woche 1942 seine Uraufführung erlebte, stellt eine funktionalistische Erklärung des Geschehens in Frage. Als sicher kann gelten, dass die Rezeptionsgeschichte Eichendorffs ebenso wie die Oper von Othmar Schoeck nicht jenseits kulturpolitischer Vorgaben und außerhalb der Zwänge einer »vermachteten Öffentlichkeit« steht und in deren Zusammenhang weiter zu erforschen bleibt.

120 Ebd., S. 36.

121 Auf antisemitische Spuren schon im Original verweist Marco Puschner: *Antisemitismus im Kontext der politischen Romantik. Konstruktionen des »Deutschen« und des »Jüdischen« bei Arnim, Brentano und Saul Ascher*, Tübingen 2008 (Condition Judaica, Bd. 72), hier S. 484–487. Für den Hinweis danke ich Simeon Thompson.

122 So Martin Hollender: *Die politische und ideologische Vereinnahmung Joseph von Eichendorffs*, S. 213.

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**

Bei den Nibelungen-Festspielen in Worms kam 2011 der Theatertext *Die Geschichte des Joseph Süß Oppenheimer, genannt Jud Süß* des israelischen Autors Joshua Sobol zur Uraufführung und wurde von einem ausführlichen Rahmenprogramm begleitet. Hinter der Annäherung an das Thema stand die Auseinandersetzung mit der romantischen Novelle *Jud Süß* (1827) von Wilhelm Hauff und Veit Harlans gleichnamigem Propagandafilm (1940). Aus meiner Sicht als Produktionsdramaturgin der Uraufführung möchte ich einen Einblick in den künstlerischen Umgang der heutigen Theaterpraxis mit dem historisch und politisch aufgeladenen Material geben.

Die nationalsozialistische Kulturproduktion und ihr »eklektische[s] Ideenkonglomerat«<sup>1</sup> bedienten sich gerne und ausgiebig bei den Autoren und den Stoffen der deutschen Romantik. Eines der bekanntesten und im negativen Sinne erfolgreichsten Beispiele ist der – in Deutschland heute als Vorbehaltsfilm eingestufte – antisemitische Propagandafilm *Jud Süß* von Veit Harlan, dessen ursprüngliches Drehbuch unter anderem auf der gleichnamigen Novelle von Wilhelm Hauff basiert. Die Frage, die sich dem künstlerischen Team der Nibelungen-Festspiele bei einer erneuten Annäherung an das Thema stellte, war, wie viel des propagandatauglichen antisemitischen Materials sich bereits in der Vorlage fand. Was wurde hinzugenommen und im Sinne der NS-Ideologie ausgebaut? Und wo widersetzt sich das romantische Ausgangsmaterial der Vereinnahmung, was musste weggelassen beziehungsweise uminterpretiert werden, um die gewünschte eindeutige Nutzbarmachung im Sinne der NS-Ideologie zu gewährleisten? Ein weiterer Aspekt bei der Vorbereitung einer dramaturgischen Umsetzung des Stoffs lag darin, die heutige Rezeption der ursprünglichen Hauff-Novelle und ihrer Quellen im Schatten des ungleich bekannteren Films von Harlan zu hinterfragen. Lässt sich der Stoff heute noch – oder wieder – ohne die Kontaminierung durch die nationalsozialistische Überschreibung lesen? Und wäre das überhaupt erstrebenswert?

Der Themenkomplex unter dem Schlagwort »Jud Süß« polarisiert nicht zuletzt deshalb, weil sich die erwähnten Werke mehr oder weniger dezidiert auf eine historische Ausgangslage beziehen. Fast alle behaupten, die »wahre Geschichte« und damit die Wahrheit über eine historische Figur darzustellen. Für eine umfassende Beurteilung der

1 Ralf Klausnitzer: *Blaue Blume unterm Hakenkreuz. Die Rezeption der deutschen literarischen Romantik im Dritten Reich*, Paderborn u. a. 1999, S. 14.



fiktionalen Werke scheint es daher angebracht, zunächst einen Blick auf die Historie zu werfen:<sup>2</sup> Mit dem Spottnamen »Jud Süß« wurde ab 1737 der aus der jüdischen Gemeinde in Heidelberg stammende Geschäftsmann Joseph Süß Oppenheimer bezeichnet. Dieser lebte von 1698 bis 1738 vor allem in der Pfalz und in Württemberg und war in seinen letzten fünf Lebensjahren als sogenannter Hofjude Berater und Geheimer Finanzrat von Herzog Karl Alexander von Württemberg. 1737 wurde er sofort nach dem überraschenden Tod des Herzogs verhaftet, sein Vermögen wurde gepfändet. Ihm wurden Hochverrat und Majestätsbeleidigung vorgeworfen, außerdem Beraubung der staatlichen Kassen und Amtshandel. Nach einem von Vorverurteilungen geprägten Prozess wurde er am 4. Februar 1738 in Stuttgart in einer als Spektakel inszenierten Hinrichtung öffentlich gehenkt – ein Vorgang, der heute als Justizmord eingestuft wird. Bereits unmittelbar nach Joseph Süß Oppenheimers Verhaftung hatte die Fiktionalisierung der historischen Gestalt unter dem Spottnamen »Jud Süß« eingesetzt. Beliebte waren neben Schmähdichten und diffamierenden Pamphleten über den tiefen Fall des Juden auch detaillierte bildliche Darstellungen des auffälligen Galgens.

Mit Beginn des 19. Jahrhunderts wurde neben der Hinrichtung des Joseph Süß Oppenheimer vermehrt die fiktional ausgeschmückte Lebensgeschichte der Figur Jud Süß zum Gegenstand verschiedener literarischer Adaptionen. Neben den hier behandelten Werken ist es vor allem der 1925 erschienene Roman von Lion Feuchtwanger, basierend auf einem früheren Theaterstück des gleichen Autors, der Jud Süß als Figur international bekannt machte und als Vorlage für die angloamerikanische Filmproduktion *Jew Süss* (1934) von Lothar Mendes diente. Den Startschuss für die fiktionalisierte Etablierung der literarischen Figur gab allerdings bereits knapp hundert Jahre zuvor Wilhelm Hauff mit seiner romantischen Novelle.<sup>3</sup> Im Jahr 1827 kapitelweise im von Hauff selbst redigierten Cotta'schen Morgenblatt für gebildete Stände veröffentlicht, verhalf sie dem jungen, aus Stuttgart stammenden Autor zu einem der größten Erfolge seiner kurzen Karriere. Zu Lebzeiten erlangte Hauff, der heute vor allem durch seine Kunstmärchen wie *Das kalte Herz* oder *Die Geschichte von Kalif Storch* in Erinnerung geblieben ist, mit dem historischen Roman *Lichtenstein* und seinen häufig satirisch geprägten Novellen Bekanntheit. Hauff, eigentlich ein studierter Theologe, war ein wirkungsbewusster

- 2 Einen umfassenden Überblick gewähren Barbara Gerber: *Jud Süß. Aufstieg und Fall im frühen 18. Jahrhundert; ein Beitrag zur historischen Antisemitismus- und Rezeptionsforschung*, Hamburg 1990, sowie der Sammelband »Jud Süß«. *Hofjude, literarische Figur, antisemitisches Zerrbild*, hg. von Alexandra Przyrembel und Jörg Schönert, Frankfurt a. M./New York 2006.
- 3 Einen direkten Vergleich von Hauffs Novelle, Feuchtwangers Roman und Harlans Film stellt als erstes Dorothea Hollstein in ihrer 1968 abgeschlossenen Dissertation an; vgl. Dorothea Hollstein: *Dreimal Jud Süß – Zeugnisse schmähhchster Barbarei. Hauffs Novelle, Feuchtwangers Roman und Harlans Film in vergleichender Betrachtung*, in: *Der Deutschunterricht* 37 (1985), H. 3, S. 42–54.



Die Geschichte des Joseph Süß Oppenheimer, genannt Jud Süß. Szenenfoto der Uraufführung bei den Nibelungen-Festspielen in Worms 2011. Foto: Rudolf Uhrig

Autor, der den Publikumsgeschmack treffen wollte und daher auch am Zeitgeist orientiert schrieb. Er wählte für seine Novelle *Jud Süß* einen polarisierenden, bekannten Stoff und baute ihn publikumswirksam auf. Nach einer kurzen Einleitung springt der auktoriale Erzähler der Novelle mitten in das nur rudimentär auf den historischen Hintergründen basierende Geschehen aus politischer Intrige und Gegenintrige. Um das Geschehen emotional aufzuwerten, fügt Hauff einen frei hinzuerfundenen melodramatischen Handlungsstrang um eine verbotene Liebe ein. Fast ein Drittel des Textes – der sich vorgeblich ja auf historische Tatsachen bezieht – widmet Hauff dabei der offensichtlich erdichteten Liebesgeschichte mit deutlichen Anklängen an das berühmte Vorbild *Romeo und Julia* inklusive eines Maskenballs, einer eingeweihten Amme und eines geheimen Stelldicheins im Garten.

Aus dramaturgischer Sicht gestaltet Hauff die Figurenkonstellation und die Handlungsfolge durchaus theatral wirksam. Der Fortgang der Handlung ist auf wenige Wochen verdichtet, erst im letzten Kapitel wird das komprimierte Geschehen durch größere Zeitsprünge und ein Nachwort des Erzählers aufgelockert. Hauff nutzt die kapitelweise Veröffentlichung als zusätzliches Spannungsmittel. Nach einer schnellen Ausbreitung des Konflikts führt er seine Figuren in anschaulichen Szenen zu einzelnen dramaturgischen Höhepunkten; dabei etabliert er vier Hauptfiguren: zunächst die Titelfigur Jud Süß, den »allgewaltigen Minister«, der – so machen bereits die ersten Zeilen der Novelle

deutlich – das Land Württemberg und seine Bevölkerung ausgebeutet und ins Unglück gestürzt hat. Die Schwäche des naiven und an Politik wenig interessierten Herzogs ausnutzend, hat der Jude Süß ein System von Vetternwirtschaft aufgebaut; seine Macht kontrolliert er durch »geheime Polizei« und willkürliche Verhaftungen. Die tatsächlichen, etwa neunzig Jahre zurückliegenden Ereignisse um den Hoffaktor Joseph Süß Oppenheimer und vor allem die negative Legendenbildung um die Figur Jud Süß durfte Hauff dabei – besonders in seiner Heimat Württemberg – als bekannt voraussetzen; ebenso die Antipathien, die die Figur bei der Leserschaft weckte. Dennoch beschreibt Hauff die optische Erscheinung seiner Titelfigur Jud Süß zunächst als durchaus ansprechend:

»Die Züge dieses merkwürdigen Mannes waren, in der Nähe betrachtet, zwar etwas zu kühn geschnitten, um schön und anmutig zu heißen, aber sie waren edler als sein Gewerbe und ungewöhnlich; sein dunkelbraunes Auge, das frei und stolz um sich blickte, konnte sogar für schön gelten; die ganze Erscheinung imponierte und sie hätte sogar etwas Würdiges und Erhabenes gehabt, [...]«.

Der Konjunktiv entlarvt allerdings bereits die eigentliche Absicht, folgt doch in direkter Fortsetzung die Überzeichnung des jüdischen Geschäftsmanns ins Diabolische: »[...] wäre es nicht ein hämischer, feindlicher Zug um die stolz aufgeworfenen Lippen gewesen, was diesen Eindruck störte und manchen, der ihm begegnete, mit unheimlichem Grauen füllte.«<sup>4</sup>

Bereits hier wird Hauffs stilistische Vorgehensweise deutlich. Sein Erzähler beschreibt bei vorgeschobener neutraler Betrachtungsweise und historischem Abstand immer auch die Vorurteile der intrafiktionalen Zeitgenossen aus der Innensicht. So gelingt es Hauff, trotz behaupteter aufklärerischer Distanz auch die emotional wirksameren antijüdischen Klischees mit einfließen zu lassen. Geldgier, Gewissenlosigkeit, Hinterlist, Arroganz und Lüsterheit gehören zu den Eigenschaften, die Hauff, dem Zeitgeist der frühen Neuzeit, aber auch den starken antijüdischen Strömungen des beginnenden 19. Jahrhunderts folgend, dem jüdischen Geschäftsmann zuschreibt. Dennoch bleibt die Frage, ob es wirklich Judenfeindschaft oder sogar Antisemitismus ist, der hier aus dem Autor spricht.<sup>5</sup> Eine weitere, von Hauff frei erfundene jüdische Figur scheint diesen

- 4 Die Novelle wird hier und im Folgenden zitiert nach Wilhelm Hauff: *Sämtliche Werke in drei Bänden*, hg. von Sibylle von Steinsdorff, München 1970, Bd. 2, S. 474–538, hier S. 493 f.
- 5 Zur Begriffsklärung bietet Peter Dusterberg einen Ansatz für eine »differenzierte Auseinandersetzung mit den historischen Phänomenen der Judenfeindschaft und des Antisemitismus«: »Letzterer taucht erstmals um 1880 in der deutschen Debatte um die Emanzipation der Juden auf, und zwar im Sinne der Betrachtung der Judenfrage als Rassenfrage. [...] Auch die traditionelle Judenfeindschaft weist Stereotypen von einer spezifisch körperlichen und seelischen Andersartigkeit und Minderwertigkeit der Juden auf; diese sind aber nicht auf Basis einer anthropologischen Determinierung im Sinne einer »genetischen« Inferiorität zu verstehen und auch nicht theoretischer Kern der

Eindruck zu relativieren: Lea, die jüngere Schwester von Süß, ist anmutig und tugendsam, zugleich kindlich und naiv. Während Süß vor allem ein Geschäftsmann ist, der nun auch auf gesellschaftliche Anerkennung drängt, bewegt Lea sich rein in der Sphäre des Privaten, wo ihre Liebe zu dem christlichen Nachbarsjungen Gustav Lanbek aufrichtig und ohne Hintergedanken ist. Kann ein Werk also antijüdisch oder sogar antisemitisch sein, wenn einer klischeehaft überzeichneten jüdischen Figur ein solcher Kontrast entgegengesetzt wird? Tatsächlich wird die vermeintliche Relativierung bereits auf den zweiten Blick brüchig. Denn die schöne Lea verkörpert mit ihren »orientalische[n] Zügen« nicht nur den Reiz des Fremden, sondern vermag unvorsichtige Bewunderer regelrecht zu verhexen. So gerät auch ihr Liebhaber Gustav unfreiwillig unter den »Einfluß jenes wunderbaren Zaubers, der sich aus Rahels Tagen unter den Töchtern Israels erhalten haben soll« und bezahlt dafür teuer.<sup>6</sup> Das Stereotyp, das Hauff hier variiert, ist ein bereits seit dem 17. Jahrhundert bekannter antijüdischer Topos: Die schöne Jüdin stürzt ihren christlichen Liebhaber – wenn auch in diesem Fall unwissentlich – ins Unglück.<sup>7</sup> Obwohl Hauff beim Leser aufrichtiges Mitleid mit Lea erweckt, die von ihrem Liebhaber verraten wird, macht er dennoch deutlich, dass die Integration einer Jüdin in eine angesehene Württemberger Familie undenkbar ist. Die Unausweichlichkeit ihrer Verstoßung begründet ihr Liebhaber mit dem Ausruf: »Gott weiß, daß ich nicht anders konnte!«<sup>8</sup> Dabei sind es nicht nur konfessionelle Gründe, die einem glücklichen Ausgang der verbotenen romantischen Liebe entgegenstehen, denn auch die Aussicht auf einen Übertritt Leas zum Christentum und die Lossagung von ihrem unheilvollem Bruder machen eine Eheschließung nicht möglich. Lea bleibt als Jüdin eine Fremde, die sich zu weit in die bürgerlichen Strukturen der Württembergischen Gesellschaft vorgewagt hat und die wie ihr Bruder dafür mit ihrem Leben bezahlen muss. Dass sie sich am Ende ertränkt, stellt Hauff als ein bemitleidenswertes Schicksal, aber dennoch als ein notwendiges Opfer dar.

Judenfeindschaft, sondern eher Zuschreibung für fremd empfundene und sozial (nicht biologisch!) verachtete und religiös stigmatisierte Menschen. [...] Die Übergänge in der Entwicklung von der traditionellen Judenfeindschaft zum Antisemitismus sind freilich fließend, und so finden sich unter Hauffs Zeitgenossen (und auch schon früher) Auffassungen, die man – gleichwohl anachronistisch – als frühantisemitisch benennen könnte.« Peter Düsterberg: Wilhelm Hauffs »opportunistische« Judenfeindschaft, in: *Zeitschrift für deutsche Philologie* 119/2 (2000), S. 190–212, hier S. 192–194.

6 Hauff: *Jud Süß*, S. 485, 511.

7 Vgl. Rupert Kalkofen: Antisemitismus und die Leiche der Schönen Jüdin in Wilhelm Hauffs Novelle »Jud Süß«, in: *Gelegentlich: Brecht. Jubiläumsschrift für Jan Knopf zum 15-jährigen Bestehen der Arbeitsstelle Bertolt Brecht*, hg. von Birte Giesler, Eva Kormann, Ana Kugli und Gaby Pailer, Heidelberg 2004, S. 153–167.

8 Hauff: *Jud Süß*, S. 536.

Damit scheinen die antijüdischen Tendenzen des Autors offensichtlich und Hauffs Novelle ein klarer Fall für den Giftschränk zu sein, aber ganz so einfach gestaltet sich die Abhandlung des Themas doch nicht. Hauff plausibilisiert zwar die Abgrenzungsmechanismen der Württemberger; was innergesellschaftlich verteidigt wird, stellt er aber nicht als idealtypisch dar. Den Gegenentwurf zur Figur Jud Süß legt Hauff im Landschaftskonsulenten Lanbek an, der auch zu dessen Kontrahent im Bereich der politischen und privaten Intrige wird. Während der Jude Süß das Fremde symbolisiert, verkörpert Lanbek das althergebrachte Württembergische. Als Familienvater sieht er sein Glück durch das gewaltsame Eindringen des Juden gefährdet und ficht den Konflikt als Vertreter von Verfassung und Religion stellvertretend für das ganze Land jähzornig und kompromisslos auch in der eigenen Familie aus. Zum Mittäter und gleichzeitig zum Opfer wird dabei sein eigener Sohn, Gustav Lanbek, der die eigentliche Hauptfigur der Novelle ist. Ihm werden zunächst alle Merkmale eines positiven jugendlichen Helden verliehen. Gustav ist gutaussehend, blond, blauäugig, dabei ernst und tugendhaft. In ihm legt Hauff den Hauptkonflikt seiner Handlung an, denn Gustav muss sich zwischen seiner Familie und seiner heimlichen Liebe zur Jüdin Lea entscheiden. Diesem Konflikt begegnet Gustav nicht etwa ungestüm jugendlich oder heldenhaft, sondern fast schon verstörend apathisch und passiv. Hier wird deutlich, dass der Satiriker Hauff in seiner Novelle trotz aller antijüdischen Klischees auch in der Zeichnung der aufrechten Württemberger Lücken und Leerstellen lässt. Die mutterlose Familie, in deren Schoß Gustav zurückzukehren zögert, ist nämlich kein Hort reinen Glücks. Innerhalb des Familiengefüges knirscht es vielmehr gewaltig, der Vater ist jähzornig, der Sohn wankelmütig und die Töchter wenig tugendsam. Stutzig macht nicht zuletzt jene merkwürdige Familienszene, die Hauff unvermittelt in der Mitte der Novelle einfügt:<sup>9</sup>

»Vater!« riefen seine [Lanbeks] drei Kinder mit einer Stimme, die Töchter stürzten sich auf ihn, und zum ersten Mal wagte es Hedwig, ihre Lippen auf die geheiligten Lippen des Vaters zu legen, indem sie ihm den zum Fluch geöffneten Mund mit Küssen verschloß.«

Erst nach langem Zögern und falschen Versprechungen in beide Richtungen gehorcht Gustav seinem Vater und geht den Weg des geringsten familiären und gesellschaftlichen Widerstands:

»[...] er dachte an seinen stolzen Vater, an seine angesehene Familie, und so groß war die Furcht vor Schande, so tief eingewurzelt damals noch die Vorurteile gegen jene unglücklichen Kinder Abrahams, daß sie sogar seine zärtlichen Gefühle für die schöne Tochter Israels in diesem schrecklichen Augenblick übermannten.«<sup>10</sup>

9 Vgl. hierzu auch Helmuth Mojem: Heimatdichter Hauff? Jud Süß und die Württemberger, in: *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft* 48 (2004), S. 143–166.

10 Hauff: *Jud Süß*, S. 515, 497 f.

Die Relativierung der als unmodern gekennzeichneten Vorurteile gegenüber den Juden eröffnet in dieser Textpassage zusätzlich einen neuen Aspekt. Hauff zitiert in seiner Novelle nicht nur antijüdische Klischees, er benennt sie auch als Vorurteile und dem aufklärerischen Gedanken seiner Zeit entgegenstehend. Verkörpert werden sie von den patriarchalen Strukturen, zaghaft hinterfragt von der jüngeren Generation, die sich ihnen zwar nicht offen widersetzt, aber auch nicht ganz unterordnet. So bleibt dem bevormundeten, wankelmütigen Sohn am Ende eine kleine Rache, denn Gustav entzieht sich der Familie indirekt: er bleibt zeitlebens unverheiratet und kinderlos und stirbt im hohen Alter unglücklich und allein. Obwohl Hauff also das Eigene und das Fremde als unvereinbar und die Juden als innergesellschaftliche Fremde darstellt, die jenseits individueller Schuld oder Unschuld in der christlich-deutschen Mehrheitsgesellschaft Probleme verursachen, verwehrt er seinem Leser die glückliche Auflösung, die der Ausschluss des Fremden bringen könnte.<sup>11</sup> Dadurch wird die Gespaltenheit des Autors zwischen Vernunft und Vorurteil, Aufklärungswillen und Anpassung an den Publikumsgeschmack spürbar.<sup>12</sup>

Es ist ebendiese Gespaltenheit, die den Heimatdichter Hauff den nationalsozialistischen Rassenideologen knapp neunzig Jahre später suspekt machte. So wurde Hauffs Novelle 1935 zwar erneut aufgelegt, allerdings mit einem klärenden Nachwort des Herausgebers Eduard Gerber versehen:

»Der aufgeklärte, rassebewusste Leser wird die Novelle Hauffs mit anderen Augen als der Vorkriegsleser gelesen haben. Die Zeit nach der französischen Revolution hat Deutschland nicht nur die Emanzipation der Juden gebracht, sondern die liberalistischen Ideen beeinflussten und überwucherten auch das gesunde Rasseempfinden unseres Volkes; man sah alles, was den Juden betraf, durch die judenfreundliche Brille, und dies machte sich auch in weitgehendster Weise in der Literatur bemerkbar.«<sup>13</sup>

Auch wenn man also meinte, Hauffs als judenfreundlich interpretierte Darstellung relativieren zu müssen, wurde 1939 die UFA-Großproduktion *Jud Süß* mit dem Titelzusatz

- 11 Ernst Seidl führt speziell in Bezug auf die (früh-)antisemitischen Tendenzen der Novelle aus: »Die [der Novelle] innewohnende Widersprüchlichkeit führt häufig dazu, dass Hauffs Erzählung als antisemitisch bezeichnet wird. [...] Der entscheidende Impetus des Werks ist jedoch nicht Antisemitismus; es soll nicht gegen alle Juden als kulturelle oder gar rassische Einheit Stimmung gemacht werden. Hauffs Novelle bereitet aber durch das antijüdische Verhalten der Württemberger und die Verwendung vor allem negativer Stereotypen die Grundlage für eine antisemitische Auslegung der Geschichte.« Ernst Seidl: Joseph Süß Oppenheimer, in: »Jud Süß« – Propagandafilm im NS-Staat. Katalog zur Ausstellung im Haus der Geschichte Baden-Württemberg, Stuttgart vom 14. Dezember 2007 bis 3. August 2008, Stuttgart 2007, S. 87–102, hier S. 92.
- 12 Vgl. Erhard Schütz: Wilhelm Hauff oder die Spuren der zweideutigen Vernunft, in: *Literatur für Leser* 6 (1983), S. 141–152, sowie Düsterberg: Wilhelm Hauffs »opportunistische« Judenfeindschaft.
- 13 Wilhelm Hauff: *Jud Süß*. Mit einer Betrachtung im Lichte der erwachenden Welt von Eduard Gerber, Berlin 1935, S. 71.

»nach einer Novelle von Wilhelm Hauff« angekündigt. Erst nach verschiedenen Umarbeitungen des Drehbuchs und einem Austausch des ursprünglich geplanten Regisseurs Peter Paul Brauer durch Veit Harlan verschwand der Hinweis auf Hauff aus dem Titel. Der Film *Jud Süß* entstand als Auftragsarbeit des Ministeriums für Volksaufklärung und Propaganda unter direkter Einflussnahme von Propagandaminister Joseph Goebbels und wurde im September 1940 uraufgeführt.<sup>14</sup> Goebbels zeigte sich nach der Fertigstellung mit dem Ergebnis sehr zufrieden: »Harlan-Film ›Jud-Süß‹. Ein ganz großer, genialer Wurf. Ein antisemitischer Film, wie wir ihn uns nur wünschen können.«<sup>15</sup>

Doch wieviel von Hauffs Novelle findet sich nach den Umarbeitungen noch im fertigen antisemitischen Hetzfilm? Zunächst fanden das Drehbuch und die filmische Umsetzung in Hauffs Novelle eine solide dramaturgische Grundlage. Große Teile des strukturellen Aufbaus bis hin zu kompletten Szenen wurden der Novelle entnommen, auch das Grundgerüst der Figurenkonstellation – *Jud Süß* in Opposition zum Landschaftskonsulenten, dazu ein tragisch endendes Liebespaar – sind bereits bei Hauff angelegt. Als Rahmen betonen beide Werke zu Beginn und zum Schluss die angebliche historische Authentizität der Handlung. Vor allem die grundsätzliche Gegenüberstellung von Fremdem und Eigenem, verkörpert durch die jüdischen Außenseiter auf der einen und die christlichen Württemberger auf der anderen Seite, übernimmt der Film aus der Novelle. Fast unverändert findet sich beispielsweise die Bloßstellung der Titelfigur vor der versammelten Karnevalsgesellschaft: »›Euer Landsmann bin ich gerade nicht‹, erwiderte der Bauer mit großer Ruhe; ›so wie ich tragen sich gewöhnlich die Mausche nicht.«<sup>16</sup> Die bildliche Umsetzung dieser Polarisierung durch starke Hell-Dunkel-Kontrastierung wird zum optisch prägenden Stilmittel des Films. Dennoch nimmt das Drehbuch auch weitreichende Umgestaltungen vor, lässt die Handlung lange vor der erzählten Zeit der Novelle einsetzen und greift vor allem in die Details der Figurengestaltung drastisch ein. So wird *Jud Süß* zur tatsächlichen Hauptfigur des Films, wo er bei Hauff als diabolischer Drahtzieher im Hintergrund bleibt. Die bei Hauff bereits angelegte Dämonisierung des Juden und die ihm zugeschriebenen Eigenschaften Geldgier, Verschlagenheit und Lüsterheit werden aufgegriffen, vertieft und zugleich umgewertet. Der Film verschreibt sich hier ganz dem Zweck, antisemitische Klischees zu bebildern. Dafür steht *Jud Süß* nicht mehr wie bei Hauff als einzelne Figur, die aus-

14 Eine detaillierte Rekonstruktion der Entstehung findet sich bei Immo Wagner-Douglas: Staatsauftrag antisemitischer Film, in: »*Jud Süß*« – Propagandafilm im NS-Staat, S. 115–126.

15 Die Tagebücher von Joseph Goebbels, hg. von Elke Fröhlich, Teil I: Aufzeichnungen 1923–1941, Bd. 8, München 1998, S. 279 (18. August 1940).

16 Hauff: *Jud Süß*, S. 480 f.

schließlich auf den eigenen Vorteil bedacht ist. In Harlans Film ist er vielmehr Teil eines engen Netzwerks von orthodoxen Juden, die den langfristig angelegten Plan verfolgen, Württemberg geschäftlich und gesellschaftlich zu unterwandern und auszubeuten. Szenen, in denen orthodoxe Juden ungehindert in die Stadt eindringen, bereiten auf die Sexualisierung der Figur Jud Süß und damit auf die rassenpolitische Hetze als das eigentliche zentrale Thema des Films vor. So tritt Jud Süß auch nicht vorrangig als Frauenheld, sondern als skrupelloser Kuppler und schließlich als Vergewaltiger auf. Im Sinne der NS-Ideologie ist es folgerichtig, dass der Film die sogenannte Rassenschande zur Begründung für die Hinrichtung von Jud Süß noch vor politischen oder wirtschaftlichen Machenschaften anführt.

Während Jud Süß bei Harlan zur tatsächlichen, wenn auch negativen Hauptfigur wird, muss Lea, die »schöne Jüdin«, der nationalsozialistischen Dramaturgie weichen. Da sie bei Hauff trotz ihrer Charakterisierung als Fremde Sympathieträgerin ist und ihr tragisches Schicksal Mitleid erregt, kann sie im Film, der antisemitische Propaganda zum Auftrag hat, nicht vorkommen.<sup>17</sup> So wird statt ihrer Dorothea, die Tochter des Landschaftskonsulenten, zur Antagonistin der Figur Jud Süß. Sie teilt mit Lea die Eigenschaften des schönen jungen Mädchens und der unschuldig Liebenden, ist aber phänotypisch als das Gegenteil zu Leas »orientalischer« Schönheit angelegt. Auch wird ihre Schönheit anders bewertet, Dorothea ist attraktiv, aber nicht verführerisch – wozu passt, dass die kurzfristig geschlossene Ehe der Liebenden nicht vollzogen wird, man verbringt die Hochzeitsnacht in getrennten Betten. Dorothea tritt als tapfere kleine Frau aus dem Volk auf, die ihrem Mann eine gute und zuverlässige Kameradin ist. Dabei ist sie bodenständig, aber auch naiv, ihre Arglosigkeit macht sie schließlich nicht nur zur Gefahr für die beschworene rassische Unversehrtheit der Württemberger Gesellschaft, sondern auch physisch zum Opfer des jüdischen Eindringlings.<sup>18</sup> Dorothea bringt Jud Süß unwissentlich nach Württemberg, und sie wird zum Opfer der »Rassenschande«, als Jud Süß sie vergewaltigt. Als Folge wählt sie den Selbstmord im Neckar und damit einen Weg, den zuvor auch Lea gegangen ist. Harlan behält also die Figurenzeichnung Hauffs in den Grundzügen bei und macht – bemerkenswert für einen Film mit antisemitischem Auftrag – aus der »schönen Jüdin« der allseits bekannten Novelle eine geopfert Arierin. Wohl auch um diesen Bezug nicht zu deutlich werden zu lassen, musste der Hinweis auf Hauff aus dem Filmtitel gestrichen werden.

17 Siehe hierzu auch Daniel Knopp: NS-Filmpropaganda. Wunschbild und Feindbild in Leni Riefenstahls »Triumph des Willens« und Veit Harlans »Jud Süß«, Marburg 2004.

18 Jörg Koch sieht darin den Hinweis, »dass der Film nicht nur eine antisemitische, sondern auch eine frauenfeindliche Grundhaltung hat«. Jörg Koch: Joseph Süß Oppenheimer, genannt »Jud Süß«. Seine Geschichte in Literatur, Film und Theater, Darmstadt 2011, S. 118.



Bei der weiteren Gestaltung der kleinbürgerlichen Württemberger tilgt Harlans Film jeglichen bei Hauff angelegten satirischen Unterton. Den jugendlichen Liebhaber, Dorotheas Verlobten Faber, plagen anders als sein literarisches Vorbild Gustav weder innere Konflikte mit dem eigenen Gewissen noch äußere mit dem jähzornigen (Schwieger-)Vater. Mit letzterem verbindet ihn noch vor der Liebe zu Dorothea der antisemitisch motivierte Judenhass. Durch die Abgrenzung nach Außen ist der gemeinsame Feind klar benannt, demzufolge herrscht Einigkeit in der Württembergischen Stube, es gibt keine Heimlichkeiten, keinen Generationenkonflikt und keine peinlichen Versöhnungsszenarien. Die Vaterfigur, der selbstgerechte Landschaftskonsulent, verkörpert auch hier das württembergische Volk und darf am Ende des Films dessen einvernehmlichen Willen verkünden: die Hinrichtung des Juden, verschärft durch die Aufforderung zur Einhaltung eines »Judenbanns«. Neu in der Dramaturgie Harlans ist, dass das Volk auch selbst auftritt, als sprachlose aber emotionalisierte Masse, die sich unter der Führung des fanatischen Faber gegen Jud Süß erhebt. Ebenfalls neu eingeführt ist die Figur des Herzogs, den Hauff aus politischer Rücksichtnahme nur am Rande erwähnt. Interessant ist aber auch, welche Themengebiete der Novelle andererseits der Film ausspart. Dazu zählt die Terrorisierung der Bevölkerung durch eine Geheimpolizei, die mit Gesinnungsprüfung und willkürlichen Verhaftungen droht. Auch der konfessionelle Konflikt zwischen dem katholischen Herzog und der protestantischen Bevölkerung sowie dem jüdischen Minister bleibt im Film weitgehend außen vor. Statt der Religion steht der Gedanke der Rassenreinheit im Vordergrund, sowohl auf die vergewaltigte Dorothea wie auf das ganze Land bezogen.

Die Intention des Films von Harlan ist letztlich eine völlig gegensätzliche zu jener in Hauffs Novelle. Hier passt sich das Werk nicht dem Publikumsgeschmack an, die Haltung des Publikums soll vielmehr unter propagandistischen, rassenpolitischen und antisemitischen Gesichtspunkten entschieden beeinflusst werden – mit bestürzendem Erfolg. Der Forschung gilt der Film *Jud Süß*, der zu den kommerziell erfolgreichsten NS-Filmproduktionen zählt und bis Kriegsende über 20 Millionen Zuschauer erreichte, heute als einer der Wegbereiter für die Akzeptanz und Unterstützung der Bevölkerung bei der Deportation der Juden.<sup>19</sup> Die propagandistische Wirkungsmacht des Films strahlt bis heute aus. Als dezidiert antisemitisch und potenziell volksverhetzend ist die Vorführung des als Vorbehaltsfilm eingestuftes Werks in Deutschland nur mit einem begleitenden Kommentar sowie unter Auflagen gestattet und der Vertrieb untersagt. Trotzdem wirkt das Propagandamachwerk bis heute auf die Interpretation der fiktionalen Figur Jud Süß und indirekt auch auf die historische Gestalt Joseph Süß Oppenheimer

19 Vgl. hierzu Christian Hardingham: *Filmpropaganda für den Holocaust? Eine Studie anhand der Hetzfilme »Der ewige Jude« und »Jud Süß«*, Marburg 2008, sowie Seidl: *Joseph Süß Oppenheimer*.

ein. Immer noch weckt die zum antisemitischen Mythos diffamierte Figur Jud Süß Berührungsängste mit dem vermeintlich kontaminierten Stoff. Der volksverhetzende Missbrauch durch das NS-Regime setzte der literarischen und dramatischen Verarbeitung des Themas »Jud Süß« und den Versuchen, die Geschichte des historischen Joseph Süß Oppenheimer neu zu erzählen, aber glücklicherweise dennoch kein Ende. Als Beispiel besonders hervorzuheben ist in diesem Zusammenhang die Oper *Joseph Süß* von Detlev Glanert nach einem Libretto von Werner Fritsch und Uta Ackermann, die 1999 in Bremen uraufgeführt wurde.<sup>20</sup>

Das Leben und vor allem die Bedeutung des Schicksals des historischen Joseph Süß Oppenheimer für das heutige Deutschland war auch der Ausgangspunkt für das Aufgreifen des Themas bei den Nibelungen-Festspielen in Worms 2011. Einer Rückkehr zur Wurzel des Mythos Jud Süß durch eine Neuinterpretation der Novelle von Hauff standen die zwar nicht ungebrochenen, aber dennoch deutlichen antijüdischen Tendenzen des Stoffs entgegen. Dramatische Bearbeitungen aus der Weimarer Republik durch Lion Feuchtwanger und von Paul Kornfeld – beide Stücke tragen den Titel *Jud Süß* – schienen fruchtbarer. Ein reiner Rückgriff auf eine Bearbeitung, deren Entstehung zeitlich vor der nationalsozialistischen Instrumentalisierung angesiedelt ist, würde allerdings eben diesen entscheidenden Teil der Rezeptionsgeschichte aussparen und damit auch einen wichtigen Teil der heutigen Bedeutung des historischen Schicksals von Joseph Süß Oppenheimer und der Figur Jud Süß für die Deutschen verschweigen. Bald wurde klar, dass sich die historische Gestalt des Joseph Süß Oppenheimer nicht ohne die fortgesetzte, sich perpetuierende Rezeptionsgeschichte der fiktiven Figur Jud Süß darstellen lässt.

Diese Überlegungen führten zum Schluss, dass für die Nibelungen-Festspiele eine Uraufführung entstehen sollte, die nicht nur Joseph Süß Oppenheimer, sondern auch die in die Legende abgedrängte Figur Jud Süß zum Thema hat. Als Autor für das Auftragswerk *Die Geschichte des Joseph Süß Oppenheimer, genannt Jud Süß* wurde der international renommierte israelische Dramatiker Joshua Sobol gewonnen. Zu Sobols bekanntesten Theaterstücken gehören Auseinandersetzungen mit historischen Figuren der Geschichte des deutschen Sprachraums, die Sobol stets in Bezug zur Aktualität setzt, darunter so unterschiedliche Biografien wie jene von Alma Mahler-Werfel, Otto Weininger und Hans Frank. In seinem ersten Entwurf zu einem Stück über Joseph Süß Oppenheimer suchte Sobol zunächst ebenfalls eine Annäherung aus einem zeitgenössischen Blickwinkel. Dazu verlegte er die Handlung in den heutigen Nahen Osten und machte aus Joseph Süß Oppenheimer einen israelischen Staatsbürger. Für die Nibe-

<sup>20</sup> Zu weiteren Beispielen der literarischen Verarbeitungen in jüngerer Zeit vgl. Seidl: *Joseph Süß Oppenheimer*, S. 99–102.

lungen-Festspiele sollten jedoch ein Bezug zur deutschen Geschichte und Gegenwart hergestellt werden und Zeit und Ort der historischen Handlung daher zumindest als Rahmen dienen. So entstand schließlich aus der Zusammenarbeit von Joshua Sobol mit Dieter Wedel eine Stückfassung, die im Kontext der Frühen Neuzeit angesiedelt ist und gleichzeitig die aktuellen Bezüge zur Wirtschafts- und Finanzpolitik der 2000er-Jahre mit einschließt. Als Ausgangspunkt wählten die Autoren den Prozess gegen Joseph Süß Oppenheimer, der in umfassenden Gerichtsakten dokumentiert ist. In der *Geschichte des Joseph Süß Oppenheimer, genannt Jud Süß* blicken die Richter von weit oben auf den Häftling wie auf ein Tier im Käfig herab (siehe Abbildung Seite 256). Hass und vielleicht auch eine Spur von Bewunderung spricht aus den zum Teil wörtlich den Akten entnommenen Fragen der Kommission nach Joseph Süß Oppenheimers politischen und wirtschaftlichen Tätigkeiten, nur schlecht kaschierter Sexualneid aus dem Interesse an seinem Privatleben. Im Juni 2011 fand die vielbeachtete Uraufführung von *Die Geschichte des Joseph Süß Oppenheimer, genannt Jud Süß* mit Rufus Beck in der Titelrolle statt; Manfred Zapatka, Jürgen Tarrach, André Eisermann und Teresa Weißbach gehörten zur weiteren Besetzung. Die Rezeptionsgeschichte der Figur Jud Süß war dabei nicht nur Bestandteil der Inszenierung, sondern auch eines umfassenden Rahmenprogramms mit Ausstellungen, Podiumsdiskussionen und Sonderpublikationen.

Kann eine Dramatisierung die Wahrheit über einen skandalösen Justizmord ans Licht bringen und man somit der historischen Gestalt Joseph Süß Oppenheimers endlich gerecht werden? Natürlich gibt es sie nicht, die wahre Geschichte. Ebenso wie in der Geschichtsschreibung bestimmt auch hier der Blickwinkel unser Bild der Vergangenheit und unsere Auffassung der historischen Personen. Eine Dramatisierung bedeutet also auch eine weitere Perspektive auf die Geschichte, eine erneute Umschreibung des Mythos. Doch genau darin liegt auch das Potenzial der Inszenierung, die nicht die Vergangenheit zum Leben erwecken, sondern vor allem eine Brücke zur Gegenwart schlagen will. *Die Geschichte des Joseph Süß Oppenheimer, genannt Jud Süß* erzählt zeitlos von einem frei denkenden Menschen, der sich nicht an Traditionen und Denkmuster gebunden fühlt – und den Zwängen seines Umfelds schließlich doch nicht entkommen kann. Sie erzählt aber auch von einer Gesellschaft, die Angst hat vor dem, was sich nicht einordnen lässt; vom Opportunismus der politischen Kleingeister und der Manipulierbarkeit der öffentlichen Meinung. Die heutige Perspektive enttarnt die damaligen antijüdischen Ressentiments und damit auch aktuelle Mechanismen der Diskriminierung von allem, was fremd oder anders ist. Das ist die Stärke, die in der Unmittelbarkeit des dramatischen Vorgangs liegt, der uns historische Stoffe immer auch mit unseren heutigen Augen sehen lässt.

Ob es gelungen ist, dem Mythos Jud Süß einen kritischen Umgang mit der historischen Person Joseph Süß Oppenheimer und seiner Bedeutung für die deutsche

Geschichte entgegensetzen, kann aus Sicht der Mitwirkenden nur schwer beantwortet werden. Nachdenklich hat mich als Beteiligte allerdings die Vermarktungsstrategie eines der führenden Lokale in Worms gestimmt. Dort wurde der Spottname »Jud Süß« in besonders unbedachter Art verwendet, man konnte während der Festspielzeit zwischen dem Menü »Jud« und dem Menü »Süß« wählen.

Robert Vilain

## Hofmannsthal und das ›Dritte Reich‹

### Rezeption und fiktive Historie

Im März 1938, kurz nach dem sogenannten Anschluss Österreichs, drangen Mitglieder der SA ins Salzburger Festspielhaus ein, wo sie Viktor Hammers Büste des Dichters Hugo von Hofmannsthal zerschlugen. Der deutsche Dramatiker Gerhart Hauptmann reagierte auf diese Schändung mit einem kleinen Gedicht:

Laßt diesen Köstlichen und Reinen  
an seinem Ort.  
Die Musen alle würden weinen,  
nähmt ihr ihn fort. [...]<sup>1</sup>

Den Text gedachte (oder wagte) er zu jenem Zeitpunkt jedoch nicht zu veröffentlichen.

Dieser Zerstörungsakt scheint eine eindeutige Stellungnahme der nationalsozialistischen Behörden zum Menschen Hofmannsthal darzustellen. Allerdings hatten sich die Nazis anfänglich eher unschlüssig über Hofmannsthal und seine Werke gezeigt. Zunächst wurde er offiziell als ›Halbjude‹ eingestuft, was dann später ›korrigiert‹ wurde. Die Reichsschrifttumskammer, Landesleitung Wien, schrieb im September 1938 an den Leiter des exilierten Bermann-Fischer Verlags in Stockholm, »daß Hofmannsthal drei arische und lediglich einen jüdischen Großelternteil hatte und daß nach einer Entscheidung des Reichsministers für Volksaufklärung und Propaganda die Werke von Hofmannsthal nicht zu dem jüdischen Schrifttum zählen.«<sup>2</sup> Aber wie der Biograf Ulrich Weinzierl bemerkt: »Solche Erkenntnis hinderte die Nazis selbstverständlich nicht, das Hofmannsthalsche Erbe zu ›arisieren‹, denn seine Witwe war in der Tat als Jüdin geboren worden. Sie und ihre und Hofmannsthals Kinder hießen im amtlichen Nazijargon: Gertrude Sarah Hofmannsthal, Christiane Sarah Zimmer und Raimund Israel Hofmannsthal.«<sup>3</sup>

Es entstand sehr früh die Legende, Hofmannsthals seien »eine Familie aus der österreichischen Großfinanz.«<sup>4</sup> Hofmannsthals (jüdischer) Freund Arthur Schnitzler

- 1 Gerhart Hauptmann: *Nachgelassene Werke, Fragmente*, hg. von Hans-Egon Hass und Martin Machatzke, Frankfurt a. M./Berlin 1974 (Sämtliche Werke, Bd. 11), S. 706; vgl. auch Hugo von Hofmannsthal/Gerhart Hauptmann: *Chronik ihrer Beziehungen 1899–1929*. Aus Briefen und Dokumenten zusammengestellt und mit einem Nachwort versehen von Martin Stern, in: *Hofmannsthal-Blätter* 37/38 (1989), S. 5–141, insb. S. 99.
- 2 Dokument des Deutschen Literaturarchivs Marbach. A: Hofmannsthal 80.1217/1, zit. bei Ulrich Weinzierl: *Hofmannsthal. Skizzen zu einem Bild*, Wien 2005, S. 24.
- 3 Ebd., S. 24.
- 4 Vgl. Arthur Ernst: *Besuch bei ... Hugo von Hofmannsthal*, in: *Neues Wiener Tagblatt*, 8. Juli 1928, S. 7f.

reagierte auf das gängige Bild von ihm als reichem Juden, indem er es in einem im Juni 1901 verfassten Brief ironisierte. Die humoristische Anrede lautet: »Jüdischer Millionärssohn, auf den Geldsäcken seiner Ahnen herumprotzender Komödiendichter, Freimaurer und Erniedriger des k. u. k. Hofburgtheaters.«<sup>5</sup> Das Nazi-Regime gab sich alle Mühe, diese Legende zu verbreiten und das Klischee des reichen Juden im Falle Hofmannsthals zu unterstützen. Noch 1937 notierte Hauptmann über Hofmannsthal, »sein Vater ist ein geadelter Jude«;<sup>6</sup> und ein Jahr später konnte Gottfried Benn Hofmannsthal in ähnlicher Weise pauschal abtun: »Erlebt hat er eigentlich garnichts. Durchgemacht auch nichts. Ein Schieber, Bankierssohn, mit sehr viel gepumpten Beständen.«<sup>7</sup> Hofmannsthal war in der Tat Bankierssohn, aber im Wiener »Börsenkrach« des Jahres 1873 verlor sein Vater Dr. Hugo August Peter von Hofmannsthal den Großteil des Familienvermögens, das in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts durch seinen Urgroßvater angesammelt worden war. Jener Urgroßvater, Isaak Loew Hoffman, war vom Kaiser Ferdinand I. für Verdienste in der Seidenmanufaktur geadelt worden, welche das Land unabhängig von italienischen Importen machten.<sup>8</sup> Wie Hofmannsthal selbst immer wieder insistierte, lebten selbst seine Großeltern in eher bescheidenen Verhältnissen: nach dem Tode des Großvaters Augustin Emil Edler von Hofmannsthal im Jahre 1881 (des einzigen jüdischen Großelternteils also – jedoch »schon früh Christ«<sup>9</sup>) betrug dessen Nachlass 44 Gulden und 3 Kreuzer nach Abzug der Bestattungskosten.<sup>10</sup> Hofmannsthals Urgroßvater war orthodox-konservativer Jude und Mitbegründer des Wiener Tempels; sein Großvater heiratete eine Christin aus Mailand und konvertierte zum katholischen Glauben, ihre Kinder wurden katholisch erzogen; seine Mutter war auch Katholikin, aus einer schwäbisch-

- 5 Briefwechsel. Hugo von Hofmannsthal – Arthur Schnitzler, hg. von Therese Nickl und Heinrich Schnitzler, Frankfurt a. M. 1983, S. 148. Dieser Aufsatz ist nicht der Ort, die Bedeutung von Hofmannsthals komplexem und von der Kritik »weitgehend ausgeklammert[em]« jüdischem Erbe für seine Werke und für sich selbst zu untersuchen. Es sei hier nur auf drei Studien hingewiesen: Ernst Simon: Hugo von Hofmannsthal. Seine jüdischen Freunde und seine Stellung zum Judentum, in: *Mitteilungsblatt* 38 (1977), S. 3–5; Jens Rieckmann: Zwischen Bewusstsein und Verdrängung. Hofmannsthals jüdisches Erbe, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 67 (1993), S. 466–483 (Zitat oben S. 467); Weinzierl: Das Phantasma des jüdischen Bluts, in: ders.: *Hofmannsthal*, S. 17–48.
- 6 Hofmannsthal/Hauptmann: *Chronik ihrer Beziehungen*, S. 98.
- 7 Gottfried Benn: *Briefe an F. W. Oelze, 1932–1945*, Bd. 1, hg. von Harald Steinhagen und Jürgen Schröder, Wiesbaden/München 1977, S. 188.
- 8 Robert S. Wistrich: *Die Juden Wiens im Zeitalter Franz Josephs*, Wien 1999, S. 507.
- 9 Willy Haas: Hugo von Hofmannsthal, in: *Juden in der Deutschen Literatur. Essays über zeitgenössische Schriftsteller*, hg. von Gustav Krojanker, Berlin 1922, S. 139–164, hier S. 145. Anschließend zitiert Haas Hofmannsthal selbst, der erklärte, sein Großvater folge damit »einer höchst natürlichen, ja wohl der zu Anfang des XIX. Jahrhunderts einzig möglichen Tendenz [...], aus einer nicht mehr begreiflichen Absonderung in die als die menschliche und allgemeine erkannte Sphäre zu treten«.
- 10 Vgl. Weinzierl: *Hofmannsthal*, S. 29.

österreichischen Familie; seine Frau, geborene Gertrude Schlesinger, war Bankierstochter aus einer assimilierten jüdischen Familie, und ihre gemeinsamen Kinder wurden ebenfalls streng katholisch erzogen.<sup>11</sup> Nach dem Krieg entschied sich der Wiener Germanist Eduard Castle daher, etwas gegen diese tendenziösen Berichte in Angriff zu nehmen, und veröffentlichte archivalische Belege, die die finanzielle Lage von Hofmannsthals Großeltern während der Nazizeit betrafen, um zu zeigen, »[i]n welch beschränkten Verhältnissen [sie] nach dem Zusammenbruch [ihres] Mailänder Geschäftes gelebt haben«, und um Hofmannsthals Herkunft zu entmythisieren.<sup>12</sup>

Ein etwas differenzierteres Bild Hofmannsthals, das jedoch immer noch auf anekdotischem Niveau bleibt, geht aus einem kurzen Aufsatz hervor, der unter dem herausfordernden Titel »Hofmannsthal unter Hitler« im September 1988 in der Zeitschrift *Literatur in Bayern* erschien.<sup>13</sup> Otto Schönberger beschreibt darin die Umstände, unter denen er die Gedichte und lyrischen Dramen Hofmannsthals zum ersten Mal entdeckte. Er war Schüler am ehemaligen Knabenseminar der Benediktiner in Dillingen, das von der Gestapo geschlossen und in eine parteitreue Anstalt für Heimschüler umfunktioniert worden war. Die Schulleitung hatte ein Bannführer des ›Dritten Reichs‹ inne, ein gewisser Herr Wald, und der junge Schönberger, der in der Nähe wohnte, konnte ihn abends besuchen, um ihm die Neuigkeiten im Städtchen mitzuteilen. Er durfte auch im Bücherregal stöbern, in dem er neben Werken wie *Mein Kampf* (1925), Studien über den Ersten Weltkrieg, Hans Zöberleins *Der Glaube an Deutschland* (1931) und dergleichen auch noch ein Inselbändchen von Hofmannsthal fand: *Der Tor und der Tod* (1893).

Er war nicht sonderlich überrascht, dass Herr Bannführer Wald, der als »lauer Nationalsozialist« galt, Verse las, »statt die Edda auswendig zu lernen«, doch die zauberhafte Wirkung dieser besonderen Verse, die einem »zarte[n] Gift« glichen und »einen winzigen Rausch erzeugte[n]«, erstaunte ihn. »Man muß sich das denken«, schrieb er, »[m]itten im Krieg, im Zimmer eines Bannführers, lernt ein Jugendlicher die Verse eines Jünglings kennen, die gar nicht zur herrschenden Richtung passen, zu flinken Windhunden, Nibelungen, Sondermeldungen. Dies war ein Vorgang, der dem Programm strikt zuwider lief.« Herr Wald bat ihn auch darum, niemandem zu erzählen, dass er diesen Band besaß; doch der Junge lief nach Hause und fragte seinen Vater nach diesem merkwürdigen Dichter, von dem er nie gehört hatte. »So«, sagte der Vater, »kennst du den jetzt. Heute ist er wenig beliebt. Soll Halbjude gewesen sein, also Vorsicht. Aber lies ihn nur«, worauf er hinter anderen Büchern am Regal drei Bände der Berliner Fischer-Ausgabe von 1924

11 Vgl. Wistrich: *Die Juden Wiens*, S. 508.

12 Eduard Castle: Aktenstücke über Hofmannsthals Großeltern, in: *Dichtung und Dichter aus Österreich. Ausgewählte Aufsätze*, Wien 1951, S. 224–237, hier S. 224.

13 Otto Schönberger: Hofmannsthal unter Hitler, in: *Literatur in Bayern* 13 (1988), S. 30 f.

herausholte und seinem Sohn übergab, der besonders die »wunderbaren Gedichte« zu lieben anfang, wie etwa »Manche freilich«, »Die Beiden« und »Vorfrühling«. Als er 1988 diesen Rückblick schrieb, war für Schönberger nur die Tatsache, dass die Nazis Hofmannsthals Werke nicht verbrannt hatten, Anlass zur Überraschung: »Hätten die Machthaber jedoch gewußt, daß seine Dichtung mitten im Krieg eine Hilfe für mich und manche war auf dem schwierigen Weg zur Befreiung vom Zeitgeist, hätten sie ihn zuoberst auf den Scheiterhaufen geworfen.«<sup>14</sup>

Obwohl die Anekdote ein wenig aufs Rührselige hin verfasst ist, zeugt sie dennoch von Haltungen und Einstellungen sowohl des Nazi-Regimes als auch des deutschen und österreichischen Lesepublikums, von denen die Hofmannsthal-Rezeption dieser Periode vorwiegend geprägt wird. Nicht ohne Ironie ist also auch festzustellen, wie Hofmannsthal angelastet worden ist, er sei dem Nationalsozialismus potentiell zu nahe gestanden. Bei seinen häufigen Aufenthalten in der süddeutschen Kunststadt München nämlich traf sich Hofmannsthal oft mit dem Ehepaar Bruckmann. Hugo Bruckmann leitete den Münchner Verlag für Kunst und Wissenschaft; seine Frau Elsa (eine ehemalige Schauspielerin aus der byzantinischen fürstlichen Familie Cantacuzène) kannte Hofmannsthal seit 1894. Der Salon, den sie 1898 gründeten, zog zahlreiche Intellektuelle und Schriftsteller an. Thomas Mann, Hedwig und Alfred Pringsheim, Rainer Maria Rilke, Rudolf Kassner, Rudolf Alexander Schröder, Harry Graf Kessler, Max Reinhardt und viele andere waren Stammgäste.<sup>15</sup> Zu letzteren gehörte auch Houston Stewart Chamberlain, ein Schwiegersohn Wagners, der im 1899 veröffentlichten Traktat *Grundlagen des neunzehnten Jahrhunderts* die abendländische Geschichte aus einem vermeintlichen kulturellen Konflikt zwischen Ariern und dem »homo Judaicus« ableitete. Dieses Werk gehörte zu den Prüfsteinen der nationalistischen und völkischen Kreise.

Die Freundschaft zwischen Rilke, Kassner, Hofmannsthal und Elsa Bruckmann währte bis etwa 1920; Hofmannsthals letzte Begegnung mit ihr fand 1924 statt. In den 20er-Jahren wurde der Zirkel um die Bruckmanns zu einer der Keimzellen des Nationalsozialismus in München, die von Alfred Rosenberg, Baldur von Schirach und Rudolf Hess und anderen besucht wurde, und am 23. Dezember 1924, kurz nach seiner Entlassung aus der Festung Landsberg, war sogar Adolf Hitler zu Gast:

»Wir bewohnten damals die schönen Räume im Karolinenplatz 5, die alle durch Größe und Ebenmaß ausgezeichnet waren. [...] Nun trat mir – in der bayerischen kurzen Wuchs und gelbem Leinenjöppler – Adolf Hitler entgegen: einfach, natürlich und ritterlich und hellen Auges!«<sup>16</sup>

14 Ebd., S. 31.

15 Vgl. Hugo von Hofmannsthal, Rudolf Kassner, Rainer Maria Rilke im Briefwechsel mit Elsa und Hugo Bruckmann 1893–1941, hg. und komment. von Klaus E. Bohnenkamp, Göttingen 2014.

16 Zit. nach Wolfgang Martynkewicz: *Salon Deutschland. Geist und Macht 1900–1945*, Berlin 2009, S. 395.



Hitler wurde durch Elsa in die höheren Gesellschaftsschichten der Stadt eingeführt, und das Ehepaar erhielt dafür die niedrigen Parteinummern 91 und 92.

Die Beziehung zwischen Hofmannsthal und den Bruckmanns wurde allmählich lockerer und war nach den ersten Begegnungen mit dem jungen Dichter hauptsächlich durch Briefe geführt worden. Von einer Radikalisierung Hofmannsthals durch die Bruckmanns kann nicht die Rede sein; dennoch hat Hofmannsthal in diesem Fall seine Freunde durchaus nicht mit Bedacht gewählt. Andere aus Hofmannsthals Freundes- und Bekanntenkreis, wie zum Beispiel Mitglieder der Familie Nostitz-Wallwitz, gerieten in den Bann des heranwachsenden Nationalsozialismus. Harry Graf Kessler schrieb 1932, nur drei Jahre nach Hofmannsthals Tod, die Atmosphäre im Nostitz'schen Hause sei »ganz nationalsozialistisch durchsetzt«. <sup>17</sup> Max Mell, ein einstmals naher Freund Hofmannsthals und ab 1936 erster Vorsitzender des Bundes der deutschen Schriftsteller Österreichs, begrüßte die Volksabstimmung im April 1938 über die ›Heimkehr‹ des ›angeschlossenen‹ Österreichs ins ›Dritte Reich‹ mit einer kleinen Dichtung auf Hitler: »Gewaltiger Mann, wie können wir dir danken? / Wenn wir von nun an eins sind ohne Wanken.« <sup>18</sup> Er beantragte 1940 die NSDAP-Mitgliedschaft, zog aber kurz darauf den Antrag zurück und lehnte im selben Jahr die angebotene Leitung der Reichsschrifttumskammer Wiens ab. Mell's Verhalten besagt nichts über Hofmannsthals eigene Einstellungen, weder historische noch kontrafaktisch projizierte; es trägt aber zu einem Gesamtbild des eher konservativen politischen Umfelds bei, in dem Hofmannsthal sich bewegte.

München war auch die Stadt, in der Hofmannsthal zwei seiner bedeutendsten Reden hielt. Am 30. November 1906 hielt er den Vortrag »Der Dichter und diese Zeit« im Neuen Verein und 21 Jahre später, am 10. Januar 1927, war die Aula Maxima der Universität der Ort, wo er eine Rede über »Das Schrifttum als geistiger Raum der Nation« vor dem Universitätsrektor, dem Ministerpräsidenten und dem Kultusminister Bayerns abhielt. Der berühmte und umstrittene Schluss dieser Rede spricht von einem Prozess, den Hofmannsthal »eine konservative Revolution«, nennt, und zwar »von einem Umfange, wie die europäische Geschichte ihn nicht kennt«, <sup>19</sup> und seitdem wird der Name Hofmannsthal mit der Formel »konservative Revolution« aufs Innigste identifiziert. <sup>20</sup> Ein

17 Weinzierl: Hofmannsthal, S. 94.

18 Bekenntnisbuch österreichischer Dichter, hg. vom Bund deutscher Schriftsteller Österreichs, Wien 1938, S. 89. Dieses Buch war ein Sammelband mit Huldigungen von mehr als siebenzig Autorinnen und Autoren.

19 Hugo von Hofmannsthal: Reden und Aufsätze III, 1925–1929. *Buch der Freunde. Aufzeichnungen 1889–1929*, hg. von Bernd Schoeller und Ingeborg Beyer-Ahlert in Beratung mit Rudolf Hirsch, Frankfurt a. M. 1980 (Gesammelte Werke in zehn Bänden, Bd. [10]), S. 41.

20 Vgl. allgemein auch Hermann Rudolph: *Kulturkritik und konservative Revolution. Zum kulturell-politischen Denken Hofmannsthals und seinem problemgeschichtlichen Kontext*, Tübingen 1971.

paar Tage nach der Rede saß Hofmannsthal bei Thomas Mann zu Tisch, zu welcher Gelegenheit der Deutsche ihm seine Besorgnis um diesen »ebenso bezaubernden wie verhängnisvollen« Vortrag aussprach.<sup>21</sup> Frau Mann machte folgende Bemerkung in einem Brief an ihre Tochter: »Hugos Anwesenheit hier wurde überhaupt aufs politischste ausgemünzt, zu einer reaktionären bayerisch-österreichischen Verbrüderung mit Spitze gegen Berlin und die Republik.«<sup>22</sup> Rückblickend schrieb Mann an Willy Haas, »in was für Mäuler ist das Wort von der ›Konservativen Revolution‹ dann übergegangen! Es sind mir auch nicht ganz die Rechten, so fein sie sind, die auch heute diese Rede besonders hochhalten.«<sup>23</sup>

Diese Rede wird oft als Vorbote einer radikal rechts-orientierten revolutionären Bewegung aufgefasst. Am 18. August 1933 erschien in der einflussreichen Berliner Zeitschrift *Die literarische Welt* ein »Gespräch über Hofmannsthal«, dessen Überschrift wohl auf Hofmannsthals eigenes »Gespräch über Gedichte« (1903) anspielen sollte.<sup>24</sup> Der ursprüngliche Herausgeber der Zeitschrift, Willy Haas, war im März zurück nach seiner Geburtsstadt Prag gegangen, und *Die literarische Welt* wurde im folgenden Jahr unter den Nationalsozialisten als *Das deutsche Wort* gleichgeschaltet; das fingierte Gespräch erschien also nicht unter der Ägide des jüdischen Publizisten Haas. Hofmannsthals Schwiegersohn Heinrich Zimmer zufolge war die Absicht seines Autors, Joachim Wecker, den österreichischen Dichter »der Jugend von heute schmackhaft zu machen«; Hofmannsthal habe durch dieses skurrile Traktat aufgrund seiner Prosa im Allgemeinen und der Münchner Rede im Besonderen »ein Visum ins neue Reich« erhalten.<sup>25</sup> Der männliche Partner in diesem Gespräch interpretiert den Begriff der konservativen Revolution als die Erschaffung einer »neuen deutschen Wirklichkeit«:

»Weißt du, daß er in der Harmonisierung der politischen und geistigen Kräfte der Nation das Ziel alles pädagogischen Strebens sah, und daß wohl er es war, der das heute vielgebrauchte Wort von einer ›konservativen Revolution‹ geprägt hat, die eine neue deutsche Wirklichkeit schaffen werde, an der die ganze Nation teilnehmen könne.«<sup>26</sup>

- 21 Brief von Thomas Mann an Willy Haas, 15. November 1955, zit. nach Weinzierl: *Hofmannsthal*, S. 44.  
 22 Brief von Katia Mann an Erika Mann, 8. Februar 1928, zit. nach Weinzierl: *Hofmannsthal*, S. 44.  
 23 Brief von Thomas Mann an Willy Haas, 15. November 1955, zit. nach Weinzierl: *Hofmannsthal*, S. 44.  
 24 Joachim Wecker: Gespräch über Hugo von Hofmannsthal, in: *Die literarische Welt* 9 (18. August 1933), S. 3; vgl. auch Hofmannsthal: *Erzählungen. Erfundene Gespräche und Briefe. Reisen*, hg. von Bernd Schoeller in Beratung mit Rudolf Hirsch, Frankfurt a. M. 1979 (Gesammelte Werke in zehn Bänden, Bd. [7]), S. 495–509.  
 25 Brief von Heinrich Zimmer an Max Mell, 3. Januar 1934, zit. nach Maya Rauch/Werner Volke: »Anruf und Gegenruf«. Briefe und Dokumente zur Edition der »Nachlese der Gedichte« Hugo von Hofmannsthals von Heinrich Zimmer, Max Mell, Max Kommerell und Karl Wolfskehl, in: *Hofmannsthal-Blätter* 41/42 (1991/92), S. 5–49, hier S. 18.  
 26 Wecker: Gespräch über Hugo von Hofmannsthal, zit. nach Johann Sonnleitner: *Die Geschäfte des*

Darauf erwidert seine Frau etwas verblüfft mit einer Frage: »Wie? Hofmannsthal gehört zu den Wegbereitern des Dritten Reiches?«, was der Mann durch einen direkten Hinweis auf »Das Schrifttum als geistigen Raum der Nation« bestätigt. Johann Sonnleitner kommentiert: »Der Dialog ist ein typisches Beispiel für die Appropriationsstrategien, die Geistesgeschichte als Vorläufer und Legitimator des Nationalsozialismus in Dienst zu nehmen.«<sup>27</sup> Die Veröffentlichung dieses Dialogs löste einen heftigen Protest aus: Ein heute kaum noch bekannter nationalsozialistischer Autor, Robert Hohlbaum, beschwerte sich beim Präsidenten der Reichsschrifttumskammer: Hofmannsthal, »ein Vertreter des müden naturfremden, internationalen Weltwienertums« – und oben drein »ein Halbjude« – dürfe auf keinen Fall als »repräsentativster nationaler Dichter Österreichs und Wegbereiter des Dritten Reichs« gefeiert werden: »Wenn diese Ansichten in Deutschland geäußert werden können, dann ist ja alle unsere Arbeit völlig umsonst.«<sup>28</sup>

Wie sich herausstellte, erhielt Hofmannsthals Familie natürlich alles andere als ein »Visum ins neue Reich«. Ganz im Gegenteil: Seine Tochter Christiane und ihr Mann Heinrich Zimmer mussten 1938 ins Exil: zuerst nach Oxford, wo der Indologe Zimmer am Balliol College lehrte; 1940 gingen sie in die USA, wo er während seines letzten Lebensjahrs eine Gastprofessur an der Columbia University innehatte. Hofmannsthals Schwager, Fritz Schlesinger, wurde in Dachau ermordet. Seine Frau Gerty kam nach England, nachdem sie die »Reichsfluchtsteuer« beglichen und ihr Schlösschen am Zeller See an die Gestapo ausgehändigt hatte.

Das durch die Ehefrau in diesem Dialog skizzierte Porträt Hofmannsthals als »weiche[r] Dekadent«, dessen Dichtung als eine »Welt [der] fließenden und zerfließenden Bilder« oder ein »betäubende[s] Opium« charakterisiert wird, ist jedoch nicht so trivial oder abwegig, wie es auf den ersten Blick erscheint.<sup>29</sup> Es gab nämlich lange ein tiefliegendes Missverständnis von Hofmannsthals Frühwerk, das von Autoren geteilt wurde, die weitaus höhere Ansprüche auf Ansehen und Einfluss besaßen als Joachim Wecker. Theodor W. Adorno drückte sich so aus:

Herrn Robert Hohlbaum. Die Schriftstellerkarriere eines Österreichers in der Zwischenkriegszeit und im Dritten Reich, Wien/Köln 1989, S. 188. Die Wendung wurde in Wirklichkeit von Friedrich Engels geprägt, und zwar in seiner »Rede auf der Gedenkfeier in Brüssel am 22. Februar 1848 zum zweiten Jahrestag des Krakauer Aufstandes von 1846«; vgl. Bernhard Gajek: Engels vor Hofmannsthal, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 16. Juli 1997 (Briefe an den Herausgeber), S. 8.

27 Sonnleitner: Die Geschäfte des Herrn Robert Hohlbaum, S. 188.

28 Brief von Robert Hohlbaum an Hans Friedrich Blunck, 17. September 1933, zit. nach Sonnleitner: Die Geschäfte des Herrn Robert Hohlbaum, S. 188.

29 Wecker: Gespräch über Hugo von Hofmannsthal, zit. nach Sonnleitner: Die Geschäfte des Herrn Robert Hohlbaum, S. 187.

»Der Flügel der deutschen Rechten, mit dem Hofmannsthal sympathisiert, ist zum Nationalsozialismus übergegangen, soweit man es ihm erlaubt hat [...]. Sie dienen der Propaganda auf eigene Weise: ihr besonnenes Maßhalten dementiert das maßlose Grauen. 1914 begnügte sich die äußerste Gemeinschaft mit den Reimen, zu denen freilich auch Hofmannsthal beitrug. Im Zeitalter der Konzentrationslager haben die Skribenten das verschlossene Schweigen, die herbe Rede und die nachsommerliche Fülle gelernt.«<sup>30</sup>

Das Bild eines weichen, sozial gleichgültigen Hofmannsthal, des Autors frühreifer, mystischer Verse wie »Den Erben laß verschwenden / An Adler, Lamm und Pfau / Das Salböl aus den Händen / Der toten alten Frau!«<sup>31</sup> – dieser Mythos wurde erst in den 60er-Jahren vom Bonner Literaturwissenschaftler Richard Alewyn dementiert, hat das Hofmannsthal-Bild der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts aber entscheidend und zu seinen Ungunsten bestimmt.

Hofmannsthals Kritiker unterstreichen seine Neigung zum Konservativen und Nationalen, indem sie auf die Essays und Reden hinweisen, die er während des Ersten Weltkriegs verfasst hat. Manche tragen Titel wie »Die Bejahung Österreichs« (1914), »Krieg und Kultur« (1915) und »Die Österreichische Idee« (1917) und zählen, gelinde gesagt, nicht zu seinen erfreulichsten Schriften. Die Bejahung des Kriegs, das pauschale Abtun der kulturellen Leistungen von Österreichs Gegnern – Hofmannsthal schreibt abschätzig sogar über Maeterlinck, den er zwei Jahrzehnte lang verehrt hatte – und das fast gedankenlose Feiern von allem, was seines Erachtens das Wesen Österreichs ausmacht, kann man heute nur mit Irritation lesen.<sup>32</sup> Moderne Kritiker jedoch unterscheiden dies vom Nationalismus des Wilhelminischen Zeitalters und jenem der Nationalsozialisten und erkennen darin die Artikulierung, wenn auch eine etwas holperige, einer konservativen, paternalistischen politischen und sozialen Vision, die auch seinen literarischen Werken der letzten Lebensjahre zugrunde liegt.<sup>33</sup> Und selbst im Falle der Münchner Rede ist einleuchtend gezeigt worden, dass sie als »direkte Reaktion« auf die kurz zuvor erfolgte Ablehnung der Mitgliedschaft Hofmannsthals in der Sektion »Dichtkunst« der Preußischen Akademie der Künste entstand, gerade weil diese Abteilung die »Bedeutung des Schrifttums für die Nation amtlich betonen«

30 Theodor W. Adorno: George und Hofmannsthal. Zum Briefwechsel, in: *Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft*, Frankfurt a. M. 1955, S. 232–282, hier S. 244 f.

31 Hugo von Hofmannsthal: Lebenslied, in: *Gedichte. Dramen I. 1891–1898*, hg. von Bernd Schoeller in Zusammenarbeit mit Rudolf Hirsch, Frankfurt a. M. 1979 (Gesammelte Werke in zehn Bänden, Bd. [I]), S. 28.

32 Vgl. Franz K. Stanzel: The Poet in his Time. Hofmannsthal and the Great War, in: *Literature, Culture and Ethnicity. Studies on Medieval, Renaissance and Modern Literature. A Festschrift for Janez Stanonik*, hg. von Mirko Jurak, Ljubljana 1992, S. 171–179.

33 Nina Berman: Hugo von Hofmannsthal's Political Vision, in: *A Companion to the Works of Hugo von Hofmannsthal*, hg. von Thomas A. Kovach, Rochester NY 2010, S. 205–226, insb. S. 206.

sollte.<sup>34</sup> Dieser Interpretation zufolge habe Hofmannsthal in der Münchner Rede ausdrücklich eine nicht-nationalistische Alternative vorschlagen wollen, deren Absichten durch einen Diskurs und einen für ihn typisch verblühten Sprachgebrauch verdunkelt wurden.

Das Bild des politischen Hofmannsthal wird weiter kompliziert durch seine Nähe zu gewissen Repräsentanten einer konservativen Wende unter Literaturwissenschaftlern wie Josef Nadler. In einem scharfsinnigen Aufsatz über Hofmannsthals Rezeption der Hauptvertreter des Wiener Volkstheaters konnte Martin Stern feststellen, dass Hofmannsthals Sprachgebrauch in vielerlei Hinsicht demjenigen Nadlers ziemlich nahe liegt. Stern führt Beispiele an, die der von Hofmannsthal höchst beliebten Thematik von Ganzheit und Volkstümlichkeit entstammen. Hofmannsthal bewunderte Nadler sehr und »empfahl den zweiten und dritten Band der ›Literaturgeschichte der deutschen Stämme und Landschaften‹ zahlreichen Freunden zur Lektüre«. Selbst eine Würdigung zu seinem 50. Geburtstag im Jahre 1924 in der ERANOS-Festschrift führte zu keinem Treuebruch: Nadler stellte Hofmannsthal nämlich neben Wassermann als »deutsch Versippten jüdischen Ursprungs« dar.<sup>35</sup> Privat hegte Hofmannsthal dennoch Bedenken. Sein Verhältnis zu Nadler war »vielschichtig und spannungsvoll«; Nadlers theoretischer Ansatz erklärte »Rasse« (die er »Stamm« nannte) und »Geographie« (oder »Landschaften«) »zu den das geistige Schaffen bestimmenden Hauptfaktoren«,<sup>36</sup> was Hofmannsthal in den Notizen zu einem geplanten Aufsatz über Nadler »[b]edenklich[en] Determinismus« nannte – »alles Höhere des Menschen aus seinem Niedersten entwickeln – eine Art Freudianismus«. <sup>37</sup> Für ihn lag das Interesse eines solchen Ansatzes nur auf der Ebene des »Ganzen« oder des »geistigen Lebensstroms der Nation«: »Sobald es sich des Individuums ›bemächtigen will, muß die Theorie falsch und entstellend werden: das höhere Recht des Individuums besteht in der Überwindung von Gebundenheiten.«<sup>38</sup>

Der Grund, warum Hofmannsthal bei solchen fundamentalen Kritiken an seinem Freund ihn wenigstens intellektuell nicht abgestoßen hat, liegt laut Stern in der »profunde[n] Existenzhilfe«, die er in seiner zweiten Lebenshälfte durch Nadler erfuhr. Dieser

34 Claudia Bamberg: Kunstfeste, Theaterfreuden und Schwindelgefühle, in: Hofmannsthal. Orte. 20 biographische Erkundungen, hg. von Wilhelm Hemecker und Konrad Heumann, Wien 2014, S. 291–313, hier S. 312.

35 Martin Stern: Die Raimund- und Nestroy-Rezeption Hofmannsthals mit einem Seitenblick auf Josef Nadler, Heinz Kindermann und Herbert Cysarz, in: Hofmannsthal-Jahrbuch 14 (2006), S. 369–382, hier S. 375.

36 Ebd.

37 Hugo von Hofmannsthal: Zu Josef Nadlers »Literaturgeschichte«, in: Reden und Aufsätze III, S. 147–151, hier S. 150.

38 Ebd.

zeigte ihm »mit der bayerisch-österreichischen Barocktradition einen (fiktiven) geistigen Grundstrom [...], von dem er sich getragen wissen konnte« – nach dem Zusammenbruch der Monarchie brauchte Hofmannsthal einen solchen »Lebensstrom«, dem er sich zugehörig fühlen konnte.«<sup>39</sup> Deshalb »vergeistigte« er den materialistischen Nadler'schen Zugriff, wie der spektakuläre erste Satz der Rede »Das Schrifttum als geistiger Raum der Nation« deutlich zeigt. Er lautet: »Nicht durch unser Wohnen auf dem Heimatboden, nicht durch unsere leibliche Berührung in Handel und Wandel, sondern durch ein geistiges Anhängen vor allem sind wir zur Gemeinschaft verbunden.«<sup>40</sup> Dennoch muss hinzugefügt werden: »Hofmannsthal für die Folgen der Theorie Nadlers mitverantwortlich zu machen, wäre absurd. Sie entstammte anderen, älteren Quellen.«<sup>41</sup>

Ein aufschlussreiches Fallbeispiel der Hofmannsthal-Rezeption beziehungsweise -Aneignung im »Dritten Reich« bietet ein Theaterstück, das den Menschen und Dichter Hofmannsthal kontrafaktisch in die Nazizeit projiziert. Zum Zeitpunkt des »Anschlusses« war Hofmannsthal selbst schon neun Jahre tot, aber die Frage danach, wie er sich in solchen Umständen verhalten hätte, ist legitim, wenn auch schließlich unbeantwortbar. Ein schwedischer Dichter hat jedoch einen verdeckten Versuch gemacht, gerade diese Frage zu erkunden. Bertil Malmberg wurde 1889 in Härnösand, Schweden, geboren und machte sich im Laufe seiner Karriere mit Hofmannsthals Werken gut bekannt – er übersetzte zum Beispiel 1959 *Die Frau ohne Schatten* in seine Muttersprache.<sup>42</sup> Wie Hofmannsthal selbst war er ein frühreifes Talent; er veröffentlichte fünf Bände mit Gedichten, Übersetzungen von Schiller, Rilke, George und anderen, noch bevor er dreißig Jahre alt wurde. Von Anfang an war klar, dass er im Metrischen besonders begabt und einfallreich war, obwohl der weltmüde Ästhetizismus, der seine frühen Sammlungen kennzeichnete, nicht immer dem Geschmack der Kritiker entsprach. Zweimal zwischen 1908 und 1911 hielt sich Malmberg längere Zeit in Berlin auf, und 1917 reiste er wieder nach Deutschland, um die Tänzerin Gabie Mariagraete zu heiraten; sie lebten in München, bis Malmberg 1927 nach Schweden zurückkehrte.<sup>43</sup> Zu seinem Freundes- und Bekanntenkreis gehörten Rilke, Alfred Schuler, Ricarda Huch und Stefan George.<sup>44</sup> Er war zunächst vom Aufstieg des Faschismus fasziniert, bald aber abgestoßen. Später schrieb

39 Stern: Die Raimund- und Nestroy-Rezeption Hofmannsthals, S. 380 und 376.

40 Hofmannsthal: Das Schrifttum als geistiger Raum der Nation, in: *Reden und Aufsätze III*, S. 24–41, hier S. 24.

41 Stern: Die Raimund- und Nestroy-Rezeption Hofmannsthals, S. 380.

42 Hofmannsthal: *Kvinnan utan skugga. En berättelse*, übers. von Bertil Malmberg und Johannes Edfelt, Stockholm 1959.

43 Vgl. Bertil Malmberg: *Ett stycke väg. Memoarer*, Stockholm 1950, S. 160.

44 Vgl. Delores Märta Hall: *Malmberg's »Excellensen« and the Nazis*, Magisterarbeit, Universität Washington 1957, S. 14.

er 1936 nach einem Besuch in Dachau einen der ersten Berichte über ein Konzentrationslager – »Koncentrationslägret vid Dachau«, welcher als fünftes Kapitel in einer detaillierten Reportage über das ›Dritte Reich‹, *Tyska Intryck 1936* (»Deutsche Eindrücke vom Jahre 1936«) erschien, die während eines erneuten Aufenthalts in München verfasst wurde.<sup>45</sup> Aus einer heutigen Perspektive ist diese Studie oft nur schwer zu verdauen. Ohne den Nationalsozialismus, dessen Auswirkungen er in den ersten Kapiteln detailliert beschreibt, im geringsten unterstützen zu wollen – er nennt ihn »[denna] hårda och fanatiska folkrörelse« (»eine harte und fanatische populäre Bewegung«)<sup>46</sup> – versucht Malmberg die Begeisterung der deutschen Bevölkerung zu begründen. Er bemüht sich, die oft hysterische Verehrung des Führers, der Partei und des Militärs als Ausdruck einer nationalen Befreiung von der Demütigung im Friedensvertrag von Versailles zu interpretieren. Während er die Judenverfolgung bestätigt, kommt er der nazistischen Ansicht bedenklich nahe, dass die wirtschaftlichen Krisen der 20er-Jahre zum Teil der Einwanderung von Juden aus dem Osten zugrunde lägen. Das Kapitel über Dachau repräsentiert jedoch einen deutlichen Wendepunkt, ein kompromissloses Exposé der Brutalität des NS-Regimes.

Laut Malmbergs Autobiografie, *Ett författarliv* (Ein Schriftstellerleben), entstand das Drama *Excellensen* (Die Exzellenz) 1938, wobei eine für 1939 geplante Inszenierung mit dem berühmten Schauspieler Harry Roeck Hansen in der Titelrolle durch den »gamle frihetskämpen« (»alten Freiheitskämpfer«) Arthur Engberg (damals Bildungsminister) wohl aus politischen Gründen vereitelt wurde.<sup>47</sup> Das Drama spielt in Wien und die Hauptfigur ist ein fiktiver gefeierter, katholischer Dichter aus Österreich, Herbert von Blankenau, der gleich nach dem ›Anschluss‹ – noch am 14. März 1938, während Hitler an der Spitze einer Wagenkolonne Wien ›erobert‹ – die Entscheidung trifft, seine Heimat zu verlassen. Ein Visum wird durch Max Karbe erworben, den Verlobten seiner Tochter Elisabeth, der zugleich hochrangiger SS-Offizier ist und weiß, dass für die Nazi-Führerschaft Blankenaus Entkommen ein geringeres Übel darstellt als ein widerständiges Bleiben innerhalb Österreichs (»Man hegt keinen direkten Wunsch, Sie zu einem Märtyrer zu machen«).<sup>48</sup> Karbe selbst leidet unter dem Widerspruch zwischen seiner fanatischen politischen Gesinnung, wonach Blankenau und alle, die seine Weltanschauung teilen,

45 Bertil Malmberg: *Tyska Intryck 1936*, Stockholm 1936; vgl. auch Annie Bourguignon: Dichter und Reporter. Bertil Malmbergs Reportage *Tyska intryck 1936*, in: *Arbeiten zur Skandinavistik*. 14. Arbeitstagung der deutschsprachigen Skandinavistik, 1.–5. 9. 1999 in München, hg. von Annegret Heitmann, Frankfurt a. M. 2001, S. 319–327.

46 Malmberg: *Tyska Intryck 1936*, S. 86.

47 Bertil Malmberg: *Ett författarliv*, Stockholm 1952, S. 155.

48 Zit. wird aus der (anonymen) deutschen Übersetzung: Bertil Malmberg: *Die Exzellenz*. Schauspiel in 3 Akten, Stockholm 1945, S. 19.

auszurotten sind, und einer aufrichtigen Liebe zu Elisabeth Blankenau. Er »repräsentiert alles, was [Blankenau] widerwärtig ist. Brutalität. Alles, was vulgär ist, Dummheit, Eingleisigkeit, geschichtliche Vergewaltigung.«

Auch Elisabeth leidet an einer Zerrissenheit zwischen einer tief verwurzelten Liebe zu ihrem Vater und einer Skepsis bezüglich sowohl seiner Weltanschauung als auch seiner Moral. Mit Liebe und Verachtung zugleich erklärt sie ihm die Entwicklung ihrer Gefühle:

»Ich habe dich bewundert, Papa. Das weißt du. Wie keinen andern Menschen. Vor allem wohl deine Jugendgedichte. Sie waren für mich ein Gift, das ich nicht mehr entbehren konnte. Schon als Kind war ich ihm verfallen. Deine venezianischen Sonette. Dein Schauspiel von dem Triumph der Kunst. Deine wunderbaren Sonette über Dante. All das, was deine Mitwelt verführte, dir Titel und Adel, Privilegien und Ruhm und Reichtum eintrug, das bezaubernd und auch etwas aufreizend war und vielleicht nicht ganz gut für ein kleines Mädels ...«

Ihre Kritik wird allmählich tiefgreifender und zugespitzter:

»Was du über Religion, über die Kirche geschrieben hast, das hast du mit deinem Denken durchdrungen ... mit deiner Phantasie erlebt, mit [...] deiner Liebe zu dem Uralten, dem Vieldeutigen umschlossen ... Und dennoch war da etwas, das fehlte. [...] Du hattest nicht einen Funken Glauben.«<sup>49</sup>

Der Prüfstein für Glauben soll eine Bereitschaft zum Leiden sein, die laut Elisabeth ihr Vater nicht besitzt. »Ich fürchte,« meint sie, »daß du ihr [einer eigenen Sache] nicht einmal deine Bequemlichkeit zum Opfer bringen würdest«, wobei sie diese vermeintliche moralische Feigheit dem leidenschaftlichen Glauben ihres ansonsten wortarmen Verlobten entgegenstellt: »Natürlich ist er brutal, und seine ganze Lebensanschauung kann in wenigen Schlagworten ausgedrückt werden. Aber für diese Schlagworte ist er bereit, zu sterben.«<sup>50</sup>

Kurz bevor Blankenau wegreist, unterschreibt er ein rückhaltloses Protestschreiben gegen den »Anschluss«, das in der letzten Nummer einer von seinem Beichtvater Pater Ignatius herausgegebenen Zeitschrift erscheinen soll. Damit begeht er eine Tat, die ihn mit Sicherheit zu Inhaftierung oder Tod verurteilt hätte, wäre er im Lande geblieben. Als Blankenau protestiert, dass dieser Unterschrift nichts Heroisches anhaftet und dass er selber keine Gefahr läuft, erteilt ihm der Pater quasi Absolution:

»Wir anderen tun es für Sie. Mein lieber Freund ... Sie sind repräsentativ. Sie sind Dichter. Ihre Welt ist die des Scheins, nicht der Wirklichkeit. Des Sinnbildes, nicht der rohen Handlung. [...] Was [Herbert von Blankenau] in der Welt des Scheins ausführt, das werden wir, wir einfacheren Leute, in der Wirklichkeit ausführen.«

49 Ebd., S. 12, 13f. und 16.

50 Ebd., S. 16f.



Seiner nachdenklichen Überlegung, ob er doch in Österreich bleiben sollte, um »der Wahrheit besser [zu] dienen«, begegnet Ignatius mit einer zarten Verneinung. Später wird Blankenau hinter diesem Verzeihungsakt »Ironie« und »Verachtung« erkennen.<sup>51</sup> Es besteht also eine Art Konsens zwischen Elisabeth und Ignatius, wenn sie sich auch sehr unterschiedlich ausdrücken.

Einige Zeit später: Der Thronprätendent Kaiser Otto hat Blankenau zum 60. Geburtstag herrliche Blumen geschickt; er ist der einzige, der es wagt, das Leben und die Karriere des größten zeitgenössischen Dichters Österreichs zu ehren. Gerade an diesem Tag, und zum Entsetzen Elisabeths, erscheint Blankenau an der Tür. Er habe Wien gar nicht verlassen, erklärt er, sondern viele Stunden im Stephansdom vor einem kleinen Seitenaltar verbracht, auf die Bestätigung wartend, »daß Christus lebt«:

»Ich wohnte in einem Hotel unter meinem eigenen Namen. Nichts geschah. Niemand fragte nach mir. In der Gestapo muß man blind gewesen sein! Ich sah Bekannte auf der Straße, aber sie sahen mich nicht oder erkannten mich nicht wieder. Es war, als habe Gott mich unsichtbar gemacht.«<sup>52</sup>

Seine letzten Gespräche mit seiner Tochter und mit Pater Ignatius hätten ihn überzeugt, dass er, »der berühmte Herbert von Blankenau, der Hüter des Thrones, der größte Name des Katholizismus daheim nichts als eine leere Schale, eine Attrappe, ein Trugbild, ein Herr ohne Wirklichkeitswert ist ...«. Er übergab also seinen durch Karbe erhaltenen »Grenzüberschreitungsschein« instinktiv – »[o]hne Absicht«, aber doch irgendwie nicht ganz unvorbereitet – einem Mitreisenden, »auf dessen Verhaftung die Gestapo ein sehr großes Gewicht gelegt haben würde.« Blankenau ist klar geworden, dass diese Tat die »vollkommene Übergabe [s]eines ganzen Seins, [s]eines ganzen Schicksals an Christus« bedeutet: »Dies [...] ist Wirklichkeit. Und Mysterium.«<sup>53</sup>

Karbe sieht sich trotz der heftigen Proteste Elisabeths gezwungen, Blankenau zu verhaften. Seine Folterung, die auf den Widerruf seines »verräterischen« Appells an Österreich hinzielt, bekommen das Publikum und zwei Krankenwärter im ersten Bild des dritten Akts zu hören. Merkwürdig für die Wärter ist, wie lange er aushält, ohne zu schreien, aber es beginnt endlich ein »schwaches Jammern, das allmählich zunimmt, lauter wird, sich mehr und mehr steigert und schließlich zu einem wilden, herzerreißenden Schrei anwächst, um dann plötzlich zu verstummen.« Blankenau erklärt einem der Wächter, dass er anfangs nicht geschrien habe, weil Christus ihm ganz nahe gestanden und ihm zugesagt habe: »Jetzt bist du endlich wirklich, Herbert von Blankenau.« Christus habe sonst nichts gesagt, aber er selbst sei sofort von Mitleid erfüllt gewesen –

51 Ebd., S. 24 f. und 41.

52 Ebd., S. 42.

53 Ebd., S. 40, 41, 39 und 41 f.

mit den beiden Leuten, die ihn schlugen, aber auch mit dem Kommandanten, der dabei stand und zusah:

»Und plötzlich dünkte mir, [...] es sei nicht ich, den sie schlugen, sondern Christus. [...] Es war der Mensch, den sie schlugen. Und das Göttliche im Menschen. Und es geschah, dünkte mir, nicht in dem Raum, wo ich lag. [...] Sondern in einem anderen Land. In einer anderen Zeit. Ich sah es vor mir. Wie auf einer Bühne. Weit fort. Durch tausend Dunkelheiten. Das ewige Drama ...«

Der Wächter, der zuvor auch von einem tiefsinnigen Gespräch mit dem ebenfalls in Buchenwald inhaftierten Pater Ignatius berichtet hat, gesteht: »Sie haben mir den Kopf ordentlich schwer gemacht, Blankenau, und ich weiß nicht, wie ich das wieder loswerden kann.«<sup>54</sup>

Parallel zur Wiederbelebung von Blankenaus echtem christlichem Glauben werden erneute Zeichen der Humanität auch bei Karbe sichtbar, der am Anfang des zweiten Bilds vier Soldaten wegen Übertretung seiner Befehle gegen körperliche Malträtierung von Gefangenen streng bestraft. Gefangener 1437 zum Beispiel wurde vor seinem Tod wiederholt misshandelt: er war 58 Jahre alt, Jesuitenpater und hieß Pater Ignatius. Der Lagerarzt rät dem Kommandanten, der überangestregten Wachtmannschaft »dann und wann ein kleines Lämmchen zum Zerreißen« anzubieten, denn »[e]s sind wilde Tiere, mein Kommandant«. Karbe selber fleht um irgendein Mittel, damit er »[i]hn ... Begreifen Sie nicht? Exzellenz ...« vergessen kann. Er leiert die üblichen Ausreden herunter und besteht darauf, dass nur das Nötige, und zwar in strengster Ordnung, zugegangen sei: »Es war meine Pflicht und Schuldigkeit. Es war Befehl (Springt auf, wendet sich um zu dem Porträt des Führers und schreit): Führer, befiehl! ... ich gehorche ... (Bricht in schallendes Gelächter aus.)«. Es dauert einige Sekunden, bis er sich wieder so weit unter Kontrolle hat, dass er Elisabeth empfangen kann, der eine Audienz beim Führer zuteilgeworden ist. Hitler hat angeblich der Gestapo mitteilen lassen, dass er nichts dagegen haben würde, wenn ein Vorwand für Blankenaus Freilassung gefunden werden könnte. Da die Gestapo aber »gewisse ... Garantien ...« verlangt, übergibt sie Karbe einen Brief mit den näheren Bedingungen.

Blankenau soll ins Exil gehen, eine Bestätigung seiner humanen Behandlung im Konzentrationslager unterschreiben und sein Protestschreiben gegen die Besetzung Österreichs widerrufen. Nur Letzteres ist ihm unmöglich: »Ich kann meinen Erlöser nicht verraten. Ich kann meinen Glauben nicht verleugnen. Ebenso wenig mein Land verraten.«<sup>55</sup> Laut Postskriptum soll Karbe seinen intendierten Schwiegervater unter diesen Umständen unmittelbar fusilieren lassen, aber er weigert sich, das zu verordnen. Elisabeth weigert sich ihrerseits, ihn zu heiraten, und Blankenau fleht beide an, ihn

54 Ebd., S. 51, 54 und 56.

55 Ebd., S. 61–63 und 66.

sterben zu lassen und seinen Tod als Instrument ihres künftigen Zusammenlebens zu betrachten. Blankenau versucht dem Konzentrationslager zu entkommen, damit Karbe einen eindeutigen Grund hat, ihn zu töten, und wird von einem der Wächter erschossen. »Er starb, um mich zu retten«, erklärt Karbe seiner einstigen Verlobten, »[d]amit der Befehl ausgeführt werden konnte, ohne daß ich ihn ausführen lassen mußte. Aber vielleicht auch aus einem anderen Grunde. [...] Damit du und ich ...«. Karbe erkennt, dass er zum Mörder geworden ist, und kommt rasch zur Einsicht in die Sinnlosigkeit des totalitären Regimes. Er gibt den Befehl, das Tor zum Lager zu öffnen, damit alle Gefangenen ihr Leben retten können, worauf sein Vizekommandant ihn sofort als »schuldig des Hochverrates« erklärt und verhaftet.<sup>56</sup>

Obwohl das Stück 1939 fertiggestellt war, musste Malmberg bis November 1942 auf die Uraufführung im »Dramatikerstudion« der Stockholmer Borgaskola warten; die Regie führte Per Lindberg. Zuvor wurde es vom Königlichen Theater und dem Theater Blanche wegen der Kraft und Eindeutigkeit seiner anti-nazistischen Haltung abgelehnt: Malmberg selbst beschrieb das Stück als »en diatrib mot nazismen« (»eine Schmähchrift gegen den Nazismus«).<sup>57</sup> Als neutrales Land tat Schweden damals alles Mögliche, um die Reaktionen des Publikums bei Theater- und Filmvorstellungen unter Kontrolle zu halten. Die schwedische Filmindustrie erteilte im Herbst 1941 eine Mahnung an die Bevölkerung: »Sverige är neutralt! Med hänvisning därtill utbedja vi oss att publiken icke applåderar eller på annat sätt demonstrerar ställningstagande till utländska journalbilder« (»Schweden ist ein neutrales Land! Deshalb bitten wir unser Publikum, auf Applaus oder sonstige Positionsbezüge zu den Bildbeiträgen aus dem Ausland zu verzichten«).<sup>58</sup> Die Aufführung im November 1942 war denn auch eine private – und der stürmische Beifall des Publikums wurde in den Schlagzeilen am folgenden Tag nicht reflektiert.

Ende 1943/Anfang 1944 jedoch hatte sich die innenpolitische Lage geändert; Excellensen ging auf Tournee in die Provinzen<sup>59</sup> und es folgte eine Reihe von unzweideutigen Anti-Nazi-Filmen von Regisseuren wie Gustav Molander. Hasse Ekmans Verfilmung von Malmbergs Excellensen im Jahre 1944 gilt nach Angaben des schwedischen Historikers Åke Nulstrup als definitive Absage an die öffentliche Neutralität, denn am

56 Ebd., S. 70 f.

57 Malmberg: *Ett författarliv*, S. 155.

58 [Ungezeichnet]: Neutralitet!, in: *Biografbladet* 22/9 (1941), S. 26, zit. nach Åsa Bergström: Att iscensätta det onämbara. Bertil Malmbergs Excellensen och kontroversiella manifest, in: *Statsvetenskaplig tidskrift* 114 (2012/13), S. 453–470, hier S. 456.

59 Vgl. Malmberg: *Ett författarliv*, S. 155 f., und Brita von Horn: *Hornstötår ur kulissen*, Stockholm 1965, S. 194–218.

28. Februar wurde sie von den Zensoren trotz Klagen der deutschen Gesandtschaft in Stockholm zugelassen, wenn auch in der mildereren von zwei verfilmten Versionen.<sup>60</sup> Die Premiere fand am 3. März statt. Dreierlei wurde dabei abgeschwächt: Das KZ hieß nicht mehr Buchenwald, sondern erhielt den fiktiven Namen Ost 22 Boltenberg; die deutschen Uniformen wurden so »neutralisiert«, dass sie nicht unbedingt als deutsch zu erkennen waren, und Bilder von Hitler wurden nicht gezeigt. Dies waren aber nur schwache Tarnungsversuche, denn Grüße wie »Heil Hitler«, Flüche wie »jüdisches Schwein« und die Namen der Gestapo und der SA durften ohne weiteres laut und deutlich ausgesprochen werden.

Der Name Hofmannsthal taucht in keinem Text von Malmberg über *Excellensen* auf, er wird niemals im Laufe des Films erwähnt und zeitgenössische Kritiken weisen nicht auf eine mögliche Ähnlichkeit zwischen Blankenau und Hofmannsthal hin. Trotzdem bestehen gewisse Anhaltspunkte dafür, dass Leben und Werk Hofmannsthals tatsächlich als Folie für Malmbergs Theaterstück dienten. Damit wird nicht behauptet, dass *Excellensen* als die Darstellung eines fiktionalen alternativen Lebensausgangs des österreichischen Dichters verstanden werden muss oder als solche konzipiert wurde; es ist kein bloßes Schlüsseldrama. Dennoch: Die Behauptung, dass »Herbert von Blankenau [...] can be identified with Hofmannsthal in his essential qualities«, wurde ursprünglich 1951 von Ernst Alker in einer knapp dreiseitigen englischsprachigen Publikation aufgestellt.<sup>61</sup> Alker besteht auf dieser Verwandtschaft – »The relationship of the original to the imaginary character is too close to allow of dialectical differentiation between the two«<sup>62</sup> –, begründet sie aber nicht näher und beschränkt sich auf eine kurze Inhaltsangabe des Dramas. Seine Deutung ist meines Wissens seitdem kaum wiederholt, geschweige denn näher untersucht worden,<sup>63</sup> aber sie ist mit Sicherheit ernst zu nehmen.

Hofmannsthals tiefreichender Katholizismus war allgemein bekannt – unmittelbar nach seinem Tode kursierte zum Beispiel die Legende, er sei in einer Mönchskutte begraben worden. Seine nationale Bedeutung für das kulturelle Erbe Österreichs war nicht zu leugnen. Der Beitrag, den Blankenau für Pater Ignatius unterschreibt, resümiert Hofmannsthals kulturelles Wertesystem: »[die letzte Nummer] ist gedacht als ein flam-

60 Vgl. Bergström: *Att iscensätta det onämnbara*, S. 462.

61 Ernst Alker: Hofmannsthal as the Hero of a Swedish Drama, in: *German Life and Letters* 4 (1951), S. 298–300, hier S. 298. Es ist durchaus möglich, dass Alker mit Malmberg befreundet war und dass die frappante Sicherheit, mit der er seine Behauptungen machte, durch Gespräche mit dem Autor begründet ist.

62 Ebd.

63 Lediglich George C. Schoolfield weist in einer kurzen Fußnote darauf hin: Two Unpublished Letters of Hugo von Hofmannsthal, in: *Monatshefte* 51 (1959), S. 337–340, hier S. 337.

mender Appell für das apostolische Österreich und die katholische Kultur, wie für Menschenwürde überhaupt und Europas Ehre.«<sup>64</sup> Der wirkliche Mensch trug wie der fiktive das Adelsprädikat, war aber nicht wie von Blankenau politisch tätig. Die erste Szene des Schauspiels besteht aus einem Gespräch zwischen dem ehemaligen Minister und seinem treuen alten Diener Josef, der ihm völlig ergeben ist und seine Wünsche bis ins letzte Detail vorwegzunehmen weiß: Die Überschneidung mit dem Verhältnis zwischen Hans Karl Bühl und seinem Faktotum Lukas, das in den ersten Szenen von Hofmannsthals *Der Schwierige* dargestellt wird, ist kaum zu übersehen. Der übermütige, abgeschmackte neue Diener im *Schwierigen*, Vinzenz, findet ebenso ein Gegenstück in *Excellenzen*, wenn am Anfang des zweiten Aufzugs die Hausjungfer Mizzi ihre naive Bewunderung für die »Nazisten« vor Josef ausspricht.<sup>65</sup> *Der Schwierige* entstand kurz nach dem Ersten Weltkrieg und wurde am 7. November 1921 im Münchner Residenztheater uraufgeführt (einem Zeitpunkt also, zu dem Malmberg in München lebte). Genauso wie Lukas fürchtet sich Josef vor dem »Neumodischen«, und der Ton, die Art und Weise, in der Blankenau seine Abscheu artikuliert – er spricht von »eine[r] barbarische[n] Zeit, wo die Menschen nicht einmal vor unseren durchsichtigen Vorwänden Respekt haben« und von »Mangel an Rücksicht« und »Dekadenz aller guten Form« –, erinnern stark an die Kernwerte Hans Karls: Absichtslosigkeit, Anstand, Diskretion, Respekt und Takt.<sup>66</sup> Beide Figuren drücken ihre Ängste über eine turbulente politische Zukunft in Formen aus, die mit Modalitäten des sozialen Verhaltens zu tun haben.

Die oben zitierte kleine Biografie des Vaters, die Elisabeth in der ersten Szene liefert, erinnert bis ins wörtliche Detail an die von Otto Schönberger dargestellte Wirkung Hofmannsthals, vor allem an das »zarte Gift« und den »winzigen Rausch«, die von den Jugendversen ausgingen.<sup>67</sup> Es sind dies auch Gemeinplätze der Hofmannsthal-Rezeption bis in die 60er-Jahre. Einige Formulierungen im Stück machen den Eindruck, mögliche Nachklänge von diesen Versen zu sein: Die Blumen, die Blankenau in seiner Abwesenheit von Erzherzog Otto bekommt, sind die charakteristischen »kostbare[n] und seltsame[n], exklusive[n], so gar nicht volkstümliche[n] und so hochmütige[n] Blume[n]«

64 Malmberg: *Exzellenz*, S. 22.

65 Ebd., S. 29. Bei ihr ist auch vielleicht ein leiser Anklang an Sophie von Faninals Bewunderung im *Rosenkavalier* zu hören, als Josef »eine riesige silberne Schale mit prachtvollen Rosen auf eins der Bücherregale [setzt]« und sie seufzt: »Wie herrlich! Wie Rosen doch herrlich sind!« Ebd., S. 30.

66 Ebd., S. 9 und 12; vgl. zu diesen Themen Robert Vilain: Hofmannsthal, *Der Schwierige*, in: *Landmarks in German Comedy*, hg. von Peter Hutchinson, Bern u. a. 2006, S. 161–178. Unter diesen Eigenschaften ist »Absicht« für Hans Karl die schrecklichste; es ist also wohl nicht zufällig, dass Blankenau die Übergabe seiner Ausreiseerlaubnis als eine Tat »[o]hne Absicht« beschreibt. Malmberg: *Exzellenz*, S. 41.

67 Vgl. Schönberger: Hofmannsthal unter Hitler, S. 31.

von Hofmannsthals frühen Versen.<sup>68</sup> Blankenaus Vision für Karbes Zukunft zufolge wird der zusammenbrechende Kommandant »sich ausbreiten. Hinunter zu den Beladenen. Und aufwärts. Nach oben, zu den Mächtigen, die da sitzen auf ihren goldenen Stühlen.«<sup>69</sup> In ähnlicher Weise stellt Hofmannsthals »Manche freilich« diejenigen, die »drunten sterben [müssen]« den Leben der »anderen [...] bei dem Steuer droben« gegenüber:

Manche liegen immer mit schweren Gliedern  
Bei den Wurzeln des verworrenen Lebens,  
Andern sind die Stühle gerichtet  
Bei den Sibyllen, den Königinnen,  
Und da sitzen sie wie zu Hause,  
Leichten Hauptes und leichter Hände.<sup>70</sup>

Die »venezianischen Sonette«, die Elisabeth erwähnt, entsprechen keinem Hofmannsthal'schen Werk, haben aber ein Gegenstück bei Rilke, dessen *Neue Gedichte* eine kleine Gruppe von Sonetten über die Lagunenstadt erhalten.<sup>71</sup> Die Auflistung von Blankenaus Errungenschaften ist ein bekannter literarischer Topos und gleicht der längeren Übersicht der Werke Gustav von Aschenbachs im zweiten Kapitel von Thomas Manns *Tod in Venedig* (1912). Ein ähnlicher Rückblick erscheint jedoch auch bei Hofmannsthal, nämlich im berühmten »Chandos-Brief« (1902).<sup>72</sup> Später spricht Elisabeth von Blankenaus »Mysterienspiele[n]«, die an Hofmannsthals *Salzburger Großes Welttheater, Das kleine Welttheater* oder *Jedermann* erinnern, und von seinen »Mariengedichten«, die wieder eher als Hinweis auf Rilke zu verstehen sind.

Es bestehen also eindeutige Parallelen zwischen dem fiktiven und dem realen Dichter. Ob Hofmannsthal sich so verhalten hätte wie Blankenau, ließe sich lange diskutieren. Trotz seiner hohen Prinzipien und trotz der »Liebe zu dem Uralten, dem Vieldeutigen« und gerade wegen einer gewissen »Bequemlichkeit«,<sup>73</sup> die Hofmannsthal mit Blankenau teilt, kann man nicht mit Sicherheit davon ausgehen, dass der reale Dichter über genügend Selbstlosigkeit verfügte, um die eigenen ästhetisierenden Überzeugungen durch Selbstaufopferung zu verteidigen. Ein Märtyrer wäre er wohl nicht geworden. Eine gewisse literarisierende Kälte wurde Hofmannsthal selbst von seinen Freunden und Ver-

68 Malmberg: *Exzellenz*, S. 33. Vgl. zum Beispiel »Mein Garten« oder »Die Töchter der Gärtnerin«, in: Hofmannsthal: *Gedichte. Dramen I*. 1891–1898, S. 122 f.

69 Malmberg: *Exzellenz*, S. 68.

70 Hofmannsthal: *Gedichte. Dramen I*. 1891–1898, S. 26.

71 Rainer Maria Rilke: *Werke. Kommentierte Ausgabe*, hg. von Manfred Engel und Ulrich Fülleborn, Frankfurt a. M., Bd. 1, S. 557–559.

72 Hofmannsthal: *Erzählungen, Erfundene Gespräche und Briefe. Reisen*, S. 461–472.

73 Malmberg: *Exzellenz*, S. 16.

ehreern vorgeworfen (Hermann Bahr behauptete sogar, er sei ein Mensch, »der das Gesicht seiner Frau nicht kennt«).<sup>74</sup> Dass Malmberg und sein Kreis ihre Inspiration für eine radikalere Figur dennoch bei Hofmannsthal fanden, ist jedoch meines Erachtens sehr plausibel, auch wenn kein einziges offenkundiges Zeugnis dafür zu existieren scheint, was im politisch-kulturellen Klima Schwedens während des Kriegs wohl nicht überraschend ist. Die Büste Hofmannsthals im Salzburger Festspielhaus wurde 1938 von der SA zerstört. Dass an prominenter Stelle in einer frühen Szene des *Excellensen*-Films von 1944 eine Büste von Herbert von Blankenau in Anwesenheit seiner Tochter von Max Karbe niedergeschmettert wird, kann also in diesem Kontext weniger als bemerkenswerter Zufall denn als verschlüsselte Bestätigung der Hofmannsthal'schen Folie für Malmbergs Drama verstanden werden.

74 Zit. bei Arthur Schnitzler: *Tagebuch 1903–1908*, hg. von Peter Michael Braunwarth u. a., Wien 1991, S. 82 (Eintrag für den 7. August 1904).

Chris Walton

## Farbe bekennen. Schweizer Künstler und der Apartheid-Staat<sup>1</sup>

Als der Komponist Heinrich Sutermeister im Jahr 1990 seinen 80. Geburtstag feierte, waren vonseiten der Musikzeitschrift *Dissonanz* auch einige kritische Töne zu vernehmen, indem sie in einem Artikel von Antje Müller darauf hinwies, dass er seine ersten Erfolge in Nazi-Deutschland erlebt und damals ohne Zögern Kompositionsaufträge aus Deutschland angenommen hätte.<sup>2</sup> Einige Leser protestierten, dass man zu einem runden Geburtstag derartige Geschichten in den Blick rückte,<sup>3</sup> aber die Wogen wurden bald geglättet. Im Nachhinein jedoch kann man Müllers Artikel als den Anfang vieler Auseinandersetzungen mit den Tätigkeiten von Schweizer Komponisten während des ›Dritten Reichs‹ verstehen. Inzwischen wissen wir, dass Sutermeister damals gleich handelte wie viele andere Schweizer Komponisten, die beinahe ausnahmslos ihre Kontakte zu deutschen Verlagen, Bühnen und Dirigenten aufrechterhielten. Manche seiner Kollegen agitierten sogar aktiv gegen die Teilnahme von Emigranten am Schweizer Musikleben.<sup>4</sup>

Diese Debatte um seinen 80. Geburtstag herum war aber nicht die erste Kontroverse über Sutermeisters Kontakte zu einem faschistischen Regime.<sup>5</sup> Rund fünfundzwanzig Jahre vorher war er wegen eines Besuchs in Apartheid-Südafrika öffentlich angegriffen worden. Eine nähere Betrachtung dieser Geschichte kann auch Licht auf das Verhalten weiterer Schweizer Künstler werfen, deren Beziehungen zum Apartheid-Staat aus ver-

- 1 Ich bin den folgenden Personen und Institutionen für ihre Hilfe bei meinen Recherchen sehr dankbar: Tobias Amslinger, Stefan Dell'Olivo, Raimund Fellingner, Daniel Gloor, Dag Henrichsen, Claudia Jansen van Rensburg, Isa Konrad, Marc Lüdi, Stephanus Muller, Isobel Rycroft, Mareli Stolp, Etienne Viviers, dem Max Frisch-Archiv der ETH Zürich, dem Suhrkamp Verlag, den Basler Afrika Bibliographien und der Zentralbibliothek Zürich.
- 2 Siehe Antje Müller: Heinrich Sutermeister, der »Neutrale« im NS-Staat, in: *Dissonanz* 25 (August 1990), S. 11–14.
- 3 Ich erinnere mich an verschiedene kritische Gespräche zu jener Zeit unter den Schweizer Musikwissenschaftlern der älteren Generation.
- 4 Siehe zum Beispiel Thomas Gartmann: Der Schweizerische Tonkünstlerverein 1933 bis 1945. Ein Berufsverband, der sich nicht mit politischen Fragen befasst, in: *Musik im Exil. Die Schweiz und das Ausland 1918–1945*, hg. von Chris Walton und Antonio Baldassarre, Bern 2005, S. 39–58.
- 5 Die Bezeichnung ›faschistisch‹ für Apartheid-Südafrika wird hier aus mehreren Gründen verwendet: zwar nominell demokratisch mit einem Mehrparteiensystem, war Südafrika de facto ab 1948 ein Einparteiensystem; die Rassengesetze ähnelten den berüchtigten Nürnberger Gesetzen Hitler-Deutschlands (viele der führenden Politiker Südafrikas, wie etwa Hendrik Verwoerd, hatten auch in Deutschland in den 1920er- und 1930er-Jahren studiert); die Medien wurden streng zensuriert (Fernsehen wurde erst 1976 eingeführt); zudem fanden Inhaftierungen ohne Gerichtsverfahren und gezielte Tötungen politischer Gegner durch den Staat statt.



schiedenen Gründen bis jetzt unbeachtet blieben. Sutermeister ist also in mannigfacher Hinsicht ein exemplarischer Fall für das Verhalten eines ›neutralen‹ Künstlers zu den Behörden totalitärer Staaten.

Heinrich Sutermeister wurde 1910 in Feuerthalen im Kanton Zürich geboren. Er studierte zunächst Geschichte und Philologie in Basel und Paris, entschied sich aber, sich der Musik zu widmen und ging 1931 an die Münchner Akademie der Tonkunst, um Kompositionsunterricht beim Schweizer Komponisten Walter Courvoisier zu nehmen, einem Bekannten seines Vaters. Sutermeister lernte dort auch Werner Egk und Carl Orff kennen und nahm bei letzterem einige Kompositionsstunden. Er und Orff blieben danach bis zu dessen Tod 1982 freundschaftlich verbunden.

Sutermeister schloss sein Studium 1934 ab, worauf er eine Korrepetitorenstelle am Berner Stadttheater annahm. Dort komponierte er seine erste Oper, *Die schwarze Spinne*: eine Höroper nach Jeremias Gotthelf auf ein Libretto von Albert Rösler, die 1936 durch Radio Bern uraufgeführt wurde. Den eigentlichen Durchbruch erlebte er aber mit seiner nächsten Oper, *Romeo und Julia*, die im März 1939 von Karl Böhm für die Staatsoper Dresden angenommen, im April 1940 mit durchschlagendem Erfolg uraufgeführt und bald in vielen weiteren Theatern nachgespielt wurde. Mit seinen Tantiemen konnte Sutermeister sogar ein schönes Anwesen im Kanton Waadt kaufen, unweit vom Schloss Vufflens. Dresden gab ihm eine weitere Oper in Auftrag – *Die Zauberinsel*, nach Shakespeares *The Tempest* – die aber bei der Uraufführung 1942 nicht den gleichen Erfolg hatte wie *Romeo* und bei einer Inszenierung in Zürich kurz danach unter anderem vom Germanisten Emil Staiger stark kritisiert wurde.<sup>6</sup> Ein ›Monodram‹ namens *Niobe*, worin Gesang mit Tanz vermischt wird, wurde von der Berliner Staatsoper in Auftrag gegeben, aber erst 1946 in Zürich uraufgeführt, da die Berliner Oper in der Zwischenzeit in Schutt und Asche lag. Sutermeister schrieb noch weitere Opern, die an den großen europäischen Häusern gespielt wurden, bis hin zu *König Bérenger*, 1985 an der Bayerischen Staatsoper uraufgeführt. Und auch wenn keines seiner Nachkriegswerke den Erfolg von *Romeo* wiederholen konnte, blieb er eine wichtige Figur in der internationalen Musikszene; ein Höhepunkt war ohne Zweifel die Uraufführung seiner *Missa da Requiem* 1953 in Mailand unter Herbert von Karajan, mit Elisabeth Schwarzkopf als Sopransolistin.

Liest man die Korrespondenz Sutermeisters aus der Zeit, in der er an *Romeo* arbeitete, findet man keinen Beweis, dass er mit dem Nationalsozialismus oder mit den Schweizer Faschisten der Nationalen Front irgendwie liiert war. Um es klar zu sagen: Er war kein Nazi. Allerdings sucht man ebenfalls vergebens nach Beweisen, dass er besondere moralische Bedenken gegenüber dem ›Dritten Reich‹ hegte. In Briefen an seinen Freund

6 Siehe Emil Staiger: Heinrich Sutermeister, »Die Zauberinsel« in: *Schweizer Monatshefte* 22 (1942/43), Nr. 8/9, S. 498f.

Albert Rösler, der den deutschen Behörden viel skeptischer gegenüberstand, gibt Sutermeister offen zu, dass er die antimodernistische Kulturpolitik der Nazis von Anfang an sympathisch gefunden habe; nur sei ihm das »[N]ationalpolitische« zu »fremd« und »affektgeladen«. Dort lesen wir auch, dass die *Schwarze Spinne* 1937 in München wegen der »kirchlichen Szenen« nicht aufgeführt werden durfte. Dazu bemerkte Sutermeister ironisch, »[u]nsere nächste Oper muss eine ›Wotan Oper‹ oder ein Göbbelsoratorium oder eine scenische Darstellung von ›Mein Kampf‹ sein, dann werden wir's wahrscheinlich ins Schwarze d. h. ins Braune getroffen haben.«<sup>7</sup> Es wird aber in Sutermeisters weiteren Briefen deutlich, dass er sich nicht anpassen will, um Erfolg zu haben, sondern für seine nächste Oper einen »zeitlosen« Stoff sucht;<sup>8</sup> er denkt zunächst an Shakespeares *Richard II.*, dann an dessen *Heinrich VIII.*, dann eben an *Romeo und Julia* (dass er die Politik in seinen Werken vermeiden wollte, ist allerdings auch ein implizites politisches Bekenntnis). Stilistisch schien sich der Komponist Sutermeister der Nazi-Ästhetik auch nicht anpassen zu wollen, allerdings wäre dies sowieso nicht nötig gewesen, denn seine Musik – von ihm selbst treffend als »später Verdi, mit modernen Mitteln« beschrieben<sup>9</sup> – passte gut zum damaligen konservativen Zeitgeist nördlich der Schweizer Grenze.

Was in seiner Korrespondenz mit Rösler und anderen auffällt, ist, dass sich Sutermeister konsequent auf das Geschäftliche fokussiert. Er weiß genau, was andere Komponisten verdienen – vermutlich von Orff her – und ist stolz, dass Schott in Dresden bessere Konditionen herausholt, als es etwa Rudolf Wagner-Regény geschafft hatte, und dass Schott sogar Othmar Schoeck ausmanövrieren konnte, als dieser seine neue Oper *Das Schloss Dürande* an der Staatsoper Dresden unterbringen wollte.<sup>10</sup> Aber auch dort, wo man eine Meinung zum Zeitgeschehen erwartet hätte, bleibt er geschäftlich. Anfang September 1944 fand der erste große Luftangriff auf Chemnitz statt, aber in einem Brief Sutermeisters an Rösler vom 19. September 1944 wird die Stadt nur erwähnt, weil dort das gemeinsame Tanzstück *Das Dorf unter dem Gletscher* gespielt worden war und die Tantiemen nun eingetroffen seien. Es ist hier zwar von Brandbomben-Angriffen in Deutschland die Rede, aber nur, weil Sutermeister befürchtet, bei Schott seien seine Orchestermaterialien zerstört worden: »Wenn er nur meinen Rat befolgt hätte und mir das Material früher schon anvertraut hätte«, schreibt er.<sup>11</sup>

In seiner Fokussierung auf das Geschäftliche sah Sutermeister implizit eine Ablehnung des Politischen. So erwähnt er in einem Brief an Rösler wenige Tage nach

7 Sutermeister an Albert Rösler, 29. Juli 1937. Quelle für die Korrespondenz Sutermeisters mit Rösler ist die Zentralbibliothek Zürich, Signatur Nachl. H. Sutermeister 24.16.

8 Sutermeister an Albert Rösler, 4. September 1937.

9 Sutermeister an Albert Rösler, 4. September 1937.

10 Sutermeister an Albert Rösler, 30. April 1939.

11 Sutermeister an Albert Rösler, 19. September 1944.

Kriegsende, ihm sei früher der Erwin-von-Steinbach-Preis angeboten worden, den Othmar Schoeck 1937 in Freiburg im Breisgau angenommen hatte: »[I]ch hatte ihn seinerzeit abgelehnt, weil ich stets darauf hielt, nur meinen rechtmäßigen Verdienst von Verlag und Theatern anzunehmen.«<sup>12</sup> Natürlich muss jeder Komponist sein Geld verdienen und seine Rechnungen zahlen, auch in Kriegszeiten; zudem handelte Sutermeister grundsätzlich nicht anders als die Schweizer Regierung, die weiterhin Geschäfte mit Deutschland machte. Dennoch berührt seine Rechtfertigung uns heute unangenehm.

Rund zwanzig Jahre später kam Sutermeister mit einem weiteren faschistischen Staat in Kontakt: Apartheid-Südafrika. Im August 1962 bekam Sutermeister einen Brief von Bruno Peyer und Peter Haffter vom »Music Theatre Pretoria« an der Universität von Südafrika (UNISA).<sup>13</sup> Beide stammten ursprünglich aus Zürich, Haffter hatte 1957 in Zürich im Chor in einer von Armin Brunner dirigierten Inszenierung von Sutermeisters Oper *Die schwarze Spinne* im Kaufleuten-Saal mitgesungen. Nun arbeitete Haffter als Dozent für Romanistik an der UNISA, während Peyer in der Musikbibliothek der South African Broadcasting Corporation tätig war. Beide hatten vor, Sutermeisters *Schwarze Spinne* in Pretoria zu inszenieren, und baten den Komponisten, diese Produktion mit seiner Anwesenheit zu adeln. Sutermeister sagte sofort zu und schlug Schott sogar vor, man solle auf die Aufführungs- und Leihgebühren verzichten. Schott war einverstanden. Sutermeister war unseres Wissens somit der erste Schweizer Komponist, der nach Südafrika eingeladen wurde. Dass man ihn auswählte, überrascht nicht, war er doch der erfolgreichste Schweizer Opernkomponist seiner Zeit. Seine *Schwarze Spinne*, die nur ein Kammerorchester benötigt und eine Länge von knapp einer Stunde aufweist, war zudem ein geeignetes »Einstiegswerk« für ein Publikum, das seine Musik noch nicht kannte. Von mutmaßlichen weiteren Gründen für die Auswahl genau dieses Werks soll in Folge die Rede sein.

Ein Jahr nach der ersten Kontaktaufnahme war die Übersetzung der Oper ins Afrikaans schon fertig und die Einladung an Sutermeister nach Südafrika wurde konkret. Sie wurde in den dortigen Zeitungen *Die Transvaler* und *The Pretoria News* am 2. August 1963 bekanntgegeben.<sup>14</sup> Sutermeister war immer noch begeistert von der Idee der Reise, hatte aber Bedenken wegen der politischen Lage. Das Massaker von Sharpeville hatte drei Jahre zuvor stattgefunden; Ende 1962 hatte die UNO in einer Resolution die Apartheid verurteilt und zum Boykott gegen Südafrika aufgerufen,<sup>15</sup> der Rivonia-Prozess gegen Nelson Man-

12 Sutermeister an Albert Rösler, 12. Mai 1945.

13 Brief von Peyer und Haffter, 4. August 1962. Die verschiedenen hier erwähnten Korrespondenzen von und an Sutermeister, seinen Südafrika-Besuch betreffend, sind heute in der Musikabteilung der Zentralbibliothek Zürich unter der Signatur Nachl. H. Sutermeister 24.16 aufbewahrt.

14 Zeitungsausschnitte in Sutermeisters Nachlass.

15 United Nations General Assembly Resolution 1761 vom 6. November 1962.

delà fin im Oktober 1963 an, und das Land war für die bevorstehenden Olympischen Spiele in Tokio suspendiert worden.

Ende 1963 bat Sutermeister also die Schweizer Kulturstiftung Pro Helvetia um Rat. Diese wandte sich dann an die Schweizer Regierung, die positiv antwortete. Am 6. Januar 1964 schrieb Luc Boissonnas, Generalsekretär von Pro Helvetia, wie folgt an Sutermeister:

»Anlässlich Ihres Besuches auf dem Sekretariat haben Sie die Frage gestellt, ob eine Vortragsreise im Hinblick auf die zurzeit schwierige politische Stellung der Südafrikanischen Republik als opportun zu betrachten sei.

Wir haben diese Frage dem Eidgenössischen Politischen Department [Schweizer Außenministerium] unterbreitet, das am 30. Dezember 1963 folgende Antwort erteilt hat: »En possession de votre lettre, nous avons questionné la Division des affaires politiques quant à l'opportunité d'un tel voyage. Cette division nous a répondu qu'elle n'y voyait, pour sa part, pas d'objection«. Ob die Reise für Ihre künstlerische Laufbahn irgend welche nachteilige Folgen haben könnte, vermögen wir nicht zu beurteilen. Es scheint uns indessen nicht wahrscheinlich, und wir glauben, dass Sie die Einladung der südafrikanischen Universitäten ohne Bedenken annehmen können.«<sup>16</sup>

Um diese Zeit besuchte Sutermeister Hans Jenny in Zollikon bei Zürich, einen der bekanntesten Südafrika-Kenner der Schweiz, dessen Buch *Afrika ist nicht nur schwarz* kurz zuvor eine zweite Auflage erlebt hatte.<sup>17</sup> Jenny war Journalist, ehemaliges Mitglied der faschistischen Nationalen Front der Schweiz der 1930er-Jahre und nun prominentes Mitglied der Swiss-South African Association in der Schweiz. Er pflegte enge Kontakte mit dem südlichen Afrika und profilierte sich als Befürworter der verschiedenen weißen Regimes auf dem afrikanischen Kontinent. Jenny nahm es jetzt auf sich, Sutermeister mit den (in seinen Augen) richtigen Leuten zusammenzubringen. Am 18. Dezember 1963 schrieb er wie folgt an den Schweizer Botschafter in Pretoria, Hans Zimmermann:

»[Sutermeisters] Oper »Die Schwarze Spinne« ist auf Afrikaans übersetzt worden und soll in 8 verschiedenen Theatern aufgeführt werden [recte in einem Theater, obwohl eine Zeit lang von zumindest einem Gastspiel in Johannesburg die Rede war]. Herr Sutermeister möchte begreiflicherweise nicht in politische Kontroversen verwickelt werden; ich habe ihn diesbezüglich auch beruhigt. [...] Die Reise von Herrn Sutermeister hat rein kulturellen Charakter [...]. Ich habe ihm eine ganze Anzahl Adressen gegeben und auch einige Empfehlungen. Damit er ein möglichst umfassendes Bild von Südafrika erhält, habe ich ihm auch die Adressen von Allan [recte Alan] Paton und Albert Luthuli gegeben, natürlich neben vielen anderen Personen.«<sup>18</sup>

Da Jenny eine konsequente Pro-Apartheid-Haltung vertrat, überrascht die Erwähnung von Luthuli, dem Präsidenten des African National Congress und Friedensnobelpreis-

16 Boissonnas an Sutermeister, 6. Januar 1964.

17 Hans Jenny: *Afrika ist nicht nur schwarz*, Düsseldorf 1961 (2. Aufl. 1963).

18 Jenny an Hans Zimmermann, 18. Dezember 1963. Alle hier erwähnten Briefe von und an Jenny sind im Archiv der Basler Afrika Bibliographien aufbewahrt, Signatur PA.25 II.5. Einige Briefe Jennys sind ebenfalls in Kopie im Nachlass Sutermeister in der Zentralbibliothek Zürich erhalten.

träger 1960, und Paton, dem berühmten Autor von *Cry, the beloved country*, damals National President der Liberal Party of South Africa und prominenter oppositioneller Politiker. Vermutlich war dies aber nur ein Scheinmanöver Jennys, um Sutermeister von seiner ›Objektivität‹ zu überzeugen. Patons Pass war schon lange konfisziert worden und er wurde polizeilich überwacht; Luthuli war eine ›banned person‹, das heißt, er durfte seinen Heimatort Lower Tugela nicht verlassen und nicht von mehr als einer Person (mit Ausnahme seiner Familie) besucht werden.<sup>19</sup> Zimmermann hatte anderthalb Jahre zuvor in einem Brief an die Berner Behörden die Verbannung Luthulis mit Genugtuung erwähnt;<sup>20</sup> wir können also ziemlich sicher sein, dass weder Jenny noch Zimmermann oder die südafrikanischen Behörden je ernsthaft in Betracht gezogen hätten, Sutermeister mit solchen Persönlichkeiten in Kontakt zu bringen. Sutermeister und seine Frau wurden Zimmermanns Hausgäste während ihres Aufenthalts in Pretoria; da Lower Tugela eine schwarze Siedlung rund 80 Kilometer nördlich von Durban war, also 500 Kilometer südöstlich von Pretoria, hätte Sutermeister jenen Ort auch nur mit größter Mühe erreichen können.

Am 7. Januar 1964 schrieb Jenny auch an Daan Verwoerd in Pretoria, den Sohn des Premierministers Hendrik. Er dankte ihm für seine guten Wünsche zu Weihnachten und fügte hinzu:

»Ich gestatte mir, Ihnen einen promineten [sic] schweizerischen Besucher in Südafrika anzukündigen. Es handelt sich um Herrn Heinrich Sutermeister, bekannter zeitgenössischer Komponist, der anlässlich der Erstaufführung seiner Oper [sic] ›Die schwarze Spinne‹ (in afrikaans übersetzt), in acht verschiedenen Städten kurze Vorträge halten wird. Ich habe mir erlaubt, Herrn Sutermeister Ihre Adresse zu geben und denke, dass es vielleicht auch für Sie interessant sein könnte, ihn kennenzulernen.«<sup>21</sup>

Am gleichen Tag schrieb Jenny an Sutermeister:

»Herr Dr. [Daan] Verwoerd und seine Frau waren seinerzeit während drei Tagen Gast in unserem Haus. [...] Die Verwoerds sind ein reizendes Ehepaar und kulturell sehr aufgeschlossen. Wenn Sie es wünschen, hätten Sie wahrscheinlich über Dr. Daan Verwoerd die Möglichkeit, inoffiziell und privat vom Ministerpräsidenten eingeladen zu werden.«<sup>22</sup>

19 Für weitere Informationen über ›banning‹ siehe zum Beispiel die Website South African History Online, etwa »Number of banned persons in South Africa totals 936«, auf [www.sahistory.org.za/dated-event/number-banned-persons-south-africa-totals-936](http://www.sahistory.org.za/dated-event/number-banned-persons-south-africa-totals-936) (Zugriffsdatum 1. Mai 2017).

20 Georg Kreis: *Switzerland and South Africa 1948–1994. Final report of the NEP 42+ commissioned by the Swiss Federal Council*, Bern u. a. 2007, S. 225.

21 Jenny an Daan Verwoerd, 7. Januar 1964. Jennys Briefe sind nur als Durchschläge erhalten, es ist also durchaus möglich, dass er seine Tippfehler auf dem Originalbrief noch korrigiert hat.

22 Jenny an Sutermeister, 7. Januar 1964.

Eine solche Einladung kam in der Tat zustande. Jennys Versuch, für Sutermeister einen Auftritt in Windhoek zu organisieren, schlug aber aus zeitlichen Gründen fehl. Seine Kontaktperson war eine gewisse Olga Levinson von der »South African Association of Arts (s.w.A.)«, deren Mann Bürgermeister von Windhoek war.<sup>23</sup>

Also flog Sutermeister Mitte Februar 1964 nach Südafrika; er blieb dort bis Anfang April. Auf dem Hinweg machte er in Kairo und Nairobi halt, auf dem Rückweg in Khartum (wo er den Nuba-Stamm besuchte, der durch Leni Riefenstahl berühmt wurde) und in Athen.<sup>24</sup> Pro Helvetia zahlte den Flug, das Music Theatre Pretoria deckte alle Kosten im Lande selbst, inklusive einer Reise zum Kap und zurück und eines anschließenden Ferienaufenthalts im Krüger-Nationalpark östlich von Pretoria. Sutermeisters Frau Verena flog beziehungsweise fuhr mit, ihre Kosten wurden aber von den Sutermeisters selbst getragen. Vor einigen Jahren habe ich versucht, mit Bruno Peyer in Kontakt zu treten, um ihn über das Music Theatre Pretoria zu befragen, erhielt aber keine Antwort. Da das Music Theatre an die Universität von Südafrika angegliedert und 1956 unter der Ägide des damaligen Premierministers Johannes Strydom gegründet worden war, dürfen wir aber annehmen, dass Sutermeisters Kosten (die sicherlich sehr hoch waren) zumindest zum Teil, ob direkt oder indirekt, von der Regierung bezahlt wurden.<sup>25</sup> Die Tatsache, dass die Übersetzung des Librettos vorgenommen und vermutlich auch bezahlt wurde, bevor Sutermeister die Einladung nach Südafrika annahm, wäre ein weiterer Hinweis für eine solche offizielle Unterstützung (und vielleicht auch ein geeignetes Druckmittel, um Sutermeister zur Annahme der Einladung zu bewegen – es wäre für jedermann schwieriger gewesen, abzulehnen, nachdem schon Zeit und Geld in Übersetzung und Inszenierung investiert worden waren).

Die Premiere von *Die swart spinnekop* fand am 28. Februar 1964 im Little Theatre in Pretoria statt. Die zweite Hälfte des Abends gehörte Joseph Haydns kleiner Oper *Lo speziale*, auf Englisch gesungen. Bruno Peyer dirigierte. Die Sänger waren: Nohline Mitchell (Christine), Martin Coetzee (Teufel), Marita Napier (Mutter), Jaco van der Merwe (Pfarrer). Die Presse reagierte offenbar positiv; die einzige Rezension, die ich ausfindig machen konnte, erschien am 2. März 1964 in der Afrikaans-sprachigen Zeitung *Die Transvaler*, bot aber fast nichts außer oberflächlichen Lobesworten für die beteiligten

23 Brief vom 14. April 1964 von Olga Levinson (Windhoek) an Hans Jenny. Aufbewahrt im Archiv der Basler Afrika Bibliographien, Signatur PA.25 II.5.

24 Sutermeister beschreibt seine Reiseroute in einem Brief an Peter Haffter vom 28. Januar 1964.

25 Nach den Aufführungen der *Swart spinnekop* gab es allerdings noch ein kleines Defizit; am 2. Dezember 1964 schrieb das Schweizer Generalkonsulat in Johannesburg an Peter Haffter, um ihm einen Scheck über 100 Südafrikanische Rand zu überreichen (damals circa 90 Schweizer Franken). Diese Summe wurde von drei Firmen inklusive der »General Insurance Company HELVETIA Ltd.« bereitgestellt. Brief im Bundesarchiv Bern, Signatur E2200.13-01.

Künstler (nur Martin Coetzees Stimme wurde leicht gerügt).<sup>26</sup> Das Ensemble war notabene keineswegs von »provinzieller« Qualität; wenige Jahre später wurde Marita Napier als dramatischer Sopran weltberühmt und sang die großen Wagnerrollen in New York, Bayreuth, Wien, London und Mailand.

Sutermeister hielt in und um Pretoria Vorträge, fuhr dann mit dem Nachtzug (erste Klasse) zum Kap, wo er in Kapstadt und Stellenbosch Vorträge hielt und in Kapstadt auch einem Konzert mit seiner Musik an der Universität beiwohnte. Die Pianistin Virginia Fortescue spielte dort seine Klaviersonatine, der Leiter des Music Department, Erik Chisholm, begleitete die Sopranistin Adelheid Armhold (die einst in Berlin unter keinem Geringeren als Otto Klemperer gesungen hatte<sup>27</sup>) in zwei Psalmvertonungen Sutermeisters, und ein Kammerensemble interpretierte eine Auswahl seiner Werke, darunter zwei Serenaden und Ausschnitte aus seinen Opern *Romeo und Julia* und *Der rote Stiefel*. Ursprünglich war angeblich auch eine Aufführung seiner *Divertimenti* Nr. 1 und 2 für Orchester in Kapstadt vorgesehen, allerdings war – wie Sutermeister ein Jahr später in einem Brief an Pro Helvetia erwähnte – »[d]as dortige Orchester der Aufgabe nicht gewachsen«.<sup>28</sup>

Inzwischen hatten auch andere von Sutermeisters Reise nach Südafrika erfahren. Am 9. März 1964 schrieb aus London der Südafrikaner Abdul S. Minty, Honorary Secretary der britischen Anti-Apartheid-Bewegung an Pro Helvetia, um sich über deren Unterstützung für Sutermeisters Vortragstournee zu beklagen. Am 23. April, kurz nach Sutermeisters Rückkehr in die Schweiz, schrieb ihm Luc Boissonnas wie folgt:

»Wir wären Ihnen sehr dankbar, wenn Sie uns gelegentlich einen zusammenfassenden Bericht über Ihre Reise und die Aufführung Ihres Werkes zustellten.

Die Vortragstournee hatte für Pro Helvetia ein unerquickliches Nachspiel, an dem weder unsere Stiftung noch die Schweizerische Botschaft in Pretoria noch Sie irgendeine Schuld trifft. Herr S. Abdul, Sekretär des Anti-Apartheid Movement, London, schrieb uns am 9. März 1964:

»We were deeply shocked to learn that your Institution supported the visit of Mr. Heinrich Sutermeister to South Africa last month. You are probably aware that theatres, cinemas and other cultural institutions in South Africa are racially segregated. Mr. Sutermeister was invited to South Africa to make several speeches at various universities where his audience will have been exclusively white. We would appreciate hearing to the contrary from you, or, if such was the case, hearing whether you investigated the possibility of Mr. Sutermeister's speaking to non-segregated audiences. We are not against visits by leading cultural figures to South Africa, but we are certainly opposed to visits which are conducted under apartheid conditions, thus preventing non-whites from attending them.«

26 P.S.: Musiekteater bied operas puik aan, in: *Die Transvaler*, 2. März 1964.

27 Siehe Stephen Luttmann: *Paul Hindemith. A Research and Information Guide*, Second Edition, New York 2009, S. 436.

28 Sutermeister an Luc Boissonnas, 14. Mai 1965. Sämtliche Angaben zum Programm befinden sich ebenfalls im Nachlass in der Zentralbibliothek Zürich.

Offenbar im Bestreben, jegliche Schuld von Pro Helvetia fern zu halten, fuhr Boissonnas wie folgt fort:

»Wie Sie sich erinnern werden, haben wir die Schweizerische Botschaft in Pretoria ersucht, die Möglichkeit der Veranstaltung musikwissenschaftlicher Vorträge abzuklären. Die eigentliche Organisation der Vortragsreise lag aber vermutlich in den Händen des Musik [sic] Theatre von Pretoria, und sie fand – wenn wir recht unterrichtet sind – in direkter Korrespondenz zwischen Ihnen und dem Präsidenten des Theaters statt. Pro Helvetia hat auf Ihren Wunsch hin am 18. Dezember 1963 dem Eidgenössischen Politischen Departement die Frage gestellt, ob es Ihre Reise als opportun betrachte, und am 30. Dezember 1963 die Antwort erhalten, dass das Departement keine Einwendungen zu erheben habe.

Es würde uns lebhaft interessieren zu erfahren, ob im Verlauf Ihrer Reise oder im Zusammenhang mit Ihrem Auftreten in Südafrika das Problem der Apartheid überhaupt angeschnitten worden ist. Hatten Sie beispielsweise den Eindruck, dass Andersrassige von Ihren Vorträgen an den Universitäten von Pretoria, Johannesburg, Kapstadt und Stellenbosch zum vornherein ausgeschlossen waren oder dass die Veranstaltungen überhaupt unter der Spannung eines Rassenkonfliktes standen?«<sup>29</sup>

Drei Tage später, am 26. April 1964, verfasste Sutermeister für Pro Helvetia den gewünschten Bericht über seine Reise. Es lohnt sich, diesen ausführlich zu zitieren:

»Bewusst habe ich mich von offiziellen Führungen distanziert und konnte so Einblicke gewinnen, die den Gesamteindruck einer unerhörten Anstrengung, das Bantu-Problem auf durchaus humane Weise zu lösen, nur bestätigen. Es geschieht alles nur reichlich spät, und die Störungsversuche nicht so sehr von kommunistischer Seite russischer Prägung sondern einerseits von intelle[k]tuell-kosmopolitischen Zentren (Beispiel das Anti-apartheid Movement ausgerechnet von London aus, da doch die Engländer bis heute in Südafrika kommerziell sehr rege sind und grosse Geschäfte machen), andererseits [sic] infolge chinesisch-kommunistischer Infiltration sind sehr gefährlich.

Ich besuchte die folgenden Institutionen:

a.) Bantu-Gefängnis Loewenkoop bei Johannesburg

Hier werden die kriminellen Bantus systematisch wieder einem Berufsleben zugeführt (in 10 Kategorien, wobei die letzten Kategorien in vollkommener Freiheit leben und am liebsten im Gefängnis bleiben möchten, der Gefängniszaun ist kaum 2 Meter hoch und nicht elektrisch geladen). [...]

b.) Bantu-Universität in Toerpfloot [recte University College of the North in Turfloop]

Professoren sind weiss und schwarz, von den 500 Plätzen sind erst 230 belegt, da die Masse der »intellektuelleren« Bantus noch nicht das Niveau der Maturitätsprüfung, welche dieselben Ansprüche wie für die Weissen stellt, erfüllen. [...] Der Rektor, ein Anthropologe [sic] internationaler Geltung [Evert Frederik Potgieter], behauptet, dass die Anatomie des schwarzen Schädels noch eine grosse geistige Entwicklung in Aussicht stellt.

c.) Goldminen und Diamantenminen

Kein Schwarzer wird gezwungen, dort zu arbeiten, sie kommen aus freiem Willen, werden Testversuchen unterworfen, denen ich beiwohnte, und haben 3–6 Monatsverträge. Der Verdienst liegt bei 90–150 Sfr. monatlich bei freier Station und Verpflegung.

d.) Locations, deren miserable Blechhütten mehr und mehr abgerissen werden. Den Bantus wird der Boden abgekauft und sie werden in neue Siedlungen eingewiesen (ich sah die Orlando-Siedlung mit

29 Luc Boissonnas an Sutermeister, 23. April 1964.



über 3000 Einfamilienhäusern und über 20 Kirchen verschiedenster Konfession), wo sie allerdings nicht Besitzer der Häuschen sind, sondern nur eine symbolische Miete zahlen. [...]

Die folgenden Ausführungen bitte ich, in Ihrer Antwort an das britische ›Anti-Apartheid-Movement‹ anzuführen. Ich hielt vor mehr als 250 Indern [an der Pretoria Indian Boys' High School] einen Vortrag in englisch über die internationalen Institutionen der Schweiz; ferner besuchte ich eine Negerschule und hielt auch dort einen längeren Vortrag über unser Land, ohne dass mir von irgendwelcher Seite Schwierigkeiten in den Weg gelegt wurden.

Abschliessend – und nach einem Exklusiv-Interview, (– – – das eine Stunde über die protokollarisch vorgesehenen 10 Minuten hinaus dauerte – – –) mit Primeminister Verwoort [recte Verwoerd] darf ich das Folgende feststellen: Die grotesken Auswüchse der Apartheid (getrennte Anlagebänke und Lifte) werden von den Negern nicht als Beleidigung empfunden, viele gute Patrioten schämen sich aber darüber und erklärten sie mir als Konzession an die rechtsextremen Farmer, die noch nie ausserhalb ihres Landes gereist sind.

Gemischte Veranstaltungen können vorläufig nicht stattfinden, weil die extremen Weissen randalieren würden. Verwoort ist zwar Exponent der Nationalen Partei, sagte mir aber, dass er selber Farbige auf seiner Farm beschäftigen würde; gegen die Ungerechtigkeit, dass die Farmer Farbige oder Schwarze zu billigsten Bedingungen einstellen, müsse aber vorgegangen werden. Auf meine Gegenfrage, was die Farmer ohne die Farbigen überhaupt noch leisten könnten, sagte er, dass dann eben Maschinen angekauft werden müssten, den Farmern sei es bisher zu gut gegangen. Seine Idee ist:

›Man kann die Bantus nicht hindern, in den Städten (u. Minen) Geld zu verdienen; sie müssten aber daran gehindert werden, in der Grossstadt das Geld auszugeben (Prostitution, Alkohol, Rauschgifte). Das Geld der Schwarzen müsse den eigenen Siedlungen zugute kommen. Darum werden neue Fabriken an den Rand der Negersiedlungen verlegt. Der Bantu-Mann war stets Krieger und nur die Frau hat sich stets mit rudimentärem Ackerbau abgegeben [...]. Den Bantu zur Sesshaftigkeit zu zwingen und zum rationalen Ackerbau, sei die vordringlichste Aufgabe. Ist er in einer Fabrik draussen am Rande seines Kraals beschäftigt, wird er auch dort bleiben und mehr und mehr versuchen, sein Land wirksamer zu beackern. [...].‹

Eine Flugreise nach Swasiland gab mir bezeichnende Aufschlüsse über einen viel aufgeweckteren Stamm. Ich hatte ein Interview mit der Königinmutter des im nächsten Jahre zur unabhängigen Regierung gelangenden ›Paramount-Chief, sie zeigte sehr viel hintergründigen Witz den Engländern gegenüber [...].‹<sup>30</sup>

Offensichtlich erleichtert, schrieb Luc Boissonas am 28. April 1964 an Sutermeister zurück, um ihm für seinen »spannenden Bericht« zu danken:

›Ganz besonders freuen wir uns darüber, dass Sie sich durch keinerlei Vorurteil davon haben zurückhalten lassen, auch mit der farbigen Bevölkerung Fühlung aufzunehmen, Schulen zu besuchen und in diesen Kreisen Vorträge zu halten. – Niemand wird Ihnen den Vorwurf machen können, eine ›segregationistische‹ Haltung eingenommen zu haben.«

Die Haltung von Pro Helvetia überrascht. Sogar im fernen Zürich hätte man wissen müssen, dass die erwähnten Universitäten alle »segregationistisch« waren. In Turfloop gab es nur schwarze Studenten, während an den anderen von Sutermeister besuchten Universitäten nur Weiße zugelassen wurden. Selbstverständlich bekam Sutermeister nie

30 Bericht im Brief Sutermeister an Boissonas, 26. April 1964.

den Eindruck, dass »Andersrassige« von seinen Vorträgen und Aufführungen »ausgeschlossen« wurden, denn sie wären nie nahe genug an die betreffenden Säle zugelassen worden, um überhaupt abgewiesen zu werden, oder um irgendwelche »Spannung eines Rassenkonflikts« ahnen zu lassen.<sup>31</sup>

Bei Sutermeisters Besuch war fast alles nur Schein. Das University College of the North hatte mit Musik gar nichts zu tun. Das Bildungsniveau unter den schwarzen Studenten war in der Tat sehr tief, aber nur, weil die weiße Regierung selbst zehn Jahre zuvor im sogenannten »Bantu Education Act« dafür gesorgt hatte, dass die Schulausbildung für Schwarze per Gesetz auf einem Minimum blieb. Man hat zu jener Zeit auch die Missionsschulen zur Schließung gezwungen, die seit einigen Jahrzehnten für das Aufkommen einer intellektuellen Schicht unter den Schwarzen verantwortlich gewesen waren (darunter vor allem die Anführer des ANC wie Nelson Mandela und Oliver Tambo). Die schwarzen Studenten und Schüler, die Sutermeister besuchte, werden sich wohl einfach gewundert haben, worüber dieser Mann aus der Schweiz überhaupt sprach.

Verwoerds beschwichtigende Worte über die Konzessionen der Rassentrennung waren reinste Heuchelei; er selbst war für die Auswüchse der Apartheid verantwortlich und hat diese Politik – die er öffentlich als »gutnachbarliches Verhalten« (»good neighbourliness«)<sup>32</sup> beschrieb – bis ins Detail vorangetrieben. Die Farmer, die »Schwarze zu billigsten Bedingungen« engagierte, folgten nur dem Beispiel der Regierung selbst, die solche Ungleichheiten überall gesetzmäßig durchsetzte; und »den Bantu zur Sesshaftigkeit zu zwingen« war nicht zuletzt unmöglich geworden, weil die Apartheid absichtlich das Familienleben der Schwarzen zerstörte – die Abertausende schwarzen Frauen, die als Putzfrauen und Kindermädchen bei den Weißen ihr Geld verdienen mussten, durften nicht mit ihren Männern zusammenleben, sondern mussten sich von ihnen trennen, solange sie im weißen Stadtteil wohnten und arbeiteten, genau wie die schwarzen Arbeiter in den Minen fern ihrer Frauen und Kinder in Männerbaracken wohnen mussten.

- 31 Es darf allerdings nicht unerwähnt bleiben, dass der Leiter des Music Department in Kapstadt, Erik Chisholm, eine Ausnahmeerscheinung war, da er als Kommunist lange für eine andere Politik gekämpft hatte und auch liberal eingestellte Kräfte wie die Komponisten Stanley Glasser und Ronald Stevenson engagierte. Aber auch Chisholm konnte schließlich die lokalen Gesetze nicht umgehen: Glasser musste 1961 aus dem Land flüchten, als er beim Sex mit einer »nicht-weißen« Dame in seinem Auto auf einem Parkplatz entdeckt wurde; sein Nachfolger Stevenson war Pazifist, der deswegen in den 1940er-Jahren in England im Gefängnis gelandet war und ausdrücklich auf Wunsch Chisholms nach Südafrika gekommen war. Stevenson verließ das Land schon nach zwei Jahren, als klar wurde, dass sein Sohn bald an militärischen Übungen der Mittelschule hätte teilnehmen müssen.
- 32 Ein Filmdokument von Verwoerd, in dem er diese Erläuterung der Apartheid vorträgt, findet man auf Youtube: [www.youtube.com/watch?v=vPCLngcz0ys](http://www.youtube.com/watch?v=vPCLngcz0ys) (Zugriffsdatum 1. April 2017).

Das Gefängnis Leeuwkop war eigentlich eine Art potemkinsches Dorf. Eine Kollegin von mir, die anfangs der 1960er-Jahre in Johannesburg Jura studierte, erzählte, dass man Leeuwkop als Vorzeigefängnis benutzte, um Auswärtige davon zu überzeugen, dass die Verhältnisse in den südafrikanischen Gefängnissen sehr human seien. Sie und ihre Kommilitonen seien 1964 dorthin eingeladen worden und hätten ein hervorragendes Diner gegessen; die Diener seien Gefangene gewesen, alle in schicke Uniformen gekleidet.<sup>33</sup>

Sutermeisters Behauptung die freiwilligen Arbeiter in den Gold- und Diamantenminen betreffend war natürlich durchaus korrekt – Sklaven gab es in Apartheid-Südafrika keine, und niemand wurde zu Minenarbeit gezwungen; nur ignorierte er den ökonomischen Zwang, unter dem die Arbeiter standen. Aufgrund der komplizierten Lohnverhältnisse in den Minen (es wurden unter anderem auch verschiedene Naturalleistungen bezahlt) ist es schwierig, einen genauen Vergleich zwischen den Löhnen von weißen und schwarzen Arbeitern zu ziehen. Eine Studie in der *American Economic Review* hat aber festgestellt, dass ein schwarzer Arbeiter in den Goldminen in den 1960er-Jahren im Durchschnitt fünf Prozent des Lohns eines weißen Minenarbeiters verdiente.<sup>34</sup> Ein konkretes Beispiel von der Kluft zwischen Schwarz und Weiß ist die Summe der Kompensation, die laut Gesetz bezahlt werden musste, wenn ein Arbeiter aufgrund eines Unfalls vollständig erwerbsunfähig wurde: Ein schwarzer Arbeiter bekam pauschal 1.228 Südafrikanische Rand; ein weißer Arbeiter aber erhielt eine Rente von 1.800 Rand jährlich (die in monatlichen Raten ausbezahlt wurde).<sup>35</sup>

Die verheerenden Zustände in den südafrikanischen Minen, wo die schwarzen Arbeiter ohne Familie wohnen und zu Niedrigstlöhnen arbeiten mussten, um sich überhaupt ernähren zu können, sind erst einige Jahre nach Sutermeisters Besuch zum offenen Thema journalistischer und wissenschaftlicher Untersuchungen geworden.<sup>36</sup> Auch die Wahrheit um Leeuwkop hatte Sutermeister kaum wissen können – der Sinn eines Vorzeigefängnisses ist es ja, dass man die Wahrheit geschickt kaschiert. Aber das ›Paradies‹, das ihm vorgeführt wurde – ein Land, in dem die Kriminellen gern im Gefängnis bleiben, in dem niemand zur Arbeit gezwungen wird, in dem die Hautfarbe

33 Reminiszenz einer Kollegin von mir, die bis vor wenigen Jahren an der Universität von Südafrika als Dozentin arbeitete.

34 Siehe Robert E. B. Lucas: *Mines and Migrants in South Africa*, in: *The American Economic Review* 75/5 (Dezember 1985), S. 1094–1108, hier S. 1096.

35 Diese Zahlen gelten für das Jahr 1969; siehe Francis Wilson: *Labour in the South African Gold Mines 1911–1969*, Cambridge 1972, S. 50.

36 Die spätere Nobelpreisträgerin Nadine Gordimer und der berühmte Fotograf David Goldblatt veröffentlichten zum Beispiel 1973 ihr Buch über das Leben in den Minen Südafrikas: Nadine Gordimer/David Goldblatt: *On the mines*, Kapstadt 1973.

niemanden daran hindert, gute Nachbarn zu sein – scheint er kein einziges Mal in Frage gestellt zu haben.

Die Kontroverse um Pro Helvetia war aber noch nicht zu Ende. Minty und seine Kollegen hatten offenbar keine befriedigende Antwort erhalten, also schickte man die ganzen Unterlagen dem Schweizerischen Beobachter zu, einer parteiunabhängigen Zeitschrift, die sich mit ihrem sozialem Engagement über viele Jahre einen Namen gemacht hatte. Am 30. Juni 1964 brachte der Beobachter einen sehr kritischen Artikel – betitelt »Heil dir Pro Helvetia!« – über die Nähe jener Institution zu Südafrika und insbesondere über Sutermeisters Vortragstournee.<sup>37</sup> Der Artikel war ohne Autorenangabe abgedruckt, stammte also offensichtlich von der Redaktion. Man zitierte die Resolution der Vereinten Nationen vom 7. August 1963, die zu einem ein Waffenembargo gegen Südafrika aufgerufen hatte, und kommentierte wie folgt (Hervorhebung wie im Original):

»Gemäss dem geflügelten Wort

**Geld stinkt nicht**

hat man in der Schweiz einmal mehr davon profitiert, dass unser Land den Vereinten Nationen nicht angehört. Bekanntlich sind noch nach dem feierlichen Aufruf im Sicherheitsrat Waffen schweizerischer Fabrikation an die südafrikanische Regierung geliefert worden, um dieser noch wirksamere Instrumente bei der blutigen Unterdrückung der schwarzen Bevölkerung in die Hand zu geben. [...] Beschämend an der ganzen Auseinandersetzung ist, dass auch

**die geistige Schweiz**

die Augen vor der furchtbaren Wirklichkeit der Rassenverfolgung in Südafrika verschliesst. So hat die Pro Helvetia eine Vortragstournee des schweizerischen Komponisten Heinrich Sutermeister im Zusammenhang mit der Aufführung seiner Oper »Die schwarze Spinne« in der südafrikanischen Hauptstadt Pretoria mitfinanziert.

Die Anti-Apartheid-Bewegung [...] hielt fest, es sei naheliegend, dass die Pro Helvetia mit ihrer Tätigkeit auch in Südafrika wirke [...]. Doch dürfe man erwarten, dass künstlerische Veranstaltungen nur dann unterstützt werden, wenn sie nicht unter dem Gesetz der Rassentrennung stehen.«

Aber genau wie Sutermeister selbst hat auch der Beobachter das Wesen der Apartheid nicht ganz begriffen:

»Zu diesen Bemerkungen hat sich die Pro Helvetia nie mehr geäussert. Und das ebenfalls um eine Stellungnahme gebetene Departement des Innern hat sich auf ebenso billige Weise aus der Affäre gezogen: es schwieg zur Frage, ob Sutermeister bei seiner Vortragstournee Gelegenheit erhalten habe, auch vor einem farbigen Publikum, vor Neger, Indern, Mischlingen und anderen aus rassischen Gründen diskriminierten Menschen aufzutreten.«<sup>38</sup>

Sutermeister war verständlicherweise beunruhigt, dass man ihm nun vorwarf, er hätte sich nie bemüht, mit »Nicht-Weissen« in Kontakt zu kommen. Im Beobachter vom 15. August 1964 erschien dann ein Brief von ihm, worin er wie folgt schrieb:

37 [o. A.]: Heil dir Pro Helvetia!, in: Der Schweizerische Beobachter, 30. Juni 1964, S. 14–16.

38 Ebd.

»Darf ich Sie etwas ausführlicher über meine Südafrikareise unterrichten, als es, wie es scheint, auf offiziellem Weg geschah.

Die Pro Helvetia ermöglichte mir den Besuch der afrikanischen Erstaufführung meiner Oper »Die schwarze Spinne« unter der Bedingung, dass ich mindestens fünf Vorträge an den grössten Universitäten über das schweizerische Musikschaffen halte. Diese Vorträge fanden nur an »weissen« Universitäten statt. Meinem Vorschlag, auch mit Bantu-Universitäten Fühlung zu nehmen, wurde jedoch kein Hindernis in den Weg gelegt. So besuchte ich die Bantu-Universität im Norden von Transvaal und hielt einen Vortrag in der Indian School in Pretoria, wo mir sehr brennende politische Fragen gestellt wurden, die ich mit der gleichen Freimütigkeit beantworten konnte.«<sup>39</sup>

Sutermeister scheint immer noch nicht realisiert zu haben, dass ihm für seine Besuche bei Institutionen für Schwarze keine Hindernisse in den Weg gelegt worden waren, weil dies gerade im Sinne der Regierung war. Wer an getrennten Institutionen zu verschiedenen Rassen sprach, bestätigte implizit die angebliche Richtigkeit der Rassentrennung.

Am 16. Juli 1964 – gerade zur Zeit der Debatte im *Beobachter* – schrieb Ernst Meier von der Swiss-South African Association an Sutermeister, um ihn einzuladen, einen Vortrag bei der Association in Zürich zu halten. Er bot ihm eine Pauschalvergütung von 250 Franken an. Die Association war eine vorwiegend wirtschaftliche Vereinigung, unterstützt von den Firmen Bührlé, Holderbank, Schindler und Gebrüder Sulzer; im Jahr vor Sutermeister gehörte unter anderem Nico Diederichs, damaliger Minister of Economic Affairs und späterer Staatspräsident von Südafrika, zu ihren Vortragenden.<sup>40</sup> Ernst Meier schrieb:

»Wie Sie von Herrn Dr. Jenny ja schon gehört haben, wäre es für unsere Mitglieder eine Ehre und ein Vergnügen, nach den Sommerferien einmal zu einer Art Causerie mit Ihnen zusammenzukommen, wobei wir keinen wissenschaftlich aufgebauten Vortrag von Ihnen erwarten würden, sondern eine spontane und möglichst ungezwungene Erzählung über das, was Sie bei dieser wohl ersten Begegnung mit Südafrika am tiefsten beeindruckt hat. Wenn Sie gleichzeitig ein paar Vergleiche und allenfalls auch Schlussfolgerungen ziehen wollen, so dürfen Sie nicht nur des grössten Interesses Ihrer Zuhörer, sondern auf Wunsch auch der absoluten Verschwiegenheit sicher sein, falls Sie nicht wünschen, dass Ihre Äusserungen weiter verbreitet werden.«<sup>41</sup>

Sutermeisters Vortrag fand schliesslich im November jenes Jahrs im Savoy-Club am Paradeplatz in Zürich statt. Eine Liste der Teilnehmer an jener Plauderei bestätigt die Bedeutung der Vereinigung für die Schweizer Wirtschaft, auch wenn es sich angeblich um rein kulturelle Angelegenheiten handelte. Anwesend waren unter anderem J. J. Oli-

39 Leserbrief von Heinrich Sutermeister [Rubrik: Der Leser hat das Wort; Vermerk: Heil dir Pro Helvetia! (Nr. 12)], in: *Der Schweizerische Beobachter*, 15. August 1964, S. 2.

40 David Gyax: *La Swiss-South African Association (1956–2000). Un organe du capital helvétique en Afrique du Sud. Aux sources du temps présent*, Bd. 8, Fribourg: Chaire d'histoire contemporaine de l'Université de Fribourg, 2001, hier S. 298f.

41 Ernst Meier an Sutermeister, 16. Juli 1964.

vier (Presse-Attaché), T. R. Beckley (Assistant Commercial Secretary) sowie Roland Hepers (Press and information) von der South African Embassy in Bern; dazu Willy Staehelin (Honorarkonsul der Republik Südafrika, Zürich), Ernst Colombo (Stellvertreter des Vorstehers des III. Departementes der Schweizerischen Nationalbank, Zürich), Adolf Staehelin (Direktor der Schweizerischen Zentrale für Handelsförderung, Zürich), Kurt Anderau (Direktor der Danzas AG, Zürich), Ernst Froelich (Verwaltungsrat der Schweizerischen Rückversicherungsgesellschaft, Zürich), G. Gygax (Vizedirektor der Schweizerischen Bankgesellschaft, Zürich), Bruno M. Saager (Generaldirektor der Schweizerischen Bankgesellschaft, Zürich), Georg Sulzer (Präsident des Verwaltungsrates der Gebrüder Sulzer AG, Winterthur), Théodore Waldesbuehl (Generaldirektor der Nestlé Alimentana AG, Vevey), Alfred Isler (Herausgeber von *Finanz und Wirtschaft*, Zürich), Hans Ehinger (Musikrezensent der *Basler Nachrichten*), Hans Jenny und drei weitere Vertreter der Bankgesellschaft.

Die Garantie von »absoluter Verschwiegenheit« hätte Sutermeister vielleicht klar machen müssen, dass die Offenheit, die er in seinen Berichten über das Land gepriesen hatte, doch nur bedingt war. Die Tatsache, dass er als Komponist vor einer Versammlung von führenden Geschäftsmännern reden sollte, hat ihn vermutlich ebenso wenig verwundert, wie die Einladung, vor den Jugendlichen einer »Negerschule« in Südafrika einen Vortrag zu halten. Was Sutermeister aber gar nicht bewusst werden konnte, da er kein Afrikaans sprach, war, dass er selbst mit seiner Oper schon tatkräftige Unterstützung an die Apartheid-Idee geleistet hatte.

Die Handlung der Oper *Die schwarze Spinne* ist eine Vereinfachung der Geschichte, die Jeremias Gotthelf erstmals 1842 veröffentlichte.<sup>42</sup> Bei Gotthelf verlangt ein Schlossherr, dass seine Untertanen »einhundert ausgewachsene Buchen« innerhalb eines Monats umpflanzen sollen: »und wenn eine einzige Buche fehlt, so büßt ihr mir es mit Gut und Blut«.<sup>43</sup> Ein »grüner Jägersmann« erscheint – der Teufel, versteht sich – der seine Hilfe bietet, wenn man ihm dafür ein ungetauftes Kind bringt. Nur die Bäuerin Christine ist willig, das Angebot anzunehmen; besiegelt wird der Handel mit einem Kuss, an dessen Stelle bald ein schwarzer Fleck entsteht. Der Teufel erfüllt sein Versprechen, als es aber Christine nicht gelingt, ihm den geforderten ungetauften Säugling zu bringen, wird sie in eine große schwarze Spinne verwandelt, die den schwarzen Tod über das Land bringt. Erst durch die Selbstaufopferung einer frommen Mutter wird das Böse besiegt und das Dorf gerettet. In der Oper wird eine Rahmenhandlung Gotthelfs weggelassen und die Geschichte etwas vereinfacht: Hier gibt es keinen bösen Schlossherrn, sondern

42 Gotthelfs Novelle ist heute online beim Projekt Gutenberg zu finden, <http://gutenberg.spiegel.de/buch/die-schwarze-spinne-2497/1> (Zugriffsdatum 1. Mai 2017).

43 Zit. nach Jeremias Gotthelf: *Ausgewählte Erzählungen*, Bd. 1, Leipzig [um 1900], S. 348.

ein Bergdorf wird schon von der Pest heimgesucht. Der Teufel (hier ohne grüne Jägerskleidung) bietet seine Hilfe, Christine nimmt sie an, und besiegelt wird der Handel mit dem benannten Kuss, der auch hier einen schwarzen Fleck hinterlässt. Christine wird von der Gemeinde und deren Priester verstoßen und verwandelt sich in die schwarze Spinne, die wieder die schwarze Pest verbreitet. Und hier, wie bei Gotthelf, wird die Dorfbevölkerung von einer mutigen Mutter gerettet.

Sutermeister hat nie über irgendeine symbolische Bedeutung seiner Oper gesprochen. Er war aber nicht der einzige Komponist, der in jenen Jahren Gotthelfs Novelle als Opernstoff verarbeitete – Josef Matthias Hauer hatte 1932 ein Singspiel nach diesem Stoff komponiert, das allerdings erst lange nach dem Zweiten Weltkrieg uraufgeführt wurde. Da aber ›schwarz‹ eine der bevorzugten Farben der europäischen Faschisten war (siehe auch Sutermeisters Bemerkung oben über das »ins Schwarze« treffen), so ist es naheliegend, dass dieser Stoff für Komponisten der 1930er-Jahre zumindest implizit jene politische Gefahr thematisierte, die wie die schwarze Pest Unheil über die Welt brachte. Um aber die mögliche Bedeutung dieser Handlung im Jahr 1964 in Südafrika zu eruieren, müssen wir sie richtig kontextualisieren. Evert Frederik Potgieter, der Sutermeister in Turfloop auf die angebliche Entwicklungsbedürftigkeit des ›schwarzen Schädels‹ hinwies, war nämlich mit seiner Pseudowissenschaft keineswegs allein, sondern ein typischer damaliger Vertreter Afrikaans-sprechender Wissenschaftler.

Einer der führenden wissenschaftlichen Befürworter der Apartheid war seit den späten 1940er-Jahren ein gewisser Geoffrey Cronjé, der auch die Verzahnung von Kirche, Staat und Wissenschaft personifiziert. Er hatte Griechisch studiert (seine Magisterarbeit schrieb er über die Tragödien von Euripides) und mit einer Dissertation über die Scheidung promoviert. Später wurde er Professor für Soziologie, Kriminologie und Dramatologie an der Universität Pretoria, Dekan der Geisteswissenschaften ebenda und Mitglied beziehungsweise Vorsitzender von verschiedenen Gremien, unter anderem für die drei Staatskirchen. Zur Zeit von Sutermeisters Besuch war Cronjé Vorsitzender des »Tooneelkomitee«, des »Komitees für Theaterstücke« im Rat für die darstellenden Künste in der Provinz Transvaal (»Transvaalse Raad vir Uitvoerende Kunste«).<sup>44</sup> Pretoria gehörte also zu seinem Einwirkungsbereich, und obwohl wir von keinem direkten Kontakt zwischen Cronjé und dem Music Theatre Pretoria oder gar zu Sutermeister wissen, wird er nicht zuletzt aufgrund des Zensurapparats im Staat über die in Pretoria aufgeführten Opern und Theaterstücke informiert gewesen sein. Seit den 1940er-Jahren hatte Cronjé mehrere Schriften veröffentlicht, die der Apartheid eine moralische und »wissenschaft-

44 Die biografischen Informationen über Cronjé entnehme ich Jan Ernst Pieterse: In Memoriam Professor Geoffrey Cronjé, in: *Suid-Afrikaanse Tydskrif vir Sosiologie* 24 (1993), Bd. 2, S. 33 f.

liche« Basis boten.<sup>45</sup> Er war unter anderem der festen Überzeugung, dass das ›Schwarz-  
Sein eine Art Krankheit sei, die sich durch die Sünde des Geschlechtsverkehrs zwischen  
den Rassen verbreiten könne. Das Mischen des Blutes zwischen Weiß und Schwarz –  
»bloedvermenging« ist seine Bezeichnung dafür<sup>46</sup> – ist laut Cronjé eine Sünde gegen  
Gott und ein Verbrechen gegen die Natur; die weiße Bevölkerung müsse sich biologisch  
und moralisch durch strikte Trennung von Nichtweißen beziehungsweise von solchen  
Sündern schützen. Auch schreibt er von der Gefahr des »Einsickerns« (»insypel«) von  
nicht-weißem Blut in die weiße Gemeinschaft. In einem ausführlichen Essay über Cronjé  
schreibt der Schriftsteller J. M. Coetzee wie folgt:

»[...] he uses it [insypel] in contexts where it easily changes places with its rhyme-word insluip, steal in:  
the secret bastard who tries to find a place in the white community, and the bed of a white woman, is  
›die sluwe insluiper,‹ the sly stealer-in [...]. The semantic nexus evoked is one of dark and treacherous  
fluidity.«<sup>47</sup>

Der Übersetzer der *Spinnekop*, Sarel Jacob Pretorius, damals ein bekannter Dichter vor  
allem von religiösen Werken, arbeitete im Language Department der Universität von  
Südafrika in Pretoria und hatte sich vermutlich dort mit Peter Haffter angefreundet (ein  
Jahrzehnt nach der *Schwarzen Spinne* gaben sie gemeinsam ein Wörterbuch Afrikaans-  
Portugiesisch heraus).<sup>48</sup>

Laut der Tageszeitung *Die Transvaler* (deren erster Chefredaktor, über zwanzig Jahre  
zuvor, Hendrik Verwoerd gewesen war) hatte Sarel Pretorius auch die von Rösler und  
Sutermeister weggelassene Erzählung über die Verpflanzung der Bäume übersetzt; diese  
wurde als Prolog auf der Bühne gesprochen (ein gewisser Evert Dommissie spielte hier  
die Rolle eines Großvaters, der die Geschichte erzählt).<sup>49</sup> Dieser übersetzte Prolog scheint  
nicht mehr vorhanden zu sein, aber die Übersetzung des Librettos selbst hat überlebt, da  
sie handschriftlich in einen gedruckten Klavierauszug eingetragen wurde, den Suter-  
meister nach den Aufführungen für Bruno Peyer signierte und der heute in der Biblio-  
thek der University of South Africa liegt.<sup>50</sup>

45 Siehe zum Beispiel Geoffrey Cronjé: *'N tuiste vir die nageslag*, Johannesburg 1945, und *Regverdige rasse-  
apartheid*, hg. von Geoffrey Cronjé, William Nicol und Evert Philippus Groenewald, Stellenbosch  
1947.

46 Cronjé: *'N tuiste vir die nageslag*, S. 39.

47 John Maxwell Coetzee: *Giving Offense. Essays on Censorship*, Chicago/London 1996, S. 171.

48 Siehe *Portugees-Afrikaanse woordeboek = Dicionário Português-Africanse*, hg. von Peter Haffter, Joaquim  
Carlos Bento Sabino und Sarel Jacob Pretorius, Pretoria 1975.

49 [o. A.]: *Waarskuwing teen besoekinge van die bose. Die Swart Spinnekop word van vanaand in Pretoria  
aangebied*, in: *Die Transvaler*, 28. Februar 1964.

50 Signatur: M 782.I SUTE.



Die Übersetzung des Librettos ins Afrikaans ändert wenig Konkretes am Text. In der deutschen Urfassung hat der Teufel ein »schwarzes Antlitz«, aber auch ein »rotes Gesicht«, <sup>51</sup> auf Afrikaans hat er hingegen »dunkle Augen« (»donker oë«) und ein »blutrotes Gesicht« (»bloedrooi gesig«). Er musste natürlich in Pretoria von einem weißen Sänger verkörpert werden (das Theater war »whites-only«), aber die schwarze Krankheit, die er verbreitet, lässt keine Zweifel ob seiner »wirklichen« Farbe; er ist – um die Terminologie Cronjés zu verwenden – »die sluwe insluiper«. Pikanterweise lässt die rote Schminke seines Gesichts auf dem in *Die Transvaler* veröffentlichten schwarzweißen Szenenfoto den Teufel als dunkelhäutig erscheinen.

Christines Verweisung aus der Kirche wird ebenfalls getreu übersetzt (»Des Teufels Mund hat dich berührt, du darfst hier länger nicht knien. Verlasse diesen Ort. Du bist auf ewig verdammt und kein Priester wird dir Gnade geben können«; »Die duiwelsmond het jy geraak! Jy durf nie langer hier kniet; verlaat nou hierdie plek. Jy is vir ewig verdoem en geen priester kann jou sonde kwytskeld«). <sup>52</sup> Allerdings wird das Dorfvolk hier zu »boere«, was auf Afrikaans nicht nur »Bauer« bedeutet, sondern das weiße Afrikaandervolk schlechthin. Und für Christine verwendet der Teufel den Begriff »noontjie«, was zwar »Mädchen« bedeutet (in der deutschen Urfassung »Weibchen«), sie aber ebenfalls implizit als weißes Afrikaandermädchen kennzeichnet (»ek vra maklik niks as 'n soen van 'n mooi lekker noontjie soos jy« – »ich bitte um nichts als einen Kuss von einem hübschen, netten Mädchen wie Dir«). <sup>53</sup> So begeht hier ein weißes Afrikaandermädchen eine Sünde des Fleisches mit einem implizit nicht-weißen Mann, wovon der dunkle Fleck auf ihrem Gesicht zeugt. Deshalb wird sie von der Kirche beziehungsweise von ihrem Volk verstoßen. Eine moralische Verfehlung hat also reale, biologische Konsequenzen. Genau wie in der Pseudo-Wissenschaft von Cronjé muss sich das weiße Volk gegen das Einsickern der schwarzen Krankheit wehren. Nach ihrem sexuellen Kontakt mit dem implizit schwarzen Teufel muss Christine also »apart« von ihrem Volk leben.

Auf die »christliche« Botschaft der Oper verwies am Tag der Premiere *Die Transvaler*, die eine kurze Vorschau unter dem Obertitel »Waarskuwing teen besoekinge van die bose« brachte (»Warnung gegen Prüfungen durch das Böse«). Im Artikel selbst stand: »Diese Geschichte dient als Warnung an die Menschen, dass sie als Christen ein gottesfürchtiges Leben führen und allen Prüfungen des Bösen widerstehen sollten.« <sup>54</sup> Die »Apartheid«, die Christine von ihrem Volk trennt, ist in diesem Sinne als Schutz gegen

51 Heinrich Sutermeister: *Die schwarze Spinne* [Klavierauszug], Mainz 1964, S. 8 f.

52 Ebd., S. 13.

53 Ebd., S. 10.

54 »Hierdie verhaal dien as waarskuwing aan die mens om as Christen 'n Godvresende lewe te lei en so teen alle besoekinge van die bose bestand te wees«, in: *Die Transvaler*, 28. Februar 1964.

das Böse notwendig. In Sutermeisters Oper versucht der Teufel übrigens, die Dorfmadchen mit einem Tanz zu verführen; das passte ebenfalls ausgezeichnet zur Theologie der Afrikaander, wo das Tanzen an sich lange als sündhaft galt.

Das explizit blutrote Gesicht des Teufels weist auf ein weiteres Phänomen hin, das vor allem in den Filmen der Apartheid-Zeit zu finden ist. Spätestens ab den 1960er-Jahren wurde die ›rooi gevaar‹ (die ›rote‹, das heißt kommunistische Gefahr) neben der ›swart gevaar‹ (der Gefahr der Schwarzen) als Drohung für die weiße Gesellschaft angeprangert. Bald gesellte sich auch gelb hinzu. Im damals beliebten Film *Kaptein Caprivi* (1972), zum Beispiel, werden weiße, Afrikaans sprechende Bauern von einer Gruppe rücksichtslos gewalttätiger kommunistischer (chinesischer) Soldaten aus Angola als Geiseln gefangen genommen. Der stramme Afrikaander Kaptein Caprivi muss die Bauern befreien und selbstverständlich dabei seine gelben, roten und schwarzen Gegner niedermetzeln. Am Anfang des Films läuft sogar eine Aufnahme des ehemaligen Staatspräsidenten Charles Robberts Swart, der das (weiße) Publikum zur Aufopferungsbereitschaft für Südafrika aufruft. Ein Jahr später kehrte Kaptein Caprivi in *Aanslag op Kariba* (1973) zurück, wo nun eine gemischte Gruppe kommunistisch/russisch-chinesisch-schwarzafrikanischer Terroristen eine Busladung weißer Touristen an der Grenze zwischen Zambia und Zimbabwe als Geiseln nimmt (wie im vorigen Film reden übrigens auch alle »Nichtweißen« selbstverständlich Afrikaans). Caprivi muss eben seine Glanztaten im Auftrag der weißen Heldenrasse wiederholen. (Diese Filme liefen noch ab und zu auf dem privaten Afrikaans-sprachigen Fernsehsender *kykNET*, als ich selbst in Südafrika wohnte, das heißt bis 2008.) In diesen Filmen wird Farbe an sich zur Metapher: Egal ob gelb oder rot, sie bedeutet immer schwarz. In diesem Zusammenhang ist Sutermeisters Erwähnung von »Störungsversuchen [...] russischer Prägung« und »chinesisch-kommunistischer Infiltration« in seinem Bericht an Pro Helvetia von besonderem Interesse – vermutlich wiederholt er hier etwas, das man ihm in Südafrika gesagt hatte. Dass sein Teufel die schwarze Gefahr mit rotem Gesicht darstellte, passte genau ins Schema.

Nun stellt sich natürlich die Frage, inwiefern die von uns postulierte Neu-Interpretation der Oper Absicht war und was man damit eigentlich erreichen wollte. Möchte man eine rassistische Ideologie verbreiten, ist eine Schweizer Kammeroper nicht unbedingt das ideale Medium dafür. Pretorius ist schon 1995 gestorben, also können wir ihn nicht mehr fragen, was er vorhatte. Aber die Tatsache, dass Heinrich Sutermeister vom Premierminister persönlich empfangen wurde, unterstreicht die Wichtigkeit seines Besuchs beziehungsweise die Wichtigkeit der Schweiz überhaupt für die südafrikanischen Behörden. Als Nicht-Mitglied der UNO nahm die Schweiz an keinem der internationalen Boykotts teil; in diesen Jahren wurde sie sogar zum wichtigsten Importeur von Gold aus Südafrika. Als die Apartheid-Ära zu Ende ging, war die Schweiz unter den fünf wich-

tigsten Kreditoren Südafrikas.<sup>55</sup> Anscheinend erwartete man durch diesen Besuch Sutermeisters eine positive Reaktion aufseiten der Schweizer Behörden. Auf jeden Fall wurde die Schweiz in den kommenden Jahren für Südafrika ein immer wichtigerer Handelspartner. Hendrik Verwoerd war auch persönlich davon überzeugt, dass die Künste ein wichtiges Propagandamittel für Apartheid-Südafrika waren. Ungefähr acht Monate nachdem er Sutermeister empfangen hatte, schrieb er persönlich der bekannten südafrikanischen Sopranistin Hanlie van Niekerk, um ihr für ihren Einsatz zugunsten des Ansehens von Südafrika in Europa zu danken. Van Niekerk gastierte nämlich regelmäßig in Deutschland (und gelegentlich auch in der Schweiz). Verwoerd kritisierte in diesem Brief ferner die »linken Vorurteile« der deutschen Presse und schlug ihr vor, sie solle seinen Schwiegersohn treffen, der damals für das südafrikanische »Department of Information« in Europa tätig war.<sup>56</sup> Wir sollten also die Übersetzung und Umdeutung der *Swart spinnekop* als Teil einer übergeordneten Strategie begreifen, die vielleicht wenig koordiniert war, aber der allgemeinen Unterstützung der Apartheid diene. Hatte man einmal die Möglichkeit, die Oper eines wichtigen Besuchers in ein implizites Pro-Apartheid-Stück umzuwandeln, so nützte man sie.

Unser Fokus auf Sutermeister soll niemanden zur Annahme verleiten, er sei ein Spezialfall gewesen; anhand der Briefe in seinem Nachlass wird zwar deutlich, dass er politisch zum konservativen Flügel tendierte, aber darin unterschied er sich wohl kaum von der Mehrheit der Schweizer Bürger. Anhand der vielen uns zur Verfügung stehenden Dokumente können wir unter anderem bestätigen, dass Sutermeister nirgendwo die Schweizer Demokratie in Frage stellt, weder während der Zeit des Nationalsozialismus noch um die Zeit seines Afrika-Besuchs noch später. Wie oben ausführlich beschrieben, war er in den 1940er- wie auch in den 1960er-Jahren darauf erpicht, nach zeitgenössischen Maßstäben politisch korrekt zu handeln (etwa mit seiner Nachfrage bei den Schweizer Behörden, ob er seine Einladung nach Südafrika überhaupt annehmen solle). Ich lernte Sutermeister und dessen Frau zwar erst Anfang der 1990er-Jahre kennen, aber in vielen ungezwungenen Gesprächen erwies er sich als sympathischer, bescheidener, liberal eingestellter Mitmensch, dessen Begeisterung für Literatur – vor allem für die von ihm geliebten russischen Schriftsteller des späten 19. Jahrhunderts – ansteckend wirkte.

Sutermeister war vermutlich nicht mehr oder weniger naiv oder unwissend als die vielen anderen Künstler, die in diesen Jahren nicht zögerten, Südafrika zu besuchen. Einige waren auch viel prominenter als er – so war etwa Igor Stravinskij ein Jahr vor Sutermeister dort gewesen, um eine Serie von Konzerten mit dem Orchester der South African Broadcasting Corporation zu dirigieren. Stravinskij hatte angeblich im Voraus

55 Siehe zum Beispiel Georg Kreis: *Switzerland and South Africa 1948–1994*, S. 317–326.

56 Dieser Brief liegt im Hanlie van Niekerk-Archiv an der Universität Stellenbosch.

gebeten, seine Konzerte möchten allen zugänglich gemacht werden, was aber von den südafrikanischen Behörden abgelehnt wurde. Dennoch nahm er die Einladung an, wünschte aber im Gegenzug, zumindest ein Gratiskonzert vor einem schwarzen Publikum zu geben – dieses durfte am 27. Mai 1962 im Township Kwa Thema östlich von Johannesburg stattfinden.<sup>57</sup> Laut Robert Craft hat Stravinskij während einer Probe bemerkt, man könnte ein höheres musikalisches Niveau erreichen, würde man die Auswahl der Orchestermusiker und Chorsänger nicht auf die weiße Minderheit beschränken. Als er aber an einer Pressekonferenz über seine Meinung zum getrennten Publikum befragt wurde, antwortete Stravinskij nur, dass solche politischen Themen »outside of my competence« seien; »I don't understand these questions«, fügte er vorsichtig hinzu.<sup>58</sup> Stravinskij's Südafrika-Besuch wird zwar in Sutermeisters Korrespondenz dieser Zeit nirgends erwähnt, aber dieser wird mit einiger Sicherheit davon gewusst haben; vielleicht fühlte er sich sogar dadurch in seinem Entscheid bestärkt, selbst hinzuzufiegen. Und was andere Schweizer Künstlerinnen und Künstler betrifft, so traten zum Beispiel Ende 1963 Maria Stader mit ihrem Mann Hans Erismann dort auf, 1965 dann die Festival Strings unter Rudolf Baumgartner.<sup>59</sup> Für die Tournee dieses Ensembles stellte Pro Helvetia 15.000 Schweizer Franken zur Verfügung; 6.000 Franken wurden vom Konzertveranstalter Hans Adler in Johannesburg gesprochen (mit dem der Leiter der Festival Strings, Rudolf Baumgartner, übrigens per Du war) und 4.000 Franken von der »Stiftung der Schweizerischen Bankgesellschaft«. Pro Helvetia war aber inzwischen vorsichtig geworden; in ihrem Brief an Baumgartner vom 26. Februar 1965, worin die Zusage zur Subvention erteilt wurde, stand nämlich: »An diese Beitragsleistung knüpft unsere Stiftung allerdings die Erwartung, dass die Festival Strings Lucerne in einem angemessenen Verhältnis Konzerte nicht nur vor weissen sondern auch vor schwarzen Musikliebhabern durchführen werden«. Der »Final tour plan« der Festival Strings liegt im Schweizerischen Bundesarchiv. Er listet insgesamt zwölf Konzerte und zwei Aufnahmetermine auf, wovon allerdings nur ein »Concert for Non-Whites« bestimmt war (als einziges Konzert

- 57 Siehe John Hinch: Stravinsky in Africa, in: *Muziki. Journal of Music Research in Africa* 1/1 (2004), S. 71–86, auch Robert Craft: *Stravinsky. Chronicle of a friendship 1948–1971*, London 1972.
- 58 Man höre *Stravinsky in South Africa*, eine halbstündige Dokumentarsendung des BBC World Service über Stravinskij's Konzert in Kwa Thema, produziert vom südafrikanischen Dirigenten Michael Dingaan und erstmals ausgestrahlt am 25. Juli 2017. Diese Radiosendung enthält auch Live-Ausschnitte aus Stravinskij's Pressekonferenz: [www.bbc.co.uk/programmes/p058zhsn](http://www.bbc.co.uk/programmes/p058zhsn) (Zugriffsdatum 28. August 2017).
- 59 Es erschien am 30. Oktober 1963 in der Zeitung *The Cape Argus* ein kurzer Bericht über den Besuch Staders; siehe auch <http://classicalmusicianstoza.blogspot.ch/2014/06/maria-stader-hungarian-swiss-soprano.html> (Zugriffsdatum 1. Mai 2017). Die Unterlagen und Korrespondenzen zu Stader und den Festival Strings befinden sich wie die Unterlagen zu Sutermeister im Bundesarchiv Bern, Signatur E 2200.13 (-) 1980/90.

auf dem Plan wird hierfür kein Ort erwähnt); das Verhältnis elf zu eins galt also anscheinend als »angemessen«. Und wie in allen anderen Fällen in diesen Jahren wurde jeweils vor einem »segregierten« Publikum gespielt. Hans Adler hat in diesen Jahren viele ausländische Künstler nach Südafrika eingeladen – darunter 1969 etwa auch Heinz Holliger.<sup>60</sup> Adler selbst war 1933 als jüdischer Flüchtling aus Nazideutschland nach Südafrika gekommen; dass er sich danach in einem Land gut anpasste, in dem die Rassengesetze ähnlich waren, aber ihn nicht persönlich betrafen, mag uns zwar überraschen, aber auch hierin war er kein Einzelfall.<sup>61</sup>

Schon 1963 hatten die führenden englischsprachigen Dramatiker Samuel Beckett, Arthur Miller und Harold Pinter erklärt, sie würden keine Aufführungen ihrer Stücke in Apartheid-Südafrika erlauben, und andere Schauspieler und Künstler folgten ihrem Beispiel.<sup>62</sup> Ende 1968 rief dann die UNO erstmals zu einem kulturellen Boykott gegen Südafrika auf. Von Karlheinz Stockhausen bis Pierre Boulez, Paul Badura-Skoda und Frank Sinatra gab es allerdings ein breites Spektrum von führenden Musikern, Komponisten und Künstlern, die in diesen Jahren alle Boykotte ignorierten und vor segregiertem Publikum spielten, sangen oder sprachen (allerdings muss hier festgehalten werden, dass Stockhausen am Ende seiner Reise angeblich mit Steve Biko zusammen Soweto besuchte; Näheres darüber ist uns nicht bekannt).<sup>63</sup>

Keiner dieser Künstler wird aber je vermutet haben, dass sie offenbar abgehört wurden. Als im Jahr 2005 die Zwischenwände in den Künstlerzimmern im kleinen Konzertsaal der Universität Pretoria abgebrochen wurden, entdeckten die Arbeiter alte Wanzen.<sup>64</sup> Dieser Saal stand auf der Tourneeliste der meisten ausländischen Künstler – auch Stockhausen hielt dort einen Vortrag –, aber es bleibt ein Rätsel, warum die Behörden die privaten Gespräche von Künstlern abhören wollten. Vermutlich wurde auch in den

60 Zu Holligers Besuch Ende 1969 siehe etwa <http://hansadlermusiciansdedications.blogspot.ch/2013/10/album-4-of-has-dedicated-musicians.html> (Zugriffsdatum 1. Mai 2017).

61 Der österreichische Komponist Friedrich Hartmann ist ein weiteres Beispiel. Er war Austrofaschist und flüchtete nach dem »Anschluss« mit seiner jüdischen Frau nach Südafrika; siehe etwa Michael Haas: »Friedrich Hartmann« auf dem Blog *Forbidden Music*, <https://forbiddenmusic.org/2013/06/01/friedrich-hartmann> (Zugriffsdatum 1. Mai 2017).

62 Siehe »The Anti-Apartheid Movement in the 1960s« auf der ausführlichen Website des Archivs des Anti-Apartheid Movement an der Bodleian Library, Oxford, [www.aamarchives.org/component/content/article/79-history/124-the-anti-apartheid-movement-in-the-1960s.html](http://www.aamarchives.org/component/content/article/79-history/124-the-anti-apartheid-movement-in-the-1960s.html) (Zugriffsdatum 29. April 2017).

63 Siehe [www.goethe.de/ins/za/en/ver.cfm?fuseaction=events.detail&event\\_id=20941489](http://www.goethe.de/ins/za/en/ver.cfm?fuseaction=events.detail&event_id=20941489) aber auch <http://classicalmusicianstoza.blogspot.ch/2014/06/karlheinz-stockhausen-german-modern.html> (Zugriffsdatum 1. Mai 2017). Boulez' Besuch in Südafrika wird erwähnt in Mia Hartman: *Anton Hartman. Dís sy storie*, Groenkloof 2003, S. 110.

64 Zu dieser Zeit war ich noch Leiter des Music Department der Universität und für die Konzertsäle mitverantwortlich.

anderen Konzertsälen des Landes abgehört, aber Beweise dafür fehlen. (Die meisten der bedeutenden Opernhäuser und Konzertsäle Südafrikas wurden in den 1960er- und 70er-Jahren gebaut, als die Apartheid-Regierung auf der Höhe ihrer Macht war; so wurden vielleicht an verschiedenen Orten ähnliche Anlagen installiert.) Wenn je Bänder solcher abgehörter Gespräche archiviert wurden, so wurden sie inzwischen vermutlich alle längst zerstört, denn als die Apartheid zu Ende ging, wurden Tonnen von geheimen Akten in Lastwagen zum Sportfeld der Polizei in Pretoria gefahren und dort verbrannt.<sup>65</sup> Das Abhören von Gesprächen an den alten weißen Universitäten von Südafrika scheint übrigens noch nicht ausgestorben zu sein – im Jahr 2007, als die Universität Stellenbosch einen neuen Rektor bekam, wurden Wanzen im Büro des Rektors entdeckt; das Vorkommnis wurde in der Tageszeitung *Die Burger* kurz erwähnt, dann aber wurde nicht mehr darüber berichtet.<sup>66</sup>

Die kulturellen Beziehungen zwischen der Schweiz und Südafrika umfassten weit mehr als gelegentliche Musikerbesuche. Ab ungefähr 1960 wurden auch Werke von schweizerischen Autoren regelmäßig ins Afrikaans übersetzt und aufgeführt, allen voran von Friedrich Dürrenmatt und Max Frisch. Beweise liegen nicht vor, aber wir dürfen annehmen, dass diese und andere Übersetzungen mit Geldern des Staats finanziert wurden. Damals gab es nämlich eine massive staatliche Förderung für Afrikaans, um dessen Position als Sprache für Kultur und Wissenschaft zu befestigen (es wurde 1975 sogar ein Denkmal zur Sprache bei Paarl am Kap errichtet, das »Taalmonument«).<sup>67</sup>

Von Dürrenmatt wurden in den frühen Sechzigern *Der Besuch der alten Dame*, *Das Versprechen*, *Die Panne*, *Griechen sucht Griechin* und *Der Richter und sein Henker* ins Afrikaans übersetzt (unter anderem von Wilhelm Grütter, Bartho Smit und Peter Blum). Sein Theaterstück *Die Physiker* wurde (auf Englisch) Anfang 1964 im Hofmeyr Theatre in Kapstadt vom Cape Performing Arts Board (CAPAB) aufgeführt.<sup>68</sup> Und im selben Jahr, nur wenige Monate nach Sutermeisters *Swart spinnekop*, wurde im selben Theater in Pretoria *Andorra* von Max Frisch auf Afrikaans aufgeführt, übersetzt von Ants und Wilma Kirsipuu (Letztere ist unter ihrem Mädchenname als Schriftstellerin bekannt: Wilma

65 Laut dem Bericht eines ehemaligen Geheimpolizisten im Interview mit einer Studentin von mir in Südafrika. »Tonnen« ist hier keine Übertreibung; es sollen viele Lastwagen voll gewesen sein.

66 Siehe Jan-Jan Joubert: *us kla by polisie oor dokumente*, in: *Die Burger*, 21. November 2007, und Marelize Barnard: *Skandaal ruk Maties. Brilljante navorsers »van diens vrygestel«*, in: *Die Burger*, 17. November 2007.

67 Siehe zum Beispiel die Website des Taalmonuments beziehungsweise des Taalmuseums im nahegelegenen Paarl, [www.taalmuseum.co.za](http://www.taalmuseum.co.za) (Zugriffsdatum 1. Mai 2017).

68 Im Bundesarchiv in Bern liegt ein unsignierter Durchschlag eines Briefs (auf Französisch) des Schweizer Konsuls in Südafrika an die Berner Behörden vom 2. März 1964, der die Aufführungen von *The Physicists* ausdrücklich erwähnt und Zeitungsausschnitte beilegt. Signatur E2200.13-01.

Stockenström).<sup>69</sup> Pikant ist, dass dieses Stück das gleiche Schicksal erfuhr wie der *Spinnekop*. Andorra ist laut Originaltext ein frommer Staat und »schneeweiss«; der gefährliche Nachbarstaat ist die Heimat der »Schwarzen«, die »neidisch sind auf unsre weißen Häuser«, wie das Mädchen Barblin sagt.<sup>70</sup> Dies alles wird getreulich übersetzt, hat aber im Jahr 1964 in Pretoria auf Afrikaans eine ganz andere Bedeutung als in der Schweiz (bei »weißen Häusern« denkt in Südafrika jeder an die Universitätsstadt Stellenbosch, damals ein Bollwerk von Apartheid und *Alma Mater* von Hendrik Verwoerd, die für ihre durchgehend weiße Architektur berühmt ist). Einerseits widerspiegelt Andorra auf Afrikaans die elementare Angst der weißen Bevölkerung vor der angeblichen schwarzen Gefahr; andererseits wird nun Andri, dessen Mutter eine »Schwarze« ist, implizit zum Mischling. So gesehen ist es »natürlich«, dass er am Ende sterben muss, da er weder »schwarz« noch »weiss«, sondern in »Sünde« und gegen das Gesetz und die Natur gezeugt wurde.

Von Frisch wurden in diesen Jahren auch der Roman *Stiller* sowie *Biedermann und die Brandstifter* ins Afrikaans übersetzt. Er wusste von alledem Bescheid, wie Briefe von Suhrkamp in seinem Nachlass über Rechte und Lizenzfragen beweisen. Am 31. Januar 1978 zum Beispiel, nur dreieinhalb Monate nach dem Tod von Steve Biko, informierte ihn Suhrkamp, dass CAPAB *Biedermann und die Brandstifter* auf Afrikaans aufführen möchte. Suhrkamp bat Frisch um seine Zustimmung unter der »selbstverständlichen Voraussetzung [...] dass jedermann Zutritt zum Theater hat und die Möglichkeit, eine Eintrittskarte zu kaufen, also niemandem den Eintritt verwehrt wird« (in anderen Worten: auch Nichtweiße sollten ins Theater zugelassen werden). Frisch erklärte sich unter dieser Bedingung einverstanden.<sup>71</sup> Dies war aber nicht mehr als ein moralisches Feigenblatt; die südafrikanischen Behörden konnten solche Bedingungen ohne Weiteres akzeptieren, weil jeder wusste, dass sich kein Schwarzer eine Karte für die Vorstellung eines Schweizer Stücks auf Afrikaans in einem weißen Theater kaufen würde; angesichts des Lohnunterschieds zwischen Weißen und Schwarzen wird es auch kaum Schwarze gegeben haben, die sich eine Karte hätten leisten können. Der südafrikanische Dramatiker Mike van Graan (der offiziell als »Mischling«, das heißt als »Coloured« klassifiziert war) schrieb über diese Zeit wie folgt: »CAPABs Nico-Malan-Theater wurde 1971 als »Whites Only«-Theater eröffnet, und obwohl es in den letzten Jahren meiner Schulzeit [van Graan machte 1977 sein Abitur] allen »zugänglich« gemacht wurde, galt es als gebrandmarkt und

69 Max Frisch: *Andorra*, übers. von Ants und Wilma Kirsipuu, [o. O.] 1972.

70 Zit. nach Max Frisch: *Stücke*, Bd. 2, Frankfurt a. M. 1969, S. 203.

71 Brief von Helene Ritterfeld (Suhrkamp) an Frisch vom 31. Januar 1978; Antwort von Frisch (respektive seiner Sekretärin Rosemarie Primault) vom 4. Februar 1978, beide im Max Frisch-Archiv der ETH Zürich. Ich bin Tobias Amslinger vom Max Frisch-Archiv und Raimund Fellingner vom Suhrkamp Verlag dankbar für die Bereitstellung dieser Quellen.

wurde als Apartheid-Institution boykottiert.«<sup>72</sup> Informationen darüber, was Frisch an Tantiemen aus Südafrika damals verdiente, liegen uns nicht vor. In den 1980er-Jahren allerdings änderte Frisch offenbar seine Meinung. Zumindest wurde 1986 eine neue Anfrage aus Südafrika, ein Werk von Frisch aufzuführen beziehungsweise ins Afrikaans zu übersetzen, von ihm mit dem Vermerk »Bitte lieber nicht« abgelehnt.<sup>73</sup> Inzwischen war allerdings der kulturelle Boykott gegen Südafrika in einer neuen Resolution der UNO festgehalten worden.<sup>74</sup> Wie im Falle Sutermeister hat auch Frisch ähnlich gehandelt wie die Schweizer Regierung, die bis ungefähr 1980 immer wichtiger als Handelspartner Südafrikas wurde, danach aber zunehmend auf Distanz ging.<sup>75</sup>

Wir sollen uns aber davor hüten, die Beziehungen zwischen diesen Schweizer Dramatikern und Südafrika pauschal zu betrachten und zu verurteilen, denn ihre Übersetzer waren nicht allesamt linientreue Apartheid-Anhänger. Stockenströms eigene schriftstellerischen Arbeiten werden von namhaften Kollegen bewundert; so hat etwa J. M. Coetzee eines ihrer Bücher aus dem Afrikaans ins Englische übersetzt (*The Expedition to the Baobab Tree*), während Bartho Smit, der Dürrenmatts *Besuch der alten Dame* und *Die Panne* übersetzte, zu den einflussreichen ›Sestigters‹ gehörte (den ›Sechzigern‹), einer Gruppe Afrikaans sprechender Autoren, die damals als *enfants terribles* der südafrikanischen Literaturszene galten. Smit war in den 1950er-Jahren weit gereist und übersetzte später auch Werke von Jean Anouilh und Eugène Ionesco.<sup>76</sup>

Über die Vor- und Nachteile des kulturellen Boykotts wie auch über dessen Wirksamkeit wird noch lange diskutiert werden. Aus unserer Sicht etwa war Stravinskis Konzert vor einem rein schwarzen Publikum im Mai 1962 nichts als eine Alibiübung. Andererseits erinnern sich Augenzeugen aus dem Publikum noch heute gern daran und fassen es als großmütige Geste des berühmten Musikers auf – schließlich hatte man im Town-

- 72 Mike van Graan: »Open Stellenbosch: Beyond the rainbow, towards a change of climate«, auf [www.litnet.co.za](http://www.litnet.co.za) (Zugriffsdatum 21. September 2016). Originalwortlaut: »CAPAB's Nico Malan theatre opened as a ›Whites Only‹ venue in 1971, and while it was declared ›open‹ to everyone in the latter years of my high school career, by then, it had been stigmatised and was subsequently boycotted as an apartheid institution.«
- 73 Notiz von Max Frisch auf einem Brief von Helene Ritterfeld (Suhrkamp Verlag) vom 29. Oktober 1986, Max Frisch-Archiv der ETH Zürich.
- 74 UN General Assembly Resolution A/RES/35/206E: 98<sup>th</sup> plenary meeting, 16 December 1980, Absatz E, »Cultural, Academic and other boycotts of South Africa«; siehe [www.un.org/en/ga/search/view\\_doc.asp?symbol=A/RES/35/206](http://www.un.org/en/ga/search/view_doc.asp?symbol=A/RES/35/206) (Zugriffsdatum 3. September 2016).
- 75 Siehe zum Beispiel Sébastien Guex/Bouda Etemad: *Economic relations between Switzerland and South Africa, 1945–1990*, auf [www.snf.ch/SiteCollectionDocuments/nfp/nfp42p/nfp42p\\_guex-e.pdf](http://www.snf.ch/SiteCollectionDocuments/nfp/nfp42p/nfp42p_guex-e.pdf) (Zugriffsdatum 3. September 2016).
- 76 Siehe zum Beispiel Hermien Dommissie: *Voorwoord*, in: Bartho Smit-vertalings 2, Pretoria u. a. 1984, o. S.



ship damals sonst keine Möglichkeit, solche Musik mit einem professionellen Orchester zu hören.<sup>77</sup> Und namhafte schwarze Künstler haben sich mit Paul Simon solidarisiert, der sein *Graceland*-Album 1985/86 in Südafrika aufnahm und den Boykott ignorierte, dafür aber die internationale Karriere mehrerer einheimischer Künstler lancierte.<sup>78</sup> Nicht zuletzt stellt sich wieder die altbekannte Frage, die kaum je zufriedenstellend beantwortet werden kann: Inwiefern sollten Künstler moralischer handeln als die von uns demokratisch gewählte Regierung, die uns vertritt? Das Schlusswort überlassen wir hier der amerikanischen Popkünstlerin Millie Jackson, die 1980 auf Tournee nach Südafrika ging und kritisiert wurde, weil sie den kulturellen Boykott missachtete. Sie behauptete zwar später, man hätte sie falsch zitiert, aber ihre Aussage, ob wahr oder nicht, fasst das Problem von Frisch, Sutermeister und allen anderen hier genannten Künstlern gut zusammen: »I am not a politician and I am not going to mix my career with politics. All I want is the money.«<sup>79</sup>

77 Man höre den Bericht Michael Dingaans in der BBC-Sendung *Stravinsky in South Africa*.

78 Siehe zum Beispiel das Interview mit Barney Rachabane in: *Unsung*, hg. von Chatradari Devroop und Chris Walton, Stellenbosch 2005, S. 73–78; für ihn war die Einladung Simons, an der *Graceland*-Tournee teilzunehmen, der entscheidende Moment in seiner Karriere.

79 Zit. in Michael C. Beaubien: *The Cultural Boycott of South Africa*, in: *Africa Today* 29/4 (1982), S. 5–16, hier S. 5.

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 Satzesatz 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 Satzesätzen 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)





## Namen-, Werk- und Ortsregister

Zahlen mit nachgestelltem »n.« verweisen auf Fußnoten.

- Aachen** 90, 201  
Abendroth, Hermann 79 n.  
Abendroth, Walter 36, 165  
Abraham, Paul 20  
Ackerknecht, Erwin 229 n.  
Ackermann, Uta 264  
Adamczyk, Josef Joachim 239  
Adams, Robin 196, 202 f., 209  
Adenauer, Konrad 233  
Adler, Hans 306 f.  
Adorno, Theodor Wiesengrund 20, 146, 273 f.  
d'Albert, Eugen 137  
    Tiefland 31 f.  
Albrecht, Gerd 8, 171, 209 f.  
Alexander, James 201  
Alker, Ernst 282  
Altenbeuren 235  
Amberg, Charles 20  
Ammann, Marion 196, 201 f., 212  
Amsterdam 201  
Anderau, Kurt 300  
Anders, Peter 55, 144 n., 158 f., 215  
Anouilh, Jean 105, 310  
Aravantinos, Panos 34  
Arendt, Hannah 314  
Arent, Benno von 49, 112  
Armhold, Adelheid 293  
Athen 292  
Auber, Daniel-François-Esprit  
    *La Muette de Portici* 153  
Auen am Wörthersee 41 n.  
Auerstedt (Auerstädt) 241  
Axmann, Artur 243  
**Bach**, Johann Sebastian 130  
Bachofen, Johann Jakob 228  
Bade, Wilfrid 244–247  
Baden-Baden 156  
Badura-Skoda, Paul 307  
Bahr, Hermann 285  
Balan, Benno 82  
Bally, Armand Theodor 136  
Balsiger, Werner 75 n., 76  
Balzac, Honoré de 138, 141  
    *La Comédie humaine* 141  
Barcelona 318  
Barrault, Jean-Louis 105  
Barthes, Roland 208  
Bartók, Béla 319  
Baruch, Gerth 85  
Basel 67 f., 73, 97, 99, 197, 226 n., 287  
Baumgartner, Rudolf 306  
Bayreuth 32 f., 93 f., 215, 293  
Beck, Rufus 265  
Becker, Carl Heinrich 28 n., 33  
Beckett, Samuel 307  
Beckley, T. R. 300  
Beethoven, Ludwig van 319  
    *Fidelio* 31 n.  
Benatzky, Ralph 20  
Benn, Gottfried 129, 268  
Bensburg 247  
Benz, Richard 247 f., 253  
Berg, Alban 39, 41–44, 91, 312, 314  
    *Lulu* 25, 39–45, 48 f., 130, 312, 314  
    *Sinfonische Stücke aus der Oper »Lulu«* 43 f.  
    *Wozzeck* 34, 41, 44, 91  
Berlin 8, 10, 17, 23–50, 53–61, 67 f., 70, 74 f., 81 n., 87–89, 92–94, 96, 103, 111, 132 f., 136, 144 f., 160 f., 164 f., 171, 219, 221, 226, 229, 234, 238 n., 242, 247, 249, 272, 276, 318  
    Deutsche Oper (Städtische Oper Charlottenburg) 23–25, 28–34, 37 f., 49 f.  
    Krolloper 23, 25, 28–30, 33–35, 39

- Berlin (Fortsetzung)  
 Metropol-Theater 21  
 Philharmonie 43, 45  
 Schauspielhaus 26, III  
 Schillertheater 242, 247  
 Staatsoper Unter den Linden 8, 13 f.,  
 23–50, 54, 56–58, 71, 89 f., 93, 130 f., 144 f.,  
 158 f., 166, 169, 219, 287
- Berlioz, Hector 108
- Bern 55, 68 f., 73, 96, 197, 201, 209, 213, 287,  
 300
- Bernard, Robert 102, 105 f.
- Berté, Heinrich  
 Das Dreimäderlhaus 72 f.
- Beuthen 239 n., 240 n.
- Biko, Steve 307, 309
- Bischofszell 141
- Bismarck, Otto von 137
- Bizet, Georges 37, 70  
 Carmen 31 n., 37 f.
- Blacher, Boris 10, 87–95  
 Concertante Musik 89 f.  
 Divertimento für Bläserorchester 89  
 Drei Psalmen 92  
 Drei Studien über jüdische Volkslieder für  
 Streichtrio 87  
 Fürstin Tarakanowa 91 f.  
 Der Großinquisitor 92  
 Jazz-Koloraturen 87  
 Kaleidoskop 90  
 Klavierkonzert (1935) 88 f.  
 Konzert für Streichorchester 92  
 Orchester-Capriccio über ein Volkslied 87–90  
 Sonatine op. 14 Nr. 2 92  
 Sinfonie op. 12 89 f., 93  
 Das Zauberbuch von Erzeum 92
- Blankenhorn, Herbert 62
- Blaschek, Rudolf 117, 119, 123, 129
- Bleiweiß, Celino 250
- Blum, Peter 308
- Blunck, Hans Friedrich 273
- Böckmann, Paul 226
- Bode, Rudolf 229 n.
- Böhm, Karl 87, 90, 105, 142, 161, 287
- Boissonnas, Luc 290, 293–295
- Bonjour, Edgar 9
- Bonn 96, 232
- Bonna, Pierre 77 n.
- Bote und Bock (Berlin) 94
- Boulez, Pierre 146, 307
- Bouvier, Hélène 104
- Bracht, Fritz 242, 247
- Brandenburg, Hans 232 n.
- Brasillac, Robert 102
- Bratislava 40
- Brauer, Peter Paul 261
- Brecht, Bertolt 46 n., 154, 207 f., 210–212, 317
- Bremen 264
- Brenner, Jakob 20
- Breslau (Wrocław) 28, 57, 232, 237, 249 f., 252
- Britten, Benjamin 133, 316
- Bruckmann, Elsa (geb. Cantacuzène) 229 n.,  
 270 f.
- Bruckmann, Hugo 229 n., 270 f.
- Brunnen (CH) 9, 194 n., 323
- Brunner, Armin 289
- Brüssel (Bruxelles) 43 n., 273 n.
- Brust, Fritz 166
- Buchenwald 280–282
- Büchtger, Fritz 79 n.
- Bührle (Oerlikon) 299
- Burgartz, Alfred 92
- Burke, Edmund 224 n.
- Burkhard, Willy  
 Das Gesicht Jesajas 137
- Burte (Strübe), Hermann 10, 13, 51, 67–72,  
 117–129, 131, 136, 139, 143–145, 148 f., 153, 158,  
 162–170, 191, 205 f., 210, 212–214, 219  
 Anker am Rhein 124 f.  
 Der blonde Teufel 120 n.  
 Das Schloß Dürande 8, 68–72, 117, 120,  
 126–128, 131, 139, 143–145, 148 f., 153, 158–197,  
 199–211, 212–214, 219, 221, 321–324  
 Wiltfeber, der ewige Deutsche 120, 122 f.

- Bush, Alan 85  
 Busoni, Ferruccio 137  
   Doktor Faust 34  
 Byron, George Gordon  
   Manfred 207  
**Cadiz** 318  
 Cage, John 146, 155  
 Cambridge 318  
 Casals, Pablo 140  
 Cebotari, Maria 55, 144 n., 159–161  
 Chamberlain, Houston Stewart 122,  
   270  
 Chemnitz 288  
 Cherbuliez, Antoine-Elysée 63–65  
 Chirico, Giorgio de 34  
 Chisholm, Erik 293, 296 n.  
 Cilea, Francesco  
   Adriana Lecouvreur 31 n.  
 Claudel, Paul 34, 105  
 Claudius, Matthias 132  
 Cloete, Andries 196, 201 f.  
 Coburg 40  
 Cocteau, Jean 105  
 Coetzee, John Maxwell (J. M.) 302, 310  
 Coetzee, Martin 292 f.  
 Colette (Colette, Sidonie-Gabrielle) 105  
 Colombo, Ernst 300  
 Corrodi, Hans 126, 130–136, 138–140,  
   143–145, 158–160, 162–164, 167 f.,  
   170–172, 180, 183 f., 193 f., 198  
 Cosel 247  
 Courvoisier, Walter 287  
 Cron, Joseph 97–99, 102 f., 114  
 Cronjé, Geoffrey 301–303  
 Csabay, Laszlo 170  
 Curjel, Hans 23, 28, 34  
 Curtius, Ernst Robert 224  
 Cysarz, Herbert 220 n.  
**Dachau** 84, 273, 277  
 Dante Alighieri 278  
 Danzig (Gdańsk) 247  
 Darmstadt 29, 146 f., 155  
 Debussy, Claude  
   Jeux 316  
 De Gaulle, Charles 102  
 Delannoy, Marcel 97, 102, 105 f., 110, 114  
 Denzler, Robert F. 51, 55, 72–77  
 Deubel, Werner 229 n.  
 Deussen, Julius 229 n.  
 Diederichs, Eugen 223 n.  
 Diederichs, Nico 299  
 Dietrich, Otto 97  
 Dillingen 269  
 Dilthey, Wilhelm 226 f.  
 Dinichert, Paul 57 f., 77  
 Domgraf-Fassbaender, Willi 55, 144 n.  
 Dommissie, Evert 302  
 Donaueschingen 156  
 Donizetti, Gaetano 32  
   La Fille du régiment 31 n.  
 Dostojewskij, Fjodor Michailowitsch 92  
 Dresden 90 f., 93, 142 f., 161, 197, 288  
   Sächsische Staatsoper 24, 55, 94, 130, 138,  
   142, 201, 219, 287 f.  
 Drewes, Heinz 94  
 Duhamel, Georges 103  
 Düllberg, Ewald 34  
 Durban 291  
 Dürrenmatt, Friedrich 308  
   Der Besuch der alten Dame 308, 310  
   Grieche sucht Griechin 308  
   Die Panne 308, 310  
   Die Physiker 308  
   Der Richter und sein Henker 308  
   Das Versprechen 308  
 Düsseldorf 48 n., 80 n.  
 Dyroff, Adolf 232–234, 241 f.  
**Ebert**, Carl 27, 29  
 Egk, Werner 14, 44, 49, 80, 110 n., 287, 321  
   Peer Gynt 14, 49, 80  
 Ehinger, Hans 300  
 Eich, Günter 220, 252  
   Die Glücksritter 220, 252  
   Die Rebellion in der Goldstadt 252 n.

- Eichendorff, Joseph von 8–10, 13, 71, 161,  
163–165, 168, 170 f., 174 f., 178, 180, 188,  
190, 193, 195–202, 204–207, 210, 212, 216,  
219–253, 321 f.  
Ablösung 203  
Adler 203  
Abschied 180 f., 205  
Zum Abschied (Tafellieder, Nr. 3) 174,  
201  
Der alte Garten (Kaiserkron ...) 211  
Dichter und ihre Gesellen 228  
An die Tiroler 181  
Aus dem Leben eines Taugenichts 219, 227,  
243, 250, 252  
Eldorado 175  
Die Freier 220 f., 239 n., 242  
Frühlingsklage 204  
Die Glücksritter 220, 252  
Das Incognito 252  
Der irre Spielmann 191  
Jugendsehnen 175  
Der letzte Held von Marienburg 240 n.  
Der neue Rattenfänger 133  
Parole (Die Verlassene) 162, 164  
Ratskollegium 133  
Der Schiffer 174, 201  
Das Schloss Dürande 126 f., 171, 174 f., 183,  
197–199, 206–209, 216, 219, 221  
Der Tiroler Nachwache 181  
Der verirrte Jäger 162  
Wohin ich geh und schaue 201  
Eichendorff, Karl von 232 f., 235  
Einem, Gottfried von 10, 93–95  
Capriccio op. 2 93  
Konzert für Orchester op. 4 94  
Prinzessin Turandot op. 1 93 f.  
Eisenhut, Hermann 140  
Eisermann, André 265  
Eisler, Hanns  
Solidaritätslied 81 n.  
Ekman, Hasse 281 f.  
Elmendorff, Karl 93 f.  
Engberg, Arthur 277  
Engels, Friedrich 273 n.  
Erckmann, Rudolf 67, 69  
Erdmann, Eduard 79 f.  
Capricci op. 21 80 n.  
Konzertstück für Klavier und Orchester 80 n.  
Monogramme für Orchester op. 22 80 n.  
Sinfonie Nr. 3 op. 19 80 n.  
Sinfonie Nr. 4 op. 20 80 n.  
Erismann, Hans 306  
Etter, Philipp 64  
Euripides 301  
Evans, Edwin 86 n.  
**Falla**, Manuel de 318 f.  
Atlantida 318  
El sombrero de tres picos 38 n.  
Fassbaender, Willy siehe Domgraf-Fassbaen-  
der, Willi  
Fehling, Jürgen 25, 34–36, 38  
Ferchault, Guy 102, 105 f., 111  
Ferdinand I. von Österreich 268  
Feuchtwanger, Lion 320  
Jud Süß 255, 264  
Feuchtwanger, Marta 320  
Feuerthalen (CH) 287  
Fichte, Johann Gottlieb 237  
Fiesel, Eva 240  
Flotow, Friedrich von 92  
Fortescue, Virginia 293  
Franco, Francisco 318 f.  
Frank, Hans 264  
Frank, Heinz 97  
Frankfurt a. M. 39, 47, 58, 89, 96 n., 123  
Freiburg i. Br. 96 n., 125 n., 139, 289  
Frey, Emil 167  
Nach Anhören einer Aufführung von Othmar  
Schoecks »Schloss Durande« 167  
Friderici, Hans 37  
Frisch, Max 308–311  
Andorra 308 f.  
Biedermann und die Brandstifter 309  
Stiller 309

- Fritsch, Werner 264  
 Froelich, Ernst 300  
 Fröhlich, Carl 250  
 Fröhlicher, Hans 8, 76 f., 165, 183  
 Frucht, Hans 229 n.  
 Funk, Walter 47 f.  
 Furtwängler, Wilhelm 35, 38 f., 41–43, 45–49,  
 78, 100, 103  
**Gandhi**, Mahatma 96  
 García Lorca, Federico 38 n., 318  
 Gaupp, Hermann 249 f.  
     Eichendorff, ein deutscher Dichter aus  
     Schlesien 249 f.  
 Genf (Genève) 97, 201  
 George, Stefan 276  
 Gerber, Eduard 260  
 Gerhard, Roberto 318 f.  
 Gerigk, Herbert 91, 95  
 Giraudoux, Jean 105  
 Glanert, Detlev  
     Jud Süß 264  
 Glasser, Stanley 296  
 Gleiwitz 231, 247, 250  
 Gluck, Christoph Willibald 32  
 Goebbels, Joseph 21, 24–27, 29 f., 32 f., 36–39,  
 42 f., 46–50, 53, 66 f., 71, 77, 94, 96–98, 100,  
 102–107, 112, 114 f., 127, 138, 140, 143, 220,  
 234 f., 243, 245, 261, 288, 317  
 Goethe, Johann Wolfgang von 108, 140  
     Faust 243  
 Goldblatt, David 297 n.  
 Gordimer, Nadine 297 n.  
 Göring, Hermann 8, 13 f., 23–27, 30, 33,  
 36–39, 43 f., 46–48, 57 f., 71, 74–76, 161, 312  
 Görres, Joseph 238  
 Gotthelf, Jeremias 287, 300 f.  
     Die schwarze Spinne 300 f.  
 Graan, Mike van 309 f.  
 Graf, Gerhard 62  
 Graener, Paul 49, 80  
     Der Prinz von Homburg 49  
 Graz 40  
 Greindl, Josef 144 n.  
 Gritzbach, Erich 71  
 Grolman, Adolf von 230 n.  
 Grottkau-Hindenburg 247  
 Grünbaum, Fritz 20  
 Gründgens, Gustaf 34, 49, 102, 111–113  
 Grütter, Wilhelm 308  
 Guisan, Henri 52  
 Guitry, Sacha 105  
 Güntensperger, Adolf 164  
 Gygax, G. 300  
 Gysi, Fritz 167 f., 170  
**Haas**, Willy 272  
 Habbel, Josef 248 n.  
 Haeften, Gerrit von 67 f.  
 Haessel-Verlag (Leipzig) 121  
 Haffter, Peter 289, 293 n., 302  
 Halffter, Cristóbal 318 f.  
 Halffter, Ernesto 318 f.  
 Halffter, Rodolfo 318 f.  
 Hall, Ivan  
     Aanslag op Kariba 304  
 Hallermann, Heinz 236  
 Hamburg 88, 92, 133, 249 n.  
 Hamel, Fred 94  
 Hammer, Viktor 267  
 Hammitzsch, Angela 131  
 Händel, Georg Friedrich 200, 316  
     Judas Maccabaeus 124 n.  
 Hanke, Karl 112  
 Harlan, Veit 261 f.  
     Jud Süß 10, 254, 260–264  
 Härnosand 276  
 Hartmann, Friedrich 307  
 Hartmann, Karl Amadeus 10, 81–87, 95, 133  
     Burleske Musik 82  
     Concerto funebre 86  
     Macbeth 82  
     Miserae 84 f.  
     Des Simplicius Simplicissimus Jugend 86  
     Sinfonia tragica 86  
     Streichquartett Nr. 1 85 f.

- Hauer, Josef Matthias  
 Die schwarze Spinne 301
- Hauff, Wilhelm 255–262  
 Die Geschichte von Kalif Storch 255  
 Jud Süß 10, 254–264  
 Das kalte Herz 255  
 Lichtenstein 255
- Hauptmann, Gerhart 129, 267f.
- Haydn, Joseph  
 Lo spezielle 292
- Hayduk, Alfons 239f., 246f.  
 Kasperl und Anna 239n.  
 Strom des Lebens 240n.
- Heesters, Johannes 219
- Heger, Robert 39, 42, 144
- Heidegger, Martin 314  
 Schwarze Hefte 314  
 Sein und Zeit 314
- Heidelberg 96n., 220f., 226, 237f., 252, 255
- Heinsheimer, Hans 42
- Henne, Rolf 136
- Hentschke, Heinz 21
- Henze, Hans Werner 155
- Hepers, Roland 300
- Hermann, Paul 181n.
- Hermstrüwer, Ludwig 181n.
- Herzog, Friedrich Wilhelm 38
- Hess, Rudolf 270
- Hesse, Hermann 137, 162
- Heusler, Andreas 138
- Heuß, Alfred 81n.
- Hildenbrandt, Walter 230n., 239f.
- Hilpert, Heinz 243
- Hindemith, Paul 39, 44–48, 78, 82, 85n., 90f.,  
 93, 146n., 154, 312, 314  
 Cardillac 34n.  
 Hin und zurück 156n.  
 Mathis der Maler 25, 39f., 44–49, 312, 314  
 Neues vom Tage 34  
 Symphonie Mathis der Maler 45f.
- Hinkel, Hans 74, 76f., 248
- Hinz, Werner 247n.
- Hitler, Adolf 24f., 29f., 32, 37, 46, 50, 52,  
 68f., 82, 93, 96f., 104, 110n., 112, 117, 119,  
 122f., 125, 127, 131, 133–135, 137f., 143, 180,  
 206, 212f., 227, 270f., 277, 280, 282, 312f.,  
 317–319  
 Mein Kampf 124, 269, 287
- Hoffmann, Isaak Loew 268
- Hofmannsthal, Augustin Emil von 268
- Hofmannsthal, Gertrude von (geb. Schlesi-  
 singer) 267, 269, 273
- Hofmannsthal, Hugo von 10, 200, 267–285  
 Die Beiden 270  
 Die Bejahung Österreichs 274  
 Chandos-Brief 284  
 Die Frau ohne Schatten 276  
 Jedermann 284  
 Das kleine Welttheater 284  
 Krieg und Kultur 274  
 Lebenslied 274  
 Manche freilich 270, 284  
 Mein Garten 284n.  
 Die Österreichische Idee 274  
 Das Salzburger große Welttheater 284  
 Der Schwierige 283  
 Die Töchter der Gärtnerin 284n.  
 Der Tor und der Tod 269  
 Vorfrühling 270
- Hofmannsthal, Hugo August Peter 268
- Hofmannsthal, Raimund von 267
- Hohlbaum, Robert 273
- Holderbank (Wildegge) 299
- Holliger, Heinz 307, 315f.
- Honegger, Arthur 97, 100–102, 104–110,  
 113f., 168n.  
 Symphonie liturgique 319
- Honegger, Pascale 108n.
- Hoppe, Hermann 89
- Horgen (CH) 137f.
- Hörth, Franz Ludwig 33f.
- Huch, Riccarda 223–226, 276
- Huggenberger, Alfred 138, 140
- Hurrle, Curth 252

- Huth, Otto 229 n.  
**Ibel**, Rudolf 229 n.  
 Ionesco, Eugène 310  
 Isler, Alfred 300  
 Isler, Ernst 137, 139, 166  
**Jäckle**, Erwin 65  
 Jackson, Millie 311  
 Jauernigk (Javorník) 236  
 Jena 28 n., 223, 226, 241  
 Jenny, Hans 290–292, 299 f.  
     *Afrika ist nicht nur schwarz* 290  
 Joachimi, Marie 226  
 Jochum, Eugen 92  
 Johannesburg 290, 292 n., 294, 297, 306  
 Jokiel, Rudolf 232  
 Jünger, Ernst 314  
     *Auf den Marmorklippen* 314  
**Kagel**, Mauricio 155  
 Kahler, Erich von 224 n., 225 n.  
 Kainz, Friedrich 240  
 Kairo 292  
 Kampmann, Nils 229 n.  
 Kapp, Julius 23  
 Kapstadt (Capetown) 293 f., 296 n., 308  
 Karajan, Herbert von 49, 90, 94, 287  
 Karkosch, Konrad 252  
     *Der Taugenichts* 252  
 Karl Alexander von Württemberg 255  
 Karlsruhe 34  
 Kassel 33, 57, 144, 161, 169  
 Kassner, Rudolf 270  
 Kästner, Erich 154 n.  
 Kate, Georg 242  
 Kattowitz (Katowice) 242, 247 f.  
 Keller, Gottfried 136, 140  
 Kern, Hans 229 n.  
 Kessler, Harry Graf 270 f.  
 Kestenber, Leo 28 n.  
 Khartum 292  
 Kilchberg (CH) 229  
 Kindermann, Heinz 230, 239 f.  
 Kirsipuu, Ants 308  
 Kirsipuu, Wilma siehe Stockenström, Wilma  
 Klages, Ludwig 228–231  
     *Der Geist als Widersacher der Seele* 229  
     *Vom kosmogonischen Eros* 229 f.  
 Kleiber, Erich 34 f., 41–44, 48  
 Kleiber, Ruth (geb. Goodrich) 43 f.  
 Kleist, Heinrich von  
     *Das Käthchen von Heilbronn* 159  
     Michael Kohlhaas 184  
 Klemperer, Otto 33–36, 38, 293  
 Klenau, Paul von 317  
     *Rembrandt van Rijn* 49  
 Klöpfer, Eugen 243  
 Knab, Armin 181 n.  
 Knappertsbusch, Hans 112  
 Knittel, John 96  
 Köcher, Otto 53 f.  
 Köhler, Willibald 235, 237, 239 f., 242 n., 247,  
     250  
     *Der Schatten* 220, 250  
 Köln 39, 79, 90  
 Königsberg 81 n., 219, 252  
 Konstanz 138  
 Körner, Ludwig 243  
 Körner, Paul 57  
 Kornfeld, Paul  
     *Jud Süß* 264  
 Kosch, Wilhelm 222, 232 f.  
 Krakau (Kraków) 273 n.  
 Krenek (Křenek), Ernst 14, 82, 154  
     *Leben des Orest* 14 n., 34 n.  
 Künneke, Eduard  
     *Die große Sünderin* 49  
 Küsnacht (CH) 130, 134 f.  
 Kutti MC (Jürg Halter) 209  
 Kwa Thema 306  
**Lade**, Ludwig 81 f.  
 Lamparter, Hans 181 n.  
 Landsberg 270  
 Lange, Carl 232 n.  
 Laux, Karl 94  
 Legal, Ernst 34

- Lehár, Franz  
     Die lustige Witwe 31 n., 32 n.  
 Leipzig 59 f., 229 n.  
 Lenau, Nikolaus 136  
 Leoncavallo, Ruggero  
     Pagliacci 31 n.  
 Levinson, Olga 292  
 Lindau 96 n.  
 Lindberg, Per 281  
 Loeffel, Felix 131 n., 139  
 London 85, 209, 293 f., 312  
 Lörrach 67, 117 f.  
 Los Angeles 320  
 Lothar, Mark  
     Schneider Wibbel 49  
 Lower Tugela 291  
 Lubowitz 220 f., 236, 240 f., 247, 250  
 Lüchinger, Adolf 64, 66, 74  
 Ludendorff, Erich 140  
 Lukaschek, Hans 233 f.  
 Luthuli, Albert 290 f.  
 Luzern 197  
**Madrid** 318  
 Maeterlinck, Maurice 274  
 Mahler, Gustav 80 n., 320  
 Mahler-Werfel, Alma 264  
 Maienfeld 97  
 Maillart, Aimé  
     Les Dragons de Vilars 32 n.  
 Malmberg, Bertil 276 f., 281 f., 285  
     Excellensen (Die Exzellenz) 277–285  
     Ett författerliv 277  
     Tyska Intryck 1936 277  
 Malmberg, Gabie (geb. Mariagrete) 276  
 Mandel, Georges 102  
 Mandela, Nelson 289 f., 296  
 Mann, Erika 272  
 Mann, Katia 272  
 Mann, Thomas 140, 220, 228, 270–272  
     Doktor Faustus 134 n.  
     Tod in Venedig 284  
 Mannheim 69  
 Marbach 229 n.  
 Marteau, Henri 97 n.  
 Marteau, Jean 97  
 Martin, Paul  
     Karneval der Liebe 219  
 Mascagni, Pietro  
     Cavalleria rusticana 31 n.  
 Maudrik, Lizzie 38 n.  
 Maulburg 118 n., 128  
 Maur (CH) 136, 143  
 May, Karl 131, 162  
 May, Klara 131  
 McClure, Robert 74  
 Medenwaldt, Paul 45 f.  
 Meier, Ernst 299  
 Melchinger, Siegfried 111  
 Mell, Max 271  
 Mendes, Lothar  
     Jew Süß 255  
 Merwe, Jaco van der 292  
 Metz, Friedrich 139  
 Meyer, Werner 140  
 Meyerbeer, Giacomo 37, 111 n., 149, 153  
     Les Huguenots 36 f., 153  
     Le Prophète 153  
 Micieli, Francesco 159, 161, 171, 175, 178, 184,  
     188, 190, 193, 197–216, 321 f.  
     Das Lachen der Schafe 197  
 Mailand (Milano) 201, 209, 268 f., 287, 293  
 Milhaud, Darius 82, 90 f.  
     Christophe Colomb 34  
 Miller, Arthur 307  
 Minty, Abdul S. 293, 298  
 Mitchell, Nohline 292  
 Moholy-Nagy, László 34  
 Molander, Gustav 281  
 Möller, Wolfgang 243  
 Monteverdi, Claudio  
     L'incoronazione di Poppea 213  
 Moodie, Alma 136 n.  
 Morgenthaler, Ernst 171 f.  
 Mörrike, Eduard 169



- Moser, Hans Willi 235 f., 252  
 Moskau 98, 107  
 Mozart, Wolfgang Amadeus 70, 90, 96,  
   98–100, 103 f., 106–III, 113, 130, 200, 206  
   *Così fan tutte* 213  
   *Don Giovanni* 31 n., 105  
   *Die Entführung aus dem Serail* 201  
   *Idomeneo* 102, 108–III, 114  
   *Le nozze di Figaro* 31 n., 34  
   *Requiem* 100, 103  
   *Die Zauberflöte* 32 n., 98, 102, III–III, 201  
 Müller, Heiner 320  
 Müller, Traugott III f.  
 Müller & Schade (Bern) 67 f.  
 Müller-Blattau, Joseph 138  
 München 57, 81, 83, 96 n., III, 155 f., 222, 229,  
   231, 252, 270–272, 274–277, 287 f.  
   *Bayerische Staatsoper* 24, 35, 287  
   *Residenztheater* 82, 283  
 Münster 237  
 Mützel, Lothar 243  
**Nadler**, Josef 232 n., 275 f.  
 Nairobi 292  
 Napier, Marita 292 f.  
 Napoléon Bonaparte 107, 180, 206, 241, 250  
 Neher, Caspar 34, 49  
 Neisse 220 f., 232, 235 f., 240, 243–247, 249 f.,  
   252 n.  
 Nestlé (Vevey) 300  
 Neuenfels, Hans 197  
 Neutitschein (Nový Jičín) 236  
 Neuwirth, Gösta 157  
 New York 293  
 Niederer, René 136  
 Niekerk, Hanlie van 305  
 Nietzsche, Friedrich  
   *Also sprach Zarathustra* 243  
 Ninck, Martin 229 n., 230 n.  
 Nobs, Ernst 55 f.  
 Nohl, Herman 226 n., 227 n.  
 Nolde, Emil 79  
 Nono, Luigi 146  
 Nostitz-Wallwitz, Alfred 271  
 Nostitz-Wallwitz, Helene 271  
 Noth, Harald 118–120  
 Novalis (Georg Philipp Friedrich von Harden-  
   berg) 224 n.  
 Nürnberg 40  
**Oboussier**, Robert 167  
 Offenbach, Jacques 37  
   *Les Contes d'Hoffmann* 34  
 Olivier, J. J. 299 f.  
 Oppeln 231–233, 235, 247  
 Oppens, Kurt 84  
 Oprecht, Emil 52, 74  
 Orff, Carl 132, 287 f.  
   *Carmina Burana* 317  
 Oswald, Léon 135 f.  
 Ott, Daniel 155–157  
 Otto, Teo 34 n.  
 Oxford 273  
**Paarl** 308  
 Paris 38, 97 f., 100 f., 105, 107 f., III, 153, 209,  
   287, 314  
 Paton, Alan 290 f.  
   *Cry, the beloved country* 291  
 Paulsen, Rudolf 237  
 Pearl Harbor 99  
 Pechel, Rudolf 128 n., 232 n.  
 Pepping, Ernst 132  
 Petersen, Julius 226  
 Petitpierre, Max 75 n.  
 Peyer, Bruno 289, 292, 302  
 Pfeffer, Carl Alexander 229 f.  
   *Venus und Maria* 229 f.  
 Pfitzner, Hans 80, 132  
   *Das Herz* 35  
   *Palestrina* 38  
   *Von deutscher Seele* 210  
 Pinter, Harold 307  
 Potgieter, Evert Frederik 294, 301  
 Prag 34, 40, 84, 98, 106, 222, 232, 252 n., 272  
 Preetorius, Emil 144 n.  
 Pretoria 289–295, 298 f., 301–303, 307–309

- Pretorius, Sarel Jacob 302–304  
 Primault, Rosemarie 309 n.  
 Pringsheim, Alfred 270  
 Pringsheim, Hedwig 270  
 Prittwitz-Gaffron, Erich von 54 f., 144  
 Prokofjew, Sergei 313  
     *L'Amour des trois oranges* 34  
     *Die Erlösten* 34  
     Kantate zum 20. Jahrestag der Oktober-  
     revolution 313  
     *Zdravitsa (Toast to Stalin)* 313  
 Puccini, Giacomo  
     *La Bohème* 32 n., 38  
     *Madama Butterfly* 31 n., 32 n.  
     *Tosca* 31 n., 32 n.  
**Raabe, Peter** 79 n., 80  
 Rachabane, Barney 311 n.  
 Radebeul 131  
 Rainer, Friedrich 112  
 Ranegger, Franz 232 n., 248 n.  
 Rathaus, Karol  
     *Fremde Erde* 35  
 Ratibor 221, 246 n., 247 n.  
 Raymond, Fred 20 f.  
     *Maske in Blau* 21  
 Rebatet, Lucien 101–103, 106–108, 111, 113 f.  
 Reck-Malleczewen, Friedrich 128  
 Regensburg 248 n.  
 Reger, Max 59 f.  
 Reich, Willi 161 n.  
 Reinhardt, Max 270  
 Reinhart, Hans 168 f.  
 Reinhart, Werner 123 n., 131, 136 f., 139,  
     143–145, 164, 168 f., 191 n., 216  
 Reményi-Schneller, Lajos 112  
 Reucker, Alfred 142  
 Riefenstahl, Leni 292  
     *Olympia* 35 n.  
     *Triumph des Willens* 35 n.  
 Rieter, Fritz 137  
 Rilke, Rainer Maria 270, 276, 284  
     *Neue Gedichte* 284  
 Ritzerfeld, Helene 309 n., 310 n.  
 Rode, Wilhelm 25, 29–33, 37  
 Rodrigo, Joaquín 319  
     *Concierto de Aranjuez* 319  
 Roeck Hansen, Harry 277  
 Roller, Alfred 108 f.  
 Roloff, Helmut 92  
 Rom 8  
 Rosenberg, Alfred 30, 88, 91, 127, 270  
 Rosenthal, Manuel 108 n.  
 Rösler, Albert 287 f., 302  
 Rossini, Gioachino 32  
     *Il barbiere di Siviglia* 31 n.  
 Rostow am Don 98  
 Rüdersdorf 37  
 Rüeger, Armin 141–143  
 Rufenacht, Walter 98  
 Rühmann, Heinz 251  
 Rust, Bernhard 26 f., 36, 40, 75  
**Saager, Bruno M.** 300  
 Salzburg 17 n., 96 n., 98, 106, 267, 285  
 Samazeuilh, Gustave 104 f.  
 Sartre, Jean-Paul 105  
 Sauer, August 222  
 Schaefer-Rümelin, Max Otto 53 n.  
 Schaffner, Jakob 140  
 Scherchen, Hermann 81, 83 f.  
 Schiedermaier, Ludwig 44  
 Schiller, Friedrich 276  
 Schindler (Ebikon) 299  
 Schirach, Baldur von 99 f., 102–108, 112, 221,  
     231, 243–245, 247, 270  
 Schlee, Alfred 56, 70 f.  
 Schlegel (Veit), Dorothea (geb. Brendel Men-  
     delssohn) 247  
 Schlegel, Friedrich 247  
     *Ahnung und Gegenwart* 247  
 Schlemmer, Oskar 34  
 Schlesinger, Fritz 273  
 Schlösser, Rainer 25, 31, 36–40, 42 f., 45, 47 f.,  
     68 f., 71, 221, 231, 241–245, 247 f., 252  
 Schmid-Bloss, Karl 51–54, 59–66, 73 f., 167

- Schnebel, Dieter 155
- Schnitzler, Arthur 267f.
- Schnoor, Hans 94
- Schodrok (Sczodrok), Karl 231–234, 237, 242 n., 244, 247f.
- Schoeck, Hilde 56, 59 f., 132, 159–162, 168
- Schoeck, Othmar 8–11, 14, 51, 54–60, 63, 68, 70–73, 117, 125 n., 130–196, 198–200, 219, 312, 315, 322 f.
- Don Ranudo 322
- Elegie op. 36 139
- Erwin und Elmiré 152
- Kantate op. 46 133
- Massimilla Doni 55, 130 f., 136, 138, 141 f., 145, 322
- Notturmo op. 47 136
- Penthesilea 55, 73, 135 f., 138, 143, 147, 149, 152, 197, 204, 210
- Das Schloss Dürande 8–11, 13 f., 49 f., 51, 53–57, 63 f., 67–73, 120, 124 n., 126 f., 130 f., 139, 141, 143–145, 147–154, 157–216, 219, 221, 249, 253, 288, 312 f., 321–325
- Spottkanon 134
- Trommelschläge op. 26 133
- Venus 55, 57 f., 137 n., 197, 200
- Vom Fischer un syner Fru 152
- Das Wandbild 152
- Wandsbecker Liederbuch 132
- Schön, Heinrich Theodor von 234
- Schönberg, Arnold 80 n., 154, 312 f., 318
- Erwartung 34 n.
- Die glückliche Hand 34 n.
- Moses und Aron 318
- Pierrot lunaire 316
- Schönberger, Otto 269 f., 283
- Schostakowitsch, Dmitrij 312, 316, 319 f.
- Sinfonie Nr. 2 H-Dur op. 14 »An den Oktober« 320
- Sinfonie Nr. 3 Es-Dur op. 20 »Zum 1. Mai« 320
- Sinfonie Nr. 4 c-Moll op. 43 319 f.
- Sinfonie Nr. 5 d-Moll op. 47 320
- Schott (Mainz) 45–47, 161, 288 f., 314
- Schreker, Franz
- Der singende Teufel 34
- Schröder, Hans Eggert 229 n.
- Schröder, Rudolf Alexander 270
- Schroeder, Hermann 79 n.
- Schrötter, Erich 71
- Schubert, Franz 130
- Der Wegweiser (Die Winterreise) 191
- Schuh, Willi 8 f., 97, 102–104, 109, 113 f., 160 f., 164, 167, 169–171
- Schuler, Alfred 276
- Schüler, Johannes 87, 89
- Schultz, Franz 240
- Schuricht, Carl 87, 89
- Schwarzenbach, James 137
- Schwarzenbach, Mathilde 137
- Schwarzenbach-Wille, Renée 137 f., 145
- Schwarzkopf, Elisabeth 287
- Schweizerische Bankgesellschaft (Zürich) 300, 306
- Schwind, Moritz von 243
- Scribe, Eugène 149
- Sedlnitzky-Eichendorff, Margarete 250
- Seesemann, Kurt 229 n.
- Seyß-Inquart, Arthur 112
- Shakespeare, William
- Henry VIII 287
- Macbeth 82
- Richard II 288
- Romeo and Juliet 255, 288
- The Tempest 287
- Sharpeville 289
- Sieburg, Friedrich 128
- Simon, Paul 311
- Graceland 311
- Sinatra, Frank 307
- Skorzeny, Fritz 108 f.
- Smit, Bartho 308, 310
- Sobol, Joshua 264 f.
- Die Geschichte des Joseph Süß Oppenheimer, genannt Jud Süß 10, 254, 256, 264–266

- Sorge, Richard 99
- Soweto 307
- Spelsberg, Hans 250
- Stader, Maria 306
- Stahelin, Adolf 300
- Stahelin, Willy 300
- Stähelin, C. 76 n.
- Stählin, Friedrich 237 f.
- Staiger, Emil 72, 169 f., 287
- Stalin, Josef 99, 313, 319
- Stalingrad 144, 219
- Staub, Alma 55 f.
- Stege, Fritz 35, 40, 81 n., 88–90
- Steiger, Eduard von 76
- Steinbach, Erwin von 138
- Stellenbosch 293 f., 308 f.
- Stettin 39 f., 47, 229 n.
- Stevenson, Ronald 296
- St. Gallen 86
- Stigler-Fuchs, Margarete 112
- Stockenström (Kirsipuu), Wilma 308–310  
*The Expedition to the Baobab Tree* 310
- Stockhausen, Karl-Heinz 146, 307
- Stockholm 267, 281 f.
- Straßburg 96 n., 138
- Strauss, Johann  
*Die Fledermaus* 31 n.
- Strauss, Pauline 115
- Strauss, Richard 32, 70, 80, 100, 102,  
 108–111, 114 f.  
*Ariadne auf Naxos* 109  
*Elektra* 152  
*Die Frau ohne Schatten* 32  
*Idomeneo* 102, 108–111, 114  
*Der Rosenkavalier* 32, 91, 109 f., 283 n.  
*Die schweigsame Frau* 142
- Strauß, Emil 138
- Stravinskij, Igor 82, 88–94, 146 n., 155, 305 f.,  
 310  
*L'Histoire du soldat* 169 n.  
*Jeu de Cartes* 90  
*Mavra* 34
- Oedipus Rex* 34 n.
- Pétrouchka* 34
- Le Sacre du printemps* 316
- Strecker, Willy 45–48, 314
- Strich, Fritz 240
- Strnad, Oskar 35
- Strübe, Hermann siehe Burte, Hermann
- Strydom, Johannes 292
- Stuttgart 89, 92, 255
- Suhrkamp (Frankfurt a. M.) 309
- Sulzer (Winterthur) 299 f.
- Sulzer, Georg 300
- Süß Oppenheimer, Joseph 255, 257, 263–265
- Suter, Hermann  
*Wettstein-Marsch* 319
- Sutermeister, Heinrich 97, 286–306, 310 f.  
*Der 70. und 86. Psalm* 293  
*Divertimento Nr. 1* 293  
*Divertimento Nr. 2* 293  
*Das Dorf unter dem Gletscher* 288  
*König Bérenger* 287  
*Missa da Requiem* 287  
*Niobe* 287  
*Romeo und Julia* 287, 293  
*Der rote Stiefel* 293  
*Die schwarze Spinne* 287–290, 292, 298–305,  
 308 f.  
*Serenade Nr. 1* 293  
*Serenade Nr. 2* 293  
*Sonatine in Es* 293  
*Die Zauberinsel* 170, 287
- Sutermeister, Verena 292, 305
- Swart, Charles Robberts 304
- Talleyrand-Périgord**, Charles-Maurice de 119
- Tambo, Oliver 296
- Tarrach, Jürgen 265
- Taucher, Curt 137 n.
- Tenschert, Roland 109
- Thiele, E. 166 f.
- Thiess, Frank 220, 248, 250–253  
*Der ewige Taugenichts* 220, 244, 248–253
- Tieck, Ludwig 246

- Tietjen, Heinz 25, 27–30, 32–36, 38–44, 47–50, 93, 161 n.
- Toepfer, Alfred 138
- Tokio 99, 290
- Toscanini, Arturo 140, 194 n.
- Troeltsch, Ernst 224
- Tsangaris, Manos 155–157
- Tschechow, Anton 200
- Tschierschke, Bruno H. 235
- Tunis 219
- Turfloop 294–296, 299, 301
- Uhland**, Ludwig 246
- Unger, Hermann 90
- Universal Edition (Wien) 39, 42, 56 f., 70 f., 142, 323
- Veit**, Dorothea siehe Schlegel (Veit), Dorothea
- Venezia (Venedig) 141, 243, 284
- Venter, Albie  
Kaptein Capriivi 304
- Venzago, Alberto  
Mein Bruder, der Dirigent 197
- Venzago, Mario 9, 171, 178, 181, 184, 188, 190, 195, 197, 199–216
- Verdi, Giuseppe 32, 288  
Aida 31 n.  
Un ballo in maschera 29  
Rigoletto 31 n.
- Versailles 231, 233, 277
- Verwoerd, Daan 291 f.
- Verwoerd, Hendrik 286 n., 291 f., 295 f., 302, 304 f., 309
- Vevey 300
- Vogel, Werner 69 f., 143, 161, 164, 166
- Vogler, Georg Joseph 191 n.
- Voigt, Hermann 53 f., 59 f., 62
- Völsing, Erwin 92
- Völker, Wolf 31, 144 n.
- Vontobl, William 65
- Vufflens (CH) 287
- Wagner**, Josef 235
- Wagner, Richard 32, 104 f., 153, 270, 293, 317  
Der fliegende Holländer 31 n., 34  
Lohengrin 31 n., 66  
Die Meistersinger von Nürnberg 25, 30, 49 f., 78  
Parsifal 110  
Das Rheingold 104  
Siegfried 110  
Tannhäuser 25, 30, 35 f., 38  
Tristan und Isolde 152
- Wagner, Winifred 137
- Wagner-Régeny, Rudolf 288  
Die Bürger von Calais 49
- Wald, (?) 269
- Waldesbuehl, Théodore 300
- Wallerstein, Lothar 108
- Walter, Bruno 28
- Walter, Fried  
Andreas Wolfius 49
- Warschau (Warszawa) 107
- Wassermann, Jakob 275
- Weber, Carl Maria von 243  
Der Freischütz 31 n.
- Webern, Anton 41, 160 f., 204, 312 f., 317
- Wecker, Joachim 272 f.
- Wedekind, Frank 42 n., 44
- Wedel, Dieter 265
- Weill, Kurt 14, 88, 94  
Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny 14 n.  
Die Dreigroschenoper 210  
Der Jasager 34 n.  
Royal Palace 34
- Weimar 80 n., 96, 98, 201
- Weininger, Otto 264
- Weismantel, Leo 232 n.
- Weißbach, Teresa 265
- Werner, Karl 236
- Whitman, Walt 133
- Widukind-Verlag (Berlin) 229
- Wien 10, 41 f., 56, 96–115, 267–269, 271, 275, 277, 293  
Staatsoper 57, 108, 111
- Wiesbaden 33 f., 96 n.
- Windhoek 292

- Windt, Herbert  
     Andromache 35
- Wille, Ulrich (General) 137
- Wille, Ulrich jun. 137
- William Augustus, Duke of Cumberland 316
- Winterthur 136
- Wolf, Christa 320
- Wolf, Hugo 130
- Wolf-Ferrari, Ermanno 137
- Worms 254, 256, 264–266
- Wuppertal 91
- Zahn**, Ernst 52, 63
- Zapatka, Manfred 265
- Zell am See 273
- Zemlinsky, Alexander von 34, 40  
     Kleider machen Leute 39  
     Der Kreidekreis 25, 39 f.
- Zimmer, Christiane (geb. von Hofmannsthal)  
     267, 273
- Zimmer, Heinrich 272 f.
- Zimmermann, Hans (Diplomat) 290 f.
- Zimmermann, Hans (Regisseur) 55, 61 f.
- Zimmermann, Reinhold 90
- Zink, Georg 252  
     Das Incognito oder Die lange Nase 252 f.
- Zöberlein, Hans  
     Der Glaube an Deutschland 269
- Zollikon (CH) 290
- Zürich 8, 51–77, 97, 108 f., 111, 135, 144, 162 n.,  
     166 f., 287, 289, 299  
     Schauspielhaus 10, 76  
     Stadttheater (Opernhaus) 8, 10, 39, 48,  
     51–77, 137 n., 166–170, 200 f., 213
- Zweig, Stefan 142

## Die Autorinnen und Autoren der Beiträge

**MICHAEL BAUMGARTNER** lehrt Musikwissenschaft an der Cleveland State University in Ohio. Zuvor war er von 1990 bis 2006 wissenschaftlicher Mitarbeiter bei der Othmar-Schoeck-Gesamtausgabe in Zürich. Seine Forschungsinteressen umfassen Musik in Beziehung zu anderen Künsten wie Film, Theater und bildender Kunst sowie die Untersuchung des narrativen Potenzials von Musik. Seine erste Buchpublikation *Exilierte Göttinnen. Frauenstatuen im Bühnenwerk von Kurt Weill, Thea Musgrave und Othmar Schoeck* erschien 2012 beim Georg Olms Verlag (Hildesheim). Zurzeit arbeitet Baumgartner an seinem zweiten Buchprojekt, *Notre musique. Jean-Luc Godard and Meta-Film Music*, das bei Oxford University Press erscheinen wird. Baumgartner hat zudem auch über Alfred Schnittke und Duke Ellington publiziert.

**ROMAN BROTBECK** studierte und promovierte in Zürich (Musikwissenschaft). Von 1982 bis 1988 war er Musikredaktor und -produzent bei Radio DRS2 (heute SRF2 Kultur); von 1988 bis 1994 führte ihn ein Forschungsauftrag des Schweizerischen Nationalfonds zur Mikrotonalität unter anderem nach Mittel- und Nordamerika, Frankreich und in die UdSSR. Von 1996 bis 2002 war er Präsident des Schweizerischen Tonkünstlervereins, 1999 bis 2003 Direktor der Hochschule für Musik und Theater Bern-Biel und von 2003 bis 2010 Leiter des Bereichs Musik und Vizedirektor an der Hochschule der Künste Bern HKB. Neben zahlreichen Forschungsprojekten und Publikationen zur Musik des 19. und 20. Jahrhunderts leitete er kulturelle Großprojekte im musikalischen und interdisziplinären Bereich. Bis 2014 leitete er als Initiant die Graduate School of the Arts Bern. Seit 2013 ist er verstärkt selbständig als Autor, Berater und Forscher tätig.

**ANGELA DEDIÉ** ist Diplom-Dramaturgin Univ. und begleitete als Dramaturgin 2011 die Uraufführung *Die Geschichte des Joseph Süß Oppenheimer, genannt Jud Süß* von Joshua Sobol bei den Nibelungenfestspielen in Worms. Sie studierte Dramaturgie in München, Wien und New York und war Stipendiatin der ZEIT-Stiftung und des DAAD. Während des Studiums hospitierte sie unter anderem bei Christoph Schlingensiefel und Luk Perceval. Nach mehreren Jahren als Dramaturgin am Landestheater in Innsbruck und als leitende Dramaturgin am Schauspielhaus Salzburg ist sie heute freiberuflich tätig im Bereich Produktionsdramaturgie, Festival- und Projektmanagement sowie PR.

**LEO DICK** studierte Komposition und Musiktheaterregie in Berlin und war Meisterschüler von Georges Aperghis im Studienbereich Théâtre Musical an der Hochschule der Künste Bern (HKB). Als Komponist und Regisseur arbeitet er schwerpunktmässig im Bereich des experimentellen Musiktheaters. Seit 2009 ist er als Dozent für Geschichte und Analyse des Neuen Musiktheaters an der HKB beschäftigt. Als wissenschaftlicher Mitarbeiter am Forschungsschwerpunkt Interpretation der HKB hat er 2017 seine Dissertation zum Sprechakt im Composed Theatre im Rahmen des vom Schweizerischen Nationalfonds geförderten Forschungsprojektes »Zwischen Konversation und Urlaut« abgeschlossen.

**BEAT FÖLLMI** ist Professor für Kirchenmusik und Hymnologie an der Universität Straßburg, Mitglied der Forschungsgruppe 4378 (Théologie protestante) und des Exzellenzclusters

GREAM (Groupe de Recherches Expérimentales sur l'Acte Musical). Neben zahlreichen Veröffentlichungen zum Thema Musik und Theologie interessiert sich Föllmi speziell für die Musik aus der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Seit 1986 arbeitet er für die Gesamtausgabe der Werke Othmar Schoecks und ist seit 2001 Editionsleiter. Im Rahmen der Gesamtausgabe hat er den Band Konzerte (2001), das Singspiel *Erwin und Elmire* (2008) sowie die Oper *Penthesilea* (2014) herausgegeben. Im Jahr 2013 veröffentlichte er die erste französischsprachige Biografie von Othmar Schoeck (Éditions Papillon, Genf), die den Prix des Muses 2014 »Découverte« der Stiftung Singer-Polignac erhielt.

THOMAS GARTMANN studierte an der Universität Zürich Musikwissenschaft, Germanistik und Geschichte und promovierte zum Instrumentalwerk Luciano Berios. Nach Tätigkeiten als Leiter Musik bei Pro Helvetia, NZZ-Rezensent, Dozent an verschiedenen Kunsthochschulen und Universitäten ist er seit 2012 Leiter Forschung an der Hochschule der Künste Bern sowie seit 2014 Leiter der Graduate School of the Arts von Universität und Hochschule der Künste Bern. Hauptinteressensgebiete sind Musik und Politik, Musik im 20. Jahrhundert, Jazz sowie Interpretationsforschung. Gartmann leitete das SNF-Projekt »Das Schloss Dürande von Othmar Schoeck. Szenarien zu einer interpretierenden Restaurierung« und ist Herausgeber des Bandes *Zurück zu Eichendorff! Zur Neufassung von Othmar Schoecks historisch belasteter Oper »Das Schloss Dürande«* (Zürich, Chronos 2018).

NILS GROSCH ist Universitätsprofessor für Musikwissenschaft und Leiter der Abteilung Musik- und Tanzwissenschaft sowie der Gluck-Forschungsstelle an der Universität Salzburg. Er studierte Musikwissenschaft, Geschichte und Germanistik in Bochum und Freiburg im Breisgau. Promotion an der Universität Freiburg mit einer Arbeit über die Musik der Neuen Sachlichkeit, Habilitation an der Universität Basel mit einer Arbeit über Lied, Medienwechsel und populäre Kultur im 16. Jahrhundert. Seine Arbeitsschwerpunkte sind Populäres Musiktheater, Musik und Migration, Musik und Medien.

RALF KLAUSNITZER studierte Philosophie und Literaturwissenschaft in Rostow am Don (Russland) und Berlin, promovierte 1999 mit der Dissertation *Blaue Blume unterm Hakenkreuz. Die Rezeption der deutschen Romantik im Dritten Reich* und habilitierte 2007 mit einer Schrift über Verschwörungstheorien in Literatur, Publizistik und Wissenschaft zwischen 1750 und 1850. Er ist als Hochschullehrer am Institut für deutsche Literatur der Humboldt-Universität zu Berlin tätig.

ERIK LEVI ist Professor für Musikwissenschaft an der Royal Holloway University in London. Unter seinen Publikationen finden sich die Monografien *Music in the Third Reich* (1994) und *Mozart and the Nazis* (2011), zudem wirkte er als Herausgeber von *The Impact of Nazism upon 20th-century Music* (2014) und veröffentlichte gemeinsam mit Florian Scheduling den Sammelband *Music and Displacement* (2010).

CHRISTIAN MÄCHLER ist Theater- und Literaturhistoriker. Nach einer Klavierausbildung und Tätigkeiten unter anderem als Werbetexter und Pressereferent am Schauspielhaus Zürich studierte er Theaterwissenschaft und promovierte zur Theatergeschichte der DDR. Er ist Förderpreisträger der Gesellschaft für Theatergeschichte, arbeitet als Lehrer und Lehrbeauftragter an verschiedenen Universitäten und als wissenschaftlicher Mitarbeiter an der HKB. Sein Habilitationsprojekt widmet sich der transnationalen Theatergeschichte.



FRANCESCO MICIELI ist Schriftsteller. Er lebt in Bern und unterrichtet an der Hochschule der Künste Bern-Biel und an der Schule für Gestaltung Bern-Biel. 2011 hatte er die Chamisso-Poetikdozentur an der Technischen Universität Dresden inne. Er hat mehrere Libretti geschrieben: *Das Lachen der Schafe* (UA Luzern), *Winterreise* (UA Luzern), *Die Trilogie der Sommerfrische* (UA Hannover), *Lamenti* (UA Prag, 2004), *Engel der Zukunft* (UA Bern, 2006). 2013 erschien seine *Trilogie einer Emigration* in französischer Übersetzung, 2014 seine erste Agentenerzählung *Der Agent der kleinen Dinge*. Im Thelem-Verlag erschienen 2016 seine Poetikvorlesungen unter dem Titel *Poesie in Bewegung*.

ULRIKE THIELE studierte Musikwissenschaft, Literaturwissenschaft und Journalistik in Leipzig, Paris und Zürich, wo sie 2014 mit einer Arbeit zu »Musikleben und Mäzenatentum im 20. Jahrhundert. Werner Reinhart 1884–1951« promoviert wurde. Von 2010 bis 2015 war sie wissenschaftliche Mitarbeiterin des Forschungsprojekts »Musikkollegium Winterthur. Briefwechsel Werner Reinhart« am Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Zürich. Neben freier musikjournalistischer Tätigkeit unter anderem für BR, WDR, Deutschlandradio Kultur und SRF2 Kultur publizierte sie zur Musik des 19. bis 21. Jahrhunderts unter anderem: *Das Umfeld Dille-Petrassi–Lutoslawski. Kompositorische und ästhetische Denkfiguren im Schaffen von Jacqueline Fontyn* (2013); »ein besseres Donaueschingen oder Salzburg in Winterthur«. *Walter Braunfels und sein Mäzen Werner Reinhart* (Musik-Konzepte, Bd. 11, 2014); *Richard Wagner als Operndirigent in Dresden* (2016). Seit 2015 wirkt sie als Dramaturgin bei der Tonhalle-Gesellschaft Zürich.

SIMEON THOMPSON stammt aus Seattle, Washington. Nach dem Umzug in die Schweiz studierte er an der Universität Zürich Musikwissenschaft, Englische Literaturwissenschaft und Geschichte. 2012 erwarb er sein Lizentiat mit einer Arbeit zu Othmar Schoecks *Notturmo*. Im Herbst 2017 schloss er an der Graduate School of the Arts von Universität Bern und Hochschule der Künste Bern sein Doktorat ab. Dabei widmete er sich im Rahmen des Projekts »Das Schloss Dürande von Othmar Schoeck. Szenarien zu einer interpretierenden Restaurierung« insbesondere dem Librettisten Hermann Burte.

MARIO VENZAGO ist Chefdirigent des Berner Symphonieorchesters, nachdem er die gleiche Position unter anderem in Winterthur, Basel, Göteborg, Indianapolis und an den Opern von Graz und Heidelberg innehatte. Mehrere seiner CDs wurden mit internationalen Preisen prämiert, so sein Projekt *Der andere Bruckner* (CPO). Die Einspielungen der Opern *Venus* und *Penthesilea* sowie die Aufnahme aller Chorwerke von Othmar Schoeck mit dem MDR Chor und Sinfonieorchester fanden große internationale Anerkennung und erhielten höchste Auszeichnungen. Seine Basler Produktion von *Penthesilea* (Regie Hans Neuenfels) wurde 2007 zur Inszenierung des Jahres gewählt. Die Produktion der gleichen Oper für das Lucerne Festival wurde von seinem Bruder Alberto Venzago im Kinofilm *Mein Bruder der Dirigent* eindrücklich dokumentiert.

ROBERT VILAIN ist Professor für Germanistik und Vergleichende Literaturwissenschaft an der Universität Bristol sowie Vorsteher von Wills Hall. Er doziert als Germanist auch am Christ Church College in Oxford und ist Co-Leiter des South-West Consortium of the UK's Routes into Languages. Zuvor wirkte er unter anderem als Professor an der Royal-Holloway-Universität in London und Leiter der School of Modern Languages in Bristol.

CHRIS WALTON studierte an den Universitäten von Cambridge und Oxford. Nach zehn Jahren als Leiter der Musikabteilung der Zentralbibliothek Zürich und diversen Lehraufträgen

wurde er 2001 Professor und Leiter des Music Department an der Universität Pretoria. Er ist heute Honorarprofessor am Africa Open Institute an der University of Stellenbosch, Dozent für Musikgeschichte an der Musikhochschule Basel und Leiter eines Nationalfondsprojekts an der Hochschule der Künste Bern. Walton hat mehrere Bücher veröffentlicht, unter anderem eine Biografie von Othmar Schoeck, eine Studie von Richard Wagners Zürcher Jahren (beide bei Boydell & Brewer, USA) und einen Roman (bei Jacana, Johannesburg). Er ist auch freischaffend als Übersetzer tätig.



**HKB**

**Hochschule der Künste Bern**  
Haute école des arts de Berne  
Bern University of the Arts





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





Musikforschung der  
Hochschule der Künste Bern



ISBN 978-3-931264-90-1