

Claudia Maurer Zenck (Hrsg.)

Neue Opern im „Dritten Reich“

Erfolge und Misserfolge

WAXMANN

Claudia Maurer Zenck (Hrsg.)

Neue Opern im „Dritten Reich“

Erfolge und Misserfolge



Waxmann 2016
Münster • New York

Bibliografische Informationen der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.

Print-ISBN 978-3-8309-3335-9

E-Book-ISBN 978-3-8309-8335-4

© Waxmann Verlag GmbH, 2016

www.waxmann.com

info@waxmann.com

Umschlaggestaltung: Inna Ponomareva, Jena

Druck: Hubert & Co., Göttingen

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier, säurefrei gemäß ISO 9706



Printed in Germany

Alle Rechte vorbehalten. Nachdruck, auch auszugsweise, verboten.

Kein Teil dieses Werkes darf ohne schriftliche Genehmigung des Verlages in irgendeiner Form reproduziert oder unter Verwendung elektronischer Systeme verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.

Inhalt

Vorwort	9
----------------------	---

Einleitung	11
1. Aufführungszahlen und Erfolg	11
2. Die Spielpläne 1932 und 1933	12
3. Fördermaßnahmen des NS-Staats zur Behebung der „Dürre“	15
4. Opernstoffe und Opernarten	20
5. Zielsetzungen	23
6. Zur Methode	26

Claudia Maurer Zenck

Rudolf Wagner-Régenys <i>Der Günstling oder Die letzten Tage des großen Herrn Fabiano</i> (1935)	29
I Die Vorgeschichte	29
1. Wagner-Régenys frühe Kurzopern	29
2. Von 1930 bis zum großen Erfolg	40
II <i>Der Günstling oder Die letzten Tage des großen Herrn Fabiano</i> : Wagner-Régenys erste Oper im „Dritten Reich“	42
1. Entstehung und Erfolg	42
2. Kompositorische Absicht	45
3. Nehers Vorlage: Victor Hugos Drama <i>Marie Tudor</i>	48
4. Nehers <i>Günstling</i> – ein politisches Libretto?	50
5. Die Vertonung	55
6. Die beiden Schlüsse	64
7. Die Rezeption 1935	74
8. Die Nachkriegsrezeption	77
9. Fazit	80

Britta Mattered, Axel Schmidt

Von Königen und Köhlern. Norbert Schultzes Märchenopern fürs kindliche Volk (1936 und 1943)	82
I Zwischen Märchenoper und Soldatenlied	82
1. Kurze Übersicht über Norbert Schultzes Leben und Schaffen	83
2. Märchen/Märchenoper (im Nationalsozialismus)	86
II <i>Schwarzer Peter</i> – „eine Oper für kleine und große Leute“	91
1. Die Entstehung des Librettos	91
2. Die Uraufführung und der Erfolg der Oper	92
3. Heinrich Traulsens Kunstmärchen <i>Erika</i>	96
4. Die Oper	97
4.1 Unterschiede zwischen dem Märchen und dem Libretto	97
4.2 Die Komposition	100
5. <i>Schwarzer Peter</i> nach 1945	107
III <i>Das kalte Herz</i> – versuchte Fortsetzung des Erfolgs	109
1. Wilhelm Hauffs Kunstmärchen <i>Das kalte Herz</i>	109

2. Unterschiede Märchen – Libretto	111
3. Die Musik	115
3.1 Die Instrumentation	115
3.2 Die Charakterisierung einzelner Figuren	116
3.3 Traumhandlung und Übergänge	118
4. Die zeitgenössische Rezeption	119
5. Die Änderungen an der Oper nach dem Krieg	120
6. <i>Das kalte Herz</i> – naiv oder nazistisch?	124
IV Zusammenfassung: Vergleich beider Opern und die Frage nach ihrer politischen Bedeutung	124

Sara Lengowski, Claudia Maurer Zenck

Mark Lothars Schneider Wibbel – eine unterhaltsame Volksoper (1938)	126
I Mark Lothars Leben und Schaffen, nicht nur im „Dritten Reich“	126
II Musiktheatraler Beginn: die drei Opern <i>Tyll</i> , <i>Lord Spleen</i> und <i>Münchhausen</i> (1928–1933)	135
III Der große Erfolg: <i>Schneider Wibbel</i>	140
1. Von der Idee zur Komposition – Umarbeitung des Theaterstücks in ein Opernlibretto	140
2. Die Opernhandlung	142
3. Uraufführung an der Staatsoper Berlin und die Rezeption im NS-Staat	143
4. Lothars Komposition à la Spieloper im „Dritten Reich“	146
5. Merkmale von Lothars Kompositionsstil im <i>Schneider Wibbel</i>	148
6. Analytische Bemerkungen zu einzelnen Nummern	150
7. Gründe für den Erfolg des <i>Schneider Wibbel</i> im „Dritten Reich“	157
IV Ausblick	163

Heinz-Peter Martin, Tim Steinke

Funktionär ohne Fortune. Paul Graener und <i>Der Prinz von Homburg</i> (1935)	165
I Paul Graeners Leben und Walten im „Dritten Reich“	165
1. Biographischer Überblick bis Anfang der 1930er Jahre	165
2. Graeners Tätigkeit für den NS-Staat	168
II Das Sujet: Heinrich von Kleists <i>Prinz Friedrich von Homburg</i>	176
1. Inhalt	177
2. Kleists Drama und seine Bedeutung für das „Dritte Reich“	178
III Graeners Kleist-Oper (1935)	180
1. Bearbeitung des Schauspiels zum Libretto	180
1.1 Striche	180
1.2 Zusätze	183
1.3 Sprachliche Veränderungen	186
2. Analyse der Oper	188
3. Uraufführung und Rezeption	202
4. Knappes Fazit	206

**Das doppelte Scheitern des erfolgreichen Komponisten
Rudolf Wagner-Régeny (1939 und 1941)..... 208**

Fabian Zerhau

I	<i>Die Bürger von Calais</i> und die Bereitschaft zum Opfer.....	208
	1. Nehers Libretto: Inhalt und Anlage	210
	2. Georg Kaisers Drama	212
	3. Vergleich des Dramas mit dem Libretto.....	213
	4. Die Entstehung der Oper	215
	5. Die Vertonung des Textes	220
	6. Rezeption.....	236
	6.1 Die Rezeption im „Dritten Reich“	236
	6.2 Die Rezeption in der DDR.....	244
	7. Fazit.....	249

Claudia Maurer Zenck

II	<i>Johanna Balk</i> – eine heroische Frauenfigur?.....	253
	1. Vom Volksdrama zum heroisch-unterhaltsamen Drama: ein Entwurf und zwei Libretti (1937–1940)	253
	2. Volksdrama, heroisches und unterhaltendes Drama.....	256
	3. Die Vertonung: zwei charakteristische Beispiele	258
	4. Die Uraufführung und ihre Rezeption	260
	5. Die Rezeption von <i>Johanna Balk</i> in den ersten Nachkriegsjahren (1947/48).....	267
	6. Zurück ins Jahr 1941: Schauspielmusik zu <i>Das Opfer</i>	270
	7. Zu neuen Ufern? <i>Das Bergwerk zu Falun</i> (1960).....	271
	8. Fazit des Casus Wagner-Régeny	273

Abkürzungen..... 278

Quellen- und Literaturverzeichnis 279

Vorwort

Am Institut für Historische Musikwissenschaft¹ der Universität Hamburg wird seit drei Jahrzehnten die Musikgeschichte der 1930er und 1940er Jahre untersucht; dabei gilt das forschende Interesse gleichermaßen der Biographie und den Werken exilierter und verfolgter Musiker wie der Musik, die innerhalb des „Dritten Reiches“ komponiert wurde². Stets wurden diese Themengebiete auf mehreren Ebenen behandelt: in der Lehre, in Forschungen (auch Examensarbeiten), auf Kongressen, in Vortragsreihen und in Projekten „gemischter“, d.h. aus Lehrenden wie Studierenden bestehender Arbeitsgruppen.

Auch das Projekt, dessen Ergebnisse in diesem Sammelband festgehalten sind, wurde von einer kleinen „gemischten“ Arbeitsgruppe durchgeführt. Die Arbeit an dieser Studie begann für einige AG-Mitglieder während der Schlussphase ihres Studiums; daher musste sich der Abschluss des Sammelbandes zwangsläufig hinausziehen, zumal nicht alle ursprünglich Beteiligten das Projekt zum Ende bringen konnten und einige dafür später einsprangen. Alle sind inzwischen aus dem Status der Studierenden herausgewachsen; manche peilen die Promotion an, andere werden bereits mit Forschungsaufgaben betraut. Das beförderte wiederum die Fassungen, die hier vorgelegt werden. (Da sie zwar in inhaltlicher Zusammenarbeit, aber doch unabhängig voneinander geschrieben wurden, sind die Verweise auf die Quellen oder die Sekundärliteratur in jedem Aufsatz neu für sich angelegt, auch wenn sich die gleichen Angaben bereits in voranstehenden Artikeln finden. Das Literaturverzeichnis fasst jedoch alle zitierten und angegebenen Materialien zusammen.)

Da die Langmut aller an der Arbeit bis zum Abschluss Beteiligten sehr in Anspruch genommen wurde, sei hier Sarah Lengowski, Heinz-Peter Martin, Britta Matterne, Axel Schmidt, Tim Steinke und Fabian Zerhau ausdrücklich Dank gesagt. Ebenfalls sehr gedankt werden soll hier, stellvertretend für alle Mitarbeiter und Mitarbeiterinnen von konsultierten Archiven, den Beamten und Beamtinnen im Bundesarchiv für Hilfe bei der Recherche und Übersendung von Kopien und Scans. Schließlich sei Friederike Mühle herzlich gedankt für die Einrichtung der Druckvorlage sowie das Erstellen der Verzeichnisse und dem „Forum Musikwissenschaft an der Universität Hamburg e.V.“ für einen Druckkostenzuschuss.

Hamburg, im Januar 2015

Die Herausgeberin

1 Vor 2014 mit dem Studienfach Systematische Musikwissenschaft zusammengefasst zum Musikwissenschaftlichen Institut.

2 Vgl. etwa die Reihe *Musik im „Dritten Reich“ und im Exil* im von Bockel Verlag sowie das Online-Lexikon *verfolgter Musiker und Musikerinnen der NS-Zeit* (www.lexm.uni-hamburg.de).

Einleitung

1. Aufführungszahlen und Erfolg

Untersuchungen zu Opern, die in der Zeit der NS-Herrschaft komponiert und aufgeführt wurden, behandelten bisher meist einzelne Werke – wie Werner Egks *Peer Gynt*, Wilfried Zilligs *Das Opfer* und *Die Windsbraut* oder Rudolf Wagner-Régenys *Johanna Balk* – oder aber bestimmte Stoffgebiete wie den Dreißigjährigen Krieg. Hier wurde das Opernschaffen von einer anderen Seite her in den Blick genommen, auch wenn im Mittelpunkt der Aufsätze ebenfalls einzelne Opern stehen.

Den Ausgangspunkt bildete die Zusammenstellung der meistaufgeführten Opern in Hans Günter Kleins Studie „Viel Konformität und wenig Verweigerung. Zur Komposition neuer Opern 1933–1944“, die auf Wilhelm Altmanns Opernstatistiken in der *Allgemeinen Musikzeitung* basiert³. Die größte Zahl an Aufführungen weisen demnach Richard Strauss' Opern *Arabella* (1.), *Daphne* (6.) und *Friedenstag* (9.), Norbert Schultzes *Schwarzer Peter* (2.), Ottmar Gersters *Enoch Arden* (3.), Mark Lothars *Schneider Wibbel* (4.), Werner Egks *Zaubergeige* (5.), Julius Weismanns *Die pfiffige Magd* (7.), Rudolf Wagner-Régenys *Der Günstling* (8.) und Hermann Reutters *Doktor Johannes Faust* (10.) auf.

Die Erfolge waren nicht etwa durch besondere propagandistische Anstrengungen der Verlage „gemacht“. Zwar wussten seit langem besonders die Inhaber und die Mitarbeiter der Opernabteilungen des Schott-Verlags in Mainz und der Universal Edition in Wien hinter den Kulissen die Fäden zu ziehen.⁴ Dem waren aber im „Dritten Reich“ Grenzen gesetzt durch die sich immer wieder überkreuzenden musikpolitischen Interessen der einflussreichen Stellen, wie sich im Falle von Hindemiths *Mathis der Maler* nachweisen ließ.⁵ Unvorhersehbar waren auch die Folgen, wenn einem Komponisten der Ruf eines „Atonalen“ anhing: negativ im Falle von Luigi

3 Hans Günther Klein, „Viel Konformität und wenig Verweigerung. Zur Komposition neuer Opern 1933–1944“, in: Hanns-Werner Heister/Hans-Günter Klein (Hg.), *Musik und Musikpolitik im faschistischen Deutschland*, Frankfurt a. M. 1984, S. 145–162, hier S. 149.

4 Überdies erschienen nur vier der erfolgreichen Werke – die von Egk, Gerster, Reutter und Julius Weismann – bei Schott, nur eines (das von Wagner-Régeny) bei der Universal Edition, die Opern von Schultze und Lothar dagegen im Neuen Theaterverlag in Berlin, während Richard Strauss' Opern bis zur „Arisierung“ des Verlags bei Adolph Fürstner veröffentlicht wurden, danach bei dessen Nachfolger Johannes Oertel (bzw. bei Schott).

5 Vgl. dazu die Verf., „Zwischen Boykott und Anpassung an den Charakter der Zeit. Über die Schwierigkeiten eines deutschen Komponisten [Hindemith] mit dem Dritten Reich“, in: *Hindemith Jahrbuch* IX, 1980, S. 65–129.

Dallapiccolas *Volo di notte*⁶, anders im Falle Hermann Reutters⁷, der zu den erfolgreichen Komponisten gehörte.

Die zehn genannten Werke stammen jedoch aus verschiedenen Zeiten des „Dritten Reichs“, so dass die Aufführungszahlen, die die Grundlage der Beliebtheitskala bilden, nur bedingt aussagekräftig sind: Wenn eine Oper erst kurz vor Beginn des Krieges komponiert wurde, konnte sie bis zum Ende der Saison 1941/42, bis zu der statistische Daten vorlagen, selbst wenn sie sehr erfolgreich war, nicht so oft gespielt werden wie eine andere, deren Uraufführung bereits fünf Jahre früher datierte. Wenn aber der Durchschnitt der Aufführungen pro Saison die Grundlage der Statistik bildete – tatsächlich ergibt sich dann eine andere Reihenfolge in der Beliebtheitskala: 2., 3., 1., 6., 4., 7., 9., 5., 8., 10. –, wäre selbst dies nicht hundertprozentig aussagekräftig. Denn mit fortschreitendem Krieg wurden zunehmend auch Theater zerstört, in denen vielleicht eine erfolgreiche neue Oper nachgespielt und rezipiert worden wäre.

Es war jedoch nicht beabsichtigt, eine – unter diesem Vorbehalt – erfolgreichere Oper mit einer womöglich etwas weniger beliebten zu vergleichen und die Gründe für die Differenz herauszufinden, zumal eine weitere, gewichtige Einschränkung des Beliebtheitsgrades qua Aufführungszahlen ins Spiel kommt. Ein Kritiker erwähnte sie 1935 nach der Uraufführung einer dieser erfolgreichen Opern: Wenn sie von vielen Theatern nachgespielt wurde, sei dies auch „ein deutliches Kennzeichen für das Bedürfnis des Operntheaters nach neuen Werken“⁸ – also, wie man ergänzen darf, nicht unbedingt oder ausschließlich ein Zeichen für gute Qualität. Dies verhielt sich im Sprechtheater ganz ähnlich: „Junge deutsche Schriftsteller können heute fantastische Aufführungsziffern aufweisen“, konstatierte ein Theatermann bereits im Herbst 1932 und wunderte sich darüber, dass manche Stücke bereits vor der Uraufführung von zig Bühnen angenommen wurden.⁹

2. Die Spielpläne 1932 und 1933

Während Hans Heinz Stuckenschmidt, damals Musikkritiker in Berlin, im Sommer 1932 noch feststellte, dass die „Reinigung“ des Spielplans vor allem auf Druck „von den maßgebenden politischen und behördlichen Stellen“, aber auch auf anonyme Drohungen aus „gewissen Kreisen des Publikums“ und von der reaktionären Presse

6 Lasse Monska, „*Volo di notte*“ von Luigi Dallapiccola. Eine Oper und ihr Komponist im faschistischen Italien, Magisterarbeit Universität Hamburg 2009, Typ., S. 79–82.

7 Vgl. etwa die Eintragungen v. 12. u. 20.1.1938 in: Elke Fröhlich (Hg.), *Die Tagebücher von Joseph Goebbels* [im Folgenden: *Goebbels Tagebücher*], Teil I, Bd. 5: Dezember 1937 – Juli 1938, München 2000, S. 93f. u. 106f., hier S. 93 u. 107.

8 Gerhart Göhler, „Rudolf Wagner-Régeny: Der Günstling. Uraufführung in der Staatsoper Dresden“, in: *ZfM* 102/3, März 1935, S. 325f.

9 Hans Heinsheimer, „An der Schwelle einer neuen Spielzeit“, in: *Anbruch* 14/7, Sept. 1932, S. 123ff., hier S. 123f.

zurückzuführen sei¹⁰, verwies Hans Heinsheimer, Leiter der Opernabteilung der Universal Edition in Wien, zur selben Zeit auf typische Schreiben von Verantwortlichen aus Subventionstheatern, die „vor jeder noch so unwichtigen und unoffiziellen Bedrohung“ feige zurückwichen und dies mit Forderungen begründeten, die von der NSDAP gar nicht erhoben worden waren; infolgedessen sei die „Oper in der Defensive. Schwank und Operette in unglaublichem Maße vervielfacht.“¹¹ Nicht einmal zwei Jahre später zeigte sich Peter Raabe, damals noch Generalmusikdirektor in Aachen und kurze Zeit später Nachfolger von Richard Strauss als Reichsmusikkammer-Präsident, schon über die Auswirkungen aufs Publikum entsetzt: „der Geschmack der Theaterbesucher, der an sich schon nicht besonders gut ist, [werde] immer weiter verseucht!“, und zwar durch die „Verschandlung“ von Operetten wie *Das weiße Rößl* und *Der Vogelhändler* zu Revuen, die – ein Kniff – durch eingefügte Tänze und Gesang „als etwas besonders Volkstümliches und darum Gutes“ angepriesen würden.¹² Er fand, dass man „Schund und Kitsch“ wie „Operetten, Revuen und sonstige(n) Nichtigkeiten, die es [das Volk? das Publikum?] bevorzugt, überhaupt nicht mehr bieten“ dürfe¹³. Dafür müssten die Theaterleiter auch einige Jahre lang finanzielle Einbußen in Kauf nehmen. (Sein Kampf gegen „Nichtigkeiten“ fand dann fünf Jahre später seinen Niederschlag in der „Ersten Liste unerwünschter musikalischer Werke“, die er in der Beilage zu den *Amtlichen Mitteilungen der Reichsmusikkammer* 6/16-17 vom 1. September 1939 veröffentlichte und die außer Schlagern und Jazznummern nur noch fünf Posten „Sämtliche Werke“ von jüdischen Komponisten enthält, auch diese mit Ausnahme von Egon Wellesz nur Urheber von Unterhaltungs- oder leichter Musik, darunter Fritz Kreisler.)

Wie verhielt es sich 1932 aber mit den Opernspielplänen? Heinsheimer konstatierte noch im Herbst nicht ohne Hoffnung, dass an 15 typischen deutschen Bühnen immerhin 46 Opern von lebenden Komponisten gegeben wurden, von denen 42 aus dem Deutschen Reich und Österreich stammten. Ein Jahr später war bei ihm allerdings Ernüchterung eingetreten, als er die Programmgestaltung von 47 deutschen Bühnen im Hinblick auf Uraufführungen neuer Opern analysierte und dafür einen

10 Hans Heinz Stuckenschmidt: „Musikalische Autarkie“, in: *Anbruch* 14/5–6, Juni 1932, S. 105f., hier S. 106.

11 Hans Heinsheimer, „Bilanz einer düsteren Opernspielzeit“, ebd., S. 107ff., hier S. 107. – In der folgenden Nummer stellte der Autor fest, dass in entscheidenden kulturellen Belangen die komplette Realisierung des Programms der NSDAP bereits vollzogen sei, was man an der Situation im Rundfunk und an den Bühnen erkennen könne („An der Schwelle einer neuen Spielzeit“, in: *Anbruch* 14/7, Sept. 1932, S. 123ff., hier S. 123). – Um welche Zahlen es sich handelte, lässt eine spätere Zusammenstellung erkennen: An 50 Theatern wurden 202 Operetten im Dezember 1927, drei Jahre später bereits 424 aufgeführt.

12 Peter Raabe, „Vom Neubau deutscher musikalischer Kultur“, Vortrag v. 16.2.1934 bei der 1. Tagung der RMK, abgedr. in: *ZfM* 51/3, März 1934, S. 256–273, wieder abgedr. in: ders., *Die Musik im dritten Reich. Kulturpolitische Reden und Aufsätze*, Bd. 1, Regensburg 1935, S. 25–67, hier S. 55 u. 54. (Die kleine Sammlung erlebte 1935 mindestens 25 Auflagen!)

13 Ebd., S. 56.

längeren Blick zurück warf: Nicht nur das „Überwuchern der Operette“, sondern auch die Konzentration auf Aufführungen „klassischer“ Werke hatte bereits seit Ende der 1920er Jahre zu einem deutlichen, kontinuierlichen Rückgang der Förderung neuer Opern geführt: von 60 Werken 1927/28 bis zu 16 in der Saison 1931/32 und nur noch 9 in der letzten Spielzeit.¹⁴ Für die gerade beginnende Saison las Heinsheimer einen leichten Anstieg ab, stellte aber fest, dass moderne Komponisten der jüngeren Generation (Berg, Hindemith, Krenek) auf den Spielplänen überhaupt nicht mehr auftauchten.¹⁵ Dennoch war er hoffnungsvoll, dass sich daran etwas ändern würde, meinte er sich doch auf Äußerungen einiger Theaterleiter berufen zu können: So versicherte Heinrich K. Strohm, der dem 1931 zum Oberspielleiter herabgesetzten Intendanten der Hamburger Oper Leopold Sachse noch kurz vor der Machtübergabe an Hitler im Amt gefolgt war – er hatte sich schon vor 1933 zum Nationalsozialismus bekannt¹⁶, was Heinsheimer vielleicht nicht wusste –, der NS-Staat habe „mit reaktionärem Banausentum, falscher Romantik und der Fassade der Jahrhundertwende“ nichts im Sinn. Und der Erfurter Intendant beklagte die Flut von „*konjunkturbedingten*“ Dramen über deutsche Helden wie Arminius, Friedrich der Große oder Horst Wessel, deren Beziehung zur Gegenwart meist äußerlich und nur auf Wirkung bedacht sei, durch die die Theaterleiter sich aber genötigt fühlen könnten, „ihre Bereitwilligkeit zur neuen Zeit unmißverständlich betonen zu müssen“ – durch die Annahme solcher Werke, wie man ergänzen darf. Einschlägige musiktheatrale Werke waren zwar nicht so hurtig zu produzieren, aber über Horst Wessel als Sujet einer Oper machte sich noch 1939 der Musikkritiker und Musikwissenschaftler Eugen Schmitz, seit 1935 Parteigenosse, Gedanken: Er konnte sich Wessel „zur Not“ als Protagonisten eines Dramas, aber nicht einer Oper vorstellen, weil diese die „Heldengestalt in jenen nationalen Kitsch versinken lassen [würde], den der nationalsozialistische Staat nicht nur nicht will, sondern aus kulturellen Erwägungen heraus verboten hat“¹⁷.

Also war 1933 im Opernspielplan vorerst nur zu beobachten, dass die Repertoirelücken durch die „*Neubelebung verschollener Werke*“¹⁸ des 19. und frühen 20. Jahrhunderts gestopft werden sollten: vorzugsweise durch Opern der deutschen Komponisten Siegfried Wagner, Albert Lortzing, Friedrich von Flotow, E.T.A. Hoffmann, Felix Draeseke und Hermann Goetz, aber auch von Gioacchino Rossini und Georges Bizet. Ob dadurch jedoch neue Massen in die Theater geholt werden konnten, hielt Heinsheimer für fraglich, und weil man auf Dauer nicht gegen das

14 Hans Heinsheimer, „Die Umgestaltung des Operntheaters in Deutschland“, in: *Anbruch* 15/8, Aug./Sept. 1933, S. 107–113, hier S. 108. – Die zugrunde gelegten 47 dürften zu den ca. 70 Häusern gehört haben, die über ein festes Opernensemble verfügten.

15 Ebd., S. 109.

16 Vgl. die bei Fred K. Prieberg, *Handbuch Deutsche Musiker 1933–1945*, CD-ROM Version 1–11/2004, S. 9264, genannte Aktennotiz des Gauleiters Terboven v. 26.1.1935.

17 Eugen Schmitz, „Oper im Aufbau“, in: *ZfM* 106/4, Apr. 1939, S. 380ff., hier S. 381.

18 Alle Zitate und Hervorhebungen bei Heinsheimer, „Die Umgestaltung des Operntheaters in Deutschland“, S. 109f.

Publikum Theater machen könne, so diesmal der Altenburger Intendant¹⁹, müssten neben „Erhebung und Erbauung auch Unterhaltung und Zerstreuung“²⁰ zu ihrem Recht kommen. Dafür werde schon, so deutete Heinsheimer an, die neue Besucherorganisation „Deutsche Bühne“ mit ihrem Ableger „Deutsche Jugendbühne“ Sorge tragen, da sie „als wirtschaftlicher und kultureller Machtfaktor einen entscheidenden Einfluß auf Personal- und Spielplanpolitik der Bühnen“ nehmen werde²¹. Aber der NS-Staat war nicht nur auf Wiederbelebung oder Unterhaltung aus.

3. Fördermaßnahmen des NS-Staats zur Behebung der „Dürre“

Auch wenn sich die Staatsmacht vordringlich in der Vereinnahmung und Gestaltung des Raumes widerspiegeln (und die Menschenmassen diesem Raum einpassen) wollte, war doch auch die Musik, besonders das Musiktheater, als ein machtvoller Bereich der Repräsentation für sie interessant. Nicht nur die höchsten Festtage wurden durch bekannte und bewährte Werke ausgeschmückt – so waren Wagners Musikdramen beim „Führergeburtstag“ gefragt²², *Die Meistersinger* fungierten gar als die „offizielle“ Oper der Reichsparteitage²³ –, sondern die NS-Granden zeigten sich überhaupt gern in der Oper, und die Rivalität zwischen Josef Goebbels und Hermann Göring um Macht und Einfluss auf die Bühnen in Berlin bzw. Preußen demonstriert den hohen Stellenwert, den beide dem Theater zuschrieben. (Daher wurde, nachdem die Staatsoper Berlin in der Nacht vom 9. auf den 10. April 1941 durch Bomben beschädigt worden war, eine Ausweichspielstätte im Admiralspalast organisiert und der sofortige Wiederaufbau der Oper veranlasst.²⁴)

Neben der Repräsentanzfunktion, für die sich vor allem berühmte Werke aus der Musikgeschichte eigneten, war das Musiktheater aber auch aus anderen Gründen interessant: Nicht erst 1943 forderten die „neuen geistigen Inhalte“ neue Formen²⁵, nicht

19 Vermutlich meinte Heinsheimer Heinz Drewes, damals noch GMD, ab November 1933 dann Generalintendant in Altenburg.

20 Heinsheimer, „Die Umgestaltung des Operntheaters in Deutschland“, S. 112.

21 Ebd., S. 113. – Zuletzt bedachte Heinsheimer noch die neue zentrale Steuerung des Theaterlebens, die auf die Pflege der Grenzlandtheater, den Einsatz von Wanderbühnen und den Drang zu Festspielen und Freilichtaufführungen zielte; Letztere kamen für das Operntheater allerdings nur in geringem Maße in Frage.

22 Ernst Hanisch, „Die politisch-ideologische Wirkung und ‚Verwendung‘ Wagners“, in: Ulrich Müller/Peter Wapnewski (Hg.), *Richard-Wagner-Handbuch*, Stuttgart 1986, S. 625–646, hier S. 645.

23 Oswald G. Bauer, „Die Aufführungsgeschichte in Grundzügen“, ebd., S. 647–674, hier S. 666.

24 Vgl. Robert Schlesinger, *Gott sei mit unserm Führer. Der Opernbetrieb im deutschen Faschismus*, Wien 1997, S. 52.

25 Vgl. Fritz Chlodwig Lange, „Zur Oper der Gegenwart“, in: Hellmuth von Hase (Hg.), *Jahrbuch der deutschen Musik 1943*, im Auftrage der Abteilung Musik des Reichsministeriums für Volksaufklärung und Propaganda, Leipzig/Berlin [1943], S. 89–93, hier S. 90.

erst 1936 oder 1939 erging „der Ruf nach neuen Opern [...] vom Staat“²⁶, sondern von Anfang des „Dritten Reichs“ an waren neue, dem NS-Staat konforme Opern dringend erwünscht. Daher wurde gerade diese Gattung in mehrfacher Hinsicht stark gefördert: institutionell und ideologisch. So hieß es rückblickend 1938/39 in einem Bericht „Das deutsche Musikleben in der Statistik“, seit 1933 habe man mehr als 40 neue Operntheater gegründet, so dass nun an 120 Bühnen im deutschsprachigen In- und Ausland etwa 240 verschiedene Opern aufgeführt würden; in der letzten Spielzeit wären die Komponisten von 150 dieser Opern Deutsche gewesen, und 27 Werke seien uraufgeführt worden.²⁷ Und schon 1933 durchziehen die Musikzeitschriften zahlreiche Artikel, die den Weg zur neuen Oper bahnen helfen wollten.²⁸

Daraus, dass solche Artikel Jahr für Jahr veröffentlicht wurden, lässt sich zweierlei schließen: Erstens reagierten ihre Autoren damit ganz offensichtlich auf die Erwartungen von offizieller Seite, und zweitens zeigt die endlose Litanei, dass die Erfüllung des dringenden Bedürfnisses auf sich warten ließ. Ein weiteres Indiz für den nagenden, aber auch in sieben NS-Jahren nur wenige Ergebnisse zeitigenden Wunsch nach erfolgreichen neuen, ins „Dritte Reich“ passenden Opern ist *ex negativo* die Einrichtung der „Reichsstelle für Musikbearbeitungen“ im Propagandaministerium (RMVP), die unter der Leitung des Musikwissenschaftlers Hans-Joachim Moser stand, am 1. Mai 1940. Bei ihr handelt es sich praktisch um eine leicht variierte, institutionalisierte Fortsetzung der Ausgrabungen von verschollenen oder ehemals nicht sonderlich erfolgreichen Opern, die bereits 1933 zur Aufpolsterung der Spielplan-Lücken vorgenommen worden waren (s.o.). Inzwischen hatte es noch einmal einen wachsenden Besucherandrang gegeben, nämlich infolge des Krieges, und die Ablenkung der Bevölkerung durch kulturelle Darbietungen wurde vom RMVP als vordringliche Aufgabe angesehen. Also mussten jetzt Bearbeitungen her. Sie erschöpften sich nicht im Umtextieren der Libretti, auch wenn dies die Haupt-sorge der Auftraggeber war, sondern umfassten auch Pasticci. Dazu wurden aus unbekannten Werken „Perlen“ herausgefischt, um mit ihnen schwache Nummern in wichtigeren Werken zu ersetzen oder gar einen ganzen zusätzlichen Akt zusammen-zuschustern, wie im Falle von Lortzings Jugendwerk *Die beiden Schützen*²⁹.

Doch bestand nach wie vor das Bedürfnis nach neuen Opern, so dass „es die zuständigen Stellen im Reichs-Propaganda-Ministerium sich jetzt [1943] in besonders starkem Maße angelegen sein läßt [sic], dem zeitgenössischen Schaffen den ihm gebührenden Platz im Spielplan auch da zu sichern, wo etwa ein Theaterleiter noch

26 So zwei Belege für das Zitat bei Klein, „Viel Konformität“, S. 145.

27 F. St., „Das deutsche Musikleben in der Statistik“, in: *Deutsche Musikkultur* 3, 1938/39, S. 494ff.

28 In der AMZ 60 gab es 1933 zunächst eine Auseinandersetzung um die Volksoper zwischen Hans Pfitzner („Zur Frage der Volksoper“, o. Nr., o. D., S. 322ff.) und Wilhelm Altmann („Zur Frage der Volksoper“, o. Nr., o. D., S. 378f.), der sich Friedrich Herzfeld anschloss („Die deutsche Volksoper im neuen Spielplan“, o. Nr., o. D., S. 449f.).

29 Hans-Joachim Moser, „Von der Tätigkeit der Reichsstelle für Musikbearbeitungen“, in: *Jahrbuch der deutschen Musik* 1943, S. 78–82, hier S. 79f.

etwas zu zögernd an das Neue herangeht“³⁰. Letzteres knüpfte wohl an die 1939 vom ‚Reichsdramaturgen‘ Rainer Schlösser erhobene Forderung an, alle Opernhäuser sollten in jeder Spielzeit zumindest ein Werk, das nach 1900 entstanden war, erstaufrühren.³¹ Einen deutlich weiter gehenden Vorschlag hatte etwa zwei Jahre später Werner Egk (vermutlich) beim Präsidenten der Reichsmusikkammer eingereicht³²: Gegen die „drohende(n) Überfremdung des deutschen Opernspielplans“ verlangte er, dass jedes Theater auf zehn Neueinstudierungen zwei Uraufführungen (oder eine Ur- und eine Erstaufrührung) von nach 1933 entstandenen Werken lebender deutscher „Spitzenautoren“ bringen müsse. Dass nach wie vor Opern ausländischer Komponisten (gemeint waren Verdi und Puccini) an den fünf bedeutendsten Bühnen – den Staatsopern Berlin, München, Hamburg, Dresden und Wien – einen größeren Platz im Repertoire einnehmen als die der meistgespielten deutschen Komponisten (Wagner und Mozart), hielt Egk für unannehmbar. Und als neuer Leiter der Fachschaft Komponisten wollte er verhindern, dass die deutsche Opernbühne „zu einem reichlich überfluteten Repräsentationsmuseum“ werde. Es habe nämlich keine Versuche gegeben, die erfolgreichsten Opern junger deutscher Komponisten wie Ottmar Gerster, Rudolf Wagner-Régeny, Hermann Reutter, Carl Orff, Werner Egk selbst, Mark Lothar und Norbert Schultze ins Repertoire zu bringen, denn sie seien nach der zweiten oder dritten Saison wieder von den Spielplänen verschwunden. War es also tatsächlich die angeblich mangelnde Pflege der erfolgreichen neuen Werke, die einerseits zum Erstarren der Spielpläne, andererseits aber auch zur Suche nach immer neuen Opern führte? (Dass Egk die Frage nach der Qualität dieser Opern als eine mögliche Ursache nicht ins Spiel brachte, ist aus seiner Position heraus verständlich; sie muss aber gestellt werden.)

Fruchteten Egks Vorschläge überhaupt? 1943 verlautete überraschenderweise, im Jahre 1941 seien 98 neue Opern auf deutschen Bühnen herausgekommen³³; das wäre mehr als das Dreifache der Ur- und Erstaufrührungen gewesen, die in der letzten Vorkriegssaison 1938/39 im ganzen deutschsprachigen Gebiet stattgefunden hatten³⁴, und widerspräche Schlössers Verordnung und Egks Vorschlag. Doch wie die Durchsicht der uraufgeführten Werke im *Deutschen Bühnen-Spielplan* von 1941 ergibt, wurden unter den „98 Opern“ offensichtlich auch Operetten, als „musikali-

30 Lange, „Zur Oper der Gegenwart“, S. 90.

31 So Klein, „Viel Konformität“, S. 145, mit Verweis auf Richard Ohlekopf, „Schlösser zur Klärung der Opernfrage“, in: *Signale für die musikalische Welt* 97, 1939, S. 265.

32 Werner Egk, „Vorschläge Oper“, undat. [nach Aug. 1941] Typoskript (4 S.), BA, Sammlung BDC, Akte R 9361-V/78729. Die Zitate stehen auf S. 1 u. 2; die Orthographie der aufgezählten Komponistennamen ist nicht immer korrekt.

33 Lange, „Zur Oper der Gegenwart“, S. 90.

34 Wilhelm Altmann, „Was spielten unsere Opernbühnen 1938/39?“, in: *Die Musik* XXXII/1, Okt. 1939, S. 57ff. – Michael Walter wies darauf hin, dass die Basis unklar sei, auf der diese Zahl in Langes Artikel beruht (vgl. Walter, „Die Melodie als solche erhebt die Herzen und erquickt die Gemüter. Musikpolitik und Oper nach 1933“, in: *Frankfurter Zeitschrift für Musikwissenschaft* 1/1, 1998, S. 1–25, Anm. 44). Vgl. dazu aber die folgenden Überlegungen im Text.

sche Lustspiele“ (o.ä.) und als „Märchen mit Musik“ betitelte Stücke sowie „Tanzspiele“ und Ballette subsumiert³⁵, denn es lassen sich tatsächlich nur 20 Uraufführungen von Opern und Singspielen im engeren Sinne eruieren. Unter ihnen finden sich auch noch, ebenso wie bei den 28 Operetten, die von der genannten „Reichsstelle“ veranlassten Bearbeitungen.

Wenn man die Zusammenstellungen von Uraufführungen der Reichstheaterkammer im Amtsblatt *Die Reichskulturkammer*³⁶ durchsieht, so war die Zahl an neuen Opern Ende 1943/Anfang 1944 unübersehbar geschrumpft:

- Oktober 1943 (20 neue Werke): 7 Lustspiele/Komödien, 7 Schauspiele, 1 Kammerstück, 1 Trauerspiel, 1 „Wiener Volksstück“ mit Musik, 1 „musikalisches Lustspiel“, 1 Operette und 1 Komische Oper³⁷;
- November 1943 (39): 19 Lustspiele/Komödien, 4 Schauspiele, 3 Trauerspiele/Tragödien, 1 „Scherzo“, 1 Schwank, 1 Spiel, 1 „Legendspiel“, 1 „dramatisches Gedicht“, 1 Märchen, 1 Operette, 1 Opern-Bearbeitung, 4 Opern (darunter 1 Märchenoper und 1 Komische Oper) sowie Orffs „szenische Spiele“ *Catulli Carmina*³⁸;
- Dezember 1943 (21): 5 Schauspiele, 3 (4?) Märchen, 5 (4?) Märchen mit Musik, 4 Operetten, 1 Trauerspiel, 1 Lustspiel, 1 Schwank, 1 „dramatische Ballade“³⁹;
- Januar 1944 (13): 7 Komödien/Lustspiele, 2 Tragödien/Trauerspiele (*Trachinierinnen* und *Macbeth* in neuer Übersetzung), 1 Schauspiel, 1 dramatische Dichtung, 1 Oper, 1 Operette;
- Februar/März 1944 (35): 13 Lustspiele/Komödien, 10 Schauspiele, 3 Dramen und 1 Tragödie, 3 Tanzspiele und 1 Ballett (2-3 mit neu komponierter Musik), 1 Lustspiel mit Musik, 1 Singspiel, 1 Operette, 1 Oratorium⁴⁰.

35 Von September 1940 bis August 1941 gab es folgende Neuheiten: 23 Opern, 33 Operetten, 11 musikalische Lustspiele, Dramen, Schwänke etc., 18 Märchen mit Musik, 14 Tanzspiele/Ballette, sowie 21 Spiele/Komödien mit Musik bzw. mit Bühnenmusik; Letztere wurden von Lange vermutlich nicht mitgerechnet.

36 Es erschien von Oktober 1943 bis zur Nr. 2 von 1945 und war das Nachfolgeorgan der *Amtlichen Mitteilungen der Reichsmusikkammer* (1933–1943).

37 „Reichstheaterkammer. Uraufführungen im Oktober“, in: *Die Reichskulturkammer* 1/2, Nov. 1943, S. 43. – Die Differenzen zu den Zusammenstellungen im *Deutschen Bühnen-Spielplan* ergeben sich zum einen daraus, dass dieser anscheinend Verschiebungen von Uraufführungen nicht mehr aufnahm, zum anderen aus der nicht ganz kongruenten Einbeziehung von Theatern aus den besetzten Gebieten.

38 „Uraufführungen im November 1943“, in: *Die Reichskulturkammer*, 1/3, Dez. 1943, S. 76. Ein Titel hatte keine nähere Bezeichnung, ließ sich aber durch den *Deutschen Bühnen-Spielplan* als Schwank identifizieren. Bei der Märchenoper handelte es sich um Norbert Schultzes *Das kalte Herz* (s. das Kapitel über Schultze).

39 „Reichstheaterkammer. Uraufführungen im Dezember“, in: *Die Reichskulturkammer* 2/1, Jan. 1944, S. 20.

40 „Reichstheaterkammer. Theater-Uraufführungen Februar-März 1943“, ebd., 2/3–4, März/Apr. 1944, S. 66. – Ob es womöglich einen finanziellen Grund dafür gab, dass nun häufiger neue Werke nicht nachgespielt, sondern beispielsweise im Januar 1944 eine neue Komödie gleich an drei, ein Schauspiel an zwei der größeren Häuser jeweils am selben Tag uraufgeführt wurden, ist unklar.

Lustspiele/Komödien und Schauspiele dominierten also das Musiktheater im Verhältnis von ca. 4:1 bis 5:1, und einzig im Dezember war der musiktheatrale (im weitesten Sinne) Anteil größer als üblich, weil in der Vorweihnachtszeit traditionell mehr Märchen aufgeführt wurden, von denen jedes zweite mit Musik versehen war. (Im Vergleichsjahr 1941 galten mehr als ein Drittel der gut 300 Uraufführungen Werken, die auf irgendeine Weise mit Musik versehen waren.) Für den geringen Anteil an neuen Musikwerken kann nicht nur das kriegsbedingte Schrumpfen des Theaterpersonals und die Zerstörung von Theatern verantwortlich gewesen sein, denn sonst wären kleinere Theater wie Beuthen und Erfurt im November 1943 nicht in der Lage gewesen, eine Oper(nbearbeitung) uraufzuführen, sondern nur große wie das Leipziger Neue Theater.

Neues zeitgenössisches Musiktheater blieb also das ganze „Tausendjährige Reich“ hindurch ein dringendes Desiderat. Es war nicht nur erwünscht, weil die „neuen geistigen Inhalte“ auch neue Formen forderten⁴¹, sondern auch – und zwar ebenso wie die Bearbeitungen –, weil das Musiktheater-Repertoire, verursacht „durch den Wegfall zahlreicher jüdischer und feindländischer oder sonstwie unerwünschter Werke“⁴², geschrumpft war. Die Spielpläne beschränkten sich größtenteils (1942/43: zu knapp zwei Dritteln⁴³) auf die Opern der Komponisten Verdi, Puccini, Mozart, Lortzing, Wagner, Richard Strauss, Smetana und Beethoven, von denen eine bedeutende Erweiterung des Repertoires ja leider nicht bzw. – im Falle von Strauss – kaum mehr zu erwarten war.

So vergab Goebbels denn Aufträge für neue Opern, Singspiele und Operetten, die binnen zweier Jahre abzuliefern waren, an junge Komponisten.⁴⁴ Er wollte sich wohl auch das „ewige Warten in der Dürre“ auf die neue NS-Kunst, über das er schon 1936 geklagt hatte, verkürzen und versuchen, auf diese indirekte Weise „Künstler [zu] fabrizieren“⁴⁵. Die anhaltende Enttäuschung des obersten Chefs der

41 Vgl. Lange, „Zur Oper der Gegenwart“, S. 90.

42 Moser, „Von der Tätigkeit der Reichsstelle für Musikbearbeitungen“, S. 81.

43 Vgl. Boguslaw Drewniak, *Das Theater im NS-Staat*, Düsseldorf 1983, S. 331.

44 So erhielt Ottmar Gerster am 20. Dezember 1942 einen Vertrag über einen Staatsauftrag für seine neue Oper *Rappelkopf*; sein Honorar betrug RM 30.000, das des Librettisten Koch noch einmal 10.000 (BA Berlin, Reichsstelle für Musikbearbeitungen, „Rappelkopf“, Bl. 9–12). Unter anderem Etikett hatte Goebbels auch schon früher für die Unterstützung junger Opernkomponisten gesorgt: So hatte z.B. Rudolf Wagner-Régeny am 24. November 1939 einen Vertrag mit dem „Deutschen Reich, vertreten durch den Reichsminister für Volksaufklärung und Propaganda, vertreten durch den Intendanten des Deutschen Opernhauses Berlin“ unterschrieben, der ihm (rückwirkend) vom 1. Januar 1938 bis zum 31. Dezember 1939 eine monatliche Unterhaltsbeihilfe zum Schreiben einer Oper garantierte. Zur späteren Unterstützung seiner Arbeit vgl. das Kapitel über *Johanna Balk*, Anm. 846 u. 847.

45 Eintrag v. 16.6.1936 in: *Goebbels Tagebücher*, Teil I, Bd. 3/II: März 1936 – Februar 1937, München 2001, S. 108. Dass Goebbels' Intentionen nie auf eine neue NS-Oper zielten, weil er die Unterhaltungsgenres wegen ihrer größeren Massenwirksamkeit bevorzugte (vgl. Joy Haslam Calico, „Für eine neue deutsche Nationaloper‘: Opera in the Discourses of Unification and Legitimation in the German Democratic Republic“, in: Celia Applegate/Pamela Potter [Hg.], *Music and German National Identity*, Chicago

Reichskulturkammer steht in krassem Widerspruch zu seiner 1933 geäußerten Hoffnung, nun beginne der „Aufbruch des deutschen Geistes“⁴⁶. Woher resultierte aber die „Dürre“, wenn doch nicht alle Komponisten von einigem Format ihre Heimat freiwillig oder unfreiwillig verlassen hatten? Eine der möglichen Antworten liegt bekanntlich darin, dass die Drahtzieher des NS-Musiklebens zwar im Allgemeinen sehr genau wussten, was eliminiert werden sollte: alles, was von jüdischen Künstlern stammte, sowie die Musik der „Systemzeit“; dass sie aber den Komponisten, die danach strebten, die Lücken zu füllen, nicht durch positive Kriterien für das dem NS-Staat Genehme auf die Sprünge helfen konnten. (Übrigens verhielt es sich z.B. auf dem Gebiet der Bildenden Kunst, wo ebenfalls alles „Entartete“ entfernt wurde, ganz genauso.)

In dieser unklaren Situation war es für die schaffenden Künstler naheliegend, sich Stoffe zu suchen, die unanstößig waren, und kompositorische Experimente tunlichst einzuschränken.

4. Opernstoffe und Opernarten

Wenn man die neuen Dramatiker zum Vergleich heranzieht, „deren Stücke in ihrer politischen Stoßrichtung der NS-Ideologie entsprachen“, so wird bei sehr vielen von ihnen „antidemokratisches Gedankengut, Kritik am Parlamentarismus, die Abrechnung mit der Weimarer Republik und das Bekenntnis zum ‚Führerstaat‘“⁴⁷ zu finden sein. Zu Letzterem gehören der Führergedanke, die Volksgemeinschaft und die Blut- und Boden-Ideologie, die besonders auf historische Stoffe, vorzugsweise aus der preußischen Geschichte, projiziert wurden. Knapp zwei Drittel der neuen Dramen brachten jedoch nicht heldische Taten und Konflikte auf die Bühne, sondern gehörten dem komischen Genre an. Bis 1936 konnten auch unter ihnen NS-ideologische Stücke sein, aber diese vermieden aktuelle politische Bezüge und wählten Themen aus dem Privatleben oder dem Alltag. Ansonsten waren reine Unterhaltungsstücke en vogue. Auch diese waren keineswegs ideologiefrei, weil sie erstens aus Gründen der Anpassung bestimmte Themen aussparten und ihnen zweitens ein anderer Stellenwert in einem Spielplan zukam, der von nicht genehmen Werken und nicht genehmen Autoren aus dem In- und Ausland gesäubert worden war.⁴⁸ Außerdem war die Verwirklichung eines heroischen Theaters nicht an Stücke heroischen Inhalts

2002, S. 190–204, hier S. 200), ist daher nicht ganz korrekt. – Die Ansicht, Hinkel sei für die Förderung junger Opernkomponisten zuständig gewesen, damit *die* repräsentative Oper geschaffen würde, ist irrig (vgl. Albrecht Riethmüller, „Komposition im Deutschen Reich um 1936“, in: *AfMw* 38/4, 1981, S. 276f.).

46 Werner Ladwig, „Oper im neuen Zeichen“, in: *Die Musik* XXV/9, Juni 1933, S. 643.

47 Thomas Eicher, „Spielplanstrukturen 1929–1944“, in: Henning Rischbieter (Hg.), *Theater im „Dritten Reich“*. Theaterpolitik, Spielplanstruktur, NS-Dramatik, Seelze-Velber 2000, S. 279–486, hier S. 478.

48 Ebd., S. 481f.

gebunden, sondern daran, dass Schauspiele nach der NS-Ideologie interpretiert und als Propaganda eingesetzt werden konnten. (Ausgesprochene Propagandastücke waren bekanntlich beim Propagandaminister verpönt.) Die Bewertung und die Funktion von Dramen im „Dritten Reich“ bilden also das entscheidende Kriterium für ihre Kompatibilität mit der NS-Kulturpolitik. Das gilt ebenso für Opern, und nicht nur für ihre Libretti, sondern auch für die Kompositionen.

An den Stoffen, die den beliebtesten Opern zugrunde liegen, fällt auf, dass man sie mehrheitlich entweder dem Genre Volksstück zuordnen – seien sie tragisch wie Ottmar Gersters *Enoch Arden*⁴⁹ oder überwiegend komisch wie Mark Lothars *Schneider Wibbel* oder *Die pfiffige Magd* Julius Weismanns –, oder als Märchen- oder Zauberopern bezeichnen würde – wie Werner Egks *Die Zaubergeige*, Norbert Schultzes *Schwarzer Peter* und Hermann Reutters Puppenspiel *Doktor Johannes Faust*. Diese Opern wurden Ende 1942, also noch einige Jahre nach ihren Uraufführungen, auch von Fritz Chlodwig Lange, Musikreferent für Opernfragen im RMVP, in seinen Betrachtungen „Zur Oper der Gegenwart“ genannt (deren Aktualität er augenscheinlich dadurch herstellen wollte, dass er die Operngeschichte als „Kriegsgeschichte“ der Oper⁵⁰ bezeichnete), die er auch neuen Opernarten widmete.

– Lange führte als erstes die sogenannte „Musizieroper“ an. Diesen neuen Begriff erklärte er wenig überzeugend als „eine Oper der Melodien“⁵¹ und nannte als Beispiele dafür neben den oben bereits erwähnten Märchen- und Zauberopern auch Carl Orffs *Die Kluge*, Cesar Bresgens *Dornröschen* sowie Heinrich Sutermeisters *Zauberinsel*.

– Für den zweiten Typ, die deutsche „Volksoper“, deren Renaissance Fritz Stege gleich 1933 gefordert hatte⁵², reklamierte Lange die „musikalischen Ausdrucksmittel“ der erfolgreichen, „älteren Meister(n) volkstümlicher deutscher Opernkunst“ und zählte zu ihr neben Gersters und Lothars Opern u.a. auch Schultzes *Das kalte Herz*. „Musizieropern“ mit Märchen- oder Zauberstoffen und „Volksopern“ konnten einander allerdings überschneiden – stofflich mit ihrem Personal und musikalisch vor allem mit Ingredienzien wie Volkstänzen und volksliedartigen, einfachen Liedern.

– Die ebenfalls von Lange genannte dritte Art, die „historische Oper“ (z.B. Fritz von Borries' *Magnus Falander*), leitet sich mit ihrem Beiwort wieder ausschließlich aus dem Stoff her und nicht aus der Musik.

– Dagegen wurde Julius Weismanns *Die pfiffige Magd* wohl nur deshalb als „Buffo-Oper“ und nicht als „Spieloper“ – dieser in den vorangehenden Jahren so häufig

49 In einer Kritik werden nicht einmal die tragischen Geschehnisse erwähnt, sondern nur die „urtümlich volksliedhaften Kräfte(n)“, die „gesunde(r) Melodik, tanzfrohe(r) Rhythmik“ (Helmut Andres, „Gersters ‚Enoch Arden‘ in Heidelberg“, in: *Deutsche Theater-Zeitung* 1937/57, 12.3.1937, S. [3]). Siehe dazu auch unten im Text, S. 23.

50 Lange, „Zur Oper der Gegenwart“, S. 89.

51 Ebd., S. 92.

52 Fritz Stege, „Die Reinigung des deutschen Opernspielplans“, in: *ZfM* 100/5, Mai 1933, S. 487f., hier S. 488.

verwendete Begriff fehlt bei Lange ganz – deklariert, weil sie italienische Bezeichnungen wie Arietta, Canzone und Azione enthält; außerdem könnte sie aber auch als „Musizieroper“ durchgehen.

Die Überschneidungen hier wie dort weisen darauf hin, dass die Begriffe Verlegenheitslösungen darstellen und damit von ihrer Seite her unterstreichen, was Lange bekümmert feststellte: dass die Forderung, für die „neuen geistigen Inhalte“ auch neue Formen im Musiktheater zu erfinden, immer noch nicht erfüllt sei.⁵³ Auch Eugen Schmitz hatte 1939 konstatiert, dass zwar der Opernbetrieb sich im NS-Staat stark verbessert habe, dass aber keine „neugeschaffene[n] Opern mit zeitgeschichtlichen Stoffen“ den Spielplan bereichern hätten, da die „stilisierte Form der Oper“ sich solchen Versuchen, die allzu leicht in „nationalen Kitsch“ führten, widersetze. Daher müsse die neue Oper nur von „einer gewissen gedanklichen und technischen Sauberkeit und Anständigkeit“ erfüllt sein⁵⁴ – für NS-Ideologen eine musikästhetische Bankrotterklärung, die Schmitz mit dem nach sechsjährigem Walten der Propaganda im „Dritten Reich“ überraschenden, aber immer noch zutreffenden Titel „Oper im Aufbau“ verkleidete. Auffallend an seinem Aufsatz ist, dass ein terminus technicus wie heroische Oper oder Rettungsoper⁵⁵ fehlt, lud doch ein historisches Sujet zu Bezügen auf die Gegenwart ein. Diese Zurückhaltung dürfte mit dem Zeitpunkt zusammenhängen, an dem sein Artikel vermutlich geschrieben wurde – Ende 1942 – bzw. erschien: Anfang 1943, als die Schlacht um Stalingrad tobte. Der Weg in den „totalen Krieg“ ließ es geboten erscheinen, dem Publikum diese Begriffe nicht mehr anzutragen, sondern es mit unbeschwerter Unterhaltung von der Realität abzulenken⁵⁶. Das zeigt sich an vielen Facetten der Theaterspielpläne, unter anderem auch an den oben zusammengestellten Uraufführungen.

Aus Langes Termini wird noch eins deutlich: Alle von ihm genannten Opernarten sind vergangenheitsorientiert. Denn sie knüpfen zunächst an die Operngeschichte vor allem vor und dann auch unmittelbar nach Wagner an: an die romantischen Opern Carl Maria von Webers und Albert Lortzings und an ihre Vorläufer im 18. Jahrhundert sowie an die mit Humperdinck beginnende Reaktion auf die mythologischen Stoffe Wagners. Hinzu kamen noch Anleihen bei einem volkstümlichen komischen Genre: dem Kasperltheater (im Falle von Egks und Reutters Opern). Mit diesen Merkmalen setzten sich die genannten erfolgreichen Opern, deutlich genug, von der avanciertesten Richtung der Gattungsgeschichte des Jahrhundertbeginns und der Zeit nach dem Ersten Weltkrieg ab: von den expressionistischen Opern, aber

53 Vgl. Lange, „Zur Oper der Gegenwart“, S. 90.

54 Schmitz, „Oper im Aufbau“, in: *ZfM* 106/4, Apr. 1939, S. 380ff., hier S. 381.

55 Noch im April 1941 wurde bemängelt, dass Wagner-Régenys *Johanna Balk* nicht zur Rettungsoper geformt worden sei (vgl. das entsprechende Kapitel in diesem Band).

56 Allerdings war der Anstieg der Aufführungen leichter und komischer Werke für die Bühne nach Kriegsbeginn nicht so auffällig, wie man vermuten könnte: von 48 auf knapp 57% (vgl. Alan E. Steinweis, *Art, Ideology, & Economics in Nazi Germany. The Reichs Chambers of Music, Theater, and the Visual Arts*, Chapel Hill/London 1993, S. 164).

auch von den in den 1920er Jahren aktuellen „Zeitopern“. Und während um 1930 die avancierten Komponisten in ganz Europa nach neuen Opernformen suchten, lässt sich die Richtung, die die hier behandelten erfolgreichsten Opern im „Dritten Reich“ einschlugen, als „Zurück-zu“ den deutschen Opern des 19. oder gar des 18. Jahrhunderts begreifen (dies allerdings nicht im Sinne des Neoklassizismus). Das betrifft Langes „Musizieropern“ ebenso wie die „Volksopern“.

5. Zielsetzungen

Wenn diese Studie auch nicht eigens darauf abzielt, weitere Ursachen für die von Goebbels beklagte „Dürre“ in der neuen Opernlandschaft aufzuspüren, so mag sich doch die „Dürre“ selbst quasi nebenbei als Resultat herausstellen, wenn in den vorliegenden Aufsätzen versucht wird, die genannten Fragen mit analytischem Blick auf einige Opern zu beantworten.

Von Anfang an war klar, dass eine Auswahl getroffen werden musste und inhaltliche Einschränkungen notwendig waren. *Arabella*, *Daphne* und *Friedenstag*, die letzten Opern von Richard Strauss, dieses trotz mancher Schwierigkeiten auch von den NS-Größen als großer alter Mann der Opernkomposition Geschätzten, blieben ganz ausgeklammert, weil sie (jedenfalls zwei von ihnen) thematisch nicht in die 1943 genannten Opern-Kategorien fallen und eine eigene, gesonderte Untersuchung erforderten bzw. bereits in diesem Zusammenhang behandelt wurden⁵⁷. Von den übrigen sieben der am häufigsten aufgeführten neuen Opern werden hier drei untersucht: Rudolf Wagner-Régenys *Der Günstling* von 1935⁵⁸, Norbert Schultzes *Schwarzer Peter* von 1936 – und, ergänzend dazu, seine Oper *Das kalte Herz* von 1943, die durch die bevorstehende Schließung der Theater infolge des „totalen Kriegs“ keine Chance mehr dazu bekam, eine der erfolgreichsten Opern zu werden – sowie Mark Lothars *Schneider Wibbel* von 1938. Andererseits schien es bei der Themenstellung sinnvoll, als Negativfolie auch Werke heranzuziehen, die erfolglos blieben, obwohl der eine Komponist gerade mit seiner zuvor komponierten Oper einen großen Erfolg eingefahren hatte und der andere ein hoher Funktionär des NS-Musiklebens war (während sich doch Max von Schillings und Hans Pfitzner infolge ihrer Einpassung ins „Dritte Reich“ zu dessen Beginn durchaus einer erheblichen Steigerung ihrer Aufführungszahlen erfreuen konnten⁵⁹). Auf diese Weise kamen Wagner-Régenys *Die Bürger von Calais* (1939) – und ergänzend seine *Johanna*

57 So z.B. *Friedenstag* bei Mathias Lehmann, *Der Dreißigjährige Krieg im Musiktheater während der NS-Zeit* (= Musik im „Dritten Reich“ und im Exil, Bd. 11), Hamburg 2004.

58 Die Daten geben jeweils das Jahr der Uraufführung an.

59 Vgl. die Übersicht bei Erik Levi, *Music in the Third Reich*, Houndsmill/London 1994, S. 184. Levi erwähnt auch die baldige Abnahme der Aufmerksamkeit für die Opern NS-naher Komponisten wie Wagner, Schillings, Graener und Vollerthun (ebd., S. 195).

Balk (1941), die trotz nachdrücklicher Förderung erfolglos blieb – sowie Paul Graeners *Der Prinz von Homburg* (1935) in die hier vorliegende Sammlung.

Was die Stoffwahl betrifft, so fallen Schultzes und Lothars Werke unter die Märchen- bzw. Volksoper; der erfolgreiche *Günstling* Wagner-Régenys könnte von Lange vielleicht als „Musizieroper“ verstanden worden sein, auch wenn er vom Stoff her allenfalls als historische Oper gelten konnte. *Der Günstling* hat aber außerdem einen Handlungsstrang, der sich an der Volksoper orientiert⁶⁰ und vor allem die Konstruktion des 3. Aktes bestimmt⁶¹. Die erfolglosen Opern von Wagner-Régeny und Graener haben ebenfalls historisch verbürgte Figuren oder basieren auf historischen Stoffen, die bereits Gegenstand der dramatischen Literatur geworden waren. Anders als Wagner-Régenys Librettist Caspar Neher hält sich Graener in *Der Prinz von Homburg* in Ablauf und Geschehen eng an Kleists Schauspiel. Doch war das heroische Thema aus der preußischen Geschichte, das sich vorzüglich mit der NS-Ideologie verknüpfen ließ – der geniale jugendliche Held, der gegen die erteilte Order verstößt, der trotz des errungenen Sieges zur Einsicht seines Fehlverhaltens und seines Ungehorsams kommen muss und erst dann von seinem Herrscher begnadigt und sogar erhoben werden kann – ganz offensichtlich noch kein Garant für einen Erfolg. Dasselbe gilt für *Die Bürger von Calais*, die doch auch ein Sujet haben, wie geschaffen fürs „Dritte Reich“, indem sie den Opferwillen einer Gruppe verantwortlich denkender Bürger zugunsten der großen Gemeinschaft und das Fehlschlagen der Rettungsversuche einzelner Individuen demonstrieren. Bei beiden Werken zeigt sich also, dass der kompatible Stoff noch keinen Erfolg garantiert.

Diese fünf bzw. – mit den zusätzlich herangezogenen – sieben Opern bilden nur eine schmale und noch keine repräsentative Basis für die Antwort auf die Fragen, die sie insgesamt stellen. Denn um bündig herauszufinden, was einige der im NS-Staat neu komponierten Opern, die besonders häufig gespielt und gehört wurden, so beliebt und wirkungsvoll werden ließ (oder wodurch einige uninteressant blieben), was also in diesen zwölf Jahren der NS-Herrschaft das Publikum ins Theater lockte (oder abstieß), wäre die Kenntnis zumindest auch der hier nicht behandelten erfolgreichen Werke erforderlich – und nicht nur dieser, sondern auch noch weiterer erfolgloser Opern. (Dass diese nicht komplikationslos zu untersuchen sind, liegt daran, dass sie nach 1945 meist in Vergessenheit gerieten und daher heute ganz oder weitgehend unbekannt sind.)

Wünschenswert wäre aber auch, die Reaktionen des Publikums auf die neuen, erfolgreichen Opern über die Aufführungszahlen hinaus genauer zu analysieren. Doch dies war begreiflicherweise nicht möglich. Die 1932 beobachtete, bereits einige Jahre früher beginnende und zunehmende Neigung zu Operetten, aufgrund derer Raabe den Geschmack des Publikums 1934 abqualifizierte (s.o.), zu der dann 1933 die von

60 Den Anlass dazu dürfte die Betitelung des ersten Akts in Büchners Übersetzung als „Der Mann aus dem Volke“ (Hugo: „L’Homme du peuple“) gegeben haben, die dadurch eine Figur heraushebt, die bei Hugo in sechs der neun Szenen auftritt.

61 Vgl. hierfür und für die im Folgenden genannten Opern die entsprechenden Kapitel.

Seiten der Theaterleitung vorausgesetzte Neigung auch der Opernbesucher zu Unterhaltung und Zerstreuung hinzukam, lässt sich zwar als deutlichen Hinweis auf die Vorlieben des damaligen Publikums nehmen. Aber den Umbau der Spielpläne, der bereits behandelt wurde, führten zeitgenössische Beobachter, wie erwähnt, auch auf den politischen Kleinmut der Theaterleiter zurück. Einfacher ist es, ablehnenden Reaktionen auf die Spur zu kommen: Verstreute Bemerkungen dazu finden sich zuweilen in den Kritiken – meist in Zeitschriften, gelegentlich auch in Zeitungen –, die unter Beachtung ihres ideologischen Anteils interpretiert werden können.

Die Frage nach dem Interesse der Opernbesucher lässt sich zuspitzen auf die, wes Geistes Kind die Menschen waren, die bestimmte Werke besonders goutierten. Wie setzte sich das Publikum überhaupt zusammen? Auch wenn in Rechnung gestellt wird, dass Partei und Staat einen Teil des Bildungsbürgertums in die Flucht trieben und vor allem seit 1938 aus den Opernhäusern wie aus dem gesamten öffentlichen Kulturleben entfernten, so wurden doch nicht schon Mitte der 1930er Jahre Kontingente von kriegsversehrten Soldaten oder Rüstungsarbeitern in die Theater geschickt, von denen wohl nicht alle aus genuinem Interesse der Musik lauschten. Trotz des kräftigen „Aderlasses“ durch die Verfolgung und Vertreibung der jüdischen musikbegeisterten Mitbürger blieb noch der „arische“ Teil des Publikums übrig, der vor 1933 in die Oper gegangen war und nicht nur Mozart, Puccini, Wagner und Verdi gehört hatte, sondern auch die Opern der 1920er Jahre, vermutlich expressionistische wie Alban Bergs *Wozzeck* (UA 1925) und Ernst Kreneks *Orpheus und Eurydike* (1926), sicherlich Zeitopern wie dessen „Hit“ *Jonny spielt auf* (1927), aber vermutlich auch Paul Hindemiths *Cardillac* (1926) sowie Kurt Weills *Dreigroschenoper* (1928) und *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* (1930). Dieser Teil des Publikums muss auch nach 1933 noch kulturell interessiert gewesen sein und seine Vorlieben gehabt, wird im besten Fall auch seine musikalische Bildung und seinen Sachverstand nicht plötzlich verloren oder abgestreift haben, um die neuen Werke nur noch aufgrund ihrer Kompatibilität mit der NS-Ideologie zu bewerten. Dies war allerdings eben nur noch ein Teil des Publikums, denn zu berücksichtigen ist auch, dass der Reichsverband „Deutsche Bühne“, in den im Frühjahr 1933 sämtliche Besucherorganisationen überführt worden waren, nicht nur die schon vor 1933 beständigen Abonnenten eingliederte und versorgte, sondern auch durch seine Preispolitik neue Bevölkerungsschichten gewann (und dadurch Druck auf die Bühnen ausübten, wie schon 1933 beobachtet worden war; s.o.). Hört man heute z.B. die Nummer, in der der Kapitän Enoch Arden aus Gersters gleichnamiger Oper seiner Ehefrau Annemarie beteuert, seine Liebe zu ihr sei wie die zu seinem Schiff namens *Annemarie*, so wird damit nicht ein Liebender charakterisiert, sondern dadurch wird allenfalls deutlich, weshalb sich seine ‚Witwe‘ später bei ihrem Jugendfreund wohler fühlt: Der ‚Liebesgesang‘ des Kapitäns kommt abstoßend täppisch daher. (Dazu trägt auch der unsägliche Reim „... die / Annemarie“ bei.) Wie kann eine solche Figur tragisch enden? Das Missverhältnis schien das damalige Publikum jedoch nicht zu irritieren und war dem Erfolg des Werkes offenbar auch nicht abträglich.

Zeigt sich darin, wie die oben zitierte Kritik der Oper vermuten lässt, Inkompetenz oder Regression? Dass ausgerechnet drei Märchen- und Zauberopern unter den sieben meistaufgeführten neuen Opern – die von Strauss immer ausgenommen – waren, fällt in diesem Zusammenhang auf und wird im Kapitel über Norbert Schultzes Opern bedacht.

6. Zur Methode

Wenn es um die Möglichkeiten und die Mittel geht, ob und wie sich die Position einer Oper im kulturpolitischen Gefüge des „Dritten Reichs“ bestimmen lässt, scheint es sinnvoll, sich auf bisherige Versuche auf diesem Gebiet zu beziehen. Der politische Gehalt von Opern war bereits seit Beginn der Beschäftigung der institutionalisierten deutschen Musikwissenschaft mit dem Musikleben des „Dritten Reichs“ Gegenstand der Forschung. Allerdings stand meist die Absicht dahinter, die Widerständigkeit eines Komponisten gegen das Regime nachzuweisen. Von nachhaltiger Wirkung war in diesem Zusammenhang Carl Dahlhaus' Artikel „Politische Implikationen der Operndramaturgie. Zu einigen deutschen Opern der Dreißiger Jahre“, hervorgegangen aus einem Vortrag in der Sektion „Musik der 1930er Jahre“ der Jahrestagung 1981 der Gesellschaft für Musikforschung.⁶² Er wird immer noch gern als Kronzeuge der Argumentation herangezogen. Im *MGG*²-Artikel „Nationalsozialismus“ gründet sich die Betonung der Interpretations- und der Rezeptionsgeschichte eines Werkes, die auf einem „mehrheitlich anerkannten kulturellen Code für den Umgang mit Musik und Kunst“ basieren, zu Ungunsten der Kompositionsgeschichte gerade auf Dahlhaus.⁶³ Und auch im einschlägigen Kapitel in der *Gattungs-Geschichte der Oper* wird der genannte Aufsatz zitiert, wenn es um die Einschätzung der Opern Rudolf Wagner-Régenys im Kontext der NS-Zeit geht.⁶⁴ Da Opern dieses Komponisten auch hier behandelt werden, scheint es gerechtfertigt, sich auf diesen Teil des genannten Aufsatzes zu konzentrieren.

Dahlhaus behandelt in der genannten Studie u.a. die 1941 in Wien uraufgeführte Oper *Johanna Balk* dieses Komponisten, die auf einem Libretto des Bühnenbildners Caspar Neher basiert. Aus seiner Beurteilung dieser Oper leitet er ab, der Komponist sei als Erfinder der sogenannten „verdeckten Schreibweise“ zu würdigen, wie sie

62 Carl Dahlhaus, „Politische Implikationen der Operndramaturgie. Zu einigen deutschen Opern der Dreißiger Jahre“, in: Christoph-Hellmut Mahling/Sigrid Wiesmann (Hg.), *Kongress-Bericht Bayreuth 1981*, Kassel 1984, S. 148–153. – Damals setzte sich bekanntlich die institutionalisierte deutsche Musikwissenschaft erstmals mit diesem Thema auseinander.

63 Bernd Sponheuer, Art. „Nationalsozialismus“, in: *MGG*², Sachteil, Bd. 7, Kassel 1997, Sp. 5–43, hier Sp. 27.

64 Hanns-Werner Heister, Kap. „Pseudopolitisierung und ‚Bekenntnismusik‘“, in: Siegfried Mauser (Hg.), *Geschichte der Oper*, Bd. 4, Laaber 2006, S. 341–376, hier S. 353f.

Erwin Rotermund für die Germanistik dargestellt und problematisiert hat⁶⁵. Der Kern von Dahlhaus' Argumentation besteht darin, dass das Hauptgeschehen, das sich um einen Tyrannen, seine Handlungen und seinen Sturz dreht, nicht das Wichtigste an der Oper sei:

„Was als Hauptsache erscheint, ist jedoch in Wahrheit Nebensache. Die eigentlich politische Polemik, die Caspar Neher [...] 1941 in das Stück einschmuggelte, das sich an der Oberfläche als patriotisches Drama präsentiert, besteht in einzelnen szenischen Bildern, die sich dem Gedächtnis nachdrücklicher einprägen als eine Fabel, deren Umriß konventionell und melodramatisch bleibt. Daß ein Chor der ‚Häuser‘ die Anonymität der Drohung fühlbar macht, die über der Stadt liegt; daß drei Häscher vor Morgengrauen einen Mann fangen, der einen flüchtenden, politisch bedrohten Freund versteckt hielt [...] – solche [...] Züge bilden die politische Substanz, von der sich Neher eine ebenso unauffällige wie nachdrückliche Wirkung erhoffte.“⁶⁶

Daher stünden auch die „bittersarkastischen Verse(n)“ über die Freundschaft, deren Tonfall „unverkennbar an Brecht“ erinnere, im Zentrum des Textes:

„Hat man denn Freundschaft je bestraft? / Wenn einer von den Freunden bei dir Hilfe sucht, / sprich zu ihm in künft'gen Tagen: / ich helfe nicht! / Also auch du, wenn du in Not bist, / nimm nicht an die Hilfe deines Freundes. / Tür und Tor bleibe / verschlossen dem, der bei dir / Hilfe sucht, wie dem, / der bereit ist zu helfen.“

Und über die Komposition heißt es:

„Die Musik, einfach im tonalen Grundriß, ingeniös in den rhythmischen Modellen, ist im Grunde, um mit Hanns Eisler zu sprechen, ‚angewandte Musik‘: angewandt auf eine dramatische Fabel, an deren heroisch-sentimentaler Haupthandlung sie scheitert und deren politische Nebenszenen sie mit einer Genauigkeit trifft, die im Jahre 1941 bestürzend gewirkt haben muß, sofern das Publikum zu politisch-moralischer Bestürzung noch fähig war.“⁶⁷

Dahlhaus beurteilt neben den Chören auch die musikalische Charakterisierung des Tyrannen, und zwar negativ: „sie scheitert“. Wagner-Régenys Versagen auf diesem Feld bezeuge jedoch seine ehrenhafte, auf die Nebenhandlung konzentrierte Absicht: „Wagner-Régeny ist demnach dort, wo er versagt, wie dort, wo der Zugriff gelingt, ein integrierender Komponist.“⁶⁸

Diese Deutung der politischen Ethik des Komponisten wirft ebenso methodische Probleme auf wie die Annahme, solche der Nebenhandlung genau entsprechende Musik müsse das damalige Publikum, sofern es noch moralisch sensibel genug dazu gewesen sei, im Nerv getroffen haben. Einerseits fragt sich, warum hier etwas vermutet wird, was sich durch die Untersuchung der zeitgenössischen Rezeption, so-

65 Erwin Rotermund, „Herbert Küssels ‚Dietrich-Eckart‘-Artikel vom 23. März 1942. Ein Beitrag zur Hermeneutik und Poetik der ‚verdeckten Schreibweise‘ im ‚Dritten Reich‘“, in: Dieter Borchmeyer (Hg.), *Poetik und Geschichte. Viktor Zmegac zum 60. Geburtstag*, Tübingen 1989, S. 150–162.

66 Dahlhaus, „Politische Implikationen der Operndramaturgie“, S. 152.

67 Ebd., S. 153.

68 Ebd.

weit sie in Kritiken etc. greifbar ist, wohl genauer fassen ließe. Andererseits müsste begründet werden, warum eine den Charakter einer Figur gerade *nicht* treffende Musik in diesem Falle ihren Urheber politisch-moralisch ehrenwert erscheinen lässt, während der naheliegende Verdacht, der Komponist sei möglicherweise unfähig zu besserer Charakterisierung gewesen, nicht einmal erhoben wird. (Denn dass ein Komponist seinen Librettotext, den auszuwählen er nicht gezwungen war, sondern für den er sich freiwillig entschied und an dem er womöglich mitarbeitete – wie es beim Team Neher/Wagner-Régeny verbürgt ist –, nicht passend oder, in ironischer Absicht, konterkarierend, sondern bewusst „falsch“ vertonte und dadurch einen Misserfolg des Werkes riskierte, widerspricht jeder kompositorischen Logik.)

Daher werden bei jeder Oper fünf Fragestellungen für methodisch sinnvoll und notwendig erachtet:

1. Welche Intention verfolgten Librettist und Komponist – vor dem Hintergrund der kulturpolitischen Situation zur damaligen Zeit – mit ihrem Werk? Dafür werden die Biographien sowie Selbstzeugnisse untersucht.
2. Wie schlug sich diese Intention textlich im Libretto und musikalisch in der Komposition nieder?
3. Bestehen ästhetische und kompositionstechnische Unterschiede zu anderen Opern des Komponisten, die während, aber auch vor und nach dem „Dritten Reich“ geschrieben wurden?
4. Wie rezipierten die jeweiligen Zeitgenossen diese Opern, d.h. die Kritiker (unterschiedlicher Nähe zur NS-Ideologie) und, wenn fassbar, das Publikum?
5. Und falls das Werk nach 1945 wieder gespielt wurde: Wie wurde die Oper später aufgenommen und wie ihre Rezeption im „Dritten Reich“ behandelt?

Diese Fragen werden im Folgenden – unter der Bedingung, dass die Quellenlage günstig war – abzuarbeiten versucht. Dadurch soll der Weg zur Beurteilung der politischen Position einer Oper gebahnt werden. Sie kann sich *notabene* prinzipiell durchaus von der politischen Position ihrer Autoren unterscheiden (im Falle der Werkauswahl dieses Bandes ist immerhin bemerkenswert, dass einige ihrer Schöpfer NSDAP-Mitglieder waren⁶⁹); sie ist aber auch bei den unpolitisch scheinenden Werken zu bestimmen, denn im „Dritten Reich“ kann selbst bei diesen – was oben schon anlässlich der Unterhaltungsstücke angeführt wurde – der ideologisch-politische Gehalt nicht außer Acht gelassen werden.

Claudia Maurer Zenck

69 Nach dem Verzeichnis der NSDAP-Mitglieder in Priebergs *Handbuch* (S. 9417–9462) war Graener schon am 1. April 1933 Parteimitglied geworden (ebd., S. 9431), während Schultze erst am 1. Juni 1940 (ebd., S. 9459) in die NSDAP eintrat. (Hermann Reutter, hier nicht behandelter Komponist einer der zehn erfolgreichsten neuen Opern [*Doktor Johannes Faust*], muss etwa im Juni 1933 aufgenommen worden sein [ebd., S. 9444].)

Claudia Maurer Zenck

Rudolf Wagner-Régenys *Der Günstling oder Die letzten Tage des großen Herrn Fabiano* (1935)

I Die Vorgeschichte

1. Wagner-Régenys frühe Kurzopern

Der Komponist, 1903 in Siebenbürgen geboren, kam 1919 zum Klavierstudium nach Leipzig und ein Jahr später nach Berlin. Dort studierte er an der Staatlichen Hochschule für Musik in der Fasanenstraße drei Jahre lang bis zum Abschlussdiplom Chor- und Orchesterdirigieren und belegte die dazu gehörenden musiktheoretischen Fächer, absolvierte aber kein eigentliches Kompositionsstudium.⁷⁰ Im Komponieren war er zunächst Autodidakt.⁷¹ Seine bescheidenen Anfänge dokumentiert sehr deutlich ein Lied, das er 1920 schrieb; das ist zwar nicht verwunderlich, war er damals doch erst 17 Jahre alt, aber bemerkenswert ist, dass er es 1939 für wert befand, als Beispiel für seine Kompositionen in der Zeitschrift *Die Musik* abgedruckt zu werden:

70 Vgl. Rudolf Wagner-Régeny, *Begegnungen. Biographische Aufzeichnungen, Tagebücher und sein Briefwechsel mit Caspar Neher*, Berlin (DDR) 1968, S. 31f., sowie die Auskunft Dietmar Schenks, des Leiters des Archivs der Universität der Künste Berlin (UdK), die er mir am 20. November 2009 per E-Mail gab. Danach waren Rudolf Wagners (sic) Lehrer Rudolf Krasselt, Friedrich E. Koch, Georg Schünemann, Walther Moldenhauer und Siegfried Ochs.

71 Dies geht bereits 1936 aus seinem Artikel „Wie ich Komponist wurde“ (in: *Königsberger Zeitung* v. 7.6.1936), in dem er kein Kompositionsstudium erwähnte, und indirekt auch aus den Notizen zum Kompositionsunterricht hervor, die Wagner-Régeny 1954/55 verfasste und in denen er sieben gleichaltrige und jüngere Komponisten nannte, von denen er jeweils etwas Bestimmtes gelernt hatte („Kompositionsunterricht“, in: ders., *An den Ufern der Zeit. Schriften, Briefe, Tagebücher*, Leipzig 1989, S. 276ff., hier S. 276).

