

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.

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

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 waren.<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, März 1933, zit. nach Otto: *Die Lindenoper*, S. 295.

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.