

HITLER IN DER OPER
Deutsches Musikleben 1919 – 1945

Michael Walter

HITLER IN DER OPER

Deutsches Musikleben 1919 – 1945

Verlag J. B. Metzler
Stuttgart · Weimar

Die Deutsche Bibliothek – CIP-Einheitsaufnahme

Walter, Michael:
Hitler in der Oper : deutsches Musikleben 1919 – 1945
/ Michael Walter.
– Stuttgart ; Weimar : Metzler, 1995
ISBN 978-3-476-01323-1

ISBN 978-3-476-01323-1
ISBN 978-3-476-03611-7 (eBook)
DOI 10.1007/978-3-476-03611-7

Dieses Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

© 1995 Springer-Verlag GmbH Deutschland
Ursprünglich erschienen bei J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung
und Carl Ernst Poeschel Verlag GmbH in Stuttgart 1995

EIN VERLAG DER  SPEKTRUM FACHVERLAGE GMBH

I N H A L T

Vorwort	VII
<i>Die Mörder sitzen im Rosenkavalier</i> Die Neuorientierung des deutschen Musiklebens nach dem ersten Weltkrieg	1
Von Friedrich Ebert zum <i>Kampfbund für deutsche Kultur</i> Bedingungen und Voraussetzungen der Gleichschaltung bürgerlicher Musikkultur in einer Kleinstadt	42
Oper 1918-1933	71
Die <i>ideelle Tatsächlichkeit der Oper</i> Meyerbeers Opern in der Weimarer Republik	131
Hitler in der Oper Der »Führer« und Werner Egks <i>Peer Gynt</i>	175
<i>Die Vermählung einer idealen Politik mit einer realen Kunst</i> Oper und Musikpolitik im Dritten Reich	213
<i>Volksgemeinschaft</i> in der Oper Ottmar Gersters <i>Hexe von Passau</i>	263
Die Musik des Olympiafilms von 1938	277
Nachwort	319

Vorwort

Die "Kultur der Weimarer Republik" ist ein Schlagwort, mit dem keineswegs *die* Kultur der Weimarer Republik, sondern jener Teil, der uns heute für diese Republik typisch gewesen zu sein scheint, zusammengefaßt wird. Nur wenn man die Kultur der Weimarer Republik auf diesen Teilbereich verengt, scheint es, daß die "Nationalsozialisten alle Spuren, die an diese Ära erinnerten, aufs gründlichste zu tilgen versucht"¹ hatten. Man braucht (in einem gängigen Argumentationsmuster), im Hinblick auf die Musikkultur nach 1933, nur die *neue Musik* zu erwähnen, sie mit dem Terminus der »entarteten Musik« zu korrelieren und auf die emigrierten Komponisten hinzuweisen, um einen sinnfälligen Bruch zwischen dem Musikleben in der Weimarer Republik und dem nationalsozialistischen Regime zu demonstrieren. Ein solcher Bruch ist aber nichts anderes als eine historiographische Inszenierung, wie schon die Tatsache zeigt, daß der von den Nationalsozialisten verpönte Jazz zunächst weder umgehend generell verboten noch mit allen Mitteln bekämpft wurde²; vielmehr verwendete man nicht unerhebliche Anstrengungen auf die Etablierung einer Art 'reichsdeutscher' Jazz-Variante. Auch die *neue Musik* und die *Zeitopern* von Kurt Weill oder Ernst Krenek beeinflussten die Komponisten bis in die dreißiger und vierziger Jahre, was nicht verwunderlich ist, wenn man bedenkt, daß gerade die besseren Komponisten des Dritten Reichs weder ignorieren noch umstandslos negieren konnten, was sich musikgeschichtlich in den zwanziger Jahren ereignet hatte. Reduziert man jedoch die Musikgeschichte der zwanziger und dreißiger Jahre auf die neuen Aspekte der Kompositionsgeschichte, verkennt man, indem man rückwirkend pointiert, was kompositionsgeschichtlich nach 1945 wirkungsmächtig war, die Realität des Musiklebens jener Zeit. Für das Opernpublikum der letzten Jahre der Republik spielten nicht Schönberg, Berg oder Weill eine zentrale Rolle, sondern die chronologisch vergleichsweise 'neue' und als solche akzeptierte Musik wurde durch Giacomo Puccini und

¹J. Hermand/F. Trommler, *Die Kultur der Weimarer Republik*, Frankfurt/M. 1988, 7.

²Vgl. H. Schröder, *Tanz- und Unterhaltungsmusik in Deutschland 1918-1933*, Bonn 1990 [= *Orpheus-Schriftenreihe zu Grundfragen der Musik* 58] u. M.H. Kater, *Different Drummers. Jazz in the Culture of Nazi Germany*, New York/Oxford 1992. - Um Mißverständnissen vorzubeugen, sei betont, daß es hier nicht um eine ideologische oder faktische 'Entlastung' des Nationalsozialismus geht, sondern nur um die Wahrnehmungsperspektive um die Mitte der dreißiger Jahre.

Richard Strauss repräsentiert. An deren zentraler Bedeutung für das Opernleben änderte auch die Entwicklung nach 1933 nichts.

Die Frage, wie sich solche Kontinuitäten erklären lassen, steht ebenso hinter den hier vorgelegten Studien wie die Frage nach der Modernität, nicht nur der nationalsozialistischen, sondern auch der republikanischen Musikkultur. Wenn ich mich hierbei überwiegend der Oper zugewandt habe, ist dies darin begründet, daß sich die Oper als jene Gattung erweist, an der man am besten die Ambiguitäten, aber auch die Ziele des Musiklebens der Zeit der Weimarer Republik und des Nationalsozialismus demonstrieren kann. Das gilt sowohl hinsichtlich soziologischer wie ideologischer Strukturen.

Die einzelnen Aufsätze dieses Buchs beziehen sich nicht nur sachlich, sondern auch in der Fragestellung aufeinander. Ihnen allen liegt die These zugrunde, daß das Musikleben der Weimarer Republik sich wesentlich von dem der Kaiserzeit unterschied. Auch prägte es in vielem das Musikleben des Dritten Reichs und beeinflusste damit die Entscheidung von Musikern und Musikrezipienten für die 'Kultur' des Dritten Reichs bzw. den mangelnden Widerspruch gegen diese. Der historische Bruch ist also nicht erst 1933, sondern bereits in den Jahren 1918 bis 1920 feststellbar³. Dabei ist allerdings zu betonen, daß, was für die politische Entwicklung in der Weimarer Republik gilt, auch für die kulturelle Entwicklung Geltung hat, nämlich daß sie "nicht als bloße Vorgeschichte des Dritten Reiches interpretiert werden" kann⁴ (eher schon ist die Musikkultur des Dritten Reichs der Nachklang der republikanischen).

Während das Musikleben an der nationalen Aufbruchstimmung nach dem ersten Weltkrieg partizipierte, stand es der »totalen Revolution«, die Goebbels

³Wenn dieser Bruch betont wird, bedeutet dies nicht, daß "longue durée"-Effekte ausgeschlossen wären, wie sie z.B. B. Sponheuer (*Musik, Faschismus, Ideologie. Heuristische Überlegungen*, in: *Die Musikforschung* 46 [1993], 241-253) seinen Überlegungen zugrunde legt. Aber dort, wo solche Effekte deutlich werden (vgl. z.B. die Studie über das Musikleben in einer Kleinstadt in diesem Band), wird zugleich deutlich, daß sie nur in der Brechung durch die neue gesellschaftliche und politische Entwicklung, d.h. in der Auseinandersetzung mit dieser wahrgenommen werden. Zudem ist nicht der Rückgriff auf das 19. Jahrhundert signifikant, sondern dessen Scheitern (wofür sowohl Furtwängler als auch Richard Strauss gute Beispiel abgeben). Es handelt sich hier weniger um ein Problem der Ideengeschichte als um ein generationstypisches Problem, das gerade dort auftrat, wo politische Probleme eher unterschwellig denn manifest vorhanden waren bzw. wahrgenommen wurden.

⁴H. Mommsen, *Die verspielte Freiheit. Der Weg der Republik von Weimar in den Untergang 1918 bis 1933*, Frankfurt/Berlin 1990, 9.

immer im Munde führte, in merkwürdig indifferenter Weise gegenüber, die letztlich jedoch vielfach in Opportunismus mündete. Das galt auch im Hinblick auf den Antisemitismus der Nationalsozialisten; gerade dessen Auswirkungen wurden von einem Großteil der Musiker - Richard Strauss mag hier als Beispiel stehen - wenn nicht begrüßt, so doch durchaus geduldet und akzeptiert. Aber eine wirkliche Musikpolitik, im emphatischen Sinne des Worts - über die Durchführung rassistischer Maßnahmen und die Funktionalisierung vor allem der populären Musik als Propagandainstrument hinaus - hat es im Dritten Reich nicht gegeben. Es gelang nicht, das Gerede vom »Neubau deutscher musikalischer Kultur« (Peter Raabe) in die Tat umzusetzen, weder hinsichtlich des Musiklebens, also neuer Darbietungsformen der Musik, noch hinsichtlich der Kompositionen: im 'besten Falle' waren sie, wie Werner Egks *Peer Gynt*, kompositionsgeschichtlich der Republik verpflichtet, oder aber sie taugten wenig (wie Ottmar Gersters *Hexe von Passau*). Beides aber - der Rekurs auf Elemente der zwanziger Jahre ebenso wie die mangelnde kompositorische Qualität - war Anzeichen dafür, daß von einer, von den Machthabern vielbeschworenen, spezifisch nationalsozialistischen »Modernität« nicht die Rede sein konnte; andererseits aber kann das Musikleben nach 1933 auch nicht mit dem Terminus der bloßen "Reaktion" - wie sie sich etwa in singspielähnlichen Kompositionen im Stile Lortzings hätte erweisen können - charakterisiert werden. Genaueres Hinsehen erweist, daß einer der Gründe für die mangelnde Konsistenz und die fehlenden Resultate der Musikpolitik die ideologischen Querelen zwischen Propagandaministerium und "Amt Rosenberg" waren, die sowohl im 'Fall Hindemith' wie im 'Fall Egk' durch Hitler selbst entschieden wurden. Gerade Hitler entsprach aber einem bestimmten Typus des Opernbesuchers in den zwanziger Jahren und steht insofern selbst für einen Kontinuitäts-Aspekt des Musiklebens nach 1933.

Natürlich änderten sich mit der Machtübernahme der Nationalsozialisten viele Rahmenbedingungen des Musiklebens, aber nach Ansicht vieler Zeitgenossen änderten sie sich zum Besseren hin. Nationalsozialistische Kulturpolitiker boten scheinbar einer weit über die Parteigänger hinausreichenden Öffentlichkeit und vielen Protagonisten an, was diese bereits in der Republik gefordert hatten. Das läßt sich gerade am Musikleben einer Kleinstadt sinnfällig machen, in dem der Übergang von der Republik in die Diktatur als positive Zäsur empfunden wurde. Aber auch Richard Strauss kann hier als Beispiel stehen, denn die Nationalsozialisten gaben ihm, was ihm die Republik 1919, als er Intendant der Berliner Staatsoper werden wollte, aus guten Gründen und hellsichtig verweigert hatte: ein Amt, in dem er das deutsche Musikleben und

die deutsche Musik glaubte beherrschen und repräsentieren, sowie seine eigenen Interessen durchsetzen zu können.

Dieses Buch soll aber nicht von Richard Strauss, Paul Hindemith oder Wilhelm Furtwängler, über die bereits viel geschrieben wurde, handeln, sondern bislang wenig beachtete, aber zentrale Aspekte des Musiklebens vor und nach 1933 darstellen (und, soweit möglich, erklären). Ziel der Aufsätze dieses Bandes ist es, allgemein verbreitete Denkfiguren, Argumentationsmuster, Mechanismen und ideologische Implikationen des Musiklebens von 1919 bis 1945 zu verdeutlichen. Das gilt auch dort, wo einzelne Werke behandelt werden, denn der konkrete Zusammenhang beugt in der Beschreibung des Typischen einer rein strukturgeschichtlichen Abstraktion vor.

Wenn im folgenden jeweils von 'Rechten' oder 'Linken' die Rede ist, so ist dies keine Verlegenheitslösung, sondern beruht darauf, daß gerade im Musikleben sich bestimmten Personen politische Richtungen nur vage und ungefähr zuweisen lassen (selbst wenn man weiß, wer im Besitz welchen Parteibuchs war). Die Situation unmittelbar nach dem ersten Weltkrieg macht deutlich, wie problematisch solche Zuweisungen sind, und daß in vieler Hinsicht eher der Konsens im Grundsätzlichen zu betonen ist, als die Differenz im Detail, denn nicht zuletzt auf solche grundsätzlichen, nicht unbedingt parteiabhängigen Argumentationsstrukturen in der Zeit der Republik griffen die Nationalsozialisten nach 1933 zurück.