

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 Zensurmaßnahmen 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 kulturellen Werken der NS-Zeit 312

Namen-, Werk- und Ortsregister 326

Die Autorinnen und Autoren der Beiträge 338

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.¹ 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-Fehlents 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.«⁴⁵

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.⁴⁶ 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.⁴⁷

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 vorauseilendem 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.

eingeführten »Gesetzes zur Wiederherstellung des Berufsbeamtentums« (vom 7. April 1933) zunächst zum Ersten Kapellmeister – ein von den zuständigen Funktionären eigens erfundenen Titel – und dann Ende des Jahres zum Direktor der Staatsoper.⁵⁶ Göring entzog folglich dem Generalintendanten Tietjen die »Vollmachten der Spielplangestaltung und der Sängerverpflichtung, die bisher Tietjen unumschränkt ausgeübt hatte«.⁵⁷

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 von den offiziellen Stellen, insbesondere von Goebbels' Propagandaministerium und Rainer Schlössers Reichsdramaturgie, zensuriert werden mussten. 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 verhin- derten 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 Schlössers zensuriert 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 neuestes 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 »Gesetzes zur Wiederherstellung des Berufsbeamtentums vom 7. April 1933« und der damit verbundenen Entlassungen an vielen deutschen Opernhäusern wurde die Premiere allerdings abgesagt,⁵⁸ 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.

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«. ⁹⁵ 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 Verhandlungen 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. ⁹⁶ Weitere Uraufführungen waren Richard Künnecks 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*

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

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.

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.¹ 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 NZZ darüber unterrichten lassen.«²

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

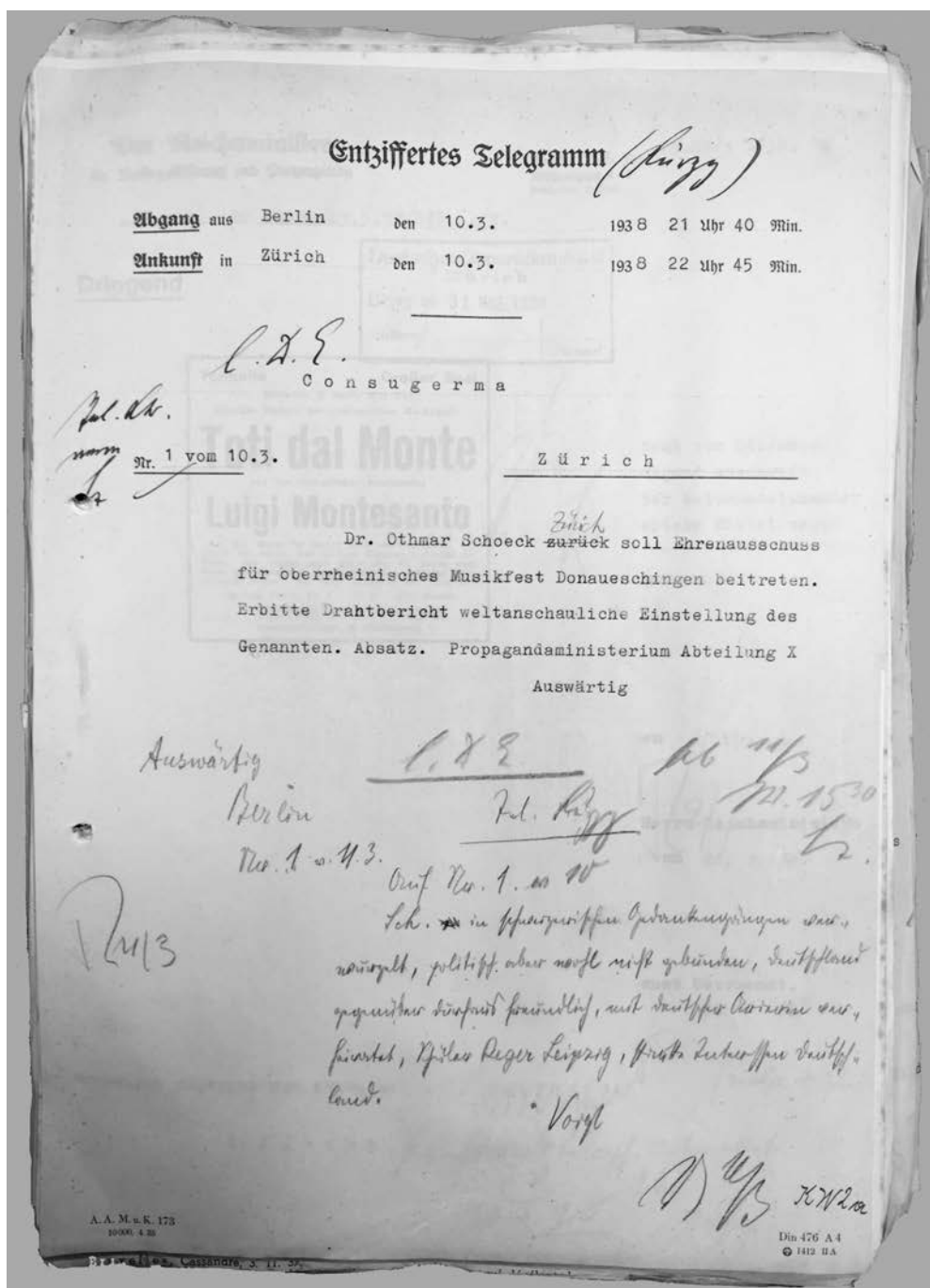
»Von Ihrer Mitteilung haben wir mit Interesse Kenntnis genommen und daraus mit lebhafter Befriedigung ersehen, dass die Angelegenheit dank Ihrer Schritte im preußischen Staatsministerium und Ihrer Unterredung mit dem preußischen Ministerpräsidenten Göring, dem ja die Staatsoper unmittelbar untersteht [...] 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.«³⁵

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.³⁶ Die Presse war hingerissen. Sie schwärmte über Schoecks Musik, sie schlage »eine künstlerische Brücke von der Wasserkante zu den Alpen«.³⁷ 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.«³⁸

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.«³⁹ 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 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.



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

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

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

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

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



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)

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

p

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

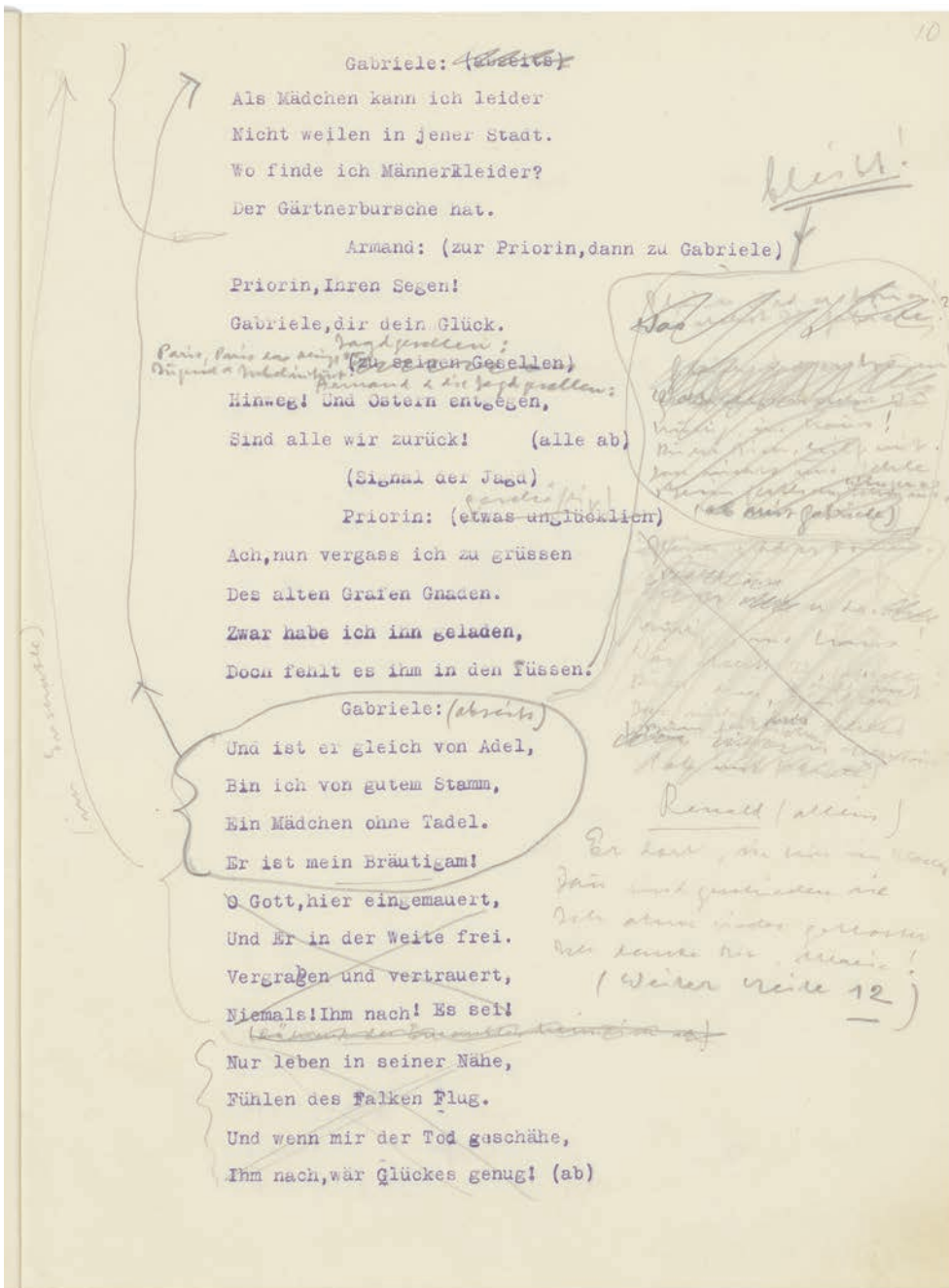


ABBILDUNG 1 Das Schloss Dürande, II. Akt, Typoskript S. 10 mit handschriftlichen Korrekturen Schoecks (Zentralbibliothek Zürich, Archiv der Othmar Schoeck-Gesellschaft)

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«.

Akt IV

Alter Graf

Das Element,	Der Sturm wühlt,
Das Fundament	Die Zeiten bäumen.
Ist ganz verrückt	Da faßt der Sturm die Wellen, ⁷²
Und klein zerstückt!	Durchwühlt die Einsamkeit:
Die Erde bebt,	Wacht auf, ihr Traumgesellen, ⁷³

Wie anders lässt sich doch das Gleiche sagen, wenn man auf Eichendorff zurückgreift, auf Verse aus zwei 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

⁷² Aus: Tafellieder 3: »Zum Abschied«.

⁷³ Aus: »Der Schiffer«.

Handwritten musical score for Morv. (Morv.) with German lyrics and handwritten annotations. The score is written on three systems of staves. The first system includes the lyrics "d ü - ßen, was ich er - strebt und ge - wollt." and the handwritten note "auf bunte- wege fen (deutlich)". The second system includes the lyrics "Mann er - schei - nen, e Welt ist ganz ver renkt; ich grü - ße den Le - bens Schöpfer, der mich in den Leben wird deines" and the handwritten note "Lebens Schöpfer, der mich in den Leben wird deines". The third system includes the lyrics "Breiter kom - men - den Ei - der sie ver - ach - tet und Ersts Ge - weilt So wird mein Herz nicht" and the handwritten note "So wird mein Herz nicht". The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *poco f*, *mf*, and *poco rall.*. There are also handwritten annotations like "Sen fremde in die Fremde gehen Gassen der" and "Lebens Schöpfer, der mich in den Leben wird deines".

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 Beginn animalisch, als unkontrollierter Bösewicht: »Mann, wenn Du lügst, erwürg 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, cholerischer Jäger, Typus des kompromisslosen, fanatischen, totalitären Nationalsozialisten.⁸² Für Schoeck bedeutet er laut Corrodi die

⁸² 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.

The image shows a handwritten musical score on aged paper, featuring several systems of staves. The notation is in German and includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The score is divided into sections by staves, with some sections marked with 'R.' and 'W.'. The text 'Die Bergkette' is written at the top. The score includes multiple variants for the ending, indicated by the word 'Varianten' and the word 'Finis' at the bottom right. The notation is in a style typical of early 20th-century manuscript notation, with some staves showing complex rhythmic patterns and others showing simpler harmonic structures. The paper is yellowed with age, and there are some stains and markings on the surface.

ABBILDUNG 6 Particell-Skizze von Othmar Schoeck mit mehreren Varianten für den Schluss (Winterthurer Bibliotheken, Sammlung Winterthur, Depot der Rychenberg-Stiftung)

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 stehen
Die Räume da,
Und wie ich so sinn',
Da erwachen
Die alten Lieder⁸
Aus längst vergangner 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!

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 einmal.
(visionär)
Ich sehe ihn
Den Wald durchziehen,
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,

Offenbar im Bestreben, jegliche Schuld der 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?«²⁹

Drei Tage später, am 26. April 1964, verfasste Sutermeister für Pro Helvetia den gewünschten Bericht über seiner 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.

missioned 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 Francoist 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 faschistischen 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 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.