

***Die Melodie als solche erhebt die Herzen und erquickt die Gemüter***  
**Musikpolitik und Oper nach 1933**

von Michael Walter

- 1 -

Nach der Auflösung des *Allgemeinen Deutschen Musikvereins* traten 1938 zum ersten Mal an Stelle des von diesem Verein veranstalteten Tonkünstlerfests die Reichsmusiktage in Düsseldorf. Damit war ein neues Institut geschaffen und ein alter, im 19. Jahrhundert wurzelnder und fast achtzig Jahre alter Verein aufgelöst worden. Das war insofern symptomatisch, als der Nationalsozialismus immer wieder seine Modernität beschwor. Die Abschaffung des *Allgemeinen Deutschen Musikvereins* war aus dieser Sicht durchaus im Rahmen der Modernisierungsbestrebungen des Musiklebens zu interpretieren. Und man durfte sich darum vom Reichspropagandaminister Goebbels anlässlich der ersten Reichsmusiktage in Düsseldorf eine programmatische Rede zum zukünftigen deutschen Musikleben und zur zukünftigen deutschen Musik erwarten.

- 2 -

Die Rede, die Goebbels dann hielt, scheint - aus heutiger Sicht - diese Erwartung zunächst gerade hinsichtlich des letzten Punkts nicht zu erfüllen. Der Minister kritisierte natürlich den "*Verfall des deutschen geistigen und künstlerischen Lebens in den Jahren von 1918 bis 1933*" [\[1\]](#) und betonte die "*geradezu trostlose Lage*", in der das deutsche Musikleben sich im Jahr 1933 befunden hätte. Die Musik habe sich von der "*alten deutschen Klarheit des Stils, von der Freudigkeit des Musizierens, von der Schönheit der Melodie und von der Mannigfaltigkeit und Vielgestaltigkeit der Orchestrierung entfernt*" und sei damit in Gegensatz zu den "*Wünschen und Bedürfnissen der breiten Volksmassen*" geraten. Diese "*schwere Krise*" habe man "*versucht*", in "*einem fünfjährigen Aufbauwerk*" zu überwinden. Die von Goebbels aufgezählten 'Erfolge' betrafen jedoch alle nicht die Musik selbst, sondern vor allem die wirtschaftlichen und rechtlichen

---

Verhältnisse des Musiklebens [2]. Die (nicht nur) für die anwesenden Komponisten zentralen Fragen - wie sollte die Musik des Dritten Reichs aussehen, wie war sie in 'positivem' Sinne zu gestalten, welche Ergebnisse hatte die "Aufbauarbeit" in Bezug auf die Musik selbst gehabt? - wurden jedoch ausgespart. Erst am Schluß der Rede ging Goebbels in zehn Punkten auf die "Grundsätze deutschen Musikschaffens" ein. Obwohl Goebbels die Oper hierbei nicht erwähnte, kamen zwei der Punkte besondere Bedeutung im Zusammenhang mit dieser Gattung zu:

*"1. Nicht das Programm und nicht die Theorie, nicht Experiment und nicht Konstruktion machen das Wesen der Musik aus. Ihr Wesen ist die Melodie [3]. Die Melodie als solche erhebt die Herzen und erquickt die Gemüter; sie ist nicht deshalb kitschig oder verwerflich, weil sie ihrer Einprägsamkeit wegen vom Volke aufgenommen und im Volke gesungen wird. [...]*

*8. Nirgendwo liegen die Schätze der Vergangenheit so reich und unerschöpflich ausgebreitet wie auf dem Gebiete der Musik. Sie zu heben und an das Volk heranzutragen, ist unsere wichtigste und lohnendste Aufgabe."*

Das Gerede von der "Melodie" als "Wesen" der Musik und von den "Schätzen der Vergangenheit" scheint auf den ersten Blick so banal, daß man sich selbst scheut von Schlagworten zu sprechen. Und doch charakterisieren gerade diese beiden Punkte die Politik des Propagandaministeriums gegenüber der Oper.

- 3 -

Wenn nämlich Goebbels von der "Melodie" sprach, griff er damit nur einen Topos auf, der auf vage, aber intensive Weise immer wieder in den zwanziger Jahren eine Rolle in der Diskussion um die Musik gespielt hatte, und zwar zunächst unabhängig von der politischen Couleur der Diskutanten [4]. Zudem war diese Diskussion mit dem Anspruch der "Volkstümlichkeit" der ernstesten Musik verknüpft. So sah schon 1919 Kurt Singer in

einem Artikel im sozialdemokratischen *Vorwärts* das Wesen der "Volkstümlichkeit" in

SEITE: 2

---

der melodischen Klarheit des Lieds gewährleistet, was eine Wendung gegen die von Schönberg, Scherchen und anderen repräsentierte Moderne beinhaltete: Singer bemerkte zu Liedern von Leo Blech und Justus Hermann Wetzel, daß ihnen "jeder moderne Nervenkitzel" fehle, und lobte emphatisch die "Schlichtheit" der "klaren Melodielinie" und damit ihre Volkstümlichkeit [5]. Als Ernst Bloch im *Geist der Utopie* vom "vor sich Hinsingen" sprach, rückte er damit ebenfalls die "Melodie" in einer Weise ins Zentrum der Musikbetrachtung, die in der "völlig neuen Art von Melodie" das Essentielle der Musik suchte [6]. Wenn also Georg Schünemann 1920 auch in der modernen Musik das eigentlich Moderne in der "neuen Linie der Melodie" erblickte, beruhte das auf einem Wahrnehmungsparadigma von Musik, das allgemein geteilt wurde:

*"Die Revolutionierung alter geheiligter Gesetze macht vor keiner Ueberlieferung halt. Der Dreiklang verschwindet als bestimmende Melodie- und Harmonieverbindung, und mit ihm verlieren sich die Formulierungen, die Jahrhunderte hindurch Phantasie und Klangvorstellung in feste Bahnen gelenkt haben. Der moderne Musiker, mag man ihn Futurist oder Expressionist nennen, erkennt nur die folgerichtige lineare Entwicklung der Stimmen an, er findet Gesetzmäßigkeit in der lebensvollen Führung der Einzelstimmen, in ihrer eigenen, durch keine Dreiklangsvorstellungen eingeengten melodischen Triebkraft, und es kümmert ihn wenig, wie sich der zufällige Zusammen- oder Auseinanderklang theoretisch fassen läßt. Für ihn ist die neue Linie der Melodie, das Zusammenballen verschieden-*

SEITE: 3

---

*strebiger Bewegungen, das Erschließen eigener Empfindungs- und Gefühlsmomente bestimmend" [7].*

Schünemann greift hier wohl bewußt auf eine 'melodische' Erklärung der *neuen Musik* zurück, um sie mit der Zuweisung eben jener Eigenschaften musikgeschichtlich zu legitimieren, die ihr von konservativen Musikkritikern abgesprochen wurden. Otto Neitzel machte 1919 keinen Hehl aus seiner Abneigung gegen die "*Neutöner*" [8]. Und er verknüpfte dies, wie damals üblich, mit der politischen Bewertung *neuer Musik* [9]: "*Als ob die Herrschaft der Melodie sich umstürzen ließe wie eine Staatsverfassung*".

- 4 -

Der Begriff der Melodie wurde bei den Rechten zum Synonym für das, was einerseits der deutschen Musiktradition entsprach und andererseits der Moderne, sei sie nun atonal oder vom Jazz inspiriert, entgegensetzen war. So heißt es in einem Artikel im *Völkischen Beobachter* über Siegfried Wagner:

*"Mit bunter, froher und lebensprühender Bewegung weiß der Meister die weltbedeutenden Bretter zu erfüllen - so natürlich und frisch, wie es nur im bodenständigen Volke zu finden ist. [...] Die Welt des deutschen Volkstums [...] ist das poetische Reich, in dem der Dichter Siegfried Wagner als unumschränkter Herrscher mit allgültiger Meisterschaft waltet. [...] Der tönende Ausdruck aber dieses Naiv-Reinmenschlichen, das den Inhalt der dichterischen Welt Siegfried Wagners bildet, ist die natürliche musikalische Linie, in der sich alles Seelische ursprünglich wahr ausspricht: die Melodie. Die Moderne hat die Melodik hochmütig in Acht und Bann getan [...] weil der Urborn der Tonkunst, die Melodie, in ihnen [sc. den Komponisten] versiegt ist. [...] Man verbirgt die offenkundige musikalische Impotenz hinter den gesuchtesten und frechtesten instrumentalen, harmonischen, wenn nicht gar atonalen Mätzchen und Faxen [...]" [10].*

Die Bedeutung des Melodischen für die *"Volkstümlichkeit"* schien der Rechten evident. Und als am Beginn des Dritten Reichs dann eine neue *"Volksoper"* [11] gefordert wurde, war es naheliegend, auch hier auf das Kriterium des Melodischen zurückzugreifen, das sich auch im Begriff des *"deutschen Lieds"* verbarg. Popularität alleine, so betonte Ernst Schliepe, in einem Aufsatz in der *Musik*, der weitverbreitete Meinungen wiedergab, genüge nicht als Ausweis von *"Volkstümlichkeit"* [12]. Das entscheidende Charakteristikum der *"Volksoper"* sei nicht der Text, sondern die Musik, denn der Komponist müsse *"das eigentliche Wesen des Volkes in seiner Musik überzeugend"* treffen [13]. Von herausragender Bedeutung für die *"deutsche Volksoper"* habe sich im 19. Jahrhundert *"das deutsche Lied"* erwiesen:

*"Wir finden es im 'Freischütz', der in der seinerzeit fast schlagerhaft populär gewordenen Jungfernkranzweise und dem fröhlich schmetternden Jägerchor Perlen der Art besitzt; noch sinnfälliger vielleicht in den Opern Lortzings, der seinem 'Waffenschmied', seinem 'Zar' und deren munteren Gesellen ausgesprochene Lieder in den Mund gelegt hat. Falstaffs prächtiges Trinklied 'Als Büblein klein' weist neben anderen Zeichen diesem ergötzlichen Werk ebenfalls den Platz in der Reihe der Volksoper zu. Das schlichte deutsche Kinderlied hat Humperdincks 'Hänsel und Gretel' zur beliebtesten Weihnachtsoper für jung und alt gemacht. Welche Bedeutung endlich das Lied in den 'Meistersingern' einnimmt, wo es als Werbe-, Preis- und Meisterlied und sogar als dessen Karikatur durch die ganze Handlung zieht, soll hier nur angedeutet werden" [14].*

Schliepes praktischer Schluß daraus war, daß die Komponisten eine *"neue deutsche Volksoper"* komponieren sollten, die aber *"nicht dem Lauf der augenblicklichen Entwicklungslinie"* (die er in der am Wagnerschen Musikdrama orientierten Oper sah) folgen sollte. Man müsse den Anschluß *"früher"* suchen, *"etwa bei Lortzing oder Mozart"*.

Im übrigen konstatierte er: *"Wenn der Boden für sie [die Volksoper] reif ist, wird sie von selber wachsen und eines Tages da sein - vielleicht eher, als wir denken"* [15].

- 6 -

Wie sehr Schliepes Vorstellungen charakteristisch auch für eine bestimmte kulturpolitische Fraktion im Dritten Reich sind, erhellt daraus, daß auch für Goebbels 1933 die *Meistersinger* Anlaß waren, über die *"Melodie"* zu schwadronieren, womit in der Sache nichts anderes gemeint war als Schliepes *"deutsches Lied"*. Die *"Melodie"* scheine *"jedem Menschen"* in Deutschland *"eingeboren"* zu sein, insbesondere aber natürlich seinen großen musikalischen Genies:

*"Unter ihnen ist Richard Wagner selbst etwas Einmaliges. Er verbindet mit der Kraft des künstlerischen Pathos den Erfindungsreichtum der Melodie, die Klarheit der Linienführung und die Dynamik des dramatischen Aufbaues. Richard Wagner wäre auch ohne sein dramatisches Werk einer der größten Dramatiker aller Zeiten geworden"* [16].

Die Idee, daß sich das Wesen der Musik in der *"Melodie"* manifestiere, war also bereits in der Weimarer Republik eine Obsession der Rechten, die Goebbels nach 1933 weniger aufgriff als fortführte.

- 7 -

Diese Idee hatte natürlich auch Gültigkeit für die Oper. Wie am Beispiel Schliepes zu sehen war, wurde sie mit der Idee der *"Volksoper"* zur Vorstellung von singspielähnlichen Werken im Stile Lortzings verbunden. Aber auch dies war nicht neu, sondern entsprach ebenfalls konservativen Vorstellungen aus den zwanziger Jahren. Bruno Schrader etwa stellte Pfitzners *Palestrina*, dem *"absolut unzugänglichen Überwerk"*, Lortzings *"volkstümliche" Undine* entgegen [17].

- 8 -

Es mag einigermaßen absurd anmuten, aber solche Vorstellungen bildeten tatsächlich eine der wesentlichen Prämissen, auf denen jene Politik des Propagandaministeriums beruhte, die die Oper betraf. Wenn Fritz von Borries, stellvertretender Leiter der Abteilung Musik im Propagandaministerium, 1944 *"die schöne melodische Linie eines Strauss'schen Walzers dem ohrenbetäubenden Lärm der seinerzeitigen Charleston-Musik"* [18] gegenüberstellte, war dies keine marginale Bemerkung, sondern beschrieb das Zentrum der Politik des Ministeriums. Im Hinblick auf die Opernform wollte man allerdings, wie zu sehen sein wird, eher an die Spätromantik des ersten Dezenniums des 20. Jahrhunderts anknüpfen, vernachlässigte jedoch auch die Spieloper nicht.

- 9 -

Man darf allerdings nicht übersehen, daß für Goebbels selbst die Gattung Oper nicht gerade im Mittelpunkt des Interesses gestanden haben dürfte: die Berliner Operntheater waren ihm zwar als repräsentative Aushängeschilder des Reichs wichtig, aber die musikalische Entwicklung einer Gattung, die immer noch mit dem Bildungsbürgertum und großbürgerlichen Schichten assoziativ verbunden wurde [19], stand für ihn, der sich vor allem mit Massenmedien wie dem Film und der Unterhaltungsmusik beschäftigte, nicht im Vordergrund seiner Bemühungen [20], so daß die beiden maßgeblichen Institutionen, die damit befaßt waren, im wesentlichen freie Hand hatten: die Musikabteilung des Propagandaministeriums und der Reichsdramaturg Reinhard Schlösser.

I

- 10 -

Nach der Machtübernahme der Nationalsozialisten bestand im Hinblick auf eine ideologische Leitlinie der Musikpolitik gegenüber der Oper zunächst Ratlosigkeit [21], die erst allmählich in eine pragmatische Politik des Propagandaministeriums und der Reichstheaterkammer bzw. des Reichsdramaturgen überging. Erstes Ziel war die Eliminierung aller jüdischen Komponisten von den Spielplänen, was insofern leicht zu erreichen war, als diese - mit Ausnahme Offenbachs - ohnehin kaum mehr auf den deutschen Spielplänen präsent waren [22]. Das gleiche galt auch für sogenannte "Musikbolschewisten" wie Berg, Krenek, Weill und Dessau, die auf einer im Oktober 1935 von der Reichstheaterkammer "nur zum Dienstgebrauch" verschickten "Liste der keinesfalls erlaubten musikalischen Werke" [23] verzeichnet waren [24].

- 11 -

Die nicht mehr aufzuführenden Komponisten hinterließen also keine große Lücke im Spielplan, so daß man sich kaum Gedanken machen mußte, was an die Stelle von deren Werken zu treten habe. Die Spielplanpolitik der Intendanten änderte sich nach 1933 denn auch kaum [25]. Wie sehr hier in der Tat nur Tendenzen der zwanziger Jahre fortgeschrieben wurden, zeigt sich an Wagner: die Aufführungszahlen seiner Werke sanken, womit sich nur die Entwicklung während der Zeit der Republik fortsetzte [26].

- 12 -

Es gab zwar Bemühungen um einen spezifisch "deutschen" Spielplan: Der "Deutsche Opernspielplan", der im Juni 1935 vom Deutschen Bühnenverein im Auftrag "des Herrn Präsidenten der Reichstheaterkammer und Reichsdramaturgen zur Kenntnis und



*Beachtung*" [27] versandt wurde, enthielt drei Kategorien, in denen verschiedene Komponisten zur Aufführung empfohlen wurden.

- 13 -

Nimmt man den *"Deutschen Opernspielplan"* als Anhaltspunkt für die Politik des Reichsdramaturgen, so läßt sich sagen, daß versucht wurde, neben selten gespielten älteren deutschen Opern überwiegend spätrömantische Komponisten aufführen zu lassen, wie Pfitzner, Graener, Siegfried Wagner oder von Reznicek. Die meisten noch lebenden Komponisten standen schon im vorgerückten Lebensalter und zählten zu den in der Weimarer Republik zu kurz Gekommenen, weil ihre Werke kaum aufgeführt worden waren. In der Kategorie III befanden sich auch jüngere Komponisten wie Egk und Gerster, von denen man sich wohl einige akzeptable neue Werke erhoffte, deren Bedeutung und 'Qualität' aber noch nicht klar war.

- 14 -

Beabsichtigt war sichtlich nicht, ein neues, nationalsozialistisches Repertoire zu schaffen, sondern auf musikalisch 'Unbedenkliches' zurückzugreifen, das von der 'modernen' Entwicklung der zwanziger Jahre unberührt geblieben war. Das war nicht nur aus der Not des Augenblicks, nämlich (noch) fehlenden 'nationalsozialistischen Opern', zu erklären: Die in den folgenden Jahren ergangenen (empfehlenden, nicht befehlenden [28]) Rundschreiben der Reichsdramaturgie belegen diese Tendenz ebenfalls, denn es scheint sich bei den Empfehlungen überwiegend ebenfalls um 'spätromantische' Komponisten aus der noch lebenden älteren Generation gehandelt zu haben (Hans Sommer, Julius Bittner, Heinrich Zoellner, Emil Nikolaus von Reznicek) [29]. Das entsprach der im Hinblick auf das Musikleben weitgehend organisatorisch geprägten Politik Goebbels', der die Neugestaltung des Spielplans vor allem wohl in seiner Umorganisation hin zum politisch Harmlosen und durch seine Kompositionstechnik potentiell Populären erblickte.

- 15 -

Dafür spricht auch Goebbels' Aufforderung aus dem Jahr 1940, gerichtet an *"eine Reihe von namhaften Komponisten und Dichtern"*, "wertvolle ältere Opern und Operetten

deutscher Meister neu zu bearbeiten, um sie so dem regulären Spielplan wiederzugewinnen" [30]. Diese Aufforderung war keine politische Marginalie, sondern Folge der Einrichtung der *Reichsstelle für Musikbearbeitungen* am 1. April 1940, einer Dienststel-

SEITE: 9

---

le, die der Musikabteilung des Propagandaministeriums nachgeordnet war [31] und die faktisch von ihrem stellvertretenden Leiter, Hans-Joachim Moser [32], geleitet wurde. Erklärtes Ziel war es, den Spielplan der deutschen Theater um "*geschmacklich einwandfreie*" Stücke zu bereichern.

- 16 -

Dazu sollten vor allem frühromantische Opern und Spielopern bearbeitet werden: Spohrs *Jessonda*, Webers *Euryanthe*, Lortzings *Die beiden Schützen* und *Casanova* [33] sowie Nicolais Jugendoper *Die Heimkehr des Verbannten* [34]. Für "*repräsentative Zwecke*" sollten darüber hinaus "*die Meisterwerke von Christoph Willibald Gluck in gereinigter Form wiederhergestellt*" werden [35].

- 17 -

Quantitativ rangierte in der *Reichsstelle für Musikbearbeitungen* allerdings die Operette an erster Stelle, weil die "*Fürsorge der Kunstverwaltung im Dritten Reich* [...] ganz besonders dem *Erquickungsbedürfnis der großen Volksgenossenschaft*" gelte. Außerdem, so fügte Moser hinzu, seien die Fälle, in denen "*wertvolle Opern als solche unerkannt geblieben*" seien, "*naturgemäß selten*", da "*die Zeit hier eine selbsttätige Auslese getroffen zu haben pflegt*" [36]. Hier treten die zwei wesentlichen musikpolitischen Gesichtspunkte des Propagandaministeriums zu Tage: einmal war man an Unterhaltungskunst, die ein großes Publikum erreichte - d. h. hier der Operette - weit mehr interessiert als an der ernsten Musik. Zum zweiten vertraute man beim Opernrepertoire auf die "*selbsttätige Auslese*" [37]. Diese erfolgte schlicht durch den

Publikumserfolg, der am besten durch konventionelle Stücke gesichert wurde, denn die *"Werkaufträge zielen (was für Singspiel und Operette ja selbstverständlich ist) auch auf dem Gebiet der Oper nicht auf einen sich selbst genügenden Artismus, sondern sind in der Hoffnung erteilt,*

SEITE: 10

---

*dem Spielplan hochwertige Repertoirestücke zu gewinnen und der Oper zu geben, was der Oper ist" [38].*

- 18 -

Eine deutliche Forderung nach einer neuen Oper und Opernform war aus Goebbels' Ministerium nicht zu vernehmen. Vielmehr setzte man auch bei den neukomponierten Opern auf die *"selbsttätige Auslese"*, denn das meinte de facto der Reichsdramaturg, wenn er in einem Schreiben an Goebbels eine gewisse *"für eine blühende Theaterkultur notwendige Experimentierfreudigkeit"* [39] für wünschenswert hielt. Die *"selbstverständliche Sicherheit der Spielplangestaltung"* würde er, Schlösser, *"in meinen Gesprächen mit den Intendanten und Dramaturgen"* herstellen. Dies implizierte, daß keine grundsätzliche Linie vorgegeben wurde, sondern daß jeweils im *"Gespräch"* Einzelfallentscheidungen getroffen wurden, die sich wohl auch an den jeweiligen politischen Umständen orientierten [40]. Dieses Verfahren war keineswegs neu, sondern entsprach dem in der Weimarer Republik üblichen Verfahren [41]. Es wurde zudem ausgesprochen pragmatisch gehandhabt, denn innerhalb eines für die Nationalsozialisten akzeptablen Rahmens war man im Propagandaministerium wenig an den ideologischen Implikationen von Opern interessiert.

- 19 -

Das *Amt Rosenberg*, auf das noch zurückzukommen sein wird, hatte nicht unrecht, wenn es 1943 bemängelte, das Propagandaministerium habe sich *"im wesentlichen auf die organisatorische und finanzielle Betreuung der Theater beschränkt"* und betreibe *"nach*

*wie vor eine Politik des freien Spieles der Kräfte innerhalb des Theaterlebens". "Eine einheitliche kulturpolitische Linie" sei nicht festzustellen; vielmehr "tauchen in den Spielplänen [...] immer wieder Werke auf, die vom RMfVuP [Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda] gefördert wurden, obwohl sie ihrer weltanschaulichen Haltung nach [...] zu schärfsten Bedenken Anlaß geben mußten" [42].*

SEITE: 11

---

- 20 -

Folgt man Goebbels' Rede auf den Reichsmusiktagen von 1938, zeigt sich, daß nicht nur die Verantwortlichen des Ministeriums, sondern auch der Minister selbst einem spätromantischen Ideal anhängen. Die *"bewährten alten Meister"* waren es, zu denen Goebbels zurückwollte, und das hieß auch: zu deren musikalischem Stil. Für ihn war ein 'reformiertes' Musikleben eines, in dem die *"Krankheitsursache(n) und Symptome"* entfernt wurden, womit dann wieder die 'eigentliche' und 'gesunde' Entwicklung - konkret gesprochen also die neben der *"atonalen"* Musik ja weiter bestehende spätromantische Tradition - freigelegt wurde. Die *"musikbolschewistischen"* Werke sind aus dieser Sicht ein 'evolutionärer Irrläufer'; der Rekurs auf jene Komponisten, die auch in den zwanziger Jahren noch der spätromantischen Tradition verhaftet geblieben waren, war in diesem Sinne nicht reaktionär, sondern garantierte sogar eine Musik der Zukunft, nämlich als Resultat einer 'richtigen' evolutionären Entwicklung. Es ist aus dieser Sicht nicht ganz falsch, wenn Goebbels annimmt, daß man im *"fünfjährigen Aufbauwerk"* bereits *"festes Neuland"* gewonnen habe, weil das *"Neuland"* stilistisch nicht *neuer* Musik im emphatisch-kompositionsgeschichtlichen Sinn entsprach, sondern chronologisch neue Musik gerade ihre zeitgenössische Qualität im Rückgriff auf stilistische Merkmale der Jahrhundertwende bewies.

- 21 -

Eine solch reaktionäre Haltung schloß allerdings neue Musik und damit auch neue Opern

keineswegs aus. Von diesen wurde - und hier nahm das Propagandaministerium die in der Weimarer Republik unter Konservativen wie Linken weit verbreitete Forderung 'Die Kunst dem Volke' auf bzw. setzte sie bruchlos fort - "volkstümliches Empfinden" und "Kontakt mit dem Publikum" [43] erwartet. Wenngleich Goebbels persönlich sich selbst kaum um die Angelegenheiten der Oper kümmerte, so ist doch aus quasi-amtlichen Veröffentlichungen zu ersehen, daß für das Propagandaministerium eine erfolgreiche zeitgenössische Oper eine ausverkaufte Oper bedeutete [44]. Die Ansprüche an

SEITE: 12

---

die Oper waren an den Bedürfnissen der Unterhaltungskultur ausgerichtet: Die Oper sollte nicht langweilen oder den Zuschauer ärgern, sie sollte "verzaubern" und das Interesse des Publikums erregen [45]. Dies alles zielte, grob gesprochen, auf Masse statt Klasse. Ideologische Ansprüche an die Musik und den Text neuer Werke spielten hingegen kaum eine Rolle; man verließ sich ganz auf das "Ringens" um den "Opernstil": Es bleibe

*"die Tatsache bestehen, daß die neuen geistigen Inhalte, die uns aus den nationalpolitischen Ereignissen der Kampfzeit, der Jahre nach 1933 und des gegenwärtigen großen Ringens um die deutsche Zukunft, aber auch aus dem neuen Gemeinschaftsgefühl erwachsen, auf dem Gebiet des musikalischen Theaters noch nicht entsprechende neue Formen erzeugt haben. Allerdings: wohl auch noch nicht erzeugen konnten. Doch ist das Ringen um einen uns, unserem Fühlen und Erleben gemäßen Opernstil stärker und vielfältiger, als je zuvor" [46].*

Den Autor stimmte es jedoch bedenklich, wenn die Abkehr von der Romantik zum programmatischen "Schlagwort" würde, denn die Romantik habe die Oper erst zu einer "deutschen Kunstform" gemacht [47]. Die Oper der Zukunft stellte man sich darum noch 1943 im Propagandaministerium so vor:

*"Im Gegensatz zu allen konstruktiven, oratorienhaften und statuarischen Stilversuchen soll und wird die neue Oper ein im reinen Bühnensinne packendes Drama oder fesselnde Komödie darbieten. Doch muß das Libretto musikeisend und musikträchtig, also reich an gefühlsmäßigen, lyrischen Ruhepunkten sein. [...] Ein*

SEITE: 13

---

*Werk von bleibender Bedeutung kann nur aus einem urschöpferischen Geist erwachsen, der zutiefst mit dem Mythos eines Volkstums verbunden ist. Eine solche schöpferische Kraft wird auch die wichtigste Wagnersche Forderung, die nach einem eigenen Stil, zu erfüllen vermögen. [...] Die Musik muß und wird - im Gegensatz zu all dem ins Kraut geschossenen Rezitativ - wieder der Melodie ihr Recht geben. Nicht nur der italienische, sondern auch der deutsche unverbildete Hörer verlangt in der Opernmusik mit Recht die Verbindung sinnfälliger Charakteristik mit einer inspirierten Melodik, die auch nach der Aufführung noch als schönes Erlebnis im Herzen nachklingt.[...] Wenn nicht alles trügt, wird die künftige deutsche Oper wieder eine Oper der Melodien, eine Musizieroper, sein. Die vielversprechenden Ansätze dazu [...] haben stets den begeisterten Dank der Hörer [...] gefunden [...]" [48].*

Die in diesem Artikel aufgezählten Namen jüngerer Komponisten waren symptomatisch, weil sich ein eigentlich ideologisches Kriterium für die Auswahl schwerlich finden läßt: Carl Orff, Werner Egk, Cesar Bresgen, Heinrich Sutermeister, Ottmar Gerster, Herbert Trantow, Norbert Schultze, Fried Walter, Joseph Haas, Mark Lothar, Hans Brehme, Hans Stieber, Leo Justinus Kauffmann, Fritz von Borries, Ernst Schliepe, Clemens Schmalstich und Julius Weißmann. Kriterium für diese Auswahl scheint einerseits gewesen zu sein, daß wenigstens einige der Werke einigermaßen erfolgreich aufgeführt worden waren. Und dieses Kriterium alleine genügte ja auch bereits, um die Werke zu

legitimieren, da Werke "*bleibender Bedeutung*" - und das hieß eben schlicht, Werke, die sich auf dem Spielplan durchsetzen konnten - notwendig einem "*Geist*" erwachsen, "*der zutiefst mit dem Mythos des Volkstums verbunden ist*". Die aufgezählten Komponisten (von denen etliche auch im Dritten Reich wenig erfolgreich waren) zeigen aber andererseits auch die pragmatische Politik des Propagandaministeriums: Man wünschte zwar eine Oper, die an der Spieloper und der Oper des 19. Jahrhunderts anknüpfte, akzeptierte aber auch andere Stile (z. B. die Orffs und Egks), wenn sie denn vom Publikum goutiert wurden.

SEITE: 14

---

## II

- 22 -

Nationalsozialistische Musikpolitik wird überwiegend als geschlossenes Ganzes betrachtet. Zwar ist in der kulturhistorischen Forschung der letzten Jahre mehrfach auch auf das machtpolitische Konkurrenzverhältnis zwischen Goebbels, seinem Propagandaministerium und Rosenberg, der in seiner Eigenschaft als Beauftragter des Führers für die gesamte geistige und weltanschauliche Erziehung und Schulung der NSDAP das *Amt Rosenberg* einrichtete und leitete, hingewiesen worden [49], doch wird in der musikwissenschaftlichen Forschung überwiegend noch 'die' nationalsozialistische Musikpolitik schlechthin in den Blick genommen (und damit gleichzeitig postuliert). Eine differenzierte Betrachtung der Unterschiede in der Musikpolitik des Propagandaministeriums und des *Amts Rosenberg* zeigt jedoch, daß zwischen beiden gravierende ideologische und sachliche Unterschiede bestanden.

- 23 -

Während ich, um die musikpolitische Linie des Propagandaministeriums zu demonstrieren, auf Texte aus dem Ministerium selbst und seinem Umkreis zurückgegriffen habe, will ich die Musikpolitik des *Amts Rosenberg* durch dessen

wichtigsten Musikpolitiker verdeutlichen: Herbert Gerigk.

- 24 -

Gerigk leitete die Musikabteilung der *Nationalsozialistischen Kulturgemeinde* [50], einer von Rosenberg dominierten Organisation. Seit 1933 war Gerigk Mitglied der NSDAP und der SA (und ab April 1939 der SS) [51]. Seit Anfang 1935 leitete er das "*Kulturpolitische Archiv*" des *Amts Rosenberg* [52], später dann die "*Hauptstelle Musik*" [53] des *Amts Rosenberg* und gerierte sich immer mehr als 'Musikpapst' des NS-Regimes [54]. Er war der

SEITE: 15

---

Musikfachmann Rosenbergs und als solcher z. B. auch für die musikalische Ausgestaltung des Parteitags von 1938 zuständig [55]. Im Krieg leitete er zudem den "*Sonderstab Musik*" beim "*Einsatzstab Rosenberg/Hauptarbeitsgruppe Frankreich*" [56].

- 25 -

Gerigk war wohl weniger der Kündler als der Erfinder der Musikpolitik der Rosenberg-Fraktion. Er hat in den *Nationalsozialistischen Monatsheften* [57] vielbeachtete Kritiken geschrieben, von denen einige, um den grundsätzlichen politischen Charakter zu betonen, sogar mit "*Musikpolitische Umschau*" überschrieben waren [58]. Die wichtigsten Werke besprach Gerigk gleichzeitig auch in der Zeitschrift *Die Musik* [59] und im *Völkischen Beobachter*, wobei die Texte gelegentlich variiert wurden, aber die Tendenz natürlich identisch blieb. Insofern hatten Gerigks Musikkritiken den Charakter amtlicher Verlautbarungen des *Amts Rosenberg* und gaben also die musikpolitische Meinung des Rosenberg-Kreises wieder. Was wollte dieser Kreis? Vor allem wollte er eine Oper, die "*eine Angelegenheit des Volkes*" sein sollte und sich nicht auf "*eine schmale Schicht von sogenannten Gebildeten beschränkt*", da diese Beschränkung "*nicht in Einklang mit den kulturellen Grundforderungen unserer Zeit*" [60] stehe [61]. Diese "*Volksooper*" sollte eine dezidiert neue, nationalsozialistische Oper sein. Mehrfach mahnte Gerigk die Theater,



insbesondere die Berliner Staatsoper, neue zeitgenössische Opern aufzuführen [62].

- 26 -

Solche Werke sollten natürlich im Gerigkschen Sinne nationalsozialistisch 'einwandfrei' sein und damit eine Qualität haben, die er den meisten ihm bekannten neuen Opern, insbesondere denen von Egk, bestritt. Die Forderung nach einer neuen Oper (die eine neue Opernform implizierte) war auf Seiten der radikalen Rosenberg-Fraktion zwar vorhanden, konnte aber mangels organisatorischer Einflußmöglichkeiten kaum durchgesetzt

SEITE: 16

---

werden; dazu kam, daß sich aus Sicht Gerigks noch 1939 weder eine 'gültige' nationalsozialistische Form der Musik wie des Texts einer neuen Opernform abzeichnete: *"Das Ringen um die musikalischen Ausdrucksformen unserer Zeit ist noch nirgends zu einem sichtbaren Abschluß gelangt. Daher kann es kaum verwunderlich sein, daß namentlich auf dem Gebiet der Oper der unbestrittene Erfolg immer noch ausbleibt"* [63].

- 27 -

Gerigks Vorstellungen von einer neuen Oper bzw. einer neuen Opernform waren, wie seine musikpolitischen Vorstellungen überhaupt, negativ geprägt, d. h. die neue Opernform definierte sich vor allem aus der Abwesenheit von abgelehnten Stilelementen aus der "Systemzeit". Daraus resultierte, daß Gerigk sehr deutlich kritisierte, was nicht wünschenswert war, aber kaum irgendwelche positiven Leitlinien formulierte, die einzulösen gewesen wären, geschweige denn, daß er - mangels Masse - irgendeine beispielhafte Komposition hätte benennen können. Zur Berliner Erstaufführung der *Zauberigeige* Werner Egks bemerkte er zwar, daß Egk nach allem, was er *"bereits geschrieben"* habe, als *"eine der großen Hoffnungen der deutschen Musik gelten"* müsse. Er kritisierte aber *"seine mit Dissonanzen gepfefferte Musik"* und: *"Die gesunde*

*volkstümliche Note wird in der 'Zauberorgel' leider noch überdeckt von den Eierschalen einer unrühmlichen Zeit unserer Musik, die mit 'Jonny spielt auf' und der 'Dreigroschenoper' gekennzeichnet ist*" [64]. Damit entsprach die Musik nicht der "neuen Weltanschauung", auch wenn Gerigk an der persönlichen "Weltanschauung" von Egk selbst wenig Zweifel hatte [65].

- 28 -

Zwei Punkte hatte Gerigk in fast allen seinen Musikkritiken im Auge: er prüfte erstens die Oper im Hinblick auf klangliche Reminiszenzen an die moderne Musik der Weimarer Republik. Daraus geht implizit hervor, daß er den Traditionsbruch mit der die zwanziger Jahre ästhetisch charakterisierenden neukomponierten Musik als notwendige Bedingung einer neuen, nunmehr nationalsozialistischen Oper ansah. Zweitens aber spielte die politische bzw. "weltanschauliche" Einstellung des Komponisten eine zentrale Rolle. Bereits im Falle von Egks *Zauberorgel* führt dies zu einer Aporie, da der Komponist als politisch zuverlässig galt, seine Musik dies jedoch nach Gerigks Meinung nicht war [66].

SEITE: 17

---

- 29 -

Inhaltliches Kriterium der Musik der "Systemzeit" war für Gerigk, daß sie "ausgesprochen schlecht klingt" [67], was, wie an der Kritik an Egks *Zauberorgel* zu sehen war, auf die "Dissonanzen" zurückzuführen war. Hinzuzufügen wäre an weiteren Kategorien noch "musikwidrige Atonalität" und "sogenannte Polytonalität" [68].

- 30 -

Nun ist die Frontstellung gegen Dissonanzen, Atonalität und Polytonalität kaum verwunderlich, aber das eigentliche Kriterium für diese Kategorien blieb völlig vage: Musikwidrig war alles, was "das Fassungsvermögen eines normalen Ohres übersteigt" [69]. Wie gerade der Fall Werner Egks zeigt, der vom Propagandaministerium und von

Hitler geschätzt wurde, so könnte man ironisch anmerken, unterschied sich das *"Fassungsvermögen"* der *"Ohren"* Gerigks, Hitlers und Goebbels' offenbar fundamental, doch liegt die Problematik tiefer als in der schieren Faktizität des Widersprüchlichen. Gerigk setzte einen allgemeinen Konsens über das *"Fassungsvermögen"* des *"Ohrs"* voraus, der weder im 19. Jahrhundert noch in den Jahren der Weimarer Republik bestanden hatte. Die politische Forderung hatte darum kein reales Pendant im Musikleben und schon gar nicht im politischen Leben, sie war eine Leerstelle, die beliebig gefüllt werden konnte. Resultat solcher Grundsätze konnte darum in der praktischen Musikpolitik gerade jener *"Individualismus"* sein, den die Nationalsozialisten ja erklärtermaßen ausrotten wollten, denn es entschied sich, wie die vielen widersprüchlichen Entscheidungen über die Musik im Dritten Reich zeigen, letztlich immer auf der lokalen Leitungsebene, was dem *"Ohr"* angemessen war oder nicht.

- 31 -

Der Grundzug der Politik Gerigks war eine prinzipiell paradoxe Struktur: Gerigk fordert den vollständigen Bruch mit der Tradition der modernen Musik der Weimarer Zeit. Dies hätte aber bedeutet, an die Stelle der Musik der *"Systemzeit"* etwas anderes - nicht Atonales, Polytonales und Dissonantes - zu setzen, was nach Lage der Dinge nur die Spätromantik (im weiteren Sinn) hätte sein können, da nur diese beiden Möglichkeiten von Musik überhaupt existierten. Aber dieser Rückgriff auf das Konventionelle

SEITE: 18

---

z.B. bei Richard Strauss, das Gerigk wohl eher tolerierte als schätzte [\[70\]](#), entsprach nicht der Forderung nach einer neuen, den Grundsätzen des nationalsozialistischen Staats entsprechenden Opernform, in der sich auch die kulturelle Modernität jenes Staats erweisen sollte.

- 32 -

Deutlicher noch formulierte dies Hermann Killer, Kollege Gerigks im *Amt Rosenberg* [71] und als Musikkritiker des *Völkischen Beobachters*, sowie der *Musik*, in einem grundlegenden Aufsatz über *Gestaltungsfragen der zeitgenössischen Oper* [72] von 1943, in dem er die Haltung des *Amts Rosenberg* zur zeitgenössischen Opernproduktion noch einmal zusammenfaßte. Neue Opern, die sich "im Rahmen der Tradition halten" - also der spätromantischen Tradition -, glaubte Killer dabei übergehen zu können, weil dieses "epigonale Schaffen" im wesentlichen erfolglos geblieben sei [73]. Im übrigen handele es sich bei solchen Opern um Werke "über die unsere Zeit - zum mindesten in den Bestrebungen mancher Neuland suchenden Opernschöpfer - schon hinausgeschritten ist oder glaubt hinausschreiten zu können" [74]. Die Erfolglosigkeit jener Opern war doppelt konnotiert: einmal im Hinblick auf den Publikumserfolg, aber auch im Hinblick auf die gewünschte neue Opernform.

- 33 -

Nur aus wenigen Kritiken Gerigks wird ersichtlich, wie er sich die Lösung des Problems der neuen Oper vorstellte. So äußerte er sich durchaus positiv zu Haas' musikalischer

SEITE: 19

---

scher Gestaltung der Oper *Tobias Wunderlich*, die er jedoch aus "weltanschaulichen" Gründen verurteilte (vgl. unten):

*"Wir bedauern das im vorliegenden Falle deshalb, weil der Komponist Haas zwar keine in sich geschlossene Persönlichkeit, aber einer der handwerklich gefestigsten Musiker unserer Zeit darstellt. Er ist ein Regerschüler, und seine Musik atmet oft genug eine Reger verwandte bajuvarische Gesundheit. Haas beschränkt sich in der vorliegenden Oper im wesentlichen auf kleine Formen. In der Melodik lehnt er sich weitgehend an das Volkslied an, und mit derselben Sicherheit schreibt er einen ländlichen bayerischen Volkstanz,*

*wie er die Technik eines Bizet, Wagner, Puccini oder Strauß anwendet. Die Behandlung des Orchesters ist meisterhaft bis in jede Einzelheit. Auch die Führung der Gesangsstimmen wird allen Forderungen gerecht, die vom Standpunkt des Musikers und des Sängers gestellt werden können" [75].*

Verhalten positiv bewertet wurde auch Carl Orffs *Der Mond*. Orff habe

*"eine Musik geschrieben, die ihre melodischen Antriebe aus dem Volkslied holt und die sich auf musikalische Kleinformen beschränkt. Sie wird mit allen Errungenschaften der neuzeitlichen Opernkunst aufgeputzt. Vibraphon, Zither, Celesta und manches andere treten zu der großen Besetzung. Orff geht virtuos um mit dem gewaltigen Apparat, raffiniert in der sicheren Erzielung von Wirkungen; aber er ist weit entfernt von jeglicher romantischen Haltung. Durchsichtigkeit und Klarheit zeichnen ihn aus, und man bedauert nur, daß er die Längen nicht gefühlt hat, die nur zu schnell abstumpfen. Es ist in dieser Aufmachung kein Märchen mehr, sondern ein Sketsch" [76].*

Während der letzte Satz einigermaßen kryptisch ist, ist doch nicht zu übersehen, daß die Oper Gerigks Zustimmung fand (das Fehlen der *"romantischen Haltung"* war ein positives Kriterium). Musikalische Kleinformen und melodische Anlehnung an das Volkslied waren bei Haas wie bei Orff die positiv vermerkten Stilmittel.

SEITE: 20

---

- 34 -

Betrachtet man die zitierten Kritiken insgesamt, wird schemenhaft deutlich, was Gerigk vorschwebte: einerseits ein Anschluß an die Kompositionsgeschichte *vor* der *"Systemzeit"*, der die musikalische Entwicklung aber weitertreiben sollte, andererseits eine deutlich modernere Musik als die der Jahrhundertwende, die sich aber ebenso deutlich von der Musik der *"Systemzeit"* unterscheiden sollte. Im Gegensatz zu Egk, dessen Musik Gerigk als Auswuchs der Zeit der Republik betrachtete, sah er wohl im

Falle Orffs eine politisch akzeptable Weiterentwicklung von der *Carmina Burana* zum *Mond*. Denn in der *Carmina Burana* hatte Gerigk noch einen musikgeschichtlichen Rückschritt gesehen, der der gewünschten Modernität widersprach, weil einerseits noch Anklänge an die "Systemzeit" vorhanden waren, und es sich andererseits um eine "falsch verstandene Rückkehr zu Urelementen des Musizierens" handele: "Heißt solch ein Musizieren nicht die Musikentwicklung gerade um die Epochen zurückzuschrauben, die als Höhepunkte abendländischer Kulturentwicklung gelten müssen?!" [77].

- 35 -

Symptomatisch für die Problematik der positiven Beurteilung der Musik des *Tobias Wunderlich* und des *Monds* ist jedoch, daß beide Opern das eigentliche Paradox nicht lösen konnten: Denn Haas' Musik war ohne die Spätromantik ebensowenig denkbar wie die Orffs ohne die Entwicklung der Musik in der Weimarer Republik denkbar gewesen wäre (worauf die verhohlene Kritik an der "Raffinesse" und dem "Aufputz" der Oper verweist). Insofern reduzierte sich das nationalsozialistisch Akzeptable wieder auf den Rückgriff auf eine ältere Tradition und auf die Eliminierung von Elementen der angegriffenen, aber faktisch doch tendenziell weitergeführten Tradition der Weimarer Republik [78]. Etwas wirklich Eigenständiges, im Sinne der Schaffung einer unverwechselbaren und eigentlichen nationalsozialistischen Musikkultur, waren beide Werke nicht und konnten es nicht sein.

- 36 -

Gerigks paradoxe musikalische Forderungen wurden zudem, wie erwähnt, noch überlagert durch das Kriterium der Gesinnung eines Komponisten, die notwendige Voraussetzung der neuen Oper sein mußte, aber nicht als hinreichende Bedingung galt. Weder war die Musik allein entscheidend für Gerigks Wertschätzung, noch die Gesinnung. Aber eine fehlende 'korrekte' Gesinnung, die sich bei der Oper auch in der Textwahl äußern konnte ("*Wer heute noch Texte nichtarischer Herkunft oder undurchsichtiger welt-*

*anschaulicher Haltung vertont, spricht zugleich das Urteil über sich selbst." [79]),* reichte hin, eine musikalisch tolerable, ja sogar in gewisser Weise begrüßenswerte Oper zu verwerfen, wie etwa Haas' *Tobias Wunderlich*, dem Gerigk "verfälschtes" weil "klerikal gebundenes" "Volkstum" vorwarf [80].

- 37 -

So lag einerseits in der Immanenz der paradoxalen politischen Forderungen die Unmöglichkeit einer akzeptablen neuen Oper begründet, während andererseits die zwei sich überlagernden Kriterien musikalischer *und* politischer Korrektheit ebenfalls eine akzeptable neue Oper fast ausschlossen. Das galt selbst dort, wo Gerigk offenbar Ansätze zu einer musikalisch 'korrekten' Oper sah, nämlich bei Rudolf Wagner-Régenys Oper *Die Bürger von Calais*, deren "Mißlingen" er in der Textvorlage Caspar Neher's begründet sah [81], der sich nach Ansicht Gerigk's durch seine Tätigkeit für Weill diskreditiert hatte.

- 38 -

Hermann Killer sah zwar Ansätze zu einer neuen Opernform in Werken, "die unter Verzicht auf billige Popularität von neuem Ausdruckswillen in neuen Formen künden". Diese Werke würden sich nicht nur im "Negativen", nämlich "in der Verneinung der Vergangenheit, vor allem der verschrienen Romantik" decken, sondern in ihrer Programmatik von "gemeinschaftsgebundene(n) Ideale(n)" und ihrer Annäherung an das "szenische Oratorium" [82]. Als Beispiele für die neuen Opernformen führte Killer Egks *Columbus*, Reutters *Odysseus* und Orffs *Carmina Burana* an, Werke, gegen die er keine musikalischen Einwände hatte. Was jedoch musikalisch akzeptabel war, wurde auch bei Killer konterkariert durch die Forderung nach der 'richtigen' weltanschaulichen "Haltung". Es sei "eine unabdingbare Forderung unserer Weltanschauung, nicht das Können eines Künstlers allein als oberstes Kriterium anzusehen, sondern ebenso die Haltung zu berücksichtigen, die in den Dienst des Könnens gestellt wird" [83]. Diese Forderung sei bisher allerdings in den seltensten Fällen erfüllt worden. Als Negativbeispiele nennt Killer Haas' *Tobias Wunderlich* und Felix Petyreks *Garten des Paradieses*. An Orffs *Carmina Burana* wird, wie bei Gerigk, der lateinische Text kritisiert ("Man kann

---

heute nicht von Volksnähe sprechen, wenn kein Opernbesucher den Text begreift."), außerdem wirft Killer Orff vor, daß seine "Artistik" und das "bewußte Primitivitätsstreben" noch in der "Verfallskunst der Systemzeit, d. h. letzten Endes in einer materialistischen Weltanschauung wurzeln" [84]. Aber auch für den Mond vermeint Killer noch konstatieren zu müssen, daß "in dieser Kunst doch noch jene Kräfte mitwirken, die [...] 'dem Rhythmus des Blutes und der Seele des deutschen Volkes widerstreben'" [85]. An Egks *Peer Gynt* werden die "oft bewußt aus einer überwundenen Epoche hervorgeholten musikalischen Mittel" [86] kritisiert, am *Columbus* die "starke Intellektualisierung der Handlung". Wagner-Régenys *Bürgern von Calais* wirft Killer den Librettisten Caspar Neher vor, sowie die "gleichsam seelenlose Sachlichkeit" [87]. Das Werk sei ebenso wie Wagner-Régenys *Johanna Balk* "kaum" ein Schritt, der "zu einer gültigen Opernform unserer Zeit" führe. Weitere Komponisten - Paul von Klenau, Hermann Reutter, Heinrich Sutermeister und Friedrich Walter - würden dieses Bild, so Killer, "um aufschlußreiche Einzelzüge bereichern, sie würden es auch in manchem durchaus positiv ergänzen" [88], aber - so darf man daraus schließen - sie würden es nicht grundsätzlich verändern.

- 39 -

Killer bestätigt nur, was sich bereits ergibt, wenn man die Opernkritiken Gerigks insgesamt überblickt: es gab aus Sicht des *Amts Rosenberg* keine neue, nationalsozialistische Oper. Dies aber war nicht Resultat einer tatsächlichen Entwicklung der Operngeschichte. Denn in der Tat wird man Killer zustimmen, daß die von ihm aufgezählten Werke durchaus gemeinsame Merkmale haben, die sie von den Opern in der Weimarer Republik unterscheiden. Vielmehr bestätigt Killer noch einmal das Paradox der Musikpolitik des *Amts Rosenberg*: auch Killer forderte die neue Oper und lehnte die Rückkehr zur Spätromantik und den Bezug auf die Tradition der zwanziger Jahre selbst als Fortentwicklung ab, wodurch die in den dreißiger Jahren einzig



denkbaren musikgeschichtlichen Alternativen für die neue Oper ausschieden.

SEITE: 23

---

### III

- 40 -

Der beständige Hinweis auf die *"weltanschauliche Haltung"* der Komponisten aus dem *Amt Rosenberg* war mehr als die Rechthaberei einer radikalen Clique: Wollte Goebbels die Oper und damit ihre Musik, nachdem sich ihre bleibenden Werke *"im freien Spiel der Kräfte"* herauskristallisiert hatten, vor allem funktionalisieren - wobei aus realpolitischen Gründen [89] die *"Weltanschauung"* der Komponisten ebenso eine untergeordnete Rolle spielte wie die musikalische Gestalt der Werke -, um damit die politischen Ziele des Regimes zu stützen, so wollten Gerigk und Killer eine Oper und Opernmusik, die grundsätzlich nicht funktionalisierbar war, weil sich in ihrer Form und ihrem Inhalt der Nationalsozialismus nicht nur manifestieren, sondern inkarnieren sollte und die Funktion mit dem Inhalt identisch war.

- 41 -

Insofern war der auch auf musikpolitischem Gebiet ausgetragene Streit zwischen Goebbels und Rosenberg mehr als nur ein Streit um Kompetenzen: es ging in der Tat um Grundsätze und die *"Weltanschauung"*. Das faktische Resultat für das, was man Musikpolitik nennt, war jedoch eine völlige Verunsicherung jener, die Objekte dieser Musikpolitik waren - der Komponisten. Denn einerseits war die Funktionalisierung ihrer Werke - und damit im Zweifelsfalle ihre Tolerierung - nicht vorhersehbar, zumal diese Funktionalisierung der Werke sich ja immer im machtpolitischen Spannungsfeld zwischen Rosenberg und Goebbels abspielte; andererseits aber waren die Forderungen der radikalen Fraktion um Rosenberg schlechterdings nicht erfüllbar. Eine Musikpolitik im eigentlichen Sinne konnte damit gar nicht stattfinden. Das Fehlen einer im engeren Sinne ideologischen Leitlinie der Musikpolitik, die Widersprüche in der Musikpolitik des

*Amts Rosenberg*, die musikpolitischen Leerstellen, die sich hier durch paradoxe und im Propagandaministerium durch fehlende ideologische Leitlinien ergaben, die Forderung nach einer Volksoper, von der die eine Seite glaubte, daß sie sich durch ihre Popularität auszeichnete, während die andere Seite gerade einer "*Massenkunst*" skeptisch gegenüberstand (aber trotzdem "*Volkstümlichkeit*" wünschte), der Widerstreit zwischen einer ideologisch-radikalen, aber praktisch nicht durchführbaren Politik und den Einzelfallentscheidungen der Goebbels'schen Realpolitik führten dazu, daß häufig jener Freiraum für lokale Parteigrößen entstand, in denen sie musikpolitische Entscheidungen nach Gusto

SEITE: 24

---

treffen konnten [90]. Das besagt aber nichts anderes, als daß die Leerstellen der offiziellen Musikpolitik gefüllt wurden durch die persönlichen Erfahrungen und Ressentiments von mehr oder weniger durch Zufall gerade anwesenden Personen mit Entscheidungsbefugnis. Dies war, wie der Fall des *Peer Gynt* von Werner Egk zeigt, sogar auf der höchsten politischen Entscheidungsebene die Regel [91]. Denn diese Oper wurde so vehement von Gerigk angegriffen, daß Egk ihre Absetzung vom Spielplan der Berliner Staatsoper fürchtete. Erst ein Opernbesuch Hitlers selbst, der den Komponisten beglückwünschte, hatte zur Folge, daß *Peer Gynt* als nationalsozialistische Oper akzeptiert wurde, so daß Gerigk seine Angriffe einstellen mußte. Von einer zentral vom Propagandaministerium gelenkten, in sich stimmigen, ideologisch festgelegten Musikpolitik im Dritten Reich, mit festen, allgemeinverbindlichen Zielen und Absichten kann darum kaum gesprochen werden.

SEITE: 25

---

---

## Anmerkungen:

<sup>1</sup> Die Rede wurde in den *Düsseldorfer Nachrichten* v. 29. 5. 1938 (Morgen-Ausgabe) abgedruckt (*Dr. Goebbels in Düsseldorf*); Teilabdrucke im *Völkischen Beobachter* v. 29. 5. 1938 (*Musikfestwoche für das ganze deutsche Volk. Dr. Goebbels sprach auf den Düsseldorfer Reichsmusiktagen. Stiftung eines deutschen Musikpreises*); der *Frankfurter Zeitung* v. 30. 5. 1938 (*Zehn Grundsätze für das deutsche Musikschaffen. Dr. Goebbels auf der Reichsmusikfestwoche. (Drahtmeldung unseres Sonderberichterstatters)*); der *Deutschen Allgemeinen Zeitung* v. 29. 5. 1938 (*Dr. Goebbels kündigt neues deutsches Musikrecht an. 10 000 RM für den besten deutschen Geiger und Pianisten*); unter dem Titel *Zehn Grundsätze deutschen Musikschaffens* wurden die resümierenden 10 Punkte aus Goebbels' Rede auch in den *Amtlichen Mitteilungen der Reichsmusikkammer* vom 1. Juni 1938 veröffentlicht.

[\[Zurück zum Text\]](#)

<sup>2</sup> Goebbels zählte die 'Erfolge' auf: Neuordnung der wirtschaftlichen Verhältnisse im Musikleben, Neuordnung der rechtlichen Verhältnisse, ständische Organisation der Musiker in der Reichsmusikkammer, Verbesserung der sozialen Lage der Musiker, Pflege des künstlerischen Nachwuchses, Einrichtung von Werkkonzerten, Ausschaltung des "*planlosen Experimentierens*" und "*Beseitigung der Dekadenz*" in der musikalischen Ausbildung, Neuordnung der Musikkritik.

[\[Zurück zum Text\]](#)

<sup>3</sup> Im Original gesperrt gedruckte Passagen werden hier wie im folgenden durch Unterstreichung markiert.

[\[Zurück zum Text\]](#)

<sup>4</sup> Zum hier nur angedeuteten Epochenbruch in der deutschen Musikgeschichte nach dem ersten Weltkrieg vgl. M. Walter, *Hitler in der Oper. Deutsches Musikleben 1919-1945*, Stuttgart/Weimar 1995 (im Druck) und E. John, *Musikbolschewismus. Die Politisierung der Musik in Deutschland 1918-1938*, Stuttgart/Weimar 1994.

[\[Zurück zum Text\]](#)

<sup>5</sup> K. Singer, *Volkstümliche Konzerte*, in: *Vorwärts* v. 21.10.1919: "*Volkstümlich vor allem müßte der Gesang, mußte das Lied als treuester Uebertrager von Nachdenklichkeiten und seelischen Regungen sein. Die wenigsten Liedkomponisten, hingerissen von der Gläubigkeit an die Modernen, wissen das oder wollen es sehen. Aber wenn Leo Blech [...] seine scharmanten und doch so kunstvoll gebauten Kinderlieder spielt und ihnen von der gleichgestimmten, bühnenreifen Sabine Meyer Gestalt und wirbelndes Leben einhauchen läßt, so verlangt Laie und Fachmann doppelt zu genießen. Aehnlich in dem Liederabend des schönstimmigen, überlegend darstellenden Raatz-Brockmann. Er hilft mit hoher Kunstfertigkeit Liedern von Justus Herm. Wetzel zu einem ganzen Erfolg. Hier fehlt jeder moderne Nervenkitzel. Aber in all dieser Schlichtheit welche klare Melodielinie, welche ein gesunder Bau, welche erfrischende, klare Nachspürung der Textstimmungen. Dieser volkstümliche Tondichter überzeugt so vollkommen und läßt so spielend leicht mitempfinden, daß man die Durchdachtheit der Form als selbstverständliche Leistung hinnimmt.*"

[\[Zurück zum Text\]](#)

<sup>6</sup> E. Bloch, *Geist der Utopie. Bearbeitete Neuauflage der zweiten Fassung von 1923*, ND Frankfurt/M.

1964 [= Gesamtausgabe 3], 97f.: "Kurz vorher [vor Wagner] herrschte öffentlich durchaus noch das geschlossene Lied. Aber nun kam von neuem wieder das vor sich Hinsingen zu Ehren. Wagner brachte eine völlig neue Art von Melodie, oder richtiger gesagt, einen neuen Weg in Wald und lange vergessenes Gebirge. Bis zu ihm war nur mehr die einfache homophon gesetzte Liedweise mit bescheidenem Taktschlag als Melodie bekannt. Die minderen italienischen Gesänge oder noch besser; denn wir reden hier von deutscher Linie, die Mendelssohnschen Lieder ohne Worte und die Meyerbeerschen Arien machen diese verarmte Art völlig klar, die die homophone Begleitung unter sich hält und deren stabiler, synkopenarmer Rhythmus fast jede anders geschlossene Mehrstimmigkeit unterdrückt."

[\[Zurück zum Text\]](#)

<sup>7</sup> G. Schünemann, *Entwicklung oder Untergang der Musik? Eine neue Streitschrift Hans Pfitzners*, in: *Deutsche Allgemeine Zeitung* v. 5. 1. 1920.

[\[Zurück zum Text\]](#)

<sup>8</sup> O. Neitzel, *Theater und Musik./Der Prinz wider Willen*, in: *Kölnische Zeitung* v. 16. 1. 1919.

[\[Zurück zum Text\]](#)

<sup>9</sup> Vgl. dazu grundsätzlich John, *Musikbolschewismus* u. Walter, *Hitler in der Oper*.

[\[Zurück zum Text\]](#)

<sup>10</sup> H.F. Müller, *Siegfried Wagner, ein Tondichter des deutschen Volkstums. Zu seinem Geburtstage am 6. Juni*, in: *Völkischer Beobachter* v. 5. 6. 1929.

[\[Zurück zum Text\]](#)

<sup>11</sup> Vgl. M. Meyer, *The Politics of Music in the Third Reich*, New York/Bern etc. 1991 [= *American University Studies* 49], 308ff, sowie A. Riethmüller, *Komposition im Dritten Reich*, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 38 (1981), 274.

[\[Zurück zum Text\]](#)

<sup>12</sup> E. Schliepe, *Die deutsche Volksoper*, in: *Die Musik* 26 (1933/34), 885: "Der Begriff der Volksoper wird sehr oft mißverstanden. Keineswegs ist jede schlechthin populär gewordene Oper auch eine Volksoper, auch nicht der unendlich oft gegebene 'Troubadour', obwohl dessen Melodien längst auf allen Gassen erklingen. Die Hintertreppenromantik seiner Handlung widerspricht jeglicher Einordnung in den Begriff der Volkstümlichkeit. Ebenso wenig gehört 'Fidelio' hierher [...] Die überwiegende Mehrheit aller Opern, mögen sie auch noch so viel gespielt werden, sind keine Volksopern."

[\[Zurück zum Text\]](#)

<sup>13</sup> Schliepe, *Die deutsche Volksoper*, 886f.

[\[Zurück zum Text\]](#)

<sup>14</sup> Schliepe, *Die deutsche Volksoper*, 886.

[\[Zurück zum Text\]](#)

<sup>15</sup> Schliepe, *Die deutsche Volksoper*, 887.

[\[Zurück zum Text\]](#)

<sup>16</sup> Zit. nach H. Kolland, *Wagner und der deutsche Faschismus*, in: *Musik und Musikpolitik im faschistischen Deutschland*, hg. v. H.-W. Heister u. H.-G. Klein, Frankfurt/M. 1984, 130. Vorher hieß es: "Deutschland ist das klassische Land der Musik. Die Melodie scheint hier jedem Menschen eingeboren zu sein. Aus der Musizierfreudigkeit der ganzen Rasse entspringen seine großen künstlerischen Genies vom

*Range eines Bach, Mozart, Beethoven und Richard Wagner; sie stellen die höchste Spitze des musikalisch-künstlerischen Genius dar."*

[\[Zurück zum Text\]](#)

<sup>17</sup> *Neue Zeitschrift für Musik* 86 (1919), 304: "Während die Staatsoper [Berlin] Pfitzners [...] 'Palestrina' unter skrupelloser Bewucherung eines sensationslüsternen Publikums herausbrachte und dann dieses den unteren Gesellschaftskreisen absolut unzugängliche Überwerk in einer billigeren, aber doch nicht billigen sogen. Volksaufführung aufzutischen für nötig bzw. opportun fand, nahm das Deutsche Opernhaus Lortzings wirklich volkstümliche und wirklich musikalische 'Undine' wieder in ihren Werkkreis auf."

[\[Zurück zum Text\]](#)

<sup>18</sup> F. von Borries, *Die Reichsmusikprüfstelle und ihr Wirken für die Musikkultur*, in: *Jahrbuch der deutschen Musik* 2 (1944), 49.

[\[Zurück zum Text\]](#)

<sup>19</sup> In der Rede auf den Düsseldorfer Reichsmusiktagen von 1938 führte Goebbels auch aus: "Je mehr aber die Musik selbst sich von der alten deutschen Klarheit des Stils [...] entfernte, um so stärker geriet sie in Gegensatz zu den Wünschen und Bedürfnissen der breiten Volksmassen, ja mehr noch der musikliebenden und musikbegeisterten Oberschicht [...]" Bei letzterer dürfte Goebbels auch die Opernbesucher im Auge gehabt haben, und zwar deswegen, weil er sich an der Berliner Staatsoper mit ihrem teilweise exklusiven Publikum orientierte.

[\[Zurück zum Text\]](#)

<sup>20</sup> Folgerichtig wurde die konkrete Politik des Ministeriums in Bezug auf die Oper in der Regel von Ministerialbeamten bzw. dem Leiter der Abteilung Musik (Heinz Drewes) und vor allem dem Reichsdramaturgen gemacht. - Bezeichnend sind zwei Äußerungen von Goebbels, die W. Egk, *Die Zeit wartet nicht. Künstlerisches, Zeitgeschichtliches, Privates aus meinem Leben*, München 1981 (ergänzte Tb.-Ausgabe) mitteilte: "Was will denn dieser Furtwängler mit seinen lächerlichen zweitausend Zuhörern in der Philharmonie. Was wir brauchen, sind die Millionen, und die haben wir mit dem Rundfunk!" (ebd., 318); und (während einer Auseinandersetzung mit Strauss): "Léhar hat die Massen, Sie nicht! Hören Sie endlich auf mit dem Geschwätz von der Bedeutung der Ersten Musik! Damit werden Sie sie nicht aufwerten. Die Kultur von morgen ist eine andere als die von gestern! Sie, Herr Strauss, sind von gestern!" (ebd., 343).

[\[Zurück zum Text\]](#)

<sup>21</sup> Vgl. dazu ausführlich Walter, *Hitler in der Oper*, 215ff.

[\[Zurück zum Text\]](#)

<sup>22</sup> Vgl. K. Dussel, *Ein neues, ein heroisches Theater? Nationalsozialistische Theaterpolitik und ihre Auswirkungen in der Provinz*, Bonn 1988, 264.

[\[Zurück zum Text\]](#)

<sup>23</sup> Vgl. Dussel, *Ein neues, ein heroisches Theater?*, 262f.

[\[Zurück zum Text\]](#)

<sup>24</sup> Vgl. Dussel, *Ein neues, ein heroisches Theater?*, 263: An Opernkomponisten wurden nur genannt: Alban Berg, Paul Dessau, Hans Gal, Ernst Krenek, Kurt Weill, Jaromir Weinberger und Michael Zadora; vgl. auch Drewniak, *Das Theater im NS-Staat*, 282.

[\[Zurück zum Text\]](#)

<sup>25</sup> Vgl. B. Drewniak, *Das Theater im NS-Staat. Szenarium deutscher Zeitgeschichte 1933-1945*, Düsseldorf

1983, 317.

[\[Zurück zum Text\]](#)

<sup>26</sup> Zum Rückgang der Aufführungszahlen der Werke Wagners an den Berliner Opernhäusern vgl. H. Blair, *Die Lenkung der Berliner Opernhäuser*, in: *Musik und Musikpolitik im faschistischen Deutschland*, hg. v. H.-W. Heister u. H.-G. Klein, Frankfurt/M. 1984, 88; zu den Bühnen insgesamt: K. Dussel, *Ein neues, ein heroisches Theater?*, 248f.; F.-H. Köhler, *Die Struktur der Spielpläne deutschsprachiger Opernbühnen von 1896 bis 1966. Eine statistische Analyse*, [Koblenz] 1968, 34f. und 53f. - Demnach sank die quantitative Bedeutung von Wagner-Aufführungen für den Spielplan seit etwa Ende des ersten Weltkriegs kontinuierlich, am stärksten zwischen den Spielzeiten 1936/37 und 1943: Noch 1936 belegte Wagner quantitativ den ersten Platz, 1943 nur noch den fünften.

[\[Zurück zum Text\]](#)

<sup>27</sup> Zit. nach Dussel, *Ein neues, ein heroisches Theater?*, 252; vgl. dort auch zum folgenden.

[\[Zurück zum Text\]](#)

<sup>28</sup> Vgl. auch Dussel, *Ein neues, ein heroisches Theater*, 98.

[\[Zurück zum Text\]](#)

<sup>29</sup> Vgl. dazu Dussel, *Ein neues, ein heroisches Theater*, 255f. - Diese Rundschreiben haben sich allerdings nicht alle erhalten.

[\[Zurück zum Text\]](#)

<sup>30</sup> *Amtliche Mitteilungen der Reichsmusikkammer* v. 15. 12. 1940, 49.

[\[Zurück zum Text\]](#)

<sup>31</sup> Vgl. H.-J. Moser, *Von der Tätigkeit der Reichsstelle für Musikbearbeitungen*, in: *Jahrbuch der deutschen Musik* 1 (1943), 78-82.

[\[Zurück zum Text\]](#)

<sup>32</sup> Der formelle Leiter war der Leiter der Abteilung Musik im Propagandaministerium, Heinz Drewes.

[\[Zurück zum Text\]](#)

<sup>33</sup> Vgl. *Amtliche Mitteilungen der Reichsmusikkammer* v. 15. 12. 1940, 50. Hinsichtlich der Operette heißt es: *"An klassischen Operetten werden unter der Obhut erster Operettenfachleute vollkommen neu entstehen: von Johann Strauß 'Waldmeister', 'Indigo' und 'Jabuka', von Jos. Strauß 'Frühlingsluft', von Suppé 'Leichte Kavallerie' und 'Fatinitza', von Millöcker 'Der Bettelstudent'. Staatsaufträge für zeitgenössische Opern und Operetten schließen sich an."*

[\[Zurück zum Text\]](#)

<sup>34</sup> Vgl. Moser, *Von der Tätigkeit der Reichsstelle für Musikbearbeitungen*, 81.

[\[Zurück zum Text\]](#)

<sup>35</sup> *Amtliche Mitteilungen der Reichsmusikkammer* v. 15. 12. 1940, 50. Hinzu kamen Werkaufträge für zeitgenössische Opern, deren Zahl allerdings gering gewesen zu sein scheint (so erhielten Egk und vor allem Gerster solche Aufträge).

[\[Zurück zum Text\]](#)

<sup>36</sup> Moser, *Von der Tätigkeit der Reichsstelle für Musikbearbeitungen*, 78f.

[\[Zurück zum Text\]](#)

<sup>37</sup> Vgl. auch die Rede von Goebbels auf den Reichsmusiktagen 1938: *"Heute tritt an die Stelle einer überheblichen besserwissenden Kritik die Achtung vor der künstlerischen Persönlichkeit und die Ehrfurcht vor ihrem Werk. Darüber hinaus aber waltet das musikalische Publikum selbst als bester und einflußreichster Kritiker seines ewigen Amtes und verteilt durch Anteilnahme und Bewunderung seinen schönsten und sichtbarsten Lohn."*

[\[Zurück zum Text\]](#)

<sup>38</sup> Moser, *Von der Tätigkeit der Reichsstelle für Musikbearbeitungen*, 81.

[\[Zurück zum Text\]](#)

<sup>39</sup> Zit. nach Drewniak, *Das Theater im NS-Staat*, 36.

[\[Zurück zum Text\]](#)

<sup>40</sup> Insofern ist der Fall *Peer Gynt* ganz typisch: Goebbels wartete in einer durchaus unsicheren Situation jenen Moment ab, in dem er eine opportune -- in diesem Fall durch Hitler vorgegebene -- Entscheidung (nämlich faktisch die weitere Förderung Egks) treffen konnte; vgl. Walter, *Hitler in der Oper*, 176ff.

[\[Zurück zum Text\]](#)

<sup>41</sup> Nämlich der *"vertraulichen Besprechung zwischen Intendant und Ministerialreferent"*; vgl. dazu Dussel, *Ein neues, ein heroisches Theater?*, 27f.

[\[Zurück zum Text\]](#)

<sup>42</sup> Amt Darstellende Kunst, zit. nach Drewniak, *Das Theater im NS-Staat*, 37. - Eines der Motive für diese scheinbare Liberalität kommt in einem Aufsatz über *Die Reichsmusikprüfstelle und ihr Wirken für die Musikkultur* des damals stellvertretenden Leiters der Abteilung Musik im Propagandaministerium, Fritz von Borries, zum Vorschein, wenn er nach einem kurzen Rückblick auf *Jonny spielt auf* und die *Dreigroschenoper* meint: *"Es mußte deshalb eine Hauptsorge der nationalsozialistischen Kulturführung nach der Machtübernahme sein, auf musikalischem Gebiet diesem Treiben Einhalt zu gebieten, ohne den gesunden Fortschritt zu unterbinden und sich dem Vorwurf rückschrittlicher, zeitfremder Tendenzen auszusetzen. Es ist selbstverständlich, daß hier äußerst behutsam vorgegangen werden mußte, zumal gerade auf musikalischem Gebiet allgemein gültige Regeln nur schwer aufzustellen sind. Es sei nur an die Ablehnung erinnert, die zahlreiche Meisterwerke, die wir heute als höchste Offenbarungen empfinden, bei ihrem Erscheinen gefunden haben."* (F. von Borries, *Die Reichsmusikprüfstelle und ihr Wirken für die Musikkultur*, in: *Jahrbuch der deutschen Musik 2* [1944], 49f.) Hinter dieser Bemerkung steht offenbar die Furcht, vom Ausland (die *Reichsmusikprüfstelle* befaßte sich überwiegend mit ausländischen Musikerzeugnissen) könne das Regime als kulturlos und reaktionär gebrandmarkt werden; aber auch die Angst vor einem negativen Bild des Regimes in einer zukünftigen Geschichtsschreibung als Folge spektakulärer Fehlentscheidungen spielt eine gewichtige Rolle.

[\[Zurück zum Text\]](#)

<sup>43</sup> So der Staatssekretär Gutterer 1942, der bemängelte, daß eben dies den zeitgenössischen Opern weitgehend fehle; zit. nach Drewniak, *Das Theater im NS-Staat*, 302.

[\[Zurück zum Text\]](#)

<sup>44</sup> So heißt es etwa im *Jahrbuch der deutschen Musik*, das *"im Auftrage der Abteilung Musik des Reichsministeriums für Volksaufklärung und Propaganda"* von Helmuth von Hase herausgegeben wurde: Zu den *"bedauerlichen letzten Nachwirkungen der vielen volksfremden Experimente und snobistischen Kakophonien auf dem Operntheater vor 1933"* habe das mangelnde Vertrauen des Publikums in neu komponierte Werke gehört, weshalb man das *"Risiko"* eines Premierenbesuchs nicht hätte eingehen wollen. Das habe sich nun geändert, *"konnten doch im Jahre 1941 nicht weniger als 98 neue Opern auf deutschen*

*Bühnen herauskommen* [Wie sich diese Zahl zusammensetzt, ist rätselhaft. Selbst wenn man die Operetten-Uraufführungen hinzuzählt, dürfte die Zahl utopisch sein; M.W.] *und auch der Skeptiker mußte sich davon überzeugen, daß manche der neuen Opernmeister die Kunst schöner Verzauberung in nicht geringerem Maße zu üben verstehen, als ihre großen Vorgänger.*" Es könne deshalb von einer Krise der Oper nicht mehr gesprochen werden, *"als das Interesse des Publikums für neue Opern wieder geweckt ist"*. Und insofern sei es auch nur folgerichtig, wenn das Propagandaministerium erfolgreiche neue Werke -- d. h. *"bereits erprobte neue Werke"* -- fördere (F.C. Lange, *Zur Oper der Gegenwart*, in: *Jahrbuch der deutschen Musik* 1 [1943], 90).

[\[Zurück zum Text\]](#)

<sup>45</sup> Vgl. die vorhergehende Anm.

[\[Zurück zum Text\]](#)

<sup>46</sup> Lange, *Zur Oper der Gegenwart*, 90f.

[\[Zurück zum Text\]](#)

<sup>47</sup> Insofern habe die *"angestrebte Wiederanknüpfung an frühere Entwicklungsformen, etwa an die Barockoper, notwendig zu ausdrucksmäßiger Herabminderung"* führen müssen. Auch die teilweise auf Strawinsky zurückgehende *"antiromantische Einführung epischer Ausdrucksmittel in die Oper"* sei nur in Ausnahmefällen zu rechtfertigen, grundsätzlich aber eine *"Rückkehr auf primitivere dramatische Ausdrucksstufen"*. (Lange, *Zur Oper der Gegenwart*, 91).

[\[Zurück zum Text\]](#)

<sup>48</sup> Lange, *Zur Oper der Gegenwart*, 91f.

[\[Zurück zum Text\]](#)

<sup>49</sup> Grundlegend R. Bollmus, *Das Amt Rosenberg und seine Gegner. Studien zum Machtkampf im nationalsozialistischen Herrschaftssystem*, Stuttgart 1970; diesem folgend z. B. Drewniak, *Das Theater im NS-Staat*; Dussel, *Ein neues, ein heroisches Theater*; P. Reichel, *Der schöne Schein des Dritten Reiches. Faszination und Gewalt des Faschismus*, München/Wien 1991; M. Meyer, *The Politics of Music in the Third Reich*, New York/Bern/Frankfurt/Paris 1991 [= *American University Studies* 49]; U.-K. Ketelsen, *Literatur und Drittes Reich*, Schernfeld 1992.

[\[Zurück zum Text\]](#)

<sup>50</sup> F.K. Prieberg, *Musik im NS-Staat*, Frankfurt/M. 1982, 132; H. Brenner, *Die Kunstpolitik des Nationalsozialismus*, Reinbek 1963, führt S. 239 (vermutlich irrtümlich) zum *Kulturpolitischen Archiv* noch Hermann Killer als Leiter.

[\[Zurück zum Text\]](#)

<sup>51</sup> Vgl. M.H. Kater, *Different Drummers. Jazz in the Culture of Nazi Germany*, New York/Oxford 1992, 33.

[\[Zurück zum Text\]](#)

<sup>52</sup> Vgl. Prieberg, *Kraftprobe. Wilhelm Furtwängler im Dritten Reich*, Wiesbaden 1986, 249f.

[\[Zurück zum Text\]](#)

<sup>53</sup> Später *"Amt Musik"*; vgl. B. Drewniak, *Das Theater im NS-Staat*, 25. Das hing vermutlich damit zusammen, daß das *"Amt Musik"* auch die *"Musikpolitische Verbindungsstelle"* umfaßte; vgl. Brenner, *Die Kunstpolitik des Nationalsozialismus*, 239.

[\[Zurück zum Text\]](#)



<sup>54</sup> Vgl. auch S. Stompor, *Oper in Berlin von 1933 bis 1945*, in: *Beiträge zur Musikwissenschaft* 28 (1986), 28.

[\[Zurück zum Text\]](#)

<sup>55</sup> Vgl. Prieberg, *Kraftprobe*, 303.

[\[Zurück zum Text\]](#)

<sup>56</sup> Vgl. Brenner, *Die Kunstpolitik des Nationalsozialismus*, 240, sowie den Bericht Gerigks bei Goebbels 228f; grundsätzlich: J. Billig, *Alfred Rosenberg dans l'action idéologique, politique et administrative du Reich hitlérien*, Paris 1963.

[\[Zurück zum Text\]](#)

<sup>57</sup> Vgl. dazu G. Berglund, *Der Kampf um den Leser im Dritten Reich. Die Literaturpolitik der "Neuen Literatur" (Will Vesper) und der "Nationalsozialistischen Monatshefte"*, Worms 1980 [= *Deutsches Exil* 11].

[\[Zurück zum Text\]](#)

<sup>58</sup> Meistens, aber nicht nur, bezogen sich diese Artikel auf das Berliner Musikleben.

[\[Zurück zum Text\]](#)

<sup>59</sup> Die zunächst "*Amtliches Organ der NS-Kulturgemeinde*", später "*Organ des Amtes für Kunstpflege beim Beauftragten des Führers [= Alfred Rosenberg] für die gesamte geistige und weltanschauliche Erziehung und Schulung der NSDAP*" war.

[\[Zurück zum Text\]](#)

<sup>60</sup> H. Gerigk, *Glanzvolle Uraufführung in Dresden. "Daphne" -- die neue Strauß-Oper*, in: *Völkischer Beobachter* v. 18. 10. 1938.

[\[Zurück zum Text\]](#)

<sup>61</sup> Vgl. zu den Bestrebungen um eine neue "*Volksoper*" auch M. Meyer, *The Politics of Music in the Third Reich*, 308ff.

[\[Zurück zum Text\]](#)

<sup>62</sup> Vgl. H. Gerigk, *Berliner Musikleben*, in: *Nationalsozialistische Monatshefte* 6 (1935), 561; Ders., *Berliner Musikleben*, in: *Nationalsozialistische Monatshefte* 6 (1935), 1140; Ders., *Deutsches Musikleben*, in: *Nationalsozialistische Monatshefte* 9 (1938), 839.

[\[Zurück zum Text\]](#)

<sup>63</sup> H. Gerigk, *Musik-Umschau*, in: *Nationalsozialistische Monatshefte* 10 (1939), 278.

[\[Zurück zum Text\]](#)

<sup>64</sup> H. Gerigk, *Berliner Musikleben*, in: *Nationalsozialistische Monatshefte* 7 (1936), 381.

[\[Zurück zum Text\]](#)

<sup>65</sup> Denn: "*Als Schriftsteller hat sich Egk in dieser Richtung schon außerordentlich hellhörig erwiesen.*"

[\[Zurück zum Text\]](#)

<sup>66</sup> Von Hindemith erwartete Gerigk insofern eine politische und kompositorische Kehrtwendung. Er

zweifle zwar nicht an dessen Fähigkeiten. Aber erstens klinge das *"meiste dieser Musik ausgesprochen schlecht"*, zweitens sei Hindemiths *"künstlerische Grundhaltung"* falsch und insofern viele seiner Werke *"zersetzend oder sogar als staatsfeindlich"* zu betrachten gewesen (nämlich *"Sancta Susanna, Lindberghflug, Das Lehrstück!"*: *"Also nicht gegen Hindemith, sondern für einen anderen Hindemith, wie ja überhaupt die Ausrichtung der schaffenden Künstler eine wichtige Aufgabe ist, falls die noch in der Systemzeit groß gewordene Generation in ihrer Auswirkung nicht zu ihrem eigenen Schaden einfach ausfallen soll."* (H. Gerigk, *Berliner Musikleben*, in: *Nationalsozialistische Monatshefte* 7 [1936], 380f.)

[\[Zurück zum Text\]](#)

<sup>67</sup> Vgl. die vorhergehende Anm.

[\[Zurück zum Text\]](#)

<sup>68</sup> Vgl. H. Gerigk, *Nordische Musik*, in: *Nationalsozialistische Monatshefte* 6 (1935), 559.

[\[Zurück zum Text\]](#)

<sup>69</sup> H. Gerigk, *Nordische Musik*, in: *Nationalsozialistische Monatshefte* 6 (1935), 559.

[\[Zurück zum Text\]](#)

<sup>70</sup> So schreibt er etwa zu Ludwig Mauricks *Simplicius Simplicissimus*: *"Die Musik bewegt sich zwischen den Stilen und wird immer der Situation entsprechend angelegt. Man hat ihr die Anklänge an bereits Vorhandenes zum Vorwurf gemacht, aber ohne einleuchtende Gründe. Wir streben von der verhängnisvoll gewordenen Auffassung fort, daß Musik unbedingt neu und noch nie dagewesen klingen muß. Weshalb soll man da nicht einen Meister gewähren lassen, der mit vollendeter Meisterschaft die Musikstile beherrscht und verwendet?"* (*Deutsches Musikleben*, in: *Nationalsozialistische Monatshefte* 9 [1938], 840.) Das klang wenig überzeugend. Auch Graener wird von Gerigk nur als *"Altmeister der deutschen Musik"* geschätzt (*Berliner Musikleben*, in: *Nationalsozialistische Monatshefte* 6 [1935], 561), und sein Verhältnis zu Strauss zeugt ebenfalls davon, daß er diese Art von Musik zwar nicht für *"weltanschaulich"* falsch oder anfechtbar hielt, daß sie aber nicht seiner Forderung nach Modernität entsprach. Bezeichnenderweise lobt Gerigk den *Friedenstag*, da die *"Handhabung"* der *"künstlerischen Mittel"* mit *"der Reife des Alters (vergleichbar etwa dem alten Verdi) erfolgt"* und insofern *"nahezu neu"* wirke (*Deutsches Musikleben*, in: *Nationalsozialistische Monatshefte* 9 [1938], 840). Ähnlich äußert er sich über die Musik zur *Daphne*. Opern dieser Art wurden zwar toleriert, aber im Grunde nur als Basis, auf der die eigentlich spezifisch nationalsozialistische Oper sich zu entwickeln hätte.

[\[Zurück zum Text\]](#)

<sup>71</sup> Vgl. dazu Brenner, *Die Kunstpolitik des Nationalsozialismus*, 239.

[\[Zurück zum Text\]](#)

<sup>72</sup> H. Killer, *Gestaltungsfragen der zeitgenössischen Oper*, in: *Nationalsozialistische Monatshefte* 14 (1943), 208-219.

[\[Zurück zum Text\]](#)

<sup>73</sup> Und zwar darum, weil es *"epigonal"* war: *"Mit ganz wenigen Ausnahmen haben Werke dieser ausschließlich rückschauenden Art keinen nachhaltigen Erfolg gehabt. Für bloß epigonales Schaffen hat der Opernbesucher im allgemeinen ein feines Empfinden, auch wenn es mit gewichtigen Erneuerungsansprüchen auftritt oder das herkömmliche Gewand mit etwas zeitgenössischem Faltenwurf neu drapieren will."* (Ebd., 210).

[\[Zurück zum Text\]](#)

<sup>74</sup> Killer, *Gestaltungsfragen der zeitgenössischen Oper*, 209.

[\[Zurück zum Text\]](#)

<sup>75</sup> Zit. nach *Die Musik* 30 (1937/38), 206. In den *Nationalsozialistischen Monatsheften* geht Gerigk nicht auf die Musik ein. Die hier zitierte Passage ist (abgesehen von einem hier stillschweigend ausgebesserten Druckfehler) gleichlautend mit der Kritik im *Völkischen Beobachter* vom 28. 11. 1937.

[\[Zurück zum Text\]](#)

<sup>76</sup> H. Gerigk, *Ein Opern-Einakter von Carl Orff*, in: *Die Musik* 31 (1939/40), 412.

[\[Zurück zum Text\]](#)

<sup>77</sup> H. Gerigk, *Das Ende des Allgemeinen Deutschen Musikvereins. Rückblick auf das Tonkünstlerfest in Darmstadt und Frankfurt a. Main*, in: *Die Musik* 29 (1936/37), 701f.

[\[Zurück zum Text\]](#)

<sup>78</sup> Und ihrer internationalen Einflüsse!

[\[Zurück zum Text\]](#)

<sup>79</sup> H. Gerigk, *Musikpolitische Rundschau*, in: *Nationalsozialistische Monatshefte* 9 (1938), 183.

[\[Zurück zum Text\]](#)

<sup>80</sup> H. Gerigk: *Joseph-Haas-Uraufführung in Kassel. "Tobias Wunderlich", eine Volksoper?*, in: *Völkischer Beobachter* v. 28. 11. 1937, 7: "Was Haas und sein Mitarbeiter Andersen hier getan haben, ist eine Verfälschung unseres Volkstums. Hier ist einer am Werk, der das Rad der Zeit zurückzudrehen versucht auf die Ebene jenes klerikal gebundenen, also verfälschten Volkstums, das sich im Laufe der Jahrhunderte tief in unser Volk hineingefressen hat." Vgl. Drewniak, *Das Theater im NS-Staat*, 309f.

[\[Zurück zum Text\]](#)

<sup>81</sup> H. Gerigk, *Musik-Umschau*, in: *Nationalsozialistische Monatshefte* 10 (1939), 278: "Es ist dramaturgisch etwas ähnliches, wie es Neher schon einmal in der jüdisch-kommunistischen Oper 'Die Bürgschaft' versuchte [...]"

[\[Zurück zum Text\]](#)

<sup>82</sup> Killer, *Gestaltungsfragen der zeitgenössischen Oper*, 210.

[\[Zurück zum Text\]](#)

<sup>83</sup> Killer, *Gestaltungsfragen der zeitgenössischen Oper*, 211.

[\[Zurück zum Text\]](#)

<sup>84</sup> Killer, *Gestaltungsfragen der zeitgenössischen Oper*, 213.

[\[Zurück zum Text\]](#)

<sup>85</sup> Killer, *Gestaltungsfragen der zeitgenössischen Oper*, 214.

[\[Zurück zum Text\]](#)

<sup>86</sup> Killer, *Gestaltungsfragen der zeitgenössischen Oper*, 215.

[\[Zurück zum Text\]](#)

<sup>87</sup> Killer, *Gestaltungsfragen der zeitgenössischen Oper*, 216.

[\[Zurück zum Text\]](#)

<sup>88</sup> Killer, *Gestaltungsfragen der zeitgenössischen Oper*, 217.

[\[Zurück zum Text\]](#)

<sup>89</sup> Vgl. z. B. auch den Einsatz von Jazzmusik bei der Truppenbetreuung, den Kater, *Different Drummers*, beschreibt.

[\[Zurück zum Text\]](#)

<sup>90</sup> Einige Beispiele für lokale Verbote von Opern bei H.-G. Klein, *Viel Konformität und wenig Verweigerung. Zur Komposition neuer Opern 1933-1945*, in: *Musik und Musikpolitik im faschistischen Deutschland*, hg. v. H.-W. Heister u. H.-G. Klein, Frankfurt/M. 1984, 156.

[\[Zurück zum Text\]](#)

<sup>91</sup> Vgl. Walter, *Hitler in der Oper*, 176ff. - Ein weiterer spektakulärer Fall war eine bei Prieberg, *Musik im NS-Staat*, 393f. wiedergegebene Episode: Der Landesleiter der Reichsmusikkammer im Gau Oberdonau, Franz Kinzl, bat 1943 im Zusammenhang seiner Bemühungen zur Hebung des Linzer Musiklebens seinen Freund Adolf Trittinger, den Leiter des Bruckner-Konservatoriums, einen geschlossenen Hindemith-Abend in Linz zu veranstalten, der auch vor der HJ mit Erfolg stattfand. Die Berechtigung dazu entnahm er dem *Musiklexikon* Hans Joachim Mosers in der zweiten Auflage von 1943, S. 372, in dem die Frage, ob Hindemith "Kulturbolschewist" sei, verneint wurde ("*Die Frage, ob Hindemith 'Kulturbolschewist' sei, ist [...] nach seiner inzwischen sichtbar gewordenen Entwicklung eher zu verneinen [...].*"). Immerhin war Moser seit 1940 stellvertretender Leiter der *Reichsstelle für Musikbearbeitungen* im Propagandaministerium. Drei Tage später intervenierte jedoch Hitler über den Adjutanten des Gauleiters und ließ seinen Reichsleiter Bormann aus Berlin fernmündlich bestellen: "*Der Führer ist empört über die freche Nichtachtung seiner Anordnung [die nicht belegt ist! - M.W.], entartete Musik eines Hindemith ausgerechnet in seiner Heimatstadt aufzuführen.*" Trittinger wurde seines Amtes enthoben und nur die Gunst der Umstände ersparte ihm die Einlieferung in das KZ Mauthausen. - Man sieht auch hier die Zufälligkeit der Entscheidungsfindung, die daraus resultiert, daß sich das Propagandaministerium nach dem 'Fall Hindemith' in keiner eindeutigen Weise mehr über die Musik des Komponisten geäußert hatte. Damit trat die Person Moser an die Stelle des Regierungsbeamten und die Entscheidung des Führers an die Stelle einer ideologischen oder musikpolitischen Entscheidung. Und typischerweise war Hitlers Einstellung gegenüber Hindemith von persönlichen Erfahrungen bzw. Ressentiments geprägt: nämlich einer angeblichen Nacktszene in *Neues vom Tage*. - Ein anderes typisches Beispiel ist die Vertreibung Fritz Buschs von der Dresdener Oper, hinter der der dortige Gauleiter Martin Mutschmann steckte; in diesem Fall konnte die Berliner Zentrale sich ebensowenig durchsetzen wie Hitler selbst (vgl. O. Rathkolb, *Führertreu und gottbegnadet. Künstlereliten im Dritten Reich*, Wien 1991, 100f.).

[\[Zurück zum Text\]](#)

---

Dokument erstellt am 25. März 1998

PD Dr. Wolfgang Krebs, Clemens Gresser