

## Verbotene Oper

### Schönheit und Machtgebot

„Da auf einmal fällt auf ihn ein blendendes Licht, er steht sozusagen in welthistorischer Bedeutung da.“ So phantasierte Hans Pfitzner im Jahr 1915 über die Rolle seines Opernhelden Palestrina. „Eine geistige Herkulestat wird vollbracht: auf Machtgebot Schönheit zu erzeugen.“<sup>1</sup> Pfitzners Traum sollte für Paul Hindemith, Dimitri Schostakowitsch, John Adams und viele andere Komponisten des 20. Jahrhunderts zum Albtraum werden: Im Rampenlicht zu stehen konnte tödlich werden. Wer aber schwang die Keule?

Pfitzner hoffte wohl tatsächlich, dass die Macht den Musik-Revoluzzern Schönberg und Busoni das Handwerk legen würde, um die „natürliche“ Musik zu retten, wofür er die westliche Dur-Moll-Harmonik hielt. Mit seinem Pamphlet *Futuristengefahr* lieferte er ihnen 1917 die Vorlage. Und Hitler stimmte ihm zu. Schon 1923 verbrüderten die beiden sich auf dem Boden ihres gemeinsamen Judenhasses. Zehn Jahre lang musste Pfitzner noch dabei zusehen, wie die „neue“ Musik mehr und mehr Verbreitung fand, dann konnte er mit Befriedigung verfolgen, wie ihr der Stempel „Entartet“ aufgedrückt wurde. Und wer schnitt den Stempel?

Das Machtgebot hatte nun zwar den Feind geschlagen, doch neue Schönheit entstand daraus nicht – der Nationalsozialismus hat keine nachhaltige Kunst hervorgebracht, dafür aber zahllose Denunzianten. Die Nazis löschten alles Widerständige aus und belieferten die Massen mit Klischees, um sie gefügig zu halten. Alle freien Gedanken und alles Fremde waren damit ebenfalls ausgelöscht. Das Denken und Fühlen wurde dem Nationalen untergeordnet. Ein Ständestaat sollte das Industriesystem gegen den Aufstand der Massen absichern. Die Energie, die in Russland in die Revolution geströmt war, wurde so umgebogen in die Erhaltung des Kapitalismus. Doch wer waren seine Agenten?

### Der Fall *Mathis der Maler*

Am bekanntesten wurde der Skandal um Paul Hindemiths *Mathis der Maler*, der 1934 auch zu einem Fall Furtwängler wurde.<sup>2</sup> Hindemith war zu diesem Zeitpunkt Professor an der Berliner Musikhochschule und wollte eigentlich vom NS-Staat akzeptiert werden. Mit dem Oratorium *Das Unaufhörliche* auf einen Text des Nazi-Sympathisanten Gottfried Benn hatte er sich der neuen Ideologie bereits angenähert. Richard Strauss kooptierte ihn für den Führerrat der deutschen Komponisten<sup>3</sup> und Hindemiths *Bostoner Symphonie* wurde in Berlin erfolgreich aufgeführt. Auf der anderen Seite spielte Hindemith an Heiligabend 1933 im Untersuchungsgefängnis Moabit auf der Bratsche Stücke von Bach, wo zu jener Zeit unter anderen auch sein Schwager Hans Flesch einsaß. Und dass seine Frau Gertrud Jüdin war, konnte den Komponisten auch nicht ruhig schlafen lassen.

Am 27. Februar 1934 dirigierte Wilhelm Furtwängler die Berliner Philharmoniker bei Hindemiths *Mathis-Symphonie* und am 25. November publizierte er einen Artikel in der Deutschen Allgemeinen Musikzeitung, in dem er für den Komponisten eintrat. Doch mit der Wirkung hatte er sich überschätzt. Der Berliner Lokalanzeiger vom 7.12.34<sup>4</sup> berichtete von einem Auftritt von Goebbels vor Kulturschaffenden im Sportpalast, wo er Furtwänglers

---

<sup>1</sup> Hans Pfitzner, Palestrina. In: Hans Pfitzner, Reden, Schriften, Briefe. Unveröffentlichtes und bisher Verstreutes. Berlin 1955, S. 26. „Da sitzt ein Mann in Rom beinahe das ganze 16. Jahrhundert hindurch an ein und derselben Stelle, verlässt den Ort, wo er wirkt, sein ganzes Leben lang nicht. Je nach Laune und Beschaffenheit der regierenden Päpste bald gnädig, bald ungnädig behandelt, lebt dieses große Genie still und prunklos, von nichts belohnt als dem Gefühl seines Wertes, im Dunklen. (...) Da auf einmal fällt auf ihn ein blendendes Licht, er steht sozusagen in welthistorischer Bedeutung da. Folgendes Ereignis tritt an ihn heran: eine ganze Kunstentwicklung, der vielstimmige Musikstil, droht vernichtet zu werden. Die unkünstlerische Welt, die, die sich draußen im Getriebe der menschlichen Interessen und Leidenschaften bewegt, ist im Begriff, die zahllosen Meisterwerke, die im Laufe der Zeit wie aus einem Geist geboren entstanden sind, nieder zu stampfen und der ewigen Vergessenheit anheim zu geben. Da ergeht an ihn, Palestrina, der Ruf: Rette die Musik!... Die große Stunde findet ihn groß, er schreibt das Werk, das die Rettung bringt. Eine geistige Herkulestat wird vollbracht: auf Machtgebot Schönheit zu erzeugen.“

<sup>2</sup> Günther Metz, Der Fall Hindemith. Versuch einer Neubewertung. Hofheim/Ts. 2016

<sup>3</sup> Metz, S. 40

<sup>4</sup> Joseph Wulf: Musik in Dritten Reich. Eine Dokumentation. Frankfurt 1966, 1983, S. 377f

Bekenntnis zurückwies und Hindemith als „atonalen Geräuschemacher“ bezeichnete<sup>5</sup>. Zum Auftakt der Veranstaltung schmetterten die Bläser der Staatskapelle Fanfaren, danach spielten die Philharmoniker Beethoven. Dann rezitierte der Staatsschauspieler Lothar Mühel aus *Mein Kampf*. Es folgten Auszüge aus Pfitzners Kantate *Von deutscher Seele*. Zum Abschluss donnerten die vereinten Kulturschaffenden „Deutschland erwache!“ und „Heil!“

In seiner Rede führte Goebbels aus: „Technische Meisterschaft entschuldigt nicht etwa, sondern verpflichtet. Sie zu rein motorischer, inhaltsloser Bewegungsmusik missbrauchen, heißt des über jeder wahren Kunst waltenden Genius spotten. Es ist dann bequem und billig, zu behaupten, es handele sich dabei um schnell hingeschriebene Gelegenheitswerke. Das ist es ja, dass Gelegenheit nicht nur Diebe, sondern auch atonale Musiker macht, die, um der Sensation zu dienen und dem Zeitgeist nahezu bleiben, nackte Frauen auf der Bühne in obszönsten und kitsch-gemeinsten Szenen im Bade auftreten lassen und sie dabei zur Verspottung eines feigen Geschlechts, das zu schwach ist, sich dagegen aufzulehnen, mit den misstönenden Dissonanzen einer musikalischen Nichtskönnerei umgeben. Unsere altdeutschen Meister werden sich dafür bedanken, in solchem Zusammenhang genannt zu werden. Und wenn sich die musikalische Jugend in Deutschland dazu bekennt, so ist das nur ein Beweis dafür, wie notwendig es ist, rücksichtslos und ohne Furcht vor absterbenden Kunstcliquen und -claqueurs, die uns unter Anwendung von geistigem Terror solches als Offenbarung des ewigen Genius aufschwätzen wollen, dagegen anzugehen. Wir jedenfalls vermögen weder Vorwärtsweisendes noch Zukunftsträchtiges dabei zu entdecken; wir verwahren uns auf das energischste dagegen, diesen Künstlertypus als deutsch angesprochen zu sehen, und buchen die Tatsache seines blutsmäßig reingermanischen Ursprungs nur als drastischen Beweis dafür, wie tief sich die jüdisch-intellektualistische Infizierung bereits in unserem eigenen Volkskörper festgefressen hatte.“<sup>6</sup>

Hitler hatte sich schon 1929 über Hindemiths komische Oper *Neues vom Tage* beschwert, weil die Heldin Laura darin eine Arie „nackt“ in der Badewanne singt. Furtwängler bat nun Goebbels um Entlassung als Vizepräsident der Reichsmusikkammer und als Chef der Berliner Philharmoniker und Göring um Entlassung als Operndirektor der Berliner Staatsoper. Nach einem Gespräch mit Goebbels am 28. Februar 1935 bedauerte Furtwängler in einer öffentlichen Erklärung „die Folgen und Folgerungen politischer Art, die an meinen Artikel geknüpft worden sind, um so mehr, als es mir völlig ferngelegen hat, durch diesen Artikel in die Leitung der Reichskunstpolitik einzugreifen, die auch nach meiner Auffassung selbstverständlich allein vom Führer und Reichskanzler und dem von ihm beauftragten Fachminister bestimmt wird“.<sup>7</sup>

In der Ausstellung „Entartete Musik“ wurde Paul Hindemith 1936 als „Theoretiker der Atonalität“ und „jüdisch versippt“ beschimpft. Zu diesem Zeitpunkt hatte er sich bereits in die Türkei abgesetzt, um in Ankara ein Musik-Konservatorium aufzubauen. Die 1935 fertiggestellte Oper wurde von den Nazis verboten und stattdessen 1938 in Zürich uraufgeführt. Die Art, wie sich Hindemiths „altdeutscher Meister“ den Mächtigen (hier vertreten durch den Kardinal Albrecht von Brandenburg) anschmiegt, hätte den Nazis nicht missfallen – wenn sie sich denn mit dem Werk beschäftigt hätten. Auch die Rolle der Frau war in ihrem Sinne: Ursula unterwirft sich dienend dem Werk des Mannes. Und in Hindemiths Musik konnte von Atonalität und Geräuschmacherei schon längst keine Rede mehr sein. Doch die Nazis hatten nun mal ihr Hindemith-Bild, verziehen ihm sein freches Frühwerk nicht – und für ihre Hetze waren Tatsachen nebensächlich.

Für die ideologische Kleinarbeit fühlten sich andere zuständig. Am 28. Februar 1934 fand in Hagen ein Konzert statt mit dem Titel: „Große deutsche Kunst – Verfallskunst – Wiederbeginnende Gesundung in der zeitgenössischen Musik“. Aufgeführt wurden Werke Johann Sebastian Bachs (3. Brandenburgisches Konzert) und Paul Hindemiths (Kammermusik Nr. 1, op. 24) – „nachgewiesen werden sollte das musikalisch und kulturell Positive im Werke Bachs und demgegenüber das Negative in der Hindemithschen Komposition“. Der Dirigent des Konzerts, der Städtische Musikdirektor Hans Herwig,

---

<sup>5</sup> Metz, S. 59f

<sup>6</sup> Wulf, S. 377f

<sup>7</sup> Wulf, S. 378

erläuterte in einem ausführlichen Vortrag mit Musikbeispielen, wie sich die Musik von ihren Anfängen bis zu ihrer Vollendung (in der Polyphonie Palestrinas und Bachs und danach in der Homophonie der Musik der Klassik und Romantik) entwickelt habe. Gegen die schließliche „Gefühlsverweichlichung im rein Klanglichen“ habe sich zuletzt die moderne Musik, auf das polyphone Prinzip zurückgreifend, jedoch „nicht nur gegen den Klang, sondern auch gegen jene naturhaften Harmoniegesetze, wie sie bei Bach vorhanden sind, gewandt und nicht mehr die Konsonanz als weltanschauliches Symbol höchster Harmonie anerkannt.“ Sie sei vielmehr zum Prinzip der Atonalität gekommen, d. h. zur willkürlichen Führung der einzelnen Stimmen, weswegen jene Musik als „negativ“ zu beurteilen sei.

Herwig warnte nun „vor einem Musiker dieses Geistes, der in unserer Zeit, wo die Kunst einzugliedern sei in das Gesamtgeschehen, kaum etwas Wesentliches zu sagen habe“. Als Leiter des hiesigen Musiklebens halte er sich für verpflichtet, den Berliner Stellen nicht zuzustimmen und auf den Irrtum hinzuweisen, der seiner Meinung nach in der Anerkennung Hindemiths bestehe.<sup>8</sup> „Drei Gründe waren es, warum ich gerade Hindemiths Kammermusik op. 24, Nr. 1 als typische Verfallskunst (...) zitierte und Bach gegenüberstellte. Einmal ist Hindemith von den oben genannten Musikern (Schönberg, Krenek, Honegger, Strawinsky, Toch und Hindemith) mit weitem Abstand der bedeutendste Könnler. Zum andern ist nur er noch aktuell. Endlich haben sich in der vergangenen Epoche machtvolle internationale Gruppen mit allen erdenklichen Mitteln der Propaganda bemüht, um in Fach- und Tageszeitungen immer wieder klar zu machen, daß in dem motorischen Antrieb der Hindemithschen Rhythmik endlich das Gesetz der rhythmischen Bewegung Bachs wiedergefunden, wiedererreicht sei.“<sup>9</sup>

### Der Fall Walter Abendroth

Es gab aber auch rhetorisch noch versiertere Kämpfer gegen „volksfremde“ Musik als den Hagener GMD. Einer der schlimmsten Hetzer war der Musikkritiker Walter Abendroth, ein erklärter Rassist und Antisemit: „Hatte ein Wagner seine tief durchdachten, wissensreichen Aufsätze über *Deutsche Kunst und deutsche Politik*, *Das Judentum in der Musik*, *Was ist deutsch?* und manches andere zu diesem Gedankenkreise in den Wind geschrieben? Und sahen wir nicht selber ringsumher in das Gehege des geistig-künstlerischen Lebensgebietes Kräfte einbrechen, die, von rein politischen Willensmächten gelenkt, den Geist vergifteten und zersetzten, die Kunst entwurzelten und zerstörten?“<sup>10</sup>

Abendroth war Pfitzner-Fan und legte eine Biographie vor, die heute immer noch in allen Bibliotheken steht. Sie ist so mit der nationalsozialistischen Ideologie durchtränkt, dass es dem Autor nicht gelang, die wirklichen Qualitäten und die Entwicklung der Pfitzner'schen Musik zu erkennen und zu beschreiben. Das Buch ist wertlos.

Im Berliner Lokal-Anzeiger jubilierte er schon am 27. April 1933 über den „gereinigten *Tannhäuser*“: „Na also! Der allgemeine Protest, den Klemperer-Fehlings *Tannhäuser*-Attentat bei Publikum und Presse – mit Ausnahme einiger an der Pflege deutscher Kultur uninteressierter Blätter – hervorgerufen hatte, ist nicht umsonst gewesen. Endlich sieht man die Oper wieder, wie der Meister gewollt hat, dass wir sie sehen.“ In Heft 7 der Deutschen Kultur-Wacht 1933 schrieb Abendroth: „Wer wurde nicht als Wagner-Interpret in schön bebilderten Artikeln gefeiert! Das fing mit Klemperer, Kleiber, Brecher, Horenstein an und endete mit Schmonzes, Tacheles und ich weiß nicht wem.“

In Die Musik schrieb er 1934: Wir haben uns jetzt in Deutschland befreit von jenem überall in Europa umgehenden Kulturverfallsprodukt, das unter dem Namen ‚Neue Musik‘ der arteigenen, volkseigentümlichen Kunstmusik am Leben fraß und gerade bei uns schon fast alle gesunden Keime zerstört, die etwa noch vorhandenen jedenfalls auf einen aller kleinsten Lebensraum zurückgedrängt hatte. Dass diese ‚Neue Musik‘ ihrem Geiste und

---

<sup>8</sup> Herwig bezieht sich hierbei zweifellos auf die Berufung Hindemiths in den Führerrat der deutschen Komponisten durch Richard Strauss und die Aufführung seiner *Konzertmusik für Streichorchester und Blechbläser* beim vom Berufsstand der deutschen Komponisten veranstalteten Festkonzert anlässlich des Ersten deutschen Komponistentages am 18. Februar 1934.

<sup>9</sup> Metz, S. 8ff

<sup>10</sup> Zitate Abendroths nach Wulf.

Wesen nach nicht nur deshalb unvolkstümlich sein musste, weil sie jedes natürliche Bedürfnis nach Wohllaut und Schönheit, Sinn und Verstand durchaus unbefriedigt ließ, sondern vielmehr noch deshalb, weil sie wissentlich und absichtlich jede Bezogenheit auf gesundes Fühlen und Wollen, wie es in einem starken, selbstbewussten Volke lebt, verachtete und lächerlich machte, liegt auf der Hand. Sie war ein Fäulnisbazillus, den volksfeindlicher Zersetzungswille mit Witz und Berechnung dem Kulturkörper eingimpft hatte. Suchen wir eine Erklärung dafür, dass dieser Bazillus in so erschreckendem Maße um sich greifen konnte, so kommen wir – abgesehen von der Bereitschaft einer allgemein missgeleiteten Schicht entwurzelter Intellektueller – auf eine bestimmte musikgeschichtliche Situation zurück: die Komponisten (nicht nur die deutschen, aber natürlich besonders die deutschen) sezften unter dem erdrückenden Gewicht des Namens und des Geistes Richard Wagner.<sup>11</sup>

1935 hetzte Abendroth gegen die „undeutschen“ Opern von Richard Strauss und erteilte Lektionen in Ahnenkunde: „Ferdinand Hiller, in dessen Hause der jüngere Wagner freundschaftlich verkehrte und der außerdem als Freund Robert Schumanns und vieler kerndeutscher Musiker bekannt ist, war allerdings Jude. Seine Frau aber war (entgegen Wagners späterer Behauptung) keine jüdische, sondern eine reine Polin. Beider Tochter Antonie war also bereits nur Halbjüdin. Sie heiratete den Vollblut-Holländer James Kwast. Ein Kind dieser Ehe war Frau Mimi Pfitzner, welche somit als Tochter eines Voll-Germanen und einer Halbjüdin zu gelten hat, also unter keinen Umständen als ‚Jüdin‘ bezeichnet werden kann.“

1936 konnte er das Internationale Musikfest Baden Baden als befreites Gebiet melden: Wo sich „früher gemeinsamer Wille gegen volk- und blutbedingtes Kunstschaffen“ durchgesetzt hatte, herrscht nun die „neue Weltanschauung als künstlerische Zucht“ und eine „gesunde Geistigkeit“. 1937 gab er wieder Unterricht über den Zusammenhang von Musik und Rasse: „Der Vorwurf der ‚Gelehrsamkeit‘, welcher von südlichen Völkern so oft gegen deutsche Musik erhoben wird, hat hierin seinen rassistisch tief bedingten Grund. Wir müssen diesen Vorwurf daher mit Ruhe entgegennehmen; denn sich ihm zu beugen und diese ‚Gelehrsamkeit‘ abwerfen zu wollen, das wäre Verrat am Eigensten.“ 1939 schlug er gegen Tanzmusik aus: „unverkennbares Erbteil einer kranken, absinkenden Zeit, sollte in Deutschland keinen Raum mehr haben“.

Im gleichen Jahr legte Abendroth seine Vorstellung von Opernspielplänen vor: Sie müssten „überhaupt erst wieder ein Opernpublikum schaffen, nachdem das alte, frühere, zum Teil gestorben, zum Teil durch die Experimentierwut und die Werkentstellungskünste der Nachkriegszeit abgeschreckt und vertrieben worden war.“ Die Berliner Volksoper habe Erfolg mit *Fidelio*, *Entführung* und *Cornelius-Barbier*: der „Beweis für die Möglichkeit, gewisse Meistertaten des deutschen Opernschaffens, die sich in der Gunst des ‚traditionellen‘ Opernpublikums nur einen recht bescheidenen und kühlen Platz erobern konnten, einer unverbildeten kunstempfänglichen Volksgemeinschaft durchaus genauso nahezubringen, wie Anderes, das eben auf alle Fälle gleich ‚durchschlägt‘.“

Nach der Befreiung 1945 war es in der Musik nicht anders als in den anderen Bereichen der Gesellschaft: Die alten Nazis blieben in wichtigen Stellungen und trugen das vergiftete Gedankengut an die nächste Generation weiter. Walter Abendroth war Feuilletonchef der ZEIT von 1948 bis 1955, danach ihr Musikkorrespondent in München. Über Schönbergs *Erwartung* schrieb er noch 1963: „Aufpeitschung des Uferlos-Gefühligten zum Pathologischen im klinischen Sinne.“ Der Nachruf des liberalen früheren Chefredakteurs Josef Müller-Marein auf Walter Abendroth 1973 in der ZEIT wunderte sich darüber, „dass man nach dem Kriege an seiner Haltung im ‚Dritten Reich‘ zweifeln konnte.“ Und das, obwohl bereits 1963 die grundlegende Untersuchung *Musik im Dritten Reich* von Joseph Wulf erschienen war, der unsere Zitate entnommen sind. Fred K. Prieberg schrieb in seinem Buch *Musik im NS-Staat*: „So haben fast alle Komponisten nach 1945 in Autobiografien und biografischen Angaben gegenüber Lexikonredaktionen und Musikschriftstellern ihre einstigen politisch textierten oder zu politischen Anlässen komponierten Werke totgeschwiegen,

---

<sup>11</sup> Die Musik, XXVI/6 (März 1934), S. 413. zitiert nach: Ernst Klee: Das Kulturlexikon zum Dritten Reich. Wer war was vor und nach 1945. S. Fischer, Frankfurt am Main 2007, S. 9

übrigens unter verständnisvoller Duldung der Redakteure, Biografen, Musikwissenschaftler, die offenbar Wichtigeres zu tun hatten, als der historischen Wahrheit zur Ehre zu verhelfen.“<sup>12</sup>

### **Der Fall *Lady Macbeth von Mzensk***

Ein Jahr nach dem Verbot von *Mathis der Maler* durch die Nazis wurde auch in der Sowjetunion eine Oper verboten: Unter dem Titel *Chaos statt Musik* kritisierte die Parteizeitung Prawda im Januar 1936 Dimitri Schostakowitschs *Lady Macbeth von Mzensk*.<sup>13</sup> Damit war die Ausradierung der revolutionären Avantgarde abgeschlossen. Die „Argumente“, die gegen Schostakowitsch vorgebracht wurden, unterscheiden sich kaum von denen der Nazis gegen Hindemith:

- die Musik ist disharmonisch
- Gepolter, Geprassel, Gekreisch, Kakophonie – dieser „Musik“ zu folgen ist schwer
- nicht einfach und verständlich
- wahnwitziger Rhythmus statt Ausdruckskraft
- hat nichts mehr mit symphonischen Klängen zu tun
- Negierung der Oper = „linke“ Kunst, negiert den natürlichen Klang
- kleinbürgerliche formalistische Verkrampfung
- Loslösung von der wahren Kunst
- grob, primitiv und vulgär
- grob naturalistischer Stil
- genießbar nur für Ästheten, die ihren gesunden Geschmack verloren haben
- Forderung sowjetischer Kultur, Grobheit und Primitivität zu verbannen
- Erfolg bei der ausländischen Bourgeoisie, kitzelt deren perversen Geschmack

Der anonyme Prawda-Artikel endete mit der Warnung „Das ist ein Spiel mit ernsthaften Dingen, das übel ausgehen kann.“ Für viele seiner Kollegen war es schon übel ausgegangen, sie wurden ermordet oder ins Lager gesteckt. Mit Argumenten sich zu wehren war unmöglich, denn der Artikel arbeitete mit den alten bürgerlichen Kunstklischees und zielte damit auf die Ausschaltung alles Widerständigen. Denn Widerstand gegen die brutale Durchsetzung des Industriesystems wollte die stalinistische Partei keinesfalls dulden – bei dem, was in der Sowjetunion geschah, konnte von Kommunismus gar keine Rede sein, lediglich von der Entwicklung eines Kapitalismus mit Staatsmonopol.

Die kritische Theorie des dialektischen Materialismus wurde zur Ideologie umgebogen. Auf künstlerischem Gebiet wurde dafür die Theorie des Sozialistischen Realismus ausgearbeitet. Das Denken und Fühlen der Menschen wurde den Kategorien des Klassenkampfes unterworfen. Diese Ideologie benebelte die Köpfe nicht weniger als die Religion, die Marx als Opium für das Volk bezeichnet hatte. Sie diente der Sicherung der Herrschaft, Gedankenfreiheit war ihr gefürchteter Gegner. Ihre Agenten waren Scharen von Schriftstellern, Musikwissenschaftlern und Dramaturgen.

Schostakowitsch fand aber Wege durch die Hintertür, um die Herrschenden zu überlisten. Unter den *Sechs englischen Liedern*, die er 1942 in der Übersetzung durch Boris Pasternak vertonte, findet sich auch Shakespeares Sonett Nr. 66<sup>14</sup>, veröffentlicht im Jahre

---

<sup>12</sup> Fred K. Prieberg: Musik im NS-Staat. Frankfurt 1982, S. 10

<sup>13</sup> Bernd Feuchtner: Dimitri Schostakowitsch. Hofheim/Ts. 2017, S. 61ff.

<sup>14</sup> Tir'd with all these, for restful death I cry,  
As, to behold desert a beggar born,  
And needy nothing trimm'd in jollity,  
And purest faith unhappily forsworn,

And guiled honour shamefully misplaced,  
And maiden virtue rudely strumpeted,  
And right perfection wrongfully disgraced,  
And strength by limping sway disabled,

And art made tongue-tied by authority,  
And folly (doctor-like) controlling skill,  
And simple truth miscall'd simplicity,

1609. Getarnt als Kritik an der feudalen englischen Gesellschaft des Elisabethanischen Zeitalters, prangert Schostakowitschs Lied die Unterdrückung an; in Stefan Georges Übertragung lauten die zentralen Verse:

Und Kunst geknebelt von der obrigkeit  
Und Geist vorm doktor Narrheit ohne recht  
Und Einfachheit missnannt Einfältigkeit  
Und sklave Gut in dienst beim herren Schlecht.

Zahlreiche Schriftsteller haben sich an Nachdichtungen versucht<sup>15</sup>; eine besonders schöne und zeitgemäße Version lieferte 1979 Ronald M. Schernikau:

ihr kotzt mich an, ich würd jetzt gerne gehn.

dass sie mein staunen immer noch bescheiden nennen  
und hinter lachen nicht die armut sehn  
und freien mut nicht, nur die lüge kennen  
und schamlos ihr geschwätztes konservieren  
und liebstes nur zum zoten finden  
und über unrecht, uns und unglück nicht mehr friern  
und über jede art, uns einzubinden  
und die verfolgten dieser zeit bei tische mit verbieten  
und herren sind und schrecklich unentzweit  
dass alle aufrechten aus ihrer welt gerieten  
und so gefahr mir droht: gewöhnung ist nicht weit.

und wie gesagt: ihr kotzt mich an;  
doch mir zum gehn fehlt dieser dort  
schweigende und redende und mir so liebe mann.

Dieser Liederzyklus lag dem Komponisten auch im Alter noch am Herzen, wie die Herausgabe einer Fassung für Kammerorchester als op. 140 im Jahr 1973 beweist, als Stalin schon zwanzig Jahre tot war. Mehr noch, in seiner *Michelangelo-Suite* op. 145 vertonte er 1974 auch Sonette des Renaissance-Künstlers, die sich gegen den Machtmissbrauch der Päpste wenden. Mit den Worten Michelangelos kritisierte Schostakowitsch die Funktion der Kunst im Herrschaftsgefüge. Die Suite wird eröffnet von dem Satz *Wahrheit* auf ein Sonett an den Papst Julius II. aus dem Jahr 1512:

O Herr, wenn je ein Spruch die Wahrheit sagte,  
So ist es der: Wer hat, will nimmer geben.  
Die Schwätzer ließest du sich dreist erheben  
Und lohntest jedem, der zu lügen wagte.<sup>16</sup>

---

And captive good attending captain ill:

Tired with all these, from these would I be gone,  
Save that, to die, I leave my love alone.

<sup>15</sup> Ulrich Erckenbrecht: Shakespeare Sechshundsechzig. Variationen über ein Sonett. Göttingen 1996. Hier sind 88 Übersetzungen gesammelt, darunter die von Stefan George und Ronald M. Schernikau

<sup>16</sup> gefolgt von den Versen:

Ich bin's. der treuen Dienst dir nie versagte,  
War, wie der Strahl dem Lichte, dir ergeben;  
Doch so vergeudet war mein rüstig Streben,  
Dass, was ich tat, dir minder stets behagte.

Zu deinen Höhen hofft' ich aufzusteigen,  
Gerecht wie mächtig würdest du verschmähen,  
So dacht' ich, je dein Ohr dem Hass zu neigen.

Auch wenn Stalin tot war: Die Lüge herrschte noch im Sowjetreich, und allzu viele logen mit, um ihren Anteil an der Beute zu sichern.

## Der Fall Römische Kirche

Michelangelo hatte seinem Auftraggeber, dem kriegerischen Papst Julius II., auch vorgeworfen, aus Kelchen Schwerter zu schmieden – dies Sonett findet sich ebenfalls in Schostakowitschs *Michelangelo-Suite*. Der Papst war auch nichts als ein irdischer Herrscher, der auf die Ausweitung seiner Macht aus war, und das rückte freisinnige Kreise von Künstlern und Denkern wie Michelangelo in die Nähe der Reformation. Die Luft der Freiheit wehte aber nicht nur politisch: Zur gleichen Zeit schrieb Baldassare Castiglione an seinem *Libro del Cortegiano*, dem *Buch des Höflings*, in dem er die Bildung in den schönen Künsten als ebenso wichtig darstellte wie Gewandtheit im Umgang mit Frauen. Diese Haltung hatten sich auch kunstsinnige Herrscher wie Giuliano di Lorenzo de' Medici, Herzog der Toskana, zu eigen gemacht, dem Machiavelli seinen *Principe* widmete – wenn schon Unterdrückung, dann wenigstens in eleganten Formen.

Freilich schloss diese neue höfische Kunst die arbeitende Bevölkerung vom Schönen aus. Sie zierte Adelsschlösser. Auch die Musik, die sich jetzt entwickelte, wurde in Palästen aufgeführt. So war es für Papst Clemens IX. ein einfaches Spiel, im Jahr 1667 das Auftreten von Frauen auf römischen Opernbühnen zu untersagen, denn man kannte sich untereinander, und die musikbesessenen Kardinäle besuchten sich gegenseitig in ihren Palazzi. Clemens kannte sich aus; er hatte als Kardinal Rospigliosi 1631 den Text zu Stefano Landis *Il Sant' Alessio* verfasst und sogar Libretti für Buffo-Opern geschrieben, so noch für Antonio Maria Abbatini's *La comica del cielo* zur sechsmaligen Aufführung im Palazzo Rospigliosi im Karneval 1668. Das römische Verbot von Frauen auf der Bühne war kein ehernes Gesetz, das ein ganzes Zeitalter verdunkelte. Seltsamerweise fand die Kirche es aber nicht anstößig, wenn Jungs mit schönen Stimmen kastriert wurden. Oft war es gar nicht deren Aufgabe, Frauen auf der Bühne zu ersetzen, sondern sie schmetterten Arien kriegerischer Helden.

Mit dem Teatro San Cassiano war in Venedig 1637 das erste öffentliche Opernhaus eröffnet worden, dem im Lauf des Jahrhunderts ein weiteres Dutzend folgte (und manchmal auch nach wenigen Jahren wieder schloss). In Rom war es die abgedankte Königin Christine von Schweden, die 1671 mit dem Teatro Tordinona am Tibet die Eröffnung des ersten Opernhauses initiiert hatte. unter Papst Clemens X. durfte es auch Sängerinnen beschäftigen, bis es 1675 wieder schloss und erst 1690 wieder eröffnet wurde. 1692 folgte das Teatro Capranica, doch 1697 untersagte Papst Innozenz XII. sämtliche Operaufführungen in Rom und ließ die verbliebenen drei Theater Roms unbrauchbar machen. Clemens XI. bestätigte das Verbot, ließ aber für Karneval 1704 Ausnahmen zu. Nicht alle hielten sich sklavisch an das päpstliche Verbot: Als 1708 Margherita Durastante unter Archangelo Corellis Leitung im Palazzo Ruspoli bei einer halbszenischen Aufführung von Händels Oratorium *La Resurrezione* als Maria Magdalena auftrat, ging der Papst nicht nur gegen die Sängerin vor, die in der Folgeaufführung durch den Kastraten Filippo ersetzt wurde, sondern rügte auch die Form des Oratoriums als getarnte Oper. Schon 1710 wurde aber Caldaras Oratorium *La castità al cimento* auch mit weiblichen Sängern aufgeführt, und mit der Wiedereröffnung des Teatro delle Dame im Jahr 1717 war es dann mit dem Frauenverbot vorbei.

Die Begründung des päpstlichen Frauenverbotes war vor allem moralisch; es sollte dem „Verfall der Sitten“ in Rom entgegenwirken. Da die Herrschaft des Papstes damals politisch unangefochten war und die römischen Adelsfamilien sich das Amt wechselseitig zuschacherten, konnte es nur um die Durchsetzung von Herrschafts-Ideologie gehen. Die Gedanken wurden von eifrigen Klerikern penibel kontrolliert. Die Adeligen waren aber nicht mehr unter sich, sondern ein bürgerliches Publikum begann sich heranzubilden. Es

---

Doch nein, der Himmel lässt es ja geschehen,  
Daß echter Wert missachtet sei auf Erden:  
Vom dürrn Baum nur soll geerntet werden.

entwickelte auch eine eigene Gedankenwelt, die von der Kirche nicht mehr umstandslos zu unterdrücken war. Drastische Mittel wie die Ketzerverbrennung Giordano Brunos im Jahr 1600 standen den Päpsten zwar nicht mehr zur Verfügung, aber die Gedankenkontrolle gab die Kirche noch lange nicht auf.

### **Der Fall Massenkultur**

Der Schein von Brunos Scheiterhaufen warf sein Licht auch auf die Geburtsstunde der Oper – denn natürlich war auch diese nur ein schöner Schein in einer schrecklichen Zeit. Durch den 30-jährigen Krieg sollte sie bald noch schrecklicher werden. Hans Pfitzner schrieb seine Oper *Palestrina* während des Ersten Weltkriegs – für die Fertigstellung der Komposition ließ er sich an der Straßburger Oper beurlauben und von seinem Vize Otto Klemperer vertreten. In dieser Oper feiert er den Renaissance-Komponisten dafür, dass er dank der Inspiration durch die alten Meister seine *Missa Papae Marcelli* habe komponieren können, deren Genialität das Tridentiner Konzil 1562 zur Anerkennung des polyphonen Stils gezwungen habe, der wegen seiner Textunverständlichkeit in die Kritik geraten war.

Schön wär's gewesen! Der originale Palestrina hatte seine Messe dem klugen Papst Marcellus gewidmet, der aber schon nach drei Wochen im Amt starb. Dessen konservativer Nachfolger Paul IV. entließ Palestrina aus der Sixtinischen Kapelle. Erst das Konzil von Trient und Papst Pius IV. rehabilitierten Palestrina, der sich mittlerweile europaweit Anerkennung erfreute. E.T.A. Hoffmann begann ein Jahrhundert vor Pfitzner an der romantischen Palestrina-Legende zu stricken, die Pfitzner in seiner Oper zu einer antimodernen Polemik umbaute. Pfitzner sah sich selbst als Retter der „wahren Musik“ vor den „Futuristen“ – seine Karikatur der streitenden Kardinäle im Konzilsakt gab die Politiker der Verachtung preis. Nicht ihnen, nur dem genialen Künstler schob Pfitzner das Rettungswerk zu.

Was aber gab es zu retten? Pfitzner sah die nationale Kunst gefährdet durch eine internationale Verschwörung der Fortschrittler. Er übersah, dass die Welt sich geändert hatte. Durch Film, Radio und Schallplatte wurde die Musik in einem ganz neuen Maße zur Ware, und dies global. Es entstand eine Unterhaltungsindustrie, die die Massen fest in ihrem manipulierenden Griff hielt, während die „ernste“ Musik sich aufspaltete: die Alte wurde tendenziell ebenfalls zu einem Medium der verwalteten Welt, die Neue zur Spezialistensache. Der Beruf des Dramaturgen entstand, um die Kluft zwischen einem Publikum, das nicht mehr selbst musizierte, und der museal gewordenen Musik zu überbrücken. Versuche wie die Hanns Eislers, die Musik für eine dem Anspruch nach fortschrittliche politische Bewegung nutzbar zu machen, scheiterte mit dem Scheitern der kommunistischen Bewegung. Im Jahrhundert der Ideologien entkam auch die Musik selbst nicht der Ideologie.

Richard Wagner war der erste Komponist, der seine Musik extensiv erklärte – und dabei log, dass sich die Balken bogen. Zwar hatten auch Robert Schumann und Hector Berlioz Musik wortreich erklärt, und schon Benedetto Marcello hatte mit *Il teatro alla moda*<sup>17</sup> eine wüste Polemik gegen seinen Konkurrenten Vivaldi verfasst. Doch Wagner war der erste, der ideologisch argumentierte, als Nationalist wie als Antisemit. Damit legte er eine Spur, die sich durch das 20. Jahrhundert zog. Ob „deutsche Musik“ oder „proletarische Musik“ – beides waren Kampfbegriffe, denen eigentlich jede Substanz fehlte. Und gerade weil sie inhaltlich nicht gefüllt waren, wurden sie zur Waffe der ideologischen Scharfrichter.

### **Der Fall Die Verurteilung des Lukullus**

Der Kulturkampf der Nazis war kaum vorbei, als in der Sowjetischen Besatzungszone der Kulturkampf der Kommunisten begann. Der Hauptvorwurf gegen Paul Dessaus Oper *Die Verurteilung des Lukullus* bei der Uraufführung in Ostberlin 1951 war denn auch ihr Pazifismus. Die Uraufführung unter Leitung von Hermann Scherchen im Admiralspalast, der Ersatzspielstätte der zerbombten Staatsoper, wurde vom Volksbildungsministerium der DDR

---

<sup>17</sup> Venedig, 1720. Neuauflage, frisch übersetzt und herausgegeben von Sabine Radermacher. Heidelberg 2001



nur als geschlossene Veranstaltung zugelassen und war dennoch ein großer Erfolg. Das ZK der SED kritisierte Dessaus Oper: „Die Musik der Oper *Das Verhör des Lukullus* ist ebenfalls ein Beispiel von Formalismus. Sie ist meist unharmonisch, mit viel Schlagzeugen ausgestattet, und erzeugt ebenfalls Verwirrung des Geschmacks. Eine solche Musik, die die Menschen verwirrt, kann nicht zur Hebung des Bewusstseins der Werktätigen beitragen, sondern hilft objektiv denjenigen, die an der Verwirrung der Menschen ein Interesse haben. Das aber sind die kriegslüsternen Feinde der Menschheit.“

Die SED versuchte bei dieser Kampagne einerseits den russischen Direktiven zu folgen, die 1948 im Zug der Shdanow-Kampagne bei den erneuten Verurteilungen von Schostakowitsch, Prokofjew und vieler anderer Künstler formuliert worden waren. Andererseits begann sie im Kalten Krieg zwischen gerechten und ungerechten Kriegen zu unterscheiden, und zur Kampagne gegen den imperialistischen Westen wollte Brechts Antimilitarismus schlecht passen.

Bertolt Brecht hatte im schwedischen Exil 1940 unter dem Titel *Das Verhör des Lukullus* ein Hörspiel geschrieben, wo dem römischen Feldherrn Lukullus vor dem Totengericht der Prozess gemacht wird. Mehrere seiner Opfer sagen gegen Lukullus aus, und am Ende zieht sich das Gericht zur Beratung zurück. Die eindeutigere Zweitfassung, die Brecht und Dessau nach der Parteikritik erstellten und mit dem Titel *Die Verurteilung des Lukullus* versahen, endet mit dem Urteil: „Ins Nichts mit ihm!“ Und so setzte sich das Werk auch gegen den Parteiwillen durch – allein Dessaus Gattin Ruth Berghaus inszenierte es fünf Mal. Schon 1952 dirigierte Hermann Scherchen in Frankfurt die westdeutsche Erstaufführung und im bewegten Jahr 1968 studierte Hans Gierster den *Lukullus* in Nürnberg ein.

### **Der Fall Doktor Faustus**

Im Jahr 1953 geriet Hanns Eisler ins Visier der Kunstrichter. Er hatte sein selbst verfasstes Libretto für eine *Doktor-Faustus*-Oper 1952 im Aufbau-Verlag veröffentlicht.<sup>18</sup> Im Mai und Juni 1953 (also nach Stalins Tod) wurde es in der Berliner Akademie der Künste auf drei Diskussionsabenden heftig kritisiert. Man warf Eisler vor, er habe die „Grundfrage unseres patriotischen Kampfes nicht tief genug durchdacht“, sonst hätte er Faust „als Heldenfigur des leidenschaftlichen Kampfes gegen die deutsche Misere“ dargestellt. Dazu kam eine Pressekampagne gegen Eisler, bei der man dessen Faust zum Entsetzen von Bertold Brecht und Walter Felsenstein an die Seite der „Renegaten“ Slánsky, Rajk und Tito (abweichlerische Parteiführer in der Tschechoslowakei, Ungarn und Jugoslawien; die ersten beiden waren hingerichtet worden) stellte<sup>19</sup> – das war lebensgefährlich. Das Urteil sprach SED-Chef Walter Ulbricht persönlich<sup>20</sup>, der erklärte, man werde es nicht zulassen, dass eines der bedeutendsten Werke Goethes zur Karikatur gemacht wird, wie in Eislers sogenanntem *Faustus*.<sup>21</sup> Adorno war überzeugt, dass Eisler dem Schauprozess und der Hinrichtung nur dank Stalins Tod entging, wie er 1968 seinem Verleger Siegfried Unseld schrieb.<sup>22</sup>

Hanns Eisler war aus dem amerikanischen Exil bewusst in die Ostzone Deutschlands zurückgekehrt. Mit der Komposition der DDR-Nationalhymne oder der *Neuen Deutschen Volkslieder* auf Texte von Johannes R. Becher glaubte er dem neuen Staat ausreichend nützlich gewesen zu sein. Er selbst schilderte seinen Helden so: „Nicht die Zeiten sind schlecht – Du bist schlecht. Wenn Du schwankst – ist es Deine Schwäche; erkenne sie, und Du kannst sie überwinden. – In den Schatten der riesigen Bauernrevolution tritt ein Mensch.“

<sup>18</sup> Hanns Eisler, *Johann Faustus*, Berlin 1952

<sup>19</sup> Hans Bunge: Die Debatte um Hanns Eislers *Johann Faustus*. Berlin 1991, S. 163f

<sup>20</sup> Manuel Bauer, *Der literarische Faust-Mythos. Grundlagen – Geschichte – Gegenwart*. Stuttgart 2018, S. 324

<sup>21</sup> „Unseren Kampf führen wir (...) auch um die Pflege unseres großen deutschen Kulturerbes (...), indem wir es nicht zulassen, dass eines der bedeutendsten Werke unseres großen deutschen Dichters Goethe formalistisch verunstaltet wird, dass man die großen Ideen in Goethes *Faust* zu einer Karikatur macht, wie das in einigen Werken auch in der DDR geschehen ist, zum Beispiel in dem sogenannten *Faustus* von Eisler und in der Inszenierung des *Urfaust* (durch Egon Monk am Berliner Ensemble, bf).“

<sup>22</sup> Theodor W. Adorno, *So müsste ich ein Engel und kein Autor sein*. Adorno und seine Frankfurter Verleger, Frankfurt 2003, S. 655

Er ist der Sohn eines Bauern – wie Thomas Münzer, wie Luther. Er leidet unter den unerträglichen Zuständen; die Revolution zieht ihn an. Er schwankt, er läuft hin und zurück und schließlich verkauft er sich an die Herren. Er schließt den Teufelpakt. Aber die einmal erkannte und erfahrene Wahrheit lässt sich nicht wegdrängen. Was immer er auch unternimmt, er geht zugrunde. – Das ist der Inhalt des *Faustus*, und das ist seine Moral.<sup>23</sup>

Doch das Neues Deutschland vom 14.5.1953 stellte Eislers Text dar als „pessimistisch, volksfremd, ausweglos, antinational“. Der Komponist habe die Einflüsse des heimatlosen Kosmopolitismus noch nicht überwunden. Die Debattenabende in der Mittwochsgesellschaft der Akademie der Künste sind bei Bunge gut dokumentiert. Viele kluge Menschen haben viel Energie investiert, um Eisler ideologisch geradezubiegen. Wieder werden „Argumente“ ins Feld geworfen, die inhaltlich gar nicht zu füllen sind: Was ist gesund, menschlich, deutsch usw.? Aber so ungefüllt sind sie wieder ideale Mittel, die Menschen zu verhetzen oder zu quälen. Es geht ja nicht um die Musik, sondern um Herrschaftssicherung durch eine Ideologie. Typisch 20. Jahrhundert.

## Der Fall Kulturrevolution

Und nicht nur typisch für Europa. Selbst im fernen China wurden die Künstler mit den gleichen Methoden an die Kandare gelegt. Mao Tsetung übernahm die Prinzipien des Marxismus auf seine Weise, doch nicht weniger dogmatisch:

- Die Geschichte ist eine Geschichte von Klassenkämpfen.
- Wir befinden uns im Stadium der Revolution der Arbeiterklasse,
- den Klassencharakter enthüllen,
- die Kultur muss den Arbeitern, Bauern und Soldaten dienen,
- den Zentralismus durchsetzen,
- die Massenlinie befolgen.

Im Februar 1966 fand eine *Beratung über die Arbeit in Literatur und Kunst in der Armee* statt, wo auch die Lage der chinesischen Operngattungen untersucht wurde: „Die Schriften des Vorsitzenden Mao *Über die Neue Demokratie, Reden bei der Aussprache in Yen-an über Literatur und Kunst und Brief an das Theater für Peking-Opern in Yen-an nach dem Besuch der Oper, Gezwungen, sich den Rebellen auf dem Liang-Berg anzuschließen*“ sind die vollständigsten, umfassendsten und systematischsten historischen Zusammenfassungen dieses Kampfes zwischen den zwei Linien an der Kulturfront. In diesen Schriften sind die marxistisch-leninistische Weltanschauung und Theorie über Literatur und Kunst übernommen und entwickelt.“<sup>24</sup>

Nach der Kulturrevolution war außer den wenigen „Musterstücken“ nicht viel übrig von der reichen Tradition des Landes. Doch auch darauf hatte die „Beratung“ eine Antwort: „Es gibt Leute, die behaupten, in den revolutionären modernen Peking-Opern seien die Traditionen und die fundamentalen Kunstfertigkeiten der Peking-Oper verlorengegangen. Die Tatsachen beweisen gerade das Gegenteil: In den revolutionären modernen Peking-Opern wurden die Traditionen der Peking-Oper in kritischer Weise übernommen, und dies ist ein wirkliches Hervorgehenlassen des Neuen durch kritische Aufnahme aus dem Alten. In Wirklichkeit wurden die fundamentalen Kunstfertigkeiten der Peking-Oper nicht fallengelassen, sondern sie reichen nicht mehr aus. Diejenigen, die nicht dazu dienen können, das heutige Leben wiederzugeben, sollen und müssen fallengelassen werden. Um das heutige Leben schildern zu können, müssen wir uns dringend darum bemühen, die fundamentalen Kunstfertigkeiten der Peking-Oper auf Grund der Erfahrungen unseres wirklichen Lebens zu verfeinern, neuzuschaffen, schrittweise zu entwickeln und zu bereichern. Diese Tatsachen sind gleichzeitig ein schwerer Schlag für die Konservativen verschiedener Schattierungen sowie für solche Ansichten wie die der ‚Kassenschlager‘-Theorie und der Theorie der ‚Exportunfähigkeit revolutionärer Stücke‘.“<sup>25</sup>

Jedes Land habe seinen eigenen Faschismus, sagte Primo Levi, und Madeleine Albright zitiert ihn zustimmend in ihrem bemerkenswerten Buch *Faschismus. Eine*

<sup>23</sup> Hans Bunge: Die Debatte um Hanns Eislers *Johann Faustus*. Berlin 1991, S. 363

<sup>24</sup> Wichtige Dokumente der Großen Proletarischen Kulturrevolution, Peking 1970. S. 233

<sup>25</sup> Ebenda, S. 240

*Warnung.*<sup>26</sup> Die Feinde der Vielfalt sind zahlreich. In jedem Land kämpfen andere Interessengruppen um die Herrschaft, und alle haben ihre eigenen Ideologien, mit denen sie ihre Ansprüche mehr oder weniger rabiater rechtfertigen. Mit diesen Ideologien lenken sie Massenbewegungen, die ihnen als Basis zur Machtergreifung dienen, und setzen dabei an einer tatsächlichen oder nur eingebildeten Not der Unterdrückten an. Mussolini, Hitler, Franco, Horthy u. dgl. nutzten die Orientierungslosigkeit der Arbeitslosen und der Kriegsheimkehrer, um sie zu Rassismus und Nationalismus, Hass und Neid anzustacheln und dann in die sichere Katastrophe zu jagen. Aber auch all die Volksbefreier, alle diese verehrten Helden endeten als versteinerte Herrscher: Mao, Castro, Chavez, Mugabe, Ortega, Lula – die Liste ist noch länger. An die wirklichen Probleme, die den globalen Konflikten zugrunde liegen, ging keiner von ihnen heran.

Die Pöbelherrschaft wurde schon in der Antike als eine Entartung der Demokratie verstanden: Im 2. Jahrhundert vor Christus bezeichnete Polybios die Ochlokratie als die Herrschaft des Eigennutzes und der Habgier. In seiner *Politik* schrieb Platon, jede am Gemeinwohl orientierte Herrschaftsform habe ein nur an den Interessen der Herrschenden orientiertes Gegenstück<sup>27</sup>, und in diesem Sinne äußerten sich auch Aristoteles<sup>28</sup> und Rousseau<sup>29</sup>. Andreas Vosskuhle, Präsident des Bundesverfassungsgerichts, warnte:

„Populismus untergräbt die Grundannahmen unserer pluralen Demokratie.

Populistische Politiker gehen von einem homogenen Volk aus und geben vor, genau zu wissen, was dieses Volk will. Sie sehen sich selbst als unmittelbare Repräsentanten des Volkes. Wer sie kritisiert, ist daher ein Feind des Volkes und muss bekämpft werden. Das ist dann schnell jeder, der nicht der Mehrheitspartei zugehörig ist. (...) Es ist ja eine interessante Frage, warum es in der Geschichte immer wieder zu Situationen kommt, in denen Menschen Führer wählen, die dazu neigen, nicht auf sie zu hören und die Rechte der Einzelnen mit Füßen treten.

*Was ist Ihre Erklärung dafür?*

Angst vor der Zukunft spielt hierbei sicherlich eine wichtige Rolle. Nicht wenige Menschen empfinden die globalisierte Welt des digitalen Zeitalters als Bedrohung für das eigene Leben. Die Arbeitswelt verändert sich, die Geschwindigkeit erhöht sich, der Leistungsdruck wird größer, die Flexibilitätserwartungen steigen, die politische Lage erscheint unübersichtlicher, sicher geglaubte Wahrheiten werden porös. All das wirkt verstörend und verunsichernd: Man verliert ein Stück Heimat. Deshalb ist das Bedürfnis sehr groß, wieder in eine vorstrukturierte, überschaubare Welt eintauchen zu können.<sup>30</sup>

Doch: es ist einfach, Trump oder Gauland, Hitler oder Stalin, Ulbricht oder Mao zu verachten. Wer aber sind die Ausführenden? Wer hat die Massenmörder möglich gemacht? Wer schwang die Keule gegen die Künstler? Wir reden immer wieder von den Opfern, aber wer waren die Schreibtischtäter?

Im Fall von Hans Pfitzner waren es Paul Cossmann mit den Süddeutschen Monatsheften und Walter Abendroth mit seiner breiten Publikationspalette, die gegen seine angeblichen Feinde vernichtend zu Felde zogen. Schostakowitsch wurde von Boris Assafjew und vielen anderen prominenten Musikwissenschaftlern denunziert. Es war peinigend, beim Kölner Schostakowitsch-Symposium 1985, bei dem mir ebenso die Rede verboten wurde wie Detlef Gojowy, einen so klugen Gelehrten wie Juri Keldysch zu erleben, wie er die ideologische Fahne hochhielt. Paul Dessau und Hanns Eisler hatten treue Feinde im Dichter und DDR-Kulturminister Johannes R. Becher oder in Wilhelm Girmus, dem Leiter der Abteilung Schöne Literatur und Kunst im ZK der SED. Überall fanden sich Intellektuelle, die sich als Knechte hergaben und die physische wie psychische Vernichtung von Künstlern ideologisch absicherten. Sie sind genauso zu verachten wie die großen Verbrecher, denn die Mitläufer machten deren Verbrechen erst möglich. Sie zwangen der Öffentlichkeit auch ein verlogenes Bild der Kunst auf und würdigten sie zum Klischee herab.

<sup>26</sup> Madeleine Albright, Faschismus. Eine Warnung, Köln 2018, S. 8

<sup>27</sup> Platon, *Politikos*, 292a

<sup>28</sup> Aristoteles: *Nikomachische Ethik*, 1160a

<sup>29</sup> *volonté générale* und *volonté de tous*

<sup>30</sup> Interview in der Süddeutschen Zeitung, 26. Juli 2018

Wie befreiend wirken da Geister wie der Schriftsteller Witold Gombrowicz, dem das beste Bonmot zum „Formalismus“ gelang: „Nichts fürchte ich mehr als Aal. Naive, geradlinige Aufrichtigkeit in der Literatur taugt nichts (...) Je künstlicher man ist, desto mehr kann man aufrichtig sein, die Künstlichkeit gestattet dem Künstler, sich den schamhaften Wahrheiten zu nähern.“<sup>31</sup>

Solchen Autoren ist die Dialektik von Wahrheit der Kunst und Unbehagen in der Kultur bewusst, weil sie gegen Ideologien immunisieren kann. Im Vorwort zur deutschen Ausgabe seines Romans *Pornographie* schrieb er 1963: „Es gibt auch eine Unreife, zu der uns die Kultur hinneigen lässt, wenn sie uns überschwemmt und es uns nicht gelingt, uns zu ihrer Höhe emporzuschwingen. Wir werden von jeder ‚höheren‘ Form infantilisiert. Der Mensch, durch seine Maske gequält, wird sich heimlich und zum eigenen Gebrauch eine Art von Unter-Kultur fabrizieren: eine Welt, mit den Abfällen der höheren Kulturwelt konstruiert, eine Domäne des Plunders, der unreifen Mythen, der uneingestandenen Leidenschaften ... eine sekundäre Domäne der Kompensation. Dort ist es, wo eine schamhafte Poesie geboren wird, eine gewisse kompromittierende Schönheit.“<sup>32</sup>

Die Propagandisten des „Wahren, Guten, Schönen“ und der Ewigkeitswerte sind Rosstäuscher. Die meisten Ideologen sind außerdem prüde und nutzen die sexuellen Ängste vieler Menschen zum Zweck von Unterdrückungsmaßnahmen. In seinem *Tagebuch* schrieb Gombrowicz: „Ich glaube an keine nicht erotische Philosophie. Ich traue keinem entsexualisierten Gedanken.“ Diese Haltung teilte er mit Theodor W. Adorno, der sich als Vertreter einer hedonistischen Philosophie sah.<sup>33</sup>

### **Der Fall *The Death of Klinghoffer***

All das ist ferne Vergangenheit. Billig, sich darüber zu entrüsten. Wie sieht es heute aus? Nach dem 11. September 2001 erwischte John Adams das gleiche Schicksal, das Schostakowitsch 1936 ereilt hatte: Auf der Titelseite des Feuilletons der New York Times forderte Richard Taruskin am 9. Dezember unter dem Titel *Music's Dangers And The Case For Control* das Verbot von Adams' zehn Jahre alter Oper *The Death of Klinghoffer*. Taruskin verwendete ausschließlich politische Argumente – der prominente Musikwissenschaftler verzichtete unter der Parole „Von den Taliban lernen!“ auf jede ästhetische Betrachtung der Oper, argumentierte also wie einst die Stalinisten und Nazis. Der Anschlag auf das World Trade Center wurde zum Beginn des Rechtspopulismus von George W. Bush und Donald Trump. Das Ziel war die geistige Entwaffnung der Menschen – Denkverbote sollten kritische Analyse blockieren, Herrschaft durch Ideologie abgesichert werden. Immerhin löste der Taruskin-Artikel eine breite Debatte aus.<sup>34</sup>

In diesem Fall übernahm die Parole „Terrorismus“ die Funktion, die die Parole „Klassenkampf“ bei den Stalinisten gehabt hatte. Damit macht man jede Debatte platt. John Adams wurde als Terror-Unterstützer und außerdem zusammen mit seiner jüdischen Librettistin Alice Goodman als Antisemit gebrandmarkt. Damit war an weitere Aufführungen seiner Oper nicht mehr zu denken. Das Boston Symphony Orchestra sagte die Aufführung von *Klinghoffer*-Auszügen ab. Proteste von Pressure Groups veranlassten den Met-Direktor Peter Gelb, 2014 die Kino-Übertragung der Klinghoffer-Produktion der Metropolitan Opera abzusagen. Der RBB berichtete in seinen Nachrichten dann von der Aufführung „der als antisemitisch kritisierten Oper“.<sup>35</sup> Dass das ohne den Zusatz, wer kritisiert und warum, Rufmord ist, wollte der Sender nicht einsehen.

Richard Taruskin ist ein sehr meinungsfreudiger Professor in Berkeley, der auch zur Schostakowitsch-Debatte in den USA bemerkenswerte Beiträge geleistet hat. Ohne die Musik näher zu untersuchen, schlug er sich auf die Seite derjenigen, die in Schostakowitsch

---

<sup>31</sup> Witold Gombrowicz / Dominique de Roux, Gespräche. Pfullingen 1969, S. 95

<sup>32</sup> Witold Gombrowicz: *Pornographie*. Roman, 1960. München 2004

<sup>33</sup> etwa: Adorno, Philosophische Terminologie II. Vorlesungen WS 1962/63. Berlin 2016, S. 514ff

<sup>34</sup> Bernd Feuchtnner, Die Klinghoffer-Debatte. Opernwelt-Jahrbuch 2012. Englisch in: Thomas May, The John Adams Reader. Amadeus Press, Pompton Plains 2006, S. 299-312

<sup>35</sup> Mailwechsel des Autors mit Eckhard Stuff, Redaktionsleiter Kulturradio Nachrichten beim rbb, vom 14.10.2014

weiterhin den kommunistischen Staatskomponisten sehen wollten, in Taruskis Worten: „perhaps Soviet Russia's most loyal musical son“.<sup>36</sup>

### **Der Fall *Florenca en el Amazonas***

Doch auch im deutschsprachigen Bereich sind die Opern von John Adams seltene Gäste. Keines der drei Berliner Opernhäuser hat auch nur eine Aufführung gewagt. Intendanten, Dramaturgen, Professoren, Redakteure und Kritiker haben ihre Vorurteile, der Musikbetrieb ist träge. Wie lange hat es gedauert, bis die Opern von Britten den Weg auf unsere Bühnen fanden? Wie lange, bis man Schostakowitsch ein wenig ernster nahm? Wann wird Arvo Pärt als ernstzunehmender Komponist akzeptiert sein?

„Es tut nicht weh“ – „Wo sind die Brüche?“, so heißen die schönen Klischees der Kritik, als Totschlaghammer eingesetzt gegen alles, was den Dogmen nicht entspricht. Schönheit steht unter Generalverdacht und unterliegt einem stillen Verbot. Als wir in Heidelberg mit großem Erfolg die wunderschöne Oper *Florenca en el Amazonas* aufführten, die der mexikanische Komponist Daniel Catán nach Motiven aus dem Roman *Die Liebe in den Zeiten der Cholera* von Gabriel García Márquez geschrieben hatte, wurde sie von der überregionalen Kritik ignoriert. Von der FAZ kamen zwar gleich zwei geschätzte Kollegen, doch die eine fertigte das Stück schnöde ab und der andere rümpfte die Nase und konnte es vor seinem Gewissen nicht verantworten, darüber zu berichten. So erfuhr niemand außerhalb der Region von dieser bemerkenswerten europäischen Erstaufführung und kein anderes Theater spielte die Oper nach. Ist das nicht auch eine Form von Verbot? Vor allem ist es heuchlerisch, wenn die Musik selbst wird nur oberflächlich in Augenschein genommen wird, aber nicht die Chance einer ernsthaften Betrachtung bekommt.

*Nixon in China* hatte ich 1988 durch einen herben Verriss im Hessischen Rundfunk kennengelernt. Wie oft wurde die Oper seitdem im deutschen Sprachraum aufgeführt? Amerikanische Kunst muss sich gegen besondere Vorurteile behaupten. Am Salzburger Landestheater begeisterte sich das Publikum für die europäische Erstaufführung der Oper *The Passion of Jonathan Wade* von Carlisle Floyd, eine Leidensgeschichte aus dem amerikanischen Bürgerkrieg. Doch die überregionale Presse schwieg das Werk tot – mit einer Ausnahme: im DeutschlandRadio hörte man, „das herablassende Etikett epigonal gegenüber der amerikanischen Oper trifft keineswegs zu.“

Als die Deutsche Oper Berlin Floyds *Susannah* aufs Programm setzte, schoss sich die Kritik darauf ein: „die in Deutschland schon dreimal gescheiterte *Susannah*“ – „musikalisch ist das Werk nichts weniger als originell“ – „dünnblütig, dass sie keinen ganzen Opernabend trägt“ – „wenig Dramatik, wenig Dynamik, kaum Klangfarben bietet Floyds zähflüssige Partitur.“ Und dennoch: „Das Premierenpublikum feierte *Susannah* und alle beteiligten Künstler mit stehenden Ovationen.“ Das Publikum wird gleich mit für dumm erklärt. Nicht anders bei der glänzenden und zu Recht bejubelte Premiere von Korngolds *Das Wunder der Heliane* am gleichen Haus etliche Jahre später. Die Berliner Presse erklärte das Werk mehrheitlich zum Schmarren: Dass überhaupt Beifall geklatscht wurde, sei das eigentliche Wunder des Abends, schrieb die Berliner Zeitung.

Was ist der Grund für die schlechte Laune? Einerseits eine Angst vor der Schönheit, die sich aus unverdauter Nazi-Kritik speist und auf ein Trauma verweist. Andererseits ein Gefangensein in der Prosperitätsfalle. Wirtschaft und Politik wollen uns weismachen, dass nur stetige Prosperität – Wachstum und Fortschritt – unseren Wohlstand garantieren. Der Musikbetrieb ist dem gleichen Fortschrittswahn verfallen. Daran ist nicht Adorno schuld, der ein erklärter Parteigänger der Schönbergschule war und den Deutschen nach der Befreiung von den Nazis ihre Kultur zurückbrachte. Schuld sind höchstens seine unkritischen Nachplapperer. Aber auch die sind schon Geschichte: Adorno ist seit 50 Jahren tot und heute ist jeder selbst für seine Urteile verantwortlich.

Mit welchen Argumenten will man einem mexikanischen Komponisten vorwerfen, dass er kein Nazi-Trauma hat? Warum will man immer noch ignorieren, dass die Minimal

---

<sup>36</sup> Allan B. Ho and Dmitry Feofanov: Shostakovich Reconsidered. With an Overture by Vladimir Ashkenazy. Toccata Press London 1998, S. 293

Music eine wichtige Musikgattung des 20. Jahrhunderts war und das Publikum ein Recht auf Information hat – und auf den Spaß? Warum stellt der Musikbetrieb sich die Geschichte immer noch eingleisig vor und grenzt Komponisten wie Korngold aus? Die avantgardistische Musik hat hervorragende Kunstwerke hervorgebracht, aber das war doch nicht alles. Nur das Theater wird überleben, das Vielfalt bietet.

Aus welchem Grund aber wird die Schönheit mit Verbot belegt? Aus schlechtem Gewissen darüber, Teil des wohlausgestatteten bürgerlichen Kulturbetriebs zu sein. Roland Barthes war da auf der richtigen Spur: „Wenn es nur noch eine einzige, ein und dieselbe menschliche Natur gibt, kann sich die Bourgeoisie ungehindert ent-nennen. Gewiss gibt es Revolten gegen die bürgerliche Ideologie. Sie sind identisch mit dem, was im allgemeinen Avantgarde genannt wird. Aber diese Revolten sind von der Gesellschaft her gesehen begrenzt, sie können ihr wieder einverleibt werden. Zunächst, weil sie von einem Teil der Bourgeoisie ausgehen, von einer kleinen Gruppe von Künstlern und Intellektuellen, die kein anderes Publikum haben als die in Frage gestellte Klasse selbst und die dieser durch das Geld verpflichtet bleiben, dessen sie bedürfen, um sich ausdrücken zu können. Außerdem lassen diese Revolten sich immer nur von einer scharfen Unterscheidung zwischen ethischer und politischer Bürgerlichkeit leiten. Von der Avantgarde wird der Bürger in der Kunst und in der Moral in Frage gestellt der Krämer und Philister, wie in den schönsten Zeiten der Romantik; eine politische Infragestellung gibt es jedoch nicht<sup>37</sup>. Unerträglich ist der Avantgarde an der Bourgeoisie ihre Ausdrucksweise, nicht aber ihr Status. Nicht, dass sie diesen Status unbedingt billigt, aber sie klammert ihn aus. So heftig auch die Provokation ist, letztlich übernimmt sie doch den Verlassenen Menschen, nicht aber den Entfremdeten Menschen, und der Verlassene Mensch ist letzten Endes doch der Ewige Mensch<sup>38</sup>.“<sup>39</sup>

So überwinden die Ideologen ihr schlechtes Gewissen. Seit der Elfenbeinturm wohl dotiert ist, lässt sich dort gut leben. Man kann lässig den Daumen senken und die Massen verachten, die man der Kulturindustrie überlässt. Die technische Reproduzierbarkeit der Kunst hat das ja so einfach gemacht. In der demokratischen Gesellschaft werden aber Theater für mündige Bürger gebraucht. Denen darf die Oper ruhig auch mal Freude und Spaß schenken. Umso lieber strengen sie sich dann beim nächsten Avantgarde-Abenteuer wieder an.

---

<sup>37</sup> Es ist bemerkenswert, dass die ethischen (oder ästhetischen) Gegner der Bourgeoisie in den meisten Fällen deren politischen Determinationen gleichgültig gegenüberstehen, wenn sie nicht überhaupt sich mit diesen verbunden fühlen. – Umgekehrt vernachlässigen es die politischen Gegner der Bourgeoisie, deren Darstellungen zutiefst zu verurteilen, oft teilen sie diese sogar. Diese Spaltung beim Angriff nützt die Bourgeoisie, sie ermöglicht ihr, ihren Namen zu verwischen. Dabei dürfte die Bourgeoisie nur als Synthese ihrer Determinierungen und Darstellungen verstanden werden. (Anm. Barthes)

<sup>38</sup> Es kann auch „wirre“ Bilder des verlassenen Menschen geben (Ionesco zum Beispiel), das tut der Sicherheit der Essenzen keinen Abbruch. (Anm. Barthes)

<sup>39</sup> Roland Barthes, *Mythen des Alltags*. Paris 1957, Frankfurt 1964, S. 126f