Boris von Haken (Thurnau)

Zensur und Kontrolle des Musiktheaters im NS-Staat

Die Tätigkeit des Reichsdramaturgen Rainer Schlösser

Die Institution des Reichsdramaturgen bildete das zentrale Referat in der Theaterabteilung des Propagandaministeriums. Die Tätigkeit des Reichsdramaturgen Rainer Schlösser ist dabei beispielhaft für die Mechanismen der politischen Machtausübung des NS-Staates auf dem Gebiet der Kulturpolitik. Als Rainer Schlösser im August 1933 seine Tätigkeit im Propagandaministerium aufnahm, war die Funktion des Reichsdramaturgen noch nicht geklärt. Im ersten Geschäftsverteilungsplan des Ministeriums war Schlösser nur ein einfacher Referatsleiter in der Abteilung VI »Theater, Musik und Kunst«. Seine Aufgaben waren beschrieben mit »Sichtung und Überwachung der dramatischen Produktion; reichsdramaturgische Angelegenheiten und Blätter; Verbindung mit Dichtern und Schrifttum; Presseunterrichtung, Laienspiel, Sprechchöre, Spielplan, Puppentheater«[1]. Die Erklärung für diese diffuse Ausgangslage bietet der im ersten Anlauf gescheiterte Versuch des Propagandaministers zur kulturellen Gleichschaltung der Länder im Juli 1933. Goebbels hatte mit Rückendeckung eines Führererlasses an die Reichsstatthalter einen umfassenden Forderungskatalog geschickt und darin die Übertragung nahezu aller Kompetenzen der Länder im Kulturwesen auf das neue Ministerium verlangt. Für das Theater forderte Goebbels zu diesem Zeitpunkt unter anderem die »Zusammenfassung der dramaturgischen Leitung in der Hand des Reichs« und »reichsdramaturgische Blätter anstelle der bisherigen örtlichen Programmhefte«.[2] Hier wäre der Reichsdramaturg buchstäblich der Dramaturg für alle öffentlichen Theater im Deutschen Reich gewesen, der die gesamte Spielplangestaltung von Berlin aus gesteuert und natürlich auch sämtliche Programmhefte gestaltet hätte. An dieser Stelle muss nicht im Detail erläutert werden, weshalb dieses tatsächlich totalitäre Projekt eines Reichsdramaturgen zunächst scheiterte. Es waren neben offenkundigen sachlichen Hindernissen vor allem die Ambitionen der neuen nationalsozialistischen Potentaten in den Ländern – allen voran Hermann Göring –, die nicht gewillt waren, ihre gerade erst gewonnene Macht mit Goebbels wieder zu teilen. Mit der Ernennung Rainer Schlössers wurde jedoch ein Neuanfang unternommen, der zu einer schrittweisen und allmählichen Konzentration der Kompetenzen im Propagandaministerium führen sollte. Eine erste, noch sehr begrenzte Zuständigkeit erhielt der Reichsdramaturg durch eine Resolution der Reichstheaterkammer im September 1933.[3] Dabei ist anzumerken, dass zu diesem Zeitpunkt die sogenannte Reichstheaterkammer einen freiwilligen Zusammenschluss der wichtigsten Berufsverbände des Theaterwesens darstellte, der erst zwei Mo-

1 Geschäftsverteilungsplan des Reichsministeriums für Volksaufklärung und Propaganda, 1. 10. 1933, Bundesarchiv (hier: BA): R 43 II / 1149.

2 Reichsminister für Volksaufklärung und Propaganda an Reichskanzlei, »betr. Aufgabenverteilung zwischen Reich und Ländern auf dem Gebiete meines Geschäftsbereichs«, 12. 7. 1933, BA: R 43 / 1149.

3 Vgl. *Deutsches Bühnenjahrbuch* 1933 / 34, S. 120.

nate später durch das Reichskulturkammergesetz offiziell bestätigt wurde. Die vorläufige Reichstheaterkammer ist somit ein gutes Beispiel für die Selbstgleichschaltung im Jahr 1933. In der Resolution wurde erklärt, dass es die Aufgabe des Reichsdramaturgen sei, »die Anwendung der nationalsozialistischen kulturellen Grundsätze in der deutschen Theaterwelt durchzuführen«. Es sei nötig, die »Theaterbetriebe von der in dieser Hinsicht immer noch dann und wann auftretenden Unsicherheit zu befreien«, der Reichsdramaturg habe »Rat und Auskunft über die Unbedenklichkeit von Bühnenwerken zu erteilen«. Zum Verständnis dieser Erklärung ist auf die besondere Situation im Theaterwesen nach der Machtübernahme zu verweisen. An zahlreichen Theatern kam es zu ›wilden‹ Eingriffen in den Spielplan. Die unterschiedlichen Parteigliederungen der NSDAP wie SA, Kampfbund für deutsche Kultur und die Gauleitungen, verlangten ohne jede legale Basis Änderungen im Spielbetrieb, die Entlassung von Künstlern und die Aufführung ideologisch passender Werke. Neben diesen eher spontanen, oftmals gewalttätigen Aktionen entstanden auch in Konkurrenz zum Propagandaministerium neue Agenturen. Als ein charakteristisches Beispiel unter vielen kann die Berliner Justizpressestelle unter Roland Freisler gelten. Freisler, später bekannt als Präsident des Volksgerichtshofs, verfolgte die Idee, dass die Justiz im NS-Staat nicht nur Gesetze anwenden sollte, sondern die öffentliche Darstellung der Justiz sollte der zweite Arm dieses Machtinstrumentes werden und der ›warnenden Aufklärung‹ dienen. Freisler ging dabei so weit, dass er die gesamte Darstellung von Richtern und Staatsanwälten in der Öffentlichkeit kontrollieren wollte. Daher besuchte ein Mitarbeiter Freislers, Alfred Klütz, Theateraufführungen, in denen Juristen als Bühnenfiguren auftraten. Klütz wurde vor allem in zahlreichen Operetten fündig, er verfasste eingehende Berichte, Freisler verlangte anschließend von den Intendanten die Umarbeitung oder Absetzung. Ein solcher Vorgang betraf die Aufführung des Lustspiels mit Musik *Spiel nicht mit der Liebe* von Walter Bromme an der Komischen Oper in Berlin.[4] Die Hauptfigur ist ein Rechtsanwalt und Notar, der einen Liederkomponisten bei sich aufgenommen hat. Klütz lieferte Freisler eine eingehende Würdigung vom Standpunkt der NS-Justiz, in der er feststellte, dass dieses Lustspiel die »Verunglimpfung aller möglichen und unmöglichen Bestimmungen des BGB« beinhaltet. Für »ganz unwürdig« hielt er die Darstellung des Verwaltungsgerichtsrats Baumeisen mit 30-jähriger Verwaltungspraxis als »verkalkten Juristen«, der in einem Berliner Lokal die Prostituierte »Ulle« kennen lernt und zum Gespött des ganzen Theaterpublikums wird. Klütz fällt über das musikalische Lustspiel ein hartes Urteil:

> Diese Gesichtspunkte sind angesichts des erbitterten Kampfes des deutschen Rechts um das Vertrauen des Volkes um so schwerwiegender. Es handelt sich ja letztenendes nicht um die Verunglimpfung eines Dieners der deutschen Rechtspflege, sondern um die Verankerung des Irrglaubens an einen volksfremden, verkalkten Typ des deutschen Richters.[4]

4 Vgl. Tätigkeitsbericht der Justizpressestelle über Film, Theater und Rundfunk, 16. 8. 1934; Bericht über den Besuch des Lustspiels *Spiel nicht mit der Liebe*, 9. 10. 1934, Geheimes Staatsarchiv, Stiftung Preußischer Kulturbesitz, Preußisches Justizministerium: Rep. 84 a, Nr. 4013; vgl. auch das Regie- und Souff-

Derartige Vorgänge bilden den Hintergrund für die zunächst scheinbar gemäßigte Position des Reichsdramaturgen, der darum bemüht war, die Theaterverhältnisse in geordnete Bahnen zu lenken. Die Zuständigkeiten Schlössers wurden dazu stufenweise ausgebaut. So wurde er verantwortlich für die Spielplangestaltung an den Feiertagen des NS-Staates, und seit dem Frühjahr 1934 mussten alle Theater ihre Spielpläne für die entsprechenden Tage durch die Reichsdramaturgie genehmigen lassen.[5] Eine weitere Maßnahme war die Anweisung, durch die Schlösser die Vorlage aller Bühnenwerke verlangte, die in irgendeiner Weise die NS-Ideologie zum Thema hatten.[6] Dazu gehörten neben diversen Revolutionswerken auch die zahlreichen Hitler-Opern, die jedoch ohne jede Ausnahme verboten wurden. Dieses nur punktuelle Vorgehen war scheinbar aus der Not geboren, doch entsprach es dem grundsätzlichen taktischen Verhalten des Propagandaministeriums, nach Möglichkeit nur Einfälle zu bearbeiten und generelle Festlegungen zu vermeiden. Dies führte zu der eigentümlichen Verwaltungspraxis der Menschenführung, die Schlösser gezielt praktizierte. Hierzu ist beispielhaft auf einen Vorgang aus dem Jahr 1937 hinzuweisen. Der Verlag Bote und Bock befand sich in einem Rechtsstreit mit Rudolph Lothar, dem Librettisten der Oper *Tiefland* von Eugen d'Albert.[7] Das Deutsche Opernhaus in Berlin hatte bei einer *Tiefland*-Aufführung den Namen Lothars nicht genannt mit der Begründung, dieser sei Nicht-Arier. Lothar, der im Exil in Wien lebte, klagte nun auf Nennung seines Namens in allen Veröffentlichungen und drohte ansonsten mit dem Verbot aller weiteren Aufführungen. Da Lothar keine Tantiemen mehr erhielt, sondern nur noch das Namensrecht besaß, war dies eine offenkundige Provokation. Schlösser, dem dieser Vorgang zur Klärung übertragen wurde, entschied sich für ein Vorgehen, das er sich in diesem Fall durch Goebbels persönlich genehmigen ließ. Schlösser veröffentlichte eine Erklärung, nach der es nun den Theatern im Dritten Reich ausdrücklich erlaubt sei, die Namen jüdischer Librettisten zu nennen. Die Theater hatten nun anscheinend freie Hand. Das Ziel dieser Genehmigung war jedoch, wie er an Goebbels schrieb, den Intendanten deutlich zu machen, »wie hoch der Prozentsatz nicht ganz judenreiner Werke« in ihren Spielplänen noch sei: »Das dürfte erzieherischere Wirkung haben als Retouchen, die den Tatbestand als solchen doch nicht aus der Welt schaffen«. Der Umgang mit den Librettisten ist in jeder Hinsicht charakteristisch. Schlösser entschied von Fall zu Fall und nach wechselnden Gesichtspunkten. Auch gab es Sonderregelungen. Hierfür steht die Diskussion um das Melodram *Königskinder* von Engelbert Humperdinck. Zunächst wandte sich der Sohn des Komponisten, Wolfram Humperdinck, persönlich an Rainer Schlösser mit der Bitte um Unterstützung. Wolfram Humperdinck war Parteimitglied mit guten Kontakten zum Ministerium. Er verlangte, dass der Librettistin Elsa Bernstein die Rechte an diesem Werk entzogen werden, da ansonsten Aufführungen nicht mehr möglich wären. Als Begründung führte er an, von den 2390 Textzeilen Elsa Bernsteins habe Humperdinck 840 gänzlich

lierbuch: *Spiel nicht mit der Liebe*, Lustspiel mit Musik in drei Akten, Musik: Walter Bromme, Text: Richard Keßler, Berlin 1934.

5 Vgl. Anordnung betreffend Theaterspielplan für bestimmte Feiertage und Gedenktage, 14. 5. 1934, Institut für Stadtgeschichte Frankfurt a. M.: Mag. Akte 8004.

6 Vgl. Rundschreiben des Deutschen Bühnen-Vereins, 14. 12. 1933, Staatsarchiv Coburg: Theater 3014.

7 Vgl. Schreiben der Vereinigung der Bühnenverleger an Rainer Schlösser, 28. 5. 1937 BA: R 55/20479.

gestrichen und den Rest überarbeitet, wodurch »alle unnötige Erotik« und »unschöne Gesinnung« erst verschwunden seien.[8] Für eine solche Maßnahme, an der sich auch der Verlag beteiligen sollte, fehlten jedoch die rechtlichen Möglichkeiten, zumal Elsa Bernstein, die völlig verarmt in München lebte, ihren gesamten Lebensunterhalt mit den Tantiemen bestritt und ihre Rechte nicht aufgeben wollte. Schlösser veröffentlichte daher ein Rundschreiben, in dem er die Opernhäuser aufforderte, die Beteiligung von Elsa Bernstein an dem Melodram zu ignorieren, wobei er die Argumentation Wolfram Humperdincks übernahm und erklärte, dies sei eindeutig ein »kerndeutsches Werk«, dessen Aufführungszahlen steigen sollten.[9]

Kennzeichnend für die Reichsdramaturgie waren bereits seit 1933 derartige Einzelmaßnahmen. Für die Entwicklung dieser Institution sind noch zwei wichtige organisatorische Änderungen zu beachten. Zunächst verließ Otto Laubinger, Leiter der genannten Abteilung VI, das Ministerium und wechselte in die Reichstheaterkammer. Schlösser wurde sein Nachfolger und baute die Abteilung zu einer reinen Theaterabteilung um und war nun zuständig für die Sprechbühne, Oper, Operette und den Tanz. Seit November 1933 besaß das Propagandaministerium daher keine Musikabteilung mehr, weshalb auf diesem Gebiet neue Sonderverwaltungen entstehen konnten. Die einflussreichste war das Amt für Konzertwesen, eine Gründung des Deutschen Gemeindetags, dem die Städtischen Musikbeauftragten, Kontrollbeamte auf der lokalen Ebene, unterstanden. Diese wurden in rund 1500 Städten und Landkreisen im gesamten Reichsgebiet, einschließlich Österreich und den annektierten Gebieten Böhmen und Mähren, Reichsgau Wartheland und Elsass, eingesetzt.[10] Die Haupttätigkeit der Musikbeauftragten bestand in der Sammlung von Programmheften, die an die Berliner Zentrale geschickt werden mussten. Hier wurden die Programme und die ausführenden Künstler überprüft. Alle Sanktionen waren ebenfalls der Leitung des Amtes für Konzertwesen vorbehalten, so dass die Arbeit der Musikbeauftragten letztlich als eine staatlich sanktionierte Informantentätigkeit beschrieben werden kann. Zu nennen sind auch Prüfungsausschüsse der Fachschaft Komponisten der Reichsmusikkammer. Diese Einrichtung besaß eine besondere Autonomie, da sie nicht aus Mitgliedsbeiträgen, sondern durch direkte Zahlungen der STAGMA finanziert wurde. Hier wurden vier Werkprüfungsausschüsse eingerichtet mit der Zielsetzung, durch die Begutachtung und Empfehlung von Kompositionen, Einfluss auf das Konzertleben zu gewinnen. Die erst im Januar 1937 unter der Leitung von Heinz Drewes neu gegründete Musikabteilung des Ministeriums konnte daher die besonderen Befugnisse, welche die Theaterabteilung für das Musiktheater besaß, zunächst nicht erreichen.[11]

Ein nächster Schritt zur Kompetenzerweiterung der Reichsdramaturgie war das Reichstheatergesetz vom Mai 1934.[12] Damit erhielt das Propagandaministerium die Zuständigkeit

8 Vgl. Rainer Schlösser an Wolfram Humperdinck, 26. 4. 1939, BA: R 55/20196.

9 Vgl. Rundschreiben der Reichstheaterkammer, 26. 4. 1939, Staatsarchiv Coburg: Theater 3016.

10 Die Ernennungen sind fortlaufend verzeichnet in den *Amtlichen Mitteilungen der Reichsmusikkammer*, erstmals 25. 5. 1936, S. 45.

11 Zum Dienstbeginn von Heinz Drewes am 1. 1. 1937, BA: BDC-Akte: Heinz Drewes.

12 Vgl. Alan E. Steinweis, *Art, Ideology, and Economics. The Reich Chambers of Music, Theater, and the Visual Arts*, Chapell Hill und London 1993, S. 67.

für die künstlerische Leitung aller Theater im Reich; es war jetzt möglich, die Aufführung von Bühnenwerken zu verbieten oder auch anzuordnen. Anders als im Juni 1933 noch geplant, wurde dies von Schlösser dahingehend angewendet, dass er mit der Spielzeit 1934/35 begann, alle Spielpläne zu kontrollieren, die ihm vorab zur Genehmigung vorzulegen waren. Einen Gesamtspielplan im Sinne eines Reichsdramaturgen entwickelte er dabei nicht, sondern alle seine Eingriffe und Sanktionen waren grundsätzlich punktuell. Unterstützt wurden die Regelungen des Reichstheatergesetzes durch weitere Maßnahmen. So übernahm der Reichsdramaturg seit 1934 auch die Verteilung der ständig wachsenden staatlichen Theatersubventionen des Reichs, die zentral von Berlin aus gesteuert wurden, wodurch ein weiteres Instrument zur Einflussnahme entstand.[13]

Seit dem Frühjahr 1934 erhielt die Reichsdramaturgie zahlreiche Opern und Operettenentwürfe zur Begutachtung durch Librettisten, Komponisten, Verlage und die Theater zugesandt. Schlössers Tätigkeit bestand darin, Aufführungen zu verbieten oder Empfehlungsschreiben zu verfassen. Aufführungen bestimmter Werke wurden jedoch nie angeordnet, obwohl dies in vielen Fällen erbeten wurde. So erging es auch Hermann Heiß, der seine Oper *Prinzessin Filigran* der Reichsdramaturgie vorlegte. Der Komponist befand sich in einer finanziellen Notlage. Obwohl die Oper sehr positiv bewertet wurde, erhielt Heiß nur ein allgemeines Gutachten, und Schlösser sorgte dafür, dass die Braunen Schwestern von der NS-Wohlfahrt sich um den Komponisten kümmerten.[14]

An dieser Stelle kann der äußerst umfangreiche Komplex der Spielplankontrolle und der damit verbundenen Zensurmaßnahmen gegen Oper- und Operettenhäuser nur angedeutet werden. Beispielhaft sind die Gutachten über zwei zeitgenössische Opern aus dem Ausland. Aufführungen ausländischer Bühnenwerke waren im NS-Staat immer ein Problem. Alleine die Devisenbewirtschaftung seit Herbst 1934 erforderte eine besondere Genehmigung. Auch war die Zahl ausländischer Bühnenwerke in den Spielplänen seit 1935 auf eine Quote von maximal 20 % begrenzt. Obwohl dies nicht auf die Zahl der Aufführungen, sondern der Inszenierungen bezogen war, konnte diese Vorgabe angesichts des umfangreichen italienischen Repertoires an den deutschen Opernhäusern nur schwer eingehalten werden, auch wenn Österreich von Schlösser immer als Teil Deutschlands angesehen wurde. Im Sommer 1935 erhielt Schlösser das Libretto von Šostakovičs *Lady Macbeth des Mzensker Landkreises* durch Alfred Schlee von der Universal Edition zugeschickt. Die Reichsdramaturgie untersagte zu diesem Zeitpunkt regelmäßig Aufführungen von Opern aus dem Haus der UE, nur in sehr wenigen Fällen wurden Ausnahmen gemacht. Trotzdem ließ die Reichsdramaturgie zur *Lady Macbeth* ein Gutachten erstellen. Hier heißt es:

> Die Oper wurde, soweit ich feststellen konnte, 1934 in Leningrad uraufgeführt. Was den Text betrifft, so bin ich mit Herrn Dürr [dem Referenten in der Reichs-

13 Verschiedene Fälle sind dokumentiert in den Akten der Preußischen Oberrechnungskammer, die exemplarisch die Verwendung der Reichszuschüsse für die Theaterbetriebe in Wiesbaden, Hanau/Aschaffenburg, Gladbach-Rheydt, die Bayreuther Festspiele, Tier und Frankfurt/Oder überprüfte, Geheimes Staatsarchiv, Stiftung Preußischer Kulturbesitz: Rep. 138.

14 Vgl. Korrespondenz zu *Prinzessin Filigran* von Hermann Heiß; eingereicht wurde die Partitur durch Heiß am 22.6.1939, BA: R 55/10197.

> dramaturgie] einer Meinung. Er ist aus der inneren Ablehnung alles ›vorrevolutionären‹ im sowjetischen Sinne geschrieben. Ehe, Liebe (außer im rein sexuellen Sinn), Religion und die bürgerliche Klasse überhaupt sind grundsätzlich verneint, die Staatsgewalt als die brutale Hüterin hergebrachter Normen, die dem naturgemäßen Glücksverlangen der Frau entgegensteht, angeprangert. Aber selbst wenn man diese nicht ausgesprochene, sondern nur im Hintergrund gegebene Tendenz außer Acht lassen wollte, so sind diese ganz auf der russischen Volksseele basierenden Vorgänge und die Art der Darstellung deutscher Auffassung fremd und verderblich. Eine Prüfung der Musik erübrigt sich wohl.[15]

Die Konsequenz war ein reichsweites Aufführungsverbot, das dem Verlag mitgeteilt wurde.[16] Anzumerken ist hier, dass nur die eingereichte Oper von Šostakovič betroffen war. Konzerte waren daher weiterhin möglich. Das vollständige Verbot erfolgte erst mit dem Überfall auf die Sowjetunion am 22. Juni 1941. Für die Erteilung von Aufführungsgenehmigungen waren nicht nur künstlerische Maßstäbe entscheidend, es galt auch außenpolitisch Rücksicht zu nehmen. Unter den verschiedenen Fällen kann eine Oper aus der Schweiz als beispielhaft gelten. Im Juni 1939 wurde der Reichsdramaturgie durch die Vereinigung der deutschen Bühnenverleger ein Auszug der Partitur von Heinrich Sutermeisters Oper *Romeo und Julia* zur Kontrolle zugesandt. In den Akten heißt es zu diesem Werk:

> Musikalisch ist der Eindruck des vorliegenden Bruchstückes kein erfreulicher. […] Der Komponist verlegt sich da auf eine akkordische koloristische Untermalung, die man am besten mit Geräuschmusik bezeichnen dürfte […]. Sutermeister verwendet fast durchweg eine bitonale bezw. aus der Bitonalität abgebildete Septakkord-Harmonik […]. Man wird kein Verbot gegen den Vertrieb bezw. die Aufführung aussprechen können, da eine ›bolschewistische‹ oder ähnliche Tendenz zweifellos nicht vorliegt, und ausserdem durch ein in dieser Beziehung nicht zu begrüßendes Verbot die Irritation der Bühnen unheilvoll beeinflusst würde; es dürfte sich jedoch eine distanzierte beobachtende Einstellung bezw., die Vermeidung aktiver Anteilnahme empfehlen.[17]

Und genau so, wie es das Propagandaministerium wünschte, wurde auch in diesem Fall verfahren.

15 Theaterabteilung an Rainer Schlösser, 28. 1. 1936, BA: R 55 / 20181; vgl. zu diesem Gutachten Friedrich Geiger, *Musik in zwei Diktaturen. Verfolgung von Komponisten unter Stalin und Hitler*, Kassel u. a. 2004, S. 174.

16 Vgl. Rainer Schlösser an Universal Edition, 7. 2. 1936, BA: R 55 / 20181.

17 Gutachten der Reichsmusikprüfstelle, 6. 9. 1939, BA: R 55 / 20197.