

Somit schafft die Entwicklung der Gattung der georgischen geistlichen Konzertmusik einen Bezug zu den kanonischen kirchlichen Gattungen und wird durch einen neuen Inhalt und durch eine neue Semantik ergänzt. Zwei entgegengesetzte Ansichten sind dabei vorherrschend: 1. Die im Bereich der geistlichen Musik wirkenden Komponisten müssen den alten Hymnographen und Choralsängern treu bleiben. 2. Die Autorinterpretation des Kanons und der heiligen Texte ist zulässig. Heute vertritt die georgisch-orthodoxe Kirche die erste Ansicht, und die neuen Gesänge werden verboten.

Selbstverständlich ist die Musik nicht imstande, sich isoliert von dem Stil der Epoche zu entwickeln, ähnlich wie die Deindividualisierung des Autorbewusstseins – das Verschwinden des Ichs vom Autor – unmöglich ist. Meduševskij schreibt in diesem Zusammenhang, dass Musik »intonierte Weltanschauung« ist.⁶ »Die Zeit ändert sich, und mit ihr ändern wir uns auch«, so die Worte des Patriarchen der georgischen Kirche Ilja II. (Epistel 7, 2003). Die Gattungen im Bereich der sakralen Musik sind trotz ihrer kanonischen Natur keine statische Erscheinung, d. h. die Gattungen setzen die künstlerischen Traditionen fort, die die Psychologie des persönlichen religiösen Erlebens widerspiegeln. Aus diesem Grund kann die musikalische Sprache neuer Werke mit sakraler Thematik nicht un-individualisiert bleiben, weil der Gegenstand selbst bei der Umgestaltung der vokalen Gattungen den Bezug zum Individuum erfordert.

Arne Langer (Erfurt)

Die Oper als Instrument nationalsozialistischer Außenpolitik

Einleitung

Am 30. Juni 1933 wurde eine Verordnung erlassen, die die Aufgabenbereiche des im März gegründeten Reichsministeriums für Volksaufklärung und Propaganda (RMVP) regelte. Dabei ging u. a. die Zuständigkeit für kulturelle Kontakte mit dem Ausland vom Außenministerium auf das Propagandaministerium über, das mittels seiner Unterorganisationen für Theater bzw. Musik die Kontrolle über das gesamte Theaterwesen ausübte.

Genehmigungspflichtig wurden auch Auslandsgastspiele und Gastspiele ausländischer Künstler in Deutschland. Auffällige Anhaltspunkte für die außenpolitische Inanspruchnahme der deutschen Opernhäuser finden sich vor allem in zwei Bereichen: Einerseits

⁶ Vgl. Vjačeslav Meduševskij, »Suščnostnye sily čeloveka i muzyka« (Wesentliche Kräfte des Menschen und der Musik), in: *Muzyka, kul'tura, čelovek* (Musik, Kultur, Mensch), Swerdlowsk 1984, S. 43.

deuten signifikante Spielplanentscheidungen auf außenpolitische Zusammenhänge hin und andererseits wurden offenkundig Gesamtgastspiele im Ausland aus außenpolitischen Erwägungen gefördert.¹

Spielplan

Außenpolitische Zielsetzungen oder Rücksichtnahmen lassen sich hinter einigen sonst kaum erklärbaren Spielplanauffälligkeiten vermuten, selbst wenn entsprechende Anweisungen durch das RMVP nicht mehr belegbar sind. Eindeutig sind hingegen die Verbotsbestimmungen nach Kriegsbeginn, die das Repertoire aus sogenannten Feindstaaten betraf. Auch da bestätigen Ausnahmen, wie etwa für *Carmen*, die Regel.²

Polnisches und russisches Repertoire

Betrachtet man die Spielpläne der führenden Opernhäuser, zu denen neben der Berliner Staatsoper vor allem die Häuser in München, Wien, Hamburg, Dresden und Stuttgart zu zählen sind, liegt der Schluss nahe, dass das slawische Repertoire primär unter außenpolitischen Gesichtspunkten ausgewählt wurde. Während der 1930er Jahre gab es neben zwei sehr exponierten Inszenierungen der polnischen Nationaloper *Halka* weitere deutsch-polnische Opernbegegnungen, die offenbar mit der außenpolitischen Situation zusammenhängen.

Zu Beginn des Jahres 1934 kam es zu einer deutsch-polnischen Erklärung, die einen Annäherungsprozess der beiden Länder auslöste. Trotz gravierender Streitpunkte, die letztlich zum deutschen Überfall im September 1939 führten, waren beide Regierungen um einen Dialog bemüht, wenn auch nur aus taktischen Erwägungen. Das führte dazu, dass die Reichsdramaturgie als Prüfstelle für dramatische Werke darauf achtete, antipolnische Werke als »zur Zeit ungeeignet« zurückzuweisen.³

Es ist daher sicher kein Zufall, dass im Rahmen der 2. Reichs-Theater-Festwoche 1935 in Hamburg die bekannteste polnische Oper, Stanislaw Moniuszkos *Halka*, aufwändig zur deutschen – allerdings nicht deutschsprachigen – Erstaufführung⁴ gebracht wurde. Dem Hamburger Vorbild folgten die Städtischen Bühnen Erfurt und sicherlich noch andere kleinere Theater. Auch die erste Opernbühne des Reichs, die Berliner Staatsoper, brachte im Folgejahr 1936 mit dem Hamburger Regieteam (Strohm/Reinking) eine Inszenierung

1 Zur Förderung dieser Aktivitäten wurde im Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda (RMVP) eine »Auslandsstelle für Musik« eingerichtet. Vgl. dazu Waldemar Rosen, »Deutschland im europäischen Musikaustausch«, in: *Jahrbuch der deutschen Musik*, hrsg. von Hellmuth von Hase, Leipzig und Berlin 1943, S. 68.

2 Am 14. 11. 1939 erteilte Minister Goebbels eine Weisung zur Aufführung von Musikwerken aus feindlichen Ländern; nach: Henry Bair, »Die Lenkung der Berliner Opernhäuser«, in: *Musik und Musikpolitik im faschistischen Deutschland*, hrsg. von Hanns-Werner Heister und Hans Günter Klein, Frankfurt a.M. 1984, S. 83–90, bes. S. 89; vgl. Boguslaw Drewniak, *Das Theater im NS-Staat*, Düsseldorf 1983, S. 318f.

3 Vgl. Barbara Panse, »Zeitgenössische Dramatik«, in: *Theater im »Dritten Reich«*. *Theaterpolitik, Spielplanstruktur, NS-Dramatik*, hrsg. von Henning Rischbieter, Seelze-Velber 2000, S. 522f.

4 Riga 1888.

der Oper heraus. Zu diesem Anlass wurde in den *Blättern der Staatsoper* das Schaffen Moniuszkos gewürdigt und ein Überblick über die polnische Musik von Chopin und Moniuszko bis zu Karol Szymanowski und Karol Rathaus gegeben.⁵ Herausgeber dieser *Blätter* war der Chefdramaturg der Staatsoper, Julius Kapp, der diese Funktion von 1920 bis 1944 ausübte.

Die Hamburger Oper aber blieb Motor der deutsch-polnischen Opernkontakte. 1937 reisten der Intendant Stroh und der Bühnenbildner Reinking nach Warschau, um sich Stanisław Moniuszkos Oper *Straszny Dwór* anzusehen. Im selben Jahr kam ein Ballett mit Musik Karol Szymanowskis, *Harnasie* (Der Brautraub), auf den Hamburger Spielplan.

Als kulturelle Botschafter Polens begab sich 1938 das Polnische Ballett unter der Leitung Bronislava Nijinskas auf eine längere Deutschland-Tournee und trat u. a. im Berliner Deutschen Opernhaus, in Dresden, Köln und Hamburg auf.

1939 verschlechterten sich die bilateralen Beziehungen rapide, im April kündigte Hitler den deutsch-polnischen Vertrag, und am 1. September begann mit dem lange geplanten Überfall auf Polen der Zweite Weltkrieg. Sofort verbot das RMVP polnische Werke, und es wurde bald die Devise ausgegeben: »Niemals wieder dürfe der Begriff ›polnische Kultur‹ aufleben.«⁶

Der Zusammenhang zwischen politischer Annäherung und Intensivierung kultureller Kontakte ist im Fall Polens evident, für das deutsch-sowjetische Verhältnis gilt dies nicht im selben Maße. Während bis dato von einer regelmäßigen Pflege der polnischen Oper in Deutschland keine Rede sein kann, gehörten herausragende russische Opern des 19. Jahrhunderts wie *Pique Dame*, *Eugen Onegin*, *Boris Godunov* und *Fürst Igor* zwar nicht zum Kernrepertoire, waren aber im weiteren Sinne etabliert. Eine Polemik in der NS-Musikpresse wie die Hans Esdras Mutzenbechers gegen *Eugen Onegin*⁷ hatte keine negativen Auswirkungen.

Der Abschluss des Hitler-Stalin-Pakts im Juni 1939, der mit dem gemeinsamen Ziel der Zerschlagung Polens die zwei so feindlich gesinnten Systeme vereinte, hatte zumindest für den Schauspielspielplan der deutschen Theater spürbare Auswirkungen. Wie die Spielplananalysen des DFG-Projekts »Theater im Dritten Reich« ergaben, ist ab der Spielzeit 1939/40 eine deutliche quantitative Zunahme russischer Werke festzustellen, die wiederum bis zum Verbot nach dem Überfall auf die Sowjetunion im Juni 1941 anhält.⁸

Für die deutschen Opernspielpläne liegen keine vollständig erfassten Daten vor, doch der kursorische Blick auf einige Spielpläne ergibt keine signifikante Zunahme russischer Werke seit 1939. Dennoch gibt es Spielplanentscheidungen, die einen außenpolitischen Zusammenhang nahe legen.

Im Februar 1940 gelangte an der Berliner Staatsoper Michail Glinkas *Ein Leben für den Zaren* zur Premiere. Für eine vorsätzlich politische Geste sprechen die antipolnischen

5 Vgl. *Blätter der Staatsoper* 7/3 (1936/37), S. 1–15.

6 Panse, »Zeitgenössische Dramatik«, S. 527.

7 Vgl. Hans Esdras Mutzenbecher, »Der Opernspielplan im Dritten Reich«, in: *Der Neue Weg. Zeitschrift für das deutsche Theater* 1.5.1935, S. 224–226; zitiert nach Joseph Wulff, *Musik im Dritten Reich* (= Kultur im Dritten Reich 5), Frankfurt a.M. 1989, S. 307.

8 Vgl. Thomas Eicher, »Spielplanstrukturen 1929–1944«, in: *Theater im »Dritten Reich«*, hrsg. von Henning Rischbieter, S. 365.

Akzente dieser Oper, dagegen die Tatsache, dass das Werk im Mai 1937 und damit lange vor der politischen Annäherung in Stuttgart auf dem Spielplan war.

Anders verhält es sich mit der deutschen Erstaufführung von Pëtr Il'ič Čajkovskijs *Čarodejka*, die im Januar 1941 unter dem Titel *Die Zauberin* wiederum an der Berliner Staatsoper inszeniert wurde. Der Chefdramaturg Kapp, der die Spielplanpolitik des Hauses während der gesamten Weimarer Republik und bis zum Ende der NS-Herrschaft mitverantwortete, war ein profunder Kenner der Oper des 19. Jahrhunderts und war u.a. durch eine Biographie Meyerbeers⁹ und diverse Bearbeitungen italienischer Opern hervorgetreten. Seine Version der *Zauberin* wurde bei der Universal-Edition verlegt und von mehreren Opernhäusern nachgespielt. Die prominent platzierte Neuentdeckung einer russischen Oper wenige Monate vor dem längst geplanten Angriff wirkt rückblickend ausgesprochen zynisch, doch muss die Frage offen bleiben, ob dies Kapp zu diesem Zeitpunkt bewusst war.

Wie alle anderen russischen Opern fiel *Die Zauberin* unter das im Juli desselben Jahres erlassene Verbot der Aufführung russischer Werke.¹⁰ Diese Praxis war übrigens eine spezifisch deutsche, denn im verbündeten Italien, das ebenfalls gegen Russland Krieg führte, galten solche Regelungen nicht.¹¹

Italienisches Repertoire

Das italienische Repertoire von Verdi bis Puccini hatte schon vor 1933 einen großen Anteil am Spielplan und ist unter dem Gesichtspunkt außenpolitischer Vereinnahmung kaum greifbar. Aktuelle italienische Komponisten waren nur punktuell vertreten, zumeist eingebettet in deutsch-italienische Kulturtage, die offenbar auf kulturpolitische Vorgaben hin zentral geplant wurden. Das Verhältnis der beiden Staaten war trotz erster Sondierungen einer Partnerschaft zunächst eher distanziert, die Lage in Österreich, konkurrierende Interessen auf dem Balkan und nicht zuletzt die Frage nach der Zukunft Südtirols waren Reizthemen.

Die Uraufführung von Gian Francesco Malipieros *Die Legende vom vertauschten Sohn* 1934 in Braunschweig und die kurz darauf folgende Erstaufführung in Darmstadt hatten offenbar keinen strategischen Hintergrund, zumal die italienische Erstaufführung in Rom¹² wohl wegen des zugrunde liegenden Textes von Luigi Pirandello bald wieder abgesetzt wurde.

Die Inszenierung von Ottorino Respighis *La fiamma* an der Berliner Staatsoper im Juni 1936 und damit im Vorfeld der Olympiade mag da schon eher als programmatische Geste empfunden worden sein.¹³ Während dieser Zeit und weiter bis 1938 arbeiteten in Italien deutsche Emigranten wie Fritz Busch und sein Sohn, der Regisseur Hans Peter Busch, die 1935 in Turin eine Ring-Inszenierung vorbereiteten, die allerdings nach der

9 Julius Kapp, *Meyerbeer*, Berlin 1920, Stuttgart 1924, Berlin 1932, Reprint Schaan 1982.

10 Vgl. Bair, »Lenkung der Berliner Opernhäuser«, S. 89.

11 Z.B. Januar 1943 *Čbovanščina* in Rom.

12 Als *La favola del figlio cambiato*.

13 Weitere Inszenierung 1936/37 in Hannover.

Rheingold-Premiere scheiterte. Zu nennen sind auch Carl Ebert, Ernst Lert, Herbert Graf und Lothar Wallerstein.

Nach gegenseitigen Staatsbesuchen Hitlers und Mussolinis rückten im Verlauf des Jahres 1938 die beiden Staaten politisch enger aneinander und schlossen im November ein Kulturabkommen. Die meisten der Emigranten verloren von da an auf deutschen Druck hin ihre Arbeitsmöglichkeiten. Im Januar 1939 inszenierte mit Oskar Walleck erstmals ein Nazi-Karrierist an der Oper Rom.¹⁴ Das Römische Opernhaus war von Mussolini umgebaut und repräsentativ aufgewertet worden und beanspruchte neben dem Teatro alla Scala eine Führungsrolle.

Neuere deutsche Opern tauchten bis dahin in den italienischen Opernhäusern kaum auf. Im März 1936 erlebte die Scala die italienische Erstaufführung der *Schweigsamen Frau* von Richard Strauss, die in Deutschland schon verboten war. Ebenfalls für Italien neu, aber keineswegs so brisant war die *Frau ohne Schatten*, die am Tage von Hitlers Geburtstag 1928 in Rom inszeniert wurde.

Eine der Möglichkeiten kulturpolitischer Gestaltung durch Regierungsstellen war die Veranstaltung von Musiktagen fremder Nationen durch das RMVP.¹⁵ 1938 fand in Stuttgart das Musikfest des Ständigen Rats für die internationale Zusammenarbeit der Komponisten statt. In dessen Rahmen kamen Alfredo Casellas *Orpheus* und Adriano Lualdis *Der Teufel im Kirchturm*¹⁶ zur deutschen Erstaufführung. Ebenfalls 1938 zeigte man in Dortmund einen Zyklus »Zeitgenössisches Italienisches Opernschaffen« und brachte in Gera Malipieros *Giulio Cesare* heraus. 1939 folgten Italienische Operntage in Düsseldorf mit einer Mussolini gewidmeten Uraufführung und in Berlin am Deutschen Opernhaus, das der Kontrolle des Propagandaministeriums unterstand, die deutsche Erstaufführung von *Palla de' Mozzi* von Gino Marinuzzi.¹⁷ Marinuzzi war künstlerischer Leiter erst der Oper Rom (1928–34) und dann (bis 1945) der Mailänder Scala.

Im Mai 1939 hatten beide Länder den sogenannten »Stahl-Pakt« und im September 1940 mit Japan den Dreimächtepakt geschlossen und verfolgten seitdem eine gemeinsame aggressive Expansionspolitik. 1941 intensivierten sich die Kontakte weiter: In Hamburg wurden deutsch-italienische Kunstwochen begründet, die jährlich bis 1943 stattfanden.

Weitere Akzente setzten 1941 die deutsche Erstaufführung von *Orsèolo* (Ildebrando Pizzetti) in Köln und die Berliner Erstaufführung von *La farsa amorosa* (Riccardo Zandonai) sowie 1942 die Erstaufführung von *Antonio e Cleopatra* (Malipiero) in Darmstadt und 1943 die Uraufführung von *La vita è sogno* (Malipiero) in Breslau.

Unter den in Italien erstaufgeführten deutschen Opern sind sehr unterschiedliche Strömungen vertreten, die keine klare kulturpolitische Linie erkennen lassen. Es finden sich darunter Werke, die auch in Deutschland wohlgelitten waren,¹⁸ aber auch aus dem Spiel-

14 *Tristan und Isolde*.

15 Vgl. Rosen, »Deutschland im europäischen Musikaustausch«, S. 69.

16 *Il diavolo nel campanile*, Uraufführung Mailand 1925.

17 Uraufführung Mailand 1932.

18 *Schwarzer Peter* (Norbert Schultze – Rom 1940); *La famiglia Gozzi* (Wilhelm Kempff – Neapel 1941); *Enoch Arden* (Otmar Gerster – Rom 1942); *Peer Gynt* (Werner Egk – Turin 1942); *Dafne* (Richard Strauss – Mailand 1942) und *Carmina burana* (Carl Orff – Mailand 1942).

plan verbannte Werke wie *Friedenstag* (Richard Strauss – Venedig 1940) oder gar Opern verfemter Komponisten wie *Doktor Faust* (Ferruccio Busoni – Florenz 1942) und *Wozzeck* (Alban Berg – Rom 1942). Trotz im Verlauf der Jahre immer engerer politischer Verbindung blieb der gegenseitige Einfluss auf die Spielpläne gering. Politische Relevanz kommt daher eher einigen exponierten Gastspiel-Ereignissen zu, von denen im Folgenden die Rede sein wird.

Die Veranstaltung von Kulturtagen anderer Nationen ist noch für einige andere verbündete Staaten feststellbar, im Bereich der Oper sind die »Jugoslawische Woche« 1938 in Karlsruhe, 1943 die »Rumänische Woche« in Heilbronn und die »Ungarische Woche« 1943 in Erfurt zu nennen.

Gastspiele

Gastspiele ganzer Inszenierungen waren seit den Meininger Tournéen Ende des 19. Jahrhunderts zumindest im Schauspiel nichts Außergewöhnliches. Ein sogenanntes Gesamtgastspiel eines Opernhauses einschließlich Solisten, Chor, Orchester, Dekoration und Kostümen erforderte und erfordert allerdings einen hohen logistischen und finanziellen Aufwand und war ohne äußere Unterstützung von einem Theater allein nicht zu bewältigen. Sie wiesen daher großen repräsentativen Stellenwert auf und wurden gezielt als Mittel der Propaganda eingesetzt.

Die Gesamtgastspiele auf dem Balkan zeigen exemplarisch die Inanspruchnahme der Kunstform für außenpolitische Ziele. Die Besuche fanden in Staaten statt, die Nazi-Deutschland gegenüber freundlich oder zumindest neutral gesinnt waren, und verfolgten das Ziel, ein positives Bild Deutschlands zu vermitteln und zugleich Überlegenheit zu demonstrieren. Die Gastspieltätigkeit der Frankfurter Oper war dabei besonders intensiv.

Die Frankfurter Gastspiele auf dem Balkan

Ein Deutschlandbesuch des Generaldirektors der rumänischen Staatstheater 1937 führte zu einer Einladung der Frankfurter Oper nach Bukarest. Wegen einer baubedingten längeren Schließzeit des Opernhauses wurde ein längeres Balkan-Gastspiel daraus, das das Ensemble 1938 zunächst für zwei Monate nach Rumänien, Bulgarien und Jugoslawien führte. Erster Höhepunkt der Reise war die südosteuropäische Erstaufführung des wagnerschen *Rings* in Bukarest. Der rumänische König hatte den Dekorationsbau in Bukarest finanziert. Zurück in Frankfurt, wurde in den dortigen Theaterwerkstätten eine spezielle *Ring*-Dekoration für Gastspielreisen gebaut, um gegen Jahresende 1938 erneut auf Tournee zu gehen, wiederum nach Bukarest und Sofia. Als in Deutschland die Synagogen brannten, probte die Frankfurter Oper für die *Ring*-Erstaufführung in Sofia. Während der Rückreise von Sofia Ende November 1938 kam dann die Anweisung aus Berlin, auch noch in Athen zu gastieren, und die Gastspielreise wurde bis in den Dezember verlängert.

In Rumänien stärkte König Carol II. im Februar 1938 durch einen Staatsstreich seine Machtposition und schloss trotz Beibehaltung außenpolitischer Neutralität kurz darauf ein Wirtschaftsabkommen mit Deutschland. Noch im selben Jahr gastierte die Frankfurter

Oper zweimal (April/Mai und November) in Bukarest und zeigte u. a. die südosteuropäische Erstaufführung des wagnerschen *Rings des Nibelungen*. Im März 1939 führt ein Handelsabkommen mit Deutschland zu einer engen wirtschaftlichen Zusammenarbeit beider Länder. Der Gegenbesuch der Bukarester Oper in Frankfurt folgte im April 1940. Im September kam es zu einem erneuten Machtwechsel in Bukarest, der zum Beitritt Rumäniens zum Dreimächtepakt (Deutschland, Italien, Japan) im November 1940 führte.

Bulgarien verhielt sich bis 1940 neutral, doch schon 1938 gastierte die Frankfurter Oper bei ihrer ersten Balkanreise auch dort. Bald nach einem erneuten Gastspiel der Frankfurter im April 1940 schlossen Deutschland und Bulgarien ein Kulturabkommen. Im März 1941 trat auch Bulgarien dem Dreimächtepakt bei. Die Hamburger Oper besuchte Sofia im März 1943.

Das Verhältnis zu Jugoslawien war u. a. durch den lang anhaltenden innerstaatlichen Konflikt zwischen traditionell deutschfreundlichen Kroaten und eher deutschfeindlichen Serben geprägt. Im Mai 1938 kam die Frankfurter Oper nach Belgrad und Zagreb. Im Juni 1939 erfolgte der Gegenbesuch der Belgrader Oper in Frankfurt (*Ero der Schelm, Der Teufel im Dorf*). 1940 war die Frankfurter Oper erneut in Belgrad, u. a. mit der jugoslawischen Erstaufführung des *Rings des Nibelungen*. Im Jahr darauf (Februar/März 1941) gastierte die Dresdner Oper in Belgrad und Zagreb. Unmittelbar danach, im März 1941, trat Jugoslawien wie kurz zuvor Bulgarien dem Dreimächtepakt bei. Diese Entscheidung der Regierung löste in Belgrad einen Militärputsch aus, der wiederum den deutschen Angriff auf Jugoslawien (6. April 1941) und die Unabhängigkeitserklärung Kroatiens (10. April 1941) zur Folge hatte. Der serbische Landesteil mit Belgrad wurde fortan zum besetzten Gebiet, Kroatien hingegen ein enger Verbündeter Hitler-Deutschlands. Die kroatische Hauptstadt Zagreb war im Dezember 1942 Ziel eines Gastspiels der Wiener Staatsoper, im Gegenzug gastierte die Oper Zagreb im Mai 1943 in Wien.

Nach den Reisen des Jahres 1938 publizierte das Frankfurter Opernhaus die Dokumentation *Opernfahrten durch vier Königreiche*¹⁹. Sie enthält eine Auflistung des Besuchs von Mitgliedern regierender Häuser, Fotos des eigens mitgereisten Bildberichterstatters, eine Teilnehmerliste und Angaben zu Treffen mit Auslandsfunktionären (Deutscher Gesandter, Landesgruppenleiter der NSDAP). Abgedruckt ist auch ein Telegramm, das am 9. Januar 1938 an Goebbels gesandt wurde und den Sendungsgedanken der Reisenden betont: »Am Gedenktag für die Gefallenen der Bewegung grüßt die in Südosteuropa im Dienste der deutschen Kunst tätige Frankfurter Oper den Schirmherrn des deutschen Theaters.«

Gastspielaustausch mit Italien

Besonders rege war der Gastspielaustausch mit Italien, der mit dem gegenseitigen Besuch der Opernhäuser von Berlin und Rom 1941 seinen propagandistischen Höhepunkt erreichte.

Nicht zuletzt dank einer »echt kameradschaftlichen« Zusammenarbeit der Fachabteilungen in den zuständigen Ministerien in Berlin und Rom unter ihren Leitern, General-

19 Will Götze, *Opernfahrten durch vier Königreiche. Gastspielreisen der Frankfurter Oper im Jahre 1938*, Frankfurt a.M. 1939.

intendant Heinz Drewes²⁰ im RMVP und dem Generaldirektor für Theater und Musik im italienischen Volkskulturministerium Nicola de Pirro, steht Italien hierbei an erster Stelle.²¹

1936 gastierte zunächst die Münchner Oper mit *Tristan und Isolde* in Florenz. Im Folgejahr präsentierte sich die Mailänder Scala in München und am Berliner Deutschen Opernhaus, wo die Anwesenheit Hitlers dem Ereignis besonderes Gewicht verlieh. Noch ein Jahr später (1938) zeigte die Münchner Oper ihre *Ring*-Inszenierung an der Scala. Kurz drauf kam es anlässlich des Staatsbesuchs Hitlers in Rom zu einer Aufführung des *Lohengrin* im Römischen Olympiastadion. Im November 1938 wurde schließlich das beiderseitige Kulturabkommen besiegelt, dem im Mai 1939 der bereits erwähnte »Stahl-Pakt« als enges militärisches Bündnis folgte.

Für das Jahr 1941 wurde ein hochrangiges Austauschgastspiel vereinbart: Im März zeigte die Berliner Staatsoper in Rom *Die Entführung aus dem Serail*, *Fidelio*, *Der Rosenkavalier* und *Die Meistersinger von Nürnberg*, im April gastierte die Königliche Oper Rom im Berliner Deutschen Opernhaus mit *La fanciulla del West* und dem Ballett *Der Zauberladen*. Dazu erschien ein Programmbuch²², u. a. mit einem Aufsatz von Alessandro Pavolini, Minister für Volksbildung, zum italienisch-deutschen Kulturaustausch. Darin werden Italien und Deutschland als die seit dem 19. Jahrhundert »einzigen musikalischen Großmächte« beschrieben:

Aber erst nach dem Kriege und zwar mit der Machtergreifung der faschistischen und der nationalsozialistischen Staatsführung hat der musikalische Austausch zwischen Italien und Deutschland eine scharf umrissene Physiognomie im Gesamtbild der kulturellen und künstlerischen Beziehungen der beiden grossen Völker erhalten und eine immer intensivere und regelmaessigere Entwicklung genommen, da er von den Regierungen angeordnet, geregelt, überwacht und unterstützt wurde.²³

Weitere Gastspiele folgten: Die Dresdner Staatsoper gastierte 1942 in Florenz (*Fidelio* und *Der Rosenkavalier*), die Berliner Staatsoper 1943 wiederum in Rom und im selben Jahr die Oper Florenz in Wien (*Falstaff*).

Mit der Landung der Alliierten in Sizilien und der Absetzung Mussolinis im Juli 1943 wurde Italien zum deutschen Besatzungsgebiet, und der kulturelle Austausch kam zum Erliegen.

Als dem deutschen Regisseur Oskar Fritz Schuh 1944 angeboten wurde, erneut an der Scala zu inszenieren, lehnte er – die gewendeten Zeichen erkennend – ab. Damit hätte er sich kompromittiert, und so war er einer derjenigen, die bald nach Kriegsende wieder erfolgreich in Italien arbeiteten.

20 Leiter der Abteilung Musik.

21 Vgl. Rosen, »Deutschland im europäischen Musikaustausch«, S. 65.

22 *Festspiele des Kgl. Operntheaters zu Rom in der Berliner Staatsoper*, hrsg. von Giuseppe Maria Viti, Berlin 1941.

23 Ebd., o.S.

Fazit

Die Funktion der deutschen Gastspielreisen bestand offenbar darin, entweder in einem Klima der außenpolitischen Annäherung an Deutschland mittels der Kultur positive Impulse zu vermitteln, oder aber bestehende Bindungen damit zu bekräftigen. Was man heute Imagepflege nennt, nannte man damals ohne pejorativen Beigeschmack Propaganda, ohne dass sich damit über die künstlerische Qualität der Aufführungen urteilen ließe.

Dass die Nazi-Bürokratie gerade im Kunstbereich keineswegs nur hierarchisch funktionierte, sondern oft ein geradezu chaotisches Kompetenzgerangel hervorbrachte, ist inzwischen hinlänglich bekannt. Während jedoch für das Schauspiel umfassende Untersuchungen zur Praxis der politischen Einflussnahme vorliegen, steht dies für das Musiktheater noch aus. Weitere Recherchen in den Akten des RMVP und des Auswärtigen Amtes sind nötig, um die Steuerungsmechanismen offenzulegen, die den Spielplänen und Gastspielen zugrunde lagen. Dass gerade der Oper als Instrument der Außenpolitik große Bedeutung zugemessen wurde, ist jedoch schon jetzt offenkundig.

Simo Mikkonen (Jyväskylä)

From the Cultural Revolution to the Creative Unions

Organizing Music in the Soviet Union in the 1930s

The purpose of this paper is to discuss the establishment of the Soviet Composers' Union and how it was related to the concept of the Soviet or New Soviet Music. I have studied the initial stages of the Art Unions of the Soviet Union in the 1930s and concentrated especially on the exchange of views that musicians had about the system of these Art Unions. On the basis of the research, I will explain how Stalinism was linked to the establishment of the Composers' Union. In the 1930s, Soviet society was on the move. The move was one from the Revolution to the Strict Order. The principles of socialism were replaced by the principles of Stalinism.

In the Soviet cultural policy one of the most important watersheds took place in the spring of 1932. On the 23rd of April the Central Committee of the Communist Party passed the resolution »on restructuring literary and artistic organizations«¹. This reso-

¹ »O perestroike literaturno-hudožestvennyh organizatsij. Postanovlenie CK VKP(b)« 23.4.1932, in: *Vlast' i hudožestvennaâ intelligenciâ: Dokumenty CK RKP(b)-VKP(b), VČK-OGPU-NKVD o kul'turnoi politike. 1917–1953 gg.*, ed. by A. N. Ākovlev, A. Artizov and O. Naumov, Moscow 2002, p. 172–173. Version without valuable notions can also be found in: *KPSS o kul'ture, prosveščenii i nauke: Sbornik dokumentov*, Moscow 1963, p. 213–214.