

3. Einen Modellfall für nationalsozialistische Fest- und Feiargestaltung stellt Werner Egks Schluß-Hymne aus dem für die Olympischen Spiele 1936 zu Berlin komponierten Orchesterwerk *Olympische Festmusik* dar. Für diese mit „sachlichem Pathos“ die „Idee“ Olympia zur Darstellung bringende Komposition ist es charakteristisch, daß eine äußerste Steigerung der Mittel mit einer beachtlichen Regression des Tonsatzes einhergeht, für die u. a. die Bevorzugung der Einstimmigkeit (des hinzutretenden Chores) charakteristisch ist. Damit erfüllt diese Hymne die Sehnsucht der Machthaber nach einem monumentalen Musikstil.

4. Erwartungen im Sinne einer Art neuer Nationaloper wurden an die 1936 in Frankfurt a. M. uraufgeführte Oper *Doktor Johannes Faust* von Hermann Reutter geknüpft, dessen Kompositionsart allerdings gleichzeitig mit den abwertend gemeinten Floskeln „konstruktiv“ und „artistisch“ belegt wurde. Die Sehnsucht nach volksverbundener Kunst in erster Näherung durch ein kraftvoll-lebensbejahendes Werk gestillt zu haben, wurde allgemein einer Komposition zuerkannt, die als einzige unter den offiziellen deutschen Produktionen jener Zeit bis heute einen andauernden Welterfolg hat erzielen können: dem 1937 ebenfalls in Frankfurt a. M. uraufgeführten Bühnenwerk *Carmina burana* von Carl Orff.

5. Wer im Deutschen Reich um 1936 offiziell komponieren wollte, mußte wissen, daß nicht er (als ein autonomer Künstler), sondern – wie es in einem Ergebnistelegramm der deutschen Komponisten 1936 heißt – der „erste Künstler der Nation“ Adolf Hitler und seine Stellvertreter den Ton angaben, wobei der in gigantischer Selbstinszenierung betriebene Personenkult ein (nationalsozialistisches) Gesamtkunstwerk recht eigentlich erst konstituierte.

Der gesamte Referattext ist veröffentlicht in: *Archiv für Musikwissenschaft* XXXVIII (1981), S. 241–278.

Carl Dahlhaus

Politische Implikationen der Operndramaturgie Zu einigen deutschen Opern der Dreißiger Jahre

Periodisierungen, die den Prozeß der Geschichte dadurch zerteilen, daß sie die Auffälligkeit von Ereignissen mit deren Bedeutsamkeit gleichsetzen, werden immer umstritten bleiben. Sie aus Überdruß an lästigen Auseinandersetzungen, die in letzter Instanz nicht entscheidbar sind, für inadäquat und überflüssig zu erklären, wäre jedoch ein Gewaltstreich, der mehr Schaden anrichten als Nutzen stiften würde.

Ob die „Zwanziger Jahre“, deren Bild oder Phantasmagorie zu den festen Beständen der historischen Erinnerung oder Imagination gehört, durch die Zäsuren 1918 und 1933 oder, enger gefaßt, 1924 und 1929 begrenzt werden sollen, steht nicht fest. Vom Begriff der „Zwanziger Jahre“ aber, den man voraussetzt, hängt es ab, was unter den „Dreißiger Jahren“, deren musikgeschichtliche Signatur bestimmt werden soll, zu verstehen ist: die anderthalb Jahrzehnte von der Wirtschaftskrise bis zum Ende des Zweiten Weltkriegs oder lediglich die Jahre zwischen 1933 und 1939.

Ein Historiker, der nicht von einer festen Maxime über die Fundierung musikgeschichtlicher Entwicklungen durch politik- und sozialgeschichtliche Vorgänge ausgeht, sondern prinzipiell die Möglichkeit offen läßt, daß er komplizierte, widersprüchliche und verquere Korrelationen, Abhängigkeiten und Wechselwirkungen entdeckt, muß allerdings das Problem, wie die „Musik der Dreißiger Jahre“ chronologisch begrenzt werden soll, einstweilen suspendieren, bis über die kompositions- und rezeptionsgeschichtlichen Phänomene, um die es sich handelt, so weit Klarheit besteht, daß es sinnvoll erscheint, die Frage nach Zusammenhängen mit politik- und sozialgeschichtlichen Prozessen, und in Relation dazu auch die Erörterung einer angemessenen Periodisierung, von Neuem aufzugreifen.

Eine kompositionsgeschichtliche Charakteristik der „Dreißiger Jahre“, wie sie im Bewußtsein terminologischer Vorläufigkeit dennoch genannt werden sollen, kann von der Tatsache ausgehen, daß es sich, wenn man die Urteilkriterien der Neuen Musik in des Wortes emphatischer Bedeutung zugrundelegt, um eine Epoche des Rückschlags und der Zurücknahme handelt, und zwar nicht allein

in Deutschland und der Sowjetunion, wo die Regression politisch oktroyiert und erpreßt wurde, sondern auch in Ländern mit unzweideutig demokratischen Regierungsformen, in denen von einem politischen Druck, der auf die Musik ausgeübt wurde, schwerlich die Rede sein kann. Die „folkloristische symphonies“, die Arnold Schönberg verspottete, weil er sich durch Komponisten wie Roy Harris in den Hintergrund gedrängt fühlte, waren in den Dreißiger Jahren in den USA ein dominierendes Phänomen, das ein Historiker registrieren muß: unabhängig davon, welches Moment er für das eigentlich erklärungsbedürftige hält: daß solche Werke überhaupt komponiert wurden oder daß sie erfolgreich waren und als „Zeichen der Zeit“ galten.

Die Tendenz, den Extremen der Neuen Musik auszuweichen, an – reale oder fiktive – nationale Traditionen anzuknüpfen, beim Publikum der „normalen“ Konzert- und Opernbesucher, das man jahrzehntlang mit Geringschätzung behandelt hatte, sozialen Rückhalt zu suchen und die Abstraktheit der autonomen Musik mit der „Realitätsnähe“ der funktionalen Musik zu vertauschen – also Stücke für politische, gesellige oder kirchliche Zwecke zu schreiben –, breitete sich, im Gegenzug zur Moderne, allenthalben aus, und zwar in Analogie zu Entwicklungen in der Literatur und der bildenden Kunst. (Niemand wäre erstaunt und in seinem politisch-ästhetischen Kategoriensystem irritiert, wenn der Vigeland-Park nicht in Oslo, sondern in München stünde.)

Wer die spezifische Funktion der Musik im nationalsozialistischen Deutschland begreifen möchte, muß sich, entgegen eingewurzelten Gewohnheiten der Musikgeschichtsschreibung, zunächst einmal bewußt machen, daß nicht die Kompositions-, sondern die Interpretations- und Rezeptionsgeschichte der Bereich war, auf den es ankam. Die These vom Primat der Komposition, unter deren Einfluß die Interpretation und die Rezeption stehen oder an deren Kriterien sie zumindest gemessen werden dürfen, ist auf die deutsche Musikkultur unter der Herrschaft des Nationalsozialismus schlechterdings nicht anwendbar. Was Strauss und Pfitzner, Orff und Egk, Fortner und Blacher komponierten, war nahezu gleichgültig gegenüber der Tatsache, daß die Fassade des Konzert- und Opernbetriebs – in dem das klassisch-romantische Repertoire unablässig reproduziert wurde, als wäre es der Inbegriff der „Musik schlechthin“, die für das nationale Bewußtsein mit der Tradition der „großen deutschen Musik“ von Bach bis Wagner zusammenfiel – durchaus intakt erschien. Der „Fall Hindemith“ hätte die Kulturfunktionäre kaum gekümmert, wenn er nicht zu einem „Fall Furtwängler“ geworden wäre.

Was andererseits im musikalischen Souterrain, in der Schlagerindustrie, im politischen Massenlied und in einer zum Indoktrinationsmechanismus heruntergekommenen Schulmusik, geschah, übte zwar sozialpsychologisch einen Einfluß aus, der schwerlich überschätzt werden kann, läßt sich jedoch mit den Kriterien, über die ein Musikhistoriker verfügt, einstweilen kaum analytisch in genügendem Maße dingfest machen. Daß in der Situation von 1943 die Funktion des Schlagers „Es geht alles vorüber, es geht alles vorbei“ – eine Funktion, die gerade in der Ambivalenz bestand, daß offen blieb, was eigentlich „vorüberging“: die Katastrophe von Stalingrad, der Krieg oder die Herrschaft Hitlers – mit dem musikalischen „Ton“ des Liedes eng zusammenhing, kann man empfinden, ohne daß der vage Eindruck – der durch Untersuchungen über die Bedeutung der Musik bei der „Übersetzung“ von politischen Ereignissen in Naturvorgänge präzisiert werden müßte – eine begriffliche Fassung erlaubt, die als wissenschaftliche Hypothese standhält.

Berücksichtigt man also die Einschränkungen, die daraus resultieren, daß erstens der kompositionsgeschichtliche Rückschlag in den Dreißiger Jahren, den man vielleicht als „populistische“ Tendenz charakterisieren kann, ein internationales, nicht auf Deutschland und die Sowjetunion begrenztes Phänomen darstellte, daß zweitens die politisch-sozialpsychologische Funktion der Musik im „Dritten Reich“ weniger in der Kompositions- als in der Interpretations- und Rezeptionsgeschichte gesucht werden muß und daß drittens der Einfluß der Trivialmusik zwar immens war, aber mit den analytischen Mitteln der Musikwissenschaft einstweilen kaum greifbar gemacht werden kann, so ist es andererseits dennoch kein nutzloses und überflüssiges Unterfangen, an einigen deutschen Opern der Dreißiger Jahre zu zeigen, wie die politischen Implikationen, die das Libretto enthält, mit den kompositionstechnischen Merkmalen der Musik in einer Weise zusammenhängen, deren ästhetische Vermittlungskategorien rekonstruierbar sind. Versucht werden soll also, mit anderen Worten, eine musikdramaturgische Analyse, die aus der Technik, wie mit musikalischen Mitteln die Darstellung einer dramatischen Fabel eine spezifische Färbung erhält, Rückschlüsse zieht, die sich nicht in Beobachtungen über den individuellen Stil eines Komponisten erschöpfen.

Daß von den Opern, die in Deutschland zwischen 1933 und 1944 uraufgeführt worden sind, nur wenige Werke, darunter *Die Schweigsame Frau* (1935) und *Capriccio* (1941) von Strauss, *Peer Gynt* (1938) von Egk und *Der Mond* (1939) sowie *Die Kluge* (1943) von Orff, die Katastrophenzeit überdauerten, aus der sie stammten, ist als Indiz wenig aufschlußreich, wenn man berücksichtigt, daß ohnehin das Opernrepertoire bloß einen winzigen Teil der in nahezu vier Jahrhunderten angesammelten Gesamtmenge umfaßt, von der niemand genau weiß, ob es 50 000 oder 100 000 Werke sind. Dem besonderen Charakter der Opernproduktion nach 1933 kommt man jedenfalls nicht dadurch auf die Spur, daß man, ausgehend von der Vorstellung eines krassen Substanzverlustes, die „Furie des Verschwindens“ zitiert, die über sie hinweggegangen ist, sondern eher durch Interpretationen, die das Individuelle zum Sprechen bringen, um des Allgemeinen habhaft zu werden.

Versucht man also, in einzelnen Werken politische Implikationen der Operndramaturgie zu entdecken, aus denen sich ohne Gewaltsamkeit generelle Merkmale der Epoche rekonstruieren lassen, so ist das methodische Experiment, die in einem bestimmten Jahr, nämlich 1941, uraufgeführten, also zu Kriegsbeginn komponierten Werke miteinander zu konfrontieren, vielleicht nicht der schlechteste Zugang zu einem Bereich, in dem zunächst, wie fast immer in der „Zeitgeschichte“, der lähmende Eindruck einer krassen „Ungleichzeitigkeit des Gleichzeitigen“ dominiert, der dem Historiker die Kategorien verwirrt und die Sprache verschlägt.

Läßt man, um nicht der Breite des Panoramas die Genauigkeit im Detail, auf die es ankommt, opfern zu müssen, einige weniger spezifische Werke, wie Blachers *Fürstin Tarakanowa* und Brehmes *Uhrmacher von Straßburg*, beiseite, so ist es zunächst frappierend, daß 1941 ein Werk wie *Capriccio* von Strauss entstehen konnte: eine Oper, deren Geist niemand mit dem Ungeist der Zeit, aus der sie stammt, in Beziehung bringen kann. Und gerade die extreme Beziehungslosigkeit, die abwechselnd als „Eskapismus“, als „innere Emigration“ und als Herstellung einer „ästhetischen Fassade“ für ein Regime von Mördern bezeichnet worden ist, wobei zumindest die Tatsache einer schroffen Diskrepanz zwischen subjektiver Gesinnung und objektiver Funktion festzustehen scheint, stellt das eigentlich charakteristische Phänomen dar. *Capriccio* ist die Interpretations- und Rezeptionsüberlieferung, von der behauptet wurde, daß sie in der Nazizeit den Primat einnahm, in Gestalt einer Komposition. Man muß sich bewußt machen, daß für Strauss – wie übrigens auch für Furtwängler, in dessen Tagebüchern aus der Nazizeit nicht ein einziges Wort über Politik fällt – die Metaphysik der Musik durch das, was in der niederen Empirie der sozialen Realität geschah, schlechterdings unangetastet blieb. Der Satz von Nietzsche, daß die Kunst die einzige Rechtfertigung des Lebens sei, eines Lebens, das, um mit Schopenhauer zu reden, aus Fressen und Gefressenwerden bestand, ist nicht nur geglaubt, sondern auch praktiziert worden: mit einer Konsequenz, die am Ende in die Absurdität umschlug, daß ein Komponist, der einmal der Repräsentant der musikalischen Moderne gewesen war, in einer Katastrophenzeit ein Werk wie *Capriccio* schrieb, das man nur erträgt, wenn man vergißt, wann es entstanden ist.

Läßt man das heikle Problem, wie politisch derjenige ist, der sich unpolitisch dünkt, und wann das Schweigen Zustimmung, wann es Widerspruch bedeutet, zunächst beiseite, so steht bei einem anderen Werk aus dem Jahre 1941, Ottmar Gersters *Hexe von Passau*, jedenfalls unmißverständlich fest, daß es sich um eine politische Oper handelt. Das Libretto von Richard Billinger, der in den Dreißiger Jahren als Dramatiker von Rang galt, schildert den Ausbruch eines Bauernaufstands im Jahre 1489, eine Zahl, die an 1789 erinnert. (Das Leitmotiv der Oper bildet ein *Bauerntrutzlied*, das Gerster, seltsam genug, falsch metrisiert, und zwar im $\frac{4}{4}$ - statt im $\frac{3}{2}$ -Takt.) Die politische Maxime, die das Stück proklamiert, ist fatal: Das dritte Bild zeigt die revoltierenden Bauern als betrunkenen Haufen, der raubt und plündert und unter Freiheit das Recht versteht, sich anzueignen, was ihm in die Hände fällt. Erst im Schlußbild erhält der Bauernaufstand dadurch, daß ein Aristokrat, Graf Klingenberg, von der Adels- zur Bauernpartei übergeht, Disziplin, Form und Richtung. Mit anderen Worten: Die Masse braucht, um nicht in destruktive Anarchie zu verfallen, einen Führer, der „von oben“ kommt. Und die Ambivalenz, mit der die aufrührerischen Bauern geschildert werden, erstreckt sich bis in Einzelheiten: Als die Hexe von Passau, die zur Revolutionärin wurde, verbrannt wird, schlägt der Chor des Volkes, der die Hexe zunächst wegen des Ausbleibens teuflischer Unterstützung verhöhnt, abrupt und unmotiviert in einen hymnischen Marsch um, der die Verpönte als Märtyrerin der Freiheit

rühmt: einen Marsch, den allerdings Gerster selbst „fanatisch apokalyptisch“ nannte, als trage der Aufbruch in die Utopie insgeheim bereits das Zeichen des Untergangs an sich.

Die politischen Implikationen des Werkes aber sind von dessen musikalisch-formalen Merkmalen nicht so unabhängig, wie eine Ästhetik glaubt, die den Einfluß verkennt oder unterschätzt, den die Musik auf den Sinn des Sujets oder der Fabel ausübt, einen Sinn, der sich eben nicht in dem erschöpft, was der Text für sich ausdrückt. Daß Gerster versuchte, trotz einiger Rückgriffe auf musikalische Techniken, für die der vage Terminus „gemäßigte Moderne“ passend sein mag, eine Oper durchaus traditionellen Zuschnitts zu schreiben, um die Popularität zu erzielen, ohne die das Theater nicht bestehen kann, ist unverkennbar. Einer dialogischen Introdution folgt im ersten Bild ein rhythmisch pointiertes Lied mit Chorrefrain; dem ersten Auftritt der Hexe von Passau liegt, allerdings latent, die Gliederung in *Scena*, *Cantabile* und *Cabaletta* samt *Stretta* zugrunde; und dem Marschfinale des Schlußbilds geht, sozusagen als „pezzo concertato“, ein Sextett voraus, in dem jede der redenden Personen, in die eigenen Gedanken und Gefühle versunken, mit sich allein zu sein scheint.

Versteht man also Gersters Stück, ohne an Probleme des modernen Musiktheaters zu denken, schlicht als Oper, die an der Tradition des 19. Jahrhunderts Rückhalt sucht, so kann man die dramaturgische Pointe, daß Graf Klingenberg aus Liebe zur Hexe von Passau die Gesinnung wechselt und aus einem Verfolger der Bauern zu deren Anführer wird, aus dem Formprinzip einer Gattung ableiten, in der immer schon eine Politik, die die Massen ergreift, so daß die Aktschlüsse mit großen Chor- und Ensembleszenen ausgestattet werden konnten, aus Privataffären einiger Protagonisten hervorging, deren Arien, Kavatinen und Duette das tragende musikalische Gerüst der Oper bildeten.

Die Dramaturgie der *Hexe von Passau* wäre demnach in den Grundzügen dieselbe, auf der, ein Jahrhundert früher, *Le prophète* von Meyerbeer und Scribe beruhte, gleichfalls ein Stück, das einen Bauernaufstand mit einer Liebesintrige verquickt, in der die eigentlichen Motive der Fabel enthalten sind. Und in der Prämisse, daß als Substanz eines szenischen Historiengemäldes eine Privataffäre erscheint, aus der dann politische Konsequenzen erwachsen, steckt in letzter Instanz die Erbschaft des absolutistischen Zeitalters, aus dem die *Opera seria* und deren Dramaturgie stammt: die Erbschaft einer Epoche, in der die Herrschenden überzeugt waren, daß Politik auf die internen Affären der „Könige und großen Herren“ reduzierbar sei, die von sich glauben, daß sie es sind, die „Geschichte machen“. Mit anderen Worten: Die Tatsache, daß Ottmar Gerster, bei subjektiv zweifellos integrierter Gesinnung, einer Oper die These zugrundelegte, daß eine revolutionäre Masse, um nicht in wüsten Chaos zu versinken, eine aristokratische Führung brauche, läßt sich, obwohl Billingers Libretto ursprünglich ein Schauspiel war, mit einer konventionellen Operndramaturgie in Zusammenhang bringen, in der die Substanz einer Fabel, sei es *Ernani* oder *Il pirata*, aus Privataffären zwischen Personen verschiedenen Geschlechts und entgegengesetzter politischer Gesinnungen besteht.

Gersters Musik, aus schlichten Dreiklängen und unaufgelösten Dissonanzakkorden unregelmäßig gemischt, wird weniger durch tonale Funktionen als durch die Handgriffe eines heruntergekommenen Neoklassizismus, durch Orgelpunkte, Ostinati und mechanische Gegenbewegung, vor allem aber dadurch zusammengehalten, daß sie die Grenzen der Diatonik selten überschreitet. Sie ist also, am Maß der Neuen Musik gemessen, kraß regressiv. Und man kann, ohne daß das Risiko falscher Verallgemeinerung über das in einer historisch-hermeneutischen Disziplin unvermeidliche Ausmaß hinausginge, von der *Hexe von Passau* behaupten, daß aus der satztechnischen Restriktion, der sich Gerster in der Zeit eines grassierenden „Populismus“ unterwarf, ein Zwang zu konventionellen Formen entstand, der wiederum eine Dramaturgie begünstigte, die bei der Anwendung auf einen politisch-historischen Stoff zur Reduktion sozialgeschichtlicher Vorgänge auf Privataffären führte, so daß in der Situation von 1941 die fatale *Maxime*, daß eine revolutionäre Masse ohne aristokratischen Führer in destruktive Anarchie verfalle, das letzte Wort einer Oper bildete, die zweifellos nicht als ästhetische Manifestation des herrschenden Ungeistes gemeint war.

Daß in einer Zeit, in der Unterdrückung und Zensur herrschen, aufsässige politische Implikationen eines Dramas weniger in den Grundzügen der Handlung als in halb versteckten Details enthalten sind, ist eine Tatsache, die als politische Erfahrung unlegbar feststeht, mit dem hermeneutischen Prinzip, daß das Einzelne als Funktion des Kontextes interpretiert werden müsse und daß ein herausgerissener Satz nicht als Meinung des Autors beim Wort genommen werden dürfe, jedoch in Konflikt gerät.

Ästhetische Interpretation und politische Analyse stimmen, wie es scheint, nicht immer bruchlos zusammen.

Die Oper *Johanna Balk* von Rudolf Wagner-Régeny, nach einem Text von Caspar Neher, wurde 1941 vor der Wiener Uraufführung einer politischen Zensur unterworfen, deren Spuren von einigen Differenzen zwischen dem zunächst erschienenen Klavierauszug und dem später gedruckten Textbuch ablesbar sind. Thema der Oper ist der Konflikt zwischen einem ungarischen Tyrannen und den Siebenbürger Sachsen im 17. Jahrhundert. Aus politischer Rücksicht auf Ungarn, das zu den Verbündeten des „Dritten Reiches“ zählte, wurden die Namen der Orte und der Personen von der Zensur neutralisiert, und statt „Sachsen“ oder „Siebenbürger“ heißt es abwechselnd „Bauern“, „Bürger“ oder sogar „Flandrer“ (Klavierauszug S. 71, 82, 96 und 109; Textbuch S. 16, 18, 20 und 22). Daß durch den Eingriff die nationale Motivierung der Handlung – von Graf Bethlen, dem Antagonisten des Tyrannen Báthori, heißt es: „Er wollte nicht die Sachsen von ihren Gütern verjagen“ – durch eine sozialgeschichtliche ersetzt wurde – „Er wollte nicht die Bauern von ihren Gütern verjagen“ –, durch eine Begründung also, die historisch triftiger und politisch revolutionärer ist als die ursprüngliche Fassung, ist der Zensur offenbar entgangen.

Fürst Báthori ist ein Tyrann, der geradenwegs, als Ausprägung eines „saturnischen“ Temperaments, aus einem barocken Trauerspiel zu stammen scheint: jähzornig, gewalttätig, melancholisch, mißtrauisch und von bösen Träumen gequält. Die politische Spitze des Stücks richtet sich also, so unverkennbar sie ist, weniger gegen ein System als gegen eine einzelne Person, deren Sturz am Ende den Frieden und die Ordnung wiederherstellt, die durch individuelle Perfidie gestört worden waren.

Was als Hauptsache erscheint, ist jedoch in Wahrheit Nebensache. Die eigentliche politische Polemik, die Caspar Neher – durchaus im Geiste des dichterischen Taktikers Brecht – 1941 in ein Stück einschmuggelte, das sich an der Oberfläche als patriotisches Drama präsentiert, besteht in einzelnen szenischen Bildern, die sich dem Gedächtnis nachdrücklicher einprägen als eine Fabel, deren Umriß konventionell und melodramatisch bleibt. Daß ein Chor der „Häuser“ die Anonymität der Drohung fühlbar macht, die über der Stadt liegt; daß drei Häscher vor Morgengrauen einen Mann fangen, der einen flüchtenden, politisch bedrohten Freund versteckt hielt; daß die Zuträgerin des Tyrannen den erschlichenen Besitz über die Grenze zu schaffen versucht, als sie ahnt, daß der Tyrann gefährdet ist – solche und ähnliche Züge bilden die politische Substanz, von der Neher eine ebenso unauffällige wie nachdrückliche Wirkung erhoffte. Das glückliche Ende – so schwach motiviert, daß man zunächst im Zweifel bleibt, ob es sich um Realität oder um einen Wachtraum handelt – sollte nicht darüber hinwegtäuschen, daß das Zentrum des Textes in einigen bittersarkastischen Versen besteht, deren Ton unverkennbar an Brecht erinnert:

Hat man denn Freundschaft je bestraft?
 Wenn einer von den Freunden bei dir Hilfe sucht,
 sprich zu ihm in künft'gen Tagen:
 ich helfe nicht!
 Also auch du, wenn du in Not bist,
 nimm nicht an die Hilfe deines Freundes.
 Tür und Tor bleibe
 verschlossen dem, der bei dir
 Hilfe sucht, wie dem,
 der bereit ist zu helfen.

Johanna Balk ist also, trotz einer heroisch-sentimentalen Haupthandlung, die zu erzählen kaum lohnt, in den Nebenszenen, auf die es ankommt, ein Stück über eine Politik, deren destruktive Züge sich im Alltag zeigen, den sie vergiftet. Und die Musik von Wagner-Régeny, die in der Tradition der „Zeitoper“ der späten Zwanziger Jahre wurzelt, ist gerade dadurch politische Musik, daß sie die scheinbaren Nebensachen als die Hauptsachen fühlbar macht, die sie in der Situation von 1941 gewesen sind. Die Erinnerung an Kurt Weill, an die *Dreigroschenoper* und an *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*, drängt sich unwillkürlich auf. Und so wenig Wagner-Régeny dem Stil eines historischen Trauerspiels, wie er im 19. Jahrhundert durch Mussorgskijs *Boris Godunow* vorgezeichnet worden war, gerecht zu werden vermochte –, daß der Tyrann Báthori in einer Szene, in der seine Verstörtheit gezeigt werden müßte, lediglich durch ungarische Rhythmen charakterisiert wird (Nr. 8),

ist eine primitive Verlegenheitslösung –, so genau trifft der trockene Songstil den Sinn der Nebenszenen. Die Musik zu *Johanna Balk* ist, wie Brecht sagen würde: „gestische Musik“. Der Ton, den sie anschlägt, verrät den Sozialcharakter der handelnden Personen, die unmittelbar oder indirekt – im Dialog mit anderen – fast immer von sich selbst reden. Die eigentliche musikalische Substanz besteht in prägnanten rhythmischen Mustern, die während einer Nummer oder eines Formteils einer Nummer stereotyp festgehalten werden. Und sogar die großen Finali (Nr. 14 und Nr. 22) sind nichts anderes als Verkettungen von Nummern, die szenischen Augenblicken einen musikalisch-gestischen Charakter aufprägen. Der „große Zug“, der ein Finale als zielgerichteten Prozeß erscheinen läßt, fehlt bei Wagner-Régeny. Die Musik, einfach im tonalen Grundriß, ingeniös in den rhythmischen Modellen, ist im Grunde, um mit Hanns Eisler zu sprechen, „angewandte Musik“: angewandt auf eine dramatische Fabel, an deren heroisch-sentimentaler Haupthandlung sie scheitert und deren politische Nebenszenen sie mit einer Genauigkeit trifft, die im Jahre 1941 bestürzend gewirkt haben muß, sofern das Publikum zu politisch-moralischer Bestürzung noch fähig war. Wagner-Régeny ist demnach dort, wo er versagt, wie dort, wo der Zugriff gelingt, ein integrierender Komponist. An der „doppelten Wahrheit“ des Textes, der als patriotisches Drama konzipiert wurde und die Tyrannei nicht als System, sondern als zufällige Infamie eines Einzelnen zeigt, um andererseits dennoch die herrschende Macht als Unwesen kenntlich zu machen, partizipiert die Musik gewissermaßen bloß partiell und widerstrebend: Was sie dort, wo sie geglückt ist, fühlbar macht, ist die moralische Verwüstung, die durch politische Unterdrückung im Alltag der Menschen angerichtet wird. Das eigentliche Thema der Oper ist das Mißtrauen, als dessen Ausdruck eine Musik erscheint, deren Dramaturgie sich in die Brechtsche Formel fassen läßt, daß im modernen Musiktheater die Musik den Text nicht „tautologisch“ verdoppeln dürfe, sondern „intermittierend“ und kommentierend eingreifen müsse, daß also im Extrem, pointiert gesagt, die Musik den Text oder der Text die Musik Lügen straft. In einer Oper wie *Johanna Balk* war also ein Rest vom Geist der Zwanziger Jahre, wie er sich musikdramaturgisch manifestierte, in die Hitlersche Katastrophenzeit hinübergerettet worden.

Marius Flothuis

Elan und Ermüdung

Musik um 1930 in England, Frankreich und den Niederlanden

Gestatten Sie mir, mit einer Binsenwahrheit zu beginnen. „Die Musik der Dreißiger Jahre können wir nur verstehen, wenn wir Einsicht in die Musik der Zwanziger Jahre gewonnen haben.“ Eine Binsenwahrheit, weil jede Erkenntnis irgend eines Objekts sich gründet auf die Erkenntnis des ihm Vorangehenden. Aber diese Feststellung bekommt doch in diesem Falle eine besondere Färbung. Die Zwanziger, bzw. die Dreißiger Jahre zeigen sich unserem gierigen, historisierenden Blicke erstens als zwei unter sich in kultureller Hinsicht völlig verschiedene, fast entgegengesetzte Perioden, zweitens als zwei Perioden, die trotz der Mannigfaltigkeit der Ereignisse und Phänomene in unserer Vorstellung weiterleben als unverwechselbare Größen. Es würde uns nicht einfallen, vom vorhergehenden Dezennium (1910–1920) in der gleichen Weise zu sprechen; wir würden es sofort einteilen in Vorkriegsjahre (die letzten Jahre der „belle époque“), Kriegsjahre und Nachkriegsjahre. Auch in den Vierziger Jahren würden wir eine entsprechende Teilung anbringen. Aber die Zwanziger Jahre: das sind die roaring twenties, die folles années; die Dreißiger Jahre: the years of Depression, die Krisenjahre. Vielleicht wird man in Zukunft die Fünziger oder die Sechziger Jahre auch mit derartigen Bezeichnungen versehen – das soll uns heute nicht beschäftigen.

Es hat einen besonderen Reiz, ein Zeitalter, das man zu einem beträchtlichen Teil selber miterlebt hat, von der historischen Perspektive aus zu betrachten. Die Zwanziger und Dreißiger Jahre sind gerade meine Schul- und Studienjahre, und Sie werden mir wohl erlauben, ein paar persönliche Erfahrungen und Erinnerungen einzuflechten. Als das Institut für Musikwissenschaft in Utrecht im Jahre 1980 sein 50jähriges Bestehen feierte, haben wir ein kleines Symposium organisiert, dessen Thema war: *Die Musik rund um 1930*. Dazu waren auch ein Historiker, ein Kunsthistoriker und ein