

LESEPROBE

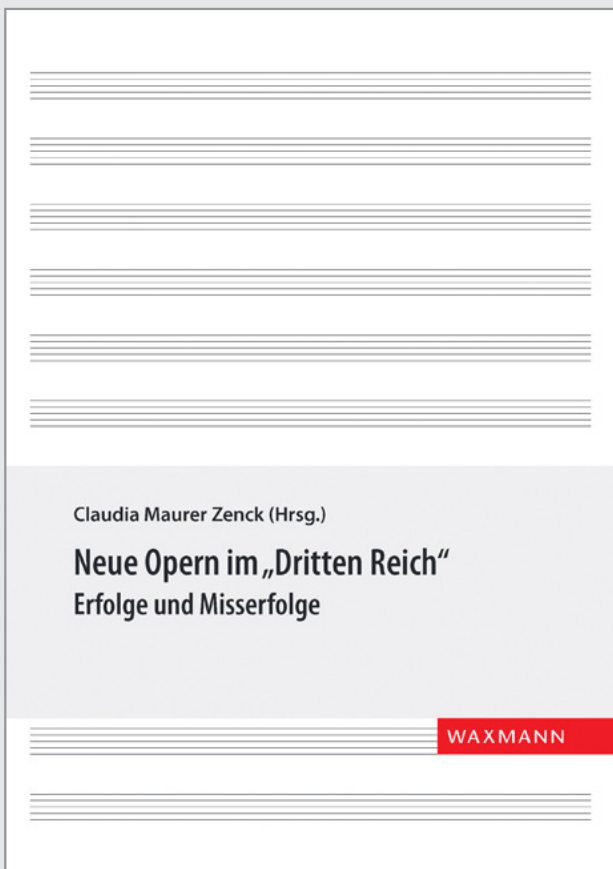
Claudia Maurer Zenck
(Hrsg.)

Neue Opern im „Dritten Reich“

Erfolge und Misserfolge

2016, 292 Seiten, br., 34,90 €,
ISBN 978-3-8309-3335-9

E-Book: 30,99 €,
ISBN 978-3-8309-8335-4



© Waxmann Verlag GmbH, 2016

Alle Rechte vorbehalten. Nachdruck, auch auszugsweise, verboten. Kein Teil dieses Werkes darf ohne schriftliche Genehmigung des Verlages in irgendeiner Form reproduziert oder unter Verwendung elektronischer Systeme verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.



WAXMANN

Steinfurter Str. 555
48159 Münster

Fon 02 51 – 2 65 04-0
Fax 02 51 – 2 65 04-26

info@waxmann.com
order@waxmann.com

www.waxmann.com
Mehr zum Buch [hier](#).

Claudia Maurer Zenck (Hrsg.)

Neue Opern im „Dritten Reich“

Erfolge und Misserfolge



Waxmann 2016
Münster • New York

Bibliografische Informationen der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.

Print-ISBN 978-3-8309-3335-9

E-Book-ISBN 978-3-8309-8335-4

© Waxmann Verlag GmbH, 2016

www.waxmann.com

info@waxmann.com

Umschlaggestaltung: Inna Ponomareva, Jena

Druck: Hubert & Co., Göttingen

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier, säurefrei gemäß ISO 9706



Printed in Germany

Alle Rechte vorbehalten. Nachdruck, auch auszugsweise, verboten.

Kein Teil dieses Werkes darf ohne schriftliche Genehmigung des Verlages in irgendeiner Form reproduziert oder unter Verwendung elektronischer Systeme verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.

Inhalt

Vorwort	9
Einleitung	11
1. Aufführungszahlen und Erfolg	11
2. Die Spielpläne 1932 und 1933	12
3. Fördermaßnahmen des NS-Staats zur Behebung der „Dürre“	15
4. Opernstoffe und Opernarten	20
5. Zielsetzungen	23
6. Zur Methode	26

Claudia Maurer Zenck

Rudolf Wagner-Régenys <i>Der Günstling oder Die letzten Tage des großen Herrn Fabiano</i> (1935)	29
I Die Vorgeschichte	29
1. Wagner-Régenys frühe Kurzopern	29
2. Von 1930 bis zum großen Erfolg	40
II <i>Der Günstling oder Die letzten Tage des großen Herrn Fabiano</i> : Wagner-Régenys erste Oper im „Dritten Reich“	42
1. Entstehung und Erfolg	42
2. Kompositorische Absicht	45
3. Nehers Vorlage: Victor Hugos Drama <i>Marie Tudor</i>	48
4. Nehers <i>Günstling</i> – ein politisches Libretto?.....	50
5. Die Vertonung	55
6. Die beiden Schlüsse.....	64
7. Die Rezeption 1935	74
8. Die Nachkriegsrezeption	77
9. Fazit.....	80

Britta Mattered, Axel Schmidt

Von Königen und Köhlern. Norbert Schultzes Märchenopern fürs kindliche Volk (1936 und 1943)	82
I Zwischen Märchenoper und Soldatenlied	82
1. Kurze Übersicht über Norbert Schultzes Leben und Schaffen	83
2. Märchen/Märchenoper (im Nationalsozialismus)	86
II <i>Schwarzer Peter</i> – „eine Oper für kleine und große Leute“	91
1. Die Entstehung des Librettos.....	91
2. Die Uraufführung und der Erfolg der Oper	92
3. Heinrich Traulsens Kunstmärchen <i>Erika</i>	96
4. Die Oper	97
4.1 Unterschiede zwischen dem Märchen und dem Libretto	97
4.2 Die Komposition	100
5. <i>Schwarzer Peter</i> nach 1945	107
III <i>Das kalte Herz</i> – versuchte Fortsetzung des Erfolgs	109
1. Wilhelm Hauffs Kunstmärchen <i>Das kalte Herz</i>	109

2. Unterschiede Märchen – Libretto	111
3. Die Musik	115
3.1 Die Instrumentation	115
3.2 Die Charakterisierung einzelner Figuren	116
3.3 Traumhandlung und Übergänge	118
4. Die zeitgenössische Rezeption	119
5. Die Änderungen an der Oper nach dem Krieg	120
6. <i>Das kalte Herz</i> – naiv oder nazistisch?	124
IV Zusammenfassung: Vergleich beider Opern und die Frage nach ihrer politischen Bedeutung	124

Sara Lengowski, Claudia Maurer Zenck

Mark Lothars <i>Schneider Wibbel</i> – eine unterhaltsame Volksoper (1938)	126
I Mark Lothars Leben und Schaffen, nicht nur im „Dritten Reich“	126
II Musiktheatraler Beginn: die drei Opern <i>Tyll</i> , <i>Lord Spleen</i> und <i>Münchhausen</i> (1928–1933)	135
III Der große Erfolg: <i>Schneider Wibbel</i>	140
1. Von der Idee zur Komposition – Umarbeitung des Theaterstücks in ein Opernlibretto	140
2. Die Opernhandlung	142
3. Uraufführung an der Staatsoper Berlin und die Rezeption im NS-Staat	143
4. Lothars Komposition à la Spieloper im „Dritten Reich“	146
5. Merkmale von Lothars Kompositionsstil im <i>Schneider Wibbel</i>	148
6. Analytische Bemerkungen zu einzelnen Nummern	150
7. Gründe für den Erfolg des <i>Schneider Wibbel</i> im „Dritten Reich“	157
IV Ausblick	163

Heinz-Peter Martin, Tim Steinke

Funktionär ohne Fortune. Paul Graener und <i>Der Prinz von Homburg</i> (1935)	165
I Paul Graeners Leben und Walten im „Dritten Reich“	165
1. Biographischer Überblick bis Anfang der 1930er Jahre	165
2. Graeners Tätigkeit für den NS-Staat	168
II Das Sujet: Heinrich von Kleists <i>Prinz Friedrich von Homburg</i>	176
1. Inhalt	177
2. Kleists Drama und seine Bedeutung für das „Dritte Reich“	178
III Graeners Kleist-Oper (1935)	180
1. Bearbeitung des Schauspiels zum Libretto	180
1.1 Striche	180
1.2 Zusätze	183
1.3 Sprachliche Veränderungen	186
2. Analyse der Oper	188
3. Uraufführung und Rezeption	202
4. Knappes Fazit	206

**Das doppelte Scheitern des erfolgreichen Komponisten
Rudolf Wagner-Régeny (1939 und 1941) 208**

Fabian Zerhau

I	<i>Die Bürger von Calais</i> und die Bereitschaft zum Opfer.....	208
	1. Nehers Libretto: Inhalt und Anlage	210
	2. Georg Kaisers Drama	212
	3. Vergleich des Dramas mit dem Libretto.....	213
	4. Die Entstehung der Oper	215
	5. Die Vertonung des Textes	220
	6. Rezeption.....	236
	6.1 Die Rezeption im „Dritten Reich“	236
	6.2 Die Rezeption in der DDR	244
	7. Fazit.....	249

Claudia Maurer Zenck

II	<i>Johanna Balk</i> – eine heroische Frauenfigur?.....	253
	1. Vom Volksdrama zum heroisch-unterhaltsamen Drama: ein Entwurf und zwei Libretti (1937–1940)	253
	2. Volksdrama, heroisches und unterhaltendes Drama.....	256
	3. Die Vertonung: zwei charakteristische Beispiele	258
	4. Die Uraufführung und ihre Rezeption	260
	5. Die Rezeption von <i>Johanna Balk</i> in den ersten Nachkriegsjahren (1947/48)	267
	6. Zurück ins Jahr 1941: Schauspielmusik zu <i>Das Opfer</i>	270
	7. Zu neuen Ufern? <i>Das Bergwerk zu Falun</i> (1960).....	271
	8. Fazit des Casus Wagner-Régeny	273

Abkürzungen 278

Quellen- und Literaturverzeichnis 279

Vorwort

Am Institut für Historische Musikwissenschaft¹ der Universität Hamburg wird seit drei Jahrzehnten die Musikgeschichte der 1930er und 1940er Jahre untersucht; dabei gilt das forschende Interesse gleichermaßen der Biographie und den Werken exilierter und verfolgter Musiker wie der Musik, die innerhalb des „Dritten Reiches“ komponiert wurde². Stets wurden diese Themengebiete auf mehreren Ebenen behandelt: in der Lehre, in Forschungen (auch Examensarbeiten), auf Kongressen, in Vortragsreihen und in Projekten „gemischter“, d.h. aus Lehrenden wie Studierenden bestehender Arbeitsgruppen.

Auch das Projekt, dessen Ergebnisse in diesem Sammelband festgehalten sind, wurde von einer kleinen „gemischten“ Arbeitsgruppe durchgeführt. Die Arbeit an dieser Studie begann für einige AG-Mitglieder während der Schlussphase ihres Studiums; daher musste sich der Abschluss des Sammelbandes zwangsläufig hinausziehen, zumal nicht alle ursprünglich Beteiligten das Projekt zum Ende bringen konnten und einige dafür später einsprangen. Alle sind inzwischen aus dem Status der Studierenden herausgewachsen; manche peilen die Promotion an, andere werden bereits mit Forschungsaufgaben betraut. Das beförderte wiederum die Fassungen, die hier vorgelegt werden. (Da sie zwar in inhaltlicher Zusammenarbeit, aber doch unabhängig voneinander geschrieben wurden, sind die Verweise auf die Quellen oder die Sekundärliteratur in jedem Aufsatz neu für sich angelegt, auch wenn sich die gleichen Angaben bereits in voranstehenden Artikeln finden. Das Literaturverzeichnis fasst jedoch alle zitierten und angegebenen Materialien zusammen.)

Da die Langmut aller an der Arbeit bis zum Abschluss Beteiligten sehr in Anspruch genommen wurde, sei hier Sarah Lengowski, Heinz-Peter Martin, Britta Mattered, Axel Schmidt, Tim Steinke und Fabian Zerhau ausdrücklich Dank gesagt. Ebenfalls sehr gedankt werden soll hier, stellvertretend für alle Mitarbeiter und Mitarbeiterinnen von konsultierten Archiven, den Beamten und Beamtinnen im Bundesarchiv für Hilfe bei der Recherche und Übersendung von Kopien und Scans. Schließlich sei Friederike Mühle herzlich gedankt für die Einrichtung der Druckvorlage sowie das Erstellen der Verzeichnisse und dem „Forum Musikwissenschaft an der Universität Hamburg e.V.“ für einen Druckkostenzuschuss.

Hamburg, im Januar 2015

Die Herausgeberin

1 Vor 2014 mit dem Studienfach Systematische Musikwissenschaft zusammengefasst zum Musikwissenschaftlichen Institut.

2 Vgl. etwa die Reihe *Musik im „Dritten Reich“ und im Exil* im von Bockel Verlag sowie das Online-Lexikon *verfolgter Musiker und Musikerinnen der NS-Zeit* (www.lexm.uni-hamburg.de).

Einleitung

1. Aufführungszahlen und Erfolg

Untersuchungen zu Opern, die in der Zeit der NS-Herrschaft komponiert und aufgeführt wurden, behandelten bisher meist einzelne Werke – wie Werner Egks *Peer Gynt*, Wilfried Zilligs *Das Opfer* und *Die Windsbraut* oder Rudolf Wagner-Régenys *Johanna Balk* – oder aber bestimmte Stoffgebiete wie den Dreißigjährigen Krieg. Hier wurde das Opernschaffen von einer anderen Seite her in den Blick genommen, auch wenn im Mittelpunkt der Aufsätze ebenfalls einzelne Opern stehen.

Den Ausgangspunkt bildete die Zusammenstellung der meistaufgeführten Opern in Hans Günter Kleins Studie „Viel Konformität und wenig Verweigerung. Zur Komposition neuer Opern 1933–1944“, die auf Wilhelm Altmanns Opernstatistiken in der *Allgemeinen Musikzeitung* basiert³. Die größte Zahl an Aufführungen weisen demnach Richard Strauss' Opern *Arabella* (1.), *Daphne* (6.) und *Friedenstag* (9.), Norbert Schultzes *Schwarzer Peter* (2.), Ottmar Gersters *Enoch Arden* (3.), Mark Lothars *Schneider Wibbel* (4.), Werner Egks *Zaubergeige* (5.), Julius Weismanns *Die pfiffige Magd* (7.), Rudolf Wagner-Régenys *Der Günstling* (8.) und Hermann Reutters *Doktor Johannes Faust* (10.) auf.

Die Erfolge waren nicht etwa durch besondere propagandistische Anstrengungen der Verlage „gemacht“. Zwar wussten seit langem besonders die Inhaber und die Mitarbeiter der Opernabteilungen des Schott-Verlags in Mainz und der Universal Edition in Wien hinter den Kulissen die Fäden zu ziehen.⁴ Dem waren aber im „Dritten Reich“ Grenzen gesetzt durch die sich immer wieder überkreuzenden musikpolitischen Interessen der einflussreichen Stellen, wie sich im Falle von Hindemiths *Mathis der Maler* nachweisen ließ.⁵ Unvorhersehbar waren auch die Folgen, wenn einem Komponisten der Ruf eines „Atonalen“ anhing: negativ im Falle von Luigi

3 Hans Günther Klein, „Viel Konformität und wenig Verweigerung. Zur Komposition neuer Opern 1933–1944“, in: Hanns-Werner Heister/Hans-Günter Klein (Hg.), *Musik und Musikpolitik im faschistischen Deutschland*, Frankfurt a. M. 1984, S. 145–162, hier S. 149.

4 Überdies erschienen nur vier der erfolgreichen Werke – die von Egk, Gerster, Reutter und Julius Weismann – bei Schott, nur eines (das von Wagner-Régeny) bei der Universal Edition, die Opern von Schultze und Lothar dagegen im Neuen Theaterverlag in Berlin, während Richard Strauss' Opern bis zur „Arisierung“ des Verlags bei Adolph Fürstner veröffentlicht wurden, danach bei dessen Nachfolger Johannes Oertel (bzw. bei Schott).

5 Vgl. dazu die Verf., „Zwischen Boykott und Anpassung an den Charakter der Zeit. Über die Schwierigkeiten eines deutschen Komponisten [Hindemith] mit dem Dritten Reich“, in: *Hindemith Jahrbuch* IX, 1980, S. 65–129.

Dallapiccolas *Volo di notte*⁶, anders im Falle Hermann Reutters⁷, der zu den erfolgreichen Komponisten gehörte.

Die zehn genannten Werke stammen jedoch aus verschiedenen Zeiten des „Dritten Reichs“, so dass die Aufführungszahlen, die die Grundlage der Beliebtheitskala bilden, nur bedingt aussagekräftig sind: Wenn eine Oper erst kurz vor Beginn des Krieges komponiert wurde, konnte sie bis zum Ende der Saison 1941/42, bis zu der statistische Daten vorlagen, selbst wenn sie sehr erfolgreich war, nicht so oft gespielt werden wie eine andere, deren Uraufführung bereits fünf Jahre früher datierte. Wenn aber der Durchschnitt der Aufführungen pro Saison die Grundlage der Statistik bildete – tatsächlich ergibt sich dann eine andere Reihenfolge in der Beliebtheitskala: 2., 3., 1., 6., 4., 7., 9., 5., 8., 10. –, wäre selbst dies nicht hundertprozentig aussagekräftig. Denn mit fortschreitendem Krieg wurden zunehmend auch Theater zerstört, in denen vielleicht eine erfolgreiche neue Oper nachgespielt und rezipiert worden wäre.

Es war jedoch nicht beabsichtigt, eine – unter diesem Vorbehalt – erfolgreichere Oper mit einer womöglich etwas weniger beliebten zu vergleichen und die Gründe für die Differenz herauszufinden, zumal eine weitere, gewichtige Einschränkung des Beliebtheitsgrades qua Aufführungszahlen ins Spiel kommt. Ein Kritiker erwähnte sie 1935 nach der Uraufführung einer dieser erfolgreichen Opern: Wenn sie von vielen Theatern nachgespielt wurde, sei dies auch „ein deutliches Kennzeichen für das Bedürfnis des Operntheaters nach neuen Werken“⁸ – also, wie man ergänzen darf, nicht unbedingt oder ausschließlich ein Zeichen für gute Qualität. Dies verhielt sich im Sprechtheater ganz ähnlich: „Junge deutsche Schriftsteller können heute fantastische Aufführungsziffern aufweisen“, konstatierte ein Theatermann bereits im Herbst 1932 und wunderte sich darüber, dass manche Stücke bereits vor der Uraufführung von zig Bühnen angenommen wurden.⁹

2. Die Spielpläne 1932 und 1933

Während Hans Heinz Stuckenschmidt, damals Musikkritiker in Berlin, im Sommer 1932 noch feststellte, dass die „Reinigung“ des Spielplans vor allem auf Druck „von den maßgebenden politischen und behördlichen Stellen“, aber auch auf anonyme Drohungen aus „gewissen Kreisen des Publikums“ und von der reaktionären Presse

6 Lasse Monska, „*Volo di notte*“ von Luigi Dallapiccola. Eine Oper und ihr Komponist im faschistischen Italien, Magisterarbeit Universität Hamburg 2009, Typ., S. 79–82.

7 Vgl. etwa die Eintragungen v. 12. u. 20.1.1938 in: Elke Fröhlich (Hg.), *Die Tagebücher von Joseph Goebbels* [im Folgenden: *Goebbels Tagebücher*], Teil I, Bd. 5: Dezember 1937 – Juli 1938, München 2000, S. 93f. u. 106f., hier S. 93 u. 107.

8 Gerhart Göhler, „Rudolf Wagner-Régeny: Der Günstling. Uraufführung in der Staatsoper Dresden“, in: *ZfM* 102/3, März 1935, S. 325f.

9 Hans Heinsheimer, „An der Schwelle einer neuen Spielzeit“, in: *Anbruch* 14/7, Sept. 1932, S. 123ff., hier S. 123f.

Claudia Maurer Zenck

Rudolf Wagner-Régenys *Der Günstling oder Die letzten Tage des großen Herrn Fabiano* (1935)

I Die Vorgeschichte

1. Wagner-Régenys frühe Kurzopern

Der Komponist, 1903 in Siebenbürgen geboren, kam 1919 zum Klavierstudium nach Leipzig und ein Jahr später nach Berlin. Dort studierte er an der Staatlichen Hochschule für Musik in der Fasanenstraße drei Jahre lang bis zum Abschlussdiplom Chor- und Orchesterdirigieren und belegte die dazu gehörenden musiktheoretischen Fächer, absolvierte aber kein eigentliches Kompositionsstudium.⁷⁰ Im Komponieren war er zunächst Autodidakt.⁷¹ Seine bescheidenen Anfänge dokumentiert sehr deutlich ein Lied, das er 1920 schrieb; das ist zwar nicht verwunderlich, war er damals doch erst 17 Jahre alt, aber bemerkenswert ist, dass er es 1939 für wert befand, als Beispiel für seine Kompositionen in der Zeitschrift *Die Musik* abgedruckt zu werden:

70 Vgl. Rudolf Wagner-Régeny, *Begegnungen. Biographische Aufzeichnungen, Tagebücher und sein Briefwechsel mit Caspar Neher*, Berlin (DDR) 1968, S. 31f., sowie die Auskunft Dietmar Schenks, des Leiters des Archivs der Universität der Künste Berlin (UdK), die er mir am 20. November 2009 per E-Mail gab. Danach waren Rudolf Wagners (sic) Lehrer Rudolf Krasselt, Friedrich E. Koch, Georg Schünemann, Walther Moldenhauer und Siegfried Ochs.

71 Dies geht bereits 1936 aus seinem Artikel „Wie ich Komponist wurde“ (in: *Königsberger Zeitung* v. 7.6.1936), in dem er kein Kompositionsstudium erwähnte, und indirekt auch aus den Notizen zum Kompositionsunterricht hervor, die Wagner-Régeny 1954/55 verfasste und in denen er sieben gleichaltrige und jüngere Komponisten nannte, von denen er jeweils etwas Bestimmtes gelernt hatte („Kompositionsunterricht“, in: ders., *An den Ufern der Zeit. Schriften, Briefe, Tagebücher*, Leipzig 1989, S. 276ff., hier S. 276).

Abb. 1: Faks. Klavierlied in *Die Musik XXXI/5*, Februar 1939, bei S. 321

vi. moder. Rotkehlchen's Liebeslied 2/4, 2. Aufl.

Er hielt sie da die Hüfte und sie sprach: Rotkehlchen sing mir Liebeslied, wie
fällt der Regen über den Zaun des weißen Pfirsichs, wie
toll er blüht. Und sie sprach: Rotkehlchen sing mir Liebeslied, wenn
du kommst zu mir.

Klavierauszug Nr. 1120

Faksimile der Handschrift des Klavierliedes „Rotkehlchens Liebeslied“

Gedicht von Hermann Löns

Komposition von Rudolf Wagner-Régeny

Die Musik XXXI/5

Nach der Kapellmeister-Prüfung setzte Wagner-Régeny seine Studien an der Musikhochschule allerdings bis Ostern 1926 fort, und zwar nun mit dem Hauptfach Komposition. Sein Lehrer ließ sich aufgrund der Aktenlage nicht ausfindig machen, jedoch war es mit großer Wahrscheinlichkeit nicht Franz Schreker.⁷² Vermutlich war die Inskription ohnehin nur eine Hilfsmaßnahme, um den Studentenstatus zu verlängern, solange Wagner-Régeny noch Kontrapunkt-Unterricht bei Friedrich E. Koch nahm.⁷³

Nach Tätigkeiten als „Coach“ von Musikstudenten, die auf die Aufnahmeprüfung vorzubereiten waren, und als Kaffeehaus- und Kinopianist erhielt Wagner-Régeny 1924 seine erste Anstellung an der Großen Volksoper. Hier wurde er, seiner Ausbildung entsprechend, als Ballett- und Solo-Repetitor und stellvertretender Chorleiter eingesetzt, bis das Ensemble 1925 aus finanziellen Gründen aufgeben musste.⁷⁴ Im selben Jahr versuchte er sich kurz als Kapellmeister und Arrangeur beim Film und begleitete dann einen Geiger auf dessen Konzertreisen, unterrichtete Musiktheorie und korrepetierte für Amateur-Sängerinnen.

Zum eigentlichen Komponieren scheint Wagner-Régeny – nachdem er, seinen späteren Erinnerungen folgend, bereits Ende 1923 eine kleine Oper, *Sganarelle*, geschrieben hatte⁷⁵ – erst durch sein Engagement ab Ende 1926 an der Kammer- tanzbühne Rudolf von Labans gekommen zu sein, wo er vermutlich bis zur Auflösung des Ensembles Anfang 1929 als Kapellmeister und einer der Pianisten und Komponisten arbeitete.⁷⁶

72 In der Sekundärliteratur wird angedeutet, Wagner-Régeny habe auch Komposition bei Schreker studiert (vgl. Dieter Härtwig, *Rudolf Wagner-Régeny. Der Opernkomponist*, Berlin[-Ost] 1965, S. 18). Das gründet sich vermutlich auf eine „Autobiographische Skizze“, die der Komponist für das Programmheft eines Konzertes mit seinen Werken am 16. Mai 1952 schrieb und in der er unter den ihn prägenden Persönlichkeiten der Hochschule auch den „opernerfahrene[n] Franz Schreker“ nannte (wieder abgedr. in: Härtwig, „Einführung“, in: Caspar Neher, *Der Günstling*, Textbuch, Leipzig o. J. [1959], S. 4–7, hier S. 5). Die Recherchen vor der Tagung „Franz Schreker und seine Schüler“ im Oktober 2003 an der UdK ergaben jedoch keinen Hinweis auf ein ordentliches Studium bei Schreker, vgl. den Kongressbericht (Dietmar Schenk [Hg.], *Franz Schrekers Schüler in Berlin* [= Schriften aus dem UdK-Archiv, Bd. 8], Berlin 2005); vgl. auch Anm. 73.

73 So auch der Hinweis Schenks vom 23. November 2009 per E-Mail an mich. In seinen *Begegnungen* bezeichnete der Komponist den Unterricht dagegen als „Privatstunden“ (S. 40).

74 Wagner-Régeny, *Begegnungen*, S. 47.

75 Ebd., S. 48. – Zur Datierung: In der vervielfältigten Partitur mit Klavierauszug steht auf der Rückseite des Titelblatts: „Komponiert 1928“. Es dürfte sich dabei um einen Druckfehler handeln, denn in dem Exemplar, das im Rudolf-Wagner-Régeny-Archiv (RWRA) der Akademie der Künste, Berlin (AdK), unter der Sign. 1334 aufbewahrt wird und dessen Titelseite und Titelfrückseite überklebt sind, steht auf der ersten Notenseite neben dem Namen des Komponisten mit Tinte handschriftlich nachgetragen „1923“.

76 Einer, der 1926/27 auch als Pianist und Komponist für Laban wirkte und in dieser Spielzeit drei Ballettmusiken beisteuerte, war Erich Itor Kahn; vgl. dazu Evelyn Dörr, *Rudolf Laban. Das choreographische Theater*, Norderstedt 2004, S. 319 u. 344 (Plakat), sowie Fritz Böhme, *Rudolf von Laban und die Entstehung des modernen Tanzdramas*,

Britta Mattered, Axel Schmidt

Von Königen und Köhlern. Norbert Schultzes Märchenoper fürs kindliche Volk (1936 und 1943)

I Zwischen Märchenoper und Soldatenlied

„Obwohl Schultze einer der gesuchtesten und erfolgreichsten Filmkomponisten ist – auch seine Oper ‚Der Schwarze Peter‘ ist ein ausgezeichnetes Werk – halten wir es nicht für angängig, ihn innerhalb des Deutschen Volksbildungswerkes sprechen zu lassen. Schultze hat sich in der Auseinandersetzung zwischen ernster und Unterhaltungsmusik derart einseitig exponiert und er ist außerdem ein so impulsiver und zu Extravaganzen neigender Redner, daß wir einen Vortrag im Deutschen Volksbildungswerk nicht befürworten können!“

Heil Hitler!¹⁸⁷

Diese Divergenzen zwischen dem unzweifelhaften künstlerischen Erfolg und der oben genannten Unzuverlässigkeit machen Norbert Schultze, der während des Nationalsozialismus nicht nur die in diesem Artikel behandelten Opern *Schwarzer Peter* und *Das kalte Herz*, sondern auch Filmmusiken (zu *Kolberg*) und zahlreiche propagandistische Lieder wie die bekannten Soldatenlieder *Lili Marleen*, *Bomben auf England*¹⁸⁸ oder *Panzer rollen in Afrika vor* komponierte, zu einem interessanten Untersuchungsgegenstand.

Schwarzer Peter, „eine Oper für kleine und große Leute“, Schultzes erstes großes Bühnenwerk, brachte dem Komponisten den musikalischen Durchbruch. Die Uraufführung fand am 6. Dezember 1936 in Hamburg statt und bis zum Ende des Zweiten Weltkrieges stand die Oper auf zahlreichen Spielplänen in Deutschland,

187 Brief vom 22.5.1941 der Hauptstelle Kulturpolitisches Archiv (gez. Dr. Ki/Lr) an das Amt Deutsches Volksbildungswerk, BA, NS 15/32, Bl. 162.

188 Die Schreibweise differiert in den Quellen („Engelland“, „England“), im Folgenden wird diese beibehalten.

aber auch im Ausland. Nach Kriegsende sind einige weitere Aufführungen sowie Schallplattenaufnahmen zu verzeichnen. *Das kalte Herz* dient als Vergleichsobjekt und dazu, einen Blick auf die musikalische Entwicklung Schultzes zu werfen. Diese Oper stellt im Rahmen der Untersuchung außerdem eine Besonderheit dar, da sie ein sehr spätes Uraufführungsdatum (7. November 1943) hat. *Das kalte Herz* fällt demnach in die Spätphase des Nationalsozialismus mit ihrer geringen Opernproduktion und gehört mit seiner verhältnismäßig schwachen Resonanz – infolge der späten Entstehung und der fortgeschrittenen Kriegssituation, nicht notwendigerweise auch wegen mangelnder Akzeptanz – nicht zu den stark rezipierten Opern wie die anderen hier behandelten Werke.

1. Kurze Übersicht über Norbert Schultzes Leben und Schaffen

Norbert Schultze wurde am 26. Januar 1911 in Braunschweig geboren. Sein Elternhaus kann als gutbürgerlich und wohlhabend bezeichnet werden.¹⁸⁹ Er studierte Dirigieren, Komposition und Klavier an der staatlichen Hochschule für Musik in Köln bei Carl Ehrenberg und Hermann Abendroth, ab 1931 auch Theaterwissenschaften in Köln und München. 1931/32 arbeitete er als Komponist und Darsteller im Studentenkabarett *Die vier Nachrichten* in München.

1932/33 war er Korrepetitor, Chordirektor und Opernkapellmeister am Stadttheater Heidelberg und anschließend 1933 Kapellmeister am Landestheater Darmstadt. 1934 war er ebenfalls als Kapellmeister am Volkstheater in München angestellt und ging dann nach Berlin. 1935 unterzeichnete er einen Vertrag mit der „gleichgeschalteten“¹⁹⁰ AEG–Telefunken Berlin als Koordinator der Unterhaltungsmusikproduktionen. Seit 1936 konnte er als freischaffender Komponist für Bühne, Film und Fernsehen leben, was mit der sehr erfolgreichen Uraufführung seiner Märchenoper *Schwarzer Peter* in Hamburg im selben Jahr zusammenhing. 1938 komponierte er auch das Soldatenlied *Lili Marleen* (Text: Hans Leip), welches in unzähligen Interpretationen noch heute in vielen Ländern bekannt ist.

1939 wurde Schultze Mitglied der Reichsschrifttumskammer und ließ die Pseudonyme Henri Iversen, Peter Kornfeld und Frank Norbert eintragen.¹⁹¹ Auf Antrag

189 Die folgenden biografischen Ausführungen stützen sich im Wesentlichen auf Martin Wilhelm Essinger, Art. „Schultze, Norbert“, in: *MGG*², Personenteil, Bd. 15, Kassel u.a. 2006, Sp. 235–236, und Fred K. Prieberg, *Handbuch Deutsche Musiker 1933–1945*, Auprès des Zombry 2004 (CD-ROM), S. 6383–6400.

190 Ingo Fulfs, *Musiktheater im Nationalsozialismus*, Marburg 1995, S. 63.

191 Unter dem Namen Frank Norbert hatte Schultze bereits im Kabarett *Die vier Nachrichten* mitgewirkt; mit seinen drei Kollegen trat er 1932 im Film *Unsere Emden* in Matrosenkleidern mit einem Song („Den blauen Jungens sagt ein Mädels niemals nein“) auf, zu dem er die Musik beigesteuert hatte. Der Film wurde 1934 in einer Bearbeitung wieder gespielt. – Unter den beiden anderen Pseudonymen ließen sich bisher keine Tätigkeiten während der NS-Zeit nachweisen: Ein Peter Kornfeld ist 1949 als Filmkomponist nachweisbar (*Zwölf Herzen für Charly* und *Hallo – Sie haben Ihre Frau vergessen*),

Sara Lengowski, Claudia Maurer Zenck

Mark Lothars *Schneider Wibbel* – eine unterhaltsame Volksoper (1938)

I Mark Lothars Leben und Schaffen, nicht nur im „Dritten Reich“

Mark Lothar wurde am 23. Mai 1902 in Berlin als Lothar Hundertmark geboren. Die gutbürgerliche Familie – der Vater war Rechnungsrat – war anscheinend sehr musikalisch, vermutlich ein Erbe des Urgroßvaters, der als Fagottist im Orchester des Weimarer Hoftheaters gespielt hatte³³³. Der Junge erhielt mit sechs Jahren Klavierunterricht und besuchte bereits 1916/17 am Stern'schen Konservatorium den Theorieunterricht bei Wilhelm Klatte. Nach dem Abitur belegte er im Sommersemester 1919 an der Staatlichen Hochschule für Musik das Hauptfach „Kapellmeister“ bei Rudolf Krasselt³³⁴; Paul Juon war sein Theorielehrer. Erst nach der Kapellmeister-Abschlussprüfung studierte er privat Harmonielehre und Kontrapunkt bei Justus Hermann Wetzel, der an der Akademie für Kirchen- und Schulmusik in Berlin unterrichtete³³⁵, Klavier bei Walther Carl Meißner und in Dresden Instrumentation bei Joseph Gustav Mraczek. Später bezeichnete er Wetzel und Mraczek auch als seine

333 So Mark Lothar im eigenhändig geschriebenen Lebenslauf (Lippesche Landesbibliothek Detmold, Sign. Mus-a 554); er lag seinem Brief vom 4. Januar 1930 an Georg R. Kruse bei, da dieser Lothar in den Reclam-Opernführer aufzunehmen plante. Bedankt sei Joachim Eberhardt für die freundliche Übermittlung von Scans.

334 Laut Informationen von Dietmar Schenk (Universität der Künste Berlin, Universitätsarchiv) in seiner E-Mail vom 2. Oktober 2009, dem dafür gedankt sei.

335 Lothar setzte sich, ebenso wie Paul Graener, für Wetzel ein, nachdem dieser wegen seiner jüdischen Frau 1938 aus der RMK ausgeschlossen und Ende März 1938 aus seiner erst 1935 erhaltenen Professur entlassen wurde. Sie erwirkten eine am 15. Januar 1942 erteilte, jederzeit widerrufliche Sondergenehmigung für schriftstellerische Tätigkeit (Fred K. Prieberg, *Handbuch Deutsche Musiker 1933–1945*, Auprès des Zombry 2004 [CD-Rom], S. 7724).

Kompositionslehrer. (Dass er Kompositionsstudent bei Franz Schreker gewesen sei, wie es in der ihm gewidmeten kleinen Monographie heißt³³⁶, ist aufgrund seiner eigenen Angaben von 1930 und 1943 auszuschließen³³⁷.) Nach dem Examen – er war erst 19 Jahre alt – arbeitete er kurze Zeit am Wallnertheater³³⁸, trat aber dann als Begleiter der holländischen Sängerin Corry Nera, seiner späteren Frau, auf und tat sich dabei auch schon mit eigenen Liedern hervor. (Vermutlich änderte er in diesem Zusammenhang seinen Namen.)

Seine erste Oper *Tyll. Eine Ulenspiegeloper* (op. 12) zeigt bereits seine Vorliebe für die komische Oper. Sie wurde 1928 in Weimar unter Ernst Praetorius uraufgeführt und allein bis Ende 1933 an 13 Bühnen mit starkem Erfolg gespielt³³⁹. Bruchstücke daraus sowie aus seiner zweiten Oper wurden am 24. November 1933 auch von der Berliner Funkstunde gesendet. Dennoch war Lothar damit nicht ganz zufrieden, denn er fand die „Partitur [...] harmonisch und instrumental zu sehr belastet“³⁴⁰. Im Herbst 1936 kam die Oper in einer neuen Fassung in Freiburg und Wuppertal heraus³⁴¹.

Der Erfolg der ersten Oper zeigt sich auch am Uraufführungsort der zweiten: *Lord Spleen. Die Geschichte vom lärmscheuen Mann* (op. 17) wurde 1930 von Fritz Busch in Dresden aus der Taufe gehoben. Das Buch des Jugendfreundes Hugo F. Koenigsgarten, der schon das Libretto zu *Tyll* verfasst hatte, ging auf die Komödie *The Silent Woman* von Ben Jonson zurück, das später auch Stefan Zweig als Vorlage für sein Textbuch *Die schweigsame Frau* diente. In *Lord Spleen* ging es um den Kontrast zwischen einer imaginierten ruhigen Vergangenheit und der rasanten Gegenwart, die mit dem entsprechenden modernen Personal („Nigger“) und jazzartiger Musik versehen war. Dass das Publikum nicht recht mitging, schien Lothar später darauf zurückzuführen, dass er damit einen Weg eingeschlagen habe, der ihm nicht gemäß sei³⁴². Der Kritiker der *Zeitschrift für Musik* monierte dagegen „die fehlende Originalität der zwingenden thematischen Erfindung“ und bilanzierte, „in die Zukunft weisend“ sei das Werk nicht. Er lobte aber die „geradezu glänzende(n) Aufführung, die der moderne Schauspielregisseurs [Josef] Gielen inszeniert hatte.“³⁴³

336 Franzpeter Messmer, „Mark Lothar: Skizze seines Lebens“, in: ders./Hans Göhl/Hans-Reinhard Müller/Helga-Maria Palm (Hg.), *Mark Lothar* (= Komponisten in Bayern, Bd. 10; mit Dokumentationskassette), Tutzing 1986, S. 13ff., hier S. 13. Dass er Schrekers Privatschüler gewesen wäre, ist unwahrscheinlich, denn er hätte ja bei ihm auch an der Musikhochschule studieren können.

337 Vgl. den hs. Lebenslauf von 1930 (s. Anm. 333) mit dem von 1943 („Mark Lothar“), in dem er nur Wetzels und Mraczek als Kompositionslehrer nennt (Faks. des Autographs in: Carl Niessen (Hg.), *Die deutsche Oper der Gegenwart*, Regensburg 1944, S. 173).

338 So Lothar in seinem Lebenslauf von 1930. Damals war vermutlich das Schiller-Theater Ost damit gemeint.

339 „Aus Künstlerkreisen“, in: *AMZ* 60/39, 30.9.1933, S. 460.

340 Mark Lothar, „Menschen und Zeiten. Erinnerungen eines Komponisten“, in: Messmer u.a. (Hg.): *Mark Lothar*, S. 17–61, hier S. 24.

341 „Aus Künstlerkreisen“, in: *AMZ* 63/41, 9.10.1936, S. 636.

342 Lothar, „Menschen und Zeiten“, S. 24.

343 Kurt Kreiser, „Konzert und Oper. Dresden“, in: *ZfM* 97/12, Dez. 1930, S. 1047.

Heinz-Peter Martin, Tim Steinke

Funktionär ohne Fortune. Paul Graener und *Der Prinz von Homburg* (1935)

I Paul Graeners Leben und Walten im „Dritten Reich“

1. Biographischer Überblick bis Anfang der 1930er Jahre⁵⁰⁶

Zu denjenigen Komponisten, die es während der NS-Zeit in besonderem Maße verstanden, sich systemkonform zu verhalten und damit alle erdenklichen Vorteile der Elitezugehörigkeit in Anspruch zu nehmen, gehört auch Paul Graener. Wie sein Weg dorthin verlief, soll der folgende Überblick nachzeichnen. Er vermittelt nicht nur einen Eindruck von seinem mäandernden beruflichen Werdegang, sondern auch von seiner Persönlichkeit.

Der 1872 geborene Paul Graener hatte als Jugendlicher während der Gymnasialzeit eine musikalische Grundausbildung am Veitschen Konservatorium in seiner Heimatstadt Berlin genossen und ohne Schul- und Studienabschluss und völlig unerfahren die Laufbahn eines Theaterkapellmeisters eingeschlagen. Die ersten Stationen (1890/91) in Hannover, bei einer Wandertruppe, in Stendal und Bremerhaven waren sehr kurz, seine Versuche (1891–96), in Berlin, Königsberg, Zürich und wieder an kleinen deutschen Theatern längere Zeit Fuß zu fassen, blieben erfolglos. Vermutlich aufgrund von Konflikten während seiner Militärdienstzeit ging er 1896 nach London und versuchte sein Glück dort bei einem neu gegründeten deutschen Thea-

506 Der Abriss folgt kritisch der Monographie von Knut Andreas, *Zwischen Musik und Politik. Der Komponist Paul Graener (1872–1944)* (= Kunst-, Musik- und Theaterwissenschaft, Bd. 5), Berlin 2008, sowie Fred Büttners Artikel „Paul Graener“ (*Bayerisches Musiker-Lexikon Online*, München 2005 [www.bml.uni-muenchen.de, abgerufen am 16.6.2009]) und basiert überdies auf eigenen Recherchen.

ter. Nach dessen Konkurs brachte er sich und seine Familie mit Tanzmusik und als Harmoniumspieler in einer Damenkapelle durch, bevor er 1898 auch als Dirigent auftrat. Im selben Jahr wurde er Musikdirektor am Theatre Royal Haymarket, wo *en suite* gespielt wurde, und war dort bis 1906 für die Zwischenakt- und Begleitmusik zuständig, die oft nur am Klavier, manchmal auch von einem kleinen Ensemble dargeboten wurde. Am Anfang dieser Zeit komponierte er seine erste Oper *The Faithful Sentry* nach einer Vorlage von Theodor Körner. Zwar war bereits 1891 in Bremerhaven eine Operette von ihm aufgeführt worden, doch hatte er sich vor allem in der Gattung Lied versucht.

Neben der unbefriedigenden Theatertätigkeit versuchte er spätestens ab 1902, Sinfoniekonzerte zu organisieren und zu leiten. 1907–1909 unterrichtete er Satzlehre und Komposition am Hampstead Conservatoire, das der London Academy of Music angegliedert war, und leitete auch den dortigen Chor. Nachdem er im Sommer 1909 die englische Staatsbürgerschaft erhalten hatte – den Antrag hatte er bereits 1906 gestellt, dann aber ruhen lassen –, zog er im Oktober mit seiner Familie nach Wien. Dort erschienen seine Kompositionen ab 1910 bei der Universal Edition.

Als er sich Anfang 1911 mit Erfolg auf den Direktorsposten am Mozarteum in Salzburg bewarb, gab er an, seit 1910 Professor für Komposition am Neuen Wiener Konservatorium zu sein – beides nicht ganz zutreffende Angaben: Die private Musikschule erhielt erst 1912 den Titel „Privatmusikschule des Vereins Neues Wiener Konservatorium“, und die bis heute in Österreich übliche Berufsbezeichnung „Professor“ für Lehrer hat mit dem Professorentitel einer Hochschule nichts zu tun.

Von 1911 bis 1914 leitete er das Mozarteum in Salzburg, führte dort obligatorischen Theorieunterricht ein, stellte sich als Komponist und als Dirigent vor und hielt öffentlich zugängliche Vorträge über Musikgeschichte. Seine weiteren Reformen – Steigerung der Qualität der Lehre, Anwerbung auch von ausländischen Studierenden, Abschaffung des an der Schule orientierten Klassensystems und Reorganisation der Chorschule – mit dem Ziel einer staatlichen Anerkennung des Mozarteums führten vorübergehend zu einem (geringen) Rückgang der Schülerzahlen, die Erhöhung der Zahl der Konzerte zu einem größeren Defizit. Durch beides geriet er beim Träger, der Internationalen Stiftung Mozarteum, in Misskredit, der anscheinend noch durch Widerstand von Kollegen gegen seine „Sorglosigkeit“ bei der Leitung gesteigert wurde⁵⁰⁷. Als ihm Anfang 1914 die Demission nahegelegt wurde, erschien in der *Linzer Tagespost* ein Artikel mit einer Legende um sein angebliches Urlaubsersuchen⁵⁰⁸ (Stichwort: verfolgte Unschuld)⁵⁰⁹, die nicht ohne Zutun Graeners erfunden worden sein kann.

Bis 1920 fand Graener keine feste Anstellung. Zunächst scheint die Familie ihren festen Wohnsitz in Salzburg behalten zu haben, während er die ersten beiden

507 Vgl. die bei Andreas, *Zwischen Musik und Politik*, S. 141 und 139 zitierten Briefe.

508 Vgl. den Ausschnitt aus der Personalakte Graeners im Archiv der Internationalen Stiftung Mozarteum bei Andreas, *Zwischen Musik und Politik*, S. 141.

509 Ebd., S. 142.

Das doppelte Scheitern des erfolgreichen Komponisten Rudolf Wagner-Régeny (1939 und 1941)

Fabian Zerhau

I *Die Bürger von Calais* und die Bereitschaft zum Opfer

Nach seiner erfolgreichen Oper *Der Günstling* wollte Rudolf Wagner-Régeny zwar sicherlich seinen Erfolg wiederholen, aber dafür die „sinnlichen Mittel“ lieber radikal einschränken und sich stattdessen einer modernen Klassik verschreiben, wie er sich später erinnerte⁶³². Dass dies nicht unbedingt damit zusammenhing, dass er die Widersprüchlichkeit des *Günstlings* erkannt hatte und für seine nächste Oper tatsächlich ein Libretto mit oratorienhafter Anlage wünschte, um dem Dilemma zu entgehen und eine „neue Oper“ zu schaffen – was er sicher im Auge hatte –, lässt sich daraus schließen, dass er seine neuen ästhetischen Vorstellungen schon in der Musik zum „Tanzspiel“ nach Kleists *Zerbrochenem Krug* umsetzte. Es handelt sich demnach eher um eine stilistische Veränderung, die jedoch zu Resultaten führte, die in seinem Schaffen so neu nicht waren.

Zumindest dem NS-Kritiker Fritz Stege gefiel dies nicht. Er rügte nach der Uraufführung des Kleist-Balletts die

„kurzatmigen Themen von bewußter Eintönigkeit und Erfindungslosigkeit [...]. Haben wir eine derartige motorische Musik nicht schon vor dem Umschwung bis zum Überdruß gehört? Hinter dieser Vertonung steht wahrhaftig nicht diejenige Künstlerpersönlichkeit, die wir in Wagner-Regeny erwartet haben.“⁶³³

Wie sich jedoch zeigen wird, ließ sich Wagner-Régeny davon nicht beeindrucken. Er wurde in seinen Bestrebungen erneut von seinem Librettisten Caspar Neher unterstützt. So beschriftet die oratorienartige Oper *Die Bürger von Calais*, 1939 von Her-

632 Vgl. Rudolf Wagner-Régeny, „Die Entstehungszeit des ‚Günstling‘“, in: *Programmheft des Theaters der Altmark Stendal*, 1989/90, H. 4.

633 Fritz Stege, „Berliner Musik“, in: *ZfM* 104/11, Nov. 1937, S. 1238–1241, hier S. 1240.

bert von Karajan in Berlin aus der Taufe gehoben, den von Jean Cocteau und Igor Strawinsky im *Oedipus Rex* und von Neher und Kurt Weill in der *Bürgerschaft* gebahnten Weg, der sich im Falle der *Bürgerschaft* vom „antikulinarischen“ Theater Bert Brechts herleitete. Ob sich Wagner-Régeny auf seinem neu eingeschlagenen Weg nicht nur von der Oper der Spätromantik abwenden, sondern auch bewusst in die Tradition von Brechts Ästhetik stellen wollte – Kurt Weills Oper wurde bereits 1932 im *Völkischen Beobachter* attackiert⁶³⁴ –, ist jedoch fraglich; zumindest führte er dies nach dem Krieg nicht als Grund für die behaupteten NS-Angriffe gegen seine Oper an, und ebenso wenig griffen die Nachkriegs-Kritiker zu diesem Argument.

Inhaltlich ging es in den *Bürgern von Calais*, viel konkreter als im Libretto des *Günstlings*, um ein Opfer weniger für das Überleben vieler.

Die Handlung der Oper spielt im Hundertjährigen Krieg (1339–1453). Infolge des Streits zwischen dem englischen König Edward III. und dem französischen König Philippe de Valois um die französische Thronfolge fielen die Engländer in Frankreich ein. Calais wurde dabei monatelang belagert. Sechs Bürger stellten sich dem Feind als Geiseln und retteten so die Stadt vor der Zerstörung. Der französische Dichter Jean de Froissart überlieferte eine zeitgenössische Chronik der Ereignisse⁶³⁵.

Das Sujet wurde schon auf vielfältige Weise künstlerisch verarbeitet, vor allem in Frankreich. Am bekanntesten ist die Plastik der sechs gefesselten Bürger, die Auguste Rodin 1884 schuf. Etwa 150 Jahre früher hatte bereits die dramatische Rezeption eingesetzt: 1739 veröffentlichte Claudine Alexandrine Guérin de Tencin eine Novelle mit dem Titel *Le siège de Calais*, den auch Pierre Laurent Burette de Belloy für sein 1765 erschienenes Drama wählte. Dieses wurde schon im Jahr seines Erscheinens von Johann Joseph Eberle(n) unter dem Titel *Die Belagerung von Calais* ins Deutsche übertragen. Doch am folgenreichsten für die Rezeption des Stoffes in Deutschland war Georg Kaisers 1914 geschriebenes Drama *Die Bürger von Calais*, mit dem der Dichter nach der Uraufführung 1917 seinen Durchbruch hatte. Im September 1933, im Jahr der nationalsozialistischen Machtübernahme, wurde in Leipzig das „Spiel eines Volkes“ von Rudolf Mirbt unter dem in bezeichnender Weise veränderten Titel *Die Männer von Calais* uraufgeführt. Es war nach Fred K. Priebergs Angaben so erfolgreich, dass es fortan bei Feierstunden wie bei der Musikwoche der Hochschule für Lehrerbildung in Frankfurt an der Oder 1937 dargeboten wurde⁶³⁶. Auch Stefan Zweig war von diesem Sujet angetan: In einem Brief an Richard Strauss schlug er es ihm im September 1934 für ein neues Libretto vor⁶³⁷ und empfahl das Theaterstück *Opferspiel* des Schweizer Dichters Robert Faesi als

634 Notiz im *VB* v. 9.3.1932 zur bevorstehenden Uraufführung, wieder abgedr. in: David Drew (Hg.), *Über Kurt Weill*, Frankfurt a. M. 1975, S. 77.

635 Vgl. Eckhard Faul, „Nachwort“, in: Georg Kaiser, *Die Bürger von Calais*, Stuttgart 2005, S. 98.

636 Vgl. Fred K. Prieberg, *Musik im NS-Staat*, Frankfurt a. M. 1982, S. 329.

637 Brief von Stefan Zweig an Richard Strauss aus London v. 13.9.1934, in: Willi Schuh (Hg.), *Richard Strauss – Stefan Zweig. Briefwechsel*, Frankfurt a. M. 1957, S. 80f. – Das *Opferspiel* von Robert Faesi brachte der Insel-Verlag Leipzig 1925 heraus.

II *Johanna Balk*⁷⁹⁶ – eine heroische Frauenfigur?

1. Vom Volksdrama zum heroisch-unterhaltsamen Drama: ein Entwurf und zwei Libretti (1937–1940)

Nach ihrer Zusammenarbeit am Libretto der *Bürger von Calais* nahmen sich Neher und Wagner-Régeny, noch bevor die Komposition der Oper abgeschlossen war, schon wieder einen neuen Stoff vor. Wagner-Régeny hatte ihn 1935 bei seinem Besuch im siebenbürgischen Hermannstadt anlässlich der dortigen *Günstling*-Premiere in einer Chronik gefunden⁷⁹⁷. Die Bearbeitung des Stoffes schlug sich, wie seit ihrem Opernerfolg von 1935 üblich, in zahlreichen Notizen, Kommentaren und Textentwürfen beider Künstler nieder, die in einem Arbeitsbuch zusammengebunden wurden⁷⁹⁸. Ein dort befindliches Typoskript mit einem Sujet-Entwurf, datiert „Bln. 1.10.37.“, enthält eine Inhaltsangabe, die sich von der letzten Fassung in einzelnen Zügen der Handlung sehr stark unterscheidet. Aber sie unterscheidet sich auch von der Libretto-Fassung, an der Neher und Wagner-Régeny im selben Monat zu arbeiten begannen⁷⁹⁹ und die noch 1937 als Typoskript vom Zsolnay-Verlag vervielfältigt wurde: von dem musikalischen Volksdrama *Johanna Balk. Ein Sonntag aus der Chronik Siebenbürgens*⁸⁰⁰.

796 Um die Einschätzung von Wagner-Régenys 1941 in Wien uraufgeführter Oper *Johanna Balk* zu überprüfen, wurden einige der in der „Einleitung“ genannten methodischen Schritte bereits 1994 durchgeführt. Daher fasst das folgende Kapitel den letzten Teil des Vortrags bzw. Aufsatzes der Verf. „Aufbruch des deutschen Geistes oder Innere Emigration? Zu einigen Opern der 1930er und 1940er Jahre“ in einer überarbeiteten Form zusammen (Vortrag gehalten beim Kongress „Zur Situation der Musik in Deutschland in den dreißiger und vierziger Jahren“ des Orff-Zentrums München am 23. Nov. 1994, gedr. in: Hanns-Werner Heister [Hg.], „Entartete Musik“ 1938 – Weimar und die Ambivalenz [= Projekt der Hochschule für Musik Franz Liszt Weimar zum Kulturstadtjahr 1999], 2 Bde., Saarbrücken 2001, Bd. 1, S. 216–246).

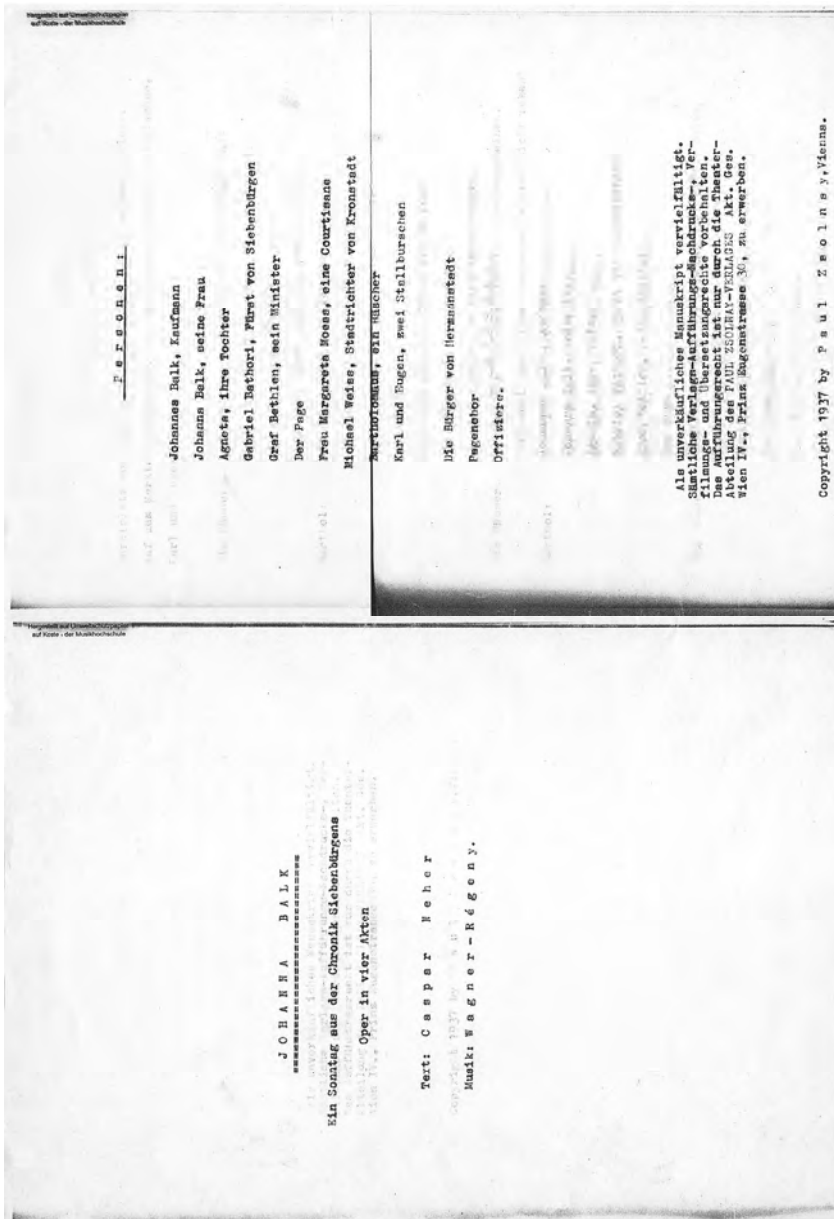
797 Vgl. dazu den Abschnitt 4. im Kapitel „Die Bürger von Calais“. – Zu den Quellen vgl. Dieter Härtwig: *Rudolf Wagner-Régeny. Der Opernkomponist*, Berlin (DDR) 1965, S. 201.

798 AdK, Rudolf-Wagner-Régeny-Archiv (RWRA), Sign. 1165. Die genaue Chronologie sowie die Anteile Neher's bzw. Wagner-Régeny's an den Fassungen, Kommentaren und Korrekturen des „Buches“ bedürfen noch der gründlichen Erforschung. Hier wurden die Materialien untersucht, die in Wien liegen (s.u., Anm. 799 u. 800).

799 Vgl. den Brief Wagner-Régeny's v. 13.10.1937 an die UE, typ. Abschrift, S. 2 (UE-Briefwechsel im Wissenschaftszentrum Arnold Schönberg [WzAS], Arnold Schönberg Center Wien [ASC] Paket Nr. 384).

800 Ein so datiertes Typoskript („Als unverkäufliches Manuskript vervielfältigt“) wurde mir dankenswerterweise von der UE zur Verfügung gestellt (Kopie bei CMZ; vgl. Abb. 3).

Abb. 3: Caspar Neher, „Johanna Balk“, typ. Libretto von 1937 (Titelblatt und Titelrückseite) © Copyright by UNIVERSAL EDITION A.G., Wien.



In der ersten Libretto-Version Nehers geht es, kurzgefasst, um den fürstlichen Tyrannen Báthory, der die Bevölkerung von Hermannstadt ausspioniert und drangsalieret. Gerade verführte er Johanna Balks Tochter und ließ ihren Mann Johannes sowie den

Stadtrichter Weiß verhaften. Johanna Balk beschließt daraufhin, ihren Mann aus dem Kerker des Fürsten zu befreien. Folgende Konfliktlösung war vorgesehen: Johanna Balk funktioniert ein seidenes Tuch, ihr vom Fürsten als Pfand für ein geplantes Schäferstündchen übergeben, zur Fahne um, die vom Blut des ermordeten Stadtrichters getränkt ist. Diese blutige Fahne vorantragend, zieht sie zusammen mit dem zum Widerstand übergelaufenen ehemaligen Minister Bethlen vor allen Bürgern Hermannstadts her zum Schloss des Tyrannen. Alle zusammen befreien den auf seine Exekution wartenden Johannes Balk und treten Báthory als lebendig gewordener Alptraum entgegen. Dann nimmt das Ganze doch noch eine tragische Wendung: Johanna Balk verwindet nicht, dass ihre Tochter vom Fürsten verführt wurde, und tötet nach einem vergeblichen Versuch, diesen zu erstechen, sich selbst. Daraufhin ergreift ihr Mann ein Beil und macht dem Tyrannen endgültig den Garaus (wenn auch vor allem im Affekt nach dem Selbstmord seiner Frau).

Dass solch eine aktiv gewordene Frau in die Chronik Siebenbürgens eingegangen ist, wie der Schlusschor in Erinnerung ruft, wundert nicht. Es würde allerdings bei den anderen Fassungen der Oper verwundern. In dem vom 1. Oktober 1937 datierenden Entwurf der Inhaltsangabe steht Johanna Balks kämpferische Aktivität noch nicht im Mittelpunkt. Am Auffallendsten ist hier die Figur eines Fremden, eines Freundes des Tyrannen, der in die Stadt kommt, das ganze Geschehen dort beobachtet und sich am Schluss als Gesandter des Kaisers herausstellt, der wieder Ordnung im Lande schaffen soll⁸⁰¹. Außerdem zeigt sich die Geliebte des Fürsten als Kupplerin und als verschmähte Verehrerin des Johannes Balk, und eine weitere private Verwicklung befördert hier die Katastrophe: Johanna Balks bereits gefangener Mann missversteht eine vom Tyrannen Báthory eingefädelte Situation, unterstellt seiner Frau, sie sei „in Schande gefallen“, und will von ihr nicht befreit werden, sondern geht freiwillig zurück in die Zelle. Darauf wird sie, den Dolch im Gewande, „sofort zur Judith“ und zeigt sich „ungehemmt“: Sie versucht, den Fürsten beim Tanz zu verführen, um ihn dann zu ermorden. Da er ein Panzerhemd trägt, misslingt ihr Attentat – die Durchführung übernimmt daraufhin der Fremde zusammen mit Bethlen und Unbekannten –, und Frau Balk entleibt sich selbst mit dem Dolch.

Auch in der 1941 uraufgeführten Oper verkörpert Johanna Balk schließlich keine Siebenbürger Jeanne d’Arc, und überdies wird nun umgekehrt sie zum Ziel eines Verführungsversuchs: Sie droht dem Fürsten zu erliegen – allerdings erst, als sie befürchten muss, dass nicht nur ihr Mann, sondern auch der oppositionelle Minister eingekerkert wurde und damit, so muss man sich hinzudenken, beide prospektiven Retter der Hermannstädter Bürger verloren sind. Wie von einem – hier nicht mehr (wie im Entwurf durch den Fremden) personifizierten – *deus ex machina* befreit, tauchen zu ihrer Erlösung aus der Not Johannes Balk, der übergelaufene Minister

801 Diese Figur zieht sich durch alle Libretto-Fassungen des „Buches“ bis zu einem der letzten Typoskripte, wo sie nachträglich gestrichen wurde.