

Bernd Feuchtner

Die **O**per
des 20. Jahrhunderts
in 100 Meisterwerken

wolke

Erstausgabe

© 2020 by Bernd Feuchtner

Alle Rechte vorbehalten

Wolke Verlag, Hofheim

Printed in the European Union

Gesetzt in Simoncini Garamond

Umschlaggestaltung: Friedwalt Donner, Alonissos

Cover Front: Helmut Lachenmann, *Das Mädchen mit den Schwefelhölzern*, Hamburg 1997.

Anna Karger und Andrea K. Schlehwein vom Freyer-Ensemble (Foto: Monika Rittershaus).

Cover Rückseite: Mieczysław Weinberg, *Die Passagierin*, Erste deutsche Produktion in Karlsruhe 2013. Barbara Dobrzanska (Marta). (Foto: Falk von Trautenberg)

Vordere Klappe: Dimitri Schostakowitsch, *Die Nase*, Komische Oper Berlin 2018.

(Foto: Iko Freese)

Hintere Klappe: Bernd Feuchtner (Foto: Nico Lindenthal)

ISBN 978-3-95593-250-3

www.wolke-verlag.de

Inhalt

Einleitung	11
1901 – Die Rose vom Liebesgarten (Hans Pfitzner)	37
1902 – Pelléas et Mélisande (Claude Debussy)	45
1902 – Merlin (Isaak Albéniz)	55
1904 – Madama Butterfly (Giacomo Puccini)	61
1905 – La vida breve (Das kurze Leben) (Manuel de Falla)	65
1906 – The Wreckers (Strandrecht) (Ethel Smyth)	69
1906 – Francesca da Rimini (Sergej Rachmaninow)	77
1906 – Maskerade (Carl Nielsen)	83
1906 – Der Traumgörge (Alexander Zemlinsky)	87
1907 – Romeo und Julia auf dem Dorfe (Frederick Delius)	95
1907 – Ariane et Barbe-Bleue (Paul Dukas)	103
1908 – Savitri (Gustav Holst)	107
1909 – Elektra (Richard Strauss)	113
1910 – Macbeth (Ernest Bloch)	119
1911 – Herzog Blaubarts Burg (Béla Bartók)	125
1913 – Pénélope (Gabriel Fauré)	129
1913 – Die glückliche Hand (Arnold Schönberg)	135
1914 – Die ersten Menschen (Rudi Stephan)	143
1914 – Polyphème (Jean Cras)	149
1916 – Goyescas (Enrique Granados)	153
1917 – Arlecchino (Ferruccio Busoni)	159
1918 – Socrate (Erik Satie)	165
1920 – Die Vögel (Walter Braunfels)	173
1921 – Triptychon (Paul Hindemith)	177
1923 – Der feurige Engel (Sergej Prokofjew)	187
1924 – Irrelohe (Franz Schreker)	195
1924 – Pohjalaisia (Die Österbottnier) (Leevi Madetoja)	203

Exkurs – Der Weg der Veristen in die Arme von Mussolini	207
1925 – Wozzeck (Alban Berg)	213
1926 – Die Sache Makropulos (Leoš Janáček)	221
1926 – König Roger (Karol Szymanowski)	225
1927 – Penthesilea (Othmar Schoeck)	231
1927 – Das Wunder der Heliane (Erich Wolfgang Korngold)	235
1928 – Four Saints in Three Acts. An Opera to Be Sung (Virgil Thomson) . .	241
1929 – Maschinist Hopkins (Max Brand)	247
Exkurs – Politische Oper in den USA	253
1929 – Trois Souhaites (Drei Wünsche) (Bohuslav Martinů)	267
1930 – Die Nase (Dimitri Schostakowitsch)	271
1932 – Flammen (Erwin Schulhoff)	277
1933 – Der Silbersee (Kurt Weill)	283
1933 – Verlobung im Traum (Hans Krása)	291
1935 – Porgy and Bess (George Gershwin)	297
1935 – Mater dolorosa (Daniel Sternefeld)	301
1935 – Simplicius Simplicissimus (Karl Amadeus Hartmann)	305
1936 – Œdipe (George Enescu)	309
1938 – Šarlatán (Scharlatan) (Pavel Haas)	315
1941 – Rothschilds Geige (Benjamin Fleischmann)	319
1943 – Der Kaiser von Atlantis (Viktor Ullmann)	323
1945 – Peter Grimes (Benjamin Britten)	327
1949 – The Duenna (Die Dueña) (Roberto Gerhard)	331
1950 – Il prigioniero (Der Gefangene) (Luigi Dallapiccola)	337
1951 – The Rake's Progress (Igor Strawinsky)	341
1954 – Troilus and Cressida (William Walton)	347
1954 – The Tender Land (Aaron Copland)	351
1955 – Griffelkin (Griffelchen) (Lukas Foss)	357
1957 – Dialogues des Carmélites (Gespräche der Karmeliterinnen) (Francis Poulenc)	361
1958 – Vanessa (Samuel Barber)	367
1959 – Aniara (Karl Birger Blomdahl)	371
1961 – Intolleranza 1960 (Luigi Nono)	377
1962 – The Passion of Jonathan Wade (Carlisle Floyd)	381

1962 – Vzkriesenie (Auferstehung) (Jan Cikker)	389
1965 – Die Soldaten (Bernd Alois Zimmermann)	395
1965 – Atomtod (Giacomo Manzoni)	403
1966 – Amerika (Roman Haubenstock-Ramati)	411
Exkurs – Oper in Lateinamerika	417
1967 – Bomarzo (Alberto Ginastera)	421
1968 – Die Passagierin (Mieczysław Weinberg)	427
1969 – Träume (Isang Yun)	439
1969 – Die Teufel von Loudon (Krzysztof Penderecki)	445
1969 – Reconstructie (Louis Andriessen et al.)	451
1969 – Lanzelot (Paul Dessau)	457
Exkurs – Berlin, Hauptstadt der DDR	465
1970 – Schadjabang	479
1971 – Young Caesar (Lou Harrison)	487
1976 – Kinkakuji (Der Tempelbrand) (Toshiro Mayuzumi)	495
1976 – We come to the river (Wir erreichen den Fluss) (Hans Werner Henze)	501
1976 – Einstein on the Beach (Philip Glass)	507
1977 – Neither (Morton Feldman)	513
1977 – Mary, Queen of Scots (Thea Musgrave)	519
1978 – Le Grand Macabre (György Ligeti)	523
1978 – Lear (Aribert Reimann)	529
1978 – Das Land Bum-Bum (Der lustige Musikant) (Georg Katzer)	537
1979 – Jakob Lenz (Wolfgang Rihm)	541
1979 – Kopernikus (Claude Vivier)	547
1980 – The Lighthouse (Der Leuchtturm) (Peter Maxwell Davies)	551
1981 – L'Écume des jours (Der Schaum der Tage) (Edison Denissow)	557
1983 – Der göttliche Tivoli (Per Nørgård)	563
1983 – Saint François d'Assise (Olivier Messiaen)	569
1984 – Das Beben (Awet Terterjan)	575
1985 – Behold the Sun (Die Wiedertäufer) (Alexander Goehr)	581
1986 – Die Blinden (Walter Zimmermann)	591
1987 – Nixon in China (John Adams)	595
1988 – Bremer Freiheit (Adriana Hölszky)	601

1991 – Atlas (Meredith Monk)	609
1994 – The Second Mrs. Kong (King Kongs zweite Frau) (Harrison Birtwistle)	613
1995 – Powder Her Face (Thomas Adès)	619
1996 – Florencia en el Amazonas (Daniel Catán)	623
1996 – Marco Polo (Tan Dun)	627
1997 – Das Mädchen mit den Schwefelhölzern (Helmut Lachenmann)	631
1998 – Tri Sestri (Drei Schwestern) (Peter Eötvös)	637
1998 – Luci mie traditrici (Die tödliche Blume) (Salvatore Sciarrino)	643
1998 – A Streetcar Named Desire (Endstation Sehnsucht) (André Previn)	647
1999 – Bählamms Fest (Olga Neuwirth)	653
2000 – Tjenerindens Fortælling (Der Report der Magd) (Poul Ruders)	661
2000 – L'Amour de loin (Kaija Saariaho)	665
Der Autor / Danksagung	671
Abbildungsnachweise	672
Opernregister	673
Namenregister	676

für Konstantin Paul

Einleitung

„Man muss in jeder Saison nicht nur die spannendste neue Oper nachspielen,“ sagte ich zu dem jungen Intendanten, „man muss immer auch ein Meisterwerk des 20. Jahrhunderts aufführen.“ Der erschrak: „Ich will doch mein Publikum nicht vergraulen.“ – „Du wirst es begeistern,“ antwortete ich: „Ich kann dir in einer Stunde hundert tolle Opern des 20. Jahrhunderts aufschreiben, die du spielen kannst.“ – Er lächelte süffisant: „Die Liste will ich sehen!“ Nach einer Stunde waren mir 80 Operntitel eingefallen – ohne einen Komponisten zu wiederholen – und ich gab ihm die Liste. Nach einem Jahr erweiterte ich die Liste auf 150 Titel. Meine Auswahl war subjektiv und erhob nicht den Anspruch auf Vollständigkeit. Sie wollte kein Kanon sein, sondern folgte meinen eigenen Vorlieben.

Komponiert wurden im 20. Jahrhundert weit mehr als zehntausend Opern. Hunderte davon konnte ich als Journalist in aller Welt kennenlernen, sei es auf der Bühne, als Aufnahme oder in anderen Zusammenhängen. Danach konnte ich das in der Theaterpraxis umsetzen: in Heidelberg (Daniel Catán, Enrique Granados, Bohuslav Martinů), Salzburg (Carlisle Floyd) und Karlsruhe (Frederick Delius, Benjamin Britten, Mieczysław Weinberg, Hans Krása) brachten wir das Publikum mit Opern des 20. Jahrhunderts zum Staunen. Deshalb möchte ich in diesem Buch zu 100 Meisterwerken eine kleine Beschreibung geben.

Bei der Beschränkung auf 100 Opern wird jeder etwas anderes vermissen. Das Fehlen mancher Stücke (und damit auch mancher Komponisten) ist unverzeihlich. Meta-Opern, die mit dem Genre selbst spielen, wie *Votre Faust* von Henri Pousseur, *Staatstheater* von Mauricio Kagel oder *Européras* von John Cage mussten hier leider wegfallen – außerdem sind sie in ihrer Bedeutung bekannt und werden gespielt. Karlheinz Stockhausens Opernzyklus *Licht* fehlt gleich aus zwei Gründen: So genial seine Szenen des Klangtheaters auch einzeln sind, so peinlich ist die Dramaturgie der Opern, die er daraus zusammengesetzt hat. Da aber das Urheberrecht es den Erben erlaubt, jede künstlerische Auseinandersetzung mit den Opern zu verhindern, werden sie in den nächsten 50 Jahren sowieso keine Rolle spielen. Erben sollten sich grundsätzlich mit den Tantiemen begnügen, dürften aber keine künstlerischen Rechte haben. Kunstwerke gehören der Menschheit, nicht engstirnigen Eigentümern. Wer den vollständigen Überblick und die tiefere Analyse sucht, für den gibt es die drei Bände, die Ulrich Schreiber in seinem hervorragenden *Opernführer für Fortgeschrittene* dem 20. Jahrhundert gewidmet hat.

Die Oper einer Komponistin habe ich stets vorgezogen. Trotzdem war die Ausbeute gering. Man hat Frauen sich einfach nicht entwickeln lassen. Erst gegen Ende des 20. Jahrhunderts hat sich das geändert. Mit Namen wie Thea Musgrave, Judith Weir, Adriana Hölszky, Violeta Dinescu ist endlich ins breitere Bewusstsein gedrungen, dass Frauen genauso gut komponieren können. Mir liegt eine Liste mit 218 Opern von Frauen aus dem 20. Jahrhundert vor, doch werden sie weder aufgeführt noch aufgenommen. 1917 traf eine deutsche Bombe das Lagerhaus, in dem die Noten von Nadia Boulangers Oper *La Ville morte* lagen. Elisabeth Lutyens' *The Numbered* ist nicht einmal gedruckt worden und Violeta Dinescus *Eréndira* habe ich nie sehen oder hören können. Heute werden Frauen Dramaturgin, Operndirektorin, Intendantin – aber auch sie setzen keine Opern von Frauen auf den Spielplan. Jede Saison eine Oper einer Komponistin – das wäre für das Publikum doch eine tolle Entdeckung! Übrigens könnten das auch Männer tun.

Die chronologische Folge der Stücke ermöglicht einen Gang durch das gesamte Jahrhundert und eröffnet manch unerwartete Perspektive. Die Einordnung folgt im Prinzip dem Datum der Uraufführung, denn ab diesem Zeitpunkt hat das Werk öffentliche Wirkung. Aber obwohl er damals nicht den Weg ins Opernhaus fand, war beispielsweise Alexander Zemlinskys *Traumgöрге* von 1906 den Wiener Musikern wohlbekannt. Und Arnold Schönbergs *Die glückliche Hand* kam gerade wegen ihrer Explosivkraft erst spät auf die Bühne – vergleichbar mit Picassos *Demoiselles d'Avignon*. Die wurden zwar erst 1916 zum ersten Mal ausgestellt, hatten aber schon 1907 die Revolution der Malerei eingeleitet, weshalb die Jahreszahl 1907 hier die wichtigere Information liefert. Ich habe mir daher bei der Einordnung gewisse Freiheiten genommen.

Am Ende erschien mir die Liste wie eine Bestätigung der Aussage von Gerard Mortier, im 20. Jahrhundert habe es mehr Meisterwerke gegeben als im 19. Jahrhundert. Was für eine glänzende Reihe großer Meister: Strauss – Puccini – Berg – Schostakowitsch – Britten – Messiaen – Zimmermann – Weinberg – Henze – Reimann – Glass – Adams – Sciarrino – Neuwirth! Doch wie viele sind darunter, deren Leben durch Krieg und Mord verkürzt wurde. Selbst das war Gegenstand einer Oper: In *Rosa – A Horse Drama* von 1994 zählen der Librettist und Regisseur Peter Greenaway und der Komponist Louis Andriessen zehn Komponisten auf, die zwischen 1945 (Anton Webern) und 1980 (John Lennon) ermordet wurden. Nummer 6 auf ihrer Liste ist Juan Manuel de Rosa, ermordet unter ungeklärten Umständen 1957 in einem früheren Schlachthaus der argentinischen Stadt Fray Bentos – er ist die Titelfigur jener Oper.

In keinem anderen Jahrhundert starben so viele Komponisten eines gewaltsamen Todes. Oder sie wurden in die Emigration getrieben und kamen dort um ihre Karriere oder gar ums Leben. Oder blieben schwer traumatisiert von Kriegserlebnissen, Rassismus, Nationalismus, Antisemitismus. Nicht nur in zwei Weltkriegen, sondern auch in Gefängnissen, Folterkellern und Lagern wurden

Menschenleben für wertlos erklärt und ausgelöscht. Oder das Schicksal wollte es, dass das Schiff von einem deutschen Torpedo versenkt wurde, als Enrique Granados 1916 von der triumphalen New Yorker Uraufführung seiner Oper *Goyescas* heimkehrte.

Wir stellen uns Musik oft in einem zeitlosen Raum vor. Bestimmte Werke und Komponisten verorten wir nur ungefähr in einer Epoche – und täuschen uns dabei nicht selten. Beim Musikhören ist das meist auch unwichtig: Gerade diese Kunst, die nur zeitlich erlebbar und flüchtig ist, spricht aus allen Zeiten gleich zu uns. Denn es sind ja immer Menschen aus unserer Zeit, die sie uns präsentieren, Musiker mit unserem heutigen Lebensgefühl, die leibhaftig vor uns stehen. Deshalb kann uns ein Stück aus der frühen Schule von Notre Dame in Paris, ein Renaissance-Madrigal aus Italien, eine Barockoper aus Dänemark, eine klassische Sinfonie aus Wien oder das Werk einer jungen japanischen Komponistin von heute gleich nah sein. Viele Werke aus dem 20. Jahrhundert überfallen uns aber so heftig mit Fragen über die Umstände in der Zeit ihrer Entstehung, dass wir ihnen nicht ausweichen können.

KÜNSTLERTRÄUME

Das 20. Jahrhundert begann mit dem Zusammenbruch dreier europäischer Kaiserreiche in einem Blutbad. Die das 19. Jahrhundert beherrschende Ideologie des Privateigentums und des freien Marktes führte zur Selbstzerstörung Europas. Aus den Trümmern gelangten Populisten an die Macht: Mussolini, Hitler, Franco, Salazar, Horthy und ihre Quislinge sammelten die verstörten Massen unter den Parolen des Nationalismus und des Rassenwahns, während Lenin, Stalin und später Mao ihnen das glückliche Leben des Neuen Menschen versprachen, obwohl ihre Diktatur im Grunde nur mit brutaler Gewalt die verpasste Industrialisierung nachholte. Auch waren wohl nie zuvor so viele Kunstwerke absichtsvoll vernichtet oder beschädigt worden wie im 20. Jahrhundert.

In Deutschland und Österreich spielten die Theater während des Ersten Weltkriegs weiter und brachten neue Opern heraus: der Krieg fand ja auf den Territorien der Gegner statt. So nahm sich der Straßburger Operndirektor Hans Pfitzner – das Elsass gehörte noch zum Deutschen Reich – in der ersten Kriegssaison sogar Urlaub, um in Ruhe seine Oper *Palestrina* fertigzustellen. Er weigerte sich lediglich, französischen Wein zu trinken, worauf seine Gastgeber die Etiketten entfernten. Sein Stellvertreter und Nachfolger Otto Klemperer diskutierte in Straßburg mit dem Philosophen Georg Simmel und erhielt von ihm ein Manuskript seines Schülers Ernst Bloch: *Geist der Utopie* – der Anstoß zu einer wunderbaren Freundschaft zwischen dem philosophischen Musiker und dem musikalischen Philosophen.

Gründerzeit und Jugendstil, Fin de siècle und Décadence: Das neue Jahrhundert erwachte aus den Träumen des alten. Anfangs verhandelten Opern noch immer mythologische Stoffe aus der Antike und – seit Wagner – auch aus der nordischen Sagenwelt bis hin zur Artussage. Sie erfanden Kunstmärchen, schufen künstliche Paradiese, jagten Künstlermythen nach: *Die Rose vom Liebesgarten* (1901, Pfitzner) und *Pelléas et Mélisande* (1902, Debussy). Seit *Carmen* (1875) gab es aber auch in der Oper parallel dazu einen Realismus, der die zwischenmenschlichen Vorgänge konkreter ins Auge fasste und in *Tosca* (1901, Puccini) auch politische Akzente setzte. Puccini, der an der New Yorker Metropolitan Opera populär war, inspirierte US-amerikanische Komponisten dazu, mit *The Scarlet Letter* (1896, Damrosch) oder *Treemonisha* (1911, Joplin) politische Opern aus der eigenen Geschichte zu schreiben. Und mit Alban Bergs *Wozzeck* (1925) erreichten sowohl der Realismus als auch die Moderne einen Höhepunkt, der für das ganze Jahrhundert folgenreich blieb.

Junge Künstler lösten sich vom Pathos des 19. Jahrhunderts und revolutionierten die Kunst in der Musik, im Ballett, in Malerei und Skulptur, auf der Bühne und beim Bau. Dass viele von ihnen in den politischen Revolutionären ihre natürlichen Verbündeten sahen, stellte sich als verhängnisvoller Irrtum heraus. Aus den italienischen Futuristen wurden Faschisten. Andere wandten sich später vom Gefühlsüberschwang des Symbolismus und des Expressionismus ab und der Neuen Sachlichkeit zu. Der Klang der Zeit drang auch in die Kunsttempel ein: Die „Jazzoper“ *Jonny spielt auf* (Křenek), mit einem Schwarzen als Titelfigur, schlug 1927 das symbolistische *Wunder der Heliane* (Korngold) aus dem Feld, *Maschinist Hopkins* (1929, Brand) brachte die Industriewelt auf die Bühne und *Transatlantic* (1930, Antheil) thematisierte politische Machenschaften – das war die Zeitoper der Weimarer Republik. *Die Dreigroschenoper* (1928) von Brecht/Weill hingegen wollte im Grunde den Tod der Oper. Und in anderen Erdteilen entwickelten sich noch ganz andere Strömungen. Doch 1933 übernahm in Europa die Politik das Kommando auch über die Kunst.

MASSENPARTEI UND MASSENKUNST

In Russland hatte 1917 die Kommunistische Partei (Bolschewiki) die Macht an sich gerissen – für die Industriellen und politischen Eliten aller Länder ein Albtraum. Das musste im eigenen Land um jeden Preis verhindert werden, und als dieser Preis bot sich der Faschismus an. 1922, nur fünf Jahre nach der russischen Oktoberrevolution, war der Faschismus mit Mussolini in Italien an der Macht. Ihr Organisationsmodell hatten die Faschisten den Kommunisten abgeschaut: die Massenpartei. Als „Avantgarde des Proletariats“ hatte die Kommunistische Partei im Namen der Arbeiter, Bauern und Soldaten begonnen. Einmal an der Macht, diente die Arbeiterpartei jedoch nicht länger der materiellen und geis-

tigen Befreiung der Unterdrückten und als Zugang zu den Kulturschätzen der Menschheit, sondern als Herrschaftsinstrument und zur ideologischen Gehirnwäsche, außerdem zur Disziplinierung und Bespitzelung sowohl ihrer Mitglieder wie der Bevölkerung. Diese totalitären Methoden waren bei Kommunisten und Faschisten die gleichen. Auch Kunst und Kultur galten beiden als Mittel zum Zweck. Adressat der Kunst sollten nur noch die Massen sein, so, wie man sie sich vorstellte: als Untertanen. Kritische und intellektuelle Kunst wurde ausgemerzt, Kunstkritik ebenso. In den 1930ern wurden die Hindemiths und Schostakowitschs gleichermaßen als „Volksfeinde“ verfeimt.

Da es in Deutschland mit der Revolution nicht geklappt hatte und die beiden Arbeiterparteien SPD und KPD sich gegenseitig bekämpften, öffnete dies die Flanke für die Agitation einer Gegenrichtung, die sich 1919 gegen den „Bolschewismus“ wandte: die Deutsche Arbeiterpartei DAP, in der im Februar 1920 Adolf Hitler die Führung übernahm und ihr das Wort „Nationalsozialistisch“ voranstellte. Das Parteiprogramm war antikommunistisch, antisemitisch und nationalistisch. Den Antisemitismus hatte unter anderem Richard Wagner hoffähig gemacht, der in seiner Schrift *Das Judentum in der Musik* Meyerbeer und Mendelssohn auf die geschmackloseste Weise attackiert hatte. Schon die schiere Menge seiner Schriften zeigt, wie sehr Wagner Meinungsführerschaft beanspruchte. Durch Wagners Schwiegersohn Houston Stewart Chamberlain erreichte dieser Rassismus die höchsten Kreise des Kaiserreichs und von Chamberlain bezog auch Hitler die pseudowissenschaftlichen Begründungen für seine Ideologie. Das völkische Denken setzte sich bei den herrschenden Eliten durch und an ihm zersplitterte auch die Arbeiterbewegung.

Besonders nach der Weltwirtschaftskrise 1929 litten die Massen Not, und das machte sie anfällig für Parolen. Zusätzlich versumpften die SPD in Opportunismus und die KPD in Dogmatismus. So verloren beide ihre Basis und mit den Nazis kam 1933 der Hass an die Macht. Dazu gehört auch der Hass gegen die moderne Kunst, der Hass gegen den „Kulturbolschewismus“. Woher aber dieser Hass, der das Jahrhundert geprägt hat?

LEIDEN WIRD SCHÖNHEIT

Die Antwort finden wir bei Freud. Die Psychoanalyse lag in der Luft im Wien der Jahrhundertwende, prägte Arthur Schnitzlers Theaterstücke und auch die Oper: Ich, Es und Über-Ich kämpfen in Werken wie Alexander Zemlinskys *Der Traumgöрге* (1903–06), Richard Strauss' *Elektra* (1909), Franz Schrekers *Der ferne Klang* (1903–1910) oder in *Violanta* (1914) des 17jährigen Erich Wolfgang Korngold miteinander. Im *Fernen Klang* kann der Komponist Fritz zwar die Not und das Elend besingen, nicht aber das Glück: Er lässt seine Liebste sitzen, um dem Phantom seines idealen Klanges nachzujagen. Seine um die Liebe betrogene

Grete wird zur Kurtisane, und bei der Wiederbegegnung weist er sie als „Dirne“ zurück. Am Ende scheitert er mit seiner Oper und nimmt zum ersten Mal den Klang der Natur wahr. Als er auch die gescheiterte Grete annehmen kann, vernimmt er endlich sein Klangideal – und stirbt. „Sünde“ hatte noch Konjunktur in diesen sowohl dem Symbolismus als auch dem Jugendstil zugeneigten Opern, in denen die Sehnsucht auf Erden ihr Ziel nicht findet. In der Oper verwandelte sich diese Sehnsucht in glühende Schönheit.

In den entscheidenden Jahren 1932/33 führten Sigmund Freud und Albert Einstein einen Briefwechsel, den sie 1933 in Paris unter dem Titel *Warum Krieg?* veröffentlichten. Die beiden Pazifisten wollten den Ursachen der Zerstörungslust nachgehen, die Europa erfasst hatte. Einstein fragte: „Was für eine Welt könnten wir bauen, wenn wir die Kräfte, die ein Krieg entfesselt, für den Aufbau einsetzten. Ein Zehntel der Energien, die die kriegführenden Nationen im Weltkrieg verbraucht, ein Bruchteil des Geldes, das sie mit Handgranaten und Giftgasen verpulvert haben, wäre hinreichend, um den Menschen aller Länder zu einem menschenwürdigen Leben zu verhelfen sowie die Katastrophe der Arbeitslosigkeit in der Welt zu verhindern.“

Freud erklärte, es gebe keine Aussicht, die aggressiven Neigungen der Menschen abzuschaffen, da Lieben und Hassen als Ausgangspunkt menschlichen Handelns unlösbar miteinander verbunden seien. Er benannte die einzige Möglichkeit, dem Sieg der rohen Gewalt zu begegnen: „Von unserer mythologischen Trieblehre her finden wir leicht eine Formel für die indirekten Wege zur Bekämpfung des Krieges. Wenn die Bereitwilligkeit zum Krieg ein Ausfluss des Destruktionstriebes ist, so liegt es nahe, gegen sie den Gegenspieler dieses Triebes, den Eros, anzurufen. Alles, was Gefühlsbindungen unter den Menschen herstellt, muss dem Krieg entgegenwirken. Diese Bindungen können von zweierlei Art sein. Erstens Beziehungen wie zu einem Liebesobjekt, wenn auch ohne sexuelle Ziele. Die Psychoanalyse braucht sich nicht zu schämen, wenn sie hier von Liebe spricht, denn die Religion sagt dasselbe: ‚Liebe deinen Nächsten wie dich selbst‘. Das ist nun leicht gefordert, aber schwer zu erfüllen. Die andere Art von Gefühlsbindung ist die durch Identifizierung. Alles, was bedeutsame Gemeinsamkeiten unter den Menschen herstellt, ruft solche Gemeingefühle, Identifizierungen, hervor. Auf ihnen ruht zum guten Teil der Aufbau der menschlichen Gesellschaft.“

Zum Schluss wies Freud auf den Punkt hin, der für die Kulturentwicklung des 20. Jahrhunderts vielleicht am wichtigsten war. Der Prozess der Kultivierung bzw. Zivilisierung des Menschen erfasste immer nur eine Minderheit, die zudem sexuell weniger aktiv wurde d. h. sich weniger stark vermehrte: „Von den psychologischen Charakteren der Kultur scheinen zwei die wichtigsten: die Erstarbung des Intellekts, der das Triebleben zu beherrschen beginnt, und die Verinnerlichung der Aggressionsneigung mit all ihren vorteilhaften und gefährlichen Folgen. Den psychischen Einstellungen, die uns der Kulturprozess aufnötigt,

widerspricht nun der Krieg in der grellsten Weise, darum müssen wir uns gegen ihn empören, wir vertragen ihn einfach nicht mehr.“ Freuds Folgerung: „Alles, was die Kulturentwicklung fördert, arbeitet auch gegen den Krieg.“

Alles, was nach 1933 folgte, schien Freuds Überlegungen zu widersprechen. Die Sehnsucht der Menschen, Teil einer Gemeinschaft zu sein, konnte auch von Faschisten und Nazis ausgenutzt werden. Mit der Parole „Gemeinnutz vor Eigennutz“ täuschten die Nazis Arbeiter, die das für eine sozialistische Tendenz hielten – in Wirklichkeit behielt sich natürlich die Parteiführung die Definition vor für das, was gemeinnützig ist und was nicht. Gemeinnutz konnte bei ihnen nur der Nutzen für das sein, was sie als die „germanische Herrenrasse“ ausgaben. (Wegen dieses Missbrauchs durch die Nazis war der Begriff „Gemeinschaft“ dann nach 1945 bei kritischen Geistern kontaminiert.)

Aus Musikkennern und -liebhabern wurden ab 1933 KZ-Kommandeure, Massenmörder und Aggressoren. Der berühmteste Philosoph jener Zeit, Martin Heidegger, wurde Nazi. Seine jüdische frühere Geliebte Hannah Arendt erzählte später, unter ihren Freunden seien es gerade die Intellektuellen gewesen, die zu den Nazis überliefen, nicht die anderen. Die Künstler der Moderne wurden von den Nazis als „Kulturbolschewisten“ gebrandmarkt, aus dem Land geworfen oder umgebracht. Die Generalmusikdirektoren verließen reihenweise Deutschland – oder passten sich an. Das „Land der Dichter und Denker“ war nicht immun gegen die Barbarei und entpuppte sich als Land der Richter und Henker. Die zivilisatorische Schicht war so dünn, dass sie unter den Belastungen zerbrach. „Es ändert sich nicht der Mensch, es sind die Verhältnisse, die seine Haltung verändern“, wie Caspar Neher und Kurt Weill 1931 in ihrer Oper *Die Bürgschaft* formulierten.

ABER DIE VERHÄLTNISSE ...

Auch Theater, Musik, Oper hatten sich unter den Verhältnissen der krisengeschüttelten Massengesellschaft verändert. Massenmedien hatten sich entwickelt. Die Bevölkerungsexplosion aufgrund der Industrialisierung hatte einen Massenmarkt geschaffen und dort wurden auch Kunstwerke zu Waren. Als Enrico Caruso 1904 die Arie *Vesti la giubba* aus Ruggero Leoncavallos Oper *I Pagliacci* (*Der Bajazzo*) aufnahm, wurden davon über eine Million Schallplatten an Menschen verkauft, von denen die Mehrzahl niemals ein Opernhaus von innen gesehen hatten. Technische Medien veränderten die Welt der Kunst: Was der Fotograf so direkt festhalten konnte, musste der Maler nicht mehr imitieren, er konnte nun seiner Fantasie die Zügel schießen lassen.

Der Film machte sich die emotionale Kraft der Oper zueigen – und spaltete sich früh auf in künstlerische und kommerzielle Produktionen, mit kleinen Schnittmengen. Der von Gustav Mahler und Richard Strauss geförderte Operet-