

OPER IN DER DDR

– Exposé zum Dissertationsprojekt von Dominik Frank

Totalitäre Systeme hatten und haben ein komplexes Verhältnis zu Musik und Theater. Mithin ist die Oper als Musiktheater einem Feld von machtdynamischen Wechselwirkungen ausgesetzt, die sich zwischen den Polen propagandistischer Vereinnahmung und widerständiger Ästhetik bewegen.

Da Oper im Gegensatz zum Sprechtheater per se auf die Überwältigung der Zuschauer*innen durch Affekte setzt, lässt sie sich relativ leicht – entsprechende ideologiekonforme Libretti vorausgesetzt – propagandistisch instrumentalisieren. Auf der anderen Seite wohnt ihr als Kunstform die Eigenschaft der verschiedenen Interpretierbarkeit inne – was sie für das Einheitsdenken totalitärer Systeme gefährlich macht.

Schon Platon warnte in seiner Stadt-Staatskonzeption *Politeia* vor den gefährlichen Nebenwirkungen verweichlichender Tonarten und dem Nachahmungs-Prinzip des Theaters, welches sich immer mehr von der reinen Ideenlehre entferne. Folgerichtig wollte Platon (Musik-)Theater aus seinem idealen Staat eliminieren.

Dessen ungeachtet ist die Oper ein Produkt des Absolutismus, erfunden zur Prachtentfaltung und Repräsentation absolutistischer Fürsten. Diese – der Gattung inhärente – absolutistische Weltanschauung wussten auch die totalitären Systeme des 20. Jahrhunderts zu nutzen.

So wurde die Oper im Nationalsozialismus komplett durch das faschistische Deutschland vereinnahmt. Interessant ist dabei, dass der Versuch, eine typisch nationalsozialistische Oper zu schaffen, relativ schnell aufgegeben wurde: Dem Propagandaministerium unter Josef Goebbels und der Reichsdramaturgie unter Rainer Schlösser war sehr wohl bewusst, wie leicht man sich damit der Lächerlichkeit ausgesetzt hätte. Stattdessen setzte man auf klassisches Repertoire, in sogenannten „werktreuen“, nur die Oberflächenstruktur der Handlung bebildern und auf mehrdeutige Interpretationen verzichtenden Inszenierungen. Somit konnte die Oper perfekt den Wunsch der Nationalsozialisten erfüllen, als Repräsentations-Vehikel die NS-Politiker als Kunstliebhaber zu inszenieren.

In Abgrenzung zum Faschismus hatte es der „real existierende Sozialismus“ in der DDR schwerer, sich mit der Kunstform Oper zu arrangieren. Die Arbeit vertritt die These, dass dies systemimmanent vorgegeben war, was sich mit den unterschiedlichen Menschenbildern in beiden Systemen erklären lässt. Während beide Systeme, Faschismus und Sozialismus, das

Gesellschaftsbild des „Jeder an seinem Platz“ vertreten und die Bürger*innen dazu bringen müssen, Befehlen zu gehorchen, ist die Ideologie hinter diesem Befehlsglauben different: So steht im Faschismus der Glaube an und das Vertrauen in den „Führer“ an oberster Stelle, im Sozialismus soll der Mensch aus Verständnis und Einsicht willige*r Befehlsempfänger*in sein. So postuliert der Sozialismus ein Menschenbild, welches den Mensch als veränderlich darstellt – ganz im Gegensatz zum Faschismus, der ein sozialdarwinistisches, kurzfristig unveränderliches Menschenbild annimmt: So gebe es Menschen mit unterschiedlichen Wertigkeiten, den großen Massen müssten „große Männer“ den Weg weisen. Der Sozialismus mit seinem prinzipiellen Gleichheitsanspruch muss bei jeder/m Einzelnen auf Einsicht hoffen. Zumindest in der Theorie, die totalitäre Praxis der DDR machte sich aus diesen hehren Grundsätzen nicht viel.

Gerade in der Kultur- – speziell in der Musiktheaterpolitik – finden sich diese Grundsätze jedoch wieder: Man versuchte sehr ernsthaft und mit vielen Kongressen, Publikationen und Diskussionen, den „richtigen“ Weg eines sozialistischen Musiktheaters zu finden. Das Problem hierbei war jedoch, dass die „richtige“ Lösung einerseits immer von vornherein durch die Politik vorgegeben war, andererseits diese „Lösung“ je nach politischer Großwetterlage beinahe tagesaktuell wechselte. So konnte sich durch die Diskussionen, Versuche und Experimente – ungewollt von der politischen Führung – eine spannende Musiktheaterkultur entwickeln, die weit über das reine Repräsentationstheater des Nationalsozialismus hinausging und quasi durch die Kleist'sche „Hintertür“ das postdramatische Komponieren und Inszenieren erfand, welches nach wie vor auch das Musiktheater des 21. Jahrhunderts prägt.

Die Arbeit gliedert sich in drei große Kapitel. Im ersten wird der staatspolitisch gewollte, oft auch gelenkte Diskurs über Musiktheater nachgezeichnet und diskursanalytisch untersucht. In drei Detailanalysen werden der sogenannte „Wagner-Streit“, der „Intonationskonflikt“ und die Frage nach der „Nationaloper“ näher beleuchtet.

Das zweite Kapitel widmet sich dem kompositorischen Schaffen in der DDR. Nach einem Kapitel über den frühen ideologischen Konflikt um Paul Dessaus und Bertolt Brechts *Das Verhör des Lukullus* stehen auch hier drei Detailanalysen im Fokus, welche exemplarisch für die Strömungen des Musiktheaters im Sozialismus stehen können: Kurt Schwaens frühe Funk-Oper *Fetzers Flucht* als Versuch, mit staatlicher Förderung eine wirkliche „Volksoper“ zu kreieren, Robert Hanells *Esther* als Prototyp einer pseudo-modernen, staatlich gewünschten und die Atonalität angreifenden „Systemoper“ sowie Paul-Heinz Dittrichs szenische Kammermusiken nach Maeterlincks *Die*

Blinden und Kafkas *Die Verwandlung* als Vertreter eines unangepassten, in der Moderne verhafteten Musiktheaterkonzepts.

Im dritten Kapitel schließlich steht das Inszenieren in der DDR im Mittelpunkt. Grob lassen sich zwei grundlegende Pole unterscheiden: der realistische, psychologische Spiel- und Inszenierungsstils Walter Felsensteins sowie das Epische Theater Bertolt Brechts. Zwischen diesen beiden Polen musste nicht nur die offizielle Parteikulturpolitik das „wahre“ sozialistische Musiktheater destillieren, auch die nachfolgende Regie-Generation positionierte sich in diesem Spannungsfeld: Die Arbeit untersucht Inszenierungen von Joachim Herz, Harry Kupfer, Ruth Berghaus und Peter Konwitschny.