Othmar Schoecks Oper Massimilla Doni und die nationalsozialistische Zensur

Autor(en): **Föllmi, Beat**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft = Annales suisses de musicologie = Annuario Svizzero di musicologia**

Band (Jahr): **33 (2013)**

PDF erstellt am: **24.05.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-835160

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

Othmar Schoecks Oper *Massimilla Doni* und die nationalsozialistische Zensur

BEAT FÖLLMI (Straßburg)

Einleitende Überlegungen

Im Rahmen der Kritischen Gesamtausgabe der Werke des Schweizer Komponisten Othmar Schoeck (1886–1957)[1] ist das Problem der Zensureingriffs aufgetaucht, das den Verfasser zu den grundsätzlichen Überlegungen geführt hat, die im folgenden vorgestellt werden sollen. Es geht dabei konkret um Othmar Schoecks Oper *Massimilla Doni*, die 1937 in Dresden uraufgeführt worden ist.

Kritische Ausgaben von modernen Texten gehen bekanntlich in der Regel von einem ‹Urtext› aus. Demzufolge gibt es einen mehr oder weniger langen Entstehungsprozess (Skizzen, Entwürfe, Vorstufen, verworfene Fassungen), der auf eine Endfassung hinausläuft. Spätere Überarbeitungen des Autors ergeben Varianten, Bearbeitungen, die wiederum genau abgegrenzt werden (beispielsweise die ‹Wiener Fassung› von Glucks *Orfeo ed Euridice*). Natürlich hält ein solches, etwas schematisches Konzept den heutigen Vorstellungen von Autorschaft und Textkonstituierung nur noch bedingt statt, insbesondere im Zuge postmoderner Literaturtheorien, wo die Bande zwischen dem Autor und dem Text gelockert worden sind.[2]

Dennoch hält sich auch die Kritische Gesamtausgabe der Werke von Othmar Schoeck, deren Anfänge in die achtziger Jahre des letzten Jahrhunderts reichen, an das traditionelle Konzept. Zwar ist nicht von ‹Urtext› die Rede, wohl aber von ‹Fassung letzter Hand›[3]. Auch hier wird also vorausgesetzt, dass der Komponist Schoeck den Schaffensprozess eines Werkes mit einer Fassung abgeschlossen hat, die seinem schöpferischen Willen entspricht und die deshalb als maßgeblich betrachtet werden muss.

1 Othmar Schoeck, *Sämtliche Werke* (*OSSW*), herausgegeben im Namen der Othmar Schoeck-Gesellschaft von Beat A. Föllmi, Zürich, Hug & Co. Musikverlage.

2 In der angelsächsischen Welt machte sich diese Kritik noch stärker bemerkbar; vgl. David C. Greetham, «Editorial and critical theory. From Modernism to Postmodernism», in: *Palimpsest. Editorial theory in the humanities*, hrsg. von George Bornstein und Ralph G. Williams, Ann Arbor: University of Michigan Press, 1993, S. 9–28.

3 So im «Vorwort des Herausgebers», das jeweils zu Beginn eines jeden Bandes abgedruckt ist.

Was aber, wenn diese Fassung der Zensur durch die Nationalsozialisten unterworfen war, also teilweise unter Zwang zustande gekommen ist? Muss dann nicht die ‹authentische Fassung›, die frei von Repression ist, wiederhergestellt werden? Um es gleich vorweg zu nehmen: Die Herausgeber der Gesamtausgabe haben sich gegen eine Eliminierung der Zensureingriffe entschieden. Diese Entscheidung, die ich nach wie vor für richtig halte, hat der Musikwissenschaftler Chris Walton heftig kritisiert – nicht ohne den Herausgebern vorzuwerfen, sie hätten die zensierte Fassung aus sexueller Prüderie, wenn nicht gleich aus ideologischen Gründen beibehalten.[4]

Doch jenseits aller unfruchtbaren Polemik geht es letztlich um ein grundsätzliches Problem: Wie steht es mit einer Werkfassung, die den Eingriffen von Zensurbehörden autoritärer oder gar totalitärer Regime ausgesetzt worden ist?

Zensur als eine Form von Gewalt

Zensur wird im Rahmen unserer modernen Demokratien im Allgemeinen strikt abgelehnt.[5] Zensur ist ein von einer Institution ausgeübter Eingriff, bei dem Äußerung und Verbreitung von Gedanken durch Gewalt eingeschränkt oder verhindert werden. Man unterscheidet dabei zwischen Vorzensur und Nachzensur. Bei der ersteren muss das Werk vor der Veröffentlichung einer Zensurbehörde vorgelegt werden, die über eine allfällige Veröffentlichung bzw. deren Bedingungen entscheidet. Im zweiten Falle wird die Verbreitung eines Werkes zwar grundsätzlich zunächst nicht eingeschränkt, aber die Zensur greift nach der Veröffentlichung ein, oft in versteckter Form, indem der Autor mit mehr oder minder schweren Konsequenzen zu rechnen hat. Als eine subtile Form wird die Selbstzensur angesehen. Hier verändert der Autor, angesichts der zu erwartenden Konsequenzen, sein Werk selber dergestalt, dass es entweder problemlos die Zensurbehörde passiert oder nach der Veröffentlichung keiner Nachzensur unterworfen wird.

---

4 Chris Walton, «‹Bitte kein Sex, wir sind Schoeck-Fans.› Die Schoeck-Gesamtausgabe und die Nazi-Zensur», in: *Dissonanz*, 65 (August 2000), S. 26–31.

5 Es sollen hier nicht jene Zensureingriffe diskutiert werden, die auch in Demokratien im allgemeinen als gerechtfertigte Form der Zensur angesehen werden und die Gratwanderungen zwischen verschiedenen, sich widersprechenden Freiheitsinteressen darstellen, wie beispielsweise die Verbreitung von Kinderpornografie oder die Verletzung des Urheberrechts.

Da also Zensureingriffe eine geächtete Form staatlicher, diktatorischer Gewalt darstellen, versteht es sich von selbst, dass solche Eingriffe in einem Werk als Fremdkörper, als Entstellung, als Verstümmelungen angesehen werden, die es rückgängig zu machen gilt. Das Problem ist allerdings weitreichender. So haben beispielsweise im Vormärz in Deutschland die Zensurbehörden in Druckwerken solche Stellen, die Kleriker oder Offiziere verspottet haben, gnadenlos gestrichen, hingegen nicht solche Stellen, die sich über ‹Zigeuner› ausgelassen haben. Diese im Rahmen des damaligen politischen und gesellschaftlichen Diskurses verständliche Maßnahme können wir heute nicht mehr teilen. Womöglich hätten wir heute weniger Skrupel, über Geistlichkeit und Militär herzufahren, würden uns allerdings hüten, ‹Romas und Sintis› zu verunglimpfen.

Die Oper *Massimilla Doni* und die nationalsozialistische Zensur

Wenden wir uns von diesen allgemeinen Überlegungen dem konkreten Falle der Oper *Massimilla Doni* von Othmar Schoeck zu.[6] Der Komponist hat als Grundlage seiner siebten Oper die gleichnamige Novelle von Honoré de Balzac aus der *Comédie humaine* gewählt. Balzac erzählt darin die Geschichte des jungen Adligen Emilio, der die Liebe so sehr idealisiert, dass er sich seiner Geliebten, der jungen Herzogin Massimilla, erst nähern kann, nachdem er eine erotische Erfahrung mit einer anderen Frau, der leichtlebigen Sängerin Tinti, gemacht hat. Die Handlung dieser pikant-erotischen Novelle spielt im üppigen Dekor Venedigs zur Zeit des frühen Risorgimento.

Als Librettist wählte Schoeck seinen Jugendfreund Armin Rüeger, der hauptberuflich eine Apotheke im thurgauischen Bischofszell betrieb.[7] Der Prozess von der Novelle zum Opernlibretto war außerordentlich langwierig, wovon zahlreiche Skizzen und verworfene Fassungen zeugen.[8] Es war

6 Die folgende Darstellung wäre ohne die ausführliche Forschungsarbeit von Michael Baumgartner im Rahmen der Vorbereitung für die Kritische Ausgabe der Oper *Massimilla Doni* nicht möglich gewesen. Wir verweisen daher ausdrücklich auf die Einleitung im entsprechenden Band der Gesamtausgabe: *OSSW* III: 16A, S. 11–25.

7 Zur Person Armin Rüegers, der das Libretto zu drei großen Opern Schoecks verfasst hat, siehe: Albert Knoepfli, *Armin Rüeger und sein Freund Othmar Schoeck*, in: *Thurgauer Jahrbuch*, 34 (1959), S. 7–38; auch als selbständige Schrift im Eigenverlag: Ders., *Armin Rüeger und sein Freund Othmar Schoeck*, Aadorf: Ders., 1995.

8 Siehe dazu ausführlich: *OSSW* III: 16A, S. 11–13.

dem Librettisten und Komponisten, die bei der Abfassung eng zusammenarbeiteten, sehr wichtig, die sinnliche Atmosphäre und die Dekadenz der Lagunenstadt durchscheinen zu lassen, und dazu gehörte natürlich auch der Aspekt der Erotik. Am meisten gerungen haben die beiden mit der Abfassung des Schlusses, der schon bei Balzac problematisch ist – er sei ‹recht bürgerlich› geraten, heißt es am Schluss der Novelle. Emilio und Massimilla verbringen am Schluss der Oper eine Liebesnacht, von dessen Ende wir Zeugen werden. Es soll dem Zuschauer klar werden, dass die (verheiratete) Herzogin von ihrem Geliebten schwanger geworden ist. Dies wird durch eine Wand gelöst, die zunächst verschlossen ist und später transparent wird, so dass wir Zuschauer zwar nicht den Liebesakt selber, aber doch das ‹Resultat›, die schwanger gewordene Massimilla in den Armen Emilios, sehen können. Symbolisiert wird die Schwangerschaft durch den Gesang eines unsichtbaren Kinderchores. Solche Mittel waren damals durchaus modern, man könnte sie als ‹filmisch› bezeichnen.

Im Frühjahr 1936 reiste Schoeck nach Dresden, um mit Karl Böhm über die Aufführung seiner neusten Oper an der Sächsischen Staatsoper zu verhandeln. Die Dresdner Semperoper war seit 1934 in der Hand regimetreuer Kräfte wie Karl Böhm als Generalmusikdirektor und Alfred Reucker als Intendant. Werke von Juden oder Ausländern (d.h. von nicht mit Deutschland verbündeten Ländern) waren problematisch, später ganz unmöglich. Richard Strauss' *Schweigsame Frau* wurde im Juni 1935 nach vier Aufführungen abgesetzt – wegen des jüdischen Librettisten Zweig.

Schoecks Oper wurde zwar angenommen, gleichzeitig verlangte man Änderungen im Textbuch. «So etwas geht im neuen Deutschland nicht mehr»,[9] soll die Intendanz gegenüber Schoeck geäußert haben. Es ist nicht genau bekannt, welchen Weg das Libretto zwischen den Autoren, der Zensurbehörde, dem Verlag Universal Edition und dem Generalmusikdirektor Böhm genommen hat. Es ist auch nicht bekannt, welche Kritikpunkte direkt geäußert worden sind. Jedenfalls haben Schoeck und Rüeger das Libretto umgearbeitet, so dass die Universal Edition am 22. Mai 1936 Böhm informieren konnte: «… ich hoffe, dass damit die Bedenken vollständig hinfällig geworden sind und das Werk schon bald auch seitens der vorgesetzten Behörde akzeptiert wird.»[10]

Tatsächlich existierte im nationalsozialistischen Deutschland seit September 1935 eine amtliche Zensurstelle für musikalische Werke. Sämtliche Opern und musikdramatische Werke mussten der Reichstheaterkammer (RTK) zur Prüfung vorgelegt werden. Sehr wahrscheinlich hat der Reichs-

9 Hans Corrodi, *Leben*, Heft «Notturno II», S. 52, aufbewahrt im Othmar Schoeck-Archiv, Zentralbibliothek Zürich (CH-Zz).

10 Brief im Nachlass Hans Corrodi, Othmar Schoeck-Archiv (CH-Zz).

dramaturg Rainer Schlösser[11] Schoecks Oper begutachtet. Es handelt sich also um eine Vermischung von Selbstzensur vor dem eigentlichen Zensureingriff und direkter Vorzensur. Das Schicksal anderer Komponisten (wie Richard Strauss) musste Schoeck und Rüeger vor Augen geführt haben, was dem Werk allenfalls als Nachzensur gedroht hätte, wäre es in seiner ursprünglichen Fassung aufgeführt worden. Die institutionelle Gewalt wurde also ohne Zweifel auf mehreren Ebenen, mehr oder weniger subtil, ausgeübt.

Die zensurbedingten Eingriffe in der Oper

Was haben Komponist und Librettist nun auf Druck von Intendanz, Verlag und ‹vorgesetzter Behörde› geändert? Die günstige Quellenlage erlaubt uns eine detaillierte Antwort.[12]

Zunächst einmal wurde aus der verheirateten Massimilla die Verlobte des Herzogs. Dazu waren zwar nur wenige Texteingriffe nötig.[13] Doch die Konsequenzen für die Interpretation sind erheblich. In der Vorzensur-Fassung geht es um Liebe, die jenseits aller Konventionen steht, die sogar den Ehebruch rechtfertigt. In der Endfassung steht Massimilla allenfalls noch vor der Wahl zwischen einer zukünftigen konventionellen Ehe mit dem Herzog oder einer Ehe mit einem (zumindest zunächst) verarmten Adligen. Im ersten Fall handelt es sich um die existentielle Sprengkraft von Liebe (und Sexualität), im anderen bloß um Sentimentalität und Konvention.

Entschärft wurde auch das Verhältnis der beiden Protagonisten. In Balzacs Novelle ist Massimilla als verheiratete Frau nicht mehr Jungfrau, sehr wohl ist jedoch ihr Liebhaber Emilio ohne sexuelle Erfahrung. In der Endfassung von Schoecks Oper hingegen begegnen sich zwei ‹unberührte› Menschen, die also beide noch keine Liebeserfahrung haben. Auch hierin zeigt sich der überaus sentimentale und konventionelle Charakter der Zensurfassung.

---

11 Zu Rainer Schlösser siehe: Boris Haken, *Der ‹Reichsdramaturg›: Rainer Schlösser und die Musiktheater-Politik in der NS-Zeit*, Hamburg: von Bockel, 2007.

12 Siehe dazu: *OSSW* III:16A, S. 11–14. Eine vergleichende Tabelle aller zensurbedingter Eingriffe auf S. 41–43.

13 Beispielsweise im 1. Bild (T. 379f): «Das also ist ihr Gatte!» wird zu «Das also wird ihr Gatte!».

Das zweite Bild der Oper wurde, neben dem Schluss, am meisten umgearbeitet. Wir werden hier Zeugen eines nächtlichen Treffens zwischen dem alten Herzog Cattaneo und der jungen, koketten Sängerin Clarina Tinti. Der Herzog möchte gerne mit der Sängerin ‹musizieren› und begleitet ihren Gesang auf seiner Geige. Dabei wird ersichtlich, dass der Herzog impotent ist und seinen Lustgewinn durch die Musik sublimiert – ‹Musik› figuriert hier als oft verwendete Metapher für Sexualität. In der Oper wird dies besonders an der Stelle offensichtlich, wo der Herzog seine Geige stimmt, um schließlich deren Klang mit dem Gesang des Mädchens zu vereinigen. Die ursprünglichen Szenenanweisungen unterstreichen alle die stark erotisch aufgeladene Atmosphäre: Die Szene soll in einem prunkvollen Schlafgemach mit Blick auf den nächtlichen Canale Grande spielen, alles «erstrahlt in schwellendem Behagen und raffiniertem Luxus», ein Bett ist zu sehen, Kissen, Blumen, ein kaltes Souper.

Eine solche Freizügigkeit ging ‹im neuen Deutschland› natürlich nicht mehr durch: ein verheirateter Mann, der Ehebruch begeht, ein junges Mädchen, das zu zweifelhaften sexuellen Praktiken verführt wird, sexuelle Perversion, Voyeurismus… In der zensurierten Fassung musste also das Bett verschwinden, kein Toilettentischchen, keine Kissen sind zu sehen. Der Herzog wird vom Perversen zum kauzigen Sonderling, die zensurierte Szene ist allenfalls schrullig, aber keinesfalls anstößig. Vergleicht man die (manchmal fast komisch anmutenden) Änderungen im einzelnen, fragt man sich, ob hier wirklich Schoeck und Rüger selber geändert haben oder ob hier nicht konkrete Vorgaben (seitens der Intendanz oder der Zensurbehörde) vorgelegen haben.

Wie bereits angesprochen, musste vor allem der Schluss geändert werden. Emilio erwartet in einer Kammer im oberen Teil der Bühne die Sängerin Tinti, die ihn in die Liebeskünste einführen soll. An deren Stelle begibt sich aber die als Tinti verkleidete Massimilla zu Emilio, so dass dieser sich seiner Geliebten, vor der er so große Scheu empfindet, endlich nähern kann. Diese Handlung wurde zwar durch die Zensur hindurch beibehalten. Nur durfte man eben die Liebenden in enger Umarmung durch eine transparente Wand nicht sehen. In der zensurierten Fassung treten Massimilla und Emilio aus der Tür und verabschieden sich – ein konventioneller, sentimentaler Opernschluss. In der ursprünglichen Fassung sollte Massimilla, nachdem ihr Geliebter die Szene verlassen hat, vor einem Madonnenbild ekstatisch niederknien und unter dem Gesang eines Wiegenliedes in Ruhe und Frieden selig einschlummern. Die mit Emilio verbrachte Nacht war Erfüllung, und das Kind, das sie erwartet, ist der wunderbare Ausdruck ihrer aufrichtigen Liebe. In der Endfassung wirft sich Massimilla «ergriffen vor der Madonna auf die Knie. Das sich steigernde Mondlicht fällt hell auf die Kniende» – von Ruhe und Friede, von seligem Einschlum-

mern ist keine Rede mehr. Die Oper endet mit einer reumütigen, die Madonna um Verzeihung anflehenden Massimilla, die durch ihren Fehltritt und die Schwangerschaft schuldig geworden ist.

Die Eingriffe, die Schoeck und Rüeger nach dem Besuch in Dresden vornahmen, fügen sich allerdings nur teilweise in die ideologischen Linien der nationalsozialistischen Kulturpolitik. So hat Goebbels die Darstellung der «Probleme, die die Geschlechter untereinander auszumachen haben,» durchaus als auf der Bühne darstellenswert erachtet, «vorausgesetzt, daß das mit dem nötigen Geschmack geschieht.»[14] Neuere Untersuchungen haben gezeigt, dass sich die Vorstellung vom einem Regime, das Keuschheit vor der Ehe und unbedingte Monogamie predige, nicht halten lässt. Sexuelle Freiheit sollte allerdings nichtbehinderten, heterosexuellen Ariern vorbehalten sein, während kleinbürgerliche sexuelle Spießigkeit oft in polemischer Weise dem politischen Gegner unterstellt wurde.[15] In Schoecks Oper ist es also weniger die sexuelle Ausschweifung selbst, die für die Zensur hätte anstößig werden können, als viel mehr die Tatsache, dass hier die ‹welsche Ausschweifung› verherrlicht wurde: eine Textvorlage eines Franzosen und eine Handlung im üppig ausladenden Venedig.

Biografische Aspekte

Bevor wir uns der Frage nach der Legitimation einer Wiederherstellung der ursprünglichen Fassung zuwenden, sollen einige Überlegungen zu Schoecks Einstellung bezüglich dem ‹neuen Deutschland› folgen.

Schoeck hat stets seine unpolitische Haltung und seine schweizerische Neutralität betont. Dies hinderte ihn in den dreißiger und vierziger Jahren allerdings nicht, sich mit Freunden zweifelhafter politischer Gesinnung zu umgeben: großdeutschen Träumern, Nostalgikern des Kaiserreiches, Frontisten, Antisemiten. Noch bis in die fünfziger Jahren verkehrte er mit Renée Schwarzenbach-Wille, jener schillernden Persönlichkeit, die 1934 einen Überfall auf das Zürcher Kabarett *Pfeffermühle* organisiert hatte, wo

14 Rede des Reichsministers Dr. Goebbels über die Neugestaltung des deutschen Kulturlebens auf der dritten Jahrestagung der Reichskulturkammer in der ‹Philharmonie› zu Berlin vom 27. November 1936; abgedruckt in: *Dokumente der deutschen Politik. Das Reich Adolf Hitlers*, hrsg. von Paul Meier-Benneckenstein und Franz A. Six, Bd. 4: *Deutschlands Aufstieg zur Großmacht*, bearbeitet von Axel Friedrichs, Berlin: Deutsches Auslandswissenschaftliches Institut, 1937, S. 319–328.

15 Siehe dazu Dagmar Herzog, *Die Politisierung der Lust. Sexualität in der deutschen Geschichte des 20. Jahrhunderts*, München: Siedler, 2005.

unter anderem Klaus und Erika Mann auftraten. Was es mit dem ‹neuen Deutschland› auf sich hatte, sollte Schoeck spätestens im April 1934 gemerkt haben, als nämlich in Berlin eine Gruppe randalierender Nazis eines seiner Konzerte mit den Rufen ‹Juden raus!› störte und erst abzog, als sich herausstellte, dass sie sich im Saal geirrt hatten (ein ‹Jude› spielt nebenan).[16] Schoeck wurde seit Beginn der dreißiger Jahre vermehrt nach Deutschland eingeladen und seine Musik von der deutschen Presse hoch gelobt. So bezeichnete 1934 das NSDAP-Blatt *Völkische Beobachter* Schoeck nicht nur als den «bemerkenswertesten Schweizer Komponisten, sondern überhaupt unter den lebenden Tonsetzern.»[17] Sein Mäzen, der Winterthurer Großindustrielle Werner Reinhart, stellte schon 1933 lapidar fest, Schoecks Stil entspreche genau dem, «was das ‹Dritte Reich› heute wünscht».[18]

Der öffentliche Sündenfall ereignete sich 1937, als Schoeck den Erwin-von-Steinbach-Preis in Freiburg im Breisgau entgegennahm. Die neu gegründete Freiherr-vom-Stein-Stiftung beabsichtigte mit dieser Auszeichnung, ‹alemannische› Künstler aus Deutschland, der Schweiz und dem Elsass zu ehren – die Anspielung auf Erwin von Steinbach, den legendären Baumeister des Straßburger Münsters, symbolisierte dabei die Ansprüche auf die ‹Alemannen› überm Rhein. Der erste Preisträger war der Deutsche Emil Strauß, der schon 1929 in die NSDAP eingetreten war und den Goebbels 1936 in den Reichskultursenat berief. Schoeck nahm als zweiter Preisträger die Urkunde in der Aula der früh auf nationalsozialistischen Kurs eingeschwenkten Universität Freiburg persönlich entgegen. «Zur Förderung der geistig-schöpferischen Kräfte im alemannischen Stammesbereich» heißt es in archaischen Lettern auf der Urkunde – und der Rektor schwärmte in seiner Laudatio von der nordischen Kultur, der deutschen Kultur in Schlesien und Böhmen und vor allem von der kulturellen Einheit der Alemannen auf beiden Seiten des Rheinstroms bis nach Italien. In der Schweizer Presse entbrannte daraufhin ein heftiger Sturm. Schoeck sei ‹aufgenordet› worden, spottete das linke *Volksrecht*.[19] Aber es kam noch schlimmer, als die rechtsextremen Schweizer Frontisten sich auf die Seite Schoecks schlugen. Dieser entschloss sich, die Affäre einfach auszusitzen, und schwieg.

16 Hans Corrodi, *Das Leben Othmar Schoecks*, Kap. 7/1, Heft IX, S. 26.

17 Erwin Bauer, in: *Völkischer Beobachter*, 27. April 1934.

18 Brief von Werner Reinhart an Alma Moodie vom 30. November 1933, abgedruckt in: Peter Sulzer, *Zehn Komponisten um Werner Reinhart*, Winterthur: Atlantis Musikbuch-Verlag, Bd. 3, 1983, S. 362f. (= Neujahrsblatt der Stadtbibliothek Winterthur, 313).

19 *Volksrecht* vom 27. April 1937; der Verfasser signierte mit «ag.». Weitere Artikel desselben Autors erschienen am 28. April und 11. Mai.

Gleich nach der Premiere von *Massimilla Doni* machte sich Schoeck an sein nächstes Opernprojekt, *Das Schloss Dürande*, zu dem ausgerechnet Hermann Burte das Libretto verfasste. Burte hatte schon 1931 eine überschwängliche Lobeshymne auf den Führer verfasst und war im April 1936 offiziell in die NSDAP eingetreten. Später verherrlichte er Hitler als den neuen Moses, Messias und Luther.[20] Die Zusammenarbeit mit Burte endete in einem Debakel. Die miserabel zusammengeschusterten Verse vermochten den Komponisten nicht zu inspirieren. Die Uraufführung an der Berliner Staatsoper am 1. April 1943 war von stetigen Fliegerangriffen bedroht. Die gleichgeschaltete deutsche Presse urteilte zurückhaltend reserviert. Reichsmarschall Hermann Göring war von dem Werk entsetzt und nannte es einen «aufgelegten Bocksmist»[21].

Nun war Schoeck sicher kein überzeugter Nationalsozialist; nicht einmal als Mitläufer kann man ihn bezeichnen. Hingegen muss er sich den Vorwurf der stillschweigenden Kollaboration gefallen lassen, indem er durch sein Schweigen erheblich von der Situation profitiert hat.

Vor diesem Hintergrund erscheinen die Zensureingriffe in der Oper *Massimilla Doni* in einem anderen Licht. Ohne Zweifel wurde eine Form von indirekter Gewalt auf den Komponisten ausgeübt. Doch dieser war ganz offensichtlich dazu bereit, den Wünschen des ‹neuen Deutschland› zu entsprechen – unabhängig davon, ob er deren Ideologie auch wirklich persönlich teilte oder nicht. Schoeck ging auf die Änderungswünsche also ein, so wie er den Erwin-von-Steinbach-Preis annahm, wie er im Hause Schwarzenbach-Willes verkehrte, wie er mit Hitlers Halbschwester Angela Hammitzsch zusammentraf und wie er einen notorischen Nationalsozialisten als Librettist seiner letzten Oper akzeptierte.

Konsequenzen für die Kritische Edition

Stellen wir uns abschließend die Frage, welche Konsequenzen diese Überlegungen für die Kritische Edition der Oper hatten. Wie ohne weiteres ersichtlich geworden ist, kann eine Wiederherstellung der Fassung vor den Zensureingriffen nicht mit dem bloßen Hinweis auf den allgemeinen Gewaltcharakter von Zensur gefordert werden.

20 Hermann Burte, *Sieben Reden von Burte*, Straßburg: Hünenburg-Verlag, 1943.

21 Telegramm vom 14. April 1943, abgedruckt in: Hans Heinz Stuckenschmidt, *Zum Hören geboren. Ein Leben mit Musik meiner Zeit*, München-Zürich: Piper, 1979, S. 149.

Folgende Aspekte müssen berücksichtigt werden:

1. Wäre es möglich, die Fassung vor der Zensur wiederherzustellen?

   Wir kennen tatsächlich jene Fassung, die Schoeck 1936 am Dresdner Theater vorgespielt hat. Allerdings wissen wir nicht, ob Schoeck nicht auch ohne den Druck der drohenden Zensur noch die eine oder andere Änderung am Libretto vorgenommen hätte. Es gibt nämlich in der zensurbedingten Endfassung eine Reihe von Änderungen, die nicht ideologisch bedingt sind, sondern bei denen es sich um sprachliche oder anderweitige Verbesserungen handelt.[22] Bei der Wiederherstellung einer ‹ursprünglichen Fassung› müsste man also die Unterscheidung treffen, welche Eingriffe zensurbedingt sind und welche nicht. Damit befinden wir uns aber nicht mehr im Feld der Textkritik, sondern der Literarkritik.

2. Hat der Komponist selber Anstalten gemacht, die Eingriffe für die Dresdener Aufführung rückgängig zu machen?

   Anscheinend hat Schoeck viele Jahre nach der Uraufführung gegenüber seinem Biografen Hans Corrodi sein Bedauern über den unbefriedigenden Schluss ohne transparente Wand geäußert, weil so der Ausgang der Oper für das Publikum nicht verständlich sei.[23] Doch die Oper wurde auch am Zürcher Theater, nur fünf Tage nach Dresden (am 7. März 1937), in derselben Fassung, d.h. mit den zensurbedingten Eingriffen gegeben. Einige Schweizer Kritiker haben die Änderungen gegenüber Balzacs Novelle durchaus bemerkt und auch kritisch vermerkt – besonders Ernst Křenek, der den Grund für die ‹Milderungen› anscheinend gekannt hat.[24] Doch selbst zwanzig Jahre später, als das Berner Stadttheater im November 1956 anlässlich des siebzigsten Geburtstages des Komponisten eine Neuinszenierung herausbrachte, wurde die ‹zensurierte› Fassung gespielt – und dies, obwohl man in anderem Zusammenhang den Komponisten durchaus persönlich kontaktiert hatte. Nach Schoecks Tod wurde bis heute ausschließlich die ‹zensurierte› Fassung gespielt: an den Luzerner Musikfestwochen 1986 und am Zürcher Opernhaus 1987.

---

22 Beispielsweise 2. Bild, T. 205 f; besonders auch T. 453; 6. Bild, T. 253 (Regienanweisung).

23 Hans Corrodi, *Leben*, Heft «Notturno II», S. 53, Othmar Schoeck-Archiv (CH-Zz).

24 Wiener Zeitung, 18. März 1937; vgl. dazu auch: *OSSW* III:16A, S. 22.

3. Wie steht es um dem ideologischen Standpunkt des Komponisten gegenüber dem Regime, das die Zensureingriffe veranlasst hat?

   Hier hat es sich gezeigt, dass Schoecks Haltung gegenüber dem nationalsozialistischen Regime zumindest ambivalent war. Selbst wenn seine Zustimmung zu den zensurbedingten Änderungen einzig opportunistischer Natur gewesen war, so bleibt die Opernfassung, so wie sie in Dresden und daraufhin bis heute aufgeführt worden ist, die einzige vom Komponisten autorisierte Fassung.

Aus all diesen Gründen halten wir es für gerechtfertigt, im Falle der Kritischen Gesamtausgabe der Werke Schoecks die zensurbedingte Fassung als ‹Fassung letzter Hand› zu betrachten und entsprechend unangetastet im Hauptteil der Edition abzudrucken. Es versteht sich von selbst, dass die Abweichungen an geeigneter Stelle wiedergegeben wurden und die Problematik in der Einleitung ausführlich diskutiert wurde.

Von diesen editionskritischen Überlegung unberührt bleibt allerdings die praktische Realisierung der Oper. Selbstverständlich steht es einem Regisseur heute frei, auf die Fassung vor der Zensur – oder auf irgendeine andere Fassung – zurückzugreifen. Es mutet im Hinblick auf die Aufführungsgeschichte der Oper geradezu etwas ironisch an, wenn der Herausgeber der Oper im Rahmen der Kritischen Edition, Michael Baumgartner, in seiner ausführlichen Einleitung zum Schluss kommt: «Es ist sehr wohl vorstellbar, dass die Oper in einer Neuinszenierung auf der Basis des nicht zensurierten Textes, mit dem originalen, von Schoeck und Rüeger konzipierten Schluss [...] zu einem viel versprechenden Theaterereignis werden kann.»[25]

Abstract

This article discusses the relevance of changes made because of censorship for critical editions of complete works taking the opera *Massimilla Doni* by the Swiss composer Othmar Schoeck as example. The composer and his librettist changed the libretto based on a novel by Balzac due to the pressure exerted by Nazi authorities in order to allow the premiere in Dresden 1937. The editor of the Complete Works based his choice of the version that should be included taking Schoecks ambivalent attitude towards the Nazi Regime into account. Moreover the interventions made because of censorship were not cancelled neither in performances of Swiss opera houses in the 1930s nor after World War II.

25 *OSSW* III:16A, S. 25.

Bibliographie

Burte Hermann, *Sieben Reden von Burte*, Straßburg: Hünenburg-Verlag, 1943.

Dokumente der deutschen Politik. Das Reich Adolf Hitlers, hrsg. von Paul Meier-Benneckenstein und Franz A. Six, Bd. 4: *Deutschlands Aufstieg zur Großmacht*, bearbeitet von Axel Friedrichs, Berlin: Deutsches Auslandswissenschaftliches Institut, 1937.

Greetham David C., «Editorial and critical theory. From Modernism to Postmodernism», in: *Palimpsest. Editorial theory in the humanities*, hrsg. von George Bornstein und Ralph G. Williams, Ann Arbor: University of Michigan Press, 1993, S. 9-28.

Haken Boris, *Der ‹Reichsdramaturg›: Rainer Schlösser und die Musiktheater-Politik in der NS-Zeit*, Hamburg: von Bockel, 2007.

Herzog Dagmar, *Die Politisierung der Lust. Sexualität in der deutschen Geschichte des 20. Jahrhunderts*, München: Siedler, 2005.

Knoepfli Albert, *Armin Rüeger und sein Freund Othmar Schoeck*, in: *Thurgauer Jahrbuch*, 34 (1959), S. 7–38; auch als selbständige Schrift im Eigenverlag: Ders., *Armin Rüeger und sein Freund Othmar Schoeck*, Aadorf: Ders., 1995.

Schoeck Othmar, *Sämtliche Werke* (*OSSW*), herausgegeben von Beat A. Föllmi, Zürich: Hug & Co. Musikverlage.

Stuckenschmidt Hans Heinz, *Zum Hören geboren. Ein Leben mit Musik meiner Zeit*, München-Zürich: Piper, 1979.

Sulzer Peter, *Zehn Komponisten um Werner Reinhart*, Winterthur: Atlantis Musikbuch-Verlag, Bd. 3, 1983 (= Neujahrsblatt der Stadtbibliothek Winterthur, 313).

Walton Chris, «‹Bitte kein Sex, wir sind Schoeck-Fans.› Die Schoeck-Gesamtausgabe und die Nazi-Zensur», in: *Dissonanz*, 65 (August 2000), S. 26–31.