

Gibt es ein totalitäres Theatermanagement?

Zur Problematik der Operntheater als Kulturinstitutionen im Totalitarismus und in der Kriegswirtschaft

Notizen zum Vortrag am Jour Fixe des Instituts für Kulturwissenschaften und Theatergeschichte der Österreichischen Akademie der Wissenschaften (Juni 2020)

*Eine frühere Version dieses Beitrags wurde im Personalblog des Autors auf ResearchGate veröffentlicht:
https://www.researchgate.net/publication/341910734_Gibt_es_ein_totalitaeres_Theatermanagement_Zur_Problematik_der_Operntheater_als_Kulturinstitutionen_im_Totalitarismus_und_in_der_Kriegswirtschaft.*

Alexander Golovlev, Affiliated Researcher, International Centre for the History and Sociology of World War II and Its Consequences, National Research University Higher School of Economics, Dez. 2019 - Mai 2020 JESH Guest Fellow der Österreichischen Akademie der Wissenschaften am Ludwig-Boltzmann-Institut für Kriegsfolgenforschung (Graz - Wien - Raabs)

Email: ogolovlev@outlook.de, agolovlev@hse.ru

Webseite: <https://www.hse.ru/en/org/persons/224103019>

Wie wurden Operntheater in einer Diktatur verwaltet bzw. gemanagt? Kann man von grundsätzlich anderen Rahmenbedingungen in demokratischen, autoritären oder totalitären Staaten, bzw. in „kapitalistischen“ und „sozialistischen“ Wirtschaftssystemen sprechen? In welchem Verhältnis stehen äußere und innere Faktoren bzw. agency und top-down-Strukturen, und wie kann – abgesehen von kunst- und musikhistorisch relevanten Ereignissen – der relative Erfolg eines Opernhauses gemessen werden?

Im Folgenden wird der Frage nachgegangen, inwiefern die in unterschiedlichen kontinentaleuropäischen Ländern unternommenen Versuche, repräsentative Theater zu Verbänden unter staatlicher Obhut zu vereinen, *erstens* auf dieselben Ursprungsbedingungen zurückgehen, *zweitens* dieselben politischen, sozialen und wirtschaftlichen Zielsetzungen aufweisen bzw. *drittens* zu denselben Ergebnissen im Management, in Produktionsverhältnissen und öffentlicher Präsenz führten.

Deutschland, Österreich, Russland (bzw. Sowjetunion) und Frankreich stellen interessante Beispiele dar, da diese Staaten unter unterschiedlichen Rahmenbedingungen und in grundsätzlich verschiedenen politischen und wirtschaftlichen Konstellationen mit Verstaatlichung und Gruppierung großer Theater, vor allem Opernhäuser, experimentierten. Dies geschah *fast* zu gleicher Zeit (wenngleich mit der französischen Ausnahme) und wurde ursprünglich durch eine demokratische *Linke* vorangetrieben.

Nimmt man einen großen Kontinuitäts- und Kohärenzgrad in theatralischer bzw operatischer Produktion – eine repertoirebedingte europäische Konvergenz, die etwa vergleichbare Erfordernisse an ein “großformatiges” Opernhaus stellte – so können Organisationsformen und ihr politischer “Überbau”, betriebsinterne Dynamiken und komplexe Wechselbeziehungen zwischen Staat, Theater und Publikum bei dieser Invariablen untersucht werden.

Im Deutschen Reich und in Österreich gehen die *Verstaatlichungen* der ehemaligen Hoftheater auf die Jahre 1918-1919 und den Übergang zur republikanischen Staatsform zurück. Die ersten Gesetze waren wenig detailliert und überführten die jeweiligen Hoftheater mit restlichem Hofärarvermögen unverändert in Staatsbesitz. Allerdings blieb Theaterwesen in Deutschland (bekanntlich) Ländersache, während die Wiener Hoftheater direkt an den Bund übergingen (wenngleich Preußen viel größer war, als die nunmehrige Republik (Deutsch-)Österreich). Die *Preußischen Staatstheater* umfassten die zwei Berliner Opernhäuser und das Operntheater in Karlsruhe (Rheinisch-Preußen), während man in Wien die Hofoper und das Burg- und Akademietheater unter Bundesverwaltung stellte (die Volksoper ging erst 1955 an den Bund und blieb vorerst Wiens “städtisches” Opernhaus). Der Staat sicherte den Theatern finanzielle Subventionen und forderte die Erfüllung eines kulturpolitischen Auftrags, der sich am meisten auf die Pflege klassischer und (einigermaßen) moderner Kunst konzentrierte. Dies bedeutete staatliche Eingriffe in die Preis- und Personalpolitik, obwohl letztere doch meistens den Direktoren überlassen wurde.

Die Theaterpolitik beider Republiken wurde zunehmend mit Problemen belastet. Die Drosselung der Subventionen in Folge der Großen Depression ist gut dokumentiert, zumal sie die wirtschaftliche Krise vieler Theater sowie die soziale Krise der künstlerischen Berufe mitbegründete und den Nazis ein Sprungbrett zum Ausbau politischer Loyalitäten bot.

Die ergiebige Sekundärliteratur zur deutschen Musik- und Theaterlandschaft im Dritten Reich¹ hat grundlegende Leistungen in der institutionellen und politischen Geschichte des deutschsprachigen Theaters in den 1930-1940ern erbracht. Die Berliner Theaterlandschaft stellt freilich eines der analytisch schönsten Beispiele für nationalsozialistische Polykratie (nach dem berühmten Terminus

¹ Boguslav Drewniak, Michael Walter, Martin Brauneck, Konrad Düssel, Oliver Rathkolb, Evelyn (Deutsch-) Schreiner, englischsprachige Werke u.a. von Michael Steinweis, Michael Kater, Celia Applegate, Pamela Potter, jüngere Kollektivmonographien.

von Martin Broszat) dar, da Görings und Goebbels' detailliert erforschter Konkurrenzkampf um die Vorherrschaft in der Berliner Theaterszene den Künstler(Innen) und Managern bedeutende Aufstiegsmöglichkeiten eröffnete. Diese Dynamiken waren beispielsweise in einer vergleichbaren Form in der Sowjetunion nicht zu beobachten. Der massive Anstieg an staatlicher Subventionierung durch die Nazis sollte die Loyalität des Berufes nicht weniger befördern, als die erzwungene Gleichschaltung unter der Kammergesetzgebung (die gut erhaltenen Finanzberichte der Bayerischen Staatstheater legen davon Zeugnis ab).

Die insb. von Drewniak und Schreiner zusammengestellten Zahlen sind umso mehr aussagekräftig für die wirtschaftspolitische Situation in Wien, wo die Staatsoper nach dem Anschluss zum meistdotierten Theater des Großdeutschen Reiches aufstieg. Eine ablehnende Haltung Hitlers gegenüber der österreichischen Hauptstadt ließ sich, so scheint es, zu keinem Zeitpunkt in antiwienerische Maßnahmen übersetzen. Dadurch wird die Akzeptanz des Nationalsozialismus in Wien (cf. Gerhard Botz) quasi selbstverständlich. Es ist bezeichnend, dass die Operschaffenden gerade an der Festigung der Diktatur interessiert waren, sofern sie nicht von der Volksgemeinschaft ausgeschlossen waren. Ferner zeigt gerade das österreichische Beispiel, dass sich die langfristig stabile Repertoirepolitik relativ leicht verschiedenen ideologischen Umverpackungen unterwerfen lässt, die in Österreich in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts ziemlich radikal ausfielen. Mozart war freilich erst sukzessive zum genius loci österreichischer Musikinstitutionen aufgewertet, der von Karl Böhm unter den Nazis entwickelte „Mozartstil“ lebte dann unter den Sowjets unbehelligt auf, und wurde sofort von der proklamierten österreichischen Kulturnation vereinnahmt. In Österreich ist auch die organisatorische *Kontinuität* am größten, da die Bundestheater, mit einigen Veränderungen, vom Kaiserstaat bis heute im Kern weiterbestehen, während vergleichbare Vereinigungen in Frankreich und Russland eigentlich aufgegeben wurden.

Russland verstaatlichte alle Theater bereits 1917 (noch unter der Provisorischen Regierung der Russischen Republik), allerdings wurden sie bis 1936 nie offiziell vereint. Das Volkskommissariat für Aufklärung (Narkompros) unter Anatoli Lunatscharski stellte bedeutende finanzielle Mittel zur Verfügung, um in den chaotischen Zuständen des Bürgerkrieges die großen und kostspieligen in Moskau und Petrograd zu retten. Dies gelang zwar größtenteils, stieß aber auf Widerstand seitens anderer Stellen, die in enormen Zuwendungen an „bürgerlich-aristokratische“ Theater eine direkte

Bedrohung der als politisch unumgänglich angesehenen Paradeprogramme des kommunistischen Regimes ansahen, vor allem Kampf gegen Analphabetismus (*likbez*). Lenin lancierte zwei, zumindest teilweise rein machtpolitisch motivierte, Attacken an die Staatstheater (die in rezenten Quellenpublikationen in Detail ausgeleuchtet waren, so zwei Bände von Leonid Maksimenkov 1999, 2013, Evgeny Dobrenkos englischsprachige Zusammenfassung): die erste bereits 1919 (die allerdings von Lenin selbst, als *deus ex machina*, im letzten Moment zurückgepfiffen wurde) und die zweite 1922, die ihr Ende nur mit endgültiger Paralyse Lenins fand. Die Prominenz der Hoftheater, vor allem des Bolschois, war unter den (frühen) Bolschewiken außerordentlich groß, zum Teil weil sie sich der Räumlichkeiten des Opernhauses für politische Veranstaltungen gerne bedienten, und das Theater später aus der Kultur/“Aufklärungs”verwaltung zugunsten des Zentralen Exekutivkomitees (VCIK) herauslösten – in dieser Funktion *de facto* ein erneutes Ministerium des kaiserlichen Hofes.

Stalin seinerseits zweifelte nie an der Zweckmäßigkeit der ehemaligen Kaiserlichen Theater; diese Wende trat gleichzeitig mit der „Großen Wende“ in der allgemeinen und der Kulturpolitik (vgl. Literatur zu den 1920ern und 1930ern, Fitzpatrick, Nelson u.v.a.). Ihre zunehmende Untertänigkeit wurde mit stabiler, und wachsender, staatlicher Unterstützung gekauft, wobei direkte und gewalttätige Repressionen meistens ausblieben. 1936 schafft die Stalinregierung das *Komitee für kulturelle Angelegenheiten* (Komitet po delam iskusstv), eine Vorinstanz zum Ministerium für Kultur (1952). Dieses Komitee beinhaltete eine *Haupttheaterverwaltung* (glavnoe upravlenie teatrov), der einerseits 14 größte Theater Moskaus und Leningrads direkt unterstanden, andererseits alle andere Theaterhäuser der Sowjetunion, über republikanische und regionale (oblast) Komitees, Verantwortung trugen. Das Komitee ist zwar in der Historiographie durchaus präsent, seiner Institutionsgeschichte, abgesehen von der politischen Ebene, war relativ wenig Aufmerksamkeit beschert. Hier wurden allenfalls Ressourcen verteilt, von denen die meisten Theater wesentlich abhingen.²

Eine stabile Buchhaltung und konservatives Repertoire markierten das stalinistische, “sozialistisch-realistische” Theatermanagement bis zum Krieg. Allerdings wies das weniger sozialistische Besonderheiten auf als Kontinuitäten zum “normalen” Betrieb eines subventionierten Theaters. Hier blieb die Sekundärliteratur bisher relativ spärlich, und dies wird – *pars pro toto* – durch einen außerordentlich reichen und geordneten *Bestand* des Bolschois im RGALI (f. 648) ausgeglichen,

² Dies konnte auch politisch instrumentalisiert werden, wie mit dem Moskauer Jüdischen Theater GOSET (cf. Vsevolod Ivanov).

wo jährliche Berichte für 1929-53 vollständig erhalten waren (eine durchgängige externe Verifizierung bleibt allerdings problematisch).

Sie ergeben ein *privilegiertes* Bild eines Hoftheaters. Das alltägliche Theatermanagement hat sich gegen das Ende der 1930er Jahre deutlich stabilisiert. Keine politischen Kampagnen haben zu direkten ökonomischen Konsequenzen geführt. Trotzdem wäre hier auf wiederholte Maßnahmen zur Optimierung des Einnahmen-Ausgaben-Verhältnisses hinzuweisen, die sich vor allem auf die Saison 1939-40 und, in geringerem Ausmaß, 1940-41 konzentrierten, und sich in Quellen reichlich niederschlugen. Ob eine typische Disziplinierungswelle, die auch in anderen Industriebranchen nicht unüblich wäre, oder Fortsetzung des ständigen Drucks Richtung Wirtschaftlichkeit (was weltweit nirgendwo gelangen sollte), brachten diese Maßnahmen einige interessante Ergebnisse. Die sowjetische Theaterindustrie, wenngleich ein kostspieliges Kernstück stalinistischer Kulturpolitik, war um einiges *billiger* als die von den Nazis massiv subventionierten Opernhäuser in Berlin, München und Wien. Dies sollte sich durch ein niedrigeres Niveau von Verdiensten erklären, aber auch durch das forcierte Zurückfahren aller Premieren, erstens im Schatten des Kampfes gegen "formalistische" Musik, und zweitens aufgrund massiver Einsparungen während des Krieges.

Ein großer Unterschied zum Deutschen Reich besteht im *Ausbleiben mächtiger Theaterintendanten* (Direktoren) – das Bolschoi hatte jahrelang keinen ständigen Intendanten /GMD, weil eine Ernennung vom Politburo ständig hinausgezögert wurde. Zwischen Ekaterina Malinovskaja und Nikolai Čulaki wurden mehr als 20 Jahre lang keine künstlerische Leiter ernannt, die unabhängiges Machtkapital besaßen und einsetzen konnten. Ferner blieben horizontale *Verbindungen* zwischen unterschiedlichen Theatern vergleichsweise gering: waren überregionale Mobilität und reger Schriftverkehr für deutschsprachige Theater durchaus charakteristisch, vermochte der sowjetische Staat anscheinend, eine deutlich bessere Zentralisierung und eine ausgeprägte Dominanz der hierarchischen Strukturen herbeizuführen, wofür sowohl wachsende Subventionen als auch Enthäuptung des Bolshois und das durchaus vorhandene repressive Potenzial prägend blieben.

Das in der Sekundärliteratur (Frolova-Walker, Kotkina, Bullock, Morrison...) vielstudierte Scheitern des Projekts der „*sowjetischen Oper*“ wäre, aus meiner Sicht, vor allem aus einer vergleichenden und typologischen Perspektive heraus besser zu begreifen, als es eine nationalgeschichtliche Verschließung an sich zuließe. Tatsächlich haben MusikhistorikerInnen (Frolova-Walker, Raku, Kotova u.a.) einige

Blicke in vergleichende Totalitarismusforschung getätigt. Zeitgleiche Bemühungen faschistischer Regimes, das (vorhandene und zu schaffende) Prestigekapital Deutschland und Italiens in operatischer Schaffung auszunützen, und dabei ein neues „deutsches“ und „italienisches“ Opernstil faschistischer bzw. nationalsozialistischer Prägung zu kreieren, sind vor allem durch ihr ebenso zeitgleiches Versagen bemerkbar. Wenn auch die ZK-Beschlüsse von 1936 und 1948 in ihrer Form und Inhalt den Goebbels-Brief an Furtwängler 1933 weit übertreffen, so war etwa die Maßregelung Schostakowitschs für *Lady Macbeth* idealtypisch vergleichbar mit dem, ebenfalls 1936 stattfindenden, „Theaterskandal“ um Malipieros *La favola del figlio cambiato*, eine Oper, die durch die Missgunst des Duce durchfallen musste, ebenfalls ohne langfristige Konsequenzen für den Komponisten.

Frankreich stellt organisationshistorisch hier einen Ausreißer dar, da mit 1918 keine institutionspolitische Zäsur (genauso wie keine Niederlage und Errichtung einer neuen Republik) eintrat und grundlegende Veränderungen erst mitte der dreißiger Jahre unternommen wurden. Bereits unter Napoleon III. hatte sich an den bedeutenden Pariser Häusern das Verwaltungsschema eines *directeur-entrepreneur* etabliert, der sein Theater als staatssubventioniertes Privatunternehmen führte, indem Zuschüsse gegen einen Kulturauftrag ausbalanciert bzw immer wieder neu ausverhandelt wurden. Dieses System wurde an sich – allerdings im nationalen Kontext – nicht weniger studiert als Kulturpolitik des Vichy-Régimes (Simon, Chimènes, Grandgambe, Azéma, Yon...; langfristiges Studium von Agid und Tarondeau). Was ist daran (neu und) interessant?

Die Dritte Republik hielt am *directeur-entrepreneur* auch lange nach dem Ersten Weltkrieg fest; erst die zunehmende finanzielle Not der Pariser Oper und vor allem der Komischen Oper in Folge der Weltwirtschaftskrise und gravierender Inflation veranlasste die Regierung des *Front Populaire* (unter Druck von Jacques Rouché, dem langjährigen Direktor der Staatsoper, der das Unternehmen aus seiner Privatschatulle hatte mitfinanzieren müssen) eine Reform der kompletten Verstaatlichung auszuarbeiten. Das heiß umkämpfte Dekret war bereits 1936 begonnen, votierte wurde es aber erst im Jänner 1939 (bereits nach dem Ende des Front Populaire), und dazu in relativ verkürzter Form. Die Staatsoper, die Komische Oper, die Comédie-Française und der Odéon wurden zur *Réunion des théâtres lyriques nationaux* zusammengelegt. Die zwei Opern bekamen ein vereintes Buchhaltungswesen und einen gemeinsamen Leiter (Jacques Rouché), dem allerdings zwei getrennte Direktoren unterstellt wurden. Mit der Zusammenlegung wurden dem Fiskus feste jährliche

Subventionen auferlegt (die in jedem neuen jährlichen Budgetgesetz votiert werden mussten). Von den Theatern wurden allgemeine Sanierung und Verbesserung ihrer finanziellen Lage erwartet, eine kleinere und flexiblere Verwaltung und eine koordinierte Erfüllung der kulturpolitischen Aufgabe (Wegfall interner Konkurrenz).

Somit war Frankreich der am meisten in Richtung Vereinheitlichung der zwei Pariser Häuser fortgeschrittener Staat, der die ersten Auswirkungen der Theaterreform aber kaum erblicken konnte: der Zweite Weltkrieg, Mobilisation und der Übergang zur Kriegswirtschaft veränderten die Rahmenbedingungen grundlegend, eher die Niederlage vom Sommer 1940 und deutsche Besatzung eine völlig andere Situation schufen. Auffallenderweise verzichtete das Vichy-Regime, trotz der faktischen Halbierung der für französische Bedürfnisse vorgesehenen Staatsausgaben, nie auf großzügige Subventionen für die RTLN. Der Wille der deutschen Besatzungsadministration, die repräsentativen Theater (nicht zuletzt für sich selbst) beizubehalten spielte dabei zweifelsohne eine wesentliche Rolle. Nicht zuletzt dadurch erhielten die Theater Subventionen und Sonderzuschüsse und konnten bis zur entscheidenden Wende im Krieg auch ihre Materialwirtschaft relativ schadlos halten.

Dabei war ihre Premierentätigkeit deutlich erfolgreich als in Deutschland oder der Sowjetunion, was vor allem auf die Choreographie des bald berüchtigten Kollaborateurs, des Ballettmeister russischer Herkunft Serge Lifar. Die Opernhäuser integrierten sich insgesamt unproblematisch in die *collaboration artistique*, indem sie noch einmal bewiesen, dass eine normative Perspektive der Demokratie als eines kunstfördernden gesellschaftspolitischen Regimes, wie sie etwa aus dem Kalten Krieg hervorgehe, einer faktisch basierten Relativierung bedarf. Operninterne Quellen belegen, jenseits der allgemeinen Verwirrung vom Juni-Juli 1940 (und natürlich der darauffolgenden antisemitischen Vorschriften), *keine* wesentlichen organisatorischen und finanzpolitischen *Diskrepanzen*. Pariser Problematiken waren auch im Deutschen Reich, Italien oder der Sowjetunion nicht unbekannt: Materialknappheiten, Heizstoffmängel und, gegen 1943, der drohende Zugriff des *service du travail obligatoire* auf Arbeiter und Künstler. Diese Verteidigungskämpfe waren allerdings deutschen Theaterdirektoren durchaus bekannt, und auch sowjetische Theater hatten mit vergleichbaren Kürzungen zu kämpfen, ohne dass sie (unseres Wissens) viel mitreden konnten.

Nichtsdestotrotz bereitete gerade die Befreiung bzw. die darauffolgende *épuration* viel größere Probleme und personelle Turbulenzen auf als der Einmarsch der deutschen Wehrmacht vor vier Jahren.

Rouché und Lifar mussten zeitweise gehen, da ihre Prominenz in den *années noires* die beiden Leiter des Opernhauses weitgehend politisch untragbar gemacht hat. Im Falle von Lifar wurde seine Kündigung von Teilen der Arbeiterschaft durchgängig gefordert. Die Befreiungsproblematik ist freilich in Deutschland, Österreich und der Sowjetunion meistens nicht in der Form aufgetreten wie in Frankreich oder Italien (*vogliamo Toscanini*), da 1944-45 eine bei weitem bedeutendere organisatorische Zäsur darstellen als 1940. Jedenfalls waren Übergänge zwischen der Dritten Republik und Vichy, und zwischen Vichy und Freiem Frankreich institutionspolitisch beinahe nahtlos, sieht man von kriegsbedingten Personal- und Materialknappheiten und den relativ wenigen *causes célèbres* ab.

Insofern lässt sich von großen übernationalen und "überdiktatorialen" Konvergenzen sprechen. Das Operntheater war für Sympathien gegenüber der Diktaturen anfällig, da die erneute Hofhaltung stabile Unterstützung der Nicht-Ausgeschlossenen mit sich brachte. Interessant ist, dass sowjetisches Theatermanagement und sowjetische Theaterwirtschaft keine ausgeprägt „sozialistischen“ Wesensmerkmale aufweisen, die sie etwa von den faschistischen Regimes unterscheiden ließen. Die Verstaatlichung der halbprivaten "Nationalen"/großen und Komischen Oper in Paris brachte die beiden Häuser in vergleichbare Abhängigkeit vom Staat.

Wo die Sowjetunion allerdings deutlich abwich, war ein *schwächeres Lobbying* von unten, durch entscheidend abgeschwächte Theaterführung. Ferner war die wirtschaftliche Performanz sowjetischer Theater im Vergleich zu ihren west- und mitteleuropäischen Analogon *quantitativ besser*, wo allenfalls vor allem massive nationalsozialistische Investitionen das Bild spürbar verzerren. Die *Kosten stiegen* kontinuierlich (ziemlich im Rahmen des Baumol-Modells), und wurden durch inflationistische Impulse der sowjetischen „Großen Wende“, der Großen Depression, der nationalsozialistischen Wiederbewaffnung und schließlich der Kriegswirtschaft in allen Staaten nach oben gedrückt.

Das zeitgleiche Scheitern regimetreuer Opern lässt sich freilich aus denselben Gründen erklären: Druck vom Parteistaat verband sich mit der vorsichtigen Desinteressiertheit am fertigen Produkt innerhalb der Industrie (Vorschüsse für, sich nie materialisierende, Werke zu kassieren war zugleich lukrativ und ungefährlich). Für die Theater war ihre langfristige Organisationsstabilität bzw. *-konvergenz*, die im Wesentlichen vom Inneren des Opernbetriebes stammte, entscheidend. Die gleichen Repertoires, dieselben Besetzungs- und Personalstrukturen, sogar die mittel- und

langfristige Verteuerung lassen sich grenzübergreifend synchron beobachten. Die Kulturindustrie entwickelte ihre eigenen Dynamiken, und der Theaterwirtschaft können gesamteuropäische bzw. globale Tendenzen attestiert werden, die nicht weniger bedeutend sind als Einflüsse von außen - bzw. von oben.

Ich danke dem Institut für Kulturwissenschaften und Theatergeschichte für die Einladung, sowie allen Teilnehmenden für ihre freundlichen und hilfreichen Kommentare und Anregungen, die ich für meine weitere "Forschungsreise" mit an Bord genommen habe!