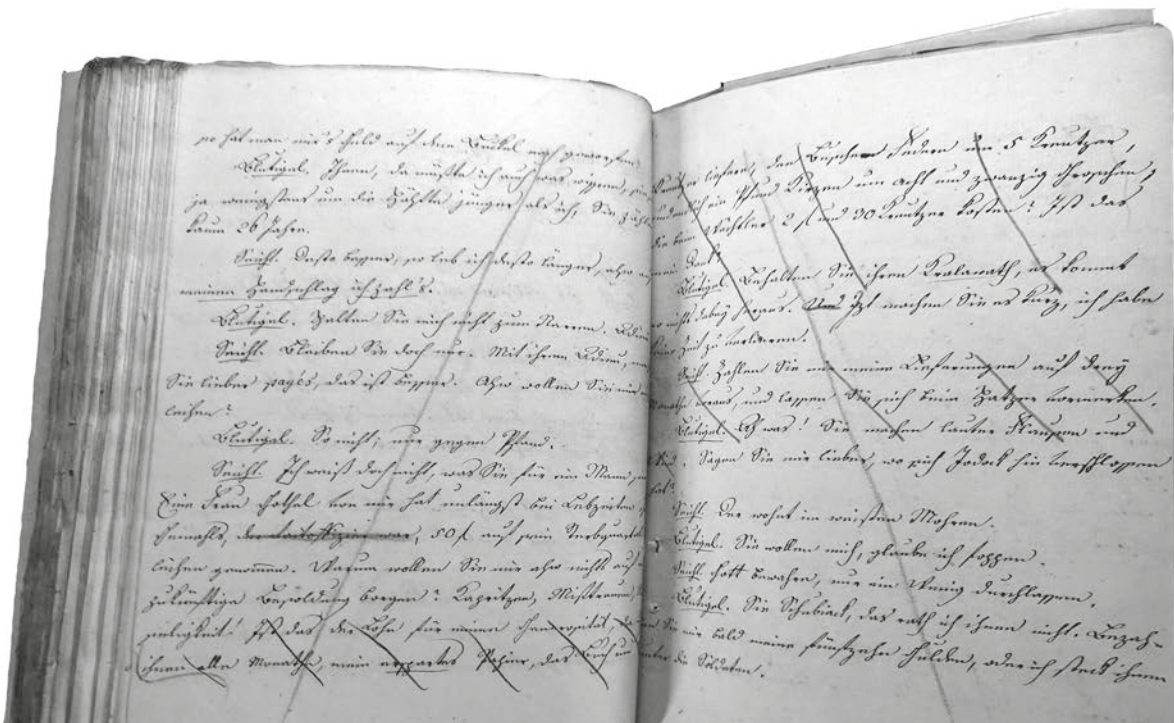


### Das Politische, das Korrekte und die Zensur II

#### Kulturgeschichtliche und kultursoziologische Perspektiven



### ***Medieninhaber und Verleger***

LiTheS. Ein Forschungs-, Dokumentations- und Lehrschwerpunkt  
am Institut für Germanistik der Universität Graz  
Leitung: Beatrix Müller-Kampel

### ***Herausgeberinnen und Lektorat***

Ao. Univ.-Prof. Dr. Beatrix Müller-Kampel  
Institut für Germanistik der Universität Graz  
Harrachgasse 21 / VI, 8010 Graz  
Tel.: ++43 / (0)316 / 380-2453  
E-Mail: beatrix.mueller-kampel@uni-graz.at  
Fax: ++43 / (0)316 / 380-9761

Prof. Dr. Marion Linhardt  
Universität Bayreuth  
Sprach- und Literaturwissenschaftliche Fakultät, Gebäude GW I  
Universitätsstraße 30, 95447 Bayreuth  
E-Mail: marion.linhardt@uni-bayreuth.de

### ***Umschlagbild***

Adolf Bäuerle (?): Modeschwindel. Ein lokales Lustspiel in fünf Aufzügen. Handschrift.  
Format: 24 x 19,0 cm, 225 Seiten. ÖNB/Sammlung von Handschriften und alten Drucken (Cod. Ser. n. 175 Han). – Vgl. dazu auch: Beatrix Müller-Kampel: »À la mode«. Zu einer soziomoralischen Kategorie der Komödie und der komischen Oper (Wien, 1760er bis 1820er Jahre). In: LiTheS. Zeitschrift für Literatur- und Theatersoziologie 9 (2016), Nr. 14: Mode – Geschmack – Distinktion II, S. 43–94: [http://lithes.uni-graz.at/lithes/16\\_14.html](http://lithes.uni-graz.at/lithes/16_14.html)

### ***Gestaltung und Satz***

mp – design und text / Dr. Margarete Payer  
Gartengasse 13, 8010 Graz  
Tel.: ++43 / (0) 664 / 32 23 790  
E-Mail: margarete.payer@mac.com

### ***© Copyright***

»LiTheS. Zeitschrift für Literatur- und Theatersoziologie« erscheint halbjährlich im Internet unter der Adresse »<http://lithes.uni-graz.at/lithes.html>«. Ansicht, Download und Ausdruck sind kostenlos. Namentlich gezeichnete Beiträge geben immer die Meinung des Autors oder der Autorin wieder und müssen nicht mit jener der Herausgeberinnen identisch sein. Wenn nicht anders vermerkt, verbleibt das Urheberrecht bei den einzelnen Beiträgern.

### ***Editorische Notiz***

LiTheS Nr. 16: *Das Politische, das Korrekte und die Zensur II* präsentiert u. a. die Ergebnisse der im Rahmen der LiTheS-Tagung gleichen Titels im Mai 2017 an der Universität Graz geführten und davon angestoßenen Diskussionen.

Gefördert von der UB Graz / Publikationsservices.

***ISSN 2071-6346=LiTheS***

# Zensur und Political Correctness auf der Opernbühne

Von Michael Walter

## Zensur

Sozial- und politikromantische Einbildungen haben eine lange, vielleicht sogar unendliche Lebensdauer, vor allem – aber nicht nur – in den Massenmedien. Zu solchen Vorstellungen gehört, dass die Oper vor allem im 19. Jahrhundert eine revolutionäre und systemkritische Wirksamkeit entfaltete oder die Komponisten dies zumindest beabsichtigten: Aubers *Stumme von Portici* etwa hätte 1830 die Revolution in Brüssel ausgelöst. Weil die Oper ein Revolutionsduett enthält, müsse die Oper revolutionär und gegen das monarchische System gerichtet gewesen sein. Verdis frühe Opern seien gegen die habsburgische Besetzung Italiens gerichtet gewesen, hätten Propaganda gemacht für den Risorgimento und politisch aufrüttelnde Musik sowie verdeckte politische Botschaften im Text enthalten. Mozarts *Figaro* sei eine Freiheitsoper knapp vor der Französischen Revolution, und auch im *Don Giovanni* gehe es irgendwie um Freiheit, weil schon in der ersten Szene der Diener Leporello aufmüpfig und politisch davon singe, er wolle auch endlich mal ein Edelmann sein. Die Opernzensur, so wird umgekehrt geschlossen, sei dazu dagewesen, all dies zu unterdrücken. Und die freiheitsliebenden und aufgeklärten Komponisten hätten einen steten Kampf gegen die Zensoren zu führen gehabt.

Das hier skizzierte Bild der Operngeschichte darf man, auch wenn es immer noch in wissenschaftlichen Kontexten erscheint, als groben Unfug bezeichnen. Es ist schon lange erwiesen, dass Aubers *Stumme von Portici* 1830 *nicht* die belgische Revolution ausgelöst hat<sup>1</sup> oder dass Verdis Opern der 1840er Jahre *keinen* politischen Inhalt hatten und seine Melodien das Opernpublikum nicht zum risorgimentalen Protest verleiteten<sup>2</sup>. Und Mozarts *Don Giovanni* und *Figaro* sind problemlos und von der Zensur unbehelligt an deutschen Hofopern aufgeführt worden, können also nicht

- 1 Vgl. Sonia Slatin: Opera and revolution: *La Muette de Portici* and the Belgian revolution of 1830 revisited. In: *Journal of Musicological Research* 3 (1979), S. 45–62.
- 2 Vgl. Roger Parker: „Arpa d’or dei fatidici vati“. The Verdian Patriotic Chorus in the 1840s. Parma: Istituto Nazionale di Studi Verdiani 1997; Birgit Pauls: Giuseppe Verdi und das Risorgimento. Ein politischer Mythos im Prozeß der Nationenbildung. Berlin: Akademie-Verlag 1996. (= Politische Ideen. 4.); Mary Ann Smart: Verdi, Italian Romanticism, and the Risorgimento. In: *The Cambridge Companion to Verdi*. Herausgegeben von Scott L. Balhazar. Cambridge [u. a.]: Cambridge University Press 2004, S. 29–46; Anselm Gerhard: Giuseppe Verdi. München: Beck 2012. (= Beck’sche Reihe. 2754.) S. 29–32 und S. 88–89; Michael Walter: Verdi, Wagner und die Politik. In: *Verdi und Wagner. Kulturen der Oper*. Herausgegeben von Arnold Jacobs-hagen. Weimar; Wien: Böhlau 2014, S. 55–92; derselbe: Verdis Opern und der Risorgimento. In: *Muzikološki Zbornik* 50 (2014), S. 5–38; derselbe: Verdis Musik als Form des Protestes 1848?. In: *Glasba kot protest / Music as Protest*. 29. Slovenski glasbeni dnevi. / The 29<sup>th</sup> Slovenian Music days. Ljubljana 11.–14.3.2014 [...]. Mednarodni muzikološki simpozij. / International musicological Symposium. Herausgegeben von Primož Kuret. Ljubljana: Festival Ljubljana 2015, S. 96–106.





gar so revolutionär sein, wie man immer unterstellt<sup>3</sup>. Viel wichtiger als das politische Argument war sowohl im 18. wie im 19. Jahrhundert das moralische Argument von Zensoren gegen einzelne Opern, so z. B. als das Münchener Zensurkollegium Mozarts *Don Juan* (d. h. eine deutsche Übersetzung von *Don Giovanni*) 1791 verbieten wollte:

„Wir haben dem Titl. Grafen von Seeau die in der letzt verfloßenen Woche zur Censur der komischen Oper Don Juan als ärgerlich sub hodj. verboten, indem dort und da verschiedene Stellen vorkommen, welche jungen leuthen zur ärgerniß anlaß geben. Ja im zweiten Auftritt, Scene 2 fol. 100 kann die Handlung, welche zwischen Don Juan und seiner Geliebten Zerline vorgehet, da er sich mit ihr allein verschließet, sie aber um Hilfe ruft und ihn ein Ungeheuer schild, nicht andst als ärgerlich: wie die anliegend zurück erbithende Censur weiset, aufgenommen werden, wir hoffen daher rechtgetan zu haben, und empfehlen uns mit aller Ehrfurcht etc.“<sup>4</sup>

Das Verbot wurde vom Kurfürsten allerdings umgehend wieder aufgehoben, weil er, wie der begründende Hinweis, die Oper würde auch an anderen Orten aufgeführt, zeigt, eine kulturpolitische Blamage vermeiden wollte. Die wenigen Opernzensurfälle, die bislang aus dem 18. Jahrhundert bekannt sind, betreffen komische Opern (eine solche war auch der von Mozart selbst als *opera buffa* bezeichnete *Don Giovanni*), die üblicherweise nicht im höfischen italienischen Opernbetrieb, sondern von Privatunternehmern aufgeführt wurden<sup>5</sup>. Das ist insofern kein Wunder, als der höfische Opernbetrieb nicht der Zensur unterlag, sondern man sich darauf verließ, dass die Intendanten schon das nötige Fingerspitzengefühl dafür haben würden, was problemlos ausführbar war und was nicht. Der im zitierten Zensurgutachten genannte Graf Joseph Anton Seeau war zwar „Intendant der Musik und der Spektakel“ des Münchener Hofes und damit für die italienische Hofoper zuständig, zugleich aber war er auch privater (und vom Hof bezuschusst) Unternehmer des Singspiels und der – ins Deutsche übersetzten – *opera buffa*. In dieser Eigenschaft als privater Unternehmer wollte er *Don Juan* auführen, und nur weil es sich um ein privates Theaterunternehmen handelte, wurde *Don Juan* überhaupt dem förmlichen Zensurverfahren unterworfen. Die Münchener Zensoren fürchteten im 18. Jahr-

- 3 Vgl. z. B. Michele Callela: Ein bisschen Erlösung für Mozart. *Le nozze di Figaro* und der Mythos der „Revolutionsoper“. In: Österreichische Musikzeitschrift 69 (2014), Nr. 2, S. 46–53.
- 4 Zitiert nach Max Zenger: Geschichte der Münchener Oper. Herausgegeben von Theodor Kroyer. München: Weizinger 1923, S. 512.
- 5 Das gilt auch für die Wiener Aufführung von 1798. Martin Nedbal sitzt dem in der Mozartforschung verbreiteten Gerücht auf, die Aufführung habe am „Vienna Court Theater“ stattgefunden – ohne dass in dem Beitrag jemals erwähnt wird, welches Theater nun eigentlich gemeint ist (Martin Nedbal: Mozart, Da Ponte, and Censorship. In: LiTheS. Zeitschrift für Literatur- und Theatersoziologie 11 [2018], Nr. 15: Das Politische, das Korrekte und die Zensur I, S. 75–109). Tatsächlich war das Kärntnertortheater, in dem 1798 *Don Juan*, also die deutsche Übersetzung des *Don Giovanni*, aufgeführt wurde, noch keineswegs Hoftheater. Dies war erst ab 1821 der Fall.

hundert offenbar mehr um die Moral des bürgerlichen Publikums in einem städtischen Privattheater als die Intendanten um die Moral des aristokratischen Publikums im höfischen Opernbetrieb.

Auch im 19. Jahrhundert wurde mehr Wert auf die Moral einer Oper als auf ihre angebliche politische Aussage gelegt – wobei sich gerade in Italien zeigte, dass den strengen Zensurregeln eine wesentlich liberalere Praxis gegenüberstand. An der politisch obstruktiven und systemkritischen Rolle der Oper insgesamt oder nur einzelner Werke ist jedenfalls wenig dran. Im Grunde darf man diese Annahme zu den urbanen Legenden zählen, die ihre Anhänger insbesondere im unkritischen Kulturjournalismus hat. Wahr ist lediglich, dass die Opernhäuser und Mehrspartentheater im 19. Jahrhundert öffentliche Orte waren und man sich vor allem in Italien an diesen Orten in bestimmten politischen Situationen, vor allem 1848/49, zu politischem Protest verabredete. Das war völlig unabhängig von der jeweils aufgeführten Oper. Insbesondere die Musik der Opern, von wem auch immer sie war, spielte keine Rolle für den politischen Protest, sondern nur bestimmte Textmarken im Libretto wie „libertà“ oder „patria“, die dann als vorher verabredeter Anlass für Proteste im Zuschauerraum genutzt wurden<sup>6</sup>.

Die Oper war und ist grundsätzlich ein politisch korrektes Medium. Die Oper ist für die jeweiligen Eliten des Adels und des Bürgertums komponiert und für diese aufgeführt worden, für die Reichen und Schönen, für die politische Elite und für die wirtschaftliche Elite. Diese Publikumsstruktur ist wichtig, um zu verstehen, dass das Publikum und damit auch die Oper als Institution weder mit Zensur noch mit Political Correctness jemals ein Problem hatten. Was sich im 20. Jahrhundert änderte, ist lediglich, dass der früher dominante Adel im Publikum durch das Wirtschaftsbürgertum und Angehörige der funktionellen Eliten ersetzt wurde. (Wäre man böswillig und polemisch, könnte man metonymisch formulieren, dass das Publikum der Oper sich mit Ausnahme des Adels heute wie im 19. Jahrhundert strukturell zentral aus Ärzten, beamteten Abteilungsleitern, Lehrern und Professoren und/oder deren Gattinnen zusammensetzt. Die politischen Würdenträger tauchen, so sie nicht zur genannten Klientel zählen, eher anlassabhängig auf.) Selbst wenn üblicherweise auch, und zwar in geringerem Ausmaße, andere Gesellschaftsgruppen im Opernhaus anwesend waren – in der Regel zählten dazu Studenten, Militärs unterschiedlicher Ränge, Bedienstete in der Galerie und im 19. Jahrhundert auch Kinder –, waren diese nicht das Zielpublikum der Komponisten oder der Impresari, denn die genannten Gruppen waren die Klientel auf den buchstäblich billigen Plätzen, mit der kein Gewinn zu machen war. Und wenn man es genau nimmt, dann waren und sind das ausschlaggebende Publikumssegment sowohl in Europa wie auch in den USA die weiblichen Opernbesucher, die noch heute z. B. in der Münchener Staatsoper häufig zwei Drittel der Besucher ausmachen.

6 Vgl. die in Fußnote 2 genannten Titel vom Verfasser.





Das eigentliche Zielpublikum der Oper war in der Regel nicht an politischer Kritik oder gar Revolution interessiert, denn das hätte den Charakter des Opernhauses als gesellschaftlichen Treffpunkt und als Vergnügungsort, dessen Vergnügungsmöglichkeiten weit über die eigentliche Operndarbietung hinausgingen, gestört. Eine Ausnahme bildeten revolutionäre Gesellschaften wie die zur Zeit der Französischen Revolution. Aber auch diese Gesellschaft hatte ihre Eliten, was zur Folge hatte, dass die französische *opéra comique* rasch auf revolutionäre Sujets umgestellt wurde. (Das Publikum der Opéra hingegen blieb auch während der Revolutionszeit weitgehend der Adel, mit der Folge, dass sich das Repertoire der Opéra und die Gattungscharakteristik der dort aufgeführten Opern bis in die ersten Jahre des 19. Jahrhunderts hinein nicht wesentlich änderten.)

Die Zensur war dazu da, die Interessen der Obrigkeit, die in den meisten Fällen aber natürlich auch die der Eliten waren, durchzusetzen. Diese Interessen sind mit den Stichworten Religion, Politik und Moral hinreichend beschrieben. *Rigoletto* ist ein Musterbeispiel für das Wirken der Zensur – nicht nur der italienischen Zensur. *Rigoletto* wurde von Verdi für das Teatro la Fenice in Venedig komponiert und 1851 uraufgeführt. Die Quelle für *Rigoletto* ist bekanntlich Victor Hugos *Le Roi s'amuse*. Die venezianische Zensur forderte, dass die Handlung vom französischen Hof an einen kleinen italienischen absolutistischen Hof verlegt werden sollte. Darum wurde aus dem französischen König ein Herzog von Mantua. Wir kennen die Beweggründe der Zensur nicht, aber wenn man die Zensurpraxis des 19. Jahrhunderts kennt, ist ziemlich klar, dass hier das Kriterium „Politik“ eine Rolle spielte, nämlich in Form der Außenpolitik. Die Außenpolitik spielte gerade in der italienischen Zensur des 19. Jahrhunderts eine viel größere Rolle als die Unterdrückung angeblich unliebsamer Meinungen. Bei *Rigoletto* wollte man wohl Rücksicht auf Frankreich nehmen, weil Österreich an einem guten Verhältnis zu diesem interessiert war. Bei den Namensänderungen des Personals von Verdis Oper wurde auf Außenpolitik im kleineren italienischen Maßstab Rücksicht genommen. Es durften für die Personen des *Rigoletto* keine Namen einer Familie verwendet werden, die noch existierte. Auch der Herzog von Mantua durfte nicht mit dem konkreten Namen Mantua-Gonzaga erscheinen. Francesco Maria Piave, der Librettist, hielt das nicht für schlimm, weil ohnehin jeder wisse, wer gemeint war<sup>7</sup>. (Dasselbe galt in anderen Fällen dieser Art. So wurde, eben weil es noch einflussreiche Vertreter der Familie gab, Gaetano Donizettis *Lucrezia Borgia* häufig unter anderem Titel aufgeführt.)

Eine Szene im geplanten Libretto, in welcher der König, also der spätere Herzog, mit einem Schlüssel in das Zimmer Biancas eintreten will, wurde verboten. Diese Szene war übrigens auch schon in Hugos Schauspiel in Paris verboten worden. Ausschlaggebend dafür war die Moral. Wie schon im 18. Jahrhundert durfte den Zuschauern nicht suggeriert werden, dass sich ein Mann alleine mit einer Frau in einem geschlossenen, nicht einseharen Zimmer befinde. Die Vermutung der Zensoren

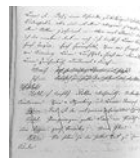
7 Vgl. Mario Lavagetto: Un caso di censura. *Il Rigoletto*. Mailand: Il Formichiere 1979, S. 72–73.

war grundsätzlich, dass das Publikum in einem solchen Falle annahm, es geschehe im Zimmer das, was eben im zwischenmenschlichen Verkehr zweier Geschlechter als *worst case* geschehen konnte.

Verdi war mit allem diesem einverstanden. Und warum auch nicht? Die Zensurforderungen änderten nichts an seinem Personendrama. Die Fallhöhe zwischen dem absolutistischen Herrscher als moralischem Wüstling und seinem Hofnarren wurde beibehalten. Der Wüstling blieb Wüstling. Die Szene mit dem Zimmer spielte dabei keine Rolle. Stur blieb Verdi nur, wenn es um seine Dramaturgie ging. Es war wichtig, dass sich die halbtote Gilda am Ende der Oper in einem Sack befindet, damit Rigoletto zunächst glaubt, im Sack befinde sich der Herzog. Der Sack blieb denn auch.

Die Einwände der Zensur waren voraussehbar gewesen. Sie betrafen die Moral und die Politik. Religion spielt in *Rigoletto* keine Rolle. Mir erscheinen dabei die folgenden Punkte wesentlich, die sich für die Opernzensur verallgemeinern lassen.

1. Es gab klare Kriterien der Zensur, nämlich Religion, Politik, Moral. Aufgabe der Zensoren war es, diese Kriterien in einer je lokalen aktuellen Situation zu bewerten und dafür zu sorgen, dass in den Opern nicht gegen diese verstoßen wurde. Es ging dabei nicht darum, eine Oper zu verbieten, sondern sie an die jeweiligen lokalen politischen, moralischen oder religiösen Rahmenbedingungen anzupassen. Darum war die Zensur in Neapel mit seinem bigotten Königshaus wesentlich strenger als die in Rom.
2. Mit der Zensur konnte verhandelt werden. Da der Umgang mit den Zensurkriterien grundsätzlich eine Frage von deren Interpretation in einem konkreten Zusammenhang war, war diese Interpretation auch diskussionsfähig.
3. Im Zensurverfahren spielte die Prominenz des Komponisten eine Rolle. Verdis Verhandlungen mit der Zensur waren z. B. in den ihm wesentlichen Punkten meist erfolgreich.
4. Ganz wesentlich war die wirtschaftliche Frage. Im Fall von *Rigoletto* bestand die Gefahr, dass Verdi sich weigern würde, die Oper fertigzustellen, oder dass er dafür so viel Zeit brauchte, dass sie nicht wie geplant im März 1851 uraufgeführt werden konnte. Der wirtschaftliche Verlust für die Impresa wäre groß gewesen und vermutlich hätte die Nichtaufführung einen Skandal verursacht. Darum waren alle Seiten an einer Kompromisslösung interessiert, und nicht selten saß in solchen Fällen der Komponist am längeren Hebel.
5. Die Opernzensur wurde im Allgemeinen von Spezialisten für das Theater ausgeführt. Das führte dazu, dass die Zensoren häufig dramaturgische Einwände hatten. Das betraf im Falle von *Rigoletto* die Szene mit dem Leichensack, also eine Szene, die mit Moral, Religion oder Politik nichts zu tun hatte. Offenbar war der Einwand der Zensoren, dass dies bühnenpraktisch nicht durchzuführen sei. Verdi versicherte



schriftlich, dass sich seine Entscheidung in dieser Frage nach dem bühnenpraktisch Möglichen richten werde. Und tatsächlich funktionierte die Szene auf der Bühne.

Insgesamt war also die Operzensur berechenbar. Der Librettist Cammarano etwa konnte ziemlich genau voraussagen, wie die Zensur in Neapel reagieren würde. Die Entscheidungen der Zensur waren aber nicht endgültig, sie waren eine Diskussionsgrundlage.

Das Wirken der Zensur wird zumindest im Hinblick auf die Oper überbewertet. Die Zensurwünsche gehörten zu einer Vielzahl an Bedingungen, die zur Produktion der Oper als Bühnenereignis führten. Sie waren als Quelle von Ärger für Komponisten nicht bedeutender als die Wünsche der Primadonna nach einer zusätzlichen Arie (das war auch bei *Rigoletto* der Fall), der Ärger mit einem schlechten Orchester oder einer unfähigen Impresa. Selbst Philip Gossett, der wohl bedeutendste amerikanische Opernforscher der jüngsten Vergangenheit, dessen Verhältnis zu Verdi allerdings eher das der Heldenverehrung war und der ihn immer noch als politischen Revolutionär betrachtete, musste eingestehen, dass die Zensur – wie bei jedem italienischen Komponisten – kein wirkliches Problem für Verdi war: „Italienische Komponisten kamen mit äußerer Zensur in jedem Stadium ihrer Arbeit zurecht“<sup>8</sup>.

Gossett beharrt aber darauf, dass Textänderungen, die Verdi selbst durchgeführt hat und die darauf hinzuweisen scheinen, dass er Entscheidungen der Zensur zuvorkommen wollte, Selbstzensur gewesen seien, über die Verdi sich geärgert habe. Als Beleg führt er eine Stelle im *Nabucco*-Autograph an, an der Verdi einige Worte „kräftig“ ausgestrichen habe. Dass ein Komponist etwas „kräftig“ austreicht, kann aber ein Dutzend Gründe haben und berechtigt nicht zu – wie Gossett meint – Rückschlüssen auf seinen „psychischen Zustand“ beim Durchführen der Änderung. Eine Änderung wie die in *Nabucco* war nicht mehr als der geschäftsmäßige Umgang mit Zensurbedingungen. Im Übrigen ist an der fraglichen Stelle durchaus unklar, ob die Zensur etwas mit der Änderung zu tun hatte.

Wichtig für alle Beteiligten war aber, dass die Zensur nicht anonym erfolgte. Man kannte die Zensoren, man kannte die administrativen, legislativen und bürokratischen Grundlagen der Zensur ebenso wie deren Kriterien. Man konnte Einspruch erheben und die Zensoren persönlich verantwortlich machen oder mit ihnen verhandeln. Und im Zweifelsfall marschierte ein berühmter Komponist wie Meyerbeer in Paris einfach ins zuständige Ministerium und beschwerte sich beim Minister selbst.

8 Philip Gossett: Zensur und Selbstzensur: Probleme bei der Edition von Giuseppe Verdis Opern. In: Über Musiktheater. Eine Festschrift. Herausgegeben von Stefan G. Harpner und Birgit Gotzes. München: Ricordi 1992, S. 103–115, hier S. 104.

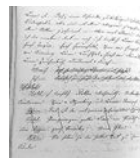


## Political Correctness 1

Einen seltsamen Zwischenbereich zwischen Bigotterie und Political Correctness bezeichnet der Fall der 1850 geborenen amerikanischen Sängerin Emma Abbott. Emma Abbott war in den USA im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts nicht nur eine gefeierte Sängerin, sondern unterhielt auch eine der erfolgreichsten englischsprachigen Operntruppen, die dort operierten. 1875 oder 1876, gleich am Beginn ihrer Karriere, weigerte sich Abbott auf einer vom Impresario James H. Mapleson organisierten Tournee in England, die Rolle der Violetta in Verdis *La traviata* zu singen, woraufhin Mapleson sie feuerte<sup>9</sup>. Abbott war in Paris auf Kosten ihrer Heimat-Kirchengemeinde in Peoria und der Baroness Rothschild ausgebildet worden und hatte dann in London debütiert. Die Weigerung, die Violetta zu singen, begründete sie mit ihrem starken christlichen Glauben. Sie weigerte sich, in einer grundsätzlich unmoralischen Rolle oder Oper aufzutreten, was, wie sie in einem späteren Interview hinzufügte, auch für *Don Giovanni* gelte. Bei *Don Giovanni* war der Stein des Anstoßes, dass die Oper „is simply made up of the amours of a libertine, and which I would blush to have my little sister see“. Bei *La traviata* störte sich Abbott nicht nur daran, dass die Hauptfigur eine Kurtisane ist, sondern auch an deren „horrid drinking song“<sup>10</sup>.

Zu ihren Lieblingsrollen gehörte allerdings schon damals die Marguerite in Gounods *Faust*. In diese wie auch andere Opern pflegte Abbott in den USA allerdings – offenbar zur moralischen Entschärfung – christliche Hymnen einzulegen, etwa „Nearer, my God, to Thee“. (Die Einlage von populären Songs in Opern war vor allem im englischsprachigen Opernbetrieb in den USA eine gängige Praxis – die Einlage kirchlichen Liedguts war jedoch etwas bizarr.) Eine andere Oper, die sie lange Zeit nicht sang, war *Fra Diavolo*, vermutlich, weil es darin eine Entkleidungsszene gibt.

- 9 Vgl. auch Sadie E. Martin: *The Life and Professional Career of Emma Abbott*. Minneapolis: Kimball 1891, S. 37, sowie Katherine K. Preston: *Opera for the People. English-Language Opera and Women Managers in Late 19<sup>th</sup>-Century America*. New York [u. a.]: Oxford University Press 2017, S. 329–331 und S. 385–387.
- 10 Vgl. das in *The Memphis Daily Appeal* vom 26. Dezember 1876 zusammengefasste Interview. – Es handelt sich hierbei um einen Text aus *The New York World* vom 20. Dezember 1876. Im Anschluss an die Interview-Zusammenfassung wird ein Editorial, das am folgenden Tag (21.) in *The New York World* erschienen war, abgedruckt, in dem darauf hingewiesen wurde, dass die meisten Zuschauer die Details von italienischen Opern ohnehin nicht verstünden. Der Autor fragte sich, ob die Kirche von Abbott eine Doktrin habe, die zwischen einem deutschen Mädchen, das vom Pfad der Tugend abgekommen sei, Kindsmord begehe und wahnsinnig geworden sterbe, und einer französischen Frau, die auf ähnliche, aber verschlungenere Weise vom Pfad der Tugend abgekommen sei, keinen Kindsmord begangen habe und an Schwindsucht sterbe, unterscheide. Hinzugefügt wurde: Wenn Künstler nur vorbildliche Bühnenfiguren darstellen wollten, müsste man das Opernrepertoire sorgfältig aussieben, und wenn Abbott an ihren Prinzipien festhalten wollte, würde sie bald als Konzertsängerin enden. Tatsächlich hat Abbott später die Violetta in *La traviata* gesungen, sie wurde sogar zu einer ihrer Hauptrollen.



Trotz ihrer rigorosen Einstellung wurde Abbott in den USA dann zu einer gefeierten Violetta, und *La traviata* war die Oper, die man mit dem Namen Abbotts hauptsächlich verband. Wie konnte das geschehen? Abbott änderte seit 1881 einfach den Text der Oper und taufte sie um in *Cecilia's Love*. Die Hauptfigur Violetta wurde durch eine Cecilia ersetzt und die Handlung war tragisch, aber moralisch<sup>11</sup>. Cecilia ist ein reines junges Mädchen, das sich in einen adeligen Soldaten verliebt, den sie aber wegen dessen Armut nicht heiraten darf. Stattdessen soll sie einen reichen Adligen heiraten, damit ihr Vater sich vor dem finanziellen Ruin retten kann. Cecilia gibt dem Begehren des Vaters nach, um seine Ehre zu retten, und stirbt am Schluss der Oper nicht wie Violetta an Schwindsucht, sondern an gebrochenem Herzen.

Um auf den Werbeeffect des originalen Titels nicht zu verzichten, wurde entweder der neue englische Titel in den Werbeanzeigen klein unter den Originaltitel gesetzt oder umgekehrt. Selbst die ab 1884 erfolgten Aufführungen ausschließlich unter dem Originaltitel dürften den Text von *Cecilia's Love* zur Basis gehabt haben.

Eine andere Variante war, dass Abbott den Text auf Englisch sang, aber bei allen ihr moralisch anstößig erscheinenden Passagen ins Italienische wechselte, sodass das Publikum den Text nicht mehr verstand<sup>12</sup>. Öffentlich wurde ihr für diese moralische Rücksichtnahme gedankt, aber privatim wünschten sich viele Zuhörer, sie hätte in Englisch gesungen, weil sie natürlich wissen wollten, was am Text so unmoralisch war. Grundsätzlich war Abbotts Verhalten umstritten. Kritiker machten sich häufig über ihre gereinigte *Traviata*-Version lustig (die übrigens auch Kostüme „pure in tint and chaste in design“<sup>13</sup> umfasste), aber ein großer Teil des Publikums stimmte ihr aus moralischen Gründen zu und war insbesondere von ihrer Standhaftigkeit beeindruckt (die sich z. B. auch darin äußerte, dass sie einen Priester, der in einer Messe das Theaterpersonal als unmoralisch charakterisierte, noch in der Kirche maßregelte<sup>14</sup>).

Die Geschichte Abbotts hat insofern mit Political Correctness zu tun, als der Norden der USA, aus dem sie stammte, immer noch puritanisch geprägt war, während der Süden anglikanisch geprägt war. Abbott stammte aus einer gläubigen Familie,

- 11 Vgl. Jeremy Agnew: *Entertainment in the Old West. Theater, Music, Circuses, Medicine Shows, Prizefighting and Other Popular Amusements*. Jefferson: McFarland 2011, S. 52 („Emma Abbott's excuse for her very silly and stupid change in the libretto of *La Traviata*“).
- 12 „True, Miss Abbott sang the wicked parts in Italian and Sig. Michelena confined himself exclusively to his native Tuscan, but this subterfuge but strengthened the conviction in the minds of her hearers that the lines must be very naughty indeed, and in public they thank Miss Abbott for her consideration of their feelings while privately wishing she'd say it in plain English.“ (A baritone in black [...]. Emma Abbott's Clever Rendition of the Naughty But Nice Opera, *La Traviata*. In: *The St. Paul Daily Globe*. Sunday Morning Nr. 298 vom 25. Oktober 1885, S. 12.)
- 13 *Public Ledger* Nr. 39 vom 15. Oktober 1881, S. 2 (die kurze Meldung bezieht sich auf die New Yorker Vorstellungen).
- 14 Vgl. Preston, *Opera for the People*, S. 387–388.

ging regelmäßig in die Kirche und war in moralischen Fragen unbeirrbar. Insofern stellte sie einen Typus dar, der sich vermutlich auch häufig im Publikum ihrer Operntruppe fand. Abbott stellte quasi – und durchaus aus Überzeugung – das moralische Einvernehmen mit diesem nicht unerheblichen Publikumsteil her.

Die restriktiven Vorstellungen im Norden der USA hatten schon seit dem 18. Jahrhundert unmittelbare Auswirkungen auf das Theater und die Oper. Im puritanischen Norden waren damals Theateraufführungen generell verboten, was sich in einigen nördlichen Staaten der USA bis weit ins 19. Jahrhundert erhalten hatte, allerdings ignoriert wurde. Trotzdem wurde „banned in Boston“ zu einem geflügelten Wort, das darauf anspielte, dass die Stadtväter Bostons rigoros alles verboten, was aus ihrer Sicht unmoralisch war, auch auf dem Theater. Die in Kontinentaleuropa übliche Zensurpraxis, die durch Gesetze und Verordnungen geregelt war, existierte in den USA in dieser Weise nicht. Es war vor allem öffentlicher Druck, der zu Verboten führte. Und dessen Intention war in der Regel, Moral und Religion zu schützen. Eingriffe in und Verbote von Theatervorstellungen wurden dadurch zu einem Mittel der Sicherstellung von Moral, dessen Kriterien sich im Einzelfall (d. h. in den einzelnen Städten) sehr unterscheiden konnten. Dabei gab es keine feststehenden Kriterien. Vielmehr war entscheidend, wie gut jene Vereine, die die Moral förderten und sichergestellt wissen wollten, vernetzt waren und welchen Einfluss sie hatten. Genau genommen ging es hier also nicht um rechtlich abgesicherte Zensurverfahren, sondern politisch-moralisch-religiöse Verbote im Einzelfall. Rechtliche Zensurkriterien gab es schon deshalb nicht, weil der in diesem Zusammenhang zentrale Begriff der Obszönität rechtlich nicht hinreichend geklärt war. Zensurähnliche Gerichtsurteile waren in einem Land, das strikt zwischen persönlichen Moralvorstellungen und dem öffentlichen Recht zu unterscheiden versuchte, aufgrund rechtlicher Bedenken bezüglich der Einschränkung von bürgerlichen Freiheiten schwer zu erreichen<sup>15</sup>.

Opern wurden allerdings nicht aus moralischen Gründen verboten. Sie wurden bei Vorliegen moralischer Bedenken gar nicht erst aufgeführt. Jedenfalls hat Max Maretzek, einer der führenden Opernimpresari der USA, in den 1850er Jahren *Rigoletto* in Boston nicht aufgeführt, offenbar weil er ein Verbot oder moralische Proteste vermeiden wollte. Die Bostoner Zeitungen hatten schon über Aufführungen in New York berichtet. Was sowohl von New Yorker wie von Zeitungen aus Boston kritisiert worden war, war die fehlende moralische Gerechtigkeit der Oper. *Rigoletto* sei ein Horrorstück, weil der Herzog nicht für seine Missetaten bestraft werde, sondern am Ende der Oper immer noch darüber singe, wie wankelmütig Frauen seien, während Gilda sich für ihn geopfert habe<sup>16</sup>.

15 Vgl. Ivan Joe Filippo: Landmark Litigation in the American Theatre. Gainesville, University of Florida, Diss. 1971, S. 190–201.

16 Vgl. Jacob Smith: Maretzek, Verdi, and the Adoring Public. Reception History and Production of Italian Opera in America, 1849–1878. Bowling Green, Ohio, Graduate College of Bowling Green State University, MA Thesis 2016.



Maretszeks Reaktion ist typisch für vorausseilende Political Correctness aufgrund wirtschaftlicher Überlegungen. Denn es gab auch in Boston keine klaren Regeln wie bei der europäischen Zensur, es gab nur eine puritanische Stadtverwaltung und die Boston Watch und Ward Society, die (wie ähnliche Organisationen auch in anderen Städten) Bedenken äußern konnte. Weil die Oper ein teures Unternehmen war, das ausschließlich privatwirtschaftlich betrieben wurde, zog Maretszek es vermutlich vor, kein Risiko einzugehen und erst gar keinen Versuch einer Aufführung zu machen. Warum sollte er sich einem geschäftlichen Risiko und lokalpolitischen Unbillen aussetzen, wenn er auch andere Opern aufführen konnte? (Am Rande sei bemerkt, dass für Verleger bis in die 1960er Jahre hinein ein Verbot ihrer Bücher in Boston eine effektive Werbemaßnahme war, weil nichts deutlicher machen konnte, dass es pikante Stellen in diesen Büchern gab.)

## Political Correctness 2

2014 setzte die West Australian Opera, eine (staatliche) Kompagnie, die hauptsächlich in Her Majesty's Theatre in Perth spielt, aber auch Westaustralien in Form von Tournéeen mit Opern beglückt, Bizets *Carmen* vom Spielplan ab. Der Grund war angeblich ein gesundheitspolitischer, wie Carolyn Chard, General Manager der Truppe, der Presse mitteilte: „*Carmen* is an opera that is actually set in a tobacco factory, so that does present some difficulties if you're promoting non-smoking and healthy work environments.“<sup>17</sup> Und weiter: „We care about the health and wellbeing of our staff, stage performers and all the opera lovers throughout WA, which means promoting health messages and not portraying any activities that could be seen to promote unhealthy behaviour.“<sup>18</sup>

*Carmen*, 1875 in der Pariser Opéra Comique uraufgeführt, wurde in Westaustralien also nicht mehr gespielt, weil die Oper angeblich gesundheitsschädliches Verhalten propagiere. In der Tat geht aus den Szenenanweisungen des Originallibrettos von 1875 hervor, dass die Zigarettenarbeiterinnen im ersten Akt ebenso rauchend auf der Bühne erscheinen wie im zweiten Akt die Offiziere und die schmuggelnden Zigeunerinnen. 1875 war zwar das Rauchen auf der Bühne in europäischen Theatern (mit Ausnahme jener auf der iberischen Halbinsel) aus Sicherheitsgründen schon lange strikt verboten worden. Zigaretten-, Zigarren- und Pfeiferauchen wurde als szenisches Mittel dennoch, will man den Libretti glauben, vor allem in an der Pariser Opéra Comique aufgeführten Werken seit ca. 1850 verwendet. Es ist unklar, ob in den Aufführungen tatsächlich real geraucht wurde oder nur der Eindruck

17 Hier zitiert nach Jonathan Pearlman: Australian opera company bans *Carmen* because it 'promotes smoking'. In: The Telegraph vom 9. Oktober 2014: <http://www.telegraph.co.uk/news/worldnews/australiaandthepacific/australia/11152080/Australian-opera-company-bans-Carmen-because-it-promotes-smoking.html> [2020-08-08].

18 Zitiert nach Cathy O'Leary: *Carmen* loses out to smokes deal. In: The West Australian vom 8. Oktober 2014: <https://thewest.com.au/news/wa/carmen-loses-out-to-smokes-deal-ng-ya-378810> [2020-08-08].

erweckt wurde, es würde auf der Bühne geraucht. (Heute ist das Rauchen auf den Pariser Bühnen strikt verboten, allerdings nicht wegen der Feuergefahr, sondern, wie in allen öffentlichen Gebäuden, aus Gründen des Gesundheitsschutzes.)

Dass Carmen eine Arbeiterin in einer Zigarettenfabrik ist (und demzufolge auch, zeitüblicherweise, raucht), hat zentrale dramaturgische Bedeutung, die in klarer Weise auch in Rezensionen der Uraufführung benannt wurde:

„La Carmen de MM. Meilhac et Halévy [der Librettisten] appartient à cette race de filles sauvages qui se font un jeu des affections pures et se livrent corps et âme au premier soldat qui leur plait. C’est une Mignon pervertie. Cette Carmen, créature assez laide au moral, est une cigarera de Séville.“<sup>19</sup>

Eine „cigarera“ war eine Arbeiterin in einer spanischen Zigarettenfabrik, die gleichsweise gut verdiente,

„but the cigareras, pretty, witty, and kind to father and mother as they undoubtedly are, do not bear a high reputation for chastity. The herding together of two thousand hot-blooded, high-spirited girls of from twelve to thirty years of age, in one heated room, as at Seville or Alicante, is not conducive to morality“.<sup>20</sup>

Das Zigaretterrauchen ist also ein Symbol der moralischen Verkommenheit, das ein Regisseur auch durch ein anderes geeignetes – und vielleicht für den modernen Zuschauer auch verständlicheres – Zeichen der moralischen Verkommenheit ersetzen könnte.

Es ging bei der Absetzung der *Carmen* jedoch nicht um das reale Rauchen, sondern um die angebliche Propagierung des Rauchens (das freilich in der Oper nicht erfolgt). Auf die Maßnahme der Opernmanagerin reagierte der australische Ministerpräsident, der auch von Zensur sprach, sehr deutlich: „Opera is an exaggeration and if we are running around looking to take offence or looking to spread some politically correct message, just about every opera would be forbidden.“<sup>21</sup> Er fügte hinzu: „We don’t stop the theater from running *Macbeth* because it promotes killing kings.“<sup>22</sup>

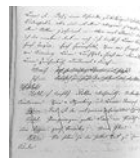
Was sich als politisch korrekte Entscheidung der gesundheitsbewussten Managerin darstellte, erwies sich allerdings sehr rasch als rein geschäftlich motiviert. Enthüllt wurde nämlich, dass die Oper mit der staatlichen Organisation *Healthway*

19 Charles de Senneville: Les premieres. Opéra-Comique. *Carmen*, opéra-comique en quatre actes de MM. Meilhac et Halévy, musique de M. Georges Bizet. In: La comédie. Journal illustré vom 14. März 1875, 13/4, S. 6.

20 Spanish Barracks and Hospitals. In: Temple Bar. A London Magazine for Town and Country Readers 51 (1877), S. 101–114, hier S. 111.

21 Maxim Boon: Politicians speak out on WA Opera „censorship“. In: Limelight. Australia’s Classical Music and Arts Magazine vom 15. Oktober 2014: <https://www.limelightmagazine.com.au/news/politicians-speak-out-on-wa-opera-censorship> [2020-08-08].

22 Ebenda.



einen Sponsorenvertrag über 400.000 Dollar abgeschlossen hatte. Zu den Zielen *Healthways* gehören auch Anti-Raucher-Kampagnen, sodass *Healthway* keine künstlerischen Veranstaltungen sponsort, in denen geraucht wird oder Rauchen abgebildet wird<sup>23</sup>. Allerdings war im Sponsoring-Antrag der West Australian Opera *Carmen* gar nicht enthalten gewesen. Offenbar hatte man *Carmen* trotzdem vom Spielplan abgesetzt, um den Deal mit *Healthway* nicht zu gefährden. Nachdem dies alles bekannt geworden war, wies der westaustralische Vizepremierminister und Gesundheitsminister die Organisation *Healthway* an, die *Carmen*-Vorstellungen nicht weiter zu unterbinden.

In der *Welt* machte man sich 2014 (ausdrücklich unter dem Schlagwort „Kunstzensur“) über den australischen Vorgang lustig:

„Wunderbar, wenn das Opernschule machen würde, denn dann kann bald gar nichts mehr gespielt werden. In den von Werken aus dem 18. und 19. Jahrhundert dominierten Spielplänen wird politische Korrektheit selten ernst genommen. Überhaupt, *Carmen*! Da könnten sich Spanier beleidigt fühlen, die sich hier von einem niemals in ihrem Land geweilt habenden Komponisten völlig fantastisch verzeichnet sehen. *Carmen* ist eine Zigeunerin, also sollte doch bitte auch der Text ihrer berühmten Habanera abgeändert werden: ‚Die Liebe von Zigeunern stammet, fragt nach Rechten nicht, Gesetz und Macht‘. Da muss künftig ‚Sinti oder Roma‘ eingesetzt werden. Außerdem propagiert die Dame die freie Liebe, wofür sie ausgehalten wird – also wird hier doch eine Prostituierte glamourisiert. Das darf nicht sein (bitte auch gleich *La Traviata* mit entsorgen)! Und dann ist da noch die Sache mit den Stierkampf im letzten Akt ... – Damit ist klar: *Carmen* geht heute gar nicht mehr. Aber da das Opernrepertoire voll von anderen moralischen und sozialen Entgleisungen ist, wird die Fortsetzung nicht lange auf sich warten lassen.“<sup>24</sup>

Für diese Voraussage musste man nicht besonders hellichtig sein, doch sah die Fortsetzung dann anders aus als das, was man als naheliegend vermuten konnte.

*Carmen* ist unter den Bedingungen von Political Correctness zweifellos auch deshalb eine problematische Oper, weil die Hauptfigur eine Ikone des Feminismus geworden ist, was inhaltlich gar nicht unzutreffend, aber natürlich insofern unzweckmäßig ist, als diese Heroine des Feminismus vom verschmähten Liebhaber am Ende der Oper getötet wird. Nach den gängigen naiven Interpretationsmustern eines Opernlibrettos (also etwa so, wie sie im Schulunterricht gelehrt werden, falls sie gelehrt werden) erwiese sich also, dass die Balance der Welt dadurch wiederhergestellt wird, dass die

23 Vgl. WA Opera's *Carmen* sponsorship smoking row extinguished after Government intervention. In: Australian Broadcasting Corporation / News vom 13. Oktober 2014: <https://www.abc.net.au/news/2014-10-13/wa-government-directs-healthway-to-allow-carmen-performance/5810162> [2020-08-08].

24 Manuel Brug: Oper setzt *Carmen* ab, weil darin geraucht wird. In: Die Welt vom 9. Oktober 2014: <https://www.welt.de/kultur/buehne-konzert/article133100951/Oper-setzt-Carmen-ab-weil-darin-geraucht-wird.html> [2020-08-08].



emanzipierte Frau aus eben dieser entfernt wird. Das passt nicht zur aktuellen, seit Herbst 2017 durch die Anklagen gegen Harvey Weinstein entzündeten und seither anhaltenden Debatte über Gewalt gegen Frauen:

„To what extent can art be rewritten to address current issues? Florence’s Maggio Musicale theater decided to see for itself by putting on Leo Muscato’s adaptation of Bizet’s *Carmen* in which, instead of being stabbed to death, the heroine snatches the gun from her tormentor Don José and kills him. The idea, according to the theater’s management, was to address the rampant violence against women, which in Italy results in one murder every three days – a phenomenon known as ‚femicide‘.“<sup>25</sup>

Ein solcher Schluss ist allerdings nur schwer mit dem Libretto in Einklang zu bringen, denn die Oper schließt mit Don José’s „c’est moi qui l’ai tué ...“, woraufhin er sich mit den Worten „O ma Carmen! ma Carmen adorée!“ über den toten Körper Carmens wirft.

Vermutlich erwartungsgemäß brach nach der Premiere (die Diskussion hatte allerdings schon vorher begonnen) ein Sturm der Entrüstung los. Die Zeitung *La Repubblica* gab zu bedenken, dass in Zukunft auch der Tierschutz zu berücksichtigen sei: „Perhaps we should make a version of *Moby Dick* where the whale doesn’t die and is simply put to sleep?“<sup>26</sup> Durchaus (unbeabsichtigt) komisch war es in der Premiere, dass die Pistole Carmens versagte, sodass nur ein Klicken und kein Schuss zu hören war – und dies auch beim zweiten Schussversuch Carmens, sodass Don José, der sich nach dem zeitlichen Verlauf der Musik richten muss, eher unmotiviert zu Boden sank. Das wiederum veranlasste Alberto Mattioli, den Kritiker von *La Stampa*, zu der Überschrift „Und am Ende starb Don José am Herzinfarkt“<sup>27</sup>.

Der Regisseur Leo Muscato kommentierte die Aufregung um seine Inszenierung so:

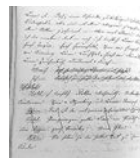
„The only reason I agree to bring a classic to the stage is to trigger debate and stir emotions,‘ adds Muscato, who refuses to be labeled as politically correct. ‚I was not seeking to shock. I never mentioned *femicide* but I’m glad it’s been seen that way. It worries me that we no longer have the cultural and intellectual freedom to be prepared to be surprised. They can’t burn me at the stake without seeing the whole opera.“<sup>28</sup>

25 Daniel Verdù: A feminist twist on *Carmen* scandalizes Italy. In: El País. English Edition vom 16. Januar 2018: [https://elpais.com/elpais/2018/01/16/inenglish/1516100298\\_262837.html](https://elpais.com/elpais/2018/01/16/inenglish/1516100298_262837.html) [2020-08-08].

26 Zitiert nach ebenda.

27 Alberto Mattioli: E alla fine don José morì d’infarto. Non parte un colpo di pistola e così la *Carmen* di Firenze finisce fra le risate. In: La Stampa vom 8. Januar 2018: <http://www.lastampa.it/2018/01/08/spettacoli/palcoscenico/e-alla-fine-don-jos-mor-dinfarto-KLubr3FO2MO7fox0XFGIM/paginahtml> [2020-08-08].

28 Verdù, A feminist twist on *Carmen*.



Man kann eine solche Aussage bei oberflächlicher Betrachtung einfach als Symptom für einen ohnehin verrotteten Theater-Zirkus hinnehmen, bei dem kulturelle Werte – wie eben die Handlung einer Oper – gnadenlos zerstört werden. Wir haben uns daran schon gewöhnt. Und man braucht kein Spitzen-Hermeneutiker zu sein, um anhand der Kombination des Satzes „It worries me that we no longer have the cultural and intellectual freedom to be prepared to be surprised.“ und der nachfolgenden Verknüpfung mit der Suggestion, man würde Muscato auf dem Scheiterhaufen verbrennen (die natürlich, auch wenn sie metaphorisch gemeint ist, lächerlich ist), zu erkennen, wie sich der Regisseur zu einer avantgardistischen Ikone und damit zu einer gefährdeten Person stilisiert. In Wahrheit verbietet niemand irgend jemand anderem, überrascht zu sein (gerade das löste ja den Skandal aus), und Regisseure dürfen, ob sie Libretti verstehen oder nicht, tun und lassen, was sie wollen, ohne dass man ihnen in Europa etwas antun wird. In Wahrheit verärgert die einschlägigen Regisseure natürlich, dass die Aufregung über ihre Inszenierungen von nur kurzer Dauer ist und die politischen Auswirkungen selbst mit feinen Detektoren nicht zu spüren sind. Im vorliegenden Fall war übrigens die Inszenierung insgesamt sehr konventionell, oder in den Worten des Kritikers Mattioli: „Se questa è una *Carmen* stravolta, io sono Brad Pitt“ („wenn das eine auf den Kopf gestellte *Carmen* ist, bin ich Brad Pitt“)<sup>29</sup>.

Erschreckend an Statements wie dem von Muscato ist nicht die fehlende intellektuelle Brillanz, sondern dass der Kulturbegriff verloren geht. Zum kulturellen Wert eines künstlerischen Objekts gehört zwingend seine (inhärente) Geschichte. Die Akkumulation von vergangenen Sachverhalten bis in die unmittelbare Gegenwart in einem Objekt ist *insgesamt* die Manifestation von dessen kulturellem Wert und nicht nur der Oberflächenreflex, den eine zeitgenössische Aufführung darstellt. Mattioli bemerkte zu Recht, das politisch Korrekte habe keinen rückwirkenden Wert („ma il politicamente corretto non ha valore retroattivo“<sup>30</sup>).

Greift man in einen historischen Text dergestalt ein, dass der Textinhalt nicht mehr erkennbar ist (was in Theaterinszenierungen heute eher die Regel als die Ausnahme ist), ist das weniger Political Correctness (die nämlich zumindest Reflexion über das voraussetzt, was man tut), sondern der ziemlich unelegante Versuch, im Nachhinein die Kulturgeschichte zu ändern und zugleich den Begriff der Kunst zu desavouieren. Kunst – und auch Theaterkunst – muss mehrdeutig sein und bleiben, um den Rezipienten jenen mehrdeutigen Interpretationsspielraum zur Verfügung zu stellen, der in seinen ebenfalls nicht eindeutigen Diskursen den Charakter eines Kunstwerks ausmacht. Über die zentralen Fragen, ob *Carmen* wissentlich ihr eigenes Schicksal verursacht, ob im Libretto ein universelles oder doch sehr zeitabhängiges Frauenbild konstruiert wird, inwiefern Don José als verschmähter Liebhaber militärischen oder als universell-archaisch zu verstehenden Mustern folgt (oder gar

29 Mattioli, E alla fine don José morì d'infarto.

30 Ebenda.

einfach nur dumm ist) und inwiefern also ein historisches Verständnis des Librettos etwas über die aktuelle Gegenwart aussagen kann, lässt sich angesichts eines Schlusses der Oper, der den Plot noch nicht einmal in sein Gegenteil verkehrt, sondern nur durch die plumpe Absicht des Regisseurs „to stir emotions“ entstanden ist (als ob das nicht gerade das gewesen wäre, was schon Bizet und seine Librettisten beabsichtigt hatten), nicht mehr diskutieren. *Carmen* wird zum ausschließlichen Medium des Selbst-Marketings des Regisseurs, dem jede Art von Botschaft egal ist (wie die Überraschung über die Interpretation seiner Änderung des Schlusses zeigt) und der angesichts der Tatsache, dass es leider keine Scheiterhaufen und eben auch keine Zensur mehr gibt, suggerieren muss, dass sein in Wahrheit gar nicht vorhandener avantgardistischer und politisch korrekter Mut ihn unter anderen Umständen zu einem Opfer machen könnte (von wem, bleibt indes unklar). Tatsächlich war, wie auch der anfängliche Misserfolg der Oper zeigt, *Carmen* zur Zeit ihrer Uraufführung eine politisch nicht korrekte Oper – erst Muscato hat sie zu einer solchen und damit zu einem vollständig uninteressanten Stück gemacht.

Im gleichen Jahr 2014 kam es zu Protesten gegen die Aufführung von John Adams' 1991 uraufgeführter Oper *The Death of Klinghoffer* an der Metropolitan Opera, weil die Oper angeblich antisemitisch sei. Die Handlung der Oper bezieht sich auf die Entführung des Kreuzfahrtschiffs Achille Lauro durch die Palästinensische Befreiungsfront 1985, bei der der 69-jährige und im Rollstuhl sitzende jüdische New Yorker Leon Klinghoffer erschossen und anschließend ins Meer geworfen wurde. Das Libretto hatte die jüdische Dichterin Alice Goodman geschrieben.

Kurz zusammengefasst lässt sich sagen, dass die Oper auf keine Probleme in Europa stieß, aber in den USA schon bald im Verdacht stand, antisemitisch zu sein, und nur ganz selten aufgeführt wurde. Die Kontroverse in den USA entzündete sich daran, dass, wie vor allem der Regisseur der Uraufführung, Peter Sellars, mehrfach betonte, in der Oper die politische palästinensische Sichtweise und die jüdische gleichberechtigt und unparteiisch nebeneinander dargestellt werden. Es sollte ‚nur‘ eine Geschichte erzählt werden. Das war natürlich – und sollte es wohl auch sein – von Anfang an politisch unkorrekt.

Trotz öffentlicher Proteste wurde Adams' Oper 2014 an der New Yorker Metropolitan Opera (MET) aufgeführt. Peter Gelb, der Manager der MET, sagte allerdings die internationale Kino-Live-Übertragung der Oper ab. Die Begründung dafür war die Sorge der „jewish community“, die in Zeiten wachsenden Antisemitismus' „vor allem in Europa“ die Übertragung für unpassend hielt<sup>31</sup>. Wie das mit Gelbs

31 „I'm convinced that the opera is not anti-Semitic“, Peter Gelb, the Met's general manager, said in a statement. „But I've also become convinced that there is genuine concern in the international Jewish community that the live transmission of *The Death of Klinghoffer* would be inappropriate at this time of rising anti-Semitism, particularly in Europe.“  
Met Opera cancels live transmission due to anti-Semitism concerns. Reuters-Meldung vom 17. Juni 2014: <http://www.reuters.com/article/us-opera-metropolitan-klinghoffer-idUSKB-N0ES2LI20140617> [2020-08-08].



Behauptung zusammenpasste, er sei davon überzeugt, dass die Oper nicht antisemitisch sei, blieb z. B. dem britischen *Guardian* ein Rätsel: „If you think the piece is not antisemitic (and I [...] agree with him) then you cannot also hold the position that the opera would exacerbate ‚rising antisemitism, particularly in Europe‘“<sup>32</sup> Zu schweigen davon, dass Gelbs Begründung natürlich Kulturimperialismus reinsten Wassers war.

Für den westaustralischen wie für den New Yorker Fall ist bezeichnend, dass typischerweise die Ursache der Nicht-Aufführung bzw. der Nicht-Übertragung anonym bleibt und die angewandten Kriterien unlogisch sind. Auch wenn in *Carmen* geraucht wird, so wird Rauchen doch nicht propagiert. Wenn die Oper von Adams nicht antisemitisch ist, warum wird sie dann nicht übertragen? In beiden Fällen wurden die Entscheidungen gewissermaßen von einer höheren moralischen Warte aus getroffen. Gegen die Moral als höchster und politisch korrekter Instanz lassen sich kaum Argumente anführen, denn jeder, der das tut, ‚entlarvt‘ sich in den Augen der politisch korrekten Moralisten schon allein dadurch als ‚amoralisch‘ – und kann sich nicht dagegen wehren, weil keine argumentative Logik je das Recht des Besserwissens der Moralisten aufbrechen könnte. Moral ist nicht diskutabel.

Den moralischen Gesichtspunkt bestimmen dabei Akteure, von denen unklar ist, wer sie sind, welchen Einfluss sie warum haben und was ihre Motivation ist. Auch im Falle der MET wurde in Teilen der Presse vermutet, dass Gelb mit seiner Entscheidung eine größere Antisemitismus-Debatte verhindern wollte, damit von einer solchen nicht Sponsoren verärgert würden. Seit 2013 befindet sich die MET in einer der größten Finanzkrisen ihrer Geschichte und man ist auf jeden Sponsor angewiesen. Es war 2015, also im Jahr nach der *Klinghoffer*-Entscheidung, auch auffällig, dass die MET entschied, *Othello* (der im Libretto bekanntlich als „Mohr“ beschrieben wird) in Verdis gleichnamiger Oper dürfe nicht mit dunkel gefärbtem Gesicht erscheinen. Das geschah, nachdem in sozialen Medien und in E-Mails der Vorwurf des Rassismus erhoben worden war, der sich darauf bezog, dass in den (historischen) Minstrel-Shows das „blackface“ verwendet wurde, dass sich dort also weiße Amerikaner das Gesicht schwarz gefärbt hatten, um sich über die afroamerikanischen Amerikaner (also im damaligen Sprachgebrauch: Neger) lustig zu machen. Auch hier liegt der Verdacht nahe, dass in einer panischen Reaktion der Opernleitung eine Rassismus-Debatte verhindert werden sollte, um Sponsoren nicht zu verärgern.

Die Ursache für diese Art von Political Correctness ist anonym, sie ist weder beinanspruchbar noch verhandelbar, weil sie sich außerhalb der rechtlichen Bedingungen der Gesellschaft bewegt. Sie ist zudem unlogisch, attribuiert ihrem Gegenstand unzutreffende Eigenschaften und folgt den politischen Interessen von Gruppen oder

32 Tom Service: *The Death of Klinghoffer*: if John Adams's opera isn't antisemitic, how can it fan antisemitism?. In: *The Guardian* (Tom Service on classical music) vom 18. Juni 2014: <https://www.theguardian.com/music/tomserviceblog/2014/jun/18/the-death-of-klinghoffer-if-john-adams-opera-isnt-anti-semitic-how-can-it-fan-anti-semitism> [2020-08-08].

Organisationen, die weder demokratisch noch rechtlich legitimiert sind, aber häufig ökonomische Macht ausüben können. Bei einem so teuren Betrieb wie dem der Oper kann Druck über antizipierte ökonomische Bedrohungen wirksam werden (auch dann, wenn er realiter gar nicht existiert, sondern nur vermutet wird).