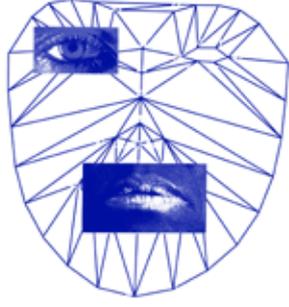


M JOSEPH X



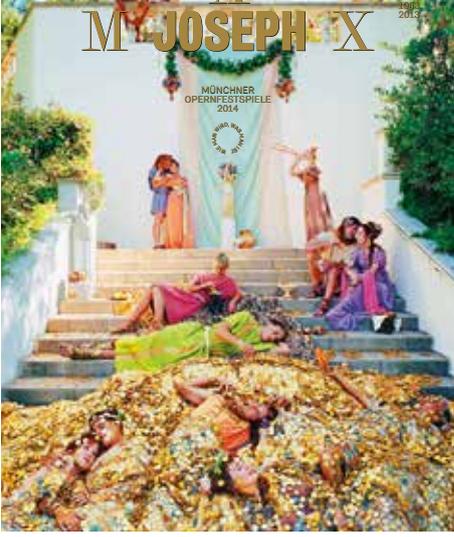
MÜNCHNER  
OPERNFESTSPIELE  
2016

M JOSEPH X



#1 Vermessen: René Pape und Roland Schwab über das Böse - Premiere Mafistafel  
Erich Kästner über Pflanzens und Entsch...  
Bismarck Per Neutro... Ernst

M JOSEPH X



M JOSEPH X



Nada Michael über das Spiel mit dem  
Blick - Premiere Die Seele hintergrün  
nach Neutro über die Medienkommuni  
Liebe - Premiere Moinen Labout  
Korbenstein - Was ist Hyperrealität?

M JOSEPH X



ESSE

Das Spiel kann beginnen: Marlis Petersen  
Premiere Lulu  
Vom Film zur Oper: Axel Ranisch und Marcus  
Premieren Plimochó und La Comte Goy  
Der Liebe abgesprochen: Ein Mann erzählt

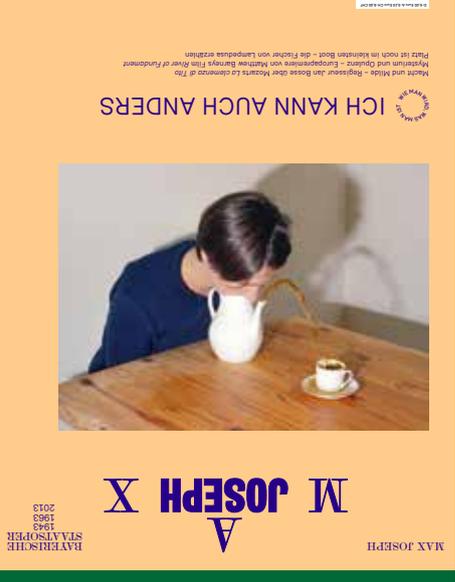
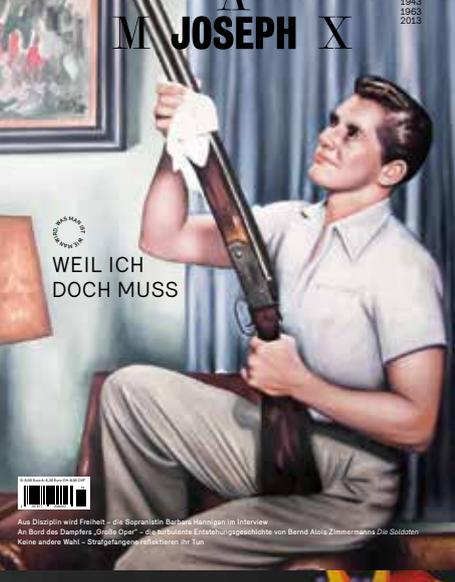


LMU München  
Institut für Theaterwissenschaft

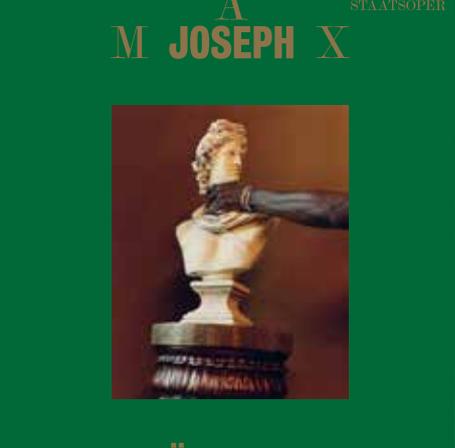
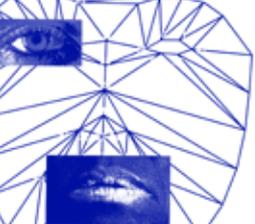
**FORSCHUNGSPROJEKT  
GESCHICHTE DER  
BAYERISCHEN STAATSOPER  
1933-1963**

Projektbegleitende Beiträge  
im Opernmagazin *Max Joseph*  
der Bayerischen Staatsoper  
(2013-2016)

M JOSEPH X



M JOSEPH X



#2 Verm  
Der Raur  
Rolando Villazón  
Polarfahrer Arve  
- Uraufführung  
Zubin Mehta üb  
Premiere Ato



## INHALTSVERZEICHNIS

FOLGE 1	„Haus ohne Schatten?“ Okt. 2013 <i>Max Joseph</i> Nr. 1 / 2013-2014	SEITE 4-8
FOLGE 2	„Tränen lügen nicht, oder? Vom Umgang mit erzählter Geschichte“ Feb. 2014 <i>Max Joseph</i> Nr. 2 / 2013-2014	SEITE 10-14
FOLGE 3	„Neue Fährten, frische Spuren – Zeitzeugen berichten...“ Apr. 2014 <i>Max Joseph</i> Nr. 3 / 2013-2014	SEITE 16-20
FOLGE 4	„Forschungsprojekt Bayerische Staatsoper 1933-1963: Ein Zwischenbericht“ Jun. 2014 <i>Max Joseph</i> Nr. 4 / 2013-2014	SEITE 22-28
FOLGE 5	„1937 – Die Pläne der Nationalsozialisten für die Münchner Oper“ Okt. 2014 <i>Max Joseph</i> Nr. 1 / 2014-2015	SEITE 30-34
FOLGE 6	„Kunst als Freiraum, Kunst als Instrument“ Feb. 2015 <i>Max Joseph</i> Nr. 2 / 2014-2015	SEITE 36-40
FOLGE 7	„Für deutsches Land das deutsche Schwert – <i>Lohengrin</i> als Propagandastück“ Apr. 2015 <i>Max Joseph</i> Nr. 3 / 2014-2015	SEITE 42-46
FOLGE 8	„Reibungslos in die neue Zeit – <i>Arabella</i> von Richard Strauss in München zwischen 1933 und 1968“ Jun. 2015 <i>Max Joseph</i> Nr. 4 / 2014-2015	SEITE 48-54
FOLGE 9	„Im Ränkespiel der Macht“ Okt. 2015 <i>Max Joseph</i> Nr. 1 / 2015-2016	SEITE 56-62
FOLGE 10	„Die Opernästhetik auf Linie gebracht?“ Feb. 2016 <i>Max Joseph</i> Nr. 2 / 2015-2016	SEITE 64-70
FOLGE 11	„Kontinuität oder Neubeginn? Die Bayerische Staatsoper in den Jahren 1945 bis 1963“ Jun. 2016 <i>Max Joseph</i> Nr. 4 / 2015-2016	SEITE 72-82

# Haus ohne Schatten?

Die Bayerische Staatsoper beschäftigt sich mit ihrer Geschichte zwischen 1933 und 1963. Dafür wurde ein Forschungsteam der Theaterwissenschaft München an der Ludwig-Maximilians-Universität beauftragt, Kontinuitäten und Brüche in Personal und Ästhetik am Haus zu untersuchen. In MAX JOSEPH präsentieren die Forscher den Anfang und wichtigsten Schritt des auf zwei Jahre angelegten Projekts, nämlich: Welche Fragen müssen gestellt werden?

Text Rasmus Cromme und Dominik Frank

Archivalien-Bestellschein

Benützungszweck: **W H F R S O** (Gültiges einkreuzen)  
 Sachbearbeiter: Lesesaal Fotolabor Versendung

Vorlage art: (Gültiges unterstreichen)

Benützer: Name, Vorname: Cromme, Rasmus  
 Nummer (einzeln, in aufsteigender Folge): 11 RSH 1  
656 Fv 1  
Fw 2 R. Theaterkammer 33-3  
657 Anst. MT der RTK  
(Jg. 4/Nr. 5, Jg. 10/Nr. 10)

Frank, Dominik  
 Allen bestellt am: 15.7.2013  
 Sachbearbeiter

ausgehoben am: \_\_\_\_\_  
 Tagebuch Nr.: \_\_\_\_\_  
 versandt an: \_\_\_\_\_  
 am: \_\_\_\_\_  
 bis: \_\_\_\_\_

Im Ben.-Blatt eingetragen:  
 am: \_\_\_\_\_ Name: \_\_\_\_\_  
 ausgelesen am: \_\_\_\_\_  
 am: \_\_\_\_\_ Name: \_\_\_\_\_  
 wiederingestellt am: \_\_\_\_\_ Name: \_\_\_\_\_

Best.-Nr. 200 040 5003 001 - 1008 - Aus Verlag

Heute geht im Nationaltheater der Vorhang auf  
**240000 Kubikmeter Oper**

Die Besucher werden überrascht mit 20 Millionen Mark wertevollen, kunstvolle Dekorationen. Die Kosten der Szenenmalerei von 210000 Mark und 2 Millionen Mark für die Ausstattung der Eröffnungsvorstellungen. Heute kamen 200000 Mark für Musikinstrumente. Für Aufrechterhaltung und Fortschritt 100000 Mark. Gesamtwert wird etwa 22,5 Millionen Mark.

Zweigt Jahre und sieben Wochen nach der Zerstörung durch Bomben präsentiert sich das zerstörte Münchner Nationaltheater heute erstmals im Glanz eines festlichen Opernhauses. Um 18.20 Uhr überlegt Ministerpräsident Alfons Goppel bei einem Festakt die Schlüssel des Hauses an den Staatsintendanten. Vor Gästen der bayrischen Staatsregierung geht um 18 Uhr als erste Vorstellung im neuen Theater die Richard-Strawuss-Oper „Die Frau ohne Schatten“ in Szene. Die erste öffentliche Vorstellung folgt am Samstag; Wagner „Meistersinger von Nürnberg“, die einst im Nationaltheater uraufgeführt worden sind.

Derufen in der ursprünglichen Größe in Angriff genommen werden sei.  
 Musik und Text der Bühne abgab die Inszenierung, von denen sie mit 100000 und 100000 die Kosten und der Chor auf die Bühne übernahm. Die Inszenierung wurde im selben Raum ebenfalls fortgesetzt. Die Inszenierung wurde im selben Raum ebenfalls fortgesetzt.

**Prominenz unter dem Murano-Lüster**

Zur ersten Opernaufführung im Münchner Nationaltheater kamen die Ehrengäste in festlichen Kleidern und mit Ordensbändern.



Wie denkt sich 2013 die Zeit 1963 zurück?



der am ambivalentesten agierenden Komponisten im NS-Staat – sowie mit den Werken des Komponisten Werner Egk. Doch auch andere Fragen der Spielplanpolitik – etwa nach den Gründen eines überraschenden Verdi-Schwerpunktes – werden behandelt.

### Davor und Danach: Personelle Kontinuitäten

Ebenfalls werden die personellen Kontinuitäten des untersuchten Zeitraums im Fokus stehen: Welche Intendanten, Dirigenten, Sänger prägten die Bayerische Staatsoper, oft über Jahrzehnte und wechselnde politische Regime hinweg? Wie ambivalent hat sich der oder die Einzelne positioniert? Wie wurde an der Bayerischen Staatsoper mit jüdischen Künstlerinnen und Künstlern, Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern umgegangen? Neben dem im Scheinwerferlicht stehenden Rudolf Hartmann, der sowohl während der Zeit des Dritten Reiches als auch nach dem Krieg als Oberspielleiter und Intendant prägend für die Bayerische Staatsoper war, werden auch die Mitarbeiter des Nationaltheaters porträtiert, die zum Teil (fast) über den gesamten Untersuchungszeitraum 1933-1963 am Haus angestellt waren. Diese Reihe reicht vom Bühnentechniker über die Putzfrau und die Friseurin bis zum im Krieg eingestellten „Presse- und Propagandachef“. Sicherlich gab es auch hier sowohl überzeugte Nationalsozialisten als auch Menschen, die mit dem Regime in Konflikt gerieten, wie etwa der Sekretär der Generalintendanz Erich Maschat, dessen Rücktritt von der NSDAP-Gauleitung vehement und wiederholt gefordert wurde. Auch diesen einzelnen Geschichten, die zusammen Teile der „Geschichte“ bilden, wird im Forschungsprojekt Raum gegeben.

### Neue Klarheit? –

### Ästhetische Entwicklung der Opernregie

Einen weiteren Schwerpunkt bildet die ästhetische Entwicklung der Musiktheater-Regie: Wie inszenierte man vor dem Krieg, während des Krieges und nach dem Krieg, ab welchem Punkt ist es überhaupt sinnvoll, bereits von „Regie“ im heutigen Sinne zu sprechen, wenn es sich nur um quasi-konzertante Einstudierungen oder erweiterte Wiederaufnahmen handelte? Es wird zu zeigen sein, dass von Musiktheaterregie im modernen Gebrauch erst relativ spät, etwa ab Kriegsende, gesprochen werden kann, auch wenn hier Vorläufer und Nachzügler die genaue Einordnung natürlich erschweren. Wie lange dominierte der sogenannte „Illusionismus“ die Opernbühne? Hatten Wieland Wagners abstrakte Bayreuther Wagner-Deutungen auch Einfluss auf München, etwa auf die Ring-Inszenierungen der Nachkriegsjahre? Wie lässt sich die berühmte Treppe in der *Arabella* deuten?

## Haus ohne Schatten?

**Archivalien-Bestellschein**

Benützungszweck: **W H F R S O** (Gültiges einkreuzen)

Vorlage art: (Gültiges unterstreichen)  
Sachbearbeiter \_\_\_\_\_ Lesesaal \_\_\_\_\_ Fotolabor \_\_\_\_\_ Versendung \_\_\_\_\_

Benützer: Name, Vorname: **Gromme, Rosmarie**  
Frank, Dominik

Bestand: **Intendant: Bayerische Staatsoper**  
- Sachleihen -  
Nummer: **215, \* 541, 624, 1056-60**  
(insges. 4 aufsteigender Folge)  
(Meistersinger)

Alien bestellt am: **15.7.2013**

Sachbearbeiter: **1292 (Verlobung in S. Domingo Egk)**

ausgegeben am: \_\_\_\_\_ Im Ben.-Blatt eingetragen: am \_\_\_\_\_ Name \_\_\_\_\_

Tagebuch Nr.: \_\_\_\_\_ versandt an: \_\_\_\_\_ am \_\_\_\_\_ Name \_\_\_\_\_

am \_\_\_\_\_ bis \_\_\_\_\_

ausgetragen \_\_\_\_\_ wiederangestellt \_\_\_\_\_

am \_\_\_\_\_ Name \_\_\_\_\_

Blatt-Nr. 200 (40) 3303 (01) - 1006 - 100 Verlag



**Man muß Komödiant sein**  
Renner inszeniert heutige Egk-Uraufführung „Die Verlobung von San Domingo“

„Zunächst hat man Komödiant zu sein“, antwortet der „Stadler-Intendant“ Dr. Ing. Günther Renner auf die Frage nach dem Vorzeichen für die neue Produktion.

Im Frühjahr 1963 inszeniert Dr. Renner wieder in München, allerdings am Haus selbst, im Schauspielhaus, den Vortrag „Die Verlobung von San Domingo“.

**Auch das Publikum hat Lampenfieber**  
Vorbereitungen in Schneiderateliers, Friseursalons und Hotels auf die Nationaltheater-Premiere

Von unserem Redaktionsmitglied Ingrid Benndorf

Nicht nur im Nationaltheater selbst, sondern auch in Schneiderateliers und Modelläden, in Hotels, Friseursalons und in den Wohnungen der Fremdenzister werden die letzten Vorbereitungen auf die festliche Premiere getroffen.

„Wir gehen eigentlich nur noch zurückbleiben an die Kasse, um eventuelle Fragen zu beantworten“, sagt Benndorf.

„Auf ein Wiedersehen mit vielen neuen Gesichtern“, heißt es bei den Vorbereitungen.

Das spezielle Menü, gekostet und nicht zu adressieren, heißt aus Renner in Charakter, seitdem Geführt, Friseurinnen, Schneiderinnen, Friseurinnen, Schneiderinnen und Friseurinnen.

Überschriften der Münchner Tageszeitungen im November 1963:

- SZ „Am Stachus wird für die Oper gespielt“
- SZ „Auch das Publikum hat Lampenfieber“
- SZ „Omnibus - Nur für Frack und Smokingträger“
- SZ „Auch kein Meistersinger fällt vom Himmel“
- SZ „Blick in die Kulissen der Bühnenbildner“
- SZ „Blumenschmuck, wohin man blickt“
- SZ „Es opert in der Stadt“
- SZ „Das Schauspiel vor dem Opernhaus“
- SZ „Knappertsbusch gibt den Auftakt“
- SZ „Schatten über dem Premierenglanz“
- SZ „Umstrittene Meistersinger-Premiere“
- Merkur „Koloraturen in Gold und Seide“
- Merkur „Zaungäste und Festgäste“
- Merkur „Aus der Liste der Ehrengäste“
- Merkur „Große Oper. Vorfahren und Nachkommen ...“
- Merkur „Nationaltheaterkarten nicht billiger“
- Stadtanz. „Dank den ‚Freunden des Nationaltheaters‘“
- AZ „Tumulte vor dem Nationaltheater“
- AZ „Unser neues Opernklima“
- AZ „Karajans federnder ‚Fidelio‘“

**Rosenkavalier-Aufführung abgesagt**  
 Die anlässlich des Todes von Präsident Kennedy angeordnete Staatstrauer gilt auch für heute, den Tag der Beisetzung. Aus diesem Grunde sind alle dem Ernst des Tages nicht entsprechenden Veranstaltungen abgesagt. Im Nationaltheater fällt die Festaufführung des „Rosenkavalier“ aus, die Karten werden an der Kasse zurückgenommen. Das Gastspiel der Insuliner im Kongressaal des Deutschen Museums wird auf 29. November, 20 Uhr, verlegt. Das



Erst 1953 wurde mit der Sicherung der Theaterruine begonnen

## Tumulte vor dem neuen Nationaltheater

Von unserem Redaktionsmitglied Michael Grazer

Nähe (Fig. Ber.) — Sturm auf das Nationaltheater! Das hatte niemand erwartet: Die letzten Operngäste für den Festakt anlässlich der Wiedereinführung des Nationaltheaters waren eingeladen. Polizeisicherungen hatten sichergestellt, die Oper „Frau ohne Schatten“ begann. Das glühende Licht, das die Haupttreppe beleuchtete, erlosch. Es war 12.22 Uhr.

Fürzlich sprangen Hunderte von Passanten, die vorher ebenfalls Stunden lang gefolgt hatten der Absperrung gelassener Köpfe, über die Gitter. Sie stürzten die breite Treppe und das Portal des neuen Theaters. Die 22 Orchestermitglieder, die von Erwartung auf dem Gehweg standen, traten ihren Augen nicht ab. „Abbrechen, abbrechen!“ rief einer von ihnen. Aber es spät, sie wurden unterzogen.

Erst vor dem steinernen Hauptgang, der nur von einem Mann durch den Gang, kam die „Abgebrannte“ zum Stillen. Die Logenbesitzer hatten sich vertrieben. Kritiker in letzter Sekunde die Türe geöffnet. Die erregte Menge griff an eine „Stuhlleiste“. „Wir wollen einen Theaterbesucher“, riefen Männer und Mädchen während mit Schreien an der Türschwelle. Eine Frau wehrte: „Wir haben alle eine Geduld und jetzt öffnen wir nicht. Schreit einen Stück herunter. Den Bau haben wir beauftragt.“

Zu spät kommende Theaterbesucher hatten Mühe, ins Opernhaus zu kommen. Sie mussten zwei Stunden warten. Im eigentlichen Logenraum warteten die Logenbesitzer vor dem Theater, während von der Tür „geduldlos“ zusehender standen. Bald meckerte OB Vogt und Götze in unser Nationaltheater.

Photos: Hans Eberwein

## Rekonstruktion statt Neubeginn: Der Wiederaufbau des Nationaltheaters

Um Ästhetik und Ideologie ging es auch in der Diskussion um den Wiederaufbau des zerstörten Nationaltheaters: Anders als in vielen anderen Städten Deutschlands wurde nicht auf eine moderne, zweckmäßige Architektur, sondern auf eine möglichst originalgetreue Rekonstruktion des „Operntempels“ gesetzt. Eine bedeutende Rolle spielte hierbei auch der bürgerschaftliche Verein „Freunde des Nationaltheaters“, der mit Spenden-Tombolas und anderen Aktionen maßgeblich für die Rekonstruktion verantwortlich war: Welche Überlegungen und Motive spielten hierbei eine Rolle? Wer waren die „Fädenzieher“ hinter dieser Entscheidung? Und wie kam es zu der umstrittenen Entscheidung, die Oper nach einem geschlossenen Festakt (Richard Strauss' *Frau ohne Schatten*) mit den *Meistersingern von Nürnberg*, der am meisten vereinnahmten Oper im Dritten Reich, etwa bei den Nürnberger Parteitagen, zu eröffnen? – Zufall, reaktionäre Protesthandlung oder bewusste Neubesetzung eines belasteten Stoffes mit „demokratischen“ Gedanken?

**Prominenz unter dem Murano-Lüster**  
 Zur ersten Operaufführung im Münchner Nationaltheater kamen die Ehrengäste in festlichen Kleidern und mit Ordensband

### Das Forschungsteam



Prof. Dr. Christopher Balme, Studium der Germanistik, Theaterwissenschaft und Kulturanthropologie. Promotion 1984, Habilitation 1993. Seit 2006 Leiter der Theaterwissenschaft München der LMU, Präsident der International Federation of Theatre Research und Leiter des Forschungsprojekts Global Theatre Histories. Aktuelle Forschungsschwerpunkte sind globale Theatergeschichte sowie Theater und Öffentlichkeit.



Prof. Dr. Jürgen Schläder, Studium der Germanistik und Musikwissenschaft. Promotion 1978, Habilitation 1986. Seit 1987 Professor für Theaterwissenschaft, Schwerpunkt Musiktheater, an der LMU. Zahlreiche Einzelstudien zu Geschichte und Ästhetik des Musiktheaters von 1600 bis heute. Leiter des Forschungszentrums „Sound and Movement“ für Gegenwartstheater und Neue Medien.



Dr. Rasmus Cromme, geboren 1980, Studium der Dramaturgie, Promotion über die Geschichte und Profilierung des Gärtnerplatztheaters. Wissenschaftlicher Mitarbeiter und Studiengangskordinator an der Theaterwissenschaft München.



Dominik Frank, M.A., geboren 1983, Studium der Philosophie und Theaterwissenschaft, Abschlussarbeit über „Die Nacktheit auf der Bühne“. Arbeitet als Theaterpädagoge, Regisseur und Lehrbeauftragter an der Theaterwissenschaft München.

Der Planung des neuen Nationaltheaters soll der Gedanke zugrunde liegen, daß das Nationaltheater als Kunstwerk ein geschlossenes Ganzes sein muß. Die verblichene, monumentale Außenfassade zwingt zu einer architektonischen Lösung, die mit der äußeren Erscheinung form zusammenhängt. Es wird gebeten, ein Raumtheater zu bauen, das die Raumwirkung insbesondere des Zuschauertraumes des einstigen Fischer-Klenze-Baus mit seiner Klarheit und Festlichkeit wieder erreicht. Eine traditionstreuende Lösung wird dabei abgelehnt.  
 aus: Resolution der Freunde des NTs, 25.04.55

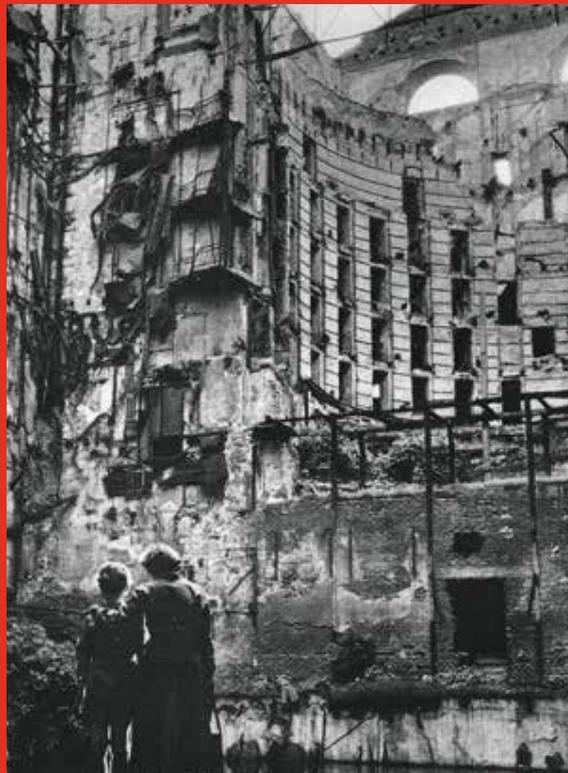




# Tränen lügen nicht, oder? Vom Umgang mit erzählter Geschichte.

In der Bombennacht vom 2. auf den 3. Oktober 1943 wurde das Nationaltheater zerstört und brannte vollständig aus. Den Münchnern war die Ruine bis weit in die 1950er Jahre hinein, bis zum Beginn des Wiederaufbaus, ein Mahnmal.

Bildquelle: Gerhard Schmidt:  
„Das Nationaltheater nach der  
Ausbombung, Der Innenraum“.  
In: *Der Zwiebelturm*.  
*Monatsschrift für das bayerische  
Volk und seine Freunde*.  
Ausgabe 1961/11. Regensburg:  
Habel, 1961.



Text Rasmus Cromme und Dominik Frank

Die Bayerische Staatsoper hat ein Forscherteam der Ludwig-Maximilians-Universität beauftragt, ihre Geschichte von 1933 bis 1963 zu untersuchen. Eine wichtige Quelle hierfür sind Zeitzeugenberichte. Auch in dieser Ausgabe von MAX JOSEPH berichten die Forscher aus ihrer Arbeit – hier von der Methodik der *oral history*.

Die junge Dame hat es eilig: Soll sie den kurzen Umweg durch die „Drückebergergasse“ hinter der Feldherrenhalle oder lieber den direkten Weg nehmen? Letzteres würde allerdings bedeuten, dem diensthabenden SS-Mann am Odeonsplatz den ungeliebten Hitlergruß präsentieren zu müssen. Nach einem kurzen Blick auf die Turmuhr der Theatinerkirche entscheidet sie sich für den schnellen Weg: Das Ziel ist in diesem Fall wichtiger als der stille Protest. Der SS-Offizier kennt sie schon und ruft der nur schlampig Grüßenden gönnerhaft hinterher: „Und jetzt nichts wie ab an die Opernkasse!“ Denn diese ist ihr Ziel: Nur wer früh genug ansteht, kann einen der begehrten Stehplätze im Parterre des Nationaltheaters erhalten. Das Mädchen hat Glück. Nach stundenlangem Warten – erst an der Kasse, dann am Einlass – ergattert sie die Luxusausführung des Stehplatzes: Mit Säule zum Anlehnen. So kann *Die Walküre* mit Hans Hotter als Wotan kommen. Die Vorstellung beginnt schon nachmittags, dieses Arrangement ist den Luftangriffen geschuldet, wir befinden uns in der Endphase des Zweiten Weltkrieges. Die Oper ist die einzige Ablenkung der jungen Frau vom trostlos-bedrohlichen Alltag des Krieges. So wie ihr geht es vielen: Nach der Vorstellung will der Applaus nicht enden, vor allem das Stehparterre jubelt ausdauernd. So lange, bis Hans Hotter noch einmal vor den Eisernen Vorhang tritt, das Publikum mit einer Handbewegung zum Schweigen bringt und sagt: „Seid vernünftig, Kinder, und geht heim. Es ist schon Vorwarnung.“ Ernüchtert machen sich alle auf den Heimweg. Dieselbe junge Dame steht wenige Monate später, am Morgen des 3. Oktober 1943, mit einigen anderen fassungslos vor der brennenden Ruine des ausgebombten Nationaltheaters. Ein einzelner Feuerwehrmann spritzt mit einem dünnen Schlauch in die Flammen, eine eher symbolische Aktivität. Menschen, die sich nicht kennen, umarmen einander

schweigend, Tränen fließen. Das geliebte Opernhaus ist nur noch Schutt und Asche.

Zur gleichen Zeit kommt eine andere junge Frau vorbei: Als ihre Heimatstadt Hamburg im Krieg von den Alliierten größtenteils zerstört worden war, flüchtete sie zu Verwandten in das zu diesem Zeitpunkt noch intakte, unzerstörte München. Kurz nach ihrer Ankunft wollte die musikbegeisterte junge Frau spontan in die Oper gehen und wurde vom Kassenspersonal belehrt: „Also eigentlich ist hier immer ausverkauft, da müssen Sie sich schon früher anstellen.“ Die Opernbegeisterung der Münchner beeindruckte sie, aus Hamburg war sie so etwas nicht gewohnt. Doch nach nur einem Opernbesuch im Nationaltheater (es waren *Die vier Grobiane*) erlebte sie schon die zweite Opernzerstörung in kurzer Zeit: Nach dem Hamburger Haus sah sie nun auch das Münchner Nationaltheater als rauchende Ruine, allerdings mit einem Unterschied: Vor dem zerstörten Haus sah die zufällig vorbeikommende junge Frau eine Gruppe von weinenden Menschen und war schwer beeindruckt – eine Stadt, in der die Menschen um die Oper weinen: Hier wollte sie bleiben. Und sie blieb bis heute.

Der Anfang dieses Artikels ist aus einer teilnehmenden Perspektive geschrieben, es wurde der Versuch unternommen, den Leser in die Ereignisse von damals hineinzusetzen. Die hier erzählte Geschichte basiert auf mehreren Interviews mit Zeitzeuginnen und Zeitzeugen. Sie ist eine Synthese aus verschiedenen Berichten, gibt allerdings der Versuchung nach, Historizität emotional miterlebbar zu machen, Geschichte in Geschichten zu erzählen, mithin: zu interpretieren. Ob sich die Begebenheit wirklich exakt so zugetragen hat, muss offen bleiben.

Doch wie geht man als Wissenschaftler mit Zeitzeugenberichten um, welche Methodiken müssen angewendet

werden, um diese Berichte über einen anekdotischen und emotionalen Zugang hinaus in einem wissenschaftlichen Kontext für die Zeitgeschichtsschreibung nutzbar zu machen?

### ***Oral history* – Methodik, Probleme, Möglichkeiten**

Interviews mit Menschen, die aus eigener Erfahrung berichten und erzählen können, sind ein wichtiges Forschungsinstrument der Zeitgeschichte. Auch das Forschungsprojekt der Bayerischen Staatsoper ist unter anderem auf die Augenzeugenberichte von Menschen angewiesen, die mit ihren Erinnerungen helfen, die Historie der Staatsoper zu rekonstruieren. Dabei treten jedoch mehrere methodologische Schwierigkeiten auf, die reflektiert und ausgeglichen werden müssen. Wohl und Wehe der Zeitzeugeninterviews fasst die Medienwissenschaftlerin Judith Keilbach wie folgt zusammen: „Mit ihren Erinnerungen produzieren Zeitzeugen Geschichte und machen diese dabei gleichzeitig in ihrer Erfahrungsdimension konkret zugänglich.“ Der unschätzbare Vorteil an dieser Form von Geschichtswissenschaft, der *oral history*, ist also die Tatsache, dass Geschichte dadurch lebendig und nachvollziehbar wird. Der Augenzeugenbericht der Dame, die um die Oper weinte, vermittelt zuerst einmal eine große Emotionalität und macht deutlich, welchen Stellenwert die Oper im Leben der Menschen hatte. Doch auch diese Formulierung ist mit Vorsicht zu genießen: Korrekt formuliert müsste es heißen: Welchen Stellenwert die Oper im Leben dieser Frau hatte.

Ein weiterer Vorteil besteht darin, dass durch Gespräche mit Zeitzeugen auch Fakten, die nicht auf Papier festgehalten wurden, für die Forschung zugänglich werden. Protokolle erfassen eben nur technische Abläufe: So kann aus den Akten zwar ermittelt werden, welche Bühnenbildner-Intendant Rudolf Hartmann beschäftigte.

Wie er jedoch mit ihnen umging, welche künstlerischen Ziele verfolgt wurden und wie sich dies auf das Klima am Haus auswirkte, wird erst im Gespräch mit Zeitzeugen klar. Außerdem stellt sich gerade für die Zeit des Krieges das Problem, dass die Nationalsozialisten in den letzten Tagen ihres Regimes einen Großteil des belastenden Aktenmaterials vernichteten und somit die Quellenlage für eine Rekonstruktion dieser Zeit mehr als kritisch ist. Auch Aktenbestände der Gauleitung und des „Reichsstatthalters“, in denen von der Bayerischen Staatsoper die Rede war, fehlen in den Archiven. Hier kann *oral history* helfen, historische Lücken zumindest teilweise zu schließen. Ein dritter Punkt ist der demokratische Aspekt: Durch Zeitzeugeninterviews kann Geschichte sozusagen „von unten“ geschrieben werden, aus der Perspektive des einzelnen Menschen und direkt Betroffenen. Verhindert werden kann somit eine rein offizielle, politisch gewünschte Lesart von historischen Prozessen. Auf die Staatsoper bezogen lässt sich das an einem prominenten Beispiel klarmachen: Der ehemalige Intendant Rudolf Hartmann schildert in seiner Autobiografie *Das geliebte Haus* die Vorgänge um seine Entnazifizierung als relativ nebensächlich, lästig, aber nicht persönlichkeitsprägend. Dass er mit dem nationalsozialistischen Gauleiter Wagner anscheinend eng befreundet war und diesem Vertrauensverhältnis auch seine Beförderung zum stellvertretenden Intendanten und Operndirektor schuldete – was wiederum einen Vertrauensbruch mit Generalmusikdirektor und Intendant Clemens Krauss zur Folge hatte, welcher Hartmann von Berlin nach München geholt hatte und nun aus der Presse über seinen neuen Operndirektor informiert wurde – erwähnt Hartmann nicht. Diese Vorgänge werden erst aus der Kontrastierung der Autobiografie mit Zeitzeugeninterviews (und der daraus wiederum resultierenden Aktenrecherche) deutlich.

Soviel zum „Wohl“, nun zum „Wehe“ von *oral history*: Neben allen Vorteilen der mündlich überlieferten Geschichte muss sich die Forschung immer des epistemologischen Problems bewusst sein, welches Zeitzeugeninterviews beinhalten: der *Produktion* von Geschichte. Keilbach formuliert es prägnant: „Die Erinnerungen, die in den lebensgeschichtlichen Interviews zu Tage gefördert werden, sind keine Dokumente der Vergangenheit, sondern immer ein Ausdruck der Gegenwart. Es handelt sich um Konstruktionen, die sich in individuellen und kollektiven Umarbeitungsprozessen permanent transformieren und von vielfältigen Überlagerungen geprägt sind.“ Eine Erinnerung ist also niemals als letztgültige Wahrheit zu interpretieren, vielmehr muss die Forschung immer wieder die berühmten W-Fragen stellen: Wer erinnert sich wann wie an was (und an was nicht)? Konkret gefragt: Warum erinnern sich die Zeitzeugen des einleitenden Beispiels an ihre Tränen um das Nationaltheater und an den kurzen Satz des SS-Mannes, warum haben sich ausgerechnet diese Tage in ihr Gedächtnis eingebrannt? Welche Rolle spielte der „stille Protest“ eigentlich für die Dame, nachdem sie ihn explizit erwähnt? Was erzählt die Erwähnung der Situation über das Verhältnis der Frau zum Regime? Schon die Tatsache, dass der Volksmund den Namen „Drückebergergasse“ erfand, weist darauf hin, dass diese Haltung der Frau keine singuläre Erscheinung war. Deutlich wird im Beispiel auch die Erleichterung darüber, dass eine Art Einverständnis mit dem SS-Mann hergestellt wird, und dieser den schlampigen Hitlergruß übersieht und den Opernbesuch sogar „augenzwinkernd“ unterstützt. Verändert das den Inhalt ihrer Aussage? Oder werden solche Aspekte bewusst verdrängt? Denkt die Zeitzeugin heute – 70 Jahre später – anders über die Situation als 1943? Welches Geschichtsbild steckt hinter einer so emotionalen Erzählung? Auch aus den Leerstellen der

Erzählung können weitere Fragen konstruiert werden, die zu weiteren Forschungsschwerpunkten führen: War der jungen Frau bewusst, welch großes Privileg ein Opernbesuch im Jahre 1943 darstellte? Mit welcher Haltung ging die Frau nach dem Krieg in die Oper? Ist ihr aufgefallen, dass manche Sängerinnen und Sänger plötzlich nicht mehr auftraten und wenn ja, gab es Nachfragen, warum? Gab es eine Reflexion der Geschehnisse?

Sogar bei *scheinbar* unpolitischen Fragen – denn im Kontext des Forschungsprojektes gibt es selbstverständlich keine unpolitischen Fragen – nach bestimmten Ereignissen an der Staatsoper wird deutlich (und viele unserer Gesprächspartner weisen auch ausdrücklich darauf hin), dass Erinnerungen verschwimmen oder vom kollektiven Gedächtnis überlagert werden: So kann es sein, dass eine berühmte Fernsehaufzeichnung dazu führt, dass man glaubt, Rudolf Hartmanns *Arabella*-Inszenierung live miterlebt zu haben. Sängerpersönlichkeiten verschwimmen, Bühnenbilder werden anderen Aufführungen zugeordnet, politische Kontexte ignoriert. Die Historikerin Ulrike Jureit prägte für dieses Phänomen den Begriff „Erfahrungssynthesen“, welchen ein langwieriger Interpretationsprozess vorgegangen ist und die von zahlreichen Überlagerungen geprägt wurden. Sie warnt in diesem Zusammenhang davor, die Sinnkonstruktionen der Zeitzeugen lediglich zu reproduzieren, ohne dabei die „Konstruktion an sich zu untersuchen.“ Für eine faktenorientierte Rekonstruktion vergangener Ereignisse ist es demnach notwendig, die Erinnerungsinterviews mit anderen Archivalien kontrastierend zu vergleichen; in dem hier exemplarisch behandelten Fall werden also etwa Abendprotokolle, Zeitungsberichte und weitere Zeitzeugeninterviews als Vergleichs- und Ergänzungsmaterial genutzt.

Auch wenn es keine unpolitischen Fragen gibt, die Sehnsucht vieler Men-

## Forschungsauftrag der Bayerischen Staatsoper

Das Nationaltheater während eines Bombenangriffs 1943. Quelle: Freistaat Bayern unter Mitwirkung der Freunde des Nationaltheaters e.V. und der Landeshauptstadt München (Hg.): *Festliche Oper. Geschichte und Wiederaufbau des Nationaltheaters in München*. Red. Paul Schallweg. München: Selbstverlag, 1964, S. 29. (Hinweis: Die Aufnahme zeigt nicht den nächtlichen Bombenangriff am 2./3. Oktober 1943, bei dem das Nationaltheater zerstört wurde.)



schen nach unpolitischer Kunst gibt es offensichtlich: So wie sich viele Operschaffende während des Dritten Reiches auf eine Art „innerer Emigration“ beriefen und sich selbst als unpolitische Künstler darstellten, gibt es auch heute noch den Wunsch, die damaligen Ereignisse an der Oper losgelöst von den politischen Rahmenbedingungen zu betrachten: So erreichte das Forschungsteam beispielsweise der Anruf einer über 90-jährigen Dame, die nach einem ersten Bericht in der Presse empört darauf hinwies, dass „die *Meistersinger* nicht Hitlers Lieblingsoper waren: Das war unsere Lieblingsoper!“ Es geht also wohl darum, die Kunst vor dem Leben zu schützen. Woher dieses Bedürfnis kommt, ist eine spannende Frage, weil sie in die elementaren Gründe von Kunst vordringt.

Interviews mit Zeitzeugen liefern also keinen objektiven Überblick über die Vergangenheit, sondern machen Geschichte über ihre Bedeutung für einzelne Personen, also in subjektiver Perspektive, zugänglich, was einen unschätzbaren Vorteil für die Zeitgeschichtsschreibung bietet, wie Michael Pollak formuliert: „Trotz aller Verzerrung, trotz der Erinnerungslücken

und des dem biografischen Erzählen innewohnenden Hangs zur Verschönerung der Selbstdarstellung vermag eine einzelne Lebensgeschichte über ihre eindringliche Sprache oft mehr zu vermitteln und über die Vergangenheit Nuancierteres, also Genaueres und Vielfältigeres auszusagen, als zum Beispiel ausführliche statistische Reihen [...]. Gerade durch die Betroffenheit, die sie beim Zuhören oder Lesen auszulösen vermag, bietet die mündliche Geschichte oft eine Gelegenheit, [...] Ereignisse anschaulich zu vermitteln.“

### Können Tränen lügen?

Wendet man die Methodik der *oral history* auf das oben vorgestellte Beispiel an, so ergibt sich eine ganze Reihe von historisch signifikanten Fragestellungen und Ergebnissen: An erster Stelle wird klar, welche Bedeutung die Oper für die beiden Damen hatte. Offen bleibt jedoch, warum diese emotionale Wucht – die sogar zu Tränen um ein Bauwerk führte – entstand. Man meint fast, dass hier die Oper als Identifikationsobjekt benutzt wurde, stärker als alle anderen gesellschaftlichen Umstände

– eine interessante wie zwingende Wahl, bietet doch die Oper mit bewundernswürdigen Sängerinnen und Sängern, mit der Möglichkeit, sich als Experte unter Gleichgesinnten zu fühlen und der Musik als „emotionalem Verstärker“ eine breite Basis hierfür.

Hinterfragt werden müssen die wörtlichen Zitate in der Geschichte: Ist es möglich, sich nach 70 Jahren noch exakt an den Wortlaut des SS-Mannes oder des Sängers Hans Hotter zu erinnern? Geschichten verändern sich mit mehrmaligem Erzählen, überlagern sich, werden mit Ausschmückungen versehen. Hier kann es also gut sein – vor allem, wenn der Eindruck entsteht, dass Geschichten öfter und gern erzählt werden – dass wir es mit einer der oben erläuterten „Erfahrungssynthesen“ zu tun haben.

Was lässt sich aus der Geschichte über die Lebenswirklichkeit der jungen Frau im München des Jahres 1943 eruieren? Auf der einen Seite gab es eine Form von gesellschaftlichem Leben, das unter Vermeidung von politischer Analyse stattfand. Mehrere Zeitzeugen weisen darauf hin, dass man im Stehparterre lieber über die bestimmten stimmlichen Qualitäten

Hans Hotters debattierte als etwa über die Lebensmittelknappheit: Hier wird erneut deutlich, welch großen Raum die Sehnsucht nach der Oper als einem apolitischen Ort einnahm. In den bisherigen Interviews wurde noch keine dem widersprechende Aussage getätigt, was allerdings noch nicht bedeutet, dass es diese politischen Gespräche nicht auch gegeben hätte. Verallgemeinernde Extrapolationen auf die Gesellschaft sind leider schwer möglich, dafür ist die untersuchte Referenzgruppe schlicht zu klein. Neben der Tatsache, dass die Oper zumindest für einige Zeitzeugen als Fluchtort begriffen wurde, wird deutlich, dass es auch im Nationaltheater einen pragmatischen Umgang mit den nun einmal gegebenen Umständen, den Luftangriffen, gab: Vorstellungen begannen früher, Vorwarnungen wurden von Sängern vor dem Eisernen Vorhang angesagt.

Auf die Gesellschaft projiziert ließe sich fragen: Wurde hier eine Art „Legende“ konstruiert – wie die kunst-sinnigen Münchner auch während des Dritten Reiches die Kultur hochhielten und sogar um das zerstörte Opernhaus weinten?

### Zwischen Objektivität und Haltung

Der Beginn des Artikels wurde aus der teilnehmenden Perspektive der Zeitzeugen geschildert, für den Schluss wollen wir noch einmal eine teilnehmende Perspektive wählen: unsere. Bei den Interviews mit den Zeitzeugen stellen sich uns als Theaterwissenschaftlern der nachgeborenen Generation und Mitarbeitern im Forschungsprojekt „Die Bayerische Staatsoper 1933-1963“ persönlich mindestens zwei Herausforderungen. Die erste: den Zeitzeugen gerecht werden. Wir sind sehr dankbar, dass sich so viele Menschen auf unseren Aufruf hin gemeldet haben; ein Großteil der Interviews verlief in sehr herzlicher Atmosphäre, wir wurden mit Kaffee, frisch gepresstem Apfelsaft und di-

versen selbstgemachten Kuchen versorgt. Die Menschen sprechen gerne und viel von der Oper. Können wir daraus ableiten, dass sie nicht über Politik sprechen? Natürlich nicht. Immerhin stand in unserem Aufruf: „Wenn Sie über die Bayerische Staatsoper berichten können ...“. Hätten wir gleich unsere drängenden Fragen von heute an die Zeitzeugen richten müssen? Hätten wir vielleicht sogar sofort mit ihnen diskutieren sollen, oder ist es richtig, einfach O-Töne zu sammeln? Es gilt, uns persönlich möglichst frei zu machen von politischen Vorurteilen unserer Generation. Außerdem gilt es, die Zeitzeugenberichte weder künstlich-sensationsheischerisch zu überhöhen und zu verallgemeinern, noch sich zu sehr in den Bann der erzählten Geschichten ziehen zu lassen. Nach Adorno verlangt die Beschäftigung mit der Geschichte uneingeschränkt eine Haltung. Wie wurden *wir* zu dem, was wir sind? Nur wenn wir diese Fragen beantworten, können wir auch möglichst objektiv auf unsere Forschung blicken und vielleicht unserem Ideal-Ziel näher kommen: Genauer wissen, was war – und wie uns dies bis heute beeinflusst. Eine Patentlösung gibt es nicht. ●

Dr. Rasmus Cromme, Jahrgang 1980, ist wissenschaftlicher Mitarbeiter und Studiengangskoordinator an der Theaterwissenschaft München. Nach seinem Studium der Dramaturgie promovierte er über die Geschichte und Profilierung des Gärtnerplatztheaters in München (*Thaliens Vermächtnis am Gärtnerplatz*), die Forschung zur Geschichte der Bayerischen Staatsoper ist für ihn zugleich sein PostDoc-Projekt.

Dominik Frank, M.A., Jahrgang 1983, arbeitet als Theaterpädagoge, Regisseur und Lehrbeauftragter an der Theaterwissenschaft München. Nach dem Studium der Philosophie, Literatur und Theaterwissenschaft schreibt er seine Dissertation im Rahmen des Forschungsprojekts zur Geschichte der Bayerischen Staatsoper.

#### Verwendete Literatur (Auswahl):

- Hartmann, Rudolf: *Das geliebte Haus. Mein Leben mit der Oper*. München / Zürich: Piper, 1975.
- Jureit, Ulrike: *Konstruktion und Sinn. Methodische Überlegungen zu biographischen Sinnkonstruktionen*. Oldenburg: BIS, 1998.
- Keilbach, Judith: *Geschichtsbilder und Zeitzeugen. Zur Darstellung des Nationalsozialismus im bundesdeutschen Fernsehen*. Münster [u.a.]: Lit, 2008 (= Braunschweiger Schriften zur Medienkultur, hrsg. von Rolf F. Nohr, Bd. 8).
- Möller, Horst / Wengst, Udo: *Einführung in die Zeitgeschichte*. München: C. H. Beck, 2003.
- Nohl, Arnd-Michael: *Interview und dokumentarische Methode. Anleitungen für die Forschungspraxis*. Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften, 2009 [2006].
- Pollak, Michael: *Die Grenzen des Sagbaren. Lebensgeschichten von KZ-Überlebenden als Augenzeugenberichte und als Identitätsarbeit*. Frankfurt / New York: Campus, 1988.
- Thamer, Hans-Ulrich: *Verführung und Gewalt. Deutschland 1933-1945*. München: Siedler, 2004.

---

#### ZEITZEUGEN GESUCHT!

Wer über die Bayerische Staatsoper in den Jahren 1933-1963 berichten kann (als MitarbeiterIn oder ZuschauerIn), wird hiermit herzlich gebeten, sich mit uns in Verbindung zu setzen!

#### Kontakt:

Forschungsprojekt Nationaltheater  
LMU Theaterwissenschaft München  
Georgenstraße 11  
80799 München  
T 089 – 21 80 35 03  
geschichte-nationaltheater@lrz.uni-muenchen.de

---



# Neue Fahrten, frische Spuren – Zeitzeugen berichten ...

Mit der Jubiläumsspielzeit 2013/14 begann auch die Arbeit eines Forschungsteams der Theaterwissenschaft München, das im Auftrag der Bayerischen Staatsoper deren Geschichte von 1933 bis 1963 untersucht. Der Stand des Forschungsprozesses wird seitdem regelmäßig in MAX JOSEPH präsentiert.

In der vorigen Ausgabe wurden neben dem theoretischen Rahmen der *oral history* auch die Risiken und vermeintlichen Nebenwirkungen des persönlichen *one-to-one*-Austausches – die sogenannten Erfahrungssynthesen – problematisiert. Nun sollen die Chancen und Potenziale an konkreten Beispielen deutlich werden: Denn Zeitzeugen sind de facto Zeugen, und sowohl ihre Schilderungen als auch ihre Dokumente stehen zunächst für sich und können/müssen im nächsten Schritt in diverse Richtungen ausgewertet werden. Aus Archivsondierungen werden so gezielte Recherchen. Trotz beeindruckender persönlicher Begegnungen gilt es hierbei stets nüchtern zu bleiben und das Forschen als langwierigen Prozess zu begreifen.

Im Folgenden werden „Geschichten“ dreier Zeitzeugen präsentiert und mit Fragen aus der Forschungsarbeit konfrontiert.

## Das Erbe des Schwiegervaters: Marit Ostertag

Von Marit Ostertag erreicht das Institut ein handgeschriebener Brief <sup>1</sup>: Im Nachlass ihres Schwiegervaters, des Kammersängers Karl Ostertag, der zwischen 1936 und 1968 am Nationaltheater angestellt war, befinden sich Aufzeichnungen, Dokumente und Fotos, die möglicherweise den Interessen des Forschungsprojekts dienlich sein könnten.

Im Gespräch zeichnet Marit Ostertag das Sängerleben ihres Schwiegervaters nach: Karl Ostertag, geboren 1903, erhielt sein erstes Engagement in Neustrelitz, bevor er über Zürich und Bremen nach München gelangte. <sup>2</sup> Dort protegierte ihn Intendant Clemens Krauss und betraute ihn mit wichtigen Verdi- und Wagner-Partien. Als Mitglied des Nationalsozialistischen Künstlerbunds <sup>3</sup> wurde er nach Ende des Zweiten Weltkriegs gekündigt, ebenso wie seine Sängerkollegen – im Gegensatz zu den Dirigenten, die am Haus bleiben durften, <sup>4</sup> wie Frau Ostertag betonte. Die Entnazifizierungsunterlagen <sup>5</sup> sind nicht mehr vorhanden. Nach überbrückenden Engagements in Düsseldorf und Kassel konnte Ostertag an die Bayerische Staatsoper zurückkehren <sup>6</sup> und blieb bis zu seinem Pensionseintritt festes Ensemblemitglied am Nationaltheater. <sup>7</sup>

Die in ihrem Brief erwähnten Unterlagen, die Marit Ostertag im Gespräch vorzeigt, enthalten diverse Rollen- und Szenenfotos, Bilder von Festlichkeiten auch aus der NS-Zeit <sup>8</sup>; darüber hinaus auch vereinzelt Programmhefte und Zeitungsausschnitte. Den Kern dieses Sängernachlasses jedoch bilden zwei handgeschriebene Bände, in denen Karl Ostertag jede einzelne Opernvorstellung seines



<sup>1</sup>

<sup>2</sup> Eine zentrale Quelle für die Forschungsarbeit rund um Mitarbeiter der Bayerischen Staatsoper sind die Bestände im Bayerischen Hauptstaatsarchiv in der Schönfeldstraße. Doch auch Fundgruben können enttäuschen: Im Bestand Intendanz Bayerische Staatsoper/ Personalakten ist der Akt zu Ks. Karl Ostertag nicht vorhanden.

<sup>6</sup> Wie war die Position der Bayerischen Staatsoper generell im Umgang mit „entnazifizierten“ Sängerinnen und Sängern?



<sup>7</sup> Karl Ostertag als Ramdam in *Aida* 1937. Diese Fotos gab uns Marit Ostertag zusammen mit einer Fülle an weiteren Dokumenten ihres Schwiegervaters zur treuen Verwahrung in die Hände.



„Links Strauss, rechts Krauss“: Festtafel anlässlich einer Geburtstagsfeier von Richard Strauss im Haus von Karl Fiehler, Oberbürgermeister in München zwischen 1933 und 1945. <sup>8</sup>

<sup>3</sup> Was ist gemeint mit „Nationalsozialistischer Künstlerbund“ und welche Organisationsform hatte dieser? Wie groß war der Druck beizutreten bzw. wie „selbstverständlich“ war eine Mitgliedschaft für Künstler in der NS-Zeit? Wurde Regimetreue von Sängern vorgetäuscht, um einem Berufsverbot zu entgehen, oder wurde die ideologische Überzeugung nach dem verlorenen Krieg verleugnet?

<sup>9</sup> Dies ist ein einmaliger Einblick: Während Spielzeitprogramm und teilweise auch Monatsspielpläne recherchierbar sind, ist der Spielplan hier aus der Sicht eines einzelnen „Ausführenden“ mit seinen Konsequenzen und Belastungen nachzuvollziehen. → Ist dies ein repräsentatives Beispiel für die Besetzungstaktik der Staatsoper? (Vgl. auch Besetzungszettel im Bayerischen Staatsarchiv bzw. der Bayerischen Staatsbibliothek).

<sup>4</sup> Dies muss recherchiert und anhand von Dokumenten verifiziert werden! Erste Anlaufstelle zur systematischen Recherche ist das Hauptstaatsarchiv.

<sup>5</sup> Die Entnazifizierungsunterlagen wurden von der Familie nicht aufgehoben. Wo kann man an Unterlagen ähnlicher Fälle gelangen? → Institut für Zeitgeschichte kontaktieren



<sup>10</sup>

11 Was sagen Auswahl und Formulierung der besonderen Ereignisse, die Ostertag in seinem „Almanach“ erwähnt, über sein Selbstbild, seine Identifikation mit dem Nationaltheater und seine Wahrnehmung der Vorgänge aus?

12 Zu berücksichtigen sind gewisse Diskrepanzen zwischen den Interessen von Zeitzeugen, Angehörigen, Wissenschaftlern oder der Öffentlichkeit, auf welche Weise man der Vergangenheit gerecht werden will. Ist etwa eine Bewertung aus heutiger Sicht tabu, anmaßend oder hingegen notwendig?

13 Wie vielen Sängern wurde in den 1950er Jahren diese Auszeichnung zuteil?

14 Welche Instanzen entscheiden – damals wie heute – darüber, welche Künstlerpersönlichkeiten im Porträt verewigt in der Oper hängen? Gibt es Schriftverkehr hierzu, etwa einen Antrag, Ks. Ostertag mit aufzunehmen? Darüber hinaus verdient die Gemäldegalerie bei Gelegenheit gesonderte Untersuchung: Wie verhielten sich die porträtierten Künstler und die porträtierenden Maler zum Nationalsozialismus?

15 „Kammersänger Karl Ostertag“: Balkon, Türe 2, Reihe 1, Platz 12.



16 Bildnachweis: Bayerische Staatsoper, Freunde des Nationaltheaters (Hgg.): Die Portrait-Galerie im Nationaltheater. 2. ergänzte Auflage, München 1996, S. 17.

Berufslebens lückenlos dokumentiert 9 hat: Mit Akribie und in sauberster Füllfeder-Handschrift verzeichnete er Datum, Aufführungsnummer, Oper, Partie und Dirigent, zuweilen Notizen zur Besetzung oder Besonderheiten. Für einschneidende Ereignisse unterbrach Ostertag das Vorstellungskalendarium und berichtete in knappen Worten vom Außerordentlichen – so findet sich zum Beispiel nach den Daten einer *Aida*-Aufführung vom 30. September 1943 folgender Eintrag: „Am 2./3. Oktober 1943 wurde das Nationaltheater bei einem Fliegerangriff völlig zerstört. Vorerst finden Grosskonzerte im Festsaal des Deutschen Museums statt.“ Die beiden Bände seines „Almanachs“ 10, wie die Schwiegertochter sie bezeichnet, begleiteten Karl Ostertag sein Berufsleben lang. Nach Jahren von Aufführungen im Prinzregententheater verzeichnete er 1963 die Eröffnung des wiederaufgebauten Nationaltheaters ohne Pathos oder Sentiment. Am 23. November 1963 – in der Eröffnungswoche – sang Ostertag den Moser in den *Meistersingern*, darunter steht zu lesen: „Die für 25.11.63 angesetzte *Rosenkavalier*-Festvorstellung musste wegen der Ermordung des Amerikanischen Präsidenten J. F. Kennedy ausfallen.“ 11

Während die einen ergründen, wie man wird, was man ist, fragen die anderen: Was bleibt von dem, was war? 12 Karl Ostertags Sohn lebt nicht mehr, auch sonst gibt es keine Nachkommen. So ist es Marit Ostertag ein Anliegen, dass das Material, welches Zeugnis ablegt vom Schaffen ihres Schwiegervaters, gesichtet und danach einem Archiv wie etwa dem des Theatermuseums zugeführt wird.

Karl Ostertag bekam 1956 den Ehrentitel „Bayerischer Kammersänger“ verliehen; 13 ein Platz in der Gemäldegalerie im Foyer des Nationaltheaters wurde ihm aber nie zuerkannt. 14 Marit Ostertag hat dafür gesorgt, dass ihr Schwiegervater, der 1979 verstarb, dennoch im Nationaltheater präsent bleibt: Sie erwarb eine Stuhlpatenschaft in seinem Namen. 15

### „Der schönste Klassizismus Münchens“: Der Architekt Franz Simm

Die Familie von Dr. Franz Simm ist bereits länger mit der Oper bekannt: Großvater Franz Xaver porträtierte einst den Intendanten Joseph von Babo (1756–1822), dessen Bildnis 16 auch heute noch im Parkett-Umlauf zu sehen ist. Ein Enkel Simms singt im Kinderchor, ein weiterer arbeitet neben dem Studium als Platzanweiser. 17

Franz Simm 18 selbst war zwischen 1955 und 1957 als Planungsleiter, also als leitender Baubeamter im Auftrag des Staatlichen Hochbauamtes zuständig für den hinteren Teil des Nationaltheaters: „ab Eisernem Vorhang und Bühnenzone über das hintere Werkstätten- beziehungsweise Betriebsgebäude bis hin zum Magazingebäude, dem sogenannten Kulissenbahnhof 19 am Marstallplatz“, wie er im Gespräch erklärte. Unter anderem war er mit der ingenieurtechnischen Koordination zwischen dem Architekten des Wiederaufbaus, Professor Gerhard Graubner, 20 und der Bayerischen Staatsbauverwaltung betraut und hat so durch die Nähe zu den Planungsbüros auch die Debatten um Rekonstruktion versus Neugestaltung des Vorder- und Zuschauerhauses miterlebt. Er bezeichnet seine damalige Projekteinbindung heute als „eine der schönsten großen Bauaufgaben“ seines Lebens. Eindrucksvoll schildert er, dass 1953, noch zwei Jahre vor der Wettbewerbsausschreibung, viele Architekten, Ingenieure und Städteplaner – darunter auch er selbst – der Ansicht gewesen seien, dass eine vollständig originalgetreue Rekonstruktion des Nationaltheaters gar nicht zwangsläufig zur Diskussion stehen müsse: Der Gestaltungswille der Nachkriegsgeneration lautete „im Geist der Zeit“ 21, Sichtbeton und Glas als „moderne“ Baustoffe waren attraktiv, wie die Theaterhäuser in Frankfurt (Großes Haus der Städtischen Bühnen, 1951), Bochum (Schauspielhaus, 1953), Hamburg (Staatsoper, 1955) und Köln (Oper, 1957) zeigen. Als Negativbeispiel galt das Ber-

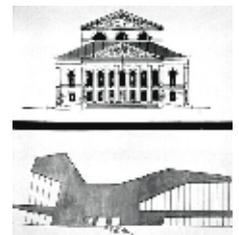
17 Die enge familiäre Verbindung mit dem Nationaltheater bedeutet auch emotionale Nähe: Als Zuhörer lässt man sich gerne von den packenden, oft schwärmerischen Ausführungen des Ehepaars Simm beeindrucken und vereinnahmen. Doch gilt es, die notwendige kritische Distanz nicht zu verlieren.

18 Franz Simm ist 1927 geboren. Von 1985 bis 1992 war er Ministerialdirigent an der Obersten Baubehörde im Bayerischen Staatsministerium des Inneren und als solcher Leiter des staatlichen Hochbaus in Bayern.



19 Modell Magazingebäude. Dieses Foto wurde in der Außenstelle des Staatsarchivs auf der Willibaldsburg in Eichstätt aufgenommen, wo unter anderem etwa 15 verschiedene Modelle des Nationaltheaters (auch nicht realisierte Wettbewerbsentwürfe) lagern. Bei der Identifizierung der Modelle und Einzelteile half uns Franz Simm mit telefonischen Auskünften anhand der Fotos.

20 Gerhard Graubner (1899–1970), Architekt aus Hannover. 1940 bis 1967 war Graubner ordentlicher Professor für Entwerfen und Gebäudekunde an der Technischen Hochschule Hannover.



21 „Theatermonstrum“. Quelle: Freunde des Nationaltheaters (Hg.): *Die Richtfeier zum Wiederaufbau des Nationaltheaters zu München, am 20. Oktober 1961*. München: Biehl, 1961.

Text Rasmus Cromme, Dominik Frank, Katrin Frühinsfeld

liner Opernhaus Unter den Linden (Wiedereröffnung 1955), laut damaliger Meinung sei hier bei den Stuckaturen „nur mit Saccharin statt mit Zucker“ rekonstruiert worden. Nach dem Neubau des Residenztheaters <sup>22</sup> an der Stelle des alten Cuvilliés-Theaters hatte es Anfang der 1950er Jahre zudem viel Schelte vom Landtag <sup>23</sup> gegeben, sodass – wenn überhaupt – ein Neubau auch kostengünstiger und ratsamer schien.

Das 1954 im Auftrag des Staatsministeriums für Unterricht und Kultus von der Bayerischen Akademie der Schönen Künste erstellte Gutachten indes plädierte für „den Wiederaufbau des alten Theaters in seiner ganzen, nur ihm eigentümlichen inneren Haltung und Atmosphäre“ <sup>24</sup>. Daraufhin verlangte der 1955 ausgelobte Wettbewerb <sup>25</sup>, im Bereich des Zuschauerhauses „ein Inneres einzufügen, das sich in seiner baulichen Haltung mit der des Äußeren verbindet“ <sup>26</sup>. Als größte Herausforderung überhaupt galt dementsprechend die doch sehr unentschiedene Vorgabe, ein neues Zuschauerhaus innerhalb der noch erhaltenen und unter Denkmalschutz stehenden klassizistischen Hülle des Nationaltheaters zu erstellen. Insbesondere der Vorschlag, zwischen den historischen Foyersäulen und dem Zuschauerhaus einen 13 Meter langen Foyerbereich für die neuen, nun durchgehenden Haupttreppenhäuser einzufügen und das Haus damit nach Osten Richtung Marstallplatz zu verschieben, war ausschlaggebend dafür, dass Architekt Gerhard Graubner den Wettbewerb mit seiner „Zwischenzone“ für sich entscheiden konnte. Dafür bekam er den besten, aber nicht den ersten Preis zugesprochen – das Dilemma um das mögliche neuartige Zuschauerhaus war noch nicht überzeugend gelöst worden. Im Mai 1955 wurde Graubner von der Obersten Baubehörde mit einem unverbindlichen Vorprojekt zur künstlerischen Gestaltung der Gesellschaftsräume und des Zuschauerraumes „im Geiste Fischer-Klenzes“, der Bauherren von 1811-1818 und 1823-1825 (Wiederaufbau), beauftragt.

Franz Simm, erst nach dem Wettbewerbsentscheid auf Geheiß der Baubehörde hinzugekommen, fungierte dann als Ansprechpartner Graubners, der bis dato neben dem Neubau des Stadttheaters Bochum vor allem Erfahrung mit Verwaltungs- und Industriebauten gehabt hatte. 1955 kam Simm auf die Idee, sich auf die Suche nach den ursprünglichen Plänen des Architekten Carl von Fischer, der 1818 für den ersten Bau verantwortlich gezeichnet hatte, zu machen. Zu seiner eigenen Überraschung wurde er tatsächlich in der Bayerischen Staatsbibliothek <sup>27</sup> fündig: Dort lagen in einem Stahlschrank einzelne Originalpläne, die er ganz unkompliziert mitnehmen durfte. Die Pläne auf Büttenpapier behandelten er und seine Kollegen „wie ein Heiligtum“, vor allem den Plan der Mittelloge <sup>28</sup>: „Das war der schönste Klassizismus Münchens“, entschied Franz Simm für sich; in seinem Beitrag „Carl von Fischer, seit 1963 wieder im Nationaltheater“ in der Jubiläumsschrift des Münchener Architekten- und Ingenieur-Vereins <sup>29</sup> reflektierte er 2008: „Doch jetzt, nach Kenntnis dieses Kunstwerks, das ich mit allergrößtem Respekt betrachtete, konnte ich nur auf eine Wiedererrichtung des Nationaltheaters nach den noch erhaltenen Plänen Carl von Fischers hoffen.“ Ministerialrat Karl Fischer von der Obersten Baubehörde konnte überzeugt werden, und ab 1956 lautete die Parole im Planungsstab: „Man ist verpflichtet zu rekonstruieren.“ Karl Fischer selbst trat kurzerhand an die Seite Graubners, dem sein Projekt nun völlig entglitt: <sup>30</sup> Statt seiner Vision eines zeitgenössischen Auditoriums als Synthese aus Rang- und Tribünen-theater <sup>31</sup> wurde nun doch das historisch bewährte Opernhaus mit Balkon und Rängen eingefordert. Graubner konnte überzeugt werden.

Mit den weitestgehend auf Grundlage der von Franz Simm wiederentdeckten alten Zeichnungen ausgearbeiteten Plangutachten konnten Simm und die beiden neben dem Architekten Graubner für den Wiederaufbau

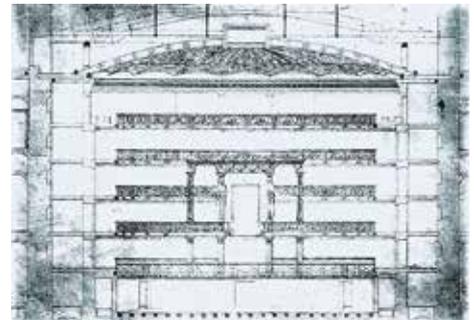


<sup>22</sup> Residenztheater (Rückansicht, noch unverstellt vom später errichteten Magazintrakt des Nationaltheaters). Die Fotografie fanden wir im Bayerischen Staatsarchiv, Bestand ZS Photo-Dokumentation, Nr. 81. Eine CD-Rom mit der digitalisierten Fotografie (300 dpi) ist zu 5,- €/Bild erhältlich (hierfür Vermerk auf dem Antrag: T 72).

<sup>26</sup> Literaturnachweis: Schallweg, Paul / Freistaat Bayern unter Mitwirkung der Freunde des Nationaltheaters e.V. und der Landeshauptstadt München (Hgg.): *Festliche Oper. Geschichte und Wiederaufbau des Nationaltheaters in München*. München: Freunde des Nationaltheaters, 1964, S. 48.

<sup>27</sup> Dabei ist sich Franz Simm nicht mehr ganz sicher. Denkbar wären als Fundorte auch das Stadtarchiv oder andere Archive. Wo befinden sich die Pläne heute?

<sup>23</sup> Recherchieren Protokolle Stadtrat → Stadtarchiv, Repertorienband „Bürgermeister und Rat“, Ratsversammlung.



Bildquelle: Cornelia Hellstern (Hg.): *MAIN Jubiläums-Festschrift*. München: Münchener Architekten- und Ingenieur-Verein e.V., 2008, S. 111. <sup>28</sup>

<sup>24</sup> Literaturnachweis: Bayerische Akademie der Schönen Künste: *Berufung und Tätigkeit des Künstlerischen Beirats für die Planungen des Architekten Professor Graubner zum Wiederaufbau des Bayerischen Nationaltheaters*. München: Eigenverlag, 1956, S. 1. Zu finden ist dieser Band im Präsenzbestand des Deutschen Theatermuseums.

<sup>29</sup> Literaturnachweis: Franz Simm: „Karl von Fischer – seit 1963 wieder im Nationaltheater“, in: Cornelia Hellstern (Hg.): *MAIN Jubiläums-Festschrift*, S. 111 ff. Zugänglich ist der Band ausschließlich in der Bibliothek der Obersten Baubehörde, Franz-Josef-Strauß-Ring 4 (gegenüber der Staatskanzlei).



<sup>25</sup> Der beste Preis, dotiert mit einem Preisgeld von 5000 DM, ging an Gerhard Graubner. Bild: Modell Zuschauerhaus mit „Deckel“, Archiv Eichstätt

<sup>30</sup> Wie hat man sich die Behördenstrukturen vorzustellen? Wer hatte Entscheidungsgewalt, welche Stationen durchlief ein Vorschlag bis zur Entscheidung? Was waren gängige Wege, was war außergewöhnlich? Welche Personen wurden überzeugt, weich geklopft, umgangen oder zugeschaltet, um bestimmte Entscheidungen zu ermöglichen?

## Forschungsauftrag der Bayerischen Staatsoper



31 Bildquelle: *Festliche Oper*, S. 51.

32 → Agenda: Kontakt herstellen! Interview steht noch aus!



33 Carl von Fischer, porträtiert von Ernst von Bandel. Entnommen aus: Schallweg, Paul / Freistaat Bayern unter Mitwirkung der Freunde des Nationaltheaters e.V. und der Landeshauptstadt München (Hgg.): *Festliche Oper*, aa.O., S. 10.



34 Hanna Hindelang, 1957. Diese und die folgenden Fotografien stellte Beatrix Sepp aus dem Nachlass ihrer Mutter zur Verfügung.

35 Wie zu Karl Ostertag fehlt auch zu Hans Hermann Nissen die Personalakte an entsprechender Stelle im Bayerischen Hauptstaatsarchiv. Es bleibt zu hoffen, dass Dokumente zu Nissen sich unter den Materialien befinden, die die Staatsoper 2013 dem Archiv übergeben hat, die aber aufgrund der langwierigen Archivierungsprozesse vor 2015 voraussichtlich nicht erfasst bzw. einsehbar sein werden.

hauptverantwortlichen Leitungspersonen Karl Fischer und Hans Heid 32 sich letztlich beim Landesbaukunstausschuss und bei allen anderen Gremien durchsetzen. Der Anstoß für eine behutsame Rekonstruktion und Neuinterpretation Carl von Fischers Architektur war gegeben 33. „Niemand traute sich mehr dagegenzureden“, resümiert Franz Simm.

### Am See mit Hildegarde: Beatrix Sepp

Beatrix Sepp ist die Tochter der Pianistin Hanna Hindelang 34, die von den 1930er Jahren an auch viele Münchner Opernstars zu ihrem Freundeskreis zählte. Für das Forschungsteam ist Frau Sepp ein Glücksfall: Sie hat unveröffentlichte Privatfotos, Briefwechsel und andere Erinnerungen gesammelt, die sie dem Projekt der Bayerischen Staatsoper zur Verfügung stellt.

Hans Hermann Nissen 35, den Beatrix Sepp durch seine Zusammenarbeit mit ihrer Mutter kannte, ist ein Paradebeispiel dafür, welche Brüche und Kontinuitäten Sängerkarrieren in den 1940er und 1950er Jahren erfuhren: Während der NS-Zeit stand Nissen auf dem Höhepunkt seiner Karriere, an der Bayerischen Staatsoper sang er unter anderem König Philipp, Hans Sachs, den Färber Barak aus der *Frau ohne Schatten* sowie Wotan und Wanderer im *Ring des Nibelungen*. Auch bei der von den Nationalsozialisten initiierten „Nacht der Amazonen“ im Nymphenburger Schlosspark 36 war das NSDAP-Mitglied in erster Reihe zu sehen: als Bajazzo auf dem „Opernwagen“. In der Erinnerung von Beatrix Sepp rechtfertigte Nissen seine NSDAP-Parteiliederschaft mit dem Satz: „Alle mussten in der Partei sein, um auftreten zu dürfen.“ 37 Diese Parteiliederschaft führte nach dem Ende des Krieges und einem Entnazifizierungsverfahren zu einem Berufsverbot für Nissen und der Verurteilung zu mindestens einem Jahr Zwangsarbeit im „Alabama-Straflager“ 38 am Leonrodplatz. Laut seiner eigenen Vermutung sollte diese Arbeit dazu führen, dass seine Stimme ruiniert und seine Karriere damit beendet würde. Die Befürchtung erfüllte sich nicht; Nissen kehrte zwar nicht gleich an die Bayerische Staatsoper zurück, konnte aber in kleineren Städten Liederabende an der Seite von Hanna Hindelang geben – „sie tingelten durch die Provinz“, fasst Beatrix Sepp zusammen. Im europäischen Ausland hatte Nissen bereits 1951 Engagements in Barcelona und Palermo, bei den Wiener Festwochen sang er 1952, von 1953 an taucht sein Name dann auch wieder in den Besetzungen der Staatsoper 39 auf – wie es dazu kam und wer sich für die Rückkehr des Sängers einsetzte, bleibt zu klären. 40

Weniger Glück nach dem Krieg hatte Hildegarde Ranczak. Für Beatrix Sepp war sie vor allem „Tante Hildegarde“, bei der sie oft ihre Ferien in Berg am Starnberger See verbrachte. Ranczak war vor und während der NS-Zeit ein großer Opernstar, zu ihren Paraderollen zählten die Salome, Carmen, Tosca und Aida sowie die Minnie aus Puccinis selten gespieltem *Mädchen aus dem goldenen Westen*.

Im Gegensatz zu Hans Hermann Nissen gelang Ranczak nach dem Krieg und dem Berufsverbot keine Fortsetzung ihrer glänzenden Karriere. Zwar trat sie 1949/1950 noch einmal im Prinzregententheater als *Carmen* 41 auf, jedoch ohne nennenswerten Erfolg. Nach dem Krieg gab Ranczak zusammen mit Hanna Hindelang viele private Liederabende und gründete ein Gesangsstudio in deren Privatwohnung, in dem vor allem US-Amerikanerinnen bei Frau Ranczak „der deutsche Lied“ studieren wollten. 42

„Sie war aber auch ein Luder“, sagt Beatrix Sepp über ihre „Tante Hildegarde“: Bei einem Hausmusikabend in der Nachkriegszeit habe Ranczak den im Publikum anwesenden ehemaligen Wehrmachtsoffizier und Stadtkommandanten von Innsbruck sowie Amateur-Tenor Willy Fuhrmann 43 aufgefordert, spontan mit ihr das schwierige Duett aus dem dritten Akt von Verdis *Aida*,



36 Ausgerichtet wurde die „Nacht der Amazonen“ von Christian Weber, Veranstalter des Pferderennens „Das Braune Band von Deutschland“ in Riem. Die „Nacht der Amazonen“ setzte in erster Linie auf Pomp, Effekt, Masse und Nacktheit in inszenierten „lebenden Bildern“ mit historischem oder mythologischem Anstrich.

37 Diese Einschätzung bleibt zu überprüfen und bildet eine Steigerung zur bereits thematisierten offenbar üblichen Mitgliedschaft im Nationalsozialistischen Künstlerbund, vgl. Darstellung von Marit Ostertag.

38 Was waren Nissens Zwangstätigkeiten dort? Was kann man noch über dieses Lager in Erfahrung bringen, an welchen Stellen gibt es dazu Material?

39 Belege siehe Sammlung Besetzungszettel in der Bayerischen Staatsbibliothek (ggf. Microfiche).

40 Aufgrund der desaströsen Aktenlage zu Nissen eine schwierige Aufgabe: Sind ggf. Privatnachlässe vorhanden, die erschlossen werden können?



41



42 „Tingeln“ mit Hildegarde: Hauskonzert bei Senator Bernhard Borst in Starnberg am 5. Dezember 1952.



43 Willy Fuhrmann 1945. Umseitig mit Widmungsspruch versehen: „Wo man singt, da laß dich ruhig nieder / glaub, was man im Lande glaubt / wo man singet, wird kein Mensch beraubt / böse Menschen haben keine Lieder!“

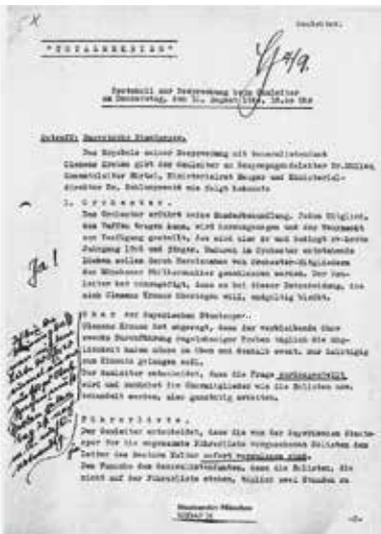


44 Vgl. Exzerpt 28, Bestand NSDAP im Bayerischen Staatsarchiv: Ein großer Teil der männlichen Mitglieder der Staatsoper waren zeitweise „JK gestellt“, also als „unabkömmlich“ am Arbeitsplatz deklariert und daher vom Dienst an der Waffe verschont. Als dieser Zustand nicht mehr aufrechtzuerhalten war, bemühte man sich dennoch um Sondergenehmigungen für Einzelpersonen wie Rudolf Hartmann und Herbert List.

45 Reichsleiter Martin Bormann hielt für die Belange betreffend der Einziehung des Bayerischen Staatsorchesters Rücksprache mit Hitler. Vgl. Korrespondenz Krauss/Bormann im NSDAP-Akt 28.

„die Nilszene“, zu singen. Beatrix Sepp erinnert sich: „Was soll man sagen – der gute Oberst sang Hildegard in Grund und Boden. Danach war sie leicht verschnupft.“

Was diese Anekdote für das Forschungsprojekt wichtig macht, ist die Tatsache, dass Oberst Fuhrmann auch während des Krieges eine entscheidende Rolle in der Geschichte der Bayerischen Staatsoper spielte: Mutmaßlich bewahrte er Mitglieder des Bayerischen Staatsorchesters vor dem Einsatz an der Kriegsfront. Mit der sich verschärfenden Kriegssituation wurde der Kampf um die Musiker des Staatsorchesters immer härter, in den Akten 44 finden sich Briefwechsel, in denen Clemens Krauss sich bei Martin Bormann 45 beklagt, dass er den Opernbetrieb nicht aufrechterhalten könne, wenn immer mehr Männer aus dem Orchester abgezogen würden. Mit der Zerstörung des Nationaltheaters 1943 hatten alle Mitarbeiter der Oper auf einen Schlag ihre künstlerische Wirkstätte verloren; mit der Ausrufung des „totalen Kriegs“ 46 und der Schließung der Theater waren sie endgültig frei für den Fronteinsatz geworden. Auf Initiative des ersten Staatskapellmeisters Meinhard von Zallinger, der ebenfalls zum Freundeskreis um Hindelang, Nissen und Ranzak gehörte, setzte sich Oberst Fuhrmann offenbar erfolgreich dafür ein, dass die Orchestermusiker gesammelt nicht an die Front, sondern zur Funkerabteilung (vermutlich in Freimann) versetzt wurden. 47 Ungeklärt ist dabei, warum diese Privatinitiative von Zallinger offenbar besser funktionierte als der Kontakt von Intendant Krauss zum „Führer“ persönlich und welche Rolle Oberst Fuhrmann genau spielte; als Nächstes wird zu klären sein, wo die Akten liegen, die diese Vorgänge belegen und dokumentieren. Andererseits: Da Frau Sepp bei einem zweiten Treffen zur Materialübergabe für diesen Artikel beiläufig erwähnte, dass sie unter weiteren Unterlagen auch die Korrespondenz ihrer Mutter mit Meinhard von Zallinger in ihrem Gartenhäuschen aufbewahrt, liegt es vielleicht doch näher, zunächst die Münchner Quellen auszuschöpfen. ●



46 Protokoll einer Besprechung beim Gauleiter Paul Giesler am 31. August 1944. Auszug: „Das Orchester erfährt keine Sonderbehandlung. Jedes Mitglied, das Waffen tragen kann, wird herausgezogen und der Wehrmacht zur Verfügung gestellt ...“ Quelle: Bayerisches Staatsarchiv, Bestand NSDAP, Akt 28.

47 Beatrix Sepp verweist auf das Kapitel „Versuch, Bayerisches Staatsorchester zu retten“ in Oskar Haafs Buch: *Beim Gongschlag. Bd. 1. Meine Leidenschaft war der Rundfunk*. München: Olzog, 1983. Die Darstellung ist leider rein anekdotisch: Sie verzichtet auf Nennung von Quellen, lässt die zentralen Fragen zur „Rettung“ offen und kann auch die Rolle Zallingers bei diesen Vorgängen nicht erhellen.

Dr. Rasmus Cromme, Jahrgang 1980, ist wissenschaftlicher Mitarbeiter und Studiengangskoordinator an der Theaterwissenschaft München. Nach seinem Studium der Dramaturgie promovierte er über die Geschichte und Profilierung des Gärtnerplatztheaters in München (*Thalens Vermächtnis am Gärtnerplatz*), die Forschung zur Geschichte der Bayerischen Staatsoper ist für ihn zugleich sein Postdoc-Projekt.

Dominik Frank, M.A., Jahrgang 1983, arbeitet als Theaterpädagoge, Regisseur und Lehrbeauftragter an der Theaterwissenschaft München. Nach dem Studium der Philosophie, Literatur und Theaterwissenschaft schreibt er seine Dissertation im Rahmen des Forschungsprojekts zur Geschichte der Bayerischen Staatsoper.

Katrin Frühinsfeld, Jahrgang 1987, studiert an der LMU Theaterwissenschaft, Neuere deutsche Literatur und Englische Literaturwissenschaft und ist als studentische Hilfskraft im Forschungsprojekt Bayerische Staatsoper tätig.

**ZEITZEUGEN GESUCHT!**

Wer über die Bayerische Staatsoper in den Jahren 1933–1963 berichten kann (als MitarbeiterIn oder ZuschauerIn), wird hiermit herzlich gebeten, sich mit uns in Verbindung zu setzen.

Kontakt:

Forschungsprojekt Nationaltheater  
LMU Theaterwissenschaft München

Georgenstraße 11

80799 München

T 089 – 21 80 35 03

geschichte-nationaltheater@lrz.uni-muenchen.de



# Forschungs- Bayerische 1933–1963: Zwischen-

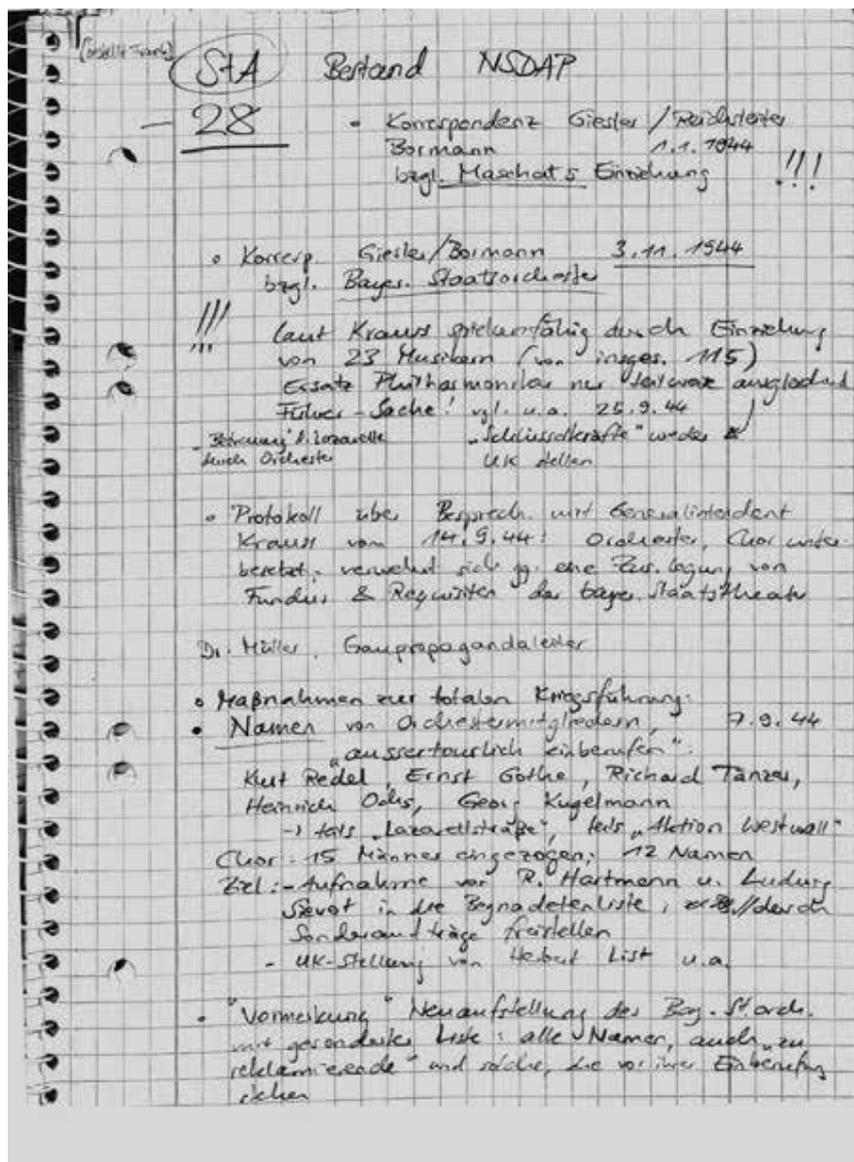


1

# projekt Staatsoper Ein bericht

Im Jahr 2013 initiierte die Bayerische Staatsoper das Forschungsprojekt „Wie man wird, was man ist – Rekonstruktion einer Institutionen- und Inszenierungsgeschichte der Bayerischen Staatsoper 1933–1963“. Intendant Nikolaus Bachler beauftragte ein Forschungsteam der Ludwig-Maximilians-Universität München, eine solche Geschichte der Bayerischen Staatsoper zu erarbeiten und die damit verknüpfte ästhetische Entwicklung der Opernregie zu analysieren. Als Untersuchungszeitraum wurden die Jahre von 1933 bis 1963 festgelegt – also von der nationalsozialistischen Machtübernahme bis zur Eröffnung des wiederaufgebauten Nationaltheaters.

Text Rasmus Cromme, Dominik Frank, Katrin Frühinsfeld



Am Beginn des Projekts standen mehrere zentrale Fragen: Wie sah die Spielplangestaltung während des Dritten Reiches und nach der sogenannten „Stunde Null“ aus? Welchen Einfluss hatten das Propagandaministerium unter Joseph Goebbels und der „Reichsdramaturg“ Rainer Schlösser? Was sagt der Premierspiegel der Jahre 1933 bis 1963 über die politischen Zeitläufte aus? Dienten die Aufführungen von regimetreuen Komponisten nur als Alibi gegenüber den Machthabern oder flüchtete sich die Intendanz, wie mancherorts behauptet,

in „unpolitische Kunst“? Wie wirken sich die politischen Ereignisse wie etwa der Hitler-Stalin-Pakt oder die Besetzung Frankreichs auf die Anzahl russischer beziehungsweise französischer Opern im Repertoire aus?

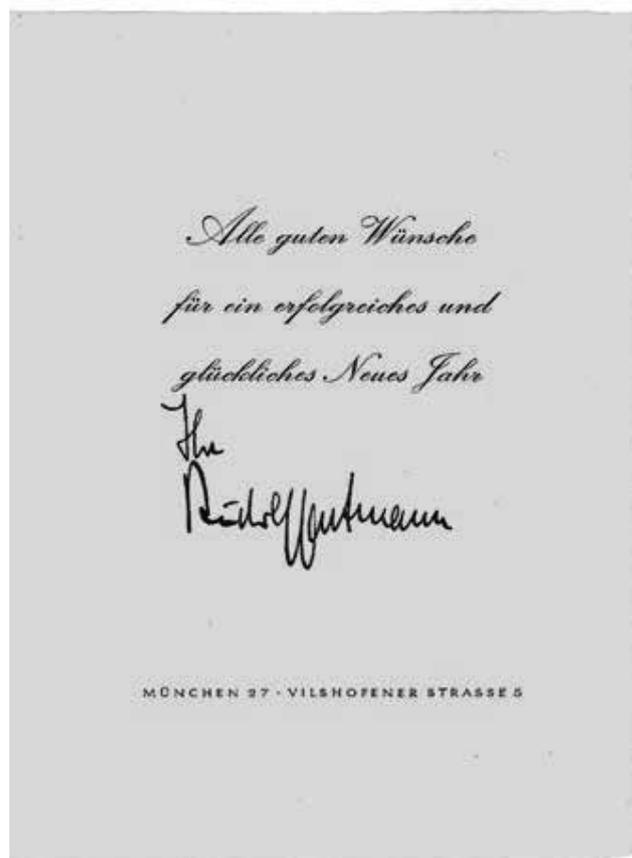
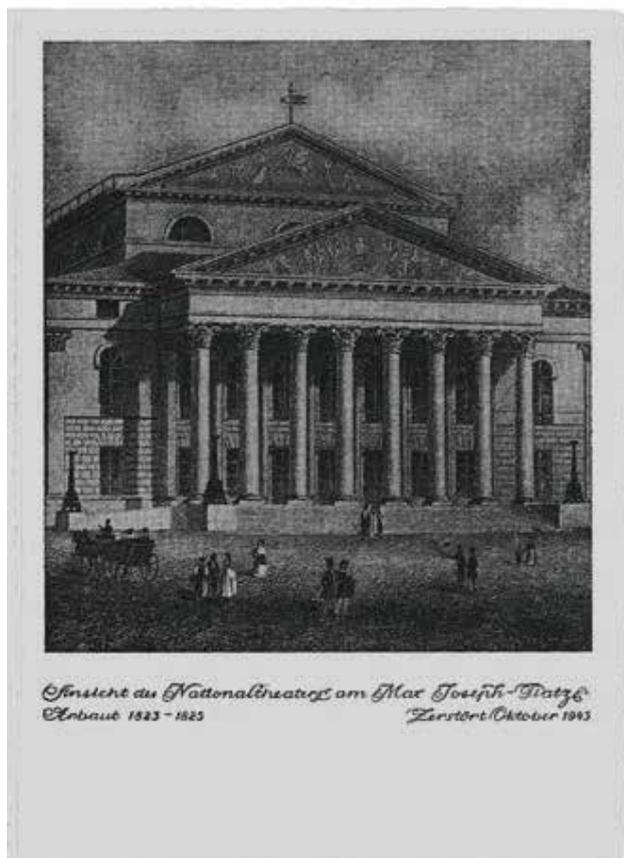
Außerdem sollten die personellen Kontinuitäten im Fokus stehen: Es sollte herausgearbeitet werden, welche Intendanten, Dirigenten, Sänger die Bayerische Staatsoper prägten – oft über Jahrzehnte und wechselnde politische Systeme hinweg – und wie diese sich im Einzelnen positionierten. Daran anschließend eine weitere

zentrale Forschungsfrage: Wie wurde an der Bayerischen Staatsoper mit jüdischen Künstlerinnen und Künstlern, Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern umgegangen?

Das Ziel des ersten Forschungsjahres war, einen grundlegenden Überblick über die Lage des Materials in Archiven, Museen und Privatnachsätzen und über die bisherigen Forschungsergebnisse zum Thema zu erhalten; außerdem sollte die Möglichkeit ausgelotet werden, Interviews mit Zeitzeugen zu führen.

### Materialsichtung: Forschungsliteratur und Archivbestände

Einen großen Teil der Forschungsarbeit machte die Sichtung der vorhandenen Literatur zu den Themenkomplexen Nationalsozialistische Musiktheaterpolitik (insbesondere „Reichsdramaturgie“), Zeitgeschichte Münchens im Nationalsozialismus und der Nachkriegszeit, Bayerische Staatsoper und Wiederaufbau aus. Neben dem Archiv der Bayerischen Staatsoper wurden verschiedene weitere Archive gesichtet und teilweise ausgewertet, etwa das Bayerische Hauptstaatsarchiv, das Bayerische Staatsarchiv und das Stadtarchiv München. Im Bayerischen Hauptstaatsarchiv ist ein Großteil der abgelegten Akten der Bayerischen Staatsoper archiviert, unterteilt in Sach- und Personalakten. Hier finden sich bemerkenswerte Dokumente, etwa Korrespondenzen der Intendanz und sogenannte „Werkakten“, in denen sich unter anderem Zeitungsausschnitte, Besetzungen, Korrespondenzen und vereinzelt auch Fotos nach Stücken – nicht jedoch nach Inszenierungen – sortiert finden. Zum gegenwärtigen Zeitpunkt fehlen allerdings noch eine große Reihe von entscheidenden Personal- und Sachakten, etwa zum ehemaligen Oberregisseur und Intendanten Rudolf Hartmann. Es besteht die Hoffnung, dass sich diese unter den Akten befinden, die dem Hauptstaatsarchiv



von der Staatsoper im Frühjahr 2013 übergeben worden sind, jedoch vom Archiv noch nicht katalogisiert werden konnten und demzufolge derzeit noch nicht einsehbar sind.

Im Bayerischen Staatsarchiv werden vor allem Akten zu den Themenkomplexen NSDAP und Widerstand aufbewahrt. Außerdem findet sich hier einiges zum Wiederaufbau des Nationaltheaters, etwa auch Baupläne; die Modelle aus dem entsprechenden Architekturwettbewerb dagegen sind in die Archiv-Außenstelle Eichstätt ausgelagert. Das Forschungsteam hat sie bereits gesichtet und fotografiert.

Auch im Stadtarchiv München lagern zeitgeschichtlich wichtige Dokumente, unter anderem Stadtratsbeschlüsse, die das Verhältnis der Stadt München zur Bayerischen Staatsoper beleuchten. Diese Akten wurden bis jetzt nur cursorisch ge-

sichtet. Tausende von Fotografien harren in der Fotosammlung des Deutschen Theatermuseums ihrer Erfassung. Das Forschungsprojekt setzt gerade hier große Hoffnungen in die Möglichkeiten, durch diese Bilddokumente die Inszenierungsästhetik des untersuchten Zeitraumes zu rekonstruieren.

Ebenso wurde das Archiv des Staatstheaters Nürnberg sondiert, um Vergleichsmaterial zur Spielplangestaltung in zwei für den Nationalsozialismus symbolisch bedeutsamen Opernhäusern zu bekommen. Im Archiv der „Freunde des Nationaltheaters e.V.“ hingegen lagern Korrespondenzen und Briefe aus der Nachkriegszeit, vor allem zu den Tombolas und Spendenaktionen, die den Wiederaufbau des Nationaltheaters maßgeblich unterstützten. Dort finden sich außerdem Fotosammlungen aus den 1950er und 1960er Jahren.

### Zeitzeugen-Interviews

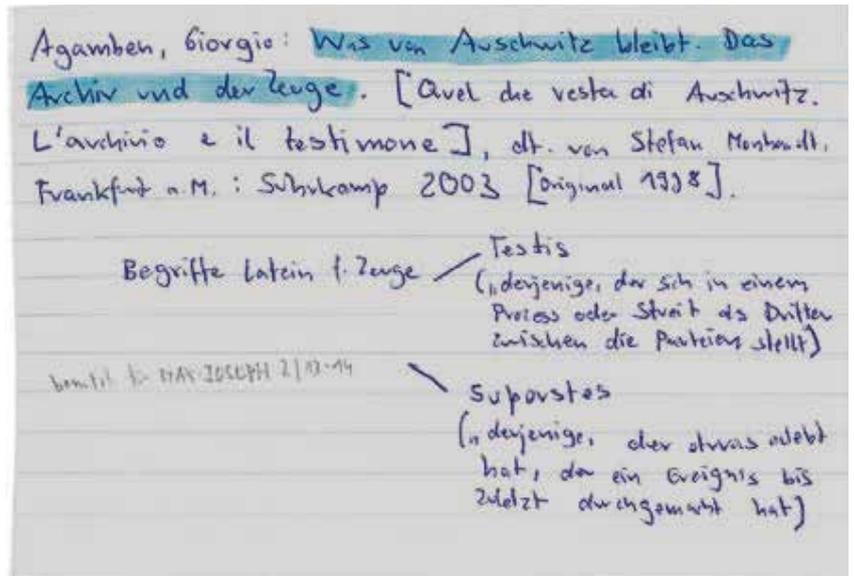
Am Beginn der Forschungsarbeit wurden über die Magazine der Bayerischen Staatsoper *Zeitzeugen*, die über die Oper im Forschungszeitraum als Zuschauer oder Mitarbeiter berichten könnten, aufgerufen, sich mit dem Projektteam in Verbindung zu setzen. Daraufhin gingen zahlreiche Rückmeldungen ein; im ersten Jahr führte das Team – großteils persönlich, zum Teil auch telefonisch – 28 Zeitzeugengespräche.

Da für Theaterwissenschaftler das *Zeitzeugeninterview* nicht zu den gängigsten Methoden zählt, setzte sich das Forschungsteam intensiv mit dem Fachgebiet und den Instrumenten der Zeitgeschichtsforschung auseinander; diese Beschäftigung wurde in dem Artikel „Tränen lügen nicht, oder?“ in der zweiten MAX JOSEPH-Ausgabe dieser Spielzeit dokumentiert.

Für die Zeitzeugeninterviews wurde ein je individueller Fragenkatalog konzipiert. Die Dauer der Gespräche betrug zwischen anderthalb und – auf mehrere Tage verteilt – bis zu sieben Stunden. Fast alle Gespräche führten mindestens zwei Mitglieder des Forschungsteams, die das Gespräch im Anschluss auch auswerteten. So entstand über sehr viele unterschiedliche Blickrichtungen auf die Bayerische Staatsoper ein Mosaikbild, das zwar noch keine wissenschaftliche Glaubhaftigkeit beanspruchen, der weiteren Forschung jedoch entscheidende Impulse geben konnte.

Die größte Gruppe unter den Zeitzeugen bilden Opernbesucher, die zum Teil bereits seit den 1930er Jahren

4



5



- 1 Werkstatt der Buchbinderei Heidinger im zerbombten Nationaltheater. Quelle: Privatbestand
- 2 Exzerpt zur Archivarbeit im Bayerischen Staatsarchiv
- 3 Neujahrskarte von Rudolf Hartmann (undatiert, nach 1943) mit einem Stich des alten Nationaltheaters. Quelle: Staatsarchiv ZS Photo-Dokumentation, Nr. 80
- 4 Die genaue Katalogisierung von Literatur – auch von Sekundärquellen – ist unerlässlich.
- 5 Zur Bühnenästhetik der 1960er Jahre: Szenenfoto *Die Meistersinger von Nürnberg*, 1963 – Claire Watson als Eva und Jess Thomas als Stolzing. Links am Rand neben Eva ist Hans Hotter als Veit Pogner, rechts unterhalb neben Stolzing ist Otto Wiener als Hans Sachs zu sehen. Quelle: Freunde des Nationaltheaters e.V. (Hg.): *10 Jahre Nationaltheater. Ein kleines Bilder-Buch zur Erinnerung*. München, 1973

6



- 6 Karikatur zur Gründung des Vereins der „Freunde des Nationaltheaters“ 1952; Zeichnung L. Lampl. Quelle: Freunde des Nationaltheaters e.V. (Hg.): *10 Jahre Nationaltheater. Ein kleines Bilder-Buch zur Erinnerung*. München, 1973
- 7 Pariser Gassenjunge in *La bohème*. Der Zeitzeuge Werner Bäuml im Kinderchor der Bayerischen Staatsoper, im Kostüm für eine Vorstellung im Prinzregententheater 1944

über mehrere Dekaden hinweg Aufführungen der Staatsoper besuchten. Sie gaben Einblicke in die Realitäten des Opernbesuches in der Vorkriegs-, Kriegs- und Nachkriegszeit. Manche von ihnen waren 1943 Augenzeugen der Zerstörung des Nationaltheaters; alle erinnern sich an die Wiedereröffnung 1963; viele erlebten Inszenierungen der Eröffnungsspielzeit 1963/64.

Auch mit Künstlern und Mitarbeitern, die während des Zeitraums an der Staatsoper tätig waren, wurden Gespräche geführt, unter anderem mit einem Solisten, einem Bühnenmeister, einem Choristen und zwei Statisten. Ein Gesprächspartner, der während der Kriegszeit Mitglied des Kinderchors gewesen war, berichtete von Proben in der Ruine und den Weg über die zerstörte Bühne hin zu einem noch intakten Proberaum.

Zu den Zeitzeugen zählten auch Angehörige von Künstlern und Mitarbeitern der Oper; so wurde unter anderem der Kontakt zu den Söhnen von Erik Maschat, der unter Clemens Krauss Direktionssekretär und Leiter des Betriebsbüros war, und zu Helmut Jürgens, Bühnenbildner von 1948 bis 1963, hergestellt. Eine Zeitzeugin berichtete von ihrer Großtante, deren Buchbinderwerkstatt und Wohnraum in der Ruine untergebracht war (ein Bild findet sich auf Seite 84).

Weitere Gesprächspartner waren leitende Architekten des Wiederaufbaus, frühere Vorsitzende der Gesellschaft zur Förderung der Münchner Opernfestspiele und Historiker.

Die Bandbreite der gewonnenen Informationen aus Gesprächen mit Zeitzeugen reicht von faktischen Hinweisen über persönliche Eindrücke, Ansichten und Anekdotisches bis hin zu schriftlichen Dokumenten und Bilddokumenten, die uns zur Auswertung zur Verfügung gestellt oder ganz überlassen wurden. In Planung sind weitere Gespräche mit Zeitzeugen, insbesondere mit Angehörigen von ehemaligen Mitarbeitern der Staatsoper.

7



### Präsentation von Ergebnissen

Die ersten Zwischenergebnisse und Arbeitsberichte des Forschungsprojektes wurden in Zusammenarbeit mit der Dramaturgie der Staatsoper am 25. November 2013 im Rahmen der Veranstaltung *Die unmögliche Enzyklopädie extra: Chronik eines Hauses* der Öffentlichkeit präsentiert, unter anderem durch Vorträge von Mitgliedern des Forschungsteams: Aus Anlass des Wiederaufbau-Jubiläums des Münchener Nationaltheaters untersuchte Christopher Balme mit seinem Vortrag „Der Ort der Oper“ anhand internationaler Beispiele die Frage, warum überhaupt Opernhäuser gebaut werden und welche Signalwirkung in einer zunehmend globalisierten Welt heutzutage von solchen Bauvorhaben ausgeht. Rückblickend dazu begab sich Rasmus Cromme mit seiner Präsentation „Nationaltheater München 1963 – Vertortung und Remontage einer grund-

bayerischen Idee“ auf eine Spurensuche nach historischen und gegenwärtigen Bedeutungsdimensionen des identitätsstiftenden Baudenkmals Münchener Nationaltheater aus kulturgeschichtlicher und gesellschaftlich-institutioneller Sicht, beispielhaft wurden die königlichen Wurzeln des Monumentalbaus von 1818 nachgezogen und die Debatte um Rekonstruktion und Wiederaufbau der 1950er Jahre rekapituliert.

Bezüglich der politisch-ästhetischen Rahmenbedingungen des Opernbetriebs in der NS-Zeit schilderte Dominik Frank in seinem Beitrag „Reichsdramaturgie – Musiktheater im Dritten Reich“ die Strukturen und Mechanismen der Musiktheaterpolitik mit besonderem Fokus auf die Bayerische Staatsoper, den „Reichsdramaturgen“ Dr. Rainer Schlösser sowie den Intendanten und Generalmusikdirektor Clemens Krauss.

Jürgen Schläder befasste sich in seinem Vortrag „Nur eines ist der

Maßstab: der Wille des Komponisten“ mit dem Intendanten Rudolf Hartmann, der nicht nur eine der prägendsten Figuren am Übergang vom Dritten Reich zur Bundesrepublik Deutschland in Bayern war, sondern zwischen 1936 und 1967 das Idealbild des Münchner Publikums von einer Operninszenierung schuf – verdeutlicht am Beispiel seiner berühmten *Arabella*-Inszenierungen. Neben dieser Vortragsreihe wurden bei der *Chronik eines Hauses* Architekturmodelle aus dem Archiv Eichstätt zum Wiederaufbau gezeigt.

### **Gesetzte Themenschwerpunkte für die Zukunft**

Für die Jahre 1933 – 1945 und 1945 – 1963 sollen ein Spielplanhorizont und eine Aufführungsstatistik der Bayerischen Staatsoper erarbeitet und dann in den größeren Zusammenhang der Theaterprogrammgestaltung im Dritten Reich beziehungsweise in den ersten Jahren der Bundesrepublik Deutschland gestellt werden. Dafür wurden folgende Themenschwerpunkte gesetzt:

*Generalmusikdirektor Clemens Krauss und sein Wirken im „Dreieck“ Wien-Salzburg-München*

*Jüdische Schicksale an der Bayerischen Staatsoper*

*Richard Strauss und Hans Pfitzner als Aushängeschilder des NS-Regimes*

*Kollaborateure des Regimes und/oder Vorreiter der Moderne? Carl Orff und Werner Egk*

*Karl Amadeus Hartmann als Dramaturg und Fürsprecher der zeitgenössischen Musik am Haus*

*Die Staatsoper als „Uraufführungstheater“*

*Das Ballett der Bayerischen Staatsoper als Schauplatz der ästhetischen Avantgarde*

*Die ehemaligen NSDAP-Mitglieder in der Intendanz: Oberspielleiter / Intendant Rudolf Hartmann und Chefbühnenbildner Ludwig Sievert*

*Die Wagner-Rezeption an der Bayerischen Staatsoper im Nationalsozialismus und der Nachkriegszeit*

Als weitere mögliche Schwerpunkte mit etwas niedrigerer Priorität wurden gewählt:

*Die Geschichte der Musikinstrumente an der Bayerischen Staatsoper (Enteignungen, Stichwort Beutekunst)*

*Die Porträtgalerie und ihre Maler*

*Das Staatsorchester bei der Wehrmacht*

*Das Prinzregententheater als Ausweichspielstätte*

*Die Pläne zum Bau eines von Hitler entworfenen neuen Opernhauses in München*

Für einzelne der oben genannten Forschungsschwerpunkte sind eine enge Zusammenarbeit mit dem Forschungsprojekt „Eine politische Geschichte der Wiener Oper 1869 – 1955“ und eine Lehrveranstaltung an der Theaterwissenschaft München geplant; darüber hinaus sind weitere Vortragsveranstaltungen der Projektmitarbeiter sowohl an der Bayerischen Staatsoper als auch an der Ludwig-Maximilians-Universität München in Vorbereitung. ●

---

### **ZEITZEUGEN GESUCHT!**

Wer über die Bayerische Staatsoper in den Jahren 1933 – 63 berichten kann (als Mitarbeiter oder Zuschauer), wird hiermit herzlich gebeten, sich mit uns in Verbindung zu setzen.

### **Kontakt**

Forschungsprojekt Nationaltheater  
LMU Theaterwissenschaft München  
Georgenstraße 11  
80799 München  
T 089 – 21 80 35 03  
geschichte-nationaltheater@lrz.uni-muenchen.de

---

Dr. Rasmus Cromme, geboren 1980, ist wissenschaftlicher Mitarbeiter und Studiengangskoordinator an der Theaterwissenschaft München. Nach seinem Studium der Dramaturgie promovierte er über die Geschichte und Profilierung des Gärtnerplatztheaters in München (*Thaliens Vermächtnis am Gärtnerplatz*), die Forschung zur Geschichte der Bayerischen Staatsoper ist für ihn zugleich sein Postdoc-Projekt.

Dominik Frank, M.A., geboren 1983, arbeitet als Theaterpädagoge, Regisseur und Lehrbeauftragter an der Theaterwissenschaft München. Nach dem Studium der Philosophie, Literatur und Theaterwissenschaft schreibt er seine Dissertation im Rahmen des Forschungsprojekts zur Geschichte der Bayerischen Staatsoper.

Katrin Fröhnsfeld, geboren 1987, studiert an der LMU Theaterwissenschaft, Neuere deutsche Literatur und Englische Literaturwissenschaft und ist als studentische Hilfskraft im Forschungsprojekt tätig.



# 1937 – Die Pläne der National- sozialisten für die Münchner Oper

Clemens Krauss wird auf Wunsch Hitlers als Generalmusikdirektor installiert. Richard Strauss' Oper *Friedenstag* wird uraufgeführt.

*Die Bayerische Staatsoper beauftragte in der Jubiläumsspielzeit 2013/14 ein Forschungsteam der Theaterwissenschaft an der Ludwig-Maximilians-Universität München damit, die Geschichte des Hauses von 1933 bis 1963 zu untersuchen. Auch in dieser Spielzeit gibt MAX JOSEPH kontinuierlich einen Einblick in den Stand der Recherchen. Diese Ausgabe präsentiert einen Ausschnitt aus dem aktuellen Forschungsschwerpunkt: Anhand von Archivalien aus dem Bayerischen Hauptstaatsarchiv wird der Beginn der Intendanz von Clemens Krauss und dessen enge Verflechtung mit dem NS-Regime rekonstruiert.*



Clemens Krauss (Unbekannter Zeichner). Quelle: Personalakt Nr. 289, Bayerisches Hauptstaatsarchiv, Bestand Intendanz Bayerische Staatsoper

### Die Berufung von Clemens Krauss als strategischer Schritt des NS-Regimes

Ab 1933 instrumentalisierte Adolf Hitler die Oper gezielt für nationalsozialistische Propaganda: Die Parteitage der NSDAP in Nürnberg wurden traditionell mit einer Festaufführung von Richard Wagners *Die Meistersinger von Nürnberg* im Opernhaus eröffnet – allerdings zu Hitlers Ärger oft vor halbleeren Reihen. Viele Parteigrößen mussten von der Gestapo aus den umliegenden Wirtshäusern in die Oper eskortiert werden. Neben Nürnberg waren für Hitler vor allem die Bayreuther Festspiele – seine enge Beziehung zu Winifred Wagner

ist bekannt – und die „Münchener Oper“ von Bedeutung. In seiner Zeit als Postkartenmaler in München zählte das Nationaltheater zu Hitlers bevorzugten Motiven. Nun plante er für dieses Haus eine „Vorbildrolle“ für das Deutsche Reich. Die gleichgeschaltete Presse beschrieb den Plan als große Tat des Regimes für die sogenannte „Kunststadt“ München und argumentierte, dass das neue Leitungsteam die „künstlerische Qualität“ heben sollte; wenn Ensemble, Orchester und Repertoire dann auf dem von Hitler geforderten „Niveau“ angekommen wären, sollte die Staatsoper in ein von Hitler eigenhändig entworfenes neues großes Opernhaus einziehen. Als Standort war Haidhausen geplant, in etwa an der Stelle, wo heute das Kulturzentrum Gasteig seinen Platz hat. Von diesem Opernhaus sollte eine große Prachtstraße bis zum Marienplatz führen und das Opernhaus somit zu einem zentralen Fixpunkt im Münchner Stadtbild machen. Im Gegensatz zu den personellen Änderungen wurden diese Bauvorhaben nie verwirklicht.

Zum 1. Januar 1937 wurde auf persönlichen Wunsch Hitlers der österreichische Dirigent Clemens Krauss als Generalmusikdirektor und Leiter des Bereichs Oper an die Bayerischen Staatstheater berufen. Zuvor war er von 1929 bis 1935 als Direktor der Wiener Staatsoper und von 1935 bis 1936 als Direktor der Berliner Staatsoper tätig gewesen. Generalintendant der Bayerischen Staatstheater seit 1934 und damit Vorgesetzter von Krauss war Oskar Walleck, ein überzeugter und linientreuer Parteigenosse der NSDAP. Krauss brachte ein Leitungsteam von Vertrauten aus Berlin und Wien mit: Oberspielleiter Rudolf Hartmann und der Bühnenbildner Ludwig Sievert kamen fest ans Haus, dazu Krauss' Vertrauter Erik Maschat als Leiter des Künstlerischen Betriebsbüros.

Schon vor der ersten Aufführung wurde deutlich, welchen Stellenwert diese Personalie haben sollte – so schrieb die linientreue Presse:

Eine Aufführung der *Walküre* gibt am 6. Januar den festlichen Auftakt zur neuen Ära in der Hauptstadt der Bewegung.

(31.12.1936, aus: „Erfüllungen und Verheißungen. Die Bayerische Staatsoper in der Spielzeit 1936“. Zeitungsartikel von Heinrich Stahl, Zeitung unbekannt, in Krauss II.2: Presseauschnitte, Pressenotizen, Gastspiele 1937-1939) [Quelle dieses und aller weiteren Zitate: Bayerisches Hauptstaatsarchiv, Bestand Intendanz Bayerische Staatsoper, Personalakten Nr. 289 (Clemens Krauss) sowie Nr. 541 (Richard Strauss)]

Dass es eine „Ära Krauss“ werden sollte, stand also schon von vornherein fest und damit nicht zur Diskussion. Krauss unterschrieb seinen hochdotierten Vertrag und verpflichtete sich in einem später eingeforderten „Gelöbnis der Gefolgschaftsmitglieder öffentlicher Verwaltungen und Betriebe“, seine ...

[...]Dienstobliegenheiten gewissenhaft und uneigennützig zu erfüllen und die Gesetze und sonstigen Anordnungen des nationalsozialistischen Staates zu befolgen.

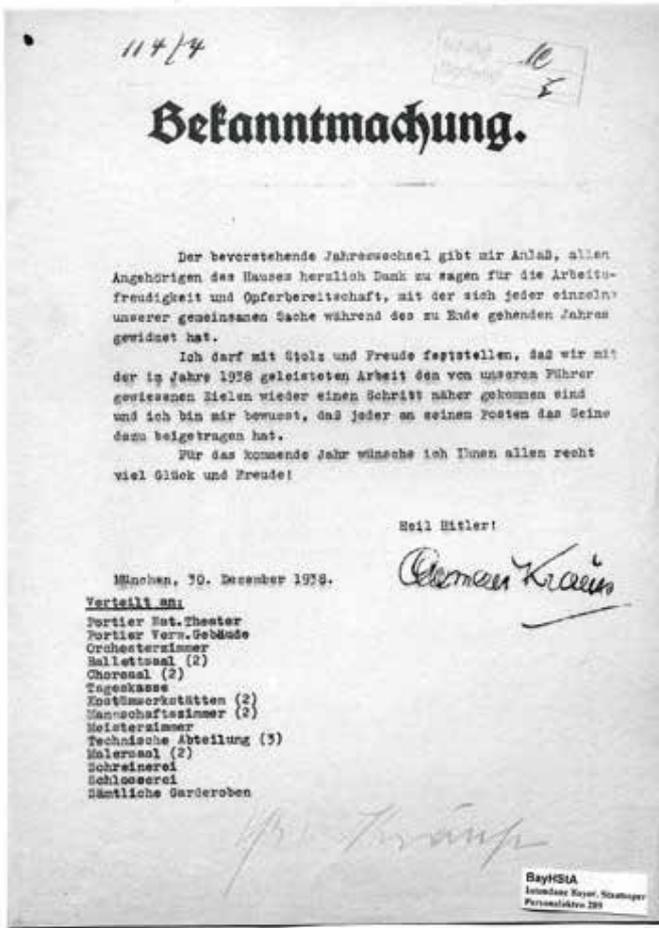
(08.06.1937, Niederschrift von Krauss' Erklärung vor der Generalintendanz der Bayerischen Staatstheater, in Krauss II.1: Allgemein)

Das Programm von Krauss und seinen Mitarbeitern wurde Ende Dezember 1936 in einer Pressekonferenz vorgestellt und sollte – wie die Presse glorifizierte – eine „Renaissance der Münchener Oper“ einleiten. Demnach war es mit etwa zehn Neueinstudierungen pro Jahr das Ziel von Clemens Krauss,

[...]die Münchener Oper im Sinne ihrer alten Tradition weiterauszubauen, die alte Glanzzeit wiederzubringen und im Rahmen seiner Arbeit ein Ensemble von Sängern, Chor, Orchester und Bühnentechnik zusammenzustellen, das später einmal würdig sei, in das vom Führer geplante große neue Münchener Opernhaus einzuziehen.

(31.12.1936, „Renaissance der Münchener Oper. Generalmusikdirektor Krauß entwickelt sein Arbeitsprogramm – Etwa zehn Neueinstudierungen im Jahr“. Zeitung und Autor unbekannt, in Krauss II.2: Presseauschnitte, Pressenotizen, Gastspiele 1937-1939)

Die aus heutiger Sicht sehr hohe Zahl von zehn Neueinstudierungen pro Spielzeit war für die damalige Zeit eine enorme Reduktion. Allerdings wurde der Titel „Neueinstudierung“ beziehungsweise „Neuinszenierung“ oft schnell vergeben, häufig genügte eine Umbesetzung oder ein neues Bühnenbildelement, um eine Vorstellung als Premiere zu deklarieren. Der Begriff der Regie hatte damals eine völlig andere Bedeutung als heute, es wurde damit eher ein Aufgabenbereich zwischen Arrangeur und Inspizient beschrieben. Mit Krauss und Hartmann sollte sich dies nun ändern: Für jede Neueinstudierung sollten jeweils vier ganze Wochen Probenzeit zur Verfügung stehen. Nach Eigenaussagen der Beteiligten ging es darum, die gesammelten Kräfte des Hauses ganz in den Dienst eines Werkes zu stellen. Der Beruf des Regisseurs wurde nun als künstlerische Aufgabe definiert, allerdings noch nicht im heutigen Sinne als (Co-)Autor des Theaterabends. Der Regisseur sollte die Oper im scheinbaren Sinne des Autors und der Handlungszeit des jeweiligen Werkes im Rahmen einer sogenannten „zeitgemäßen Darstellung“ verwirklichen. Die Nationalsozialisten erfanden für diese Art der vordergründig unpolitischen Regie den Begriff „Werktreue“ – im Übrigen ein Terminus, der sich bis heute als pauschalisierendes Schlagwort und vermeintliche Gegenposition zum sogenannten „Regietheater“ erhalten hat und weitgehende Übereinstimmung von Theater- und Inszenierungstext, also von der Stückvorlage und der Umsetzung auf der Bühne einfordert.



„Bekanntmachung“ von Clemens Krauss, gerichtet an die Mitarbeiter der Bayerischen Staatsoper zum Jahreswechsel 1938/39  
 Quelle: Personalakt Nr. 289, Bayerisches Hauptstaatsarchiv, Bestand Intendanz Bayerische Staatsoper

Auf seiner Antrittspressekonferenz 1936 in München äußerte sich Clemens Krauss in diesem Sinne. Er wies zwar darauf hin, dass die Aufführung (und nicht die Partitur) das Werk sei, wollte diese jedoch „zeitentsprechend“, das heißt in vermeintlich originaler historischer Ausstattung realisieren:

Zu dem Aufbau eines entsprechenden Spielplanes ist die möglichste Vollkommenheit der Aufführungen und eine zeitentsprechende Darstellung nötig. Die musikalischen Kunstwerke müssen, erfaßt aus der Zeit ihrer Entstehung, neugestaltet und neu gesehen werden. Man darf nie vergessen, daß nicht die Partitur das Werk sei, sondern die Aufführung. In diesem Sinne betrachte ich es als meine Aufgabe, Werke, die ewige Kunstwerke in sich tragen, in vorbildlicher Werktreue nezugestalten, mit erkennendem Eindringen in die Zeit, in der das Werk geschaffen worden sei.

(31.12.1936, „Renaissance der Münchener Oper [...]“)

Als musikalische Säulen etablierte Krauss neben den Repertoire-Klassikern Mozart, Wagner und Verdi auch den Zeitgenossen Richard Strauss, dessen bis heute andauernde Würdigung als „Hausgott“ der Bayerischen Staatsoper hier ihren Anfang nahm. In der oben erwähnten Pressekonferenz äußerte sich Krauss über diese Komponisten:

Ohne diese Meister ist ein Theater nicht zu denken und daher will ich damit beginnen, diese Meisterwerke neu aufzuführen, in neuer Besetzung, im neuen Gewande und mit einer grundsätzlich neuen Auffassung.



Plakat zur Uraufführung. Quelle: Sonderpublikation der Bayerischen Staatsoper *Die Münchener Uraufführung der Richard Strauss Oper Friedenstag, Eine Rückschau mit Bildern* (UA 24.07.1938), S. 22

Offensichtlich hatten Krauss und seine Mitarbeiter mit dieser Strategie der scheinbar unpolitischen Historisierung von Oper sowohl Erfolg beim Publikum als auch bei ihren Auftraggebern, den Funktionären des NSD-AP-Staates. Neben der weit überdurchschnittlichen finanziellen Ausstattung der Staatsoper gab es immer wieder Extra-Gratifikationen für die Künstler. Dazu zählten etwa die Einladung zu einem Empfang beim „Führer“ persönlich in Berlin für Krauss, Hartmann und die Star-Sänger Viorica Ursuleac, Hildegard Ranczak, Hans Hermann Nissen und Julius Patzak, oder Extra-Gagen für eine besonders gelungene Premiere, beispielsweise jene von Verdis *Aida* (31.01.1937): Zusammen mit dem Geld schickte der Bayerische Innenminister Adolf Wagner ein Schreiben an Krauss, welches dessen Bemühungen für das von Hitler gewünschte vorbildliche Opernensemble Tribut zollte:

Forschungsprojekt

Diese Auszeichnung der Mitglieder des Münchner Ensembles ist eine Auszeichnung für Sie.  
Heil Hitler! Ihr sehr ergebener Adolf Wagner

(05.02.1937, Der Bayerische Staatsminister des Innern an GMD Prof. Clemens Krauss, in Krauss II.1: Allgemein)

Nach zwei Jahren seiner Münchner Tätigkeit konnte Krauss als weiteren Erfolg die Etablierung der Staatsoper als künstlerisch und verwaltungstechnisch eigenständige Institution durch die Abschaffung der Generalintendanz verbuchen, mithin seine Beförderung zum Opernintendanten und Generalmusikdirektor in Personalunion. Der Alt-Parteigenosse Oskar Walleck – übrigens der einzige deutsche Intendant, der schon vor 1933 in die NSDAP eingetreten war – wurde entlassen, um die Beförderung und Machtausweitung des Nicht-Parteimitgliedes Clemens Krauss möglich zu machen. De facto fehlte Krauss zwar das formale Dokument der NSDAP-Mitgliedschaft, er zeigte sich jedoch stets linientreu und fungierte somit als perfektes „künstlerisches Aushängeschild“ der Nationalsozialisten. An diesem Beispiel wird die Strategie der nationalsozialistischen Kulturpolitik deutlich: Letztlich ging es darum, sich mit scheinbarer Liberalität und der vorgeblichen Devise „Qualität vor Parteitreu“ als vorrangig kunstsinnig zu inszenieren und somit bei Künstlern und intellektuellem Publikum subtile, aber wirkungsvolle Propaganda zu betreiben. Ausgestattet mit einem beeindruckenden Machtzugewinn, von Publikum und NSDAP geliebt, konnte Krauss am Ende des Jahres 1938 in einer Bekanntmachung an die MitarbeiterInnen der Staatsoper davon schreiben, den „vom Führer gewiesenen Zielen“ nähergekommen zu sein (siehe Faksimile „Bekanntmachung“, linke Seite).

### Die Uraufführung von Richard Strauss' Oper *Friedenstag*

Als einen der Höhepunkte seiner Intendanz plante Clemens Krauss die Uraufführung von Richard Strauss' Oper *Friedenstag*, die er selbst musikalisch leitete. Das Verhältnis von Richard Strauss zum Nationalsozialismus war mehr als ambivalent [vgl. dazu auch den Beitrag von Hartmut Zelinsky in der Festspiel-Ausgabe 2014 von MAX JOSEPH, S. 114 ff]: Einerseits wurde Strauss als Präsident der Reichsmusikkammer zum Rücktritt gezwungen, andererseits war er ein künstlerisches Aushängeschild des nationalsozialistischen Regimes, vor allem an der Bayerischen Staatsoper. Hier kamen auch seine beiden späten Einakter *Friedenstag* (24.07.1938) und *Capriccio* (28.10.1942) zur Uraufführung, Letzterer sogar mit einem Libretto von Clemens Krauss selbst. Schon die Tatsache, dass *Friedenstag* in München – und nicht im auf Strauss-Uraufführungen abonnierten Dresden – seine Uraufführung feierte, gibt zu denken. Die Ver-



Krauss' Mitgliedsausweis für den Reichskulturkammer.  
Quelle: Personalakt Nr. 289, Bayerisches Hauptstaatsarchiv, Bestand Intendanz Bayerische Staatsoper

mutung liegt nahe, dass es bei der Premiere anlässlich der Opernfestspiele 1938 – dem Jahr des „Münchner Abkommens“ – darum ging, das nationalsozialistische Deutschland als „Wahrer des Friedens“, gleichzeitig aber als kampfbereite und „ehrliebende“ Nation darzustellen. Ebenso sollte damit die Rolle der „Münchener Staatsoper“ als Aushängeschild und „Lieblingshaus“ des Führers gestärkt werden.

Paradoxerweise stammen die Grundidee und Entwürfe des Librettos zur Oper *Friedenstag* – obwohl als Verfasser der österreichische Theaterwissenschaftler Joseph Gregor firmiert – aus der Zusammenarbeit zwischen Richard Strauss und Stefan Zweig, welcher aufgrund seiner jüdischen Herkunft im nationalsozialistischen Deutschland Arbeits- und Aufführungsverbot hatte.

Anhand dieser Uraufführung lassen sich klar neue ästhetische Tendenzen in der Oper während des Nationalsozialismus ableiten. Zum einen liegt das Sujet der NS-Ideologie zumindest nicht fern: Der Kommandant einer belagerten Stadt im Dreißigjährigen Krieg würde eher die ihm anvertraute Festung mitsamt ihrer Bewohner sprengen, als sich dem Feind zu ergeben. Selbst die Klagen des Volkes und der verzweifelte Schrei nach Brot lassen ihn nicht in seiner Überzeugung wanken. Am Ende bringt der Westfäli-



Szenenbild *Friedenstag*. Foto: Hanns Holdt. Quelle: Sonderpublikation der Bayerischen Staatsoper *Die Münchener Uraufführung der Richard Strauss Oper Friedenstag, Eine Rückschau mit Bildern* (UA 24.07.1938), S. 18

## Bayerische Staatsoper 1933 – 1963



Expressionistische Ästhetik im Frühwerk Ludwig Sieverts:  
 Bühnenbildentwurf zu *Judith* von Friedrich Hebbel, 1914. Quelle:  
 Ludwig Sievert: *Lebendiges Theater*. München: Bruckmann, 1944, S. 64

sche Friede als Deus ex machina das unverhoffte Happy End, die verfeindeten Kommandanten fallen sich in die Arme, alle feiern den Frieden. Trotz der Friedensbotschaft steht also die Opferbereitschaft und Treue des namenlosen, prototypisch deutschen Kommandanten im Vordergrund.

Die Inszenierung von Rudolf Hartmann und das Bühnenbild von Ludwig Sievert zeigten einen symbolistisch überhöhten Realismus. Aus ästhetisch-politischem Blickwinkel sehr interessant: Sievert, der in seiner Zeit in Freiburg, Mannheim und Frankfurt mit vollendet expressionistischen Bühnenbildern Furore gemacht hatte, wurde während seines Engagements an der Bayerischen Staatsoper zum konservativen Naturalisten und fügte sich damit den ästhetischen Vorlieben Hitlers und des NS-Staates. Die Bühne zeigte das Innere einer Festung und war wie die Kostüme für über 200 Mitwirkende realistisch, detailgetreu und individuell ausgeführt. Hier wird Krauss' Anspruch deutlich, die Neuinszenierungen mit großem Aufwand und großer Akkuratess zu realisieren. Ebenso akkurat gestaltete sich nach Zeitungsberichten auch Hartmanns Regie: Die Choristen wurden malerisch über die Stufen und Podeste des Bühnenbildes verteilt und als Individuen inszeniert. Das Ziel war folglich (und scheinbar im Widerspruch zum Volks-Begriff der Nationalsozialisten), nicht die einförmige Masse, sondern eine große Zahl von Einzelschicksalen zu präsentieren. Auf der anderen Seite lassen die Aufführungsfotos mit auf der Bühne zusammengequetschten Choristen an eine Mischung aus Ritterfestspielen und NSDAP-Aufmarsch denken. Spätestens, wenn sich zum großen Finale die Wolken öffnen, die Sonnenstrahlen durch das zerstörte Dach der Festung fallen und die Bühne in goldenes Licht tauchen, fügt sich die Ästhetik in die allgegenwärtige Inszenierung der NS-Ideologie, welche neben der Verklärung der kleinbürgerlichen „heimatlichen“ Lebenswelt vor allem auf die In-Szene-Setzung von Größe, Macht, Bombast und „germanischem Heldentum“ abzielt.

Die Interpretation von *Friedenstag* im nationalsozialistischen Sinne lieferte das Sonderheft der Bayerischen Staatsoper in dienstbeflissenem Gehorsam gleich selbst:

Ehre, Treue und Glauben! Wenn ein ganzes Volk sich nach diesen Idealen ausrichtet, ist es nicht verwunderlich, wenn auch seine schöpferischen Meister von ihrer Kraft inspiriert werden. So schuf Richard Strauss mit *Friedenstag* die erste Oper, die aus dem Geist nationalsozialistischen Ethos geboren ist.

(Adolf Rettich: „*Friedenstag*. Ein Kunstwerk unserer Zeit“ aus Sonderpublikation der Bayerischen Staatsoper *Die Münchener Uraufführung der Richard Strauss Oper Friedenstag, Eine Rückschau mit Bildern* (UA 24.07.1938). S.10, in Richard Strauss I)

Es bleibt festzuhalten, dass die Intendanz Krauss die politischen und ästhetischen Forderungen des Nationalsozialismus bediente. Wie sich dies über das erläuterte Beispiel *Friedenstag* hinaus im Einzelnen manifestierte und ob es an der Bayerischen Staatsoper auch künstlerischen und politischen Widerstand gegen den Nationalsozialismus gab, werden die weiteren Forschungen zeigen. ●

Dr. Rasmus Cromme ist wissenschaftlicher Mitarbeiter und Studiengangskoordinator an der Theaterwissenschaft München.

Dominik Frank arbeitet als Theaterpädagoge, Regisseur und Lehrbeauftragter an der Theaterwissenschaft München.

Katrin Frühinsfeld studiert an der LMU Theaterwissenschaft, Neuere deutsche Literatur und Englische Literaturwissenschaft und ist als studentische Hilfskraft im Forschungsprojekt tätig.

#### Internationale Tagung „Theater unter NS-Herrschaft“

Das Team des Forschungsprojekts „Bayerische Staatsoper 1933-1963“ reist im Oktober 2014 zur Konferenz „Theater unter NS-Herrschaft: Begriffe, Praxis, Wechselwirkungen“, die vom Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft der Universität Wien veranstaltet wird, und gibt mit mehreren Vorträgen Einblicke in Methodik und Forschungsergebnisse des Münchner Projekts. Themen der Tagung sind der Theaterbegriff der Nationalsozialisten, Struktur und Institutionalisierung des Theatersystems im „Dritten Reich“, nationalsozialistische ideologische Überformung und die Reaktion von Künstlern und Entscheidungsträgern zwischen Konformität, Anpassung und Widerstand.



# Forschungsprojekt Bayerische Staatsoper 1933 – 1963

## Folge 6

*Die Bayerische Staatsoper beauftragte in der Jubiläumsspielzeit 2013/14 ein Forschungsteam des Instituts für Theaterwissenschaft an der Ludwig-Maximilians-Universität München damit, die Geschichte des Hauses von 1933 bis 1963 zu untersuchen. Auch in dieser Spielzeit berichten die Forscher in MAX JOSEPH kontinuierlich von ihrer Arbeit.*

## Kunst als Freiraum, Kunst als Instrument

**Das Forschungsteam für das Projekt „Bayerische Staatsoper 1933 – 1963“ arbeitet zur Zeit an der Periode der Intendanz Clemens Krauss (1937 – 1945). Dessen privater Nachlass in Wien lässt auf seine langfristigen Pläne im NS-Staat schließen, und das Team gewann neue Impulse bei der internationalen Tagung „Theater unter NS-Herrschaft“.**

### Konferenz in Wien „Theater unter NS-Herrschaft“

Das Thema „Macht und Ohnmacht“ stand im Mittelpunkt für die Theaterwissenschaftler und Historiker aus Österreich, Deutschland, Großbritannien, Israel, den USA und Frankreich, die an der Konferenz „Theater unter NS-Herrschaft. Begriffe, Praxis, Wechselwirkungen“ vom 23. bis 25. Oktober 2014 in Wien teilnahmen. Die Veranstalterinnen Veronika Zangl und Brigitte Dalinger vom Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft der Universität Wien hatten damit eine eher unübliche Gegenüberstellung dreier Themenbereiche zum Thema Theater im Nationalsozialismus vorgenommen: Im Fokus stand zum einen der Theaterbetrieb, wie er den jüdischen Theaterschaffenden von 1933 bis 1941 im Jüdischen Kulturbund möglich war. Das zweite Feld der Untersuchungen bildeten Theaterveranstaltungen in Ghettos und Konzentrationslagern. Den dritten Themenbereich stellte das Repräsentationstheater der Nationalsozialisten dar, also das institutionalisierte Theatersystem im NS-Staat, das in kurzer Zeit umfassend ideologisch und personell gleichgeschaltet wurde und daraufhin massiv propagandistischen Zwecken diente. Durch die Zusammenschau und Gegenüberstellung der unterschiedlichen Forschungsansätze, Einzelthemen und historiographischen Haltungen der Wissenschaftler wurde ein multiperspektivischer Blick auf die NS-bezogene Theaterforschung möglich.

Die Beiträge zum Theaterschaffen innerhalb des Jüdischen Kulturbunds zeigten auf, welche Ambivalenz die Mitgliedschaft in dieser Institution barg, wie Charlotte Bischoff (Bochum) in ihrem Vortrag thematisierte: Der Jüdische Kulturbund war 1933 von Juden als Selbsthilfeorganisation gegründet worden – eine Reaktion auf das „Gesetz zur Wiederherstellung des Berufsbeamtentums“, das faktisch ein Berufsverbot für jüdische Künstler bedeutete. So bot der Kulturbund einerseits eine Art Schutzraum und stellte die einzige Möglichkeit für Juden dar aufzutreten: als jüdische Künstler vor einem jüdischen Publikum. Auf der anderen Seite begann das NS-Regime rasch, den Kulturbund funktional und ideologisch zu instrumentalisieren: Das Kunstschaffen der Juden war, in dieser Form gebündelt und organisiert, leichter zu kontrollieren; zudem konnten die Nationalsozialisten durch



Gedenken ohne Kontextualisierung: Die „Clemens-Krauß-Straße“ in München/Pasing-Obermenzing. Foto 2014.



Hitler-Persiflage vor den Augen der SS: Szenenbild mit „Ritter Adolar“ im KZ Dachau, 1943. Gezeichnet 1985 aus der Erinnerung von Bruno Furch, Wien. Quelle: Abdruck in *Der Spiegel* 24/1985, S. 202.

den Kulturbund als Folie das Bild einer von der „deutschen Kunst“ grundlegend verschiedenen „jüdischen Kunst“ mit diversen diffamierenden Zuschreibungen zeichnen. Berichte von einstigen Mitgliedern thematisieren immer wieder den Konflikt, den die Mitgliedschaft bedeutete: Einerseits konnten sie weiter Kunst schaffen und unterwarfen sich nicht widerstandslos dem Berufsverbot, auf der anderen Seite spielten sie in gewisser Weise indirekt den Nationalsozialisten in deren propagandistischen Absichten zu. Im Zuge der fortschreitenden Judenverfolgung wurde der Jüdische Kulturbund 1941 von den nationalsozialistischen Machthabern aufgelöst.

Weitere Beiträge der Konferenz widmeten sich den Theateraktivitäten in Lagern und Ghettos, die neben Aufführungen von Komödien, Schauspielen, Musiktheaterstücken und Tanz auch Kleinkunstformate, Gedichtrezitationen oder Einlagen bei Festivitäten wie Geburtstags- oder Weihnachtsfeiern bis hin zum Purimfest umfassten. Zunächst scheint es überraschend, dass unter den unmenschlichen Umständen überhaupt Raum für künstlerische Aktivitäten blieb. Die Konferenzbeiträge belegten unter anderem anhand der Beispiele Theresienstadt, Buchenwald sowie von Lagern im besetzten Frankreich nicht nur die Bandbreite und Vielzahl von Theaterveranstaltungen, sondern thematisierten auch die Bedeutung, die diese Aktivitäten im Verhältnis von Häftlingen und Aufsehern hatte: Indem die SS Aufführungen offiziell genehmigte oder sogar anordnete, konnte sie gegenüber Besuchern und Öffentlichkeit eine vermeintliche Humanität des Lagerwesens propagieren, was insbesondere bei Lagern mit „Modellcharakter“ wie Theresienstadt eine wichtige Rolle in der NS-Selbstinszenierung spielte. Zugleich dienten genehmigte



Clemens Krauss wollte als eine Art „musikalischer Führer“ im gesamten Reichsgebiet künstlerische Maßstäbe setzen. Quelle: Fotosammlung Deutsches Theatermuseum, Hanns-Holdt-Archiv, Signatur 19614. Aufnahme undatiert.

theateraufführungen auch den Aufsehern zur Unterhaltung und Abwechslung vom Lageralltag. Lisa Peschel (York) veranschaulichte in ihrem Vortrag „Interpreting diverging source material: scripts from Terezín/Theresienstadt Ghetto“, wie die eigenmotivierten künstlerischen Aktivitäten für die Häftlinge, ob als Mitwirkende oder Zuschauer, von existenzieller Bedeutung waren: Sie stellten eine Rückbesinnung auf das Mensch-Sein der Gefangenen in einer menschenverachtenden Umgebung dar, sie halfen, unter dem Eindruck traumatischer Erlebnisse ein Minimum an seelischer Gesundheit zu bewahren, sie erinnerten an Normalität und die Welt außerhalb des Lagers, sie knüpften an kulturelle Traditionen an, die das Leben vor der Inhaftierung geprägt hatten, und damit an eine Identität, die die Nationalsozialisten den KZ-Häftlingen rauben wollten. Diese Rückbesinnung und das Bedürfnis nach eigener Gestaltung und Selbstbehauptung war so groß, dass Häftlinge auch ohne Genehmigung der Lagerleitung Thea-

ter spielten, unter Einsatz ihres Lebens, ständig in der Gefahr, entdeckt und bestraft zu werden, wie die Referate von Stefanie Endlich (Berlin), Pnina Rosenberg (Haifa), Rebecca Rovit (Kansas) und Guido Fackler (Würzburg) aufzeigten.

Neben diesen Theaterformen, die trotz oder entgegen der NS-Repression stattfanden, beschäftigten sich viele Beiträge der Konferenz mit den Strategien und Praktiken des NS-Repräsentationstheaters. Dazu gehörten Untersuchungen der Spielpläne, wie sie z.B. William Grange (Nebraska) in seinem Vortrag „Ersatzkomödien verhatscht: National Socialist Attempts at Continuities in Comedy“ vornahm: Eine Vielzahl Bühnenwirksamer Komödien stammte aus der Feder jüdischer Dichter, was sie aus Sicht der Nationalsozialisten für die Spielpläne disqualifizierte. Doch war diese Kunstform beim Publikum beliebt und konnte aus der Perspektive der NS-Ideologie nicht ersatzlos gestrichen werden. Die Lösung schien darin zu liegen, von linientreuen Schriftstellern neue Komödien anfertigen zu lassen, die die Leichte Muse mit Nationalstolz, Deutschtum und erzieherischen Effekten verbinden sollten. Der Versuch musste künstlerisch scheitern – zu stark kollidierten die Wirkungsweisen von Komödie, zum Beispiel das Verlachen der Mächtigen oder die durchtriebene Bauernschläue des kleinen Mannes, mit den Idealvorstellungen der Nationalsozialisten, und zu hochwertig und feingeistig waren die „Vorlagen“ der jüdischen Dichter, als dass sie ohne weiteres hätten imitiert werden können.

Eine zentrale Personalie, auf die die Diskussionsbeiträge der Konferenzteilnehmer in diesem Rahmen immer wieder zurückkamen, war Rainer Schlösser, über dessen Wirken als „Reichsdramaturg“ Evelyn Deutsch-Schreiner (Graz) referierte. Schlösser hatte nach der Machtergreifung rasch ein reichsweites ideologisches Kontrollsystem für alle Theater eingerichtet und war so der Hauptentscheidungsträger darüber, welche Stücke als NS-konform weiter aufgeführt werden sollten und welche stillschweigend von den Spielplänen verschwanden. Mehrere Referate beschäftigten sich mit einzelnen Institutionen und Häusern: etwa der Vortrag von Anselm Heinrichs (Glasgow) zum Theater in Łódź, das von den Nationalsozialisten in grotesk-luxuriösem Ausmaß subventioniert und protegert wurde, ohne künstlerische Erfolge zu erzielen, Peter Roesslers (Wien) Beitrag zum Max-Reinhardt-Seminar sowie die Beiträge des Forschungsprojekts „Bayerische Staatsoper 1933 – 1963“ zur Methodik der Zeitzeugen-Interviews und zu Clemens Krauss', Ludwig Sieverts und Rudolf Hartmanns Kooperationsbereitschaft mit den Nationalsozialisten. Das Spektrum wurde durch ein Referat von Gertrude Stipschitz (Wien) auch auf den Theaterbetrieb in Österreich nach dem „Anschluss“ im lokalen und regionalen Bereich erweitert: Dazu gehörten stehende und reisende Bühnen, die als „fliegende Theater“, „Wehrmachtstüh-



Adolf Hitler in der „Führerloge“ vor der Jubiläumsaufführung von *Tristan und Isolde*, 1935. Quelle: Fotosammlung Deutsches Theatermuseum, Hanns-Holdt-Archiv, ohne Signatur.

nen“ oder auch „KdF-Bühnen“ in Frontnähe eingesetzt wurden, um die Moral der Soldaten zu heben. Auch nach der Ausrufung des „Totalen Krieges“ 1944 und der damit einhergehenden Schließung der stehenden Theater lief der NS-Kulturbetrieb weiter: Während die Bayerische Staatsoper ihren nach der Zerstörung des Hauses (Oktober 1943) improvisierten Spielbetrieb im Prinzregententheater und im Kongresssaal des Deutschen Museums komplett einstellen musste, waren etwa die Zirkusse bis zum Kriegsende gezwungen, den Betrieb aufrechtzuerhalten; in Berlin fand noch ein Konzert am Gendarmenmarkt statt, während die Russische Armee bereits am Prenzlauer Berg stand.

In der Gesamtschau der Themen auf der Konferenz kam wiederholt die Problematik der Quellenlage auf: Widersprüche und Lücken in Aussagen und Akteneinträgen, divergierende Berichte, insbesondere inkonsistente Handlungsanweisungen zeigen, wie unterschiedlich verschiedene NS-Instanzen und Entscheidungsträger in quasi allen vorgestellten Bereichen vorgingen – bedingt teils durch Dysfunktionalität von Strukturen, teils aber auch bewusst gesetzt durch lückenhafte Anweisungen, die Raum für Willkür ließen. Gerwin Strobl (Cardiff) konstatierte im letzten Vortrag der Konferenz „Deutungsmuster – Reflections on Theatre and the Nazis“, wie aufgrund dessen auf allen Ebenen innerhalb der Konstellationen von Macht und Ohnmacht gewisse Handlungsspielräume gegeben waren, die von den einzelnen Akteuren höchst unterschiedlich genutzt wurden.

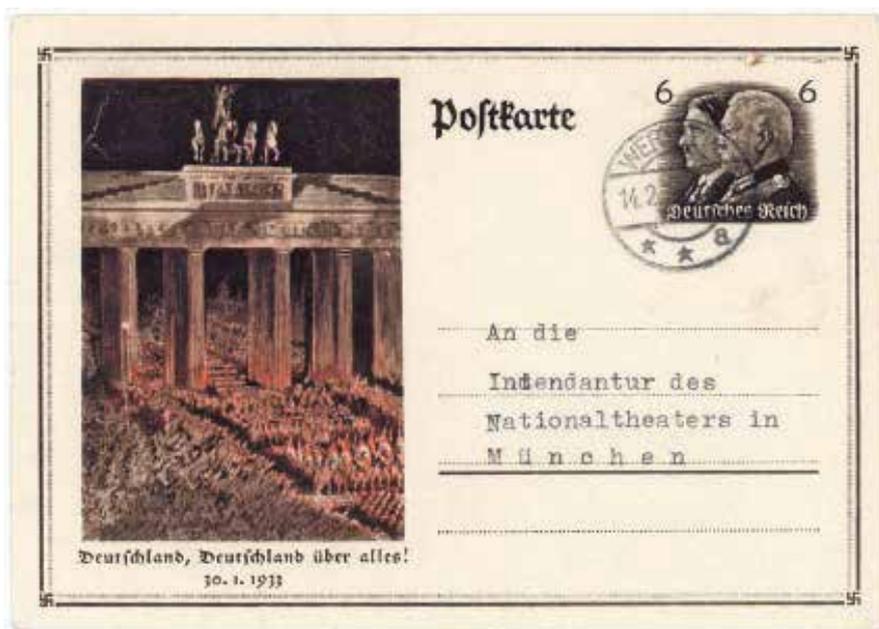
Das Forschungsprojekt zur Geschichte der Bayerischen Staatsoper zieht aus der Konferenz unter anderem den Impuls, das Münchner Nationaltheater als das Repräsentationstheater schlechthin mit den parallel ablaufenden theatralen Aktivitäten im Konzentrationslager Dachau zu vergleichen: Während Clemens Krauss seine

Pläne an der Oper realisierte, wurde Dachau 1937/38 zum „Modell-KZ“ ausgebaut. Passend zum Titel der „Hauptstadt der Bewegung“ wurden in der Lieblingsstadt Hitlers sowohl das Vorzeigepernhaus als auch das Vorzeigelager installiert. Hierbei ebenfalls bemerkenswert: Während im Nationaltheater der „Führer“ in der hakenkreuzgeschmückten Königsloge Platz nahm, ging 20 Kilometer westlich im KZ Dachau 1943 das satirische Stück *Die Blutnacht auf dem Schreckenstein oder Ritter Adolars Brautfahrt und ihr grausiges Ende oder Die wahre Liebe ist das nicht* mit der Hitler-Persiflage „Adolar Graf von Schreckenstein zu Schreckenstein auf Schreckenstein“ vor den Augen von SS-Leuten über die improvisierte Bühne. Der Stücktext sowie weitere Dokumente hierzu befinden sich im Archiv der KZ-Gedenkstätte Dachau. Ebenso wichtig ist die Frage, ob Ensemblemitglieder wie Berthold Sterneck (Ensemblemitglied 1923–1936) kurz nach der NS-Machtübernahme im Rahmen des 1933 erlassenen „Gesetzes zur Wiederherstellung des Berufsbeamtentums“ ihr Engagement an der Staatsoper verloren, im Jüdischen Kulturbund München dennoch Auftrittsmöglichkeiten wahrnehmen konnten.

### Im Clemens-Krauss-Archiv in Wien

Im Anschluss an die Konferenz „Theater unter NS-Herrschaft“ sondierte das Forschungsteam am 27. und 28. Oktober 2014 den Nachlass von Clemens Krauss, der in der Musikaliensammlung der Österreichischen Nationalbibliothek einsehbar ist. Bei diesem Nachlass handelt es sich um ein privates Archiv, das der Theaterarzt und spätere persönliche Freund von Krauss Dr. Götz Klaus Kende angelegt und dann – zusammen mit großen Teilen des Nachlasses von Clemens Krauss – der Nationalbibliothek übergeben hatte.

Damit ist eine Schwierigkeit dieses Archives angesprochen: Es wurde aus der Sicht eines Verehrers und Freundes von Krauss angelegt. Damit muss man sich der starken Subjektivität der Auswahl und Ordnung bewusst sein. Das Archiv enthält etwa zahlreiche Leserbriefe von Dr. Kende an Zeitungen in aller Welt, die sich kritisch über Clemens Krauss („der Nazi-Dirigent“) geäußert hatten. Trotzdem sind auch diese kritischen Artikel und die relativ vollständigen Entnazifizierungsunterlagen von Krauss vorhanden, was unschätzbaren Wert für die Forschung zu Personal- und Institutionengeschichte an der Bayerischen Staatsoper verspricht, wird hier doch erst-



Auf der Rückseite dieser Postkarte bestellte ein Besucher der Bayerischen Staatsoper Karten für *Lohengrin*. Quelle: Bayerisches Hauptstaatsarchiv, Bestand Intendantz Bayerische Staatsoper, Sachakt Nr. 1011.

mals ein Einblick in die genauen Hintergründe von Krauss' Berufung durch Hitler persönlich, die von beiden angestrebte Opernreform und in Krauss' Rechtfertigungs- und Verteidigungsstrategien im Entnazifizierungsverfahren gegeben.

Das Archiv umfasst über 700 Signaturen, darunter Partituren und Textbücher mit musikalischen und Regie-Anmerkungen von Krauss, die für die Untersuchungen zur Entwicklung der Opernästhetik als Quellen herangezogen werden können, persönliche Briefwechsel zwischen Krauss und der Sängerin Viorica Ursuleac, seiner späteren Frau, ein umfassendes Pressearchiv, die oben erwähnten Entnazifizierungsunterlagen (etwa Protokolle der amerikanischen Militärbehörden, Listen von Entlastungszeugen sowie mehrere Entwurfsstufen zu Krauss' Verteidigungsschrift) und Korrespondenzen von Krauss aus der Nachkriegszeit, unter anderem mit Erik Maschat, dem früheren Leiter des künstlerischen Betriebsbüros der Münchner Oper, der für das Thema Widerstand an der Bayerischen Staatsoper eine besondere Rolle spielt. Ebenso finden sich Skripte zu Radiosendungen und Unterlagen über den Einsatz von Dr. Kende für das Krauss-Archiv und die umstrittene Benennung von Straßen und Plätzen nach Clemens Krauss in München, Wien und Salzburg; zudem auch Dirigierstäbe und ein Cembalo.

An den beiden Sondierungstagen konnten 24 Signaturen gesichtet und grob dokumentiert werden. Schon aus dieser vergleichsweise geringen Anzahl haben sich wesentliche Hinweise und Spuren ergeben, die für den weiteren Verlauf des Forschungsprojektes von Bedeutung sind.

Eine Auswahl: Der Einblick in das Entnazifizierungsverfahren von Clemens Krauss lässt Rückschlüsse auf seine persönlichen Pläne zu: Krauss wollte eine Art „Generalmusikdirektor des Dritten Reiches“ werden, es finden sich handschriftliche Pläne zur „Opernreform des Deutschen Musiklebens“, die kurz vor Krauss' Münchner Amtsantritt und wohl im direkten Auftrag Hitlers entstanden sind, der die Bayerische Staatsoper mit Krauss an der Spitze als Vorbildhaus für das „Deutsche Reich“ etablieren wollte. Krauss selbst gingen diese Pläne nicht weit genug: Er wollte neben der Leitung der Münchner Oper auch noch die Intendanz der Wiener Staatsoper übernehmen, um im Austausch der Spitzenensembles (für die mittlere Zukunft war auch noch eine Trias mit Berlin geplant) die Opernqualität an diesen „Reichsopernhäusern“ zu erhöhen und sich selbst als strahlenden „musikalischen und künstlerischen Führer“ zu installieren.

In den Entnazifizierungsunterlagen finden sich auch Hinweise auf entlastende Zeugenaussagen zu Gunsten von Krauss. Von besonderer Bedeutung erscheinen hier die Beurteilungen der amerikanischen Besatzungsbehörde über die Sänger Hotter und Weber („politisch einwandfrei“) sowie der Hinweis auf „Herr[n] Eder, Musiker im Staatsorchester, Mitglied des Widerstandes“. Hier findet sich – nach dem Fall Erik Maschat, der in mehreren Fällen sowohl mit der Gauleitung der NSDAP als auch mit Oberspielleiter und Parteimitglied Hartmann in Konflikt geriet und deshalb im Bayerischen Staatsarchiv unter der Rubrik „Widerstand“ dokumentiert ist – erst der zweite Hinweis auf Widerstand an der Bayerischen Staatsoper. Von Bedeutung für das historische Bild von Krauss ist auch die Tatsache, dass sich viele Zeugen einig waren, dass Krauss ein krasser Opportunist und karrierebewusster Machtmensch, aber kein überzeugter Nationalsozialist war, und sich auch immer wieder erfolgreich für verfolgte Sängerinnen und Sänger einsetzte.

Des Weiteren finden sich Hinweise auf persönliche Beziehungen von Viorica Ursuleac zu Hermann Göring und einen Konflikt um die Aufführung von Strauss-Opern in München und Salzburg, der durch persönliche Intervention von Krauss und Ursuleac an höchster Stelle entschärft wurde. Es bleibt also zu untersuchen, wie eng das Verhältnis von Krauss und Ursuleac zum Regime wirklich war und wie sich diese Nähe auf die Bayerische Staatsoper auswirkte.

Zur Beantwortung dieser Fragen, der detaillierten Auswertung der Akten und einer Gesamtsichtung des Bestandes sind elf Arbeitstage im Clemens-Krauss-Archiv für Mai 2015 geplant. ●



Kammersängerin mit gewinnendem Lächeln: Viorica Ursuleac unterhielt persönliche Kontakte zu Hermann Göring. Quelle: Fotosammlung Deutsches Theatermuseum, Fotopostkarte Inv. II 40726.

Dr. Rasmus Cromme ist wissenschaftlicher Mitarbeiter und Studiengangskoordinator am Institut für Theaterwissenschaft der LMU München.

Dominik Frank arbeitet als Theaterpädagoge, Regisseur und Lehrbeauftragter am Institut für Theaterwissenschaft der LMU München.

Katrin Frühinsfeld studiert an der LMU Theaterwissenschaft, Neuere deutsche Literatur und Englische Literaturwissenschaft und ist als studentische Hilfskraft im Forschungsprojekt tätig.



# Forschungsprojekt Bayerische Staatsoper 1933 – 1963

## Folge 7

Die Bayerische Staatsoper beauftragte in der Jubiläumsspielzeit 2013/14 ein Forschungsteam des Instituts für Theaterwissenschaft an der Ludwig-Maximilians-Universität München damit, die Geschichte des Hauses von 1933 bis 1963 zu untersuchen. Auch in dieser Spielzeit berichten die Forscher in MAX JOSEPH kontinuierlich von ihrer Arbeit.

# „Für deutsches Land das deutsche Schwert“ – *Lohengrin* als Propa- gandastück

Das Forschungsprojekt „Bayerische Staatsoper 1933 – 1963“ arbeitet zurzeit an der Periode der Intendanz Clemens Krauss (1937 – 1945). Im Folgenden präsentiert das Team Quellenmaterial zur Festaufführung von Richard Wagners *Lohengrin* im Jahr 1938 und skizziert Inszenierungsstrategien des NS-Regimes.

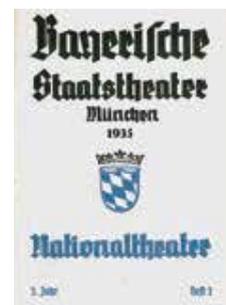
Clemens Krauss war 1936 auf persönlichen Wunsch von Adolf Hitler als Intendant installiert worden. Er brachte gleich ab 1937 die von ihm postulierten vier Grundpfeiler des Spielplans Mozart, Wagner, Verdi und Strauss in neuer Besetzung, Ausstattung und Regie heraus: Bei 15 Musiktheater- und Ballettpremieren insgesamt galten 1937 mit *Così fan tutte*, *Die Zauberflöte* / *Aida*, *Don Carlos* / *Der fliegende Holländer*, *Tristan und Isolde* / *Der Rosenkavalier*, *Salome* und *Ariadne auf Naxos* neun Positionen diesen Komponisten. 1938 wurden nur *Lohengrin* und *Friedenstag* neu- bzw. urinszeniert. Bereits 1939 hatten wieder fünf Werke der „Meister“ Premiere (*Die Entführung aus dem Serail* / *Tannhäuser*, *Das Rheingold* / *Arabella*, *Die Frau ohne Schatten*). Die folgenden Spielzeiten bezogen

auch wieder regelmäßig Verdi – und Puccini – mit ein, was mit dem 1939 unterzeichneten „Stahlpakt“ zwischen dem Deutschen Reich und Italien Hand in Hand ging.

Bezüglich der *Lohengrin*-Neueinstudierung 1938 gibt es im Bayerischen Hauptstaatsarchiv drei Werkakten. Erstere, No. 1009, enthält noch Presserezeptionen zu früheren Inszenierungen (datiert ab 29.09.1900) sowie zeitnähere Pressenotizen zu *Lohengrin*-Vorstellungen ab dem 25.07.1935. Außerdem finden sich hier Pressemitteilungen des „Pressedienstes der Bayerischen Staatstheater“ zu einzelnen Gastdirigaten sowie an die Presse kommunizierte Wochenspielpläne und -besetzungen der Staatsoper. Eine separate Mappe mit der Aufschrift „1937“ birgt Wochenspielpläne inklusive dieser Produktion für den Zeitraum 10.02.1937 bis 16.12.1938.

Die Werkakte No. 1010 enthält Kritiken von 1901 bis 1938. Bei der Sichtung der Berichterstattung zur Premiere am 9. Juli 1938 wird schnell offenkundig, dass *Lohengrin* das zentrale Prestige- und Vorzeigeprojekt zum „Tag der Deutschen Kunst“ sein sollte und von Adolf Hitler persönlich zur Neueinstudierung angeordnet worden war.

Dass die Wahl auf *Lohengrin* fiel, überrascht wenig, das Stück war beliebt zu nationalsozialistischen Repräsentationsanlässen. Im Zentrum steht die Figur des „gottgesandten Führers“ Lohengrin. In Bayreuth wurde sogar das dort postulierte Primat der Werktreue zugunsten einer ideologisch eindeutigeren Variante geopfert und Wagners eigenhändiger Strich von 1850 geöffnet. Im zweiten Teil der Gralserzählung heißt es nun: „Denn durch den Gral war ich erwählt zu streiten“, eine Parallele zum „von Gott dem deutschen Volk gesandten Führer“ Adolf Hitler drängt sich auf. Auch im Münchner Programmheft wurde diese



Titel der Blätter der Bayerischen Staatstheater (später *Dramaturgische Blätter*) aus den Jahren 1935 und 1936. Die Hefte erschienen im monatlichen Rhythmus und wurden mit tagesaktuellen Einlegern und Besetzungszetteln versehen. Quelle: Deutsches Theatermuseum München, Archiv Programmhefte und Theaterzettel.



Kulturideologisches Statement von Clemens Krauß, Kontext der Veröffentlichung unbekannt. Quelle: Bayerisches Hauptstaatsarchiv, Intendanz Bayerische Staatsoper, Sachakt 1011.

betont – die *Dramaturgischen Blätter* der Staatsoper druckten unter ein beinahe seitenfüllendes Hitlerporträt folgendes *Lohengrin*-Zitat: „Erkenn‘ ich recht die Macht, / Die dich in dieses Land gebracht, / So kommst du uns von Gott gesandt.“

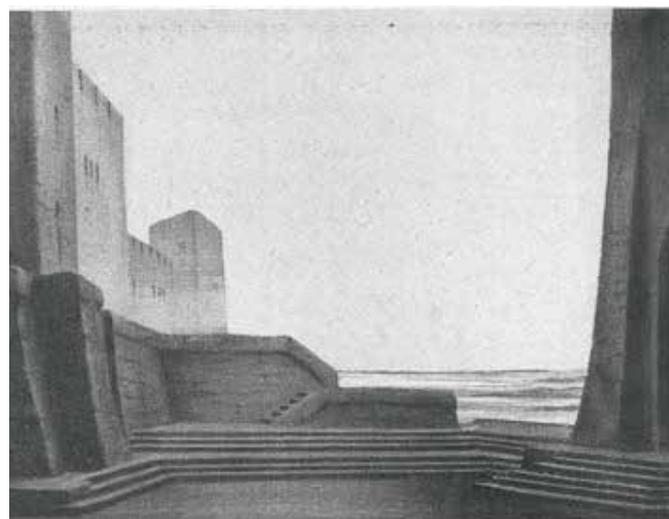
Noch ein weiterer Aspekt spricht aus nationalsozialistischer Sicht für die Wahl der Oper: Quasi als Zugabe tritt die Figur des historischen Königs Heinrich I. auf, der im Kult der Nazis benutzt wurde, das „Dritte Reich“ in Bezug auf das „Erste Reich“, das „Heilige römische Reich Deutscher Nation“, als dessen Nachfahren sich die Nationalsozialisten stilisierten, pseudohistorisch abzuleiten. Die „nationale Erlösergestalt“ von Heinrich dem Vogler, wie die Figur im Werk heißt, wurde als Staatsretter und früher Vertreter der Einheit des deutschen Reiches gedeutet. Der um König Heinrich I. betriebene Kult ging so weit, dass Heinrich Himmler die Gebeine des Königs ausgraben ließ, um sie 1936 in Quedlinburg in einer pompösen Zeremonie neuerlich – und öffentlichkeitswirksam – zu bestatten. In Wagners Oper treten nun das historische Reich, personalisiert durch König Heinrich und – von ihm direkt legitimiert – der zukünftige „Führer“ des Volkes gemeinsam auf, was es recht einfach macht, Wagners Werk im nationalsozialistischen Sinne zu begreifen.

Das Bühnenbild der Inszenierung stammte von Emil Preetorius, dessen Bayreuther *Lohengrin*-Konzeption bereits in Berlin und Wien reproduziert worden war und nun auch in München übernommen wurde. Entsprechend wurde die Premiere als feierliches Kunst- und Staatsereignis triumphal angekündigt, rezensiert und gefeiert. Als „künstlerischen Höhepunkt der Münchener Festaufführungen zum Tag der Deutschen Kunst“ bezeichnete die *Deutsche Allgemeine Zeitung* in Berlin die Premiere in ihrem Bericht „Der Führer bei der Festvorstellung von ‚Lohengrin‘“ am 10. Juli 1938 und betitelte die Inszenierung als „ein neues Ruhmesblatt in der traditionsreichen Geschichte der Münchener Oper“. Clemens Krauß habe mit „Rudolf Hartmann als Regisseur und Emil Preetorius als Bühnenbildner kongeniale Mitgestalter gefunden“, und das bei einem Spitzenensemble: „Die Rollen waren von den ersten Kräften der Bayerischen Staatsoper und anderen bedeutenden Künstlern der deutschen Opernwelt besetzt: Heinrich der Vogler (Ludwig Weber), Lohengrin (Torsten Ralf), Elsa (Trude Eipperle), Telramund (Hans Hermann Nissen), Ortrud (Gertrud Rüniger), Heerrufer (Mathieu Ahlersmeyer).“

Die gleichgeschalteten Zeitungen überboten sich in Lobhudeleien:

Über den tieferen Sinn der die Gegensätze überall mit vollendetem Geschmack „regulierenden“ Kostümierungen sowie alle Einzelheiten der Gesamtausstattung konnte nur eine Meinung sein.

Aus „Zum Tag der deutschen Kunst ‚Lohengrin‘ – neu inszeniert. In Anwesenheit des Führers“, ohne Autor, ohne Zeitung



Bühnenbildentwurf II. Akt *Lohengrin* von „Reichsbühnenbildner“ Emil Preetorius: Die Burg von Antwerpen als uneinnehmbare Festung bildet die Kulisse für den festlichen Brautzug. Quelle: Bayerisches Hauptstaatsarchiv, Intendanz Bayerische Staatsoper, Sachakt 1011.

Das Haus jubelte selbst mitten in die Szene hinein den Künstlern begeistert zu, aber alles vereinigte sich, nachdem der Vorhang gefallen war, zu großem Dank an den Führer, der grüßend in seiner Loge immer wieder den Arm hob.

Aus „Tag der Deutschen Kunst. ‚Lohengrin‘ nach Bayreuther Vorbild. Festaufführung in München“, Wilhelm Rüdiger, 10.07.1938, ohne Zeitung

### **Der neueinstudierte „Lohengrin“.**

#### **Der Führer bei der Festvorstellung zum Tag der Deutschen Kunst**

Durch ein Spalier von Zuschauern, die den schön geschmückten Max Josephs-Platz besetzt halten, fahren – lange vor Beginn der Vorstellung – die Autokolonnen am Nationaltheater vor. Aus seinem Portikus grüßen die großen, goldenen Plaketten mit den Bildnissen deutscher Musiker. Mit Genugtuung ist festzustellen, daß sich auch Anton Bruckner und Hugo Wolf unter diesen großen deutschen Meistern befinden. Die beiden Seitenaufgangstreppe säumen weißgekleidete, Blumengirlanden tragende Mädchen. Blumen und Blüten überall. Ein Duft von Rosen. Blumengirlanden schmücken auch die Brüstungen der Ränge und Logen. Oberhalb der Bühne hängen mit den Wappen der Kunst drei mächtige Kränze blühender Blumen. Im Parkett und in den Rängen herrscht, neben vielen Uniformen, festliche Abendkleidung. Zahlreiche Vertreter der Partei, des Staates, der Wehrmacht, des künstlerischen und kulturellen Lebens sind anwesend. In der besonders schön geschmückten Mittelloge nimmt der Führer mit Reichsminister Dr. Goebbels, Ministerpräsident Siebert und Gauleiter Staatsminister Adolf Wagner leb-

haften Anteil an dem Verlauf der Vorstellung. Vor Beginn des 3. Aktes empfängt der Führer eine herzliche Kundgebung. Begeisterte Heilrufe grüßen ihn auch bei der Abfahrt.

Richard Würz, ohne Zeitung

#### **Zum Tag der Deutschen Kunst: „Lohengrin“ – neu inszeniert.**

##### **In Anwesenheit des Führers im Nationaltheater**

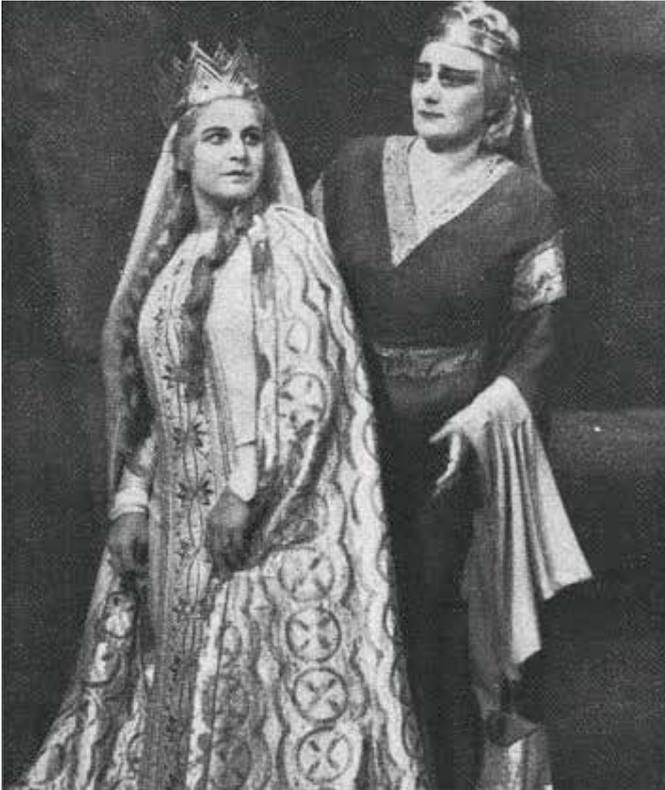
Ein großer Tag der deutschen Kunst, ein großer Tag der Bayerischen Staatsoper! Nicht nur, daß das Haus am Max-Joseph-Platz ein Mittelpunkt festlichen Glanzes und gesellschaftlicher Vornehmheit inmitten einer im herrlichen Schmuck strahlenden Großstadt wurde, daß zahlreiche Persönlichkeiten des politischen und kulturpolitischen Deutschlands um den Führer geschart waren, um dem Kunstwillen und Kunstsinn im Dritten Reich sichtbare Bedeutung zu geben – die neue szenische Gestaltung von Richard Wagners „letzter Oper“, wie der „Lohengrin“ bezeichnet worden ist, erbrachte auch durch die großartige Zusammenarbeit aller Leiter und Künstler der Aufführung einen Zusammenschluß in der genießenden und betrachtenden Aufmerksamkeit aller Zeugen dieser Taten, daß zweimal die Begeisterung elementar bei offener Bühne ausbrach. Das eine Mal überschüttete der Beifall die Darstellerin der Ortrud, Gertrud Rüniger, nach ihrer Anrufung der Götter, das andere Mal, und man muß es als einzigartigen Vorgang bezeichnen, die Chormassen, die aus dem Singchor der Münchener Staatsoper und dem Gesamtchor der Wiener Staatsoper zusammengesetzt waren.

Die Demonstration aus innerer Ergriffenheit durch die Macht und Schönheit der menschlichen Stimme oder durch die Genialität des bis zum Höchsten und Tiefsten großartigen dramatischen Ausdrucks war symbolisch für die ganze, nirgends sich verflüchtigende Stimmung des Abends. Wenn irgendwann Musik, Handlungsinhalt und dekorative Ausstattung, einheitlich belebt, den Eingebungen des Meisters gerecht wurden, so ist es hier geschehen, und Beifall, Blumengaben, Hervorrufe der Leiter der Aufführung und der Künstler waren schließlich nur ein ungenügender Maßstab für die wahre Spannung und Erschütterung im Hause.

ohne Autor, ohne Zeitung



„Nun sei bedankt, mein lieber Schwan!“ – Hinter den Kulissen von *Lohengrin*. Quelle: Deutsches Theatermuseum München, Archiv Hanns Holdt, Signatur 14230, Aufnahme undatiert.



Stereotype Inszenierung von Gut und Böse: Trude Eipperle als germanische Elsa und Gertrud Rünger als dämonische Ortrud. Quelle: Bayerisches Hauptstaatsarchiv, Intendanz Bayerische Staatsoper, Sachakt 1011.

Laut NS-Propaganda wurde ganz München vom Freudentaumel erfasst:

#### „Lohengrin“ in der bayerischen Staatsoper

(...) Während in den Theatern die Festaufführungen stattfanden, setzte um 20.30 Uhr mit einem Schlage die grandiose Festbeleuchtung der Stadt der Deutschen Kunst ein. Sie verwandelte die Häuserfronten aller Straßen bis hinauf in die entferntesten Winkel in Lichtmeere durch diese größte, phantastischste, schönste und harmonischste Illumination wie wohl nie zuvor.

Durch diese grandiose Lichterparade strömten die vom Anblick gepackten Volksgenossen zu ungezählten Tausenden auf die Festplätze. Um 21 Uhr setzten die Festkonzerte ein. Ueberall wurde in den unsagbaren Zauber der märchenhaften Abendstunden in der unvorstellbar schön geschmückten und beleuchteten Stadt prächtig musiziert und gesungen. Die Tausende standen wie gebannt und erlebten im Innersten die Offenbarungen deutscher Meister aus dem Reiche der Töne.

ohne Autor, *Fuldaer Zeitung*, 11. Juli 1938

Die Werkakte No. 1011 enthält neben dem Theaterzettel der Premiere und dem Programmheft-Einleger auch Auflistungen über diverse Extragagen, u.a. jene für die Festaufführung: ganze neun Seiten lang, mit sämtlichen Posten der Vorstellung (d.h. flexible Kosten des Abends) und ihren Titel-Angaben zur Verrechnung mit dem ordentlichen Haushalt 1938: Personalkosten ca. 52.000 RM, Ausstattung konkrete 67.074,15 RM - plus 10.119,35 RM für „Dienstwagen Dr. Hartmann“. Bezeichnend ist das Originalschreiben der Intendanz vom 5. Mai 1939 (also knapp ein Jahr nach der Premiere) an das Bayerische Staatsministerium des Innern, Oberste Theaterbehörde in Bayern, mit dem Betreff: „Haushalt 1938; hier Tag der Deutschen Kunst 1938 Neuausstattung ‚Lohengrin‘“:

Nach endgültiger Abrechnung der Neuausstattung „Lohengrin“ ergibt sich für diese ein Gesamtaufwand von 129.466.83 RM. Durch die Sonderspende des Führers für den Tag der Deutschen Kunst 1938 sind hiervon 100.000 RM gedeckt. Der Rest von 29.466.83 RM wird nach dem Schreiben des Herrn Staatssekretär im Bayerischen Staatsministerium des Innern an Herrn Operndirektor Hartmann vom 14. März 1939 im Haushalt der Obersten Theaterbehörde eingespart werden. Wir bitten der Kasse entsprechende Anweisung zu erteilen.

Ähnliche Sonderzahlungen aus Hitlers privatem Vermögen sind auch für die Bayreuther Neueinstudierung des *Lohengrin* belegt. Seine finanzkräftige Unterstützung wurde in der Presse enthusiastisch gewürdigt:

„Die Deutung [...], daß die Kunst eine Schwester des Heldentums sei, hat auch Adolf Hitlers Stellung zu Richard Wagner begründet. Adolf Hitler hat dem Wert Wagners den Weg zum Herzen des ganzen Volkes freigemacht. Wenn er der Oper zu München durch eine ansehnliche Spende die Mittel zu der repräsentativen Neuinszenierung zur Verfügung stellte, so lag diesem Auftrag wieder jenes Bekenntnis eines hochherzigen Mäzenatentums zugrunde, das auch die Sache Bayreuths zur Angelegenheit des Staates gemacht hat.“

Friedrich W. Herzog: „Tag der Deutschen Kunst München 8.-10. Juli 1938. Der Münchener ‚Lohengrin‘ – Adolf Hitlers Geschenk“, *Rheinische Landeszeitung* Düsseldorf, 13.07.1938

Weitere Recherchen führten in die Foto- und Programmheftsammlung (*Blätter der Bayerischen Staatstheater, Dramaturgische Blätter*) des Deutschen Theatermuseums.

Clemens Krauss äußerte sich einmal folgendermaßen:

„Volk und Kunst sind zwei Begriffe, deren Wechselbeziehungen so stark sind, daß der eine ohne den anderen gar nicht gedacht werden sollte. Jede Kunstschöpfung muß irgendwie ihren Ursprung im Volk haben, wenn sie Bestand haben will, und jedes Volk wiederum wird sich seines Wertes am richtigsten bewußt, wenn es ihn an den Werten der künstlerischen Taten mißt, die es hervorgebracht hat.

Diese enge, ideale Verbundenheit zwischen Volk und Kunst ist gerade in deutschen Landen besondersentwicklungsfähig, und nach dem Wunsch und Willen des Führers wollen wir alle, die wir an künstlerischer Stätte zu wirken haben, mit heiligem Ernst und fanatischer Hingabe an unsere Aufgabe bestrebt sein, immer das Volk der Kunst und die Kunst dem Volk zu erobern.“

Quelle: BHStA Intendanz Bayerische Staatsoper, Personalakten No. 289, Clemens Krauss, \*II.2 Presseauschnitte, Pressenotizen, Gastspiele 1937 - 1939

Diese NS-affine Auffassung findet sich auch bestätigt in den Aufführungsfotos der *Lohengrin*-Inszenierung, die im Deutschen Theatermuseum archiviert sind (siehe Abbildungen).

Das Bühnenbild von Emil Preetorius wurde im Vergleich zur Bayreuther Aufführung noch weiter abstrahiert, um beispielsweise anhand starker Symbolkraft von Gerichtseiche und Burgfeste Stärke und Beständigkeit zu suggerieren. Im Kostümbild fällt auf den ersten Blick die prunkvoll-detailverliebte, germanisierende, überstilisierende und damit deutlich ahistorische Tendenz auf, sowie in der szenischen Komposition die Ausrichtung des Volkes auf die „Führergestalt“ Lohengrin. Dieser ist als strahlender, blonder Held mit Adleremblem auf der Brust interpretiert, welches stilistisch an den deutschen Reichsadler denken lässt. Die Anordnung des brabantischen Volkes auf der Bühne ist so gestaltet, dass sich ganz rechts ein Soldat mit zeitgenössisch scheinendem Stahlhelm mit dem Rücken zum Zuschauer befindet. Diese Figur schlägt die Brücke zum Zuschauer, welcher sich in seiner Beobachterperspektive auf der Bühne wiederfindet. Gleichzeitig wird durch den Stahlhelm die „Wehrbereitschaft des Volkes“ symbolisiert, welche schon in Wagners Libretto prominent vorkommt: „Für deutsches Land das deutsche Schwert / So sei des Reiches Kraft bewährt.“ und „Nun ist es Zeit, des Reiches Kraft zu wahren; / ob Ost, ob West?



„Reichsbühnenbildner“ Prof. Emil Preetorius konzipierte die *Lohengrin*-Dekorationen für Bayreuth, Berlin, Wien und München. Quelle: Deutsches Theatermuseum München, Archiv Hanns Holdt, ohne Signatur, Aufnahme undatiert.

Das gelte allen gleich! / Was deutsches Land heißt, stelle Kampfes Scharen, / dann schmäht wohl Niemand mehr das deutsche Reich!“ Zu diesen Sätzen passt auch eine im Kontext der *Lohengrin*-Premiere gedruckte Zeitungsinterpretation: „In [die] mystische Welt stellt Wagner die geschichtliche Erscheinung des Sachsenherzogs und Gründers des Reiches, König Heinrich I. Als Sinnbild der geschichtlichen Tatsachen gibt er die Beziehung zu den Dingen, um die es Wagner im tiefsten Kern dieser Tragödie geht: Heinrich, ‚der Deutschen König‘, in dessen Heergefolge Lohengrin als ‚Schützer in Brabant‘ steht, erhebt sich [...] über die unüberbrückbar scheinende Welt, sozusagen als neutrale Gestalt, der Wagner als einziger die Worte in den Mund legt, die die Hintergründigkeit der Handlung andeuten und die Vorbedingung für die Weissagung Lohengrins schaffen: ‚Nach Deutschland sollen noch in fernsten Tagen / des Ostens Horden nimmer ziehn!‘“. Auf das Verhältnis von Volk und gottgesandter, überirdischer Führerfigur bezogen heißt es in dieser Interpretation: „[Der] Parsifal Sohn kommt in die Welt, um ihr Erlösung zu schenken. Er tut es jedoch nur um den einen Preis: fragloses Vertrauen.“ („Der entscheidende Schritt zur neuen Oper.“ Ohne Autor, *Völkischer Beobachter*, 8. Juli 1938).

Das gleiche fraglose Vertrauen in den „Führer“ war eine fatale Voraussetzung des NS-Staates. ●

Dr. Rasmus Cromme ist wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Theaterwissenschaft der LMU München.

Dominik Frank arbeitet als Theaterpädagoge, Regisseur und Lehrbeauftragter am Institut für Theaterwissenschaft der LMU München.

Katrin Frühinsfeld studiert an der LMU Theaterwissenschaft, Neuere deutsche Literatur und Englische Literaturwissenschaft und ist als studentische Hilfskraft im Forschungsprojekt tätig.



# Forschungsprojekt Bayerische Staatsoper 1933 – 1963 Folge 8

*Die Bayerische Staatsoper beauftragte in der Jubiläumsspielzeit 2013/14 ein Forschungsteam des Instituts für Theaterwissenschaft an der Ludwig-Maximilians-Universität München damit, die Geschichte des Hauses von 1933 bis 1963 zu untersuchen. Auch in dieser Spielzeit berichten die Forscher in MAX JOSEPH kontinuierlich von ihrer Arbeit.*

## „Reibungslos in die neue Zeit“

### — *Arabella* von Richard Strauss in München zwischen 1933 und 1968

**Ab den späten 1930er Jahren wurde an der Bayerischen Staatsoper eine szenische Ästhetik geprägt, die sich problemlos bis in die 1960er Jahre fortschreiben ließ. Dies belegt kein Werk so nachdrücklich wie *Arabella* von Richard Strauss, das von 1933 bis 1968 in fünf Neuinszenierungen auf dem Spielplan stand. Ein Kernelement der Münchner Interpretation blieb dabei im Wesentlichen unverändert: Die luftige Freitreppe von Rochus Gliese aus dem Jahr 1939, auf der eine ganze Weile später das „Traumpaar des deutschen Wirtschaftswunders“ zusammenfand, Dietrich Fischer-Dieskau und Lisa della Casa.**

Welch ein Eklat, reif für einen bilderreichen Exklusivbericht in der halbseidenen Regenbogen-Presse: Ein burschikoses Mädels mutiert in einer knappen halben Stunde zur blühenden jungen Frau. Freilich zahlt sie dafür einen hohen Preis. Sie musste sowohl ihre ältere Schwester als auch den eigenen Angebeteten hintergehen. Dass sie sich dafür in der Donau ertränken will, scheint nicht mehr als recht und billig, denn zum unstandesgemäßen Schäferstündchen mit dem Offizier addiert sich auch noch die Schande eines nächtlichen Negligé-Auftritts in einem öffentlichen Hotel, unter den Augen alter wie junger Spanner.

Der Lackel von Offizier versteht gar nichts vom Tausch der beiden Schwestern als Objekt seiner Begierde und ist am Ende froh, sein sexuelles Glück im Dunkeln doch noch mit einem hübschen Gesicht verknüpfen zu dürfen – auch wenn es, für den Rest seines Lebens als Ehemann, nicht die angebetete ältere Schwester ist. Dieses Offiziersleben freilich schwebt in großer Gefahr, denn der frisch mit der älteren Schwester verlobte kroatische Großgrundbesitzer

hat zwei schwere Säbel bestellt, um die nächtliche Unzucht nach seiner heimatlichen Gewohnheit mit brachialen Mitteln ungeschehen zu machen. Er selber, dieser Verlobte, sieht sich im gleichen Augenblick einer Duellforderung seines künftigen Schwiegervaters gegenüber, weil er in seiner rasenden Eifersucht auf den Offizier beim Fiakerball, kaum verlobt mit der älteren der beiden Grafen-Töchter, die Sau rausgelassen und sich mit einer lustigen, aber kaum standesgemäßen Bordsteinschwalbe öffentlich vergnügt hatte. Und selbst die ältere Schwester, schöne Rührmichnichtan und Königin des Faschingsballs, ihrer gräflichen Familie und der ganzen miesen nächtlichen Operette im Treppenhäus des Hotels, spielt, wie es scheint, noch mit der Unbotmäßigkeit des Augenblicks. Sie klärt nichts auf, obgleich sie alles durchschaut, sondern tröstet ihre kleine Schwester und erkennt an deren Handeln mit einem Schlag, was wahre Herzensbildung ist.

Dieser Augenblick von Arabellas Erkenntnis ist das dramatische Zentrum der Oper *Arabella* von Richard Strauss.

Arabella weiß, dass der Richtige für sie gekommen ist und dass er schuldlos ist in seiner Rage. Dieses Wissen repräsentiert ihren Abschied vom Jungmädchen-dasein und lässt sie endgültig reifen zur liebenden Frau. Vor dieser Kontrastfolie eines unauslöschlich verinnerlichten Liebesgefühls schrumpft der haarsträubende Operettenklamauk der voraufgegangenen Augenblicke, die Präpotenz aller Männer, auch diejenige Mandrykas, und die affirmierte Contenance von Umgangsformen und Etikette zum Zerrbild einer längst nicht mehr besseren Gesellschaft. Alle Äußerlichkeiten der sogenannten zwischenmenschlichen Beziehungen und selbst die vitale körperliche Lust am Tanzen, im Wiener Walzer, gerinnen zur hohlen Fassade und trügerischen Glückseligkeit eines zur Farce verkommenen Lebens. Dagegen steht als neue Qualität die individuelle Sensibilität der handelnden Figuren, vor allem Arabellas sicheres Gespür für den entscheidenden Augenblick in ihrem ganzen Leben, das sie untrennbar verknüpft mit eben diesem Gespür Mandrykas für die ersehnte Gefährtin seines Glücks.

So harmlos und unpolitisch das Sujet auch schien, so unverfroren wurde es vor wie nach dem Zweiten Weltkrieg zum repräsentativen Abbild politischer Doktrinen oder gesellschaftlichen Selbstverständnisses: eine Oper, die über einen Weltkrieg und vier Jahrzehnte hinweg die Sehnsüchte der Zuschauer zu spiegeln vermochte. Die Blickrichtungen waren freilich grundverschieden. Die Gesellschaft der dreißiger Jahre erkannte die kulturellen Werte dieser Oper als trostreiche und verklärende Rückbesinnung auf eine einstmals brillante und verzaubernd schöne Vergangenheit, die zu rekultivieren – und sei es nur für die drei Stunden einer Theateraufführung – sich allemal lohnte. Genau dieses Konzept verfolgte die neue nationalsozialistische Reichsführung in ihrem Bestreben, eine neue deutsche Oper zu propagieren, für die man *Arabella* schon in Dresden 1933, erst recht in München 1939 als herausragendes Exemplar erkannte. Die Nachkriegsgesellschaft der fünfziger und sechziger Jahre hingegen wandte den Blick – wohl aus Verdrängungsbestreben – nicht rückwärts, sondern alternativlos nach vorn, in die Errungenschaften des wachsenden deutschen Wirtschaftswunders und erkannte sich mit gleicher Selbstverständlichkeit in dieser Handlung um eine auf Geld gebaute Liebesheirat problemlos wieder.

Die Mischung aus Wiener Walzer-Seligkeit, zauberhaftem Wiener Schmah, auftrumpfendem Klamauk, musikalisch sensibel ausgeleuchteten Figuren und einem bisweilen himmelstürmenden musikalischen Lyrismus war schon in den Vorankündigungen zum internationalen Erfolg geschrieben worden, obgleich wegen der strengen Geheimhaltung durch Strauss und der Schwierigkeiten Hofmannsthals, den skurrilen Stoff in eine glaubwürdige Bühnenfassung zu bringen, niemand wusste, um was genau sich die Opernhandlung drehen sollte. Zwei Jahre vor der Uraufführung, ab 1931,



Viorica Ursuleac als Arabella in der Münchner Inszenierung von 1939 (Regie: Rudolf Hartmann, Bühnenbild und Kostüme: Rochus Gliese) auf einer kurzen Treppe vor dem Ballsaal im 2. Akt.  
Quelle: Dt. Theatermuseum München, Archiv Hanns Holdt

begann in den Gazetten ihre Erfolgsgeschichte, in der unverhohlen geäußerten Hoffnung, eine neue Strauss-Premiere werde die Dresdner Oper in altem Glanz erstrahlen lassen. Tatsächlich bedeutete *Arabella* für Strauss und die Semperoper einen der größten Theatererfolge überhaupt. Zugleich ereignete sich rund um die Uraufführung am 1. Juli 1933 in Dresden eines der frühesten und offen aggressivsten Kapitel nationalsozialistischer „Kulturpolitik“, das in seinem Publikum auf fruchtbaren Boden stieß. Knapp vier Monate vor der *Arabella*-Premiere verlief die „Säuberungsaktion“ der Nationalsozialisten in der Führungsetage der Semperoper sehr rasch, konsequent und beispiellos brutal. Generalmusikdirektor und Operndirektor Fritz Busch, seit 1922 mit großem internationalem Erfolg im Amt, wurde in einem Handstreichverfahren entmachtet: Busch, selber kein Jude, aber mit vielen Juden eng befreundet, wollte die künstlerischen Stellen in der Oper nach Fähigkeit und Leistung und nicht nach arischem Geburtsnachweis besetzen. Diese offensiv vertretene Personalpolitik wurde ihm zum Verhängnis. Als er am 7. März abends zum Dirigat einer *Rigoletto*-Aufführung ans Pult der



Schlussbild 2. Akt aus der Dresdner Uraufführung am 1. Juli 1933. In der Mitte Alfred Jerger als Mandryka, über ihm (mit dem Champagnerglas in der linken Hand) Ellice Illiard als Fiakermilli. Der wuchtige Raum mit der klobigen Architektur wandelte sich in den folgenden Jahrzehnten vor allem in München ins Elegante und Mondäne. Copyright Reinhard Berger

Semperoper trat, wurde er von einem organisierten SA-Haufen niedergebrüllt, so dass eine musikalische Aufführung nicht möglich war. Busch verließ das Haus und betrat es nicht wieder, aber nur zwei Orchestermusiker folgten ihm an diesem Abend. Die übrige Staatskapelle spielte die Verdi-Aufführung unter der Leitung von Kapellmeister Hermann Kutzschbach. Nur fünf Tage später erklärten viele Solosängerinnen und -sänger des Ensembles den Operndirektor in einer schriftlichen Stellungnahme für unfähig, die Semperoper künstlerisch zu leiten, unter den Unterzeichneten mit Friedrich Plaschke (Graf Waldner), Margit Bokor (Zdenka), Martin Kremer (Matteo), Ludwig Eybisch (Zimmerkellner), Rudolf Schmalnauer (Djura) und Kurt Böhme (Graf Dominik) auch ein halbes Dutzend Solisten, die dreieinhalb Monate später in der *Arabella*-Uraufführung sangen und spielten. Nur einen Tag nach dem Eklat im Orchestergraben wurde auch Generalintendant Alfred Reucker, seit 1921 im Amt, ohne Vorankündigung von seinen Geschäften entbunden. Ihm folgte mit dem Geheimrat Dr. Friedrich Theodor Paul Adolph ein Mann, der die linientreue kulturästhetische Zukunft der Semperoper sicherstellte.

Richard Strauss war an der Besetzung der Uraufführung nicht unbeteiligt. Mit der Verpflichtung von Clemens Krauss, dem damaligen Musikdirektor der Wiener Staatsoper, als Dirigenten und seiner Ehefrau Viorica Ursuleac für die Rolle der *Arabella* bot man in Dresden Weltspitze auf. Strauss war mit diesen Personalentscheidungen sehr zufrieden. Freilich ließ er zu Fritz Buschs Vertreibung aus Dresden kein Sterbenswörtchen verlauten, obgleich er damals seit mehr als zehn Jahren einen regen brieflichen Gedankenaustausch mit dem Dirigenten pflegte und ihm wie dem Intendanten Reucker die Partitur der *Arabella* gewidmet hatte. Die Verpflichtung des Ehepaars Krauss/Ursuleac zeichnete, wie sich schon bald zeigen sollte, in der Struktur der überraschenden Entscheidungen den Weg der beiden Künstler auch an die Bayerische Staatsoper vor. 1936 kamen sie auf Anordnung Adolf Hitlers in München an und verliehen der Staatsoper in der „Hauptstadt der Bewegung“ fortan ein international glänzendes künstlerisches Gepräge, das sich in einer scheinbar unpolitischen Kulturszene entfaltete.

Den Dresdner Erfolg der *Arabella* begriffen die Nationalsozialisten allerdings als Fanal für die herausragende und international bewunderte Pflege des deutschen Kulturguts Oper. Wer zwischen den Zeilen zu lesen verstand, konnte schon zwei Tage nach der Premiere, am 3. Juli 1933, aus prominenter Feder Lehrreiches über die kulturpolitische Bedeutung dieser Aufführung erfahren. Das spätere

NSDAP-Mitglied Eugen Schmitz, ein Münchner „Gewächs“, vor dem Ersten Weltkrieg Musikkritiker bei der Münchner *Allgemeinen Zeitung* und nach seiner Übersiedlung nach Dresden bis 1939 Musikredakteur der *Dresdner Nachrichten*, gab den Ton an: „Das Ereignis der Uraufführung hatte ein glänzendes Publikum im festlich mit den Reichsfarben [schwarz-weiß-rot] und dem Hakenkreuz geschmückten Semperhause versammelt.“ Eben dem Befehl zur Beflagung mit Hakenkreuzfahnen hatte sich Fritz Busch kraft seines Amtes als Operndirektor widersetzt und war dafür entmachtet worden. Schmitz resümierte angesichts dieser festlichen Kulisse im Sinne des Regimes: „Und man hatte immer wieder den Eindruck, daß das nicht nur die gehobene Stimmung dieses einen, die Dresdner Festspielwochen glänzend einleitenden Abends sei, sondern der spontane Ausdruck eines neuen zuversichtlichen Glaubens an die Lebenskraft der deutschen Oper.“ Bis in die subtilen Details der Wortwahl wurde der *Arabella*-Erfolg propagandistisch ausgeschlachtet, denn als Garant für diese überragende Qualität galt dem Musikredakteur der *Dresdner Nachrichten* der „musikalische Führer“ Clemens Krauss. NSDAP-Mitglied Hans Schnoor, in den frühen 1920er Jahren Feuilletonleiter und Musikredakteur der *Dresdner Neuesten Nachrichten* und zwischen 1926 und 1945 Musikredakteur des *Dresdner Anzeigers*, besaß auch den Blick für die kulturpolitischen Perspektiven und die Hilfe eines der international geachtetsten lebenden deutschen Künstler, die sich mit dieser Opernpremiere für Deutschland und das neue Regime eröffneten: „Es war die siebente Straußpremiere in Dresden, die erste im Neuen Reich der Kunst, um dessen Sinnggebung wir freudig und stark ringen müssen. [...] Aber zugleich heißt es eine Zukunft der deutschen Oper gestalten. Daß Strauß uns dabei in seinem tiefen deutschen Ernst, seiner Neigung zu echt menschlichem Humor und lyrischer Besinnlichkeit helfen wird, das steht nach dieser neuen Arbeit seines Genies außer Frage.“

Die von Hitler verfügte Ordre an Clemens Krauss, von 1937 an die Bayerische Staatsoper als Generalmusikdirektor und Operndirektor zu übernehmen, galt den Nationalsozialisten als wichtigste Entscheidung für die Errichtung einer international beachteten und repräsentativ nach Europa und Übersee ausstrahlenden Kunstinstitution. Krauss war zweifellos der begnadete Dirigent, der Partituren so werkgetreu zu interpretieren vermochte wie kaum ein Zweiter. Sein kongenialer Mitstreiter für die szenische Interpretation wurde Rudolf Hartmann, als Oberspielleiter und ab 1938 auch als Operndirektor mit den entsprechenden Kompetenzen ausgestattet. Der im gleichen Jahr 1938 erfolgte Wechsel in der Intendanz vom SS-Offizier Oskar Walleck zu Krauss vollzog sich in München oberflächlich geräuschlos. In Wahrheit spielte sich hinter den Kulissen ein entscheidender Machtkampf zwischen Krauss und Walleck ab um die Berufung des Chefausstatters. Krauss wollte aus Frank-



Lisa della Casa und Dietrich Fischer-Dieskau als *Arabella* und *Mandryka* – das Traumpaar des deutschen Wirtschaftswunders der späten 1950er Jahre, veröffentlicht im Festspielalmanach der Bayerischen Staatsoper 1961. Kostüm und Blickrichtung hatten sich 1965 geändert, nicht aber die Pose und die symbolische Zuordnung von liebeseligem Mann und abgeklärter, nahezu verklärter Frau (vgl. S. 130).  
Quelle: Archiv Bayerische Staatsoper

furt Ludwig Sievert für diese Position mit einem Zehn-Jahre-Vertrag verpflichtet, wogegen Walleck wegen der langen Zahlungsverpflichtung und der Bevorzugung Sieverts gegenüber anderen Abteilungsleitern der Staatsoper heftigen Widerstand leistete. Nach langwierigen Verhandlungen konstatierte Walleck zu Beginn des Jahres 1938, der Staatsoperndirektion (womit Clemens Krauss gemeint war) sei eine eigene Verhandlungskompetenz von Innenminister und Gauleiter Adolf Wagner zugestanden worden, wodurch er, Walleck, als Generalintendant mit der Entscheidung nichts mehr zu tun gehabt und nur aus der Presse die Verpflichtung Ludwig Sieverts erfahren habe. Krauss hatte mit dem ihm eigenen Verhandlungsgeschick und sachlich begründeter Hartnäckigkeit vor allem im Hinblick auf das geplante neue riesige Opernhaus (das niemals gebaut wurde) diese Personalie durchgesetzt, ohne dass ein öffentlicher Skandal entstanden wäre. Der Generalmusikdirektor beherrschte brillant die Kunstgriffe, mit denen man unterschiedliche und teilweise auch konkurrierende Entscheidungsinstanzen gegeneinander ausspielte – hier den Adolf Hitler gegenüber berichtspflichtigen Innenminister Bayerns

gegen den Generalintendanten der Bayerischen Staatstheater. Die Personalie Ludwig Sievert und ihre Entscheidung zugunsten der Sichtweise von Clemens Krauss bedeutete dem SS-Offizier Oskar Walleck, dass seine Zeit an der Münchner Staatsoper vorbei war. Für Krauss und Hartmann war der bewusst gesteuerte Deckmantel des Unpolitischen und öffentlich Unaufgeregten die willkommene Gelegenheit, ihrer Arbeit und ihrem künstlerischen Ideal einer werkgetreuen, im Sinne der Komponisten authentischen Aufführungspraxis zu frönen. Komplettiert wurde das „Triumvirat“, wie Hartmann es in seiner Autobiografie nannte, also durch den angesehenen und erfolgreichen Bühnenbildner Ludwig Sievert, gestartet als herausragender Expressionist auf der Theaterbühne, mit aufrüttelnden Einfällen an vorderster Front der modernen Bühnenästhetik, aber in München unter dem Einfluss von Hartmann und Krauss sehr rasch zum Repräsentationskünstler ersten Ranges mutiert. Da der angesehene Ausstattungsdirektor der Bayerischen Staatstheater, Leo Pasetti, im Januar 1937 verstarb, war Sievert aus Sicht des neuen Intendanten Clemens Krauss sein logischer Nachfolger zumindest am Nationaltheater. Sieverts Sinn für realistische Abbildungen von Räumen und dramatischen Augenblicken stützte Hartmanns Vorstellung vom musikalischen Theater

als einem Stück Leben in künstlerisch anspruchsvoller Form. Die Ästhetik seiner Inszenierungen war für die aufwendige Repräsentation im Dritten Reich geradezu prädestiniert. Rudolf Hartmann erkannte die buchstäbliche Werktreue zur Partitur als moralische Verpflichtung des modernen Bühnenkünstlers. Das Inszenieren von Tradition und eigener Vergangenheit auf höchstem Niveau war wie geschaffen für die kulturelle Vereinnahmung durch die Nationalsozialisten, die zwar den Begriff „Werktreue“ nicht als neues künstlerisches Credo formulierten, ihn aber für ihre kulturpolitischen Absichten extrem popularisierten. Freilich lässt sich kaum stichhaltig belegen, ob Hartmann und Sievert in der szenischen Ästhetik den Nationalsozialisten bereitwillig in die Hände arbeiteten oder ob, umgekehrt, die Verantwortlichen des Regimes an ihrer Bühnenästhetik die beiden Top-Künstler als Brüder im Geiste erkannten. An kaum einer Inszenierung trat dies so deutlich zu Tage wie an *Arabella*, wie im Folgenden zu zeigen sein wird.

Die Münchner Erstaufführung vom November 1933 (Regie Kurt Barré, Bühnenbild Leo Pasetti, musikalische Leitung Hans Knappertsbusch) unterschied sich stilistisch noch wenig von den Räumen und Bildern der Dresdner Uraufführung. In München wie in Dresden ein historisch getreues Dekor mit einem eher wuchtigen Treppenaufgang und kompakter Raumarchitektur. Selbst der erfahrene und in seinen malerischen Szenenentwürfen häufig expressionistisch arbeitende Leo Pasetti beschränkte sich im Nationaltheater auf das scheinbar authentisch Wienerische. Die Hotelterrasse im 3. Akt, die das Schicksal von *Arabella* und *Mandryka* repräsentiert, blieb Dekorationsteil und erreichte keine interpretatorische Qualität. Dies gelang erst Rochus Gliese 1939, in Hartmanns erster *Arabella* für München. Der verfeinerte Ästhetizismus des Regisseurs war mit Händen zu greifen und spiegelte sich vor allem in Glieses luftiger Treppenarchitektur für den 3. Akt. Die zweigeteilte, aus verschiedenen Geschossbereichen des Hotels herunterführende Treppe symbolisierte den Weg von *Arabella* und *Mandryka* zu gemeinsamem Leben. Das Muster war nunmehr entworfen und für optimal befunden. Danach griff Hartmann nicht mehr entscheidend in das Konstrukt des Bühnenraums ein. Die Inszenierungen bzw. Neueinstudierungen von 1952 (Dirigent Rudolf Kempe, Bühnenbild Helmut Jürgens), 1959 (Dirigent Joseph Keilberth, Bühnenbild Helmut Jürgens) und 1965 (Dirigent Joseph Keilberth, Bühnenbild Herbert Kern) variierten in subtiler Weise Ausstattungsdetails, ohne den interpretatorischen Zugriff auf die *Arabella*-Handlung zu ändern. Was den Nationalsozialisten als Ausweis einer deutschen Opernkultur und einer programmatisch positiven Konnotation der Bilder recht war, konnte der Münchner Gesellschaft unter völlig veränderten politischen wie wirtschaftlichen Bedingungen nach dem Zweiten Weltkrieg nur billig sein. Hartmann nahm *Mandrykas* und *Arabellas* „Karriere“ nach wie vor als



Hans Hotter (*Mandryka*) und Richard Strauss beim Probengespräch für die Produktion von 1939.  
Quelle: Dt. Theatermuseum München, Archiv Hanns Holdt



Die berühmte Hotellobby von Rochus Gliese (1939), die symbolisch die beiden Stiegen aus verschiedenen Etagen des Hotels zusammenführt und damit die steifen Lösungen der frühen 1930er Jahre aufbrach. Am Fuß der Treppe Viorica Ursuleac und Hans Hotter als *Arabella* und Mandryka am Schluss des 3. Aktes.  
Quelle: Dt. Theatermuseum München, Archiv Hanns Holdt

Beschwörung einer vergangenen Lebenszeit, die sich in der eigenen Realität schon Ende der dreißiger Jahre, erst recht der 1950er und 1960er Jahre wiedererkennen ließ. In der Verfolgung der über Jahrzehnte betriebenen ästhetischen Verfeinerung gelang Herbert Kern für 1965 und dann noch einmal, mit leicht veränderter Treppe, für die Festspiele 1968 eine luftige, in ihrem eleganten Schwung geradezu berückend schöne Freitreppe, die den verschlungenen Weg des zentralen Liebespaares auf der Bühne widerspiegelte und als Zentrum des Raum-Bildes auch das Zentrum der Handlung repräsentierte.

Über die szenische Interpretation hinaus beweisen Hartmanns *Arabella*-Inszenierungen der Bayerischen Staatsoper zwischen 1939 und 1968 in besonderer Dichte die leitenden Kriterien, nach denen der Regisseur und spätere Intendant Oper präsentierte: auf erstklassigem, stets bewahrttem sängerischen und instrumentalmusikalischen Niveau aller Aufführungen. Mit Clemens Krauss hielt an der Bayerischen Staatsoper jene qualitätssichernde Maßnahme Einzug, jede Aufführung, ohne Ausnahme, vom selben Dirigenten leiten und von einem exklusiven Sängerensemble mit nur wenigen

Umbesetzungen singen zu lassen. Auf diese Weise dirigierten die 78 Vorstellungen von 1939 bis zu den Festspielen 1968 nur drei Dirigenten: Clemens Krauss, Rudolf Kempe und Joseph Keilberth (sowie als zweimaliger Einspringer für Kempe Kapellmeister Steinshagen).

Internationale Wirkung wie im Dritten Reich war auch im neuen Freistaat frühzeitig angesagt. Zur Repräsentation Bayerns und seiner Staatsoper gastierte das Ensemble im September 1953 mit Hartmanns erster Nachkriegs-*Arabella* sehr erfolgreich am Royal Opera House Covent Garden in London und trug gleichsam nebenbei viel zur Verständigung der ehemaligen Weltkriegsgegner bei. Hartmann selber zitierte in seiner Autobiografie den damaligen Londoner Botschafter der Bundesrepublik, Hans Schlange-Schönningen, mit den Worten: „Sie wissen gar nicht, was Sie uns für ein Tor geöffnet haben. Es ist das erstemal, daß die Repräsentanz Englands [beim offiziellen Empfang nach der ersten Vorstellung] so vollzählig bei uns erschienen ist. Die Bayerische Staatsoper kann auf ihren Erfolg stolz sein.“ Der künstlerische Anschluss der Staatsoper an den europäischen Spitzenstandard und die internationale Wahrnehmung Hartmanns und „seiner“ Staatsoper als europäische Spitzenkünstler fügte sich bruchlos ein in das „Wir-sind-wieder-wer-Gefühl“ der jungen bundesrepublikanischen Gesellschaft und schuf auf diese Weise eine scheinbar offensichtliche Kontinuität des Erfolgs aus der



Lisa della Casa und Dietrich Fischer-Dieskau auf einem Werbeplakat für die beiden Produktionen des Jahres 1965 und Festspiele 1968. Die zeitliche Distanz von nahezu zehn Jahren zum früheren Foto (vgl. S. 127) hat Spuren hinterlassen, aber das Arrangement der beiden Künstler ist nahezu unverändert.  
Quelle: Dt. Theatermuseum München, Archiv Rudolf Betz

Vergangenheit. Während der dritten Londoner *Arabella*-Vorstellung sprang noch ein Schallplatten-Mitschnitt heraus, in dem damals Lisa della Casa (*Arabella*) und Hermann Uhde (*Mandryka*) sangen. Zehn Jahre später, im August 1963, folgte die zweite Schallplatten-Einspielung unter Leitung von Joseph Keilberth mit della Casa und Dietrich Fischer-Dieskau, der seit der Neueinstudierung von August 1959 die Rolle des *Mandryka* durchgängig übernommen hatte.

Strategisch geschickt verknappte Hartmann, mit sicherem Gespür für die Zugkraft der *Arabella*, seine Inszenierung für zehn Jahre. Von 1958 bis 1968 wurde sie nur noch während der Festspiele im Juli bzw. August gezeigt (einzige Ausnahme waren die beiden März-Vorstellungen 1964 und zwei Dezember-Aufführungen 1966). Auf diese Weise wurde *Arabella*, ganz gegen die Tradition der Bayerischen Staatsoper, Festspiele mit ausgesuchten Repertoire-Opern zu bestreiten, nun zu einer wirklichen Festspiel-Inszenierung stilisiert. So schafft man Mythen, verklärt man die Vergangenheit einer als vorbildlich empfundenen Inszenierung als schöne heile Welt und weckt Sehnsüchte, die jedes Jahr neu für zwei bis vier Vorstellungen während

der Festspiele gestillt wurden. Zu den Festspielen 1959 trat erstmals die legendäre Besetzung mit Lisa della Casa (*Arabella*), Dietrich Fischer-Dieskau (*Mandryka*) und Anneliese Rothenberger (*Zdenka*) auf, die fortan das sängerische Niveau dieser Inszenierung, aber auch den mit ihr verbundenen Nimbus bestimmte. Rudolf Hartmann inszenierte im Prinzregententheater seit der Festspielpremiere von 1959 mit Lisa della Casa und Dietrich Fischer-Dieskau umstandslos das Traumpaar des deutschen Wirtschaftswunders der Adenauer-Ära und setzte diese Perspektive im wieder eröffneten Nationaltheater ab 1964 auch mit den leicht gealterten Stars unbeirrt fort. Nur die fotografische Werbung musste behutsam angepasst werden. Am 23. August 1960 durften alle Opernfans per Fernsehschirm an der Muster-Aufführung im Prinzregententheater live teilnehmen.

Schon damals also schien der Zusammenhang von ästhetischer Tradition und staatlicher Repräsentation auch im neuen Freistaat wie selbstverständlich hergestellt und akzeptiert. Zum 65. Geburtstag des Intendanten Rudolf Hartmann, also im Jahr 1965, konzipierte Dr. Herbert Stolzenburg, Pressereferent der Bayerischen Staatsoper, im Namen des Freistaates und seiner Regierung eine Würdigung des Jubilars, in der eben dieser Zusammenhang zwischen ästhetischer Tradition und staatlicher Repräsentation präzise beschrieben wird: „Rudolf Hartmann ist sozusagen eine der Säulen, die aus einer früheren Epoche in die neue Zeit hineinragen und die sich im speziellen Fall als tragfähig genug erwies, um den Wandel der Zeiten in München so modifiziert erscheinen zu lassen, daß man hier auch heute – und zwar als einziger deutscher Stadt, in der Spitzensänger tätig sind – noch von einem Ensemble sprechen kann.“ Man wusste ihm damals schon großen Dank für eineinhalb Jahrzehnte künstlerischer Leistungen, zu denen die Jahre 1937 bis 1944 als, wie Stolzenburg formulierte, „Vorarbeiten“ gelten durften. Aus heutiger Sicht, zwei Generationen später, lässt sich kaum begreifen, wie leichtfertig und verharmlosend diese Formen der personellen wie ästhetischen Kontinuität vom Nationalsozialismus zu einer demokratischen Gesellschaft in eine historische Entwicklung eingebettet wurden – als habe es zwischen dem Dritten Reich und dem bayerischen Freistaat keinerlei Unterschiede gegeben. ●

Jürgen Schlöder war von 1987 bis 2014 Professor für Theaterwissenschaft mit Schwerpunkt Musiktheater an der LMU München. Seit 2007 leitet er dort das Forschungszentrum für Neuestes Musiktheater Sound and Movement (SaM). Seit langem beschäftigt er sich mit der Geschichte der Oper in München – dem Nationaltheater München und der Bayerischen Staatsoper, dem Münchner Prinzregententheater –, und ist Leiter des Forschungsprojekts Bayerische Staatsoper 1933–1963. Zu seinen jüngeren Veröffentlichungen zählen *OperMachtTheaterBilder* (2006), *Das Experiment der Grenze* (2009) und *PerformingInterMediality* (2010), die sich mit dem zeitgenössischen Musiktheater in Deutschland auseinandersetzen.



# Forschungsprojekt Bayerische Staatsoper 1933 – 1963

## Folge 9

*Die Bayerische Staatsoper beauftragte in der Jubiläumsspielzeit 2013/14 ein Forschungsteam des Instituts für Theaterwissenschaft an der Ludwig-Maximilians-Universität München damit, die Geschichte des Hauses von 1933 bis 1963 zu untersuchen. Auch in dieser Spielzeit berichten die Forscher in MAX JOSEPH kontinuierlich von ihrer Arbeit.*

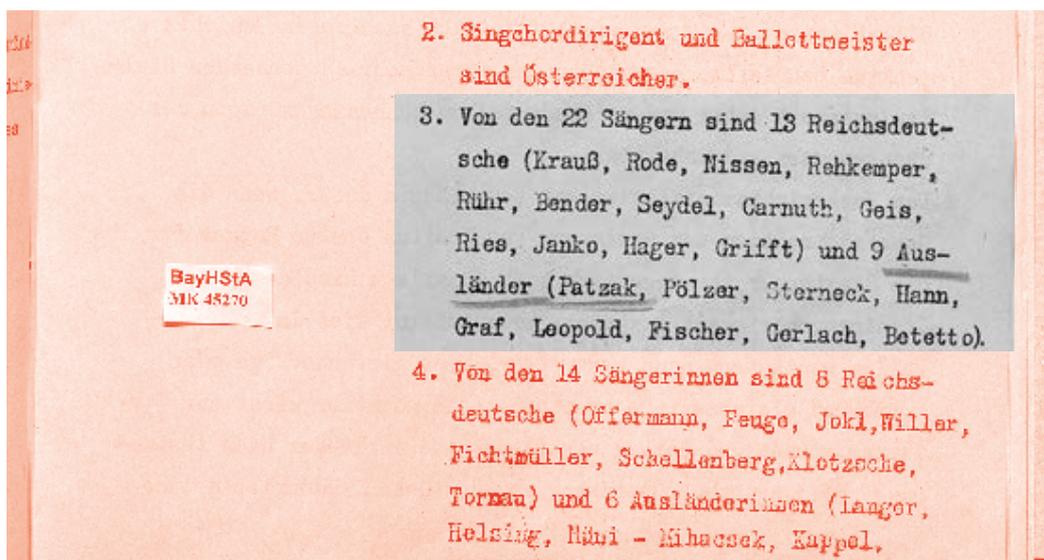
## IM RÄNKESPIEL DER MACHT

Ausgewählte Fundstücke und Archivmaterial des Forschungsprojekts Bayerische Staatsoper geben Aufschluss darüber, wie das NS-Regime hinter den Kulissen des Nationaltheaters wirkte.

Der Historiker Karl-Dietrich Bracher charakterisiert in seinem Aufsatz „Stufen totalitärer Gleichschaltung: Die Befestigung der nationalsozialistischen Herrschaft 1933/34“ die NS-Diktatur als ein ständiges Gegen- und Nebeneinander von Kompetenzen und Entscheidungsbefugnissen verschiedener Personen, Gremien und Behörden. Durch „das Ineinandergreifen von zentralistischer Lenkung und Befehlsübermittlung einerseits, von verhüllender und verschleiender Delegation und Parallelschaltung der Verantwortungen andererseits“ waren Entscheidungen und Anordnungen von permanenten Spannungen begleitet und der Gefahr ausgesetzt, von einer anderen – vermeintlich oder tatsächlich übergeordneten – Stelle in Zweifel gezogen oder angefochten zu werden. Diese konkurrierende Aufteilung von Befugnissen an verschiedene Personen und Stellen begünstigte zum einen die übermächtige Stellung des „Führers“ als letzte Instanz im Kompetenzgerangel und schuf zum anderen einen fruchtbaren Boden für verschleierte Entscheidungswege, persönliche Machtdemonstrationen und skrupellose Intrigen.

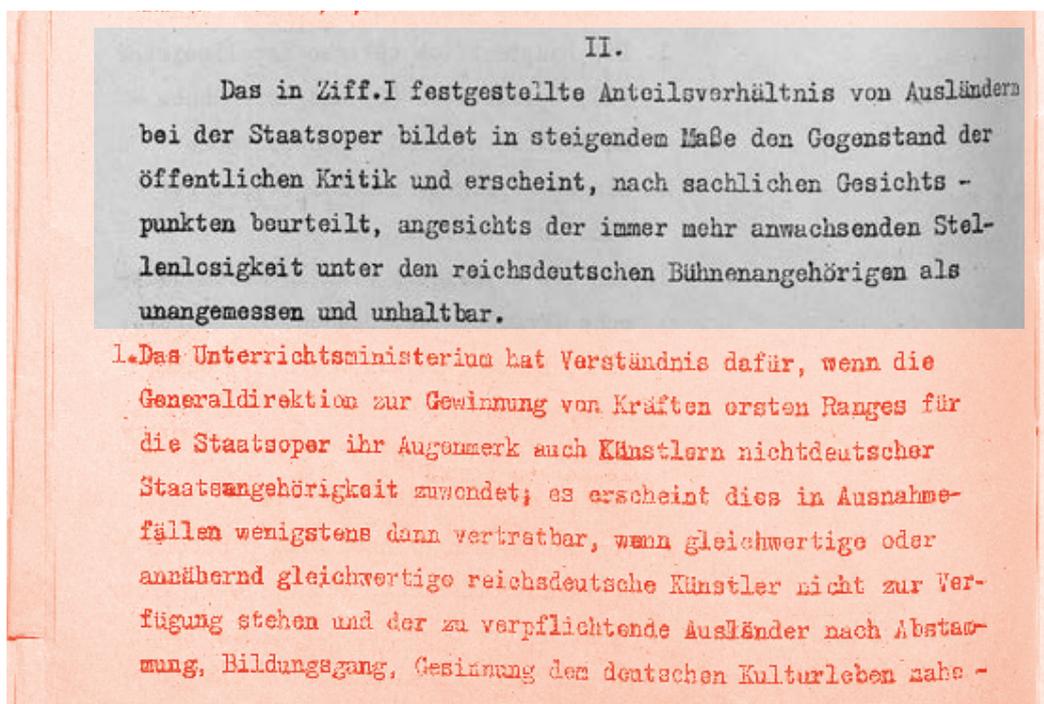
Auch an der Bayerischen Staatsoper wurden derartige Kompetenzkämpfe ausgetragen. Als öffentliche Einrichtung wurde das Haus zu einer Arena, in der um Einfluss und Geltung, Distanz und Nähe zu den Herrschenden, individuelle Vorteile und persönliche Schicksale gerungen wurde. Dies belegen Ergebnisse aus der Archivarbeit des Forschungsprojekts zur Personalsituation und Spielplangestaltung des Hauses in den 1930er Jahren. Bei der Sichtung der Akten standen folgende Fragen im Fokus: Wie wurden personelle Veränderungen durchgesetzt? Welche Rolle spielten politische Entscheidungsträger außerhalb der Oper bei Besetzungsfragen und Verpflichtungen? Inwiefern waren Beschäftigte des Hauses den rassistischen Repressionen des Regimes ausgesetzt? Wer bestimmte, welche Stücke aus welchen Gründen auf den Spielplan gesetzt wurden? Die ausgewerteten Akten ermöglichen einen Einblick in die institutionellen Wechselbeziehungen von Kunst und Politik.

*Simon Gröger*



Auszug aus einem Schreiben von Kultusminister Franz Goldenberger an die Generaldirektion der Bayerischen Staatstheater vom 13. Februar 1932.

Quelle: Bayerisches Hauptstaatsarchiv, Ministerium für Unterricht und Kultus, Nr. 45270 (Julius Patzak).



Franz Goldenberger, 1926 bis 1933 bayerischer Staatsminister für Unterricht und Kultus, bezieht sich hier auf die Anzahl der Ausländer, die 1932 an der Bayerischen Staatsoper beschäftigt waren: Die aufgeführte Liste vermerkt, dass von 36 angestellten Sängerinnen und Sängern 21 „reichsdeutsch“ waren. Der Anteil ausländischer Sänger lag also bei 42 Prozent; einer von ihnen war der österreichische Tenor Julius Patzak. Goldenberger bewertet diesen Anteil als zu hoch und fordert, Dienstverträge von ausländischen Angestellten nur noch in Ausnahmefällen und unter Vorlage von Begründungsschreiben zu verlängern. Erst ab 1933 sollte hierfür eine behördliche Genehmigung notwendig sein. Der Fall belegt jedoch das nationalistische Klima bereits vor 1933. Auch Österreicher galten vor der Angliederung Österreichs 1938 selbstverständlich als Ausländer und unterlagen entsprechenden Auflagen. Dennoch blieb Julius Patzak nach Goldenbergers Intervention 1932 noch 13 Jahre an der Staatsoper beschäftigt; seine Dienstver-

träge wurden stets kommentarlos vom Ministerium verlängert. Ein Grund hierfür lag sicherlich in der festen Etablierung des Sängers in München: Er war beim Publikum als Operntenor äußerst beliebt und engagierte sich zudem bei zahlreichen Wohltätigkeits- und Sonderveranstaltungen. Ab 1933 trat Patzak auch bei NS-Veranstaltungen auf, etwa bei einem Wohltätigkeitskonzert der SA. Das Regime machte sich offenbar den Starkult um den Sänger zunutze und instrumentalisierte die Berühmtheit seiner Person zu propagandistischen Zwecken. Die Einstellung Patzaks zu den NS-nahen Veranstaltungen lässt sich aus den vorliegenden Quellen nicht entnehmen. Jedoch liegt die Vermutung nahe, dass die Bereitschaft zur Mitwirkung an NS-nahen Veranstaltungen die Weiterbeschäftigung des „nicht reichsdeutschen“ Julius Patzak an der Bayerischen Staatsoper erheblich begünstigte.

Lena Scheungrab



Julius Patzak vor der Bayerischen Staatsoper, ohne Datum (Postkarte).

Quelle: Deutsches Theatermuseum München, Inv. Nr. II 43285.

Abschrift eines Schreibens von Paul Demeter (vermutlich die Eingabe eines Bürgers) an Staatsrat Ernst Boepple vom 26.9.1934:

Quelle: Bayerisches Hauptstaatsarchiv: Intendanz Bayerische Staatsoper, Personalakt: 426 (Hildegarde Ranczak), Teil I.



Hildegarde Ranczak als Salome.

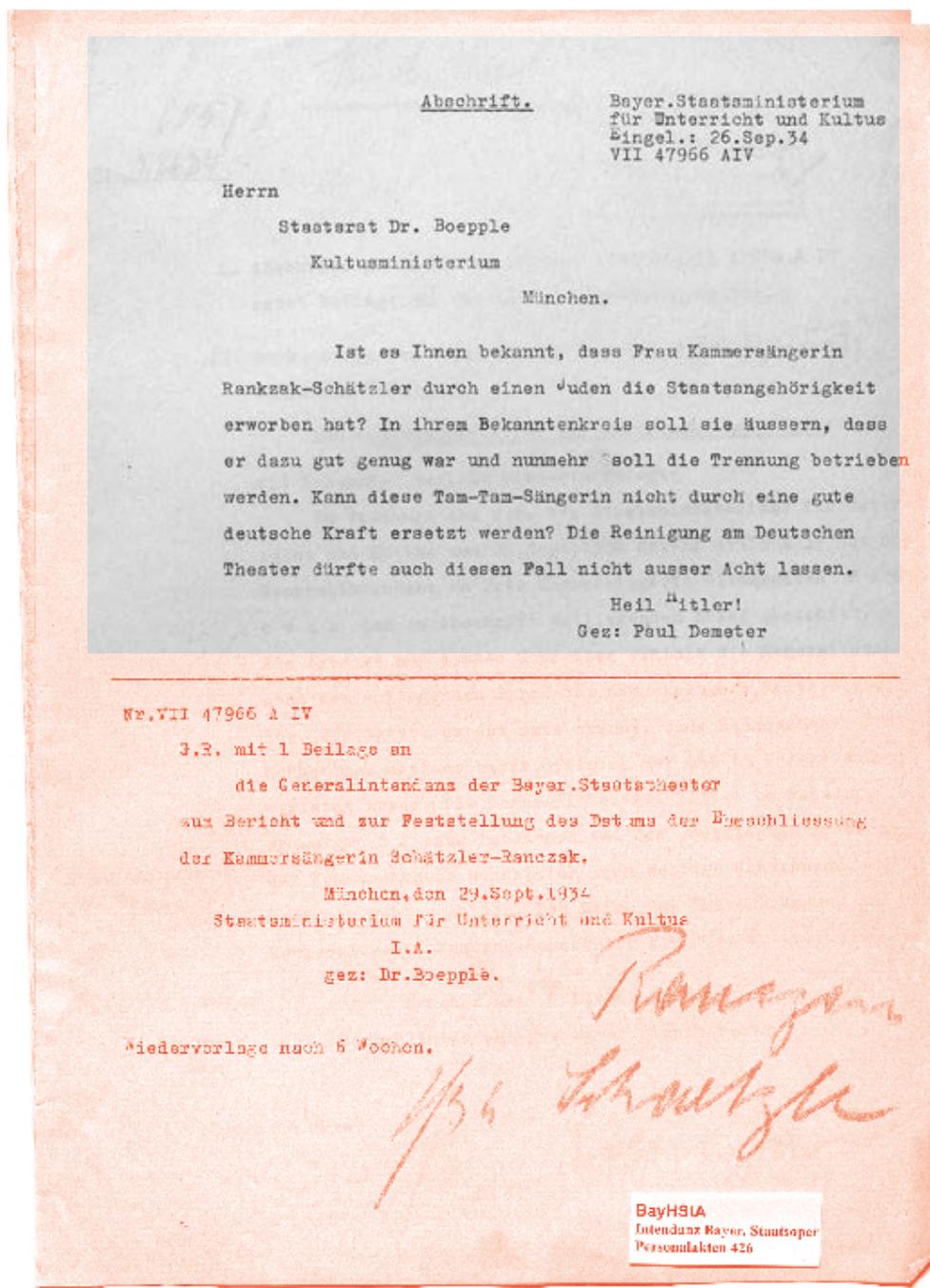
Quelle: Deutsches Theatrumuseum, Archiv Hanns Holdt.



Hildegarde Ranczak auf einer Starpostkarte.

Quelle: Deutsches Theatrumuseum München, Inv. Nr. II 37769, Foto: Anton Sahn.

## Erst nicht „reichsdeutsch“, dann nicht „arisch“



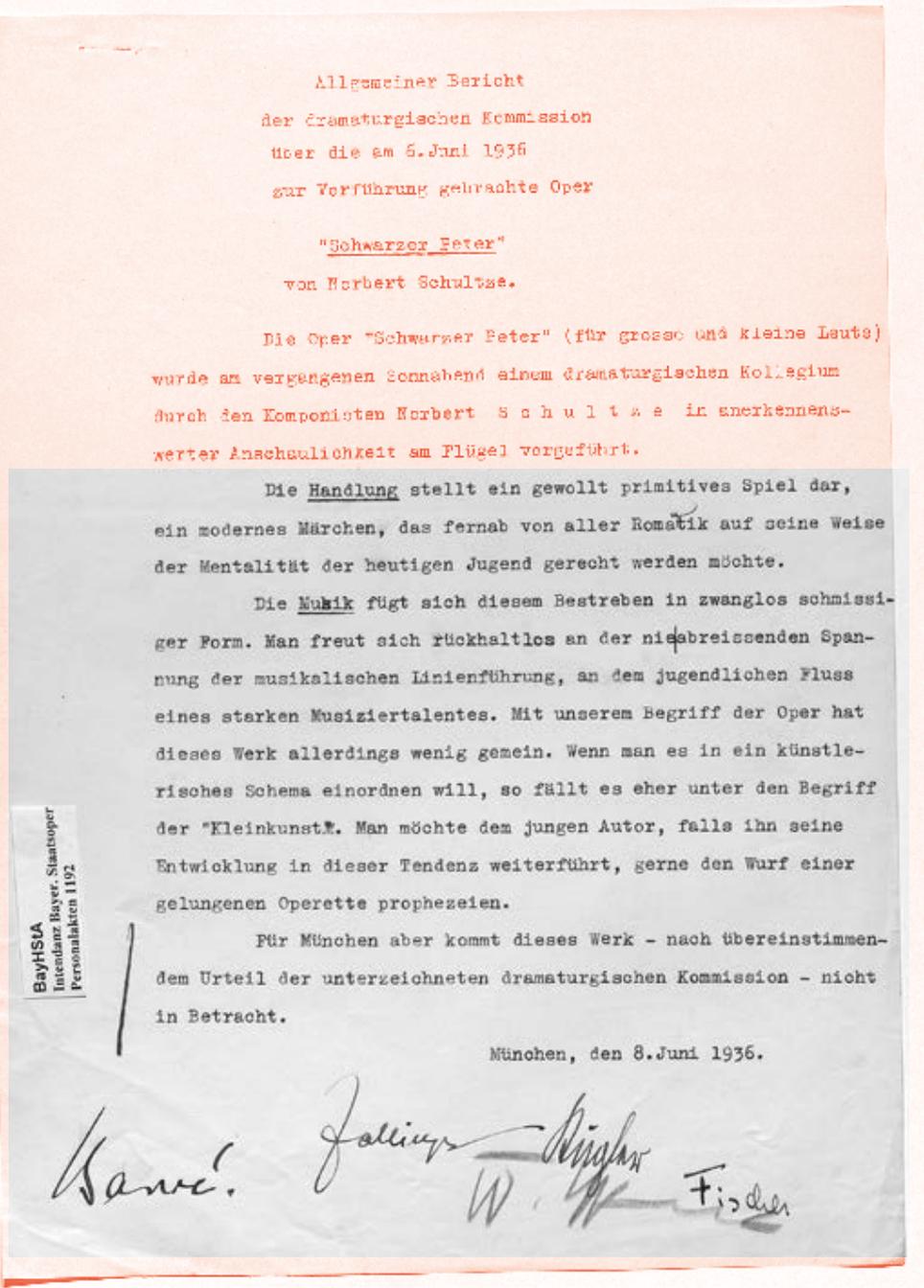
Die Tatsache, dass Hildegarde Ranczak erst durch ihre Heirat mit dem jüdischen Sänger Fritz Schätzler im Jahr 1931 die deutsche Staatsangehörigkeit erhielt, war der Anlass für mehrere Hetzbriefe gegen die Sopranistin, die zum Zeitpunkt ihrer Heirat lediglich die tschechische Staatsbürgerschaft besaß. Ab 1933 hätte insbesondere das „Gesetz zur Wiederherstellung des Berufsbeamtentums“ vom 7. April 1933, das die Entlassung „nicht arischer“ Personen anwies und das Personal staatlicher Institutionen im weiteren Sinn betraf, nicht zuletzt auch das Ende ihrer Karriere bedeuten können. Auf obiges Schreiben hin wurde die Bayerische Generalintendanz aufgefordert, die „arische“ Abstammung von Schätzler zu überprüfen: Als ehemaliger Offizier im Ersten Weltkrieg war er davon vorerst befreit gewesen. Die Generalintendanz setzte sich in einem Schreiben vom 3.12.1934 verstärkt für Ranczak ein und erklärte, ein mögliches Ausscheiden der Sängerin be-

deute einen „großen künstlerischen Verlust für die bayerische Staatsoper“ – mit Erfolg: Nicht nur Ranczaks Vertrag an der Münchner Oper, auch der von Fritz Schätzler an der Staatsoper Stuttgart wurde verlängert. Als 1942 noch immer kein „Ariennachweis“ zu Fritz Schätzler vorlag, erklärte die Reichskanzlei, dass Schätzler per Führerbeschluss mit „deutschblütigen Personen gleichzusetzen“ sei. Zu diesem Zeitpunkt war die Ehe bereits geschieden und Hildegarde Ranczak mit dem Major der deutschen Luftwaffe Hans Travaglio verheiratet. Der Karriere von Ranczak konnten diese Vorgänge nichts anhaben. Zum Kreis ihrer Bewunderer gehörte auch Adolf Hitler: Nach der *Aida*-Premiere 1937, in der Ranczak die Titelrolle sang, ließ er ihr 100 rote Nelken und 1000 Reichsmark zukommen.

Franziska Eschenbach

Auszug aus dem „Allgemeine[n] Bericht der dramaturgischen Kommission“ zur Märchenoper *Schwarzer Peter* vom 8. Juni 1936.

Quelle: Bayerisches Hauptstaatsarchiv, Intendanz Bayerische Staatsoper, Sachakten, 1192 (*Schwarzer Peter*).



Der freischaffende Komponist Norbert Schultze produzierte für das NS-Regime auch Kriegs- und Hetzlieder; sein wohl bekanntestes Stück wurde der Schlager *Lili Marleen* von 1938. Zur Frage, ob seine bis dato noch nicht aufgeführte Märchenoper *Schwarzer Peter* an der Bayerischen Staatsoper gespielt werden sollte, hatte die Intendanz eine so genannte „Dramaturgische Kommission“ eingesetzt, bestehend aus dem Oberspielleiter Kurt Barré, den Dirigenten Meinhard von Zallinger und Josef Kugler sowie dem Dramaturgen M. H. Fischer. Die Kommission votierte einstimmig ablehnend; in seinem ergänzenden „Dramaturgischen Bericht“ attestierte Fischer dem Werk gar „... künstlerische[n] Infantilismus, der aus dem Mangel an Gestaltung und Können eine Tugend machen möchte ...“. Zudem bemängelte er, dass das Libretto „auf sehr schwachen Füßen“ stehe und konstatierte: „Primitivität des Inhalts gibt keinen Freibrief für Primi-

tivität der künstlerischen Form.“ Trotzdem wurde *Schwarzer Peter* in den Spielplan der Staatsoper 1937/38 aufgenommen. Was letztlich zu dieser Entscheidung führte, lässt sich den in München vorhandenen Akten nicht entnehmen. Zwei Umstände sind dabei jedoch nicht zu übersehen: Die „Vertriebsstelle und Verlag der Deutschen Bühnenschriftsteller und Bühnenkomponisten“, die in der Struktur des NS-Staates quasi amtliche Funktion einnahm, hatte nachdrücklich eine Aufführung in München gefordert. Auch stand der Komponist Schultze als Lieferant von Kriegs- und Hetzliedern und als späteres NSDAP-Mitglied dem Regime nahe. Offen bleibt, ob die Entscheidung zur Aufnahme in den Spielplan auf vorauseilendem Gehorsam beruhte oder auf direkter politischer Einflussnahme.

Klaus von Lindener

Schreiben des Intendanten der Staatstheater Nürnberg Johannes Maurach an den Münchner Generalintendanten der Bayerischen Staatstheater Oskar Walleck vom 30.7.1936.

Quelle: Bayerisches Hauptstaatsarchiv, Bestand: Intendanz der Bayerischen Staatsoper: Personalakten, Akt Nr. 176 (Georg Hann).

## „Eine Anordnung des Führers“

Sehr verehrter Herr Kollege!

Sie haben vollkommen recht, wenn Sie bemängeln, dass mein Büro nicht zunächst bei Ihnen im Falle Hann angefragt hat. Zur Entschuldigung kann ich Folgendes vorbringen:

vorsteher usw. im Urlaub. Das ganze Büro versieht eine Dame, die an sich sehr zuverlässig ist, aber im Drange der Geschäfte wohl nicht daran gedacht hat, dass zunächst die Anfrage bei Ihnen hätte korrekterweise erfolgen müssen. Sie hatte auch geglaubt, dass die Münchener Direktion ebenfalls z. Zt. im Urlaub sei. Da es sich aber um eine Anordnung des Führers handelte, so war sie weiter der Auffassung, dass der Fall anders läge, als bei normalen Gastspielen oder Aushilfen. Da die Dame ganz allein hier disponieren musste, bitte ich ihr Versehen zu entschuldigen. Wäre ich da gewesen, hätte ich sicher darauf geachtet, dass die kleine Form, die im Bühnenverkehr üblich ist und auf die ich selbst Wert lege, nicht verletzt worden wäre.

Ich nehme an, dass Ihnen diese Aufklärung genügt und bitte Sie nochmals in aller Form, Herrn Hann für den 8. September auf Wunsch des Führers für die Partie des "Kothner" im Parteitag freizugeben. Ich bitte Sie weiter darum, etwa vier Tage vorher den Künstler auch zu Proben zu beurlauben.

Die Einladung von Georg Hann, Bass und prominentes Ensemblemitglied der Bayerischen Staatsoper, zur *Meistersinger*-Vorstellung im Rahmen des Reichsparteitages 1936 erfolgte durch die Intendanz der Staatstheater Nürnberg. Die Theaterleitung wandte sich allerdings direkt an Hann, ohne die Bayerische Staatsoper zu verständigen. Nachdem der Münchner Generalintendant Oskar Walleck davon Kenntnis erhielt, rügte er das Vorgehen in einem scharfen Brief: „Es ist unmissverständlich, dass Sie die Leitung der Münchener Staatsoper übergehen wollen, da Sie auch die Anwesenheit auf Proben nach Fühlungnahme mit einem Dirigenten Krauss geregelt sehen wollen. Für Aufklärung Ihrer mir nach bisheriger Stellungnahme unverständlichen Haltung wäre ich Ihnen dankbar.“ Johannes Maurach, Intendant

in Nürnberg, betonte in obenstehender Antwort mehrfach den direkten Auftrag Hitlers zu Georg Hanns Verpflichtung - und Walleck mäßigte sofort seinen Ton. Das Zitat belegt einen konkreten Eingriff Adolf Hitlers in den Theaterbetrieb. Während die Bayerische Staatsoper viele Gastspieleinladungen an Hann aus „Betriebsgründen“ abgelehnt hatte, war dies bei parteinahen Veranstaltungen nie der Fall. Hann setzte seine prominente Position offenbar selbstbewusst ein: Als er später um eine Freistellung bat, um vor der *Meistersinger*-Vorstellung als „Ehregast des Führers“ an den Festlichkeiten des Parteitags teilnehmen zu können, wurde diesem Antrag ebenfalls stattgegeben.

Peter Behjäl

Auszug eines Schreibens von Generalintendant Oskar Walleck an den bayerischen Innenminister und Münchner Gauleiter Adolf Wagner vom 14.6.1937.

Quelle: Bayerisches Hauptstaatsarchiv, Intendanz Bayerische Staatsoper Personalakten 518, Bd. I:

Da Sie, sehr geehrter Herr Staatsminister, seinerzeit ausdrücklich erklärten, daß ich die volle wirtschaftliche Verantwortung über die Bayerischen Staatstheater zur Verfügung gestellten Zuschüsse habe, wie Sie mir auch nach dem Reichstheatergesetz als Generalintendant unter allen Umständen zusteht, daß beispielsweise es keine sogenannten Krauß-Gelder (die später bewilligten 400.000.- RM) gäbe, sondern ich auch die Verantwortung für diese Gelder trage, da außerdem dieser Vertrag, der seinerzeit mir von Ihnen mitgeteilten Stellungnahme völlig widerspricht, bitte ich um Befehl zur Unterschrift dieses Vertrages, da meine Bedenken im Hinblick auf die mit dem Münchner Theaterleben zusammenhängenden Pläne nach wie vor die schwerwiegendsten sind und ich vor allem von Ihrer geänderten Stellungnahme bisher nur einseitig durch den Operndirektor Professor Krauß informiert bin.

Zu meiner Deckung erbitte ich nochmals schriftlichen Befehl zur Unterfertigung des von der Operndirektion vorgelegten Sievert-Vertrages.

Heil Hitler!

gez. Walleck

*XX über die Stängel & Verträge Sievert unterschrieben  
 durch Staatsminister nach Vorlage des Lütjens St. 08. 10. 37  
 & Staatsgeneralintendant.  
 Die Unterzeichnung wird im Hinblick auf St. 08. 10. 37  
 von einem Staatsminister notwendigen Gesichtspunkte  
 gefolgt.*

BayHStA  
 Intendanz Bayer. Staatsoper  
 Personalakten 518

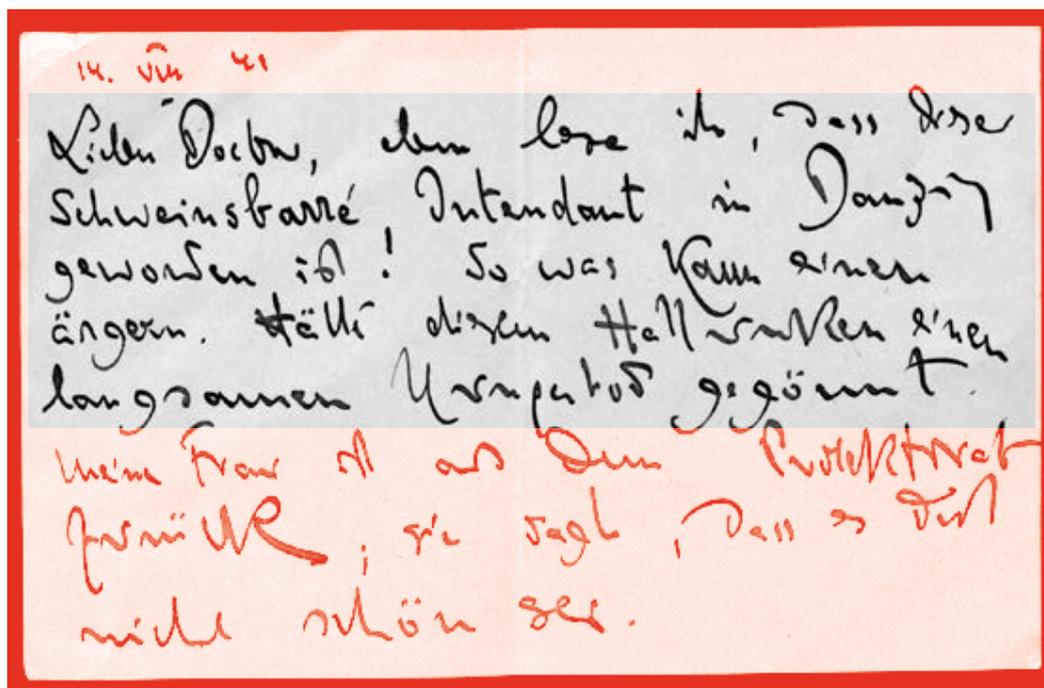
Dieser Brief des Generalintendanten Oskar Walleck bezieht sich auf den Abschluss eines über zehn Jahre laufenden Dienstvertrags mit dem Bühnenbildner Ludwig Sievert im Jahr 1937. Der damalige bayerische Innenminister und Gauleiter von München-Oberbayern war Adolf Wagner, der als Chef der Aufsichtsbehörde die Verträge der Staatsoper zu genehmigen hatte. Walleck war von Wagner so informiert, dass ein 10-Jahres-Vertrag mit Sievert nicht in Frage käme. Nun sollte Walleck aber auf Wunsch von Generalmusikdirektor Clemens Krauss einen solchen unterzeichnen und verfasste daraufhin obiges Schreiben an Wagner. Auffällig sind die angeführten „Krauß-Gelder“, sonst nie erwähnte Finanzmittel, sowie der indirekte Verweis auf die Pläne zum Bau eines neuen

Opernhauses („die mit dem Münchner Theaterleben zusammenhängenden Pläne“). Es ist wahrscheinlich, dass sich Wagner als Vorgesetzter von Clemens Krauss und Oskar Walleck widersprüchlich gegenüber beiden zur Verpflichtung Sieverts äußerte - möglicherweise gezielt. Denn im Akt ist auch ein Treffen von Wagner mit Sievert und Krauss, aber ohne Walleck, vor der Vertragsausarbeitung dokumentiert. Obwohl das tatsächliche Verhalten und die Motivation des Gauleiters unklar bleiben, treten die politische Einflussnahme bei personellen Entscheidungsvorgängen an der Staatsoper und das gespannte Verhältnis von Krauss und Walleck deutlich zutage.

Simon Gröger

Aus einem Schreiben von Clemens Freiherr von Franckenstein (Generalintendant der Bayerischen Staatstheater i. R.) an Arthur Bauckner (Operndirektor der Bayerischen Staatstheater i. R.) vom 14.8.1941.

Quelle: Bayerische Staatsbibliothek (Handschriftensammlung), Nachlass Arthur Bauckner.



„Lieber Doctor, eben lese ich, dass dieser Schweinsbarré Intendant in Danzig geworden ist! So was kann einen ärgern. Hätte diesem Hallunken einen langsamen Hungertod gegönnt.“

1934 fanden im Zuge der ideologischen Gleichschaltung in den Bayerischen Staatstheatern größere personelle Umstrukturierungen statt. Fast jeder Angestellte in leitender Funktion wurde ersetzt. Eine Ausnahme bildete Kurt Borchardt, genannt Barré, der von 1928 bis 1938 Oberspielleiter der Bayerischen Staatsoper war und in den Anfangsjahren intensiv von Generalintendant Franckenstein gefördert wurde. Barré durfte bleiben, obwohl eine Intrige ihn beinahe zu Fall gebracht hätte: Im Februar 1934 druckte der *Völkische Beobachter* einen Verriß der Faschingsoperette *Das verwünschte Schloß*. Der gekränkte Librettist Gustav Quedenfeldt verbreitete daraufhin das Gerücht, Barré habe die schlechte Kritik eingefädelt. Wenig später wandte sich der prominente Musikschriftsteller Dr. Willy Krienitz mit einem Schreiben an die Generalintendantanz, worin er Barré als „bösen Geist“ bezeichnete und ihn beschuldigte, Teil eines Komplotts gegen die Opernleitung sowie Anhänger der atonalen Musik zu sein. Barré, dem es gelang, sich zu verteidigen und die Unterstellungen zu entlarven, spielte in dieser turbulenten Phase offensichtlich nicht nur eine

Opferrolle. Max Reinhard, Direktor des Kulturamts der Stadt München, notierte: „Barré [hat] in der Zeit des Umbau [sic] [...], große Verdienste bei der Neuordnung der Verhältnisse [sic] erwiesen.“ Das erklärt auch die harschen Worte Franckensteins: Barré – früher noch Franckensteins Protégé – hatte unmittelbar nach 1933 sämtliche avantgardistischen Ambitionen aufgegeben und war NSDAP-, bald auch SA-Mitglied geworden. Offenbar konnte er sich so seine Position sichern und genoss auch in späteren Streitfällen das Wohlwollen wichtiger Parteifunktionäre. Franckenstein hingegen wurde 1934 trotz seines Vertrages auf Lebenszeit in den dauerhaften Ruhestand versetzt. Erst als 1937 Clemens Krauss Opernintendant wurde und einen neuen Oberspielleiter mitbrachte, bröckelte Barrés Stellung. Nach seinem Ausscheiden 1938 setzten sich wichtige NSDAP-Funktionäre für ihn ein und sicherten ihm auch künftig neue Engagements – wie 1941 die Intendantanz in Danzig.

Philip C. Montasser

Die Verfasser der Texte sind Master-Studierende des Instituts für Theaterwissenschaft der Ludwig-Maximilians-Universität München. Die Texte entstanden in einer Projektübung mit Archivarbeit im Rahmen des Forschungsprojektes zur Geschichte der Bayerischen Staatsoper 1933 - 1963 unter der Leitung von Rasmus Cromme, Dominik Frank und Katrin Fröhinsfeld. Scans und Reproduktionen wurden ermöglicht durch das Praxisbüro des Departments Kunstwissenschaften.



# Forschungsprojekt Bayerische Staatsoper 1933 – 1963

## Folge 10

*Die Bayerische Staatsoper beauftragte in der Jubiläumsspielzeit 2013/14 ein Forschungsteam des Instituts für Theaterwissenschaft an der Ludwig-Maximilians-Universität München damit, die Geschichte des Hauses von 1933 bis 1963 zu untersuchen. Auch in dieser Spielzeit berichten die Forscher in MAX JOSEPH kontinuierlich von ihrer Arbeit.*

## Die Opernästhetik auf Linie gebracht?

In den 1930er Jahren schlug sich die NS-Ideologie auch auf die Ästhetik der Aufführungen an der Bayerischen Staatsoper nieder. Die Beeinflussung, angestoßen von Mitarbeitern des Hauses oder von externen Stellen, fand jedoch auch ihre Grenzen: Das Archivmaterial auf den folgenden Seiten belegt erfolgreiche und weniger erfolgreiche Versuche, die Münchner Opernbühne in Einklang mit der nationalsozialistischen Ideologie zu bringen.

Der Alltag und die Lebenswirklichkeit während des NS-Regimes änderten sich vor allem in den 1930er Jahren ästhetisch auf eine durchdringende Weise. Unübersehbar bedienten sich die Nationalsozialisten in allen Facetten ihres Handelns ästhetischer Gestaltung und verleibten diese einer ausgeklügelten Propagandamaschinerie ein: Die Nürnberger Reichsparteitage waren als Massenchorographie und Volksgemeinschafts-Erlebnis konzipiert, was die Monumentalarchitektur und insbesondere der Lichtdom von Albert Speer ästhetisch überhöhten. Individuum blieb dabei allein Adolf Hitler, indem er als unangefochtene Führer- und Erlöserfigur herausgehoben in Szene gesetzt wurde. Hakenkreuzflaggen fungierten allgegenwärtig als Emblem. Das leitende Körperbild verdichtete sich in den sportlichen und gestählten Idealkörpern der Olympia-Bilderwelt von Leni Riefenstahl. NS-Rituale wie die Blutfahne oder Gedenkfeiern zum 9. November 1923 hatten vor allem in München, der „Hauptstadt der Bewegung“, einen Fluchtpunkt, indem das Scheitern des Marsches auf die Feldherrenhalle in eine Gründerlegende und mythische Vergangenheit umgebogen wurde.

Im Vergleich zur gesamtgesellschaftlichen Ästhetisierung und Fanatisierung erscheinen politisierende und ideologisierende Eingriffe in die Bühnenästhetik

der Bayerischen Staatsoper der 1930er Jahre in vielerlei Hinsicht subtiler und weniger plakativ. Der politische Kontext war zum einen bereits durch Ehrenlogen, Beflagung oder ideologische Programmheftabdrucke als Rahmen gesetzt. Zudem gefiel und zeigte sich das Regime vor allem als bewundernder und demütiger Kunstmäzen ohne direkten Eingriff auf die ästhetische Erfahrung.

Die Recherchen des Forschungsprojekts Bayerische Staatsoper 1933 bis 1963 zur Aufführungsgeschichte zeigen beispielhaft Formen ideologischer Ästhetisierung auf und beleuchten die jeweiligen Hintergründe: Welche Elemente einer Aufführung waren besonders anfällig für eine nationalsozialistische Vereinnahmung? Von wem wurden die Eingriffe angeleitet und wie wurden sie durchgesetzt? In welchem Umfang nahm das Publikum derartige Änderungen wahr? Wie bewegten sich die Operaufführungen zwischen Anspruch und Wirklichkeit, wo positionierten sie sich zwischen Ideologietreue einerseits und dem Zugeständnis an das bewährte Standardrepertoire andererseits? Auszüge aus dem Archivmaterial werfen im Folgenden aus unterschiedlichen Perspektiven Schlaglichter auf den Staatsopernbetrieb der NS-Zeit.

*Thomas Kuchlbauer*



Szenenbild *Aida*, 1937.  
Regie: Rudolf Hartmann, Bühne: Ludwig Sievert, Musikalische Leitung: Clemens Krauss.

Quelle: Deutsches Theatrumuseum München, Archiv Hanns Holdt.



Im Januar 1937 übernahm der österreichische Dirigent Clemens Krauss auf Hitlers Veranlassung hin offiziell das Amt des Generalmusikdirektors und Opernleiters der Bayerischen Staatsoper. Zwar hatte er seine Arbeit schon im Dezember 1936 aufgenommen, doch seine Einführung sollte eine Renaissance der Oper in München markieren. [Vgl. hierzu MAX JOSEPH Nr. 1-2014/15, „1937 - Die Pläne der Nationalsozialisten für die Münchner Oper“]. Krauss' Vision war es, die Oper in neuer „Glanzzeit“ mit alten Traditionen wieder aufleben zu lassen. Sein Eintritt sollte opulent mit einer nach Vollkommenheit strebenden Aufführung gefeiert werden: mit der Premiere der *Aida* am 31. Januar in einer neuen Inszenierung von Rudolf Hartmann, dirigiert von Krauss selbst. Die Ankündigungen schürten höchste Erwartungen, *Aida* hatte schon vor der Aufführung den Anspruch, ein Großereignis zu sein. Noch elf Tage vor der Premiere verkündete die Generalintendantin, dass die Eintrittspreise um 25 Prozent angehoben würden. Tage zuvor hatten technische und künstlerische Abteilungen des Hauses Kostenvoranschläge eingereicht

und über Mangel an Mitarbeitern geklagt. Clemens Krauss' Ziel des erheblichen Arbeits- und Geldaufwandes war eine „wahrhaft festliche“, prachtvolle Inszenierung, die „alles bisher Dagewesene übertreffen“ sollte. Krauss sah es als seine Aufgabe an, mit einer musterhaften Produktion den Maßstab für die kommenden Jahre so weit anzuheben, dass ein würdiges Ensemble mit repräsentablem Repertoire in das von Hitler geplante neue Münchner Opernhaus Einzug halten konnte. Bilder der *Aida*-Inszenierung zeigen eine bis zum Rand ausgereizte Bühne, die ägyptischen Gebäude und Landschaften reichen hoch und weit. Das Augenmerk liegt auf großen Massenszenen und dem Bild des Herrschers als allmächtige Zentralfigur. Auffällig ist der größtenteils mit der linken Hand ausgeführte huldigende Gruß in Richtung des Pharaos, der stark den Hitlergruß assoziiert. Clemens Krauss' Vision von einem „Neubeginn“ der Oper sollte mit dieser Szenerie nicht nur gefeiert, sondern auch erlebt werden.

*Elisabeth Hartl*

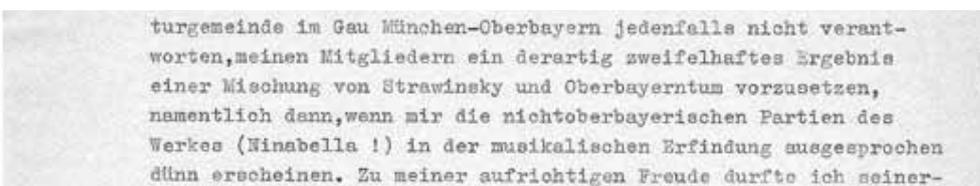
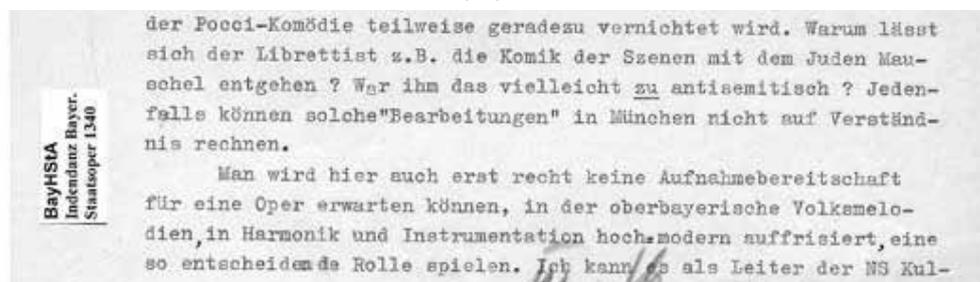
Schreiben von Ludwig Schrott, Gauobmann der NS-Kulturgemeinde, Gaudienststelle München Oberbayern an die Operndirektion der Bayerischen Staatstheater, 10. April 1937.

Quelle: Bayerisches Hauptstaatsarchiv, Intendanz Bayerische Staatsoper Nr. 1340 (Die Zaubergeige).

## „Warum lässt sich der Librettist die Szenen mit dem Juden entgehen?“



(...)



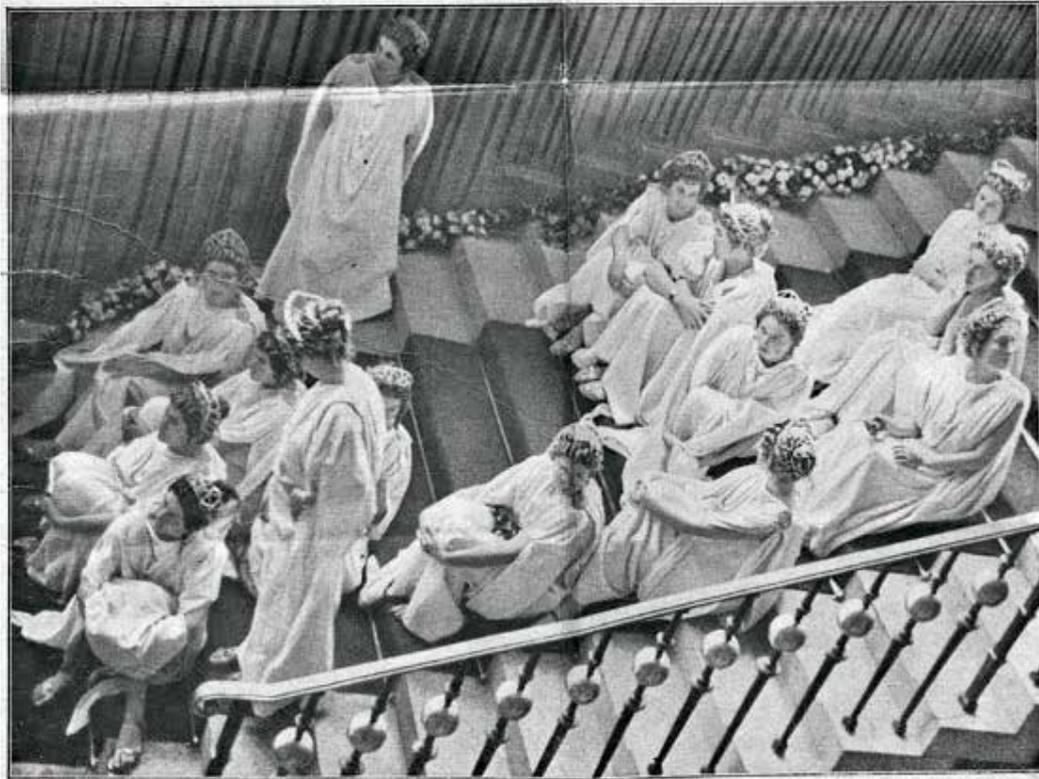
Georg Hann als Guldensack, 1937.

Quelle: Deutsches Theatermuseum München, Archiv Hanns Holdt.

Dieses Rechtfertigungsschreiben an die Operndirektion verfasste Ludwig Schrott, Gauobmann der NS-Kulturgemeinde, einer staatlichen Organisation, welche der NS-Freizeitorganisation „Kraft durch Freude“ untergeordnet war. Diese überwachte beispielsweise die NS-nahe Ausrichtung der Spielpläne und bestimmte zugleich die Auslastung und den finanziellen Erfolg einer Produktion durch organisierte Theaterbesuche mit. Das Schreiben des Obmannes der einflussreichen Organisation legt eine, wenn auch indirekte, ideologisch-ästhetische Einflussnahme eines NS-Verbands nahe: In der Spielzeit 1936/37 wurde Werner Egks Oper *Die Zaubergeige* nur fünfmal aufgeführt, bei den Festspielen und in der folgenden Spielzeit 1937/38 gar nicht mehr. Die Übereinstimmung mit der NS-Ideologie erschien Schrott sowohl in der Partitur als auch in der Inszenierung an der Bayerischen Staatsoper offenbar nicht erkenntlich oder plakatig genug. So kritisierte er am Libretto, dass die antisemitische Grundhaltung der Oper, welche auf einer Marionetten-

komödie von Franz Graf von Pocci basiert, eingedämmt worden sei. Entgegen den Aussagen Schrotts lässt sich der antisemitische Grundton der Oper durchaus belegen. So wurde der Name der Figur Mauschel zu Guldensack geändert, zudem war die negative Charakterisierung der Figur durch stupide musikalische Elemente oder durch ihr Kostüm offensichtlich. Gerade Letzteres befeuerte das NS-Judenfeindbild, da dieses antisemitische und historisierende Elemente verband und daher als überzeitlich gültig wirkte. Die Musik sah Schrott als zufällige Vermischung mehrerer Stile, obwohl diese die unterschiedlichen Figuren und Atmosphären konform zur NS-Ideologie und damit auch in Schrotts Sinne charakterisieren: So treten beispielsweise oberbayerische Melodien bei der dem NS-Frauenbild entsprechenden Gretl auf, während ihre Gegenspielerin Ninabella artifizuell im Stil des Neoklassizismus eines Strawinsky gestaltet ist.

Thomas Kuchlbauer



Ehrenjungfrauen bei *Tristan und Isolde*. Foto von Heinrich Stahl im *Illustrierten Beobachter*, ohne Datum.

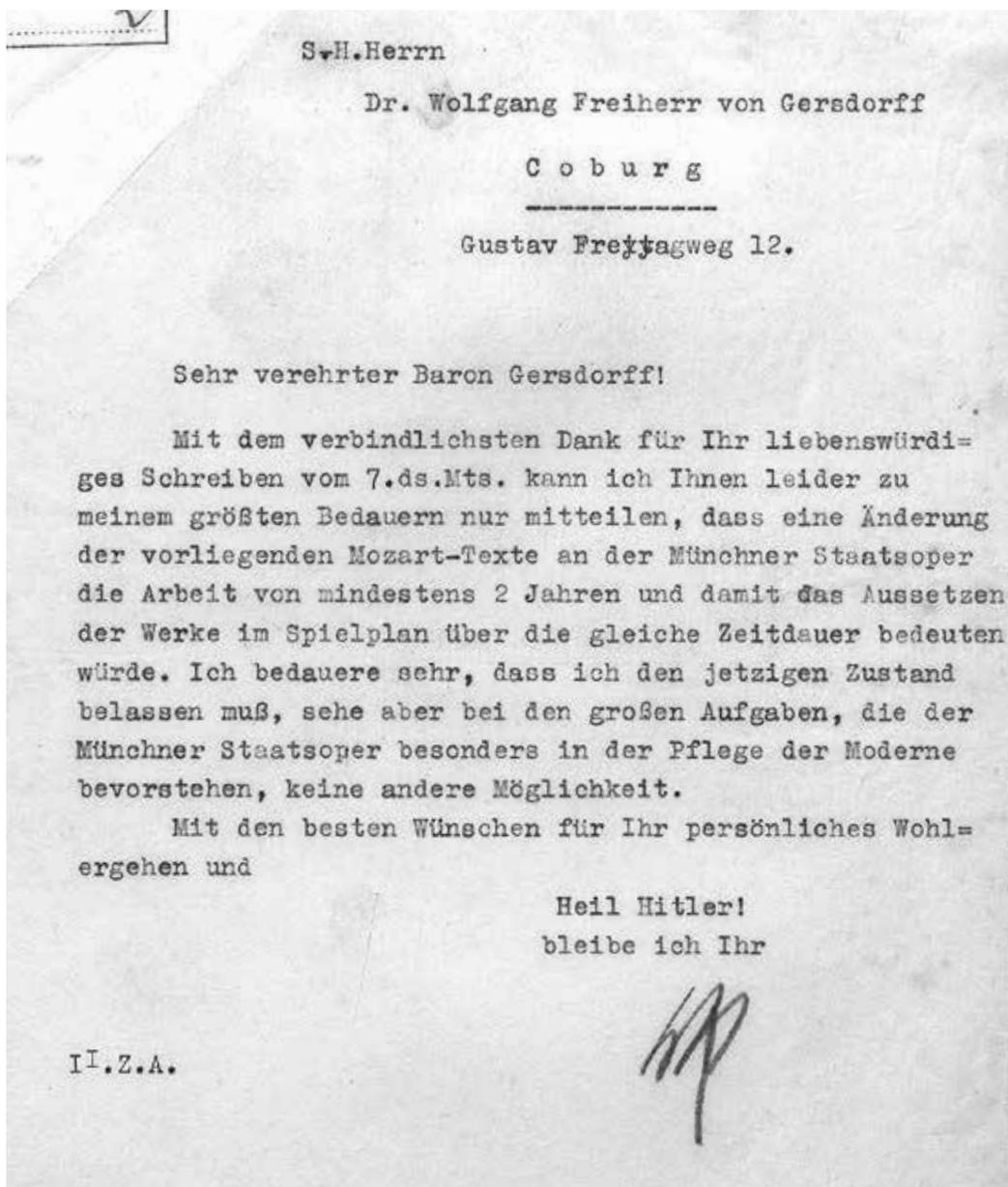
Quelle: Bayerisches Hauptstaatsarchiv, Intendanz Bayerische Staatsoper Nr. 1271.

Mit einer Festvorstellung von Richard Wagners Musikdrama *Tristan und Isolde* wurde am 18. Juli 1937 im Nationaltheater der „Tag der Deutschen Kunst“ in München eröffnet. Oskar Walleck, von 1934 bis 1938 amtierender Generalintendant der Bayerischen Staatstheater, verantwortete die Inszenierung. Das nationalsozialistische Regime beabsichtigte offensichtlich, mithilfe der pompösen Inszenierung seinen Anspruch der proklamierten Neuschaffung einer „deutschen Kunst“ vor festlichem Publikum und der Presse zu untermauern. *Tristan und Isolde* diente in diesem Unterfangen als Vehikel: Die Geschichtsträchtigkeit der Oper – seit der Uraufführung im Jahr 1865 am Königlichen Hof- und Nationaltheater war sie eine Konstante im Münchner Spielplan – eignete sich besonders gut zur Manifestation einer „deutschen“

Ästhetik, sogar einer „Verdeutschung der Kunst“. Nicht die Opernbühne allein wurde inszeniert; die prachtvolle Ausstattung der Produktion spiegelte sich in dem ebenso aufwendig in Szene gesetzten Zuschauerraum und im Foyer wider, Kunst und Politik verschmolzen. Die stetige Überhöhung war Prinzip: Das Foto von Heinrich Stahl zeigt Statistinnen in griechischen Togen und mit stilisierter Frisur auf einer Treppe im Foyer, sie sollten atmosphärische Dichte garantieren. Die Bildunterschrift lautet: „Anmut und Grazie beherrschen das Bild. Ehrenjungfrauen, die zur Begrüßung der Festgäste in künstlerischen Kostümen Vorräumen und Aufgängen ein liebliches Bild verleihen, gönnen sich eine Ruhepause.“

Heilwig Schwarz-Schütte

## Eine Änderung der *Zauberflöte*: Abgelehnt



Schreiben von Oskar Walleck, Generalintendant der Bayerischen Staatsoper, an den Dramaturgen Dr. Wolfgang Freiherr von Gersdorff vom 9. März 1936.

Quelle: Bayerisches Hauptstaatsarchiv, Intendanz Bayerische Staatsoper, Sachakt 1339 (*Die Zauberflöte*).

Im November 1937 inszenierte Rudolf Hartmann *Die Zauberflöte* an der Bayerischen Staatsoper unter der musikalischen Leitung von Clemens Krauss und in einem Bühnenbild Ludwig Sieverts. Die Produktion war von Kritikern im In- und Ausland geradezu eingefordert worden: Die Bayerische Staatsoper hatte in den Jahren unmittelbar vor Krauss' Amtsantritt den Vorwurf hinnehmen müssen, dass ihre Mozartpflege auf ein niedriges Niveau gesunken sei – mit Clemens Krauss sollte nun das Image der Staatsoper und der Stadt München als Kulturstadt zu neuen Höhen geführt werden. Wolfgang Freiherr von Gersdorff arbeitete als Dramaturg in Berlin, er verfasste theaterhistorische Schriften sowie Romane und Theaterstücke. Er bearbeitete das Schikaneder'sche Libretto der *Zauberflöte* offenbar in eigener Initiative und bot die Fassung vermutlich verschiedenen Theatern an. Wallecks Ablehnung war durchaus im Sinne Hitlers: So ist von Augenzeugen überliefert, dass Hitler, als ihm ein ideologisch beflassener Textdichter als Alternative zu dem „angeblich jüdischem Geist entsprungenen Schikaneder-Text“ einen neuen, „arischen“ Text der *Zauberflöte* vorlegte, diesen mit dem Kommentar zurückwies, „er habe

nicht die Absicht, sich vor der Welt lächerlich zu machen“ (vgl. Brigitte Hamann, 2001: *Hitlers Wien. Lehrjahre eines Diktators*). In seiner Rede auf dem Nürnberger Reichsparteitag 1937 verkündete Hitler in Bezug auf die freimaurerischen Züge der Oper: „Nur ein national respektloser Mann wird Mozarts Zauberflöte verurteilen, weil sie vielleicht im Text weltanschaulich seinen Auffassungen entgegensteht. [...] Das große Kunstwerk trägt einen absoluten Wert in sich.“ (aus dem offiziellen Bericht der NSDAP über den Verlauf des Reichsparteitags 1937).

Bei den Szenenbildern von Hartmanns *Zauberflöte* 1937 fällt – ähnlich wie bei der hier vorgestellten *Aida*-Inszenierung – auf, dass die Chorsänger mehrheitlich den linken Arm zum Gruß erheben. Die Parallele zum Hitlergruß in Optik und Attitüde ist augenfällig, jedoch finden sich keine Hinweise darauf, ob dieser modifizierte „deutsche Gruß“ auf der Bühne jeweils eine inszenatorische Einzelentscheidung oder eine betont linientreue „Spezialität“ von Hartmann war, oder ob er etwa generell um 1937 zum szenischen Repertoire auf der Theaterbühne gehörte.

Manuel Kröger



Szenenbild *Die Zauberflöte*.

Quelle: Deutsches Theatermuseum  
München, Archiv Hanns Holdt



Szenenbild *Die Zauberflöte*.

Quelle: Deutsches Theatermuseum  
München, Archiv Hanns Holdt

Aus dem *Fränkischen Volksblatt*,  
11. Dezember 1937  
(ohne Titel, ohne  
Verfasser).

Quelle: BayHstA,  
Intendanz der Bayer.  
Staatsoper, Sachakt  
Nr. 784, Umschlag  
„Pressenotizen“

Wenn wir Verdis Oper „Don Carlos“, die Clemens Krauß wie vor einigen Jahren in Wien, so jetzt aber in neuer Fassung in München auführte, gerecht beurteilen wollen, dürfen wir sie nicht als Vertonung der Schillerschen Tragödie betrachten. Wohl hat die Verehrung, die Verdi dem deutschen Dichter entgegenbrachte, den Anstoß zu diesem drittvorletzten Opernwerke des italienischen Meisters gegeben. Es ist bezeichnend, daß Verdi nicht etwa bei dem italienischen Schiller,

dem Grafen Alfieri, Texte für seine Komposition suchte, sondern bei dem deutschen Schiller („Giovanna d' Arco 1845, „Luisa Miller“ 1849, „Don Carlos“ 1867, vielleicht auch Schillers Shakespeare-Übertragung „Macbeth“). Aber den Textverfassern der Opern Verdi lag es fern, den Geist und die Dramatik des deutschen Dichters ins Italienische zu überetzen; sie schufen mit handwerklichem Zugriff daraus Libretti nach ihrem Geschmack, und die Mängel ihrer Textbearbeitung, die natürlich in Deutschland weit empfindlicher störten als in Italien, sind der Grund, warum die „Schiller-Opern“ Verdis an deutschen Bühnen bis heute weit weniger Fuß fassen konnten, als an italienischen. Ein nicht genannter Bearbeiter hat sich nun bemüht, für die Münchener Aufführung einen von italienischem Beiwerk wie den Unbeholfenheiten der alten Ricordi-Überetzung gereinigten Text herzustellen; wie viel auf eigenem Beete gewachsen ist, entzieht sich unserer Beurteilung. Im großen und ganzen kann man mit dem neuen Textbuch zufrieden sein, namentlich in Hinsicht der sprachlichen Natur und gesanglichen Treffsicherheit. Auch der neue Schluß des Dramas ist zu billigen: Don Carlos ersticht sich, statt wie (bei Ricordi) durch den Geist Karls V. in das Kloster St. Just entführt zu werden (!).

„Wenn wir Verdis Oper „Don Carlos“ [...] gerecht beurteilen wollen, dürfen wir sie nicht als Vertonung der Schillerschen Tragödie betrachten. Wohl hat die Verehrung, die Verdi dem deutschen Dichter entgegenbrachte, den Anstoß zu diesem drittvorletzten Opernwerke des italienischen Meisters gegeben. [...] Aber den Textverfassern der Opern Verdis lag es fern, den Geist und die Dramatik des deutschen Dichters ins Italienische zu übersetzen. Sie schufen mit handwerklichem Zugriff daraus Libretti nach ihrem Geschmack, und die Mängel ihrer Textbearbeitungen, die natürlich in Deutschland weit empfindlicher störten als in Italien, sind der Grund, warum die „Schiller-Opern“ Verdis an den deutschen Bühnen bis heute weit weniger Fuß fassen konnten, als an italienischen. Ein nicht genannter Bearbeiter hat sich nun bemüht, für die Münchener Aufführung einen vom italienischen Beiwerk wie den Unbeholfenheiten der alten Ricordi-Überetzung gereinigten Text herzustellen. [...] Im großen und ganzen kann man mit dem neuen Textbuch zufrieden sein, namentlich in Hinsicht der sprachlichen Natur und gesanglichen Treffsicherheit. Auch der neue Schluß des Dramas ist zu billigen: Don Carlos ersticht sich, statt wie (bei Ricordi) durch den Geist Karls V. in das Kloster St. Just entführt zu werden (!).“

Nach der *Don-Carlos*-Premiere an der Bayerischen Staatsoper am 4. Dezember 1937 kommentierten die Pressekritiken besonders ausführlich die neu angefertigte Libretto-Fassung. Zur NS-Zeit wurde überwiegend die vieraktige italienische Fassung der Verdi-Oper gespielt, deren starke Kürzungen gegenüber der fünftaktigen französischen Originalversion oft bemängelt wurden. Da Clemens Krauß die gängige deutschsprachige Textfassung als inadäquat empfand, beauftragte er Hans Swarowsky, Kapellmeister an der Zürcher Oper, mit einer Neuübersetzung des italienischen Librettos ins Deutsche. Mit welcher Zielsetzung die neue Übersetzung in Auftrag gegeben wurde, geht aus den Dokumenten nicht direkt hervor. Die Reaktionen der Presse in den Premierenkritiken deuten jedoch darauf hin, dass dieses Vorhaben mit der Begründung gehandelt wurde, man wolle Verdis künstlerische Intention der ursprünglichen französischen, fünftaktigen Fassung auch für die vieraktige Fassung rekonstruieren, da diese angeblich durch ein mittelmaßiges Libretto und eine schlechte Übersetzung getrübt worden war. Mit der neuen deutschen Übersetzung sollte

vermeintlich auch eine Annäherung an die originale Dramenvorlage von Friedrich Schiller verbunden sein, den man als deutschen Dichter für die NS-Ideologie vereinnahmen wollte. Tatsächlich jedoch wurden ideologisch motivierte Änderungen am Libretto vorgenommen, die einer Rückführung zum Original entgegenstehen: Der neue Schluss der Oper, die jetzt mit *Don Carlos*' Selbstmord endete, entsprach weder der ursprünglichen Fassung Verdis, noch dem Schillerschen Drama. Entgegen der erklärten Absicht, ein verlorenes Original wiederherzustellen, handelte es sich um eine drastische Umarbeitung. Von der Presse wurde diese jedoch positiv aufgenommen und als „ein neuer *Don Carlos*“ und eine eigentliche „Uraufführung des 1867 entstandenen Werkes“ gefeiert – der offensichtliche Widerspruch kam in keiner Kritik zur Sprache. Ein Selbstmord nach römischem Vorbild als ehrenvoller Ausweg im Angesicht der sicheren Niederlage entspricht der NS-Ideologie eher als eine spirituelle Entrückung des Helden.

Rebecca Sturm

Die Verfasser der Texte sind wie in der vorangegangenen Folge Master-Studierende des Instituts für Theaterwissenschaft der Ludwig-Maximilians-Universität München. Die Texte entstanden in einer Projektübung mit Archivarbeit im Rahmen des Forschungsprojektes zur Geschichte der Bayerischen Staatsoper 1933 – 1963 unter der Leitung von Rasmus Cromme, Dominik Frank und Katrin Frühinsfeld. Scans und Reproduktionen wurden ermöglicht durch das Praxisbüro des Departments Kunstwissenschaften der LMU.



# Forschungsprojekt Bayerische Staatsoper 1933–1963

## Folge 11

*Die Bayerische Staatsoper beauftragte in der Jubiläumsspielzeit 2013/14 ein Forschungsteam des Instituts für Theaterwissenschaft an der Ludwig-Maximilians-Universität München damit, die Geschichte des Hauses von 1933 bis 1963 zu untersuchen. Die Forscher berichten seither in MAX JOSEPH kontinuierlich von ihrer Arbeit, die während der Münchner Opernfestspiele mit einem wissenschaftlichen Symposium ihren Abschluss findet.*

## Kontinuität oder Neubeginn? Die Bayerische Staatsoper in den Jahren 1945 bis 1963

Die „Stunde Null“ bezeichnet ein bundesdeutsches Narrativ, das 1945 beginnt und in den Jahren des „Wirtschaftswunders“ – namentlich durch den Ausdruck „Wir sind wieder wer“ – einen Höhepunkt erreicht. Darin wird der Erfolg eines Bildes begreiflich, von dem sich die Geschichtswissenschaft längst distanziert hat: Anstelle einer allumfassenden Tabula rasa in den Jahren unmittelbar nach 1945 stellt die Wissenschaft die Kontinuität der Geschichte in den Vordergrund und versteht jenen Zeitraum nur mehr als wichtigen Wendepunkt der deutschen Geschichte.

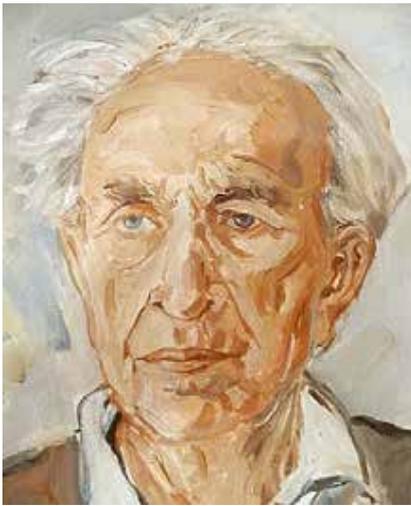
Auch in Bezug auf die Geschichte der Bayerischen Staatsoper lässt sich eine „Stunde Null“ nur schwer festmachen. 1943 wird das Nationaltheater am Max-Joseph-Platz zerstört, und infolge der Ausrufung des „Totalen Krieges“ kommt der Opernbetrieb zwischen 1944 und 1945 für einige Monate zum Erliegen. Mit dem Anspruch, wieder in die Normalität zurückzukehren, werden unter Arthur Bauckner, dem durch die Alliierten eingesetzten Interimsintendanten, bereits ab November 1945

Neuinszenierungen ersatzweise im Prinzregententheater inszeniert und gespielt. In der Folgezeit leiten die Intendanten Georg Hartmann (1947–1952) und Rudolf Hartmann (1952–1967) die Staatsoper. Diese Jahre sind von Wiederkehr einerseits und von Neuanfang andererseits geprägt. Das Motiv der Wiederkehr erscheint dabei vorherrschend. Altbekanntes wird nicht selten als Neuheit ausgewiesen. Entnazifizierungsverfahren beeinträchtigen und verzögern zweifelsohne die Künstlerbiografien in den Nachkriegsjahren, doch kaum eine Karriere scheitert an ihnen.

Die Recherchen des Forschungsprojekts zur Geschichte der Bayerischen Staatsoper zwischen 1933 und 1963 mit dem Fokus auf die Zeit nach 1945 setzen sich anhand von Einzelbeispielen differenziert mit Wiederkehr und Neubeginn an der Bayerischen Staatsoper in den Nachkriegsjahren bis 1963 auseinander. Die Auszüge auf den folgenden Seiten geben Einblicke in die Ergebnisse.

*Sabrina Kanthak*

## Karriere ohne Brüche: Hans Hotter



Hans Hotter in der Porträtgalerie im Nationaltheater (3. Rang rechts), gemalt von Janet Brooks-Gerloff, 2004.

Foto: Elisabeth Hartl.

Die über 70 Jahre andauernde Beziehung zwischen dem Kammersänger Hans Hotter und der Bayerischen Staatsoper ging 2003 mit Hotters Tod zu Ende. Alles begann mit Hotters erstem Versuch, 1930 durch ein Vorsingen an die Staatsoper zu kommen, was an Hans Knappertsbusch scheiterte, der in ihm kein stimmliches Talent erkennen konnte. Auch Generalintendant Oskar Walleck entschied sich 1935 gegen ein Engagement Hotters. Erst Clemens Krauss warb Hotter 1937 im Zuge seines Amtsantritts aus dessen Hamburger Engagement ab. Hans Hotter wurde durch Gastspielverträge über Verlängerungen immer stärker an das Münchner Nationaltheater gebunden, sein Einstandsgeschenk bestand aus dem Titel des Kammersängers, der ihm 1938 verliehen werden sollte (erst 1955 kam es dann „ehrenhalber“ zu der Verleihung); die Festanstellung von 1942 an sollte schließlich bis in die Siebziger Jahre dauern. Das Münchner Publikum nahm den gebürtigen Offenbacher mit offenen Armen auf. Akten belegen, dass Hotter nicht Mitglied der NSDAP war, allerdings attestierte ihm der Chef der Sicherheitspolizei (Berlin 1943): „Auch in politischer Beziehung gehört H. zu den erfreulichsten Erscheinungen des Münchener Kunstlebens“, er zeige eine „sehr positive Einstellung zum NS-Staat und besonders auch zum Kriegsgeschehen“. In seiner Autobiografie aus dem Jahr 1996 berichtet Hotter von der Zeit des NS-Regimes und der Kriegszeit indes wenig. Er erwähnt lediglich die Freistellung vom Kriegsdienst, die Intendant Krauss für ihn erwirkt hatte. Nach dem Krieg – und bis ins hohe Alter – trat der Bassbariton unter den Intendanten Georg Hartmann, Rudolf Hartmann, Günther Rennert und August Everding an der Staatsoper auf. 1966 erhielt er den Bayerischen Verdienstorden. Noch im Jahr 1988 sang er, mit 79 Jahren, den Sprecher in der *Zauberflöte*.

Elisabeth Hartl

## *Aida* (1948) – Opernästhetik der Nachkriegszeit



Bühnenbildentwurf Helmut Jürgens, *Aida* (1948).

Aus: *Blätter der Bayerischen Staatsoper*, Jg. 1, Nr. 1, Spielzeit 48/49, S. 11.  
Quelle: Deutsches Theatermuseum München, Programmheftsammlung.

Die Oper *Aida*, die 1937 prunkvoll die Intendanz Clemens Krauss' eingeläutet hatte, wurde nach dem Ende der NS-Zeit zum ersten Mal 1948 vom Intendanten Georg Hartmann neu inszeniert. Im Rückblick auf dessen Zeit in München stellt die Presse vor allem den „Forscherdrang auf der Opernbühne“ (*Süddeutsche Zeitung*, Februar 1961) in seiner Regiearbeit heraus. Trotz solcher Experimentierfreude fand ein völliger Bruch mit der NS-Inszenierungstradition nicht statt. Für Bühne und Kostüme waren die Mittel knapp, man bediente sich bei alten Kostümen und Requisiten vorangegangener Inszenierungen und übernahm damit auch den Prunk und Kitsch der NS-Ästhetik (vgl. *Aida* 1937: „Kostspieliger Auftakt für die „Ära Krauss“ in *Max Joseph* 2/2015-16, S. 73). Dennoch verabschiedete man sich von dem scheinbaren Naturalismus, der während der NS-Zeit Bühnenbild und szenische Anordnung bestimmt hatte. Die Götterstatue, die im Bühnenbild von Helmut Jürgens eine zentrale Position einnahm, macht dies deutlich. Wie ungewöhnlich diese Art der Darstellung für die damaligen Sehgewohnheiten war, zeigen die Premierenkritiken, in denen sie etwa als „christlich überfremdet“ bezeichnet wird. Helmut Schmidt-Garre vom *Münchener Merkur* (27.10.1948) vermutete, dass „Ägyptologen die Hände über dem Kopf zusammenschlagen würden“. Heinz Pringsheim von der *SZ* erkannte aber auch, dass man mit diesem Bühnenbild, insbesondere mit der stets präsenten Statue „das Walten der ‚Aida immer feindlichen‘ Gottheit so viel wie möglich symbolisch zum Ausdruck“ bringen wollte. Statt weiterhin einen Anspruch auf Historizität zu erheben oder ein naturalistisches Bühnengeschehen inszenieren zu wollen, suchte man spektakuläre Bildwirkung durch Stilisierung und Symbolik zu erreichen. Die Bilder der Inszenierung zeigen eine künstlerische Unbestimmtheit der Nachkriegszeit, in der die Grenzen zwischen Tradition und neuen Inszenierungsstilen fließend sind.

Rebecca Sturm

*Johanna auf dem Scheiterhaufen* (1953) –  
Ein mittelalterliches Mysterienspiel im Gewand moderner Musik und Szene



Arthur Honeggers *Johanna auf dem Scheiterhaufen*, 1938 uraufgeführt,  
Erstaufführung in München am 22. Januar 1953.

Quelle: Archiv der Bayerischen Staatsoper, Foto Rudolf Betz.

In seiner Autobiografie schreibt Rudolf Hartmann: „Nach den ersten Inszenierungen klassischer Werke konnte ich daran denken, einen Zeitgenossen zu präsentieren, und tat dies mit Honeggers *Johanna auf dem Scheiterhaufen*.“ Hartmann verwirklichte hier einen Plan seines Vorgängers: Bereits 1949 hatte Intendant Georg Hartmann das Notenmaterial dieses als ‚dramatisches Oratorium‘ bezeichneten Werkes zur Ansicht vorliegen gehabt, zur Aufführung kam es allerdings nicht.

Die Inszenierung wirkt jedoch im Programm der frühen 1950er Jahre neben dem üblichen Standardrepertoire wie ein Fremdkörper. Die Bühne von Chef Bühnenbildner Helmut Jürgens scheint sich im Verlauf des Abends kaum zu verändern. Die Titelheldin – schon im Werk als Sprechrolle und nicht als Gesangspartie angelegt – ist in der Inszenierung an einen Holzpfahl gefesselt und ebenso statisch wie der Chor, der auf ein mittelalterlich anmutendes Holzgestell verbannt wurde. Die Musik setzt auf Klänge der Ondes Martenot [ein elektrisches Tasteninstrument; franz. „Martenot-Wellen“ nach seinem Erfinder Maurice Martenot] und erinnert noch für heutige Hörer teils mehr an die futuristischen Klänge

aus *Star Trek* als an konventionelle Opern. Das ganze Werk ist als Mischung aus Musik- und Sprechtheater gestaltet, handfeste Komik und hochdramatische Szenen wechseln sich mit religiöser Überhöhung und didaktischen Lehrstückpassagen ab. Helmut Schmidt-Garres Beschreibung im *Münchner Merkur*, wonach „das Publikum vor Schreck förmlich von den Sitzen gerissen“ worden sei, erscheint durchaus glaubhaft. Eine andere Rezension beschreibt insbesondere das Bühnenbild als „stimmungshaft mythisch“, und Karl Schumann konstatiert in der *Abendzeitung*: „Claudels Sprache [...] erneuert ein Stück Mittelalter der großen Kathedralen“. Die Moderne der musikalischen Konzeption spiegelt sich in der Inszenierung also nur sehr bedingt wider (durch das statische Gesamtarrangement), die Personenregie sowie das Kostümbild blieben „realistischen“ Darstellungsformen verhaftet. Dennoch war die Aufführung der heute nur noch sehr selten gespielten *Johanna* ein – allerdings singulärer – Schritt in die Moderne an der Bayerischen Staatsoper.

Theresa Kost

## *Raskolnikoff* – Ein Stück von Schuld und Sühne

„Der Roman Dostojewskis will die letzte Antwort auf tiefste Fragen geben. Raskolnikoff ist der arme, nach Macht strebende Mensch, der sich über alle Gebundenheit irdischer Grenzen hinwegsetzt und zum Mörder wird. [...] Das Bekenntnis zur Schuld und die Sühnebereitschaft Raskolnikoffs gewinnen am Ende durch den Glauben die überzeugende Wahrheit. [...] Es gehört die Originalität einer formschöpfenden Phantasie dazu, um diese Entwicklung und Wandlung in der Musik glaubhaft zu machen. [...] Sutermeisters *Raskolnikoff* ist ein Werk, das zur Diskussion gestellt werden muss, weil es grundsätzliche Fragen der Opernform aufwirft. Sein Werk ist ein lebendiger Einsatz im Spiel der Kräfte, die der Welt der Oper jetzt und in Zukunft den Fortschritt verheißen.“

Hinrich Schlüter im Programmheft zu *Raskolnikoff* unter dem Titel „Raskolnikoff oder ‚Schuld und Sühne‘“.

Aus: *Blätter der Bayerischen Staatsoper*, Spielzeit 1948/49, Heft 7.  
Quelle: Deutsches Theatermuseum München, Programmheftsammlung.

Die Oper *Raskolnikoff* des Schweizer Komponisten Heinrich Sutermeister, uraufgeführt 1948 in Stockholm, war ein Jahr später die erste deutsche Erstaufführung an der Bayerischen Staatsoper seit Wiederaufnahme des Spielbetriebs 1945 (Musikalische Leitung: Georg Solti, Regie: Georg Hartmann, Bühne: Helmut Jürgens). Die Aufführung wurde bei Publikum und Presse sehr positiv aufgenommen, so befand etwa die *Neue Zeitung* vom 3.5.1949: „Georg Hartmann fand die geeignetste Linie für das Anschauliche. Georg Solti überwachte das Klangliche mit sehr feinen Nerven. Rhythmus, Farbe und Tongewicht waren erfüllend nachgestaltet ... Werk und Aufführung wurden zu einem großen Erfolg mit unzähligen Vorhängen.“ Zu den Beweggründen der Intendanz, *Raskolnikoff* auf den Spielplan zu nehmen, findet sich in den Akten kein Hinweis. Festhalten kann man aber folgende Tatsachen: Wenige Jahre nach dem Ende der Nazi-Gräueltaten inszenierte man ein Werk über Schuld und Sühne. Die Schuld aus den Jahren 1933 bis 1945 war zu diesem Zeitpunkt aus dem Bewusstsein der breiten Bevölkerung weitgehend verdrängt. Die Nürnberger Kriegsverbrecherprozesse waren bei den Deutschen auf wenig Interesse gestoßen. Im Dezember 1949 sollte auch der erste Bundespräsident der BRD Theodor Heuss in seiner breit diskutierten Rede das Schuld- und Sühne-Thema hinsichtlich der Gräueltaten der NS-Zeit und der Verantwortung für diese aufgreifen: Er konstatierte, das deutsche Volk trage an den Nazi-Verbrechen zwar keine „Kollektivschuld“, müsse sich aber zur „Kollektivschuld“ bekennen.

Klaus von Lindeiner

## „100 000 DM und nicht mehr!“

„Die Kostümausstattung der ‚Aida‘ verschlingt also bereits etwas weniger als ein Viertel der für 1963 und etwas mehr als die Hälfte der normalerweise zur Verfügung stehenden Summen. [...] Amneris: Zubehör zum Kleid II in einer Höhe von 1260 DM. Besonders aufwendig erscheint ein großer Mantel aus Goldtüll, mit weißem Organza belegt und mit Goldleder-Applikationen = 700 DM. [...] König: Mantel aus Goldstoff zu 220 DM, ein Panzer aus Goldleder zu 790 DM, ein Kragen aus Goldleder zu 200 DM, 1 Paar Goldstiefeletten zu 60 DM, 1 Paar Goldlurex-Handschuhe zu 30 DM, 1 Helmkrone zu 180 DM. Man fragt sich unwillkürlich, ob der Solist bei diesem schweren Behang überhaupt noch singen kann.“

Schreiben vom 10. Januar 1963 von Josef Ksoll, Leiter der Kostümabteilung, an die Intendanz im Zusammenhang mit den ersten Kostenvoranschlägen für *Aida*.

Quelle: Bayerisches Hauptstaatsarchiv München, Bestand Intendanz Bayerische Staatsoper, Sachakt Nr. 637.

*Aida* ist schon immer als eine ausstattungs- und damit kostenintensive Oper bekannt. Die Inszenierung von Hans Hartleb feierte als letzte im Premierenreigen der Wiedereröffnung des Nationaltheaters am 7. Dezember 1963 Premiere. Ein Jahr zuvor hatten die Planungen und Konzeptionen zu Besetzung, Bühne (Helmut Jürgens) und Kostüm (Sophie Schröck) begonnen. Im Januar 1963 stellte der damalige Leiter der Kostümabteilung Josef Ksoll fest, dass die Kostümausstattung fast ein Viertel des Jahresbudgets verschlingen werde, und machte Vorschläge, wie die veranschlagten Kosten von über 155.000 DM zu reduzieren seien. Auf dem zitierten Kostenvoranschlag ist handschriftlich vermerkt: „100 000 DM und nicht mehr!“ Gerade diese Bearbeitungen der Kostenvoranschläge zeigen, wie bis ins Detail opulent die Ästhetik der Wiedereröffnung des Nationaltheaters geplant war. Tatsächlich wurde in den Kritiken zur Premiere das Monumentale und Feierliche der Inszenierung gepriesen. Doch schon knapp ein halbes Jahr später schrieb die *Münchener Abendzeitung*: „Hans Hartlebs Inszenierungsideen stammen vor allem beim Triumphmarsch aus einem billigen Dekorationsladen. Versatzstücke aus mäßigem Geschmack: lila Priester, hüpfende Bogenschützen, ein Konvoi von Schrotthändlern und innerafrikanisches Götzenmaterial zum Bestaunen. Von den völlig mißglückten Kostümen ganz zu schweigen.“ Ähnlich wie Luftschlangen am Tag nach einer bunten Feier erstaunlich fehl am Platze wirken können, war der Eröffnungsglanz der *Aida* schnell verfliegen, und was zunächst großartig und aufwendig ausgesehen hatte, wirkte nun in mancher Augen ohne den Eröffnungszusammenhang geradezu albern.

Miriam Fehlker

„Viel abgeübt von meiner kleinen Schuld“

Max Pröbstl,  
München 5,  
Dreiwühlenstr. 20/I r.

München, den 7.8.1946.

982

Sehr verehrter Herr Doktor !

Wenn ich heute an Sie, sehr geehrter Herr Doktor schreibe, dann ist es mein letzter Versuch, früher zur Spruchkammer zu kommen. Ich bin 32 Jahre alt, von Beruf Opernsänger und habe bei Kammer-sänger Paul Bender 3 Jahre Gesang studiert, und war bereits in Kaiserslautern, Augsburg und Dortmund als Bassist engagiert.

Um nicht gleich wieder Soldat zu werden, ( ich war von 1940/41 eingezogen, wegen Knieverletzung entlassen ) und endlich mein heiß ersehntes Ziel, ins Engagement gehen zu können und mein, mir als Tapezierergehilfe selbst mühsam erarbeitetes und teures Gesangsstudium in die Praxis umsetzen zu können, empfahl mir die Bühnenvermittlung Reisinger, München in die NSDAP. einzutreten, denn sonst wäre es mir unmöglich geworden überhaupt zum Theater zu kommen. Und so geschah es, daß ich, wenn auch schweren Herzens noch 1941 in die Partei aufgenommen wurde. Trotzdem wurde ich aber im September 1944 wieder eingezogen und kam am 1. April 1945 in amerikanische Kriegsgefangenschaft. Am 9.4.46 wurde ich entlassen und warte nun seitdem auf meine Reha-bilitierung.

Ich würde Sie nun sehr verehrter Herr Doktor recht höflich bitten, für mich ein gutes Wort einzulegen, damit ich bald zur Spruchkammer geladen werde. Ich könnte auf Grund meiner guten Ausbildung viel Arbeit als Sänger bekommen, die ich nicht nur finanziellerweise, sondern auch aus künstlerischem Drange nach bräuchte.

Bitte, sehr verehrter Herr Doktor, glauben Sie meinem Schreiben und helfen Sie mir. Mein Fragebogen mit beiliegenden Schreiben liegt bereits auf Ihrer Kanzlei, ebenso wurde mein Fall im Musik-kontrollamt, München, Hubertusstr., schon geklärt. Ausser meiner Parteizugehörigkeit von 1941 bin ich nicht belastet und habe in den 13 Monaten Kriegsgefangenschaft schon viel abgeübt von meiner kleinen Schuld.

Für Ihre Mühewaltung, sehr verehrter Herr Doktor danke ich Ihnen schon im Voraus und grüße Sie

hochachtungsvoll

Ihr ergebener

Max Pröbstl

Staatsarchiv München  
SpkA K 1354 Pröbstl, Max

Schreiben Max Pröbstls vom 7.8.1946, Adressat unbekannt.

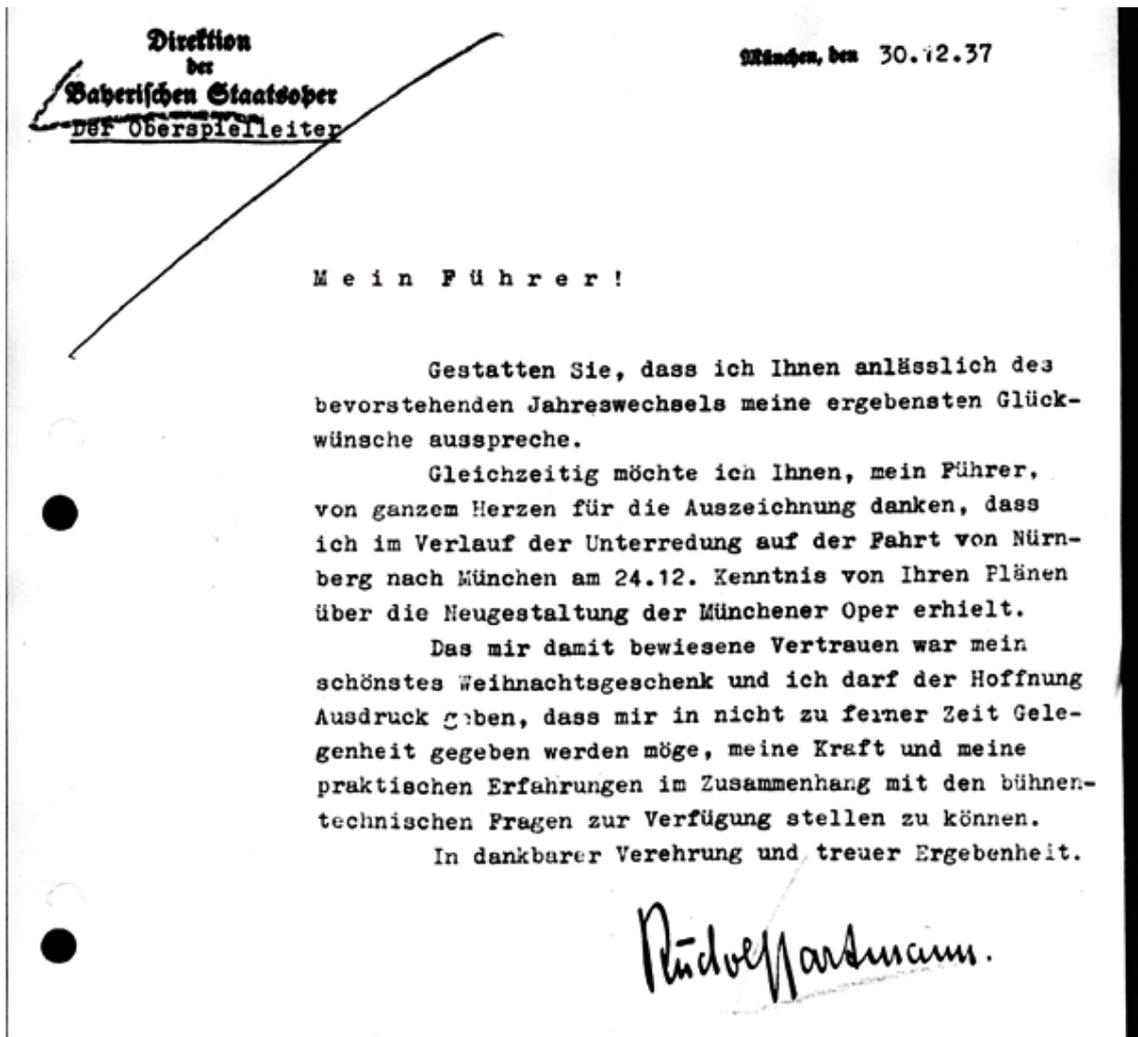
Quelle: Staatsarchiv München, Spruchkammer München 1354, Max Pröbstl.

Unter anderem wird aus dieser Quelle deutlich, dass für den Bass Max Pröbstl (1913-1979) der berufliche Wiedereinstieg nach seiner Rückkehr aus der amerikanischen Kriegsgefangenschaft 1946 nicht leicht war. Es ist das einzige Schreiben Pröbstls, das die Zeit des Nationalsozialismus und den Zweiten Weltkrieg thematisiert.

Beigelegt waren zahlreiche Entlastungsschreiben. Die meisten beziehen sich auf die Tätigkeit Pröbstls in der katholischen Pfarrei, seine Teilnahme an den Fronleichnamsprozessionen, seine katholische Gesinnung, seine Mitwirkung im Kirchenchor und in der katholischen Jugend. Sie zeichnen das Bild eines Mannes, der sich auch in Zeiten der „allerkritischsten Kirchenverfolgung durch den Nationalsozialismus“ - so ein Entlastungsschreiben,

das im Bestand Spruchkammer 1353 des Staatsarchivs München erhalten ist - nicht von seinem Glauben hat abbringen lassen. Auch ein Empfehlungsschreiben des amerikanischen Offiziers Warren E. Tarno ist angefügt, der die Loyalität des Kriegsgefangenen und dessen Ergebenheit gegenüber den Vorgesetzten betont. Das Entnazifizierungsverfahren von Pröbstl wird durch einen Sühnebescheid vom 4.12.1946 abgeschlossen. Darin wird er zur Zahlung von einer Summe von 1.336 RM aufgefordert. Nach Ende des Verfahrens wurde der Sänger an die Bayerische Staatsoper engagiert, an der er von 1947 bis zu seinem Tod im Jahr 1979 wirkte.

Franziska Eschenbach



Schreiben von Oberspielleiter Rudolf Hartmann an Adolf Hitler am 30.12.1937.  
Quelle: Bundesarchiv Berlin, Personenbezogene Unterlagen der Reichskulturkammer (R 9861 V 52155).

Zur Freude der Münchner Bürger und im wohlwollen- den Einvernehmen mit dem Kultusministerium bezieht Rudolf Hartmann zur Spielzeit 1952/53 seinen Posten als Intendant der Bayerischen Staatsoper sowie der Operette am Gärtnerplatz. Das ehemalige NSDAP-Mitglied Rudolf Hartmann war bereits von 1937 bis 1944 Opern- direktor. Im Zuge des Entnazifizierungsverfahrens wird er mit Wirkung vom 13. November 1946 als Mitläufer ein- gestuft. Akten des Kultusministeriums zeigen, dass Ru- dolf Hartmann danach in den ersten Nachkriegsjahren für München nicht vermittelbar ist. In dieser Zeit erzielt er beispielsweise in Nürnberg und Zürich künstlerische Erfolge. Das so wiedererlangte Renommée und die persönliche Schaffenspause in München ermöglichen schließlich Hartmanns „Neubeginn“ an der Bayerischen Staatsoper, mit der er 1950 in Form einer Regiearbeit, die letztlich nicht realisiert wird, wieder in Kontakt kommt. Ein Neubeginn, der an der Wiedereröffnung des Cuvilliés-Theaters 1958 und an der Eröffnung des wiederaufgebauten Nationaltheaters 1963 am sichtbarsten zum Ausdruck kommt. Faktisch entpuppt sich der

Neubeginn jedoch als die Wiederbesinnung auf Altbe- kanntes.

Gegen die Wiederanstellung Hartmanns in eine führende Position im Kulturbetrieb wurde lediglich ver- einzelt Einspruch erhoben. Es ist symptomatisch für die Kulturpolitik der Nachkriegszeit, dass an die politische Vergangenheit von Künstlern wie Hartmann „kein allzu strenger Maßstab“ angelegt wird, wie es Kultusminister Josef Schwalber 1952 in einer Beratungssitzung des Haushaltsausschusses des Landtags formuliert - auf den ausgesprochenen Vorwurf hin, Rudolf Hartmann enga- giere ehemalige Nationalsozialisten ins Opernensemble (*Nürnberger Nachrichten*, 21.6.1952). Allen skeptischen Stimmen zur Intendanz Rudolf Hartmann ist gemeinsam, dass sie von vor 1952 datiert sind. Auch frühere, eindeutig ideologietreue Aussagen wie die „erbesten Glück- wünsche“ zum Jahreswechsel von Rudolf Hartmann an Adolf Hitler (s.o.), erwiesen sich nicht als hinderlich für Hartmanns Intendanz.

Sabrina Kanthak



*Die kleine Nachtmusik* (1951), Musik: Wolfgang Amadeus Mozart, Choreographie: Victor Gsovsky, Eva Eross, Nika Sanftleben.

Quelle: Deutsches Theatermuseum München, Archiv Rudolf Betz.

Das Ballett *Abraças* (Choreographie: Marcel Luipart, Musik: Werner Egk) wurde im Jahr 1948 vom bayerischen Kultusminister Alois Hundhammer verboten, der offizielle Anlass waren die expliziten Geschlechtsverkehrsszenen im „Pandämonium“-Bild, Egks Version der Walpurgisnacht. Diese waren zudem „mit dem Altar in Zusammenhang“ gebracht worden – für Hundhammer „unerträglich“, so die Argumentation des Ministers in diversen Zeitungsinterviews. Das Gegenbild einer Erotik, wie man sie sich auf der Ballettbühne offenbar gewünscht hat, wird anhand von Szenenfotos aus mehreren Produktionen von Ballettdirektor Viktor Gsovsky, Luiparts Nachfolger, deutlich: Sowohl in der Choreographie zu Mozarts *Die kleine Nachtmusik* (1951) als auch in *Weg zum Licht* (1952, Musik: Georges Auric) fällt eine dem Burlesque-Tanz nachempfundene Ästhetik in Kostümbild und Tanzsprache auf. Die Tänzerinnen tragen Kostüme aus Satin mit viel Rüsche, die hoch erhobenen Beine schlagen die Brücke vom klassischen Ballett zum Revue-Tanz. Diese Revue-Ästhetik war bereits im Nationalsozialismus die einzig mögliche Form von Erotik auf der Bühne. Man knüpfte also – nach Experimenten mit gewagteren Darstellungen von Sexualität in *Abraças* – wieder an die gewohnte, quasi unverfänglich-biedere Erotik an, weit entfernt von Darstellungen expliziter, teils brutaler Sexualität. Betrachtet man Bilder von Ballettaufführungen der folgenden Jahre, setzt sich diese Linie fort. Noch im Jahr 1963 wird beim dreiteiligen Ballettabend im Eröffnungsprogramm des wiederaufgebauten Nationaltheaters die Burlesque-Ästhetik in augenscheinlich sehr braver Form weitergeführt: In Heinz Rosens Choreographie *Entrata* (Musik: Carl Orff) finden sich die gewohnten Rüschen im Kostümbild wieder, hier noch kombiniert mit langen Handschuhen. Auch die Bewegungssprache scheint an Gsovskys Stil anzuknüpfen.

Sophia Gesierich



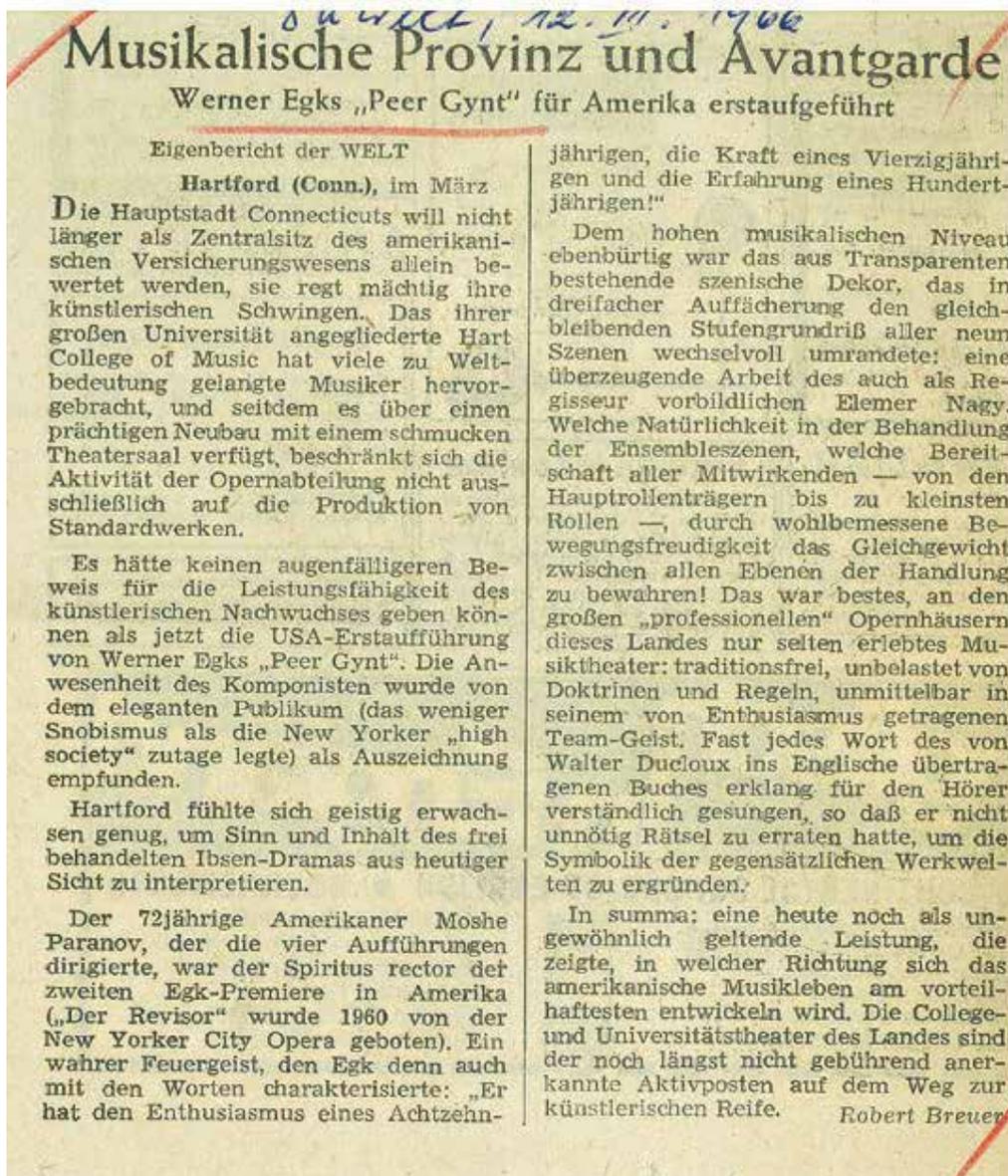
Neuinszenierung von *Boris Godunow* (1950), Musikalische Leitung: Georg Solti, Regie: Georg Hartmann).

Quelle: Deutsches Theatermuseum München, Archiv Rudolf Betz. Titelzitat aus: Heinz Pringsheim: „Boris Godunoff“ in der Staatsoper neuinszeniert“, *Süddeutsche Zeitung*, 2.2.1950. Quelle: Deutsches Theatermuseum München, Kritikenarchiv.

Das Bild zeigt die Zarenkrönung von Boris unter dem Jubel des Volkes – vor einem Hintergrund aus Kreuzen und Ikonen, für den Helmut Jürgens als Bühnenbildner verantwortlich zeichnete. Die Neuinszenierung von Modest Mussorgskis Oper, deren Stoff sich in vielen Punkten auf den Aufstieg Hitlers und die Kriegsjahre beziehen ließe, wurde 1950 in den Kritiken fast ausschließlich auf ihre ästhetischen Gestaltungsmittel, nicht aber auf ihre politische Aussagekraft hin analysiert. Überlegungen, warum diese Oper, in der das russische Volk dem Zaren zujubelt, in München gerade 1935, also während des Nationalsozialismus, erstmalig aufgeführt worden war, wurden in den Rezensionen ebensowenig angestellt. In einer Premierenkritik der *Abendzeitung* schrieb Karl Schumann 1950, selten sei man „so aufgewühlt aus einer Opernvorstellung gegangen“. Woher dieser tiefe Eindruck auf das Publikum rührte, bleibt in seiner Besprechung indes offen.

Es scheint jedoch, dass gerade das mystische und stilisierte Bühnenbild von Helmut Jürgens diesen Eindruck hinterließ. Viele Kritiker beschreiben in ihren Rezensionen wie Schumann den „Grundton düsterer geheimnisvoller Bedrohlichkeit“, der von den mit „beklemmender Wucht gestalteten Bühnenräume[n]“ ausgehe, und Heinz Pringsheim spricht in der *Süddeutschen Zeitung* vom „ewige[n] Dunkel der Bühne [...], [das] den düsteren Grundton des Dramas [unterstreiche]“. Auch wenn die Düsternis und Bedrängnis in Jürgens' Bühnenbild keine konkrete Aussage zur jüngsten politischen Vergangenheit leisteten, mögen sie dennoch die Bedrückung der Zuschauer der Nachkriegszeit angesichts der deutschen Diktaturerfahrung gespiegelt haben.

Jenny Stewering



Robert Breuer: „Musikalische Provinz und Avantgarde. Werner Egks „Peer Gynt“ für Amerika erstaufgeführt“, *Die Welt*, 12. März 1966.

Quelle: Deutsches Theatermuseum München, Kritikenarchiv.

Aus dieser Kritik von Robert Breuer, die im März 1966 in der Tageszeitung *Die Welt* erschien, spricht unverhohlene Arroganz: Die Besprechung einer Aufführung der Oper *Peer Gynt* von Werner Egk (1901-1983) in Hartford/Connecticut stellt unmissverständlich den Glauben an die proklamierte Vorreiterstellung des deutschen Musikschaffens der Nachkriegszeit heraus - und nährt sich damit offenbar am „Wir sind wieder wer“-Gefühl der „Wirtschaftswunderjahre“. Mit behaupteter Überlegenheit wird der zeitgenössischen amerikanischen Musik in dieser Kritik augenscheinlich die Mündigkeit und Aussagekraft abgesprochen, sogar Provinzialismus unterstellt. Hier tritt ein unverkennbarer, auf „Aktivposten“ bauender, musikpädagogischer Ehrgeiz zutage, in dessen Hintergrund der quasi-mythische Einzelgänger Werner Egk als Erlöserfigur der Moderne dräut - denn seine Musik wurde in Deutschland zu großen Teilen als Avantgarde

angesehen. So erklärt sich auch seine herausragende Stellung an der Bayerischen Staatsoper in den Nachkriegsjahren: Bis zur Wiedereröffnung des Nationaltheaters 1963, bei der er im festlichen Eröffnungsreigen als einziger zeitgenössischer Komponist mit *Die Verlobung von San Domingo* eine Uraufführung präsentieren konnte, war Werner Egk mit sechs Opern nebst zahlreichen Ballettmusiken im Spielplan zu finden. Bei deren Realisierung genoss er jegliches Mitspracherecht. Dass er sich im „Dritten Reich“ hatte profilieren können, wurde Egk öffentlich nicht angelastet. Es gelang ihm scheinbar völlig klang- und bruchlos der Wechsel vom Vorzeigekomponisten des NS-Regimes hin zur Realität einer Demokratie der jungen BRD, wo er mit großem Erfolg in ebenjener Rolle auftrat.

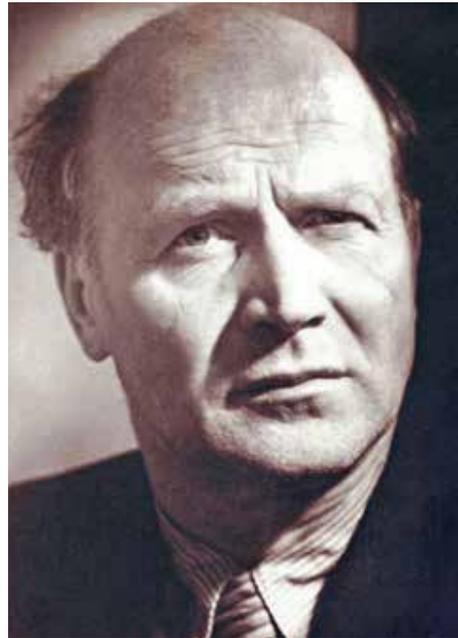
Heilwig Schwarz-Schütte

## Helmut Jürgens, eine „Säule“ der Staatsoper

1

Kaum drei Monate, bevor in München das wiederaufgebaute Nationaltheater eröffnet werden soll, hat die Bayerische Staatsoper einen bitteren, einen unersetzlichen Verlust erlitten: Im Alter von 61 Jahren ist, völlig unerwartet, der Bühnenbildner Helmut Jürgens gestorben. Seit vielen Wochen hatte er mit Elan und einer ansteckenden Begeisterung in seinem Atelier an den Entwürfen für die ersten Premieren des neuen Hauses gearbeitet. Fast alle Neueinstudierungen des bevorstehenden Opernfestes sollen in seiner Ausstattung in Szene gehen: die „Frau ohne Schatten“, die „Meistersinger“, der „Fidelio“, die „Aida“, eine Ballett-Uraufführung. Skizzen und Modelle liegen bereits vor. Aber bei den „Eröffnungs-Festwochen“, mit denen für die Staatsoper eine neue Ära beginnt, wird München nun zugleich Abschied von Jürgens zu nehmen haben. Ein Herzinfarkt hat seiner Tätigkeit ein Ende bereitet.

Diese Tätigkeit hat in den letzten anderthalb Jahrzehnten fast ausschließlich München gegolten. Jürgens war keiner jener Allround-Bühnenbildner, die für zwanzig Theater zugleich arbeiten und oft erst zur Generalprobe angereist kommen. Um so treuer blieb er dem Institut, dem er als „Ausstattungsleiter“ angehörte. In den sechzehn Jahren, in denen er Mitglied der Bayerischen Staatsoper war — neben Georg Hartmann hatte ihn hierher ge-



2

1 Aus: Go.: „Helmut Jürgens gestorben“, *Süddeutsche Zeitung*, 30.8.1963.  
2 Helmut Jürgens, München 1949.  
Foto: Reng, Altötting.  
Quelle: Deutsches Theatermuseum München.

Quelle: Stadtarchiv München, Bestand  
Zeitungskartell Personen:  
ZA - P - 0241 / 31 (246).

Der Chefbühnenbildner und Ausstattungsleiter Helmut Jürgens, der während seiner Zeit an der Bayerischen Staatsoper von 1948 bis 1963 knapp 120 Inszenierungen ausstattete, war zweifelsohne „eine Säule der Staatsoper“, wie etwa Karl Schumann ihn in seinem Nachruf „Ein Magier der Szene“ (*Abendzeitung*, 30.8.1963) bezeichnet. Während des Nationalsozialismus hatte Jürgens an seiner Kunst festgehalten, ohne sich ideologisch beeinflussen zu lassen. 1938 wurde er nach dem Vorwurf einer „artfremden Kunst“ durch Generalintendant Otto Krauß in Düsseldorf entlassen. Bis 1945 setzte Jürgens seine Arbeit als Ausstattungsleiter in Frankfurt am Main fort. Der einfallreiche und geschickte Pragmatiker war nicht nur im Bereich Bühnenbild, sondern als Organisationstalent auch maßgeblich an der qualitätsvollen Wiederaufnahme des Spielbetriebs der Bayerischen Staatsoper in der Nachkriegszeit beteiligt. Ganz freiwillig wird die im obigen Nachruf angeführte Treue allerdings nicht gewesen sein. Nach mehreren jeweils auf

zwei Jahre befristeten Dienstverträgen folgte nach Jürgens' Berufung als Leiter der Bühnenbildner-Klasse an die Akademie der Bildenden Künste ein jahrelanges Hin und Her bezüglich seines Vertragsverhältnisses und der Höhe der Vergütung. Schriftlich musste er dabei zusichern, keine Gastspiele anzunehmen. Festgelegt und über viele Jahre verhandelt wurde neben der Gage von 2.000 bis 2.300 DM pro Entwurf auch eine Limitierung der Ausstattungen von fünf Inszenierungen pro Spielzeit; realiter arbeitete Jürgens durchschnittlich für sieben bis acht Inszenierungen. Unsichere Arbeitsbedingungen, der Druck, mehr zu arbeiten und finanzielle Engpässe aufgrund der notdürftigen Vergütung könnten mit dazu beigetragen haben, dass sich Jürgens in seiner Tätigkeit an der Staatsoper aufrieb. Jürgens starb am 29. August 1963, knapp zwei Monate vor der Wiedereröffnung des Nationaltheaters.

Verena Radmanić



## IMPRESSUM

Mitglieder des Forschungsprojekts

Rasmus Cromme, Dominik Frank, Katrin Frühinsfeld, Jürgen Schläder

Verantwortlich für die Redaktion der einzelnen Ausgaben

Maria März, Rainer Karlitschek, Benedikt Stampfli

Layout

© Bayerische Staatsoper

Originalbeiträge von

Rasmus Cromme, Dominik Frank, Katrin Frühinsfeld, Jürgen Schläder

sowie

Peter Behýl, Franziska Eschenbach, Simon Gröger, Philip Montasser, Lena Scheungrab, Klaus von Lindeiner (Folge 9), Elisabeth Hartl, Manuel Kröger, Thomas Kuchlbauer, Heilwig Schwarz-Schütte, Rebecca Sturm (Folge 10) sowie Miriam Fehlker, Franziska Eschenbach, Sophia Gesierich, Elisabeth Hartl, Sabrina Kanthak, Theresa Kost, Verena Radmani, Rebecca Sturm, Heilwig Schwarz-Schütte, Jenny Stewering und Klaus von Lindeiner (Folge 11).

Sämtliche Beiträge sind urheberrechtlich geschützt:

Eine Vervielfältigung oder Zitation ist nur möglich mit Genehmigung der jeweiligen Verfasserin / des jeweiligen Verfassers sowie ggf. der zitierten Interviewpartner\*Innen.

Titelbilder mit freundlicher Genehmigung zur Verfügung gestellt von der Bayerischen Staatsoper.

Layout des Kompendiums

Louisa von Sohlern (2019)





## **Theaterwissenschaft München**

Ludwig-Maximilians-Universität München  
Georgenstr. 11  
80799 München

[www.theaterwissenschaft.uni-muenchen.de](http://www.theaterwissenschaft.uni-muenchen.de)