

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 begrifflich, 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.

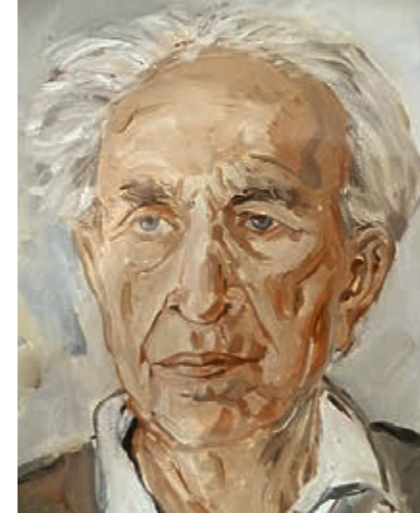
Auch in Bezug auf die Geschichte der Bayerischen Staatsoper lässt sich eine „Stunde Null“ nur schwer festmachen. 1943 wird das Nationaltheater am Max-Joseph-Platz zerstört, und infolge der Ausrufung des „Totalen Krieges“ kommt der Opernbetrieb zwischen 1944 und 1945 für einige Monate zum Erliegen. Mit 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 scheidet 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: *Büchlein 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 *Münchner 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



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 Chefbühnenbildner 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 Holzpfeiler 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

„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 „Kollektivscham“ bekennen.

Klaus von Lindeiner

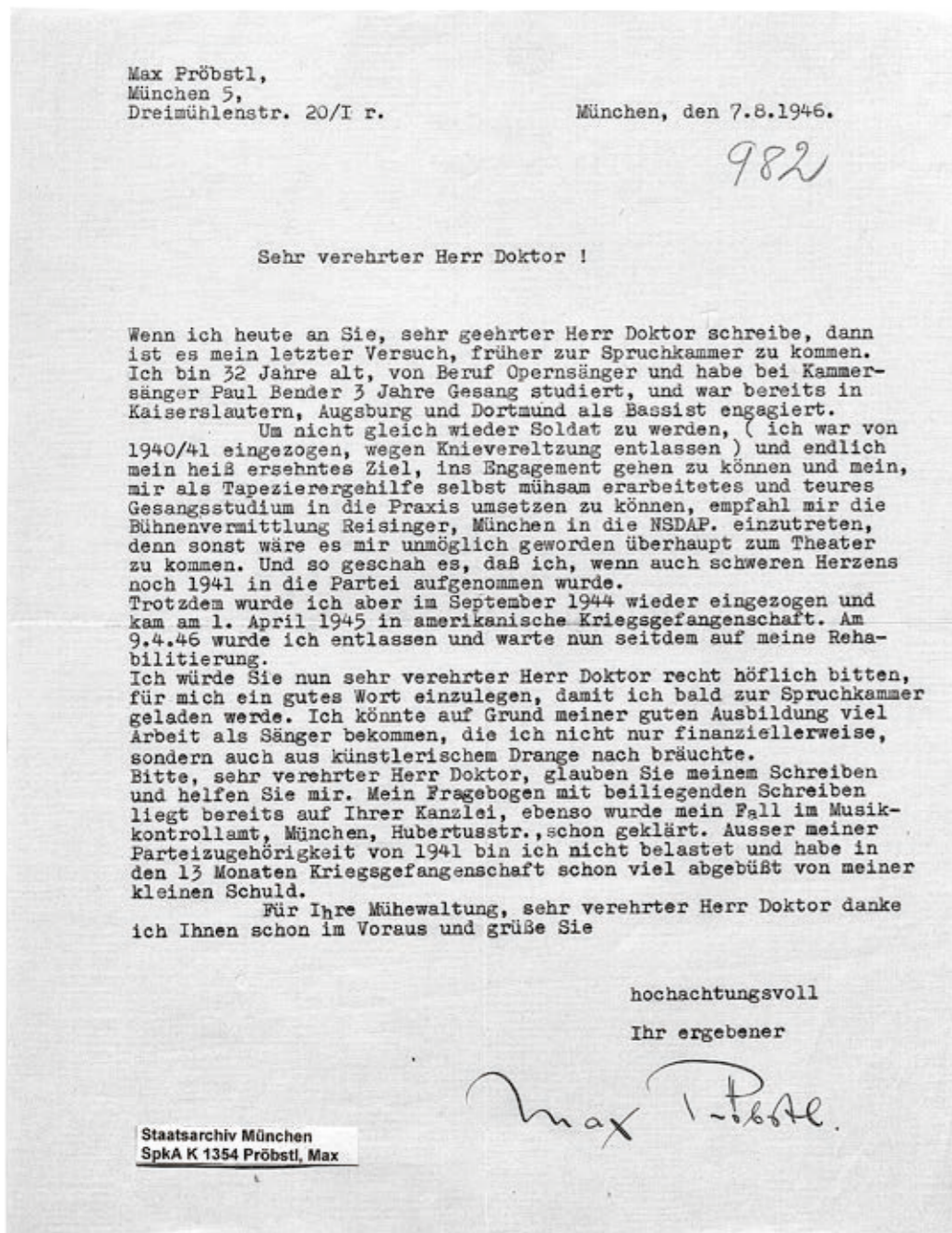
„Die Kostümausstattung der ‚Aida‘ verschlingt also bereits etwas weniger als ein Viertel der für 1963 und etwas mehr als die Hälfte der normalerweise zur Verfügung stehenden Summen. [...] Amneris: Zubehör zum Kleid II in einer Höhe von 1260 DM. Besonders aufwendig erscheint ein großer Mantel aus Goldtüll, 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 *Münchner 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



Schreiben Max Pröbstls vom 7.8.1946, Adressat unbekannt.

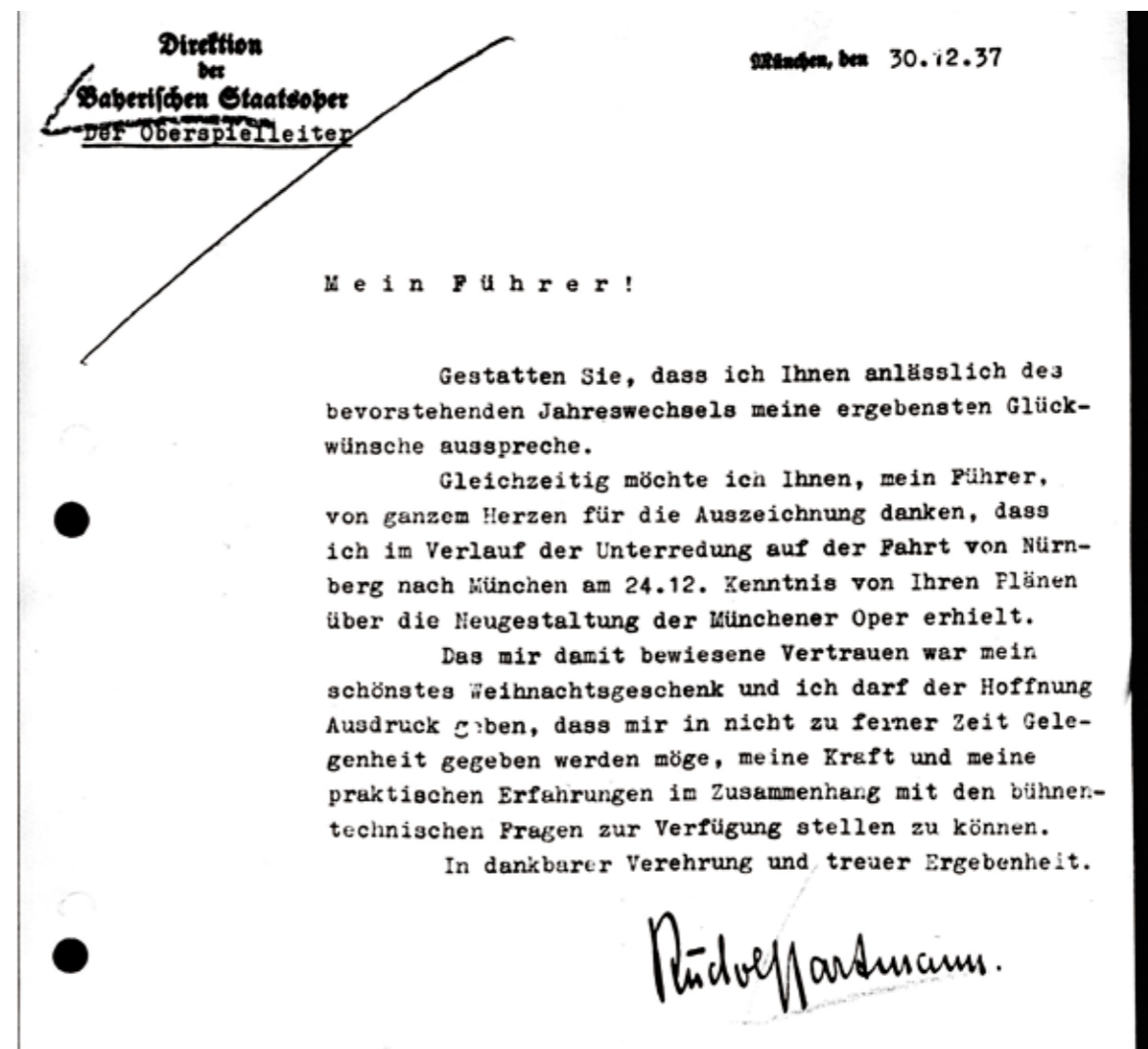
Quelle: Staatsarchiv München, Spruchkammer München 1354, Max Pröbstl.

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



Zur Freude der Münchner Bürger und im wohlwollen 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 Operndirektor. Im Zuge des Entnazifizierungsverfahrens wird er mit Wirkung vom 13. November 1946 als Mitläufer eingestuft. Akten des Kultusministeriums zeigen, dass Rudolf 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 Altbekanntes.

Gegen die Wiederanstellung Hartmanns in eine führende Position im Kulturbetrieb wurde lediglich vereinzelt 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 engagiere 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 „ergebensten Glückwünsche“ zum Jahreswechsel von Rudolf Hartmann an Adolf Hitler (s.o.), erwiesen sich nicht als hinderlich für Hartmanns Intendanz.

Sabrina Kanthak

Schreiben von Oberspielleiter Rudolf Hartmann an Adolf Hitler am 30.12.1937.

Quelle: Bundesarchiv Berlin, Personenbezogene Unterlagen der Reichskulturkammer (R 9361 V 52155).



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

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



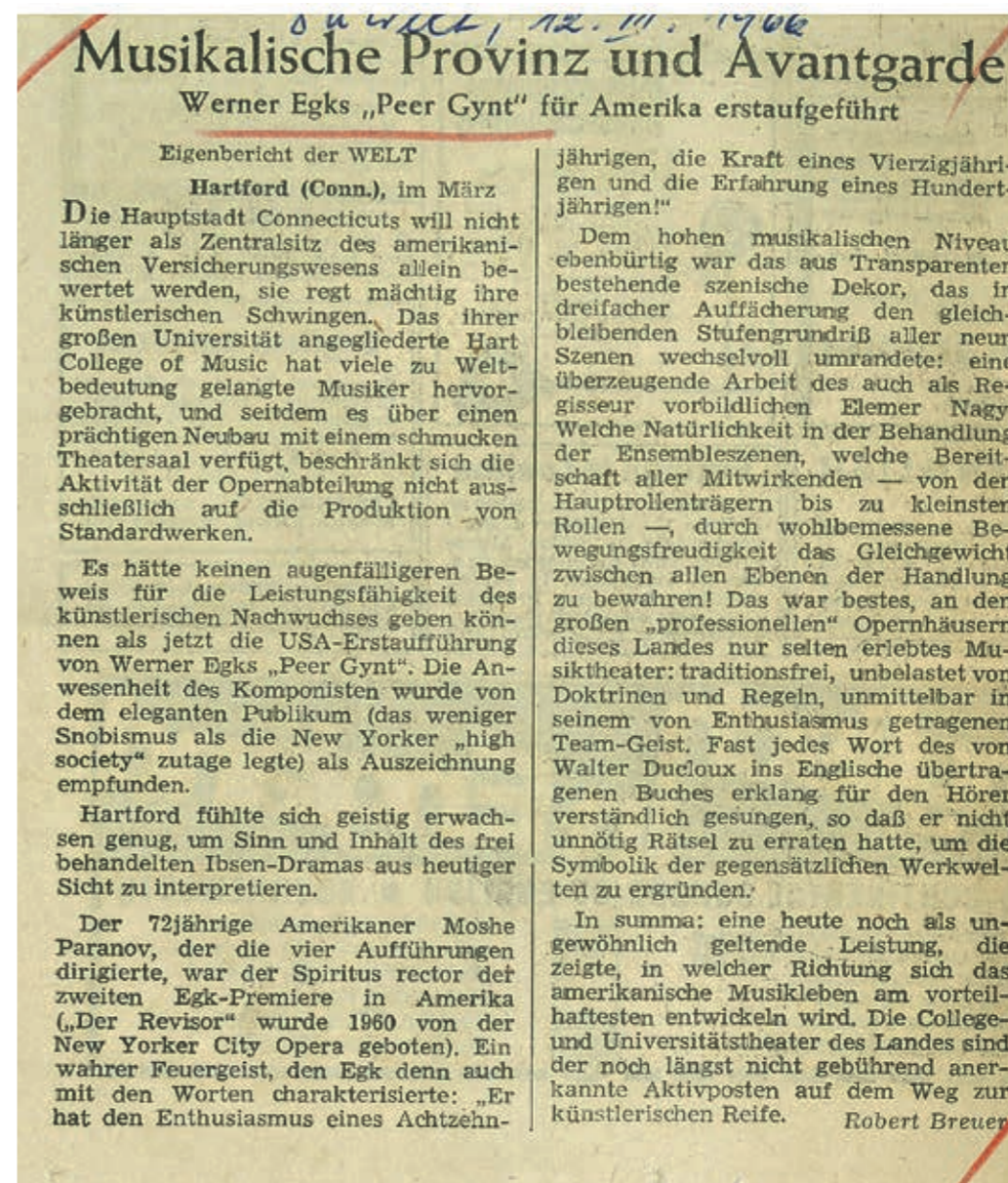
Neuinszenierung von Boris Godunow (1950, Musikalische Leitung: Georg Solti, Regie: Georg Hartmann).

Quelle: Deutsches Theatermuseum München, Archiv Rudolf Betz. Titelzitat aus: Heinz Pringsheim: „Boris Godunow“ 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



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

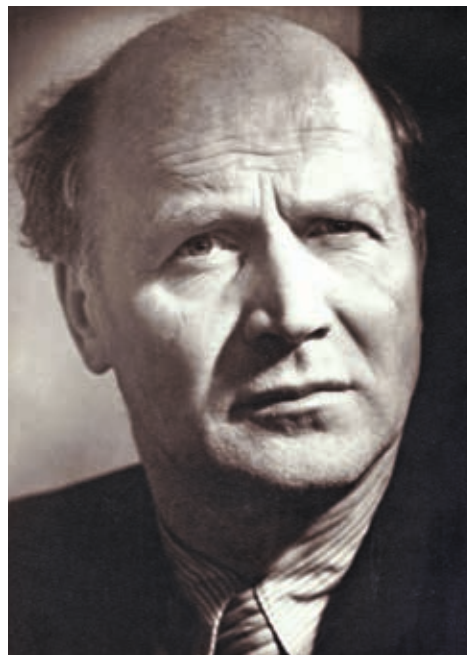
Robert Breuer: „Musikalische Provinz und Avantgarde. Werner Egks ‚Peer Gynt‘ für Amerika erstaufgeführt“, *Die Welt*, 12. März 1966.

Quelle: Deutsches Theatermuseum München, Kritikenarchiv.

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 angeheißt 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, Altrötting.

Quelle: Stadtarchiv München, Bestand Zeitungsartikel Personen: ZA - P - 0241 / 31 (240).
Quelle: Deutsches Theatermuseum München.

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 einfallsreiche 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

Die Verfasser der Texte sind wie in den vorangegangenen Folgen 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.