

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 1: 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. 2 Dort protegierte ihn Intendant Clemens Krauss und betraute ihn mit wichtigen Verdi- und Wagner-Partien. Als Mitglied des Nationalsozialistischen Künstlerbunds 3 wurde er nach Ende des Zweiten Weltkriegs gekündigt, ebenso wie seine Sängerkollegen – im Gegensatz zu den Dirigenten, die am Haus bleiben durften, 4 wie Frau Ostertag betonte. Die Entnazifizierungsunterlagen 5 sind nicht mehr vorhanden. Nach überbrückenden Engagements in Düsseldorf und Kassel konnte Ostertag an die Bayerische Staatsoper zurückkehren 6 und blieb bis zu seinem Pensionseintritt festes Ensemblemitglied am Nationaltheater. 7

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 8; darüber hinaus auch vereinzelte Programmhefte und Zeitungsausschnitte. Den Kern dieses Sängernachlasses jedoch bilden zwei handgeschriebene Bände, in denen Karl Ostertag jede einzelne Opernvorstellung seines



1

2 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.

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



7 Karl Ostertag als Rameses in Aida 1937. Diese Fotos gab uns Marit Ostertag zusammen mit einer Fülle an weiteren Dokumenten ihres Schwiegervaters zur treuen Verwahrung in die Hände.



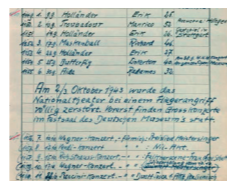
8 „Links Strauss, rechts Krauss“: Festtafel anlässlich einer Geburtstagsfeier von Richard Strauss im Haus von Karl Fiehler, Oberbürgermeister in München zwischen 1933 und 1945.

3 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?

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

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

9 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).



10

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-

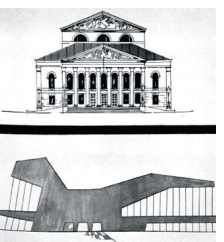
17 Die enge familiäre Verbindung mit dem Nationaltheater bedeutet auch emotionale Nähe: Als Zuhörer lässt man sich gerne von den packenden, oft schwärmerischen Ausführungen des Ehepaars Simm beeindrucken und vereinnehmen. Doch gilt es, die notwendige kritische Distanz nicht zu verlieren.

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.

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 ²² an der Stelle des alten Cuvillies-Theaters hatte es Anfang der 1950er Jahre zudem viel Schelte vom Landtag ²³ 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“ ²⁴. Daraufhin verlangte der 1955 ausgelobte Wettbewerb ²⁵, im Bereich des Zuschauerhauses „ein Inneres einzufügen, das sich in seiner baulichen Haltung mit der des Äußeren verbindet“ ²⁶. 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 Foyersälen 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 „Zwischenzonen“ 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.

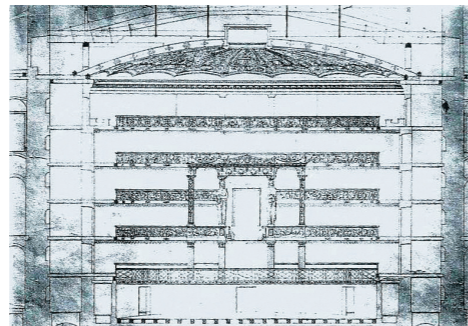
Franz Simm, erst nach dem Wettbewerbsentscheid auf Geheiß der Baubehörde hinzugekommen, fungierte dann als Ansprechpartner Graubners, der bis dato neben dem Neubau des Stadttheaters Bochum vor allem Erfahrung mit Verwaltungs- und Industriebauten gehabt hatte. 1955 kam Simm auf die Idee, sich auf die 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 ²⁷ 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 ²⁸: „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 ²⁹ 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: ³⁰ Statt seiner Vision eines zeitgenössischen Auditoriums als Synthese aus Rang- und Tribünentheater ³¹ 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



²² 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).

²³ 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.

²⁴ 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.



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

²⁶ 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.

²⁷ 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?

²⁹ Literaturnachweis: Franz Simm: „Carl 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).

³⁰ 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?



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*, a.a.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 Landesbaukunstauschuss 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 da-gegenzureden“, 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-Parteimitgliedschaft mit dem Satz: „Alle mussten in der Partei sein, um auftreten zu dürfen.“ ³⁷ Diese Parteimitgliedschaft 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?



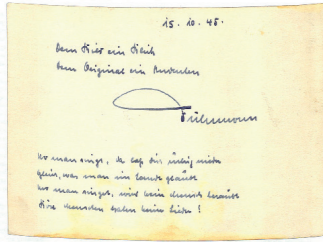
⁴¹



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

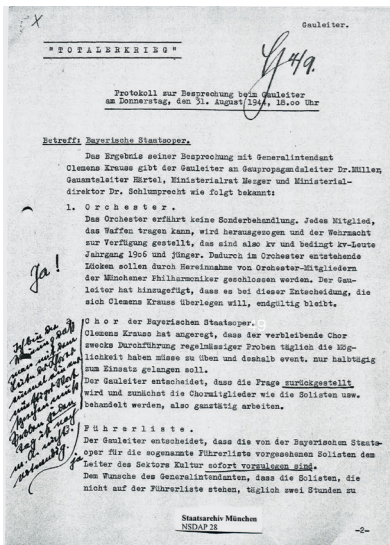


43 Willy Fuhrmann 1945. Umseitig mit Widmungsspruch versehen: „Wo man singt, da laß dich ruhig nieder / glaub, was man im Lande glaubt / wo man singet, wird kein Mensch beraubt / böse Menschen haben keine Lieder!“



44 Vgl. Exzerpt 28, Bestand NSDAP im Bayerischen Staatsarchiv: Ein großer Teil der männlichen Mitglieder der Staatsoper waren zeitweise „UK 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.



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 „Retten“ offen und kann auch die Rolle Zallingers bei diesen Vorgängen nicht erhellen.

„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 Kriegsfrente. 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. ●

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.

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