

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



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*.

Text Rasmus Cromme und Dominik Frank

Die junge Dame hat es eilig: Soll sie den kurzen Umweg durch die „Drückeberggasse“ 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 angewen-

det 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-

schen nach unpolitischer Kunst gibt es offensichtlich: So wie sich viele Opernschaffende 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



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.)

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 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!

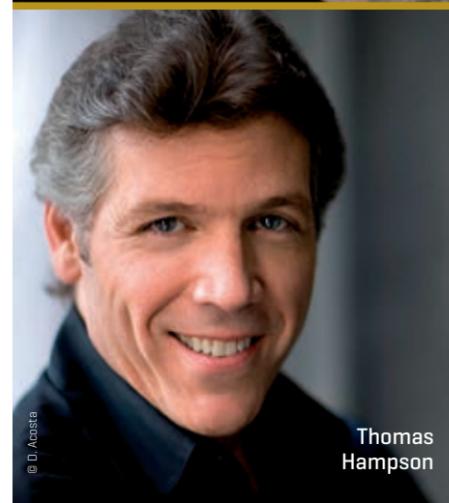
Wer über die Bayerische Staatsoper in den Jahren 1933-1963 berichten kann (als MitarbeiterIn oder ZuschauerIn), wird hiermit herzlich gebeten, sich mit uns in Verbindung zu setzen!

#### Kontakt:

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



Renée Fleming



Thomas Hampson



Christian Thielemann

# OSTERFESTSPIELE SALZBURG 2014

CHRISTIAN THIELEMANN  
SÄCHSISCHE STAATSKAPELLE DRESDEN

12. – 21. April

12. / 21. April

## OPER STRAUSS · ARABELLA

Renée Fleming und Thomas Hampson  
erstmalig gemeinsam in den Hauptrollen

Musikalische Leitung: Christian Thielemann  
 Regie: Florentine Klepper  
 Bühne: Martina Segna  
 Kostüme: Anna Sofie Tuma  
 Mit Hanna-Elisabeth Müller, Albert Dohmen,  
 Gabriela Beňačková, Daniela Fally  
 Sächsische Staatskapelle Dresden

## ORCHESTER- und CHORKONZERTE MOZART · RIHM · STRAUSS

Christian Thielemann · Christoph Eschenbach  
 Maurizio Pollini · Anja Harteros · Gautier Capuçon  
 Chen Reiss · Christa Mayer  
 Steve Davislim · Georg Zeppenfeld  
 Chor des Bayerischen Rundfunks  
 Sächsische Staatskapelle Dresden

#### Karten

Tel. +43/662/80 45-361  
 karten@ofs-sbg.at