

# 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“.



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

### 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



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 „Modellecharakter“ 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.

genehmigte 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 Verlassen 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 Vorzeigetheaterhaus 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 Berufsbeamten-tums“ 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 Intendanz 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 Pressearchive, 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 Gesamtichtung 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 Fröhinsfeld studiert an der LMU Theaterwissenschaft, Neuere deutsche Literatur und Englische Literaturwissenschaft und ist als studentische Hilfskraft im Forschungsprojekt tätig.

# BAYERISCHE STAATSOOPER TV



Wählen Sie bevorzugte Opern- und Ballettaufführungen frei und kostenlos auf [www.staatsoper.de/tr](http://www.staatsoper.de/tr)

- 01.09.2014 DONIZETTI - Lucia di Lammermoor (Neuaufführung)**  
Kirił Petruška / Kirił Petruška mit Ilana Dantsin, Pavel Novik
- 13.04.2014 DONIZETTI - L'elisir d'amore**  
Aksel Pisch / David Běloží mit Alina Piron, Michail Polomni, Ambrogio Invernizzi
- 19.05.2014 SIMON / MALIPHANT / BARTON - Der gelbe Klang**  
Choreographin: Michael Gittler / Adorno: Herbert / Hanneli Maliphant / Bayrisches Staatsballett
- 09.06.2014 BERG - Lulu (Neuaufführung)**  
Kirił Petruška / Dmitri Tolevtschikov mit Masha Petrova, Daniela Hlavcová, Ho Shuyuan
- 04.07.2014 DEBUSSY - Pelléas et Mélisande (Neuaufführung)**  
Cecilia Olayinka / Christiane Fohler mit Alexander Milas, Elbet Kallace, Markus Mabe, Hansa Trailligova
- 01.07.2014 PUCCINI - Manon Lescaut (Neuaufführung)**  
Alina Alina / Elena Kuznetsova mit Kirił Petruška, Jonas Kaufmann, Markus Mabe

# 2014



# 2015