

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

„Reibungslos in die neue Zeit“

Arabella von Richard Strauss in München zwischen 1933 und 1968

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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



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

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

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

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

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

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



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

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

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



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

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

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



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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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