

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.

## Die Opernästhetik auf Linie gebracht?

In den 1930er Jahren schlug sich die NS-Ideologie auch auf die Ästhetik der Aufführungen an der Bayerischen Staatsoper nieder. Die Beeinflussung, angestoßen von Mitarbeitern des Hauses oder von externen Stellen, fand jedoch auch ihre Grenzen: Das Archivmaterial auf den folgenden Seiten belegt erfolgreiche und weniger erfolgreiche Versuche, die Münchner Opernbühne in Einklang mit der nationalsozialistischen Ideologie zu bringen.

Der Alltag und die Lebenswirklichkeit während des NS-Regimes änderten sich vor allem in den 1930er Jahren ästhetisch auf eine durchdringende Weise. Unübersehbar bedienten sich die Nationalsozialisten in allen Facetten ihres Handelns ästhetischer Gestaltung und verleibten diese einer ausgeklügelten Propagandamaschinerie ein: Die Nürnberger Reichsparteitage waren als Massenchorographie und Volksgemeinschafts-Erlebnis konzipiert, was die Monumentalarchitektur und insbesondere der Lichtdom von Albert Speer ästhetisch überhöhten. Individuum blieb dabei allein Adolf Hitler, indem er als unangefochtene Führer- und Erlöserfigur herausgehoben in Szene gesetzt wurde. Hakenkreuzflaggen fungierten allgegenwärtig als Emblem. Das leitende Körperbild verdichtete sich in den sportlichen und gestählten Idealkörpern der Olympia-Bilderwelt von Leni Riefenstahl. NS-Rituale wie die Blutfahne oder Gedenkfeiern zum 9. November 1923 hatten vor allem in München, der „Hauptstadt der Bewegung“, einen Fluchtpunkt, indem das Scheitern des Marsches auf die Feldherrenhalle in eine Gründerlegende und mythische Vergangenheit umbogen wurde.

Im Vergleich zur gesamtgesellschaftlichen Ästhetisierung und Fanatisierung erscheinen politisierende und ideologisierende Eingriffe in die Bühnenästhetik

der Bayerischen Staatsoper der 1930er Jahre in vielerlei Hinsicht subtiler und weniger plakativ. Der politische Kontext war zum einen bereits durch Ehrenlogen, Beflagung oder ideologische Programmheftabdrucke als Rahmen gesetzt. Zudem gefiel und zeigte sich das Regime vor allem als bewundernder und demütiger Kunstmäzen ohne direkten Eingriff auf die ästhetische Erfahrung.

Die Recherchen des Forschungsprojekts Bayerische Staatsoper 1933 bis 1963 zur Aufführungsgeschichte zeigen beispielhaft Formen ideologischer Ästhetisierung auf und beleuchten die jeweiligen Hintergründe: Welche Elemente einer Aufführung waren besonders anfällig für eine nationalsozialistische Vereinnahmung? Von wem wurden die Eingriffe angeleitet und wie wurden sie durchgesetzt? In welchem Umfang nahm das Publikum derartige Änderungen wahr? Wie bewegten sich die Operaufführungen zwischen Anspruch und Wirklichkeit, wo positionierten sie sich zwischen Ideologietreue einerseits und dem Zugeständnis an das bewährte Standardrepertoire andererseits? Auszüge aus dem Archivmaterial werfen im Folgenden aus unterschiedlichen Perspektiven Schlaglichter auf den Staatsoperntrieb der NS-Zeit.

Thomas Kuchlbauer



Szenenbild *Aida*, 1937.  
Regie: Rudolf Hartmann, Bühne: Ludwig Sievert, Musikalische Leitung: Clemens Krauss.

Quelle: Deutsches Theatermuseum München, Archiv Hanns Holdt.



Im Januar 1937 übernahm der österreichische Dirigent Clemens Krauss auf Hitlers Veranlassung hin offiziell das Amt des Generalmusikdirektors und Opernleiters der Bayerischen Staatsoper. Zwar hatte er seine Arbeit schon im Dezember 1936 aufgenommen, doch seine Einführung sollte eine Renaissance der Oper in München markieren. [Vgl. hierzu MAX JOSEPH Nr. 1-2014/15, „1937 – Die Pläne der Nationalsozialisten für die Münchner Oper“]. Krauss' Vision war es, die Oper in neuer „Glanzzeit“ mit alten Traditionen wieder aufleben zu lassen. Sein Eintritt sollte opulent mit einer nach Vollkommenheit strebenden Aufführung gefeiert werden: mit der Premiere der *Aida* am 31. Januar in einer neuen Inszenierung von Rudolf Hartmann, dirigiert von Krauss selbst. Die Ankündigungen schürten höchste Erwartungen, *Aida* hatte schon vor der Aufführung den Anspruch, ein Großereignis zu sein. Noch elf Tage vor der Premiere verkündete die Generalintendantin, dass die Eintrittspreise um 25 Prozent angehoben würden. Tage zuvor hatten technische und künstlerische Abteilungen des Hauses Kostenvoranschläge eingereicht

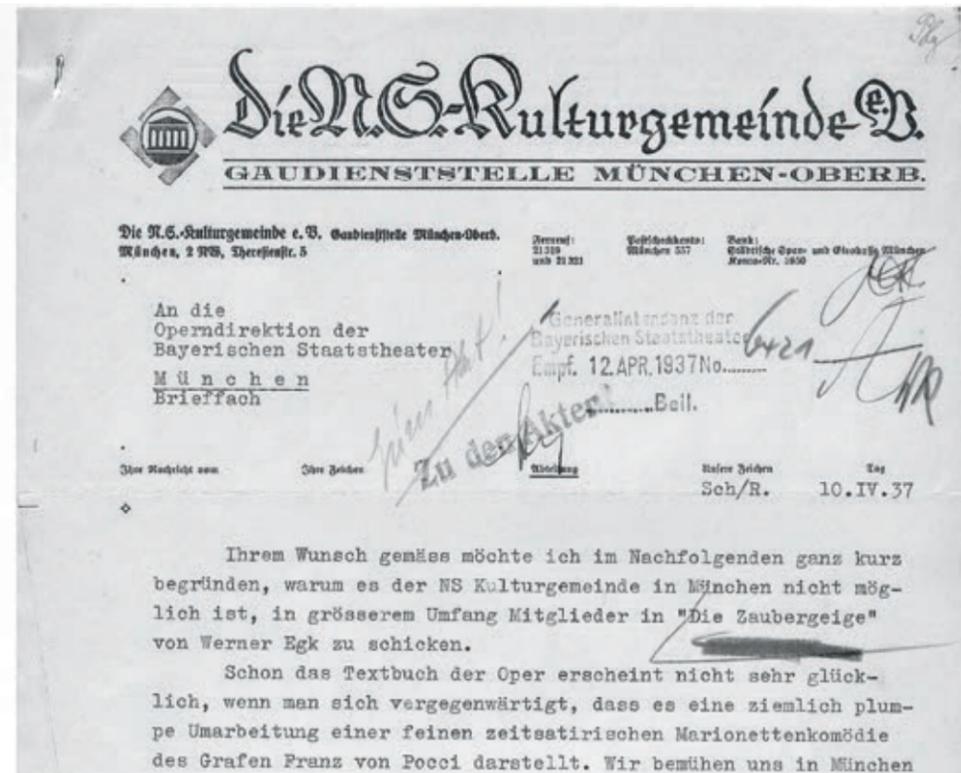
und über Mangel an Mitarbeitern geklagt. Clemens Krauss' Ziel des erheblichen Arbeits- und Geldaufwandes war eine „wahrhaft festliche“, prachtvolle Inszenierung, die „alles bisher Dagewesene übertreffen“ sollte. Krauss sah es als seine Aufgabe an, mit einer musterhaften Produktion den Maßstab für die kommenden Jahre so weit anzuheben, dass ein würdiges Ensemble mit repräsentablem Repertoire in das von Hitler geplante neue Münchner Opernhaus Einzug halten konnte. Bilder der *Aida*-Inszenierung zeigen eine bis zum Rand ausgereizte Bühne, die ägyptischen Gebäude und Landschaften reichen hoch und weit. Das Augenmerk liegt auf großen Massenszenen und dem Bild des Herrschers als allmächtige Zentralfigur. Auffällig ist der größtenteils mit der linken Hand ausgeführte huldgebende Gruß in Richtung des Pharaos, der stark den Hitlergruß assoziiert. Clemens Krauss' Vision von einem „Neubeginn“ der Oper sollte mit dieser Szenerie nicht nur gefeiert, sondern auch erlebt werden.

Elisabeth Hartl

## „Warum lässt sich der Librettist die Szenen mit dem Juden entgehen?“

Schreiben von Ludwig Schrott, Gauobmann der NS-Kulturgemeinde, Gaudienststelle München Oberbayern an die Operndirektion der Bayerischen Staatstheater, 10. April 1937.

Quelle: Bayerisches Hauptstaatsarchiv, Intendanz Bayerische Staatsoper Nr. 1340 (Die Zaubergeige).



(...)

der Pöcchi-Komödie teilweise geradezu vernichtet wird. Warum lässt sich der Librettist z.B. die Komik der Szenen mit dem Juden Mausehel entgehen? War ihm das vielleicht zu antisemitisch? Jedenfalls können solche "Bearbeitungen" in München nicht auf Verständnis rechnen.

Man wird hier auch erst recht keine Aufnahmebereitschaft für eine Oper erwarten können, in der oberbayerische Volksmelodien, in Harmonik und Instrumentation hochmodern auffrisirt, eine so entscheidende Rolle spielen. Ich kann es als Leiter der NS Kul-

turgemeinde im Gau München-Oberbayern jedenfalls nicht verantworten, meinen Mitgliedern ein derartig zweifelhaftes Ergebnis einer Mischung von Strawinsky und Oberbayerntum vorzusetzen, namentlich dann, wenn mir die nichtoberbayerischen Partien des Werkes (Ninabella!) in der musikalischen Erfindung ausgesprochen dünn erscheinen. Zu meiner aufrichtigen Freude durfte ich seiner-

Dieses Rechtfertigungsschreiben an die Operndirektion verfasste Ludwig Schrott, Gauobmann der NS-Kulturgemeinde, einer staatlichen Organisation, welche der NS-Freizeitorganisation „Kraft durch Freude“ untergeordnet war. Diese überwachte beispielsweise die NS-nahe Ausrichtung der Spielpläne und bestimmte zugleich die Auslastung und den finanziellen Erfolg einer Produktion durch organisierte Theaterbesuche mit. Das Schreiben des Obmannes der einflussreichen Organisation legt eine, wenn auch indirekte, ideologisch-ästhetische Einflussnahme eines NS-Verbands nahe: In der Spielzeit 1936/37 wurde Werner Egks Oper *Die Zaubergeige* nur fünfmal aufgeführt, bei den Festspielen und in der folgenden Spielzeit 1937/38 gar nicht mehr. Die Übereinstimmung mit der NS-Ideologie erschien Schrott sowohl in der Partitur als auch in der Inszenierung an der Bayerischen Staatsoper offenbar nicht erkenntlich oder plakatig genug. So kritisierte er am Libretto, dass die antisemitische Grundhaltung der Oper, welche auf einer Marionetten-

komödie von Franz Graf von Pöcchi basiert, eingedämmt worden sei. Entgegen den Aussagen Schrotts lässt sich der antisemitische Grundton der Oper durchaus belegen. So wurde der Name der Figur Mausehel zu Guldensack geändert, zudem war die negative Charakterisierung der Figur durch stupide musikalische Elemente oder durch ihr Kostüm offensichtlich. Gerade Letzteres befeuerte das NS-Judenfeindbild, da dieses antisemitische und historisierende Elemente verband und daher als überzeitlich gültig wirkte. Die Musik sah Schrott als zufällige Vermischung mehrerer Stile, obwohl diese die unterschiedlichen Figuren und Atmosphären konform zur NS-Ideologie und damit auch in Schrotts Sinne charakterisieren: So treten beispielsweise oberbayerische Melodien bei der dem NS-Frauenbild entsprechenden Gretl auf, während ihre Gegenspielerin Ninabella artifiziell im Stil des Neoklassizismus eines Strawinsky gestaltet ist.

Thomas Kuchlbauer

## Inszenierung auch jenseits der Bühne



Ehrenjungfrauen bei *Tristan und Isolde*. Foto von Heinrich Stahl im *Illustrierten Beobachter*, ohne Datum.

Quelle: Bayerisches Hauptstaatsarchiv, Intendanz Bayerische Staatsoper Nr. 1271.

Mit einer Festvorstellung von Richard Wagners Musikdrama *Tristan und Isolde* wurde am 18. Juli 1937 im Nationaltheater der „Tag der Deutschen Kunst“ in München eröffnet. Oskar Walleck, von 1934 bis 1938 amtierender Generalintendant der Bayerischen Staatstheater, verantwortete die Inszenierung. Das nationalsozialistische Regime beabsichtigte offensichtlich, mithilfe der pompösen Inszenierung seinen Anspruch der proklamierten Neuschaffung einer „deutschen Kunst“ vor festlichem Publikum und der Presse zu untermauern. *Tristan und Isolde* diente in diesem Unterfangen als Vehikel: Die Geschichtsträchtigkeit der Oper – seit der Uraufführung im Jahr 1865 am Königlichen Hof- und Nationaltheater war sie eine Konstante im Münchner Spielplan – eignete sich besonders gut zur Manifestation einer „deutschen“

Ästhetik, sogar einer „Verdeutschung der Kunst“. Nicht die Opernbühne allein wurde inszeniert; die prachtvolle Ausstattung der Produktion spiegelte sich in dem ebenso aufwendig in Szene gesetzten Zuschauerraum und im Foyer wider, Kunst und Politik verschmolzen. Die stetige Überhöhung war Prinzip: Das Foto von Heinrich Stahl zeigt Statistinnen in griechischen Togen und mit stilisierter Frisur auf einer Treppe im Foyer, sie sollten atmosphärische Dichte garantieren. Die Bildunterschrift lautet: „Anmut und Grazie beherrschen das Bild. Ehrenjungfrauen, die zur Begrüßung der Festgäste in künstlerischen Kostümen Vorräumen und Aufgängen ein liebliches Bild verleihen, gönnen sich eine Ruhepause.“

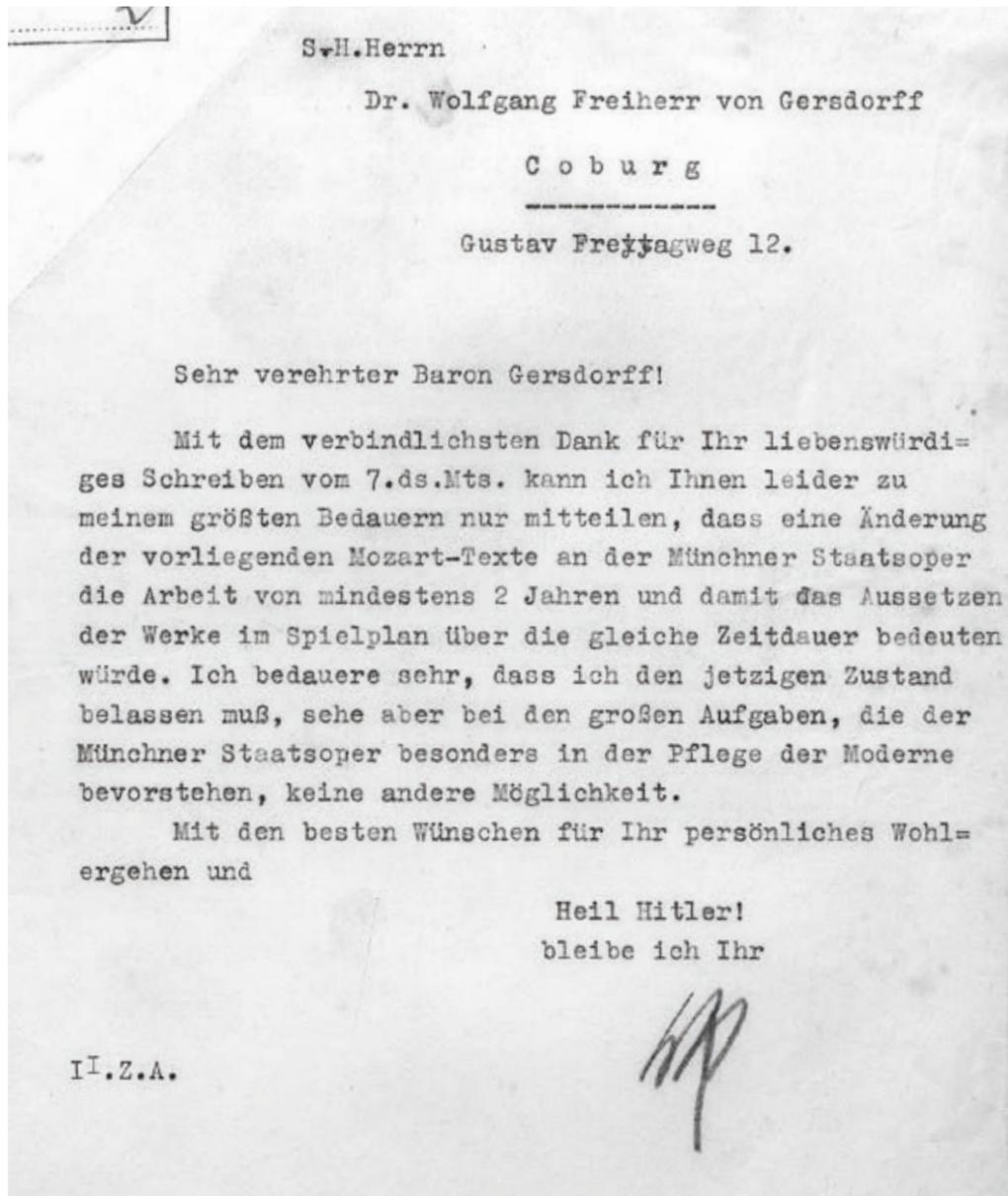
Heilwig Schwarz-Schütte



Georg Hann als Guldensack, 1937.

Quelle: Deutsches Theatermuseum München, Archiv Hanns Holdt.

## Eine Änderung der *Zauberflöte*: Abgelehnt



Im November 1937 inszenierte Rudolf Hartmann *Die Zauberflöte* an der Bayerischen Staatsoper unter der musikalischen Leitung von Clemens Krauss und in einem Bühnenbild Ludwig Sieverts. Die Produktion war von Kritikern im In- und Ausland geradezu eingefordert worden: Die Bayerische Staatsoper hatte in den Jahren unmittelbar vor Krauss' Amtsantritt den Vorwurf hinnehmen müssen, dass ihre Mozartpflege auf ein niedriges Niveau gesunken sei – mit Clemens Krauss sollte nun das Image der Staatsoper und der Stadt München als Kulturstadt zu neuen Höhen geführt werden. Wolfgang Freiherr von Gersdorff arbeitete als Dramaturg in Berlin, er verfasste theaterhistorische Schriften sowie Romane und Theaterstücke. Er bearbeitete das Schikaneder'sche Libretto der *Zauberflöte* offenbar in eigener Initiative und bot die Fassung vermutlich verschiedenen Theatern an. Wallecks Ablehnung war durchaus im Sinne Hitlers: So ist von Augenzeugen überliefert, dass Hitler, als ihm ein ideologisch beflissener Textdichter als Alternative zu dem „angeblich jüdischem Geist entsprungenen Schikaneder-Text“ einen neuen, „arischen“ Text der *Zauberflöte* vorlegte, diesen mit dem Kommentar zurückwies, „er habe

nicht die Absicht, sich vor der Welt lächerlich zu machen“ (vgl. Brigitte Hamann, 2001: *Hitlers Wien. Lehrjahre eines Diktators*). In seiner Rede auf dem Nürnberger Reichsparteitag 1937 verkündete Hitler in Bezug auf die freimaurerischen Züge der Oper: „Nur ein national respektloser Mann wird Mozarts Zauberflöte verurteilen, weil sie vielleicht im Text weltanschaulich seinen Auffassungen entgegensteht. [...] Das große Kunstwerk trägt einen absoluten Wert in sich.“ (aus dem offiziellen Bericht der NSDAP über den Verlauf des Reichsparteitags 1937).

Bei den Szenenbildern von Hartmanns *Zauberflöte* 1937 fällt – ähnlich wie bei der hier vorgestellten *Aida*-Inszenierung – auf, dass die Chorsänger mehrheitlich den linken Arm zum Gruß erheben. Die Parallele zum Hitlergruß in Optik und Attitüde ist augenfällig, jedoch finden sich keine Hinweise darauf, ob dieser modifizierte „deutsche Gruß“ auf der Bühne jeweils eine inszenatorische Einzelentscheidung oder eine betont linientreue „Spezialität“ von Hartmann war, oder ob er etwa generell um 1937 zum szenischen Repertoire auf der Theaterbühne gehörte.

Manuel Kröger

Schreiben von Oskar Walleck, Generalintendant der Bayerischen Staatstheater, an den Dramaturgen Dr. Wolfgang Freiherr von Gersdorff vom 9. März 1936.

Quelle: Bayerisches Hauptstaatsarchiv, Intendanz Bayerische Staatsoper, Sachakt 1339 (*Die Zauberflöte*).



Szenenbild *Die Zauberflöte*.

Quelle: Deutsches Theatermuseum München, Archiv Hanns Holdt



Szenenbild *Die Zauberflöte*.

Quelle: Deutsches Theatermuseum München, Archiv Hanns Holdt

Aus dem *Fränkischen Volksblatt*,  
11. Dezember 1937  
(ohne Titel, ohne  
Verfasser).

Quelle: BayHstA,  
Intendanz der Bayer.  
Staatsoper, Sachakt  
Nr. 784, Umschlag  
„Pressenotizen“

Wenn wir Verdis Oper „Don Carlos“, die Clemens Krauß wie vor einigen Jahren in Wien, so jetzt, aber in neuer Fassung in München auführte, gerecht beurteilen wollen, dürfen wir sie nicht als Vertonung der Schillerischen Tragödie betrachten. Wohl hat die Verehrung, die Verdi dem deutschen Dichter entgegenbrachte, den Anstoß zu diesem drittvorletzten Opernwerke des italienischen Meisters gegeben. Es ist bezeichnend, daß Verdi nicht etwa bei dem italienischen Schiller,

dem Grafen Alfieri, Texte für seine Komposition suchte, sondern bei dem deutschen Schiller („Giovanna d' Arco 1845, „Luisa Miller“ 1849, „Don Carlos“ 1867, vielleicht auch Schillers Shakespeare-Übertragung „Macbeth“). Aber den Textverfassern der Opern Verdis lag es fern, den Geist und die Dramatik des deutschen Dichters ins Italienische zu überetzen; sie schufen mit handwerklichem Zugriff daraus Libretti nach ihrem Geschmack, und die Mängel ihrer Textbearbeitung, die natürlich in Deutschland weit empfindlicher störten als in Italien, sind der Grund, warum die „Schiller-Opern“ Verdis an deutschen Bühnen bis heute weit weniger Fuß fassen konnten, als an italienischen. Ein nicht genannter Bearbeiter hat sich nun bemüht, für die Münchener Aufführung einen von italienischem Beiwerk wie den Unbeholfenheiten der alten Ricordi-Überetzung gereinigten Text herzustellen; wie viel auf eigenem Beete gewachsen ist, entzieht sich unserer Beurteilung. Im großen und ganzen kann man mit dem neuen Textbuch zufrieden sein, namentlich in Hinsicht der sprachlichen Natur und gesanglichen Treffsicherheit. Auch der neue Schluß des Dramas ist zu billigen: Don Carlos ersticht sich, statt wie (bei Ricordi) durch den Geist Karls V. in das Kloster St. Just entführt zu werden (!).

„Wenn wir Verdis Oper „Don Carlos“ [...] gerecht beurteilen wollen, dürfen wir sie nicht als Vertonung der Schillerschen Tragödie betrachten. Wohl hat die Verehrung, die Verdi dem deutschen Dichter entgegenbrachte, den Anstoß zu diesem drittletzten Opernwerke des italienischen Meisters gegeben. [...] Aber den Textverfassern der Opern Verdis lag es fern, den Geist und die Dramatik des deutschen Dichters ins Italienische zu übersetzen. Sie schufen mit handwerklichem Zugriff daraus Libretti nach ihrem Geschmack, und die Mängel ihrer Textbearbeitungen, die natürlich in Deutschland weit empfindlicher störten als in Italien, sind der Grund, warum die „Schiller-Opern“ Verdis an den deutschen Bühnen bis heute weit weniger Fuß fassen konnten, als an italienischen. Ein nicht genannter Bearbeiter hat sich nun bemüht, für die Münchener Aufführung einen vom italienischen Beiwerk wie den Unbeholfenheiten der alten Ricordi-Überetzung gereinigten Text herzustellen. [...] Im großen und ganzen kann man mit dem neuen Textbuch zufrieden sein, namentlich in Hinsicht der sprachlichen Natur und gesanglichen Treffsicherheit. Auch der neue Schluß des Dramas ist zu billigen: Don Carlos ersticht sich, statt wie (bei Ricordi) durch den Geist Karls V. in das Kloster St. Just entführt zu werden (!).“

Nach der *Don-Carlos*-Premiere an der Bayerischen Staatsoper am 4. Dezember 1937 kommentierten die Pressekritiken besonders ausführlich die neu angefertigte Libretto-Fassung. Zur NS-Zeit wurde überwiegend die französische Originalversion oft bemängelt wurden, deren starke Kürzungen gegenüber der fünftaktigen französischen Originalversion oft bemängelt wurden. Da Clemens Krauß die gängige deutschsprachige Textfassung als inadäquat empfand, beauftragte er Hans Swarowsky, Kapellmeister an der Zürcher Oper, mit einer Neuübersetzung des italienischen Librettos ins Deutsche. Mit welcher Zielsetzung die neue Übersetzung in Auftrag gegeben wurde, geht aus den Dokumenten nicht direkt hervor. Die Reaktionen der Presse in den Premierenkritiken deuten jedoch darauf hin, dass dieses Vorhaben mit der Begründung gehandelt wurde, man wolle Verdis künstlerische Intention der ursprünglichen französischen, fünftaktigen Fassung auch für die vieraktige Fassung rekonstruieren, da diese angeblich durch ein mittelmaßiges Libretto und eine schlechte Übersetzung getrübt worden war. Mit der neuen deutschen Übersetzung sollte

vermeintlich auch eine Annäherung an die originale Dramenvorlage von Friedrich Schiller verbunden sein, den man als deutschen Dichter für die NS-Ideologie vereinnahmen wollte. Tatsächlich jedoch wurden ideologisch motivierte Änderungen am Libretto vorgenommen, die einer Rückführung zum Original entgegenstehen: Der neue Schluss der Oper, die jetzt mit *Don Carlos*' Selbstmord endete, entsprach weder der ursprünglichen Fassung Verdis, noch dem Schillerschen Drama. Entgegen der erklärten Absicht, ein verlorenes Original wiederherzustellen, handelte es sich um eine drastische Umarbeitung. Von der Presse wurde diese jedoch positiv aufgenommen und als „ein neuer *Don Carlos*“ und eine eigentliche „Uraufführung des 1867 entstandenen Werkes“ gefeiert – der offensichtliche Widerspruch kam in keiner Kritik zur Sprache. Ein Selbstmord nach römischem Vorbild als ehrenvoller Ausweg im Angesicht der sicheren Niederlage entspricht der NS-Ideologie eher als eine spirituelle Entrückung des Helden.

Rebecca Sturm

Die Verfasser der Texte sind wie in der vorangegangenen Folge Master-Studierende des Instituts für Theaterwissenschaft der Ludwig-Maximilians-Universität München. Die Texte entstanden in einer Projektübung mit Archivarbeit im Rahmen des Forschungsprojektes zur Geschichte der Bayerischen Staatsoper 1933 – 1963 unter der Leitung von Rasmus Cromme, Dominik Frank und Katrin Fröhnsfeld. Scans und Reproduktionen wurden ermöglicht durch das Praxisbüro des Departments Kunstwissenschaften der LMU.