

MUSIKTHEATER IM DIALOG V

LEICHTE MUSE  
IM WANDEL DER ZEITEN

SYMPOSIUMSBERICHT ZUM FORSCHUNGSPROJEKT  
„INSZENIERUNG VON MACHT UND UNTERHALTUNG –  
PROPAGANDA UND MUSIKTHEATER IN NÜRNBERG  
1920-1950“ AM 12. JUNI 2016 IM STAATSTHEATER  
NÜRNBERG

Konzeption und Leitung:

*Anno Mungen (Forschungsinstitut für Musiktheater  
der Universität Bayreuth)*

*Johann Casimir Eule (Staatstheater Nürnberg)*

*In Zusammenarbeit mit*

***fimt.***

— dokumentationszentrum  
reichsparteitagsgelände  
**museen** der stadt nürnberg

## GRUSSWORT

Wohl kaum eine Stadt in Deutschland ist mit der Ideologie des Nationalsozialismus so eng verbunden wie Nürnberg. Die damaligen Städtischen Bühnen waren bei den Reichsparteitagen durch ihre räumliche Nähe zu den täglichen Aufmärschen vor Adolf Hitlers Residenz im Hotel Deutscher Hof und durch Festaufführungen u. a. von „Die Meistersinger von Nürnberg“ Teil einer politischen Inszenierung und standen nicht nur in dieser Zeit im besonderen Blickpunkt der NS-Führung. Die Aufarbeitung dieser Zeit, der Verbindung von Politik und Kunst und damit der Rolle unseres Opernhauses in der NS-Diktatur ist uns ein großes Anliegen.

Ich freue mich daher sehr, dass wir das Forschungsinstitut für Musiktheater Bayreuth und seinen Leiter Prof. Dr. Anno Mungen gewinnen konnten, ein Forschungsprojekt ins Leben zu rufen, das die Rolle des Theaters aber auch die Funktion von theatralen Inszenierungen in Nürnberg in der NS-Zeit untersuchen wird. Dieses Forschungsprojekt „Inszenierung von Macht und Unterhaltung. Propaganda und Musiktheater in Nürnberg 1920-1950“ wurde bereits 2014 ins Leben gerufen und erhielt 2016 die Zusage für eine Förderung durch die Deutsche Forschungsgemeinschaft (DFG). In Zusammenarbeit zwischen dem Staatstheater Nürnberg, dem Forschungsinstitut für Musiktheater und dem Dokumentationszentrum Reichsparteitage werden die Ergebnisse 2018 in einer Ausstellung der Öffentlichkeit vorgestellt.

Als erstes Ergebnis dokumentieren wir in diesem Heft die Vorträge eines Symposiums über das Unterhaltungstheater in der NS-Zeit. Gerade die Operette der 1920 und 1930er Jahre ist in den letzten Jahren verstärkt in das Interesse von Kulturwissenschaftlern geraten. Wie ungeheuer vital diese Werke sind, zeigt etwa eine Produktion wie „Im weißen Rössl“, die wir in der Jazz-nahen Urfassung nun bereits in der vierten Spielzeit zeigten. Mein herzlicher Dank geht an die Referentinnen und Referenten des Symposiums, an die Organisatoren Prof. Dr. Anno Mungen und Johann Casimir Eule sowie an alle Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter, die das Symposium und diese Publikation ermöglicht haben.



Peter Theiler  
Staatsintendant

## EIN WOLF IM SCHAFSPELZ

### DAS THEMA OPERETTE IM FORSCHUNGSPROJEKT „INSZENIERUNG VON MACHT UND UNTERHALTUNG: PROPAGANDA UND MUSIKTHEATER IN NÜRNBERG 1920-1950“

von Anno Mungen

#### I.

Das Themenfeld Musiktheater und Nationalsozialismus könnte einem Bauchschmerzen machen. Es handelt sich ja um ein unangenehmes Thema. Ich machte diese Erfahrung vor Jahren, als ich Programme von Konzerten und Notenmaterial dieser Zeit aus dem Rheinland mitsamt der damit verknüpften Biografien eingehend studierte.<sup>1</sup> Ich hatte es geahnt, und es wurde im Verlauf der Forschung immer deutlicher: Das Ganze, was mit der Musik ‚angestellt‘ wurde, diente einem eindeutigen Zweck, von dem wir wissen, dass er verheerend war: Die Zahl der Opfer der Kulturpolitik, die in den Tod oder das Exil gingen, war immens; das Gezeter der Emporkömmlinge, die sich auf leer gewordene Positionen drängten, war höchst aggressiv; und: die ‚eigene‘ Musik des Nationalsozialismus war propagandistisch und deren Qualität selbst oftmals miserabel.

Meist befassen wir uns in den Wissenschaften zu Kunst und Kultur nicht mit solch abweisenden Gegenständen, sondern lieber mit solchen, die uns im positiven Sinne faszinieren. Für die Beschäftigung mit den Jahren 1933 bis 1945 entsteht ein Unwohlsein, diesen Umständen gewissermaßen eine neue Präsenz zu verleihen. Die einfache und auch nicht gerade überraschende Quintessenz der vielfach existierenden Forschung zur Musik in faschistischen Regimen steht zu Beginn des eigenen Unterfanges: Musik ist keinesfalls eine unpolitische und schon gar keine unschuldige Kunst. Zwar wollte der Nationalsozialismus sie als solche – und da sei an das berühmt-berüchtigte Beispiel Winifried Wagner und Bayreuth erinnert – selbst verstanden wissen, ein Unterfangen, das sich als gezielte Verdeckungsstrategie erweist. Das Propagandistische von Theater und Musik wurde verleugnet, um die Wirkung der musikalischen und theatralen Propaganda im größtmöglichen Maße sich ausbreiten zu lassen.

<sup>1</sup> Siehe Anno Mungen: Nationalsozialistische Musik als Agitation. Anmerkungen zum Kölner Konzertwesen 1933–194. In: Geschichte in Köln 49 (2002), S. 171–191, sowie den Band Heinz Geuen und Anno Mungen (Hg.): Kontinuitäten – Diskontinuitäten. Musik und Politik in Deutschland 1920–1970. Schliengen 2006.

Das Musiktheater im Nationalsozialismus war ein Wolf im Schafspelz. Es ging den Machhabern – darauf verwies Dominik Frank auf der Münchner Abschlusstagung des Forschungsprojektes zur „Bayerischen Staatsoper 1933 bis 1963“ eindrücklich – um das „Politische des Unpolitischen“.<sup>2</sup> Es kann sowieso keiner Kunst eine Schuld oder Unschuld zukommen: Künste verfügen über kein Eigenleben. Sie sind Ergebnisse kultureller, soziologischer, ökonomischer und – vor allem – politischer Prozesse, welche wir – die Menschen – gestalten.

#### II.

Nach unseren eigenen, schon in großem Maße erfolgten Vorstudien zum Nürnberger Musiktheater lässt es sich sogar noch sehr viel deutlicher formulieren. Im Projekt gehen wir vom Gegenteil aus: Kunst, Theater und Musik sind nicht nur nicht unpolitisch, sondern: Sie stehen im Zentrum der Politik des Nationalsozialismus'. Das Regime und wohl auch Adolf Hitler persönlich waren fasziniert von den propagandistischen Möglichkeiten vor allem der performativen Künste. Der Historiker Wolfram Pyta stellt mit seinem Hitlerbuch von 2015 genau diesen Aspekt in das Zentrum der Analyse: „Der Politiker Hitler ist ohne den Künstler Hitler nicht denkbar.“<sup>3</sup>

Hitler als Künstler ist aktiv in zweifacher Hinsicht. Zum Einen ist er begeisterter Theatergänger, der eigene Ideen zu Architektur und Bühnenbild entwickelt und umgesetzt sehen will. Zum Anderen ist er als Politiker Redner mit Charisma, der „seine Herrschaft durch performative Akte und deren mediale Verfielfältigung“ beständig zu erneuern sucht.<sup>4</sup> Es ist seine Rhetorik als ‚Schauspieler‘, die er mit körperlichen und stimmlichen Zeichen ausagiert, und es ist weniger die Semantik seiner Worte, die Bedeutung entfalten und zur Überzeugung drängen. In Hinblick auf das Theater sind es die Aufführungen, die Inszenierungen von Macht und Unterhaltung, die zentraler Bestandteil der Propaganda wurden und die meist musiktheatral funktionierten: sowohl in der Stadt Nürnberg selbst bei den Reichsparteitagen aber auch und vor allem im städtischen Theater mit Operaufführungen sowie mit Aufführungen der Operette.

<sup>2</sup> Am 23. Juli 2016 in seinem Vortrag „Oper und Faschismus: Wechselwirkungen zwischen Politik und Ästhetik“, München, Staatsoper.

<sup>3</sup> Wolfram Pyta: Hitler. Der Künstler als Politiker und Feldherr. Eine Herrschaftsanalyse. München 2015, S. 16.

<sup>4</sup> Ebd. S. 19.

Dieses Heft widmet sich aus dem Blickwinkel der nationalsozialistischen Propagandamaschinerie der Operette, welche die Nationalsozialisten am Nürnberger Stadttheater neben dem Schauspiel als eigene Sparte führten. Auch in anderen Kontexten ist im Nationalsozialismus eine scharfe Trennung zwischen Oper und Operette zu konstatieren,<sup>5</sup> die gattungsästhetische Konsequenzen nach sich zog. Eine grundlegende Hypothese, die sich aus dieser Feststellung ergibt, gilt es im Forschungsprojekt weiter zu untersuchen: Die klare Trennung von Oper und Operette könnte ein Phänomen dieser Zeit in der Neuausrichtung funktionaler Zuweisungen im Propagandaapparat sein, die zugleich und paradoxerweise durch die gemeinsame institutionelle Basis auch eine Angleichung – so im opernhafte Gesangsstil, der wohl in die Operette übernommen wurde<sup>6</sup> – einbrachte. Hierzu wird eine vertiefende Studie zu Nürnberg in ästhetischer, struktureller, personeller und institutioneller Hinsicht erfolgen, um diese Situation dann im Anschluss mit anderen Fällen (das heißt Theatern im Nationalsozialismus) vergleichen zu können.

### III.

Was sind die Fragestellungen, die für die Operette der Zeit in Nürnberg zum Anschlag kommen? Das Interesse an der Operette ist heute sowohl von der Theaterpraxis her als auch in wissenschaftlicher Hinsicht sehr groß.<sup>7</sup> Der Stand der Forschung zur Operette ausdrücklich im Nationalsozialismus aber ist gerade vom Methodischen her gesehen noch nicht ideal. Außer dass dem Umstand einer sehr genauen Betrachtung einer spezifischen Situation – hier Nürnberg – Rechnung getragen werden muss, die Licht in manche allgemeine Dunkelheit bringen wird, ist die Differenzierung von drei Feldern strukturell bedeutsam. Folgende

5 Die Darstellung bei Gisela und Ernst-Friedrich Schultheiß (Vom Stadttheater zum Opernhaus. 500 Jahre Musiktheater in Nürnberg. Nürnberg 1990) geht von dieser Trennung prinzipiell nicht aus. Nur in der Spielplanstatistik (ab S. 206) wird zwischen einerseits Oper/Ballett und andererseits Operette unterschieden. Schultheiß verweisen auch auf die Nürnberger „Festspielwoche“, die von Goebbels veranlasst wurde und 1937 erstmalig stattfanden, die Schauspiel, Operette und Oper vorstellte; siehe ebda. S. 162.

6 Siehe hierzu Kevin Clarke, „Aspekte der Aufführungspraxis oder: wie klingt eine historisch informierte Spielweise der Operette?“. In: Frankfurter Zeitschrift für Musikwissenschaft 9 (2006), S. 21–75.

7 Unlängst z.B. der Band der Österreichischen Musikzeitschrift. Ein europäisches Forum, 71 (2016), Nr. 3, hg. von Daniel Brandenburg und Frieder Reininghaus zum Thema mit dem Titel „Operette hipp oder miefig?“

Bereiche, die selbstverständlich zusammenhängen, werden wir im Projekt untersuchen: die Repertoirebildung, die Ästhetik mitsamt ihrer Inhalte und das mit diesen beiden Punkten einhergehende Biographische.

**1. Repertoirebildung** Bei der Frage der Repertoirebildung geht es vor allem darum zu erörtern, wie der Nürnberger Spielplan vor und nach 1933 ausgesehen hat. Was hat es an Übernahmen, an Bearbeitungen und an Uraufführungen gegeben? Wie groß sind die Kontinuitäten, wie groß sind die Brüche?<sup>8</sup> Welche Widersprüche ergeben sich durch die rassistischen Vorgaben in Hinblick auf Autoren, die offensichtlich nicht immer eingehalten wurden? Bekannt ist der Fall für Nürnberg, dass Leon Jessels „Schwarzwaldmädel“ hier aufgeführt wurde, obwohl der Komponist Jude und somit verboten war. Hitler hatte die Aufführung in Einvernehmen mit Julius Streicher offensichtlich für Nürnberg angeordnet.<sup>9</sup>

Es wurde schon darauf hingewiesen, dass es den Nationalsozialisten um eine klare Trennung von Oper und Operette ging. Im Kontext dieser Trennung ist festzuhalten, dass sich die Art und Weise, wie das Repertoire bewertet und propagandistisch genutzt wurde, ebenfalls unterschied. Dieser Aspekt zielt auf eine mögliche Identifizierung mit dem Repertoire, wie sie über nationale (in der Oper) bzw. inhaltliche Kategorien (in der Operette, hier ging es vor allem um das sogenannte Bürgerliche) erfolgte. In der Bewertung des Opernrepertoires durch die Nationalsozialisten ist die nationale Zuordnung bei der Vergabe von entsprechenden Bezeichnungen zentral. Auf ein Fundstück des Projekts aus der Intendantenzeit von Johannes Maurach, der im Vergleich zu anderen Häusern in Deutschland seit 1922 einen konservativen Spielplan vertrat<sup>10</sup>, finden sich Hinweise im Beitrag von Daniel Reupke in diesem Heft. Hier soll nur der Hinweis zu Maurachs Statistik erfolgen, dass Bezeichnungen und Kategorisierungen der Stücke schon in bestimmter Absicht erfolgten. Es gibt ja keine Statistik ohne solche Vorentscheidungen. Bezüglich der Operette aber fiel das Ordnungsmerkmal nach Nationalitäten interessanterweise von vorneherein weg. Deshalb kann man die Hypothese aufstellen, dass sie als genuin

8 Siehe hierzu Volker Klotz: „Der Widerspenstigen Zähmung“. In: Wolfgang Schaller (Hrsg.): Operette unterm Hakenkreuz. Zwischen hoffähiger Kunst und ‚Entartung‘. Berlin 2007, S. 80.

9 Schultheiß 1990, S. 161.

10 Schultheiß 1990, S. 141.

deutsche Gattung, als die sie angesehen wurde, gleichsam gesetztes grundlegendes Element eines nationalsozialistischen Spielplans im (Musik-) Theater war. Es gab aber eine andere wichtige Unterscheidung innerhalb des Operettengenres, welche die Nationalsozialisten vornahmen: nämlich zwischen ‚klassischer‘ und zeitgenössischer Operette.<sup>11</sup> Hiermit kommt die Grundidee des Spielplans zum Ausdruck: Aus der Geschichte wird bemüht, was als deutsch und konform gilt, während die Aktualität auf ‚Neues‘ zielt, das als der Zeit adäquat vermarktet und so im Sinne der Propaganda eingesetzt wird.

**2. Ästhetik und Inhalte** Der zweite Fragenkomplex betrifft nun genau die Überlegung, welche Präferenzen es für welche Inhalte gegeben hat und welche Inhalte als besonders adäquat angesehen werden. Die Grundthese hierzu wird in diesem Heft weiterverfolgt: Im NS wird das Biedere der Gattung Operette betont und weiterentwickelt, während zugleich das Anarchische, Freche, Erotische und Sozialkritische in Frage gestellt und zum Teil eliminiert wird. Die Operette wird, wie Ingo Rossberg im Dresdener Kongressband schreibt, als „‚heile Welt‘, die in irgendeiner walzerseligen Vergangenheit spielte“<sup>12</sup> gesetzt und unterlag maßgeblichen Veränderungen: „So begann das Regime 1933 eine Form der Operette zu schaffen, die man vor allem als langweilig bezeichnen kann.“<sup>13</sup> Dennoch aber war die Operette gemäß ihrer unpolitischen Themen und Bezüge – wenn auch in einem staatstragenden und nicht-subversiven Sinne – im Nationalsozialismus eine propagandistisch politische Gattung. Wegen ihrer großen Bürgernähe und Volkstümlichkeit, wie sie seit ihren Anfängen als Parodie bei Offenbach gegenläufig zur als elitär empfundenen Oper funktionierte, erwies sie sich als passendes Instrument, die Politik mit Unterhaltung in Verbindung zu bringen. Dass hiermit nicht nur Inhalte

11 Zum Repertoire „klassische Wiener Operette“ gehörte laut Hans-Dieter Roser (siehe seinen Beitrag „Operette in Wien in den Jahren 1939 bis 1944: Eine Bestandsaufnahme“, in: <http://operette-research-center.org/operette-wien-den-jahren-1938-bis-1944-eine-bestandsaufnahme> [aufgerufen am 2.6.2016], S. 17): „Boccaccio“, „Das Land des Lächelns“, „Eine Nacht in Venedig“, „Wiener Blut“, „Der Zigeunerbaron“, „Die Fledermaus“. Dieses Repertoire kann als das „dramaturgische und musikalische Operettenziel der Nazis“ mit „Retro-Ideal“ (Roser 2012, S. 17) und „Die Fledermaus“ als der „‚Krönung der Operette‘“ für die Nazis gelten (Roser 2012, S. 25).

12 Ingo Rossberg „Grußwort“. In: Wolfgang Schaller (Hg.): Operette unterm Hakenkreuz. Zwischen hoffähiger Kunst und ‚Entartung‘. Berlin 2007, S. 11

13 Rossberg 2007, S. 10. Das Stück „Millionenhochzeit“ gilt für Roser (2012, S. 61f) als die typische flache Nazi-Operette, die aber dennoch wohl sehr erfolgreich war. Er erwähnt hier auch Heinz Hentschke, der „viele erfolgreiche Operetten im Stile der nationalsozialistischen Dramaturgie“ (Roser 2012, S. 65) geschrieben hatte.

verknüpft waren, sondern auch die ästhetisch-performative Seite – also das Theater selbst – , liegt auf der Hand und ist das eigentlich Spannende: also die Art und Weise, wie ein Stück komponiert und inszeniert sowie vor allem auch, wie es gesungen wird.<sup>14</sup> Die allgemeine Frage lautet: Wie wandelte sich die Ästhetik um 1933, und wie war ihre Wirkung auf die Zuschauer, die nicht distanziert-analytisch (etwa im Brecht-epischen Sinne), sondern emotional-immersiv (im Sinne des Gesamtkunstwerksansatzes von Wagner) zu erfolgen hatte, berechnet? Die spezielle lautet: Wie war die Situation in Nürnberg diesbezüglich?

**3. Das Biographische** Das Thema Biographik im Nationalsozialismus betrifft ein großes Feld. Es ist vor allem das Jahr 1933 zu sehen, in dem an vielen Theatern massive sogenannte „Reinigungen“ stattgefunden haben. Das heißt, jüdische oder politisch unliebsame, aber auch homosexuelle Mitglieder der Häuser wurden entlassen oder verfolgt. Wie schon in der vorhandenen Literatur zum Nürnberger Theater der Zeit angedeutet,<sup>15</sup> bestätigt sich nach unseren Recherchen folgende – im Vergleich zu vielen anderen Fällen im Herrschaftsgebiet des NS-Staates – eigenartige Situation:<sup>16</sup> Es kam kaum zu Entlassungen, weil offensichtlich der Prozentsatz an Mitgliedern, die jüdisch, kommunistisch und bekanntermaßen homosexuell waren, eher gering war. Oder man duldete entsprechende Abweichungen, wie im Falle des Kommunisten Max Kohl, der weiterhin beschäftigt wurde. Es hat zwar auch in Nürnberg Fälle von Entlassungen gegeben, aber wie es letztlich zu erklären ist, dass das Haus schon frühzeitig den Vorgaben des Jahres 1933 recht genau entsprach, ist genauer zu untersuchen. Schon während der Intendanz Maurach seit 1922 hat offensichtlich eine offen antijüdische Stimmung geherrscht.<sup>17</sup> Dies ist bei einem Intendanten, der politisch – wie Gisela und Ernst-Friedrich Schultheiß schreiben – „ziemlich weit rechts gestanden“ habe, nicht überraschend.<sup>18</sup> Das Biographische steht im Projekt nicht im Mittelpunkt, sondern dient ihm als Methode. Der Hauptgrund hierfür ist daran zu erkennen, dass es um die Strategien

14 Zum Gesanglich-Stimmlichen siehe Roser 2012 (S. 37) und umfassend Clarke 2006.

15 Schultheiß 1990, S. 141.

16 Diese Situation aber traf wohl in ähnlicher Weise auch auf die Münchner Oper zu.

17 Schultheiß 1990, S. 141; zugleich ist zu sagen, dass 1929 Streichers Stürmer Maurachs Theater als zu ‚judenfreundlich‘ hart kritisierte; siehe Schultheiß 1990, S. 148.

18 Schultheiß 1990, S. 135.

der Propaganda gehen soll, die weder von der rassistischen Politik noch vom Biographischen her zu erklären sind, sondern von den Inszenierungen von Macht und Unterhaltung, in denen das Repertoire und das Ästhetisch-Performative zentrale Faktoren der Propaganda ausbilden.

Unser Ziel ist es, im Hinblick auf Propagandamaßnahmen die zentralen Punkte der politischen Handhabe der Operette durch die Nazis zu benennen und zu untersuchen. Diese zentralen Punkte sind grob gesagt: zum Einen die Ablenkung der Bevölkerung durch Unterhaltung; und zum Anderen die Aktivierung der Bevölkerung im Sinne einer positiv ausgerichteten Steuerung und Identifizierung mit dem Staat.<sup>19</sup>

#### IV.

Abschließend sei ein kleiner Bericht zum Stand des Forschungsprojektes, das seit Anfang 2014 existiert, gegeben. Die Idee hierzu entstand zusammen mit dem Staatstheater Nürnberg.<sup>20</sup> Als wir die Idee einer Ausstellung weiterentwickelten, konnten wir bald das Dokumentationszentrum Reichsparteitagsgelände der Stadt Nürnberg in die Planungen mit einbeziehen. Das wichtige Ergebnis der im Februar 2016 abgeschlossenen Vorarbeiten ist die Erstellung eines Antrags bei der Deutschen Forschungsgemeinschaft, DFG. Und die beantragten Mittel für die wissenschaftlichen Arbeiten wurden für die Laufzeit von zwei Jahren im September 2016 bewilligt. Ebenfalls haben wir in den ersten zwei Jahren bereits viele Zeitzeugeninterviews durchgeführt.<sup>21</sup> Das Ziel des Projektes ist eine große Ausstellung in den Räumen des Dokumentationszentrums Reichsparteitagsgelände zum Musiktheater in Nürnberg 1920 bis 1950. Ein überaus beeindruckender Entwurf mitsamt Modell für die Ausstellungsarchitektur

<sup>19</sup> Anders als die Oper aber ähnlich wie die Zielsetzung, die mit den Inszenierungen in der Stadt intendiert waren, bietet die Operette unmittelbare Möglichkeiten der Identifizierung. Das trifft einerseits zu wegen ihrer bürgerlichen Inhalte und andererseits wegen der Attraktivität für ein großes Publikum mit ihren Schlagern und volkstümlichen Melodien.

<sup>20</sup> Johann Casimir Eule und Staatsintendant Peter Theiler seien an dieser Stelle sehr herzlich gedankt, dass sie dieses Projekt ermöglicht haben. Einzuschließen in diesen Dank an die Kooperationspartner der Universität Bayreuth sind ebenfalls Florian Dierl sowie Dr. Alexander Schmidt vom Dokumentationszentrum Reichsparteitagsgelände.

<sup>21</sup> Wir hatten es mit einem großen Echo auf unsere diversen Aufrufe zu tun. Darüber haben wir uns sehr gefreut. Silvia Bier, Wissenschaftliche Mitarbeiterin am Forschungsinstitut für Musiktheater, gebührt Dank, weil sie die Zeitzeugenarbeit umsichtig und mit großer Sensibilität durchgeführt hat. Vor allem aber geht ein sehr herzlicher Dank an unsere Zeitzeugen bzw. auch an deren Nachfahren, die uns ihre Erinnerungen und auch Memorabilia aus der Zeit zur Verfügung gestellt haben.

liegt bereits vor und stammt vom Bühnenbildner und Installationskünstler Hermann Feuchter, der sich auf diese ungewöhnliche Arbeit sehr kreativ eingelassen hat.

Eine Ausstellung soll als Format angegangen werden, das mit dem Thema Nationalsozialismus und Kultur respektive Theater eigenständig umgehen können wird. Die Ausstellung soll uns erlauben, einerseits den historischen Blick auf die Zeit 1920 bis 1950 zu nehmen, der von Fakten und entsprechenden Exponaten geprägt ist. Andererseits soll dies in gleichsam künstlerischer Setzung kritisch und fragend erfolgen, wofür gerade der Entwurf von Feuchter steht. Ich erwähnte am Anfang, dass man als Wissenschaftler durchaus auch mit Unwohlsein an eine solche Thematik herangeht. Die Möglichkeit aber, das gefundene Material in dieser Form entsprechend anzuordnen und eine Narration auf die Zeit 1920 bis 1950 aus heutiger Perspektive museologisch zu entwerfen, erscheint mir reizvoll und ist methodisch spannend.



„Im weißen Rössl“ am Staatstheater Nürnberg, 2013

## POPULÄRES MUSIKTHEATER VOR UND NACH 1945 KONSTRUIERTE BRÜCHE UND KONTINUITÄTEN<sup>1</sup>

von Nils Grosch

So wie der Mythos von der „Stunde Null“ 1945 eine kritische Auseinandersetzung mit der Phase des Nationalsozialismus (und das heißt auch mit dem, was davon in die Gegenwart hineinragt) erschwerte, so steht auch die Denkfigur einer trennscharfen Zäsur im Jahr 1933, wie sie gerade in Darstellungen bezüglich kulturgeschichtlicher Entwicklungen genutzt wird, in der Gefahr, zu überpointieren und dabei Strukturen von sukzessiver Weiterentwicklung und Tradition zu kaschieren. Dahinter steht das Bild von der Zeit der Weimarer Republik als ein in jeder Hinsicht goldenes Zeitalter, dem die NS-Zeit kontrastierend als Negativ-Bild, mit ein- bzw. zugeschriebenen historischen Brüchen entgegensteht. Die interessen-geleitete und nicht selten von Projektionen dominierte Konstruiertheit von Kontinuitäten und Diskontinuitäten ist nicht nur historiografisch, sondern auch politisch problematisch, da sie durch das scheinbare Kenntlichmachen von (angeblichen) Indikatoren für totalitäre oder rassistische Strukturen in künstlerischen Texturen ablenkt von den in kulturellen Prozessen eingeschriebenen, tatsächlich politisch wirksamen Faktoren.

Das Problem wird noch komplexer, wenn wir auf Phänomene der populären Kultur schauen. Denn diese steht – gerade angesichts einer ihr entgegenschlagenden kulturkritischen Perspektivierung – weit stärker als die Hochkultur im Verdacht, anfällig für populistische, hetzerische, politisch affirmative Infiltration und Propaganda zu sein.

Kommunikationstheoretisch betrachtet sollte man vom Gegenteil ausgehen. In der Tat erweist sich als das entscheidende Regulativ massenmedialer Prozeduren der Markt, also nicht zuletzt das Publikum. Nachfrage-regulierte Kommunikation wird in der Regel durch zyklische Modelle oder durch von unten gesteuerte Impulse dargestellt (also *bottom-up*-Modelle). Hochkultur hingegen, die ja überwiegend in politisch-kontrollierten Institutionen (wie Hochschulen, Staatsopern, Museen usw.) ihren Ort findet, ließe sich prinzipiell eher durch *top-down*-Modelle darstellen, denn sie

basiert ökonomisch auf politisch regulierten Institutionen und ist auch – selbst etwa in Bezug auf die Freiheit ästhetischer Äußerungen – von ihnen abhängig und damit – letztlich – durch politisch institutionalisierte Strukturen kontrollierbar.

Das hat nicht zuletzt damit zu tun, dass historisch gesehen Hochkultur als Konzept selbst ganz wesentlich in der Funktion und Tradition obrigkeitlicher Repräsentation steht. Man sollte also nicht vergessen, dass die wirtschaftliche Abhängigkeit der Kunst- (d.h. auch der Musik-) Produktion von Höfen, nach dem 1. Weltkrieg von Stadt und Staat, ein entscheidendes Konstituens hochkultureller Betätigung ist. Insbesondere die Denkfigur der „Freiheit der Kunst“ stellt sich, wie man aus der Forschung zu Mäzenatentum und Patronage weiß, als Produkt obrigkeitlicher Machtdemonstration heraus.

Populäre Kultur gehorcht anderen Regeln. Da sie im Wesentlichen auf die Zustimmung eines Massenpublikums angewiesen ist, steuern primär die Gesetze des freien Marktes die ästhetischen Regulative. Massenmedial vermittelte Kommunikate, die kompetitiven Marktgesetzen unterworfen sind, stehen zunächst einmal prinzipiell quer zu rein ideologisch-intentionaler, gar propagandistischer Kommunikationsstruktur.

Diese ist dort gegeben, wo statt zirkulärer eine einseitige Steuerung stattfindet. Geradezu idealtypisch bot sich dem NS nach der Machtergreifung dafür der Rundfunk an. Er war in Deutschland seit seinem Beginn 1923 dem Postministerium unterstellt, und somit – ganz bewusst – staatlich reguliert. Nicht so das Theater. Hier musste, durch die Verstaatlichung der Privattheater mit Hilfe eines neuen, im Mai 1934 erlassenen Theatergesetzes, erst einmal ein kompletter Systemwechsel herbeigeführt werden. Dort wurde zwar festgelegt, dass Theater „kein Gewerbe“ sondern vielmehr „eine Kulturaufgabe“ und der „Theaterleiter kein Unternehmer mehr“ zu sein hatte<sup>2</sup>. Dennoch erwies sich schon aus logistischen Gründen eine Kontrolle als durchaus problematisch, und war, gerade in der Provinz – wie in so vielen Bereichen der Gesellschaft –, auf die „bereitwilligen“ Denunzianten, Kontrolleure und Kollaborateure vor Ort

<sup>1</sup> Dieser Text bündelt Überlegungen zu einem umfassenderen Forschungsvorhaben zu populärer Kultur und populärem Musiktheater während des „Dritten Reichs“, die ich an anderer Stelle noch ausführlicher darlegen werde.

<sup>2</sup> Vgl. Wolfgang Jansen: „Kein Ort – nirgends. Die erfolgreiche Zerstörung einer Infrastruktur“. In: Wolfgang Jansen und Nils Grosch (Hg.): *Zwischen den Stühlen. Remigration und unterhaltendes Musiktheater in den 1950er Jahren*. Münster 2012, S. 47–60, hier: S. 51.

angewiesen. Was erlaubt, verboten, erwünscht oder entartet war, was als „deutsch“, was als „undeutsch“ einzuschätzen war, war zunächst nicht eindeutig festgelegt und wurde erst mit den Jahren ausgehandelt.

Es scheint überhaupt fraglich, ob die NS-Regierung ein schlüssiges musikästhetisch bestimmtes Programm hatte, dem es konsequent gefolgt wäre. Das Berufsverbot, die Vertreibung und Verfolgung nach rassistischen Kriterien betraf letztlich alle Sparten des Musiklebens, ob Orchester, Oper, Jazz, Tanzmusik, Operette, Volksmusik, Kabarett, Sinfonie etc., ob Komponist\*innen, Interpret\*innen, Librettist\*innen, Arrangeur\*innen, Dirigent\*innen, Darsteller\*innen etc. – Verfolgt wurden, um es auf die bittere Pointe zuzuspitzen, in allererster Linie Menschen und nicht (oder allenfalls nachgeordnet) Werke, Stile, Genres.<sup>3</sup>

In der Musikwissenschaft sind wir aber gewohnt, metaphorisch musikalische Werke und Ästhetiken als Akteure zu erzählen: Sie hätten Macht über uns, trügen Bedeutung, wir hätten diese lediglich zu entschlüsseln. Die Cultural Studies hingegen gehen davon aus, dass, insbesondere in kultureller Massenkommunikation, Bedeutung durch Rezeption erst entsteht oder dass durch das Dekodieren einer Botschaft Bedeutung konstituiert (und nicht bloß rekonstruiert) wird.

Für das populäre Musiktheater, das seit dem letzten Drittel des 19. Jahrhunderts in Deutschland auf einer breiten und mächtigen kommerziellen Basis stand, hatten sich massenkommunikative Aushandlungsstrategien etabliert, die durch den erwähnten Systemwechsel nur schwer zu ersetzen waren. Auf der Grundlage solcher, seit mindestens einem halben Jahrhundert etablierter Rezeptionsmuster, die – das darf im Falle der großen Unterhaltungsbühnen insbesondere der Hauptstadt, nicht vergessen werden – ja auch das Publikum aus der Ferne, das Unterhaltung aus anderem Kontext kannte, befriedigen musste, wäre ein Systemwechsel bezüglich rezeptiver Bedeutungskonstitution im Sinne einer (wie auch immer auszulegenden) NS-Ideologie im Bereich des Unterhaltungstheaters also gar nicht konsequent durchführbar gewesen – auch wenn sie im Wunschenken mancher NS-nahen Kulturakteure herbeigeredet wurde. Auf ein Publikum, das aus freien Stücken zahlend das Parkett füllt, waren auch die Theaterintendanten im NS angewiesen.

<sup>3</sup> Pamela M. Potter: „What Is ‚Nazi Music?‘“ In: *The Musical Quarterly* 88/3 (Autumn 2005), S. 428-455.

## STRATEGIEN DER WERKDEUTUNG

Trotz der beschriebenen Produktions- und Wahrnehmungsstrukturen der populären Kultur schreiben GeschichtsschreiberInnen des populären Musiktheaters im „Dritten Reich“<sup>4</sup> – dieses begrifflich nicht ganz korrekt auf das Genre der Operette reduzierend – dieses zumeist einer unmittelbaren Indoktrinations- und Propagandafunktion zu und begründen dies mithilfe eines textdeutenden Zugangs. Dabei drängen sich spezifische Argumentationsmuster in den Vordergrund:

1. Bestimmte inhaltliche und stilistische Aspekte seien verboten worden. Dazu gehörten auf der einen Seite Indizien von Modernisierung und Internationalisierung, sowohl was die Stoffe und Figuren als auch die Musik angeht. Internationale Einflüsse, vor allem der für die Operette der Weimarer Republik prägende Jazz, seien verschwunden, aber auch die ebenso prägende libertinäre Sexualität und Erotik. Der Prozess der Modernisierung des Genres, diesem innewohnend und in den 1920er Jahren besonders vorangetrieben, sei so rückgängig gemacht worden.

2. Den Schöpfern der Operette habe es an Originalität gefehlt. Sie hätten die Vorbilder der vertriebenen Meister imitiert und plagiirt.

3. Die Operetten hätten das Weltbild der Nazis, ihre biedere Vorstellung von Familie und Geschlechterrollen, aber auch ihre Machtgelüste, den Krieg, den Rassismus, legitimiert und propagiert.

4. Die Operetten der NS-Zeit hätten auf pure Unterhaltung gesetzt, womit eine prinzipielle Verdummung und Vereinnahmung, auch angesichts des prinzipiell der Unterhaltung unterstellten Eskapismus, einhergehe – also der Fähigkeit, von den Schrecken der Gegenwart abzulenken – mit dem Zweck, die diesen vorausgehenden politischen Entscheidungen zu legitimieren.

Bei allem Zutreffenden enthalten solche Argumentationen eine ganze Reihe methodischer und sachlicher Probleme, die ich im Folgenden in drei Punkten zusammenfassen möchte:

<sup>4</sup> Eine kleine Auswahl in: Ingrid Grünberg: „'Wer sich die Welt mit einem Donnerschlag erobern will ...': Zur Situation der deutschsprachigen Operette in den Jahren 1933 bis 1945“. In: Hanns-Werner Heister und Hans-Günter Klein: *Musik und Musikpolitik im faschistischen Deutschland*. Frankfurt a.M. 1984, S. 227-242; Kevin Clarke: „Operette in der NS-Zeit“. In: Wolfgang Benz (Hg.): *Handbuch des Antisemitismus. Judenfeindschaft in Geschichte und Gegenwart. Band 7: Literatur, Film, Theater und Kunst*. Berlin u.a. 2015, S. 368-373; Hans Daiber: *Schaufenster der Diktatur: Theater im Machtbereich Hitlers*. Stuttgart 1995, hier das Kapitel „Operette sich, wer kann“, S. 188-199.



Erstens suggerieren sie allzu selbstverständlich, dass Operetten – ähnlich wie vielleicht Lehrstücke – in der Lage seien, von oben herab (*top down*) Botschaften und Weltanschauungen einzutrichtern. Dabei werden sowohl die komplexen wertschöpfenden Aushandlungen in der populären Kultur als auch die Komplexität der Macht-Mechanismen von ideologischer Propaganda unterschätzt. Überschätzt wird zugleich die ideologisch eindeutige Zuschreibbarkeit musikalischer Zeichen und Stile. Insbesondere im populären Musiktheater ist die mehrdeutige Verweis-Fähigkeit von Musik entscheidende musikdramaturgische Qualität.

Dies läuft aber – zumindest in der Tendenz – einer vielschichtigen Lesartenstrategie in der populären Musik, wie sie in der NS-Zeit nicht prinzipiell ausgeschaltet werden konnte, zuwider. Auf der Hand liegt hier die Vermutung, dass der genussvollen Unterhaltung auf subtile Art und Weise ideologische Botschaften zwischen die Zeilen – Dialog-, Vers- und natürlich Melodiezeilen sind hier gemeint – eingeschoben worden seien. Bei einer solchen Herangehensweise lauert aber die – von einer ganz traditionellen Hermeneutik ausgehende – Gefahr, die niedergeschriebenen Werke, also den notierten Text und die Partitur eines Bühnenwerks, gegenüber den zahlreichen performativen und rezeptiven Parametern für die Herstellung einer Gesamtbedeutung zu überschätzen. Die komplexen auch semantischen Zuschreibungen (also bezüglich des Rollenverständnisses) sind im populären Musiktheater ganz wesentlich erst in der Aufführung gestaltet, in der Kreation einer Rolle durch einen Darsteller oder eine Darstellerin, der bzw. die durch ihre *stage persona* ganz Wesentliches mitbringt.

Eine weitere Gefahr liegt zudem in der zirkulären Argumentation: Forscher\*innen fanden in einer solchen Lesart genau das, was sie suchten, dort, wo sie es suchten, und sie ziehen eine scharfe Trennlinie gegenüber dem „anderen“ (hier dem Musiktheater der Weimarer Republik), wo entsprechende Indizien eben nicht vorgefunden wurden, weil man sie dort gar nicht erst gesucht hat. Zweifellos stellen Operetten ein hervorragendes Studienobjekt für die affirmative Darstellung rückwärtsgewandter Gender-Stereotypen oder Familienbilder dar (allerdings auch für die Aushandlung entgegengesetzter Handlungsoptionen). Aber es scheint fraglich, ob diese Diagnose zutreffend auf eine „Nazi-Ideologie“ reduziert werden kann, hierfür müsste freilich das Repertoire davor, danach, und außerhalb Deutschlands zu Vergleich herangezogen werden.

Die Lesart mancher Exegeten tendiert hier zur Überbewertung der ideologisch-semantischen Fixierung von Musik, aber auch der Überzeugungskraft der etwa durch Songtexte und Dialoge dargestellten Moralvorstellungen. Denn im komischen Genre sind diese Aspekte nur selten durch wirklich starke Charaktere dargestellt, und ermöglichen somit dem Publikum – deutlich stärker als in ernsten Genres – ein distanzierendes Aushandeln, was die suggestive Kraft selbst deutlich suggestiv gemeinter Moralaussagen relativiert.

Zweitens berufen sich die genannten Argumentationen zu einem guten Teil auf überkommene Denkfiguren traditionell-hochkultureller Kulturkritik (nicht zufällig beruft man sich in diesem Zusammenhang gern auf Theodor W. Adorno, dessen Kritik an der Unterhaltungskultur des NS in ganz wesentlichen Punkten mit der an der von ihm so genannten „Kulturindustrie“ im Allgemeinen argumentativ verzahnt ist). Kriterien wie „Fortschritt“, „Originalität“, „Organizität“, „Werkcharakter“, ja „Authentizität“, bilden assoziative argumentative Ensembles, die ihr Zuhause nicht nur in Diskursen zur Legitimierung „großer Kunst“ haben, sondern auch in solchen zur Abwertung populärer Kultur, wo sie solchen wie „Zurückgebliebenheit“, „Kommerzialisierung“, „Angepasstheit“, „Abhängigkeit vom Publikum“, „Konsum“ und „Massengeschmack“, „Vergänglichkeit“ etc. entgegengestellt werden. So geraten die Argumentationen gegen die Operetten des „Dritten Reichs“ oft so beliebig, dass sie problemlos auch auf diejenigen anderer Epochen angewandt werden könnten.

Drittens existieren argumentative Freistellen durch die historische und dadurch oft ästhetische Distanz zum Gegenstand, die in Ungenauigkeiten und bisweilen Beliebigkeiten bei der Argumentation, im Vergleich von nicht Vergleichbarem, gerade bei der Beschreibung bezüglich musikstilistischer Entwicklungen, resultieren. Die Assoziation des Verstaubten und Rückwärtsgewandten stellt sich oft schon allein dann ein, wenn Fotos schwarzweiß sind, wenn Aufnahmen durch ein Schellack-Knistern begleitet werden – egal, ob sie aus der Weimarer Republik, dem „Dritten Reich“ oder der Nachkriegszeit stammen. Es ist hier oft schwer zu entscheiden, was wirklich frecher, was moderner, was biederer, was jazziger, was braver etc. ist. Die historische Distanz schlägt hier oft in ästhetische Distanzierung um, und allzu leicht werden bestimmten Stücken und Akteuren Attribute ohne genauere Begründung zugeordnet.

Dabei wissen wir letztthin historisch gesehen noch wenig über die faktischen Funktionsmechanismen von Gleichschaltung in den Bereichen der populären Kultur. Zukünftige Forschungsarbeiten werden genauer klären müssen, wie weit politische Kontrolle im komplexen medialen Dispositiv des populären Musiktheaters ging, was genau sie betraf und mit welchen Regulierungsmechanismen, insbesondere dem Markt und Kartenverkauf sie konkurrierte. Matthias Kauffmann hat kürzlich im Rahmen eines Dissertationsprojektes umfassende Recherchen der vorhandenen Akten zum Metropoltheater, dem im „Dritten Reich“ führenden und ins ganze Reich hineinstrahlenden Theater, durchgeführt. Es handelt sich um das Theater, wo Herbert Hentschke als Librettist und Produzent u.a. mit Günter Schwenn als Textdichter und Fred Raymond als Komponist eine Reihe von Operetten und Revuen herausbrachte. Kauffmann kommt u.a. zu dem Ergebnis, dass es zwar durchaus eine enge Verbindung zwischen Reichsdramaturgie und Hentschkes künstlerischem Team gegeben habe. Jede im Metropol produzierte Operette wurde vor der Premiere begutachtet, ein Vorgang, der durch eine intensive Dynamik gekennzeichnet ist. Allerdings lässt sich dabei keinerlei ideologische Einflussnahme erkennen. Dies ist aber genau der Aspekt, den spätere Kritiker der Werke in deren Textur hineingelesen haben. Vielmehr seien hier ästhetische Aspekte diskutiert worden, wie die Wirkung, Striche, dramaturgische Gestalt etc.<sup>5</sup> Dies erscheint insofern plausibel, als – im Gegensatz zum hochsubventionierten Opernbetrieb – der Spielbetrieb der den populären Genres gewidmeten Häuser wie des Metropols auch noch in der neuen staatlichen Organisationsform (die zweifellos politische Kontrolle ermöglichte) in der dem Genre eingeschriebenen Abhängigkeit vom Publikumserfolg stand, so dass die Wirksamkeit einer Produktion im unmittelbaren Interesse des wirtschaftlichen Betreibers – des Ministeriums – liegen musste.

## FAZIT

Unmenschlich und folgenreich stand im Mittelpunkt des NS – und dies ist der Punkt, der dieses System besonders auszeichnet – die Überheblichkeit gegenüber dem Ausland, der Krieg und die Brutalität der Verfolgung und Vernichtung der zu rassistisch und religiös anders erklärten Personen. Dass viele von ihnen MusikerInnen waren und eine von manchen als „entartet“ klassifizierte Richtung vertraten, spielte in den meisten Fällen für die Verfolgung allenfalls eine untergeordnete Rolle.

Als die Musikwissenschaft im letzten Drittel des 20. Jahrhunderts begann, die Musikgeschichte der NS-Zeit aufzuarbeiten, wurde oft ein auf Stile, Gattungen und Inhalte beziehbares Raster, ja ein ästhetisches Konzept, nach dem diese Verfolgung organisiert oder doch zumindest legitimiert gewesen sei, vermutet und gesucht. Die nach 50 Jahren rekonstruierte Ausstellung „Entartete Musik“ von 1938 gab entsprechende Fingerzeige; jazzige Unterhaltungsmusik und atonale Avantgarde ließen sich scheinbar leicht als solche Kriterien identifizieren und vor allem für eine Legitimation der Wiederentdeckung dieser Ausrichtungen ins Feld führen. Und doch waren es, wie gesagt, nicht Stile und Ästhetiken, sondern, weit folgenreicher, Menschen, die im Vordergrund der Verfolgungs- und Ausgrenzungspolitik standen. Ein Diskurs, der davon ablenkt, der suggeriert, es könne ja doch irgendwie – wenngleich ungerechtfertigt – um „die Sache“ gegangen sein, und sei es zu dem Zweck, Wertungen quasi umzudrehen und das einstmal Verbotene und Verfolgte wiederzuentdecken und zu rehabilitieren, scheint mir problematisch. Denn Überpointierung dieser Zuschreibung lenkt tendenziell von den tatsächlichen Strukturen rassistischer und totalitärer Kulturpolitik ab und steht somit in der Gefahr, für das Erkennen einer solchen – auch heute – falsche Indizien anzubieten.

5 Matthias Kauffmann: „Operetta and propaganda in the Third Reich: cultural politics and the Metropol-Theater“. In: Len Platt, Tobias Becker und David Linton (Hg.): *Popular Musical Theatre in London and Berlin*. Cambridge 2014, S. 258–274, hier: S. 263f. Kauffmanns Monografie *Operette im ‚Dritten Reich‘: Musikalisches Unterhaltungstheater zwischen 1933 und 1945* ist bislang unpubliziert.

# QUELLEN ZUR OPERETTE AM NÜRNBERGER STADTTHEATER 1920 BIS 1945: EINE BESTANDSAUFNAHME

von Daniel Reupke

## 1. EINLEITUNG

Die leichte Muse<sup>1</sup>, sprich: die Operette, war in der Weimarer Republik das Brot- und Butter-Geschäft deutscher Musiktheater,<sup>2</sup> brachte sie doch den so genannten „kleinen Mann“ allabendlich in größter Zahl in die sonst den Eliten vorbehaltenen Musentempeln der großen Städte des Reiches.<sup>3</sup> Nach ihrer ‚Erfindung‘ durch Jacques Offenbach im Paris des *deuxième empire* stand sie mit beschwingter Melodie nicht nur für zeitgemäßes Entertainment, sondern auch für aktuelle Gesellschaftskritik an eben jenem elitären wie selbstverliebten Adel und Großbürgertum.<sup>4</sup>

Mit der Machtübernahme der Nationalsozialisten im Deutschen Reich begann auch deren ideologische Beeinflussung der Theaterlandschaft. Unangepasstes Personal wurde entfernt, unliebsame Künstler verschwanden von den Spielplänen und die Inszenierungsästhetik der höchst beliebten Gattung Operette wurde auf angepasste Oberflächlichkeit gebürstet, die ehemals ironische Ausgelassenheit und das aufrührerische Potenzial geglättet.<sup>5</sup> Der Breitenwirkung der Operette natürlich bewusst, nutzten die NS-Ideologen das nach wie vor populäre Genre für ihre propagandistischen Ziele der Ablenkung und der Agitation.<sup>6</sup>

1 Für die Vorarbeiten zu diesem Beitrag möchte sich der Verfasser ganz herzlich bei den Projektkolleginnen Silvia Bier und Jasmin Goll bedanken.

2 Vgl. hierzu die Bemerkung in Richard Traubner: *Operetta. A Theatrical History*. New York 2003, S. IX, XI und in Gisela und Ernst-Friedrich Schultheiß: *Vom Stadttheater zum Opernhaus. 500 Jahre Musiktheater in Nürnberg*. Nürnberg 1990, S. 151 sowie deren Ausführungen zu einer Auslastung zwischen 50 und 100 Prozent bei Eintrittspreisen zwischen 3 und 6 RM (S. 139 und 145). Zum Nürnberger Kulturleben der Zeit vgl. Alexander Schmitt: *Kultur in Nürnberg 1918-1933. Die Weimarer Moderne in der Provinz*. Nürnberg 2005.

3 Klaus Kieser: *Das Gärtnerplatztheater in München 1932-1944*. Frankfurt a. M. u.a. 1991, S. 21-23.

4 Vgl. Ingo Fulfs: *Musiktheater im Nationalsozialismus*. Marburg 1995, 71f. und Volker Klotz: „Der Widerspenstigen Lähmung“. In: Wolfgang Schaller (Hg.): *Operette unterm Hakenkreuz. Zwischen hoffähiger Kunst und ‚Entartung‘*. Beiträge einer Tagung der Staatsoperette Dresden. Berlin 2007, S. 77-90.

5 Ingolf Roßberg: „Grußwort“. In: Ebd., S. 10.

6 Fulfs (wie Anm. 4), S. 75-78; Kieser (wie Anm.3), S. 32-34.

Nun bieten diese historischen Prozesse nur den Kontext für künstlerische Ereignisse am Nürnberger Stadttheater in der Zeit zwischen 1920 und 1945, die in dem Projekt Musiktheater in Nürnberg 1920 bis 1950<sup>7</sup> nachvollzogen werden sollen. Grundlage dieser Nachvollziehung, der geschichtswissenschaftlichen (Re-)Konstruktion<sup>8</sup> von Ereignissen und Prozessen sind Quellen: Eine mikrohistorische Tiefenbohrung wird uns erstmals ermöglichen, die Aspekte Spielplangestaltung, Inszenierungsästhetik und Personalpolitik so detailliert zu beleuchten, dass wir den Erfolg der reichsweiten Maßnahmen der Nationalsozialisten auf der lokalen Ebene in ihrer individuellen, persönlichen Wirkung messen können.<sup>9</sup> Damit greifen wir auch den Paradigmenwechsel in der NS-Historiographie auf, an dessen Ende man den Nationalsozialismus als ein unbegreiflich kompliziertes, allgegenwärtig heterogenes Phänomen verstehen muss.

## 2. ALLGEMEINER BESTAND AN QUELLEN

Um dies zu bewerkstelligen, steht dem Projekt eine ausgesprochen große, recht geschlossene Quellenüberlieferung zur Verfügung: Neben zeitgenössischen Monographien und Programmschriften tritt naturgemäß Verwaltungsschriftgut in Bundes- und Staatsarchiven<sup>10</sup>; bislang vollkommen unberücksichtigt sind die umfangreichen Mediendokumente im Deutschen Radioarchiv Frankfurt/Main und im Bildarchiv des Bundes. Besonders wertvoll ist der Bestand des Theaters im Stadtarchiv Nürnberg<sup>11</sup>, welcher es erlaubt, Fragen zu Personal- und Finanzpolitik des Hauses zu bearbeiten. Plakate, Programmhefte, Theaterzettel, Rapportbücher, Noten, Bühnen- und Kostümfotos ermöglichen es im Rahmen

7 Das Projekt an sich stellt Anno Mungen im ersten Beitrag dieses Heftes vor.

8 Zur historischen Arbeitsweise im Allgemeinen: Peter Borowsky, Barbara Vogel, Heide Wunder: *Einführung in die Geschichtswissenschaft*. 5. Auflage, Opladen 1989; Stefan Jordan: *Einführung in das Geschichtsstudium*. Stuttgart 2005. Zur (Re-)Konstruktion vgl. Jörn Rüsen: *Historik. Theorie der Geschichtswissenschaft*. Köln u.a. 2013, Kap. III 7 a.

9 Vgl. u.a. Clemens Zimmermann: *Medien im Nationalsozialismus. Deutschland 1933-1945, Italien 1922-1943, Spanien 1936-1951*. Köln u.a. 2007.

10 Z.B. im Bundesarchiv (BA) Reichspropagandaministerium (Signatur R55) und Reichskulturkammer (R56) mit ihren Untergliederungen.

11 U.a. Stadtarchiv Nürnberg (StadtA N), C45; hierzu gehören jedoch auch Fundstücke in der parallelen Überlieferung der sonstigen städtischen Verwaltung wie z.B. Stadtrat (C18) oder Oberbürgermeister (C29).

einer Historischen Aufführungsforschung<sup>12</sup> die an sich verlorengegangene Aufführung einer Operette in Bezug auf ihre künstlerischen und politischen Inhalte in Teilaspekten nachzuvollziehen. Dabei sind auch die Bestände der Theaterwissenschaftlichen Sammlung der Universität zu Köln auf Schloss Wahn mit Autographen und Bühnenbildern zu berücksichtigen. Zusätzlich ist hier keinesfalls die in der Stadtbibliothek geschlossen archivierte, breit gefächerte Überlieferung der regionalen und überregionalen Presse (alleine 14 Zeitungen haben hier lokalen Bezug) mit ihrer Berichterstattung im Sinne der nationalsozialistisch gewünschten Kunstbetrachtungen zu vernachlässigen. Eine weitere sehr wertvolle Unterrichtung erfolgt in jüngster Zeit durch zahlreiche Zeitzeugeninterviews.<sup>13</sup> Nun kann man aus diesem breiten Spektrum Beispiele herausgreifen, um schlaglichtartig die Nürnberger Operette im historischen Kontext zu verorten, ohne dabei jedoch endgültige Ergebnisse vorwegnehmen zu wollen.

### 3. DAS BEISPIEL SPIELPLANANALYSE

Claudia Irion geht davon aus, dass ein Spielplan die Außenwirkung des Theaters bestimmte<sup>14</sup> – wie sah der Spielplan des Stadttheaters Nürnberg aus und welche Einwirkungsmöglichkeiten gab es auf dessen Gestaltung?

Ein zufälliger Fund in der Theaterwissenschaftlichen Sammlung auf Schloss Wahn brachte eine Spielplanstatistik der Intendanz von Dr. Johannes Maurach hervor.<sup>15</sup> Diese zeitgenössische Primärquelle entstand am Ende der von 1922 bis 1939 dauernden Ära des Generalintendanten. Sicherlich wollte dieser bei seinem umstrittenen Weggang die eigene Leistung herausstellen. Anders ist die entschuldigende Bemerkung auf der ersten Seite, dass einige Entscheidungen zur Annahme von Stücken in den ersten Spielzeiten noch die Vorgängerintendanz zu verantworten habe,

12 Anno Mungen: „Historische Aufführungsforschung in der Musik: Zu methodologischen Perspektiven der Opernstimme“. In: Saskia Woyke, Katrin Losleben, Stephan Mösch, Anno Mungen (Hg.): *Singstimmen: Ästhetik – Geschlecht – Vokalprofil* (= Thurnauer Schriften zum Musiktheater 28). Würzburg [2016, im Erscheinen].

13 Vgl. Silvia Bier: „Mit eigenen Augen und Ohren“. In: IMPULS. Das Magazin des Staatstheater Nürnberg, März/April 2016, S. 42-44.

14 Claudia Irion: *Der Charakter des Spielplans bestimmt das Wesen des Theaters. Die Bayerische Staatsoper in München zwischen 1918 und 1943*. Frankfurt am Main 2014.

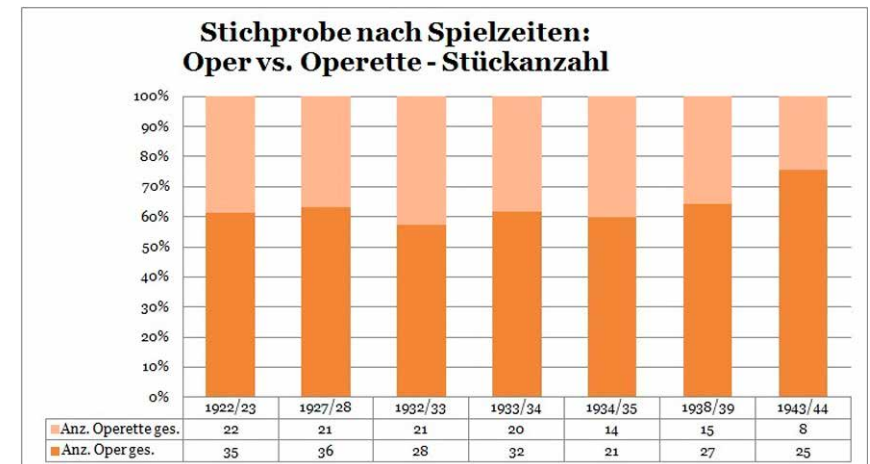
15 Schloss Wahn Nr. 47138.

nicht zu erklären. Ob das an sich belastbar wirkende Schriftstück wirklich einen dahingehend vollständigen Überblick liefert, wäre noch durch einen Abgleich mit den Rapportbüchern des Inspizienten zu klären.

Die 52seitige, maschinenschriftliche Statistik führt geordnet nach Schauspiel und Musiktheater Titel, Autor und Aufführungshäufigkeit pro Spielzeit auf. Dabei kategorisiert sie ebenfalls zeitgenössisch und besonders bemerkenswert, ob es sich im Bereich des Musiktheaters um eine „Deutsche Oper“, eine „Italienische Oper“, „Andere ausländische Opern“ oder eine „Operette“ handelte. Interessant sind hierbei bereits das Verständnis von nationaler Zuordnung und die Tatsache, dass die Operette als eine allgemein deutsche Gattung betrachtet wurde. Letztenendes legt die ganz praktische Trennung in zwei unterschiedliche Ensembles die Aufspaltung nach Oper und Operette nahe.

#### 3.1 Quantitative Auswertung der Quelle

Zunächst wurden die Spielpläne für fünf Spielzeiten, nämlich 1922/23, 1927/28, 1932/33, 1933/34, 1934/35 und 1938/39 stichprobenhaft ausgewertet; vergleichend haben wir aus den Rapportbänden die letzte vollständige Spielzeit vor der Theaterschließung am 31. August 1944, also 1943/44<sup>16</sup>, hinzugenommen.

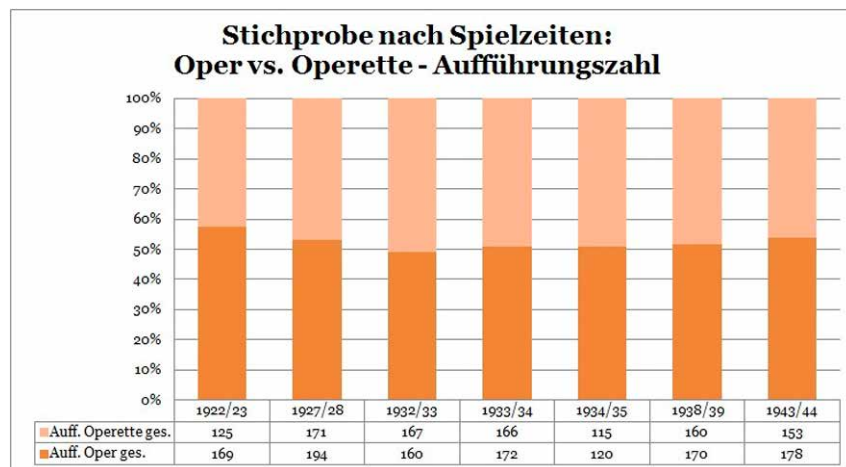


16 StadtA N C 45/III, 1943/44, Bd. 2; Die folgende Spielzeit 1944/45 lief nur knapp zwei Wochen.

Vergleicht man die Anzahl der gespielten Opern mit jener der Operetten, überrascht zunächst nicht, dass das Musiktheater zu rund zwei Dritteln von der Oper bestimmt war. Vor 1933 wurde die Kategorie „Deutsche Oper“ vor allem durch Richard Wagner, die der deutschen Romantischen Oper von Carl Maria v. Weber und die der deutschen Komischen Oper von Albert Lortzing und Friedrich v. Flotow bestritten. Stücke in deutscher Bearbeitung von Giacomo Meyerbeer, Giacomo Rossini oder Jacques Offenbach wurden ebenfalls dazugezählt. Das italienische Opernrepertoire war dominiert von Verdi und Puccini sowie der Belcanto-Oper. Zu „Andere ausländische Opern“ wurde alles gezählt, was nicht italienisch, deutsch oder deutsch bearbeitet war. Vor 1933 waren dies Georges Bizet („Carmen“) und zahlreiche osteuropäische Opern (u.a. von Janáček, Smetana, Tschaiowsky), wobei nach 1934 insbesondere die sowjetischen Komponisten wegfielen. Während die Spielzeit 1934/35 einen allgemeinen Einbruch zeigt, verursacht durch den Umbau des Hauses, ergibt sich für die späten 1930er und die 1940er Jahre ein Trend zu mehr Oper, was vor allem mehr Wagner-Opern, aber auch Mozart bedeutete; die italienischen und ausländischen Opern sind offenbar stark kanonisiert – ihre Anzahl verändert sich kaum.

Geht man aber von den reinen Aufführungszahlen aus, ergibt sich ein anderes Bild: Nun sind Oper und Operette beinahe gleich auf. Als Antwort auf die Theaterkrise, die wirtschaftlichen Schwierigkeiten, von denen das Nürnberger Haus seit 1927 ergriffen und welche durch die Weltwirtschaftskrise um 1930 noch verstärkt wurden,<sup>17</sup> scheint die Intendanz die Operette als gewinnbringendes Genre favorisiert zu haben, so dass 1932/33 sogar eine leichte Mehrheit von 51,1 Prozent der Aufführungen im Musiktheaterbereich auf die Operette entfielen. Auch in den folgenden Jahren blieb die Gattung das Brot-und-Butter-Geschäft. Die leicht ausgeglichenen Zahlen in den 1940er Jahren dürfen mit Blick auf den Ernst der Kriegsjahre nicht darüber hinweg täuschen, dass die großen Wagner-Aufführungen zwar mehr Aufmerksamkeit auf sich zogen, jedoch unter die 178 gespielten Opern (zu 153 Operetten) in der letzten vollständigen Spielzeit rund 50 Komische Opern und Spielopern von Offenbach bis Lortzing fielen.

Der Rapportband für diese Spielzeit offenbart uns auch den Theateralltag unter Kriegsbedingungen: So wurde zum Teil zwei Mal täglich musiziert – nachmittags Operette und abends Oper. Die Einträge des Inspektors zeigen auch, dass bei über 330 Vorstellungen lediglich acht durch Fliegeralarme gestört wurden, davon in sieben Fällen Operetten und zuletzt am 29. Mai 1944 Nico Dostals „Eva im Abendkleid“. Die Spielzeit schloss im Hochsommer des fünften Kriegsjahres dann mit neun Aufführungen in Folge von „Drei alte Schachteln“ (Walter Kollo) – die nächste Operette sollte im Nürnberger Haus erst 1946 produziert werden.



### 3.2 Gestaltungsspielräume und Einflussmöglichkeiten

Nun können wir schon festhalten, dass sich an eine quantitative Analyse der vorliegenden Quelle Fragen nach den Gründen der Spielplangestaltung im Hinblick auf die Operette anschließen. Wirtschaft, Krieg und Politik können als Faktoren angenommen werden. Validieren lassen sich diese Annahmen durch ein intensives Quellenstudium von Programmschriften, Verwaltungsschriftgut (insbesondere des Theaters) und Zeitungsberichten: Bereits der 1914 bis 1920 amtierende Intendant Alois

<sup>17</sup> Die Fränkische Tagespost (StadtBibN, Ztg 00125) berichtete am 17., 18. und 28. Mai 1929 über ein Defizit von 1,6 Mio. RM und die mögliche Schließung des Hauses.

Pennarini hatte nach den Bedrückungen des Ersten Weltkriegs und der insbesondere in Bayern unruhigen ersten Nachkriegsmonate bei der Stückeauswahl auf das „leichtere[n] Genre“<sup>18</sup> gesetzt. Auch unter der folgenden Intendanz Willy Stuhlfeld sanken die Zuschauerzahlen, und die finanziellen Probleme – befeuert durch die steigende Inflation – wuchsen, zumal der fortschrittliche Stuhlfeld weniger auf ein bloßes Unterhaltungsprogramm Wert legte, weswegen ihm seitens des liberalen Oberbürgermeisters Hermann Luppe<sup>19</sup> bald der Rücktritt nahegelegt wurde.<sup>20</sup> Nachdem 1922 das Theater unter städtische Verwaltung genommen wurde, sollte mit dem Generalintendanten Dr. Johannes Maurach<sup>21</sup> auch ein personeller Neuanfang gemacht werden. Dabei entfiel jedoch nicht der Druck, durch eine entsprechende Spielplangestaltung Zuschauerzahlen und Einnahmen zu generieren, und der neue Chef setzte von Anfang an auf „Ensemblekunst und einen gediegenen Spielplan“<sup>22</sup>.

Im Gegenteil begannen sich im Laufe der 1920er Jahre im gesamten Reich Interessengruppen innerhalb des Publikums zu bilden, die zum Leidwesen der Intendanzen mit Aufführungswünschen an die Theaterleitungen herantraten.<sup>23</sup> In diesem Zusammenhang ist auch Alfred Rosenbergs Kampfbund für die deutsche Kultur (KfdK) zu sehen: Die Gründung der Organisation war auf dem NSDAP-Parteitag in Nürnberg 1927 beschlossen und im darauffolgenden Jahr in München vollzogen worden. Er wollte durch nachhaltigen Lobbyismus bei den als national gesinnten Persönlichkeiten einer Stadt „nationalsozialistischen Gedanken in Kreise [...] tragen [...] die durch Massenveranstaltungen im allgemeinen nicht gefasst werden könn[t]en.“<sup>24</sup> Vielleicht lassen sich einige Änderungen im Spielplan oder eine generell vorsichtige Disposition in den späten 1920er Jahren dadurch erklären, auch wenn es keine Nachweise von Kontakten zwischen dem KfdK und Maurach gibt.

18 Vom Stadttheater zum Opernhaus (wie Anm. 2), S. 133.

19 Vgl. Ludwig Luckemeyer: Hermann Luppe. In: Neue Deutsche Biographie (NDB), Berlin 1987, Bd. 15, S. 526f.

20 Staatstheater Nürnberg, 1905-2005. Vom neuen Stadttheater am Ring zum Staatstheater. Nürnberg 2005, S. 106f.

21 Staatstheater Nürnberg (wie Anm. 20), S. 107-109.

22 Vom Stadttheater zum Opernhaus (wie Anm. 2), S. 136.

23 Deutsches Bühnenjahrbuch DBJ 1928, S. 57.

24 Jürgen Gimmel: Die politische Organisation kulturellen Ressentiments. Der „Kampfbund für deutsche Kultur“ und das bildungsbürgerliche Unbehagen an der Moderne. Münster; Hamburg; London 1999, S. 13.

Diese gab es aber an anderer Stelle: Der Intendant stand mehrfach im Geschäftsjahr im Benehmen mit dem Kulturausschuss des Stadtrates der Stadt Nürnberg, in dem seit der Wahl 1931 drei Nationalsozialisten – darunter zeitweise Frankenführer und Publizist Julius Streicher<sup>25</sup> – saßen. Noch direkteren Einfluss wurde seitens einiger Stadtratsmitglieder unternommen: So eröffnet ein Briefwechsel zwischen Intendant Maurach und Stadtrat Liebel, dem Fraktionsvorsitzenden der NSDAP, dass ersterer gerne auf einen Programmwunsch des Politikers einging.<sup>26</sup> Gleichwohl ist zu vermerken, dass Maurach freundschaftlichen Kontakt zum Oberbürgermeister pflegte und diesen in künstlerischen Fragen gerne um Rat bat.<sup>27</sup>

Neben diesen mehr oder weniger inoffiziellen Kontakten gab es auch offene politische Einflussnahme: Mehrfach um 1930 hatte die NSDAP im Stadtrat Anträge eingebracht, bestimmte Stücke vom Spielplan zu streichen, zum Beispiel 1927 bezüglich Ernst Křeneks Oper „Jonny spielt auf“<sup>28</sup>. Meist bildeten sich dabei Oppositionskoalitionen, die auch die gemäßigte, katholische Rechte einschlossen. So beispielsweise am 11. März 1931, als NSDAP und Bayerische Volkspartei in getrennten Anträgen die Absetzung der Operette „Die drei Musketiere“ von Ralph Benatzky wegen religiöser Verunglimpfung beantragten – Anna Ullrich, Rätin für die BVP, bemängelte insbesondere, dass in diesem Stück Nonnen Foxtrott tanzen würden. OB Luppe hatte der Premiere beigewohnt und nicht geklatscht, argumentierte in der Sitzung jedoch, dass man nicht auf die Gefühle aller immer Rücksicht nehmen könne.<sup>29</sup> Zumindest einen Druck durfte die Intendanz also gespürt haben, selbst wenn die Anträge nie mehrheitsfähig waren.

Aus der Sicht nationalsozialistischer Agitatoren schien die Spielplangestaltung ansonsten wohl „gediegen“ genug gewesen zu sein: Selbst Streichers antisemitische Hetzzeitung „Der Stürmer“ lobte Maurachs Opernhaus, dass „sich der neuen Zeit angepasst“<sup>30</sup> habe und „etwas Gutes und Echtes“<sup>31</sup> auf die Bühne brächte. Dagegen bezogen sich aggressive Ausbrüche auf die in der städtischen Verwaltung zuständigen Beamten,

25 Vgl. Daniel Roos: Julius Streicher und „Der Stürmer“ 1923-1945. Paderborn 2014.

26 StadtAN Ratsherren 10, Brief Maurach an Liebel vom 28.11.1931.

27 Hermann Luppe: Mein Leben (= Quellen zur Geschichte und Kultur der Stadt Nürnberg; 10), Nürnberg 1997, S. 273.

28 StadtA N C 7/IX Nr. 414, Stadtratsprotokoll zur Sitzung vom 30.11.1927.

29 StadtA N C 7/IX Nr. 488, Stadtratsprotokoll zur Sitzung vom 11.03.1931.

30 Der Stürmer (StadtA N F4), März 1928, Nr. 9; Kritik zur Oper „Mignon“.

31 Der Stürmer (StadtA N F4), Januar 1930, Nr. 1, Kritik zu dem Drama „Die andere Seite“ (im Alten Stadttheater)

die Stadträte Süßkind und Engelsehr, die für allerlei „Juderei[en] im Stadttheater“ verantwortlich seien.<sup>32</sup> Zu Süßkind, der kurz vor der Machtübernahme starb, hatte auch Maurach ein gespanntes Verhältnis: Während der Stadtrat sorgsam über die in seinen Augen viel zu hohen Kosten des Theaterdirektoriums wachte und den Intendanten unter Rechtfertigungsdruck für Reisekosten, großzügige Gastspiele und aufwändige Spielplangestaltung setzte,<sup>33</sup> sah sich dieser mit dem Vorwurf konfrontiert, keine jüdischen Künstler zu beschäftigen.<sup>34</sup> Obgleich die Aufführung von „Jonny spielt auf“ 1928 unter Polizeischutz stattfand, fehlte es dem Opernhaus an jenen brutalen Störungen, die Angehörige der Sturmabteilungen SA regelmäßig in eher dem Kabarett verschriebenen Institutionen, wie dem Intimen Theater in der Johannesgasse<sup>35</sup> oder dem Apollo-Theater in der Pfannenschmiedsgasse, veranstalteten.<sup>36</sup>

Was auf der Nürnberger Mikroebene an vielen Stellen noch als gewöhnliche Aushandlungsprozesse gewertet werden kann, erhält mit der Machtübernahme auf der Makroebene zunehmend eine Form von reichsweiter Kontrolle über die Spielplangestaltung Kraft Gesetz. So war es auch wieder der KdFK, der als erste staatliche Institution, die Richtlinien für eine lebendige deutsche Spielplangestaltung formulierte, die „einem deutschen Publikum wesens- und artgemäß sein [müsse].“<sup>37</sup>

Weitaus größeren Einfluss hatte jedoch Reichsdramaturg Rainer Schlösser<sup>38</sup> als „die Instanz, welche in allen Fragen und Streitfragen der Spielplangestaltung der deutschen Theater je nach dem anregend oder korrigierend eingreift oder auch als oberste Stelle entscheidet.“<sup>39</sup> Er war gleichzeitig Präsident der Reichstheaterkammer und damit unmittelbar mit der Reichskulturkammer und dem Propagandaministerium von Dr. Joseph Goebbels verbunden, welche durch das Reichstheatergesetz die

Befugnis erhielt, „künstlerisch inspiriert“ Konzessionen zu vergeben<sup>40</sup>. Genauso wie sich beide Funktionsträger Spielpläne zur Korrektur vorlegen ließen, erteilten sie unter verschiedensten Begründungen Ausnahme genehmigungen, die eine systematische Unsystematik belegen.<sup>41</sup> So wurde nun nicht mehr nur nach „deutschem Wesen“ oder religiösem Hintergrund von Komponist und Librettist bewertet, sondern auch musikästhetische und inhaltliche Fragen, mithin Fragen von Performanz und Propaganda miteinbezogen: Zum Beispiel wurde die Darstellung „[...] prominenter oder historischer Persönlichkeiten auf der Bühne“<sup>42</sup> verboten. Tatsächlich erlaubte es sich der Nürnberger OB Liebel bei einem Empfang im Rathaus Hitler zu fragen, warum das beliebte Singspiel „Friederike“ von Franz Lehár – immerhin Hitlers Lieblingskomponist<sup>43</sup> – unlängst verboten worden sei. Der Reichskanzler erwiderte, dass das Vorkommen Goethes in dem Stück „unmöglich“ sei.<sup>44</sup>

Schnell behauptete man allgemein, dass die Maßnahmen erfolgreich beendet worden seien,<sup>45</sup> doch Schlösser erläuterte Goebbels schon im Herbst 1934, warum insbesondere die „jüdischen Bestandteile in der Operette“ nicht gleich „restlos aus[ge]merzt“<sup>46</sup> werden konnten. Da „namhafte Operetten [...] durchweg jüdische Operetten“<sup>47</sup> waren, dürfe man die Bühnen nicht sofort ihrer Kassenschlager berauben. Zuerst setzte Schlösser auf sanften Anpassungsdruck und stoppte nur die Aufführungen rein jüdischer Operetten, sah jedoch auch Ausnahmeregelungen für „wirtschaftlich besonders unglückliche Fälle[...]“ vor.<sup>48</sup> Während die Wiener Operette generell unbedenklich erschien, wurde für

40 Konrad Dussel: *Ein neues, ein heroisches Theater? Nationalsozialistische Theaterpolitik und ihre Auswirkungen in der Provinz*. Bonn 1988, S. 57-64. Die Durchführungsverordnung zum Gesetz ermöglichen den Behörden, die Zulassung eines Veranstalters an dessen moralische, künstlerische und nationale Einstellung zu knüpfen, sowie an die Mitgliedschaft des ausführenden Personals in den entsprechenden Organisationen (z.B. Reichstheaterkammer (S. 60f)).

41 Der „Reichsdramaturg“ (wie Anm. 38), S. 139-150, insb. 139, 141, 148.

42 Ebd., S. 93.

43 Haffner, Ingrid und Herbert: *Immer nur Lächeln ... – das Franz Lehár Buch*. Berlin 1998, S. 178.

44 BA R55/20414, Aktenvermerk Liebels vom 10.02.1939; ebenso Der „Reichsdramaturg“ (wie Anm. 38), S. 93.

45 Theophil Stengel und Herbert Gerigk: *Lexikon der Juden in der Musik*. Berlin 1943, S. 5. Das Lexikon wird kritisch besprochen und faksimiliert wiedergegeben bei Eva Weissweiler: *Ausgemerzt! Das Lexikon der Juden in der Musik und seine mörderischen Folgen*. Köln 1996.

46 Reichsdramaturg Rainer Schlösser in einem Bericht an den Reichsminister Joseph Goebbels über die „Situation der Operette“ vom 12.09.1934 (BA R 55/20169, f. 145-147). Ein Faksimile in *Operette unterm Hakenkreuz* (wie Anm. 4), S. 14-16.

47 Ebd.

48 Ebd., f. 146, S. 15.

32 Der Stürmer (StadtA N F4), Januar 1928, Nr. 4.

33 StadtAN, Rep. C7 HR. IX a2 Nr. 189.

34 *Mein Leben* (wie Anm. 27), S. 205; Luppe berichtet über Süßkinds öffentlichen Vorwurf.

35 Vgl. Kultur in Nürnberg (wie Anm. 2), S. 25-28.

36 Die Fränkische Tagespost (StadtBibN, Ztg 00125) berichtet von der Störung der Revue „Küssen verboten“ wegen eines Hitler-Couplets im Intimen Theater am 15.03.1932 und der Revue „Liebe mich“ im Apollo-Theater wegen einer anzüglichen Allegorie über das Reich am 31.05.1931.

37 Richtlinien für eine lebendige deutsche Spielplangestaltung, in: *Die Deutsche Bühne 1* (1933/2), S. 45.

38 Vgl. Boris von Haken: *Der „Reichsdramaturg“ Rainer Schlösser und die Musiktheater-Politik in der NS-Zeit*. Hamburg 2007.

39 Hans Hinkel (Hg.): *Handbuch der Reichskulturkammer*. Berlin 1937, S. 247f.

jüngere Stücke einem einwandfreien (arischen) Komponisten das Primat vor einem möglichen jüdischen Librettisten eingeräumt, was sich auch in der besonders schwierigen Konstellation des überaus beliebten Lehár mit seinen durchweg jüdischen Autoren auswirkte.<sup>49</sup> Schließlich war es nicht nur aus Mangel an Werken und Zeit nicht einfach so möglich, Ersatz zu komponieren – und auch alle neuen Stücke mussten vorab auf ihre „Unbedenklichkeit“<sup>50</sup> hin geprüft werden. Rainer Schlösser formulierte demnach auch in der Festschrift zur Wiedereröffnung des Nürnberger Stadttheaters nach dem großen Umbau im Sommer 1935 sehr deutlich, wenn er im nationalsozialistischen Theater „einer der wichtigsten Waffen im Kampf um [...] Weltgeltung“ des deutschen Volkes ausmacht.<sup>51</sup>

Die Spielplangestaltung war entsprechend dem Genre Operette schon vor der Machtübernahme stets tagesaktuell und gar nicht unpolitisch: 1932/33 gab man „Die Zirkusprinzessin“ von Emmerich Kálmán zu dessen 50. Geburtstag.<sup>52</sup> Im selben Jahr wurde Walter W. Goetzes „Der Schwarze Husar“ auf den Spielplan gesetzt: Die in Braunschweig ein Jahr zuvor uraufgeführte Operette hat den Befreiungskampf des „Schwarzen Herzogs“ Wilhelm v. Braunschweig zum Thema und ist damit im 120. Jubiläumsjahr des Beginns der Befreiungskriege gegen Napoléon durchaus naheliegend.

Gleiches gilt für die Zeit nach 1933: 1938, im Jahr des Anschlusses des Sudetenlandes und Österreichs, finden sich mit Czajaneks „Geheimnis einer Nacht“ die Operette eines Sudetendeutschen und mit Streckers „Der ewige Walzer“ der aktuelle Erfolg der Wiener Volksoper im Plan.<sup>53</sup>

Politisch wie rassistisch motiviert war das für Nürnberg bemerkenswerte Beispiel des verbotenen „Schwarzwaldmädel“ von Leon Jessel. Sie war seit der Uraufführung 1917 fester Bestandteil der deutschen Spielpläne und „entsprach inhaltlich und musikalisch NS-Idealen“<sup>54</sup> und dies wohl weniger wegen der „Meistersinger“-Anklänge („Es lebe die Kunst!“),

sondern mehr wegen des generell traditionalistisch-idyllischen Daherkommens.<sup>55</sup> Außerdem war es aus finanziellen Gründen ein Stück, das viel gespielt wurde, weil es keinen Chor erforderte – ganz offenbar ist es eines von Schlössers „unglücklichen“ Ausnahmefällen.<sup>56</sup> Bei Hitler, Himmler und Streicher erfreute sich das Stück großer Beliebtheit, obwohl Jessel trotz Taufe bei Stengel und Gerigk als „Volljude“ gelistet wird.<sup>57</sup> Ausgerechnet zu dem Reichsparteitag 1935, auf dem mit der Verabschiedung der Nürnberger Rassengesetze definiert wurde, wer Jude war und wer nicht, hatte sich Hitler die Operette für eine Festaufführung im Nürnberger Opernhaus gewünscht – aus unbekanntem Gründen kam diese nicht zu Stande.<sup>58</sup> Doch in der darauffolgenden Spielzeit standen gleich drei Werke von Nicht-Ariern auf dem Programm: „Schwarzwaldmädel“, „Die Försterchristl“ und „Das Dreimäderlhaus“, die jedoch von Schlösser gebannt waren.<sup>59</sup> Julius Streicher hatte anscheinend Maurach beauftragt, die Stücke weiterhin zu spielen, und schließlich bemühte sich der Intendant stets, die Wünsche des örtlichen „Führers zu erfüllen“<sup>60</sup>. Das war nicht das erste Mal: Leo Falls Operette „Die Rose von Stambul“ wurde ebenfalls vom Frankenführer genehmigt, da „im Interesse einer interessanten Spielplangestaltung in der Operette die Arierfrage nicht nachgeprüft werden sollte“<sup>61</sup>. Anders verhielt es sich bei „Der fidele Bauer“, ebenfalls von dem oben genannten jüdischen Komponisten: Ihre Aufführung im Stadttheater Fürth wurde durch Schlösser untersagt, nachdem der Reichsbauernführer Walter Darré den Reichsnährstand durch die Inhalte der Operette verunglimpft sah; versehentlich verwechselten die Beamten des Reichsdramaturgen die Häuser in Fürth und Nürnberg und sandten den Bescheid zunächst an Maurach.<sup>62</sup>

55 Albrecht Dümling: *Verweigerter Heimat. Léon Jessel (1871–1942), Komponist des „Schwarzwaldmädel“*. Düsseldorf 2012, S. 54–77, Zitat auf S. 71.

56 Der „Reichsdramaturg“ (wie Anm. 38), S. 100.

57 *Verweigerter Heimat* (wie Anm. 55), S. 25; *Lexikon der Juden in der Musik* (wie Anm. 44), S. 150. Jessel wurde im Winter 1941/42 wegen Verstoß gegen das Heimtücke-Gesetz (nicht wegen seiner jüdischen Abkunft) durch die Gestapo vorgeladen, im Berliner Polizeigefängnis misshandelt und starb kurz darauf im Jüdischen Krankenhaus: *Verweigerter Heimat* (wie Anm. 55), S. 121–125.

58 *Verweigerter Heimat* (wie Anm. 55), S. 105.

59 Der „Reichsdramaturg“ (wie Anm. 38), S. 98–101; der Vorgang ist belegt in BA R55/20414 – ein Abgleich der Aussagen und Quellen mit der Spielplanstatistik der Ära Maurach und den Rapportbücher steht noch aus.

60 StadtA N C 18/II, Nr. 4531, Brief Maurach an Streicher vom 05.07.1938.

61 BA R 55/20414, Brief Maurach an Schlösser vom 07.02.1935.

62 BA R 55/20414, Brief Schlösser an Maurach vom 11.12.1934.

49 Ebd.

50 DBJ 1934, S. 120

51 Musik und Theater – Blätter der städtischen Bühnen Nürnberg, H. 10 (Juni 1936), S. 2.

52 Abgabe Gärtner, unverzeichnete Zeitungsausschnittsammlung; derzeit einsehbar im *firmt*.

53 Abgabe Gärtner, unverzeichnete Zeitungsausschnittsammlung; derzeit einsehbar im *firmt*.

54 Albrecht Dümling: „Wiederentdeckung NS-verfolgter Operettenkomponisten“. In: *Operette unterm Hakenkreuz* (wie Anm. 4), S. 205.



Auf Reichsebene blieb Streichers Gutsherrenart nicht unbemerkt: Schlösser setzte Goebbels über die Regelverstöße in Kenntnis, der wiederum Hitler darüber informierte. Der Führer hatte jedoch keinen Einwand gegen die Sondergenehmigung Streichers<sup>63</sup>, was dazu führte, dass in der darauffolgenden Spielzeit Jessels „Schwarzwaldmädel“ 22 Mal aufgeführt wurde. Der Reichsdramaturg wurde immer wieder von Theatern um eine Aufführungsgenehmigung gebeten, die auf die Ausnahme in Nürnberg verwiesen. Doch „für alle anderen deutschen Theater [blieb] die Operette verboten“<sup>64</sup>. Die Erteilung einer Sondergenehmigung wiederholte sich abermals, wie Otto Fischer in der Betrachtung zur Premiere vom „Blauen Wunder“, dessen Komponist Hartmann am Stadttheater Fürth gewirkte hatte, erwähnte.<sup>65</sup>

Hatte die Bühnenspielleitung in Nürnberg schon in den 1920er Jahre aus wirtschaftlichen Gründen auf die modische Berliner Operette mit ihren fast ausschließlich jüdischen Komponisten gesetzt, jedoch selten progressive Stücke wie Jazzoperetten favorisiert – Maurach galt nun einmal als Mann einer „gediegenen Mittellinie“<sup>66</sup> – wurde der Anpassungsdruck trotz lokaler Ausnahmen allseits größer: Bezüglich der Spielzeitenstichprobe aus der bereits oben benannten Statistik lassen sich die 92 aufgeführten Operetten der sieben Spielzeiten dahingehend kategorisieren<sup>67</sup>, ob der Komponist oder Librettist arisch oder nicht-arisch war. Dafür möchte der Verfasser einer „strengen“ Lesart, wie sie durch die KfdK oder das zeitgenössischen Standardwerk „Lexikon der Juden in der Musik“ von Stengel und Gerigk vertreten wurde, folgen, nach der bereits der Befund eines nicht-arischen Texters genügte, um ein Werk vom Spielplan zu entfernen – in diesen Fällen war der Reichsdramaturg meist zu Kompromissen bereit, wie der Umgang mit dem Mozart-Librettist Da Ponte belegt.<sup>68</sup>

n=92	ges. Kom- po- nisten	ges. Libret- tisten	Spiel- zeit 1922 /23	Spiel- zeit 1927 /28	Spiel- zeit 1932 /33	Spiel- zeit 1933 /34	Spiel- zeit 1934 /35	Spiel- zeit 1938 /39	Spiel- zeit 1943 /44
arisch	27	7	6	2	2	4	8	9	4
nicht- arisch	31	48	15	15	19	15	6	5	2
Son- der- fall	21	1	0	1	0	0	0	1	1
unbe- kannt	13	35	1	2	0	1	0	0	3

Kategorisierung der gespielten Operetten nach arischen vs. nicht-arischen Komponisten/Librettisten; eigene Berechnung

Die Zahlen offenbaren auch einen erwarteten Bruch nach 1934, jedoch keinen vorseilenden Gehorsam des Generalintendanten vor der Machtübernahme. Auch verschwinden nicht-arische Komponisten nicht völlig. Vielmehr verdeckt die Hinwendung zur unproblematisch kategorisierten Wiener Operette deren weitere Dominanz neben programmatischen Neukompositionen. Für die Spielzeit 1938/39 wurde „Paganini“ von Franz Lehár neu einstudiert: Lehár – selbst Ungar und mit einer Jüdin verheiratet – war als Hitlers Lieblingskomponist geadelt, seine den Nürnberger Gesetzen widersprechenden Familienverhältnisse nachträglich legalisiert. In diesem Spannungsfeld bemerkte Ulrich Hußla in seiner sehr positiven Nürnberger Zeitungskritik nicht nur die melodische Brillanz des Komponisten, sondern auch die „Qualitäten“ des Textbuches – die Librettisten Knepler und Jenbach waren jedoch beide Juden und bei Stengel und Gerigk aufgeführt.<sup>69</sup> Dennoch bestand noch in der Spielzeit 1943/44 die Hälfte des gespielten Operettenprogramms in Werken des großen Ungarn.

63 Der „Reichsdramaturg“ (wie Anm. 38), S. 99.

64 BA R 55/20414, Brief Schlösser an Ihler vom 16.11.1936.

65 Abgabe Gärtner, unverzeichnete Zeitungsausschnittsammlung; derzeit einsehbar im firmt.

66 Schmidt, Kultur in Nürnberg, S. 131

67 Neben Stengel/Gerigk (wie Anm. 45) wurden zur Kategorisierung folgende, möglichst zeitgenössische Werke benutzt: Volker Klotz: *Operette. Porträt und Handbuch einer unerhörten Kunst*. München; Zürich 1991; Hans Renner: *Das Wunderreich der Oper*. Berchtesgaden 1956 (1. Aufl. 1938); Anton Würz: *Reclams Operettenführer*. Stuttgart 2002; Anton Würz und Wilhelm Zentner: *Reclams Opern- und Operettenführer*. Stuttgart 1951.

68 Der „Reichsdramaturg“ (wie Anm. 38), S. 98, 101.

69 *Lexikon der Juden in der Musik* (wie Anm. 44), S. 123.

Nach dem Weggang von Johannes Maurach und wenig später der Entlassung Streichers ließ der neue Generalintendant Willi Hanke 1940 bezüglich der Operette verlauten, dass er „das alte Pflegen“ aber auch Neukompositionen (Stauch und Vetterling) neben die Klassiker (Lehár) stellen wolle; einer „Sucht nach dem unter allen Umständen neuen“ mochte er keinen Vorschub leisten – in der Literatur wird er daher meist als uninspirierter Sachverwalter bewertet.<sup>70</sup> In der letzten Saison bestand der Operettenspielplan zu zwei Dritteln aus Werken Lehárs und Kompilationen nach dem seinerzeit durchaus ebenso kritisch gesehenen, durch Urkundenfälschung arisierten Johann Strauß Sohn<sup>71</sup>.

Damit kann Verwaltungsschriftgut und Zeitungsausschnitte Fragen nach Spielplangestaltung und Wirkung der Inszenierung beantworten. So vielschichtig, chaotisch sich durch ein eingehendes Studium der hervorragenden Quellenlage die Einflüsse auf den Spielplan darstellen, so bleibend ist bei Mitwirkenden und Zuhörer die Musik eines hochklassigen Operettenensembles in Erinnerung,<sup>72</sup> das in der Zeit vor allem eines bot – die notwendige, propagandistisch gewünschte Zerstreung. Ein Mitglied des Kinderballetts erinnerte sich im Zeitzeugeninterview beispielsweise noch heute an die Textzeile „Liebe und Sport verbindet die Welt“ aus Fred Raymonds vor den Olympischen Spielen 1935 neukomponierten und in Nürnberg aufgeführten Operette „Lauf ins Glück“<sup>73</sup>.

#### 4. ZUSAMMENFASSUNG UND AUSBLICK

Betrachtet man also die Veränderungen nach der Machtübernahme, so zeigt sich schnell, dass der Druck auf Theater und Spielplan stärker von der Makro- als von der Mikroebene kam. Vor allem die lokale „Gutsherrschaft“ des Frankenführers Streicher tat ein wesentlichen Teil, dass für den Nationalsozialismus als typisch identifizierte Kompetenzwirrwarr von

70 Staatstheater Nürnberg (wie Anm. 20), S. 109-111; Hanke wurde von der amerikanischen Militärregierung am 9. Juli 1945 entlassen und 1946/47 durch Bruno Iltz, später durch Karl Pschigode beerbt (S. 111-113).

71 Zu dem Thema vgl. Hanns Jäger-Sunstenau: *Johann Strauß. Der Walzerkönig und seine Dynastie. Familiengeschichte, Urkunden*. Wien 1965, S. 84f.; *Johann Strauß – Ent-arisiert. Die Sammlung Strauß-Meyszner: Impulse für Forschung und Interpretation*. Katalog zur Ausstellung der Wiener Stadt- und Landesbibliothek. Wien 2003.

72 Zeitzeugeninterview mit dem Opernkritiker Theo Kretzschmar vom 21.08.2014, unverzeichnete Tonaufnahme und Transskript; derzeit einsehbar im *firmt*.

73 Zeitzeugeninterview mit Sophie Herrmann vom 29.07.2014, unverzeichnete Tonaufnahme und Transskript; derzeit einsehbar im *firmt*.

konkurrierenden Personen und Institutionen<sup>74</sup> zu verstärken. Sie bringt beispielsweise in Form des Schwarzwaldmädel mehr Sonderfälle hervor, als an anderen Theater im Deutschen Reich.<sup>75</sup> Dennoch kann man auch für Nürnberg den institutionell gewollten Bruch im Spielplan finden, dessen Verschiebungen von der moderneren Berliner zur konservativeren Wiener Operette und damit zu Strauß und vor allem Lehár mit den Befunden für andere Großstädte übereinstimmt.<sup>76</sup> Auch das Opernrepertoire weicht nicht signifikant vom Reichsschnitt ab, wirkt in Nürnberg jedoch etwas konservativer (weniger Italiener und weniger neue Stücke insgesamt).<sup>77</sup>

Nach dem Zweiten Weltkrieg bestand wie nach dem Ersten seitens des Publikums ein Bedürfnis nach Ablenkung durch das Theater. Das Operettenrepertoire sollte sich ändern, die Inszenierungsästhetik jedoch kaum, denn die Operette wurde „nach 1946 nahezu eins zu eins so weitergespielt, wie sie von den Nazis neu erfunden wurde“<sup>78</sup>. Einmal mehr erfüllte diese „Heimatkunst in Ruinenlandschaft“<sup>79</sup> den Wunsch nach Ablenkung durch eine heile Welt, wodurch sich das Genre endgültig von seinen Wurzeln der Ironie und Kritik entfernte.

Die nationalsozialistische Kulturpolitik hatte die personelle Ausstattung und ästhetische Ausrichtung der Operettenproduktion nachhaltig verändert, jedoch handelt es sich hierbei um einen heterogenen und inkonsistenten Prozess am gegebenen Beispiel. So unterschieden sich die Einflussmöglichkeiten auf der Mikro- und der Makroebene, wobei die Eingriffe der lokalen Politprominenz als eine bemerkenswerte, wenn auch nicht singuläre Erscheinung gewertet werden müssen. Es wird die zukünftige Aufgabe deutlich, aus einem Puzzle an Spielplanstatistiken, Zeitungskritiken und Verwaltungsakten ein farbiges Bild zu malen und zu rahmen. Das vorgenannte Beispiel zeigt uns also das Stadttheater Nürnberg als Institution und die Operette als Kunstform als einen Mikrokosmos, der sich nach seinen eigenen Koordinaten drehte, auch wenn er sich in

74 Gärtnerplatztheater (wie Anm. 3), S. 14, so bereits Reinhard Bollmus: *Das Amt Rosenberg und seine Gegner. Studien zum Machtkampf im nationalsozialistischen Herrschaftssystem*. Stuttgart 1970, u.a. S. 236.

75 Boguslaw Drewniak: *Das Theater im NS-Staat*. Düsseldorf 1983, S. 335-343.

76 Ebd., S. 273.

77 Ebd., S. 328-331.

78 Grußwort (wie Anm. 5), S. 11.

79 Verweigerte Heimat (wie Anm. 55), S. 127-135

Spannung mit äußeren Umständen befand. Angesichts der Inkonsistenz in der Kulturpolitik lassen sich die Veränderungen vor und nach 1933 nicht für die gesamte deutsche Theaterlandschaft pauschalisieren. Das angeführte Beispiel verdeutlicht nicht nur die Sonderstellung des Nürnberger Theaters, sondern bekräftigt die Notwendigkeit, eine Lokalstudie für Nürnberg durchzuführen.



Der Komponist Oscar Straus bedankt sich bei Intendant Karl Pschigode für die „schöne Aufführung der ‚Drei Walzer‘“ in Nürnberg. Foto mit handschriftlicher Widmung, 1950.

## „ICH BIN BERLINERIN, DEUTSCHE, CHRISTIN.“ INDIVIDUELLE ABSICHERUNGSVERSUCHE IM POPULÄREN MUSIKTHEATER DER 1930ER-JAHRE

von Carolin Stahrenberg

Die sogenannte „Machtergreifung“ Hitlers im Jahr 1933, die ja eigentlich eine Machtübergabe von Seiten des Reichspräsidenten Hindenburg war, hatte weitreichende Auswirkungen auf große Teile des öffentlichen und politischen Lebens, folglich auch auf das populäre Musiktheater. Diese unbestreitbare Tatsache, die mit dem Wissen um das später Geschehene noch eindrücklicher ins Bewusstsein gerät, lässt die damaligen Veränderungen gelegentlich als abrupt, quasi von einem Tag auf den anderen, erscheinen. Tatsächlich vollzog sich die von den Nationalsozialistinnen und Nationalsozialisten als „Gleichschaltung“ bezeichnete Re-Organisation von Politik, Gesellschaft und Kultur, die auch den Ausschluss der Juden aus dem öffentlichen Leben umfasste, in vielen Bereichen etappenweise und muss somit als Prozess verstanden werden. Ebenso prozesshaft stellen sich auch ideologische und ästhetische Veränderungen dar, die Gegenstand kontinuierlicher Aushandlungsprozesse sind. Einen radikalen „Bruch“ im Januar 1933 anzunehmen, verschleiert, auch wenn die Schritte der Reichsführung teilweise in schneller Abfolge erfolgten, nicht nur das planvolle Handeln der innerhalb des Systems agierenden Menschen, es lässt auch die bereits vor 1933 zu beobachtenden Veränderungen im politischen und gesellschaftlichen Diskurs leicht übersehen. Wie sich im populären Musiktheater derartige Prozesse im und um das Jahr 1933 darstellen und welche Strategien auf individueller Ebene zur Absicherung von Karriere und Person ergriffen wurden bzw. ergriffen werden mussten, möchte ich im Folgenden anhand einer individuellen, biographischen Perspektive zeigen.

### ABSICHERUNG VON KONTINUITÄT I: CLAIRE WALDOFF IN HAMBURG

Claire Waldoff, mit bürgerlichem Namen Clara Wortmann und heutzutage vielleicht nicht jedem Opern-Liebhaber automatisch ein Begriff, gehörte zu den beliebtesten Sängerinnen des populären Repertoires auf den Bühnen der Weimarer Republik.<sup>1</sup> Eigentlich Schauspielerin, spielten

<sup>1</sup> Weiterführende biographische Informationen zu Claire Waldoff bei: Carolin Stahrenberg: Artikel „Claire Waldoff“. In: Beatrix Borchard und Nina Noeske (Hg.): *MUGI. Musikvermittlung und Genderforschung: Lexikon und multimediale Präsentationen*. Hamburg 2003ff. Stand vom 27.3.2006. URL: [http://mugi.hfmt-hamburg.de/Artikel/Claire\\_](http://mugi.hfmt-hamburg.de/Artikel/Claire_); Maggie Koreen: *Claire Waldoff. Die Königin des Humors. Eine Biografie*. Gelsenkirchen 2014.



Claire Waldoff in der Uraufführungsproduktion von Walter Kollo's „Drei alte Schachteln“ am 6. Oktober 1917, Theater am Nollendorfpfatz

Kabarett und Operette gerade zu Beginn ihrer Karriere eine wichtige Rolle. In den Stücken der Berliner Komponisten Walter Kollo oder Jean Gilbert verkörperte sie volkstümliche Figuren wie die Köchin Auguste in „Drei alte Schachteln“ und entwickelte so nach und nach die Bühnenpersona, mit der sie sich später zunehmend von narrativen Strukturen emanzipierte und als „sie selbst“, sprich „die Waldoff“, im Rahmen von größeren Revuen oder Kabarettprogrammen auf der Bühne stand. Ihr Repertoire umfasste ausschließlich deutschsprachige Songs, die sie meist im Berliner Jargon vortrug und die inhaltlich um die Hauptstadt und jeweils aktuelle Themen kreisten. So sang sie im Jahr 1914 im Zuge der zu Beginn des Ersten Weltkriegs auf den Bühnen propa-

gierten Kriegsbegeisterung in einer chauvinistischen Revue das Couplet „Der Soldate, der Soldate ist der schönste Mann im ganzen Staate“<sup>2</sup> und schmetterte ca. zehn Jahre später (1926) mit gleicher Intensität die von Friedrich Hollaender verfassten provokant-emanzipatorischen Worte „Raus mit den Männern aus dem Reichstag“<sup>3</sup>. Waldoffs Bühnenpersona wurde in einer Verbindung von Nostalgie mit frecher Berliner Schnauze als eine Art lebendige Zille-Figur beschrieben, und schon 1917 ist für sie in Zeitungen eine Selbstetikettierung als „Volkssängerin“ nachweisbar.<sup>4</sup> Als unangepasst und selbstbewusst galt Waldoff durch jenseits der Bühnenauftritte medial zelebrierte, als unfeminin geltende Grenzüberschreitungen, wie das Rauchen von Zigarren, das Tragen von Anzügen sowie durch Fahrrad- und

2 Marsch-Duett aus der Operette „Immer feste druff“, Musik Walter Kollo (gemeinsam mit Karl Gessner), Platteneinspielung Grammophon 17127L, 2-944231 (NE 12/1914).

3 In der Charell-Revue „Von Mund zu Mund“, Platteneinspielung Homocord 18661-1, B 19743 18661-1, B 1973 (NE 09/1926).

4 Leo Heller: „Bei Claire Waldoff“. In: Neues Wiener Journal, 14.2.1917, S. 5f.

Autofahren. Auch wenn man ihr in Zeitungen ausschweifende Streifzüge durch „Kaschemmen und Verbrecherlokale“<sup>5</sup> nachsagte, lebte sie lange Jahre in einer festen Beziehung mit ihrer Lebensgefährtin Olly von Roeder in einem relativ bürgerlichen Ambiente, umgeben von Büchern und mit einem Kleingarten in Berlin Schmargendorf.

Im Jahr 1933 war Waldoff fast 50 Jahre alt und schaute bereits auf über ein Vierteljahrhundert Bühnenkarriere zurück. Die Ereignisse des Jahres lesen sich in Waldoffs Autobiographie relativ kurz:

*Das ‚Dritte Reich‘ war angebrochen. Ich wurde auf den Index gesetzt. Ich wurde sofort für Film und Funk von Goebbels verboten. Mein arischer Nachweis wurde bis zum Urgroßvater in Ordnung befunden. Ich war aber unerwünscht. Die Kollegen rückten von mir ab, Kabarettregisseure durften keine Verträge mit mir abschließen. Da wurde ich mein eigener Manager, gab meine eigenen Abende.<sup>6</sup>*

Beschrieben wird in diesem rückblickend in den 1950er Jahren verfassten Text ein relativ deutlicher Bruch im Sinne eines Abbruchs von Engagements-Routinen, der durch Umschwenken auf andere Management-Strukturen (nämlich als Selbst-Unternehmerin) kompensiert wird. Gleichzeitig stellt die passive Formulierung die NS-Diktatur sprachlich in die Nähe eines zwangsläufigen Naturphänomens („bricht an“) und verschleiert die Ebene der Akteure. Als Handelnde erscheinen in diesem Absatz Goebbels, die Kollegen, Kabarettregisseure und Waldoff selbst – die Prüfer des „Ariernachweises“ oder andere Menschen, die den „Anbruch“ des „Dritten Reichs“ ermöglichten, verschwinden hinter einem anonymen System.

Überprüft man Waldoffs Engagements exemplarisch anhand von Zeitungen der betreffenden Jahre (in diesem Fall im Hamburger Anzeiger und in den Hamburger Nachrichten), so lässt sich hier zunächst kein Umschwung in den Routinen der Waldoff feststellen. Sie ist im Jahr 1931 und 1932 jeweils zweimal für Gastspiele in Hamburg, im Mai im Kaffeehaus Vaterland, im November im Varieté Flora; im Jahr 1933 ist sie ebenfalls im Mai und im November in Hamburg (in der Flora), zusätzlich noch im Dezember (Kaffee Dreyer). Es handelt sich bei diesen Engagements

5 Ebd.

6 Claire Waldoff: *Weeste noch...! Aus meinen Erinnerungen*. Göttingen 2013 [Neuausgabe des Erstdrucks, Progress Verlag, 1953], S. 124.

1931-1933 nicht um Liederabende, sondern um Auftritte innerhalb eines größeren, gemischten Programms, und sie ist für einen längeren Zeitraum (ca. einen Monat) am Haus engagiert. 1934 gastiert sie dann nur einmal, mit ihrem Tourneeprogramm, bevor sie 1935 mehrere Wochen in Kollos „Drei alte Schachteln“ am Operettenhaus auf der Bühne steht. Ein Gastspiel, das sich ein Jahr später, 1936, wiederholt.<sup>7</sup> Von einem Bruch ist in diesen Quellen, auch inhaltlich in den Kritiken der Abende, nichts zu bemerken, und auch die Art der Engagements und deren Präsentation in den Medien ist ähnlich.

Allerdings zeigen die Zeitungen nur einen Teil der hinter diesen Engagements stehenden Entscheidungen und Geschehnisse. Im Bundesarchiv ist die Reichskulturkammer-Akte von Waldoff erhalten. Darin findet sich u.a. ein Brief des Kampfbundes für Deutsche Kultur, Ortsgruppe Hamburg, an Max Otto Friedländer, den Direktor des Flora-Varietés, der das Mai-Programm 1933 betrifft. Waldoff wird hier als „kommunistische Exponentin und Vertreterin einer dekadent gewerteten Kunstrichtung“ beschimpft. Ein Auftreten Waldoffs werde man „mit allen [...] zur Verfügung stehenden Mitteln verhindern“ und Friedländer solle „rechtzeitig“ bereits eingegangene vertragliche Bindungen lösen, „da Sie bei einem Auftreten der ‚Künstlerin‘ alle Weiterungen selbst zu tragen haben.“<sup>8</sup> Im weiteren Verlauf des Briefes wird der Angriff gegen das Varieté, für den das Gastspiel Waldoffs lediglich als Anlass genutzt wird, auf eine allgemeine und rassistische Ebene ausgeweitet:

*Wir haben Ihre Programme der letzten Monate mit grossem Interesse verfolgt und dabei festgestellt, dass Sie noch immer einen solch hohen Prozentsatz ausländischer und jüdischer Artisten beschäftigen, den wir im Interesse einer kulturellen Erziehung der breiten Masse nicht für tragbar halten, abgesehen von den sozialen und wirtschaftlichen Erwägungen, die einen deutschen Variétébesitzer von selbst dazu anhalten sollten, der furchtbaren Wirtschaftsnot unter den deutschen Künstlern auch ohne Druck von Oben durch Beschäftigung von min-*

<sup>7</sup> Nachweise: Hamburger Nachrichten, 30.5.1931, 9.5.1932, 26.5.1932, 19.11.1932, 7.5.1933, 26.11.1933, 30.11.1933, 20.2.1935; Hamburger Anzeiger, 5.10.1934; Altonaer Nachrichten, 21.12.1931 (recherchierbar über <http://www.theeuropeanlibrary.org/tel4/newspapers>, abgerufen am 10.6.2016).

<sup>8</sup> Brief von Karlheinz Bergschiker, Fachgruppenleiter der Fachgruppe Kleinkunst und Varieté, i.A. des Leiters des Kampfbundes für Deutsche Kultur Dr. Haselmayer, Ortsgruppe Hamburg, an die Direktion des Flora-Theaters Hamburg, dat. 22. April 1933. Bundesarchiv (BArch), ehem. BDC (Berlin Document Center), RKK (Reichskulturkammer), Waldoff, Claire, 21.10.1884, R-9361-V/113572.

*destens 80 Prozent unserer notleidenden Volksgenossen Rechnung zu tragen. Wir sehen in dem Varieté keineswegs eine Kunstform niedriger Gattung [...] und müssen gerade aus dieser Erkenntnis heraus Wert darauf legen, dass das jüdische Element diesen Kunststätten fern gehalten wird, damit sie das werden, was sie eigentlich sein sollten, Erholungsstätten des Volkes und Pflegestätten echter Volkskunst.<sup>9</sup>*

Deutlich zeigt sich in den zitierten Passagen, wie die politischen und scheinbar inhaltlichen Schlagworte mit einer letztlich ausschließlich rassistisch orientierten Argumentation verbunden werden. Waldoffs bekannter Name wird als Aufhänger einer umfassenden Exklusions-Rhetorik genutzt, die sich, verbunden mit einer unspezifizierten Drohung, letztlich auf den Nenner einer antisemitischen Ausgrenzung engführen lässt. Selbst Waldoffs Image als „echte Volkssängerin“, das auch in den 1930er-Jahren ungebrochen in den Rezensionen aufscheint, sichert ihr für den Hamburger Kampfbund keinen Platz in den hier beschworenen „Pflegerstätten echter Volkskunst“. Zu einer solchen wird das Haus, das macht der Brief deutlich, nämlich einzig und allein durch eine konstruierte „Volkszugehörigkeit“ und durch die politisch statthafte Haltung der dort auftretenden Personen.

Dass Friedländer das Gastspiel nicht löste (und somit auch nicht vertragsbrüchig wurde), lässt sich aus den zuvor angeführten Zeitungsberichten schließen. Statt Künstlerinnen und Künstler zu engagieren, von denen er weitgehend sicher sein konnte, dass sie vom Kampfbund goutiert wurden, und auf diese Weise ein Zeichen für einen radikalen Umbruch innerhalb seiner Programmdramaturgie zu setzen, vertraute er den bereits engagierten Kräften. Den Boykottdrohungen der Hamburger Ortsgruppe begegnete er mit einer doppelseitigen Strategie: Einerseits wandte er sich an den Internationalen Varieté-, Theater- und Circus-Direktoren Verband in Berlin und führte außerdem eine bereits von der Berliner Sektion des Kampfbundes für Deutsche Kultur ausgegebene Unbedenklichkeitserklärung für Waldoff ins Feld. Andererseits argumentierte er in einer Antwort an den Hamburger Kampfbund gegen dessen Vorwürfe und versuchte, die Anschuldigungen als haltlos zu entlarven. Interessant ist, dass Friedländer ausdrücklich inhaltlich und ästhetisch argumentiert und sich dabei u.a. auf Sachverständige und Fachkreise beruft:

<sup>9</sup> Ebd.

*Es ist weiter bekannt und von deutschen Kunstsachverständigen immer wieder betont, dass [...] die einzigartige Kunst, die Claire Waldoff bringt, eine bodenständige, im besten Sinne volkstümliche Kunst ist, eine Kunst, die so gross und meisterhaft ist, dass die vielen Nachläufer sie nicht im entferntesten erreichen konnten [...].<sup>10</sup>*

Bezüglich der vom Kampfbund geforderten rassistischen und nationalistischen Programmgestaltung konterte der Direktor mit Zahlen – und ließ sich selbst auf die Terminologie der Nationalsozialistinnen und Nationalsozialisten ein: „Ein ausländischer Name [...] bedeutet noch nicht, dass dieser deutsche Artist ein Ausländer ist. Wir hatten beispielsweise in unserem Programm vom 1.-15. April keine ausländische und nicht eine einzige jüdische Nummer [...]. Das Programm war also zu 100% deutsch und nicht jüdisch, also noch 20% deutscher als Sie verlangen.“<sup>11</sup>

Dass Friedländer selbst Jude war, verschwie er in diesem Kontext wohlweislich und unterzeichnete den Brief nur mit seinen Initialen. Kurz darauf, 1934, verließ er Deutschland vorübergehend Richtung Südamerika und emigrierte später, nach seiner Rückkehr und einer darauf folgenden kurzen Inhaftierung im KZ, dauerhaft nach Schweden.<sup>12</sup>

Obwohl Waldoff also zunächst ihre Engagements und, das zeigt sich in den Kritiken, ihre Vortrags- und Programmroutinen weitgehend beibehalten konnte, musste sie doch im Jahr 1933 den Fortgang ihrer Karriere absichern. Es galt zum einen, erzwungen durch die antisemitische Hetze, die sich ab April 1933 auch in Gesetzen niederschlug<sup>13</sup>, eine „arische“ Herkunft nachzuweisen und diese möglichst auch soweit medial zu verbreiten, dass weder von Engagements- noch von Publikumsseite Anfeindungen zu befürchten waren. Waldoff konnte diesen „Ariernachweis“ erbringen; Mitglied der Reichstheaterkammer wurde sie dennoch erst relativ spät, nachweisbar von 1936 bis 1942.<sup>14</sup>

<sup>10</sup> Brief von Max Otto Friedländer an den Kampfbund für Deutsche Kultur, Ortsgruppe Hamburg, dat. 25. April 1933. BArch (ehem. BDC), RKK, Waldoff, Claire, 21.10.1884, R-9361-V/113572.

<sup>11</sup> Ebd.

<sup>12</sup> Joseph Walk: *Kurzbiographien zur Geschichte der Juden, 1918 – 1945*, hrsg. vom Leo Baeck Institute. Jerusalem, München u.a. 1988, S. 104.

<sup>13</sup> Das Gesetz zur Wiederherstellung des Berufsbeamtentums datierte vom 7. April 1933.

<sup>14</sup> Mitgliedsbuch der Fachschaft Bühne, 1.8.1936-1940, Inv.-Nr. TA 00/33 QQ; Mitgliedskarte Nr. 1230, Reichsfachschaft Artistik in der Reichstheaterkammer, für 1936 bis 1942, Inv. Nr. TA 00/32 QQ, im Teilnachlass Waldoff, Stadtmuseum Berlin. Es ist überraschend, dass die Mitgliedschaft erst so spät datiert, da das Reichskulturkammergesetz (RGBl. I, S. 661) bereits am 22. September 1933 verkündet wurde (die Reichstheaterkammer (RTK) wurde bereits am 1. August 1933 gegründet) und die Künstlerinnen und Künstler gezwungen waren, beizutreten, wenn sie weiter auftreten wollten. Eine Karteikarte der Reichskulturkammer (AktENZEICHEN T VI 6160/22.2.39/480-6/10) vermerkt auf der Rückseite eine Überprüfung des Abstammungsnachweises ebenfalls 1936, mit der Bemerkung „geprüft 4.4.36 ohne Angaben ‚Namen, Personalien usw. der Vorfahren‘ muß ermitt und ordentlich geprüft werden – nach dem Kriege.“ BArch (ehem. BDC), RKK, Waldoff, Claire, 21.10.1884, R-9361-V/113572.

## „NICHT ZUVERLÄSSIG IM SINNE DES NATIONALSOZIALISTISCHEN STAATES“? – ABSICHERUNG VON KONTINUITÄT II

Der späte Eintritt Waldoffs in die Reichstheaterkammer steht im Gegensatz beispielsweise zur Strategie der Soubrette Trude Hesterberg<sup>15</sup>, die bereits im Oktober 1933, also drei Jahre früher, Mitglied der Reichsfachschaft Film (Mitgl.-Nr. 1706) wurde<sup>16</sup> – hier war ein Denunziationsbrief einer ehemaligen Hausangestellten vorausgegangen, die Hesterbergs nationalsozialistische Gesinnung, u.a. aufgrund eines Verlöbnisses zu Heinrich Mann, in Frage stellte: „Es erscheint zweifelhaft, die eben erwähnte Schauspielerin als zuverlässig im Sinn des nationalsozialistischen Staates anzusehen“, resümierte sie und stellte sich für ein Gespräch mit dem Preußischen Theaterausschuss zur Verfügung.<sup>17</sup> Die Sängerin sah sich genötigt, ein solches Verhältnis in einem Schreiben an den Preußischen Theaterausschuss zu leugnen und ihre politische Zuverlässigkeit herauszustellen:

*Zur Richtigstellung dieser Behauptung erkläre ich ausdrücklich, dass ein Verlöbnis mit Herrn Heinrich Mann nicht bestanden hat. [...] Trotz dieses gewissen geistigen Interesses für den Schriftsteller Heinrich Mann muss ich mit Nachdruck darauf hinweisen, dass ich mich niemals mit den Anschauungen des Herrn Mann irgendwie identifiziert habe. Insbesondere habe ich allen marxistischen und zersetzenden Gedanken Manns durchaus ablehnend gegenüber gestanden. [...] Ich betone ausdrücklich, dass ich mich stets als national empfindende Deutsche gefühlt und auch in diesem Sinne betätigt habe. Ich stehe vollkommen auf dem Boden der nationalsozialistischen Weltanschauung [...]”<sup>18</sup>*

Hesterbergs Absicherungsstrategien fielen also sehr viel deutlicher aus als Waldoffs: Sie gab außerdem in dem Brief und in ihrem Fragebogen

<sup>15</sup> Zur Biographie Hesterbergs siehe: Carolin Stahrenberg: Artikel „Trude Hesterberg“. In: Musikvermittlung und Genderforschung: Lexikon und multimediale Präsentationen, hg. von Beatrix Borchard, Hochschule für Musik und Theater Hamburg, 2003ff. Stand vom 22.09.2011. URL: [http://mugi.hfmt-hamburg.de/old/A\\_lexartikel/lexartikel.php?id=hest1892](http://mugi.hfmt-hamburg.de/old/A_lexartikel/lexartikel.php?id=hest1892) (abgerufen am: 22.9.2016).

<sup>16</sup> Fragebogen der Reichsfachschaft Film, dat. 6.10.1933, mit Vermerk über die Eintragung in der Reichsfachschaft Film am 18.10.33 unter der Mitgl.-Nr. 1706, Mitgliedskarte ausgestellt am 23.10.33. BArch (ehem. BDC), RKK, Hesterberg, Trude, 2.5.1892, R 9361 - V / 110142. Zu den folgenden Ausführungen vgl. auch Peter Jelavich: Berlin Cabaret. Harvard 1996, S. 233-35.

<sup>17</sup> Denunziationsbrief von C. J., dat. Berlin, 16.7.1933. BArch (ehem. BDC), RKK, Hesterberg, Trude, 2.5.1892, R 9361 - V / 110142.

<sup>18</sup> Trude Hesterberg an den Preussischen Theaterausschuss des Herrn Staatskommissar Hinkel, Berlin, 7.10.1933. BArch (ehem. BDC), RKK, Hesterberg, Trude, 2.5.1892, R 9361 - V / 110142. Unterstrichungen im Original (in rot).

zur Aufnahme in die Reichsfilmkammer an, seit Januar 1933 (also in unmittelbarem zeitlichen Umfeld der Machtübernahme) NSDAP-Mitglied zu sein (Mitglieds-Nr. 48.840)<sup>19</sup>, außerdem förderndes Mitglied der SS und seit März 1933 auch der NSBO (Nationalsozialistische Betriebszellenorganisation) anzugehören – hier beschwerte sie sich sogar darüber, dass sie trotz der Bezahlung des Beitrags noch keine Mitgliedskarte erhalten habe.<sup>20</sup> Auch über persönliche Korrespondenz, u.a. mit Hans Hinkel und dem Leiter der Fachschaft Film der Reichsfilmkammer Carl Auen, bemühte sich Hesterberg, ihre Loyalität zum Regime zu bekunden.<sup>21</sup> Problematisch war für Hesterberg nicht nur der besagte Denunziationsbrief, sie hatte auch selbst Anfang Mai des Jahres einen ersten ‚Fehler‘ in ihrem Verhalten gegenüber dem Regime gemacht, als sie sich in einem Telegramm direkt bei Hinkel über den Abbruch einer Tournee durch Behörden in Stuttgart entrüstete. Auf dem Programm stand „Eine Frau, die weiß, was sie will“ von Oscar Straus mit Hesterberg in der Hauptrolle. Nachdem sie bemerkt hatte, dass sie mit ihrem Telegramm der offiziellen Linie in Berlin entgegenstand, beeilte sie sich, zurückzurufen: Sie kündigte selbst ihr Engagement („Ich kann es mir nicht erlauben, ein Stück zu spielen, das von einer Behörde als unter jedem Niveau stehend bezeichnet wird.“<sup>22</sup>) und verfasste eine Erklärung, die sie wiederum direkt an Hinkel adressierte:

*Ich möchte nicht, dass aus diesem Vorgang und seinen Folgen irgendwelche Missverständnisse über mich selbst entstehen [...]. Ich bin Berliner, Deutsche, Christin. [...] Als Frau und Künstlerin bin ich natürlich von allen Zeitströmungen beeinflusst worden, aber ich bin nie zur Politikerin geworden. [...] Ich bin Künstlerin, nicht Kritikerin. Ich wollte nicht leugnen, dass auch dieses Urteil über das Werk von völkischem Standpunkt aus berechtigt sein mag.<sup>23</sup>*

19 Volker Kühn, der ebenfalls diese Akten eingesehen hat, hat darauf hingewiesen, dass sich Hesterbergs Name trotzdem nicht in den Mitgliederlisten der NSDAP findet. Volker Kühn: „Ein Nachsatz zur ‚Roten Trude‘“. In: Triangel (mdr), 10.2.2005, S. 40f. Zeitungsausschnitts-Sammlung im Kabarettarchiv Mainz, Sammlung Hesterberg.

20 Fragebogen der Reichsfachschaft Film (vgl. FN 18). BArch (ehem. BDC), RKK, Hesterberg, Trude, 2.5.1892, R 9361- V / 110142.

21 Vgl. verschiedene Schreiben in BArch (ehem. BDC), RKK, Hesterberg, Trude, 2.5.1892, R 9361- V / 110142.

22 Brief von Trude Hesterberg, Prag, an Bluth, 10.5.1933. BArch (ehem. BDC), RKK, Hesterberg, Trude, 2.5.1892, R 9361- V / 110142.

23 Brief von Trude Hesterberg an Carl Auen, München, 19.6.1934; Brief von Trude Hesterberg an Carl Auen, Bremen, 17.3.1935; Brief von Trude Hesterberg an Carl Auen, Düsseldorf, 28.6.35; Brief von Trude Hesterberg an Carl Auen, Berlin, Eingangsstempel 27.2.1939. Alle BArch (ehem. BDC), RKK, Hesterberg, Trude, 2.5.1892, R 9361- V / 110142.

Dem Brief legte sie eine Kopie ihres Absageschreibens an den Veranstalter bei. Auch in den Jahren 1934 und 1935 wandte sich Hesterberg an Auen, da wiederum Gerüchte über ihr Verhältnis zu Heinrich Mann in Umlauf seien und sie von der Gestapo verhört worden sei. Selbst vor Denunziationen schreckte sie in diesem Fall nicht zurück, um die gegen sie vorgebrachten Anschuldigungen als ungerechtfertigt zu beweisen.<sup>24</sup> Daneben bat sie den Leiter der Fachschaft Film wiederholt, sich dafür einzusetzen, dass sie Engagements für Filme bekomme.<sup>25</sup>

Neben der Problematik ihrer „politischen Zuverlässigkeit“, die für das nationalsozialistische Regime bereits durch Hesterbergs Mitwirkung im linksorientierten Kabarett der Weimarer Republik in Frage stand (u.a. mit Chansons auf Texte von Walter Mehring, Klubund und Kurt Tucholsky) und die zusätzlich durch ihre Kontakte zu Heinrich Mann und durch ihre Tätigkeit als Brecht-Schauspielerin (u.a. in „Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny“) hinterfragt wurde, führte Hesterberg im späteren Spruchkammerverfahren der Alliierten auch eine zu verschleiernde nicht-„arische“ Abstammung als Grund für die in ihrer Akte vermerkte NSDAP-Mitgliedschaft und ihre Briefaussagen an. Sie wurde in dem Verfahren, in dem Erich Kästner und Werner Finck als Zeugen aussagten, freigesprochen.<sup>26</sup> Betrachtet man die Filmographie Hesterbergs, so lässt sich ein Bruch bzw. eine Unterbrechung ihrer Karriere nicht um 1933, sondern in den letzten Kriegstagen und in der unmittelbaren Nachkriegszeit (zwischen 1944 und 1947) feststellen.<sup>27</sup>

Auch Waldoffs politische „Zuverlässigkeit“ stand 1933 in Frage: Sie war bei Wohlfahrtsveranstaltungen der KP-nahen „Roten Hilfe“ aufgetreten, was zu einem vorübergehenden Auftrittsverbot führte. Nach einer

24 „Dieser Herr Kaufmann benimmt sich skandalös und sein Verhalten entspricht nicht den heutigen nationalsozialistischen Anschauungen. [...] es ist unfassbar, dass das ein [sic] Herr Kaufmann, der als Jude trotzdem nach wie vor in Deutschland mit grossen Aufträgen in loyaler Weise bedacht wird, nicht klar zu machen ist.“ Brief von Trude Hesterberg an Carl Auen, München, 19.6.1934, BArch (ehem. BDC), RKK, Hesterberg, Trude, 2.5.1892, R 9361- V / 110142.

25 Wie FN 23.

26 Zeitungsausschnitt aus „Der Berliner“, herausgegeben von den britischen Militärbehörden, 19. Januar 1946. BArch (ehem. BDC), RKK, Hesterberg, Trude, 2.5.1892, R 9361- V / 136134. Trude Hesterbergs Eltern waren Wilhelm Hesterberg und Emilie Freund, vgl. Rolf Burgmer: „Hesterberg, Trude“ in: Neue Deutsche Biographie 9 (1972), S. 26-27 [Onlinefassung]; URL: <https://www.deutsche-biographie.de/gnd118704257.html#ndbcontent> (Abruf 22.9.2016). Hesterberg hatte auch am Stern'schen Konservatorium studiert, war also in einem jüdischen Bildungsinstitut aktenkundig. Sie führte außerdem an, dass ihr Mann, der Bankier Fritz Schönherr, kurz vor Kriegsende von der Gestapo ermordet worden sei. In einem Brief an ihre Nichte Thea schrieb sie bereits 1943: „Den Fritz haben sie ja nun leider geschnappt.“ (Kabarettarchiv Mainz, Sammlung Hesterberg LK/D/37,1). Bezüglich dieser Hintergründe besteht Forschungsbedarf.

27 [http://www.filmportal.de/en/person/trude-hesterberg\\_f30d5a16768c300ae03053d50b37399b](http://www.filmportal.de/en/person/trude-hesterberg_f30d5a16768c300ae03053d50b37399b) sowie <http://www.imdb.com/name/nm0381692/> (Abruf 22.9.2016). Für die Theater- und Kabarettauftritte fehlen noch belastbare Daten.

Prüfung durch die Berliner Sektion des Kampfbundes für Deutsche Kultur wurde es kurz darauf wieder aufgehoben, da die Sängerin erklärt hatte, ihre Auftritte seien „lediglich“ im „Dienst der Wohltätigkeit“ erfolgt: „Sie erklärt, dass sie sich niemals der Roten Hilfe zur Verfügung gestellt hätte, wenn sie den Charakter derselben gekannt hätte“, und dass „sie selbst sich nie um Politik gekümmert habe, dagegen betont sie, dass sie schon im Kriege in nationalem Sinne tätig war [...]“<sup>28</sup>.

In den folgenden Jahren finden sich in den Zeitungen immer wieder kleine Berichte, die die politische Unverdächtigkeit der Waldoff absichern. Thematisiert werden angebliche Übertretungen ihrerseits, die im Anschluss als Gerüchte der „ausländischen Hetzpresse“ ‚entlarvt‘ werden. Zu diesen Geschichten gehört auch die angebliche Umdichtung des Liedes „Hermann heeßt er“ zu einem Schmähdgedicht auf Hermann Göring, die den Nationalsozialisten gegen Waldoff aufgebracht habe. Sie findet bereits 1934 in der Presse ihre Richtigstellung in Form eines Konzertberichts:

*Und in der Loge sah ihr vergnügt der preußische Ministerpräsident auf den Mund, lächelte und lachte und applaudierte wie die anderen Berliner auch und war sichtlich vergnügt, daß er nun das berühmte Lied vom Hermann auch gehört hatte. So und nicht anders hat sich die Begegnung zwischen Claire und dem ‚eisernen Hermann‘ zugetragen [...]“<sup>29</sup>*

Tatsächlich findet sich das „Lied vom Hermann“ auch in Waldoffs Akte der Reichskulturkammer – doch erst im Jahre 1939 und nicht wegen einer evtl. Verunglimpfung Görings, sondern wegen des vermutet (und auch tatsächlich) jüdischen Autors von Text und Musik: Ludwig Mendelssohn. Am 27.2.1939 heißt es: „Man ist zu der Überzeugung gelangt, dass der bekannte berlinische Schlager ‚Hermann heeßt er‘ im wesentlichen als das geistige Eigentum der Frau C.W. anzusehen und demnach nicht zu beanstanden ist“, so ein Vermerk des Reichsdramaturgen. Am 3. März wird dann festgehalten, dass das Lied unter der Auflage genehmigt wird, dass der Komponist nicht genannt wird. Auf diese Weise konnte Waldoff eines ihrer erfolgreichsten Lieder trotz eines jüdischen Urhebers im Repertoire behalten – eine bemerkenswerte Kontinuität, die über die Verschleierung von Autorschaft hergestellt wird.

<sup>28</sup> Brief vom Kampfbund für Deutsche Kultur, Gruppe Berlin, an die Direktion d. Regina Palastes Dresden, dat. 10.4.1933. BArch (ehem. BDC), RKK, Waldoff, Claire, 21.10.1884, R-9361-V/113572

<sup>29</sup> Der Berliner Bär: Berliner Tagebuch, Altonaer Nachrichten, 24.11.1934 (Nr. 275), S. 21.



Claire Waldoff bei einem Auftritt in der Berliner Scala, 1935

Erst nach Beginn des Krieges lassen sich für Waldoff weniger Auftritte nachweisen. Im Jahr 1941 erfolgt schließlich das in Waldoffs Memoiren beschworene rigide Urteil, das ihre Karriere nachhaltig behindert: „Der Herr Minister hat verfügt, daß nach Möglichkeit der Claire Waldoff künftighin das Auftreten unmöglich gemacht werden soll, da es [sic] auf den überwiegend größten Teil ihrer Hörer das von ihr Vorgelegene peinlich wirkt.“<sup>30</sup> Letzte Gastspiele Waldoffs lassen sich noch bis 1943 nachweisen,<sup>31</sup> danach zieht sie sich in ihr Haus in Bayerisch Gmain zurück.

In den Quellen zeigt sich, dass Waldoffs Karriere nicht im Jahr 1933 abrupt abbrach, auch wenn die Organisation von Auftritten mit einem höheren Aufwand an taktischen Überlegungen verbunden war; einen tatsächlichen Einschnitt stellt der Kriegsbeginn dar. Neben der politischen Situation ist für die nachlassende Karriere-Entwicklung Waldoffs aber auch zu berücksichtigen, dass sich ihr Repertoire und vor allem ihr „Typ“, ihre Bühnenpersona, über die Zeit nur wenig geändert hatte. Mit Gastspielen wie 1936 in Kollo „Drei alte Schachteln“ näherte sie sich sogar wieder den Stücken ihrer Jugend an.<sup>32</sup> Sie war aber nun bereits fast 60 Jahre alt – ein Wechsel des „Rollenfachs“ war ihr nicht gelungen.<sup>33</sup>

<sup>30</sup> Karteikarte der Reichskulturkammer (AktENZEICHEN T VI 6160/22.2.39/480-6/10), Eintrag 24.2.1941. BArch (ehem. BDC), RKK, Waldoff, Claire, 21.10.1884, R-9361-V/113572. Tatsächlich finden sich betreffend der Mitwirkung an Wehrmachtswunschkonzerten der Waldoff im Januar und November 1941 Berichte über ähnliche Missfallensbekundungen in den „Meldungen aus dem deutschen Reich“, vgl. Koreen 2014, S. 343.

<sup>31</sup> März 1942, Gastspiel Waldoffs in Hamburg (im „Lachenden Trichter“), vgl. Hamburger Anzeiger, 21. März 1942; außerdem gastiert sie 1942 in Paris mit einem Programm für deutsche Soldaten (Claudia Schoppmann, „Zeit der Maskierung“, Orlanda Frauenverlag 1993, zit. n. Koreen, S. 344f.). Koreen weist als letztes Gastspiel einen Auftritt im „Trichter St. Pauli“, 1.-28.2.1943 in Hamburg nach.

<sup>32</sup> Selbst eine neue Operette wie „Die wilde Auguste“ im Jahr 1936, in der Waldoff spielte, war von einem Komponisten ihrer Jugendfolge, nämlich ebenfalls Walter Kollo.

<sup>33</sup> Eine ähnliche Problematik lässt sich z.B. auch bei einem Schauspieler wie Hans Albers beobachten, vgl. Michaela Krützen: Hans Albers: eine deutsche Karriere. Weinheim 1995.



## FAZIT

Die in den Akten dokumentierten Aushandlungs- und Absicherungsprozesse zeigen auf, dass es im „Dritten Reich“ in einem gewissen Rahmen ‚Grauzonen‘ gab, die es Menschen ermöglichten, ihren (künstlerischen) Alltag weiterzuführen, zumindest wenn man nicht zu einer der (aus „rassischen“, politischen oder sexuellen Gründen) diskriminierten Minderheiten gehörte. Sie zeigen aber auch, welche Strategien entwickelt und welche Kompromisse eingegangen wurden, um sich gegen die Zuordnung zu einer der diskriminierten Gruppen abzusichern. Diese ‚Grauzonen‘, die durch Ausnahmeentscheidungen wie beispielsweise das Weiterführen des Liedes „Hermann heeßt er“ gekennzeichnet sind, näherten im individuellen Fall die Hoffnung, selbst zu einer „Ausnahme“ zu werden und sich mit strategischem Handeln – Loyalitätsbekundungen, Denunziationen – eine sichere Position im System erwirken zu können. Eine Hoffnung, die sich oftmals als Illusion erwies und bei der es nicht nur um Karrieren, sondern um Leib und Leben gehen konnte.

Die Beispiele Waldoff und Hesterberg zeigen, dass es durchaus möglich war, Auftrittsroutrinen und Repertoire eine Zeit lang beizubehalten, wenn man es schaffte, sich als „arisch“ und politisch zuverlässig zu präsentieren. Wie gefährdet und von Angst beherrscht das Umfeld allerdings war, lässt sich aus den Briefen und insbesondere den Denunziationszeugnissen ebenso erahnen. Erst in der Analyse, wie die Spielräume innerhalb des Systems sowohl von Funktionären und Funktionärinnen als auch von Künstlerinnen und Künstlern ausgestaltet wurden, erschließt sich ein wesentliches Moment der NS-Kulturpolitik, welches deren Komplexität besser fasst als eine auf Ver- und Gebote konzentrierte Beschreibung. Gerade die durch „Grauzonen“ hergestellte Orientierungslosigkeit, die Möglichkeiten zur Willkürherrschaft und die daraus folgende Angst vor einer falschen Entscheidung (wie beispielsweise Hesterbergs Einsatz für Oscar Straus) zeigt ein wesentliches Moment der Diktatur, mit dessen Hilfe die Kontrolle jenseits dualistischer Täter/Opfer- und Erlaubt/Verboten-Zuschreibungen aufrecht erhalten werden konnte.

## „ICH REISS MIR EINE WIMPER AUS UND STECH' DICH DAMIT TOT!“

## DIE ENTNAZIFIZIERUNG DER NS-OPERETTE VON 1945 BIS 2015

*von Kevin Clarke*

Nach der sogenannten „Stunde Null“ am 8. Mai 1945 hatten die Menschen in Deutschland mit hoher Wahrscheinlichkeit andere Sorgen, als sich den Kopf darüber zu zerbrechen, ob die vielen Operetten und musikalischen Unterhaltungswerke, die ihnen in zwölf langen Jahren des NS-Regimes im Theater, Radio und Kino offeriert worden waren, politisch belastet sein könnten oder nicht. In einer Zeit, die über Jahrzehnte von einer „Unfähigkeit zu trauern“ charakterisiert wurde<sup>1</sup>, in einer Zeit, als sich die westdeutsche Nachkriegsgesellschaft bemühte, die Verstrickungen und Verbrechen zahlreicher Deutscher im Dritten Reich möglichst vollständig zu verdrängen oder totzuschweigen, um sich ganz auf den Wiederaufbau des zerstörten Landes zu konzentrieren, in einer Zeit, in der tausende Frauen von russischen Soldaten vergewaltigt worden waren und darüber mit niemandem sprechen konnten und tausende Männer in Kriegsgefangenenlagern saßen, in solch einer Zeit war für eine Problematisierung von Operetten kein Platz. Genau wie für eine Rückkehr zur hochfrivolen Ur-Gestalt der Operette kein Platz war.

In Nürnberg wurden von 1945 bis 1949 ehemalige Minister und hohe Regierungsvertreter, militärische Führer, Mitglieder von SS und Polizei, Ärzte und Juristen sowie Industrielle und Manager vor Gericht gestellt, die sich wegen Kriegsverbrechen, Verbrechen gegen den Frieden und gegen die Menschheit schuldig gemacht hatten. Parallel dazu gab es ab Juli 1945 allgemeine Entnazifizierungsverfahren, denen sich auch Musiker unterziehen mussten. Das betraf u. a. Operettenmacher wie den ehemaligen Leiter des Staatstheaters am Gärtnerplatz, Fritz Fischer. Im ersten Spruchkammerverfahren wurde er als Aktivist eingestuft und in Dachau interniert, nach einer Revision kam er mit einem dreijährigen Berufsverbot davon, das er jedoch mit einer Flucht in die Schweiz umging, wo er mit Einwilligung des Remigranten Emmerich Kálmán eine „Csárdásfürstin“ 1950 im Rumba-Takt konzipierte, die anschließend erfolgreich durch Deutschland

<sup>1</sup> Titel des Buchs von Psychoanalytikerin Margarete Mitscherlich.



Emmerich Kálmán und Fritz Fischer  
in Stuttgart.

tourte. Es war eine Produktion auf drei Bühnen und in 33 Bildern: Die Zahl 33 war nach wie vor Fischers persönliche Glückszahl, Entnazifizierung hin oder her. Kálmán saß bei der Premiere in Stuttgart applaudierend im Zuschauerraum und freute sich über die sprudelnden Tantiemen sowie die erfolgreiche Rückkehr seines lange vom Spielplan verbannten Werks auf deutsche Bühnen. Ein Jahr später kam „Die Csárdásfürstin“ auch ins Kino mit Filmstars der NS-Zeit: Marika Rökk und Johannes Heesters, Regie Georg Jacobi, der die Handlung von Budapest nach Sizilien verlegte, um die damals aktuelle Italienmode zu bedienen. Mit Details der Handlung und mit dramaturgischer Glaubwürdigkeit mühte man sich nicht lange rum. Das Leben sollte weitergehen.

Vorzugsweise mit unkomplizierter Unterhaltung, wie Fischer, Jacobi & Co. sie nach altbewährter NS-Manier boten, Unterhaltung, die alles leichter erträglich machen sollte, ohne dauernd daran zu erinnern, woran man sich nicht erinnern wollte. Und doch wurde dem Nachkriegspublikum mit zahllosen Details vermittelt, dass vieles, was ihm zwischen 1933 und 1945 lieb geworden war, auch weiterhin so bleiben würde wie zuvor: mit den gleichen Protagonisten, den weitgehend gleichen Stücken und mit einer unveränderten NS-Ästhetik.

Die meisten Theatermacher beriefen sich darauf, dass die „Stoffe und Handlungen“ von vielen Operetten „gedanklich und an Lebensgehalt ziemlich unbelastet“ seien, wie es Hans Severus Ziegler in Reclams Operettenführer 1939 formuliert hatte. Das war immerhin der Mann, der im Jahr davor die Ausstellung „Entartete Musik“ organisiert hatte. Laut Ziegler waren Operetten apolitische „Unterhaltung“, die zur „Aufheiterung oft gerade derjenigen breiten Kreise des Volkes“ beitragen, „die im eigenen schweren Lebenskampf der heiteren und ausgelassensten Muse besonders

herzlichen Dank zollen“.<sup>2</sup> Das taten sie 1939 genauso wie in den Jahren nach 1945. Und das machte sie anhaltend populär bei einem Publikum, das sich nicht daran störte, dass diese Definition des Genres nichts mit den ursprünglichen Idealen des Genres zu tun hatte und auch nicht dem entsprach, was es an breitgefächelter kommerzieller Operettenunterhaltung vor 1933 gegeben hatte.

Nach 1945 kam man zur Operette als „Veteran des Existenzialismus“, wie der österreichische Kulturjournalist und Autor Bertram K. Steiner noch 1997 meinte, „nachdem man gesehen hat, dass Fortschritt und Rückschritt ins gleiche Inferno führen. Für Stramme, für Bigotte irgendwelcher Bekenntnisse, für verruchte Optimisten ist die Operette natürlich ein Gräuelfeld. Sie werden es schon noch merken, wie idiotisch tröstlich es ist, wenn man vom Dompfaff getraut wird und es anschließend den Schwalben nachmachen kann.“ Operette als „schmerzstillendes Mittel“ für traumatisierte Nachkriegszuschauer war und blieb das neue Ideal.<sup>3</sup>

Damit wurde Goebbels' Konzept einer „unsichtbaren Propaganda“ im Unterhaltungsbereich fortgesetzt, wo keine eindeutigen ideologischen Botschaften enthalten sein sollten. Vielmehr wurden die Botschaften im Subtext vermittelt, erst auf den zweiten Blick ersichtlich. Das macht den „idiotischen Operettentrost“ vor und nach 1945 politisch hochbrisant. Weil er unter dem Deckmantel der Harmlosigkeit eine Weltanschauung und einen Wertekanon transportiert, der eigentlich nicht zu einem demokratischen modernen Land passt. Aber die Mühe, genauer hinzuschauen, machte sich niemand.

## STRATEGIEN DER NACHKRIEGS-OPERETTENPFLEGE

Es sollen hier im Folgenden einige Strategien vorstellen, mit denen nach 1945 versucht wurde, die in der NS-Zeit geschaffenen Operetten von Ludwig Schmideder, Nico Dostal, Peter Kreuder, Fred Raymond, Rudolf Kattnigg und anderen zu „entnazifizieren“.

Die erste Strategie ist die erwähnte Berufung darauf, dass Operette grundsätzlich ein unpolitisches Genre sei. Indem man zusätzlich

<sup>2</sup> Hans Severus Ziegler: „Zum Geleit!“. In: Walter Mnilk (Hg.): Reclams Operettenführer. Leipzig 1939, S. 1 ff.

<sup>3</sup> Bertram Karl Steiner: „Operette und Existenzialismus. Über ein schmerzstillendes Mittel“. In: Erik Adam und Willi Rainer (Hg.): Das Land des Glücks. Österreich und seine Operetten. Klagenfurt/Celovec, Ljubljana/Laibach, Wien/Dunaj 1997, S. 22.

behauptete, die Handlungen und Texte von Operette seien nebensächlich bis dummlich, es käme allein auf die Schönheit der Musik an, wurden Operettenaufführungen zu Wunschkonzertveranstaltungen, bei denen man sich nicht mit den Stoffen auseinandersetzte – und oft vom Text kein Wort verstand, wenn Opernsänger die Lieder vortrugen. Das steht im krassen Gegensatz zu Operettenaufnahmen von vor 1933, wo textliche Ausgestaltung ein explizites Markenzeichen von Stars wie Fritzi Massary oder Richard Tauber war.

In den Fällen, wo man selbst beim besten Willen nicht umhin kam, die Stoffe und Texte mit ihrer ideologischen Botschaft zur Kenntnis zu nehmen – wie im Fall von Rudolf Kattniggs Blut-und-Boden-Werk „Balkanliebe“ (1937) – wurden Hits aus den entsprechenden Stücken isoliert und in Konzertprogramme eingegliedert. Exemplarisch ist dies geschehen mit der Nummer „Leise erklingen Glocken vom Campanile“. Die weichdahingleitende Barcarole wurde zum Pflichtprogramm für fast jeden Solisten der Epoche. Als Quelle wurde „Balkanliebe“ angegeben, aber nicht gefragt, worum es in dem Stück geht. Die, die es wussten, schwiegen. Und alle anderen stellten keine Fragen.

Um die Hits aus Operetten inhaltlich noch weiter zu isolieren, wurden sie vorzugsweise mit Folklore und Oper vermischt, was man in vielen Radio- und Fernsehsendungen der 60er und 70er Jahre beobachten kann. Es ist ein Ideal aus NS-Wunschkonzerttagen, das unkommentiert und uneingeschränkt bis in die ZDF-Sendungen mit Anneliese Rothenberger übertragen wurde.

Apropos Opernstars: Auffallend ist nach 1945, dass fast alle Operetten, die aufgeführt wurden – egal aus welcher Epoche sie ursprünglich stammen – im Orchesterklang „gleichgeschaltet“ wurden. Hört man in ORF-, WDR- oder NDR-Aufnahmen der 1950er Jahre hinein, meist mit bekannten Opernsängern wie der jungen Rothenberger oder bewährten älteren Kräften aus Reichrundfunktagen eingespielt, stellt man fest, dass überall Fassungen benutzt wurden, die einem klassischen Spielopernideal des 19. Jahrhunderts folgen und Besonderheiten der Originalinstrumentation ausblenden. Das ist besonders auffallend bei Aufnahmen von Jazzoperetten der 1920er Jahre, also Werken von Paul Abraham, Bruno

Granichstaedten oder Emmerich Kálmán. Durch das Ausblenden der vormals als „entartet“ eingestuften Elemente wurden diese Werke zu „Goldenen Wiener Operetten“ erhoben und „veredelt“.

Man spielte von den vormals „entarteten“ Werken auch nur solche, die man dem folkloristischen Ideal der Zeit angleichen konnte: so wurden aus Kálmáns und Abrahams Jazzoperetten „Gräfin Mariza“ und „Viktoria und ihr Husar“ rot-weiß-grüne Puszta-Spektakel, und „Im Weißen Rössl“ mutierte von einer spritzigen Berliner Großstadtrevue mit Sex und Ironie zum züchtigen österreichischen Heimatkitsch.

Außerdem wurden nach dem Krieg wieder gespielte Operetten aus der Zeit vor 1933 zusammen mit den Ersatzwerken aus der Zeit nach 1933 aufgenommen und zusammen auf Schallplatte veröffentlicht. Zum Beispiel die Einspielung vom „Rössl“ mit „Saison in Salzburg“ unter Dirigent Franz Marszalek; das gilt aber auch für Kálmáns „Gräfin Mariza“ und Dostals „Ungarische Hochzeit“. Diese Zusammenstellung und Angleichung fand niemand problematisch, auch nicht die aus dem Exil zurückgekehrten Operettenkünstler. Sie hatten vermutlich wenige Möglichkeiten, gegen solch eine Vereinnahmung zu protestieren, wenn sie weitergespielt werden wollten. Schließlich saßen in den entscheidenden Positionen im Theater, im Rundfunk und in den Orchesterleitungen Menschen, deren Karrieren zwischen 1933 und 1945 begonnen hatten und die über berufliche Netzwerke und Seilschaften verfügten, die Remigranten fehlten.

Die nach wie vor einflussreichen NS-Operettenherren verhinderten die Rückkehr eines früheren – modernen – Operettenideals, für das sich durchaus etliche Remigranten einsetzten, sei es Erik Charell mit „Feuerwerk“ oder Emmerich Kálmán mit seiner am Broadway orientierten Cowboyoperette „Arizona Lady“ (die von allen Theatern abgelehnt wurde und schließlich posthum vom Rundfunk uraufgeführt werden musste). Die Süddeutsche Zeitung klagte 1950, man hänge in Deutschland „noch stark an der sentimental Tradition dieses Genres“.<sup>4</sup> Recht verzweifelt fragte sich angesichts solcher Zustände der Rezensent: „Mein Gott, wie lang will denn noch eigentlich die Mumie der typischen Operette ihren Balsam bewahren?“<sup>5</sup> Das von Charell propagierte Ideal eines Neuanfangs

4 [G.] Kalkreuth: „Abschied von der sentimental Tradition?“. In: Süddeutsche Zeitung, 19. Mai 1950.

5 G. Kalkreuth: „Nochmals: „Feuerwerk““. In: Süddeutsche Zeitung, 2. Juni 1950.

machte keine Schule, obwohl „Feuerwerk“ ein Riesenerfolg war. Jedoch nicht in der Charell-Version am Gärtnerplatz Theater, sondern in einer ins Biedere umgedeuteten Lesart.



Erik Charell (rechts) bei Filmaufnahmen zum „Weißen Rössl“ 1952

Wie etliche andere Remigranten kapitulierte Charell bald und zog sich aus dem Operettengeschäft zurück. Er ließ es zu, dass seine Werke fortan im neuen „Mumienstil“ aufgeführt wurden. Nachdem er eine „Rössl“-Aufführung in Paris gesehen hatte, schrieb er an seinen Librettist Robert Gilbert: „Gestern war ich zur *Repetition Generale* im Chatelet zum W.R. Es hat wenig mit dem Stück zu tun – es ist eine Revue Tyrolienne hauptsächlich für Kinder gemacht. Es gefällt dem kl. Publikum sicher gut und darauf kommt es ja wohl hauptsächlich an, auf uns wirkt das Ganze sehr peinlich und geschmacklos. [...] Alles ist umgestellt und das Orchester ist für unser Ohr unerträglich aber der Direktor des Theaters [...] rechnet mit einer Einnahme von mindestens 500 Millionen Franc, also da braucht es uns nicht gefallen.“<sup>6</sup>

<sup>6</sup> Erik Charell an Robert Gilbert, Paris 23. Dezember [o.J.], in: Robert-Gilbert-Archiv/147, Archiv der Akademie der Künste, Berlin.

## DIE REMAKE-WELLE

Viele Operetten, die in der NS-Zeit verfilmt worden waren, wurden nach 1945 neu verfilmt, um sie unbelastet neu zugänglich zu machen. Ebenso wurden populäre Stoffe wie „Im weißen Rössl“, aber auch „Die Drei von der Tankstelle“, „Der Kongress tanzt“ oder „Die Csárdásfürstin“ neu verfilmt, damit man nicht nach dem Schicksal einiger Darsteller der alten Filmfassungen fragen musste, die ins Exil gezwungen worden waren oder im KZ endeten.<sup>7</sup>

Gleichzeitig kehrten die großen Operettenfilme der Zeit vor 1933 nie zurück, es sei denn, es spielten später beliebte Schauspieler der NS-Zeit darin mit, wie Heinz Rühmann, Willy Fritsch oder Lilian Harvey. Anders als in den USA sind die frühen Klassiker der Tonfilmoperette nicht restauriert und auf DVD erhältlich, sie sind nicht Teil des allgemeinen Gedächtnisses, und sie werden von der deutschsprachigen Forschung nicht wirklich in Genrediskussionen einbezogen. Dafür sind die meisten Remakes der 50er und 60er Jahre – vom „Schwarzwaldmäd!“ mit Sonja Ziemann bis zum „Rössl“ mit (wahlweise) Johannes Heesters oder Peter Alexander – allesamt auf DVD verfügbar. Und bestimmen das Operettenbild mehrerer Generationen.

Aus der zunehmenden „Verflachung“ der Operette ergibt sich vermutlich auch die Weigerung der Exilforschung, sich vorstellen zu können, dass Unterhaltungsmusiktheater etwas mit dem Holocaust zu tun haben könnte. Bis vor kurzem kam Operette nicht in entsprechenden Publikationen und Ausstellungen vor: Dort waren Kurt Weill, Marlene Dietrich und die Comedian Harmonists lange Zeit die einzigen Repräsentanten der Weimarer Republik, wenn es um unterhaltendes Musiktheater, Verfolgung und Exil ging. Und das, obwohl die großen Operetten der Ära weit erfolgreicher waren beim damaligen Publikum.

## LÜCKENHAFTE ERINNERUNGEN

Zur Verharmlosungstaktik gehören auch die vielen Publikationen der Nachkriegszeit, besonders die diversen Erinnerungsbücher von Komponisten wie Peter Kreuder, Nico Dostal oder Heinrich Strecker. Deren Karriere in der NS-Zeit wird darin meist übersprungen bzw. in einem einzigen Nebensatz abgehandelt. Man merkt das in der Biografie von Heinrich

<sup>7</sup> Vgl. Johannes Kamps: „Verliebte Kellner, Tankwarte und Schulmädchen. Zu Willi Forsts Remakes“. In: Armin Loacker (Hg.): Willi Forst: Ein Filmstil aus Wien. Wien 2003, S. 478ff.

Strecker aus dem Jahr 1997, von zwei ORF-Mitarbeitern aufgezeichnet. Da wird vollkommen ignoriert, dass Strecker ab 1934 Landeskulturleiter der damals verbotenen NSDAP/NSKG Österreich war und im Mai 1936 von der Strafverfolgungsbehörde Österreich deswegen verhaftet wurde. Es wird auch ignoriert, dass sein Singspiel „Ännchen von Tharau“ (1933) – das bewusst alles „Jazzmäßige“ und „Entartete“ vermeidet und stattdessen als Operette in eine altmodische Singspielecke einschwenkt – 1934 vom Verlag beworben wurde mit den Worten: „Die Autoren sind selbstverständlich rein arischer Herkunft. Hans Spirk und Heinrich Strecker, beide in Wien ansässig, sind von jeher Parteimitglieder gewesen. [...] Deutsches Gefühlsleben, kriegerischer Geist und Freundestreue durchziehen das Werk in immer erneuten Variationen. [...] Zuzufolge aller dieser Eigenschaften würde sich die Aufführung des Werkes ganz besonders für die Veranstaltungen, die unter dem Leitwort: ‚Kraft durch Freude‘ stattfinden, eignen.“ (Wiener Boheme Verlag GmbH, 23.1.1934)

In der Strecker-Biografie von 1997 liest sich das so: „Der triumphale Erfolg des neuen Singspiels machte in den Direktionsetagen der operettenspielenden Theater Deutschlands seine Runde: jede Bühne wollte das ‚Ännchen‘ spielen. Als im Jahr 1973 anlässlich der 4000. Aufführung des ‚Ännchen von Tharau‘ aufgrund der Statistik deutschsprachiger Bühnen in Baden bei Wien – [...] seit 1940 der Wohnort von Heinrich Strecker – ein Plakat mit einigen der unzähligen Bühnenstationen hergestellt wurde, die das Zugstück durchgeilt hatte, gesellte sich zu der Genugtuung über diesen großen Erfolg auch eine stille Trauer über jene Orte hinzu, die fremde Namen bekamen und nicht mehr auf deutschem Staatsgebiet lagen.“<sup>8</sup>

Wenn es doch explizit um die NS-Zeit und Streckers mögliche Verwicklung mit dieser geht, kann man lesen: „Sollte man Heinrich Strecker später einmal vorwerfen, er habe sich der nationalsozialistischen Propaganda zur Verfügung gestellt, müsste man heute berichtigen, Heinrich Strecker wurde, wie alle seine Kollegen, von der NS-Propaganda benutzt!“ Es ist die bekannte österreichische Opferthese, die „Lebenslüge“ der Zweiten Republik, mit der die österreichischen Mittäterschaft an den Untaten der Nationalsozialisten aus dem kollektiven Gedächtnis verdrängt werden sollte. Diesem Argumentationsmuster zufolge war der Staat

<sup>8</sup> Raimar Wieser, Peter Ziegler: „Liebes Wien, du Stadt der Lieder. Heinrich Strecker und seine Zeit. Wien 1997, S. 173

Österreich 1938 das erste Opfer der nationalsozialistischen Aggressionspolitik. Entsprechend setzt sich Strecker denn auch von seinen vorwiegend deutschen Kollegen ab. „Er hat sich aber nicht so weit ausnützen lassen, daß er etwa die auf NS-Literatur ausgerichteten Texte des Metropolchefs Hentschke vertont hätte, wie es Raymond, Schmidseher, Willi Meisel oder Theo Mackeben taten. Er hätte auch niemals vor den braunen Bonzen Klavier gespielt [...]. Während Streckers Musik für Unterhaltungsfilme komponierte, gab sich Norbert Schulze [sic] („Lili Marleen“, „Das Lied vom deutschen U-Bootsmann“) ganz der ‚Bomben auf England‘-Manie hin.“<sup>9</sup>

Die Flucht nach vorn funktionierte, und sie funktioniert bis heute. Streckers NS-Vergangenheit und die ideologische Einfärbung vieler seiner Operetten und Lieder wurde lange nicht hinterfragt. Im Gegenteil, es gibt einen regelmäßig abgehaltenen Heinrich-Strecker-Gesangswettbewerb für Operette, Musical und Wienerlied, in dessen Jury 2011 der Vizedirektor der Wiener Volksoper saß (Dr. Rainer Schubert), ein Vertreter der Wiener Festwochen (Attila Lang), der Regisseur und heutige Intendant des Gärtnerplatztheaters Josef Ernst Köpplinger und WDR-Operettenproduzent Dirk Schortemeier. Unter völliger Ausblendung der Vergangenheit heißt es im Vorwort des Landeshauptmann Niederösterreich, Dr. Erwin Pöll, in der Programmbroschüre: „Heinrich Strecker ist [...] für immer tief im Herzen des Publikums und im Gedächtnis der Musikwelt verankert. [...] Auch der Kulturpolitik im Land Niederösterreich ist es ein ganz besonderes Anliegen, Harmonie und Ausgewogenheit zwischen Traditionellem und Neuem, zwischen Heimatverbundenheit und Weltoffenheit herzustellen [...]. Als Landeshauptmann von Niederösterreich bin ich sehr stolz auf die Aktivitäten der Heinrich Strecker Gesellschaft [...].“

Die Marschlieder der Brandenburgischen Kürassiere aus „Ännchen von Tharau“, die 1933 verkündeten „Unsere Heimat ist in Not, / unsere Heimat ist bedroht, / schenket dem Vaterland Herz und Hand. / Saget dem Liebchen rasch ade, / tut es auch noch so weh. / Und, was auch immer werde, Wir schützen unsre Erde!“ und fast prophetisch heraus posaunte Zeilen wie „Mag auch die ganze Welt voll Teufel sein! In jedem Fall krieg'n wir alle, allemal in die Falle 'rein!“ spielten beim Streben nach „Harmonie“ und „Ausgewogenheit“ 2011 offensichtlich keinerlei Rolle, sie wurden nicht zur Kenntnis genommen. Oder wie Matthias Kauffmann in seinem Stre-

<sup>9</sup> Ebd., S. 207.

cker-Essay in der aktuellen Ausgabe der Österreichischen Musikzeitschrift (ÖMZ) schreibt: „Die unverbindlich historisierende, militarisierende Machart des Stückes ermöglichte eine nationalsozialistische Vereinnahmung – und vermochte nach 1945 auf gleichem Wege, sich praktisch von selbst zu ‚entnazifizieren‘.“<sup>10</sup>



„Ännchen von Tharau“-  
Aufführung 1950er Jahre

Aufgrund solcher allerneuester Veröffentlichung sah sich die Familie Strecker gezwungen, auf ihrer Homepage im Biografie-Teil nun einen Abschnitt zur Zeit 1933-1945 einzufügen, der alle auch von Kauffmann aufgelisteten NS-Aktivitäten Streckers verzeichnet. Mit dem Hinweis: „Seit Jahren bemüht sich die Heinrich Strecker Gesellschaft um eine möglichst genaue Aufarbeitung des Zeitabschnittes zwischen 1933 und 1945 in Streckers Biographie und nimmt wissenschaftlich abgesicherte Ergänzungen gerne entgegen.“ Angesichts der nun nicht mehr zu leugnenden politischen Ausrichtung Streckers, die sich natürlich in vielen seiner Heimatlieder und Wienlieder spiegelt, kommt die Heinrich Strecker Gesellschaft allerdings jetzt zu dieser Schlussfolgerung: „Um [...] Streckers künstlerischen Beitrag zum österreichischen Kulturerbe zu erhalten, plädiert die Heinrich Strecker Gesellschaft für eine sachliche Trennung von Person und Werk des Komponisten, so wie diese auch bei vergleichbaren Künstlerpersönlichkeiten

jener Jahre akzeptiert worden ist. Insbesondere soll Streckers Leistung um die formale und inhaltliche Weiterentwicklung der Musik-Gattungen ‚Operette‘ und ‚Wiener Musik/Wienerlied‘ gewürdigt und weitergegeben werden.“<sup>11</sup>

Solch eine „Selbstentnazifizierung“ betreibt auch Rudolf Kattnigg in einer handschriftlich korrigierten Kurzbiografie. Da ist von der „verhängnisvollen Zeit“ nach 1933 die Rede und davon, dass die Premiere der Operette „Prinz von Thule“ ein „Bombenerfolg“ gewesen sei, die „Balkanliebe“-Premiere ein „rauschender Erfolg“. Über die Werke und ihre Inhalte bzw. die Tatsache, dass es sich bei „Prinz von Thule“ um ein Kriegsschiff handelt, erfährt man nichts. Politik bleibt ausgeblendet; lieber wird auf die kammermusikalische Tätigkeit des Komponisten eingegangen und auf seine Tätigkeit als Chorleiter. Natürlich unter Ausblendung des Chores, den Kattnigg 1938 anlässlich des „Anschlusses“ Österreichs ans Deutsche Reich für die „Balkanliebe“ nachkomponiert hatte:

*Kinder, das kann man wirklich fassen kaum, / Jetzt weh'n in Wien von jedem Haus und Baum / Fröhlich im Wind die deutschen Fahnen! / Wer konnt's ahnen? / Ist's ein Traum? Nein, das ist wunderbare Wirklichkeit! / Ganz Österreich begrüßt stolz die neue Zeit!*

Kattnigg arbeitete nach 1945 zusammen mit seinem engen Freund, dem Dirigenten und Nazi-Mitläufer Anton Paulik, an der Wiener Volksoper und bestimmte dort entscheidend die sich neu formatierende Nachkriegsoperettenszene.<sup>12</sup>

Von Wien gesprochen: Regisseure wie Willi Forst behaupteten nach 1945, ihre Wiener Operettenfilme, die vollständig den NS-Idealen unterworfen waren, seien ein Akt des „inneren Widerstands“ gewesen, um nach dem „Anschluss“ den Nationalsozialisten etwas Patriotisches entgegenzusetzen. Solche Äußerungen wurden und werden teils bis heute nicht hinterfragt. Und das Operettenideal, das in Filmen wie „Wiener Blut“ oder „Operette“ transportiert wird, gilt vielen Menschen nach wie vor als „authentisch“.

<sup>11</sup> Dr. Erwin Pröll in: „Cross Over Competition“: 6. Internationaler Heinrich Strecker Gesangswettbewerb, Programm des Preisträgerkonzerts, Stadttheater Baden, 24. September 2011.

<sup>12</sup> Zur Operettensituation in Wien 1938 bis 1944 vgl. Hans-Dieter Roser: „Kein Shimmy für Stiefel. Operette in Wien in den Jahren 1938 bis 1944: Eine Bestandsaufnahme“. In: Marie-Theres Arnbom, Kevin Clarke, Thomas Trabitsch (Hg.): Welt der Operette: Glamour, Stars und Showbusiness. Wien 2011, S. 179ff.

<sup>10</sup> Raimar Wieser und Peter Ziegler: „Liebes Wien, du Stadt der Lieder“: Heinrich Strecker und seine Zeit. Wien 1997, S. 173.

## SCHWARZ-WEISS-RASTER

In der DDR wurde das Problem anders gelöst: Dort wurden nach 1949 „spätkapitalistische“ Operetten aus den 1920er Jahren kaum gespielt und Operetten von Komponisten der NS-Zeit bis in die 80er Jahre aus Spielplänen ferngehalten. Man schuf stattdessen – anders als in der BRD – zahlreiche neue Werke, komponiert u. a. von Guido Masanetz und Gerd Natschinski, man stilisierte daneben Offenbach zum Vorreiter des Klassenkampfes und Vorläufer der gesellschaftlichen Revolution, und man spielte klassische Wiener Operetten, die als unproblematisch angesehen wurden.

Basis für eine Auseinandersetzung mit Werken und Künstlern aus der NS-Zeit – wenn das Thema überhaupt diskutiert wurde – war ein klares Schwarz-Weiß-Schema oder eine einfache Teilung in Gut und Böse. Weil Leon Jessel aufgrund von Gestapo-Misshandlungen starb, forderte seine Witwe nach 1945, dass Jessel als Opfer des Faschismus vor allen anderen wieder auf die Spielpläne zurückgeführt werden müsse, als eine Form von „Wiedergutmachung“. Das „Schwarzwaldmädel“ war dann in der Tat einer der ganz großen Erfolge der Epoche, nicht nur im Kino. Dass Jessel in den 1920er und 1930er Jahren als getaufter Jude ein lautstarker Anhänger der Nazis, als Folge von „jüdischem Selbsthass“ ein ausgesprochener Antisemit war und sich mehrfach bemühte, Parteimitglied zu werden, wurde im Schwarz-Weiß-Denken jener Jahre nicht mitdiskutiert. Es wurde überhaupt erst publik, als Albrecht Dümmling 1992 seine Jessel-Biografie „Die verweigerte Heimat“ veröffentlichte. Und damit einen Polit-Skandal auslöste. Denn es kam heraus, dass der Auftraggeber der Biografie, Norbert Schultze, Vorsitzender des Kuratoriums der Jessel-Stiftung, nicht nur Komponist des Liedes „Lillie Marleen“ war, sondern für Propagandaminister Goebbels auch Stücke geschrieben hatte wie „Von Finnland bis zum Schwarzen Meer“ (mit der Refrain-Zeile „Führer, befiehl, wir folgen dir“), das Lied der „Panzergruppe Kleist“ und „Bomben auf Engeland“. Worauf dann ja auch die Strecker-Biografen hinwiesen.

Der Bezirksbürgermeister von Berlin-Wilmersdorf, der die Jessel-Biografie in Absprache mit der Jessel-Stiftung initiiert hatte, war entsetzt über Schultzes Vergangenheit. Schultze war 1961 zum Präsidenten des Verbandes deutscher Bühnenschriftsteller und -komponisten gewählt worden; von 1973 bis 1991 war er Vorstandsmitglied im Deutschen Kom-



*Leon Jessel*

ponistenverbandes. Er bekleidete Ämter im GEMA-Aufsichtsrat, im Kuratorium der GEMA-Sozialkasse und bei der Versorgungsstiftung der deutschen Komponisten. Er sah sich wegen der aufflammenden Diskussion über seine NS-Vergangenheit gezwungen, Deutschland zu verlassen und wanderte nach Mallorca aus. Das ist jedoch im Operettenbereich eine absolute Ausnahme. Auch der Umstand, dass sich Schultze öffentlich für seine Propagandalieder entschuldigte, ist eine Ausnahme. Der Regelfall sah anders aus.

Danach dauerte es bis 2005, bis die Staatsoperette Dresden erstmals eine wissenschaftliche Tagung mit dem Titel „Operette unterm Hakenkreuz“ veranstaltete. Seither taucht das NS-Thema im Operettenkontext wiederholt im Diskurs auf. Was dazu führte, dass Theatermacher nicht mehr behaupten können, sie wüssten nicht, dass es einen Unterschied zwischen Operetten vor und nach 1933 gibt.

Das führte wiederum in allerneuester Zeit zu einer neuen Strategie: Im Rahmen des Jazzoperettenbooms und des neuen Interesses an Werken aus der Weimarer Zeit wurden Stücke wie „Clivia“ (1933) und „Maske in Blau“ (1937) zurück auf die Bühne geholt, jetzt aber nicht mehr als Werke aus der NS-Ära mit entsprechendem Subtext interpretiert, sondern als Beispiele für Roaring-Twenties-Operetten angekündigt. Dabei war es scheinbar egal, dass diese Stücke absolut keine Roaring-Twenties-Werke sind. Um den Twenties-Eindruck trotzdem zu erzeugen, wurden an der Komischen Oper Berlin und dem Theater der Altmark in Stendal jeweils neue „Swing“-Instrumentationen der genannten angefertigt. Es wurden außerdem Schlager der jeweiligen Komponisten aus den 1920er Jahren eingefügt, um den subversiven Eindruck zu verstärken. Im Fall der „Clivia“

an der Komischen Oper war das „Wonderful Girl“, ein englisch-deutscher Schlager von 1929 (Text: Charles Amberg). Bei der „Maske in Blau“ in Stendal Raymonds „Ich rei mir eine Wimper aus und stech' dich damit tot!“. Das ist ein Schlager von 1928, ebenfalls mit einem Text von Charles Amberg, der zu einer Art Homosexuellenhymne wurde und damit den Nazi-Gehalt der „Maske in Blau“ (Textbuch: Heinz Hentschke) besonders deutlich in Frage stellt.<sup>13</sup>

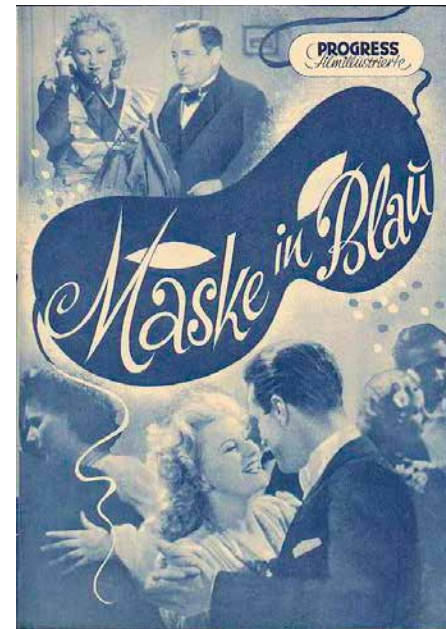
*Der Forscher Nikodemus steht am Marterpfahl,  
Das gibt ein feines Mittagmahl,  
So spricht der groe Häuptling Zizibambula  
Zu seiner Gromama.  
Die Kannibalen tanzen schon den Wackeltanz  
Und pieken ihn mit Spree und Lanz.  
Der arme Nikodemus weint: Huch, huch, du boer Feind.  
Ich rei' mir eine Wimper aus und stech' dich damit tot.  
Dann nehm' ich einen Lippenstift und mach dich damit rot.  
Und wenn du dann noch boe bist, wei ich nur einen Rat:  
Ich bestelle mir ein Spiegelei und bespritz' dich mit Spinat.  
Du-du! Du-du! Du-du! Du-du!  
Dann bestell' ich mir ein Spiegelei und bespritz' dich mit Spinat.  
Nun schaut sich ihn der Häuptling etwas näher an  
Und sagt, du bist ein schoner Mann.  
Wie wär es denn mit meinem Fräulein Gromama,  
Sie steht ganz alleine da.  
Da sagt er, lieber guter Zizibambula,  
Was soll' ich mit der Gromama?  
Doch bleib ich gerne immer hier,  
Du bist so nett zu mir.  
Ich rei mir eine Wimper aus ...<sup>14</sup>*

Dieser Text um die ausgerissene Wimper geht auf eine Geschichte zurück, die sich in den frühen 1920er Jahren in einer Schwulenkneipe namens Tusculum in Hamburg ereignet hatte, wo sich zwei eifersüchtige Männer mit den Worten beschimpften: „Ich zupf' mir eine Wimper aus und stech' dich tot, du Loser.“ Gegen diese Geschichte in der Hamburger Presse

<sup>13</sup> Vgl. Ralf Jörg Raber: Wir sind wie wir sind. Ein Jahrhundert homosexuelle Liebe auf Schallplatte und CD. Hamburg 2010, S. 48ff.

<sup>14</sup> Zitiert nach ebd., S. 49.

protestierte „Die Freundschaft“ und sprach sich gegen das „tuntenhafte Gehabe“ dieser „Sexualclowns“ aus. Die rechtskonservative Schwulenzeitschrift wollte nicht mit solchen „Tanten“ und ihrem Verhalten assoziiert werden, weil das ihrer Meinung nach ein falsches Bild von Homosexuellen vermittele. Der Schlager selbst wurde u. a. vom Operettenstar Max Hansen aufgenommen, dem ersten Leopold in „Im Weien Rosl“, der berühmt war für seinen tuntigen Vortragstil und für diverse Cross-dressing-Auftritte.



Titelblatt der Zeitschrift „Filmillustrierte“ von 1943 mit Motiven aus der „Maske in Blau“-Kinoversion der NS-Zeit.

Über solches lange verpönte – weil angeblich „unrealistische“ – Cross-dressing werden heute weibliche Hauptrollen in Operetten der NS-Zeit zu Drag Performances, die auf diese Weise die ideologische Unterfütterung von Stücken wie „Clivia“ in „Camp“ und ironisch zugespitzten „Klamauk“ umdeuten. Das tat 2014 beispielsweise Christoph Marti alias Ursli Pfister in der Titelpartie der Dostal-Operette an der Komischen Oper. Er erzielte damit einen der richtungsweisendsten Triumphe der neueren Operettengeschichte.



Man kann das Alles als legitime Versuche werten, diese inhaltlich und zeitgeschichtlich spannenden sowie musikalisch ergiebigen Werke für die Jetztzeit neu zugänglich zu machen, ohne die faschistische Ideologie unkommentiert mitzuliefern. Trotzdem bleibt zu konstatieren, dass das Genre Operette sich von der Vergewaltigung durch die Nazis und von der anschließenden Entnazifizierungsstrategien der 1950er und 1960er Jahre nicht erholt hat; das macht ein Blick auf viele aktuelle Aufführungen in Deutschland und Österreich deutlich, das machen auch die vielen neueren Aufnahmen von Operetten deutlich. Sie alle wagen nicht den radikalen und vollständigen Schnitt weg von der „sentimentalen Tradition“ und weg von den Besetzungsidealen der NS-Zeit. Erwähnenswerte Ausnahmen sind die „Rössl“-Produktion der Bar jeder Vernunft 1994, die Oscar-Strauss-Operette „Eine Frau, die weiß, was sie will“ 2015 an der Komischen Oper und die Neuproduktion von Paul Linckes „Frau Luna“ im Tipi-Zelt-am-Kanzleramt 2016: alle ohne Opersänger, stattdessen ausschließlich mit sogenannten Kabarett- und Kleinkunstdarstellern oder Schauspielern besetzt, darunter die Geschwister Pfister, Max Raabe, Dagmar Manzel und Max Hopp.

Zu konstatieren bleibt abschließend noch die Unwilligkeit vieler Erben, sich differenziert mit der Vergangenheit auseinanderzusetzen und der Forschung Material zugänglich zu machen. Beispiele wären die Familie von Walter und Willi Kollo in Berlin, aber auch die Witwe von Johannes Heesters. Sie drohen oft mit Anwälten, wenn man Kritisches veröffentlichen möchte. Davon lassen sich Forscher und Verlage schrecken, und das obwohl beispielsweise Johannes Heesters 2008 seine Unterlassungsklage vom Berlin Landgericht gegen den Publizisten Volker Kühn verloren hatte. Der hatte geschrieben, Heesters habe 1941 im Konzentrationslager Dachau für die Lagerleitung gesungen und zwar die Benatzky-Operette „Axel an der Himmelstür“. Das Gericht befand, dass sich nicht entscheiden lasse, ob Heesters dieses Werk im Lager aufgeführt habe, weil alle relevanten Zeugen tot seien. Darum stünde die persönliche Aussage Heesters gegen die auf Quellen basierte Aussage Kühns. Beide Seiten hätten laut Gericht das Recht, künftig ihre Sicht der Dinge zu verbreiten. Trotzdem drohte die Heesters-Witwe dem Theatermuseum München und dem Brandstätter-Verlag 2013 mit einer weiteren Klage, sollte eine einschlägige Dachau-Passage nicht aus dem Katalog zur Ausstellung „Welt der Operette“ entfernt werden. Die Folge: Sie wurde entfernt.

Heesters' Filme und Aufnahmen sowie die vielen anderen Operettenaufnahmen aus der Zeit nach 1945 stehen weiterhin wie ein Monolith im Raum und prägen das Bild der Gattung. Für viele Menschen sind sie unreflektiertes Vorbild und Ideal, anstatt eine mögliche historische Form der Aufführungspraxis, der man mehrere andere „authentische(re)“ Formen gegenüberstellen könnte. Es ist im Bereich Operette verblüffend, wie weitreichend der Schatten der NS-Zeit ist. Und wie die scheinbare Entnazifizierung der NS-Operette nach 1945 dazu geführt hat, gerade das, was hätte entsorgt werden sollen, für die Ewigkeit zu etablieren.

Das macht eine späte Rückkehr zu dem, was das Genre Operette ursprünglich einmal so erfolgreich, relevant und modern gemacht hatte – in den 1860er Jahren in Paris, den 1870er Jahren in London, New York und Wien und in den 1920er Jahren in Berlin – bis heute schwer, weil selbst die aufgeschlossensten Theatermacher, Darsteller und Forscher immer wieder auf den Widerstand durch massive Klischeevorstellungen stoßen, die eine echte Befreiung des Genres verhindern; Klischees, die nach 1933 etabliert und nach 1945 zementiert wurden.



„Clivia“ an der Komischen Opern Berlin, 2014

## ANNO MUNGEN

Anno Mungen ist Leiter des Forschungsinstituts für Musiktheater (fimt) und Inhaber des Lehrstuhls für Theaterwissenschaft unter besonderer Berücksichtigung des Musiktheaters an der Universität Bayreuth. Er studierte Musikwissenschaft und Kunstgeschichte an der TU Berlin und war anschließend Wissenschaftlicher Mitarbeiter für verschiedenen DFG-Projekte. Lehrtätigkeiten führten ihn an die Johannes-Gutenberg-Universität Mainz, die Hochschule für Musik Köln und an die Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn, wo er 2005 zum Professor für Musikwissenschaft berufen wurde.

## NILS GROSCH

Nils Grosch ist Professor für Musik- und Tanzwissenschaft an der Universität Salzburg. Er studierte Musikwissenschaft, Geschichte und Germanistik in Bochum und Freiburg und promovierte 1997 über „Die Musik der Neuen Sachlichkeit“. 2010 folgte die Habilitation an der Universität Basel. Seine Forschungsschwerpunkte sind Musik und Medien, Musik des 19.-21. Jahrhunderts und der Frühen Neuzeit, Musik in Lateinamerika, Geschichte der populären Musik, populäres Musiktheater, Liedforschung und Jazz.

## DANIEL REUPKE

Daniel Reupke ist Projektberater am Forschungsinstitut für Musiktheater der Universität Bayreuth und Lehrbeauftragter am Historischen Institut der Universität des Saarlandes.

## CAROLIN STAHRENBURG

Carolin Stahrenberg ist Wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Leopold-Franzens-Universität Innsbruck. Sie studierte zunächst Musik auf Lehramt und war nach ihrem Staatsexamen Wissenschaftliche Hilfskraft der Forschungsgruppe „Orte der Musik – Kulturelles Handeln von Frauen“ am Forschungszentrum Musik und Gender der HMT Hannover. 2010 promovierte sie zum Thema „Hot Spots von Café bis Kabarett. Musikalische Handlungsräume im Berlin Mischa Spolianskys 1918-1933“. Carolin Stahrenberg war Wissenschaftliche Mitarbeiterin am Zentrum für Populäre Kultur und Musik Freiburg und Senior Scientist an der Alpen-Adria-Universität Klagenfurt. Zahlreiche Veröffentlichungen zur Populären Musik des 19. und 20. Jahrhunderts.

## KEVIN CLARKE

Kevin Clarke ist Gründer und Direktor des Operetta Research Center Amsterdam. Er studierte an der Freien Universität Berlin und der Universität Mailand Musikwissenschaft und Literaturgeschichte und arbeitet als Kritiker und freier Journalist für verschiedene Zeitungen. Promotion an der FU Berlin zum Thema „Im Himmel spielt auch schon die Jazzband. Emmerich Kálmán und die transatlantische Operette 1928-32“. Im Jahr 2005 konzipierte und organisierte er die Tagung „Operette unterm Hakenkreuz“ für die Staatsoperette Dresden. Er kuratierte Ausstellungen zum Thema Operette für das Schwule Museum Berlin, das Theatermuseum Wien und das Theatermuseum München. Zahlreiche Vorträge und Veröffentlichungen zum Thema Operette.



„Im weißen Rössl“ am Staatstheater Nürnberg, 2013

## BISHER ERSCHIENEN

### Musiktheater im Dialog I – Wagnerworldwide 2013 : Reflections

Symposiumsbericht der Sektionen Historism/Nationalism und Globalization/Markets vom 15. Dezember 2013 im Staatstheater Nürnberg

### Musiktheater im Dialog II – Giuseppe Verdi : Ein Mann des Theaters

Symposiumsbericht zum 200. Geburtstag von Giuseppe Verdi vom 20. Oktober 2013 im Staatstheater Nürnberg

### Musiktheater im Dialog III – Giacomo Meyerbeer : Dramen der Eskalation

Symposiumsbericht zum 150. Todestag von Giacomo Meyerbeer vom 16. November 2014 im Staatstheater Nürnberg

### Musiktheater im Dialog IV – Fromental Halévy : Zwischen Pessach und Te Deum

Symposiumsbericht vom 28. Februar 2016 im Staatstheater Nürnberg

## BILDNACHWEISE

Archiv Staatstheater Nürnberg (S. 36), Bundesarchiv, Bild 183-R18067 / CC-BY-SA 3.0 (S. 38), Landesarchiv Baden-Württemberg, Abt. Staatsarchiv Freiburg, W 134 Nr. 008036b. Sammlung Willy Pragher I: Berlin Bilder, Fotograf: Willy Pragher, Rechteinhaber: Landesarchiv Baden-Württemberg (S. 47), Photo from Vera Kalman, „Csardas: Der Tanz meines Lebens,“ 1986 (S. 50), Privatarchiv Kevin Clark (S. 54), Photo from Raimar Wieser/Peter Ziegler, „Heinrich Sirecker und seine Zeit,“ 1997 (S. 58), Archiv des operetta-research-center (S. 63), Frank Wesner (S. 65)  
Urheber, die bis zum Erscheinen dieses Heftes nicht erreicht werden konnten, werden wegen nachträglicher Rechtsabgeltung um Nachricht gebeten.

**SZENENFOTOS** „Im weißen Rössl“ Fotografin: Jutta Missbach

**IMPRESSUM** Herausgeber: Stiftung Staatstheater Nürnberg Staatsintendant: Peter Theiler Redaktion: Kai Weßler Gestaltung: Julia Elberskirch, Jenny Hobrecht Corporate Design: Claudia Puhlmann, Martina Filsinger Herstellung: Druckerei Conrad

Das Staatstheater Nürnberg ist eine Stiftung öffentlichen Rechts unter gemeinsamer Trägerschaft des Freistaats Bayern und der Stadt Nürnberg.

 metropolregion nürnberg



Hauptsponsor  
BMW  
Niederlassung  
Nürnberg

Mäzenin Oper

Henriette  
Schmidt-Burkhardt †

Hauptsponsor Schauspiel  
 breuninger

Hauptsponsor Ballett

 Sparda-Bank

Hauptsponsor Konzert

COMMERZBANK



Hauptsponsor u18plus  
WÖHRL  
MEDIENPARTNER

Medienpartner

 BR  
KLASSE