

Felicitas Winter, Opernorchester Deutschlands während des Nationalsozialismus. Klangkörper und ihre Dirigenten (Musikwissenschaftliche Schriften der Hochschule für Musik und Theater München, Bd. 12), Allitera Verlag, München 2019

Das Buch – die Druckfassung der Dissertation Felicitas Winters an der Hochschule für Musik und Theater München – untersucht „die Strukturen, die Personen und das Arbeitsklima“ (S. 18) von Opernorchestern in der Zeit zwischen 1933 und 1945. Der Titel lässt Vollständigkeit vermuten, die Arbeit begrenzt sich jedoch auf sieben Orchester: Staatsoper Berlin, Bayerische Staatsoper München, Gewandhausorchester Leipzig, Staatskapelle Dresden, Staatskapelle Weimar, Städtisches Orchester Nürnberg sowie das Orchester des Nationaltheaters Mannheim. Winter begründet ihre Auswahl mit einer möglichst gleichmäßigen Verteilung in der Fläche sowie der Bedeutung, die das NS-Regime den Städten zugewiesen hatte mit Berlin als „Reichshauptstadt“, München als „Hauptstadt der Bewegung“, Nürnberg als „Stadt der Reichsparteitage“, Leipzig als „Reichsmessestadt“ und Weimar als „Stadt der Deutschen Klassik“. Dresden zog die Autorin wegen der Vorgänge um den Dirigentenposten nach der „Machtergreifung“ und der „besondere[n] Situation in den letzten Kriegsmonaten“ (S. 73) heran. Die Aufnahme des Mannheimer Orchesters beruht auf der historischen Geltung, die der Mannheimer Hofkapelle zu Zeiten Karls III. Philipp von der Pfalz und seines Nachfolgers Carl Theodor zukam.

Der Arbeit liegt die Auswertung archivalischer Primärquellen der jeweiligen Orchester sowie übergeordneter staatlicher Institutionen zugrunde. Dabei ist der Überlieferungsbestand nicht nur aufgrund von Bombenschäden und anderen Kriegsverlusten lückenhaft – als „äußere“ Einwirkungen bezeichnet –, sondern Winter stellte während ihrer Recherchen fest, dass nach Kriegsende weitere Eingriffe stattgefunden haben müssen. Gerade die Personalakten von jüdischen Orchestermitgliedern, die aufgrund des „Gesetzes zur Wiederherstellung des Berufsbeamtentums“ entlassen worden waren, sind teilweise unvollständig oder fehlen sogar in manchen Konvoluten, die die Intendanten einzelner Opernhäuser an staatliche oder städtische Archive abgegeben haben. Mehrfach wurde der Ausschluss aus einem Orchester auch nachträglich als „Beurlaubung“ oder „vorzeitige Pensionierung“ deklariert (S. 18).

Winter hat ihrer Untersuchung keinen Kriterienkatalog zugrunde gelegt, anhand dessen sie die Archivalien zu den sieben Orchestern befragt, das sei aufgrund der disparaten Quellenlage nicht möglich gewesen. Stattdessen schildert sie die ihr jeweils interessant erscheinenden, aufschlussreichen Befunde, wobei sie einem Schema folgt, zunächst auf die Dirigenten/Intendanten und anschließend auf die Orchestermitglieder einzugehen. Ihr Fokus liegt auf Details aus

Personalakten, anhand derer „die persönliche Situation der einzelnen Mitglieder nachvollzogen werden kann“ (S. 18): Parteieintritte, Mitgliedschaften in weiteren NS-Verbänden, alltägliche Probleme im Orchesterverband, Ableistung von Kriegsdienst sowie die späteren Spruchkammerverfahren zur Entnazifizierung (ebd.).

Nach dem Einleitungskapitel mit Überblick zu Methodik und Forschungsstand legt Winter die institutionellen und rechtlichen Neuerungen dar, die das kulturelle Leben zwischen 1933 und 1945 regelten. Daran schließen sich kurze biografische Abrisse über Parteifunktionäre und Minister an, die im Kulturbereich wichtig waren. Das vierte Kapitel wendet sich den Orchestern und ausgewählten „Fällen“ zu. Für Berlin werden der Werdegang des Generalintendanten der Preußischen Staatstheater Hans Tietjen als „ehrgeizigem Opportunisten“ (S. 75) und anhand von dessen Entnazifizierungsverfahren einzelne Vorkommnisse in der Staatskapelle nachgezeichnet. Daran schließt sich ein Unterkapitel zu den Problemen an der Berliner Oper bei Stellenneubesetzungen nach der Entlassung jüdischer Orchestermitglieder an.

Der Abschnitt zur Bayerischen Staatsoper München widmet sich den Vorgängen beim Dirigentenwechsel des vom Publikum verehrten Hans Knappertsbusch zu Hitlers Wunschkandidaten Clemens Krauss 1935/36 sowie den Plänen Hitlers für einen Neubau der Oper im Zuge der Neugestaltung Münchens als „Hauptstadt der Bewegung“. Anschließend skizziert Winter die vergeblichen Bemühungen von Clemens Krauss um eine Rückkehr an die Wiener Oper 1938–40 und die besonderen „verkürzten Dienstwege“, die sich für Krauss über Martin Bormann und die Reichskanzlei ab 1940 in München aufgetan hatten: Unter Umgehung des eigentlich zuständigen Goebbelschen Ministeriums verfügte Krauss über Kommunikationswege zu Hitler, die der GMD und Generalintendant sowohl für die Münchner Oper als auch für private Interessen zu nutzen verstand.

Das Kapitel zum Gewandhausorchester nimmt zunächst dessen aktuelle Homepage unter die Lupe, die unter der Rubrik „Geschichte“ eine Lücke zwischen 1931 und 1951 lässt (<https://www.gewandhausorchester.de/orchester/geschichte/>). Winter schildert die berufliche Situation Bruno Walters (1929–33 Gewandhauskapellmeister), dessen Konzerte schon ab den frühen 1930er-Jahren auch in anderen Städten zunehmend von SA-Trupps bedroht wurden, sowie die wechselnden Dirigate und die Neubesetzung der Stelle nach Walters erzwungenem Weggang. Die Situation des Orchesters war ab Ende 1933 durch starke Überlastung gekennzeichnet mit Diensten in den Sparten Kirchenmusik, Oper und Sinfoniekonzert. Mit Kriegsbeginn kamen dann noch Wehrmachtkonzerte hinzu. Zudem wurden zwei Konzertmeister bereits 1939 bzw. Anfang 1940 in die Armee einberufen, ihre Herauslösung aus der Wehrmacht und uk-Stellung zog sich jeweils hin und belastete das Orchester zusätzlich.

Durch die Zerstörung der Dresdner Semperoper sind für die Staatskapelle so gut wie keine Dokumente überliefert. Winter stützt sich hier in erster Linie auf (Auto-)Biografien und Sekundärliteratur. Zunächst geht es um die politischen Angriffe auf Generalmusikdirektor Fritz Busch, die den Vorgängen um Bruno Walter in Leipzig ähnelten. Ab den 1930er-Jahren hatte sich die politische Situation in Dresden stark zugespitzt. Anfang März 1933 sprengten SA-Trupps eine Opernaufführung, Busch verließ die Stadt und konnte auch nicht mehr im Juli 1933 die Uraufführung der ihm von Richard Strauss gewidmeten *Arabella* dirigieren. Als sogenanntes Orchester der Sonderklasse blieb die Staatskapelle auch nach der Stilllegung aller kulturellen Veranstaltungen ab 1. September 1944 erhalten, die Mitglieder wurden nicht in die Kriegsproduktion abkommandiert. Nach der Zerstörung Dresdens im Februar 1945 erfolgte die Evakuierung der Musiker ins Dresdner Umland, wo sie – ab Mai 1945 mit Zustimmung amerikanischer Truppen – auch konzertieren konnten. Die russischen Befehlshaber holten sie ab Juli 1945 nach Dresden zurück.

Zur Staatskapelle Weimar werden die kulturpolitische Situation der Stadt, Destruktions- und Protektions-Vorgänge um die Dirigenten Ernst Praetorius, Ernst Nobbe und Paul Sixt sowie Generalintendant und Staatsrat Hans Severus Ziegler referiert. Das Orchester, das 1936/37 nur 59 Mitglieder umfasste und keine herausgehobene Bedeutung besaß, wurde unter Ziegler sukzessive aufgewertet. 1938–40 gab es einiges Hin und Her um die Eingruppierung in die neue Tarifordnung, die am Ende per „Führerentscheid“ geregelt wurde, zur Zufriedenheit Zieglers und aller Musiker. Weiter geht es um die besondere Förderung, die Hitler dem kulturellen Leben Weimars zukommen ließ. Ab 1. September 1944 sollten die Orchestermitglieder in der Rüstungsindustrie eingesetzt werden, Ziegler konnte aber erreichen, dass 37 nicht zur Wehrmacht einberufene Musiker ab Ende Oktober 1944 als „Thüringisches Gauorchester“ zusammenbleiben konnten und bis Kriegsende vor allem Werkskonzerte gaben.

Für das Städtische Orchester Nürnberg schildert Winter zunächst die Streitigkeiten zwischen dem 1. Kapellmeister und späteren Generalmusikdirektor Alfons Dressel, der von 1928 bis 1954 in Nürnberg wirkte, und seinem Kapellmeisterkollegen Bernhard Conz in den Jahren 1935 bis 1942. Das Orchester schrumpfte während der Kriegsjahre beständig, im Juli 1944 waren es nur noch 56 Musiker, was größere Aufführungen unmöglich machte. Das Goebbelsche Ministerium hatte angesichts dieser in allen Orchestern herrschenden Personalnot bereits im März 1942 das Engagement ausländischer Musiker genehmigt, freilich unter umfangreichen Auflagen und mit der Maßgabe, sie dürften keine Konzertmeister- oder Solisten-Stellen bekommen. Neben die Personalsorgen traten im Verlauf der Kriegsjahre noch die Belastungen durch Luftangriffe während der Vorstellungen

hinzu. Ab 1. September 1944 wurde die Mehrzahl der Musiker in Rüstungsbetrieben eingesetzt, einige konnten beim Rundfunk unterkommen.

Beim Orchester des Nationaltheaters Mannheim skizziert Winter eingangs die „Säuberungen“ von Ensemble und Spielplan ab 1933 und die stramm „linien-treue“ Ausrichtung der Musiker sowie anlässlich eines Gastdirigats im April 1933 einen Konflikt mit Wilhelm Furtwängler. Zudem widmet sich die Autorin der angespannten finanziellen Situation des Orchesters von 1932 bis in die 1940er-Jahre, einem Truppenbetreuungs-Gastspiel in Paris 1941 und daran anknüpfend Fragen zum künstlerischen Stellenwert der Mannheimer Oper.

Das fünfte Kapitel mit der etwas irreführenden Überschrift „Orchestermitglieder“ setzt sich zunächst mit der Tarifordnung für deutsche Kulturorchester aus dem Jahr 1938 und ihren unklaren, auslegungsbedürftigen Bestimmungen auseinander, gefolgt von einem Unterkapitel über Konzertreisen einzelner Orchester und andere Kontakte ins Ausland. Auftritte der Orchester bei Veranstaltungen für staatliche Stellen und Parteiorganisationen bilden einen weiteren Abschnitt, anschließend geht es um Besetzungsprobleme im Zusammenhang mit Einberufungen zur Wehrmacht, „Parteigenossen unter den Orchestermitgliedern“ und die Entlassungen und Entnazifizierungsverfahren nach Kriegsende. Am Ende des Kapitels gibt Winter Kurzdarstellungen einzelner Musiker des Münchner und des Nürnberger Orchesters anhand von Personalakten und Spruchkammerbescheiden.

Das sechste Kapitel ist mit „Berlin und Wien oder Berlin und München“ überschrieben, es setzt sich mit Prestigefragen in der deutschsprachigen Musikwelt und Hitlers besonderer Vorliebe für München auseinander. Im siebten Kapitel referiert Winter die Rolle der Berliner Philharmoniker, die am 1.11.1933 zum „Reichsorchester“ ernannt worden waren, sowie die Debatten um Wilhelm Furtwänglers Wirken in der NS-Zeit und nach 1945.

Die Lektüre hinterlässt vor allem in der Einleitung einen leicht irritierenden Eindruck. Winter widmet sich einzelnen Aspekten nationalsozialistischer Kulturpolitik und konstatiert, anders als in den Jahrhunderten zuvor, in denen Hof und Kirche das „Dach für Oper und Schauspiel“ boten, hätten sich mit der sogenannten Machtergreifung des NS-Regimes „die Kultur und ihre Träger“ in ein „Abhängigkeitsverhältnis begeben“ müssen, wären geformt, instrumentalisiert und in eine „inferiore Stellung“ gezwungen worden (S. 15). Waren denn Künstler*innen bei Adel und Klerus keiner Obrigkeit unterworfen? Anschließend holt die Autorin Joseph Goebbels als den Propaganda-Magier aus der Mottenkiste der Historie, wenn sie behauptet, „[d]ie massenwirksamen Inszenierungen des NS-Staats in Musik, Theater und Film wurden durch Propagandaminister Goebbels im Laufe der zwölf Jahre nationalsozialistischer Herrschaft immer weiter perfektioniert“ (S. 16) – eine in dieser Pauschalisierung seit Längerem widerlegte Dar-

stellung. Spätestens mit zunehmender Dauer des Zweiten Weltkriegs und seinem für das ‚Dritte Reich‘ desaströsem Verlauf verfangen die auf Massenwirksamkeit ausgerichteten Staatsinszenierungen immer weniger. Auch neuere Forschungen zur auffallenden ‚Entideologisierung‘ der Kultur während des ‚Dritten Reichs‘ (vgl. Carsten Würmann, Ansgar Warner (Hrsg.): *Im Pausenraum des Dritten Reiches. Zur Populärkultur im nationalsozialistischen Deutschland* [Publikationen zur Zeitschrift für Germanistik, Neue Folge, Bd. 17]) widersprechen der Einschätzung der Autorin. Zudem sollten propagandistische Wirkungsabsichten nicht mit Wirkungsergebnissen gleichgesetzt werden, denn Rezipient*innen sind keine willenslosen Reflex-Wesen. Bereits Anfang der 1980er-Jahre erkannte Jürgen Habermas in seiner „Theorie des kommunikativen Handelns“ den „Eigensinn“, mit dem sich Publika manipulativen Zugriffen verweigerten (Jürgen Habermas, *Theorie des kommunikativen Handelns*. Zweiter Band, Frankfurt/M. 1981, S. 574f).

Als „eines der wichtigsten Elemente der Propagandamaschinerie“ bezeichnet die Autorin „Hitler selbst“. Die jüngere Forschung habe erkannt, Hitler hätte „seine Politik aus seinem Kunstverständnis heraus entwickelt“ (S. 16) – Winter beruft sich dabei vor allem auf Wolfram Pytas Studie *Hitler. Der Künstler als Politiker und Feldherr. Eine Herrschaftsanalyse* (München 2015). Mit Blick auf die Rolle der Musiker*innen und das beispielsweise von Wilhelm Furtwängler vorgebrachte Selbstverständnis eines „unpolitischen, freien Künstlers“ stellt Winter fest: „Hitlers Leidenschaft für die Oper nahm dieser Sparte ihre künstlerische Freiheit und machte sie in Inszenierung, Besetzung und Aufführungspraxis zum Mittel zur Durchsetzung ideologischer Ziele“ (S. 17). Dass es ein politikfreies Künstlertum auch zu anderen Zeiten weder gab noch gibt, ebenso wenig wie eine ‚funktionslose‘ Kunst, und ob ein Beharren auf unpolitischem Künstlersein nicht auch exkulpatorische Züge tragen könnte, problematisiert Winter nicht. Aber die Tiefenbohrungen anhand der archivalischen Quellen bieten sehr interessante, detailreiche und erkenntnisfördernde Einblicke in einen bedeutsamen Bereich des Musiklebens während der NS-Zeit.

Heike Frey