

Das Städtische Orchester 1921 bis 1956

REBECCA GROTJAHN

Der 8. November 1918 ist ein Spieltag wie jeder andere im Hoftheater in Hannover. Gegeben wird Aubers Komische Oper *Fra Diavolo*. Der Opernheld fällt vor die Kugel des Dragoneroffiziers, der Vorhang senkt sich, man applaudiert und die Vorstellung ist beendet. Geschossen wird indes noch immer. Straßenkämpfe zwischen Revolutionären und Vertretern der Staatsmacht toben in der Innenstadt; das gutbürgerliche Opernpublikum sieht sich plötzlich selbst in durchaus realen Gefahren.

Als zwei Tage später Kaiser Wilhelm II. sein »Vaterland« in Richtung Holland verläßt, ist mit dem Ende der Monarchie auch das des königlich-preußischen Theaters in Hannover gekommen. Spielbetrieb und innere Organisation werden davon jedoch zunächst kaum berührt. Die Leitung obliegt weiterhin dem bisherigen königlichen Intendanten Freiherr von Puttkamer. Nur der Name des Theaters ist neu und lautet jetzt »Preußisches Opern- und Schauspielhaus«.

Bald allerdings kommt es zu Unstimmigkeiten mit der übermäßig auf die Reichshauptstadt konzentrierten Politik des Berliner Kulturministeriums. In Hannover sieht man sich auf das Niveau einer mittleren Provinzbühne zurückfallen; schließlich scheint sogar die eigene Existenz bedroht. Allein die Übernahme des Theaters durch die Stadt verhindert die bereits konkret ins Auge gefaßte Schließung.

Als Ausgleich für diese beträchtliche finanzielle Belastung erhält die Stadt vom Staat zusätzlich die Domäne Coldingen. Deren Erträge können das Defizit, das die Bühnen nun alljährlich im städtischen Etat verursachen, jedoch nicht annähernd ausgleichen, so daß das Ende des städtischen Theaters bereits zu Beginn seiner Existenz abzusehen ist.

Dem größten Teil des künstlerischen Personals bringt der Wechsel des Arbeitgebers im Jahre 1921 keine besonderen Veränderungen. Die einstigen königlichen, zwischenzeitlich preußischen Kammermusiker heißen nun »städtische Kammermusiker«. (Für die bisherigen »Hilfsmusiker« bedeutet die Verleihung dieses Titels, die Orchestervorstand Paul Walther nach weiteren fünf Jahren durchsetzt, allerdings auch einen sozialen Aufstieg.)

Einschneidender greifen die sich wandelnden gesellschaftlichen und politischen Verhältnisse in die Lebens- und Arbeitsbedingungen der Musiker ein. Der Posten des Orchestervorstands, dem zu Zeiten der Hofkapelle im besten Fall eine beratende Stimme bei Entscheidungen über die Angelegenheiten des Orchesters zugestanden wurde, wird zum Organ der betrieblichen Mitbestimmung. Daß er die Interessen der Musiker durchaus auch gegen die der Theaterleitung und des städtischen Arbeitgebers zu vertreten hat, wird einem republikanischen Bewußtsein langsam zur Selbstverständlichkeit — wenngleich es in einem 1927 verfaßten Bericht über die »unglückseligen Novembertage des Jahres 1918«¹ noch heißt: »Von der Abhaltung von Proben war zunächst keine Rede mehr. Dafür wurden Versammlungen abgehalten, in denen man aufreizende Reden hören konnte . . .«²

Das Städtische Orchester führt in der Stadthalle 1924 Mahlers 8. Symphonie auf. Probenphoto. Zur Abbildung auf den Seiten 130/131



Dem gewandelten Aufgabengebiet entsprechend, verändern sich die Gründe für die Wahl eines Musikers zum Vorsitzenden des Orchestervorstands. Nicht mehr gibt künstlerische Repräsentativität den Ausschlag, wie in monarchischen Zeiten. Gebraucht wird, wie Orchestermitglieder formulieren, »ein schnell denkender, in Verhandlungen geübter Mann«³. (Frauen kommen ohnehin kaum als Orchestermitglieder, geschweige denn in repräsentativer Stellung, in Frage.) In der Zeit des Städtischen Orchesters üben das Amt der Trompeter Paul Walther (von 1919 bis 1929), der Oboist Karl Arend (1929 bis 1950; seine Amtszeit wird durch die NS-Zeit unterbrochen, in der keine betriebliche Mitbestimmung existiert) und der 2. Geiger Anton Bernbacher (1951 bis 1960) aus.

Ein Ding der Unmöglichkeit wäre in den zwanziger Jahren, was noch 1911 geschah: daß eine Generalintendanz den Musikern des Opernhausorchesters die Mitgliedschaft in ihrer »Standesvertretung« einfach verbietet. Die Mehrheit der Orchestermitglieder ist nun im »Deutschen Musikerverband« organisiert, in welchem »die verschiedensten Elemente, vom Generalmusikdirektor bis zum Gelegenheitsmusikanten«⁴, vereinigt sind, wie man im Jahre 1928 noch nicht ganz ohne Befremden feststellt.

1921 bis 1924: Erwachen einer Provinzbühne

Daß man mit dem Theater nicht den ehemaligen königlichen Intendanten von Puttkamer zu übernehmen brauchte, war vom sozialdemokratischen Rat der Stadt Hannover zur Bedingung des Vertragsabschlusses mit dem Staat gemacht worden. Nach dessen Inkrafttreten werden künstlerische und geschäftliche Leitung der Bühnen voneinander getrennt. Verwaltungsdirektor wird der theaterbegeisterte Bürodirektor Arthur Pfahl; das Amt des künstlerischen Intendanten bekleidet Willy Grunwald.

Während seiner Amtszeit nimmt die in ihrer Mittelmäßigkeit bisher recht bequem lebende Bühne einen deutlichen Aufschwung. Entscheidenden Anteil daran hat der neue Oberspielleiter der Oper, Hans Niedecken-Gebhardt. Sein Name steht in enger Verbindung mit der von Göttingen ausgehenden Renaissance des Opern- und Oratorienschauspiels Georg Friedrich Händels. Hannover wird zu einem der Zentren dieser Bewegung, die nicht bloß durch ein geschichtliches Interesse motiviert ist. Die vom modernen Ausdruckstanz und von innovatorischen Tendenzen im Bühnenbildschaffen inspirierten Inszenierungen Niedecken-Gebhardts (*Otto und Theophano*, *Der verliebte König* d. i. *Xerxes*, *Tamerlan*, *Saul* u. a. — jeweils in den Bearbeitungen Oskar Hagens) sind vielmehr deutlich von den historisierenden Händel-Aufführungen abzugrenzen, die gleichzeitig in anderen Städten stattfinden.

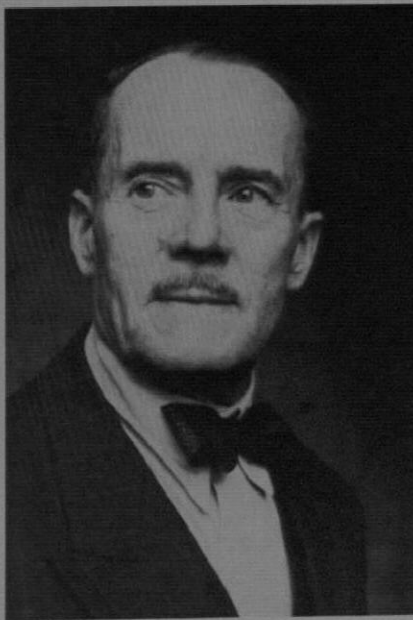
Anstöße zur Erneuerung gehen auch von dem seit 1917 in Hannover tätigen 1. Kapellmeister Richard Lert aus. Sein Interesse an zeitgenössischer Musik zeigt sich vor allem in der Programmgestaltung der Sinfoniekonzerte.

Erstmals seit Jahren findet 1921 in Hannover eine Opernuraufführung statt. Auf Initiative Lerts gibt man die erste Oper des Schönberg-Schülers Egon Wellesz, *Prinzessin Gynara*. Ein Kritiker nennt dies »eine Leistung, durch die nach langem Dornröschenschlaf sich die hannoversche Oper Ansehen im Reich erwarb«.⁵ Nicht eben enthusiastisch scheint indes die Aufnahme des Werks durch das Auditorium gewesen zu sein — typisch für das hannoversche Publikum der zwanziger Jahre, dessen geringe Aufgeschlossenheit auch Konzertveranstaltern Kopfzerbrechen bereitete.

Lert erwirbt das Recht zur Uraufführung einer weiteren Wellesz-Oper, der *Alkestis*. Doch zur Ausführung dieses Vorhabens kommt es nicht: Nach langandauernden Konflikten mit dem Intendanten verläßt Lert Hannover — zwar nicht unerwartet, aber dennoch plötzlich — am 1. September 1923. Sein Nachfolger Krasselt verzichtet auf die bereits angekündigte Uraufführung, vielleicht aus Furcht davor, seine Amtszeit gleich mit einem Mißerfolg beim Publikum zu beginnen — und zieht sich auf diese Weise den Unwillen des kleinen fortschrittlich gesonnenen Teils der hannoverschen Öffentlichkeit zu.

Während der Amtszeit des Intendanten Grunwald erwirbt die Stadt eine eigene Spielstätte für das Schauspiel: die »Schauburg« in der Hildesheimer Straße. Seitdem — 1923 — wird die Bühne im Laves-Bau nur noch einmal wöchentlich vom Sprechtheater benutzt und der »6. Operntag« eingeführt. Die Kapelle wird aus diesem Grunde um neun Musiker verstärkt und besteht nun aus 82 Mitgliedern.

Diese haben zeitweilig nur einen Dirigenten. Nach dem Abgang Lerts findet sich nicht sofort ein Nachfolger; der zweite Kapellmeister, Arno Grau, springt ein und erspart teure Engagements von Gastdirigenten. Nach über einem halben Jahr, zum 1. April 1924, wird Rudolf Krasselt an die Städtischen Bühnen verpflichtet. Er erhält beim Amtsantritt den Titel »Generalmusikdirektor«, der damit in Hannover das zweite Mal vergeben wird. (Nur Heinrich Marschner bekam ihn vorher — nach neunundzwanzigjähriger Tätigkeit in Hannover — von Georg V. verliehen.)

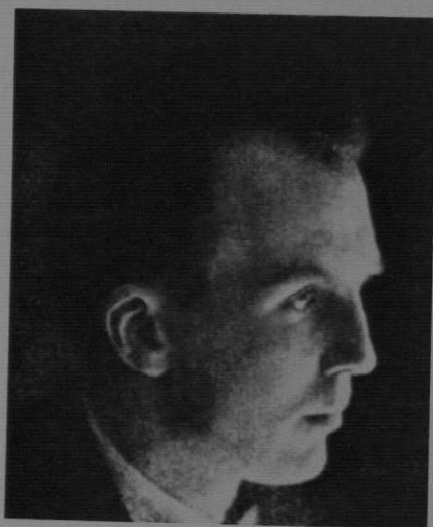


Rudolf Krasselt (1879 bis 1954)
war von 1924 bis 1943
Generalmusikdirektor und
Operndirektor in Hannover
(Abb. links).

Arno Grau (1882 bis 1968)
war von 1920 bis 1948
1. Kapellmeister in Hannover
(Abb. rechts).

Rudolf Krasselt: Der Beginn einer Ära

Rudolf Krasselt, 1879 in Baden-Baden geboren, war nach dem Studium zunächst als Violoncellist in bedeutenden Orchestern tätig, u. a. in der Wiener Hofoper unter Gustav Mahler. 1906 beginnt in Danzig seine Kapellmeisterlaufbahn; nach einem Engagement in Kiel folgen elf Jahre am Deutschen Opernhaus in Berlin. An der dortigen Musikhochschule ist er auch Leiter der Kapellmeisterklasse. Einer seiner Studenten ist Johannes



Johannes Schüler
(1894 bis 1966)
war von 1924 bis 1928
2. Kapellmeister
in Hannover.

Schüler, der ihm von 1924 bis 1928 als zweiter Kapellmeister in Hannover zur Seite steht und fünfundzwanzig Jahre später Generalmusikdirektor am selben Institut wird.

Noch heute gilt Krasselt als einer der bedeutendsten Dirigenten, die je in Hannover gewirkt haben. Sein Ruf gründet sich vor allem auf seine Fähigkeiten als Orchestererzieher. *»Es ist nicht zuviel gesagt, daß das Orchester unter Rudolf Krasselts Führung in die Reihen der ersten Klangkörper Deutschlands aufgerückt ist«*,⁶ schreibt Theodor W. Werner 1936, und nicht ohne Stolz überliefert man bis heute die Worte des berühmten Gastdirigenten Knappertsbusch: *»Wer hat das einstudiert? Professor Krasselt? Danke, ich brauche keine Probe.«*⁷

Nach dem Ausscheiden Willy Grunwalds im Jahre 1924 verzichtet man auf die Suche nach einem neuen Intendanten. Die künstlerische Leitung von Schauspiel und Oper wird getrennt; Operndirektor wird Rudolf Krasselt. Ihm zur Seite steht der neue Oberspielleiter der Oper, Dr. Hans Winckelmann.

So einig man sich über die musikalische Qualität der Arbeit Krasselts ist, so umstritten ist seine Gestaltung der Opernspielpläne. Seit der abgelehnten Wellesz-Uraufführung hält sich die Vorstellung, seine Werkauswahl sei konventionell, gar konservativ und unterscheide sich *»in nichts vom gängigen Repertoire aller Provinzopernhäuser«*.⁸ Reimar Hollmann versucht, diese Ansicht als *»eine der Verleumdungen, die 1943 seine [Krasselts] Abberufung motivieren sollten«*,⁹ zu entlarven und argumentiert mit den zehn Ur- und über zwanzig hannoverschen Erstaufführungen, die während seiner Amtszeit stattfanden. Deutlich wird hieran vor allem eines: die Schwierigkeit, einen Spielplan als »progressiv« oder »rückständig« zu beurteilen. Das Fundament dafür müßte eine genaue Spielplananalyse sein, die sich nicht allein an Aufführungs- und Jahreszahlen orientierte, sondern die musikalische und gattungsgeschichtliche Bedeutung der Werke einbezöge (und die im Rahmen dieses Buches wohl deplaziert wäre).

Denn es ist ja mehr als fraglich, ob der hannoversche Opernspielplan der Jahre 1924 bis 1932 wirklich »moderner« wäre, wenn er mehr als zwei Uraufführungen des Kalibers von *Herrn Dürers Bild oder Madonna am Wiesenzaun* von Joseph Mrazek (1927) oder Georg Vollerthuns *Freikorporal* (1931) enthielte. Und ebensowenig trifft die Bezeichnung »konservativ«

für eine Werkauswahl zu, in der, wie in der von Krasselt getroffenen, zahlreiche bedeutende Neuheiten der Gattung vertreten sind, wobei offenkundig Wert auf Ausgewogenheit gelegt wurde. So findet sich Puccinis *Turandot* neben den Strauß-Opern *Intermezzo* und *Die ägyptische Helena*, Schrekers *Die Gezeichneten* neben Busonis *Doktor Faust*, Pfitzners *Herz* neben Hindemiths *Cardillac* und zahlreichen weiteren.

Eine besondere Vorliebe Krasselts gilt dem Schaffen Ermanno Wolf-Ferraris. Die hannoverschen Aufführungen fast seiner sämtlichen Opern finden im ganzen Reich Beachtung; der Komponist selber würdigt dieses Engagement in diesem Brief:

Torino, li 3 März 1929

An die Oper in Hannover knüpfen
sich mir entzückende Erinnerungen.
Ich habe ein Bild von Vornehmheit
und Klarheit davon lebendig in mir.
Ein Geist der Liebe, der wirklichen
Liebe für Kunst weckt über das ganze
Ich weite nicht wie ich mich ausdrücken
soll. Es ist, als ob jegliche Holheit
(in dieser Zeit!) bei Euch unbekannt
wäre, und Ihr noch unbefleckt seid

E. Wolf Ferrari

Brief von
Ermanno Wolf-Ferrari
vom März 1929

Die Krise

Der Eindruck, der bei der Lektüre des Vorigen entstanden sein mag, über die Spielpläne entschieden ausschließlich die künstlerischen Vorlieben der Verantwortlichen, bedarf der Korrektur. Eine bedeutende Rolle spielt die wirtschaftliche Kalkulation — zumal in einer von ökonomischen Krisen



GMD Prof. Rudolf Krasselt
vor dem Städtischen
Orchester.

geschüttelten Zeit wie der hier betrachteten. Vor allem die Frage, ob eine Oper neu einstudiert werden soll, ist abhängig vom Verhältnis zwischen den Kosten für die Ausstattung und der zu erwartenden Publikumsresonanz. Hindemiths *Cardillac* etwa hat 1926 in Hannover nur deshalb eine Chance, weil die Kosten gering gehalten werden können. (Bisweilen wird allerdings die Aufgeschlossenheit des Publikums unterschätzt — ausgerechnet *Cardillac* hatte einen unerwarteten Erfolg¹⁰.)

Ende der zwanziger und zu Beginn der dreißiger Jahre befindet sich das Theater in ganz Deutschland in einer katastrophalen Lage. Nicht nur das Deutsche Bühnen-Jahrbuch sieht die Ursachen u. a. in »Experimentierlust« der Intendanten und im Ansteigen der Soziallasten¹¹. Wie immer heißen die Konsequenzen der Krise: Behinderung von ungesicherten, unkonventionellen künstlerischen Aktivitäten und Verschärfung der sozialen Situation der Künstlerinnen und Künstler.

Notverordnungen führen zu Kürzungen der Kulturetats, die in der Hauptsache die Oper als den teuersten Betriebszweig des kulturellen Lebens betreffen. Zahlreiche Theater werden geschlossen, große Teile des Personals entlassen. Die Mitglieder des städtischen Orchesters in Hannover sind noch gut bedient damit, daß für sie »nur« die Arbeitsbelastung stark ansteigt, indem 1932 der siebente Operntag eingeführt wird, ohne daß auch nur ein Musiker neu eingestellt wird, und gleichzeitig ihr Gehalt um 16 Prozent gekürzt wird.

Ein Funktionär des Deutschen Städtetages muß 1932 »bedauernd feststellen, daß die Honorare und Bezüge des künstlerischen Personals die untere Grenze überschritten haben. In vielen Städten ist die Frage ernsthaft erörtert worden,



*ob man es überhaupt noch verantworten kann, künstlerisch gebildete und in arbeitsreichen Jahren erprobte Menschen zu solchen Gehaltssätzen arbeiten zu lassen.*¹²

Das Städtische Orchester
im Jahre 1927.

*Am gleichen Ort sorgt man sich um das »Eindringen parteipolitischer Tendenzen in das Gebiet des Theaters«.*¹³

Das Jahr 1933

1933 bekommt die hannoversche Oper eine neue Adresse, die den Forderungen einer »neuen Zeit« entspricht: Adolf-Hitler-Platz 17.

Hannover gehört nicht — wie etwa seine Kulturpartnerstadt Braunschweig — zu den Hochburgen des Nationalsozialismus. Davon, daß man seinem Aufstieg schwere Steine in den Weg gelegt hätte, kann indes ebensowenig die Rede sein — jedenfalls für den Bereich des offiziellen kulturellen Lebens.

Am 9. März 1933 findet der letzte Auftritt eines jüdischen Künstlers in der Musikgemeinde statt. Ebenfalls noch vor den ersten offiziellen Maßnahmen gegen die jüdische Bevölkerung, den Boykottaufrufen vom 1. April, wird der Leiter des Schauspielhauses, Georg Altmann, entlassen. Dem voraus geht eine Hetzkampagne der »Niedersächsischen Tageszeitung — Kampfblatt für den Nationalsozialismus« (NTZ) gegen »Marxismus und Bolschewismus« seiner Spielplangestaltung¹⁴.

Anläßlich der Eröffnung des neuen Reichstags wird am 21. März 1933 in ganz Deutschland in großem Stil der »Tag von Potsdam« begangen. Im Opernhaus gibt man Wagners *Meistersinger*, die Oper, »die unser Kanzler Adolf Hitler so sehr liebt«¹⁵. Dem Kritiker der NTZ, der das Werk »urdeutsch, völkisch, blut- und bodenhaftig« findet, ist die Aufführung ein »unauslöschliches Ereignis«, dessen Krönung darin besteht, daß nach Schluß der

Vorstellung das Orchester das »Deutschlandlied« intonierte und »alles: Festbesucher und Bühnendarsteller vereint begeistert in die Klänge einstimmten und das »Deutschland, Deutschland über alles« jubelnd durch den Festraum« schallte.¹⁶

Einschneidende Veränderungen und Störungen des Orchesterbetriebs an den städtischen Bühnen bleiben nach dem Machtwechsel nicht aus. Das »Gesetz zur Wiederherstellung des Berufsbeamtentums« bringt für die Musiker den Verlust ihres Beamtenstatus. Neue Orchestermmitglieder erhalten Jahresverträge; das Angestelltenverhältnis ist prinzipiell kündbar. Gleichzeitig werden — wie überall — die Rechte der Arbeitnehmer eingeschränkt. Gemäß der nationalsozialistischen Organisation der Arbeit nach dem »Führerprinzip« wird der gewählte Orchestervorstand durch einen Orchester-Obmann ersetzt; Interessenkonflikte zwischen dem »Führer des Betriebes« und seiner »Gefolgschaft« werden geleugnet und zu klassenkämpferischer Ideologie erklärt.

Einen Tag, nachdem der 1. Mai erstmals von Staats wegen als »Feiertag der nationalen Arbeit« begangen wird, werden in ganz Deutschland die Gewerkschaften aufgelöst. An ihre Stelle tritt die Betriebszellenorganisation Deutsche Arbeitsfront. Die Zukunft der Berufsmusiker bleibt zunächst unklar; erst die Gründung der Reichskulturkammer im November 1933 beseitigt die Konkurrenz zweier Musikerverbände. Diese dem Propagandaministerium unterstellte Organisation erhebt den Anspruch, das gesamte kulturelle Leben — keineswegs nur das professionell betriebene! — zu erfassen und zu steuern. Eingegliedert ist ihr die Reichsmusikkammer, deren erster Präsident Richard Strauß wird. Für Musikerinnen und Musi-

Das Prins-Quartett.
Hendrik Prins (2. v. l.,
1881 bis 1943) war von
1921 bis 1935 Konzertmeister
des Städtischen Orchesters.
Als Halbjude wurde er
1936 zwangspensioniert
und wurde 1943
im Konzentrationslager
ermordet.
Seine Quartett-Kollegen
waren Karl Nothdurft
(1. v. l., 1898 bis 1966),
Franz Strickmeyer
(4. v. l., 1893 bis 1977)
und Ernst Ackermann
(3. v. l., 1897 bis 1945).



ker besteht Beitrittszwang; die Verweigerung der Mitgliedschaft bedeutet Berufsverbot. Ein Grund dafür kann die »nichtarische« Abstammung des Bewerbers sein.

Die Diskriminierung von Juden ist ja keineswegs auf die NS-Zeit beschränkt. Dem Vorgeiger Jakob Grün etwa, der sich nicht wie sein 1. Konzertmeister Joseph Joachim taufen ließ, wird im Jahre 1865 die Festanstellung im hannoverschen Orchester versagt. Er nimmt daraufhin seinen Abschied, um seine Karriere in Wien fortzusetzen.

Dem seit 1921 in Hannover wirkenden Konzertmeister Hendrik Prins ist solche Perspektive versperrt. Nachdem er am 10. Oktober 1935 vom Dienst suspendiert und zum 1. Januar 1936 endgültig entlassen wird, bleiben ihm als Wirkungskreis nur noch die jüdischen Kulturbünde, die, offiziell eingesetzt, der Weltöffentlichkeit und den Juden selbst einen humanen Zug des Nazi-Antisemitismus vorzutäuschen haben. Sie werden 1941 aufgelöst. Im Juli 1943 wird Hendrik Prins im Konzentrationslager ermordet.

Berufsverbot ist natürlich auch die Folge der »falschen« Gesinnung. Und freudig kommt man der Aufforderung zur Denunziation nach. Unaufgefordert geht folgender Brief an den Vorsitzenden des Reichskartells der deutschen Musikerschaft:

Hannover, den 30. März 1933

Sehr verehrter Herr Professor Havemann!

Mein Sohn ist früherer Mitschüler Ihres lieben Schülers Rudolf Schulz und hat einige Jahre bei Max Ladscheck hier studiert.¹⁷

Wir haben mit Ladscheck schwere Differenzen gehabt, weil mein Sohn Mitglied der NSDAP ist. Ich will nun heute, wo Ladscheck noch unverschämt gegen mich wird, folgendes unterbreiten:

Ladscheck (Hannover, de-Haën-Platz 13) sagte mir am 8. November 1932 in seiner Wohnung u. a. folgendes:

»Ich empfehle ihrem Sohne, daß er seine Studien bei dem völkischen Geiger Havemann in Berlin fortsetzt, zu dem Schlachtergesellen paßt er, er eignet sich gut zum Eindrillen von Technik. Das ist genau son Schwein wie ihr Junge.«

Ich gebe Ihnen diese Erklärung hiermit an Eidesstelle und stelle es Ihnen anheim, hierzu Ihre Konsequenzen zu ziehen. Ich begrüße Sie bestens,

Ergebenst . . .

(Handschriftlich:) Dirigieren Sie meinen flüchtigen inliegenden Entwurf bitte mal baldigst in die Hände des Kultusministeriums. Hier bei der Gauleitung geht das nicht schnell genug. Überlegen Sie diesen Schritt aber bitte erst mal.¹⁸

Die Reaktion erfolgt prompt und ohne weitere Prüfung des Sachverhalts. Bereits am 2. April wird die Angelegenheit an den Staatskommissar im Kultusministerium, Hans Hinkel, weitergegeben; sogar ein Nachfolger für die freiwerdende Stelle wird vorgeschlagen.

Max Ladscheck bleibt jedoch bis zu seiner regulären Pensionierung 1954 im Amt. In den Verhandlungen um den Fall nimmt der Kläger seine Behauptungen zurück und läßt später sogar eine schriftliche Entschuldigung folgen. Zu weiteren Zusammenstößen Ladschecks mit der Nazi-Obrigkeits kommt es nicht, jedoch zu seiner Beförderung zum Kammervirtuosen anlässlich des 5. Jahrestages der »Machtergreifung« am 31. Januar 1938. Was der Fall bei seinen Orchesterkollegen auslöste — Angst oder aber den Glauben an immer noch bestehende Rechtsstaatlichkeit — ist



Das Ladscheck-Quartett.
 Max Ladscheck (4. v. l.,
 1889 bis 1970) war von
 1925 bis 1954 Konzertmeister
 des Städtischen Orchesters.
 Seine Quartett-Kollegen
 waren Lutz Wilhelm
 (1. v. l., 1898 bis 1969),
 Friedrich Both (3. v. l.,
 1883 bis 1950) und Hugo Köhler
 (2. v. l., 1881 bis 1955).

heute kaum mehr auszumachen, wie überhaupt über die Haltung der Musiker gegen das Regime nur spekuliert werden kann. *»Man mußte geduldig das Ende der Zwangsherrschaft abwarten«*, schreiben die Orchestermitglieder Schrewe und Schmidt später¹⁹; ob indes der vergängliche Charakter des auf »tausendjähriges« Bestehen angelegten Reiches so allgemein außer Frage stand, ist zumindest zweifelhaft.

Ein »deutscher Spielplan«

Daß das Musikleben im Nazi-Deutschland zunächst neuen Aufschwung nimmt, ist nicht zu leugnen. Die Parallele zum sprichwörtlichen Bau der Reichsautobahn drängt sich auf; so ist ja die Unterstützung von zwölf Millionen RM, die der NS-Staat den Theatern im ersten Etatjahr angedeihen läßt, keineswegs eine *»großzügige Hilfsaktion«*²⁰. Vielmehr wird investiert — in positive Selbstdarstellung nach außen und nach innen, in die Darstellung eines vermeintlich kultivierten und darüber hinaus perfekt organisierten Staatswesens. Der Musik kommt als Teil des Propagandaapparates eine besondere Bedeutung zu; man denke nur an die Gliederung des Jahreskreises durch zahlreiche Fest- und Feiertage, die eine regelrechte musikalische Massenproduktion anregen.

Auch vor diesem Hintergrund ist die Verstärkung des Opernorchesters zu sehen, die endlich die zusätzliche Arbeitsbelastung ausgleicht, welche



Hans Schrewe (1892 bis 1984)
war von 1925 bis 1957
2. Klarinettist und
Baßklarinettist
des Orchesters,
erarbeitete seit 1953
mit Friedrich Schmidt
das historische
Mitgliederverzeichnis
des Orchesters.
Ehrenmitglied des Orchesters.

durch die Einführung des siebten Operntages drei Jahre zuvor entstanden war. Zum 1. September 1935 werden vierzehn neue Stellen eingerichtet; bis 1939 kommen drei weitere hinzu.

Die Oper ist die am stärksten geförderte Gattung der traditionell-bürgerlichen Musikkultur. Diese Pflege gilt ihr vor allem als potentielle Übermittlerin »völkischen« Gedankengutes, als die sie nur um Geringes hinter die Musik für die nationalsozialistische Fei ergestaltung und die »gute deutsche lebensbejahende und kampfesfrohe Unterhaltungsmusik«²¹ zurückzutreten hat. Der Einfluß von Parteiideologen und -funktionären — gerade auch solchen, die nicht »vom Fach« sind — auf die Gestaltung von Konzertprogrammen und Spielplänen ist beträchtlich.

Unerwünscht sind selbstverständlich die Werke »nichtarischer« Komponisten. Dies betrifft u. a. die in Hannover in den zwanziger Jahren noch mit mehreren Werken im Repertoire vertretenen Franz Schreker und Giacomo Meyerbeer, denen die Rückkehr in die Spielpläne auch nach 1945 nicht wieder gelingen soll. Daß Hannover wiederum nicht an der Spitze aktueller Entwicklungen steht, gereicht ihm in diesem Falle zur Ehre: Kálmáns *Csardasfürstin* hat im Frühjahr 1933 Premiere, und noch in der folgenden Spielzeit findet sich Offenbachs Phantastische Oper *Hoffmanns Erzählungen* im Spielplan.

Auch Opern mit jüdischen Librettisten sollen aus dem Musiktheater verschwinden. Zur Speerspitze dieser Forderung macht sich die NTZ anläßlich der *Elektra*-Premiere im März 1933:

»Der echte Künstler ist daran (daß er das Werk des Juden Hoffmannsthal vertonte, d. Verf.) gestorben, und darum kann und darf Strauß unseren zeitgenössischen deutschen Musikern niemals mehr Wegwart und Führer zu wahrer deutscher musikdramatischer Kunst sein . . . Das ziemlich zahlreiche Auditorium verharrte zum Schluß größtenteils in kühler Reserve.«²²

(Ob die Wahrnehmung des Kritikers durch seinen Übereifer — Strauß wird immerhin acht Monate später Präsident der Reichsmusikkammer — beeinträchtigt ist, ist heute nicht mehr zu entscheiden.)



Der »Adolf-Hitler-Platz«
1940 beim Empfang der
rückkehrenden Truppen
vom Frankreich-Feldzug.

Das antisemitische Programm ist einer der wichtigsten Gründe für die Verehrung Richard Wagners, der als »Künder der arischen Welt«²³ und »Wegebahner ins Dritte Reich«²⁴ rezipiert wird. Er ist auch an der hannoverschen Oper einer der meistgespielten Komponisten. Die Vorliebe Rudolf Krasselts, selbst früher Mitglied des Bayreuther Festspielorchesters, gehört ihm bereits in den zwanziger Jahren. Es handelt sich also nicht um die opportunistische Anpassung an die Forderungen der Machthaber. Doch dies ist kein Schutz vor der Vereinnahmung. Begeistert feiert die NTZ den noch vor der »Machtergreifung« angelaufenen Wagner-Zyklus, der alle elf Hauptwerke in chronologischer Reihenfolge bringt²⁵. Über die Aufführungen verliert der sich in unsäglichen Ausdeutungen der Opernstoffe ergehende NTZ-Kritiker freilich kaum ein konkretes Wort.

Was — außer Wagner und dem obligatorischen *Freischütz* — weiterhin in den geforderten »deutschen Spielplan« gehört, bleibt stets umstritten. Die Praxis, sich bei der Beurteilung von Opern allein auf den Text oder aber auf Nationalität und »Rasse« der Komponisten und Librettisten zu stützen, stößt vor allem bei Fachmusikern und Musikwissenschaftlern auf Widerstand. Diese sehen ihre Aufgabe im Unmöglichen: in der Erschließung der Weltanschauung aus dem musikalischen Material selbst. Verhältnismäßig fest umrissen ist dabei nur das Feindbild: die fortgeschrittene Musik der zehner und zwanziger Jahre, die nicht nur für krankhaft und »entartet«, sondern auch für volksfeindlich und »bolschewistisch« erklärt wird.

Stadthalle zu Hannover

Mittwoch, den 16. Juni 1937 / Anfang: 20 Uhr

Festkonzert

des Opernhaus-Orchesters aus Anlaß seines 300 jährigen Bestehens

Solistin: Kammerfängerin Tiana Lemnig / Dirigent: Rudolf Krawinkel

Programm:

Ansprache des Oberbürgermeisters Dr. Menge

1. Concerto grosso, g-moll Nr. 6 Georg Friedrich Händel
Larghetto e affettuoso - Allegro ma non troppo - Musette. Larghetto -
Allegro - Allegro
Solo-Viollinen: Max Ladischew, Hans Hohohl;
Solo-Violoncello: Bernhard Günther

2. Arie aus „Rinaldo“ Georg Friedrich Händel
Kammerfängerin Tiana Lemnig

Ansprache des Professors Dr. Stein, Direktor der Staatl. Akademischen Hochschule
für Musik in Berlin, als Vertreter der Reichsmusikammer

3. Arien aus „Figaros Hochzeit“ W. A. Mozart
Kammerfängerin Tiana Lemnig

Pause

4. Sinfonie Nr. 2, D-dur, Werk 73 Johannes Brahms
Allegro non troppo - Adagio non troppo - Allegretto grazioso (quasi
Andantino). Presto ma non assai - Finale: Allegro con spirito

Programmzettel zum
Festkonzert
des Opernhaus-Orchesters
anläßlich
seines 300jährigen Bestehens
am 16. Juni 1937.

Es hieße indes eindimensional zu denken, bezeichnete man nationalsozialistische Musikauffassung als »konservativ«. Gefordert wird durchaus eine »neue« Musik, und an die Opernhäuser ergeht der Appell, möglichst viele Erstaufführungen von nach 1900 entstandenen Werken herauszubringen. Dabei denkt man an Musik, die im Einklang mit den Traditionen der »großen« Gattungen steht; in diesem Fall: mit der romantischen Oper und der Wagners. In der Verbindung von Neuem mit den »überzeitlichen Werten« sucht man den Beweis der eigenen Größe.

Die verhältnismäßig stattliche Zahl von Ur- und Erstaufführungen in Hannover ist somit wohl als Anpassung an musikpolitische Erfordernisse zu begreifen. Anlässlich der Uraufführung von Kurt Strieglers *Die Schmiede* streicht das Opernhaus das Lob ein, »daß es sich . . . als erstes Operninstitut Deutschlands seit dem politischen Umschwung wieder jener vornehmen Aufgabe zugewendet hat, dem gegenwärtigen lebendigen Kunstwillen der Zeit Ausdruck zu geben«²⁶. Wie viele der in den dreißiger Jahren uraufgeführten Opern findet die *Schmiede* allerdings wenig Gnade vor den Augen (und Ohren) der Fachleute. Eine so vernichtende Kritik wie die von Hans Grimms *Blondin im Glück*, deren Uraufführung in der Spielzeit 1934/35 in Hannover stattfindet: »Keineswegs um Originales bemüht, glaubt sich diese Musik eben gerade deswegen gesund und deutsch . . .«²⁷, ist keine Ausnahme und übermittelt vielleicht eine Vorstellung von der Qualität jener Werke, mit denen Komponisten auf bequeme Weise Karriere im NS-Staat machen zu können glaubten.

Hierfür erschien als das geeignetste Mittel die Wahl eines »völkischen« Sujets. In Wilhelm Kempffs *Die Fasnacht von Rottweil* (UA Hannover 1937) steht »der Deutsche im Kampf gegen die Dämonen«²⁸; von der »Symbolik des Führertums«²⁹ handelt *Der Sohn der Sonne* des hannoverschen Studienleiters und Korrepetitors am Opernhaus, Max Peters (UA Hannover 1936), und so fort.

Neben diesen bietet der hannoversche Spielplan der dreißiger Jahre zahlreiche Namen ähnlich geringer musikgeschichtlicher Bedeutung — etwa den Paul Graeners, der weniger als Komponist von *Schirin und Gertraude* — Premiere in Hannover 3. November 1933 — denn als NS-Musikfunktionär von Interesse ist; den Ernst Richters, der nach dem Kriege 1. Kapellmeister am Opernhaus wird — sein *Taras Bulba* wird 1937 erstaufgeführt —; oder den Norbert Schultzes, dessen Oper *Schwarzer Peter* (hannoversche Erstaufführung am 26. Februar 1938) nicht annähernd die Popularität seines Chansons *Lili Marleen* erreicht.

Das hannoversche Publikum wird das Jahr 1933 nicht als großen Einschnitt empfunden haben. Bis auf die Tatsache, daß die — ohnehin wenig geliebten — Werke der traditionskritischen Moderne sowie die im Verhältnis zum Gesamtrepertoire seltenen Opern jüdischer Komponisten entfallen, zeigen sich keine prinzipiellen Differenzen gegenüber dem Angebot der Jahre vorher. Die italienischen Opernklassiker sind auch aus dem »deutschen Spielplan« nicht wegzudenken, zeitgenössische Musik aus dem befreundeten Italien wird gern gespielt, das Übergewicht hat die deutsche Oper der Romantik und ihrer Nachfolge. Besondere Förderung erfährt nach wie vor Wolf-Ferrari, indes ist dies kein Spezifikum der hannoverschen Bühne, zählt doch der Deutsch-Italiener und Schöpfer von Opern im Geiste der *opera buffa* zu den meistgespielten Komponisten im Nazi-Deutschland.

Stets mit Beifall bedacht wird die Ausführung der Werke durch die Angehörigen der Städtischen Bühnen. Insbesondere der Ruf des Orchesters wächst. Es stellt mehrere Jahre hindurch das größte Kontingent des Bayreuther Festspielorchesters; von guten Leistungen bei Gastkonzerten zeugen von Lokalstolz freie Pressestimmen. Generalmusikdirektor Krasselt erhält im September 1934 offiziell den Titel »Intendant der Städtischen Oper«. Als dieser wird er verantwortliches Mitglied in zahlreichen Kultur-gremien — etwa im Verwaltungsrat der Reichsmusikkammer, in dem er die Landesmusikerschaft Niedersachsen vertritt.

Doch es sind wohl nicht ausschließlich die — unbestreitbaren — künstlerischen Leistungen des Dirigenten, die zu solchen Fortschritten der Karriere führen. Man stolpert heute über öffentliche Äußerungen Krasselts wie diese anlässlich der Volksabstimmung über die Annexion Österreichs:

»Besonders der deutsche Musiker fühlt sich zum österreichischen Lande hingezogen, in dem ein Haydn, Mozart, Schubert, Bruckner geboren ist und geschaffen hat, das ein Beethoven und Brahms zur Wahlheimat erkoren. Es ist die Sprache unseres Blutes, die aus ihrer Musik erklingt, sie und ihre engere Heimat gehören zu uns. Darum ist es auch für den deutschen Künstler selbstverständlich, daß er in tiefster Dankbarkeit unserem Führer am 10. April ein begeistertes »Ja« zuruft.«³⁰

Musik im Krieg

Merkwürdig wirkungslos erscheint im Rückblick der Beginn des Krieges auf das kulturelle Leben in Deutschland. Von einer Krisenstimmung kann nicht die Rede sein; allenfalls lassen sich die verstärkten Aufforderungen, gesellschaftliche Widersprüche in aufgesetztem Frohsinn und erzwungener Zufriedenheit zu ersticken, als Folge zunehmender Verunsicherung werten. Ein zentraler Gedanke im nationalsozialistischen Ideengebäude ist dies ohnehin. Weil nicht sein kann, was nicht sein darf, erläßt Goebbels Ende November 1936 das Verbot der Kunstkritik, mit der sich *»durchweg die Vorstellung von etwas Negativem, des unter allen Umständen und mit Wonne Verneinenden«* verbinde³¹. An ihre Stelle tritt die *»Kunstabstrachtung«*.

1939 wird das Mellini-Theater, die hannoversche Operettenspielstätte, zum *»Kraft durch Freude«*-Theater erklärt; es erhält gleichzeitig eine Finanzhilfe von 100 000 RM. Auch Oper und Konzertbetrieb setzen ihre Arbeit unbeirrt fort. Es werden ebenso viele Neuheiten herausgebracht wie in den Vorkriegsspielzeiten, und nach wie vor stellen junge deutsche und italienische Komponisten die Mehrzahl ihrer Schöpfer.

Allein die Saison 1941/42 bringt zwei Uraufführungen. Am 8. November 1941 ist Premiere des Balletts *Die zertanzten Schuhe* des Kammervirtuosen Kurt Gillmann, seit 1917 Harfenist am Opernhaus und gerade auf dem Höhepunkt seiner Karriere als Komponist. Daneben kommt es zur Uraufführung der Oper *Das königliche Opfer* von Georg Vollerthun.

Im Mozart-Gedenkjahr 1942 werden der bislang einzigen Mozart-Oper im Repertoire *Don Juan Die Entführung aus dem Serail*, *Figaros Hochzeit* und die *Zauberflöte* beigesellt. Auch in den Sinfoniekonzerten liegt ein Schwerpunkt auf Mozart, wozu ein *»Musikbetrachter«* anmerkt, eins dieser Konzerte *»erreichte bei der typologischen Gegensätzlichkeit zwischen dem Meister und dem Jünger [gemeint ist Krasselt, d. Verf.] die ideale Höhe nicht ganz. Mozart ist dem Bewußtsein unsrer Musiker doch merklich entrückt.«³²*



Mitglieder des
Opernhaus-Orchesters
Hannover
während des 2. Weltkrieges
in Bayreuth.

Das Leugnen von kriegsbedingten Problemen grenzt manchmal ans Absurde. Das Deutsche Bühnen-Jahrbuch spricht 1942 von einem »*ungeahnten Aufschwung*«, den die Theater gerade durch den Krieg genommen hätten³³ — um einige Seiten später beiläufig die Zahlen der zum Kriegsdienst eingezogenen Bühnenangehörigen zu nennen. Im hannoverschen Orchester betrifft das in diesem Jahr dreizehn der dreiundneunzig Mitglieder.

Ungebrochen scheint der Glaube an die ewige Dauer des Reiches und an die Ausführbarkeit noch so hochfliegender Pläne. Deren Inflation beginnt in Hannover mit dem Amtsantritt des Gauleiters Hartmann Lauterbacher am 17. Januar 1941. Er versucht, sich mit der »*Stärkung der kulturellen Bedeutung Hannovers als Gauhauptstadt und Mittelpunkt des nordwestdeutschen Raumes*«³⁴ zu profilieren und nimmt eine grundlegende Umgestaltung von Organisation und Verantwortlichkeiten im kulturellen Leben in Angriff.

Eines der ersten Vorhaben, das verwirklicht wird, ist die Gründung einer Landesmusikschule. Ihr Lehrkörper besteht in der Mehrheit aus Mitgliedern des Opernorchesters, die z. T. bereits am nunmehr aufgelösten städtischen Konservatorium unterrichteten.³⁵

Am 16. November 1941 gibt Lauterbacher auf der Kundgebung »Niedersachsen in der deutschen Kultur« die Gründung eines »Gau-Kulturrates« aus den Spitzen der Kulturschaffenden und den Verantwortlichen aus Staat und Partei bekannt. Als Obmänner für Musik und Theater werden

Rudolf Krasselt und sein späterer Nachfolger Gustav Rudolf Sellner in dieses Gremium berufen.

Das Ende: eine Chronik

Den Einschnitt im Betrieb der hannoverschen Oper bringt nicht die »Machtergreifung« und nicht der Beginn des Krieges. Erst im Jahre 1943 zerbricht die Kontinuität — und dies gilt ja ebenso für viele Bereiche des gesellschaftlichen und politischen Lebens in Deutschland.

Januar 1943

Die »Zeitschrift für Musik« meldet unter »Persönliches«: »Bei einer Tagung des Gaukulturrats Südhannover-Braunschweig teilte Gauleiter Lauterbacher in einer richtungsweisenden kulturpolitischen Rede einschneidende Personalveränderungen mit, die das Kunstleben der Stadt Hannover betreffen. Mit Zustimmung des Reichsministers Dr. Goebbels wurde der Intendant des Stadttheaters Göttingen Gustav Rudolf Sellner mit der Führung der Generalintendanz der städtischen Bühnen (Opern- und Schauspielhaus) beauftragt. Mit Beendigung der laufenden Spielzeit werden die beiden Intendanten, Alfons (!) Krasselt wegen Erreichung der Altersgrenze, Alfons Pape wegen Ablaufs des Vertrages, zurücktreten. Mit Zustimmung aller beteiligten Stellen hat der Generalintendant den bisherigen Musikdirektor in Göttingen KM Lange als musikalischen Leiter des Opernhauses Hannover verpflichtet . . .«³⁶

Der Hintergrund für diese Maßnahmen ist nicht ganz durchsichtig und noch heute von Gerüchten umwoben. Daß die Altersgrenze des 1879



Das Rust-Quartett (1943). Ludwig Rust (1. v. l., 1902 bis 1981) war von 1923 bis 1974 zuerst als Geiger, seit 1936 als Konzertmeister, Mitglied des Orchesters. Seine Quartett-Kollegen sind Gustav-Adolf Smola (2. v. l., 1909 bis 1983), Hans Schramm (3. v. l., 1905 bis 1966) und Martin Kohlbach (4. v. l., 1900 bis 1954).

geborenen Krasselt noch nicht ganz erreicht war, nährte Vermutungen über persönliche Konflikte zwischen dem Gauleiter und dem Opernintendanten, etwa auf Grund mangelnden Engagements Krasselts für Werkskonzerte oder Parteiveranstaltungen. Andererseits war die Ablösung Krasselts nur Teil eines großangelegten Programms zur Neuordnung und Erweiterung des Theaters, in dessen Vollzug die gesamte Theaterleitung gegen Personen ausgetauscht wurde, deren berufliches Fortkommen ein persönliches Anliegen Lauterbachers zu sein schien.

1. Februar 1943

Kapitulation der 6. deutschen Armee bei Stalingrad.

13. Februar 1943

Die erste Premiere des *Capriccio* von Richard Strauß seit ihrer Münchner Uraufführung findet im hannoverschen Opernhaus statt. (*„Eine Oper ist ein absurdes Ding. Befehle werden singend erteilt, über Politik im Duett verhandelt. Man tanzt um ein Grab, und Dolchstöße werden melodisch verabreicht.“*³⁷)

16. Februar 1943

Dankesbrief Strauß' an Krasselt: *»... ich höre mit Erstaunen, daß Sie sich schon zur Ruhe begeben wollten, hoffe aber, daß es damit wohl nicht so ernst gemeint sein dürfte.«*³⁸

18. Februar 1943

Im Berliner Sportpalast ruft Goebbels den »totalen Krieg« aus.

März 1943

Händel-Tage in Hannover. Das Oratorium *Judas Makkabäus* kommt, von »Judaismen« befreit, als *Wilhelm von Nassauen* zur Aufführung.

20. März 1943

Erstaufführung des Balletts *Joan von Zarissa* von Werner Egk.

Mai 1943

In Paris dirigiert Rudolf Krasselt *Die Walküre* als erste deutsch-französische Koproduktion.

30. Mai 1943

Feierliche Eröffnung der Landesmusikschule Hannover. Ihr Leiter Johannes Roeder dirigiert das Orchester des Opernhauses; Solist — in Mozarts D-Dur-Violinkonzert KV 218 — ist Konzertmeister Hans Garvens.

5. Juni 1943

Der Kuckuck von Theben von Ermanno Wolf-Ferrari wird in Hannover uraufgeführt. Das Werk und seine Wiedergabe werden äußerst positiv beurteilt. »Musikbetrachter« Herbert Gerigk, einer der einflußreichsten Musikschriftsteller der NS-Zeit, rechnet dem Komponisten vor allem hoch an, daß er *»sich stets von allen sogenannten Forderungen der Zeit ferngehalten und eine gesunde, natürliche Musik geschrieben«* habe.³⁹

11. Juli 1943

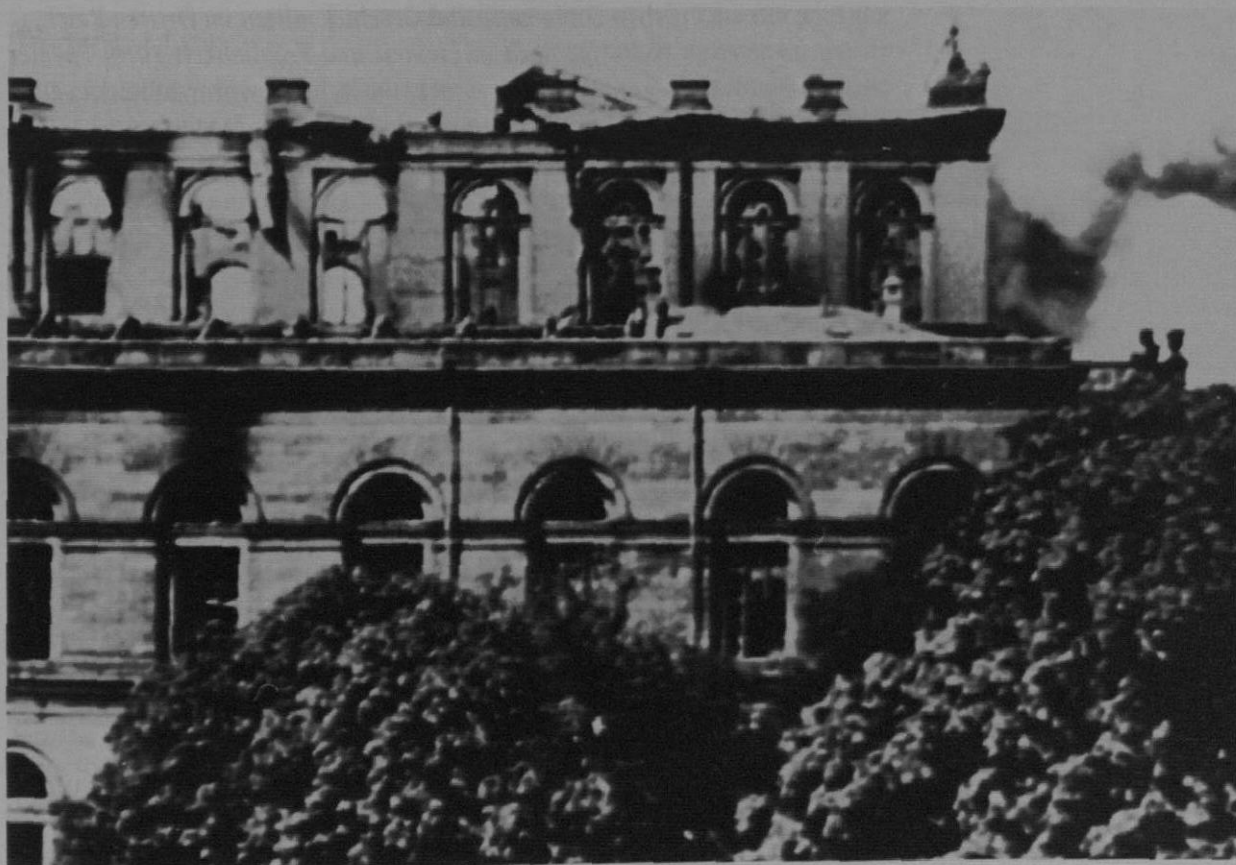
Ende der Spielzeit 1942/43. Rudolf Krasselt dirigiert seine Abschiedsvorstellung (*Die Walküre*). Angesichts ausgedehnter Ovationen vor jedem Akt und eines eine volle Stunde anhaltenden Schlußbeifalls sieht sich die »Hannoversche Zeitung« veranlaßt, von einer *»geradezu unhannoverschen Begeisterung«* zu sprechen.⁴⁰

26. Juli 1943

Zwei Wochen nach dem Abschied Krasselts geht bei dem ersten großen Luftangriff auf die Stadt das Opernhaus in Flammen auf. Noch heute spricht man von einem schicksalhaften Zusammentreffen dieser Vorfälle – das Opernpublikum scheint die Pensionierung des Generalmusikdirektors nicht als normale Amtshandlung aufgefaßt zu haben. Ähnliches drückt ein Brief Wolf-Ferraris an Krasselt aus:

»Das Theater in Hannover, Ihr Theater, ausgebrannt, nachdem Sie fort sind!! Es durfte nach Ihnen kein anderer einziehen. Das ist ein schreckliches, aber großartiges Gedicht!«⁴¹

Der Spielbetrieb wird auf Weisung der Gauleitung im Schauspielhaus und im Herrenhäuser Galeriegebäude fortgesetzt.



1. August 1943

Amtsantritt der neuen Leiter der Städtischen Bühnen.

12. August 1943

Eröffnung des Spielbetriebes im Galeriegebäude mit *Der Barbier von Sevilla*.

22./23. und 27./28. September 1943

Weitere große Luftangriffe auf das Stadtgebiet. Dabei sterben fast 400 Menschen, 25 000 werden obdachlos.

7. Oktober 1943

Premiere von *Così fan tutte* im Schauspielhaus.

Bei einem Luftangriff, am 26. Juli 1943, geht das Opernhaus in Flammen auf.

8./9. Oktober 1943

Hannovers »dunkler Tag«. Dem schwersten Bombenangriff auf die Stadt fallen weit über tausend Menschen zum Opfer — unter ihnen Rudolf Wachtarz, 1. Geiger im Opernorchester, und Hans Winckelmann, der zusammen mit Krasselt entlassene ehemalige Oberspielleiter der Oper. Das Schauspielhaus, durch das noch das Finale der Opernaufführung vom Vorabend zu hallen scheint, wird völlig zerstört.

... und noch kein Ende

Anzunehmen wäre, daß die Katastrophe vom 8./9. Oktober das Musik- und Theaterleben Hannovers endgültig zum Erliegen gebracht hätte. Angesichts des Gegenteils, das der Fall war, stellen sich nicht nur gute Gefühle ein. Die Freude darüber, daß die neue Leitung der Städtischen Bühnen *»der Stadt und den noch in ihr vorhandenen Theaterfreunden [zeigte], wie man mit ein bißchen Diplomatie und Geschick mitten im Dritten Reich, ja mitten im zweiten Weltkrieg noch in Freiheit und Fröhlichkeit gutes Theater machen könne, so daß einem das Herz im Leibe lache«*⁴², wäre vielleicht selbst zum Gegenstand von Vergangenheitsbewältigung zu machen.



Als Kriegsteilnehmer:
Max Ladscheck (1889 bis 1970),
von 1925 bis 1954
Konzertmeister (li.);
Max Peters (1888 bis 1963),
von 1920 bis 1950
Studienleiter und
Kapellmeister (M.);
Alex Kropholler (1887 bis 1973),
von 1939 bis 1954
Solocellist (re).

Erst nach dem mißlungenen Attentat auf Hitler vom 20. Juli 1944 bestimmt eine Anordnung des Reichsverteidigungskommissars die Schließung der Bühnen und Musikschulen. Die Theaterangehörigen werden zum Wehrdienst bzw. zur Arbeit in der Rüstungsindustrie herangezogen. Doch auch dies heißt nicht, daß »die Musen schweigen«. Aus den nicht dienstpflichtigen Musikern verschiedener norddeutscher Orchester wird ein Gau-Kriegsorchester formiert, das unter der Leitung des 1. Kapellmeisters des Opernhauses, Arno Grau, noch bis kurz vor Kriegsende Konzerte veranstaltet. In kleinen Besetzungen spielen »Soldaten für Soldaten«, wobei man nicht versäumt, den militärischen Dienstgrad der Musiker in den Programmen anzugeben.

Am 1. April 1945 gibt das Gau-Kriegsorchester sein letztes Konzert. Drei Tage später tönt ein Durchhalteappell durch den Rundfunk: *»Wer weiße Fahnen hißt und sich kampfflos ergibt, ist des Todes!«*⁴³ Sein Verfasser, Gauleiter Lauterbacher, hat sich zur Zeit der Sendung längst in den Harz abgesetzt.

Am 10. April wird die Stadt von britischen Truppen besetzt. Für Hannover ist der Krieg aus. Seine Opfer hat er auch unter den Musikern des städtischen Orchesters gefordert:

Ernst Ackermann (Violoncello), 30. März 1945 (Bombenangriff)
Ludwig Grunert (Orchesterwart), 28. März 1945 (Bombenangriff)
Günther Hochhäuser (1. Violine), 8. Februar 1945 (gefallen)
Lothar Höhne (2. Harfe), April 1945 (vermißt)
August Kisch (Orchesterwart), 30. März 1945 (Bombenangriff)
Karl Kisch (Horn), 21. Mai 1945 (Kriegsgefangenschaft)
Werner Schard (Viola), April 1944 (gefallen)
Kurt Schnaus (2. Flöte), Frühjahr 1946 (Kriegsgefangenschaft)
Helmut Stephan (2. Violine), 9. Dezember 1944 (gefallen)
Erich Suderlau (Kontrabaß), 1943 an einer Kriegsverletzung
Rudolf Wachtarz (1. Violine), 8. Oktober 1943 (Bombenangriff).

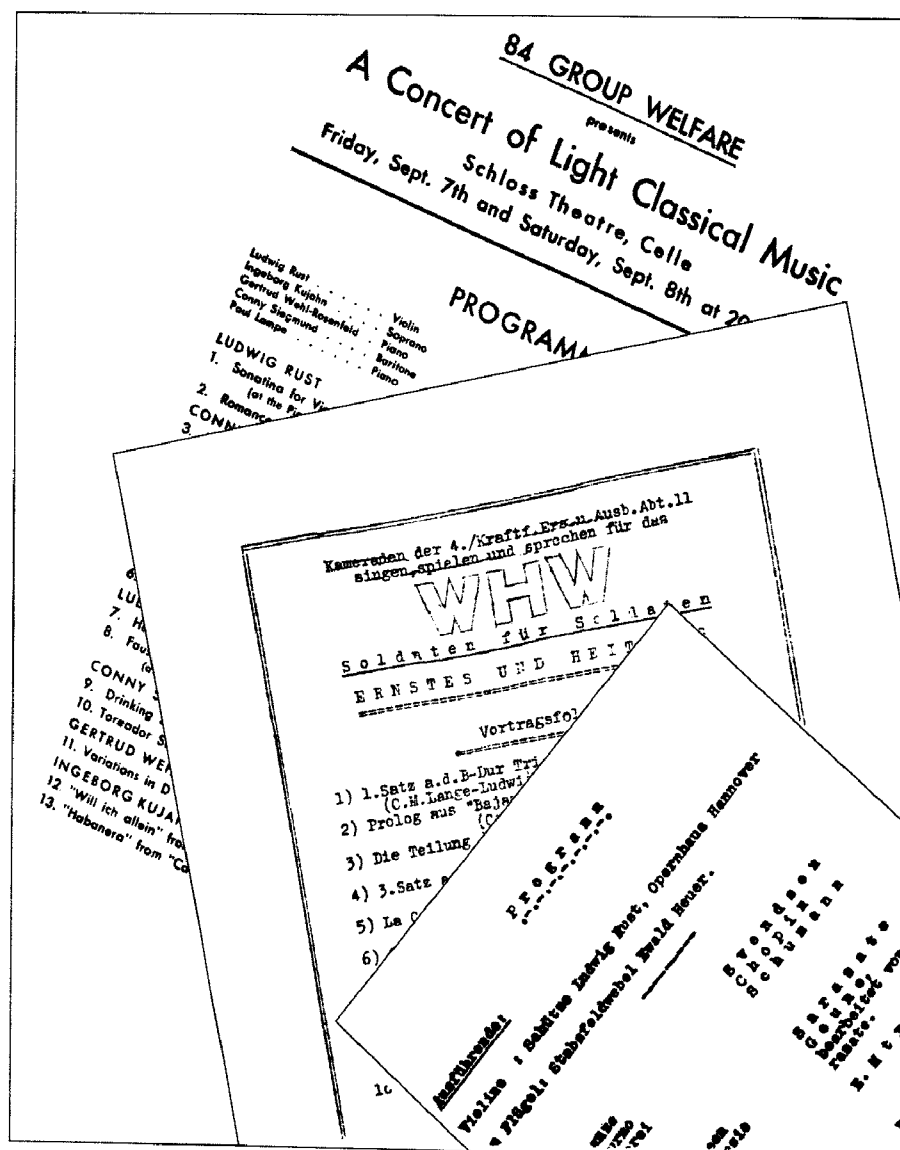
Trümmer-Musik

Was sich in Hannover im Jahre 1945 abspielt, eignete sich als Stoff für eine Geschichte über deutschen Pioniergeist: In einer völlig zerstörten Stadt, ohne Opernhaus oder auch nur eine geeignete Bühne, während sich große Teile des Bühnenensembles und des Orchesters noch in Kriegsgefangenschaft befinden, nach dem Verlust eines Krieges und dem Zusammenbruch des bisher das kulturelle Leben tragenden Ideengebäudes — kurz: aus dem Nichts heraus ereignet sich, gerade zwei Monate nach dem offiziellen Ende des Krieges, das »Wunder« der ersten Opernaufführung im befreiten Deutschland.

Bewunderung, Respekt oder Stolz können sich indes nicht ungebrochen artikulieren. Wen befallen keine Zweifel daran, ob man »nach Auschwitz« noch Opern spielen könne? Wer fühlt sich nicht fatal erinnert an die unausgesprochene Maxime der Nazis: Je aussichtsloser die Lage wird, desto mehr Anstrengungen sind zu unternehmen, um sich selbst und anderen das Gegenteil zu beweisen? Werden Selbstzweifel und nachdenkliche Aufarbeitung der Vergangenheit in hektischer Betriebsamkeit erstickt? Oder haben wir es »nur« mit der unpolitischen Haltung zu tun, der es stets allein um das Überleben der Kunst um jeden Preis geht — und auf Grund derer sich Kunst so leicht zum Werkzeug von Politik machen ließ? Eine Sammlung von Programmzetteln aus dem Nachlaß des Opernhaus-Konzertmeisters Ludwig Rust, die der Verfasserin zufällig in die Hände gelangte, stimmt schon nachdenklich: Gleich nach den erwähnten Konzerten »Soldaten für Soldaten« findet sich »A Concert of Light Classical Music« für die Angehörigen der britischen Besatzungstruppen.

Am 1. Juli 1945 konzertiert im Galeriegebäude Herrenhausen ein Sinfonieorchester. Es besteht aus Resten des ehemaligen Opernhausorchesters, von dem nur etwa vierzig Mitglieder zur Stelle sind. Einen Monat zuvor hat die Militärregierung die Entlassung aller Bühnenangehörigen angeordnet.

Nach langwierigen Verhandlungen vor allem des Helden Tenors und späteren Opernintendanten Reiner Minten sowie Mitgliedern der neuen Stadtverwaltung mit der Regierung kommt die Erlaubnis für einen Neubeginn des Spielbetriebes. Die Werke, die am ersten Opernabend — dem 11. Juli 1945 — im Nachkriegsdeutschland erklingen, sind Mascagnis *Cavalleria Rusticana* und Leoncavallos *Bajazzo*.



Der Ort des Geschehens, das Galeriegebäude in Herrenhausen, ist ein Provisorium. Das Orchester sitzt zu ebener Erde und auf gleicher Höhe mit dem Auditorium, bis einige Zeit später aus dem Holz ausgedienter Tanzzelte eine Tribüne und eine neue Bühne errichtet werden. Der schlauchförmige Raum wirkt sich optisch wie akustisch ungünstig aus; es fehlt an bühnentechnischen Einrichtungen; die Künstlerinnen und Künstler frieren in dem schlecht heizbaren Saal ebenso wie das Publikum.

Dessen Interesse ist indes stärker als jemals zuvor. Trotz der beträchtlichen Entfernung der Bühne vom Stadtzentrum und ungünstiger Verkehrsverbindungen ist der Zuschauerraum fast in jeder Vorstellung bis auf den letzten Platz besetzt.

Hierfür sind auch wirtschaftliche Gründe ins Feld zu führen. Theater- und Konzertkarten sind, wenn auch nicht unbedingt preiswert, so doch immerhin für Geld erhältlich — und nicht nur im Tausch gegen andere knappe Güter. (Zu der Maßnahme, den Eintrittspreis in Form von Briketts zu erheben, greift man in Hannover — anders als in vielen anderen Städten — nicht.) In der soziologischen Schichtung des Publikums wäre eine Besonderheit der Nachkriegssituation zu sehen, indem die Oper offenbar

die gesamte Breite der Gesellschaft erreicht, was in ihrer Geschichte einmalig geblieben ist.

Daß die Theaterkarte erschwänglich ist, erklärt das große Interesse jedoch nicht vollständig. Die Hoffnung auf eine nicht mehr von Klassenunterschieden geprägte Gesellschaft ist eine der treibenden Kräfte des politischen Lebens dieser Zeit. Sie findet ihren Ausdruck offenbar auch in der allgemeinen Teilnahme an den Bereichen der Kultur, die vormals den »besseren Kreisen« vorbehalten waren. Zu kurz greift mithin die Verwunderung über die starke Anteilnahme an der Oper in einer Zeit, in der man doch »Wichtigeres zu tun« haben müßte. Der rege Besuch von Veranstaltungen, die ja keineswegs durch Qualität glänzen — hat sich doch die Inszenierung genauso den Bedingungen des Provisoriums zu unterwerfen wie die musikalische Ausführung —, wäre auch als Einübung eines Lebens in sozialer Gleichheit zu werten.

Unter den in der Nachkriegszeit neu inszenierten Opern findet sich ein großer Anteil von bedeutenden modernen und zeitgenössischen Werken. Den Anfang macht hier Boris Blachers Kammeroper *Die Flut* in der Spielzeit 1946/47. In der nächsten Theatersaison folgen *Johanna auf dem Scheiterhaufen* von Arthur Honegger und Orffs *Kluge* — neben der Uraufführung von *Luzifer* des Hannoveraners Max Peters. Erstaufgeführt wird auch Strawinskys *Geschichte vom Soldaten*, das dreißig Jahre nach seiner Uraufführung nichts von seiner die Gattungsgrenzen sprengenden Bedeutung eingebüßt hat. Diese Neuinszenierungen — sowie die Ende 1948 folgende Premiere von Egks *Peer Gynt* — veranlassen den Kritiker der Zeitschrift »Melos« zu dem Lob, Hannover habe sich »innerhalb weniger Monate mit einem Schlag von dem ihm noch anhaftenden Ruf eines konventionellen »Hoftheaters« in die Reihe der modernen Pflegestätten der Oper gestellt«. ⁴⁴

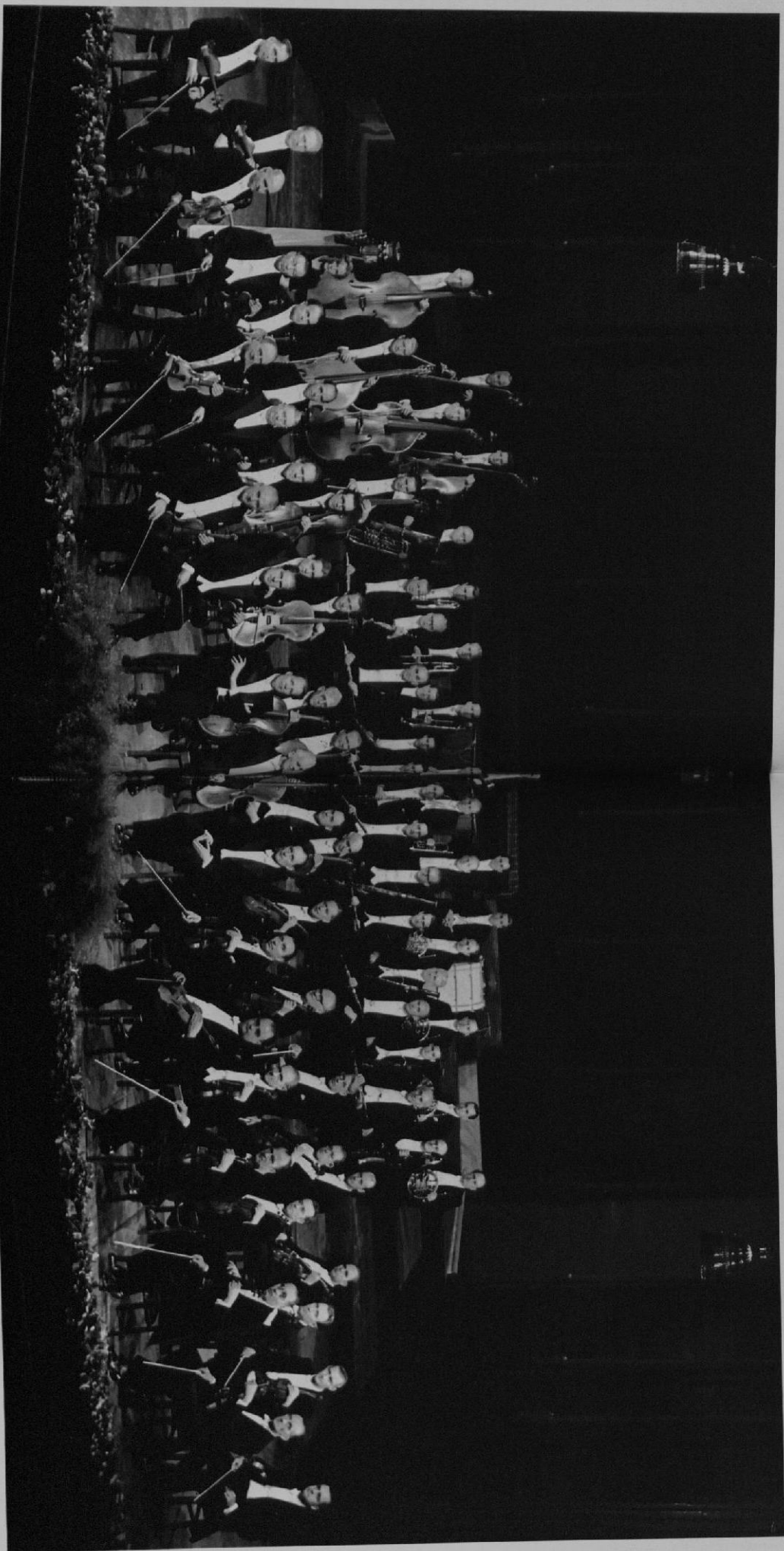
Daß ein weiterer Schwerpunkt der Spielplangestaltung auf der Wiedererarbeitung eines Repertoires liegen muß — stets angepaßt an die Verhältnisse der Notbühne — versteht sich von selbst. Die meistaufgeführten Werke sind auch in den Nachkriegsspielzeiten die großen Opernklassiker: *Carmen* (110 Aufführungen während der gesamten »Herrenhäuser« Zeit), *Madame Butterfly* (103 Aufführungen), *La Traviata* (77 Aufführungen — allerdings nach dem Zweigespann *Bajazzo/Cavalleria Rusticana* mit 81 Aufführungen); weiterhin *Aida*, *Zauberflöte*, *Rigoletto* usw.

Wiederaufbau und Rückkehr zur Normalität

Ein äußerer Anlaß bringt den verheißungsvollen Neubeginn der Oper nahezu zum Stillstand. Mit der Währungsreform wird das Geld nicht nur knapp; vor allem bekommt es einen Gegenwert in materiellen Gütern, die es vermehrt zu kaufen gibt. Eine Senkung der Eintrittspreise kann das rapide Schrumpfen der Besucherzahlen nicht aufhalten. Erst in dieser Situation werden Schwächen des Betriebes, mit denen sich bislang leben ließ, zum Problem.

Einer der Schwachpunkte ist das Orchester. Ihm wurden nach Kriegsende die sechzehn vor dem Krieg neu errichteten Stellen gestrichen. Längst sind noch nicht alle Musiker aus der Kriegsgefangenschaft heimgekehrt; unübersehbar ist die Überalterung ganzer Instrumentalistengruppen.

Eine personelle Unruhe unter den Dirigenten wirkt sich ebenfalls nicht förderlich auf die Leistungsfähigkeit des Orchesters aus. Gerade zwei



Das Opernhausorchester
Hannover
im Jahre 1952

Monate als Nachfolger Karl Mathieu Langes in Hannover, muß Generalmusikdirektor Franz Konwitschny seine seit 1933 ungestört verlaufene Karriere unterbrechen, »aus politischen Gründen« wird er für ein Jahr vom Dienst suspendiert. Während des ganzen Jahres 1946, in dem sich der 2. Kapellmeister Quennet noch in Gefangenschaft befindet, wirkt Arno Grau als alleiniger Dirigent. Unterstützt wird er durch Gastdirigenten, deren prominentester, »Pensionar« Krasselt, übernimmt die Leitung der Sinfoniekonzerte.

Zu Weihnachten 1946 läuft Konwitschnys Dirigierverbot aus, und im Juli des folgenden Jahres ist die Kapellmeisterbesetzung mit dem als 2. Kapellmeister neu eingestellten Horst Schneider wieder komplett. Ein gutes Jahr später tritt Arno Grau in den Ruhestand. Sein Nachfolger wird der heimgekehrte Arnold Quennet. Die vorsorgliche Entlassung des ganzen Orchesters – mitsamt seiner Leitung – im Jahre 1948 durch die Stadt, die sich in massiven finanziellen Schwierigkeiten befindet, bedeutet einen neuen Rückschlag für die Or-

chesterarbeit, obwohl sie nach lautstarken Protesten bald rückgängig gemacht wird. (Wie diese Maßnahme, scheitert auch der Versuch der Reduzierung um fünf Musikerstellen im Sommer 1950.)

Erst nach dem Ausscheiden Konwitschnys und dem Amtsantritt Johannes Schülers im August 1949 beginnt das Orchester wieder Fuß zu fassen. Der neue Generalmusikdirektor, der ja bereits in den zwanziger Jahren am gleichen Institut wirkte und sich inzwischen einen Namen als hervorragender Orchestererzieher gemacht hat, fördert die Musiker im Sinne seines einstigen Lehrers Krasselt. Von der positiven Entwicklung, die das Orchester zu Beginn der fünfziger Jahre nimmt, zeugen zahlreiche Kritikerstimmen.

Als eigentliche Ursache der »Opernkrise« wird mehr und mehr die provisorische Spielstätte angesehen. Der bereits 1946 als Anliegen der Zukunft formulierte Wiederaufbau des zerstörten Opernhauses wird 1948 konkret ins Auge gefaßt und ungewöhnlich schnell verwirklicht. Dies ist nicht zuletzt der finanziellen Förderung durch weite Teile der Bevölkerung zu danken. In mehreren Tombolen, die der hannoversche Journalist Karl-Heinz Löhr organisierte, werden 800 000 DM eingenommen; hinzu kommen Geld- und Sachspenden von hannoverschen Betrieben, Industrie- und Finanzkreisen im Werte von etwa 400 000 DM.

Bereits Ende 1950 ist der Wiederaufbau des Laves-Bauwerks abgeschlossen. Den Handwerkern dankt man mit einer Aufführung von *Zar und Zimmermann* für diese gerne »Bauwunder« genannte Leistung. In der offiziellen Eröffnung am 1. Dezember 1950 gibt es den *Rosenkavalier* in einer Inszenierung, die sich — wohl im Bemühen, niemandem die Feststimmung zu verderben — nach den Worten eines Kritikers »*brav an die Tradition*« hält.⁴⁵

Der Einzug in die neue-alte Spielstätte scheint in der Tat der Ausweg aus der Krise zu sein. In der ersten Spielzeit im Opernhaus ist kaum eine Vorstellung nicht ausverkauft — und das, obwohl im Laves-Bau ja weit mehr Besucher Platz finden als im Galeriegebäude. So groß ist der Andrang, daß er mit Hilfe des Abonnementsystems und der Besucherorganisationen reguliert werden muß, um Gelegenheitsbesuchern die Chance auf ein Billett zu erhalten.

Auch jetzt liegt ein Schwerpunkt der Spielplangestaltung auf dem zeitgenössischen Schaffen. Der Impuls hierzu geht vor allem von Johannes Schüler aus, der bereits in der letzten Spielzeit im Galeriegebäude Hindemiths *Mathis der Maler* und die deutsche Erstaufführung von Britten's Kammeroper *Albert Herring* leitete. Ein Höhepunkt ist mit der Uraufführung des *Boulevard solitude* des jungen Hans-Werner Henze im Frühjahr 1952 erreicht, eine der ersten Opernaufführungen der nach dem Kriege hervortretenden Komponistengeneration. Henzes Dankesbrief verdient einen Faksimileabdruck!

Starke Beachtung erfährt auch die hannoversche Premiere von Hindemiths *Cardillac* in der Zweitfassung, die damit erst zum dritten Mal überhaupt aufgeführt wird. Ältere Opernbesucher können dabei Vergleiche mit der ersten Fassung anstellen, die Rudolf Krasselt mehr als zwanzig Jahre zuvor dirigierte. 1955 schließlich findet die hannoversche Erstaufführung des *Wozzeck* statt — unter starkem persönlichem Engagement Schülers, dessen Oldenburger Aufführung im Jahre 1929 dem Werk seinerzeit zum Durchbruch verhalf.

die uraufführung meiner ersten oper am landestheater
hannover wird mich zutiefst mit zärtlichen gefühlen
an das ehrwürdige haus binden, das mich, schon
während der proben, so glücklich gesehen hat.

kurt schwabitz, johannes schüler, die wunderbaren
sänger, der schöne chor und das klitzte, klare
orchester - obso krüger, der phantasiereiche und
begeisterte choreograph und seine sauber arbeitenden
tänzer -

das alles fügt sich in der erinnerung zu einer
goldenen kugel zusammen, von der man träumt,
wie sie schön und unbearbeitet durch das
kraterfeld dieser gefährlichen mondlandschaft,
„welt“ genannt, hindurchschwebt.

Hans Werner Henze

Brief von
Hans Werner Henze
nach der Uraufführung
von »Boulevard Solitude«.

Das Publikum reagiert auf die neue Musik, glaubt man den zeitgenössischen Berichten, offenbar durchweg positiv. Dies gilt nicht nur für die Aufführungen des Musiktheaters, sondern auch für die Orchesterkonzerte, deren Programme zu rund einem Drittel aus hannoverschen Erstaufführungen bestehen. Die größte Besucherorganisation, die »Volksbühne«, widmet sich selbst intensiv der Förderung moderner Musik, etwa in eigenen Konzertveranstaltungen und durch die Vergabe von Kompositionsaufträgen. Ihre Beteiligung an den Abonnementskonzerten des Opernhauses ist so stark, daß die Wiederholung der Konzerte am jeweils folgenden Abend eingeführt wird.

Nachwort

Im Jahre 1956 wird das städtische Theater durch die Landestheater GmbH übernommen. Hinsichtlich der künstlerischen Arbeit bedeutet dieses Jahr keinen Einschnitt. Man befindet sich mitten in der Amtszeit Johannes Schülers und mitten auf dem Wege zu einem in geregelten Bahnen und gesicherten Verhältnissen ablaufenden Opern- und Konzertbetrieb am Opernhaus. Dem Kapitel über die Zeit des städtischen Orchesters muß darum ein wirklicher Abschluß vorenthalten bleiben. Erst nach dem Umbau des Opernhauses im Jahre 1985 sind mit der unbefriedigenden Akustik und anderen durch Zeit-, Finanz- und Materialknappheit bedingten Mängeln die letzten Relikte des Nachkriegsprovisoriums verschwunden. Doch dies gehört nicht mehr hierher.

Anmerkungen

- ¹ Erich Rosendahl: Geschichte der Hoftheater in Hannover und Braunschweig. Hannover 1927, S. 184
- ² ebd., S. 185
- ³ Hans Schrewe und Friedrich Schmidt: Das Niedersächsische Staatsorchester Hannover. Seine Geschichte und seine Mitglieder von 1636 bis 1971. Hannover 1971, S. 35
- ⁴ Heinz Rahlfs: Die städtischen Bühnen zu Hannover und ihre Vorläufer in wirtschaftlicher und sozialer Hinsicht. Hannover 1928, S. 95
- ⁵ zit. nach Rahlfs, op. cit., S. 57
- ⁶ Theodor W. Werner: Dreihundert Jahre. Von der Hofkapelle zum Opernhausorchester 1636 bis 1936. (Festschrift aus Anlaß des 300jährigen Bestehens des hannoverschen Orchesters.) Hannover 1937, S. 40
- ⁷ zit. nach: Thomas Grabe u. a.: Unter der Wolke des Todes leben . . . Hannover im Zweiten Weltkrieg. Hamburg 1983, S. 175 f.
- ⁸ Ernst Wendt, in: Die Zwanziger Jahre. Bildende Kunst, Literatur, Theater, Tanz, Architektur 1916–1933. Hannover: Kunstverein Hannover 1962, S. 156
- ⁹ in: Grabe u. a., op. cit., S. 175
- ¹⁰ vgl. Rahlfs, op. cit., S. 75
- ¹¹ Deutsches Bühnen-Jahrbuch 1931, S. 56
- ¹² Deutsches Bühnen-Jahrbuch 1933, S. 62
- ¹³ ebd.
- ¹⁴ vgl. Niedersächsische Tageszeitung (NTZ) vom 9. bis 14. März 1933
- ¹⁵ NTZ, 23. März 1933
- ¹⁶ ebd.
- ¹⁷ Max Ladscheck, 1. Konzertmeister im Opernhausorchester
- ¹⁸ zit. nach Joseph Wulf: Musik im Dritten Reich. Eine Dokumentation. 2. Aufl. Frankfurt am Main 1983, S. 32
- ¹⁹ Schrewe/Schmidt, op. cit., S. 38
- ²⁰ Deutsches Bühnen-Jahrbuch 1935, S. 4
- ²¹ vgl. ZfM 1936, S. 699 ff.
- ²² NTZ, 18. März 1933
- ²³ Friedrich Baser: Richard Wagner als Kündler der arischen Welt. In: Die Musik, November 1933, S. 85
- ²⁴ Otto Trobes, zit. nach Wulf, op. cit., S. 320
- ²⁵ vgl. NTZ, 1. Januar 1933 ff.
- ²⁶ ZfM 1933, S. 639
- ²⁷ ZfM 1934, S. 1165
- ²⁸ Ludwig Schiedermaier: Die deutsche Oper. 2. erw. Aufl. Bonn/Berlin o. J. (1943), S. 313
- ²⁹ ebd.
- ³⁰ zit. nach Horst Barth: Hannovers Musikgeschichte von 1933–1945. Schriftliche Hausarbeit zur künstlerischen Fachprüfung für das Lehramt an Höheren Schulen. Hannover: Staatliche Hochschule für Musik und Theater 1964 (masch.), S. 28
- ³¹ vgl. ZfM 1937, S. 260
- ³² ZfM 1942, S. 86
- ³³ Deutsches Bühnen-Jahrbuch 1942, S. 1
- ³⁴ zit. nach Grabe u. a., op. cit., S. 193
- ³⁵ Von den neun Musikschulen, die in Hannover für 1929 bis 1933 nachgewiesen sind, existiert 1943 keine einzige mehr. Im Zuge der Gleichschaltung der Institutionen schließen allein im Jahre 1935 fünf von ihnen für immer. Neben der Landesmusikschule besteht 1943 nur noch die »Musikschule der Hitler-Jugend«; auch an dieser unterrichten Mitglieder des städtischen Orchesters. – Vgl. Heinrich Sievers: Musikausbildung in Hannover. In: Staatliche Hochschule für Musik und Theater Hannover. Struktur – Zielsetzungen – Geschichte. Hg. von Richard Jakoby. Hannover 1973, S. 44
- ³⁶ ZfM 1943, S. 44
- ³⁷ aus dem Libretto von Clemens Krauss, Takte 144 ff.
- ³⁸ vgl. den Faksimileabdruck des Briefes in: 100 Jahre Opernhaus 1852/1952. Hg.: Städtisches Verkehrs- und Presseamt und Landestheater Hannover. Hannover o. J. (1952), S. 68
- ³⁹ in: Musik im Kriege 1943, S. 60
- ⁴⁰ Hannoversche Zeitung vom 12. Juli 1943, S. 4
- ⁴¹ zit. nach Grabe u. a., op. cit., S. 177
- ⁴² Johann Frerking: Theater in Hannover. In: 100 Jahre Opernhaus (op. cit.), S. 64
- ⁴³ zit. nach Grabe u. a., op. cit., S. 201
- ⁴⁴ Melos 1949, Heft 1, S. 17
- ⁴⁵ Heinrich Sievers in: Musikleben, Januar 1951, S. 21

Zu herzlichem Dank für die Hilfe bei der Beschaffung von Bildmaterial ist die Autorin Frau Gabriele Hotopp (Historisches Museum am Hohen Ufer) und Herrn Reimar Hollmann, Hannover, verpflichtet.