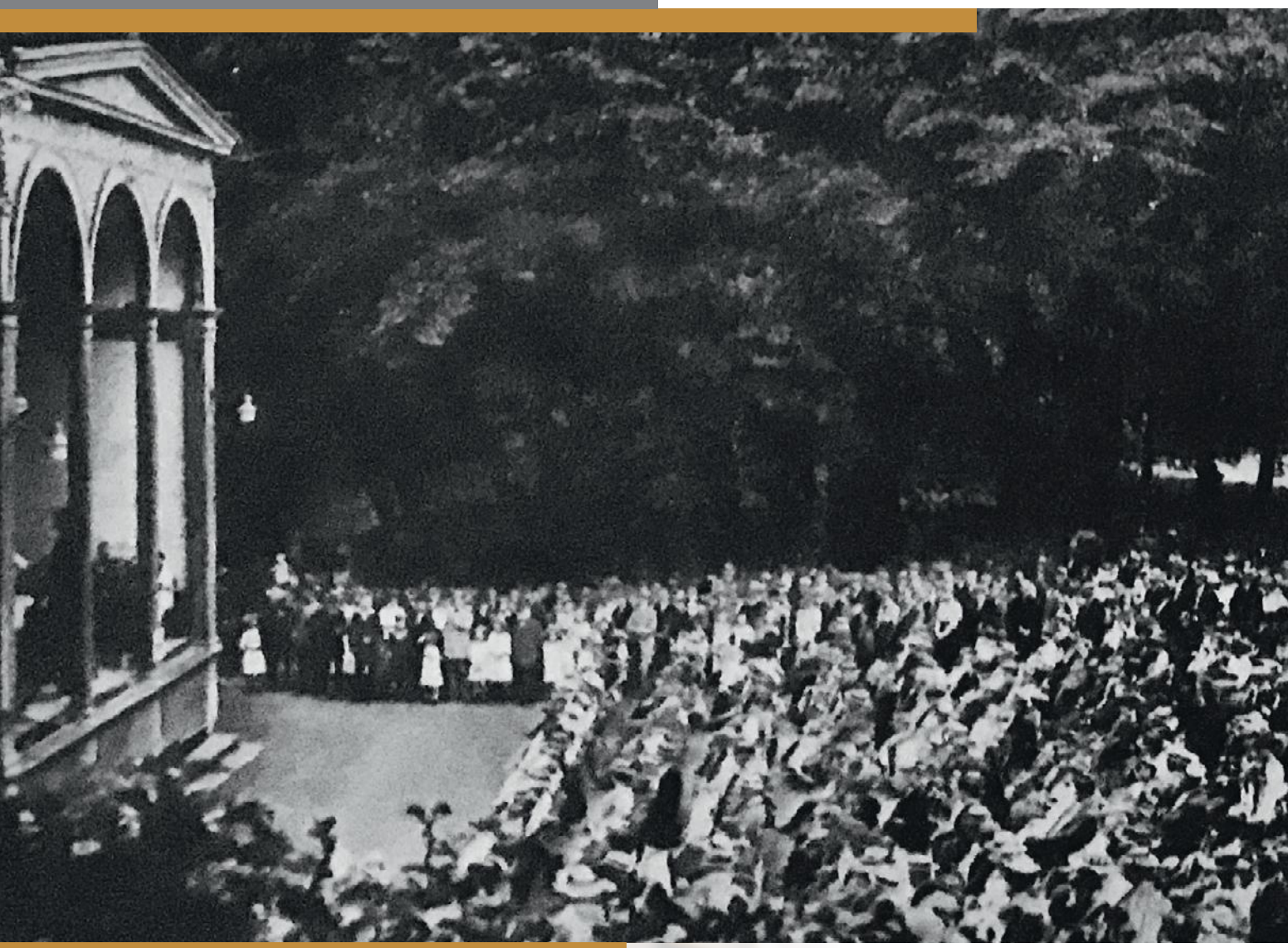
Tagungsband



3. Sondershäuser Symposium
zur Musik
am 2./3. November 2024:

Musik und Bildung in der NS-Zeit am Beispiel Sondershausen / Thür.

Herausgeber: Stadtverwaltung Sondershausen, 2025
Verantwortlich für den Inhalt: Prof. Dr. Eckart Lange
Layout und Druck: Starke Druck & Werbeerzeugnisse, Sondershausen
Titel: Konzert im Loh, Schlossmuseum Sondershausen, Bildarchiv; ©AdobeStock
Bildmontage Seite 2 und 3: Das Staatliche Loh-Orchester 1937 und heute als Loh-Orchester Sondershausen

Tagungsband

3. Sondershäuser Symposium zur Musik am 2./3. November 2024:

Musik und Bildung in der NS-Zeit am Beispiel Sondershausen / Thür.

Im Fokus:

Das Staatliche Loh-Orchester Sondershausen in der NS-Zeit 1933 – 1944

Projekt der Musikstadt Sondershausen in Kooperation mit dem Landesmusikrat Thüringen, der Thüringer Landesmusikakademie Sondershausen und der Theater Nordhausen/ Loh-Orchester Sondershausen GmbH (TN LOS!)

Ablauf

Samstag, den 2.11.2024:

Bis 14:00 Uhr

Anreise

14:00 – 14:30 Uhr

Tagungseröffnung

14:30 – 15:30 Uhr

PD Dr. Friedemann Pestel (Freiburg)
Vertretungsprofessor für Neuere Geschichte an der Eberhard Karls Universität Tübingen

NS-Propaganda und internationaler Musikbetrieb: Die Tourneen der Berliner Philharmoniker 1933–1944

16:00 – 17:00 Uhr

Dr. Juliane Hirschmann (Nordhausen)
Chefdramaturgin am TN LOS

‚Eine Stätte deutscher Kunst und völkischer Erhebung'. Das Theater Nordhausen in der NS-Zeit

18:00 – 20:00 Uhr

2. Sinfoniekonzert des Loh-Orchesters
im ‚Haus der Kunst' in Sondershausen

20:30 – 20:00 Uhr

Abendessen im ‚Leonardo'

Sonntag, den 3.11.2024:

07:30 – 08:30 Uhr

Frühstück

08:30 – 09:30 Uhr

Judy Slivi (Gotha)
Bildungsreferentin bei „Arbeit und Leben Thüringen“, Kuratorin, Autorin

‚Geistige Armut‘ – Das Gothaer Theater unter nationalsozialistischer Kontrolle

09:30 – 10:30 Uhr

Prof. Dr. Eckart Lange (Weimar)
Gründungsdirektor der Thüringer Landesmusikakademie Sondershausen, Prof. i. R.

Das Staatliche Loh-Orchester Sondershausen als Herzstück der Musikstadt im Nationalsozialismus

10:30 – 11:30 Uhr

Dr. Christoph Meixner (Weimar)
Leiter des Hochschularchivs der HfM Weimar / Thüringischen Landesmusikarchivs Weimar

Weimarer Musikkultur im Strudel der NS-Diktatur?

11:30 – 12:30 Uhr

Dr. Maren Goltz (Meiningen)
Kustodin der Sammlung Musikgeschichte der Meininger Museen

Carl Maria Artz als Chef der Meininger Landeskapelle (1936–40)

12:30 – 13:00 Uhr

Tagungsabschluss

Ab 13:00 Uhr

Mittagessen und Abreise

Inhalt

S. 8 Prof. Dr. Eckart Lange:
Eröffnung des Symposiums

S. 10 PD Dr. Friedemann Pestel:
NS-Propaganda und internationaler Musikbetrieb: Die Tourneen der Berliner Philharmoniker 1933–1944

S. 14 Dr. Juliane Hirschmann:
‚Eine Stätte deutscher Kunst und völkischer Erhebung'. Das Theater Nordhausen in der NS-Zeit

S. 24 Judy Slivi:
‚Geistige Armut' – Das Gothaer Theater unter nationalsozialistischer Kontrolle

S. 34 Prof. Dr. Eckart Lange:
Das Staatliche Loh-Orchester Sondershausen als Herzstück der Musikstadt im Nationalsozialismus

S. 44 Dr. Christoph Meixner:
Weimarer Musikkultur im Strudel der NS-Diktatur?

S. 55 Dr. Maren Goltz:
Carl Maria Artz als Chef der Meininger Landeskapelle (1936–40)

S. 62 Die Referenten

S. 64 Abschluss

S. 66 Anhang
Konzertprogramm des 2. Sinfoniekonzertes am 2. November 2024

Eröffnung des Symposiums

Ein herzliches Willkommen Ihnen allen!
Nach den Symposien zur Luftwaffen-Musikschule 2022 und der Hochschule für Musik / dem Konservatorium der Musik 2023 widmet sich das 3. Symposium zur Musik dem Thema: „Musik und Bildung in der NS-Zeit – Das Staatliche Loh-Orchester Sondershausen 1933 – 1944“. Wieder geht es um eines der ‚Kunstinstitutionen‘ der Musikstadt Sondershausen in der Zeit des Nationalsozialismus, diesmal um das traditionelle Loh-Orchester.

Seit der Überführung des Gebietes Schwarzburg-Sondershausen in das Land Thüringen 1923 gab es zahlreiche Versuche, für gute Rahmenbedingungen für das Orchesters zu sorgen, damit an die künstlerischen Erfolge des Orchesters vor dem ersten Weltkrieg angeknüpft werden konnte. Dies gelang zumindest in Teilen, weil es nach wie vor einen Bestand von Orchestermitgliedern aus dieser Zeit gab, weil es gelang, herausragende neue Künstler zu verpflichten und vor allem, weil mit der Persönlichkeit von Carl Corbach nach wie vor ein herausragender Orchesterleiter zur Verfügung stand, der nahezu nahtlos an die Vorkriegserfolge anknüpfen konnte. Begünstigend stand von Beginn an dem Orchester ein leistungsfähiges Konservatorium zur Seite, das eine anspruchsvolle, international ausgerichtete pädagogische Arbeit leistete. Aus gutem Grund gab es eine Personalunion von Orchesterleitung und Hochschuldirektion.

Mit dem Machtantritt der Nationalsozialisten 1933 kam das Aus für den künstlerischen Anspruch des ‚altberühmten Orchesters‘ (Richard Strauss). Den ’Vertragsmitgliedern‘ unter den Orchestermitgliedern wurde gekündigt und sie mussten sehen, wo sie unterkommen konnten. Beamtete Mitglieder der Landeskapelle Altenburg wurden den verbliebenen Beamten des Loh-Orchesters zugeordnet. Die Landestheater Sondershausen und Gotha wurden fusioniert. Ein neuer Generalmusikdirektor übernahm die Leitung, der als Intendant des Fusionstheaters Gotha-Sondershausen in erster Linie (Musik)Theateraufführungen favorisierte. Demzufolge wurden neben den Konzertdiensten die Theaterdienste mehr und mehr ausgebaut. Nach seinem Vertragsende 1940 wurde zwar der Theaterbereich etwas zurückgeführt (Aufgabe der Fusion und neue Partnersuche mit dem Stadttheater Nordhausen), aber durch die Kriegsereignisse war eine normale Orchesterarbeit infolge der Einberufungen zur Wehrmacht unmöglich. Bei der ‚Stilllegung‘ am 1. September 1944 war nur noch ein ‚Restorchester‘ von 23 Musikern von ehemals 45 Planstellen im Dienst. Neben den strukturellen Veränderungen ergaben sich neue inhaltliche Ausrichtungen gemäß den Vorstellungen einer nationalsozialistisch ausgerichteten Musikkultur.

Die Frage ist, welche unmittelbaren Auswirkungen diese Bedingungen für das Orchester hatten, welche inhaltlichen Konsequenzen damit verbunden waren, welche Zugeständnisse gemacht wurden, ob es unmittelbare Verstrickungen oder möglicherweise Widerstand bzw. Distanz gegeben hat. Und natürlich wäre dies einzuordnen in die Situation der anderen Orchester in Thüringen mit seiner reichen Residenzkultur und den preußischen Gebieten wie Erfurt und Nordhausen. Welche Rolle war den Theatern und Orchestern mit der Machtübernahme der Nationalsozialisten im „Mustergau Thüringen" zugedacht und wie reagierte man?

Die Aufarbeitung dieser elf Jahre Orchestergeschichte in Sondershausen aus heutiger Perspektive zeigt einerseits den Alltag kultureller Entwicklungen in der Provinz unter nationalsozialistischen Bedingungen, mit denen man sich arrangierte (u. a. im ‚Kampfbund deutscher Kultur'), und gleichzeitig einen sozialen und künstlerischen Niedergang, in dem sich unter Berufung auf das Führerprinzip jeder, dem das irgendwie möglich war, zum ‚Führer' hochstilisierte. O-Ton des neuen GMD Dr. Wartisch: *drei Prinzipien bestimmten unsere Arbeit im letzten Jahr: m e i n Wille, i h r Opfergang, u n s e r e Arbeitskameradschaft*. Darunter hat man gelitten, wie in einem Brief der Musikerfrauen an die Machthaber 1940 deutlich wird (*Es gibt wohl ... in ganz Deutschland kein Kulturorchester mehr – ausser dem Sondershäuser Lohorchester–, dem aber auch jede Freude am Musizieren genommen wird),* aber man hat sich eben auch arrangiert und tut es weiterhin, auch wenn es seinem Nachfolger Carl Maria Artz unter den Kriegsbedingungen nur um den Erhalt des Orchesters gehen konnte. Nichts davon hat mit einem tragfähigen Kulturverständnis zu tun.

Möge auch dieses Symposium seinen Teil zur Klärung der Fragen beitragen.

NS-Propaganda und internationaler Musikbetrieb: Die Tourneen der Berliner Philharmoniker 1933–1944

1933 lag hinter den Berliner Philharmonikern eine bemerkenswerte Aufstiegsgeschichte: 1882 gegründet als Zusammenschluss freier Musiker, die sich künstlerisch die Meininger Hofkapelle nach deren Berliner Gastspiel 1882 als maßgebliches Vorbild nahmen, waren die Philharmoniker von Beginn an ein Tourneeorchester, das seit den 1890er Jahren große Teile Europas regelmäßig bereiste. Künstlerische Exzellenz und frühe Internationalisierung waren zwei Grundsteine für die herausgehobene Stellung auch im nationalsozialistischen Musikbetrieb. Hinzu kam die Staatsnähe der Philharmoniker, die mit einer ersten Förderung des zunächst kommerziell organisierten Orchesters durch die Stadt Berlin kurz vor dem Ersten Weltkrieg begann. Während der Kriegsjahre bereisten die Philharmoniker mit staatlicher Unterstützung zum Zwecke deutscher Kulturpropaganda besetzte, neutrale und verbündete Länder. Diese Rolle als Repräsentanten des Deutschen Reiches verfestigte sich während der Weimarer Republik, als sich sowohl das Reich als auch Berlin an der grundständigen Finanzierung des Orchesters beteiligten. Die existenzbedrohliche Krise zu Beginn der 1930er Jahre führte dazu, dass die Philharmoniker nach der nationalsozialistischen Machtübernahme 1934 als ‚Reichsorchester' in die Trägerschaft des Reichsministeriums für Volksaufklärung und Propaganda übergingen. Damit nahmen die Nationalsozialisten nicht nur auf die Tourneeplanungen Einfluss, sondern stellten dafür auch enorme Finanzmittel bereit.[1]

Der folgende Beitrag skizziert die Tourneetätigkeit der Berliner Philharmoniker zunächst in den 1930er Jahren, die unter der Prämisse einer Kontinuität der Gastspieltätigkeit bei gleichzeitigen Protesten standen. Der zweite Teil gibt einen Ausblick auf die Auslandstourneen des Orchesters während des Zweiten Weltkrieges, als die internationalen Aktivitäten der Philharmoniker ihren quantitativen Höhepunkt in der gesamten Orchestergeschichte erreichten.

Für die Mitglieder des Orchesters markierte die Integration ins NS-Regime vor allem eine materielle Besserstellung. In der 1938 eingeführten Orchestertarifklassenordnung gehörten die Berliner Philharmoniker zunächst allein der ‚Sonderklasse' an.[2] Besondere politische Loyalität wurde von den Musikern jedoch nicht eingefordert.

---

1 Der Beitrag basiert grundlegend auf meiner Studie Global Players. Orchestertourneen und internationaler Musikbetrieb, 1880–2000 (Quellen und Darstellungen zur Zeitgeschichte), Berlin, im Druck. Er beschränkt sich im Folgenden auf die notwendigsten Belege. Als Standardwerke zu den Berliner Philharmonikern im Nationalsozialismus siehe Aster, Misha: Das „Reichsorchester". Die Berliner Philharmoniker und der Nationalsozialismus, München 2007; Trümpi, Fritz: Politisierte Orchester. Die Wiener Philharmoniker und das Berliner Philharmonische Orchester im Nationalsozialismus, Wien 2011.

2 Rempe, Martin: Kunst, Spiel, Arbeit. Musikerleben in Deutschland, 1850 bis 1960 (Kritische Studien zur Geschichtswissenschaft 235), Göttingen 2020, S. 235–267.

Der Anteil an NSDAP-Mitgliedern lag mit ca. 20 % vergleichsweise niedrig. Die vier jüdischen Orchestermitglieder, die 1933 in den Reihen der Berliner Philharmoniker spielten, wirkten bis 1935 weiter im Orchester mit und emigrierten anschließend in die USA. Für weitere rassistisch verfolgte Musiker galten Sondergenehmigungen. Das hauptsächliche Problem zwischen Orchester und Regime bildete der Chefdirigent: Offiziell an der Spitze des ‚Reichsorchesters' stand das erhoffte Aushängeschild Wilhelm Furtwängler nur knapp zwei Jahre. Im Skandal um die Aufführung von Paul Hindemiths verbotener Oper *Mathis der Maler* trat Furtwängler 1934 von seinen musikalischen und musikpolitischen Funktionen als Chefdirigent der Berliner Philharmoniker, Direktor der Berliner Staatsoper und Vizepräsident der Reichsmusikkammer zurück.[3] Zwar wurde er rasch wieder rehabilitiert, wirkte ab 1935 bei den Berliner Philharmonikern jedoch formal nur noch als Gastdirigent, der zu Tourneen nicht gezwungen werden konnte und in Verhandlungen mit dem Propagandaministerium seine Gagen in die Höhe trieb. Gerade in den Kriegsjahren standen am Tourneepult der Philharmoniker eher Hans Knappertsbusch, Clemens Krauss, Hermann Abendroth oder Karl Böhm als Furtwängler.

Kontinuität und Protest: Der Tourneebetrieb in den 1930er Jahren

Bei den Auslandstourneen in den ersten Jahren des Nationalsozialismus stachen Kontinuitäten bei Orten, Personen und im Repertoire heraus. Wie schon seit den späten 1920er Jahren bereisten die Philharmoniker quasi-jährlich die großen europäischen Musikzentren und galten in Paris, London, Brüssel oder Budapest als Maßstab für europäische Orchesterqualität. Wenn das Orchester 1933/34, zunächst personell unverändert, weiter auf Tournee ging, tendierten Presse und Öffentlichkeit in den Tourneeländern dazu, darin gerade kein Symptom von Deutschlands Abkippen in eine Diktatur zu erblicken. Die NS-Propaganda profitierte von der Wahrnehmung eines vermeintlich unpolitischen Musizierens. Die internationale Presse hinterfragte die propagandistische Absicht der Konzerte selten oder begriff die Aufführungen als dezidiert unpolitisch, wie der *Tages-Anzeiger* in Zürich 1933: „Arier oder Nichtarier – wer wäre, angesichts dieser wundervollen Manifestation deutscher Kunst und deutschen Geistes, nicht hingerissen [...] gewesen."[4]

Auch im Repertoire schienen die Philharmoniker die Routinen des internationalen Musikbetriebs fortzuführen. Der klassisch-romantische deutsch-österreichische Kanon hatte schon vor 1933 die Tourneeprogramme dominiert. Ein Orchester, das im Ausland kaum oder keinen Felix Mendelssohn Bartholdy, Gustav Mahler oder Arnold Schönberg gespielt hatte, musste das Repertoire auch danach nicht ‚arisieren'. Die Pariser Emigrantenpresse bespöttelte angesichts der konservativen Programme die Unfähigkeit des NS-Regimes, „irgendetwas reell Nazihaftes, irgendein durchbräuntes Genie" aufzubieten. In Ermangelung eines solchen setzte die NS-Propaganda in erster Linie auf die etablierte Tradition, und das hieß vor allem Beethoven.[5]

Exemplarisch dafür steht die Aufführung der Neunten Sinfonie 1937 anlässlich der Pariser Weltausstellung, neben den Olympischen Spielen 1936 eine der Hauptgelegenheiten zur außenpolitischen Inszenierung des Regimes. Die Neunte bildete, in Anwesenheit der französischen Regierung, den Höhepunkt der ‚Deutschen Kulturwoche'. Eingeleitet wurde das Konzert von der Marseillaise, als Brückenschlag zu den französischen Gastgebern, und dem nationalsozialistischen Horst-Wessel-Lied. Bruchlos folgte dann „Alle Menschen werden Brüder". Die Verschränkung von internationalem Rahmen, der kontinuierlichen Präsenz deutscher Künstler im Ausland vor und nach 1933 und nationalsozialistischer Symbolpolitik zeigt, wie sich die Kulturbeziehungen verschoben hatten, ohne dass sich Aufführungspraxis, Publikumsverhalten und das Sprechen über Musik ändern mussten.

In der Gesamtschau der knapp 100 Auslandskonzerte, die die Berliner Philharmoniker zwischen der nationalsozialistischen Machtübernahme und dem Beginn des Zweiten Weltkrieges in achtzehn europäischen Ländern spielten, dominierten die

3 Haffner, Herbert: Furtwängler, Berlin 2006; Pestel, Friedemann: Obsession ‚Amerika'. Wilhelm Furtwänglers transatlantische Karriere (1925–1954), in: Carola Bebermeier/Clemens Kreutzfeldt/Melanie Unseld (Hrsg.): Music Across the Ocean. Kulturelle Mobilität im transatlantischen Raum, 1800–1950 (Vernetzen – bewegen – verorten 5), Bielefeld 2024, S. 245–261.

4 Gysi, Fritz: Furtwängler und Beethoven, Tages-Anzeiger, Zürich, 15. Mai 1933.

5 Kulturwoche, Pariser Tageszeitung, 10. September 1937.

positiven bis enthusiastischen Reaktionen von Publikum, Musikjournalisten und politischen Stellen. Es gab jedoch auch Proteste und Störaktionen, die in Reaktion auf die rassistische Politik des NS-Regimes gerade die Handlungsmacht jüdischer Akteure sichtbar machten. Jüdische Verbände in Frankreich setzten 1933 auf eine Flugblattaktion während des Philharmoniker-Gastspiels, mit der sie die antisemitischen Verfolgungen im Deutschen Reich anprangerten. In London entzündete sich 1935 eine Debatte an den antisemitischen Säuberungen in Deutschland. Ein Flugblatt einer Gruppe von German Anti-Fascist Musicians nahm die Philharmoniker als Traditionswahrer Beethovens ins Visier, passend zur Ouvertüre zu Goethes Freiheitsdrama *Egmont* auf dem Programm. Statt die Zuhörer vom Konzertbesuch abzuhalten, setzten die britischen Aktivisten darauf, das Publikum in seiner Hörpraxis zu beeinflussen: Es sollte die *Egmont*-Ouvertüre zum Gedenken an die „antifaschistischen Helden" hören und den eigenen Applaus subversiv wenden: „Ehren Sie mit Ihrem Applaus den unbekannten Antifaschisten, ob er gerade vor Ihnen im Orchester sitzt oder in Deutschland, Italien, Österreich etc. seine gefährliche Untergrundarbeit gegen Krieg, Reaktion und die Zerstörung der Zivilisation fortführt."[6] Dieser Hinweis auf die Handlungsspielräume von NS-Gegnern bot eine Alternative zur Wahrnehmung der Philharmoniker als ‚Reichsorchester', das in seinen Reihen zu diesem Zeitpunkt keine jüdischen Musiker mehr hatte, aber möglicherweise Regimegegner. Freilich blieb ein solches Protestverhalten uneindeutig: Gespielter oder applaudierter Widerstand bei Beethoven ließ sich weder auf dem Podium noch im Saal sehen oder hören.

Im Gegensatz dazu eskalierte die Situation 1934 in Belgien. Hier mobilisierten kommunistische Arbeiter gegen das Berliner Gastspiel. Den Auftritt des Orchesters nahmen sie zum Anlass, die Freilassung der nach dem Reichstagsbrand inhaftierten Kommunisten zu fordern. Auf den Straßen Antwerpens warfen Demonstranten Tränengasbomben, Konzertplakate wurden abgerissen, an Hauswänden tauchten Anti-Furtwängler-Parolen auf. Der Konzertsaal wurde letztlich von mehreren Hundert Polizisten gesichert, Furtwängler anschließend unter Polizeischutz zum Zug eskortiert. Indem die Berliner Philharmoniker und Furtwängler im Ausland als NS-Repräsentanten galten, wurden sie zur Zielscheibe breit gefächerter Protestformen aus verschiedenen politischen Richtungen. Hier manifestierten sich nicht nur Regelverletzungen im Musikbetrieb, sondern es eröffnete sich zugleich eine weitere schwer zu kontrollierende Flanke von NS-Kulturpropaganda.

Expansion und Besatzung: Die Kriegstourneen

Der Zweite Weltkrieg markierte in der deutschen Kulturpropaganda eine Zäsur, die sich an der radikalen Expansion der Auslandsgastspiele der Berliner Philharmoniker bemaß. Maßgeblich vom Propagandaministerium finanziert, spielten sie zwischen 1940 und 1944 mehr als 220 Konzerte in mehr als 20 Ländern und abhängigen Territorien. Der absolute Tournee-Höhepunkt in der gesamten Orchestergeschichte lag in der Spielzeit 1943/44, nach der Niederlage von Stalingrad. Im Gegensatz zu den meisten anderen deutschen Orchestern waren die Mitglieder der Berliner Philharmoniker vollständig vom Kriegsdienst befreit worden. Das Orchester blieb auch über die Proklamation des ‚Totalen Krieges' hinaus bis zum Kriegsende bestehen, wurde also nicht nach dem Sommer 1944 ‚stillgelegt'. Mit ihren zahlreichen Kriegstourneen waren die Philharmoniker trotz strapaziöser Reisebedingungen die privilegiertesten deutschen Orchestermusiker, nicht zuletzt auch, weil sie auf Tournee sicher vor Bombenangriffen waren und von der besseren Versorgungslage im Ausland profitierten.

Gerade in Ostmitteluropa bildete Musik eine Form von Besatzungspolitik im Zeichen gewaltsamer Unterdrückung. Im Reichsprotektorat Böhmen und Mähren oder im polnischen Generalgouvernement zielte die Demonstration der ‚deutschen' Musik auf die Unterdrückung einheimischer Kulturen und ihrer Träger. 1941 gastierten die Philharmoniker in Krakau zur musikalischen Umrahmung der Ausstellung *Germanenerbe im Weichselraum*, die Polen als deutschen Lebens- und Siedlungsraum reklamierte. Generalgouverneur Hans Frank bekräftigte zum Konzert, „daß wir hier nicht in einem vorübergehend durch Kriegsereignisse in deutsche Verwaltung gekommenen besetzten Gebiete leben, sondern daß wir dank des heroischen, opfervollen Einsatzes der unvergleichlichen deutschen Wehr-

6 Muck, Peter (Hrsg.): Einhundert Jahre Berliner Philharmonisches Orchester. Darstellung in Dokumenten, Tutzing 1982, Band 2, S. 125.

macht im Generalgouvernement dem Reich ein Gebiet wieder zurückgeben, in dem wir nicht Fremde sind".[7] Ins besetzte Prag begleiteten Philharmoniker und Furtwängler 1940 Propagandaminister Joseph Goebbels: Auf dem Programm stand neben Beethovens Siebter Sinfonie und Richard Strauss' *Till Eulenspiegels lustige Streiche* bezeichnenderweise Bedřich Smetanas Tondichtung *Vltava*, die hier eher eine deutsche ‚Moldau' war und ebenfalls der kulturellen Germanisierung diente.

Weiterhin verschoben sich auf den Kriegstourneen Konzertformaten und Publika massiv: Konzerte der Berliner Philharmoniker besuchten weiterhin die Stammgäste von Orchestergastspielen, ebenso aber Tausende Wehrmachtssoldaten im Rahmen der ‚Truppenbetreuung'. Dagegen wurden in den besetzten und verbündeten Ländern jüdische Konzertbesucher systematisch ausgeschlossen. Das ungewöhnlichste Tourneepublikum hatten die Berliner Philharmoniker im Mai 1942 bei einem Werkskonzert in der Motorenfabrik Gnome et Rhône im besetzten Frankreich. Analog zur ‚Truppenbetreuung' bei der Wehrmacht leisteten die Musiker hier einen Beitrag zur wirtschaftlichen Kriegsmobilisierung. Die Fabrik des größten französischen Flugzeugmotorenherstellers war für die deutsche Rüstungsindustrie eminent wichtig, jedoch unmittelbar vor dem Werkskonzert von der Royal Air Force bombardiert worden. Der Auftrag der Philharmoniker bestand darin, während der Mittagspause mit Franz Schuberts Unvollendeter Sinfonie, dem Trauermarsch aus Richard Wagners *Götterdämmerung* und der *Tannhäuser*-Ouvertüre gegenzusteuern. Die Kollaborationspresse sah darin die Möglichkeit, klassischer Musik neue Publika zu erschließen. Das Konzert als Gemeinschaftserlebnis abseits seiner etablierten Orte bot in den Augen der Besatzer und ihrer lokalen Unterstützer eine Form der direkten Begegnung, die Feindpropaganda und Aufrufen zu klandestiner Sabotage abging.

Gegen Musik als Mittel der Besatzungspolitik äußerte sich auch dezidierter Widerstand. 1942 protestierten in Lyon, das zwar nicht im besetzten Teil Frankreichs lag, aber zum deutsch kontrollierten Vichy-Regime gehörte, jüdische, studentische und kommunistische Gruppen und verteilten antideutsche Flugblätter. Es kam zu Verhaftungen, im Konzertsaal selbst wurden Tränengaspatronen geworfen. Das in der Tendenz konservativ-autoritäre Lyoner Publikum jubelte freilich, auch wenn wir nicht wissen, ob aus expliziten Sympathien zum NS-Regime, zur Vichy-Regierung, wegen der Philharmoniker, wegen des Programms oder aus ganz anderen Gründen.[8] Entscheidend ist, dass sie der deutschen Seite ermöglichten, den Konzertbesuch als Anerkennung kultureller Hegemonie und politische Sympathiebekundung zu inszenieren.

Fazit

Die Berliner Philharmoniker während des Nationalsozialismus zeigen, dass die Errichtung der Diktatur 1933 keinen totalen Bruch mit deutschen Traditionen markierte. Eine neue nationalsozialistische Musik gab es in systematischer Form nicht. Programmatisch führten die Berliner Philharmoniker als abgesichertes ‚Reichsorchester' vielmehr ein konservatives Verständnis von ‚deutscher Musik' weiter, das über nationalsozialistische Kreise hinaus anschlussfähig war, dadurch aber dem Regime gerade im Ausland zu propagandistischen Inszenierungen diente. Die Orchestermitglieder, die von den antisemitischen Verfolgungen überwiegend nicht betroffen waren, verhielten sich dem Regime gegenüber loyal und erhielten sich professionelle Spielräume dadurch, dass die Nationalsozialisten weder organisatorisch noch programmatisch massiv in den Orchesterbetrieb eingriffen. Vor allem aber erlebten die Musiker eine materielle Besserstellung und eine willkommene Ausweitung ihrer internationalen Aktivitäten. Spätestens mit Kriegsausbruch 1939 zeigte sich, wie das Orchester dadurch half, das Regime bis in die späte Kriegsphase zu legitimieren. Zur nationalsozialistischen Propaganda in verbündeten und neutralen Ländern ebenso wie zur kulturellen Besatzungspolitik trugen die Berliner Philharmoniker, wie auch andere reisende deutsche Orchester, aktiv bei.

7 Germanischer Führungsanspruch im Weichselraum, Krakauer Zeitung, 13. September 1941.

8 Pestel, Friedemann: Ein Programm, was auch irgend etwas über die Situation Deutschlands aussagt? Wagner auf internationalen Orchestertourneen (1930er bis 1960er Jahre), in: Katharina Wagner/Holger von Berg/Marie Luise Maintz (Hrsg.): Sündenfall der Künste? Richard Wagner, der Nationalsozialismus und die Folgen (Diskurs Bayreuth 1), Kassel 2018, S. 154–173, hier S. 165f.; Mathieu, Lilian: La musique sous emprise politique. Le concert lyonnais de la Philharmonie de Berlin du 18 mai 1942, in: 20 & 21. Revue d'histoire 154/2 (2022), S. 75–90.

‚Eine Stätte deutscher Kunst und völkischer Erhebung‘. Das Theater Nordhausen in der NS-Zeit

These und Grundgedanken zum Thema[1]

Die Spielzeiten 1933/34 bis 1943/44 sind auch für das Theater Nordhausen ein dunkles Kapitel.[2] Nationalsozialistische Kulturpolitik bestimmte die Spielpläne und das offizielle Wirken nach außen. Das diesem Beitrag vorangestellte, aus dem Jahresheft der ersten Spielzeit unter den Nationalsozialisten entnommene Zitat des damaligen Nordhäuser Oberbürgermeisters Heinz Sting fasst die offizielle Ausrichtung des Hauses wie in einem Brennpunkt zusammen: „*Das nationalsozialistische Nordhausen hat seinen Ehrgeiz darein zu legen, dass sein Stadttheater eine Stätte deutscher Kunst und völkischer Erhebung werde.*“[3]

Der Fokus der Theaterarbeit lag auf einem deutschsprachigen Spielplan, in dem auch jüdische Autoren nicht (mehr) vorkamen. Viele der aufgeführten Werke und Publikationen des Hauses bedienten nationalsozialistische Propagandapolitik: Sie überhöhten das Deutschtum, die deutsche Volksgemeinschaft und waren teilweise offen antisemitisch. So der offizielle Kurs.[4]

Schaut man sich die Spielpläne des Theaters aus den Jahren unmittelbar vor 1933 an und vergleicht sie mit der Zeit nach 1933, dann wird grundsätzlich eine klare und abrupte Verschiebung der Schwerpunkte deutlich. Auch die Inhalte in den Jahresheften, den Programmheften oder den mehrfach in jeder Spielzeit herausgebrachten ‚Blättern des Stadttheaters Nordhausen‘ mit Texten zu Stücken und Autoren sind nach 1933 klar

1 Zur Nordhäuser Theatergeschichte allgemein gibt es bereits einige Arbeiten. Eine umfassende, systematische und wissenschaftlich fundierte Darstellung, einschließlich der Jahre 1933 bis 1945, steht aber aus. Ausführlichster bisheriger Abriss in: Schweimler, Astrid: Drei Theaterwunder und acht Jahrzehnte Theatergeschichte in Nordhausen, in: 80 Jahre Theater Nordhausen, 1917–1997, hrsg. u. a. von Christoph Nix, Bad Lauterberg 1997 (Nix war 1994–1999 Intendant des Theaters, das Anfang der 1990er Jahre mit dem Loh-Orchester Sondershausen zu einer GmbH fusioniert wurde). Zur Situation des Theaters Nordhausen im Nationalsozialismus siehe auch: Rischbieter, Henning: NS-Theaterpolitik, in: Ders. (Hrsg.): Theater im ‚Dritten Reich‘. Theaterpolitik, Spielplanstruktur, NS-Dramatik, Seelze-Velber 2000, S. 160/161, S. 216/217.

2 Theaterspiel ist in Nordhausen seit 1583 nachweisbar; es waren wohl weniger Schauspiel-Wandertruppen, die in Nordhausen gastierten: Theater war vielmehr in erster Linie die Initiative von Bürgerinnen und Bürgern der Stadt, auf die letztlich auch der Bau des heutigen Gebäudes aus dem Jahr 1917 zurückgeht. Das Stadttheater in Nordhausen wurde am 29. September 1917, inmitten des 1. Weltkrieges, eröffnet. Das Haus entwickelte sich zu einem Mehrspartenhaus mit Schauspiel, Musiktheater und Konzerten. Das Ballett als eigene Sparte kam erst 1954 dazu (zur Theatergeschichte s. Anm. 1, Schweimler: Drei Theaterwunder). Mit Ausnahme der Spielzeit 1944/45 und phasenweisen Schließungen während der Corona-Pandemie 2020 bis 2021 war das Nordhäuser Theater immer in Betrieb. Heute ist die Theater Nordhausen/Loh-Orchester Sondershausen GmbH die wichtigste Kulturinstitution in Nordthüringen.

3 Heinz Sting, Oberbürgermeister der Stadt Nordhausen 1933–1934, im Jahresheft des Theaters Nordhausen 1933/34 (Archiv Theater Nordhausen).

4 Für die Frage, ob und inwiefern das Theater mit seinem Spielplan, vielleicht auch mit seinen Inszenierungen oder personellen Entscheidungen inoffiziell mitunter in einen Konflikt mit der nationalsozialistischen Politik kam, könnte eine Auswertung des vollständig erhaltenen Briefwechsels zwischen dem Stadttheater Nordhausen und der Reichsdramaturgie zeigen. Hinweis auf diesen Briefwechsel bei Rischbieter: Ebenda, S. 261.

tendenziös. Darüber hinaus war das Theater Mitstreiter bei mindestens zwei nationalsozialistischen Repräsentationsveranstaltungen der Stadt.
Inwiefern sich der Nationalsozialismus auf die Personalpolitik des Theaters ausgewirkt hat, muss hier offen bleiben.[5] Festzustellen ist, dass der Krieg zunehmend Auswirkungen zeigte; das Personal war mitunter stark dezimiert, da männliche Mitarbeiter zur Wehrmacht eingezogen wurden, was in den Jahresheften offen kommuniziert wurde.
In die Kriegszeit fiel auch eine enge Zusammenarbeit mit dem Loh-Orchester in Sondershausen, durch die nicht zuletzt das Problem des Personalmangels im Loh-Orchester und Stadttheaterorchester gelöst und ein spielfähiger Klangkörper geschaffen werden sollte.

II. Rahmenbedingungen: nationalsozialistische (Kultur-)Politik

Nationalsozialismus in der Stadt Nordhausen

Nordhausen war seit 1802 preußisch und gehörte seit 1816 zur Provinz Sachsen. Erst nach dem 2. Weltkrieg, am 16. Juni 1945, wurde die Stadt in das Land Thüringen eingegliedert.[6] Bei den Reichstagswahlen im Juli 1932 in Nordhausen kam die NSDAP in der vormals liberal geprägten Stadt bereits auf etwa 45 Prozent der Stimmen, am 5. März 1933 entfielen für die folgenden Reichstagswahlen auf die NSDAP in Nordhausen 46,7 Prozent aller abgegebenen gültigen Stimmen. Am 30. März 1933 wurden die jüdischen Geschäfte Nordhausens gewaltsam von Mitgliedern der SA zerstört. In der Nacht vom 8. auf den 9. November 1938 wurde die Synagoge am Pferdemarkt abgebrannt. Heute erinnert nur noch eine Gedenktafel an das Gebäude und die ehemalige jüdische Gemeinde in Nordhausen.[7] Im August 1943 errichtete die SS unter der Tarnbezeichnung ‚Arbeitslager Dora' in der Nähe von Nordhausen ein Außenlager des KZ-Buchenwald.[8]

Kultur- und Theaterpolitik der Nationalsozialisten

Die Theater hatten im gesamten Deutschen Reich vor dem Machtantritt der Nationalsozialisten einen hohen kulturellen Stellenwert: Sie waren neben Hörfunk und Kino das wichtigste Unterhaltungsmedium.[9] Diese Bedeutung nutzten die Nationalsozialisten und machten die Theater zum wichtigen Propagandainstrument; dafür bauten sie diese radikal um. Wichtigster Akteur war der ‚Reichsdramaturg' Rainer Schlösser, Leiter der Theaterabteilung im ‚Reichsministerium für Propaganda'. Er brachte die gesamten Spielpläne unter seine Kontrolle, wenngleich er in ständiger Konkurrenz mit anderen Repräsentanten des NS-Staates stand, denn auch diese versuchten, auf Theaterpolitik und das Musiktheater einzuwirken.[10] Angestrebt war ein ‚Neubau des Theaters'. Rückblickend stellte 1983 der polnische Kulturwissenschaftler Boguslaw Drewniak in seiner Studie zum Theater im Nationalsozialismus fest, dass „*unter allen kulturellen Einrichtungen wohl die des Theaters diejenige ist, die im NS-Staat am meisten erschüttert wurde.*"[11]
Der Vorwurf der Nationalsozialisten an die Theater zum Zeitpunkt des „Machtantritts" im Jahr 1933 war drastisch, sie seien „*verjudet, kulturbolschewistisch*" und hätten das „*klassische Erbe*" zuungunsten des „*Nationalen*" verdrängt. Das Theater unter ihrer Herrschaft sollte „*völkisch-deutsch*", vor allem antisemitisch sein. Alles, was ihrem Kunstideal nicht entsprach, galt als „*entartet*".[12]

Kulturpolitik in Nordhausen seit 1933

Für die Frage nach der offiziellen städtischen Kulturpolitik in Nordhausen seit 1933 gibt u. a. die damalige Nordhäuser ‚Allgemeine Zeitung' Aufschluss.[13] Darin wird spätestens nach den Reichstagswahlen im März 1933 ein deutlicher kulturpolitischer Wandel kommuniziert. Schon am 11. März 1933 – also nicht einmal eine Woche

5 Hier bedarf es weiterer Quellenrecherche.

6 Artikel ‚Nordhausen' (2024, 9. Dezember), in: Wikipedia: https://de.wikipedia.org/wiki/Nordhausen.

7 Die Angaben sind entnommen aus: NordhausenWiki: 1932 (2024, 25. Juli), in: https://nordhausen-wiki.de/wiki/1932; 1933 (2023, 21. Januar), in: https://nordhausen-wiki.de/wiki/1933; 1938 (2024, 9. Juli), in: https://nordhausen-wiki.de/wiki/1938.

8 Stiftung Gedenkstätten Buchenwald und Mittelbau-Dora (Hrsg.): Wegweiser durch die KZ-Gedenkstätte Mittelbau-Dora, Weimar/Nordhausen ^{5}2014, S. 10.

9 Umfänglich hierzu u. a.: Hoeres, Peter: Die Kultur von Weimar. Durchbruch der Moderne (=Deutsche Geschichte im 20. Jahrhundert 5), Berlin-Brandenburg 2008.

10 Ausführlich dazu u. a. Boris von Haken: Der ‚Reichsdramaturg' Rainer Schlösser und die Musiktheater-Politik der NS-Zeit, Hamburg 2007.

11 Zitiert bei Konrad Dussel: Provinztheater in der NS-Zeit, in: Vierteljahreshefte für Zeitgeschichte, Jahrgang 1938 (1990), Heft 1, S. 76.

12 Zitiert nach Dussel: Provinztheater, S. 80.

13 Stadtarchiv Nordhausen, Bestand: 90207, Sign.-Nr. 85–99.

nach den Reichstagswahlen am 5. März – werden in einem Artikel unter der Überschrift ‚Kulturarbeit im Stadtparlament' Richtlinien einer nationalsozialistischen Kulturpolitik für Nordhausen formuliert. Kirche, Schule und Theater sind demnach *„die Gebiete unserer kulturpolitischen Aufbauarbeit"*. Das *„bürgerliche-marxistische Deutschland"* sei *„seelenlos"* geworden. Die Folge sei *„der Verfall der Volkskultur"*. Einer der Bereiche, in dem *„die Schädlinge"* zu bekämpfen seien, sei das Theater, *„das im Dritten Reich Angelegenheit des Volkes sein wird und seines seelischen Lebens"*. Weiter heißt es dazu: *„Im Namen der Dichtung kann es nur ein nationales Theater geben. Im Theater des Dritten Reiches sind internationale und undeutsche ‚Sittendramen' unmöglich."* Ein paar Tage später, am 14. März, ist zu lesen, dass Joseph Goebbels ‚Reichsminister für Volksaufklärung und Propaganda' geworden ist, am 16. März werden seine Pläne vorgestellt.[14]

Ein Artikel unter der Überschrift ‚Hitlergeist und Stadttheater. Einmütiges Bekenntnis Nordhäuser Künstler zum neuen Deutschland' am 22. März wurde von einem damaligen Mitarbeiter des Theaters verfasst. Darin ist folgende Passage fett hervorgehoben: *„Die Künstler des deutschen Theaters und damit auch die Schauspieler und Sänger des Nordhäuser Stadttheaters, die sich mit ihrem Intendanten einmütig zur nationalen Front bekannt haben, wollen und werden Diener der Kunst und des Vaterlandes sein."* Der Artikel schließt mit dem Plädoyer: *„Wir wollen ein deutsches Theater mit deutschen Schauspielern."*[15] Autor des Textes war Erich Peter Harzheim, zu der Zeit Schauspieler am Stadttheater[16], später in den 30ern und nach dem 2. Weltkrieg war er am Meininger Theater engagiert[17].

Am 2. September 1933 erschien ein Beitrag des kurz vorher neu berufenen Nordhäuser Intendanten Hans Bensch-Rutzer, der zuvor Oberspielleiter am Haus war.[18] Der Beginn der Theater-Saison am 3. Oktober wird als klare Zäsur und als Anfang einer neuen Ära beschrieben. Er sei *„in diesem Jahre etwas Erstmaliges, [...] denn es ist die erste Spielzeit des Nordhäuser Stadttheaters im Dritten Reich. Die nationale Erhebung, die uns mit dem 30. Januar alle gepackt hat und emporgerissen hat, sie ist auch an dem Theater nicht spurlos vorübergegangen. Wir müssen uns daran gewöhnen, im deutschen Theater in Zukunft etwas anderes zu erblicken als bisher. [...] das Theater des Dritten Reiches kann nur noch der Volksgemeinschaft selbst und damit dem deutschen Staatsinteresse dienen! [...] [Es] muss in charakterologischer Hinsicht das in uns wecken, was als blutbedingtes Erbgut in uns vorhanden ist: Mut, Heldenhaftigkeit, Treue, Gerechtigkeit, Pflichterfüllung, Wahrheitsliebe, lebendige Frömmigkeit, Gemeinschaftssinn, Bodengebundenheit!"* Es ginge darum – und damit schließt der Text – *„deutsches Gedankengut, deutsches Wort und deutsche Musik in jederlei Gestalt an die deutsche Theatergemeinschaft heranzubringen"*.[19]

Damit waren Maßgaben für einen neuartigen Spielplan formuliert, der – wie die folgenden Ausführungen zeigen – deutlich andere Schwerpunkte setzte als zuvor.

III. Die Arbeit des Theaters

Der Spielplan vor 1933

Die Spielpläne am Theater Nordhausen veränderten sich wie an allen deutschen Theatern spätestens mit der Spielzeit 1933/34. Der Medienhistoriker Konrad Dussel hat sich in seinem umfangreichen Aufsatz über ‚Die Provinztheater der NS-Zeit' exemplarisch mit den Theatern in Coburg, Bielefeld, Dortmund und Ingolstadt beschäftigt.[20] Seine Beobachtungen gelten im Wesentlichen auch für das Theater Nordhausen im Schauspiel und im Musiktheater (Oper, Operette). Die Konzertspielpläne des Theaterorchesters werden in diesem Beitrag, nicht zuletzt aufgrund der Quellenlage, nicht wei-

14 Stadtarchiv Nordhausen, Bestand: 90207, Sign.-Nr. 85.

15 Ebenda.

16 Siehe Jahresheft 1931/32, 1932/33, nicht mehr ab 1933/34.

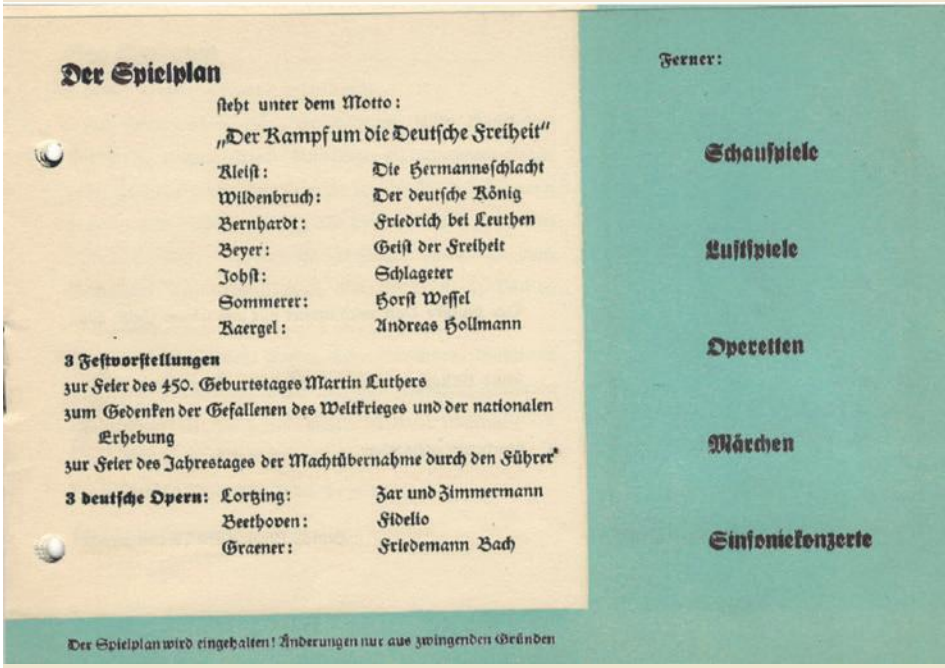
17 Artikel ‚Peter Harzheim' (2022, 27. Dezember), in: Wikipedia: https://de.wikipedia.org/wiki/Peter_Harzheim.

18 Der genannte Intendant Hans Bensch-Rutzer folgte auf Heinz Huber. Dieser war seit 1927 Intendant am Stadttheater und folgte 1933 einem Stellenangebot nach Saarbrücken. Bensch-Rutzer wurde im Juli 1933 auf Vorschlag des Preußischen Theaterausschusses von Hermann Göring selbst bestätigt. Er blieb Intendant bis zur Theaterschließung im Jahr 1944, wurde aber 1940 zum Heeresdienst eingezogen. Als sein Vertreter wurde Otto Pickelmann vom Landestheater Rudolstadt eingestellt. Rischbieter: NS-Theaterpolitik, S. 160.

19 Stadtarchiv Nordhausen, Bestand: 90207, Sign.-Nr. 86.

20 Siehe Anm. 11.

ter beleuchtet.[21]
Das Nordhäuser Schauspiel zeigte bis zur Spielzeit 1932/33[22] eine Reihe an Werken von Autoren, die danach offiziell verboten waren: Dazu gehörte der häufig gespielte Carl Zuckmayer u. a. mit seinem ‚Der Hauptmann von Köpenick'. Zuckmayer galt den Nationalsozialisten als „*Asphaltschreiber*", als „*wurzelloser Großstadtliterat*".[23] Auch der nazi-kritische Joachim Ringelnatz stand 1931/32 auf dem Spielplan (‚Die Flasche'), ebenso noch 1932/33 der jüdische Dichter Franz Arnold (‚Da stimmt was nicht'). Gezeigt wurden ferner Klassiker etwa von Johann Wolfgang von Goethe, Friedrich Schiller oder William Shakespeare, aber man liest auch bereits Namen wie Sigmund Graff, Friedrich Forster, Erwin Guido Kolbenheyer – Autoren, die später die Nationalsozialisten unterstützten bzw. für sie arbeiteten.


Der Spielplan

steht unter dem Motto:

„Der Kampf um die Deutsche Freiheit"

Kleist:	Die Hermannsschlacht
Wildenbruch:	Der deutsche König
Bernhardt:	Friedrich bei Leuthen
Beyer:	Geist der Freiheit
Johst:	Schlageter
Sommerer:	Horst Wessel
Kaergel:	Andreas Hollmann

3 Festvorstellungen
zur Feier des 450. Geburtstages Martin Luthers
zum Gedenken der Gefallenen des Weltkrieges und der nationalen Erhebung
zur Feier des Jahrestages der Machtübernahme durch den Führer

3 deutsche Opern:	Lortzing:	Zar und Zimmermann
	Beethoven:	Fidelio
	Graener:	Friedemann Bach

Der Spielplan wird eingehalten! Änderungen nur aus zwingenden Gründen

Ferner:

Schauspiele

Lustspiele

Operetten

Märchen

Sinfoniekonzerte

Aus dem Jahresheft 1933/34,
Archiv Theater Nordhausen

Der Spielplan in der Operette zeigte sich vor 1933 progressiv: Es gab u. a. Neuheiten, die sämtlichst aus der Feder jüdischer Autoren stammten: 1931/32 konnte man ‚Im weißen Rössl' sehen, das Stück war erst im November 1930 als freche Operette in Berlin erfolgreich herausgebracht worden. Auch die überaus beliebten Neuheiten von Paul Abraham wurden in Nordhausen gezeigt: 1930/31 war das ‚Viktoria und ihr Husar' (im August 1930 in Berlin herausgebracht), 1931/32 ‚Die Blume von Hawaii' (uraufgeführt in Berlin im Juli 1931). Schließlich prägten damals allgemein populäre Operetten wie Leon Jessels ‚Schwarzwaldmädel' oder Georg Jarnos ‚Försterchristel'[24] sowie Werke von Oscar Strauss, Leo Fall und Emmerich Kálmán den Nordhäuser Spielplan vor 1933/34. Alle genannten Komponisten waren jüdisch.
In der Oper gab es deutschsprachige Werke von Ludwig van Beethoven, Carl Maria von Weber, Albert Lortzing und Richard Wagner sowie mit Gioacchino Rossini, Giuseppe Verdi oder Giacomo Puccini italienisches bzw. mit Georges Bizet französisches Repertoire. Auch Mozart war freilich Teil des Spielplans. Zeitgenössisches Musiktheater brachte in früheren Jahren 1927/28 Ernst Kreneks ‚Jonny spielt auf'.

Der Spielplan nach 1933

Die größten Veränderungen gab es seit der Spielzeit 1933/34 im Schauspiel und in der Operette, wobei die Sparten unterschiedliche Schwerpunkte ausprägten. Während das Schauspiel mehr die nationalsozialistische Propaganda bediente, lag der Fokus der Operette auf Unterhaltung.
Seit 1933 sah man im Schauspiel – neben auch vorher schon gezeigten klassischen Werken – insbesondere das sog. ‚Theater der Rechten', d.h. ‚völkisch-national-konservative und nationalsozialistische Literatur':[25] In zwei Spielzeiten (1935/36, 1940/41) zeigte man etwa Hanns Johsts ‚Schlageter'

21 Informationen zu den Konzerten, die das Orchester des Theaters, seit 1941 regelmäßig verstärkt durch Musiker des Loh-Orchesters Sondershausen (s. u.), spielte, sind sehr lückenhaft. Großen Zuspruch fanden in Nordhausen die ‚Gehege-Konzerte' mit unterhaltsamen, leichteren Programmen. Hier sind nur ganz vereinzelt Programmzettel erhalten (Archiv Theater Nordhausen, Stadtarchiv Nordhausen).

22 Untersucht wurde der Zeitraum seit 1930/31 bis 1932/33.

23 Schmitz-Berning, Cornelia: Vokabular des Nationalsozialismus, Berlin 2007, S. 72.

24 Zu diesen Werken bzw. zu deren jüdischen Schöpfern und zu den dramatischen Veränderungen im Operettenrepertoire nach 1933: Dümling, Albrecht: ‚Das gefährlichste Gift'. Die Verfolgung jüdischer Operettenkomponisten unter dem NS-Regime, in: Oper und Tanz, Ausgabe 4–5/23, S. 16–19.

25 So systematisiert bei Dussel: Provinztheater, S. 85.

über den Soldaten Albert Leo Schlageter im 1. Weltkrieg, der bei den Nationalsozialisten als „*erster Soldat des Dritten Reiches*“ galt[26], sowie weitere Stücke von Johst, oder Werke des bereits genannten Friedrich Forster (u. a. ‚Alle gegen einen, einer für alle‘, 1933/34; ‚Der Sieger‘, 1935/36; ‚Robinson soll nicht sterben‘, 1936/37). Wir begegnen gleich in der ersten Saison unter den Nationalsozialisten Kurt Sommerers ‚Horst Wessel‘ über den 1930 ermordeten und von den Nationalsozialisten zum Märtyrer erhobenen SA-Mann oder Werken des nationalsozialistischen Lyrikers, Dramatikers und Dramaturgen Friedrich Bethge.

Das durch die Nationalsozialisten geforderte Verbot von Stücken jüdischer Autoren hatte wie an allen deutschsprachigen Theatern auch in Nordhausen vor allem im Bereich der Operette drastische Folgen, denn das oben genannte, von jüdischen Künstlern geprägte umfangreiche Repertoire verschwand vom Spielplan. Unverändert präsent blieb eine Auswahl an Stücken von ‚nicht-jüdischen‘ Komponisten der Wiener klassischen Operette wie Johann Strauss, Franz von Suppé, Carl Zeller und Carl Millöcker oder auch dem ‚Berliner‘ Eduard Künneke. Dieser stand schon 1933/34 und 1934/35 auf dem Spielplan in Nordhausen (‚Der Tenor der Herzogin‘), obgleich er aufgrund seiner ‚halbjüdischen‘ Frau erst an Silvester 1935 rehabilitiert werden sollte[27]. Oft, teilweise mit zwei Stücken pro Saison gespielt wurden Werke von Franz Lehár[28], der – trotz seiner jüdischen Librettisten – überhaupt unter den Nationalsozialisten seit 1933 einer der am meisten aufgeführten Operettenkomponisten war[29], wobei die Namen seiner jüdischen Librettisten wie Fritz Löhna-Beda auf den Programmzetteln verschwiegen werden mussten[30]. Bemerkenswert ist, dass mit Lehárs ‚Friederike‘ 1942/43 eine Operette gezeigt wurde, über die während der gesamten Naziherrschaft ein Verbot verhängt worden war.[31] Auf dem Nordhäuser Besetzungszettel las man sogar die Namen der jüdischen Librettisten. Ob und inwiefern es aufgrund dieser Spielplanentscheidung zu Differenzen etwa mit der kontrollierenden Reichsdramaturgie kam, wäre zu überprüfen.[32] Einer der meistgespielten Operettenkomponisten im Nationalsozialismus war auch Fred Raymond (er hatte stilistisch den Platz von Paul Abraham eingenommen[33]), der ebenfalls auf dem Spielplan in Nordhausen zu finden ist, etwa mit seiner ‚Maske in Blau‘ (1938/39).

Das Repertoire in der Operette war – anders als im Schauspiel – also nicht explizit ‚rechts‘ gerichtet. Der Schwerpunkt lag auf Unterhaltung. Die genannten Komponisten standen auch nach 1945 auf dem Spielplan, im Unterschied zu vielen Autoren im Schauspiel. Hans Johst etwa findet man nach 1945 nicht mehr.

Die Operette hatte in Nordhausen einen hohen Stellenwert. 1937/38 heißt es in einer Ausgabe der ‚Blätter des Stadttheaters Nordhausen‘: „*In der Operette sollen keine schweren künstlerischen Probleme gelöst werden, sondern dem Publikum soll eine Unterhaltung geboten werden, die zugleich kulturelles Niveau besitzt.*“[34] Vielleicht war unter dem Denkmantel leichter Unterhaltung doch auch kritisches Theater möglich. Das müsste eine weiterführende Untersuchung zeigen. Immerhin nahm man auf höherer kulturpolitischer Ebene Notiz von der besonderen Bedeutung der Operette in Nordhausen, worauf später zurückzukommen sein wird.[35]

In der Oper gab es die stärkste Kontinuität zu der Zeit vor 1933, was nicht zuletzt daran lag, dass die Komponisten des ‚Kernrepertoires‘, anders als bei der Operette, selten jüdisch waren.[36] Hier kamen seit 1933 vor allem Werke deutscher Opernkompo-

---

26 Hürter, Johannes: Schlageter, Albert Leo, in: Neue Deutsche Biographie 23 (2007), S. 23 [Online-Version]; URL: https://www.deutsche-biographie.de/pnd11860788X.html#ndbcontent.

27 Frey, Stefan: Lehár und die Unterhaltungsmusik im 20. Jahrhundert, Main, Leipzig 1999, S. 305.

28 So zum Beispiel 1933/34 und 1934/35 (jeweils ‚Die lustige Witwe‘, ‚Land des Lächelns‘), 1937/38 (‚Der Graf von Luxemburg‘, ‚Paganini‘), 1942/43 (‚Friederike‘, ‚Wo die Lerche singt‘). In allen anderen Spielzeiten einschließlich 1943/44 ist er fast durchgängig mit einem Werk präsent.

29 Dussel: Provinztheater, S. 90: „*Seine [Lehárs] Werke erfreuten sich im ‚Dritten Reich‘ einer ungeheuren Popularität, besonders dann auch in den Kriegsjahren.*“ Zur Bedeutung von Lehár im Nationalsozialismus und den Gründen siehe Dümling: Das gefährlichste Gift, S. 17.

30 Ebenda.

31 Frey, Stefan: Lehár, S. 332. Lehár bemühte sich immer wieder um eine Rehabilitation dieses Stücks.

32 Siehe oben.

33 Frey: Lehár und die Unterhaltungsmusik, S. 308.

34 ‚Blätter des Stadttheaters Nordhausen‘, Spielzeit 1937/38, Heft 9, Stadtarchiv: Bestand 9.8.5., Sign.-Nr. 5, Blatt 35.

35 Konrad Dussel stellt allerdings auch generell fest, dass sich in den von ihm untersuchten Theatern nach 1933 der Operettenanteil schlagartig erhöht und bis in die Kriegszeiten hinein weiter steigt, S. 90. Somit entspräche der große Anteil an Operette einer allgemeinen Tendenz.

36 Vgl. auch die Beobachtung von Dussel: Anders als die Operette hatte die Oper kein Judenproblem, S. 84.

nisten auf die Bühne, die auch vorher schon das Programm in Nordhausen beherrschten wie Mozart, Beethoven, Weber, Lortzing oder Wagner. An ausländischen Komponisten waren populäre Italiener zu hören: Rossini, Verdi, Puccini, oder auch der Franzose Charles Gounod. Zeitgenössische Oper findet sich fast nicht. Eine Rolle spielte jedoch der Komponist und NS-Kultur-Politiker Paul Graener mit seinem Werk ‚Friedemann Bach': Im Dezember 1936 erhielt das Theater sogenannte ‚Reichszuschüsse', das waren jeweils 1000 Mark für die Einstudierung unter anderem von zwei Werken von Hanns Johst, einem Stück von Friedrich Bethge sowie der Oper ‚Friedemann Bach' von Paul Graener.[37]

Intendant Hans Bensch-Rutzer hatte vor Beginn der Spielzeit 1933/34 auf den Anfang einer neuen Ära hingewiesen. *„Wir müssen uns daran gewöhnen"*, so die Formulierung in dem bereits oben zitierten Beitrag in der Nordhäuser ‚Allgemeinen Zeitung' am 2. September 1933, *„im deutschen Theater in Zukunft etwas anderes zu erblicken als bisher."* ‚Volksgemeinschaft', die Fokussierung auf alles Deutsche war die neue Maßgabe, die das Theater sogleich in der Spielplan 1933/34 unter dem Motto ‚Der Kampf um die Deutsche Freiheit' auf ganzer Linie umsetzte. In der Jahresvorschau wurden folgende Werke besonders hervorgehoben: Heinrich von Kleists ‚Hermannsschlacht' (die Nationalsozialisten vereinnahmten den Autor aufgrund seiner politisch-nationalistischen Dichtung[38]), Ernst von Wildenbruchs ‚Der deutsche König' (gest. 1909, Hauptvertreter des gründerzeitlichen Historiendramas der 1880er Jahre und der nationalistischen Bismarcklyrik um 1900), Julius Bernhards ‚Friedrich bei Leuthen' (ein heute vollkommen unbekannter Autor, das Stück bezieht sich auf die Schlacht des preußischen Königs Friedrich II. im Dezember 1757 bei Leuthen in Schlesien während des Siebenjährigen Krieges, bei der Friedrich die habsburgische kaiserliche Armee schlug), Paul Beyers ‚Geist der Freiheit' (ein zeitgenössischer, nationalsozialistischer Autor), Hans Johsts ‚Schlageter' (s.o., die Uraufführung hatte erst am 20. April 1933 in Anwesenheit Adolf Hitlers zu dessen Geburtstag stattgefunden), Kurt Sommerers ‚Horst Wessel' (dazu ebenfalls s. o.), Hans-Christoph Kaergels, Andreas Hollmann. Tragödie eines Volkes' (auch dies war ein neues Stück, uraufgeführt 1933 in Dresden 1933; Kaergel war NSDAP-Mitglied und sah sich selbst als ‚Blut-und-Boden-Dichter'[39]). In der Oper stellte man ‚3 deutsche Opern' vor, die in den Folgejahren immer wieder auf dem Spielplan in Nordhausen stehen sollten: Lortzings ‚Zar und Zimmermann', Beethovens ‚Fidelio' und Graeners schon oben erwähntes Stück ‚Friedemann Bach'.

Über diesen Spielplan hinaus waren drei nationalsozialistische ‚Festvorstellungen' angekündigt: eine erste ‚Zur Feier des 450. Geburtstages Martin Luthers'[40], eine weitere ‚Zum Gedenken der Gefallenen des Weltkrieges und der nationalen Erhebung' sowie eine letzte ‚Zur Feier des Jahrestages der Machtübernahme durch den Führer'.

Publikationen des Theaters Nordhausen

Dem Spielplan entsprechend spiegeln die Publikationen des Theaters die offizielle nationalsozialistische Ausrichtung. In den Jahresheften, in den Programmheften und besonders in den schon erwähnten ‚Blättern des Stadttheaters Nordhausen' ist viel Raum für Texte zu Stücken, zu Autoren oder zu allgemeineren Reflexionen über Kunst, Musik und Theater. Zitiert werden Adolf Hitler und Joseph Goebbels, der als ‚Chefideologe' der Nationalsozialisten geltende Alfred Rosenberg oder Reichsdramaturg Rainer Schlösser. Auch einer der einflussreichsten Antisemiten in der Musikwissenschaft des 20. Jahrhunderts Herbert Gerigk taucht öfter auf. Hans Severus Ziegler, seit 1936 Intendant des Staatstheaters Weimar und Initiator der Ausstellung ‚Entartete Musik' 1938 in Düsseldorf, wird in den ‚Blättern des Stadttheaters Nordhausen' in der Saison 1937/38 aus seinem Artikel ‚Kulturland Thüringen – ein Theaterland' zitiert. Darin ist u.

37 Rischbieter: NS-Theaterpolitik, S. 161.

38 Maurach, Martin: Ein Deutscher, den wir erst jetzt erkennen. Heinrich von Kleist zur Zeit des Nationalsozialismus (=Heilbronner Kleist-Studien Band 8), Kleist-Archiv Sembdner, Heilbronn 2011.

39 Biedenbach, Martina: Hans Christoph Kaergel, in: Segebrecht, Wulf (Hrsg.): Der Bamberger Dichterkreis 1936-1943, Frankfurt am Main 1987, S. 179.

40 Die Nationalsozialisten konstruierten Parallelen zwischen dem Reformator und dem Diktator Adolf Hitler und benutzten ihn als Protagonist ihrer politischen Propaganda, vgl. Geck, Albrecht: Der ‚deutsche Luther-Geist'. Das Lutherverständnis während des ‚Dritten Reichs', in: LWL-Landesmuseum für Klosterkultur (Hrsg): Luther, 1917 bis heute. Katalog zur Sonderausstellung, Münster 2016, S. 40–45.

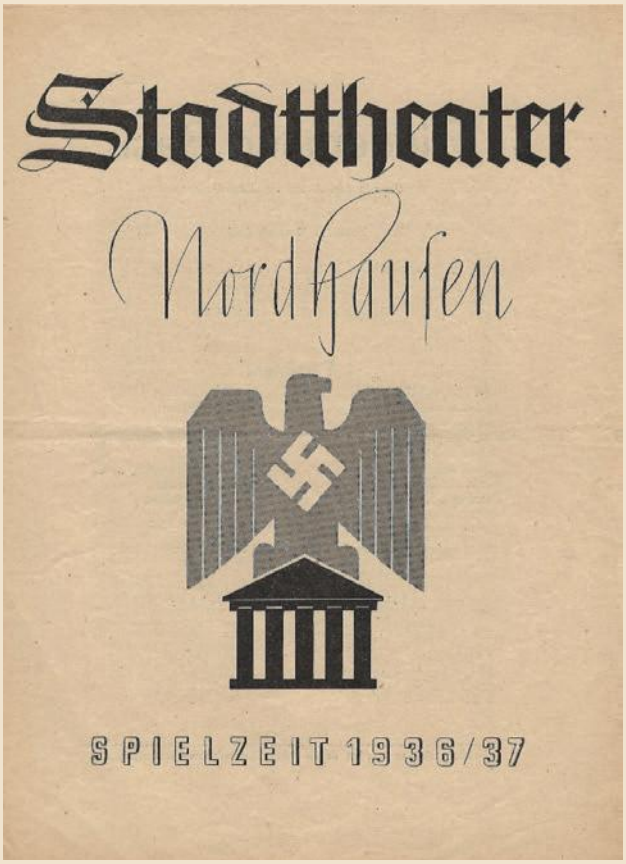
a. im Rückblick auf die „*Theaterentwicklung der letzten fünf Jahre*“ von der „*entjudeten Operette*“ die Rede, die musikalisch nun viel geschmackvoller sei.[41] 1940/41 wird ein antisemitischer Text publiziert ‚Über das Judentum in der Musik‘. Der Autor hebt lobend das jüngste Erscheinen von Theo Stengels und Herbert Gerigks ‚Lexikon der Juden in der Musik‘ heraus. Dieses ermögliche nun endlich die sichere Erkenntnis darüber, „*wer denn eigentlich alles zum ‚Judentum in der Musik‘ gehört*“, und gewährleiste die gezielte „*Reinigung*“ des deutschen Kulturlebens.[42]

Teilhabe an nationalsozialistischer Repräsentation

Das Theater Nordhausen wurde mindestens zwei Mal nicht nur Schauplatz, sondern aktiver Mitgestalter bei nationalsozialistischen Selbstinszenierungen. Die Verleihung der Ehrenbürgerwürde an Adolf Hitler am 20. April 1933, seinem 44. Geburtstag, fand bereits zu einem frühen Zeitpunkt statt. Der Festakt wurde im Theater abgehalten. Hitler selbst war nicht anwesend. Auf dem polizeilich abgesperrten Vorplatz versammelten sich rund 2.000 Bürgerinnen und Bürger, die der über Lautsprecher übertragenen Zeremonie folgten.[43]

Das andere Ereignis war die Enthüllung des ‚Wehrfreiheitsdenkmals‘ am 15. März 1936 auf dem Theaterplatz, ebenfalls mit einem Festakt im Theater. Das Denkmal stellte den jungen Siegfried aus der Nibelungensage mit seinem Schwert dar, die letzten Fesseln Deutschlands zerschlagend, die ‚Fesseln von Versailles‘, dem Friedensvertrag nach dem 1. Weltkrieg: 1935 war die Wehrpflicht in Deutschland wieder eingeführt worden, Deutschland konnte erstmals nach dem 1. Weltkrieg wieder aufrüsten. Das Nordhäuser Denkmal, das daran erinnern sollte, war das erste deutsche Denkmal seiner Art.

Die ‚Allgemeine Zeitung‘ berichtete einen Tag später am 16. März ausführlich von diesem Ereignis.[44] In dem Artikel wird deutlich, dass das Theater



Optik der Programmhefte 1936/37, Archiv Theater Nordhausen

nicht nur die Kulisse bot, sondern die Veranstaltung wesentlich und aktiv durch ein repräsentatives Programm in der Regie des Intendanten Hans Bensch-Rutzer und mit Orchesterstücken u. a. von Wagner und Beethoven mitgestaltete. Am 27. Mai 1945 ließ der damalige Bürgermeister Otto Flagmeyer alle Denkmäler, die im Nationalsozialismus aufgestellt wurden, entfernen, darunter auch das Wehrfreiheitsdenkmal.[45]

VI. Kooperation mit Sondershausen und dem Loh-Orchester

Nicht zuletzt aufgrund kriegsbedingter Verhältnisse kam es seit 1941 zu einer Zusammenarbeit des Nordhäuser Theaters und Orchesters mit dem Loh-Orchester in Sondershausen. Seit 1933 bestand das ‚Vereinigte staatliche Landestheater Gotha-Sondershausen‘ unter der Intendanz von NSDAP-Mitglied Otto Wartisch. Diese Fusion hatte dazu geführt, dass das Loh-Orchester vor allem

41 ‚Blätter des Stadttheaters Nordhausen‘, Spielzeit 1937/38, Heft 2, S. 15/16 (Stadtarchiv: Bestand 9.8.5., Sign.-Nr. 5, Blatt 31).

42 ‚Blätter des Stadttheaters Nordhausen‘, Spielzeit 1940/41, Heft 9, S. 108 (Stadtarchiv: Bestand 9.8.5., Sign.-Nr. 6, Blatt 4).

43 Artikel ‚Adolph Hitler und Nordhausen‘ (2024, 10. Oktober) in: https://nordhausen-wiki.de/wiki/Adolf_Hitler_und_Nordhausen.

44 Stadtarchiv Nordhausen, Bestand: 90207, Sign.-Nr. 93.

45 Artikel ‚Wehrfreiheitsdenkmal‘ (2024, 10. März), in: https://nordhausen-wiki.de/wiki/Wehrfreiheitsdenkmal.

im Musiktheater mitwirkte. 1941 wurde diese Verbindung im Zuge allgemeiner Theaterveränderungen in Thüringen aufgelöst. Gotha ging mit Eisenach zusammen, das Loh-Orchester sollte mit dem Theater Nordhausen eine Theatergemeinschaft bilden.[46]

Das Loh-Orchester war zum einen durch die Struktur mit Gotha und zum anderen kriegsbedingt Anfang 1941 stark reduziert und alleine nicht spielfähig. Am 21. Januar 1941 kam es auf Einladung des damaligen Thüringischen Ministerpräsidenten Willy Marschler *„zu einer Besprechung über die Gestaltung der Theaterverhältnisse Gotha/Eisenach und Nordhausen/Sondershausen“*, wie es im Schriftsatz dazu heißt. Darin ist von konkreten Fusionsplänen die Rede. Generell ging es vor allem um den Aufbau eines neuen Orchesters: In einem *„Entwurf für die Abwicklung und Lösung der Orchester- und Theaterfrage Sondershausen – Nordhausen“* wird betont, dass das Loh-Orchester *„seinen früheren Ruf nicht nur im Kreise der Laien, sondern auch der übrigen Deutschen Orchester auf dem Gebiet der Symphoniemusik wiedererhalten soll“*. Diese Aufgabe sei *„seit der Übernahme des Orchesters durch Otto Wartisch völlig in den Hintergrund geraten, weil er das Orchester in der Hauptsache als Theaterorchester betrachtet“* habe. Das Orchester in Nordhausen sollte – so die Idee – in das Loh-Orchester aufgehen und somit aufgelöst werden. Angedacht war eine Orchesterstärke von insgesamt 45 Musikern.

Vom März 1941 liegt ein fertiger und zur Unterschrift vorbereiteter Vertrag vor, der zwischen der ‚Stadtgemeinde Nordhausen‘ und der ‚Stadtgemeinde Sondershausen‘ geschlossen werden sollte. Darin heißt es: *„Die Städte Nordhausen und Sondershausen schließen sich zu einer Theatergemeinschaft unter dem Namen ‚Nordthüringisches Landestheater Nordhausen – Sondershausen‘ zusammen. Der Sitz der Theatergemeinschaft ist Nordhausen […].“* Im §2 ist zu lesen: *„Die Theatergemeinschaft betreibt das bisherige Stadttheater Nordhausen und das bisherige Landestheater in Sondershausen.“* Der Intendant werde mit Zustimmung von Sondershausen durch Nordhausen angestellt. Das darstellende Personal käme aus Nordhausen. §6 lautet: *„Als Theaterorchester bleibt das bisherige Lohorchester in Sondershausen bestehen. Das Nordhäuser Kulturorchester [=Orchester des Stadttheaters] wird zum 1. Oktober 1941 aufgelöst. Das Lohorchester übernimmt die Mitglieder des Nordhäuer Kulturorchesters.“* Von besonderer Wichtigkeit waren für Sondershausen die sinfonischen Programme in den Loh-Konzerten, deren ursprüngliches Niveau unbedingt wieder erreicht werden sollte.

Der fertig aufgesetzte Vertrag, der *„mit Wirkung vom 15. September 1941 in Kraft“* treten sollte, wurde jedoch nie von beiden Seiten unterschrieben: Die Stadt Nordhausen und der Intendant des Theaters äußerten Bedenken und baten um eine Zurückstellung der Theatergemeinschaft um ein Jahr. Als Grund wurde die *„fehlende Genehmigung des Reichsfinanzministers“* genannt, wodurch es nicht möglich sei, einen verlässlichen Haushaltsplan für die Theatergemeinschaft aufzustellen. Es sei zu riskant, jetzt Kündigungen im Stadtorchester vorzunehmen, da das Ganze noch nicht sicher sei.[47]

Es bestand aber dennoch – jedenfalls offiziell – von Seiten Nordhausens die Bereitschaft, die Stadt Sondershausen zu bespielen und eine Übergangslösung bis zur angedachten Fusion zu finden.

In dieser Diskussion einigte man sich schließlich auf eine Zusammenarbeit, mit der vor allem die beiden Orchester in Sondershausen und Nordhausen spielfähig werden sollten: In einem Brief des ersten Sondershäuser Bürgermeisters an das Thüringische Volksbildungsministerium am 5. November 1941, in dem es um Zuschüsse für das Loh-Orchester und die Zusammenarbeit mit Nordhausen geht, spricht er von einem *„Rest- bzw. Rumpforchester des Loh-Orchesters von 20 Musikern“*, es fehlten u. a. Klarinette, Fagott, Harfe, Schlagzeug. Am 9. Februar 1942 schreibt der Oberbürgermeister von Nordhausen an den Generalmusikdirektor in Sondershausen Carl Maria Artz und listet 14 bzw. 17 Musiker aus Nordhausen für Sondershausen.

Die Zusammenarbeit verlief nun für die Saison 1941/42 und 1942/43 prinzipiell folgendermaßen:

46 Zu den Fusionsplänen Rischbieter: NS-Theaterpolitik, S. 214/215. Die Fusionsplanungen sind umfänglich dokumentiert und einsehbar im Stadtarchiv Sondershausen, Bestand 2, Nr. 4246. Allen folgenden Ausführungen und Zitaten liegt dieser Bestand zugrunde.

47 Niederschrift zu einer Besprechung beim Oberbürgermeister der Stadt Nordhausen am 2. Mai 1941 (Teilnehmer: Vertreter des Oberbürgermeisters, Theaterdezernent, erster Bürgermeister der Stadt Sondershausen), Stadtarchiv Sondershausen, Bestand 2, Nr. 4246.

Das Theater mit Wehrfreiheitsdenkmal,
errichtet am 15. März 1936, Archiv Theater Nordhausen

Das Theater Nordhausen entsendete Orchestermusiker nach Sondershausen, um gemeinsam mit dem „Rumpforchester“ Loh-Orchester das dortige Theater zu bespielen und vor allem die Loh-Konzerte zu geben. Sondershausen wiederum schickte Musiker nach Nordhausen und half quasi im dortigen Musiktheater aus. Das Theater Nordhausen stellte für das Musiktheater in Sondershausen seine Darstellerinnen und Darsteller und die erforderliche Technik. Auch Nordhäuser Schauspiel fand in Sondershausen statt.

Für 1941/42 wurden in Sondershausen 50 Theatervorstellungen gelistet (einschl. Schauspiel).[48] Hinzu kamen die Theatervorstellungen und Konzerte in Nordhausen mit Verstärkung durch Sondershäuser Musiker. Für den Spielbetrieb des Theaters Nordhausen zählte man im Rückblick insgesamt knapp 280 Vorstellungen.[49]

Verhandlungen über die Fusion – bei der u. a. das Nordhäuser Orchester aufgelöst worden wäre und es zu einer gemeinsamen Institution gekommen wäre – lagen so erst einmal auf Eis. Beide Institutionen blieben getrennt; auch beide Orchester bestanden einzeln weiter.

Bei einer Besprechung am 2. Juni 1943 im Thüringischen Finanzministerium zum Thema Sondershausen – Nordhausen thematisierte man den aktuellen Stand der Zusammenarbeit und die Frage, wie es weitergehen sollte. Der anwesende Oberbürgermeister der Stadt Nordhausen Herbert Meyer gab zu, *„dass in Nordhausen keine Stimmung für eine Fusion der beiden Theater sei. Nordhausen möchte für sich bleiben*.“ Der damalige Staatsrat Ziegler betonte, dass er die Bildung eines Landestheaters Nordthüringen unterstütze, er erhoffe sich damit eine *„Zurückdrängung der bisher in Nordhausen stark im Vordergrund stehenden billigen Operette, die bei einer Verbindung mit Sondershausen und mit einem so hochwertigen Theaterorchester wie dem Lohorchester nicht am Platz sei.“*[50]

Eine Fusion wurde für die Zeit nach dem Krieg angestrebt. Zu einer solchen kam es aber nach Kriegsende nicht mehr.

V. Wie es nach 1945 weiterging

Im August 1944 wurden im Zuge des ‚totalen Krieges‘ schließlich alle Theater geschlossen.[51] Das Theater in Nordhausen beherbergte danach ausgebombte Bürger Nordhausens. In Nordhausen kam es seit 1944 zu mehreren Luftangriffen: Die schwersten Luftangriffe am 3./4. April 1945 durch die Briten zerstörten 74% der Stadt und weite Teile des Theaters.[52]

Nach dem Krieg spielte das Theater zunächst in verschiedenen Ersatzspielstätten in der Stadt. Der Wiederaufbau erfolgte relativ rasch. Am 15. Oktober 1949 wurde das Haus wiedereröffnet.

48 Vgl. die Liste der Einnahmen und Ausgaben, datiert vom 14.04.1942, Stadtarchiv Sondershausen, Bestand 2, Nr. 4246.

49 So notiert in der Rückschau auf die Spielzeit 1941/42 in der Jahresübersicht für 1942/43 (Archiv Theater Nordhausen). Konzerte in Nordhausen werden hier jedoch nicht weiter aufgeführt. Es heißt lediglich, dass weitere 22, von der NS-Gemeinschaft ‚Kraft durch Freude‘ durchgeführte Veranstaltungen sowie Veranstaltungen für Partei und Wehrmacht durch das Städtische Kulturorchester und das Loh-Orchester bestritten wurden. Stadtarchiv Sondershausen, Bestand 2, Nr. 4246.

50 Protokoll zur Sitzung am 2. Juni 1943, Stadtarchiv Sondershausen, Bestand 2, Nr. 4246.

51 Heinrich, Anselm: Brüche und Kontinuitäten. Theater im ‚Dritten Reich‘ und in der Bundesrepublik, in: Zeitgeschichte online, Dezember 2012, URL: https://zeitgeschichte-online.de/themen/bruche-und-kontinuitaten

52 Artikel ‚Luftangriffe auf Nordhausen‘ (2024, 16. August), in: https://de.wikipedia.org/wiki/Luftangriffe_auf_Nordhausen.

‚Geistige Armut' – Das Gothaer Theater unter nationalsozialistischer Kontrolle

Die Forschungslage

Gotha ist bekannt für seine Theatergeschichte, ist doch eines der ältesten Barocktheater mit seiner funktionstüchtigen Bühnenmaschinerie (das „Ekhof-Theater") im Westturm des Schlosses Friedenstein bis heute erhalten. Im 19. Jahrhundert nahm im Bürgertum das Bedürfnis zu, im größerem Umfang Theatervorstellungen besuchen zu können. 1837 wurde mit dem Bau des Gothaer Hoftheaters, dem späteren Landestheater, begonnen. Am 2. Januar 1840, am Geburtstag von Herzog Ernst I von Sachsen, Coburg und Gotha, wurde es feierlich eröffnet. Das imposante, das Stadtbild Gothas stark prägende Gebäude war ein Schinkelbau im klassizistischem Stil.

Bisher gibt es im Vergleich zu den umfangreichen Arbeiten über das Ekhof-Theater wenig Forschungen zum Gothaer Landestheater.[1] Die Publikation von Andrea Heinz „Quantitative Spielplanforschung. Neue Möglichkeiten der Theatergeschichtsschreibung am Beispiel des Hoftheaters zu Coburg und Gotha (1827 – 1918)" befasst sich mit der Zeit der Herzöge. Die Geschichte nach 1918 betrachten bisher nur populärwissenschaftliche Arbeiten. Günter Grossmann gibt in seinem Buch „Die Geschichte des Hof- und Landestheaters Gotha 2. Januar 1840 bis 3. April 1945. Glanz und Zerstörung" (Bad Langensalza 2018) einen Überblick über die Ereignisse. Ursula Krämer beschreibt die Theatergeschichte anhand von Anekdoten in ihrem Buch „Eine Residenzstadt und ihr Theater. Das tragische Schicksal des Landestheaters Gotha von 1919 bis 1951" (Hildburghausen 2000). Krämer geht dabei soweit, dass sie für die Zeit zwischen 1933 bis 1945 feststellt:

... Wer nun revolutionäre Veränderungen nach 1933 erwartet, muss sich eines Besseren belehren lassen. Am Grundkonsens hat sich wenig verändert. Vielleicht etwas weniger künstlerisches Risiko ...[2]

Damit verharmlost sie in unerträglicher Weise eine vorher nie dagewesene Zeit der Vertreibung, Unterdrückung und Verfolgung von Künstler:innen, die Abschaffung der Freiheit der Kultur und die totale politische Instrumentalisierung des Musik- und Theaterlebens durch die Nationalsozialisten. Der folgende Beitrag möchte die Geschichte des Gothaer Landestheaters in der NS-Zeit genauer betrachten und den Legenden über den angeblich „politikfreien Theater- und

1 Zur Geschichte des Gothaer Orchesters (auch nur mit sehr kurzen Abschnitten zur NS-Zeit): Landratsamt Gotha (Hrsg.): Festschrift zum 40jährigen Bestehen des Landessinfonieorchesters Thüringen-Gotha, Gotha 1991; Thüringer Philharmonie Gotha-Suhl (Hrsg.): Festschrift der Thüringen Philharmonie Gotha-Suhl, 350 Jahre Gothaer Orchester, 50 Jahre Sinfonieorchester in Gotha, Gotha 2001.

2 Krämer, Ursula: Eine Residenzstadt und ihr Theater. Das tragische Schicksal des Landestheaters Gotha von 1919 bis 1951, Hildburghausen 2000, S. 58.

Landestheater Gotha
(Sammlung Matthias Wenzel)

Musikgenuss von 1933 bis 1945“ etwas entgegensetzen.

Vorgeschichte - Die Zeit der Weimarer Republik und die Angriffe der Nationalsozialisten auf das Theater

Vor 1918 wurden die Hoftheater der Residenzstädte Coburg und Gotha abwechselnd bespielt. In Gotha lag die Spielzeit in der Regel von Januar bis Ende April. Ensemble und Fundus reisten jeweils zu den entsprechenden Spielzeiten nach Gotha bzw. nach Coburg. Der Fundus mit Personal befand sich zum Zeitpunkt der Novemberrevolution 1918 gerade in Coburg und verblieb auch dort, so dass Gotha in der Zeit danach das Ensemble und Orchester neu engagieren und neues Inventar anschaffen musste. Die Spielzeit 1918/19 wurde noch durch Gastspiele bewältigt. Das Theater wurde auch als Veranstaltungsort für verschiedene politische Großversammlungen genutzt. Erst die Spielzeit 1919/20 brachte wieder die Selbstständigkeit unter dem Intendanten Curt Strickrodt[3], der das Theater als Privatunternehmer bewirtschaftete. Dies war während der Zeit der Inflation ein enormer Kraftakt. Dabei war Strickrodt zumindest in Bezug auf die Zuschauer sozial eingestellt: er schuf verbilligte Preise für Arbeiter und baute die Volksvorstellungen aus. Erstmals holte er die im Krieg verbotenen

3 Curt Strickrodt wurde 1876 in Sondershausen geboren. Seine Kindheit verbrachte er bereits im Theater und stand erstmals mit 8 Jahren auf der Bühne im Stück „Der fliegende Holländer“. Er ließ sich als Sänger ausbilden und war zunächst in Sondershausen, Dortmund, Plauen, Aachen, Elberfeld und von 1909 bis 1911 am Stadttheater Zürich engagiert. Bis 1914 war er Direktor des Theaters in Bremen. 1914 wurde er Regisseur der Richard-Wagner-Festspiele in London von Arthur Nikisch. Eine Anstellung als Oberspielleiter an der MET in New York konnte er wegen des Ersten Weltkrieges nicht antreten. Er ging nach Darmstadt und übernahm als Privatmann 1919 das Landestheater Gotha. Ab der Spielzeit 1924/25 war er Intendant von Plauen. Von 1927 bis 1934 war er Leiter des Kurtheaters in Bad Oeynhausen. 1931 bis 1933 übernahm er wieder die Intendanz in Gotha. Ab 1934 wurde er Leiter der Komischen Oper in Berlin. Er starb 1941 in Berlin. Kosch, Wilhelm/Bigler-Marschall, Ingrid: Deutsches Theaterlexikon. Biographisches und bibliographisches Handbuch, Band 4, Bern 1998, S. 2445. LaTh-HStA Weimar: Personalakten aus dem Bereich Volksbildung Nr. 30722.

ausländischen Künstler wieder auf die Bühne. Letzteres war sicherlich seinen Auslandsengagements vor dem Ersten Weltkrieg geschuldet. Er hatte 1914 als Regisseur an den Richard-Wagner-Festspielen in London mitgewirkt und wollte eine Anstellung am Metropolitan Opera House in New York annehmen, was der Ausbruch des Krieges verhinderte. Seine Spielpläne umfassten für Teile des bürgerlichen Gotha provokante Stücke wie den in der NS-Zeit verbotenen Frank Wedekind mit dem Stück „Erdgeist" oder auch moderne Autoren wie Carl Sternheim, Walter Hasenclever und Georg Kaiser. Daneben wurden aber auch klassische Stücke gegeben. Strickrodt war liberal, aber nicht arbeiterparteifreundlich. So geriet er mit KPD und SPD über das Stück von Bruno Schönlank „Erlösung" in Streit, bei dem ein Arbeitersprechchor auftreten sollte. Es kam zur Kündigung von zwölf Mitgliedern des Schauspiel- und Opernensembles und von acht Chorsänger:innen, die Mitglied der SPD und KPD waren. Die Kündigungen wurden durch ein Schiedsgericht später aufgehoben. Unter Strickrodts Leitung als Privatunternehmer folgten ferner vermehrt Auseinandersetzungen über Löhne und Gehälter, die im Vergleich zu anderen Thüringer Theatern um einiges niedriger ausfielen.[4] Eine weitere Problemlage ergab sich ab 1920 mit den harten Auseinandersetzungen über die Finanzierung des Theaters mit dem Land Thüringen. Das Gothaer Landestheater wurde teils vom Staat und von der Stadt bezuschusst, teilweise aber auch an Privatleute verpachtet. Strickrodt verließ Gotha 1924 – er wurde erneut Intendant von Plauen. Sein Nachfolger wurde Willy Loehr[5], ab 1927 Rolf Roennecke[6]. Zu den Höhepunkten des Theaterlebens in Gotha während der Weimarer Republik[7] gehörte u.a. die Jubiläumsfeier des Landestheaters zur Erinnerung an die Eröffnung des ersten deutschen Hoftheaters in Gotha 1775 am 2. Oktober 1925[8] unter der Leitung von Willy Loehr. Dieser wurde nach seiner Zeit in Gotha Intendant in Meiningen. Er sah das Theater stets als unpolitisch an. 1934 wurde er in Meiningen denunziert. Ihm wurde vorgeworfen, jüdische Künstler:innen zu bevorzugen und dass er eine „nichtarische" Großmutter hätte. Er wurde 1935 entlassen.[9] Rolf Roennecke dagegen machte als Nationalsozialist Karriere und wurde 1936 Fachgruppenleiter in der Reichstheaterkammer in Berlin.

Die Vorstellungszahl des Theaters in Gotha lag während der Weimarer Republik durchschnittlich bei 350 im Jahr. Jüdische Künstler:innen und Autor:innen zeigten ihre Kunst auf der Gothaer Bühne, u. a. auch Valeska Gert 1929. Der Spielplan blieb mit modernen und klassischen Inszenierungen abwechslungsreich. Die „goldenen 1920er Jahre" zeigten sich auch im Kulturleben der Stadt Gotha. Im Zuge der Weltwirtschaftskrise 1929 wurden die Vorstellungen gekürzt (etwa 250 Vorstellungen im Jahr). Dabei erhielt Gotha die wenigsten Zuschüsse von den Landestheatern in Thüringen, was oft zum Streit führte. 1930/31 erfolgte aus finanziellen Gründen die Fusion mit dem Altenburger Theater.

4 LaTh-HStA Weimar: Personalakten aus dem Bereich Volksbildung Nr. 30722.

5 Willy Loehr (1873-1940) war ab 1890 Schauspieler in Wismar und Güstrow. Danach folgten Engagements in Altona-Ottensen, Neiße, Potsdam, Braunschweig, am Deutschen Theater in Milwaukee-Chicago, Darmstadt, Mainz, Berlin, 1915 bis 1917 am Deutschen Volkstheater in Wien und 1917 bis 1918 am Deutschen Theater Bukarest. 1919 wurde er Regisseur am Deutschen Theater in Helsingfors/Finnland, danach Oberspielleiter in Darmstadt und Bremen. Von 1924 bis 1929 war er am Landestheater Gotha tätig und danach bis 1934 Intendant von Meiningen. Er wurde nach Denunzierung in ein KZ eingeliefert. Februar 1935 wurde er entlassen und wohnte danach in Karlsbad. Schrader, Bärbel/Wenk, Dieter/ Trapp, Frithjof / Maaß, Ingrid (Hrsg.): Biographisches Lexikon der Theaterkünstler, Band 2, 2013, S. 604ff.

6 Rolf Roennecke (Roenneke, 1887-1964) war Schauspieler, Regisseur und Intendant. Er stammte aus Österreich und studierte Germanistik, Kunstgeschichte und Archäologie in München, Marburg und Greifswald. 1908 bis 1909 besuchte er die Münchener Schauspiel- und Redekunst-Schule von Otto König und nahm Unterricht beim Hofschauspieler Alois Wohlmuth. Es folgten Engagements ab 1912 in Gera, Dresden und Karlsruhe. Ab 1919 war er Intendant in Hannover und ab 1927 in Gotha. Danach ging er nach Plauen und 1931/32 ans Wallnertheater in Berlin und bis 1936 ans Landestheater Oldenburg. Er wurde anschließend Fachgruppenleiter in der Reichstheaterkammer in Berlin. Nach 1945 wurde er Lehrer für Schauspieler und Gastregisseur in Hannover, Oldenburg, Wilhelmshaven, Berlin und Hamburg. Schrader, Bärbel/Wenk, Dieter/ Trapp, Frithjof / Maaß, Ingrid (Hrsg.): Biographisches Lexikon der Theaterkünstler, Band 3, Bern 1992, S. 1897.

7 Zum Gothaer Landestheater in der Zeit der Weimarer Republik: Slivi, Judy: Gotha 1918 bis 1933, Stadt der Gegensätze, Bad Langensalza, 2015, S. 204ff.

8 Festschrift: Jubiläumsfeier aus Anlass des 150jährigen Bestehens des ehemaligen Gothaer Hof-Theaters und jetzigen Landes-Theater: gegründet am 2. Oktober 1775, nebst Programm, Gotha 1925. Nippold, Erich: Gotha und das Theater, Gotha 1925.

9 Gibas, Monika (Hrsg.): „Arisierung" in Thüringen, Entrechtung, Enteignung und Vernichtung der jüdischen Bürger Thüringens 1933-1945, Quellen zur Geschichte Thüringens, I. Halbband, Erfurt 2008, S. 143ff.

Diese Zeit wird als schwere Zeit für die Gothaer, die das Aus für ihr Theater kommen sahen, beschrieben. Danach übernahm erneut Curt Strickrodt als Privatmann das Landestheater mit Zuschüssen des Staates.

Am Vorabend der Machtübertragung an Hitler wurden in Gotha nach wie vor, Stücke jüdischer Autor:innen aufgeführt, wie auch antimilitaristische Stücke wie der „Hauptmann von Koepenick" von Carl Zuckmayer, das die Nationalsozialisten ablehnten. Umgarnte die Zeitung der „Nationalsozialist" Strickrodt noch an seinem 30. Bühnenjubiläum Januar 1932 und hoffte, er möge bald *die nationale Erhebung unterstützen*, griff ihn Gustav Schreiber-Sirbec in seiner „Denkschrift über das Gothaer Landestheater vom nationalsozialistischen Standpunkt aus gesehen" scharf an.[10] Insbesondere die Aufführung jüdischer Autor:innen und der Einsatz jüdischer Schauspieler:innen wurde abgelehnt. Während der Vorstellung zum Schauspiel „Juwelenraub am Kurfürstendamm" von Ladislaus Fodor wurde am 12. April 1932 von Nationalsozialisten, die sich auf der Galerie und dem dritten Rang des Zuschauerraumes befanden, Stinkbomben und Niespulver auf das im Parkett und Parterre sitzende Publikum geworfen. Weiterhin ließen sie weiße Mäuse los. Die Täter wurden von der Polizei verhaftet. Das bürgerliche Gotha empörte sich über die *„Protestgepflogenheiten aus Berlin"* und die *„geistige Armut"* der nationalsozialistischen Täter. Der 1924 gegründete städtische Theaterbeirat Gothas, der eine Kontrollfunktion gegenüber Strickrodt als Privatunternehmer einnahm und mittlerweile auch nationalsozialistische Mitglieder hatte, verbot ihm das Stück als *„unpassend für die Zeit und für Gotha"* aufzuführen. Strickrodt hatte sich schon im Vorfeld dem Theaterbeirat widersetzt. Er zeigte Oktober 1931 das Stück „Der wahre Jakob" von Franz Arnold und Ernst Bach ohne Zustimmung des Beirates und zahlte dafür eine Vertragsstrafe von 300 RM.[11] In derselben Spielzeit 1931/32 wurde er vom Beirat darauf hingewiesen, dass er *„grundsätzlich kein ausländisches und kein rassefremdes Personal beschäftigen soll"*. Als „unerwünscht" galten die Sängerin Nina Suttner[12], die Ballettmeisterin und Solotänzerin Liesel Unger, Karin Vesta, die Schauspieler:innen Isabella (Isa) Gundry, Hildegard (Hilde) Nettbaum und Hansi Schottenfels[13], außerdem der Operettenregisseur Leo Silpert, der Schauspieler Erich Ernst Berg[14], der Operettentenor Viktor Felix, der Oberspielleiter des Schauspiels Hermann Krüger und der Opernchorsänger Alfred Bommer[15]. Des Weiteren wurde der SPD-Politiker Anton Etthöfer[16] in der Verwaltung des Theaters genannt. Es wurde Strickrodt sogar gedroht *„vor jeder Bindung gegenüber dem Personal, das abgelehnt würde, sollte er sich hüten"*. Dennoch setzte Strickrodt sich 1932 für die Weiterbeschäftigung des Personals ein. Er verwies darauf, dass es keine Klausel in den Verträgen gebe, die eine Entlassung rechtfertigen und dass die jüdische Bevölkerung Gothas, die das Theater am meisten unterstützen würde, dies ablehnen würde. Strickrodt musste den betreffenden Ange-

10 Stadtarchiv Gotha: 1.1./ 6415, Bl. 187-198.

11 Gothaer Volksfreund vom 14.4.1932, Gothaisches Tageblatt vom 13.4.1932. Stadtarchiv Gotha: 1.1/ 6399, Bl. 40ff.

12 Nina Suttner war später im Exilkabarett in New York tätig. Klösch, Christian/ Thumser, Regina: „From Vienna": Exilkabarett in New York 1938 bis 1950, S. 23.

13 Hansi Schottenfels studierte von 1924 bis 1926 an der Frankfurter Schauspielschule. Danach war sie am Frankfurter Schauspielhaus, am Neuen Theater und für den Rundfunk in Frankfurt/M. tätig. Es folgten Engagements in Hamburg, Würzburg, Schleswig und in der Spielzeit 1931/32 am Landestheater Gotha. 1932/33 war sie in Heilbronn und am Staatlichen Kulturbundtheater Bad Oeynhausen beschäftigt. Sie war von 1933 bis 1935 im Jüdischen Kulturbundtheater Köln und Breslau tätig. Sie floh ab 1935 über Österreich nach Buenos Aires/ Argentinien (Ankunft wahrscheinlich 1940). Sie wirkte am Kabarett der Komiker und später am Exiltheater deutschsprachiger Theaterschaffender, an der Freien Deutschen Bühne, unter Paul Walter Jacob. Schrader, Bärbel/Wenk, Dieter/ Trapp, Frithjof / Maaß, Ingrid (Hrsg.): Biographisches Lexikon der Theaterkünstler, Band 2, 2013, S. 845ff.

14 Erich Ernst Berg war Schauspieler und Regisseur. Er arbeitete von 1918 bis 1920 am Stadttheater Schweidnitz und danach meist nur eine Spielzeit an den Theatern in Stolp/Pommern, Wilhelmshaven, Bremerhaven, Bamberg, Zwickau und 1927 bis 1929 in Erfurt. Es folgten Engagements in Würzburg, Liegnitz, 1931/32 Gotha und 1932 am Sommertheater in Kolberg. Er emigrierte 1933 in die Schweiz und war bis 1936 am Stadttheater in Schaffhausen tätig. Bis 1942 und 1944/45 war er am Städtebundtheater in Solothurn-Biel, zeitgleich und später auch am Stadttheater Luzern beschäftigt. Nach dem Krieg wirkte er am Züricher Schauspielhaus und an den Münchener Kammerspielen. Schrader, Bärbel/Wenk, Dieter/ Trapp, Frithjof / Maaß, Ingrid (Hrsg.): Biographisches Lexikon der Theaterkünstler, Band 2, 2013, S. 67-68.

15 Alfred Bommer war zuletzt am Pforzheimer Musiktheater tätig. Er starb am 18.8.1995. Sein Nachruf erschien im Deutschen Bühnenjahrbuch, Band 105, 1997, S. 814.

16 Anton Etthöfer war Buchdrucker. Er war Mitglied der USPD, ab 1922 wieder der SPD. Er arbeitete in der Volksblattdruckerei (Arbeiterzeitung) und wurde 1918 zum Verwalter des herzoglichen Vermögens unter der Gothaer USPD-Landesregierung. Nachdem die USPD die Wahl 1920 verloren hatte, wurde er Kassenleiter der Theater-Intendanz. Ab 1919 war er Abgeordneter für die USPD später der SPD der Gothaer Stadtverordnetenversammlung. Slivi, Judy: Bruderkrieg in Gotha. Die Verteidigung der Demokratie im März 1920, Bad Langensalza 2021, S. 373.

stellten dennoch empfehlen, sich andere Engagements zu suchen. Zwei der Genannten jüdischen Glaubens wurden entlassen. Beide, darunter Leo Silpert, klagten erfolgreich dagegen und die Verträge liefen bis März 1933 weiter. Strickrodt half Hansi Schottenfels danach noch mit einem kurzem Engagement am Theater in Bad Oeynhausen. Gegen die Entlassung der jüdischen Angestellten hatte sich auch der Ortsverein des Centralvereins Deutscher Staatsbürger jüdischen Glaubens eingesetzt und mit Boykott von Seiten jüdischer Besucher:innen gedroht. Ob es zum Boykott kam und wie er wirkte, ist in den Quellen bisher nicht nachvollziehbar.[17]

Das Landestheater wurde über die gesamte Zeit der Weimarer Republik und vor allem an deren Ende auch für politische Versammlungen genutzt. So kam es am 9. Mai 1930 zu drei Massenkundgebungen der NSDAP in Gotha, auf denen im Schießhaus (heutige Stadthalle) Adolf Hitler, im Landestheater Dr. Wilhelm Frick (1930 erster Thüringer NS-Staatsminister für Inneres und Volksbildung) und in der Gastwirtschaft „Parkpavillon" der führende Nationalsozialist und Gothaer Lehrer Paul Papenbrock, nochmals Wilhelm Frick und Willy Marschler (Mitglied des Thüringer Landtages, später NS-Staatsminister von Thüringen) sprachen. Die Angriffe der Nationalsozialisten auf das Kunst- und Kulturleben begannen, wie gezeigt, schon während der Zeit der Weimarer Republik.

1933 bis 1945 – Das Gothaer Landestheater unter „totaler Kontrolle"

Nach der Machtübertragung an Hitler 1933[18] verließ Curt Strickrodt Gotha, er war nicht mehr erwünscht. Die NS-Chronik urteilte wenig überraschend über das Theater in der Zeit der Weimarer Republik *„das es mancherlei politische und künstlerische Verwirrungen"*[19] gegeben habe. Kurze Zeit später wurde die Fusion der Landestheater Gotha und Sondershausen mit dem Lohorchester vorangetrieben, die am 23. März 1933 erfolgte. Vom Gothaer Orchester wurden zunächst nur sieben Mitglieder von 45 ins Lohorchester übernommen. Intendant wurde Otto Wartisch[20], ein „glühender Nationalsozialist", der seit 1930 Mitglied der Partei war. Otto Wartisch war ab 1920 Kapellmeister und ab 1923 erster Kapellmeister in Gotha. In einen Brief an Siegfried Wagner 1923[21], in dem er sich um eine musikalische Assistenz bei den Festspielen in Bayreuth bewarb, wies er auf seine deutsch-völkische Einstellung und seine Mitgliedschaft im Jungdeutschen Orden (Jungdo) hin. In Gotha gingen viele Nationalsozialisten aus dem Ortsverein des Jungdo hervor. Seit 1933 war er außerdem SA-Standartenführer. Was die Übernahme der Leitung durch Wartisch für die Ensemblemitglieder und Angestellten im Gothaer Landestheater bedeutete, lässt sich am besten an einer Rede, die er 1934 vor den Mitgliedern des Landestheaters hielt, verdeutlichen. Diese Rede wurde auch unter der Überschrift „Hitler-Worte am Eingang zur Spielzeit 1934/35" gedruckt. Man liest hier:

„... auf Seite 501 von Mein Kampf sagt Adolf Hitler ‚Die Entscheidung trifft ein Mann'. ... jetzt herrscht das Führerprinzip. Auch bei uns bestimmte es den gesamten Ablauf der Spielzeit 1933/34.... Wie sah es denn aus, als ich vor einem Jahr hier begann? Was waren sie denn da? Sie waren wurzellos. Wurzellos in der Weltanschauung, wurzellos in der Arbeitsauffassung. Vom Keulenschlag des nationalen Umbruchs getroffen produzierte Ihr Hirn Sorge um die Brotstelle, krampfhafte Versicherungen ihrer Loyalität gegenüber dem neuen Regiment,

17 Stadtarchiv Gotha: 1.1/ 6415, Bl. 138, 155, 159, 173. 1.1/ 6416 Bl. 150-151, 177, 207-208. Thüringer Volksblatt vom 10.11.1932.

18 Zum Gothaer Theater in der NS-Zeit: LaTh-HStA Weimar: Thür. Finanzministerium Nr. 7499. Thür. Volksbildungsministerium in Weimar C 1149-50, C 1173-76.

19 Schmidt, Kurt (Hrsg.): Gotha, Das Buch einer deutschen Stadt, Band 2, Gotha 1938, S. 300.

20 Otto Wartisch (1893- 1969) studierte Musikwissenschaft, Literatur und Philosophie an der Hochschule für Musik in Berlin. Er nahm als Soldat am Ersten Weltkrieg teil. 1919 beendete er sein Studium in Berlin und war als Klavierlehrer am Sternschen Konservatorium tätig. Ab 1920 war er Kapellmeister, ab 1923 1. Kapellmeister in Gotha. 1930 promovierte er über die Harmonik des musikalischen Impressionismus. Ab 1930 war er Mitglied der NSDAP. Ab Juli 1933 war er SA-Standartenführer. Ab 1926 war er erwerbslos, er wurde nach eigenen Angaben aus politischen Gründen in der Pfalzoper entlassen. Von 1933 bis 1940 war er Intendant des Landestheaters Gotha-Sondershausen und Leiter des Lohorchesters. Von Oktober 1934 bis März 1935 übernahm er das Amt des städtischen Musikbeauftragten. Er war Gastdirigent u. a. in München (1935), bei Radio Warschau (1936), bei Radio Budapest (Radio Budapest). Ab November 1939 war er Leiter des Sudetendeutschen Philharmonie-Orchesters Prag, 1940 Generalmusikdirektor des Philharmonie-Orchesters von Kattowitz und Intendant des Opernhauses der Stadt. Dort inszenierte er auch Truppenbetreuungsveranstaltungen für das KZ-Personal von Auschwitz. Nach 1945 wurde er Konzertdirigent in München. Nationalarchiv der Richard-Wagner-Stiftung Bayreuth Sig. NA VA 34 X. LaTh-HStA Weimar: Personalakten aus dem Bereich Volksbildung Nr. 32921.

21 Nationalarchiv der Richard-Wagner-Stiftung Bayreuth Sig. NA VA 34 X.

Verleumdung der mit Ihnen Konkurrierenden usw. Natürlich waren Ausnahmen unter Ihnen, aber im Großen waren sie der geschilderte wurzellose Haufen, und Misstrauen, Angst, ja selbst heimliche oder offene Feindschaft regierten die Stunden. Diesen wurzellosen Haufen nahm ich in meine Obhut, zeigte ihm meinen Willen, versuchte, ihm das neue Dasein vorzuleben .... unter meiner Führung... waren sie eine Gefolgschaft geworden, meine Gefolgschaft ...“[22]

Als Grundprinzipien nannte er Führertum, Opfersinn und Arbeitskameradschaft und er sah das *„Landestheater als geistigen Führer, dem im Gothaer Publikum eine geistige Gefolgschaft entstand“*. Er fährt fort: *„Mensch sein heißt Kämpfer sein. Kämpfer sein heißt Nationalsozialist zu sein. Nationalsozialist zu sein, heißt für Bühnenleute dem Volk ein Erzieher sein. Erzieher sein heißt Vorbild sein“*. Sich selbst sah er als *„Erzieher mit der Eisenhand“*. [23] Diese sehr martialischen Worte machten eines deutlich, dass Widerstand nicht geduldet wurde und das Prinzip „Führer-Gefolgschaft“ im Landestheater strikt umgesetzt werden sollte. Die Akten zeigen, dass er nicht davor zurückschreckte, Menschen zu denunzieren. Und er tat das in einem Ausmaß, wie selten in den Personalakten von Gothaern der NS-Zeit zu finden ist. Er griff nicht nur sein Ensemble, Zuschauer:innen, sogar die Parteiorganisationen und den Oberbürgermeister Gothas immer wieder an, er verurteilte auch Sondershausen mit einer Abfälligkeit und Aggressivität, die ihresgleichen sucht. Seine Berichte geben teils in stichwortartiger militärisch formulierter Art seine Einschätzungen wieder: Gotha sei *„diszipliniert, positiv und interessiert, Sondershausen undiszipliniert, negativ, uninteressiert“*. In Bezug auf Gotha beschwerte er sich im Ministerium in Weimar auch immer wieder über die Kollision von seinen Vorstellungen mit Aufmärschen der NS-Organisationen und Konzerten der SA- oder SS-Kapelle. Er bat, man möge auf die Propagandazentrale einwirken, weil seine Vorstellung dadurch oft ausfielen. Weimar lehnte ab, er solle sich mit den örtlichen Parteigruppen auseinandersetzen.[24] Otto Wartisch hatte sich sehr intensiv mit der NS-Ideologie auseinandergesetzt und sie verinnerlicht. Das zeigen die Textstellen in seinen Reden, die immer wieder auch auf frühe Texte der Nationalsozialisten hinweisen. Seine Rolle definiert er klar und er ordnet sich im System ein. Beim Lesen der Akten wird deutlich, dass er sich selbst als „Gesandten des Führers“ sah und schon fast mystisch seine Sendung verbreitete. Gab es Probleme verwies er darauf, dass er die Befehle der höheren Stelle „diszipliniert ausführte“. Wie es den Mitarbeitenden ging, lässt sich erahnen. 1934 waren 90 % des ursprünglichen Personals dennoch geblieben. Davon waren 80 % Mitglied der NSDAP. Inwieweit sich jeder einzelne einbrachte und die Worte von Wartisch begrüßte, lässt sich nur durch intensive Biografieforschung in der Zukunft herausfinden. Der Druck von Seiten Wartisch's war am Landestheater Gotha allerdings enorm. In Bezug auf die Besucher:innen schlug er ähnliche Töne an. Er begann direkt nach der Machtergreifung eine intensive Werbung um Zuschauer:innen. Er verfasste nicht nur Zeitungsartikel, sondern auch Rundschreiben an den NS-Beamtenbund, den Juristenbund, den Lehrerbund, den Nationalsozialistischen Kampfbund für den gewerblichen Mittelstand, den Ärztebund und die Innungen. Er wollte Flugblätter mit der Überschrift „Wer das Theater besucht, bekennt sich zum neuen Deutschland“ verteilen, die auch vom Stadtkreisleiter der NSDAP Dr. Karge und dem Oberbürgermeister Fritz Schmidt unterschrieben waren. Dieser Übereifer ging dem Volksbildungsministerium aber zu weit, er wurde ausgebremst. In Gotha schrieb er 250 Beamte persönlich an. Die Reaktion blieb aus, was auf einen gewissen Widerstand in der Beamtenschaft zum NS-Theater schließen lässt. Was vielleicht nicht verwunderte, denn er schloss sein Schreiben mit einer versteckten Drohung: *„Sie müssen diese Anrechte erwerben. Ihr Kanzler fordert es von Ihnen. Ihr Staatsminister ruft es Ihnen zu. Ihr Gauleiter, Kreisleiter, Blockwart oder BZ-Obmann predigt es täglich“*. Der Verweis z. B. auf den Blockwart war eine reale Bedrohung für die Angeschriebenen, denn diese wohnten in der Nachbarschaft, beobachteten und denunzierten Menschen. Wartisch äußerte sich danach:

„... Es ist wie bei der Erringung der politischen Macht; wir gehen voran, das Volk folgte unseren Parolen, aber die beamteten Spießer blieben abwartend hinter dem Ofen. Beim kulturellen Wiederaufbau soll es nur schein-

22 LaTh-HStA Weimar: Thür. Volksbildungsministerium in Weimar C 1173.

23 Ebenda.

24 Ebenda.

bar wieder so werden. Denn der einfache Volksgenosse hat so abonniert, dass ich 50 % mehr Anrechte und Gutschein-Abonnements in Gotha als im Vorjahre habe. Der wirtschaftlich gesicherte Beamte dagegen fehlt ...“ [25]
Er forderte einen *„gelinden“* Druck von oberer Stelle, und er bedauerte den Ausfall an Beamten-Platzmieten nicht nur, er fand ihn *„empörend“*.[26] Zu den Zuschauer:innen stellte er fest:
„... Noch immer ist eine gewisse Klassenauffassung vorhanden, hie Abonnement – hie Besucherorganisation. Gewisse zahlungsfähige Kreise stehen gleichgültig abseits, gewisse kleine Büchercliquen in theoretischer Opposition. Im Ganzen herrscht jedoch große Theaterfreudigkeit, die aber mehr Sensations- und Unterhaltungsbedürfnis als Kulturwille und echte Tradition ist. Das Gesagte gilt für Gotha und Sondershausen, doch ist ersteres um einige Grade fortgeschrittener ...“[27]
Inwieweit es sich hier um bewussten Widerstand und Boykott von Seiten der Zuschauer:innen handelt, ist bisher nicht weiter greifbar. Das Gothaer Theater- und Kulturleben erhielt von den NS-Organisationen nicht die Aufmerksamkeit, die sich Otto Wartisch wünschte. Das Gothaer Theatergebäude wurde während der NS-Zeit zwar innen und außen renoviert und erhielt u. a. eine neue Bestuhlung. Das Gebäude gehörte nach wie vor dem Herzog, der es dem Staat unentgeltlich überließ, aber keine Baumaßnahmen bezahlte. Der Fundus war Eigentum des Landes Thüringen. Es gab neben den normalen Vorstellungen für alle Besucher, Vorstellungen für die Belegschaft der größten Betriebe in der Stadt und wie überall auch für alle NS-Organisationen wie KDF, HJ, SA, SS usw. Die Nationalsozialisten in Gotha stuften das Landestheater aber nicht als besonders wichtig ein. Das wird auch daran deutlich, dass das Theater in der NS-Stadtgeschichte „Gotha - Das Buch einer deutschen Stadt“ in dem hier enthaltenen Zeitstrahl kaum auftaucht. Dort ist das Theater oft nur im Zusammenhang mit der Nutzung als Ort für politische Veranstaltungen genannt. Am 30. Januar 1936 fand zum Beispiel zur Feier des „Tages der Machtübernahme“ ein Festabend der NSDAP im Landestheater statt. Auch das Ekhof-Theater wurde in dem Jahr für eine Feierstunde unter Teilnahme des Reichsjugendführers Baldur von Schirach genutzt.[28] Über die aufgeführten Stücke in der NS-Zeit ist schon anderer Stelle ausführlich geschrieben wurden[29], die Stücke sind der Zeit entsprechend bearbeitet. Eine genauere Untersuchung der Spielpläne für Gotha fehlt bisher, dürfte aber unter Wartisch aufgrund seiner übereifrigen Linientreue keine Abweichungen oder Diskussionen über die vom Reich geforderten Inhalte beinhalten. Am 20. Mai 1937 feierte das Landestheater seinen 100. Geburtstag, mit einer *„schlichten Feierstunde im Ekhof-Theater“*. Anders als im Jubiläumsjahr des Ekhof-Theaters 1925 spielte das Jubiläum des Landestheaters eine eher untergeordnete Rolle.
Das Ensemble blieb wohl mit Curt Strickrodt verbunden, denn in den vorstellungsfreien Sommermonaten, engagierte er, wie schon in der Weimarer Republik, die Darsteller und Musiker für sein Kurtheater in Kolberg und Bad Oeynhausen. Andere Modelle gegen die Sommerarbeitslosigkeit vorzugehen, war die Gründung der Thüringer Heimatspiele (Notgemeinschaft) unter Otto Pickelmann[30]. Die Idee war auch in der Umgebung Gothas Sommervorstellungen zu geben, u. a. in Friedrichroda, Ohrdruf, Ilmenau, Arnstadt und Sondershausen (auf den Possen). In Arnstadt befand sich ein neuer Thingplatz, an dem also auch die neue Theaterform der Nationalsozialisten gezeigt wurde. Das Thingspiel als neues deutsches Theater scheiterte bekanntlich am Desinteresse

25 LaTh-HStA Weimar: Thür. Volksbildungsministerium in Weimar C 1173, Bl. 103.

26 Ebenda.

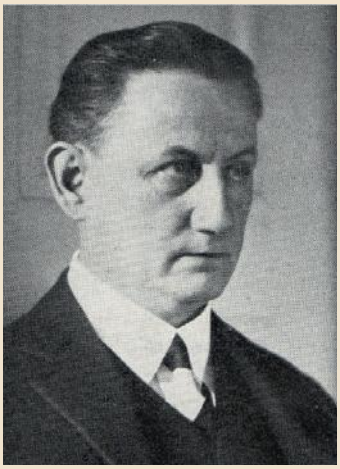
27 LaTh-HStA Weimar: Thür. Volksbildungsministerium in Weimar C 1174.

28 Schmidt, Kurt (Hrsg.): Gotha, Das Buch einer deutschen Stadt, Band 2, Gotha 1938, S. 269ff.

29 z. B. Eicher, Thomas/Panse, Barbara/ Rischbieter, Henning: Theater im Dritten Reich. Theaterpolitik, Spileplanstruktur, NS-Dramatik, Berlin 2000. Dalinger, Brigitte/Zangl, Veronika (Hrsg.): Theater unter NS-Herrschaft, Theatre under Pressure, Göttingen 2018. Wardetzky, Jutta: Theaterpolitik im faschistischen Deutschland, Studien und Dokumente, Berlin 1983.

30 Otto Pickelmann (1886-?) erlernte zunächst einen kaufmännischen Beruf. Danach studierte er Musik bei Arthur Nikisch in Leipzig. Er machte von 1907 bis 1913 eine Ausbildung im Spielbaßfach am Stadttheater Frankfurt/Oder, Cottbus und Freiburg im Breisgau. Er war von 1914 bis 1918 Soldat. Ab 1919 war er am Landestheater Gotha angestellt. Er war Spielleiter der Oper und Operette, sowie Opernsänger im Charakterbariton und Spielbaßfach. Ab 1930 wurde er Oberspielleiter, ab 1933 auch Stellvertreter des Intendanten. Seit 1931 war er Mitglied der NSDAP. Er arbeitete 1938/39 am Theater in Rudolstadt und übernahm 1940 die kommissarische Leitung am Stadttheater in Nordhausen. Nach 1945 war er noch einige Wochen Chargenspieler am Stadttheater Jena, wurde dann aber wegen seiner Parteizugehörigkeit entlassen. LaTh-HStA Weimar: Personalakten aus dem Bereich Volksbildung Nr. 23257.

Intendant Curt Strickrodt,
Landestheater Gotha Spielzeit
1931/1932: S. 5



Intendant Willy Loehr,
Jubiläumsfeier 150jähriges Bestehen
Theater: S. 2

Intendant Rolf Roennecke,
Landestheater Gotha, Werbeschrift 28-29: S. 2

1. Intendant Willie Schmitt,
Bühnenblätter der Vereinigten Staatlichen Landestheater Gotha-Sondershausen, 6. Jg., 1. Heft, 1940-1941

Intendant Otto Wartisch,
Bühnenblätter der Vereinigten Staatlichen Landestheater Gotha-Sondershausen, 5. Jg., 1. Heft, 1937-1938

Die Theaterruine nach 1945 (Sammlung Matthias Wenzel)

des Publikums an den eintönigen Aufführungen. Arnstadt leistete im Übrigen auch einigen Widerstand an den Gastspielen Gothas. Die Arnstädter wollten ihr eigenes Theater und boykottierten nach einem Jahr die Aufführungen, in dem sie keine Karten mehr kauften. Wartisch stellte dazu fest, dass es im Bürgertum in Arnstadt auch zu viele ehemalige und von den Nationalsozialisten abgelehnte Logenmitglieder gab.[31] Am 30. Juni 1940 wurde Otto Wartisch entlassen. Vorwurf auch das Oberbürgermeisters Fritz Schmidt an Wartisch war, dass er eher Gastspiele außerhalb und Rundfunkauftritte bevorzugte und es ihm nicht gelungen sei, das zahlungsfähige Publikum zu einem Abonnement zu bewegen. So sank die Zahl der Abonnements von 570 im Jahr 1936 auf 469 in der Spielzeit 1937/38. Ausverkaufte Häuser gab es nur bei Theaterveranstaltungen der NSDAP und deren angeschlossenen Organisationen. Schon vor seiner Entlassung wurde sein Vertrag nur widerwillig und durch Unterstützung überregionaler NSDAP-Funktionäre verlängert, u. a. mit Hinweis darauf, dass er unter den deutschen Bühnenleitern der mit der

31 LaTh-HStA Weimar: Thür. Volksbildungsministerium in Weimar C 1173. Zu Thingplätzen in Thüringen: Thür. Kreisstelle für Naturschutz Weimar Nr. 1431.

längsten Mitgliedschaft in der NSDAP sei.[32] Nach seiner Kündigung wurde Wartisch Generalmusikdirektor des Philharmonie-Orchesters von Kattowitz und Intendant des Opernhauses der Stadt. Dort inszenierte er auch Truppenbetreuungsveranstaltungen für das KZ-Personal von Auschwitz, d.h. er unterhielt die Mörder von Tausenden von Menschen.

1940 wurde die Fusion Gotha und Sondershausen aufgelöst und Gotha mit Eisenach, Sondershausen mit Nordhausen vereinigt.[33] Neuer Intendant in Gotha wurde ab Juli 1940 Willie Schmitt[34]. Das Lohorchester wurde geteilt. In Gotha wohnten 27 Mitglieder, in Sondershausen 19. Es musste wieder ein neues Theaterorchester aufbaut werden. Gotha wurde Sitz des Orchesters, der Oper und Operette, während in Eisenach das Schauspiel beheimatet war. Im Zweiten Weltkrieg kam es wie überall in den deutschen Theatern zu Personalmangel, weil die Männer eingezogen wurden. Es mussten Luftschutzmaßnahmen, wie Wachen, eingerichtet werden. Der Papiermangel wirkte sich auf den Druck der Programme und Werbeträger aus. Die Verdunklung und der Kohlemangel führten zur Einschränkung der Vorstellungen. Zeitweise kam es zu einem Boom von Vorstellungen vor allem klassischer und leichter Unterhaltung, denn das Theater sollte die Bevölkerung und die in der Stadt befindlichen Soldaten in den Lazaretten vom Kriegsalltag ablenken und die Stimmung bessern. Die Zuschauerzahlen stiegen unter dem Intendanten Schmitt daher rasant an. 1943 berichtete Schmitt, dass es 64 Ring-Vorstellungen, je 19 Vorstellungen für die Gothaer Waggonfabrik und die Firma August Blödner, 11 für den Perthesverlag, je 10 für die Thüringer Elektrizitätsgesellschaft in Gotha und für die Gothaer Lebensversicherung gegeben habe. Die HJ hatte 44 Vorstellungen abgerufen. Am 15. August 1944 wurde das Gothaer Landestheater „kriegsbedingt" geschlossen. Kurze Zeit später wurde Willie Schmitt zum Heeresdienst nach Hersfeld eingezogen. Verschiedene Mitglieder des Landestheaters fielen im Zweiten Weltkrieg: der Opernsänger Karl Timaeus, der Schauspieler und Sänger Werner Mäckel und der Operettenbuffo Heinz Süßenguth. Beim Bombenangriff am 6. Februar 1945 auf das Bahnhofsviertel starben die Tänzerin Ulla Kikhöfer und der Opernregisseur Carl Röser.

Am Ende verlor Gotha sein Landestheater durch den sinnlosen Hitlerkrieg. Am 3. April 1945 ging das Theater in Flammen auf. Ein Transporter mit Munition wurde von der amerikanischen Artillerie getroffen. Das Feuer griff auf das Theatergebäude über und zerstörte es fast vollständig. Die Ruine wurde gegen den Protest in der Bevölkerung 1958 abgerissen.[35]

Fazit

Zusammenfassend kann also festgestellt werden, dass die NS-Zeit in Gotha alle Merkmale des unterdrückten und politisch instrumentalisierten Kulturlebens aufwies. Bereits ab 1932 wurden vorauseilend zur reichsweiten Entwicklung vom nationalsozialistisch dominierten Theaterbeirat Maßnahmen zur Entlassungen von jüdischen, ausländischen und sozialdemokratischen Personal vorbereitet und Curt Strickrodt unter Druck gesetzt. Viele von den Genannten mussten im weiteren Verlauf nicht nur Gotha, sondern auch Deutschland verlassen, um nicht Opfer der Verfolgung der Nationalsozialisten zu werden. Angestellte und Zuschauer:innen des Landestheaters wurden vom neuen Intendanten Otto Wartisch massiv auch mit Mitteln der Androhung von Denunzierung eingeschüchtert. Das in der Weimarer Republik freie Kulturleben, die „goldenen 1920er Jahre", hatten ein jähes Ende gefunden. Der Spielplan war nicht unpolitisch, wurden doch auch klassische

32 LaTh-HStA Weimar: Thür. Volksbildungsministerium in Weimar C 1149. Personalakten aus dem Bereich Volksbildung Nr. 32921.

33 Zur Geschichte des Gothaer Landestheaters unter der Intendanz von Willi Schmitt: LaTh-HStA Weimar: Wirtschaftsministerium Nr. 496, Thüring. Volksbildungsministerium C 1151.

34 Wilhelm Schmitt (1895-1974) besuchte zunächst das Gymnasium und nahm Privatunterricht. Seine Mutter war die Hofschauspielerin Alexandra Schmitt, die noch 1929 im sozialkritischen Proletarier-Drama, dem Film „Mutter Krausens Fahrt ins Glück" mitspielte. Nach dem Besuch einer Theaterschule wurde er Schauspieler, Spielleiter und Theaterleiter. 1921 bis 1923 war er in Bremen, 1924/25 am Pabst-Theater von Milwaukee, 1925 bis 1927 wieder in Bremen, 1927 bis 1928 an verschiedenen Privattheatern in Berlin und von 1928 bis 1932 am Stadttheater in Hagen engagiert. Von 1924 bis 1933 gehörte er Großdeutschen Loge Viktoria und Herder an. Ab 1934 war er Intendant in Eisenach und ab 1940 vom Theater Gotha-Eisenach. 1944 wurde er als Kraftfahrer nach Hersfeld einberufen. Nach 1945 war er Intendant in Lüneburg. LaTh-HStA Weimar: Personalakten aus dem Bereich Volksbildung Nr. 28567. Zeitung „Die Rheinpfalz" vom 10.8.2018.

35 „Das Theater brennt" in Thüringer Landeszeitung vom 14.8.1965. Grossmann, Günther: Die Geschichte des Hof- und Landestheaters Gotha. 2. Januar 1840 bis 3. April 1945, Bad Langensalza 2018, S. 96ff.

Stücke so inszeniert und umgeschrieben, dass sie dem NS-System nutzbar gemacht wurden. Anders ausgedrückt: Wurde ein klassisches Stück von NS-treuen Künstler:innen vor einem Publikum gespielt, das am Ende den Hitlergruß zeigte, war das kein „wertfreier Kulturgenuss“. Auf dem Spielplan standen auch nur als „urdeutsch“ definierte Stücke von „arischen Autoren“ vorgetragen von „arischen Künstler:innen“. Auch das ist nicht wertfrei zu behandeln. In Berichten über Spielzeiten wurde, begleitet von antisemitischer Hetze und Abrechnung mit der Kulturszene der Weimarer Republik, das NS-Theater mit seinem Auftrag der Erziehung der nationalsozialistischen Volksgemeinschaft dargestellt und damit das Ziel der NS-Kulturpolitik klar definiert.[36] Die NS-Gesellschaft als exklusive Gesellschaft schloss systematisch Andersdenkende, „als unliebsam Gesehene“ und Minderheiten aus, verfolgte und vernichtete sie. Das gilt auch für die Besucher:innen. Wartisch inszenierte zuletzt sogar Stücke für die Wachmannschaft von Auschwitz, die tagsüber mordete und sich abends an Kunst „erfreute“, um sich abzulenken: Abscheulicher kann Kunst und Kultur nicht eingesetzt werden. Die Autorin hofft, mit diesem Aufsatz weitere Forschungen des NS-Kunst- und Kulturlebens Gothas und den damit verbundenen Persönlichkeiten anzuregen, um die Aufarbeitung auch in der Regionalgeschichte voranzutreiben.

36 LaTh-HStA Weimar: Thür. Volksbildungsministerium in Weimar C 1174, z. B. Bericht über die Spielzeit 1935/36.

Das Staatliche Loh-Orchester Sondershausen als Herzstück der Musikstadt im Nationalsozialismus

Die Ausgangslage

Der Auseinandersetzungsvertrag vom 29. März 1923 legte die Verantwortung des Landes Thüringen für die drei Sondershäuser ‚Kunstinstitute' fest,[1] d. h. für das Loh-Orchester, die Hochschule für Musik und das Landestheater, wobei dem Loh-Orchester als ehemalige Fürstliche Hofkapelle aufgrund seiner Geschichte ein besonderer Status eingeräumt wurde. Unter § 2 wird darin ausdrücklich festgestellt, dass zu den nach § 1 auf das Land Thüringen übergehenden Pflichten[2] gehört:
a) das Orchester (Sondershäuser Lohorchester) in der bisherigen Weise und Stärke derart zu erhalten, dass der Charakter als Kunstinstitut gewahrt bleibt. Es ist dabei zulässig, eine angemessene Zahl der Mitglieder durch vorgeschrittene Schüler der Hochschule für Musik in Sondershausen zu ersetzen. Das Orchester soll die Lohkonzerte in der alten Weise fortführen und künstlerische und musikalische Darbietungen nicht nur in Sondershausen, sondern auch in anderen geeigneten Orten Thüringens zu mäßigen Eintrittspreisen veranstalten.[3]

Es ist bemerkenswert, wie sich die Allgemeinplätze ‚Erhalt in der bisherigen Weise und Stärke' und Wahrung des ‚Charakters als Kunstinstitut' in allen späteren Diskussionen als tragfähig erwiesen und sich insbesondere bei den Sparplänen die Akteure zur Zurückhaltung gezwungen sahen. So ergibt sich – gemessen an den anderen Thüringer Orchestern – ein Sonderstatus für das Loh-Orchester, auf den sich die engagierte Sondershäuser Bürgerschaft auch unterm Hakenkreuz engagiert berief.

1 Im Zusammenhang mit der Übernahme des Loh-Orchesters in staatliche Verwaltung am 1. April 1919 wurden die fürstlichen ‚Kunstinstitute' umbenannt: Fürstliche Hofkapelle in Staatliches Loh-Orchester, Fürstliches Hoftheater in Landestheater und Fürstliches Konservatorium in Hochschule für Musik. Vergl. Bericht des Thüringer Volksbildungsministeriums vom 22. Juni 1932. LATh-HStA Weimar, Thüringisches Volksbildungsministerium C 1573, Bl. 41.

2 §1: Mit dem 1. April 1923 geht das Vermögen des Gebietes Schwarzburg-Sondershausen als Ganzes mit allen Rechten und Pflichten auf das Land Thüringen über. LATh-HStA Weimar, a. a. O., C 1263, Bl. 154. Anlage G. von Denkschrift (Bl. 134ff): Vertrag zwischen dem Land Thüringen und dem Gebiet Schwarzburg-Sondershausen über die Vermögensauseinandersetzung im Sinne von § 64 der Verfassung.

3 Ebenda, Bl. 154.

Die Dirigenten

In der NS-Zeit standen zwei Dirigenten an der Spitze des Orchesters: Dr. Otto Wartisch und Carl Maria Artz. Nur wenige Monate im Jahr 1933 war noch Prof. Carl Corbach im Amt.

Otto Wartisch, Jahrgang 1893, erhielt seine künstlerische Ausbildung an der Hochschule für Musik und am Stern'schen Konservatorium in Berlin. Ab 1920 war er Kapellmeister in Gotha, Trier, Königsberg (heute Kaliningrad), Plauen und Kaiserslautern. Gleichzeitig war er Mitarbeiter der Reichsführerschule der SA, Abt. Kunst und Musikfragen, in München. Er promovierte 1928 mit ‚Studien zur Harmonik des musikalischen Impressionismus'. Seit 1930 war er Mitglied der NSDAP (Mitgliedsnummer: 400.618) und Fachberater der Ortgruppe Nürnberg des ‚Kampfbundes für deutsche Kultur', wo er auch den Dienstrang eines Standartenführers der SA erwarb. Nach seiner Zeit als Theaterintendant und GMD in Gotha-Sondershausen (1933 – 1940) ging er als Intendant an das Stadttheater Kattowitz (heute Katowice), wo er in Zusammenarbeit mit dem KZ Auschwitz „Truppenbetreuungsveranstaltungen" für das dortige KZ-Personal organisierte. So wurde am 5. April 1943 der Schwank *Gitta hat einen Vogel* und am 2. Oktober 1943 der Schwank *Gestörte Hochzeitsnacht* in Auschwitz aufgeführt.[4] Ab 1951 lebte er als freischaffender Komponist und Gastdirigent in München. Er starb 1969 in Wolfratshausen.[5]

Sein Nachfolger, Carl Maria Artz, wurde 1887 in Düsseldorf geboren und studierte am dortigen Konservatorium Klavier, Komposition und Dirigieren. Anschließend studierte er Komposition am Konservatorium in Dresden und Klavier am Konservatorium in Leipzig. 1913 begann er seine Musikerkarriere als Dirigent, u. a. schon 1914 und 1915 mit den Berliner Philharmonikern. Ab 1919 folgten Engagements in Stavanger (Norwegen), Bad Homburg, Valetta (Malta), Wien, Schaffhausen und Düsseldorf. In Düsseldorf war er neben seiner Dirigententätigkeit gleichzeitig als Lehrer am Düsseldorfer Konservatorium, seiner eigenen Ausbildungsstätte, tätig. Er kam 1936 als 1. Kapellmeister nach Meiningen und übernahm ab 1940 die Leitung des Loh-Orchesters und das Direktorat des Konservatoriums in Sondershausen bis zum Ende des Krieges.[6] 1944/45 war er Leiter der Staatskapelle Weimar. Nach 1945 lebte er zurückgezogen im Schloss in Sondershausen. 1951 zog er nach dem Tode der Fürstin Anna Luise zu Schwarzburg mit seiner zweiten Frau, Malve von Halem, nach Westberlin und starb 1963 in Altenbeuren. Er komponierte Lieder, Klavierstücke, ein Streichquartett, eine symphonische Dichtung op. 26 (‚Am toten Maar'), heitere Variationen für Orchester, eine Oper und Kirchenmusik.[7]

Die traditionellen Aufgaben

Traditionelle Aufgabe des Loh-Orchesters war die Durchführung der Lohkonzertsaison. Es handelte sich dabei um eine Folge von jährlich 35 bis 45 Konzerten, durchlaufend von Ende Mai bis Ende August als Sonntagskonzerte um 16:00 Uhr und um 20:00 Uhr sowie um ein Mittwochskonzert um 20:00 Uhr. Aufführungsorte waren der Loh-Park mit der ‚Loh-Halle' und die ‚Orangerie'. Sie wurden vom jeweiligen Orchesterchef, den 1. Kapellmeistern oder vom Konzertmeister Walter Nowack geleitet. In allen Jahren wurden für einzelne Konzerte Gastdirigenten verpflichtet, die oft aus dem Kreis ehemaliger Konservatoriumsschüler kamen. Die solistischen Aufgaben wurden vielfach von führenden Orchestermitgliedern oder von Gastsolisten übernommen. Auf dem Programm stand traditionelle Konzertliteratur mit den Komponistenschwerpunkten Beethoven, Mozart, Brahms, Wagner und Reger. Bis 1934 wurde auch noch Felix Mendelssohn-Bartholdy oder Eduard Lassen gespielt. In jeder Spielzeit gab es thematische Konzerte mit einzelnen Komponisten oder regional/stilistisch orientiert (‚nordische Musik', ‚slawische Musik' etc.). Einzelne Konzerte in jeder Saison widmeten sich zeitgenössischer Musik, bei deren Aufführungen oftmals die Komponisten als Dirigenten in Erscheinung traten (Cropp, Stiegler, Rücker u. a.). Immer wieder wurden auch Werke komponierender Orchestermusiker aufgeführt (Hunrath,

4 Prieberg, Fred K.: Handbuch Deutsche Musiker 1933-1945, Kiel 2004., S. 7566ff.

5 Klee, Ernst: Das Kulturlexikon zum Dritten Reich. Wer war was vor und nach 1945, Frankfurt am Main 2007,S. 645.

6 http://composers-classical-music.com/a/ArtzCarlMaria.htm (20.12.2023).

7 Riemann Musiklexikon, Personenteil, 1959, S. 57 und Riemann Musiklexikon, Ergänzungsband, Personenteil, 1972, S. 39.

Brandes, Lindemann, Stork). Der Schwerpunkt lag auf dem Nachmittagskonzert am Sonntag. Bei den Abendkonzerten wurde unterhaltsame sinfonische Musik und populäre Opern- und Operettenmusik gespielt, zunehmend reduziert auf einen ‚volkstümlichen' zweiten Teil, in dem auch ein Strauss-Walzer und oft ein Marsch nicht fehlen durften. Der traditionelle Abschluss der Saison war der Düppeler Schanzen Marsch von Gottfried Piefke. Ebenfalls stand das Orchester bei den jährlichen Chorprojekten des Cäcilienvereins (Mendelssohn-Bartholdy: Paulus (1933), Johann Sebastian Bach: Matthäus-Passion (1934), Hugo Kaun: Mutter Erde (1936), Fritz Reuter: Das Spiel vom deutschen Bettelmann (1937), Joseph Haydn: Die Jahreszeiten (1939 und 1944), Max Bruch: Das Lied von der Glocke (1942) zur Verfügung. Im Rahmen der Winterkonzerte des ‚Winterhilfswerks' wurden zusätzlich 3-5 Sinfoniekonzerte vom Loh-Orchester übernommen.

Neben diesem Haupttätigkeitsfeld war das Orchester auch bei Musiktheateraufführungen im Landestheater Sondershausen und seit 1927 im Theater Arnstadt tätig. In der Amtszeit von Otto Wartisch dehnte sich diese ungeliebte Tätigkeit als ‚Theaterorchester' mit Musiktheateraufführungen in Gotha (Oktober bis Januar) und Sondershausen (Februar bis April) auf 7 Monate im Jahr aus. Unter Carl Maria Artz ab 1940 bis zur ‚Stilllegung' 1944 war das Orchester zunächst neben Sondershausen noch in Gotha, später in Nordhausen im Theater eingesetzt.

Das Jahr 1933

Mit der Machtübernahme durch die Nationalsozialisten änderten sich Situation des Orchesters grundlegend. Unter der Federführung von Staatskommissar Dr. Hans Severus Ziegler[8] wurde eine Fusion der Landestheater Sondershausen und Gotha zu ‚Vereinigtes Landestheater Gotha-Sondershausen und Lohorchester' mit Sitz in Gotha angeordnet und SA Standartenführer Dr. Otto Wartisch als neuer Theaterintendant und GMD berufen. Für das Loh-Orchester bedeutete dies:

1. ‚Umbau' des Orchesters zum 1. Juli 1933, d. h. Entlassung von 14 Vertragsmusikern und ‚Auffüllung' der vakanten Stellen mit den verbeamteten Musikern aus der Landeskapelle Altenburg.
2. Berufung des neuen GMD zum 1. Juli 1933, d. h. Bruch der Vereinbarung von 1932 und Pensionierung des bisherigen Orchesterleiters, Prof. Carl Corbach, bereits zum 1. Juli 1933 inmitten der Lohkonzertsaison.
3. Entkopplung von Hochschule und Orchester, d. h. Beendigung der Leitung von Orchester und Hochschule / Konservatorium in einer Hand.
4. Beendigung der Mitwirkung der Hochschulstudierenden bei den Konzerten des Loh-Orchesters, was in der Folge einen dramatischen Rückgang der Studierenden bewirkt.
5. Verlagerung der Orchestertätigkeit nach Gotha, d. h. monatelange ‚Abordnung' des Orchesters als Theaterorchester nach Gotha.
6. Verschlechterung der Theaterangebote in Sondershausen (‚Abstecherbetrieb'), verbunden mit einer Reduzierung der Theatertätigkeit in Sondershausen auf eine 3-monatige Spielzeit von Februar bis April. Auf Druck der ‚Theater- und Konzertgemeinde' wurde später zusätzlich für den Herbst eine ‚Theatervorspielzeit' mit einem vierzehntägigen Sparangebot eingeführt.

Gegen diese Festlegungen erhoben sich Proteste in der Sondershäuser Bevölkerung (Musikbeauftragter und Theater- und Konzertgemeinde), die bis zum Ende der Amtszeit von Wartisch andauerten. Die gravierendste Maßnahme war die Zerschlagung des ‚alten' Lohorchesters durch die Entlassung von 14 ‚Vertragsmusikern'. Ab Spielzeit 1933/34 umfasste das ‚neue' Loh-Orchester 31 beamtete Musiker, 9 Vertragsmusiker, 4 ‚Patenkinder'[9] und 1 Eleven, d. h. das Loh-Orchester in neuer Zusammensetzung bestand insgesamt aus 44 Musikern und 1 Musikerin, der Harfenistin Maria Lange.

8 Hans Severus Ziegler (1883-1978) war 1926-1931 stellv. NSDAP-Gauleiter Thüringens. Ab 1933 Mitglied der Staatsregierung und Staatsrat Generalintendant des Nationaltheaters Weimar, Reichskultursenator, Lebensabend in Bayreuth. In: Klee, Ernst: Das Kulturleben zum Dritten Reich. A. a. O., S. 682f. Ab März 1933 war er auch als Staatskommissar für die Thüringer Landestheater zuständig.

9 LATh-HStA Weimar, a. a. O., Nr. C 1167, Bl. 152r. Mit 'Patenkindern' bezeichnet Wartisch Musiker, die er für ein deutlich geringeres Entgelt vertraglich gebunden hat. Er stockt damit den Stellenplan auf 44 Musiker auf. Zusammen mit dem Eleven kommt er damit auf die ursprüngliche Orchesterstärke von 45 Musikern.

Das Loh-Orchester 1939 mit GMD Dr. Otto Wartisch,
Schlossmuseum Sondershausen. Bestand Loh-Orchester, Mu 116 u. 117.

Die Amtszeit von SA Standartenführer Dr. Otto Wartisch (1933-1940)

Die Amtszeit des bekennenden Nationalsozialisten Wartisch (*Ich bin Musiker und Soldat der nationalsozialistischen Idee und will es bleiben bis an mein Ende*)[10] ist vom ersten Tage an mit Konflikten belastet. Er fordert in seiner Antrittsrede bei seinen Musikern die Überwindung der *Denkweise einer abgewirtschafteten Zeit... Sie und ich werden eins sein nach innen und nach außen. Schädlinge dieser Gemeinschaft werden wir vernichten...*[11] Entlassungsopfer dieser Drohung sind schon ein Jahr später der 1. Kapellmeister Dr. Otto Friedrich und 1937 Oberspielleiter Otto Pickelmann. Gegen den 1. Konzertmeister des Loh-Orchesters, Walter Nowack, strengt er ein Disziplinarverfahren an und der 1. Posaunist, Rudolf Reim, wird von ihm wegen Beleidigung verklagt. Recht schnell wehren sich verschiedene Kräfte mit einem ‚Merkblatt Dr. Wartisch', das u. a. an die Reichsmusikkammer Berlin geschickt wird, mit einem ‚Offenen Brief' in der Sondershäuser Tagespresse, in einer Krisensitzung der Konzert- und Theatergemeinde Sondershausen, mit einem Protestschreiben Prof. Carl Corbachs an das Thüringer Volksbildungsministerium („*Von der Intendanz des Landestheaters Gotha-Sondershausen erhielt ich den Entwurf des Spiel- und Probenplanes für Oktober 1934 zugesandt, aus welchem hervorgeht, dass die Lehrer vom Lohorchester im Oktober für die Hochschule nicht abkömmlich sind...*"[12]) und – als Spätfolge 1940 – mit einem Brief von 14 Musikerfrauen an Reichsstatthalter Sauckel in Weimar („... *ein Ende mit der siebenmonatigen Abordnung nach Gotha, ein Ende mit der Fusion Gotha!*").[13] Die Kritik richtet sich gegen fachliche Mängel und seinen Umgang mit dem Personal. Ihm wird vorgeworfen, „... *die in*

10 Thüringer Tageblatt. Der Deutsche. Sondershäuser Anzeiger 120. Jg., Nr. 153 v. 04.07.1933.

11 Ebenda.

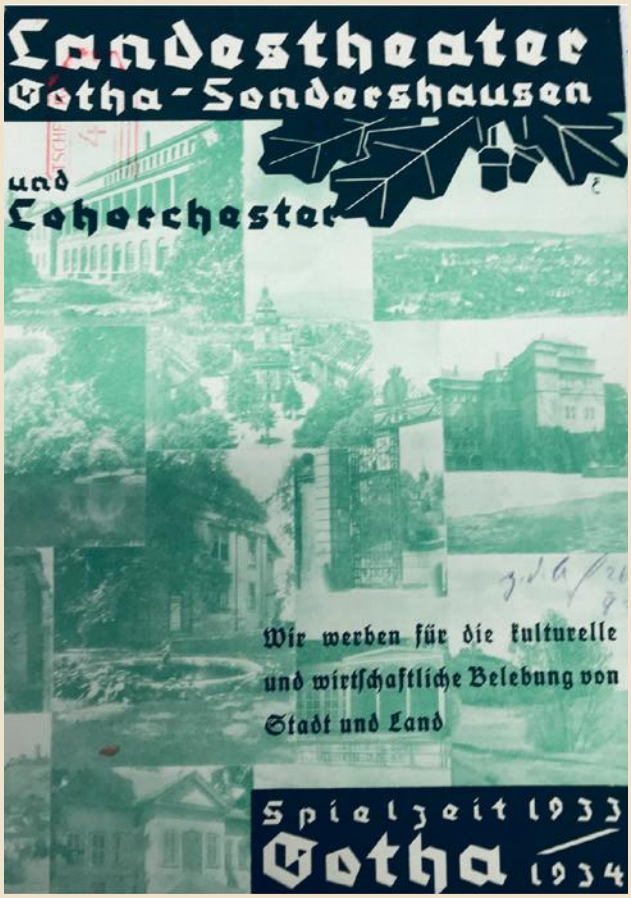
12 LATh-HStA Weimar, a. a. O., Nr. C 1573, Bl. 68.

13 Stadtarchiv Sondershausen, Bestand 4145, Schreiben vom 22.9.1940.

früheren Spielzeiten geleistete Arbeit herabzusetzen ... Die Qualität der Aufführungen enttäuschte die im Publikum geweckte Hoffnung gewaltig... Mangelnde Probenarbeit: fast keine Soloproben..., keine Ensembleproben..., selbst schlecht vorbereitet. Wirklich probt er nur seinen Einakter „Kaukasische Komödie"... Glänzender Mangel an Achtung vor dem Kunstwerk: Striche in Bruckners 4. Sinfonie, Striche in Mozarts „Don Juan"..., was nicht auf Anhieb gelang, wird gestrichen... Die Kritik seiner „Kaukasischen Komödie" im Völkischen Beobachter vom 23. 12.1933 ist vernichtend. Auf der Bühne ist nach jedem 3. Vorhang, nach jeder Operette, nach jeder Clownerie der deutsche Gruß eingeführt..." Weitere negative Erscheinungen gehen *neben anderem auf „die stete Beunruhigung und unsachgemäße Verschiebungen im Bestand des Lohorchesters, auf die Erschwerung des Unterrichts an der Hochschule durch dienstliche Beschäftigung des Orchesters in Gotha, sowie auf die von nicht gerade großem Verständnis für die Bedeutung des Lohorchesters zeugende Art der Behandlung der Sache ..." zurück.* Fazit: *„Der Intendant ist von einer an Größenwahn grenzenden Überheblichkeit..."*[14] Aber auch die zuständigen Behörden werfen das Handtuch. Der Gothaer OB Dr. Schmidt stellt in einem Schreiben vom 28. November 1938 fest: *„Eine Neuordnung der dringend verbesserungsbedürftigen Gothaer Theater- und Besucherverhältnisse erscheint mir erst unter Leitung eines neuen Intendanten möglich zu sein. Nach meinen jahrelangen vergeblichen Bemühungen in diesen Fragen habe ich es als hoffnungslos aufgegeben, mit der jetzigen Theaterleitung über diese Dinge zu verhandeln."*[15]

Das Jahresprogramm des Loh-Orchesters in der Spielzeit 1935/36

Für Wartisch sprechen andererseits die Theatererfolge, z. B. in der Spielzeit 1935/36 mit der Aufführung der kompletten Tetralogie ‚Der Ring des Nibelungen' von Richard Wagner und weiteren Wagner-Opern. Dagegen zeigt er an den Konzerten der Loh-Konzertsaison in allen Jahren wenig Interesse. Er beteiligt sich nur mit wenigen Konzerten an der Konzertsaison, neue Programmansätze finden sich nur halbherzig, für das gesamte Ambiente im ‚Loh' hat er kein Verständnis.



Programmheft für die Spielzeit 1933 /1934 mit Logo
Stadtarchiv Gotha, Reg. Nr. 6418.

Für das Orchester ist allein schon die Fülle der Aufgaben bemerkenswert, wie die nachfolgende Rückschau über die Gesamtverpflichtungen für diese Spielzeit[16] zeigt. *„Die Spielzeit 1935/36 begann am Dienstag, den 1. Oktober 1935 mit der Aufführung der Oper „Tannhäuser" von Richard Wagner und wurde am 30. April 1936 mit der Aufführung der Operette „Die Vielgeliebte" von Nico Dostal beendet. Der Eröffnungsvorstellung voraus gingen 3 Werbeveranstaltungen im Landestheater Gotha. In den 202 Spieltagen wurden insgesamt 302 Veranstaltungen gegeben. Diese verteilen sich wie folgt: Spielzeit in Gotha: Hauptspielzeit vom 1. Oktober 1935 bis 2. Februar 1936 ... mit 168 Veranstaltungen. Spielzeit in Sondershausen: Hauptspielzeit vom 4. Februar 1936 bis 30. April 1936... mit 85 Veranstaltungen. Aufführungen auf den Zweigbühnen und sonstige Gesamtgastspiele: 16 in Arnstadt, 2 in Eisenach, 7 in Greußen, 6 in Ilmenau, 4 in Ohrdruf Stadt, 8 in Ohrdruf Truppentheater, 5 in Walterhausen, 1 in Friedrichroda."*

14 LATh-HStA Weimar, a. a. O., Nr. C 1259. Bl. 104ff.

15 Stadtarchiv Gotha, Akten der Stadtverwaltung Gotha, Bestand Landestheater Gotha, Reg. Nr. 6406, Bl. 187.

16 Ebenda, Bl. 69ff.

Zusammen sind dies 49 Veranstaltungen. Außerdem spielen ‚Gesamtgastspiele' eine Rolle, die in der jeweils anderen Stadt gegeben werden, wenn dort gerade die Hauptspielzeit stattfindet, d. h. von Gotha aus in Sondershausen: 19 Veranstaltungen und von Sondershausen aus in Gotha: 35 Veranstaltungen. In dieser Gesamtaufstellung sind alle Aktivitäten des Theaters aufgelistet.

Die Mitwirkung des Orchesters beim Musiktheater umfasste in dieser Spielzeit 4 Werbe-Revue-Aufführungen, 2 Bunte Abende, 66 Opernaufführungen, 11 Ballettaufführungen und 80 Operettenaufführungen. Das Loh-Orchester hat demzufolge in dieser Spielzeit 163 Theaterdienste. Hinzu kamen 41 Sinfoniekonzerte (10 Sinfoniekonzerte und 31 Konzerte in der Lohkonzertsaison). Die Gesamtsumme der Dienste betrug in dieser Spielzeit insgesamt 204 Theatervorstellungen und Sinfoniekonzerte. Der dazu notwendige Probenaufwand kann nicht beziffert werden. Ganz offensichtlich haben sich in diesen Jahren die Orchesteraufgaben zugunsten des Musiktheaters deutlich verschoben.

Die Leitung der Loh-Konzerte teilten sich in dieser Spielzeit Otto Wartisch (7) und Gerhard Pflüger (20), vier Konzerte übernahm als Gast der in Sondershausen bekannte ehemalige Konservatoriumsschüler, Kapellmeister Reidar Bremer aus Oslo. Die solistischen Leistungen wurden – wie auch in den vergangenen Jahren – von den führenden Orchestermusikern übernommen.

Neu ist der Versuch einer verstärkten thematischen Gestaltung einiger Sonntagskonzerte (‚Romantiker-Sonntag', ‚Rokoko-Sonntag', ‚Brahms-Sonntag', ‚Richard Strauss-Sonntag', ‚Nordischer Sonntag', ‚Russen-Sonntag'). Diese Tendenz ließ in den Folgejahren wieder nach. Die Abendkonzerte, die bis auf das 25. Konzert (Bremer) sämtlich von Gerhard Pflüger, den das Publikum bisher ausschließlich von den Operetten-Aufführungen kannte, geleitet wurden, unterschieden sich von den bisher üblichen Konzerten, weil sie weniger auf Operetten-Titel, auf Strauß-Walzer und auf Märsche zurückgriffen. Gab es in den beiden zurückliegenden Jahren noch Aufführungen von Werken von Felix Mendelssohn Bartholdy, der in Sondershausen zum Standartrepertoire gehörte, so ist das Konzertprogramm anders als bei den Operettenaufführungen künftig frei von Komponisten mit jüdischem Hintergrund, wenn man von den populären Operettenmelodien in den Abendkonzerten absieht. Dies war für die Nationalsozialisten bekanntlich ein Desaster (s. o.).

Personalveränderungen an Thüringer Theatern[17]

1940 drehte sich das Personalkarussell an fast allen Thüringer Theatern. Ludwig Hansen, ehemaliger Direktor des Landestheaters Sondershausen-Arnstadt und jetziger Intendant des Landestheaters Rudolstadt-Arnstadt übernahm das Meininger Landestheater. Der Intendant von Eisenach, Willie Schmitt, wurde der Nachfolger von Wartisch am Landestheater Gotha-Sondershausen. *„Die durch Dr. Wartischs Fortgang freiwerdenden „Loh-Konzerte" bekommt der jetzige Meininger erste Kapellmeister Carl Maria Artz, der gleichzeitig das Sondershäuser Konservatorium übernimmt, an dem früher Prof. Corbach wirkte."* Sein Nachfolger in der Meininger Landeskapelle wurde Gerhard Pflüger, der zuvor 1. Kapellmeister am Landestheater Altenburg war (und davor Kapellmeister in Sondershausen und Nordhausen). *„Die Stelle des 1. Kapellmeisters und musikalischen Oberleiters am Gotha-Sondershäuser Landestheater wird mit dem jetzigen 2. Kapellmeister am Weimarer Nationaltheater, Albert Müller," besetzt.* Der von Wartisch gekündigte Oberspielleiter Otto Pickelmann, der im Theater des Zweckverbandes Rudolstadt-Arnstadt untergekommen war, erhielt nun die Intendanz dieses Theaters und wurde damit Nachfolger von Ludwig Hansen. Er wird wenig später Intendant in Nordhausen und damit wieder Partner für das Loh-Orchester, nachdem die angestrebte Zusammenarbeit Sondershausen-Nordhausen realisiert wurde. Lediglich *an den Theatern Weimar und Altenburg treten keine sonderlichen Veränderungen ein.*

Die Amtszeit von Carl Maria Artz 1940 – 1944

Mit dem Amtsantritt von Carl Maria Artz lag die Leitung des Loh-Orchesters und des Konservatoriums wieder in einer Hand. Von Anfang an war Artz bemüht, durch die Steigerung der Anzahl der Konzerte und durch eine inhaltliche Profilbildung die frühere Bedeutung der Loh-Konzerte wieder herzustellen.

Schon in der Loh-Konzertsaison 1940 erhielten die Konzerte mehr und mehr einen Sinfoniekonzert-

17 Thüringer Tageblatt. Der Deutsche, a. a. O., 126. Jg., Nr. 38 v. 14.02.1940.

charakter, die unterhaltenden Werke (Walzer und Märsche) finden sich nur noch im zweiten Teil der Abendkonzerte. Ein eigenes inhaltliches Profil erhielt die Konzertsaison durch Komponistenehrungen anlässlich ihrer Jubiläen, wie dem Gedenkkonzert zum 100. Geburtstag von Peter Tschaikowsky und dem Konzert zum 76. Geburtstag von Richard Strauss. Höhepunkt der Konzertsaison 1940 war das Max-Reger-Fest. Neue Musik ist mit zwei Konzerten vertreten: Am 14. Juli ist Walther Cropp als Gastdirigent mit seinem Konzert für Viola und Orchester op. 40 und dem Vorspiel zu „Die versunkene Glocke“ (nach Gerhard Hauptmann) zu hören. Carl Maria Artz übernahm in diesem Konzert noch die Sinfonie d-Moll op. 22 von Hugo Kaun. Am 31. Juli dirigierte Artz zwei neue Kompositionen des 1. Kapellmeisters der Dresdener Staatsoper, Kurt Striegler, „Ruf an das Reich“ op. 80 und „Heldische Musik“ op. 81.

Von den Komponisten ragte Ludwig van Beethoven heraus, denn von ihm erklangen außer der 9. Sinfonie sämtliche Sinfonien. Die Solisten in den Konzerten kamen zunächst wieder ausnahmslos aus dem Orchester, abgesehen von dem Pianisten Alfred Gallitschke, dem Leiter der Klavier-Meisterklassen im Konservatorium, und der Sopranistin Jenny Artz, der ersten Frau von Carl Maria Artz. Zu Beginn der Loh-Konzertsaison 1941 wurden nach 13 Jahren wieder einmal ‚Sondershäuser Musikfesttage‘ veranstaltet. Im Mittelpunkt standen Kompositionen von Sondershäuser Musikern. Ein weiterer Schwerpunkt war ein Mozart-Zyklus aus Anlass des 150. Todesjahres des Komponisten. Neben den Ouvertüren zu den Opern „Die Entführung aus dem Serail“, „Don Giovanni“, „Cosi van tutte“ und „Die Zauberflöte“ erklangen seine drei letzten Sinfonien. Außerdem wurde eines seiner Violinkonzerte und sein Klarinettenkonzert vorgetragen. An speziellen Serenaden-Abenden erklangen die Serenata Notturna, die Haffner-Serenade und die Serenade „Eine kleine Nachtmusik“. Als Gesangssolistin übernahm Gertraude Gihssen, frühere Sopranistin im Theaterchor und jetzige Gesangslehrerin am Konservatorium, zwei Lieder („Das Veilchen“ und „Wiegenlied“) und zwei Arien (‚Endlich naht sich die Stunde /O säume länger nicht‘ aus „Die Hochzeit des Figaro“ und ‚Martern aller Arten‘ aus „Die Entführung aus dem Serail“). Zu den weiteren Schwerpunkten gehörte in diesem Jahr die besondere Pflege von Violinkonzerten. So erklangen das Violinkonzert von Max Bruch Nr. 1 g-Moll op. 26 (Helmut Zernik, Berlin), das Violinkonzert D-Dur op. 77 von Johannes Brahms (Walter Nowack), eines der Violinkonzerte von Johann Sebastian Bach (Herbert Becker, Erfurt), das Violinkonzert D-Dur op. 61 von Ludwig van Beethoven (Herbert Becker, Erfurt), die Violinkonzerte A-Dur (Frieda Cramer, Weimar) und D-Dur (Walter Nowack) von Wolfgang Amadeus Mozart, das Violinkonzert D-Dur op. 35 von Peter Tschaikowski (Walter Nowack), ein Violinkonzert von Nicolo Paganini (Walter Nowack), das Violinkonzert g-Moll op. 18 von Robert Wiemann (Hans Müller) und das Violinkonzert Nr. 1 d-Moll von Ernst von Dohnanyi (Heinz Rennen, Bremen).

Carl Maria Artz (1867-1963),
Schlossmuseum Sondershausen.
Bestand Loh-Orchester, Mu 116 u. 117.

Zunehmende Probleme im Orchester als Folge der Beendigung der Fusion

Infolge des zunehmenden Druckes von allen Seiten sah sich das Thüringer Volksbildungsministerium gezwungen, die Fusion Sondershausen zu beenden. *„Da durch die Aufhebung der bisherigen Theaterfusion Gotha-Sondershausen auch Änderungen in der Lohkapelle eintreten, insofern, als die Mitglieder, die in Gotha ansässig sind, aus dem Orchester ausscheiden, um in Gotha den Stamm zu einer neuzugründenden Kapelle zu bilden, waren diese letzten Loh-*

konzerte (in der Konzertsaison 1941, d. V.) *zugleich Abschiedskonzerte dieses Orchesters."*[18] Damit erfuhr das Loh-Orchester zum zweiten Mal innerhalb von nicht einmal zehn Jahren eine grundlegende strukturelle Umgestaltung, handelte es sich doch erneut um ca. 17 Abgänge. Infolge der jahrelangen Vorverhandlungen mit der Stadt Nordhausen gab es für diese Spielzeit eine Interimslösung, die vorsah, dass *„21 Mitglieder des Sondershäuser Lohorchesters ... von der Spielzeit 1941/42 von der Dienstleistung in Gotha befreit* (sind) *und ... dem Stadttheater Nordhausen zum Einsatz als Theaterorchester unentgeltlich zur Verfügung gestellt* (werden). *Sondershausen lässt sich für diese Spielzeit durch Nordhausen bespielen."*[19] Für die Folgejahre war eigentlich eine Verbindung mit dem Stadttheater Nordhausen geplant, was aber an der Haltung der Stadt Nordhausen *(„Nordhausen möchte lieber für sich bleiben")*[20] scheiterte. Deshalb wurde das Loh-Orchester nun mit Orchestermusikern des Stadttheaters Nordhausen von Fall zu Fall ‚aufgefüllt' (s. o.). So wurde die provisorische Lösung bis zur ‚Stilllegung' 1944 von Jahr zu Jahr durchgehalten. Außerdem wirkte sich die Kriegssituation mehr und mehr aus.

18 Thüringer Tageblatt. Der Deutsche, a. a. O., 128. Jg. Nr. 193 v. 19.08.1941.

19 Stadtarchiv Sondershausen, Bestand 4146, Niederschrift vom 16.05.1941.

Max Reger-Fest 1940
der
Musikstadt Sondershausen
Gesamtleitung: Carl Maria Artz

Fest-Vortragsfolge:

Freitag, 16. August, 20 Uhr, im Landestheater
Kammermusikabend
Eröffnungs-Festansprache:
Kreisleiter und Erster Bürgermeister Krannich
Solisten der Kammermusik: Alfred Gallitschke, Klavier
Kammermusiker Ernst Rauschenbach, Viola
Das Nowack-Quartett: Walter Nowack, Karl Brettschneider, Ernst Rauschenbach, Otto Wilcke
1. Variationen und Fuge über ein Thema von G. Ph. Telemann für Klavier, op. 134
2. Suite für Viola solo, op. 131 d, Nr. 1, g-moll
3. Streichquartett Es-dur, op. 109

Sonnabend, 17. August, 20.15 Uhr, in der Trinitatiskirche
Geistliche Musik
Solisten des Kirchenkonzertes: Jenni Artz, Sopran
Kammermusiker Ernst Rauschenbach, Viola / Stadtorganist Hermann Wolff, Orgel / Kirchenchor und Städtischer Chor unter Leitung von Staatl. Musiklehrer und Stadtkantor Emil Jbe
1. Präludium und Fuge für Orgel, op. 65, Nr. 7 u. 8
2. Zwei fünfstimmige Chöre aus „Geistliche Gesänge", op. 138
a) Kreuzfahrerlied b) Wir glauben an einen Gott
3. Suite für Viola solo, op. 131 d, Nr. 3, e-moll
4. Gesänge für Sopran
a) Des Kindes Gebet c) Klage vor Gottes Leiden
b) Meine Seele ist still zu Gott d) Mariä Wiegenlied
5. Rhapsodie für Orgel, op. 65, Nr. 1
6. Morgengesang — Sechsstimmiger Chor aus „Geistliche Gesänge", op. 138
7. Toccata und Fuge für Orgel, op. 80, Nr. 11 u. 12

Programmzettel für das Max Reger – Fest 1940.

Die letzten Spielzeiten

Trotz zunehmender Besetzungsschwierigkeiten wurde auch 1942 eine erfolgreiche Konzertsaison durchgeführt. Die Lohkonzertsaison begann erneut mit einer Oratorienaufführung am Pfingstsamstag in der Orangerie, bei der „Das Lied von der Glocke" von Max Bruch mit den Solisten Jenny Artz (Sopran), Sondershausen, Erna Daden (Alt), Frankfurt, Wilhelm Koberg (Tenor), Berlin und Karl Lechten (Bass) Sondershausen aufgeführt wurde. Es folgten dann 43 Konzerte unter der Leitung von Carl Maria Artz, Hugo Diez und Walter Nowack. Gastdirigenten waren der stellvertretende Rektor der Weimarer Musikhochschule, Ernst Meyer-Olbersleben mit seiner Jungstudentin Evelinde Trenkner und der Konservatoriumsabsolvent Reidar Bremer aus Oslo. Neben den Solisten des Loh-Orchesters wirkten erstmals Solisten von außerhalb in größerem Maße mit: Karl Gehr, Halle (Violine), Ingrid Girardet, Düsseldorf (Klavier), Heinz Rennen, Bremen (Violine), Marianne Krasmann, Bremen (Klavier), Paul Zingel, Bremen (Violoncello) und Heinz Andrä, Weimar (Violoncello).

Besonders thematisch ausgewiesene Konzerte gab es in der Konzertsaison 1943 nicht, wenngleich das sinfonische Schaffen von Joseph Haydn (210. Geburtstag) in diesem Jahr besonders im Mittelpunkt stand. Immerhin wurden seine Sinfonien in 9 Konzerten gespielt. Auch diesmal gab es ein komplettes Konzert mit zeitgenössischer Musik und insgesamt fünf Uraufführungen. Mehr als früher wurde die ‚Orangerie' als Konzertort einbezogen, möglicherweise wegen der immer mal wieder kritisierten Störungen durch Verkehrslärm oder durch Flugzeuglärm. Insgesamt war die Orchestersituation schwierig, da man *z. Z. „sehr auf*

20 Ebenda, Bestand 4146, Niederschrift vom 02.06.1943.

Aushilfen angewiesen" ist. Offenbar war die Grenze im Konzert am 2. August mit Bruckners 5. Sinfonie überschritten, über das Waldemar von Wasielewski, der Rezensent der Thüringer Gauzeitung und Sekretär der Luther-Akademie in Sondershausen schrieb, dieses Werk *„stellt an ein Orchester doch solche Ansprüche, daß man zweifellos den Mut bewundern muß, der es wagt, mit einem Orchester, dessen Zusammensetzung in wesentlichen Stimmen des öfteren wechselt, diese Sinfonie zu spielen."*[21] Generell ist aber das Niveau wohl akzeptabel, die Probleme bei der zeitgenössischen Musik beziehen sich ausschließlich auf die Werke selbst. Sparbesetzungen (Klavier anstelle von eigentlich geforderten Harfen bei Liszt's „Orpheus") sind selten. So fällt das Resümee auch für diese Spielzeit positiv aus: *„Wir sind uns über die Schwierigkeiten klar, die heute einem solchen Unternehmen entgegenstehen und wissen daher um so mehr die Tatkraft zu würdigen, die trotz aller Hindernisse den reibungslosen Ablauf der Spielzeit ermöglichte."*[22]

Auch die letzte Konzertsaison des Loh-Orchesters im Sommer 1944 wurde mit den obligatorischen drei Pfingstkonzerten eröffnet. Als Ehrung für die 25jährige Mitgliedschaft im Orchester wurden Konzertmeister Walter Nowack, der Solocellist Otto Wilke und der Stimmführer der zweiten Geigen, Hans Müller mit solistischen Leistungen herausgestellt. Laut Konzept für die gesamte Konzertsaison *„werden die Programme eine romantische Sondernote tragen, indem sämtliche (je 4) Symphonien von Robert Schumann und Joh. Brahms zur Aufführung gelangen sollen."*[23] Besondere Programme waren ein Johann Sebastian Bach-Abend mit „Das Musikalische Opfer" in der Einrichtung und Instrumentierung für Kammerorchester und Soloinstrumente von Karl Hermann Pillney, ein Richard Wagner-Abend und das Konzert am 13. August mit zeitgenössischen Werken von Matthias Georg Monn (Konzert für Violoncello g-Moll), Hans Pfitzner (Konzert für Violoncello und Orchester G-Dur op. 42), Hermann Wolff (Suite für großes Orchester) und Max Reger (Ballettsuite op. 130). Wieder wurde eine Reihe von auswärtigen Solisten verpflichtet: Prof. Dr. Herbert Schäfer, Frankfurt a. M. (Violoncello), Dr. Fausto Esteves, Lissabon (Violoncello), Erich Meyer Stephan, Frankfurt a. M. (Bariton), Herbert Becker, Erfurt (Violine), Herlitt Müller-Eckert, Wien (Violoncello), Ottomar Voigt, Karlsruhe (Violine) und Oswald Uhl, München (Violoncello). Gastdirigent war in diesem Jahr neben Georg Vack, Berlin der noch unbekannte Sergiu Celibidache, Rumänien. In seinem Konzert am 23. August, dem letzten Mittwochkonzert der Saison, erklangen nach der Ouvertüre zu Carl Maria von Webers Oper „Euryanthe" „Tänze aus Rumänien" von Paul Constantinescu, die Rumänische Rhapsodie op. 11 Nr. 2 von George Enescu und Antonin Dvoraks Sinfonie Nr. 9 e-Moll op. 95 „Aus der neuen Welt", mit der er sich ein halbes Jahr später erfolgreich als Dirigent bei den Berliner Philharmonikern bewirbt.

Stilllegung des Loh-Orchesters

Wenige Tage nach dem Attentat vom 20. Juli 1944 ernannte Adolf Hitler Joseph Goebbels zum ‚Reichsbevollmächtigten für den totalen Kriegseinsatz' und unterschrieb einen ‚Erlaß des Führers über den totalen Kriegseinsatz', in dem Goebbels weitgehende Handlungsfreiheit gelassen wurde, um *„alle öffentlichen Veranstaltungen an die ‚Zielsetzung des totalen Krieges' anzupassen"* und durch eine Überprüfung des gesamten Staatsapparates *„Menschen für Wehrmacht und Rüstung"* freizumachen. Vor diesem Hintergrund erließ Goebbels eine ‚Verfügung zum totalen Kriegseinsatz', nach der bis zum 1. September neben sämtlichen Theatern, Varietés, Kabaretts und Schauspielschulen auch die Orchester und Musikhochschulen/Konservatorien geschlossen wurden.[24] Nur die Kinos blieben geöffnet. Die freiwerdenden Künstler wurden als Arbeitskräfte in der Kriegswirtschaft eingesetzt, zur Wehrmacht oder zum Volkssturm eingezogen. Für Sondershausen bedeutete dies die Schließung des Konservatoriums, des Landestheaters und des Loh-Orchesters. Der zynische propagandistische Kommentar in der Thüringer Gauzeitung am 2./3. September 1944 lautete: *„Lieber einige Monate in einer deutschen Fabrik, um Waffen für die kämpfende Front zu schmieden, als den Rest des Lebens in sibiri-*

21 Ebenda, 129. Jg., Nr. 180 v. 04.08.1942. Konzertkritik Emil Ibe.

22 Ebenda, 129. Jg., Nr. 204 v. 01.09.1942. Konzertkritik Emil Ibe.

23 LATh-StA Ru, Thüringer Gauzeitung, Sondershäuser Kreisblatt, Signatur A 51, Jg. 1944, Nr. 109 v. 11.5.1944.

24 https://www.dresdnerphilharmonie.de/de/dresdner-philharmonie/orchester/fsj-projekt-geschichte-2.0/1933-1945/

schen Bergwerken. Und besser, einmal im Jahr ohne Theater und Konzert auskommen, als für immer darauf verzichten zu müssen."[25]

Die verbliebenen 23 Orchestermusiker des Loh-Orchesters wurden überwiegend zum Arbeitseinsatz in der Rüstungsindustrie in der Heeresmunitionsanstalt in Berka, bei der Firma Brunnquell & Co und in den Nordwerken Sondershausen ‚überwiesen'. Vier Musiker wurden noch zur Wehrmacht eingezogen.

Das Loh-Orchester trat bis zum Ende des Krieges nicht mehr öffentlich in Erscheinung. Carl Maria Artz war ab 1. Oktober 1944 Kapellmeister des ‚Thüringer Gauorchesters' (Staatskapelle Weimar)[26] und war formal noch bis zum 30. September 1945 als Direktor des Konservatoriums der Musik in Sondershausen tätig. In dieser Funktion hatte er auf Anweisung des neuen Bürgermeisters am 8. Mai 1945 noch Blasinstrumente der Luftwaffen-Musikschule im Wert von 25.000 RM an die amerikanischen Besatzungstruppen herauszugeben.

Fazit

Infolge von strukturellen Veränderungen durchlebte das Loh-Orchester seine bislang schwierigste Zeit, denn es wurde zum Spielball nationalsozialistischer Theater- und Orchesterpolitik.[27] Mit der Kündigung von etwa einem Drittel z. T. langjähriger Orchestermitglieder 1933 und der ‚Auffüllung' der Vakanzen durch beamtete Musiker aus der Landeskapelle Altenburg wurde eine gewachsene, erfolgreiche Struktur willkürlich zerstört. Nach einer Konsolidierungsphase kam es 1940 zu einer erneuten Aufspaltung des Orchesters, weil für die neue Theaterfusion Gotha-Eisenach ein neues Gothaer Orchester benötigt wurde. Infolge der Verweigerung des Nordhäuser Stadttheaters zur Zusammenarbeit in einer gemeinsamen Institution kam es nicht zu der gewünschten Bildung eines neuen spielfähigen Loh-Orchesters, sondern das ‚Rumpforchester' wurde jeweils nach Aufgabe mit Musikern des Theaterorchesters Nordhausen aufgestockt. Diese pragmatische Zusammenarbeit wurde jährlich neu verabredet und man arbeitete auf dieser Basis bis zur ‚Stilllegung' 1944. Eine weitere Einschränkung bildeten die Einberufungen von Orchestermitgliedern über die gesamte Zeit des zweiten Weltkrieges hinweg, was eine ständige Arbeit mit Aushilfen erforderte, die in der Amtszeit von Carl Maria Artz auch wieder KonservatoriumsschülerInnen waren.

Auch in sozialer Hinsicht wurde von den Orchestermusikern viel abverlangt, da sie gezwungen waren, monatelang für die Theaterspielzeiten in Gotha außerhalb zu logieren.

Der Einfluss nationalsozialistischer Indoktrinierung war nicht unbeträchtlich, das Orchester war Mitglied des ‚Kampfbundes deutscher Kultur', etliche Orchestermitglieder traten 1933 in die NSDAP ein und das Orchester hatte sich an nationalsozialistischen Machtdemonstrationen zu beteiligen, was sich aber in Grenzen hielt, weil der Musikzug der SA Standarte 71 und später das Orchester der Luftwaffen-Musikschule derartige Aufgaben übernahm. Vor allem aber sah sich das Orchester mit dem Nazi Otto Wartisch als GMD konfrontiert.

Da die Musik im Nationalsozialismus zwar einen hohen Stellenwert besaß, aber bis auf die Verbote jüdischer Komponisten und sogenannter ‚entarteter Musik' kein wirkliches Konzept besaß, konnte das Orchester seine traditionellen Konzertprogramme weiterhin spielen, selbst anfänglich noch Mendelssohn und bis in die Kriegsjahre hinein eigentlich unerwünschte (wegen der der jüdischen Textdichter) Operetten.

Die größte Bedeutung für das Wirken des Orchesters in dieser Zeit bildete der Rückhalt in der Bevölkerung und dabei vor allem in der ‚Theater- und Konzertgemeinde'.

---

25 LATh-StA Ru, Thüringer Gauzeitung v. 2./3.09.1944. Karl Brand unter ‚Sondershäuser Randbemerkungen'.

26 https://composers-classical-music.com/a/ArtzCarlMaria.htm (12.11.2024)

27 Eine umfassende Darstellung der Entwicklung des Loh-Orchester in dieser Zeit erscheint in der Publikation Lange, Eckart: Das Staatliche Loh-Orchester als Herzstück der Musikstadt Sondershausen 1933-1944. Rockstuhl-Verlag Bad Langensalza 2025.

Die Weimarer Musikkultur im Strudel der NS-Diktatur?

Die Stadt Weimar gehört auf vielfältige Weise zu den zentralen Orten der Erinnerungskultur in Deutschland. Als Ort der Weimarer Klassik um Goethe, Schiller und Herder ist sie weltweit ein Begriff; in der Musikstadt Weimar begegnet man Johann Sebastian Bach, Johann Nepomuk Hummel, Franz Liszt oder Richard Strauss; von Weimar aus nahm die Entwicklung der Bauhaus-Ästhetik ihren Anfang, und als Gründungsort der ‚Weimarer Republik' gehört sie zum festen Bestandteil der deutschen Verfassungsgeschichte. Doch zu Weimar gehört auch ihre Bedeutung als nationalsozialistische Vorzeige- und Experimentierstadt, die zugleich untrennbar mit dem Schatten des in unmittelbarer Nähe gelegenen Konzentrationslagers Buchenwald verbunden ist.

In dieser Ambivalenz ist eine Erinnerungskultur entstanden, die in ihren Brüchen und Widersprüchlichkeiten kaum extremer ausfallen könnte, jedoch zugleich den Fokus der wissenschaftlichen Aufarbeitung lenkt und gerade für die Zeit des Nationalsozialismus die Opfer und ihre dramatischen Schicksale in den Mittelpunkt rückt.[1] So erinnert mittlerweile ein Stolperstein[2] an Gustav Lewin (1869–1938), jenen Musikdirektor der Weimarer Musikhochschule, Dirigenten und erfolgreichen Komponisten von Opern und Kammermusiken, der sich noch heute mit seinen zahlreichen Solo-Liedern als ein feinfühliger Künstler in Erinnerung ruft, jedoch damals als Jude den Schmähungen und Erniedrigungen der Mitbürgerinnen und Mitbürger nicht mehr standhalten konnte und 1938 freiwillig verhungerte. Ein weiterer Stein erinnert an Jenny Fleischer-Alt (1863–1942), die einstige Primadonna des Weimarer Hoftheaters, Großherzogliche Kammersängerin und spätere Gesangsdozentin an der Musikschule. Sie musste noch im hohen Alter erleben, wie sie um ihr Vermögen gebracht wurde und ihre Villa (Belvederer Allee 6), in der heute das Kanzleramt der Bauhaus-Universität seinen Sitz hat, zur Sammelstelle der jüdischen Einwohner Weimars, zum „Juden- und Ghetto-Haus", umfunktioniert wurde. Aus Angst vor der bevorstehenden Deportation wählte sie zusammen mit ihrer Nichte Edith Gál am 7. April 1942 den Freitod. Unter ihrem Dach lebte zu dieser Zeit auch der hochbetagte Eduard Rosé (1859–1943), ein Schwager von Gustav Mahler. Als Cellist war er Mitbegründer des legendären Rosé-Quartetts gewesen, gehörte den Berli-

1 Vgl. u.a.: Entartete Musik 1938. Weimar und die Ambivalenz, hrsg. von Hans-Werner Heister, 2 Bde., Saarbrücken 2001; Verfolgte Musiker im nationalsozialistischen Thüringen. Eine Spurensuche, Teil II, Begleitheft zur Ausstellung, hrsg. von Maria Stolarczewicz, Weimar 2022; Verfolgte Musiker im nationalsozialistischen Thüringen. Eine Spurensuche (= Klangzeiten 16), hrsg. von Helen Geyer und Maria Stolarzewicz, Wien und Köln 2020 und Verfolgte Musiker im nationalsozialistischen Thüringen. Eine Spurensuche Teil 2 (= Klangzeiten 19), hrsg. von Maria Stolarzewicz, Wien und Köln 2023.

2 Heute Steubenstraße 19 (vor dem ehem. Wohnhaus von Lewin).

ner Philharmonikern an und war schließlich von 1900 bis 1926 ein zentrales Mitglied der Weimarer Hofkapelle sowie Dozent an der Musikschule. Er kam im Januar 1943 ins Ghetto Theresienstadt, wo er wenige Monate später starb.

Vergessen werden darf nicht der frühere Konzertmeister der Berliner Philharmoniker, Hans Bassermann (1888–1978), der 1930 als Professor an die Musikhochschule nach Weimar kam, jedoch 1933 als Halb-Arier entlassen wurde. 1937/38 gelang ihm über die Schweiz und Israel die Flucht in die USA, wo er später Konzertmeister des renommierten *Oakland Symphony Orchestra* wurde. Auch der erfolgreiche Dirigent Ernst Praetorius (1880–1946), der seit 1926 als Generalmusikdirektor der Weimarer Staatskapelle wirkte, wurde im August 1933 entlassen und musste sich in der Folge in Berlin zunächst als Taxifahrer durchschlagen. Auf Vermittlung von Paul Hindemith konnte er 1935 in die Türkei emigrieren, wo er bis zu seinem Tod 1946 als hochgeachteter Dirigent des renommierten türkischen Staatsorchesters in Ankara das kulturelle Leben nachhaltig prägte.

In den Kontext der Weimarer Musikkultur der NS-Zeit gehört auch das Konzentrationslager Buchenwald, wo eine eigene Häftlingskapelle täglich fröhliche Märsche aufspielen musste, wenn sich ihre Kameraden aus den Steinbrüchen oder den Fabrikhallen zurück ins Lager schleppten oder sich vor aller Augen zu Tode tanzen mussten.[3] Musik also nicht nur als hehre Kunst und Unterhaltungs- oder Propagandamittel, sondern als ein perfides Werkzeug der mentalen und körperlichen Vernichtung, wie etwa die Geschichten um das „(Spott)Lied der Juden in Buchenwald“ oder um das 1938 entstandene „Buchenwald-Lied“ auf eindringliche Weise zeigen.[4] In dieser lebensfeindlichen Umgebung konnte allerdings durch die Musik auch ein virtueller Raum der Hoffnung geschaffen werden, der in seltenen Momenten durch inhaftierte hochprofessionelle Musiker im Geheimen mit Klang gefüllt wurde.

Andererseits müssen wir mit Blick auf die Musikkultur auch erkennen, dass die Jahre der NS-Diktatur von Zeitgenossen oftmals als eine Zeit der kulturellen Blüte empfunden wurden. Nehmen wir zeitgenössische Quellentexte zur Hand, so wird erkennbar, dass viele Autoren einer Generation angehören, die in der Jugend von einer einst lebendigen, spätestens nach der Niederlage im Ersten Weltkrieg jedoch untergegangenen Musikkultur geprägt war. Die Musik war für sie ein Mittel, mental wieder in jene vermeindlich ‚heile‘ Welt zurückzukommen. Dieser Teil der damaligen Gesellschaft nahm für sich folglich einen zerstörerischen und bedrohlichen Strudel wahr, den die propagandistisch genutzte Erzählung einer zunächst notwendigen und dann angeblich erfolgreichen Abwehr des die Gesellschaft bedrohenden Unheils des ‚Zusammenbruchs der deutschen Kultur‘ hervorrief.

Entsprechend äußerte sich im Jahr 1936 Wolfgang Stumme (1910–1994), der junge Leiter des Hauptamtes Musik in der Reichspropaganda-Leitung der NSDAP, im Kontext der musikalischen Schulung der Hitlerjugend wie folgt: „*Es gilt, die Kunstverwirrung in Inhalt und Form des letzten Jahrzehnts, in deren Auswirkungen wir heute noch stehen, durch das Heranziehen körperlich und geistig gesunder und schöpferischer Menschen zu beseitigen.*“[5] *Deutlicher wurde im selben Jahr der seit 1934 amtierende Direktor der Weimarer Musikhochschule, Dr. Felix Oberborbeck (1900–1975), der zusammen mit weiteren führenden Köpfen der Musikkultur (wie Hans Pfitzner, Wilhelm Furtwängler, Fritz Stein und Wilhelm Backhaus) ein Statement in der Zeitschrift Die Musikwoche veröffentlichte – direkt in der Nummer vor der Reichstagswahl am 29. März 1936: „Hätten wir nicht diesen einzigen Führer, dem wir auf Tod und Leben verschworen sind, so wäre wohl das Ende der deutschen Kunst nicht mehr fern gewesen.“*[6]

Neben Oberborbeck rücken in diesem Zusammenhang weitere Persönlichkeiten ins Blickfeld, die im Sinne der NS-Ideologie in Weimar wirkten: Dazu gehört der aus Stuttgart stammende Paul Sixt (1908–1964), der bereits 1933 als erster Kapellmeister nach Weimar gekommen war, 1937 zum

3 Vgl. Brinkmann, Elisabeth: Musik im Konzentrationslager Buchenwald, in: Entartete Musik 1938 (1999), Bd. 2, S. 779–797 und Klause, Ina: Unter fremdem Himmel. Notenmanuskripte aus der Buchenwaldsammlung des Hochschularchivs|Thüringischen Landesmusikarchivs in Weimar“, in: Verfolgte Musiker, Teil 2 (2023), S. 233–252.

4 Vgl. Brinkmann, Elisabeth: Spottlieder in und außerhalb von Konzentrationslagern, in: Entartete Musik 1938 (1999), Bd. 2, S. 774-778.

5 Stumme, Wolfgang: Musikalische Schulung der Hitlerjugend, in: Musik und Volk 3 (1936), S. 173.

6 Oberborbeck, Felix, in: Die Musikwoche vom 27.3.1936.

Generalmusikdirektor aufstieg und ein Jahr später in dieser Funktion auch zum Vertreter des Gaus Thüringen in die Reichsmusikkammer bestellt wurde. 1939 übernahm er als Nachfolger von Oberborbeck[7] zusätzlich noch (zusammen mit Ernst Meyer-Olbersleben) die Direktion der Musikhochschule.

Auch der aus Eisenach stammende Hans Severus Ziegler (1893-1978) ist hier zu nennen, ein NS-Hardliner, der schon 1925 Parteimitglied und sogleich auch stellvertretender Gauleiter der Partei in Thüringen geworden war. Seit 1927 am Deutschen Nationaltheater tätig, kam er 1930 in den Thüringer Landtag, wo er binnen kurzer Zeit mit dem von ihm entwickelten und im April desselben Jahres behandelten Erlass „Wider die Negerkultur, für deutsches Volkstum" einen wichtigen Markstein für die künftige Kulturpolitik setzte. 1933 zum Staatskommissar für die Thüringer Landestheater ernannt, wurde er 1936 zusätzlich noch Generalintendant des Deutschen Nationaltheaters. Die von ihm konzipierte und 1938 anlässlich der Reichsmusiktage in Düsseldorf erstmals präsentierte Ausstellung *Entartete Musik. Eine Abrechnung* war bei den Zeitgenossen nicht unumstritten, gilt heute aber als ein mahnendes Beispiel für die fehlgeleitete Kulturideologie jener Zeit.[8] An dieser Ausstellung beteiligt war Heinz Drewes (1903–1980), der zunächst als Generalmusikdirektor und Generalintendant in Altenburg gewirkt hatte und von 1937–44 in Berlin die Leitung der Musikabteilung im Reichspropaganda-Ministerium unter Joseph Goebbels übernahm und somit für das Musikleben in Deutschland eine Schlüsselposition innehatte.[9]

Ein zwischen 1923 und 1925 kurzzeitig registrierter Klavierschüler der späteren Weimarer Musikhochschule war Baldur von Schirach (1907–1974)[10], der als Reichsjugendführer der NSDAP, späterer Gauleiter und Reichsstatthalter in Wien bald eine zentrale Stelle im Räderwerk des NS-Staates einnahm. 1945 gehörte er zu den 24 Hauptangeklagten der Nürnberger Prozesse. Seine Jugend hatte er in Weimar verbracht, wo sein Vater Carl von Schirach von 1909 bis 1918 der letzte Intendant des Weimarer Hoftheaters gewesen war. Zu erwähnen ist noch Peter Raabe (1872–1945), von 1907 bis 1920 Hofkapellmeister und Generalmusikdirektor in Weimar, seit 1910 zusätzlich Kustos des Liszt-Museums. Als Präsident der Reichsmusikkammer war er ab 1935 zwar in Berlin an einer der wichtigsten kulturpolitischen Schaltstellen jener Zeit, blieb aber auch in Weimar stets präsent.[11] Mit Weimar verbunden sind auch Karl Dönitz (1891–1980), der spätere Großadmiral und 1945 Nachfolger Adolf Hitlers, der als Schüler seine Jugendjahre in Weimar verbrachte, sowie Emmy Sonnemann (1893-1973), die seit Mitte der 1920er Jahre als Schauspielerin am Nationaltheater engagiert war und heute besser bekannt ist als zweite Ehefrau von Hermann Göring, den sie 1935 heiratete. Unter seiner Protektion wurde mit dem Namen „Emmy Göring-Stift" 1937 an der Tiefurter Allee ein Gebäude-Komplex für Künstler im Ruhestand errichtet, der heute zum 1895 gegründeten Marie-Seebach-Stift gehört.

In der Summe ergibt sich folglich ein Personenkreis, der die wichtigsten Institutionen des Weimarer Musiklebens im Sinne der NS-Ideologie nicht nur lenken konnte, sondern zugleich sehr eng mit den für die Musikkultur zentralen Schaltstellen in Berlin verbunden war. Das eröffnete aus Weimarer Perspektive nicht nur besondere Förderungsmöglichkeiten, sondern erzeugte bei den Protagonisten zugleich auch ein Anspruchsdenken, die

7 Oberborbeck hatte 1939 die Leitung der erst ein Jahr zuvor neu gegründeten Staatlichen Hochschule für Musikerziehung im österreichischen Schloss Eggenberg am westlichen Stadtrand von Graz übernommen.

8 Im Anschluss an die Düsseldorfer Präsentation wurde die Ausstellung in Weimar, München und Wien gezeigt.

9 Vgl. Thrun, Martin: Führung und Verwaltung. Heinz Drewes als Leiter der Musikabteilung des Reichsministeriums für Volksaufklärung und Propaganda (1937–1944), in: Die Reichsmusikkammer. Kunst im Bann der Nazi-Diktatur, hrsg. Von Albrecht Riethmüller und Michael Custodis, Köln, Weimar und Wien 2015, S. 101-146. Seine Ehefrau Ilse Stapff-Drewes (1900–1975) lehrte von 1923–1965 in Weimar an der Musikhochschule und gilt noch heute fachlich als eine der besten Sprecherzieherinnen ihrer Zeit. Eine direkte Verstrickung und aktive Mitwirkung an der ideologisch geprägten Kulturpolitik ihres Mannes konnte ihr allerdings nicht nachgewiesen werden.

10 Vgl. HSA|ThLMA Weimar, Sign. StA-AR 1191 (Studentenakte Baldur von Schirach).

11 Vgl. Okrassa, Nina: Peter Raabe. Dirigent, Musikschriftsteller und Präsident der Reichsmusikkammer (1872-1945), Köln, Weimar und Wien 2004. Raabes Reden und Aufsätze zur Musik im Dritten Reich, die ab 1935 als handliche Heftchen veröffentlicht wurden, zeugen von seinem deutschnational geprägten Sendungsbewusstsein. Allein die Titel mancher Texte machen dies deutlich: „Die Musik im dritten Reich", „Vom Neubau deutscher musikalischer Kultur" oder „Adolf Hitlers Kulturwille und das Konzertwesen." Vgl. Raabe, Peter: Die Musik im Dritten Reich. Kulturpolitische Reden und Aufsätze, 3 Bde./Hefte, Regensburg 1935-37.

Lehrgang Belvedere 1938-39

neuen kulturpolitischen Anforderungen gerade in Weimar besonders gut erfüllen zu wollen (oder zu müssen).Vor diesem Hintergrund ist der Blick zu richten auf die zentralen Weimarer Musikinstitutionen, die – neben vielen anderen, teils kirchlichen, teils städtischen oder privaten Musikinitiativen – maßgeblich an der Gestaltung des Musiklebens in der Stadt beteiligt waren und zu diesem Zweck spätestens seit der Machtergreifung der Nationalsozialisten 1933 auch in die Pflicht genommen wurden: Das Deutsche Nationaltheater mit der Staatskapelle und die Staatliche Musikhochschule.

Das Deutsche Nationaltheater und die Staatskapelle Weimar[12]

Insbesondere dem Nationaltheater und der Staatskapelle kam die Aufgabe zu, mit ihrem Spielplan nicht einfach nur die Meisterwerke der deutschen Musiktradition aufzuführen, sondern ein Programm anzubieten, das ganz bewusst auch eine Bildungsaufgabe erfüllte, um das Volk ‚zu erziehen' und zugleich das (im Sinne der NS-Ideologie geprägte) gesellschaftliche Zusammengehörigkeitsgefühl zu stärken, das später besonders in den Kriegsjahren gebraucht wurde. Diese kulturpolitische Zielstellung verdeutlicht (quasi rückblickend) noch 1944 der in Graz im Seminar für die Musikerzieher der HJ tätige Kursleiter Franz Bösken (1909–1976):

„Dirigenten und Solisten dürfen nicht allein von eigener Neigung ausgehend ihre Werke wählen, sondern müssen sich dienend der großen volkserzieherischen Aufgabe widmen. Nur so kann die Gemeinschaft zwischen Künstler und Hörern, die früher einmal vorhanden war, wiederhergestellt werden. [...] Die beste Voraussetzung des verständnisvollen Hörens ist und bleibt die allgemein-musikalische Vorbildung. Von der ernsten Pflege der Gemeinschafts- und Hausmusik ist noch zu allen Zeiten der Weg zu größeren Werken im Konzertsaal gefunden worden. [...] Nur wer sich selbst musikalisch weiterbildet, vermag zu den größten Werken vorzudringen. Diesen Menschen wird dann aber auch der volle seelische Gewinn sicher sein. Wenn so die musikalische Erziehung weit- und tiefgreifend durchgeführt wird, kann das Konzert wieder zu einer Feierstunde der

12 Grundlegend für das Folgende: Huschke, Wolfram: Von jener Glut beseelt. Geschichte der Staatskapelle Weimar, Jena 2002.

Gemeinschaft werden, in der das Volk seelische Kräfte sammelt.“[13]

Auf ähnliche Weise erfuhr die Oper eine entsprechende Aufgabe, wie es Gotthold Frotscher (1897–1967) ausführlich darstellte, der in Berlin als Musikwissenschaftler, Referent im Kulturamt der Reichsjugendführung und im Hauptkulturamt der NSDAP sowie als Berater im Propagandaministerium tätig war:

„Wenn die Oper in der Gegenwart nachhaltigere Eindrücke auslösen soll als nur die flüchtige Zerstreuung oder das Bestaunen eines Schaustücks, wenn sie Bildungswerte im tiefsten Sinne vermitteln will, ist eine Lenkung des Spielplans und eine Führung der Hörenden notwendig. Für beides wird durch Maßnahmen der Partei und des Staates gesorgt.“[14]

Inwieweit Hans Severus Ziegler und Paul Sixt in Weimar ihre zentrale Leitungsaufgabe in diesem Sinne erfüllten, lässt sich anhand der mittlerweile über ein online-Portal nahezu vollständig erschlossenen Weimar Theaterzettel und -plakate[15] durchaus rekonstruieren, bedarf im Detail allerdings noch tiefergehender Studien. Daher mögen an dieser Stelle einige Beispiele schlaglichtartig erwähnt sein:

1926 fand der erste von der NSDAP nach ihrer Wiedergründung in Weimar organisierte Reichsparteitags (3. und 4. Juli 1926) im Spielplan des Nationaltheaters noch keinen Widerhall. Wenige Jahre später zeigt sich für den Januar 1933 vordergründig ein konventioneller Spielplan.[16] Dass etwa am 8. Januar 1933 anlässlich der 25sten Wiederkehr der Einweihung des neuen, noch zu Großherzogs Zeiten errichteten Theatergebäudes ein entsprechender Festakt mit einer Rede des zuständigen Ministers Fritz Wächtler veranstaltet wurde, liegt auf der Hand. Das Vorspiel zu Goethes *Faust*, Schillers *Wallensteins Lager* und Wagners „Festwiese“ aus den *Meistersingern von Nürnberg* erscheinen dem Anlass angemessen.

Der Januar-Spielplan zeigt aber auch die hohe Dichte an Diensten für die Staatskapelle: So finden sich in diesen wenigen Wochen Aufführungen von beliebten Opern wie *Madame Butterfly* (Puccini), *Die Meistersinger von Nürnberg* (Wagner), *Die verkaufte Braut* (Smetana), *Tiefland* (d'Albert), *Die lustigen Weiber von Windsor* (Nicolai) und Glucks *Iphigenie auf Tauris*, aber auch zwei aktuelle Operetten *Wenn die Veilchen wiederblühen* (Robert Stolz) und *Im Weißen Rössl* (Benatzky, Stolz, Gilbert) sowie zwei anspruchsvolle Symphoniekonzerte mit Werken von Beethoven (Ruinen von Athen und 5. Klavierkonzert), Bruckner (9. Symphonie) und Franz Liszt (Klavierkonzert Es-Dur und Faust-Symphonie). Am 30. Januar, dem Tag der Machtergreifung der NSDAP, erklang im Nationaltheater *Der fliegende Holländer*, während gleichzeitig die Schauspielabteilung in Jena gastierte und die (mit Blick auf den Titel zunächst unverfängliche) Komödie *General Percy gründet ein Königreich* aufführte. Doch das bissige Satire-Stück, das im Europa von 1972 spielt, wo Demokraten nur noch als Marionetten im amerikanischen Kapitalismus und kirchlichen Ränkespiel agieren, führte in der Presse zu heftigen Reaktionen und lässt einen tiefen Blick hinter die Kulissen des damaligen Kulturlebens zu. So berichtet der als „O. Pfotenhauer“ benannte Rezensent in der sozialistischen Zeitung *Der Funke. Tageszeitung für Recht, Freiheit und Kultur* in der Ausgabe vom 1. Februar 1933:

„Seit in Thüringen die Nazis regieren, werden am Deutschen Nationaltheater Stücke bevorzugt, in denen die Demokratie und der Parlamentarismus lächerlich gemacht werden. Darum sage niemand, die Nazis verstünden nichts von Kulturpolitik! Das Dritte Reich soll auch vom Gebiet des Theaters aus vorbereitet werden. Die bankrotte Demokratie ist jetzt für Theaterschriftsteller ein äußerst dankbares Gebiet, denn „Greift nur hinein ins volle Menschenleben, und wo ihr packt- da ist es demokratisch korrumpiert! In diesem Geiste ist Sindbads Komödie vom General Percy eine gut gelungene politische Satire unserer Zeit.(...) Soweit Theaterbesucher noch kritisch denken können (trotz der Vernebelung durch die nationalistische Presse) und diese Absicht nur ahnen, müssen sie verstimmt werden, und der tiefere Zweck der Komödie wird verfehlt. Die derbe Nazisprache wird zwar einfältige Menschen betören. Für denkende Menschen wird das alles aber nur Theater bleiben – oder aber die Notwendigkeit einer

13 Bösken, Franz: Das öffentliche Musikleben. Wege und Möglichkeiten des Konzertlebens, in: Musik im Volk (1944), a. a. O., S. 254-257.

14 Frotscher, Gotthold: Die Oper in der Gegenwart, in: Ebenda, S. 257-264, hier: S. 262.

15 https://theaterzettel-weimar.de

16 Vgl. die entsprechenden Theaterzettel, LA Thüringen/HStA Weimar, Generalintendanz des DNT und der Staatskapelle Band Nr. 1903 (für 1933).

von Demokratie und Diktatur befreiten Staatsform beweisen.“[17]

Unser gewohnter Fokus auf die Aufführungen von Wagner-Opern während der NS-Zeit reicht als alleiniger Gradmesser nicht aus! Vielmehr müssen wir erkennen, dass die zunehmende Vereinnahmung der Kultur durch die NS-Ideologie in der zeitgenössischen Gesellschaft längst erkannt war und öffentlich diskutiert wurde. Die weiteren Entwicklungen konnten jedoch nicht mehr aufgehalten werden.

Nach der für die NSDAP erfolgreichen Reichstagswahl im April 1936 liefen die Vorbereitungen für die im August stattfindenden Olympischen Spiele ebenso auf Hochtouren wie jene für den September geplanten sogen. „Reichsparteitag der Ehre“ in Nürnberg. Anlässlich des zehnjährigen Jubiläums des Weimarer Reichsparteitages von 1926 bot sich am 3. bis 5. Juli 1936 die ideale Gelegenheit an, in der Vorzeigestadt Weimar eine Art Generalprobe für die kommenden Groß-Ereignisse zu veranstalten. Auf Fotografien dieser Festtage bejubelt eine begeisterte Menge den Führer zwischen Fürstenhaus und Stadtschloß, marschieren die SA-Truppen geordnet am heutigen Goethe-Platz und stehen auf der großen Wiese im Tiefurter Schloßpark in Reih und Glied – exakt so, wie bei den großen Aufmärschen in Berlin und Nürnberg, die sich durch die Filme und Bilder von Leni Riefenstahl noch heute in das kollektive Bildgedächtnis eingebrannt haben.[18] Inhaltlicher Höhepunkt der Festtage war am Vormittag des 4. Juli im Nationaltheater ein Festakt in Form einer „historischen Tagung.“ Die Staatskapelle spielte unter der Leitung von Paul Sixt sein eigens zu diesem Anlass komponiertes „Hymnisches Vorspiel“ (für Orchester und Orgel).[19] Es folgten die Begrüßung durch Gauleiter Fritz Sauckel und eine Ansprache von Rudolf Heß. Die Rede Adolf Hitlers wurde durch die Staatskapelle mit der 1926 uraufgeführten Orchesterfassung des Sturmliedes „Deutschland erwache!“ von Hans Gansser und den für derartige Veranstaltungen obligatorischen „Nationalliedern“ umrahmt.[20] Das Kulturprogramm im Nationaltheater folgte exakt dieser Dramaturgie, ist allerdings in einem größeren Kontext zu sehen:[21] Hatte man im Vorfeld am 28. Juni noch im normalen Spielbetrieb Franz Lehárs *Lustige Witwe* gegeben, so konzentrierte sich das Nationaltheater in den darauffolgenden Tagen auf die „Festspiele des Deutschen Schiller-Bundes“ (29. Juni bis 2. Juli 1936), bei denen Goethes *Faust I* und *II*, Wagners *Tannhäuser* und die klassischen „Lager-Werke“ *Robert Guiskard* (Kleist), *Wallensteins Lager* (Schiller) und *Die Torgauer Heide* (Otto Ludwig) aufgeführt wurden. Schon am darauffolgenden Tag (3.7.) eröffnete die Wiederholung des *Tannhäuser* die „Festtage zur zehnjährigen Wiederkehr des Reichsparteitages Weimar 1926.“ Es folgte am 4.7. „zu kleinen Preisen“ die Komödie *Flachsmann der Erzieher* von Otto Ernst (1901, Film 1930), die in ihrer Handlung viele Elemente der später bekannten *Feuerzangenbowle* vorwegnahm. Die Aufführung von Hitlers Lieblingsoper *Rienzi* (5.7.) bildete für die Gäste den Abschluss dieser Festtage und zugleich für den Theaterbetrieb die letzte Vorstellung der Spielzeit 1935/36.

Ein ähnliches Bild zeigt sich mit Blick auf die Gestaltung des jährlichen Führer-Geburtstags, der im gesamten Reichsgebiet auf besondere Weise begangen wurde. Wurden 1934 mit Friedrich Hebbels *Die Nibelungen* und das Trauerspiel *Kriemhilds Rache* noch zwei Schauspiele gezeigt, so erschien 1935 im Rahmen der Weimarer Osterfestspiele zunächst Wagners *Parzifal* (19.4.) und Goethes *Faust I* (21.4.) auf der Bühne. In den Folgejahren erklangen dann *Tannhäuser* (1936), *Siegfried* (1937), *Die Meistersinger von Nürnberg* (1938, 1939 und 1941) sowie ein *Richard-Wagner-Festkonzert* (1940). Die Serie der besonderen Veranstaltungen endete im Jahr 1942 mit der Aufführung von Schillers Drama *Kabale und Liebe*, das „für die Wehrmacht (durch die NSG „Kraft durch Freude“)“ gegeben wurde.[22]

17 https://library.fes.de/inhalt/digital/funke/funke-chronologie-1933.html, Artikel vom 1. Feb. 1933 (12.01.2025).

18 https://www.gauforum.de/de/eine-machtergreifung-inmitten-deutschlands/ (12.01.2025).

19 Dieses Vorspiel wurde offenbar in der Folge häufiger aufgeführt, u.a. beim Festakt anlässlich des Führergeburtstages am 20. April 1938. Vgl. Theaterzettel, LA Thüringen/HStA Weimar, Generalintendanz des DNT und der Staatskapelle Nr. 1908, Blatt 249.

20 Vgl. ebd. Nr. 1906, Bl. 332.

21 Vgl. die entsprechenden Theaterzettel, ebd. Nr. 1906 (Jahrgang 1936).

22 Vgl. Ebenda Nr. 1904, Bl. 271 (1934); Nr. 1905, Bl. 258 und 259. (Am 20.4.1935 konnte wegen des Osterfestes nicht gespielt werden); Nr. 1906, Bl. 248 (1936); Nr. 1907, Bl. 263 (1937); Nr. 1908, Bl. 250 (incl. Richtfest des Haus Elephant, 1938), Nr. 1909, Bl. 250 (1939) und Nr. 1911, Bl. 233 (1941); Nr. 1910, Bl. 176 (1940); Nr. 1912, Bl. 270 (1942). Für die Führergeburtstage 1943 und 1944 sind keine Veranstaltungen überliefert.

DAS DEUTSCHE

National Theater

Weimar, Sonntag, 20. April 1941

Im freien Verkauf

Zum Geburtstag des Führers

Die Meistersinger von Nürnberg

von Richard Wagner

Musikalische Leitung: Paul Sixt – Inszenierung: Dr. Rudolf Hesse
Bühnenbild- und Kostümentwürfe: Prof. Benno von Arent (Berlin)

Personen:

Hans Sachs, Schuster	Hans Hermann Nissen, Staatstheater München, a. G.
Veit Pogner, Goldschmied	Xaver Mang
Kunz Vogelgesang, Kürschner	Rudolf Lustig
Konrad Nachtigall, Spengler	August Rehkopf
Sixtus Beckmesser, Stadtschreiber	Dr. Ernst Kranz
Fritz Kothner, Bäcker	Ernst Otto Richter
Balthasar Zorn, Zinngießer	Fritz Kolbe
Ulrich Eißlinger, Würzkrämer	Walter Mayer
Augustin Moser, Schneider	Max Kegel
Hermann Ortel, Seifensieder	Theodor Simons
Hans Schwarz, Strumpfwirker	Karl Paul
Hans Foltz, Kupferschmied	Arthur Triebner
Walter von Stolzing, ein junger Ritter aus Franken	Willy Störing
David, Sachsens Lehrbube	Josef Hattemer
Eva, Pogners Tochter	Anny von Stosch, Staatstheater Kassel, a. G.
Magdalena, Evas Amme	Marta Adam
Ein Nachtwächter	Karl Paul
Lehrbube	Maria Kekel

Bürger und Frauen aller Zünfte, Gesellen, Lehrbuben, Mädchen, Stadtpfeifer, Volk

Schauplatz der Handlung:

In und bei Nürnberg um die Mitte des 16. Jahrhunderts 1. Akt: In der Katharinenkirche 2. Akt: Straße vor Sachsens Hause 3. Akt: Sachsens Werkstatt
Verwandlung: Ein freier Wiesenplan an der Pegnitz

Die Chöre sind verstärkt durch den Extrachor des Deutschen Nationaltheaters, den Chor der Musikhochschule und durch Mitglieder des Weimar-Chors
Chöre: Gregor Eichhorn – Spielwart: Hugo Eigendorff
Technische Einrichtung: Curt Nöldner

Nach dem 1. und 2. Akt längere Pausen

Kassenöffnung 15.30 **Anfang 16.30** Ende 21.30 Uhr

Preise der Plätze

einschließlich Gebühr für Kleiderablage (12 v. H.) und Abgabe für den Altersunterstützungsschatz (2 v. H.), sowie 0,05 ℛℳ Aufschlag für die Altersversorgung der Bühnenschaffenden

1. Rang, Logen	6.30 ℛℳ	Orchestersitz	6.30 ℛℳ	2. Rang, Mitte	4.— ℛℳ
1. „ 1. Reihe	5.30 „	Parkett, Reihe 1—5	5.30 „	2. „ Seite	3.— „
1. „ 2.—5. Reihe	4.60 „	„ „ 6—10	4.60 „	3. „ Mitte	2.20 „
		Parterre	4.20 „	3. „ Seite	1.60 „

Wochenspielplan:

Montag, den 21. Für die NS-Gemeinschaft „Kraft durch Freude", Abt. A: **Die Zauberflöte**, Oper in zwei Akten von W. A. Mozart Anfang 19, Ende nach 22 Uhr Kartenverkauf nur durch KdF.

Dienstag, den 22. Hauptplatzmiete **B 20** **Der goldene Becher**, Oper in einem Vorspiel und vier Akten von Hans Grimm Anfang 19, Ende 22.15 Uhr Preise: 1,50—6,00 ℛℳ

Mittwoch, den 23. Nachmittags: Fremdenplatzmiete **B 9** **Das kleine Hofkonzert**, ein musikalisches Lustspiel in drei Akten von Paul Verhoeven und Toni Impekoven Musik von Edmund Nick Anfang **15,** Ende 18.30 Uhr Preise: 1,50—6,00 ℛℳ
Abends: **In der Weimarhalle (Kammerspiele):** Öffentliche Vorstellung **Flitterwochen**, Lustspiel in drei Aufzügen von Paul Helwig Anfang 19, Ende 21.30 Uhr Preise: 1,00, 1,50 und 2,00 ℛℳ

Donnerstag, den 24. Hauptplatzmiete **C 20** **Die Zauberflöte**, Oper in zwei Akten von W. A. Mozart Anfang 19, Ende nach 22 Uhr Preise: 1,50—6,00 ℛℳ

Freitag, den 25. Für die Gustloff-Werke (Fritz Sauckel-Werk): **Frimy**, Schauspiel eines Heldenkampfes in fünf Akten (neun Bildern) von Theodor Körner Anfang 19, Ende 22 Uhr Kein Kartenverkauf

Sonnabend, den 26. Oeffentliche Vorstellung **Die Dubarry**, Operette in neun Bildern von Millöcker-Mackeben Anfang 19, Ende 22 Uhr Preise: 1,50 bis 6,00 ℛℳ

Sonntag, den 27. Öffentliche Vorstellung: **Zum ersten Male Segel unter blauem Himmel**, eine fröhliche Fahrt in drei Akten von Richard Nicolas Musik von Friedrich Wilhelm Rust Anfang 18, Ende gegen 21 Uhr Preise: 1,50—6,00 ℛℳ

234 Buchdruckerei G. Uschmann, Weimar

Theaterzettel von 1941

Damit wird deutlich, dass das Deutsche Nationaltheater Weimar und seine Staatskapelle fest in das System der NS-Kulturpolitik eingebunden waren und alle Anforderungen erfüllten, die an derartige Einrichtungen der Hochkultur und ihr Personal gestellt wurden. Wie für viele andere vergleichbare Institutionen gehörten für die Staatskapelle Weimar gerade in den Kriegsjahren selbstverständlich auch Konzertreisen zur Truppenbetreuung (z.B. Antwerpen 1940) sowie Auftritte etwa für das Winterhilfswerk des Deutschen Volkes zum festen Bestandteil der Aufgaben der professionellen Musiker. Dies gilt umso mehr vor dem Hintergrund, dass mit Generalintendant Hans Severus Ziegler und Generalmusikdirektor Paul Sixt zwei besonders aktive und in der NS-Kulturideologie fest verankerte Persönlichkeiten wirkten, die mit ihrer Tätigkeit auch ihre eigenen Karriere-Ambitionen verbanden.

Die Staatliche Hochschule für Musik in Weimar

Als eine der kleinsten Ausbildungsstätten professioneller Musiker in Deutschland stand die Weimarer Musikhochschule, die erst 1930 mit der Aufwertung einiger zentraler Ausbildungszweige überhaupt den Hochschulstatus erlangt hatte, vor der besonderen Herausforderung, an einem prominenten Standort wie Weimar den neuen, an der NS-Ideologie angepassten Anforderungen an eine musikalische Bildungseinrichtung gerecht zu werden.[23] Für den seit 1934 als Rektor amtierenden Felix Oberborbeck (s.o.) war die Rolle einer Musikhochschule als Bildungseinrichtung völlig klar und so forderte er eine vollständige Neuausrichtung und eine davon abgeleitete innere Umstrukturierung der Lehrmethoden des deutschen Musikhochschulwesens:

„Es ist Zeit, daß unsere Musikbildungsanstalten den Anfang einer neuen geistigen und künstlerischen Haltung in ihrem Aufbau, in ihrem Lehrplan und der Persönlichkeit ihrer Erzieher machen. Das Ziel der Musikhochschule der Gegenwart ist zunächst zu sehen in der Überbrückung des für die Entwicklung der deutschen Musik tragischen Gegensatzes von Berufsmusiker und

23 Vgl. Huschke, Wolfram: Zukunft Musik. Eine Geschichte der Hochschule für Musik Franz Liszt Weimar, Köln, Weimar und Wien 2006, besonders: S. 199–310 (Kapitel „In treuem Dienst an deutscher Musik und deutschem Volk?“).

HfM-Orchester
unterm Hakenkreuz

Liebhaber[24] *(...) Der zukünftige Weg muß im Interesse der Gesundung unseres Musiklebens in der Ausbildung zu einer musikalischen Universitas liegen, wie sie nur die Anstalten dem Berufsmusiker schenken können, bei denen er die Wechselwirkung aller musikalischen Berufszweige schon während seines Studiums beobachten und werten lernt.*[25] *(...) An erster Stelle steht die weltanschauliche Schulung des Berufsmusikers, die nicht nur in Form von politischen Vorträgen erfolgen kann; sie muß* während der Ausbildungsjahre die ganze Arbeit des Studenten durchdringen. Ein wichtiges Hilfsmittel ist die ständige Verbindung der musikalischen Einzelarbeit mit den politischen Aufgaben unserer Zeit.[26] *(...) Wir fordern heute eine deutsche Musikhochschule, die in ihrem Lehrkörper und ihren Studenten die Grundgedanken des Nationalsozialismus in Hochschulleben und Hochschulzielen verkörpert, in Lehr- und Stoffplan zu lebendiger Geltung bringt und gleichzeitig das gewaltige Erbe deutscher Musik in einer Form an künftige Generationen weitergibt, die ein künstlerisches Abbild der großen Ereignisse und Bewegungen unserer Zeit darstellt.“*[27]

Viele im Hochschularchiv aufbewahrte Plakate, Programmhefte und Aktenfaszikel zeugen von der engen Einbindung der Hochschule in das Musikleben der Stadt und der zunehmend linientreuen Programmgestaltung, die – wie zwei besondere Beispiele zeigen – von Oberborbeck und seinen Nachfolgern (Ernst Meyerolbersleben und Paul Sixt) vorangetrieben wurde.

Die Thüringen-Fahrten (1935–1939) der Musikhochschule als Teil der Ausbildung [28]

Ein zentrales Projekt bei der Neuentwicklung zeitgemäßer Ausbildungsformen wurden für Oberborbeck die mehrtägigen Bus-Fahrten durch Thüringen, die er in ihrer Funktion als „planmäßiger Einsatz einer gesamten Musikhochschule im Musikleben einer Landschaft“ entwickelte und als „Die Krönung der Erziehung zur Gemeinschaftsarbeit“ betrachtete.[29]

„[Denn] die seit fünfzig Jahren an allen deutschen Hochschulen übliche, vielfach zu einem Formalismus erstarrten internen und öffentlichen Übungsabenden, deren Berechtigung nicht bestritten werden soll, bedürfen einer Ergänzung und Erweiterung durch eine zeitgemäße Form des musikalischen Einsatzes, bei dem den Studenten die Möglichkeit zu eigener Programmgestaltung und eigener Verantwortung in der Durchführung gegeben ist.[30] *(...) Diese lebendige Fühlungsnahme mit dem Kulturleben in Stadt und Land wird mehr als bisher im Lehrbetrieb der Hochschule verankert sein müssen.*[31] *(...) Damit kommt dem Einsatz in der Öffentlichkeit und der Musikfahrt insofern besondere Bedeutung zu, als hier neue Wege der Programmgestaltung, neue Darbietungsformen der Musik und eine Erfassung aller Kreise des Volkes in Stadt und Land erstrebt wird.“* [32]

Innerhalb dieser fünf, jeweils zum Semesterende (März/April) durchgeführten Thüringenfahrten (1935–1939) fanden insgesamt mehr als 32 Chor-Orchester-Konzerte, 22 Werks- oder Betriebskonzerte, 18 Jugendkonzerte, 21 Krankenhauskonzerte und 82 Freiluftkonzerte in unterschiedlichen Besetzungen statt.[33] Besonders stolz dürfte Oberborbeck auf den Dank Adolfs Hitlers für „die Meldung der Durchführung der Musikfahrt durch Thüringen“ gewesen sein, der ihm am 30. März 1939 vom Büroleiter Dr. Otto Meissner aus der Reichskanzlei übermittelt wurde.[34]

Die Musik-Lehrgänge für Volks- und Jugendmusikleiter (HJ, BDM und RAD)[35]

Seit der nationalsozialistischen Machtergreifung 1933 war die Musikabteilung im Kulturamt der *Reichsjugendführung* (RJF) darum bemüht, für die Musikarbeit in der *Hitler-Jugend* (HJ) und dem *Bund Deutscher Mädel* (BDM) ein flächendeckendes „Netzwerk hauptamtlicher Mitarbeiter, sogenann-

24 Oberborbeck, Felix: Gegenwartsaufgaben der Musikhochschule, in: Musik im Volk. Grundfragen der Musikerziehung, Berlin 1939, hrsg. von Wolfgang Stumme, S. 83– 101, hier: S. 85.

25 Ebenda, S. 86.

26 Ebenda, S. 87.

27 Oberborbeck, Felix: Gegenwartsaufgaben der deutschen Musikhochschulen, in: Musik im Volk (1944), a. a. O., S. 133-153, hier: S. 140.

28 Vgl. Huschke, Wolfram: Zukunft Musik. Eine Geschichte der Hochschule für Musik FRANZ LISZT Weimar, a. a. O., S. 262–265.

29 Oberborbeck, Felix: Gegenwartsaufgaben (1939), a. a. O., S. 92.

30 Ebenda, S. 150.

31 Ebenda, S. 151.

32 Ebenda, S. 152.

33 Vier Fahrten sind in 16mm-Amateur-Filmen (1935-38) dokumentiert (HSA|ThLMA Weimar, 701/1a-d).

34 Originalschreiben vom 30.3.1939, HSA|ThLMA Weimar, VA 1/12.

35 Vgl. Huschke, Wolfram: Zukunft Musik (2006), a. a. O., S. 232–241. (Abschnitt „Die Führer-Lehrgänge für Hitler-Jugend und Reichsarbeitsdienst“)

ter Gebietsmusikreferenten bzw. Obergaumusikreferentinnen aufzubauen." Die dafür notwendigen Führungspersönlichkeiten sollten als „Eckpfeiler einer wirksamen Erziehung" durch die „Anbindung an bestehende Ausbildungsinstitutionen herangezogen" werden. Rasch wurden entsprechende Lehrgänge konzipiert, die inhaltlich (und personell) eng verwoben waren mit dem für Musikhochschulen typischen Studienbetrieb.[36]

Nach dem im April 1936 erfolgten Start eines ersten Lehrgangs an der zur *Hochschule für Musikerziehung* umgewandelten Berliner *Akademie für Kirchen- und Schulmusik* nahm bereits 1937 die Musikhochschule in Weimar ebenfalls diesen besonderen Lehrbetrieb auf – ergänzt um einen Lehrgang für Musikzugführer des *Reichsarbeitsdienstes* (RAD).[37] 1939 folgte die *Hochschule für Musikerziehung* in Graz dem Berliner und Weimarer Vorbild. Nach Meinung von Oberborbeck erhielt *„durch die Einrichtung dieses Lehrganges nicht nur die Musikhochschule, sondern Weimar selbst eine neue kulturelle Bedeutung im neuen Aufbau der Kultur im Dritten Reich."*[38] Für den Lehrgangsleiter und Hochschul-Dozenten Wilhelm Twittenhoff (1904–1969) war damit in Weimar *„dem Schönen sein Platz in jeder Form nationalsozialistischer Kultur"* gesichert.[39]

Rasch etablierten sich diese Lehrgänge zum Vorzeige-Projekt der Hochschule und boten den idealen Raum, viele der neuen Ausbildungsansätze nicht nur erfolgreich zu erproben und allmählich auch in den Betrieb der übrigen Hochschule zu übernehmen, sondern dadurch die Hochschule selbst als einem herausgehobenen Standort für die NS-konforme Musikausbildung zu etablieren.[40] Wohl nicht zufällig besuchte daher Reichsjugendführer Baldur von Schirach zweimal (1937/38 innerhalb weniger Monate) den Lehrgang und wünschte später noch diesem *„Lehrgang für Volk- und Jugendmusikleiter auch weiterhin Erfolg."*[41]

Der wesentliche Teil des Lehrgangsbetriebs (incl. Unterkunft der Teilnehmer) fand seine Heimat in jenen Nebengebäuden von Schloss Belvedere, die heute die Gesangsabteilung der Hochschule für Musik Franz Liszt beherbergen. Damit ergibt sich aus heutiger Sicht eine dramatische Topographie der Weimarer Musikkultur: Auf einem Hügel südlich der Stadt das pulsierende Zentrum einer neuen NS-Musikausbildung, auf dem nördlich gelegenen Ettersberg dagegen das Konzentrationslager Buchenwald mit dem pervertierten Missbrauch der Musik als Mittel der Vernichtung und dazwischen die Klassikerstadt Weimar mit ihrem Nationaltheater, der Staatskapelle, der Musikhochschule und vielen begeisterten Musikern und Musikliebhabern, die der klingenden deutschen Musiktradition als Bestandteil des ‚normalen' gesellschaftlichen Lebens huldigten.

Fazit

Wie verhält es sich also mit der Weimarer Musikkultur im Strudel der NS-Diktatur? Zweifellos ist heute eine differenzierte Betrachtung jener Zeit dringend notwendig, die die Brüche, die Widersprüche und die schmerzvoll erkannten Selbstverständlichkeiten berücksichtigt. Denn der Strudel der NS-Diktatur forderte in der Weimarer Musikkultur nicht nur viele Opfer, derer wir auch weiterhin gedenken. Die Weimarer Musikkultur selbst war auch Teil dieses Strudels und hatte sicherlich einen nicht unerheblichen Anteil an dessen Entwicklung. Denn den aktiven und wirkmächtigen Protagonisten war es für viele Jahre gelungen, diesem prominenten und weit ausstrahlenden Ort der Musikkultur einen ideologischen Stempel aufzudrücken, die lange gewachsene Musiktradition im Sinne der NS-Diktatur vorbildhaft zu funktionalisieren und damit (aus heutiger Sicht) auf eine Wei-

36 Vgl. Phleps, Thomas: Musikerziehung im Aufbau. Die Lehrgänge für Jugend- und Volksmusikleiter resp. Seminar für Musikerzieher in der HJ 1936-1944, in: Entartete Musik 1938. Weimar und die Ambivalenz, hrsg. von Hanns-Werner Heister, 2 Bde., Saarbrücken 2001, hier: Bd. 1, S. 421-454, hier: S. 422.

37 Die Etablierung eines dritten Ausbildungslehrgangs für die Militärmusikmeister scheiterte hingegen, da bereits in Bückeburg und Sondershausen vergleichbare Projekte liefen. Vgl. Oberborbeck, Felix: Gegenwartsaufgaben (1939), S. 83, Fußnote 1.

38 Oberborbeck, Felix: Entwurf einer Denkschrift über die Einrichtung von einjährigen Lehrgängen für Jugendmusikführer an der Staatlichen Hochschule für Musik in Weimar, zit. nach Huschke, Wolfram, S. 236.

39 Phleps, Thomas: Musikerziehung, a. a. O., S. 424.

40 Felix Oberborbeck wechselte 1939 als Leiter an die neugegründete Hochschule für Musikerziehung in Graz, wo er (quasi als Gründungs-Pionier) die Entwicklung nach Weimarer Modell fortführte.

41 Telegramm des Reichsjugendführers Baldur von Schirach (3. April 1939), HSA|ThLMA Weimar, VA 1/12.

se zu missbrauchen, die teils bis heute nachwirkt.[42] In der gleichgeschalteten Gesellschaft hatten Musiker, Komponisten, Studenten und das Publikum gleichermaßen Anteil an einer Kultur, die für viele nach den krisenhaften 1920er Jahren als eine Rückkehr zu Weimars vermeindlichen ‚goldenen Zeiten' oder zumindest als ein neues ‚normales' bürgerliches Leben mit einer glänzenden Zukunft erschien. Im Verlauf des näher kommenden Kriegsinfernos schrumpfte die scheinbar heile Welt aber immer weiter zusammen. Doch auch wenn sich möglicherweise ein Großteil der damaligen Gesellschaft dieser gefährlichen Situation bewusst war, erst der Zusammenbruch des Dritten Reiches erzeugte (gleich dem Hereinbrechen einer infernalischen Unwetterkatastrophe) einen Schockzustand, der später allmählich durch das Gefühl von Erlösung und Befreiung abgelöst wurde.

Schon bald erwachte die Weimarer Musikhochschule, die Staatskapelle, das Nationaltheater und auch der Rest der Weimarer Musikkultur zu neuem Leben und ließ die Musik in ihrer großen Vielfalt wieder als einen zentralen Bestandteil des Kulturlebens erklingen, bevor eine neue Diktatur in manchen Aspekten ein Déjavu erzeugte. Und selbst den hier genannten Protagonisten gelang es, in der neuen Gesellschaft der Bundesrepublik Deutschland eine Lebensnische zu finden, während bei der Gestaltung der Weimarer Erinnerungskultur selbst heute noch um das Nichtvergessen der Opfer gerungen werden muss.

Vor diesem Hintergrund eröffnet die am 7. April 2025 erfolgte Benennung der Konzertaula des Instituts für Gesang|Musiktheater der Hochschule für Musik Franz Liszt in „Jenny-Fleischer-Alt-Saal" eine neue Perspektive in der Weimarer Erinnerungskultur. Denn sie setzt ein Zeichen der Hoffnung und Wiedergutmachung an einem Ort, der einst als Sitz der Führer-Lehrgänge der HJ, des BDM und des RAD in die Zukunft eines ‚tausendjährigen Reiches' leuchten sollte.

---

42 Beispielhaft sei hier an Franz Liszts Symphonische Dichtung Les Préludes erinnert, die in den Wochenschau-Berichten als „Russland-Fanfare" genutzt wurde und mit dieser Assoziation noch heute bei Aufführungen Unbehagen hervorruft.

Carl Maria Artz als Chef der Meininger Landeskapelle (1936–40)

Zwei Bemerkungen vorweg. Erstens: Es besteht grundlegender Forschungsbedarf zum Themenkomplex Meininger Kulturgeschichte im Nationalsozialismus. Zweitens: Es wäre nicht nur wünschenswert, sondern dringend erforderlich, auf der Grundlage von künftigen bzw. bereits existierenden Spezialuntersuchungen, wie den von Maria Stolarzewicz und Helen Geyer herausgegebenen,[1] gut lesbare Texte mit einer Reichweite über das Fachpublikum hinaus zu publizieren, um breiteren Bevölkerungskreisen den Zugang zu ermöglichen und einen gesamtgesellschaftlichen Diskurs anzustoßen. Öffentlich finanzierte, in hohen Auflagen gedruckte Meistererzählungen sollten künftig quellenbasiert, multiperspektivisch und differenziert angelegt sein, und dabei nicht nur die großen Einzelpersönlichkeiten in den Blick nehmen, sondern auch Ensemblemitglieder oder Beschäftigte in der Verwaltung. Bestürzend groß sind die Wissenslücken 80 Jahre nach Kriegsende zu vielen Detailfragen, angefangen bei Problemen wie der etwaigen Diskriminierung bzw. Entlassung jüdischer, ausländischer und sozialdemokratischer Musiker und Angestellter bis hin zu möglichen Hinweisen auf passiven oder aktiven Widerstand, die sich bislang nicht ausmachen lassen. Wohl wissend, dass auch das musikalische Leben der damaligen Zeit eben gerade kein unpolitischer Raum war und vermeintlich unpolitisches Musizieren seine Funktion im nationalsozialistischen Staat erfüllte. Denn die Situation am Landestheater zwischen 1933 und 1945 war selbstverständlich auch in Meiningen von den politischen Veränderungen und dem zunehmenden Einfluss der Nationalsozialisten bzw. der Unterordnung der Kultur unter die Staatsdoktrin geprägt. Auch in der damaligen Zeit wurden wichtige strukturelle Weichen für die Musikstadt Meiningen gestellt.

Die Bedingungen für eine Anknüpfung an die – im Vergleich zur Größe der Stadt – überreiche Musiktradition der ehemaligen Residenzstadt des Herzogtum Sachsen-Meiningens waren seit dem Ausbruch des 1. Weltkrieges und dem Ende der Monarchie 1918 suboptimal. Im Kulturland Thüringen tobte bereits seit dem Beginn demokratischer Staatlichkeit ein erbitterter Streit über Zuschüsse und Zuständigkeiten.[2] Selten machte die Landeskapelle überregional von sich reden, wie etwa während des zweitätigen Brahmsfestes im April 1924 unter Leitung des 29-jähri-

1 Geyer, Helen, Stolarzewicz, Maria (Hrsg.): Verfolgte Musiker im nationalsozialistischen Thüringen. Eine Spurensuche. Wien u. a. 2020, S. 109–163.

2 LA Thüringen, STAM, Kreisamt Meiningen 4-34-0020, 1163.

gen ideenreichen Peter Schmitz, was sowohl das Publikum als auch die Presse in Euphorie versetzte,[3] oder beim Herzog-Georg-Jubiläum zwei Jahre später.[4] Die Verantwortlichen der Stadt und des Landkreises sahen Meiningen und seine Kulturinstitutionen vor dem Hintergrund der Auseinandersetzungen um die Kulturförderung durch das Land Thüringen stattdessen immer stärker existentiell bedroht. Man fühlte sich allein gelassen. Bereits am 15. November 1926 wurde deshalb Klage vor dem Staatsgerichtshof in Jena erhoben, seitens des Landkreises Meiningen gegen das Land Thüringen, zwecks Einforderung der Unterstützung des Landestheaters und der Landeskapelle Meiningen auf dem Vorkriegsniveau.[5] Eine Vereinigung zum Schutze und zur Förderung des Meininger Landestheaters und der Landeskapelle wurde ebenfalls gegründet. Die Wirkung blieb aber begrenzt.

Zwei Jahre nach der Machtübernahme der Nationalsozialisten nahm der Meininger Landrat Martin Groß die Klage des Landkreises gegen das Land Thüringen am 9. Januar 1935 zurück.[6] So hatte es bereits im Juni 1933 der Meininger Bürgermeister Johannes Meister vorgeschlagen.[7] Das Thüringische Volksbildungsministerium in Person von Staatsrat Dr. Meister hatte gegenüber Bürgermeister Meister damals postwendend Entschlossenheit signalisiert, „das Meininger Landestheater und die Kapelle auch künftig innerhalb der durch die Überlieferung und die bestehenden Verträge gegebenen Grenzen den übrigen Landestheatern und -kapellen Thüringens in jeder Hinsicht gleichzustellen und alles zu tun, damit das Landestheater auch in Zukunft in der Lage [bliebe], seine Aufgabe als Kulturmittelpunkt der Stadt und des ehemaligen Gebiets Meiningen voll zu erfüllen“ und ihn aufgefordert, nach Beratung mit dem damaligen Intendanten Willy Loehr, gemeinsam mit Landrat Groß, Vorschläge für die künftige Unterstützung vorzulegen.[8]

Über die Besetzungspolitik bzw. die Gestaltung des Kulturlebens vor Ort wurde in Weimar entschieden. Personalpolitisch schöpfte man im „Mustergau“[9] gern aus dem Pool bereits in Thüringen engagierter Kader. Nach der Nichtverlängerung des im Herbst 1931 engagierten Gustav Schlemm wurde der verantwortungsvolle Posten des Kapellmeisters in den folgenden Jahren ausschließlich mit Parteigenossen besetzt. Auf den krankheitsbedingt ausgeschiedenen Kapellmeister Alfred Irmler folgte nach erfolgreichem Probedirigat im Deutschen Nationaltheater Weimar im Herbst 1936 sein Nachfolger. Bezüglich der Personalie machte man eine Ausnahme. Die Kommission aus Generalintendant und Staatskommissar Dr. Hans Severus Ziegler, GMD Ernst Nobbe, Staatskapellmeister Paul Sixt, Intendant Rolf Prasch und dem Städtischen Musikbeauftragten Ottomar Güntzel[10] entschied sich aus insgesamt 80 bzw. dann neun Bewerbern in der engeren Wahl letztlich für den 49-jährigen Carl Maria Artz aus Düsseldorf, der nach dem Studium in seiner Heimatstadt und weiterführender Ausbildung bei Felix Draeseke (Dresden) und Josef Pembaur und Arthur Nikisch (Leipzig) Leitungserfahrungen in Berlin, Stavanger, Malta, Wien und Schaffhausen gesammelt hatte. Prasch und Güntzel waren sich zwar einig in ihrem Urteil gegen den Kandidaten, beugten sich aber der Mehrheitsmeinung. Dr. Ziegler verknüpfte mit der Mitteilung der Entscheidung seine Unterstützung als Gaukulturwart und Staatskommissar für „eine ständige Verbesserung der Lage und der Mittel“. Darüber hinaus äußerte er den Wunsch nach „menschlichem Kontakt und reibungslosem Einvernehmen“ mit dem ebenfalls

3 Das Kölner Gürzenich-Quartett unter Leitung von Bram Eldering führte am Beginn des zweitägigen Brahmsfestes am 13./14. April 1924 die Streichquartette op. 51 Nr. 1 und op. 67 auf sowie das Klarinettenquintett op. 115 mit dem Klarinettisten Hermann Wiebel. Am Abend erklangen im Orchesterkonzert unter Peter Schmitz die Haydn-Variationen op. 56a, das Violinkonzert und die 2. Sinfonie op. 75. Den Höhepunkt bildete das abschließende Chor- und Orchesterkonzert am folgenden Tag, mit der Serenade, der 4. Sinfonie und „Nänie“ op. 82. Der Rezensent schwelgte in der Berliner Morgenzeitung in den höchsten Tönen. Vgl. Berliner Morgenzeitung, 17. April 1924, S. 12.

4 Goltz, Maren: 1926 – 100. Geburtstag von Herzog Georg II. von Sachsen Meiningen, in: Grisko, Michael (Hrsg.): Moderne in der Provinz, Erfurt 2021, S. 88–93.

5 LA Thüringen, STAM, Kreisamt Meiningen 4-34-0020, 1164.

6 LA Thüringen, HSTAW, 6-32-0040, Thüringisches Volksbildungsministerium, C 1226.

7 Staatsrat Dr. Meister an Bürgermeister Johannes Meißner, 2. Juni 1933, in: LA Thüringen, STAM, Kreisamt Meiningen 4-34-0020, 1164.

8 Ebenda.

9 Rassloff, Steffen: Der „Mustergau“. Thüringen zur Zeit des Nationalsozialismus. München 2015.

10 Vgl. Ottomar Güntzels Rolle bei der „Arisierung“ des Meininger Musiklebens und seine stille Rehabilitierung nach dem Zweiten Weltkrieg. In: Jahrbuch des Hennebergisch Fränkischen Geschichtsvereins 25 (2010), 251–266.

gerade neu eingesetzten Intendanten Prasch, nach einer erfolgreichen Arbeit für „die Musikkreise und das breiteste Publikum“ in Meiningen und der Kontaktaufnahme mit Reichsstatthalter Fritz Sauckel und Ministerpräsident Willy Marschler.[11] Carl Maria Artz‘ Amtszeit soll im Folgenden eingehender beleuchtet werden, in Hinblick auf Rahmenbedingungen und gestalterisches Handeln im Kontext der politischen Instrumentalisierung des gesamten Kulturlebens.

Die vom Städtischen Musikbeauftragten Ottomar Güntzel ein halbes Jahr zuvor in der „Zeitschrift für Musik“ formulierte Forderung, *„Meiningen, bleibe deiner hohen Aufgaben bewußt und wahre deine große Tradition!“*,[12] wurde in besonderer Weise zum Programm von Carl Maria Artz‘ 3 ½-jähriger Amtszeit in Meiningen.

Theaterintern gab es trotz des Wunsches von Gaukulturwart und Staatskommissar Dr. Ziegler weiterhin Gerangel, auch um die reine Existenz und die Position der Landeskapelle. Seitens der Orchesterleitung empfand man den Klangkörper bisweilen durch die Intendanz unter Rolf Prasch zurückgedrängt. Aufgrund mangelnder Auslastung vor Ort wurde auf Regierungsebene in Weimar um 1935/36 und nochmals 1938/39 das Aufgehen der Meininger Landeskapelle in der Weimarer Staatskapelle erwogen und Letzteres sogar der Öffentlichkeit in der Presse präsentiert.[13] Eine Idee, die sich u. a. aufgrund des Widerstands gleich mehrerer Seiten nicht umsetzen ließ.

Wofür stand Artz in seiner Amtszeit als Kapellmeister der Meininger Landeskapelle in den Jahren 1936 bis 1940? Was gestaltete er konkret? Die rund 30 Musiker der Landeskapelle spielten unter seiner Leitung vor allem Sinfonie-, Kammermusik- und Jugendkonzerte sowie Sonderformate, traten aber auch weiterhin bei Aufführungen für die NS-Organisationen auf. Das von Artz anlässlich der Wiederkehr der Machtübernahme am 30. Januar 1939 von der NSDAP Meiningen veranstaltete Richard-Wagner-Festkonzert in Anwesenheit von Winifred Wagner aus Bayreuth stellt in dieser Hinsicht einen gewissen Höhepunkt dar.[14] Jedoch mangelte es dem Ensemble in dieser Zeit ganz grundsätzlich an Publikumszuspruch, weshalb sich z. B. Organisationen, wie die nationalsozialistische Massenorganisation „Kraft durch Freude“, nicht dauerhaft am Aufbau eines Konzertringes in Meiningen interessiert zeigten. Die Reichweite überschritt das regionale Wirken nicht. Für Filmaufnahmen kam der Klangkörper offenbar nicht in Betracht. Ebenso wenig für das Radio. Für den Zeitraum zwischen 1929 und 1939 geben die Kataloge der Reichs-Rundfunk-Gesellschaft Auskunft darüber, dass die Meininger Landeskapelle für derartige Aufnahmen nicht hinzugezogen wurde.[15] Rückblickend auf den Konzertbetrieb der Jahre 1936 bis 1940 lässt sich feststellen, dass Carl Maria Artz dem Publikum in ca. 100 Konzerten ein relativ traditionelles Programm mit Werken vor allem von Carl Maria von Weber, Franz Liszt, Richard Wagner und Johann Strauss präsentierte, mit zahlreichen Gästen wie dem Geiger Georg Kulenkampff (21. Dezember 1936), der Geigerin Alma Moodie, (23. März 1937) und der Pianistin Elly Ney (30. November 1937). Zum alljährlichen außerordentlichen Festkonzert am 26. Dezember holte sich Artz ab 1937 prominente Vertretung aufs Pult, so u. a. die hochrangigen NS-Kulturpolitiker Prof. Dr. Peter Raabe (26. Dezember 1937), als Reichmusikkammer-Präsident federführend bei der „Gleichschaltung“ des Musiklebens, und Dr. Heinz Drewes (26. Dezember 1939), Leiter der Musikabteilung im Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda, u. a. mitverantwortlich für die Ausstellung „Entartete Musik“ und als Leiter der Reichsmusikprüfstelle Ideengeber und Herausgeber von Listen „unerwünschter und schädlicher Werke“.[16] Große Resonanz erfuhr das Dirigat des Gewandhauskapellmeisters Hermann Abendroth am 26. Dezember 1938, wonach sogar Äußerungen laut wurden, man habe nun endlich gehört, was die Landeskapelle Meiningen unter

11 Dr. Hans Severus Ziegler an Carl Maria Artz, 27.6.1936. In: LA Thüringen, HSTAW, 6-32-1702, Personalakten aus dem Bereich Volksbildung, 595, 21.

12 Güntzel, Ottomar, Meiningen, in: Zeitschrift für Musik 10 (1935), 1158.

13 Vgl. „Der Führer“, 17.12.1938 sowie die „Rhein- und Ruhrzeitung“, 11.1.1939.

14 Meininger Museen, Prz_3919.

15 Vgl. Schallaufnahmen der Reichs-Rundfunk-GmbH von Ende 1929 bis Anfang 1936, Berlin 1936; Schallaufnahmen der Reichs-Rundfunk-GmbH von Anfang 1936 bis Anfang 1939, Düsseldorf 1989.

16 Vgl. Okrassa, Nina: Peter Raabe. Dirigent, Musikschriftsteller und Präsident der Reichsmusikkammer (1872–1945), Köln 2004.

anderer Leitung zu leisten imstande wäre.[17]
Daneben setzte sich Artz in bis dato einzigartigem Maße für die Würdigung der einstigen herzoglichen Musiktradition der ehemaligen Residenzstadt Meiningen ein, sowohl klanglich als auch im Stadtbild. Mit jeweils einer Morgenfeier wurde die Anbringung von Gedenktafeln für die ehemaligen Hofkapellmeister Wilhelm Berger in der Feodorenstraße (10. Januar 1937) und Hans von Bülow in der Charlottenstraße (10. Oktober 1939) begleitet. Zwar blieben auch dem Max-Reger-Fest am 10. und 11. April 1937 weite Teile der Meininger Bevölkerung fern. Doch fand es ein vergleichsweise großes Echo in der überregionalen Presse. So erschienen u. a. Beiträge im „Hamburger Fremdenblatt", der „Nationalen Rundschau", dem „Solinger Tageblatt", den „Westfälischen Neuesten Nachrichten", den „Dresdner Neuesten Nachrichten" und der „Neuen Jugend". Das von dem Münchner Bildhauer Georg Müller geschaffene Max-Reger-Denkmal im Englischen Garten wurde zum sichtbaren Erfolg für das Wirken des Städtischen Musikbeauftragten Ottomar Güntzel. Zur Enthüllung des weltweit ersten Reger-Denkmals fanden sich am 11. April 1937 neben interessierten Zuschauern Kapellmeister Artz, Georg von Sachsen-Meiningen, Dr. Hans Severus Ziegler und Elsa Reger ein. Auch in der Südthüringischen Industrie- und Gewerbeausstellung 1938 trug man den Hofkapellmeistern mit einer Aufstellung von Büsten Hans von Bülows, Fritz Steinbachs und eines Reliefs mit dem Antlitz von Max Reger Rechnung.[18] Zur Aufstellung einer zeitweise geplanten Büste für Richard Strauss kam es hingegen nicht.
Eine Trendwende in Sachen Publikumszuspruch versuchte man unter dem Druck des Intendanten Prasch mit verschiedenen Maßnahmen zu erreichen: So mit der Gründung einer Konzertgemeinde durch den Musikbeauftragten Güntzel, Änderungen in der Preisgestaltung der Konzerte, vermehrter Presse- und Öffentlichkeitsarbeit und dem Bemühen um Abstecher-Konzerte in Hildburghausen, Suhl und Sonneberg. Während die Idee einer Sommerspielzeit in Bad Homburg nicht realisiert wurde, gastierte das Ensemble dank der Vermittlung von Staatsrat Dr. Ziegler während mehrerer Sommer in Bad Pyrmont. Zur Verbesserung der Auslastung vor Ort erwog man durchaus, mehr Musiktheater zu zeigen. Doch bei Opern- und Operettenaufführungen wirkte statt eines regulären Chores des Theaters der Eisenbahnerchor mit. Neben einem vollständigen Chor wäre zudem ein fest verpflichtetes Ballettpersonal nötig gewesen. Schließlich stand das Problem im Raum, dass – nach damaliger Auffassung – eine vermehrte Aufführung publikumsträchtiger Opern und Operetten konträr zur berühmten Meininger Theatertradition stand. Letzten Endes blieb die Haushaltslage also defizitär und das Besucherinteresse der „Volksgenossen" sowohl vor Ort in Meiningen als auch im Umland überschaubar.
Mit der Aufführung von Werken zeitgenössischer Komponisten in Meiningen tat sich Carl Maria Artz vergleichsweise schwer. Eine einzige Meininger Uraufführung eines zeitgenössischen Werkes gelang im Fall der „Romantischen Fantasie" des Dresdner Komponisten Kurt Striegler am 11. Oktober 1938. Das Konzert wurde überregional beworben.[19] Hochrangige Gäste aus der Elbmetropole reisten an, darunter der Musikbeauftragte der Stadt Dresden sowie Vertreter der Reichstheaterkammer und der Reichsmusikkammer.[20]
Ansonsten erklangen eher risikofreie, gängige, erwünschte Komponisten. Aus der Feder von Hans Pfitzner wurde die Ouvertüre zu Kleists „Käthchen von Heilbronn" op. 17a musiziert, das Konzert G-Dur in einem Satz für Cello und Orchester op. 42 und das Duo für Violine u. Violoncello und Orchester. Vereinzelt aufgeführt wurden Werke von Johann Nepomuk David (Partita für Orchester), Paul Graener[21] (Konzert für Violine und Orchester op. 104), Walter Jentsch (Konzertante Serenade op. 8), Walter Koch (Musik um ein Thüringisches Heimatlied – 2), Gottfried Müller (Variationen und Fuge über ein deutsches Volkslied „Morgenrot, Morgenrot" op. 2), Felix Nowowiejski („Legende

17 NSDAP-Kreisleiter Dr. Hermann Köhler an Ministerialdirektor Dr. Ernst Gerlach, Ministerium für Volksbildung, 19. Januar 1940. In: LA Thüringen, HSTAW, 6-32-1702 – Personalakten aus dem Bereich Volksbildung, 595, 84.

18 Meininger Museen, mm_b_0322_b.

19 Vgl. die Berichte in den „Dresdner Nachrichten" vom 13. Oktober 1938 und im „Hakenkreuzbanner – NS-Tageszeitung für Mannheim und Nordbaden" vom 16. Oktober 1938.

20 Meininger Museen, Prz 3911, Kurt Striegler – Romantische Fantasie (Werk 77), UA 11.10.1938.

21 Werke von Paul Graener erklangen in den Konzerten am 26.12.1934, 28.1.1936, 23.3.1937, 20.1.1942, 18.2.1943.

für Cello und Orchester", „Slavische Weisen für Cello und Orchester"), Willy Orthlepp (Thüringer Waldsuite), Joseph Suder (Kammersinfonie A-Dur), Max Trapp (Konzert für Orchester Nr. 1 op. 32, Konzert für Violoncello und Orchester op. 34), Werner Trenkner (Variationen über eine Lumpensammlerweise op. 27), Otto Wartisch (Rondo für Orchester – 2) und Hans Wedig (Kleine Sinfonie op. 5).

Richard Strauss war und blieb stattdessen der Favorit unter den komponierenden Zeitgenossen. War er doch Bindeglied zwischen Vergangenheit und Gegenwart, zugleich ein Vertreter der herzoglichen Musiktradition wie auch – zumindest nach außen hin – prominenter Kulturfunktionär.[22] Persönlich stand Carl Maria Artz nachweislich seit 1926 mit ihm in Kontakt. Ob er Strauss nach Meiningen einlud, ist bislang nicht bekannt. Zur Aufführung gelangten „Don Juan" op. 20, „Macbeth" op. 23, „Tod und Verklärung" op. 24. Am häufigsten zu hören war jedoch bezeichnenderweise sein raffinierter „Rosenkavalierwalzer". Einen gewissen Höhepunkt erlebte die Strauss-Rezeption der damaligen Jahre mit der Erstaufführung der „Sinfonia domestica" op. 53 zu Strauss' 75. Geburtstag im Jahre 1939.[23]

Der seit mehreren Jahren vor Ort lebende Komponist Günter Raphael, der 1934 in Leipzig entlassen worden war, wurde im offiziellen Konzertleben dagegen aus rasseideologischen Gründen nicht nur überwiegend ignoriert. Er wurde bekanntlich über Jahre aktiv ausgeschlossen.[24] Seine musikalische Betätigung beschränkte sich daher überwiegend auf das private Umfeld des Komponisten.

Die Differenzen zwischen Intendant Prasch und Kapellmeister Artz verschärften sich über die Jahre. Nach Vertragsverlängerung mit einjähriger Laufzeit am 16. September 1938[25] wurde der Vertrag von Artz letztmalig für die Zeit vom 16. September 1939 bis zum 15. Mai 1940[26] verlängert. In einer Stellungnahme führte Intendant Prasch gegenüber dem Ministerium für Volksbildung eine mehrseitige Mängelliste an. Diese kulminierte in angeblich fehlender Bühnenerfahrung. Die letzte zurückliegende Vertragsverlängerung 1938 sei ohne Praschs Zutun geschehen, vielmehr sei er im Juni 1938 vor vollendete Tatsachen gestellt worden, wobei ihm zugleich die künstlerische Verantwortung für die musikalischen Belange genommen worden sei. Beim Gastspiel in Bad Pyrmont habe er versagt. Das Orchester sei wegen des Erfolgs für den vergangenen Sommer erneut verpflichtet worden, jedoch nicht Artz als Dirigent. Der Meininger Singverein sei unter seiner Leitung zu einem bedeutungslosen Chor zusammengeschmolzen. Nicht gelungen sei die bei der „Kleinheit Meiningens" lebenswichtige planmäßige Vergrößerung des Besucherkreises, im Unterschied zum Theater, das im aktuellen Jahr in Hildburghausen, Sonneberg, Suhl, Zella-Mehlis, Bad Salzungen und Schmalkalden gastiere. Der nahezu gleichbleibende Besuch der Meininger Konzerte war laut Intendant Prasch der von Güntzel gegründeten Konzertgemeinde zu danken, die durch ihre Zuschüsse ermöglichte, dass bedeutendere Gäste mit mehr Anziehungskraft für die Konzerte verpflichtet werden konnten.[27] Praschs Resümee von Artz' Amtszeit fällt insgesamt verheerend aus. Er habe sich „weder als musikalischer Leiter noch als Arbeiter, Organisator etc. etc. den Ansprüchen und Voraussetzungen gewachsen gezeigt [...], die sowohl die heutige Zeit wie die Leitung eines Orchesters vom Ruf der Meininger Landeskapelle an ihn stellen". Aus diesem Grund teilte das Ministerium dem Meininger Bürgermeister und dem NSDAP-Kreisleiter Dr. Köhler Mitte Januar 1940 mit, dass der Vertrag auslaufe.[28]

Am Folgetag wandte sich Artz direkt an den zuständigen Ministerialdirektor im Ministerium für Volksbildung in Weimar und beschrieb sein zer-

22 Lütteken, Laurenz: Richard Strauss – Musik der Moderne, Stuttgart 2014.

23 Meininger Museen, Prz 3921.

24 Vgl. zuletzt Christoph Gann, „Nicht mal EMIGRANT war er! Pfui, Teufel! Und dann nur Halb- u. nicht mal gesessen." Der Komponist Günter Raphael in der NS-Zeit. In: Geyer,Helen, Stolarzewicz, Maria(Hrsg.): Verfolgte Musiker im nationalsozialistischen Thüringen. Eine Spurensuche. Wien u. a. 2020, S. 109–163.

25 LA Thüringen, HSTAW, 6-32-1702, Personalakten aus dem Bereich Volksbildung, 595, 63.

26 LA Thüringen, HSTAW, 6-32-1702, Personalakten aus dem Bereich Volksbildung, 595, 72-73.

27 Intendant Rolf Prasch an den Thüringischen Minister für Volksbildung, 11.1.1940. In: LA Thüringen, HSTAW, 6-32-1702, Personalakten aus dem Bereich Volksbildung, 595, 74-76.

28 Ministerialdirektor Dr. Ernst Gerlach, Ministerium für Volksbildung an den Meininger Bürgermeister und NSDAP-Kreisleiter Dr. Hermann Köhler, 17. Januar 1940. In: LA Thüringen, HSTAW, 6-32-1702, Personalakten aus dem Bereich Volksbildung, 595, 77.

rüttetes Verhältnis zum Intendanten und teilte Einzelheiten mit. Er bat Dr. Gerlach, den Ministerpräsidenten Willy Marschler zeitnah zu informieren, damit dieser ihm „Schutz für eine freudvolle gedeihliche Arbeit“ gäbe und kündigte einen Arbeitsbericht der vergangenen vier Jahre an, der den strategischen Charakter seiner Arbeit deutlich machen sollte.[29] Das Urteil des Bürgermeisters Wilhelm Zierdt fiel klar aus. Er bescheinigte Artz einen „einwandfreien Charakter“ und bat darum, ihn nach Möglichkeit an einer Stelle einzusetzen, wo er „besser wirken“ könne als in Meiningen: „Kapellmeister Artz ist als Mensch nett, höflich, von sehr guten Umfangsformen und sehr gesellig. Er ist von rheinischer Leichtigkeit. Aus dieser Veranlagung mag es kommen, daß er zu wenig zielstrebig ist und seine Arbeiten nicht mit der erforderlichen Gründlichkeit anfaßt. Die verschiedenen Charaktere von Kapellmeister Artz und Intendant Dr. Prasch lassen es nicht zu, daß sich Artz neben dem Herrenmenschen Dr. Prasch irgendwie entwickelt. Artz hat die durch die Ausschaltung der Kapelle erzwungene Muse meines Erachtens nur allzugerne hingenommen. Diese Dinge werden sich aber nur wenig ändern, falls Dr. Prasch durch einen anderen Intendanten ersetzt werden sollte. Die Leistungen der Kapelle waren so, daß sie in keiner Form unangenehm aufgefallen ist. Allerdings lassen sich bei geeigneter Stabführung noch ganz andere Leistungen erzielen.“[30] NSDAP-Kreisleiter Dr. Hermann Köhler kam zu einem ähnlichen Urteil.[31]

Aus diesen Gründen drehte sich das Thüringer Kulturkarussell erneut. Artz, der wohl eher als eine etwas unterkomplexe Künstlernatur denn als eifriger Parteifunktionär erscheint, der dem System im Bedarfsfall zur Verfügung stand, nichts Unbotmäßiges unternahm, der sich anpasste, aber auch nicht über Gebühr engagierte und aufs Ganze gesehen eine recht biedere Agenda verfolgte, musste seine Koffer packen. Im Anschluss an die Meininger Position übernahm Artz das Sondershäuser Orchester sowie ab dem 1. Juli 1940 Loh-Orchester, wo er in ähnlicher Weise wie in Meiningen agierte, vom Publikum mit einem besseren Zuspruch belohnt und zeitweise im Schloss Sondershausen wohnend. In Meiningen wirkte nach ihm Kapellmeister Gerhard Pflüger ab 1940 bis zur „kriegsbedingten“ Schließung der Theater im Sommer 1944.

Enthüllung der Gedenktafel für Hans von Bülow, 10. Oktober 1939

29 Carl Maria Artz an Ministerialdirektor Dr. Ernst Gerlach, Ministerium für Volksbildung, 18.1.1940. In: LA Thüringen, HSTAW, 6-32-1702 – Personalakten aus dem Bereich Volksbildung, 595, 78-80.

30 Bürgermeister Wilhelm Zierdt an Ministerialdirektor Dr. Ernst Gerlach, Ministerium für Volksbildung, 20. Januar 1940. In: LA Thüringen, HSTAW, 6-32-1702 - Personalakten aus dem Bereich Volksbildung, 595, 83.

31 NSDAP-Kreisleiter Dr. Hermann Köhler an Ministerialdirektor Dr. Ernst Gerlach, Ministerium für Volksbildung, 19. Januar 1940. In: LA Thüringen, HSTAW, 6-32-1702 - Personalakten aus dem Bereich Volksbildung, 595, 84.

Einweihung Max-Reger-Denkmal, 11. April 1937,
1. Reihe v.l.n.r.: Carl Maria Artz, Georg von Sachsen-Meiningen,
Dr. Hans Severus Ziegler, Elsa Reger

Richard Strauss mit Widmung: „In dankbarer Erinnerung an schöne Jugendtage im lieben Meiningen Dr. Richard Strauss, Wien 22.5.43“

Wagner-Festkonzert,
Veranstaltung der NSDAP Meiningen

Die Referenten

PD Dr. Friedemann Pestel
Friedemann Pestel ist Wissenschaftlicher Mitarbeiter am Lehrstuhl für Neuere und Neueste Geschichte Westeuropas an der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg und 2024/25 Vertretungsprofessor für Geschichte des 19. und 20. Jahrhunderts an der Eberhard Karls Universität Tübingen. Er studierte Geschichte, Romanistik und Erziehungswissenschaften in Jena und Paris und wurde 2013 mit einer Studie über französische Revolutionsemigranten in Freiburg promoviert. 2022 habilitierte er sich in Freiburg mit einer Globalgeschichte von Orchestertourneen im 20. Jahrhundert. Aufenthalte als Gastwissenschaftler führten ihn nach Paris, London, Wien, Bordeaux und Berkeley. Seine Forschungs- und Publikationsschwerpunkte umfassen die Französische und Haitianische Revolution, politische Migration, Europavorstellungen, Memory Studies, musikalische Mobilität und die Geschichte des internationalen Musikbetriebs vom 19. bis ins 21. Jahrhundert.

Dr. Juliane Hirschmann
Juliane Hirschmann studierte Musikwissenschaft, Geschichte und Germanistik in Freiburg/Brsg., Bristol (EU Austauschprogramm ERASMUS) und Heidelberg und schloss 2002 ihren Magister mit einer Arbeit zur Literaturoper bei Alexander Zemlinsky ab. Vor ihrem Engagement an der Theater Nordhausen/Loh-Orchester Sondershausen GmbH im Jahr 2007 war sie wissenschaftliche Mitarbeiterin des interdisziplinären Forschungsprojektes ‚Überzeugungsstrategien' am Musikwissenschaftlichen Seminar der Universität Heidelberg, wo sie 2007 mit ihrer Arbeit zum Thema ‚Gerichtsverhandlungen in dramatischer Musik' promoviert wurde. Sie arbeitete als freie Konzertdramaturgin und war Assistentin der Festivalleitung für das Festival ‚Rossini in Wildbad'. 2016 absolvierte sie eine zertifizierte Weiterbildung ‚Kulturmanagement' an der Leibniz Universität Hannover. Von 2007 bis 2019 war sie an der Theater Nordhausen/Loh-Orchester Sondershausen GmbH als Dramaturgin für Konzert und Musiktheater beschäftigt, seit der Spielzeit 2019/20 ist sie dort Chefdramaturgin.

Judy Slivi
Judy Slivi studierte Soziologie/Psychologie und Wirtschaftswissenschaften Universität Jena und legte 2001 ihren Magister ab. Daran schloss sich ein Studium der Orientalischen Archäologie und Kunstgeschichte/Indologie an der Universität Halle-Wittenberg an, das sie 2010 mit einem weiteren Magisterabschluss beendete. Eingeschlossen in diese Zeit war ein längerer Aufenthalt bei Ausgrabungen in Syrien und Usbekistan und eine Arbeit als Archäologin auf verschiedenen Ausgrabungen in Südthüringen. Sie erhielt für 2011/12 ein Stipendium der Kulturstiftung Gotha für die Publikation „Gotha 1918 bis 1933". Seit 2016 ist sie bei der Vereinigung „Arbeit und Leben Thüringen" als Bildungsreferentin tätig. Ihre Forschungsschwerpunkte sind Thüringen und Gotha: Arbeiterbewegung, Frauenbewegung, Demokratiegeschichte, beginnend im späten 19. Jh. bis in die Weimarer Republik und NS-Zeit. Zu ihren Veröffentlichungen gehören „Gotha 1918 bis 1933 – Stadt der Gegensätze" und „Gothaer Kinogeschichte 1900 bis 1933". Außerdem war sie an zahlreichen Ausstellungen beteiligt.

Prof. Dr. Eckart Lange
studierte Schulmusik und Chordirigieren an den Musikhochschulen in Weimar und Berlin und promovierte 1986 an der Universität Greifswald mit einer Arbeit zur Entwicklung der Singefähigkeit. Nach einer Lehrtätigkeit am Gymnasium in Teterow und an der Universität Greifswald wurde er 1986 stellvertretender Direktor des Heinrich-

Schütz-Hauses Bad Köstritz. 1988 begann er seine Tätigkeit an der Weimarer Musikhochschule als Lehrer für Musiktheorie, Musikgeschichte und Instrumentenkunde. Im Zuge der „Wende“ leitete er 1990 für neun Monate die Abteilung Musik, künstlerische Hoch- und Fachschulen und populäre Musik im DDR-Kulturministerium Berlin. Nach seiner Rückkehr an die Weimarer Musikhochschule wurde er 1993 zum Professor für Musikpädagogik berufen. Ein DAAD-Stipendium führte ihn an das Spokane-College in den USA. 1996 gründete er das Institut für Musikpädagogik und Musiktheorie der HfM, das er bis zu seiner Emeritierung 2013 leitete. Von 2005 bis 2020 war er zusätzlich Direktor der von ihm gegründeten Thüringer Landesmusikakademie Sondershausen. Arbeitsschwerpunkte sind Musikpädagogik und Musikpolitik.

Dr. Christoph Meixner
Dr. Meixner studierte Musikwissenschaft und Geschichte an den Universitäten Regensburg und Ferrara. Während des Studiums war er Mitglied der Deutschen Bach-Vocalisten, Projektmitarbeiter am Theater Regensburg sowie Werkstudent in der Proskeschen Musiksammlung der Bischöflichen Zentralbibliothek. Von 2003-2010 war er wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Musikwissenschaft Weimar-Jena und promovierte dort 2003 mit einer Dissertation über das Musiktheater in Regensburg zur Zeit des Immerwährenden Reichstages (1623–1806). Seit 2010 ist er Leiter des Hochschularchivs und des Thüringischen Landesmusikarchivs Weimar. Zu seinen Veröffentlichungen zählen zahlreiche Beiträge zur Musikgeschichte seiner Heimatstadt Regensburg und jüngeren Datums zum „Bachland Thüringen“ und zu Weimar. In seiner Zeit als Leiter des Thüringischen Landesmusikarchivs entstanden zahlreiche Ausstellungen zur regionalen Musikgeschichte Thüringens.

Dr. Maren Goltz
Frau Dr. Goltz studierte Theater- und Musikwissenschaft sowie Library and Information Science (LIS) an den Universitäten in Leipzig und Berlin. Nach ihrer Tätigkeit als Wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Theaterwissenschaft der Universität Leipzig trat sie 1998 eine Stelle als Wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Hochschule für Musik und Theater Leipzig an. Hier promovierte sie 2012 mit einer Dissertation zur Geschichte der Leipziger Musikhochschule im Nationalsozialismus (2012). Seit 2004 ist sie Kustodin der Sammlung Musikgeschichte und des Max-Reger-Archivs an den Meininger Museen und hat neben der Ausstellungstätigkeit („Meiningen – Musenhof zwischen Weimar und Bayreuth“ etc.) u. a. eine Fülle von Publikationen zur Kulturgeschichte Thüringens verfasst. Dabei spielt Meiningen im weitesten Sinne eine zentrale Rolle.
Der Titel ihrer Dissertation lautet: „Musikstudium in der Diktatur – Das Landeskonservatorium der Musik / die Staatliche Hochschule für Musik Leipzig in der Zeit des Nationalsozialismus 1933–1945“.

Tagungsabschluss

Liebe Teilnehmerinnen und Teilnehmer am diesjährigen Symposium,
zum Abschluss unseres Symposiums möchte ich mich vor allem bei Ihnen sehr herzlich bedanken. Ich bedanke mich bei unseren Gästen für die interessierte Teilnahme und bei den Referenten für das Engagement, sich dem Thema aus der jeweiligen Perspektive zu widmen.

Wenn man die drei Symposien insgesamt betrachtet, haben wir ein interessantes Bild über musikalische regionale Erscheinungen in dieser Zeit erhalten, wenngleich es offensichtlich immer noch eine ganze Reihe offener Fragen gibt. Immerhin sind wir auch diesmal unserem Ansatz, die regionalen Vorgänge aufzuarbeiten, sie in größere Zusammenhänge zu stellen und auf diese Weise den Geschehnissen in ihrer Komplexität auf die Spur zu kommen, wieder ein Stück nähergekommen. Wie die Luftwaffen-Musikschule und das Konservatorium, so ist gerade das Loh-Orchester dem Machtanspruch der Nationalsozialisten gnadenlos ausgesetzt gewesen, was sich in der Person des GMD und Intendanten, SA Standartenführer Wartisch, ganz besonders zeigte. Das Loh-Orchester erlebte unter den Nationalsozialisten seine bislang schwierigsten Jahre und sah sich am Ende auf einen Bruchteil seiner künstlerischen und personellen Möglichkeiten reduziert. Es ordnete sich ein in die Rolle, die der Musik mit der Hinwendung zum alles überragenden Deutschtum und der späteren mentalen Vereinnahmung zur Durchsetzung der Kriegsziele vom Nationalsozialismus zugemessen wurde. Die Musiker selbst, wenn sie nicht aktiv für die nationalsozialistischen Ziele und Werte einstanden, betrachteten ihre Tätigkeit wohl eher als eine Art Nischendasein. Ihre Tätigkeit bei „Truppenbetreuungen“ in Arnstadt und Ohrdruf müssten noch untersucht werden. So bleibt für die Einordnung in übergeordnete Vorgänge noch viel zu tun. Die Situation der Thüringer Theater stand mehrfach im Mittelpunkt der Überlegungen. Für die Diskussion von Bewertungen der Erscheinungen wäre mitunter mehr Zeit erforderlich gewesen. Aber dennoch sollte die Notwendigkeit, sich der Gesamtproblematik Musik und Bildung im Nationalsozialismus im Spiegel regionaler Entwicklungen in Thüringen unvermindert zuzuwenden, deutlich geworden sein.

Ich bedanke mich ebenso herzlich bei der Geschäftsführerin der Thüringer Landesmusikakademie Sondershausen, Martina Langenberger, und ihrem Team für die Vorbereitung, den reibungslosen Verlauf, für die Technikbetreuung und für den angenehmen Aufenthalt vor Ort. Angesichts der Fülle der Ereignisse an diesem Wochenende mit der Mitgliederversammlung des Thüringer Landesmusikrates, der Besichtigung der geplanten Akademieerweiterung, des Sinfoniekonzertes des Loh-Orchesters und der Betreuung des 3. Symposiums zur Musik war dies gewiss ein umfangreiches Programm. Mein herzlicher Dank gilt ebenso dem TN LOS für die unmittelbare Begegnung mit dem heutigen Loh-Orchester.
Und ganz besonders bedanke ich mich bei der Kulturverantwortlichen der Stadt Sondershausen, Frau Claudia Langhammer, für ihre Präsenz, ihre engagierte Begleitung und für den langen Atem, das Projekt „Musikstadt Sondershausen in Geschichte und Gegenwart“ gegenwärtig und auch zukünftig (finanziell) zu unterstützen.

Nachmals vielen Dank und Ihnen allen eine gute Heimfahrt.

2. Sinfoniekonzert
des Loh-Orchesters
im Haus der Kunst Sondershausen

Programm:

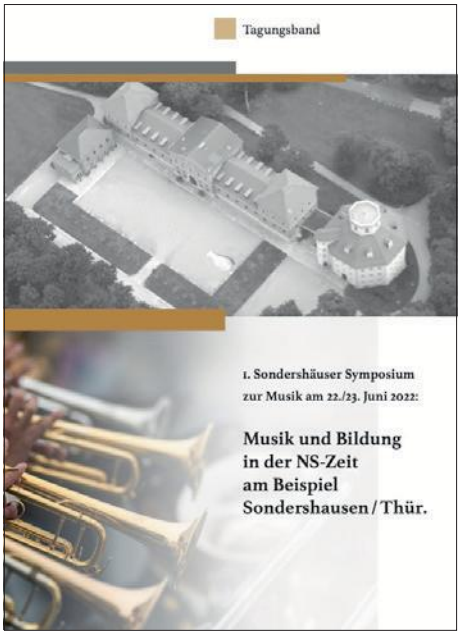
Germaine Tailleferre:
Ouverture (1931)

Bohuslav Martinů:
Jazzballett »*Šach* králi« *(»Schach dem König«)*

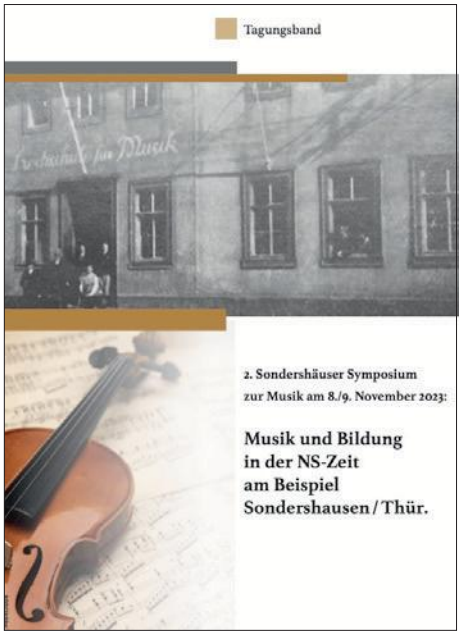
Franz Schubert:
Sinfonie Nr. 7 C-Dur, D 944 *(»Die Große«)*

Musik und Bildung in der NS-Zeit am Beispiel Sondershausen / Thüringen

Dokumentationen der Symposien von 2022 und 2023



Im Fokus: Die Luftwaffen-Musikschule



Im Fokus: Die Hochschule für Musik / Das Konservatorium

Parallel dazu erschienen die Publikationen:

In Vorbereitung:

LANDESMUSIKRAT THÜRINGEN

THÜRINGER LANDES MUSIKAKADEMIE SONDERSHAUSEN

MUSIK- UND BERGSTADT SONDERSHAUSEN

TNLOS!
THEATER NORDHAUSEN
LOH-ORCHESTER SONDERSHAUSEN