

Münchener Universitätschriften
Studien zur Münchner Theatergeschichte
Band 3

Jürgen Schläder (Hrsg.)

Werner Egk: Eine Debatte zwischen Ästhetik und Politik



Herbert Utz Verlag

Studien zur Münchner Theatergeschichte
Band 3



Studien zur Münchner Theatergeschichte
herausgegeben von
Hans-Michael Körner und Jürgen Schläder

Münchener Universitätschriften

Philosophische Fakultät für Geschichts-
und Kunstwissenschaften

Werner Egek: Eine Debatte zwischen Ästhetik und Politik

herausgegeben von Jürgen Schläder



Herbert Utz Verlag · München 2008

Gedruckt mit Unterstützung aus Mitteln der Münchener Universitätschriften

ISBN 978-3-8316-0269-8

Die Deutsche Nationalbibliothek – CIP-Einheitsaufnahme
Ein Titeldatensatz für diese Publikation ist
bei der Deutschen Nationalbibliothek erhältlich.

© Herbert Utz Verlag 2008

Dieses Werk ist urheberrechtlich geschützt. Die dadurch begründeten Rechte, insbesondere die der Übersetzung, des Nachdrucks, der Entnahme von Abbildungen, der Wiedergabe auf photomechanischem oder ähnlichem Wege und der Speicherung in Datenverarbeitungsanlagen bleiben – auch bei nur auszugsweiser Verwendung – vorbehalten.

Herbert Utz Verlag GmbH
Tel. 089-277791-00 · Fax 089-277791-01
info@utz.de · www.utz.de

Inhalt

Vorwort	1
<i>Albrecht Dümling</i> Von Weltoffenheit zur Idee der NS-Volksgemeinschaft. Werner Egk, Carl Orff und das Festspiel <i>Olympische Jugend</i>	5
<i>Robert Braunmüller</i> Aktiv im kulturellen Wiederaufbau. Werner Egks verschwiegene Werke nach 1933	33
<i>Boris von Haken</i> Werner Egk in Paris: Musiktheater im Kontext der Besatzungspolitik	70
<i>Jan Thomas Schleusener</i> Entnazifizierung und Rehabilitierung. Vergangenheitsaufarbeitung im Fall Egk	103
<i>Monika Woitas</i> <i>Abraxas</i> und kein Ende. Kontext und Hintergründe eines Skandals	119
<i>Ulrike Stoll</i> Freiheit der Kunst? Der Fall <i>Abraxas</i>	134
<i>Jürgen Schläder</i> Quantität als Qualität. Werner Egks Opern und die gemäßigte Moderne der fünfziger Jahre	147
<i>Klaus Kanzog</i> „... und dazu ein nicht zu übersehendes, höchst aktuelles Element.“ Werner Egks Oper <i>Die Verlobung in San Domingo</i> zum Zeitpunkt ihrer Uraufführung am 27. November 1963	162

Vorwort

Werner Egk war ein Mann von ungewöhnlicher Reputation: Präsident des Deutschen Komponistenverbandes, Präsident des Deutschen Musikrates und Vorstandsvorsitzender der GEMA. Viel mehr konnte man als Komponist nicht erreichen an einflußreichen Positionen in der jungen Bundesrepublik Deutschland. Darüber hinaus avancierte Egk auch zum Präsidenten der CISAC, der internationalen Dachorganisation für den Schutz der Urheberrechte – auch dies ein Ausweis des Ansehens und des Vertrauens, das er in der Kulturpolitik genoß. Ein solcher Mann ist aller Achtung und war anläßlich seines 100. Geburtstags auch aller Würdigung im verehrenden Andenken wert.

Speziell in München und Bayern läßt sich diese Verehrung an öffentlichen Ehrentiteln ablesen: Egk war ordentliches Mitglied der Bayerischen Akademie der Schönen Künste, Ehrenbürger der Stadt München, Träger des Kunstpreises der Stadt München 1949, Träger der Goldenen Ehrenmünze der Stadt 1966 und Träger des Kulturellen Ehrenpreises der Stadt 1972. Deutlicher kann man die Verdienste eines Kulturschaffenden um die Kultur seiner Zeit kaum dokumentieren. In Bayern tut man sich leicht mit Werner Egk und seiner Biographie, wohl weil die Münchner Karriere dieses Komponisten erst nach dem Zweiten Weltkrieg begann, gleichsam in unverfänglicher historischer Situation. Daß diese Karriere auch noch mit einem Skandal einsetzte, mit dem sogenannten *Abraxas*-Skandal, den man bundesweit zur Kenntnis nahm und in dem Werner Egk vorderhand als Opfer staatlicher Kulturpolitik erscheinen mußte, hat die Einstellung zu seiner Person und zu seinem Werk in der breiten Öffentlichkeit ausschließlich positiv beeinflußt.

Freilich setzte die Münchner Karriere des Komponisten schon vor dem *Abraxas*-Skandal ein, und dieser Beginn trug ebenfalls skandalöse Züge: das Münchner Spruchkammerverfahren, das – etwas salopp und griffig formulieren – das Berufsverbot für Werner Egk unmittelbar nach Ende des Zweiten Weltkriegs aufheben sollte. Dieser eigentliche Karrierebeginn wird gern übersehen und in seinen Konsequenzen vernachlässigt. Über die Art, wie die politische Entlastung für Werner Egk zustande kam, ist lange kontrovers diskutiert worden. Auch in diesem Band war das Thema unvermeidbar.

Aber auch die Folgen aus dem berühmten *Abraxas*-Skandal werden in München und in Bayern gern in einer verkürzten Version dargestellt, weil der offensichtliche Kuhhandel zwischen dem Komponisten-Opfer und der Bayerischen Staatsoper, die auf Anweisung des zuständigen Ministeriums handelte, nachgerade peinlich anmutet und deshalb tunlich übergangen wird. Klaus Kanzog breitete schon in „Oper aktuell“, dem Jahrbuch der

Bayerischen Staatsoper für 2001/2002, einige Fakten zu diesem Thema aus. Weiteres und Neues folgt von anderen Autoren in diesem Band.

Erwähnenswert ist diese fortgesetzte Beschäftigung mit nur scheinbar bekannten und restlos ausgedeuteten Vorgängen, weil die Münchner Rezeptionsgeschichte von Werner Egks Opern in unmittelbarem Zusammenhang mit diesen Ereignissen steht. Zwischen 1952 und 1986 wurden allein an der Bayerischen Staatsoper Bühnenwerke von Werner Egk weit mehr als 150mal gespielt. Der Zeitraum ist begrenzt durch die erste und letzte Aufführung der Oper *Peer Gynt* an der Bayerischen Staatsoper. Hinzu kommt eine ganze Reihe von Aufführungen auch im Gärtnerplatz-Theater. Damit zählt Egk zu den in München meistgespielten zeitgenössischen Komponisten der 1950er bis 1980er Jahre – eine Folge des Karrierestarts und seiner spezifischen Umstände in München.

Das Urteil über die Opern lag nämlich in der öffentlichen Münchner Meinung von Anbeginn fest und hat sich bis heute nicht gewandelt: Werner Egks Musik „öffnete die Ohren für die Moderne des 20. Jahrhunderts, die während der NS-Zeit aus den Konzertsälen verbannt gewesen war.“ So der vormalige Staatsminister für Kunst und Wissenschaft, Hans Zehetmair, in seinem Grußwort für die Hochglanz-Broschüre, mit der der Freistaat die Egk-Veranstaltungen des Jubiläumsjahres 2001 ordnen und würdigen ließ. Der Staatsminister irrte. Werner Egks Musik entspricht gerade nicht jenen Kompositionen und jener musikalischen Moderne, die in der NS-Zeit aus den Konzertsälen verbannt war. Sie repräsentiert vielmehr mit geringen Modifikationen gerade jenen Musikstil, den Egk auch in der Zeit des Nationalsozialismus vertrat. Der Komponist hat eine bemerkenswert schmale künstlerische Entwicklung über 30 Jahre hinweg genommen. Und deshalb öffnete seine Musik zu keiner Zeit nach 1945 die Ohren für die Moderne des 20. Jahrhunderts, auch nicht für bayerische Ohren. Die Tatsache, daß solche Musik in den Rang von moderner Musik aufzusteigen vermochte, spiegelt das Spannungsverhältnis von ästhetischer Wertung und kulturpolitischer Instrumentalisierung, die mit einem solchen Gesamtwerk bisweilen verknüpft ist. Eine versehentlich verrutschte Formulierung in der schon angesprochenen Hochglanz-Broschüre des Freistaats illustriert – auf unfreiwillige Weise – den Sachverhalt. Dort heißt es im Zusammenhang mit Egks Münchner Karriere: Sie „begann mit einem Paukenschlag: mit einem Skandal, der die Schlagzeilen in der jungen Republik beherrschte. Doch aus dem Abraxas-Skandal entwickelte sich eine furchtbare Zusammenarbeit: Egks Werke wurden an der Münchner Staatsoper zwei Jahrzehnte lang in mustergültigen Inszenierungen gespielt ... Damit bestimmte Egk entscheidend das Verhältnis der Musikliebhaber Münchens zu zeitgenössischer Musik: Egk verstand als einer der ganz wenigen Komponisten, neue Musik für ein großes Publi-

kum zu schreiben.“ Auch dieser Sachverhalt wird in den Beiträgen dieses Bandes verhandelt.

Brisanter freilich ist die unvoreingenommene und vor allem redliche Aufarbeitung der NS-Zeit. Vor der Spruchkammer hatte der öffentliche Ankläger ein fünfjähriges Berufsverbot für Egk beantragt und die Konfiszierung seines halben Vermögens, um auf diese Weise seine öffentliche Tätigkeit in der NS-Zeit zu sühnen. Egk ging in die Offensive und beantragte eine Erhöhung des Strafmaßes auf zehn Jahre und auf Einziehung seines gesamten Vermögens, falls zwischen seiner beruflichen Tätigkeit und den KZ-Verbrechen ein ursächlicher Zusammenhang bestünde. Diese infame Wendung führt mitten hinein in die Debatte zwischen Ästhetik und Politik.

Keine Frage, daß Musik komponieren in keiner Weise als schuldhafte Tat vergleichbar ist mit der Anweisung oder gar der Durchführung von verbrecherischen Massenmorden. Mit Musik kann man nicht töten. Aber der Historiker muß sich fragen, in welchem Maße man durch künstlerische Produktion zu Propagandazwecken ein Regime nach innen wie außen stützt, das solche verbrecherischen Maßnahmen ergreift. Und in diesem Kontext ist die Schuldfrage selbstverständlich zu stellen und zu beantworten. Der gerade in Bayern oft benutzte Hinweis auf die grenzenlose Naivität des Komponisten und Funktionärs Werner Egk in der NS-Zeit ist aus diesem Blickwinkel wenig hilfreich. Vielmehr stellt sich die Aufgabe zu klären, welche ästhetischen Phänomene sich in Egks Musik entdecken lassen, wie sich diese Phänomene bewerten lassen und wie sie zu politischen Fakten und Entscheidungen in Beziehung zu setzen sind. Auch wenn diese Aufgabe schwierig ist – sie anzugehen ist lohnend.

Wohlverstanden: Das Symposium, auf dem 2001 die Vorträge gehalten wurden, die den Beiträgen dieses Bandes zugrunde liegen, war alles andere als eine Gegenveranstaltung zu den allenthalben in Bayern stattfindenden Jubelfeiern für Werner Egk. Diese Haltung wäre zu billig gewesen und entspräche auch nicht dem wissenschaftlichen Anspruch, den die Referentinnen und Referenten mit ihm verbanden. Das Forschungsprojekt zur Münchner Theatergeschichte, in dessen Rahmen diese eineinhalb Tage stattfanden, rückt gerade die offenen und verdeckten Beziehungen zwischen politischer Geschichte und ästhetischen Phänomenen vor den Blick. Es war im besten Sinne Kulturgeschichte zur Erhellung kultureller Entscheidungs- und Entwicklungsprozesse. Dabei sollte der Blick über die engen Münchner oder auch über die bayerischen Grenzen hinaus die Perspektive öffnen für den größeren Zusammenhang. Fehleinschätzungen aus der rein lokalen Betrachtungsweise sollten möglichst vermieden werden. Deshalb am ersten Tag der Blick auf kulturpolitische Phänomene jenseits der engeren Münchner Theatergeschichte. Deshalb am zweiten Tag die Weitung des Blickwin-

kels auf kulturpolitische Fragen, die nicht nur das Komponieren und Aufführen von Opern betreffen. Dies alles diene der Zeichnung eines Gesamtbildes von Werner Egks Bedeutung als Bühnenkomponist, dessen Details dann schärfer und plastischer hervortreten, als dies bislang in der historiographischen Würdigung dieses Komponisten der Fall ist.

Daß die Biographie der 1930er und 1940er Jahre dabei einen wesentlichen Stellenwert einnimmt, liegt auf der Hand. Die immer wieder erhobene Forderung nach einer kritischen, aber eben auch differenzierten Reflexion über Egks Wirken in der NS-Zeit konnte zumindest in einigen Detailfragen eingelöst werden. Der Kontext der Tagespolitik 2001, immerhin geprägt von der Zwangsarbeiterproblematik der NS-Zeit und Fragen der Verantwortlichkeit von DDR-Funktionären, offenbart die Notwendigkeit, aber auch die Schwierigkeit im wertenden Umgang mit Fakten und Interpretationen. So manche Frage und so manches Argument mußte hin- und herwendet werden, um der genuinen Aufgabe von Historikern gerecht zu werden: zu einer redlichen Wahrheit und Einschätzung der Vergangenheit zu gelangen.

Die Vorträge mit anschließenden Diskussionen fanden 2001 in den Räumen der Bayerischen Akademie der Wissenschaften statt. Dem Haus der Bayerischen Geschichte ist zu danken für die finanzielle Unterstützung der Tagung, deren Ergebnisse in dieser Publikation präsentiert werden. Ein besonderer Dank gilt den Referentinnen und Referenten, die sich z.T. sehr kurzfristig in die entsprechenden Themen eingearbeitet haben und die mit großer Geduld und Nachsicht auf die durch mancherlei Umstände ungebührlich verzögerte Drucklegung gewartet haben.

München, im Oktober 2007

Jürgen Schläder

Von Weltoffenheit zur Idee der NS-Volksgemeinschaft. Werner Egk, Carl Orff und das Festspiel *Olympische Jugend*

Albrecht Dümpling

Sport und Kult: Coubertins alter Traum

Als Carl Diem im Jahre 1912 zum Generalsekretär für die Berliner Olympiade von 1916 ernannt wurde, erhielt er ein Glückwunschsreiben von Pierre de Coubertin, dem Begründer der modernen olympischen Spiele. Darin schrieb der Franzose, der dem Internationalen Olympischen Komitee (IOK) seit 1896 als Präsident vorstand, „daß er von den deutschen Spielen etwas besonderes erwarte: die Verschmelzung des Olympismus mit Geist und Kunst, und er hoffe von uns, daß wir seinen Lieblingsgedanken erfüllten: die Eröffnungsfeier der Spiele mit den Klängen der IX. Symphonie von Beethoven zu krönen.“¹ Für Coubertin waren es quasi sakrale Ereignisse, weshalb er die Olympiade 1908 in London mit einem christlichen Gottesdienst und die nachfolgende 1912 in Stockholm mit Psalmen und Gebeten eröffnen ließ. Die Aufführung von Beethovens Neunter Symphonie sollte, einmündend in die Schillerworte „Alle Menschen werden Brüder“, so erhoffte es sich der Sportpionier, der symbolische Höhepunkt der Eröffnung sein.

Wegen des Ersten Weltkrieges konnte die Olympiade 1916 nicht durchgeführt werden. Jedoch wurde ein neuer Antrag, den Staatssekretär Theodor Lewald für Berlin gestellt hatte – er war seit 1919 Präsident des Deutschen Reichsausschusses für die Olympiade und seit 1927 Repräsentant Deutschlands im IOK –, 1931 in Barcelona positiv entschieden.² Der erneut zum Generalsekretär ernannte Carl Diem durfte nun endlich darangehen, den Coubertin-Vorschlag zu verwirklichen, zumal der Franzose ihn explizit wiederholte. Zunächst aber schien die Berliner Olympiade daran zu schei-

1 Carl Diem, Ein Leben für den Sport. Erinnerungen aus dem Nachlaß, Ratingen o.J., S. 87; vgl. auch Elizabeth Audrey Schlüssel, Zur Rolle der Festmusik bei den Olympischen Spielen unter besonderer Berücksichtigung der Vorstellungen Pierre de Coubertins, Diplomarbeit an der Deutschen Sporthochschule Köln 1995.

2 Mit 43 zu 16 Stimmen fiel die Entscheidung eindeutig aus. Vgl. Reinhard Rürup (Hg.), 1936. Die Olympischen Spiele und der Nationalsozialismus. Eine Dokumentation, Berlin 1996, S. 43.

tern, daß die NSDAP dieses internationale und zudem von einem „Halbjuden“³ initiierte Ereignis entschieden ablehnte.⁴ Nach dem Februar 1933 änderte Adolf Hitler seine Meinung.⁵ Die endgültige Bestätigung der Olympiade erhielt er aber erst, als die Reichsregierung dem belgischen Grafen Baillet-Latour, dem damaligen Präsidenten des IOK, schriftlich den Verzicht auf jegliche Rassendiskriminierung zugesagt hatte: alle Sportler würden zugelassen und gleichberechtigt behandelt.

Auf Beschluß des IOK wurde das olympische Ritual 1936 in Berlin um einen Stafettenlauf mit Feuer aus Olympia, um die Überbringung eines Ölzweigs aus der griechischen Ursprungsstätte und den sogenannten Olympischen Gruß ergänzt. Damit sollte in diesem Jahr, wie Diem in einer durch Schallplatten verbreiteten Vorschau auf die Spiele hervorhob, in einer „Hochzeit von Geist und Muskel“ (Coubertin)⁶ die Verbindung zu den antiken Traditionen Griechenlands besonders verdeutlicht werden.⁷ Berlin stellte damit in der Geschichte der modernen Olympiaden einen Höhepunkt der Ritualisierung, keineswegs aber einen Ausnahmefall dar. Obwohl äußere Ähnlichkeiten mit NS-Ritualen bestanden – der Olympische Gruß, mit ausgestrecktem Arm seitwärts entrichtet, ähnelte dem Hitler-Gruß –, muß die gewachsene Eigenständigkeit des olympischen Zeremoniells betont werden.⁸ Zwei entgegengesetzte Ideenwelten, die Internationalität der olympischen Idee und die rassistische Eingrenzung des Nationalsozialismus, traten mit symbolischen Formen auf, die zu Verwechslungen Anlaß geben konnten. Die Verwechslungsgefahr ist bis heute geblieben.

- 3 Theodor Lewald war der Sohn eines jüdischen Vaters und einer christlichen Mutter.
- 4 Vgl. Jörg Titel, Die Vorbereitung der Olympischen Spiele in Berlin 1936. Organisation der Politik, in: Jürgen Wetzel (Hg.), Berlin in Geschichte und Gegenwart (Jahrbuch des Landesarchivs Berlin 1993), Berlin 1993, S. 113–172.
- 5 In einem Brief vom 22. Juni 1958 an Leni Riefenstahl anläßlich der Wiederaufführung ihres Olympia-Films ging Diem auf die Wende ein, die Hitlers Entscheidung unter seinen Anhängern auslöste. „Ich bin wirklich glücklich, daß Sie den Turnern den Film zeigen wollen und denke dabei mit einigem Vergnügen, daß sie die Veranstaltung der Spiele 1936 bis Februar 1933 wütend bekämpft haben, das sei ein rein westlerisches Fest, es sei ein internationalistisches Fest und was es alles für Charakterfehler gegeben hat; sobald aber Hitler nach der anderen Richtung lenkte, verstummten sie.“ (Carl und Liselott Diem-Archiv bei der Olympischen Forschungsstätte der Deutschen Sporthochschule Köln).
- 6 Vgl. Track 1 der CD-Dokumentation „XI. Olympische Sommerspiele 1.–16. August 1936 in Berlin“ (Reihe „Stimmen des 20. Jahrhunderts“), hg. vom Deutschen Historischen Museum und dem Deutschen Rundfunkarchiv, Frankfurt am Main 1996.
- 7 Vgl. Hajo Bernett, Die Olympische Hymne von 1936. Ein Preisausschreiben und seine Folgen, in: Gerhard Hecker/August Kirsch/Clemens Menze (Hg.), Der Mensch im Sport. Festschrift zum 70. Geburtstag von Professor Liselott Diem, Schorndorf o.J., S. 46–61.
- 8 Vgl. Henning Eichberg u.a. (Hg.), Massenspiele. NS-Thingspiel, Arbeiterweihespiel und olympisches Zeremoniell, Stuttgart 1977, S. 146–150.

Seit 1912 befaßte sich Diem mit Coubertins Traum, die Eröffnung der Olympiade mit Beethovens Neunter Symphonie zu verbinden. Bereits am 6. Juni 1930 entwickelte er in einem Brief an Theodor Lewald eine inhaltliche Skizze für ein vorbereitendes Festspiel im Stadion: „Das Spiel kann eine einfache Idee erfüllen, etwa der Sport als Leuchte der Menschheit, das Zusammenführen von Völkern und Klassen zu einheitlicher, glücklicher Erlösung.“⁹ Da er es nicht für sinnvoll hielt, Beethovens großes Musikwerk vor den stehenden Nationalmannschaften aufzuführen, kam er auf die Idee, sich auf den Schlußsatz der Symphonie zu beschränken, die Aufführung auf den Abend zu legen und ihr das Festspiel vorausgehen zu lassen. Nachdem Diem seine Skizze von 1930 zu einer ersten Fassung ausgearbeitet hatte, stellte er sie im August 1933 Coubertin persönlich vor.¹⁰ Als der Deutsche ihm den Inhalt schilderte, die Selbstdarstellung der Jugend, wobei „das jugendliche Spiel sich im Völkerverbindenden des ‚Liedes an die Freude‘ krönen würde“ (Diem), sei Coubertin ganz erfüllt gewesen. Obwohl er selbst nicht mehr zur Berliner Olympiade kommen konnte, nahm er am weiteren Entstehungsprozeß des Projekts lebhaften Anteil.

Da das Vokalfinale der Beethoven-Symphonie den Abschluß der Eröffnungszeremonie bilden sollte, entwarf Diem das Festspiel so, daß es logisch zu dem mahnenden Rezitativ „O Freunde, nicht diese Töne“ hinführte. „Was vorausging sollte in aller Schlichtheit und Ehrlichkeit und in jener Spannung von Freude und Ernst, die auch die Neunte Symphonie durchzieht, den Schlußsatz ermöglichen, rechtfertigen und einleiten“.¹¹ Um einen sinnvollen Übergang zum Beethoven-Rezitativ zu erzielen, enthielt diese erste Fassung des Festspiels – betitelt „Sieg der Jugend“ – Konflikte und Auseinandersetzungen, so etwa Kämpfe der jungen Menschen mit Gegenkräften des Materialismus und Intellektualismus. So wurde beispielsweise in einem Tanz der Bürokraten die jüngere Generation mit den Worten angeklagt:

- 9 Auf der Abschrift dieses Briefes hatte Diem handschriftlich notiert: „Das Festspiel *Olympische Jugend*. Erster Vorschlag.“ (Carl und Liselott Diem-Archiv, vgl. Anm. 5).
- 10 Die Essenz dieser Begegnung mit Coubertin in Schaffhausen hat er so wiedergegeben: „Was ihm am Herzen lag, war die künstlerische Gestalt des Fests, der harmonische Einklang von Wort, Handlung und Musik; alles war zwar in seinen Reglements festgelegt, aber nie so recht gelungen. Ganz besonders schmerzte ihn die schlechte Auswahl der Musiken, das Unzulängliche der Kunstwettbewerbe und die Sorge um den geistigen Gehalt der Spiele. ‚Dieses sind zwar Weltspiele geworden‘, so sagte er mir, ‚aber sie bleiben doch ein europäischer Gedanke, und dessen Reinheit muß gepflegt werden.‘ Er hatte zu Deutschland das Vertrauen, daß wir dies erfüllen könnten.“ (Diem, *Ein Leben*, vgl. Anm. 1, S. 161).
- 11 Ebd., S. 186.

Ihr seid uns zu frei,
 ihr haltet nicht Ordnung,
 ihr schwänzet die Schule,
 vergeudet die Zeit.
 Ihr seid außer Atem,
 das kann nicht gesund sein,
 das muß euch entfremden
 der Pflicht und dem Dienst.

Die Antwort der jungen Generation lautete:

Fehlgeraten,
 Bürokraten,
 nur nicht drille
 fest auf Wille,
 Zucht und Mut,
 Ordnung ruht.¹²

Dies und die nachfolgende Auseinandersetzung mit Habsucht, Oberflächlichkeit, Langeweile und Kino erinnert an Parolen der Jugendbewegung, in der überhaupt diese Frühfassung des Festspiels wurzelt. Darauf deutet neben dem Titel „Sieg der Jugend“ die Liedauswahl. So sollte das dritte Bild, überschrieben „Erwachen des männlichen Selbstgefühls“, mit einem Chor der Wandervögel und dem Lied „Es blus ein Jäger wohl in sein Horn“ beginnen, begleitet von Geigen und Blockflöten. Einzelne Gruppen sangen danach internationale und deutsche Volkslieder, darunter „Das Lieben bringt groß Freud“, „Ich stand auf einem hohen Berg, sah munter ins tiefe Tal“ und „Die Gedanken sind frei“. Nach einem in die Worte „Weltenfriede, Jugendglück“ einmündenden Sprechchor sollte die Jugend zum Abschluß des Bildes mit dem Lied „Wann wir schreiten Seit' an Seit'“ abmarschieren. Dieses in der Arbeiterbewegung entstandene Lied gehörte zum Kernrepertoire der Jugendbewegung, der auch die Grundidee entsprach, daß die Jugend sich selbst repräsentiert.¹³ Wie Fritz Jöde, einer der geistigen Väter der Jugendmusikbewegung, wünschte sich Diem, „daß auch die junge deutsche Sportwelt mehr als bisher zum Singen käme. Wenn überhaupt, dann brüllt sie nur.“¹⁴ Traditions Vorbilder für das Festspiel gab es daneben in der

12 Diem, *Sieg der Jugend*, S. 16 (Carl und Liselott Diem-Archiv, vgl. Anm. 5).

13 „Jugend mußte sich selbst darstellen!“ (Carl Diem, Entstehung und Inhalt, in: Programmheft *Olympische Jugend*. Festspiel, Berlin 1936, S. 28).

14 Diem an Fritz Jöde am 30. April 1934 (Carl und Liselott Diem-Archiv, vgl. Anm. 5).

Arbeiterkultur, bei den Massenspielen im Arbeitersport, die in den zwanziger Jahren Sprech- und Bewegungschöre verwendeten.¹⁵

Die Frühfassung des Festspiels sollte sich bis 1936 noch wesentlich verändern. Der Regisseur Hanns Niedecken-Gebhard, dem Diem im Januar 1935 die Gesamtleitung übertrug, hatte daran den wichtigsten Anteil. Er gehörte zu den Pionieren der Händel-Renaissance, hatte bereits ab 1922 mit den Ballettpionieren Kurt Jooss und Mary Wigman zusammengearbeitet und in seine Inszenierungen Bewegungschöre integriert.¹⁶ Während sein von Expressionismus und Ausdruckstanz geprägter Stil in der Phase der Neuen Sachlichkeit auf geringere Resonanz stieß, erhielt er mit der Orientierung des Theaters am „Kultischen“ ab 1933 wieder neue Chancen. So konnte er, obwohl bis 1940 kein Parteimitglied, zum führenden Regisseur der kurzfristig aufblühenden Thingspiel-Bewegung werden.¹⁷ Niedecken-Gebhard gab dem Festspiel eine stärker klassisch-antike Prägung. Den Hauptakzent verlagerte er vom Sportlichen auf das Tänzerische, indem er die ihm bereits lange vertrauten Tänzer und Tänzerinnen Maja Lex, Mary Wigman, Gret Palucca und Harald Kreutzberg in das Spiel integrierte. Wie unabhängig er dabei von NS-Richtlinien war, geht daraus hervor, daß er sogar den bereits nach England emigrierten Choreographen Kurt Jooss, den Schöpfer des aufsehenerregenden pazifistischen Balletts *Der grüne Tisch*, zur Mitwirkung aufforderte.¹⁸ Da Jooss jedoch nur zusammen mit seiner Truppe anreisen wollte, entfiel seine Teilnahme.¹⁹

Diem empfahl dem Regisseur die Einbeziehung der Günther-Schule, jener Ausbildungsstätte für Gymnastik, Tanz und Musik, die Carl Orff 1924 zusammen mit Dorothee Günther gegründet hatte. Diem war über diese Einrichtung bestens orientiert, da seine eigene Frau Liselott²⁰ von 1933 bis 1935 an den Günther-Schulen in München und Berlin studiert hatte und danach dort selbst unterrichtete. Zwingend ergab sich damit auch das Engagement Carl Orffs. Der Komponist gab an, bereits 1934 von Diem zur Mit-

- 15 Zu erinnern ist an Alfred Auerbachs Weihespiel *Kampf um die Erde*, das 1925 bei der 1. Internationalen Arbeiterolympiade in Frankfurt am Main aufgeführt wurde; ein Sprechchor ging dabei zum Schluß über in Schillers „Lied an die Freude“. Vgl. Eichberg, Massenspiele (vgl. Anm. 8), S. 88.
- 16 Vgl. Bernhard Helmich, Händel-Fest und „Spiel der 10.000“. Der Regisseur Hanns Niedecken-Gebhard, Frankfurt am Main u.a. 1989 (Europäische Hochschulschriften: Reihe 30, Band 32).
- 17 Ausführlicher dazu Robert Braummüller in diesem Band.
- 18 Vgl. Hedwig Müller/Patricia Stöckmann (Hg.), „... jeder Mensch ist ein Tänzer“. Ausdruckstanz in Deutschland zwischen 1900 und 1945, Gießen 1993, S. 173.
- 19 1934 allerdings war es Niedecken-Gebhard gelungen, den Bühnenbildner Hein Heckroth, der ebenfalls mit der Truppe von Kurt Jooss ins Exil gegangen war, für die Inszenierung eines Thingspiels nach Deutschland zurückzuholen. Vgl. Helmich, Händel-Fest (vgl. Anm. 16), S. 176.

arbeit aufgefordert worden zu sein. Er habe allerdings zögernd reagiert, da er ein Zusammentreffen mit gewissen offiziellen Berliner Kreisen vermeiden wollte. „Erst nachdem mir Diem versicherte, daß es sich bei dem Festspiel um ein internationales olympisches Ereignis handle, das keinerlei politische Akzente erlaube, sagte ich zu, sofern ich den Auftrag direkt vom Olympischen Komitee erhalten würde.“²¹ Der Beitrag des jungen Komponisten stand dabei jedoch ganz im Schatten Beethovens, wie einem Brief Diems an Niedecken-Gebhard vom Januar 1935 zu entnehmen ist: „Die Musik zum Festspiel soll aus Beethoven’schen Melodien bestritten werden. Orff-München soll lediglich die Arbeitsmusik machen, die rhythmische Begleitung körperlicher Übungen.“²²

Um das sportliche Spiel durch Ausdruckstanz zu ergänzen, stilisierte und kürzte der Regisseur die Handlung. Seine beträchtlichen Änderungen können schon aus den Überschriften abgelesen werden. Am wenigsten veränderte sich das erste Bild, das zuerst „Sinn des kindlichen Spiels“ betitelt war, im Entwurfsdruck „Kinder“ und in der Endfassung „Kindliches Spiel“ hieß. Aus dem „Erwachen der weiblichen Seele“ im zweiten Bild wurde 1935 „Mädchen“ und schließlich 1936 „Anmut der Mädchen“. Das dritte Bild hieß nun nicht länger „Erwachen männlichen Selbstgefühls“, sondern „Knaben“, dann „Jünglinge in Spiel und Ernst“. Trotz der Reduzierung des jugendbewegten Elements wurden die Volkslieder und -tänze der Nationen²³ sowie der Fahneneinmarsch beibehalten. Das vierte Bild, „Freude an Kraft und Kampf“, das bei Diem in einen Schwertertanz einmündete, hieß im Entwurfsdruck „Männer“, wobei Vorführungen von Speerwerfern des Deutschen Sportbundes, Medizinball- und Kugelübungen der Reichswehr und Boxübungen der Polizei vorgesehen waren. Das fünfte Bild, ursprünglich „Überwindung der Feinde“ betitelt, erhielt eine völlig neue Gestalt als „Totenklage“, später, nach der Streichung des vierten Bildes, als Einheit von

- 20 Liselott Diem, *Die Gymnastikbewegung. Ein Beitrag zur Entwicklung des Frauensports*, St. Augustin 1991, S. 148. Die Sportlerin hatte Dorothee Günther und Carl Orff im Sommer 1932 in Berlin bei einem Gastlehrgang an der Deutschen Hochschule für Leibesübungen kennengelernt. In ihrem Buch „Leben als Herausforderung“ (Verlag Hans Richarz, Sankt Augustin 1986, S. 132) bekannte sie: „Alles was ich an musikalischem Verständnis entwickelte, verdanke ich Carl Orff.“
- 21 Carl Orff und sein Werk. Dokumentation. Bd. III: Schulwerk. Elementare Musik, Tutzing 1976, S. 205.
- 22 Brief von Diem an Niedecken-Gebhard vom 5. Januar 1935 (Theaterwissenschaftliche Sammlung, Universität Köln).
- 23 Im Entwurfsdruck wurden hier Melodien aus Ungarn, Italien, Schottland, Japan, Griechenland, Schweden und Mexiko von deutschen Volksliedern und Tänzen eingerahmt. Vgl. *Olympische Jugend. Festspiel*. Als Entwurf gedruckt (April 1935), S. 13 (Orff-Zentrum München). In der endgültigen Fassung standen an dieser Stelle schließlich Volkslieder aus Finnland, Indien, Italien, Jugoslawien und Deutschland.

„Heldenkampf und Totenklage“; eine Idee Coubertins, der bei der Abschlußfeier der Spiele das Motiv der „Totenklage“ aus Wagners *Siegfried* verwendet wissen wollte,²⁴ fand damit Eingang in das Festspiel. Insgesamt repräsentierte dieses letzte Bild den düsteren Ernst, der sich danach mit dem Schlußsatz der Neunten Symphonie lösen sollte.²⁵

Bereits Ende Januar 1935 war die umgearbeitete und gestraffte zweite Fassung des Festspiels vollendet, die in dieser Form die Billigung auch Lewalds fand. Unklar war aber noch, wie stimmige Übergänge zwischen der Bewegungsmusik Orffs, den internationalen Volksliedern, der für den Schluß des ersten Bildes vorgesehenen *Olympischen Hymne* von Richard Strauss²⁶ und der Beethoven-Symphonie geschaffen werden könnten, um den Eindruck eines Potpourris zu verhindern. Niedecken-Gebhard schlug für diese Aufgabe Werner Egk vor, mit dem er bereits 1933 in Köln bei dem nationalen Mysterienspiel *Job, der Deutsche* von Kurt Eggers zusammengearbeitet hatte. Obwohl der Komponist dieses Werk im Rückblick als „Staub und Scheiße“ abtat,²⁷ überrascht weiterhin, wie rasch er von der Kooperation mit so kritischen Geistern wie Bert Brecht, Karl Amadeus Hartmann und Hermann Scherchen vor 1933 zu einer derartigen Position gelangen konnte. Ein ähnlicher Einwand gilt für Niedecken-Gebhard, der erst 1933 von Regietätigkeit an der Metropolitan Opera New York nach Deutschland zurückgekehrt war und eigenen Angaben zufolge in den zwanziger Jahren enge Kontakte zu Leon Kestenberg, dem sozialdemokratischen Musikreferenten in Preußen, unterhalten hatte. Was trieb ihn zu einem nationalen Mysterienspiel?

Der Empfehlung des Regisseurs folgend lud Diem den damals 34jährigen Komponisten zur Mitarbeit ein. Egk zeigte sich interessiert und nahm bereits am 16. März 1935 in Berlin zusammen mit Diem, Niedecken-Gebhard, Orff, den Tanzexperten Dorothee Günther, Hinrich Medau und Frau sowie Vertretern der Reichswehr, der Polizei und der Hitler-Jugend an

24 Diem an Lewald am 7. August 1933 (Carl und Liselott Diem-Archiv, vgl. Anm. 5).

25 Werner March, der Architekt des Berliner Olympiastadions, empfahl Diem am 4. November 1935 in einem Brief, die Gegenüberstellung von Totenklage und Freudenhymnus auf Nietzsches Polarität Dionysisch-Apollinisch zu beziehen. Diem antwortete am 11. November, daß zu diesem späten Zeitpunkt keine Änderungen am Festspiel mehr möglich seien. „Das habe ich auch den verschiedenen Kammern sagen müssen. Der Literaturkammer sind die Verse zu schlecht; die Theaterkammer vermißt das Dramatische; die Musikammer hält die Musik für Gehirnmusik und alle zusammen mißbilligen die Wahl der Personen.“ (Carl und Liselott Diem-Archiv, ebda.).

26 Vgl. Albrecht Dümling, Zwischen Autonomie und Fremdbestimmung. Die Olympische Hymne von Robert Lubahn und Richard Strauss, in: Richard Strauss-Blätter, Heft 38, Dezember 1997, S. 68–103.

27 Werner Egk, *Die Zeit wartet nicht*, Percha 1973, S. 208.