



VON BAYREUTH NACH AUSCHWITZ

OPER - POLITIK - GEWALT

ANNO MUNGEN

WESTEND

W E S T E N D

Anno Mungen

Von Bayreuth nach Auschwitz

Oper – Politik – Gewalt

WESTEND

Mehr über unsere Autoren und Bücher:
www.westendverlag.de

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische
Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt.
Jede Verwertung ist ohne Zustimmung des Verlags unzulässig. Das gilt
insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen
und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

ISBN: 978-3-98791-343-3

1. Auflage 2026

© Westend Verlag GmbH, Waldstr. 12 a, 63263 Neu-Isenburg

Redaktion, Lektorat: Martin Gruber, Philipp Müller

Umschlaggestaltung: Buchgut, Berlin

Satz: Publikations Atelier, Weiterstadt

Druck und Bindung: CPI Claussen & Bosse GmbH, Birkstr. 10, 25917 Leck

Printed in Germany

Inhalt

Vorwort	7
Prolog	13
1 Raum	19
Oper	19
Nahräume	30
2 Joseph Goebbels	37
3 Kult	45
»Großmacht Wagner«	45
Wagnerbühnen	53
Faschismus und Moderne	61
4 Robert Ley	67
5 Vernetzungen	75
Zentren und Knoten	75
Festspiele	79
Männerbünde	86
6 Hans Frank	97
7 Germanisierung	109
Deutsche Musik	109
Musterstadt	116
Kulturmetropole	128

8 Bodo Lafferentz	139
9 Kriegsfestspiele	151
Soldaten in der Oper	151
<i>Götterdämmerung</i>	161
Krieg als Abenteuer	175
Weitung	180
10 Heinrich Himmler	193
11 Ins Todeslager	207
Reisen	207
<i>Träumerei</i>	217
Kurzurlaube	242
Kunst und Massenmord	249
12 Adolf Hitler	263
13 Zeit	285
Geschichte in Erinnerung	285
Gegenwart, in der wir erinnern	303
Epilog	317
Anmerkungen	321
Archive und Quellen	363
Zitierte Literatur	365
Abbildungsverzeichnis	380

Vorwort

Die Vorarbeiten zum Thema des Buches, wie Nationalsozialismus, Oper und Gewalt zusammenhängen, begann ich zu Beginn der 2010er-Jahre im Rahmen eines großen Projektes zur Geschichte des Nürnberger Opernhauses in der Zeit von 1933 bis 1945. Ich ahnte damals nicht, dass die nun hier vorliegende Monografie dabei herauskommen würde. Doch die Recherchen hatten eine eigene Dynamik entwickelt. Die große Ausstellung, die wir im städtischen Dokumentationszentrum Reichsparteitagsgelände in Nürnberg unter dem Titel »Hitler.Macht.Oper« veranstalteten, sollte nur der erste Schritt sein. Sie befasste sich unter anderem mit dem Regisseur Wieland Wagner, der in Nürnberg seine Laufbahn begonnen hatte. Längst nicht alles, was wir an Quellen fanden, ließ sich dabei verwerten. Ich beschloss, die Sache weiter zu verfolgen. Die Ergebnisse stellte ich in einem Buch über Wieland Wagner und sein Schaffen in den Jahren 1940 bis 1945 zusammen. Damit bewegte ich mich aus dem Nürnberger Umfeld fort und begann mich im gleichen Zug zu fragen, welche Bedeutung der »Wagner-Kult«¹ für das ganze Regime hatte. Dieses System war auf Vernichtung angelegt und die Frage drängte sich auf, was das eine mit dem anderen zu tun hat. Wie hängen das Kunstverständnis der Zeit, die Kulturpraxis und die Oper mit Politik und Gewalt zusammen?

Derweil hat sich unsere Welt verändert. Populistische Politik ist seit Mitte der 2010er-Jahre salonfähig geworden in einem Maß, das man vorher für unmöglich gehalten hätte, nicht nur in Deutschland. Aktuell findet bei uns eine rechte Partei großen Zuspruch in einem Land, das aus demselben Geist heraus historisch eine der

größten Katastrophen der Menschheitsgeschichte zu verantworten hat. Das von dieser Seite verwendete Narrativ, die »Fremden« seien an unseren Problemen schuld, hat seine Hintergründe auch im Rassismus der nationalsozialistischen Herrschaft von 1933 bis 1945. Somit besteht die eigentliche Aktualität dieses Buches nur äußerlich in den beiden Jahreszahlen, die mit dem Gedenken an 80 Jahre seit der Befreiung des Todeslagers von Auschwitz 2025 und dem 150-jährigen Bestehen der Bayreuther Festspiele 2026 verbunden sind. Relevanter sind die gesellschaftlichen Entwicklungen heute, die denjenigen, die dem Machtwechsel 1933 und dem Weltkrieg vorausgingen, nicht unähnlich scheinen.

Ein weiterer Hinweis zur Aktualität des Buches betrifft den Umstand, dass ich, wie in der Wissenschaft üblich, die von mir gefundenen Informationen, die aus Archiven in Polen und Deutschland sowie aus der Sekundärliteratur stammen, nachweise. In einer Zeit, in der Künstliche Intelligenz Texte auf zum Teil gutem Niveau, aber eben ohne Belege erstellt und zudem im Netz allerhand Desinformation verbreitet wird, ist dies einer der großen Vorteile eines solchen Sachbuches. Seriöse Wissenschaft sowie guter Journalismus, die derzeit auch immer wieder unter Beschuss stehen, waren vielleicht nie wichtiger als heute. Eine der großen Parallelen zur Zeit des Zweiten Weltkriegs betrifft das Verhältnis von »Wahrheit« und »Lüge«: So ist die deutsche Presse von 1933 bis 1945 voll von behaupteten Lügen der politischen Gegner, wobei das, was man selbst in der Zeitung verlautbaren lässt, dem eigenen Idealbild dient und weder auf Recherche basiert noch die Realität spiegeln möchte. Das Buch reiht sich ein in die aktuellen Diskussionen zur Historizität der Erinnerung und stellt einen weiteren Versuch dar, zu verstehen und aufzuarbeiten, was geschah.

Von Bayreuth nach Auschwitz ist in diesem Sinne eine Spurensuche, die mit musik- und theaterwissenschaftlichem Fokus die Frage, wie das eine mit dem anderen zusammenhängt, in den Blick nimmt. Das Buch verwendet Primärquellen, es wertet die Presse

der Zeit aus und bezieht sich auf die schon vorhandene Literatur. Ich hoffe, dass das Buch Weiteres nach sich ziehen wird. Es ist, wenn ich es richtig sehe, der erste Vorstoß, die zwei für den nationalsozialistischen Staat so wichtigen Felder von Kunst und Vernichtung direkt aufeinander zu beziehen.

Ohne die tatkräftige und engagierte Hilfe etlicher Menschen und Institutionen wäre dieses Buch nicht möglich gewesen. Anregungen und Unterstützung erfuhr ich von meiner Universität, von Kollegen und Kolleginnen, in den Archiven, in Kolloquien, bei Konferenzen, bei Lesungen, in Bibliotheken, in Zügen, in Flugzeugen, in Cafés, durch Gesprächspartner und -partnerinnen während meiner Forschungsreisen nach Polen sowie während meiner Schreibklausuren in Rijeka, Bern, Luzern, Garbagna, Dublin und Gran Canaria. Besonders hilfreich waren diejenigen, die das Buch in Manuskriptform gegengelesen und viele wertvolle Hinweise gegeben haben: Susette Schuster, Dominik Frank, Thomas Greifenberg, Krzysztof Kozłowski und mein Lektor Philipp Müller. Martin Gruber hat mir bei der Bildrecherche und mit vielen anderen Themen rund um die Endnoten und das Register geholfen. In der Recherche zu Bodo Lafferentz war Daniel Reupke unterstützend tätig. Die noch nicht edierten Tagebücher von Gertrud Strobel stellte mir Claudia Knispel zur Verfügung. An alle ergeht herzlicher Dank. Am wichtigsten aber war mein Kollege Krzysztof Kozłowski, Professor für Film- und Medienwissenschaft an der Adam-Mickiewicz-Universität in Poznań. Der Austausch mit ihm dort, in Kraków, Bayreuth und in Oświęcim steht an erster Stelle. Er war mir eine große Inspiration und ungeheure Hilfe, nicht zuletzt auch bei unserer gemeinsamen Arbeit in den Archiven in Polen. Ohne ihn wären mir viele Quellen verschlossen geblieben. Sehr herzlichen Dank an Dich.

Mit meinem Buch setze ich eigene Reisen fort. Ich selbst kam zum ersten Mal Mitte der 1990er-Jahre nach Bayreuth, um meinen Doktorvater hier zu treffen. Spontan konnte ich bei meinem damaligen ersten Besuch im Festspielhaus eine Aufführung der *Götter-*

dämmerung erleben, ohne die Bedeutung des Stückes für die Festspiele in den 1940er-Jahre zu errahnen. Dass es mich zehn Jahre später beruflich gerade hierher verschlagen würde, war ebenso wenig abzusehen wie der Umstand, dass ich von Bayreuth aus meine erste Reise nach Auschwitz unternehmen würde. Das eine Ereignis, die Berufung auf den Lehrstuhl für Theaterwissenschaft unter besonderer Berücksichtigung des Musiktheaters an der Universität Bayreuth, erfolgte 2006, das andere, die Fahrt nach Polen, 2022 – und somit viele Jahre später – im Rahmen eines Seminars *Musik in Auschwitz* mit polnischen und deutschen Studierenden sowie Krzysztof Kozłowski. Im November 2025 kam ich nach Oświęcim zurück für die von uns gemeinsam organisierte Konferenz zum Thema Musik und Gewalt, die wiederum von vielen jungen Menschen besucht wurde. Den an den Projekten beteiligten Studierenden aus Poznań und Bayreuth sei das Buch gewidmet. Ihre Generation bedeutet gegenwärtige Zukunft.



Die Karte zeigt das besetzte Polen im Jahr 1941.

Prolog

Bayreuth ist ein Sehnsuchtsort. Hierher reist man, um zu singen, um im Orchester zu musizieren, und man kommt, um zu hören und zu sehen. An diesem Ort, von dem es heißt, er sei magisch, führen Menschen anderen Menschen etwas vor. Die Kleinstadt im nördlichen Bayern hat wegen der Festspiele, die Richard Wagner hier etablierte, weltweite Bekanntheit erlangt. Dessen Theater ist wie die klassische Oper, die er kritisiert, ein Spektakel, das sich um den Kult des Singens dreht. Zwar behauptet Wagner, er »entopere« das Musiktheater, aber eigentlich erfindet er das Genre neu – und zwar weitreichend. Für seine Kunst sieht er einen besonderen Raum vor, den er eigens für seine Zwecke konzipiert und errichten lässt. Andere Opernhäuser im 19. Jahrhundert sind so gebaut, dass das Publikum dem Orchester zusehen muss, wie es arbeitet. In den hohen Rangtheatern mit inzwischen zu laut gewordenen Orchestern setzt sich der Klang der Singenden schlecht durch. In Bayreuth wölbt sich das Tönen des Orchesters von unten in den architektonischen Raum hinein, in den der Gesang sich einschmiegt. Hier entfalten sich die Stimmen weiträumig, reichen bis in jede Ecke des Raums, die Piani klingen eindringlicher als anderswo, die Forti voluminöser. Der abgedeckelte Orchestergraben, der wie ein Schalltrichter wirkt, sorgt dafür, dass man, wenn man hier singt, in Wagners reicher Orchestrierung nicht untergeht. Das Drama entsteigt dem Nichts mit sichtbarem Gesang in diesem übermächtigen, breiten und hoch geführten Screen, der die Menschen nach vorne hören lässt, obschon sie die Musik umgibt, und die sie rundherum sehen lässt, obschon das Saallicht aus ist. Ein Haus als Me-

dium des sichtbaren Klangs, erbaut 1876: An diesem Ort erfindet Wagner die Moderne.

Der Reiz ist groß, hier auftreten zu dürfen, zu erleben, wie Gesang, Musik und Szene miteinander verschmelzen. Dies gilt vor allem für eine junge Sängerin, der eine große Karriere bevorsteht. Die 1878 in Frankfurt geborene Ottilie Metzger erhält ihre Ausbildung in Berlin, Engagements in Halle und Köln folgen. Im Jahr 1901 darf sie sich zum ersten Mal im Festspielhaus präsentieren. Ihre Stimme erklingt nun in diesem Haus, auch wenn nur kurz, in kleineren Rollen im *Ring des Nibelungen*, Floßhilde und Grimgerde. Ein Jahr später setzt ihre internationale Karriere ein, sie tritt im Londoner Covent Garden auf. 1904 erfolgt das zweite Engagement in Bayreuth, sie singt neben der zweiten Norn nun auch Erda und somit die tragende Altrolle im *Ring*. Aber es geht nicht weiter. Stimme und Darstellung können der Grund nicht sein, ist sie doch seit 1903 erste Altistin am Stadttheater Hamburg. Ihre jüdische Herkunft spricht aus Sicht der Intendanz schon eher gegen sie. Siegfried und Cosima Wagner, die die Festspiele leiten, verfolgen früh eine antisemitische Besetzungspolitik.¹ Für den Sommer 1912 engagieren sie Metzger-Lattermann – sie hat 1910 den Bariton Theodor Lattermann geheiratet – erneut, jedoch wieder nur in unbedeutenden Partien. Ihrer Kollegin, der berühmten Sopranistin Henriette Gottlieb, ergeht es ähnlich. Auch sie ist Jüdin und wird nicht als Isolde oder Brünnhilde, sondern nur in kleinen Rollen besetzt.

Metzger-Lattermann führt es nach London, Amsterdam, Brüssel und nach Übersee. Sie tritt in den großen Partien ihres Faches auf: als Erda, Kundry, Brangäne, Carmen, in den großen Strauss- und Verdirollen. Sie singt Uraufführungen wie in Leo Blechs Oper *Verriegelt*² oder in Gustav Mahlers 8. Sinfonie: »Ihr Repertoire schöpft sie aus den modernsten der modernen«, steht in der Zeitung zu lesen.³ Eine Illustrierte berichtet von einem Kurztrip über den Atlantik: »Auf einen Tag nach Amerika. [...] Unter glänzendsten Be-

dingungen hat sich die Künstlerin zu einem einmaligen Auftreten verpflichten lassen und wird gleich am folgenden Tag die Rückreise nach Hamburg antreten. Eine Reise um die halbe Erde.«⁴ Im Angesicht der neuen Welt geht die Frau mit der Zeit. Den New Yorkern ist sie großartig genug, eine solche »Verrücktheit« zu wagen und zu finanzieren. Das Kurzgastspiel 1913 legt eine Basis, sie wird in die Vereinigten Staaten zurückkehren.



Das Foto zeigt Otilie Metzger-Lattermann im Jahr 1913 in Nahaufnahme. Der 34-jährige Star der internationalen Opernszene ist im Jahr zuvor in Bayreuth aufgetreten.

Im Ersten Weltkrieg vertritt sie nationale Interessen deutscher Truppenbetreuung und singt vor verwundeten Soldaten.⁵ So tritt sie am 7. November 1916 in Wien bei einem Konzert »Musikgastspiele deutscher Städte« auf, mit dem sie Hamburg im Krieg vorstellt. Eine Arie von Max Bruch, Wagners Wesendoncklieder, die Arie des Adriano aus Wagners *Rienzi* sowie das Orchesterwerk *Les Préludes* von Franz Liszt stehen auf dem Programm.⁶ Die Deutsche