Detlef Meyer zu Heringdorf

Heinz Tietjen

Intendant, Regisseur und Dirigent zwischen Kultur und Politik



Eine Darstellung anhand von Dokumenten, Zeitschriften und Briefen

Klangfiguren
Studien zur **Historischen Musikwissenschaft**

K&N

Detlef Meyer zu Heringdorf
—
Heinz Tietjen

KLANGFIGUREN
Studien zur Historischen Musikwissenschaft

Herausgegeben von Arne Stollberg

Band 14

Detlef Meyer zu Heringdorf

Heinz Tietjen

Intendant, Regisseur und Dirigent zwischen Kultur und Politik

Eine Darstellung anhand von Dokumenten, Zeitschriften und Briefen

Band 14/I

Königshausen & Neumann

Der Verlag verbietet, das Werk in irgendeiner Weise zu nutzen, um Technologien der künstlichen Intelligenz (›KI‹) für die Generierung von Audio, Text oder Bildern zu trainieren.
Der Verlag behält sich das Textund Data-Mining nach § 44b UrhG vor, was hiermit Dritten ohne Zustimmung des Verlages untersagt ist.

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

Erste Auflage 2026
© Verlag Königshausen & Neumann Würzburg 2026
Leistenstraße 7, D-97082 Würzburg
info@koenigshausen-neumann.de
Alle Rechte vorbehalten, insbesondere das der Übersetzung, des öffentlichen Vortrags sowie der Übertragung durch Rundfunk und Fernsehen, auch einzelne Teile.
Kein Teil darf in irgendeiner Form (durch Fotografie, Mikrofilm oder andere Verfahren) ohne schriftliche Genehmigung des Verlages reproduziert oder unter Verwendung elektronischer Systeme verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.
Umschlaggestaltung: skh-softics / coverart
Umschlagabbildung: Heinz Tietjen in Bayreuth, vermutlich 1933
Druck: docupoint, Magdeburg
Printed in Germany
ISBN 978-3-8260-9920-5
eISBN 978-3-8260-9921-2

www.koenigshausen-neumann.de

Meinen Enkelkindern Hanna und Ole gewidmet

Inhalt

Heinz Tietjen – ein Leben für die Musik und das Theater 13

Vorwort 15

Kapitel 1: Jugendjahre (1881 bis 1902) **23**

Kapitel 2: Künstlerische Profilierung
(1902/03 bis 1924/25) 43
Stadttheater Trier (1904/05 bis 1906/07) (Kpm, Regisseur) 45
Stadttheater Trier (1907/08 bis 1921/22) und
Stadttheater Saarbrücken (1919/20 bis 1921/22)
(Direktor, Intendant, Dirigent, Regisseur) 55
Stadttheater Breslau (1922/23 bis 1924/25)
(Direktor, Intendant, Dirigent, Regisseur) 85
Exkurs: Spielplangestaltung (1904/05 bis 1924/25)
(Inszenierungen, Dirigate, Begegnungen) 97

Kapitel 3: In der Hauptstadt Berlin (I)
(1925/26 bis 1932/33) 131
Die Städtische Oper Berlin (1925/26 bis 1929/30)
(Intendant, Dirigent, Regisseur) und
Die Staatsoper Unter den Linden und
die preußischen Staatstheater (1926/27 bis 1932/33)
(Generalintendant, Regisseur, Dirigent, Ministerialbeamter) 131
Ankunft in Berlin 133
Spielzeit 1925/26 151
Spielzeit 1926/27 163
Spielzeit 1927/28 174
Spielzeit 1928/29 185
Spielzeit 1929/30 205
Spielzeit 1930/31 235
Spielzeit 1931/32 259
Spielzeit 1932/33 276

Exkurs I: Die „Republikoper". Symbol und Legende der Weimarer Republik (1927/28 bis 1931/32) 311
Die Voraussetzungen zur Entstehung der Krolloper 314
Die Protagonisten 334
Spielzeit 1927/28 348
Spielzeit 1928/29 355
Spielzeit (1929/30) 368
Die Voraussetzungen zur Schließung der Krolloper 383
Exkurs II: Spielplangestaltung (1925/26 bis 1932/33) (Inszenierungen, Dirigate, Begegnungen) 391

Kapitel 4: In der Hauptstadt Berlin (II) (1933/34 bis 1944/45): 433
Die Berliner Staatsoper und die Preußischen Staatstheater (1933/34 bis 1944/45) (Generalintendant, Künstlerischer Leiter, Dirigent, Regisseur, Bevollmächtigter) 433
Die Spielzeiten 1933 bis 1935/36 437
Spielzeit 1933/34 437
Die Spielzeiten 1933 bis 1935/36 461
Spielzeit 1933/34 461
Spielzeit 1934/35 476
Spielzeit 1935/36 491
Die Spielzeiten 1936/37 bis 1938/39 504
Spielzeit 1936/37 504
Spielzeit 1937/38 515
Spielzeit 1938/39 525
Die Spielzeiten 1939/40 bis 1943/44 536
Spielzeit 1939/40 536
Spielzeit 1940/41 546
Spielzeit 1941/42 555
Spielzeit 1942/43 560
Spielzeit 1943/44 564
Exkurs I: Die Bayreuther Festspiele (1932 bis 1944) (Künstlerischer Leiter, Dirigent, Regisseur) 577
Die Zeit bis 1933 581
Eine Liebesbeziehung als Lebensversicherung 593
Tietjen als Ersatzvater für Winifreds Kinder Wieland, Wolfgang, Friedelind und Verena 594

Spielfreies Jahr 598
Die Spielzeiten 1933 bis 1936 613
Die Spielzeiten 1936 bis 1939 644
Die Spielzeiten 1939 bis 1944 674
Bayreuth im Krieg 682
Die Bayreuther Festspiele sind am Ende. Tietjens Karriere auch? 714
Exkurs II: Spielplangestaltung (1933/34 bis 1944/45)
(Inszenierungen, Dirigate, Begegnungen) 717
Ein Spielplan des vorauseilenden Gehorsams 722
Die Spielzeiten 1932/33 bis 1938/39 733
Die Spielzeiten 1939/40 bis 1944/45 737

Kapitel 5: Berlin (III) (1945 bis 1948)
Nach dem Krieg (1945 bis 1948) (Musiklehrer) 759
Als wäre nichts geschehen 761
Die schlimmsten drei Jahre 773
Leben zwischen Ruinen 776
Angebote aus dem Ausland 785
Exkurs : Entnazifizierung 789

Kapitel 6: Berlin IV (1948/49 bis 1953/54)
Die Städtische Oper (1948/49 bis 1953/54)
(Spielleiter, Intendant, Dirigent, Regisseur) 801
Spielzeit 1948/49 802
Die Spielzeiten 1949/50 bis 1951/52 818
Die Spielzeiten 1952/53 bis 1953/54 839
Kein Abschied von künstlerischen Tätigkeiten 863
Exkurs : Spielplangestaltung (1948/49 bis 1953/54)
(Inszenierungen, Dirigate, Begegnungen) 871

Kapitel 7: Letzte künstlerische Heimat (1956 bis 1959)
Hamburger Staatsoper (1956/57 bis 1958/59)
(Intendant, Regisseur, Dirigent) 897
Die Spielzeiten 1956/57 – 1958/59 898
Exkurs: Spielplangestaltung (1956/57 bis 1958/59)
(Inszenierungen, Dirigate, Begegnungen) 925
Die Spielzeiten 1956/57 bis 1958/59 925

Kapitel 8: Letzte Jahre (1958 bis 1967) 935
Letzte Heimat Baden-Baden 935

Anhang 953
Abkürzungsverzeichnis 953

Anmerkungen 959
Kapitel 1 959
Kapitel 2 968
Exkurs: Spielplangestaltung 991
Kapitel 3 999
Exkurs I: Die „Republikoper“ 1092
Exkurs II: Spielplangestaltung 1106
Kapitel 4 1111
Exkurs I: Die Bayreuther Festspiele 1211
Exkurs II: Die Spielplangestaltung 1258
Kapitel 5 1265
Exkurs I: Entnazifizierung 1280
Kapitel 6 1303
Exkurs: Spielplangestaltung 1358
Kapitel 7 1360
Exkurs: Spielplangestaltung 1385
Kapitel 8 1389

Literatur 1393
Sekundärliteratur 1393

Aufsätze und Artikel 1445
Anonym (in zeitlicher Anordnung) 1445
Jahrbücher, Zeitungen, Zeitschriften 1545
Lexika, Nachlässe und Periodika 1549
Bild- und Tonbeispiele 1550
Korrespondenzen, unveröffentlichte Dokumentationen, Auflistung
Radio- und TV Dokumentationen, private Dokumente und
Dokumente in zeitlicher Auflistung 1554
Archive 1554
Korrespondenzen von und mit Heinz Tietjen 1555
Unveröffentlichtes/Broschüren/Dokumentationen/Programmhefte 1570

Ausstellungen über Heinz Tietjen 1571
TV- und Radiosendungen von, mit und über Heinz Tietjen 1571
Interviews 1572
Programmhefte und Bühnenbildentwürfe 1572
Tietjen, Heinz. Privates in Dokumenten 1573
Heinz Tietjens eigene Kompositionen 1577
Verwendete Kritiken zu Tietjens Inszenierungen 1577
Dokumentationen in zeitlicher Auflistung 1581

Chroniken 1656
Heinz Tietjen – Lebensdaten 1656
Geschichtlicher Hintergrund 1680
Kultureller Hintergrund 1691
Die Stadttheater in Trier, Saarbrücken und Breslau 1699
Städtische Oper (StäOp) 1705
Die Preußischen Staatstheater 1721
Die Krolloper 1735
Die Bayreuther Festspiele 1752
Auflistung aller ermittelten Inszenierungen und Dirigate 1757
(Premieren 1905–1964) 1757

Personenverzeichnis 1765

Dokumente und Bilder 1777

Heinz Tietjen – ein Leben für die Musik und das Theater

In der Kulturgeschichte des 20. Jahrhunderts hat er bleibende Spuren hinterlassen. Heinz Tietjen (1881-1967) ist gewiss eine Zentralfigur für das deutsche Musik- und Theaterleben, der in seinem jahrzehntelangen Wirken als Intendant, Dirigent, Regisseur und einflussreicher „Organisator" bzw. „Manager" mit nahezu allen bedeutenden Künstlerpersönlichkeiten – auch im internationalen Maßstab – in engem Kontakt war, zudem mit maßgeblichen politischen Stellen und entscheidenden Amtsträgern. Seine Karriere erstreckte sich nicht nur über eine außergewöhnliche lange Zeit, sondern überdauerte auch den mehrfachen Wechsel von Gesellschaftssystemen mit teils radikalen Umbrüchen – vom Kaiserreich über die Weimarer Republik und den NS-Staat bis weit in die Nachkriegszeit hinein. Immer war Heinz Tietjen mit Leitungspositionen betraut, immer stand er an der Spitze von Verwaltungsapparaten, die er offenbar sehr geschickt und effizient einzusetzen wusste, immer war er auch künstlerisch tätig. Über mehr als ein halbes Jahrhundert hinweg hat Heinz Tietjen die deutsche Kulturlandschaft geprägt, besonders prominent sicher als Generalintendant der preußischen Staatstheater zwischen 1927 und 1945 (mit der Berliner Staatsoper als der herausragenden Institution) sowie als Künstlerischer Leiter der Bayreuther Festspiele zwischen 1933 und 1944, in späteren Jahren dann als Intendant der Städtischen Oper Berlin sowie der Hamburgischen Staatsoper.

Ein Leben an der Spitze bedeutender Opernhäuser und Festspiele hat Heinz Tietjen geführt, in administrativer wie künstlerischer Verantwortung, eingebunden in ein komplexes System. Umso erstaunlicher ist es, dass es bislang keine größere biographische Abhandlung über Heinz Tietjen gab, die seine vielfältigen Aktivitäten in den Blick genommen und seiner Bedeutung für das Kulturleben Rechnung getragen hat. Zwar war der Name in Abhandlungen über die Geschichte der Berliner Staatsoper oder der Bayreuther Festspiele – um nur zwei Beispiele zu nennen – durchaus präsent, eine tiefergehende Beschäftigung mit dem Leben und Wirken von Heinz Tietjen stand aber immer noch aus.

Die hier vorliegende, sehr verdienstvolle Arbeit von Dr. Detlef Meyer zu Heringdorf schließt hier eine Lücke. Erstmals wurden im Rahmen seiner Forschungen, die über einen Zeitraum von vielen Jahren zahlreiche neue Informationen und Erkenntnisse zutage gefördert haben, die verfügbaren Quellen gesichtet und dokumentiert. In einer breit angelegten Chronologie entfaltet sich ein Lebens- und Karriereweg besonderer Art, von einer enormen Reichhaltig-

keit, durchzogen auch von Widersprüchen und biographischen Merkwürdigkeiten. Mit Heinz Tietjen begegnet uns eine wahrhaft „schillernde" Gestalt, die kaum auf einen Punkt zu bringen ist, sondern erst in einer Gesamtschau aller Tätigkeiten in ihrer Fülle und Vielfalt erlebbar wird.

Ich danke Herrn Dr. Detlef Meyer zu Heringdorf sehr für diese intensive, von Sachkenntnis, Fleiß und Ausdauer zeugende Forschungsarbeit, die nun als große zweibändige Publikation erscheint und die nur schwer tatsächlich fassbare, zugleich hochinteressante Person Heinz Tietjen erstmals in umfassender Weise beleuchtet. Zugleich möchte ich Herrn Dr. Andreas Kroker vom Verein der Freunde und Förderer der Staatsoper Unter den Linden sehr für die Unterstützung danken, dass diese Veröffentlichung realisiert werden konnte. Dem Autor und seinem Werk wünsche ich eine interessierte Leserschaft – und darüber hinaus ein generell wachsendes Interesse an der Person und der Lebensleistung von Heinz Tietjen.

Christian Thielemann,
Generalmusikdirektor der Staatsoper Unter den Linden
Berlin, im Mai 2026

Vorwort

Auf den wenigen vorhandenen Porträtfotos erkennt man einen kleinen, untersetzten Mann mit Nickelbrille, meist mit gestreifter Krawatte, immer mit grauer Strickjacke und einem verkniffenen Lächeln. Unscheinbar, und doch mit natürlicher Autorität ausgestattet. Man bescheinigte ihm, genauso intrigant wie diplomatisch agieren zu können. Er handelte als Intendant wie auch in künstlerischen Angelegenheiten rigoros und oft nicht unbedingt rücksichtsvoll. Eine ausgeprägte Zuverlässigkeit erarbeitete er sich in der Bewältigung administrativer Aufgaben. Als preußischer Beamter war er gehorsam und ein perfekter Weisungsempfänger, immer einsatzbereit und am richtigen Platz, für seinen Vorgesetzten immer zur Stelle und dienend. Im Verlaufe seiner künstlerischen Karriere zeigte er sich gleichermaßen administrativ versiert wie künstlerisch vielseitig begabt und aktiv. Seine Inszenierungen hatten oft Vorbildcharakter und seine Dirigate hinterließen meist ein begeistertes Publikum. Administrative Geschicklichkeit und künstlerische Vielseitigkeit entwickelte er bis zur Perfektion. Sein Erfolgsrezept!

Heinz Tietjen, geb. 24.06.1881 in Tanger, gestorben am 30.11.1967 in Baden-Baden. Er war von 1902 bis 1964 künstlerisch und von 1904 bis 1959 in führenden Positionen aktiv: vom Chorleiter zum Dirigenten, vom Regisseur bis zum Generalintendanten.

Eine steile künstlerische Karriere, quer durch die Epochen des 20. Jahrhunderts, begann er im Kaiserreich in Trier, setzte nach dem Ersten Weltkrieg seinen Werdegang sowohl in Trier und Saarbrücken fort und für eine kurze Zeit in Breslau. Lebensprägende Erfahrungen und erste künstlerische Erfolge sammelte er in der wilhelminischen Epoche. In der Provinz baute er im Laufe der Jahre sein Netzwerk auf, das ihm später die Wege ebnen sollte. Um später mit den Anforderungen des kameralistischen Systems und den Haushaltsplanungen der ihm unterstellten preußischen Opernhäuser umgehen zu können, erarbeitete er sich die Kompetenzen mit seinen Sanierungsaktivitäten für die Theater in Trier, Saarbrücken sowie in Breslau. In der Provinz sammelte er wesentliche künstlerische Erfahrungen, die er in der Weimarer Republik erfolgreich an ‚seinen' Berliner Häusern umzusetzen begann. Nachfolgend zog es den ehrgeizigen Künstler aus der Provinz für lange Jahre nach Berlin, zunächst an die Städtische Oper (StäOp) und bis 1944 zu den Preußischen Staatstheatern. Die Berufung zum Generalintendanten der Preußischen Staatstheater ist seiner angepassten und lavierenden politischen Haltung zuzuschreiben, die der Intendant mit Bravour zwischen Stadt und Staat ausspielt. Ihm war es zu verdanken, dass sowohl die StäOp als auch die Preußischen Staatstheater den

zahlreichen Abwicklungsbemühungen widerstanden und sich in Preußen zu prägenden Opernhäusern entwickelten.

Tietjen galt als Mitläufer im Nationalsozialismus. Seiner herausragenden „Lohengrin"-Inszenierung 1929 an der StäOp verdankte er die Verwirklichung seines großen künstlerischen Traumes: die Künstlerische Leitung der Bayreuther Festspiele. Noch vor 1933 berief man ihn auf diese Stellung, die er bis 1944 besetzte. Im Nationalsozialismus, durch Hermann Göring gefördert und geschützt, trug Tietjen nicht unwesentlich zur Stärkung der nationalsozialistischen Kulturwerte bei. Das hinderte politische Institutionen nicht daran, ihn nach dem Zweiten Weltkrieg ohne Auflagen zu entnazifizieren und mit höchsten Auszeichnungen zu dekorieren.

Nach drei Nachkriegsjahren, in denen er um Anerkennung rang, folgte die Fortsetzung seiner Karriere als Intendant der StäOp in Berlin. Er scheute sich nicht, mitten im Kalten Krieg und unter äußerst schwierigen politischen Bedingungen, sich einer erneuten Herausforderung zu stellen. Seine künstlerische Karriere beendete er 1959 nach einer dreijährigen Intendanz an der Hamburgischen Staatsoper.

So konnte er auf fast fünfzig Jahre als Direktor, Intendant oder Generalintendant an den Opernhäusern in Trier, Saarbrücken, Breslau, Berlin und Hamburg zurückblicken. In dieser Zeit inszenierte oder dirigierte er 123 nachweisbare Premieren an eigenen oder auch auswärtigen Opernhäusern. Für Jahrzehnte prägte er als mächtigster Kulturpolitiker das Musikleben in der Stadt Berlin und in Preußen. Das ist nicht nur beeindruckend, sondern vor allem ungewöhnlich.

Diese insgesamt erstaunliche Biografie ist ein Phänomen, das es lohnt zu untersuchen. Die Abfassung einer Biografie ist ohne die ihn prägenden Auswirkungen gesellschaftlicher, historischer und künstlerischer Einflüsse nicht zu denken. Monarchie, Demokratie und Nationalsozialismus – Tietjen er- und durchlebte die unterschiedlichen gesellschaftlichen Systeme und passte sich allen Epochen mit großer Geschicklichkeit an. Ihm gelang es immer wieder, auf die divergenten Auswirkungen der gesellschaftlichen Veränderungen und der hiermit verbundenen künstlerischen Entwicklungen zu reagieren.

Seinem anfänglich gepriesenen innovativen Dirigier- und Regiestil blieb er nicht nur treu, sondern verfolgte diesen bis ans Ende seiner künstlerischen Tätigkeit. Jeweilige aktuelle Regie-Innovationen übernahm er lediglich in Ansätzen. Zuerst als Dirigent gefeiert, später mit seinen handwerklich soliden, doch keineswegs immer bahnbrechenden Inszenierungen hofiert, gelang es Tietjen, innerhalb seiner 50-jährigen Intendanzen und vor allem in den unterschiedlichen Machtzentren und den Zeitepochen des Wilhelminismus, der Weimarer

Republik, dem Nationalsozialismus und der Bundesrepublik Deutschland eine sich fortwährend steigernde Anerkennung zu erarbeiten.

Viele Aspekte galt es zu berücksichtigen und zu hinterfragen. Lag es an seiner künstlerischen Mehrfachbegabung als Regisseur, Dirigent und Intendant? War es seine künstlerische Innovationsoffenheit und die damit einhergehende Fähigkeit, die künstlerischen und gesellschaftlichen Veränderungen in seine Konzeptionen und Arbeitsweisen zu integrieren? Spielten Charakterzüge wie seine angepasste, lavierende und oft beschriebene intrigante Haltung eine Rolle? Setzte er sein unglaubliches Netzwerk aus Sängern, Dirigenten, Komponisten und/oder Politikern für seinen künstlerischen Erfolg mit aller Energie ein? Waren seine Verwaltungserfahrung und seine Geschicklichkeit in der kameralistischen Haushaltsführung und damit sein überlegener Umgang mit den politischen Gremien Qualitätsmaßstab seiner Intendanzen? Ist Tietjen autark in seinen Entscheidungen oder liegt das Geheimnis in seiner Anpassungsfähigkeit? Ist Tietjen Anpassungskünstler, Kunstsoldat und/oder Diplomat? Ist er wirklich der allseits geschätzte Haushälter und Sanierungsintendant? Hat er sich gegen politische Einflussnahmen gewehrt? Ist er ein Lavierer oder Reformer? Oder war es seine Haltung in der Pflichterfüllung seiner Aufträge, zunächst als Pächter für die ihm anvertrauten Theater – in Eigenverantwortung – später als Intendant/Generalintendant in der Funktion eines pflichtgetreuen Beamten? Gelang es ihm, mit seiner Pflichterfüllungsmentalität als Diener des Staates, als ‚Kunstsoldat' das Vertrauen der verantwortlichen Kulturpolitiker zu gewinnen und sich so als unentbehrlich für die Kulturinstitutionen emporzuarbeiten? Um diese Fragen beantworten zu können, stellen besonders die Exkurse einen wichtigen Bestandteil der Bände dar.

Letztendlich gelang es ihm immer, zur richtigen Zeit am rechten Ort zu sein. Er war ein Menschenfänger und nutzte jeden, um seine eigene Karriere aufzubauen und/oder zu festigen. Freunde gewann er dadurch nicht, und nur wenige werden ihn sein ganzes Leben begleiten. Er lebte für seine Karriere, für die Kultur, für seine Opernhäuser. Ihnen war er regelrecht verpflichtet und verfallen. Auf der Strecke blieben Familienbindungen und langjährige Freunde.

Über die Person Heinz Tietjen war bis heute relativ wenig bekannt. Selten äußerte er sich öffentlich; von der Presse hielt er sich fern. Er galt als introvertiert und scheu. Seine zu Lebzeiten anerkannte Bedeutung in Künstlerkreisen steht diametral zu seinem Nachruhm. Wendet man sich der Person Tietjen zu, so fehlte ihm das Schillernde eines Gustaf Gründgens, das Ruhmreiche eines Richard Strauss', die Aura eines Wilhelm Furtwänglers oder auch die Öffentlichkeitswirksamkeit eines Herbert von Karajans. Mit allen stand er in engem Kontakt; er wirkte aus dem Hintergrund, aber dafür umso wirksamer.

Sein Einfluss und sein Netzwerk waren einzigartig. „Hat Tietjen je gelebt ?“ galt seit den zwanziger Jahren als Bonmot für seine, häufig umstrittenen, Entscheidungen ohne öffentliche Rechtfertigung. Private Briefe existieren nur wenige. Schriftliche Äußerungen über seine Eltern, seine Künstlerbekanntschaften, seine künstlerischen Entscheidungen sind kaum bekannt. Die geschäftliche Korrespondenz steht nur in Teilen zur Verfügung und wird ebenso in großen Teilen in den beiden Weltkriegen Opfer der Flammen. Aber nach zehnjähriger Recherche konnte ich aus den Beständen zahlreicher Archive ein zumindest ansatzweise aussagekräftiges Bild seiner geschäftlichen Entscheidungen als Generalintendant/Intendant/Direktor und als Mensch gewinnen. Einige Privatkorrespondenzen mit Künstlern, wobei die Antwortbriefe Tietjens häufig nicht erhalten sind, vervollständigen ein skizzenhaftes persönliches Bild Tietjens. Eine unerlässliche Ergänzung seiner persönlichen Verhaltensweisen, seiner geschäftlichen und künstlerischen Urteile sind den zur Verfügung stehenden Zeitungen und Zeitschriften zu entnehmen.

Die wichtigste Frage lautet jedoch: Ist eine Biografie, die gleichzeitig für Jahre der Berliner Operngeschichte steht, über Heinz Tietjen wirklich lohnenswert? 1987 erschien meine Dissertation über das „Charlottenburger Opernhaus“, heute „Deutsche Oper Berlin“. Tietjen wurde an diesem Haus zweimal zum Intendanten berufen – von 1925/26 bis 1928/29 und von 1948 bis 1954. Im Nationalsozialismus leitete er die Preußischen Staatstheater, darunter die „Staatsoper Unter den Linden“ (StaOP). Die ab 1935 in „Deutsches Opernhaus“ (DOH) umbenannte StäOp übernahm der Bariton Wilhelm Rode unter Führung des Propagandaministers Joseph Goebbels. Der preußische Ministerpräsident Hermann Göring ordnete sich die Verantwortung für die Preußischen Staatstheater zu. Die mit der Zuordnung verbundene politische und künstlerische Auseinandersetzung zwischen den beiden Kontrahenten, stellvertretend stehen hierfür das DOH und die StaOP, hatte schon seinerzeit auf mich eine enorme Anziehungskraft und weckte seit 1987 den Wunsch, mich mit Heinz Tietjen und Hermann Göring sowie Wilhelm Rode und Joseph Goebbels weiter zu beschäftigen, aber vor allem dem Phänomen Heinz Tietjen nachzuspüren.

Die Initialzündung für die Beschäftigung mit der Person Heinz Tietjen war einer Begegnung mit Brigitte Hamann zu verdanken. Ihre Veröffentlichung „Winifred, Wagner oder Hitlers Bayreuth“ und die hierin beschriebene Rolle Heinz Tietjens als künstlerischer Leiter der Bayreuther Festspiele in der NS-Zeit hat meine Neugierde geweckt. Während unseres intensiven Austausches teilte mir Frau Hamann mit, dass Tietjens zweite Frau, Liselotte Tietjen, 98-jährig in Baden-Baden lebte. Zwei Monate später lernte ich die vornehm

gekleidete, äußerst eloquente und aufgeschlossene Frau Tietjen in Baden-Baden kennen. Drei spannende, diskussionsfreudige, offene und informationsreiche Tage überzeugten mich, das Thema Tietjen zu verfolgen. Die Komplexität des Themas führte zu einer mehr als zehnjährigen intensiven Beschäftigung mit dem Künstler Tietjen und seinem Leben in den unterschiedlichen Zeitabschnitten. Kein Künstler steht für sich allein, sondern immer im Dialog mit Menschen und Traditionen. Tietjen steht für fünfzig Jahre Oper in Preußen/Deutschland und dreißig Jahre Berliner Operngeschichte. Insofern geht diese Arbeit über eine Biografie weit hinaus.

Tietjen musste sich in jungen Jahren mit der französischen Besatzung in Trier und Saarbrücken auseinandersetzen, erlebte das östliche preußisch-künstlerische Bollwerk Breslau, war mitverantwortlich für die Gründung und den Niedergang der legendären Krolloper, für die sogenannte ‚Entrümpelung' der Bayreuther Festspiele im Nationalsozialismus und kämpfte im Kalten Krieg für den Neuaufbau der Berliner StäOp. Als Generalintendant und Ministerialbeamter stand er nicht nur im kulturpolitischen, sondern immer auch im politischen Fokus der Gesellschaft. Seine kulturpolitischen Entscheidungen waren immer den politischen Umständen geschuldet. Konservativ gesinnt, als Beamter seinem Dienstherrn dienend, geriet er immer wieder, ob bewusst oder unbewusst, in politische Einflüsse und in Abhängigkeiten. Ohne die Beschäftigung mit der Person Tietjen ist Berliner (1925 bis 1955) respektive preußische Kulturpolitik in dieser Zeit kaum denkbar. Um seine Intendanzen nicht zu verlieren oder die ihm unterstellten Institutionen zu retten, entwickelte er sich zum wahren Künstler des Lavierens und zum Meister der Anpassung. Die erstmals zusammengetragenen Zahlen, Daten und Fakten spiegeln nicht nur Tietjens Leben, sondern seinen enormen Einfluss auf fünfzig Jahre preußischer, insbesondere Berliner Operngeschichte. Viele Gerüchte und Anekdoten begleiteten den Intendanten durch seine Lebensgeschichte. Einer schreibt vom anderen ab, einige Weisheiten von Zeitgenossen halten sich hartnäckig, wie z.B. seine aufgebaute Widerstandslegende.

Das hat Folgen für die Recherche: zehn Jahre Archive durchforsten, Zeitungen online lesen, viele Korrespondenzen und Interviews führen und sich mit historischen, künstlerischen und vor allem musikwissenschaftlichen Hintergründen beschäftigen. Viele verstreute Informationen über Tietjen mussten zusammengetragen werden. Letztendlich hat es sich doch gezeigt, wie lohnenswert und vor allem spannend die Beschäftigung mit dem Künstler Tietjen sein kann. Bei der Recherche bin ich auf zahlreiche falsche Daten und Fakten über Tietjen gestoßen, die er teilweise auch selber bewusst in die Welt gesetzt hatte – und die somit einer Korrektur bedürfen. Darüber hinaus war für fünfzig

Jahre Operngeschichte ein Überblick der von Tietjen betreuten Institutionen dringend erforderlich. Aus diesem Grund ist dieser Abhandlung ein ausführlicher Anhang beigefügt.

Eine ausführliche Chronik, eine Zusammenstellung seiner Inszenierungen und Dirigate, alle auffindbaren Dokumente und eine umfangreiche Literaturliste sollen zur vertiefenden, aber vor allem übersichtlichen Zusammenfassung dieses Themas dienen. Die ausführliche Auflistung der Primär- und Sekundärliteratur wird mit einer Zusammenstellung aller mir für diese Biografie zur Verfügung gestellten und gefundenen Korrespondenzen, inklusive der Fundorte, ergänzt. Zahlreiche Akten, Briefe, Zeitungen, Zeitschriften und weitere Dokumente sind aus den zahlreichen Archiven zusammengeführt. Mit dem umfangreichen Anhang verbinde ich auch die Hoffnung, die Grundlage für weitere Forschungen über die Person Tietjen und sein Umfeld zu legen. Eine zeitliche Kategorisierung in Form des Zeittafelformates, geordnet nach biographischen, historischen, gesellschaftspolitischen Daten und Fakten, sowie der von Tietjen betreuten Opernhäuser, wird darüber hinaus für eine bessere Übersicht zur Verfügung gestellt. Das Zeittafelformat versucht, die Komplexität des Themas auf andere Weise zusammenzuführen. Letztlich komplettiert eine Auflistung mit allen von Tietjen inszenierten und als Dirigent betreuten Premierenwerke diesen ausführlichen Anhang.

Jedes Kapitel soll für sich stehen. Viele biografische Daten und Fakten befinden sich am Anfang eines jeden Kapitels. Wer das Bedürfnis hat, bestimmte Themen, wie die Krolloper, Bayreuth oder ausführliche Spielplananalysen intensiver zu betrachten – die auch ergänzende biografische Daten und Fakten enthalten – und Tietjens Stellung zu diesen Themen kennenzulernen, dem empfehle ich, die Exkurse zu lesen. Diese Herangehensweise führt unweigerlich zu Wiederholungen und Faktenanhäufungen, das gilt es, für die Genauigkeit und die empfohlene Vorgehensweise, in Kauf zu nehmen. Entscheidend ist jedoch, dass die Exkurse immer eine andere Sichtweise und vor allem eine Vertiefung des Themas verfolgen.

Die zahlreichen Zitate stehen für sich und sollen sowohl die Zeit, die künstlerischen Beurteilungen als auch Tietjens Verhaltensweisen aus den unterschiedlichen Sichtweisen von Autoren, Kritikern und ihm selbst untermauern. Zitate sind im Original und mit allen orthografischen Fehlern übernommen.

Neben dem ausführlichen Anhang wird auch auf den ausführlichen Anmerkungsteil verwiesen. Hier verbergen sich nicht nur vertiefende Informationen zum Umfeld und Leben Tietjens, sondern auch zu kulturpolitischen Entscheidungen.

Die lange Beschäftigungszeit mit der Person Tietjen lässt mich hoffen, dass mit den Ergebnissen dieses Buches der Mensch und Künstler Tietjen wieder in die Gegenwart zurückgeholt wird und seine Verdienste über fünfzig Jahre Operngeschichte die entsprechende Würdigung erhalten.

Mit Sicherheit hatte er in seinen letzten Jahren viel Zeit, auf zahlreiche Begegnungen zurückzublicken: mit Künstlern, die zu seinem Erfolg beigetragen haben, aber auch mit künstlerischen Konkurrenten, die ihm sein Leben an den Opernhäusern nicht immer einfach machten. Dazu gehörten u.a. die Dirigenten Bruno Walter, Erich Kleiber, Leo Blech, Otto Klemperer, Wilhelm Furtwängler, Alexander von Zemlinsky, Karl Elmendorff, Herbert von Karajan, Robert Heger, Werner Egk, Ferenc Fricsay, Artur Rother, Leopold Ludwig; unzählige Sänger wie Sigrid Onegin, Karl Erb, Maria Olszweska, Alexander Kipnis, Lauritz Melchior, Moje Forbach, Lotte Lehmann, Lotte Schöne, Wilhelm Rode, Carl-Martin Oehmann, Maria Ivogün, Rose Pauly, Maria Eisinger, Frida Leider, Käte Heidersbach, Maria Müller, Heinrich Schlusnus, Theodor Scheidl, Barbara Kemp, Hans Fidesser, Emanuel List, Margarete Klose, Erna Berger, Maria Cebotari, Viorica Ursuleac, Ludwig Suthaus, Max Lorenz, Jaro Prohaska, Dietrich Fischer-Dieskau, Josef Greindl, Boris Greverus, Hans Beirer, Rudolf Schock, Christl Goltz, Irma Beilke, Anneliese Rothenberger, Erich Witte, Elisabeth Grümmer, Paula Buchner, Johanna Blatter, Marta Musial, Mathieu Ahlersmeyer Elfride Trötschel, Hermann Prey, Toni Blankenheim, Helga Pilarczyk; Bühnenbildner wie Emil Preetorius, Caspar Neher, Teo Otto, Ewald Dülberg, Panos Aravantinos, Leo Pasetti, Oskar Strnad, Traugott Müller, Wilhelm Reinking, Benno von Arent, Josef Fenneker, Lothar Schenck von Trapp, Waldemar Volkmer, Alfred Siercke, Jean Pierre Ponnelle, Günter Schneider-Siemssen und Ita Maximowna und Regisseure wie Franz Froneck, Ernst Legal, Arthur Maria Rabenalt, Gustaf Gründgens, Jürgen Fehling, Franz Ludwig Hörth, Rudolf Hartmann, Wolf Völker, Werner Kelch, Adolf Rott, Günter Rennert, Wieland Wagner sowie langjährige künstlerische Begleiter wie Dr. Julius Kapp, Richard Strauss, Werner Egk, Wilhelm Furtwängler oder auch Emil Preetorius.

Kein Vorwort ohne Dank an Mithelfende, Interview- und Korrespondenzpartner, an die meist enorm hilfreichen Archivare, Bibliothekare und wissenschaftlichen Mitarbeiter aller Archive. Mein Dank gilt insbesondere der, leider bereits verstorbenen, Historikerin Brigitte Hamann für ihre Ermunterung zur Abfassung dieser Biografie. An Liselotte Tietjen, mit 104 Jahren verstorben, die mit ihrer unglaublichen Energie und Gedächtnisleistung aus alten Zeiten plauderte und mit vielen Aspekten und Hinweisen über das persönliche Bild ihres Mannes meine Erkenntnisse entweder bestätigt oder auch korrigiert hat. Dietrich Fischer-Dieskau für die bereitwillige Schilderung seiner Zeit an der

StäOp in den Jahres 1948 bis 1955 und Josef Kley, großer Kenner der Opernwelt nach dem zweiten Weltkrieg und großer Verehrer sowie Biograf von Michael Bohnen; Clara Manser, Michael Fischer und Elisabeth Bock für die intensive Durchsicht des Textes.

Undenkbar wäre diese Biografie ohne die Mithilfe der Akademie der Künste (Nachlass HeinzTietjen-Archiv, Carl-Ebert-Archiv), dem Bundesarchiv, dem Geheimen Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz, dem Staatsarchiv der Freien und Hansestadt Hamburg, dem Landesarchiv Berlin, der Staatsbibliothek zu Berlin, dem Stadtarchiv Trier, dem Stadtarchiv der Landeshauptstadt Saarbrücken, der Friedrich-Ebert-Stiftung-Breslau, dem Auswärtigen Amt, der Universitätsbibliothek Basel, der Bayerischen Staatsbibliothek, dem Deutschen Bühnenverein, der Alfried Krupp von Bohlen und Halbach-Stiftung, dem Staatsarchiv Freiburg, der Preetorius-Stiftung, der Gottfried von Einem Musik-Privatstiftung, der Swarowsky Stiftung, der Theatersammlung Schwerin, dem Richard-Strauss-Institut, der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien und letztendlich dem Deutschlandsender und dem WDR.

Die Bayreuther Wagnerfamilie hat sich leider einer Auseinandersetzung mit der Zeit des Nationalsozialismus verweigert. Zwar standen mir die Archive zur Verfügung, aber wertvolle Materialien zur NS-Zeit liegen immer noch unter Verschluss. Ein Kontakt mit Katharina Wagner ist trotz mehrfacher Anfragen meinerseits nicht zustande gekommen.

Mein besonderer Dank gilt den Nachlasserben Liselotte Tietjens, vor allem der Enkelin Dorle Wenger, der ich viele persönliche Details über die Familie Tietjen verdanke, und dem Vorsitzenden der Deutschen Richard-Wagner-Gesellschaft Rüdiger Pohl, der mir mit seiner ungeheuren Energie die Welt der Bayreuther Festspiele nähergebracht hat.

Kapitel 1: Jugendjahre (1881 bis 1902)

Der Diplomatensohn in Tanger – Früher Tod des Vaters – Unruhige Jahre – Tanger – Istanbul – Wiesbaden – Bremen – Dropsattel – Yaounde – Bremen – Kaufmännische Ausbildung – Handelslehre – Einsatz in Afrika – Eine Augenkrankheit verändert alles – Arthur Nikisch und die Entscheidung für eine künstlerische Laufbahn – Lehrmonate am Gewandhausorchester Leipzig – Erste Erfahrungen in der Provinz – Mit „Tristan und Isolde" zum Musiktheater



Heinz Tietjen mit 10 Jahren.

„Deutschland klirrte in Marokko mit dem Säbel, provozierte England durch seine Politik ‚Berlin-Bagdad', und Wilhelm II. ernannte sich zum ‚Freund aller Mohammedaner'". (Roland Nitsche. Der häßliche Bürger. S. 122)

Reichskanzler Bülow: „Wir wollen niemanden in den Schatten stellen, aber wir wollen auch einen Platz an der Sonne." (Sebastian Haffner. Von Bismarck zu Hitler. S. 93)

„Die um 1850 geborene Generation hat das Wilhelminische Zeitalter getragen und bestimmt. Die ein Menschenalter danach um 1880 Geborenen sind im Banne des Wilhelminischen Kaiserreichs aufgewachsen und haben von ihm die politischen Maßstäbe für ihr Leben erhalten." (Hans Joachim Schoeps. Zeitgeist im Wandel. Bd. 1: Das Wilhelminische Zeitalter. S. 18)

Heinrich Vivian Tietjen wird am 24.06.1881 in Tanger (Marokko) geboren. Es ist 7 Uhr morgens und noch ist die Temperatur erträglich. Wir wissen nichts über die Wohnverhältnisse und die Geburt. Wir wissen wenig über die ersten vier Jahre, die Heinrich Vivian, später nur noch Heinz genannt, in Tanger verbringen wird. In seinen wenigen Interviews äußert er sich nur einmal über seine Eltern. Das Privatleben ist und wird selten ein öffentliches Thema für ihn sein. Warum ist das so? Versuchen wir, die möglichen Hintergründe schon in den ersten Jahren zu ergründen. Vieles, ob wahrheitsgemäß oder als gestrickte Legende von Heinz Tietjen immer wieder verbreitet, ob bewusst oder unbewusst verdrängt, werde ich hinterfragen, erforschen und infrage stellen müssen.[1]

Am 18.06.1879 haben Heinz Tietjens Eltern, Otto Wilhelm Tietjen (27.03.1846–01.05.1884) und Jessie Campbell (16.06.1859–16.11.1904) in Gibraltar geheiratet.[2] Tietjens Vater ist gebürtiger und vereidigter Bremer Bürger. Otto Wilhelms Vorfahren, Heinz Tietjens Großeltern, sind Johann Friedrich Tietjen (seinen Bürgereid legt er 1837 ab)[3] und Margarethe Agnese Tietjen, geb. Klitzke. Tietjens Großvater verdient sich seinen Lebensunterhalt als Kustos an einer Schule in Bremen. Er ist vermutlich nicht sehr vermögend und eher dem Kleinbürgertum zuzuordnen. Jessie Campbells Vater wird in den mir zur Verfügung stehenden Akten nie erwähnt. Die einzige bekannte Information: Ihr leiblicher Vater stirbt 1861 – Jessie ist zwei Jahre alt – und hinterlässt Frau und vier Kinder. Einige Jahre später heiratet ihre Mutter, Mary Campbell, den Archivar des Vize-Admiralitäts-Hofs zu Gibraltar (Registrar of Vice-Admiralty Court) Archibald W. Campbell, der aus einer alten Offiziersfamilie



Tietjens Mutter, Jessie Camphell, ca. 1884.



Heinz Tietjens Vater Otto Wilhelm Tietjen, ca. 1880.

stammt. Jessie wächst bei ihrem Stiefvater in Gibraltar auf. In einem seiner seltenen Interviews berichtet Heinz Tietjen, nicht ohne Stolz, dass sein Vater in den „bürgerlichen Hochadel" eingeheiratet hat.[4] Eine mehr als schmeichelhafte Bezeichnung für deren Lebensverhältnisse. Ihr Stiefvater Archibald stirbt 1879 kurz vor ihrer Hochzeit und hat wenig zu vererben.[5] Ihre Mutter, Mary Camphell, geb. Morgan, beabsichtigt, nach dem Tod ihres Mannes nach England zu ziehen.[6.] Im Anschluss an die Erstellung des Aufgebotes zieht sie dann aber mit ihrer zweiten Tochter, also Jessies Schwester, nach Tanger, eröffnet eine kleine Schule und unterrichtet dort.

Heinz' Vater, Otto Wilhelm, ist evangelisch, besucht bis zur Prima eine Realschule in Bremen, absolviert eine kaufmännische Ausbildung, wird nachfolgend im Auswärtigen Amt tätig, leistet seinen Bremer Bürgereid am 14.04.1871 und beginnt seinen diplomatischen Dienst an einer der ersten Kaiserlichen Ministerresidenturen des Deutschen Reiches am 01.07.1871 in Caracas (Venezuela)[7] als „diätarisch remuneriter" Kanzleiassistent[8] und wird am 03.07.1871 mit 25 Jahren als Beamter vereidigt. Die preußische Vertretung/Ministerresidentur – als eine der ersten Auslandsvertretungen des Deutschen Reiches 1871 neu eröffnet – leitet Geheimrat von Guelich[9]. 1873 versetzt das Deutsche Reich Generalkonsul Guelich in die neu eröffnete Ministerresidentur nach Tanger und der Generalkonsul bittet Otto Wilhelm Tietjen, ihn dort zu unterstützen. Am 01.10.1873 tritt er seinen Dienst, weiterhin in der Funktion als Kanzleias-

sistent, in Tanger an.[10] Über die Situation der Vertretung in Tanger, sowie die gesellschaftlich-politische Atmosphäre in Marokko[11] berichtet Adolf von Conring[12], als Vertreter der Firma Krupp in Marokko unterwegs, sehr detailliert:

> „Der augenblickliche Vertreter deutscher Interessen ist der Minister-Resident Herr Theodor Weber. Lange Jahre und die besten seines Lebens als Consul in Beirut verlebend, d. h. unter ganz anderen Bedingungen, Verhältnissen und Anforderungen, als solche in Marroco herrschen, scheint er etwas alt für seinen mit 10,000 Thalern dotirten Posten geworden zu sein. […] Der seit längern Jahren in Tanger residirende Kanzler der Legation, Herr W. Tietjen aus Bremen, ist ein tüchtiger Beamter und hat sich schon öfter um deutsche Interessen wohl verdient gemacht. In dem schönen, theilweise neu erbauten Gebäude der deutschen Legation, mitten in dem grossen Garten des ehemaligen schwedischen Consulats gelegen, und unmittelbar am Hauptthore Tangers, wohnt Herr Th. Weber. Er ist unverheirathet und lebt mit seinen ebenfalls unverheiratheten beiden Schwestern zusammen. Der festangestellte Dragoman der Legation ist Mansour Melhameh, ein geborener Syrier; zwei maurische Soldaten, wie solche jeder Legation zum Schutze beigegeben werden, die einer Art von Soldaten-Kaste angehören, sowie ein Reitknecht, ein Koch, eine Magd, ein Laufbursche und ein Gärtner mit seinen Gehülfen vervollständigen das Personal der deutschen Legation in Marroco.“[13]

Conring beschreibt Tietjens Vater als „tüchtige[n] Beamte[n]“, der die „deutschen Interessen vertritt“. Was macht einen tüchtigen Beamten 1877 in Tanger aus? Welche Interessen verfolgt das Deutsche Reich mit der Eröffnung der Vertretung in Tanger und wie verhalten sich die wilhelminischen Repräsentanten Theodor Weber und Otto Wilhelm Tietjen in der Hafenstadt?

Bereits am 18.07.1865 wird von den Reichstagsabgeordneten Reuter, Gumpert und Wenzel eine Denkschrift an Reichskanzler Bismarck u.a. mit der Bitte gerichtet, eine deutsche Nationalvertretung in Marokko einzurichten. Zu diesem Zeitpunkt ist Reichskanzler Bismarck nicht davon überzeugt, dass Preußen Expansionsbestrebungen in Afrika zu verfolgen hätte. Im August 1867 stellt Reuter einen weiteren Antrag. Jetzt aber an den preußischen Minister für Handel, Delbrück, mit der Bitte, die „Notwendigkeit eines Nationalschutzes resp. Vertretung preußischer und deutscher Interessen im Kaiserreich Marokko“[14] zu unterstützen. Handelsinteressen, vor allem der Waffenhandel, stehen im Fokus einzelner Reichstagsabgeordneter und Unternehmer. Erst nach dem Deutsch-Französischen Krieg 1870/71 und dem folgenden wirtschaftlichen Aufschwung, verbunden mit der ersten wirtschaftlichen Krise 1873 – weitere folgen 1882 und 1891 – und dem durch den Sieg über Frank-



Residenz in Tanger ca. 1881.

reich entstehenden nationalen Selbstbewusstsein, beginnen sich die kolonialen und imperialistischen Expansionsbestrebungen, insbesondere nach Afrika, zu entwickeln. Somit ist die Errichtung der deutschen Ministerresidentur im Sultanat Marokko (1873) aus preußischer Sicht nicht nur folgerichtig, sondern mehr als vorausschauend, um spätere Aktivitäten umzusetzen.

1873 setzt die erste Wirtschaftskrise im Deutschen Reich ein und man glaubt, gerade in Afrika profitable Absatzmärkte zu finden. Großes Interesse entwickelt insbesondere die Krupp-Familie. Sie knüpft schon sehr früh intensive Kontakte mit der reichsdeutschen Vertretung in Tanger. Diese hilft den Krupps bei der Erkundung und der Suche nach industriellen und kommerziellen Märkten in Marokko. Adolf von Conrings Erfahrungsbericht führt nicht nur zum Engagement der Krupps in Marokko, sondern auch zur Freundschaft zwischen Tietjens Vater und dem in der Vertretung arbeitenden Dragoman Mansour Melhameh, der später auch für Krupp Geschäfte abwickelt. Die Aktivitäten der deutschen Vertreter und die der marokkanischen zukünftigen Handelspartner, inklusive des Sultans von Marokko, lassen jedoch noch nicht auf ein großes Arbeitstempo schließen. Conring schildert die dortigen Arbeitsgegebenheiten unmissverständlich:

„Da nun in Marroco die wirklichen Geschäfte, welche der diplomatische Verkehr zur Folge haben könnte, sich auf ein Minimum reduciren, so haben sämmtliche Legationen, von dem Chef bis zum Dolmetscher, grosse Langeweile und wissen kaum, wie sie ihre Zeit hinbringen sollen."[15]

Deutsche Gemütlichkeit, laut Conring, auch angepasst an ein geläufiges marokkanisches Arbeitstempo, verbunden mit viel Geduld im geschäftlichen Umgang, zeichnen das Leben der wenigen deutschen Bewohner Tangers aus:

"Von Deutschen existiren nur zehn Personen: 1. Der deutsche Minister, Herr Th. Weber. 2. 3. 4. Dessen beide Schwestern und ein Fräulein Nagel. 5. Der Neffe des Ministers, Herr E. Schumann. 6. Der Kanzler der Legation, Herr W. Tietjen. 7. Der Architekt Herr O. Wentzel aus Sachsen. 8. Der Vorsteher des Leuchtthurms auf Cap Spartel, Herr Gumpert aus Böhmen, und in letzterer Zeit die Herren 9. Haessner und 10. Joachimssohn aus Berlin und Breslau. [...] Von den Monaten März und April bis Mitte September regnet es hier nicht, und selbst der Winter ist sehr milde; die Durchschnitts-Temperatur ist während der Monate November, December, Januar, Februar und selbst noch März stets zwischen 50–60 Grad Fahrenheit, und dies ist doch die eigentliche Zeit für Kranke. Auch ist Tagund Nacht-Unterschied sehr gering und ungemein normal."[16]

In seiner überheblichen, aber mit Sicherheit der Denkweise der Beamten Theodor Weber und Otto Wilhelm Tietjen nicht unähnlich, schildert er auch das Leben in Tanger:

„Die Zersetzung des marrocanischen Reiches kann nichts aufhalten. Ueberhaupt ist der Islamismus der Widerspruch jeder modernen und socialen Organisation, wie wir solche in Europa verstehen. Tanger, arabisch: Tandschah. Tanger ist sehr alten Ursprungs, da es schon zu Zeiten der Römer als Tingis erwähnt wird, liegt malerisch in einer Art von Vertiefung von den sie umgebenden Höhen, die nach Westen zu ansteigen, und wird von der drohend aussehenden Kaskah überragt. Bis Gibraltar werden 8 Meilen = 60 km gerechnet. Tanger ist, Dank der Energie der fremden Vertreter, heute unbedingt die reinlichste Stadt Marrocos, und wenn ihre Strassen auch eng, winklig und verbaut sind, so sind dieselben passirbar und die sogen. Hauptstrasse macht Anspruch auf ein erträgliches Pflaster. [...] Zu erwähnen ist noch, dass die Wichtigkeit dieses Platzes darin besteht, dass hier der Sitz sämmtlicher, bei der marrocanischen Regierung accreditirten europäischen Minister, General Consuln und deren Anhang und Gefolge ist, sowie der bedeutendste Sammelplatz der christlichen Bevölkerung.

> [...] Auch als Handelsort ist Tanger von Bedeutung, und sein stets zugänglicher und tiefer Hafen bietet guten Ankergrund; von hier aus wird ziemlicher Exporthandel getrieben, bei welchem Gibraltar das Hauptinteresse hat. Eine, mit Ausnahme Freitags, täglich stattfindende Steam Verbindung wird mit Gibraltar durch die 3 kleinen Dampfer ‚Hercules, Lion Belge und Jakal' hergestellt. Man behauptet, die Stadt Tanger habe 18–20.000 Einwohner, unter denen mindestens 6–7.000 Juden sind; diese spielen eine bedeutende Rolle und sind die einzigen Vermittler zwischen Europa und Afrika."[17]

Die preußische Ministerresidentur liegt in unmittelbarer Nähe aller Konsulate, Residenzen und Botschaften.

> „Herr Dr. Th. Weber hatte das Glück, das Haus und den schönen weitläufigen Garten des ehemaligen schwedischen General-Consul für das deutsche Reich zu erwerben. Da die vorhandenen Räumlichkeiten nicht genügten, so bewilligte das auswärtige Amt in Berlin den An- und Ausbau des heutigen Hauptgebäudes, welches von maurischen Handwerkern nach deutscher Angabe ausgeführt worden ist. [...] Die sonstige Einrichtung ist halb europäisch, halb orientalisch, Kronleuchter, Armleuchter und Lampen hat Stobwasser in Berlin geliefert. Das eine von ihnen ist das englische Royal Victoria-Hotel, unmittelbar über dem Hafen auf einer Bastion liegend, schon von Weitem sichtbar. Es wird von einem englischen Mulatten Martin gehalten und ist als ausnahmsweise theuer bekannt. Das zweite gehört dem alten Franzosen Mr. L. Bruzeaud, der bereits sein Schäflein im Trocknen hat. Obgleich in einer kleinen, winkligen Gasse, mitten in der Stadt liegend, ist es schon seiner Küche halber vorzuziehen, und an der um 7 Uhr stattfindenden table d'hôte findet man la jeunesse dorée des Ortes in der Person des englischen Secretairs und der spanischen sogen. jonvenes de lengua."[18]

Otto Wilhelm Tietjen hat mit Sicherheit kein anstrengendes Arbeitsleben, man könnte es gemütlich nennen, mit eher deutschen als marokkanischen Kontakten und einem ausgeprägten Freizeitleben. Es ist zu vermuten, dass die Betreuung Adolf von Conrings zu seinen abwechslungsreichsten Tätigkeiten für Tage und Wochen gehört. Von späteren Äußerungen seines Sohnes wissen wir aber, dass er die Zeit dazu nutzt, seine Sprachkenntnisse zu verbessern – er beherrscht auf jeden Fall Französisch, Englisch und Arabisch – und Gedichte schreibt.[19]

Nachdem von Guehlich 1877 nach Chile versetzt wird, übernimmt Theodor Weber die Vorgesetztenfunktion von Otto Wilhelm Tietjen. Die Vertretung erhält bereits weit vorausschauend die Aufgabe, Tanger als Zwischenstation für



Tietjens Mutter in Abendrobe, ca. 1890.

die Handelsschifffahrt aufzubauen und als Einfallstor für zukünftige imperiale Eroberungen des wilhelminischen Reiches zu festigen. Sie nutzt die Jahre vor der eigentlichen Kolonialisierung Afrikas, als mit dem Beschluss der Kongo-Konferenz 1884/85 u.a. Kamerun, Togo und Deutsch-Südwestafrika (Namibia) zu „deutschen Schutzgebieten" erklärt werden, indem sie die engen Kontakte mit Frankreich und Großbritannien intensiviert, die ihren Einfluss in Marokko seit Jahren pflegen.

Auf der Suche nach Ressourcen und nach dem dringend benötigten Märkten für Überproduktionen in Deutschland ist man gezwungen, Kolonialisierungen als Ventil für innere Konflikte zu nutzen. Demzufolge beauftragt Reichskanzler Bismarck Theodor Weber schon 1877, der marokkanischen Regierung einen Handelsvertrag aufzudrängen, um den Einfluss Frankreichs und Großbritanniens zu minimeren. Dieser Wunsch führt 1877 zu Verhandlungen, die bis 1880 ruhen und erst 1885 bzw. 1890 zum Abschluss kommen. Somit bleibt der Handel zwischen Preußen und Marokko bis 1880 eher unbedeutend. Netzwerken, insbesondere zu den französischen, aber lieber mit den britischen Vertretern, ist die eine Seite der Vertretung in Tanger. Die andere Seite zeigt sich in der Aufnahme intensiver Kontakte zur Waffenindustrie, in Vertretung

der Firmen Krupp und Haessner & Joachimson. „Deutschland klirrte in Marokko mit dem Säbel, provozierte England durch seine Politik ‚Berlin-Bagdad', und Wilhelm II. ernannte sich zum ‚Freund aller Mohammedaner'."[20] Vor allen Dingen der Waffenhandel erhält eine intensive Förderung durch die deutsche Vertretung. Conring hebt speziell Otto Wilhelm Tietjens Hilfestellung dabei heraus:

> „Schon damals war die deutsche Ministerresidentur in Marokko der Firma Krupp bei der Anbahnung von Waffengeschäften behilflich. [...] Die Reichsregierung verfolgte mit der Förderung des Marokkohandels politische Ziele. [...] Konsequent ist diese militärische Marokkopolitik von deutscher Seite fortgeführt worden. Wieder und wieder haben deutsche Offiziere am Hofe des Sultans geweilt und erfolgreich die Tendenz verfolgt, im Kriegsfalle Marokko gegen Frankreich zu benutzen. In den siebziger Jahren trat die militärische Variante dieser Konzeption in den Vordergrund, in der ersten Hälfte der achtziger Jahre hingegen die kolonialpolitische Seite. [...] Die Vermittlung von Waffenlieferungen sollte nicht nur der deutschen Rüstungsindustrie helfen, einen neuen Absatzmarkt zu finden, sondern wurde wohl auch als geeignetes Mittel betrachtet, Marokko für die ihm zugedachte militärische Rolle zu engagieren. [...] Weber vermittelt Waffengeschäfte zwischen Marokko und Krupp (1876). Die deutsche Diplomatie war sorgsam darauf bedacht, in Marokko nichts zu unternehmen, was die Beziehungen zu England trüben könnte, und in gutem Einvernehmen mit England vorzugehen. Auch England war an der Erhaltung des Status quo in Marokko interessiert. [...] Mit der Überproduktion des Jahres 1882 verstärkte sich das Bestreben nach kolonialer Expansion. 1884 wurde Deutschland zu einer Kolonialmacht. Wenn auch das Hauptinteresse der deutschen Großbourgoisie sich auf die noch ‚freien' Gebiete des transsaharischen Afrikas konzentrierte, richteten seit Anfang der achtziger Jahre doch bestimmte Gruppen ihr Augenmerk auf Marokko. [...] Während in den siebziger Jahren die Ausdehnung der Handelsbeziehungen der Initiative der einzelnen Firmen mehr oder weniger selbst überlassen blieb, unternahmen von jetzt ab bestimmte Gruppen des Handels, der Schifffahrt und der Industrie systematische Anstrengungen, um in Marokko Fuß zu fassen. In der Kolonialpropaganda nahm die Marokkoexpansion einen nicht unbeträchtlichen Raum ein."[21]

Waffengeschäfte,[22] politische Kontakte knüpfen und wilhelminische Expansionsgelüste schon sehr früh zu vertreten,[23] lassen darauf schließen, dass Tietjens Vater ein nationalbewusster Bürger des Deutschen Reiches,[24] ein eifriger

Vertreter deutscher Interessen, ein strenggläubiger Protestant mit Karriereambitionen, ausgestattet mit bürgerlichen Tugenden, aber wohl auch ein wenig Abenteuerlust, gewesen ist.

1877 – Otto Wilhelm ist 31 Jahre – muss er, wo auch immer, Jessie Campbell kennengelernt haben. Vielleicht auf einer seiner zahlreichen Ausflüge mit dem Postschiff nach Gibraltar – drei Schiffe verkehren täglich mehrmals zwischen Tanger und Gibraltar – oder auch in Tanger. Wir werden es wohl kaum jemals erfahren. Was wir wissen: Sie ist 18 Jahre, man kann sie als ausgesprochen attraktiv bezeichnen,[25] ist gebürtige Engländerin und wohnt mit ihrer Mutter und einer ihrer Schwestern in Gibraltar. Zu diesem Zeitpunkt leben ihre anderen Schwestern in London und in Konstantinopel. 1877 verloben sich Jessie und Otto Wilhelm.[26] Nach der Verlobung zieht Jessie mit ihrer Schwester und Mutter Mary von Gibraltar nach Tanger. Mary Campbell eröffnet dort eine kleine Schule, in der alle drei unterrichten. Am 03.10.1878 beantragt Otto Wilhelm einen dreimonatigen Urlaub, um seine Verlobte den Eltern vorzustellen. Theodor Weber befürwortet diesen Urlaub mit den wärmsten Worten gegenüber Bernhard von Bülow, dem Staatssekretär des Äußeren (1876–1879/1897–1900) und späteren Reichskanzler des Deutschen Kaiserreichs (1900–1909).

> „Er besitzt im vorzüglichen Grade alle diejenigen Eigenschaften, welche ein tüchtiger Subaltern-Beamter besitzen muß: Ordnung, Pünktlichkeit, Verschwiegenheit, Treue und Diensteifer, er spricht und schreibt mehrere Sprachen sehr gut, seine Handschrift ist, wie Ew. Exc. nicht unbekannt ist, deutlich und gut. [...] pp. Tietjen ist nun schon seit 7 Jahren im Reichsdienste, aber immer nur noch mit fixirten Diäten beschäftigt. Er war zwei Jahre lang mit Geh. Rat von Guelich in Carracas und arbeitet in dieser Minister-Residentur seit 5 Jahren. Es ist mir bekannt, daß Herr von Guelich mit seinen Leistungen und seiner Aufführung ebenso zufrieden war, wie ich. Pp Tietjen wünscht nun umso lebhafter endlich definitiv angestellt zu werden, als er die Absicht hat, mit einer jungen Dame von sehr guter Familie, Miss Jessie Campbell, sich zu verheiraten.“[27]

Bürgerliche Tugenden wie Ordnung, Pünktlichkeit, Verschwiegenheit, Treue und Diensteifer sind es, die auch seinem Sohn Heinz in allen zukünftigen Aufgaben nicht nur immer wieder bescheinigt werden, sondern auszeichnen. Insbesondere Verschwiegenheit und Beamtentreue entwickeln sich zu seinem Markenzeichen.

Otto Wilhelm fährt mit Jessie 1878 nach Bremen, um sie den Eltern als seine Verlobte vorzustellen. Die Eltern, schon hochbetagt und in bescheidenen Verhältnissen lebend, haben mit Stolz den beruflichen Werdegang ih-



Heinz Tietjen Mutter mit ihrer Schwester in Istanbul, ca. 1891

res Sohnes verfolgt und dürften mehr als beeindruckt von der zukünftigen Schwiegertochter aus „sehr guter Familie“ gewesen sein.[29] Aus Bremen zurückgekehrt, stellt Otto Wilhelm am 05.03.1879 das Gesuch zur Heirat an Staatssekretär Bülow. Ein derartiges Gesuch ist, lt. Theodor Weber, eigentlich unnötig. Aber es zeigt doch die Haltung Otto Wilhelms, im vorauseilenden Gehorsam seine Beamtenpflichten zu erfüllen und das Gesuch trotzdem einzureichen. Der vorauseilende Gehorsam wird auch Otto Wilhelms Sohn sein ganzes Leben lang begleiten.

Mit Sicherheit hat das Auswärtige Amt die Hochzeit seines preußischen Beamten mit einer Frau aus dem britischen Adel als nützlich angesehen, um die zukünftigen wirtschaftlichen und politischen Beziehungen weiter zu festigen. Auch aus diesem Grund werden in einem Schreiben die positiven Eigenschaften Otto Wilhelms hervorgehoben: die Verbindung mit einer guten Partie mit dem Wunsch einer notwendigen nicht unerheblichen Gehaltserhöhung auf 4.500 Taler (in Caracas erhielt er 1.500 Taler) für ein auskömmliches Eheleben. Bereits am 28.03.1879 erfolgt die erhoffte positive Antwort.[30] Anfang Juni 1879 hängt das Aufgebot in Gibraltar aus. Fast gleichzeitig muss Jessie nach Gibral-

tar reisen, da laut Kolonialgesetz Einwohner Gibraltars vierzehn Tage vor der Hochzeit vor Ort sein müssen. Otto Wilhelm erhält acht Tage Urlaub, reist am 15.06.1879 nach und am 18.06.1879 sind Jessie und Otto Wilhelm am Ziel ihrer Wünsche.[31] Am 30.06.1879 nimmt Otto Wilhelm seinen Dienst wieder auf. Ein Jahr später (01.04.1880) erhält er endlich die lang ersehnte Beförderung. Er darf sich jetzt Legationsrat nennen und erhält eine kräftige Gehaltserhöhung auf 4.800 Mark inklusive einer Pensionsberechtigung über 2.100 Mark. Möglich war die Gehaltserhöhung und Pensionsberechtigung allerdings nur durch die vorher erfolgte, nochmalige bzw. neue Vereidigung als Beamter am 03.06.1880.[32] Ordnung muss sein. Voller Inbrunst und mit großer Überzeugung leistet er in der deutschen Vertretung den Beamteneid:

> „Ich, Otto Wilhelm Tietjen, schwöre zu Gott
> dem Allmächtigen und Allwissenden, daß,
> nachdem ich zum Beamten des Deutschen
> Reichs bestellt worden bin, ich in dieser
> meiner Eigenschaft S[r] Majestät dem Deutschen Kaiser treu und gehorsam sein, die
> Reichsverfassung und die Gesetze des Reichs
> Beobachten und alle mir vermöge meines
> Amts obliegenden Pflichten nach meinem
> besten Wissen und Gewissen genau erfüllen will,
> so wahr mir Gott helfe durch Jesum Christum
> zur Seligkeit, Amen!“[33]

Die bürgerlichen Verhältnisse sind geklärt, das Einkommen vermutlich auskömmlich, aber noch ist das Eheglück nicht vollkommen. Otto Wilhelm wünscht sich einen Stammhalter. In seiner neuen Funktion als Legationskanzlist vertritt er den Ministerresidenten Weber vom 03.06. bis zum 01.09.1880. Endlich wird Jessie schwanger und am 24.06.1881 um 7.00 Uhr morgens freuen sich beide über die Geburt ihres Sohnes Heinrich Vivian Tietjen. Die Geburtsbestätigung unterschreiben der Waffenhändler Eduard Haessner – deutscher Staatsbürger und in Tanger lebend – und der an der deutschen Vertretung und später für Krupp arbeitende und intensiv am Waffenhandel beteiligte türkische Staatsbürger Dragoman Mansur Melhomeh.[34]

Die Taufe erfolgt am 01.04.1882 durch den Referenten Bingham, Vertreter der „geistlichen [...] englischen Kirche“ aus Gibraltar, der damit die Aufnahme in die Gemeinschaft der protestantischen Christen legitimiert.[35] Von Oktober bis Dezember 1882 reist die junge Familie noch einmal nach Bremen, um

das Kind seinen Großeltern vorzustellen. Vom 29.05. bis 19.08.1883 vertritt er wieder Theodor Weber, erhält sogar ein Repräsentationsgeld und erwirkt eine weitere Gehaltserhöhung und einen Waisen- und Witwengeldanteil von 94,50 Mark jährlich. Gerade diese finanzielle Entscheidung wird sich für Jessie später als lebensnotwendig erweisen, denn am 01.05.1884 stirbt ihr Mann mit 37 Jahren. Die Todesursache wird in den Akten des Ministeriums nicht erwähnt.[36] In den letzten Stunden seines Lebens bittet er Jessie, ihren Sohn zum deutschen und Bremischen Staatsbürger und einen „wohlgestalteten Knaben" zu erziehen. Jessie ist nun mit 25 Jahren und ihrem dreijährigen Sohn Heinz ohne finanziellen Rückhalt und mit der alleinigen Erziehung partiell überfordert. Jessies Stiefvater ist vor ihrer Hochzeit gestorben und hat weder seiner Frau noch seinen Stiefkindern Vermögenswerte hinterlassen.[37] Mary, Jessies Mutter, lebt schon seit Jahren mit Jessies Schwester in Tanger, leitet eine kleine Schule und lebt vom Schulgeld. Otto Wilhelm hat seine wenigen Ersparnisse in Deutschland angelegt und sich verspekuliert. Die Firma geht in Konkurs. Eine Gehaltserhöhung reicht nunmehr gerade so zum Unterhalt der kleinen Familie. Auf sich allein gestellt, muss Jessie ums nackte Überleben kämpfen. Dabei war sie aber immer bestrebt, den letzten Wunsch ihres Mannes wie auch immer zu erfüllen. Mary, ihre Mutter, stellt sie in ihrer kleinen Schule in Tanger an. Hier unterrichtet sie Zeichnen, Sprachen und Musik. Ergänzend setzt sich der unverheiratete Theodor Weber mit enormer Energie – vielleicht nicht ohne ‚Hintergedanken' – für die junge und attraktive Witwe ein. Er beantragt eine kleine Beamtenpension/Witwengeld, obwohl deren Anwartschaft noch nicht erreicht ist. Er begründet den Wunsch: Sie benötige unbedingt eine Pension, um überleben zu können. Darüber hinaus gab sie ihrem Gatten das Versprechen, das ihr „einziges Kind, einen wohlgestalteten Knaben", Sohn deutscher Staatsbürger, und seine Erziehung in Deutschland erhalten wird. Man bittet, ihr die Pension auszuzahlen (auch wenn er erst 5 Jahre Beamter war), um damit Tietjen „zu einem braven, deutschen Manne" zu erziehen.[38] Theodor Weber gelingt nicht nur die Bewilligung einer Witwen- und Waisenrente – etwa 10 % des ursprünglichen Gehaltes ihres Mannes –, sondern auch die Auszahlung von 800 Mark aus dem sogenannten Gnadenquartal und darüber hinaus noch eine Sonderzahlung über 300 Mark (06.05.1884).[39] Für Heinz muss Jessie, auf Empfehlung Theodor Webers, über ein bremisches Gericht einen Vormund suchen, den sie wohl auch sehr schnell findet.[40]

> „In der bürgerlichen Gesellschaft war der soziale Status der Frau über den Namen und Berufsstand des Mannes definiert. Nicht das hinterlassene Vermögen, sondern kulturelle Normen bestimmten das soziale Sein."[41]

Nach diesem Prinzip muss Jessie zukünftig leben und Heinz erziehen. Ihre Lebensumstände machen es ihr nicht leicht. Während sich Jessie um ihren und Heinz Lebensunterhalt bemüht, beginnen für ihren Sohn schwierige Jahre. Bis zu seinem zehnten Lebensjahr verbringt er seine Jugend in Tanger, Bremen, Konstantinopel und schließlich in Wiesbaden. Die Erziehung übernehmen in den ersten Jahren vorwiegend die Großmutter und Theodor Weber in Tanger. Monate nach dem Tod ihres Mannes muss Jessie erkennen, dass die finanzielle Unterstützung ihrer Mutter sowie das Witwen- und Waisengeld nicht ausreichend für ein bürgerlich gewohntes Leben sind. Am 19.10.1884 reist sie zu ihrer Schwester nach Konstantinopel und bleibt dort zunächst bis zum 23.05.1885. Heinz lässt sie bei ihrer Mutter zurück; die kleine Pension erhält Theodor Weber zur monatlichen Übergabe an Heinz' Großmutter.[42] Heinz verliert mit drei Jahren nicht nur seinen Vater, sondern zunächst erst einmal für sieben Monate auch seine Mutter als Bezugsperson. Um die Vormundschaft für Heinz zu regeln, kehrt Jessie im Mai 1885 nach Tanger zurück, um mit ihm nach Deutschland zu reisen. Die Reise muss finanziert werden. Erneut bittet sie Theodor Weber um Hilfe. Ihm gelingt es zum wiederholten Male, eine Sonderzahlung von 300 Mark zu erwirken.[43] Sie reist nach Wiesbaden und wohnt dort bei einer Schwester von Theodor Weber.[44] Am 01.12.1885 zieht Jessie dann nach Konstantinopel zu ihrer Schwester und wird dort bis 1892 ihren Hauptwohnsitz einrichten. Heinz wohnt in dieser Zeit bei der Großmutter in Tanger. Er wird dort sowohl von einem Hauslehrer unterrichtet als auch später die ersten Schuljahre absolvieren. Theodor Weber kümmert sich intensiv um Heinz und wird zum Vaterersatz. In Briefen an Jessie Tietjen schildert er Heinz' erste schulischen Schwierigkeiten, betont aber auch die später einsetzende positive Entwicklung durch seinen sich entwickelnden Ehrgeiz.[45] Er lernt Lesen, Schreiben, Französisch, Englisch, Arabisch und erhält, durch seine gut Klavier spielende Großmutter, Klavierunterricht. Deutsch lernt Heinz sehr spät und erst in Vorbereitung auf die Übersiedlung nach Deutschland. Zwischenzeitlich reist Jessie im April 1886 zu ihrer in London lebenden Schwester, ist vom Juni bis November 1886 in Bremen, spricht mit Heinz' Vormund die spätere Schulentwicklung ab, um vom 02.11.1886 bis Dezember 1886 noch einige Wochen bei Resident Weber in Wiesbaden/Bierstadt zu wohnen.[46] 1889 sind Jessie und Heinz in Wiesbaden. (Heinz Tietjen berichtet später von einem schrecklichen Kindheitstheatererlebnis in Wiesbaden.)[47]

Am 30.05.1892[48] erfolgt auf Druck des Vormundes von Heinz – ein alter Schulfreund seines Vaters – die endgültige Übersiedlung nach Deutschland. Jessie soll den Wunsch Otto Wilhelms endlich erfüllen und endgültig mit

Heinz nach Deutschland kommen. Erstaunlicherweise ziehen sie nicht nach Bremen, sondern nach Wiesbaden.[49] Jessie wohnt mit Heinz wieder bei Frl. Weber.[50] Er besucht das humanistische Gymnasien in Wiesbaden und später in Elberfeld-Barmen[51] (1892 bis 1898, also zwischen dem 11. und 18. Lebensjahr) – er spricht auch häufig von einem besuchten Konservatorium – das er als außerordentlich „fortschrittlich" in der selbständigen Erziehung bezeichnet.[52] Er lernt in dieser Zeit Orgel[53] und Cello spielen und erweitert „mit großen Fleiß" seine bei Großmutter und Mutter gelernten Klavierkenntnisse.[54] Ansonsten zeigen auch erste Dirigate vor Schülerkapellen seine musikalische Begabung.[55] Noch in der Schulzeit beginnt er zu dichten und Musikabhandlungen[56] zu schreiben. Er komponiert erste kleine Klavierstücke für Gesang und widmet eine seiner ersten Kompositionen Meta Brüning, vermutlich seine erste Liebe.[57] Musikalische Grundübungen im Komponieren, das Lernen von Instrumenten, selbst kleine dirigistische Ausflüge gehören damals zur bürgerlichen DNA, und so entwickelt sich das Gymnasium zur Keimzelle[58] für seinen musikalischen Werdegang.

Später wird Heinz mit Hochachtung über seine Zeit am humanistischen Gymnasium Elberfeld-Barmen berichten und die intensive humanistische Erziehung loben: „die hat mir im Leben schwer geholfen".[59] Neben seinem intensiven Engagement für die musikalischen Fächer, bescheinigt man Heinz, auch ein fleißiger und aufmerksamer Schüler gewesen zu sein. 1898 erhält er seinen Abschluss in der Obersekunda ohne Berechtigung zur Universitätsimmatrikulation.

Jessie und Heinz' Vormund haben allerdings einen anderen Weg für Heinz vorgesehen. So formuliert Tietjen im hohen Alter die klare und unmissverständliche Entscheidung: „Ich musste einen anderen Beruf ergreifen."[60] Vaters Fußstapfen gelten als grundsolide, und der Vormund und damit auch Jessie favorisieren eine Diplomatenausbildung. Heinz zieht mit seiner Mutter nach Bremen und beginnt dort eine kaufmännische Lehre im Im- und Exportgeschäft bei G. C. Pelizaeus (01.10.1899 bis zum 01.07.1902). Eine kaufmännische Lehre ist eine unverzichtbare Voraussetzung für die vorgesehene Diplomatenlaufbahn. Integriert sind in dieser Ausbildung zwei Semester Jura, das Erlernen von Sprachen und eine landwirtschaftliche Ausbildung. Letztere absolviert er während dreier Monate auf dem ostpreußischen Gut Dropsattel nahe Königsberg i. Pr. Tietjen berichtet:

> "In der Landwirtschaft habe ich viel gelernt, bis zum Melken der Kühe. Das schlimmste war, das Milchbuch zu führen. Da musste man nämlich um zwei Uhr nachts aufstehen und die Kuhställe abgehen. Das wurde alles verlangt, und

> mit Recht verlangt, denn die Anforderungen, die an junge Diplomaten gestellt werden, sind außergewöhnlich und vielfältig."[61]

Das dritte Lehrjahr absolviert er in Bremen und erledigt, dank seiner guten Französisch- und Englischkenntnisse, die Pelizaeus-Korrespondenz nach Jaunde (Kamerun), seit 1894 Kolonie des Deutschen Reiches. Rückblickend beschreibt er seine Lehrzeit in der Berliner Illustrierten Nachtausgabe 1937:

> „Ich mußte die Portokasse verwalten, Briefe kopieren, In- und Auslandskorrespondenzen führen, war schließlich auch Bevollmächtigter an der Börse – kurzum, ich durchlief alle jene Stufen, die zu einer ordnungsgemäßen Schulung gehören."[62]

Seine Arbeit erledigt er so gewissenhaft, dass man ihn sofort nach Abschluss der Lehre im Herbst 1902 nach Kamerun[63] schickt, um dort die Aufgaben eines Wareneinkäufers für das Im- und Exportgeschäft der Bremen-Westafrika-Gesellschaft zu erfüllen. Wie sein Vater, verfolgt jetzt auch der Sohn privatwirtschaftliche Ziele im Interesse wilhelminischer Expansionsgelüste. Die ökonomische und gesellschaftliche Ausrichtung des Deutschen Reiches hat sich allerdings gegenüber der Konsulatstätigkeit seines Vaters in Marokko radikal verändert.

> „Die Zuspitzung der weltwirtschaftlichen Konkurrenz, die Herausbildung konkurrierender politischer und ökonomischer Blöcke, die Diskussion über Weltreiche und die globale Integration von Güter- und Arbeitsmärkten, aber auch die Vorstellungen von Evolution und ‚rassischen' Differenzen gehörten zu den Kontexten des Kolonialismus um 1900. [...] Mit Beginn des Wilhelminischen Zeitalters war die Politik zur ‚Weltpolitik' geworden, vor allem während der Kanzlerschaft Bernhard von Bülows (1900–1909)."[64]

Für Heinz Tietjen bleibt jedoch nur wenig Zeit, „um dort den deutschen Handel ins rechte (Rampen-) Licht zu rücken."[65] Er erkrankt an einem schweren Augenleiden, dem sogenannten Trachom, auch als ‚Ägyptische Körnerkrankheit'[66] bezeichnet. Bei einer nicht erfolgten rechtzeitigen Behandlung droht die Erblindung. Demzufolge sieht er sich gezwungen, dringend zur Behandlung nach Wiesbaden zurückzukehren. Auf dem Schiff nach Bremerhaven muss es zu einer, seiner „schicksalhaften" Begegnung gekommen sein. Er trifft Artur Nikisch, den Leiter des Berliner Philharmonischen Orchesters und des Gewandhausorchesters Leipzig.[67] Immer wieder wird Tietjen darüber berichten,

dass er Artur Nikisch auf dem Schiff getroffen hat. Von Tietjens Klavierspiel ist Nikisch (auch Leiter des Leipziger Konservatoriums) wohl so begeistert, dass er ihn nach Leipzig einlädt und Privatunterricht anbietet.[68] Nach Wiesbaden zurückgekehrt, begibt sich Tietjen allerdings erst einmal in die „weltberühmte" Augenheilklinik von Dr. Pagenstecher, um dort drei Monate in vollkommener Dunkelheit zu verbringen. Zwar wird er geheilt entlassen, aber mit den Nachwirkungen hat Tietjen sein Leben lang zu kämpfen.[69]

Seine Diplomatenlaufbahn und damit auch seine kaufmännischen Aktivitäten in Afrika muss er aufgeben. Sein Lehrherr Pelizaeus bescheinigt ihm im Entlassungszeugnis sein Bedauern über das Ausscheiden aus dem Unternehmen. Er „bedaure sehr, dass sein Ausscheiden jetzt wegen eines Augenleidens und dadurch bedingter Operation erfolgen muss".[70] So befreit ihn die schwere Augenkrankheit vom Los einer kaufmännischen oder auch diplomatischen Laufbahn und öffnet die Tore für eine außergewöhnliche künstlerische Karriere.

Kurzentschlossen bricht er nach der Klinikentlassung nach Leipzig auf. Er spricht bei Nikisch vor und erhält nicht nur den versprochenen Privatunterricht im Dirigieren, sondern auch die notwendige Praxiserfahrung, um ein Orchester zu führen. Im Gewandhausorchester Leipzig probiert er sich am Cello – in der letzten Reihe – oder am Schlagzeug aus. Eine von ihm gewünschte Mitwirkung in einer Bläsergruppe war zum derzeitigen Zeitpunkt keine Voraussetzung für das Dirigierstudium und so kommt er hier nicht zum Einsatz. Von 1903 bis 1904 pendelt er zwischen Leipzig, Wiesbaden, Barmen (Elberfeld) – heutiges Wuppertal – und Bremen und vervollständigt seine Kenntnisse im Klavier- und Cellospiel. Er spielt in unterschiedlichen kleinen Orchestern und wird von Artur Nikisch mit folgenden Worten für die Provinz empfohlen: „Geh in die Provinz und blamier dich, dann wird vielleicht etwas aus dir".[71]

Dem Wunsch seines ersten Lehrmeisters folgend wird die Provinz für Jahre seine erste künstlerische Heimat. Als blamabel gestaltet sich dieser Weg keineswegs. Im Gegenteil. Kontinuierlich probiert er sich aus. Eine jahrelange Ochsentour liegt vor ihm. Zunächst dirigiert er in Posen am damaligen Apollo-Theater, dann in Utrecht – hier dirigiert er das einzige Wagnerorchester Hollands –, später das Kurorchester der Nordseeinsel Borkum und vor allem das Concertgebouw Orchester in Amsterdam. In Posen lernt er das Theaterleben „von der Pieke" auf kennen, klebt Plakate, verkauft Eintrittskarten und rennt im letzten Moment mit dem letzten Besucher ins Theater ans Dirigierpult. Für Amsterdam vermittelt Nikisch ihm ein Dirigat mit dem Concertgebouw Orchester. Er soll „Tristan und Isolde" von Richard Wagner dirigieren. Tietjen ist zweiundzwanzig Jahre und hat die „Tristan"-Partitur noch nie gesehen. Mit jugendlicher Naivität und mit großer Disziplin studiert er das Werk in wenigen Tagen ein – und

es gelingt ihm tatsächlich eine akzeptable Wiedergabe. Niemals zuvor, jedenfalls berichtet Tietjen nie darüber, hatte er dieses Musikdrama auf der Bühne gesehen. Somit wird „Tristan und Isolde" nicht nur sein, wenn auch konzertantes, erstes Dirigat mit einem Werk Richard Wagners, sondern überhaupt mit dem Musikdrama. Zeit seines Lebens wird ihn dieser Komponist mit seinen Werken begleiten und zu einem der Erfolgsgaranten seiner außergewöhnlichen künstlerischen Karriere werden. Im Nachhinein betrachtet, ist die Vermittlung dieses Dirigates, aus seiner Sicht, allerdings „eine bodenlose Frechheit".[72] Andererseits zeigt ihm die Beschäftigung mit Richard Wagners „Tristan und Isolde" jetzt mehr als deutlich, dass für ihn die Musikdramen einen größeren Reiz ausstrahlen als die Konzertliteratur. Artur Nikisch muss ein enormes Vertrauen in Tietjens musikalische Begabungen gehabt haben, um ihm eine derartige Aufgabe zu übertragen. Er geht sogar noch einen Schritt weiter und empfiehlt ihn für die zweite Kapellmeisterstelle in Kassel. Nikischs Empfehlungen haben ein enormes Gewicht, und dieser Vorschlag hätte als Türöffner wirken können. Aber Tietjen entscheidet sich anders und gegen Kassel. Er will am Bremer Stadttheater bei Franz Froneck[73] volontieren. Diese zweite „Schicksalsbegegnung" hatte er anlässlich seines Bewerbungsgespräches am Bremer Theater. Franz Froneck, Bayreuther Mime, langjähriger Tenorbuffo, Schauspieler und Regisseur des Bremer Tivoli-Theaters und amtierender Direktor des Bremer Deutschen Theaters, erhält zur Spielzeit 1904/05 die Direktion des Trierer Stadttheaters zugesprochen. Tietjen muss ihn bei seiner Bewerbung von seinen Fähigkeiten so überzeugt haben, dass dieser ihn bittet, dort die Position des zweiten Kapellmeisters und Chorleiters zu übernehmen. Tietjen verzichtet endgültig auf Kassel – es kommt daraufhin zum Bruch mit Nikisch – sagt die Hospitanz am Bremer Theater ab, geht nach Trier und „springt ins kalte Wasser". Wer „Tristan und Isolde" in jungen Jahren erfolgreich dirigieren kann, bringt auch den Mut auf, eine erste verantwortliche „feste" Stelle in der Provinz anzunehmen. Tietjen hat in Froneck seinen zweiten Lehrmeister gefunden.

Tietjens Jugendjahre lassen sich zeitlich nur schwer nachvollziehen. Einige Lücken werden immer bleiben. Er schweigt sich über diese Zeiten eher aus. Seine Eltern finden in seinen wenigen Interviews genauso wenig Platz wie seine privaten Beziehungen und/oder sein Leben. Obwohl wir nur wenige Erinnerungen an seinen Vater haben, wird Heinz' diplomatisches Geschick im späteren Umgang mit den Politikern/Künstlern immer mit seiner Herkunft begründet. Seine Mutter, seine ihn miterziehende Großmutter, Theodor Weber oder die aktiv an der Erziehung mitwirkenden Schwestern Jessies finden in seinen Erinnerungen weder einen Platz noch eine Anerkennung. Jessies schwierige finanzielle Situation – wir werden wohl nie erfahren, wie sie sich letztendlich,

neben dem bescheidenen Witwen- und Waisengeld, mit Heinz ‚durchs Leben schlägt' – führt zu zahlreichen Besuchen bei ihren Schwestern. Sie benötigt deren finanzielle Unterstützung. Von ihrer Mutter kann sie finanziell nichts erwarten, ihre verheirateten Schwestern in London und Konstantinopel werden sie im bescheidenen Maße unterstützt haben, möglicherweise hat auch Tietjens Vormund seinen Beitrag geleistet. Theodor Weber steht ihr mit Rat und Tat zur Seite. Vielleicht nicht unbedingt selbstlos, aber mit der Durchsetzung der Witwen- und Waisenrente, mit der Unterstützung durch einige Sonderfonds und dem Überlassen von Unterkünften in Wiesbaden erhält sie zumindest eine Lebensgrundlage. Trotzdem: Immer ist sie auf Reisen, mal mit und mal ohne Heinz, immer auf der Suche nach finanzieller Unterstützung. Notgedrungen muss sie ihren Sohn häufig zurücklassen. Eine familiäre Bindung kann so nicht entstehen. Erst ab dem elften Lebensjahr wählen Mutter und Sohn ihren Lebensmittelpunkt im Deutschen Reich. Heinz geht zur Schule, aufs fortschrittliche Gymnasium, und wird hier zur Selbstständigkeit erzogen. Humanistische Bildung, ergänzt durch eine musikalische Grundausbildung, bildet die Keimzelle für seinen späteren künstlerischen Lebensweg. Den Mittelpunkt bildet nicht die Familie, sondern das Gymnasium. Einen grundsätzlichen Familienzusammenhalt wird es für ihn später nicht geben. Auch wenn er zweimal heiratet, Vater wird, gilt sein unermüdlicher Einsatz seiner Ersatzfamilie: den ihm unterstellten Institutionen, Opernhäusern und Künstlern.

Er verliert zwar nicht den Kontakt zu seiner Mutter, die inzwischen nach Bremen gezogen und todkrank ist. Aber ein Besuch erfolgt nicht. Trotz eines fast verzweifelt an ihn gerichteten Briefes, wenige Tage vor ihrem Tod, stellt er seine Karriere über einen persönlichen Abschied:

> „Mein Herzens Kind. Es tut mir sehr leid dich wieder inmitten deiner vielen Arbeit zu belästigen mit meinen dummen Angelegenheiten. Aber es ist nun doch nötig. Was sie aus meinem Rücken genommen haben ist analysiert worden und alle 3 Ärzte sagen es muß sofort wieder und viel stärker gemacht werden da es ergeben hat, dass das Stück auf meinem Kopf sehr groß ist. Ich streubte mich dagegen da die Folgen das letzte Mal recht unangenehm waren, aber sie bitten dringend darum, es wird also am Sonntag (damit ich mehr Ruhe habe) kommen die 3 wieder. Sie sagen es wird besser danach und hoffentlich haben sie recht. Ich muß natürlich warten bis die Folgen sich zeigen und käme ich nach Trier müßte ich es bis Mitte November lassen (es ist aber ganz recht nun die Wohnung lass es so sein, nur die Leute sagen ich käme etwas später. Jetzt dearest muß ich dich fragen, ob du dafür bist dass ich als eine immer kranke Mutter dahin komme? Ich will dir am besten dienen, Himmel weiß, denke nicht an mich, meinst du es

wäre dir angenehm wenn ich hier bleibe bis deine Saison aus ist? Oder bist du schon mehr oder weniger sicher in Trier zu bleiben wenn ich dich später eine schöne Etage zu recht machen könnte. Bitte bitte sag mir ganz aufrichtig was du meinst und willst und ich werde dir folgen. [...] Jetzt habe ich dich alles gesagt und bitte nun ganz nach deine Interesse und Herz geantwortet zu sein, eine Mutter wie ich vor einem Jahr war wäre was anderes aber jetzt !! Eine Kur ist [...] meine Frage ausgeschlossen. Es ist mehr wie schade, recht ärgerlich, dass du soviel Enttäuschungen dort erleben musst. Ich hatte mich auch so sehr für dich auf Faust gefreut aber du bist sehr jung und wirst noch manches erleben müssen, später kannst du in Herr Wohllebes Gesicht lachen und über deine jetzige Erfahrungen auch lachen! Danke Jule sehr für ihre Zeilen, es ist recht lieb von ihr. Sage ihr, dass Adolf ihr Bild neben deinem Bett am Nachttisch hat. Vergib mir meinen langen Brief mein Herz, wenn du Zeit hast erwarte ich Antwort es hat keine Eile. Einen dicken großen Kuss für dich und viele Grüße an Jule von Granny und mir. Deine Mutter“[74]

Seine Mutter stirbt am 16.11.1904. Mit Sicherheit wird er über ihren Tod unterrichtet, aber den Brief über seine Ansprüche aus dem Witwengeld über 198,67 Mark lässt er 1907 unbeantwortet und beachtet auch die Verjährungsfrist 1908 nicht weiter.

Kapitel 2: Künstlerische Profilierung (1902/03 bis 1924/25)

Sprung ins kalte Wasser – Von Bremen nach Trier – Unter Franz Froneck im Kaiserreich – Erste Premierendirigate – Jahre des Lernens und der künstlerischen Profilierung – Froneck stirbt überraschend und Tietjen wird sein Nachfolger – Direktor am Stadttheater Trier – Privates Glück – Erste Inszenierungen: „Lohengrin" und der erste „Ring des Nibelungen" – Jahre des Erfolges – Der Erste Weltkrieg als Gesundbrunnen – Gemütliches Soldatenleben – Vom Geist des August 1914 bis zum Kaisersturz – Ein Orchester wird zusammengestellt – Nachkriegszeit unter amerikanischer und französischer Besatzung – Erste Kontakte mit dem preußischen Kultusministerium – Tietjen beginnt, sich zu organisieren – Großer Einfluss als Mitglied im Deutschen Bühnenverein – Von der Monarchie zur Weimarer Republik – Kultur wird zur politischen Propaganda – Tietjens Wirken in den besetzten Städten – Der Kampf um den Erhalt der Theater – Die neue soziale Rolle der Städte – Tietjen rückt immer mehr in den Fokus politisch-kultureller Bestrebungen des preußischen Kultusministeriums – Tietjen zieht sich enttäuscht zurück – Vom Westen in den Osten. Von Grenzland zu Grenzland – Erarbeitung künstlerischer Grundlagen – Breslau bleibt Preußen – In Breslau: Wieder Retter und Sanierungsintendant – Das Theater in der Inflationszeit – Unglaubliches Arbeitstempo als Bewährungsprobe für Berlin – Eintrittskarten für eine Million Mark – Der Haushalter ist gefragt. Wieder ein Theater gerettet – Die schönste Zeit seines Lebens – Endlich: Aus der Provinz nach Berlin

> „‚Tietjen ist keine Person, sondern eine Methode!' Erst später verstand ich, daß die ‚Methode Tietjen' darin bestand, daß seine Person in der Institution aufging, der er diente. So wurde er schließlich selbst zur Institution." (Werner Egk. Zeit wartet nicht. S. 244)

> „Als Glanzzeit des Trierer Theaters, dessen Schwerpunkt von Beginn an auf dem Musiktheater lag, gilt die Ära des späteren preußischen Generalintendanten Tietjen (1907–1922 Intendant in Trier), während der auch zeitgenössische Opern auf den Spielplan kamen". (Martin Möller. Art. Trier. S. 815. In: MGG2. Sachteil Bd. 9. S. 815)

> „Intendant Tietjen ist nicht nur Direktor einer Opernbühne, vorbildlicher Organisator und weitblickender Inszenator, er ist auch, und das ist das Entscheidende, Künstler, der im Spielplan ein Kunstwerk sieht und ihn nach künstlerischen Prinzipien gestaltet. Hier gibt es kein wahlloses Ausschütten der dreißig,

vierzig Repertoireopern, hier herrscht gewissenhafteste Ökonomie und überlegendes könnerhaftes Gestalten." (Georg Jensch. Schlesische Monatshefte. November 1924)

Wilhelm II. meint 1901: „Eine Kunst, die sich über die von Mir bezeichneten Gesetze und Schranken hinwegsetzt, ist keine Kunst mehr." (Hans Joachim Schoeps. Zeitgeist im Wandel. Bd. 1: Das Wilhelminische Zeitalter. S. 129)

Komm, wir wollen sterben gehen
In das Feld, wo Rosse stampfen,
wo die Donnerbüchsen stehen,
und sich tote Fäuste krampfen.

Lebe wohl, mein junges Weib
Und du Säugling in den Wiegen,
denn ich darf mit trägem Leib
nicht daheim bei euch verliegen.

Diesen Leib, den halt ich hin
Flintenkugeln und Granaten,
eh' ich nicht durchlöchert bin,
kann der Feldzug nicht geraten.
(Gerhart Hauptmann, 1914. In: Boris Barth. Dolchstoßlegenden)

„So muß denn das Schwert entscheiden. Mitten im Frieden überfällt uns der Feind. Darum auf! Zu den Waffen! Jedes Schwanken, jedes Zögern wäre Verrat am Vaterlande. Um Sein oder Nichtsein unseres Reiches handelt es sich. Um Sein oder Nichtsein deutscher Macht und deutschen Wesens. [...] Wir werden uns wehren bis zum letzten Hauch von Mann und Roß. Und wir werden diesen Kampf bestehen auch gegen eine Welt von Feinden. Noch nie ward Deutschkrummacherland überwunden, wenn es einig war. […] Vorwärts mit Gott, der mit uns sein wird wie er mit den Vätern war." (Aufruf an das deutsche Volk vom 6.8.1914 von Kaiser Wilhelm II. In: F.A. Krummacher. Die Weimarer Republik. S. 24)

„Der Krieg ist der Kampf zwischen zwei Weltanschauungen; der germanisch-deutschen für Sitte, Recht, Treu und Glauben, wahre Humanität, Wahrheit und echte Freiheit, gegen Mammonsdienst, Geldmacht, Genuß, Landgier, Lüge, Verrat, Trug und nicht zuletzt Meuchelmord! Diese beiden Weltanschauungen kön-

nen sich nicht ‚versöhnen' oder ‚vertragen', eine muß s i e g e n , die andere muß u n t e r g e h e n ! Solange muß g e f o c h t e n werden!" (Wilhelm II. an H. S. Chamberlain am 15.11.1917. In: Brigitte Hamann. Winifred Wagner oder Hitlers Bayreuth. S. 44)

„Das Volk ist es, das auf den Plätzen singt und schreit, wenn es Krieg gibt, aber zu murren, zu greinen beginnt und den Krieg für Schwindel erklärt, wenn er lange dauert und Entbehrungen auferlegt. Womöglich macht es dann Revolution, aber nicht aus sich; denn zu Revolutionen gehört Geist, und das Volk ist absolut geistlos. Es hat nichts als die Gewalt, verbunden mit Unwissenheit, Dummheit und Unrechtlichkeit." (Thomas Mann. Betrachtungen eines Unpolitischen. S. 366)

„Es sind viele und verschiedenartige Aufgaben zu erfüllen, wenn wir zu einer deutschen Theaterkultur gelangen wollen. Aber das Wort Richard Wagners gilt noch heute: ‚Wenn Sie w o l l e n, so haben sie eine deutsche Kunst!'. Möge der Weltkrieg dazu beitragen diesen Willen neu zu stärken." (Hugo Dinger. Weltkrieg und Theaterkultur, S. 468)

Trier, „das war die Werkstatt des Lernens" (Jutta Duhm-Heizmann. Gedenksendung zum Todestag von Heinz Tietjen)

Stadttheater Trier (1904/05 bis 1906/07) (Kpm, Regisseur)

Von Bremen nach Trier. Vom hohen Norden in den Süden. Von der sich entwickelnden Großstadt Bremen in die Provinzstadt Trier. Die Stadt mit einer 2000-jährigen Tradition; im Römischen Reich ca. 16 vor Christus als Augusta Treverorum gegründet. Seit dem dritten Jahrhundert Bischofssitz und seitdem katholisch orientiert. 1815 dem jungen Preußen zugeordnet. An der Grenze Frankreichs gelegen, zur Garnisonsstadt ausgebaut und vom Militär dominiert. Im 19. Jahrhundert über die Stadtmauern hinaus entwickelt und mit 46.706 Einwohnern (1905) eine kleine Metropole der Rheinland-Provinz. Regelmäßige Theateraufführungen finden seit 1802 im ehemaligen Kapuzinerkloster am Viehmarkt statt.[1] Heinz Tietjen schildert seine ersten Eindrücke in der „Festschrift 60 Jahre Trier":

„Jawohl, vor genau 60 Jahren, am 01.Oktober 1904, trat ich am Stadttheater Trier, unter Direktor Franz Froneck, meinen Dienst als 2. Kapellmeister und Chor-

direktor an. Als ich die Stadt an der Mosel zum ersten Male betrat, mußte ich in der Fahrstrasse, zwischen dem Theater-Haupteingang und ‚Franziskaner', Schuttberge und tiefe Gräben überklettern – Kanalisation. Damals, auf der Suche nach einer Wohnung, durchschwirrte eine Sensation die Stadt: ‚Die letzte Pferdebahn fährt, und die Gleisanlagen für die ersten Elektrischen werden auf Breitspur verlegt!' [...] Nun, beide Ereignisse habe ich ausgekostet: Ich fuhr mit einer der letzten Pferdebahnen stolz auf dem Vorderperron die Brotstraße von der Musikalienhandlung Kessler bis zur Porta Nigra und 1905, im Dezember, mit einer der ersten Elektrischen vom Bahnhof aus; dabei erlebte ich ein Mißgeschick: Ich bestieg den Vorderperron mit meinem Bernhardiner ‚Barry', um vom Schaffner noch in der Nordallee auf freier Strecke hinausgeworfen zu werden mit der in herrlicher Trierer Mundart bezwingenden Argumentation, da könnte ja jetzt jeder mit einem Kalb einsteigen wollen! Um mich keines Präzedenzfalles schuldig zu machen, kletterte ich mit meinem Barry von der Elektrischen herunter, und wir wanderten selbander die Ostallee hinauf zur Gartenfeldstraße, wo ich Wohnung gefunden hatte, vis-a-vis des Aufganges zum Franziskanerstübchen, damals alles freies Gelände für herrliche Spaziergänge in freier Luft und Natur."[2]

Am 01.10.1904 dirigiert Heinz Tietjen die Eröffnungsvorstellung[3] und nicht der am Haus tätige Erste Kapellmeister Walther Wohllebe.[4] Franz Froneck setzt damit ein erstes Ausrufezeichen, und Tietjen hat die ersten künstlerischen Auseinandersetzungen zu überstehen. Seine Mutter, todkrank und an einem Hirntumor leidend, schreibt ihm am 25.10.1904:

„Mein liebes Herz – tausend Dank für dein lieben Brief – bei deiner vielen Arbeit ist das schreiben sehr schwer gewiss, es tut mich, wie du dich denken kannst schrecklich leid, dass du dort so viele Enttäuschungen durchgemacht hast es ist hart, sehr hart aber du hast Mut und bist noch glücklicher Weise jung genug um diese unangenehme Zeit als eine Art Schule für deine Zukunft anzusehen. Vergiss nicht, dass wahrscheinlich Herr Wohlleben ist fürs Leben in Trier und dass er in 20 Jahre Zeit noch immer da ist weil für dich wie ich hoffe steht besseres vor und Herr W. wird später sein jetziges Benehmen leid tun, also musst du nicht gleich die Illusionen die du gehabt hast weg werfen. Kämpfe weiter – mein Herz."[5]

Tietjen setzt sich durch und Walther Wohllebe verlässt das Haus. Heinz Tietjen erhält die zweite Kapellmeisterund Chorleiterstelle. Schon wenige Monate später befördert ihn der Direktor zum ersten Kapellmeister.

Froneck und Tietjen kommen an ein Theater, das seit seiner Gründung 1802 bis 1856 nicht fest bespielt, sondern Wandertheatern überlassen wird: Trier hat mit der Verpachtung des Theaters wenig Glück; die Pächter bleiben im Regelfall nur eine Spielzeit. Eine Kontinuität künstlerischer Leistungen kann damit kaum entstehen. Um diese herzustellen, verzichtet der Stadtrat ab 1857 auf die Pacht und beginnt 1896 im bescheidenen Rahmen, Zuschüsse an die Pächter zu leisten. Positiven Einfluss auf die künstlerische Qualität hat diese Entscheidung allerdings nicht.

> „Der Oberpräsident schrieb am 31.12.1895, daß an den Theatern der Reg. Bezirke Aachen, Düsseldorf, Koblenz und Trier weder in künstlerischer noch in sittlicher Hinsicht nennenswerte Übelstände hervorgetreten seien. […] Häufig würden allerdings die ‚Grenzen des Anstandes' überschritten und ‚grobe Unzulänglichkeiten' vorkommen. Diesen ‚Exzessen' müsse mit strenger Theateraufsicht entgegengewirkt werden."[6]

Gleichzeitig appelliert der Regierungspräsident an den Innenminister Preußens, eine Zuschussbeteiligung anzudenken. Ohne zu zögern erfolgt die Ablehnung:

> Es „könne nicht Aufgabe des Staates sein, die von Kommunen errichteten Bühnen zu unterhalten, es sei denn, ein Zuschuß werde vom Staat als ‚politisch notwendig' erachtet."[7]

Schlussendlich wird das Theater in der Weimarer Republik (1919) in die städtische Trägerschaft überführt. So weit ist es aber noch lange nicht.

Als Tietjen im Oktober 1904 die Eröffnungsvorstellung leitet, dirigiert er kein eigenes am Theater angestelltes Orchester, sondern 36 Mitglieder des 69. Infanterieregiments. Bei großen Opern erhält das Orchester eine weitere Verstärkung durch Musiker des 161. Infanterieregiments. Diese in Garnisonsstädten an Theatern des 19. Jahrhunderts übliche Praxis[8] soll nicht darüber hinwegtäuschen, dass der Kapellmeister nicht vor Laien steht, sondern vor gut ausgebildeten Orchestermusikern. Ihr Repertoire umfasst eine unglaubliche Bandbreite. Sie beherrschen die Militärmusik genauso gut wie die Schauspielmusiken und Spielopern bis zu den Musikdramen Richard Wagners. Da es im kleinen Stadttheater (Fassungsvermögen 800, ab 1907 900 Plätze) mittlerweile zu jeder Aufführung dunkel wird (eine Mitte bis Ende des 19. Jahrhunderts eingeführte Neuerung[9]), ist die Handlung auf der Bühne – ohne die bis dahin übliche Praxis, das Libretto mitlesen zu können – für viele Besucher nicht im-

mer nachvollziehbar und erfordert für den Theaterbesucher fortan eine andere Form der Vorbereitung. Das Theaterpublikum, vorwiegend Bildungsbürgertum, versucht sich im 19. Jahrhundert mit dieser Veränderung von Hell zu Dunkel vom Publikum der Varietés und Volkstheater abzugrenzen.

Schauspieler und Schauspielerinnen, Sänger und Sängerinnen mussten zu diesem Zeitpunkt ihre Kostüme noch selbst stellen. Während sie den männlichen Darstellern ab 1899 von den Theatern überlassen werden, erhalten die Darstellerinnen dieses ‚Privileg' erst 1907.[10] Für die Frauen scheint das, nach allgemeiner, damaliger männlicher Meinung, nicht nötig, „da das Nähen ohnehin zur weiblichen Natur gehört."[11] Bühnenbilder fertigen entweder Ateliers an und/oder werden aus verschiedenen Werken zusammengestellt.[12] Die Anforderungen an Regie und Inszenierung sind bis weit in die zwanziger Jahre nicht mit den heutigen Anforderungen zu vergleichen. Anna Bahr-Mildenburg[13] schildert die Sängerausbildung und Praxis auf dem Theater sehr anschaulich:

> „In der Gesangsausbildung wurde seinerzeit mit Hilfe eines Regisseurs oder eines anderen Lehrers bestenfalls geübt nicht ständig über die eigenen Arme und Beine zu stolpern. Erst im Engagement, also in der Zusammenarbeit mit einem Regisseur am Theater, an dem sie beschäftigt waren, erhielten die Sängerinnen und Sänger eine Art von Schauspielunterricht – wenn sie Glück hatten. [...] Kein Regisseur kontrollierte ihre Bewegungen oder beanspruchte Mitspracherecht über Gestik und Mimik, sondern die Akteurinnen und Akteure bestimmten eigenständig, wie sie auf der Bühne agierten, und waren dabei nur vom (Noten-) Text, von den Standorten der Requisiten und den Handlungen der Mitspieler abhängig, nicht jedoch von einem zentralen Regiekonzept."[14]

Jakob Jaenisch beschreibt die damalige Situation noch drastischer: Der Regisseur ist nur der „Kunstpolizist zur Bekämpfung der schlimmsten Unarten nur textabliefernder Darsteller."[15]

Auch von einer Personenregie kann in dieser Zeit nicht die Rede sein. Die Darsteller agieren im Wesentlichen an der Rampe, um gesehen zu werden, da das Licht von der Rampe ausstrahlt und Verfolger-Lampen (für die Darsteller) in Trier noch nicht zum Einsatz kommen. Das Rampen-Theater ist ein geläufiger Terminus. Ohne ein Regiekonzept im heutigen Sinne, mit kunterbunten Kostümierungen und zusammengestückelten Bühnenbildern, genießen die Theaterbesucher ein doch eher zweifelhaftes Vergnügen. Darüber hinaus werden die Darsteller schlecht entlohnt[16] – aus Kostengründen engagieren die Pächter bzw. Direktoren häufig Ehepaare, um sie einzeln geringer vergüten zu können – und sie haben keinen Urlaubsanspruch (die Theater spielen im

Regelfall nur sieben Monate; in Trier immer von Oktober bis Palmsonntag). Demzufolge muss sich das gesamte Personal im Sommer andere Aufführungsmöglichkeiten suchen; an eine Altersversorgung ist nicht zu denken. Die Anschaffung der Garderoben hat von den Künstlern zu erfolgen und Schwangerschaften oder Krankheiten haben häufig den Ruin der Künstler zur Folge. Was für eine positive Lebenseinstellung muss man letztendlich gehabt haben, um mit Lust und Laune Theater zu spielen? In Trier kennt man es aber nicht anders, und die Stadttheaterbesucher nehmen diese Situation und die oft mangelhaften künstlerischen Leistungen mit großer Geduld in Kauf. Es gilt: Hauptsache Theater, Hauptsache gesehen werden!

Das Stadttheater ist der kulturelle Mittelpunkt der Stadt. Das Trierer musikverliebte Bürgertum engagiert sich besonders im Musikleben: Männergesangsund Orchesterverein, die Liedertafel sowie der Domchor gehören zur bürgerlichen Freizeitbeschäftigung. Bildungsbürger, Militärangehörige und gut betuchte Bürger identifizieren sich mit ihrem Theater. Jahrelang präsentierte „Schmalkost" hindert sie nicht daran. So erwarten die Theaterbesucher mit Spannung den neuen Direktor mit seinem Team. Man ist neugierig auf Klassiker, auf die gemäßigte Moderne im Schauspiel, aber vor allem auf die Oper. Der neue Direktor hat seine Fähigkeiten für einen abwechslungsreichen Spielplan und sein Interesse für die Oper in Bremen bewiesen. Als ehemaliger Bayreuther Knappe („Parsifal") weiß er, was seinem Publikum geboten werden muss, um die Besucher für den Komponisten Richard Wagner zu begeistern.[17]

Bereits seit der Gründung des Theaters 1812[18] sind die Bürger an einer Theater-Aktiengesellschaft beteiligt. Zum Zeitpunkt des Direktoriums Froneck engagieren sich interessierte Bürger, auch einige Stadtverordnete, im schon 1829 gegründeten „Theater-Comite"[19] und greifen unter dem Vorsitz des Beigeordneten Oster aktiv ein, organisatorisch, aber auch künstlerisch kontrollierend.

> „Die Kommission hat die Befugnis auf alles zu wachen, was zur Handhabung des städt. Eigentums und der guten Ordnung gehört, als z.B. Beleuchtung, Heizung, Theaterpolizei usw., die Bedingnisse des Abonnements sowie das Repertorium der aufzuführenden Schauspiele und Opern sich zum Gutachten vorlegen zu lassen; in der Besetzung des Orchesters insofern mitzuwirken, daß die Musik nicht schlechter sei als sie bisher gewesen kurz jede Verschlimmerung abzuwenden. [...] Der Direktor wurde verpflichtet 1. Eine angemessene Schauspiel- und Operngesellschaft und einen Orchesterdirigenten zu verpflichten 2. Kündigung falls die Leistungen der Vorgaben nicht entsprechen 3. Seit 1876 gut leserliches und fehlerfreies Notenmaterial besorgen 4. Möglicher Einspruch bei nicht ge-

eigneten Kräften, gegen Inszenierung, Regie und Ausstattung, des Stückes erheben. 5. Kostenpläne bei aufwendigen Werken vorlegen und 6. Für Gastspiele Genehmigung einholen. [...] Schwerwiegender noch als alle AufsichtsKontrollund Zensurbefugnisse ist die Tatsache zu beurteilen, daß den Komitees das Recht eingeräumt war, gestaltend in allen Bereichen des Theaters mitzuwirken, ja sogar der bestimmende Faktor der Bühne überhaupt zu werden."[20]

Letztendlich sind die Befugnisse

> „Gremien übertragen, bei deren Beschlußfassung nur ausnahmsweise einmal Sachverständige mitwirkten. Generell setzen sie sich aus sog. ‚Theaterfreunden', angesehenen Bürgern einer Stadt, Ratsvertretern, Lehrern, Geistlichen, Kaufleuten, Beamten, Vereinsvorständen zusammen; aus Personen, die sich als Interessenvertreter derjenigen verstanden, von denen sie in das Komitee delegiert worden waren."[21]

Quasi als Anreiz für die Direktoren investiert die Stadt in ihr Theater. 1897/98 wird es renoviert, 1903 elektrisches Licht installiert, 1904 – vor Fronecks Direktorenbeginn – und 1907/1908 – vor Tietjens Direktorenübernahme – auch der Orchestergraben erweitert.

Darüber hinaus ist es die wesentliche Aufgabe des „Theater-Comitees", einen geeigneten Pächter zu finden, der nicht nur einen guten Leumund hat, sondern auch die Gewährleistung für ein wirtschaftlich geführtes Unternehmen bietet und künstlerisch allen Ansprüchen des Publikums gerecht wird. Die Bürger suchen und hoffen, auf keinen Spekulanten, keinen Glücksritter oder Abenteurer zu treffen. Aus diesem Grunde ist man froh, dass auf Anweisung des preußischen Innenministers alle Theater (seit 1904) vor Vergabe der Konzession an die Pächter eine Stellungnahme des Bühnenvereins und der Bühnen-Genossenschaft einholen müssen.[22] Damit hat das „Theater-Comitee" zumindest die Rückversicherung, aber auch die Gewährleistung fachkompetenter Prüfung für die Besetzung der Stelle. Wie schwierig die Führung des Stadttheaters Trier für den zukünftigen Pächter Froneck sein wird, beschreibt die im Auftrag des Bühnenvereins und der Bühnengenossenschaft tätige Sachverständigenkammer für Theaterkonzessionen schon in ihrer Empfehlung:

> „Bekanntlich ist die Stadt Trier ein für Theaterunternehmer sehr unfruchtbarer Boden. Frühere Direktoren des Stadttheaters der letzten zehn Jahre, wie Berthold, Hirschberg, Hennenberg waren genötigt ihre Direktionsführung schon nach der ersten Spielzeit wieder einzustellen; Direktor Steinle der das

> Stadttheater eine Reihe von Jahren in Betrieb hatte, musste endlich im Februar 1901 die Spielzeit vorzeitig schließen und sich für zahlungsunfähig erklären."[23]

Der Beigeordnete des „Theater-Comitees" bemerkt 1896:

> "Die Theater-Direktoren, die hier gewesen sind, haben mehr oder weniger sehr ungünstige finanzielle Geschäfte gemacht; wenn ein Theater-Direktor mit einem blauen Auge davongekommen ist, so waren entweder das Publikum – oder beide Teile zusammen unzufrieden."[24]

Die Sachverständigenkommission beurteilt die aktuelle Lage weiter:

> "Unter diesem Gesichtspunkte betrachtet und weil städtischerseits dem Unternehmer ein Fundus an Kostümen, Bibliothek und Requisiten nicht gestellt wird, ist die von der Stadt gewährte Baarsubvention von 3000 Mark als äusserst gering anzusehen. Darum sollte der Unternehmer selbst in finanzieller Hinsicht ganz besonders kräftig sein, um die wirtschaftlichen Schwankungen des Betriebes, sowie den in neuerer Zeit in immer grösserem Massstabe an die Schauspielunternehmer herantretenden pekunären Anforderungen begegnen zu können."[25]

65 Jahre später bewertet Tietjen die damalige Situation: „Das sind ja Zustände, die die heutige Künstlergeneration überhaupt nicht mehr kennt."[26]

Als wären die sozialen Voraussetzungen der Künstler und die finanziellen Bedingungen zur Führung des Stadttheaters nicht schon eine schwere Bürde, so legt das „Theater-Comitee" innerhalb der ersten Spielzeit Froneck auch noch die rigide Hausordnung zur Unterschrift vor.[27] Diese legt den, wieder mit nicht unerheblichen Kosten verbundenen, organisatorischen Ablauf der Vorstellungen fest. § 3 ist besonders schmerzhaft für den Tierliebhaber Tietjen, da hier das Mitführen von Hunden im Theater untersagt wird. Bernhardiner „Barry" muss von der Haushälterin somit zu Hause gehütet werden.[28]

Trotz negativer Beurteilung der Sachverständigenkammer – die Froneck mit Sicherheit nicht kennt – und mit klarer Kenntnis der Einspruchsmöglichkeiten durch das „Theater-Comitee", entschließt sich Froneck zur Pacht des Stadttheaters. Wohlwissend, dass zahlreiche Pächter vor ihm die Führung des Stadttheaters schnell wieder aufgegeben haben, ist er dazu bereit, sowohl das wirtschaftliche Risiko als auch die möglichen künstlerischen Restriktionen durch das „Theater-Comitee" zu tragen. Seine Erfahrungen in der jahrelangen Führung des Bremer Theaters und Tietjens Enthusiasmus, gemischt mit einer gewissen Naivität eines 24-Jährigen, aber verbunden mit ei-

nem enormen Selbstbewusstsein, lassen Froneck mit Optimismus in die Zukunft schauen.

Schon in den ersten drei Spielzeiten[29] liegt einer der Schwerpunkte der Repertoiregestaltung in der Oper, hier insbesondere auf den Werken Richard Wagners. Die Wagnerbegeisterung ist um die Jahrhundertwende auf dem Höhepunkt ihrer Akzeptanz im Deutschen Reich. In ihrer ersten gemeinsamen Spielzeit inszeniert Froneck „Die Meistersinger von Nürnberg" (12.02.1905) – Tietjens erstes Premierendirigat[30] – und in der Saison 1905/06 den „Rienzi" (30.09.1906) sowie den „Siegfried" (08.01.1907) aus dem Zyklus „Der Ring des Nibelungen". Lediglich der „Tannhäuser" (Oktober 1904) erhält ein eher zwiespältiges Echo. Insgesamt können beide 40 Richard-Wagner-Aufführungen als außerordentliche Erfolge verbuchen, ohne damit anfänglich die grundsätzliche Akzeptanz des „Theater-Comitees" und der Opernbesucher zu erhalten. Bei aller positiven Beurteilung der Wiedergabe zahlreicher Werke Richard Wagners, regt sich Unmut über die Wagnerdominanz im Spielplan des Direktoriums.[31] Trotzdem hält die Leitung an der künstlerischen Zielausrichtung fest. Die Kasseneinnahmen und die Besucherresonanz sind zumindest in der ersten Spielzeit eindeutig positiv, und Froneck erhält bereits im November 1904 die Pachtverlängerung für die Spielzeit 1905/06.

Im Januar 1905 gastiert Johanna Steyer[32] aus Frankfurt im „Lohengrin" (Elsa).[33] In ihr findet Tietjen „eine kongeniale Künstlerin."[34] Er muss seinen Direktor nicht lange überreden, sie nach einem weiteren Gastspiel (Januar 1906) in der „Cavalleria rusticana" (Santuzza) für die Spielzeit 1906/07 fest zu engagieren. „Ihre Musikalität und wundervolle Stimme waren so bezwingend, daß der Erfolg durchschlagend war und sie auf der Stelle engagiert wurde."[35] Aus der Zusammenarbeit zwischen Johanna Steyer und Heinz Tietjen entwickelt sich eine persönliche Verbindung, sie heiraten am 21.03.1907. 1908 ziehen beide in eine größere Wohnung[36] am Viehmarktplatz 16, also in die unmittelbare Nähe des Theaters. Fünfzehn Jahre wird Johanna Steyer-Tietjen am Stadttheater Trier engagiert bleiben.

Die ersten drei Spielzeiten sind für Heinz Tietjen eine harte Schule. Er dirigiert ununterbrochen und ist sich nicht zu schade, als Statist im Schützenzug der Oper „Der Freischütz" ein „eigenwilliges Mastschwein"(Hubert Thoma) über die Bühne zu führen. Er lernt von Froneck die Verwaltung und Führung eines Theaters, die Sparsamkeit im Einsatz der Mittel, Verhandlungsführung und den empathischen Umgang mit dem künstlerischen Personal sowie die Dispositionshandhabung in der Spielplangestaltung. Tietjen schult sich an der Praxis. Nikischs Empfehlung, sich in der Provinz zu blamieren, verkehrt er in das Gegenteil: Die ‚Ochsentour' in der Provinz bildet die Grundlage für seinen

künstlerischen Erfolg. Hier erwirbt er sich die Grundlagen im Verwaltungsmanagement und im Inszenierungshandwerk. Schon seine ersten Inszenierungen gehen über die allgemein üblichen Stellproben und Auf- und Abgänge hinaus. Eine detaillierte Personenführung und die Gestaltung der Massenchoreografie – wie der Einsatz des Chores in „Die Meistersinger von Nürnberg" oder im „Rienzi" – werden Tietjens Inszenierungen von Beginn an immer wieder auszeichnen. Franz Fronecks inszenatorisches Verständnis ist für Tietjen die Basis seiner zukünftigen Regiearbeiten.

> „Diesem Manne verdanke ich es, wenn ich 1907 plötzlich meinen Schicksalsweg, selbst Theaterleiter zu werden, ausgerüstet mit allen künstlerisch-praktischen Vorkenntnissen für diesen schweren, verantwortungsvollen Beruf, betreten konnte."[37]

Tietjen beweist eine enorme Empathie und Einsatzbereitschaft für seine Kollegen. Er engagiert sich schnell in der Bühnengenossenschaft und lässt sich bereits in der ersten Spielzeit als Beisitzer in den Lokalausschuss des Theaters wählen.[38] Darüber hinaus obliegt ihm der Kontakt zum „Theater-Comitee". Froneck überlässt ihm die Aufgabe, die Mitglieder des „Theater-Comitees" von ihren und mittlerweile auch seinen künstlerischen Zielen zu überzeugen und die zwischenzeitliche Kritik – insbesondere im Laufe der zweiten Spielzeit – und den damit einhergehenden Besucher- und Kassenrückgang mit einer notwendigen Konsolidierungsphase zu begründen, aber auch an den künstlerischen und wirtschaftlichen Zielen festzuhalten. Tietjen erarbeitet sich in diesen Diskussionen – immer flexibel und zu Kompromissen bereit – die Grundlagen für die zukünftigen Diskussionen, Dispute, Rechtfertigungen und Auseinandersetzungen über seine künstlerischen Ziele und die jährlichen Haushaltsberatungen mit allen Theaterbeiräten in Breslau und den Kommissionen, Arbeitsgemeinschaften oder Theaterbeiräten der Subventionsgeber aller von ihm später betreuten Institutionen in Trier, Saarbrücken, Breslau, Berlin und Hamburg.[39]

Froneck glaubt, als Ergebnis der guten ersten Spielzeit, die sich durch die Konzentration auf die Oper zwar als erfolgreich, aber auch sehr kostenintensiv herausstellt, die Abonnentenpreise erhöhen zu können. Die Folge ist ein nicht unerheblicher Besucherrückgang. Trotzdem bilden weiterhin die kostspieligen Opernaufführungen – innerhalb der drei ersten Spielzeiten ca. 100 Vorstellungen – den Schwerpunkt des Repertoires. Das Schauspiel wird eher als zweitrangig betrachtet; auch hier gehen folglich die Besucherzahlen zurück. So gerät Froneck Ende 1906 in den Fokus kritischer Betrachtungen einiger

Mitglieder des „Theater-Comitees". Bei aller Kritik ist man sich aber bewusst, dass „der persönlich ein genialer Künstler [ist], der überall Bescheid weiß, er ist ein eminent befähigter Regisseur, und das alles findet man nicht alle Tage in einer Person vereinigt."[40] Der Vorsitzende des „Theater-Comitees" verteidigt Froneck in einem Abschlussstatement der Sitzung des „Theater-Comitees" mit den Worten:

> „Ich schließe mich rückhaltlos den Verteidigern des Herrn Direktor Froneck an. Unser Theater ist viel besser wie die Theater anderer Städte von gleicher Größe. Bei einer Ausschreibung des Theaters werden wir nicht besser abschneiden."

Insbesondere Tietjen überzeugt das „Theater-Comitee", Franz Froneck weiter als Pächter einzusetzen, und den vereinzelten Kritikern im „Theater-Comitee" kommt er mit einem spielfreien, weil immer schlecht besuchten, Montag entgegen. Später, ab der Spielzeit 1908/09, setzt der Direktor montags Schwänke und Operetten auf den Spielplan, um die Besucher auf diesen Tag zu lenken. Am Samstag, dem zweiten besucherschwachen Tag, kommen hingegen klassische Werke zu Sonderpreisen für ‚Minderbegüterte' ins Programm. Auch wenn sich die Situation in der dritten Spielzeit wieder verbessert, zieht der Rezensent in der Trierer Zeitung eine eher zurückhaltende, aber dann doch positive Bilanz:

> „Wieder einmal eine Theaterspielzeit zu Ende! Nicht die schlechteste! [...] Die Saison begann etwas später und endete früher, als sonst [...] die Abonnenten streikten großenteils, weil sie sich im Vorjahre zurückgesetzt glaubten, kurz, der Besuch war dauernd so schlecht, daß sich die Stadt ins Mittel legte und den Bewohnern ins Gewissen redete". Aber: „Der Zuspruch hob sich und wenn er auch längst nicht wieder die Höhe des ersten Jahres der Froneckschen Direktion erreichte, so genügte er doch, um Einnahmen und Ausgaben so ungefähr ins Gleichgewicht zu bringen."[42]

In Bezug auf das Schauspiel fasst Thoma zusammen: „Das klassische Schauspiel wurde von der Direktion besonders gepflegt, fand aber beim Publikum nicht immer die wünschenswerte Gegenliebe."[43]

Da die Künstler keinen Urlaubsanspruch haben und die Spielzeiten nur jeweils bis zum Palmsonntag andauern dürfen, holen Tietjen und Froneck für Gastspiele in den Sommermonaten eine Genehmigung ein – dringend notwendig, um sich und das Personal weiter zu beschäftigen und die Einnahmen steigern zu können. So gastieren sie mit den sogenannten Monatsopern im Sommer 1905 in Posen und im Sommer 1907 (31.04. bis 30.05.1907) in Wil-

helmshaven. Dort muss der Kapellmeister Tietjen alle 28 Vorstellungen dirigieren. Während dieses Gastspiels stirbt Franz Froneck unerwartet an einer Gesichtsrose (08.05.1907). Wenig später erfolgt seine Beisetzung (15.05.1907) in Bremen. Tietjen unterbricht das Gastspiel, um an der Beerdigung teilzunehmen, steht aber abends wieder am Pult.

Das „Theater-Comitee" reagiert schnell und entscheidet, nach Rücksprache mit dem jungen Tietjen und gemeinsam mit der Stadtverordnetenversammlung, Heinz Tietjen als neuen Direktor einzusetzen.

> „Die Leitung des Stadttheaters für die Spielzeit 1907/08 wird – unter Aufhebung des mit dem verstorbenen Direktor Franz Froneck abgeschlossenen Vertrages – dem Kapellmeister H. Tietjen, z. Zt. in Trier wohnhaft, zu den von der Theaterkommission festgesetzten Bedingungen übertragen."[44]

Seine Vertragsunterschrift erfolgt noch während der Sommertournee in Wilhelmshaven (24.05.1907). Die schnelle Entscheidung des „Theater-Comitees" beweist nicht nur Tietjens künstlerische Akzeptanz, sondern auch seine Anerkennung im Gremium und beim Oberbürgermeister von Bruchhausen (seit 1904 amtierend und eifriger Besucher des Stadttheaters), der mit seiner Vertragsunterschrift das Vertrauen der Stadt in Tietjens Fähigkeiten und die Verwaltungs- und wirtschaftlichen Ansprüche der Stadt durch den neuen Direktor bestätigt. Allerdings legt das „Theater-Comitee" in diesem Vertrag, insbesondere im Nachtrag – hier im Gegensatz zu Fronecks Kontrakt – neben dem baulichen Übergabeprotokoll weitere künstlerische Einflussmöglichkeiten von Seiten der Stadt fest. Bis zur Wiedereröffnung des Theaters am 06.10.1907 hat Tietjen Zeit, ein etwas verändertes künstlerisches Profil des Stadttheaters zu entwerfen, dem „Theater-Comitee" vorzulegen und dieses in den nächsten Jahren mit Vehemenz und hoher Einsatzbereitschaft umzusetzen. „Damit begann ein bis dahin nicht zu vermutender Aufstieg dieses Institutes."[45]

Stadttheater Trier (1907/08 bis 1921/22) und
Stadttheater Saarbrücken (1919/20 bis 1921/22)
(Direktor, Intendant, Dirigent, Regisseur)

Bereits vor Tietjens Übernahme des Direktoriums haben die Stadtverordneten (01.05.1907) 60.000 Mark für Dekorationen, Garderobe und weitere Umbauten bewilligt. Man erweitert das Foyer und legt den Aufgang zum ersten Rang mit roten Läufern aus; so kann das Theater bei Tietjens Amtsbeginn im neuen

Glanz erstrahlen. „Auch die Bürger ließen sich von der Begeisterung mitreißen. Sie füllten nicht nur das Theater, sondern einige, die es sich leisten konnten, förderten die Arbeit zusätzlich durch Spenden."[46]

Tietjen erhält als Pächter einen Zuschuss von 3.000 Goldmark, muss aber einen Monatsbeitrag

> „der sämtlichen Gagen des künstlerischen und technischen Personals erst einmal hinterlegen. [...] Ich war Privatunternehmer, und da lernte ich, den Pfennig zu ehren. [...] Ich besaß kein großes Vermögen, aber ich hatte in einer Künstlerin, Johanna Steyer, meiner späteren Frau, eine kongeniale Mitarbeiterin auf der Bühne. Ob sie nun die Martha in ‚Tiefland' sang oder die Sieglinde oder die Elisabeth, wenn sie annonciert war und auftrat, war das Theater ausverkauft. Das war ein Sicherheitskoeffizient, den der arme Froneck nicht gehabt hatte."[47]

Froneck hat sich in seiner Spielplanvorschau 1906/07 noch „An das verehrte Publikum der Stadt Trier"[48] gewandt und sich sowohl bei der Theaterkommission als auch beim Publikum bedankt:

> „Bei Eröffnung des dritten Abonnements unter meiner Direction sehe ich mich veranlasst, vor allem dem Löbl. Stadtverordneten-Collegium, sowie dem kunstliebenden Publikums Trier's für das mir bisher entgegengebrachte Wohlwollen und Vertrauen zu danken. Mit erheblichen pekunären Opfern habe ich das meiner Leitung anvertraute Institut zu achtunggebietenden Ansehen gebracht, welches das Trierer Stadttheater unter meiner Direction auch weit über die Grenzen Trier's hinaus genießt."[49]

Tietjen verdeutlicht dem Publikum in seiner Spielplanvorschau 1907/08, welche pekuniären Opfer er für „Ew. Hochwohlgeboren" Bürger[50] bereit ist zu erbringen:

> „Wie Sie aus beifolgendem Prospekt ersehen mögen, war ich bemüht ein tüchtiges und grosses Künstlerpersonal zusammen zu stellen um auf allen Gebieten der Bühnen-Kunst sowohl in Oper und Operette wie im Schauund Lustspiel das denkbar Beste den Theaterbesuchern zu sichern, wie es auch mein Bestreben sein wird nach Möglichkeit den verehrlichen Abonnenten in jeder Weise entgegen zu kommen."[51]

Er bleibt dem künstlerischen Programm Fronecks – mit einem abwechslungsreichen Opernrepertoire (35 verschiedene Werke in der Spielzeit) mit



Johanna Steyer-Tietjen mit Bernhardiner ca. 1908.

einem Schwerpunkt auf den Opern Richard Wagners – mit vielen Novitäten und Neueinstudierungen treu. Im Schauspiel dominieren in einem abwechslungsreicheren Programm Klassiker und Lustspiele. Er verpflichtet Felix Sturm als Oberregisseur und vier Kapellmeister: Max Pehlke, Emil Tuesta, Gustav Haak sowie Walter Freymark, und wechselt das künstlerische Personal mehrheitlich aus. In den künstlerischen Mittelpunkt des Hauses werden in den folgenden Jahren immer mehr Tietjen und sein ‚Gold-Kelchen' Johanna Tietjen-Steyer rücken.

Mit Mut und Enthusiasmus plant Tietjen seine erste Spielzeit und wagt sich sofort an Richard Wagners „Der Ring des Nibelungen" (18./19./21./23.02.1908). Er übernimmt die Gesamtleitung der Wiedergabe. Mit der Realisierung des Zyklus ist er bereit, enorme Risiken einzugehen, denn die Aufführung aller vier Werke innerhalb einer Woche erfordert erheblichen finanziellen Aufwand, und ohne die Spenden der Trierer Bürger wäre das Projekt gescheitert bzw. hätte es Tietjens finanzielle Möglichkeiten überfordert. Von seinen inszenatorischen Fähigkeiten überzeugt, probt er die Werke wochenlang mit hoher Intensität und versucht, seine von Froneck gelernten Inszenierungsgrundsätze umzusetzen. Erstaunlicherweise leidet der reguläre Theaterbetrieb nicht unter dieser konzentrierten Arbeit für den „Ring". Tietjens Dispositionstalent zeigt sich hier zum ersten, aber nicht zum letzten Mal.

Die Abende der Erstaufführungen nahen: „Mit neuer Ausstattung an Dekorationen, Kostümen, Requisiten und Beleuchtungsapparaten“[52] erfolgen die „Ring“-Premieren. Schon nach dem Vorspiel „Das Rheingold“ setzt ein überwältigend positives Echo beim Publikum und in regionalen und überregionalen Zeitungen und bei der Fachwelt – vor allem außerhalb Triers – ein. Man horcht auf und wird auf Tietjen aufmerksam. Die Provinzstadt Trier leuchtet für die interessierte Kulturwelt. Die Bürger Triers pilgern noch stolzer als vorher in ihr Theater, um diesem Ereignis beizuwohnen. Die TZ schreibt am 19.02.1908: „Direktor Tietjen hat Wochen, nein monatelang stramm gearbeitet und seiner Mühe Lohn ist nicht ausgeblieben“, „glanzvoller Anfang der Festspielreihe“ und dass „er am Schlusse stürmisch gerufen und mit Tusch begrüßt wurde“.[53]

Drei Zyklen vor ausverkauftem Haus beweisen die Resonanz und die jetzt wahrnehmbare Wagner-Begeisterung der Trierer Bürger, sodass der Rezensent der TZ von einem regelrechten „Ring“-Fieber[54] berichten kann. Diese Inszenierung des „Rings“ werten einige Kritiker später als Tietjens bedeutendste künstlerische Tat im Opernbereich.[54] Nach Abschluss des Zyklus berichtet der Rezensent der TZ: „Er [Tietjen] wurde am gestrigen Ende des ersten Ringzyklus stürmisch gerufen und mit Orchestertusch begrüßt. Was er Trier vorgeführt hat, sichert ihm einen ehrenvollen Platz in der Theatergeschichte unserer Stadt.“[55]

Das positive Presseecho stärkt Tietjens Selbstbewusstsein dermaßen, dass er sich für Bayreuth ins Spiel bringt und Cosima Wagner – die Leiterin der Bayreuther Festspiele – am 05. März 1908 bittet, ihn auf dem Bayreuther Festspielhügel aufzunehmen:

> „Sehr verehrte gnädige Frau,
> nach der soeben stattgefundenen Erst-Aufführung des geschlossenen ‚Ringes‘ an der Westgrenze des Deutsches Reiches, erlaube ich mir die ganz ergebene Bitte, die beiliegenden Kritiken gütigst durchlesen zu wollen. Als 1. Capellmeister unseres Stadttheaters hier habe ich in den letzten 3 Jahren die Premieren von ‚Meistersinger‘, ‚Rienzi‘ und ‚Siegfried‘ hier dirigiert. Im vergangenen Sommer zum Direktor der hiesigen Bühne ernannt, habe ich nunmehr den ganzen ‚Ring‘ herausgebracht mit eigenem Personal, selbst in Szene gesetzt und dirigiert. Während noch vor 3 Jahren dem hiesigen Publikum das Verständnis für die Werke unseres größten deutschen Meisters fast ganz abging, heißt nunmehr auch hier, hart an der Grenze Frankreichs, die Devise unseres Kunstlebens ‚Richard Wagner‘.

> Ich wage nunmehr die ganz ergebene Anfrage, ob mein Herzenswusch sich nicht erfüllen ließe, an der Stätte geweihter Kunst, in Bayreuth, unter der Leitung der erhabenen Gattin unseres großen Meisters, wirken zu können.
> Mit der größten Hochachtung
> Ergebenst H. Tietjen
> Ich erlaube mir noch zu bemerken, daß ich erst 25 Jahre alt bin."[56]

Bevor sein Herzenswunsch in Erfüllung geht und er eine Einladung an die Stätte der geweihten Kunst erhält, muss er sich noch lange in Geduld üben. Es bleibt ihm jahrelang nur der regelmäßige Besuch der Bayreuther Festspiele.[57] Erst 1934 – mit 50 Jahren – kann der Festspielbesucher in den Programmheften der Bayreuther Festspiele lesen: Heinz Tietjen, Künstlerischer Leiter, Regisseur und Dirigent.

Schon nach den ersten drei Spielzeiten in Trier können wir die ersten Erfolgsstrategien Tietjens für zukünftige Vorgehensweisen bei der Übernahme und Durchführung seiner Intendanzen beobachten. Die ihm unterstellten Opernhäuser wird man zu Beginn seiner Intendanzen immer nach seinen Wünschen sukzessive umbauen – in Trier erweitert die Stadt den Orchestergraben, sie baut eine neue Heizung ein, sodass Bühne und Zuschauerraum getrennt beheizt werden können, sie vergrößert die Bühne, sie erneuert die Bestuhlung, unter anderem um die Zuschauerkapazität zu erhöhen, und sie modernisiert die Beleuchtungsanlage[58]; im Gegenzug nimmt er die Opernbesucher mit einer beeindruckenden Premierenproduktivität für sich ein. Dabei vernachlässigt er zukünftig zunehmend das Repertoire[59] und nimmt – entsprechend den jeweiligen Gegebenheiten – einen intensiven Austausch des künstlerischen Personals vor, sodass kein festes Ensemble entstehen kann. Tietjen verändert darüber hinaus die Verwaltungsstrukturen der ihm unterstellten Institutionen, um diese entweder vor dem Ruin zu retten oder neu aufzubauen, und gilt fortan in der Fachwelt als Sanierungsintendant.[60]

In den Spielzeiten 1907/08 bis 1909/10 inszeniert und dirigiert Tietjen nicht nur den „Ring des Nibelungen", sondern er probiert sich auch an anderen Opernwerken aus. So dirigiert er bereits in der Spielzeit 1906/07 „Mignon" (A. Thomas) und „Fidelio" (L. van Beethoven) – in Froneck-Inszenierungen –, später auch „Don Pasquale" (1907/08, G. Donizetti), „Carmen" (1908/09, G. Bizet) und „Tiefland" (1908/09, E. d'Albert) sowie „Die Afrikanerin" (1909/10, G. Meyerbeer) – jeweils mit guten Kritiken.[61] Immer wieder gut besuchte Premieren und teilweise ausverkaufte Repertoirevorstellungen, ein noch abwechslungsreicheres Repertoire, möglich durch eine hohe Anzahl von Premieren, im Regelfall gute künstlerische Leistungen (einige Repertoireabende stehen al-

lerdings immer wieder in der Kritik) und eine im Wesentlichen solide Haushaltsführung lassen die Stadtverordneten (Sitzung vom 24.11.1909) zu der Überzeugung gelangen, mit Tietjen erstmalig einen Dreijahresvertrag bis zur Spielzeit 1912/13 abzuschließen und ihm als besondere Anerkennung den Titel Intendant zu verleihen. Einige Mitglieder des Gremiums betrachten diese positive Einschätzung eher mit Skepsis. Vor allem der Stadtverordnete Dr. Müller, ein regelmäßiger Kritiker des dominierenden Wagnerrepertoires, ist unzufrieden mit dieser Entscheidung.

Dr. Müller stellt sich mit seiner Kritik gegen das ins Haus drängende und an Wagneraufführungen interessierte bürgerliche Publikum und die positiven Rezensionen der Tageszeitungen. Gerade die Repertoirevielfalt und Tietjens zunehmender Einsatz für die immer populärer werdenden Werke Giacomo Puccinis, wie seine Inszenierung der „Madame Butterfly" (04.11.1910) oder auch die der deutschen Erstaufführungen von „La Bohème" oder auch „Tosca" (die im katholisch geprägten Trier zum Skandal führt und zum ersten und einzigen Mal das „Theater-Comitee" überlegen lässt, eventuell eine Zensur auszuüben)[62] und vor allem die von ihm inszenierte „Aida" (25.12.1910, G. Verdi), überzeugen die Stadtverordneten vom Abschluss dieses Dreijahresvertrages. Um das Theaterpublikum wieder an das Theater zu binden und vor allem um ausreichende Einnahmen zu erwirtschaften – Tietjen benötigt einen Ausgleich für die Aufführungen der aufwendigen Wagnerwerke und großen Opern – passt er sich dem Geschmack der bürgerlichen Besuchermehrheit an und begibt sich mit den Aufführungen bewährter Kassenschlager aus dem Operettenrepertoire in immer größere finanzielle Abhängigkeiten. Mit dieser Repertoireanpassung liegt er allerdings im Trend der vergnügungssüchtigen Vorkriegszeit.

> „Die Konzert- und Opernhäuser wurden zu Orten, in denen Zuhörer zunehmend vom Urteil der Anderen abhängig wurden und so das eigene Verhalten kontrollierten. [...] Die städtische Öffentlichkeit scheint der ideale Ort des Bürgertums zu sein, denn hier entwickelte es in Angleichung und Abgrenzung vom Musikbetrieb des Hofes und der der adeligen Residenz eigene Verhaltensmuster und Institutionen."[63]

Dieses Verhaltensmuster und der Geschmack des Publikums von den anspruchsvollen Wagnerwerken bis hin zu den Kassenschlagern der Operette oder einer Revue, entwickelt sich verstärkt vor dem Ersten Weltkrieg, vor allem im Berlin der zwanziger Jahre. In diesem Zeitraum wird uns dieser Trend noch intensiver beschäftigen.



Heinz Tietjen am Klavier in Trier ca. 1905.

Am 23.03.1909 wird Heinz Tietjens einzige Tochter Elsa geboren. Seine Frau Johanna hat in der Partie der Elsa im „Lohengrin" ihr Debüt unter Tietjens Dirigat absolviert, und somit ist die Namensgebung als Indiz ihrer beiderseitigen Wagnerverehrung zu werten. Elsa Tietjen lebt später in Wiesbaden, heiratet einen Arzt, wird Kilb heißen und sechs Kindern das Leben schenken. Das Interesse des Vaters und späteren Großvaters an ihr und ihrer Familie ist wohl eher als bescheiden zurückhaltend zu beurteilen. Genauso wenig wie Tietjen über seine Eltern spricht, wird auch Elsa nie in einem Interview oder in einem seiner zahlreichen öffentlichen Briefe erwähnt. Zeigt es sein nur geringes Interesse? Kann oder will er sich nicht auf eine Familienbindung einlassen? Werden wir es je erfahren?[64]

In den Vorkriegsspielzeiten inszeniert Tietjen nur noch sehr selten. „Samson und Dalila“ (09.02.1913, C. Saint-Saëns) und „Kain“/„Die Abreise“ (09.01.1914, E. d'Albert) sind, neben einigen Dirigaten, seine einzigen künstlerischen Aktivitäten. Für die nächsten Jahre muss Tietjen auf seine künstlerische Verwirklichung zugunsten organisatorischer Umstrukturierungen des Stadttheaters, zahlreicher einnahmenrelevanter Gastspielreisen u.a. nach Amsterdam, Wiesbaden, Frankfurt und Luxemburg[65] sowie die, damals wohl noch vorhandene, Konzentration auf das junge Familienleben verzichten. Tietjen verlagert seine Aktivitäten immer mehr über Trier hinaus. Gern nimmt er die Berufung zum Direktor der Monatsoper in Frankfurt/Main an (Sommer 1913 und 1914, vermutlich aber schon ab dem Sommer 1909), dirigiert mehrmals das Concertgebouw-Orchester konzertant mit W. A. Mozarts „Die Hochzeit des Figaro“[66] und versucht, einen Theaterverband mit den Städten Trier, Metz und Diedenhofen in die Wege zu leiten. Um die Aktivitäten Tietjens zu unterstützen und langfristig zu fördern, formiert sich während der Spielzeit 1912/13 ein Trierer Theater-Verein. Dessen Zweck ist die Interessenbelebung für das Stadttheater sowie die materielle und künstlerische Förderung des Theaterunternehmens (mit 5 bis 50 Mark Mitgliedsbeitrag) – vermutlich handelt es sich um einen der ersten Fördervereine in Preußen. Wegen der künstlerischen Erfolge und des repräsentativ zunehmenden Prestiges des Hauses identifiziert sich das Theaterpublikum immer stärker mit seinem Stadttheater und wünscht sich eine noch wirkungsvollere Ausstrahlung über die Grenzen Triers hinaus. So bemerkt Wolf Dietrich Wezel richtig:

> „Trotz der verschiedenartigen Struktur, die ein Publikum besitzt, das sich aus fast allen Bevölkerungsschichten zusammensetzt, gleichen sich dessen Vorstellungen vom Theater dahin, daß es möglichst repräsentative und erstrangige Aufführungen erwartet. Als Maßstab für die Befriedigung dieser Erwartung gilt die aufwendige Ausstattung der Inszenierung und vor allem die Qualität der eingesetzten Künstler. Für Qualität wird aber nicht zuletzt deren Zugehörigkeit zur renommierten Spitzengruppe der Bühnenkünstler gehalten.[67]

In den Sommerwochen 1914 erweitert das Trierer Theater seinen Betrieb mit einer weiteren Wirkungsstätte und bespielt zusätzlich ein Freilichttheater, die Waldoper (Gelände am Weißhaus). Man wählt hierfür als erste Oper „Hänsel und Gretel“ (E. Humperdinck) mit Johanna Steyer-Tietjen eine der Hauptrollen. Tietjen begründet die zusätzliche Spielstätte vor allem aus sozialer Sicht: „Wenn der Versuch glückte, wäre ich in der Lage gewesen, ab 1915 unserem ganzen Personal Jahresverträge zu geben.“[68] Lediglich zwei Aufführungen können die Trierer genießen. Der Erste Weltkrieg kündigt sich hörbar an:

> „Gegen Schluß des zweiten Aktes, als Hänsel und Gretel den ‚Abendsegen' intonierten und ein leiser Regen einen wundervollen Regenbogen über die Stadt zauberte, begann erst ein leises, dann schwellendes Surren in der Luft – es war der erste, damals feindliche Aufklärungsflieger – es war Mobilmachung – Krieg."[69]

Nach der am 28.06.1914 erfolgten Ermordung des österreichisch-ungarischen Thronfolgers Franz Ferdinand durch Angehörige einer serbischen Geheimorganisation folgt am 01.08.1914 die deutsche Kriegserklärung an Russland und wenig später – am 03.08.1914 – an Frankreich. Für die Trierer Bevölkerung wird jetzt deutlich: Der Erste Weltkrieg hat wirklich begonnen. Beschwörend ruft Kaiser Wilhelm II. vom Balkon des Berliner Schlosses: „Ich kenne keine Parteien mehr, ich kenne nur noch Deutsche!"[70] Drei Tage später – am 06.08.1914 – klingt es schon martialischer. Mit nationalem Pathos intoniert der Kaiser:

> "So muß denn das Schwert entscheiden. Mitten im Frieden überfällt uns der Feind. Darum auf! Zu den Waffen! Jedes Schwanken, jedes Zögern wäre Verrat am Vaterlande. Um Sein oder Nichtsein unseres Reiches handelt es sich. Um Sein oder Nichtsein deutscher Macht und deutschen Wesens. [...] Wir werden uns wehren bis zum letzten Hauch von Mann und Roß. Und wir werden diesen Kampf bestehen auch gegen eine Welt von Feinden. Noch nie ward Deutschland überwunden, wenn es einig war. [...] Vorwärts mit Gott, der mit uns sein wird wie er mit den Vätern war."[71]

Tietjen schildert seine aktuelle Situation:

> „Ich war noch kurz vor dem Krieg vom Oberbürgermeister von Bruchhausen zum Intendanten – sagen wir mal – ‚befördert' worden. Damit war ich die Sorge um das eigene Portemonnaie losgeworden, aber die Sorgen um den ganzen Betrieb waren umso größer geworden, denn wir hörten zu Anfang des Kriegs in Trier die Front. Wir waren Etappe."[72]

Wenig später melden die Trierer Zeitungen: Die Theater sind geschlossen. Man glaubt an einen schnellen Sieg, und so freut sich jeder theaterbegeisterte Zeitungsleser über den hoffnungsvollen Satz: Eventuelle Wiedereröffnung vermutlich Weihnachten 1914. Während die jungen Soldaten, darunter natürlich viele Mitglieder des Stadttheaters – anfangs enthusiastisch, aber schnell ernüchtert – in den Krieg ziehen, glauben die Intellektuellen und Künstler nicht nur an einen schnellen Sieg, sondern an die Notwendigkeit und Berech-

tigung des Krieges für die Durchsetzung deutscher Interessen. Damit einhergehen soll eine Neuorientierung künstlerischer Ziele, die in den Jahren vor dem Krieg in eine zu liberale, die gesellschaftlichen Strukturen zersetzende Kunst geführt haben.

Gerhard Hauptmann verfasst zu Beginn des Krieges 1914 einen Aufruf zum Kriegseinsatz:

> Komm, wir wollen sterben gehen
> In das Feld, wo Rosse stampfen,
> wo die Donnerbüchsen stehen,
> und sich tote Fäuste krampfen.
>
> Lebe wohl, mein junges Weib
> Und du Säugling in den Wiegen,
> denn ich darf mit trägem Leib
> nicht daheim bei euch verliegen.
>
> Diesen Leib, den halt ich hin
> Flintenkugeln und Granaten,
> eh' ich nicht durchlöchert bin,
> kann der Feldzug nicht geraten.[73]

Laut Kriegsgesetz sind die Theaterleiter gehalten, das gesamte Personal zu entlassen. Der Bühnenverein appelliert an die Theaterleiter und Stadtverwaltungen weiterzuspielen und die Theater zu unterstützen. Dieser Appell versandet schnell in der Kriegseuphorie. Aber wie sollte Tietjen auch weiterspielen? Alle Mitglieder des Theaters sind entlassen. Sein Orchester, die Militärkapelle des Regiments, ist kriegsverpflichtet. Welch ein Verlust für den Direktor. Mit Wohlwollen nimmt er deshalb die Entscheidung auf, dass das Stadttheater Trier als Heimatfronttheater des VIII. Armee-Korps Koblenz weiterspielen darf.

> „Der Vormarsch der deutschen Truppen vollzog sich sehr schnell, so daß Trier sehr bald letzte Etappe auf deutschen Boden war: und so wurden wir Heimatfronttheater, das heißt, daß das Trierer Theater nicht geschlossen wurde."[74]

Damit hat Tietjen mit seinem Stadttheater Glück im Unglück. Die meisten Theater bleiben geschlossen. Viele Konzertsäle werden zu Mannschaftsquartieren oder in Lazarette umfunktioniert, sodass auch einige Konzertveranstalter ihre Tätigkeiten ganz einstellen müssen. Schmerzliche Einschnitte im Musikle-



Heinz Tietjen im 1. Weltkrieg (zweiter von links), ca. 1915

ben sind der Wegfall der bislang so wichtigen Militärkapellen sowie der kriegsbedingte Abzug weiterer Musiker. 1916 meldet der Intendant des Stuttgarter Hoftheaters Max von Schillings[75] an seinen Freund, den Komponisten Richard Strauss[76]: „Von unseren 86 Mann Orchester sind über 30 einberufen."[77]

Will Tietjen das Stadttheater wiedereröffnen, ist er gezwungen, auf seine geliebte Oper zu verzichten und sich auf das weniger ‚geliebte' Schauspiel zu konzentrieren. Gekündigte Schauspieler holt er zurück. Schließlich ist es für die Schauspieler besser, unter miserablen Bedingungen auf der Bühne zu stehen, als im Schützengraben den Tod zu finden. Der Krieg ist nicht, wie allgemein erhofft, Weihnachten 1914 zu Ende. Die Euphorie verfliegt. Improvisation ist angesagt und Kultur erhält jetzt im Krieg eine vorwiegend propagandistische Aufgabe. „Mit Politik kann man keine Kultur, mit Kultur aber Politik machen", so lautet ein bekanntes Diktum.[78]

Tietjen beginnt ab November 1914 wieder tageweise zu spielen, nennt die Aufführungen „Kriegskunstabende" und spendet den Erlös dem Deutschen Roten Kreuz und den Kriegswaisen. Erst im Laufe des Jahres 1915 kann von einem Spielplan wieder die Rede sein. Während man 1914 und auch in den ersten Monaten des Jahres 1915 nur am Sonntag spielt, entwickelt die Theaterleitung ab Oktober 1915 wieder einen Spielplan mit täglichen Vorführungen. Die Wiedergaben von alten und schnell geschriebenen, oft fragwürdigen patriotischen Werken gelten als nationale Verpflichtung und patriotische Pflicht. Auf französische und italienische Werke hat der Intendant in sogenannter Eh-

renpflicht zu verzichten bzw. sie sind untersagt, und ansonsten richtet man den Spielplan nach dem Vorhandenen, dem Ernst der Zeit Entsprechenden und am verbliebenen Personal aus. Natürlich lässt sich Tietjen nicht durch einen Krieg von seiner Wagnerbegeisterung abbringen. Ein völliger Verzicht kommt nicht in Frage. So organisiert er zum Ende der Spielzeit 1914/15 einen Wagnerabend mit einem neu gegründeten Orchester.[79] Die Zusammenstellung eines Orchesters in diesen schwierigen Zeiten mit der nachfolgenden Aufführung eines Wagnerabends ist nur seinem Enthusiasmus und seiner Wagnerbegeisterung zu verdanken.

Trier liegt an der Grenze zu Frankreich. Durch diese Nähe ist der Krieg für die Bevölkerung intensiver zu spüren als in vielen anderen Städten Deutschlands, von denen die Mehrheit während des gesamten Krieges niemals eine Feindberührung haben wird. Die Trierer Bevölkerung hat 1915 zwei Bombardierungen (mehr nicht im gesamten Krieg) und 122 Fliegeralarme zu überstehen. In dieser Atmosphäre wird das Bemühen Tietjens, einen normalen Theateralltag wiederherzustellen, von den Kulturinteressierten der Stadt und den Stadtverordneten sehr geschätzt. Folglich würdigt die Stadtverordnetenversammlung ihn am 25.8.1915 mit der erneuten Übertragung der Leitung des Theaters für die nächste und damit zweite Kriegsspielzeit.[80] In diesem Zeitraum verändert sich der Spielplan nur unwesentlich. Neu ist die Durchführung von Theater-Gastspielen. Es gastiert u.a. im Januar und März 1916 die Exl-Bühne aus Tirol sowie im März 1916 der Komiker Konrad Dreher mit einem eigenen Ensemble. Und keine Spielzeit kann ohne Richard Wagner stattfinden. Im Januar 1916 ist das Haus mit einem Wagnerkonzert bis auf den letzten Platz besetzt.[81]

Auch für die nächste Spielzeit 1916/17 erhält Tietjen die Möglichkeit, das Kriegsfronttheater zu bespielen. Höhere Zuschüsse[82] befähigen ihn zum Engagement von vielen Gästen; im Regelfall wird jetzt zwei Mal wöchentlich gespielt.

> „Der Spielplan wurde allmählich dichter; das Ensemble hatte sich eingespielt, und Tietjen zog im verstärkten Maße Gäste heran, wozu er durch die großzügige Dotierung durch die Stadt nun in der Lage war."[83]

Nun kann auch die Spielzeit verlängert werden. Statt bis zum Palmsonntag dauert diese jetzt vom 1.10.1916 bis zum 15.06.1917.

Erste Versorgungsengpässe machen sich auch in Trier bemerkbar. Vor 1916 erhält jeder Bürger täglich ein Pfund Kartoffeln, ab 1916 nur jeden dritten Tag und ab 1917 nur ein Pfund pro Woche. Auch die Kohlelieferungen ge-

hen zurück und führen im Winter 1916/17 zur Schließung vieler Theater in der Rheinprovinz. Das Stadttheater Trier, als Fronttheater, hat einen Anspruch auf Sonderlieferungen Kohle und kann dadurch zumindest zwei Mal in der Woche weiterspielen.

1916 erhält Tietjen seinen Musterungsbefehl; natürlich bleibt auch er vom Kriegseinsatz nicht verschont.[84] Im November 1916 erfolgt die Tauglichkeitsuntersuchung. Sein Augenleiden – als Folge des erlittenen Trachoms leidet er an einer starken Kurzsichtigkeit – verhilft ihm zu einem ungewöhnlich entspannten Soldatenleben. Über seinen Marschbefehl berichtet er:

> „Ich kam zum Feldartillerie-Regiment 44 in das Rekrutendepot bei Trier, und da bin ich gehörig herangenommen worden. Glücklicherweise konnte ich reiten, von meiner Jugend her. Die Artillerie war damals noch beritten. [...] Mir machte das Soldatsein eigentlich Freude, das muß ich wirklich gestehen. So wurde ich Offiziersaspirant und wurde zu einem Offizierskursus an die See geschickt und war dann auf dem Schlachtkreuzer ‚Lützow'„[85]

Seine Aufgaben als Intendant des Trierer Stadttheaters kann er trotzdem mit halber Kraft wahrnehmen. Die Hauptlasten der künstlerischen Leitung liegen jetzt beim eher unscheinbaren Oberspielleiter Robert Skal, dem Spielleiter Paul Stresen sowie Walter Bredtschneider. Alle drei sind auch Schauspieler und demzufolge in mehrfacher Funktion aktiv. Da sich Tietjen für das Schauspiel nur partiell interessiert, sind ihm die organisatorischen Teilaufgaben ausreichend. Zu seinem Leidwesen sind Orchesterabende nicht mehr möglich. Wenigstens bleibt Richard Wagner für das Trierer Publikum präsent: Tietjen hält im Januar 1917 einen volkstümlichen Vortrag über das Bühnenweihfestspiel „Parsifal". Einige Musiker des Liebhaberorchesters begleiten ihn, und bei der positiven Resonanz hätten weitere Vorträge folgen können. Aber die öffentliche Präsentation stellt für den introvertierten Tietjen keine künstlerische Perspektive dar und wird von ihm nicht weiter betrieben.

Auch in der vierten Kriegsspielzeit sieht man sich gezwungen, nur Schauspiele aufzuführen. Man öffnet das Theater an 164 Tagen und führt in dieser Zeit 86 verschiedene Werke auf. Ein unglaublicher Kraftakt. Drei Schauspielzyklen von Schiller, Hebbel und Shakespeare werden angesetzt und auch durchgeführt. Neben den Klassikern scheut man sich nicht, auch in dieser schweren Zeit das Publikum mit Lustspielen und Schwänken vom Alltag abzulenken. Selbst für die Moderne ist man im Krieg offen. Frank Wedekinds „Der Kammersänger" findet eine allerdings nur geringe Publikumsakzeptanz. Resonanz hingegen, wenn auch eine kritische, findet der Wunsch des Theaters, ein Lu-

therspiel zur 400-jährigen Reformationsfeier (31.10. 1917) aufführen zu wollen. Trotz umgeschriebener Texte spricht sich die katholische Mehrheit der Stadt gegen eine derartige Aufführung aus – und die protestantische Gemeindeleitung verzichtet auf die Wiedergabe des Stückes, obwohl das „Theater-Comitee“ und die Stadtverordnetenversammlung zugestimmt hatten.

Grundsätzlich kann der Betrieb in dieser Spielzeit überhaupt erst durch den von der Stadt gewährten Zuschuss über 6.000 M für Dekorationen erfolgen.[86] Zusammenfassend resümiert Thoma:

> „Die Vorstellungen in der letzten Kriegsspielzeit waren durchweg gut besucht; die wenigen Kritiken sind im Allgemeinen günstig. Zusammenfassend ist zu sagen, daß Tietjen während dieser vier Kriegsspielzeiten das künstlerische Niveau des Theaters nach und nach steigerte und die letzte Spielzeit – zumal mit den einzelnen Zyklen – nach der Anlage des Spielplans und der Qualität der Aufführungen eine beachtliche Leistung darstellt, wenn man die allgemeinen Verhältnisse im letzten Kriegsjahr berücksichtigt.“[87]

Die Spielzeit dauert viel länger als üblich, bis zum 30.06.1918. In den Monaten Juli bis September 1918 gastieren wieder einige Ensembles am Heimatfrontttheater. Die Genehmigung hierfür erteilt die Stadtverordnetenversammlung am 31.07.1918.

Am 17.09.1917 bewilligt die Stadt 1.000 Mark für das Anfang 1915 von Tietjen gegründete Liebhaberorchester, jetzt in Städtisches Vereinsorchester umbenannt, das nun institutionalisiert und von der Stadt anerkannt wird. Als Gegenleistung sagt das Orchester vier Volkskonzerte pro Spielzeit zu. Gustav Bereths, Kritiker und Orchestervorstand, lobt den Einsatz der Stadt für die kulturellen Aktivitäten:

> „Das Bestreben der Stadtverwaltung, unter allen Umständen auch während des Krieges die Musen in der Stadt nicht verstummen zu lassen, ist deutlich an den bewilligten finanziellen Leistungen für Theater und Konzerte erkennbar.“[88]

Die Stadtverordneten halten weiter an Tietjen fest und am 27.03.1918 beschließen sie, ihm auch die nächste Spielzeit anzuvertrauen. Der Zuschuss bleibt bei 6.000 M, auch die Übernahme der Kosten für Heizung, Beleuchtung etc. wird zugesagt. Noch im Krieg eröffnet am 29.09.1918 das Stadttheater Trier und die Spielzeit wird bis Ende August 1919 geplant.[89] Am 30.03.1918 tritt Heinz Tietjen mit dem Stadttheater Trier dem Rheinischen Provinzialausschuss des Verbandes zur Förderung deutscher Theaterkultur bei.[90] Neben seinen zahlrei-

chen künstlerischen und organisatorischen Aufgaben übernimmt Tietjen jetzt auch administrative Funktionen und engagiert sich in kulturpolitischen Organisationen.

Am 29.09.1918, also am Eröffnungstag des Trierer Stadttheaters, fordert die Oberste Heeresleitung die Reichsregierung auf, unverzüglich ein Waffenstillstands- und Friedensabkommen abzuschließen. Über den tatsächlichen Kriegsverlauf hat die Regierung die Bevölkerung nie informiert und so ist die über diese Entscheidung mehr als schockiert. Der Enthusiasmus der deutschen Bevölkerung ist schon seit geraumer Zeit einer großen Ernüchterung gewichen. Verunsichert von den Konsequenzen einer möglichen Kapitulation spielt das Theater gegen den unsicheren Alltag an. Die Bürger können ihr Theater besuchen und sich mit Lustspielen und Schwänken von der Schmach ablenken. Trotzdem schaut man immer wieder wie gebannt auf die aktuellen Geschehnisse. Die Zeitungen berichten, dass am 09.10.1918 ein erstes deutsches Waffenstillstandsgesuch eingereicht wird, am 03.11.1918 ein Matrosenaufstand in Kiel stattfindet, am 09.11.1918 der Kaiser abdankt und Philipp Scheidemann in Berlin die Republik ausruft. Am 10.11.1918 muss der Kaiser nach Holland ins Exil fliehen. Die Trierer Bürger blicken mit Bangen nach Berlin, wo sich das Volk erhebt und Straßenkämpfe ausbrechen. Eine vermeintlich heile Welt bricht auch für die Trierer zusammen. Es beginnen Jahre der Auseinandersetzungen und der wirtschaftlichen Not. Die Ermordung von Politikern nimmt zu und die Kämpfe zwischen rechten Kaisertreuen, Verteidigern der Weimarer Republik und linken Weltverbesserern gehören immer mehr zur Normalität. Das Ringen um die Akzeptanz der Weimarer Republik hat begonnen.

Kurz nach der Unterzeichnung des Waffenstillstandsabkommens von Compiègne (11.11.1918) marschieren amerikanische Truppen in Trier ein. Was in den Zeitungsberichten noch sehr abstrakt klingt, wird nun vor Ort sichtbar: Die Niederlage und die damit verbundene deutsche Kapitulation sind wahr, das macht der Einmarsch amerikanischer Soldaten in Trier mehr als deutlich. An der Spitze steht der Oberkommandierende General Pershing. Sein erster Weg führt ihn zum Oberbürgermeister von Bruchhausen. Die Verständigung zwischen beiden ist kompliziert, deshalb springt der sprachtalentierte Tietjen ein: „englisch dolmetschend war ich damals in der Suite des Oberbürgermeisters dabei.“[91]

Sollte man wegen der Besatzung auf die Bespielung des Theaters verzichten? Die amerikanischen Truppen haben an einer längeren Spielzeitpause genauso wenig Interesse wie die Trierer Bürger. Kultur wird für beide Nationen zum Propagandainstrument und/oder als Ablenkung vom schwierigen Alltagsleben als dringend notwendig angesehen.

„So war es zum Beispiel möglich, daß ein Offizier eines Tages bei dem Intendanten erschien mit dem Klavierauszug zu der Operette ‚Der Schokoladensoldat' (Oscar Straus) und mit Nachdruck die Aufführung verlangte."[92]

Der Intendant hat sich diesem Wunsch gefügt und den Spielplan umgestellt – er hatte schon im Vorfeld für das erste Halbjahr 1919 einen Operettenschwerpunkt geplant. So werden die Werke etwas früher präsentiert. Dem neuen Zeitgeist entsprechend dominieren jetzt Operetten mit einem nicht eingespielten, notdürftig zusammengestellten Orchester. Während der Kritiker der TZ, Karl Werding, die Flut an Operetten bemängelt, bleiben die Besucher Tietjens Spielplanausrichtung treu. Allein für „Das Dreimäderlhaus" setzt Tietjen 25 Wiederholungen auf den Spielplan. In der kommenden Spielzeit verzichtet der Intendant wieder weitgehend auf Operettenaufführungen.

Theaterbesucher haben es in dieser Zeit nicht leicht, den Zutritt in ihr Stadttheater zu erhalten. Die junge Weimarer Republik muss sich nicht nur in Berlin, sondern auch in Trier behaupten. Das Leben wird immer chaotischer. Auch in Trier gehen die Menschen auf die Straße und protestieren gegen Hungersnot, Kohleknappheit und gegen alle grundsätzlich schlechter werdenden Lebensumstände. Dabei wissen sie noch nichts von der Wohnungsnot, der Inflation und den Entbehrungen, die noch folgen werden. Gegen die Berliner Aufstände sind die Versuche eines Umsturzes in Trier allerdings eher temporäre Erscheinungen und gewaltfrei. In den Jahren 1919 und 1920 weiß niemand, wie sich die politische Situation in der neuen Republik entwickeln wird. Die Bürger widerstehen den Umsturzversuchen. Auch in dieser Umbruchzeit denken die Trierer Bürger an ihr Theater.

Am 14. Februar 1919 beschließt die Stadtversammlung, trotz aller schweren äußeren Umstände, für die Spielzeit 1919/20 den Dreispartenbetrieb fortzusetzen und vor allem weiter zu unterstützen. Trotzdem: Ein Dreispartenhaus ohne festes Orchester ist weder möglich noch denkbar. Tietjen ist sich bewusst, dass der Wunsch des Neuaufbaus für das Theater nur gelingen kann, wenn die ehemalige Militärkapelle und das nachfolgende städtische Vereinsorchester durch ein festengagiertes Orchester ersetzt werden. Mit Energie, Einsatzbereitschaft und enormer Willensstärke setzt er alle Hebel in Bewegung, um die Stadtverordneten davon zu überzeugen, dass nur ein professionelles Orchester hohe künstlerische Ansprüche gewähren kann. Natürlich sind entsprechende finanzielle Mittel notwendig, um schnell gute Orchestermusiker zu finden und für einen Einsatz in Trier zu überzeugen.

Trier ist als Garnisonsstadt aufgegeben und eine Militärkapelle damit nicht mehr existent. Der alte Trierer Musikverein hat nicht die finanziellen Mit-

tel, ein Orchester zu finanzieren – es sind also neue Lösungen gefragt. Vom positiven Beschluss der Stadt ermuntert, lancieren Heinz Tietjen und Erich Hammacher[93] – Dirigent des Trierer Musikvereins und seit Jahren mit Tietjen nicht nur bekannt, sondern auch als Vermittler von Orchestermitgliedern für das städtische Vereinsorchester aktiv – einen Artikel in der Trierer Tageszeitung. Hierin beschreiben sie die schwierige Situation des Trierer Theaters ohne festes Orchester und drängen auf die notwendige Übernahme eines Orchesters in die Oberhoheit der Stadt. Für die Stadtverordneten sprechen aber vorrangig finanzielle Gründe gegen eine schnelle Übernahme. Sie argumentieren mit grundsätzlichen Vorbehalten gegen städtische Subventionen. Darüber hinaus wäre es ein Novum in der Geschichte der Stadt, mit dem Orchester praktisch auch ein Theater zu übernehmen. Seit Jahren leistet man nur Zuschüsse und möchte daran festhalten. Die städtische Gesamtverantwortung für ein Theater mit Orchester erscheint den meisten Stadtverordneten noch immer mehr als abwegig. Trotzdem erkennen die Verantwortlichen im Laufe der Zeit doch, dass die Demokratisierung der Theater und Opernhäuser dazu führen muss, die Theater in die kommunale Hoheit zu überführen.[94]

> „Es war ein Leitgedanke im Kampf um das ‚Kulturtheater', daß die Bühnen durch öffentliche Subventionen von ihren finanziellen Sorgen befreit werden sollten, indem man sie von dem beengenden und lähmenden Druck des zahlreichen Publikums unabhängig machte."[95]

Die Stadtverordneten gewöhnen sich allmählich an diesen Gedanken. Für die Umsetzung benötigen sie Zeit, aber vor allem Verwaltungserfahrung, die sie nicht haben, Alternativlösungen sind gefragt. In Trier beschließt man, auf einen Träger zu setzen, der die finanziellen Grundlagen für ein fest engagiertes Orchester schaffen soll. Kurzentschlossen führt das Engagement der Trierer Bürger zur Gründung eines Orchestervereins-Komitees. Schnell erfolgt der städtische Aufruf, dem Orchester-Verein beizutreten und für einen Orchesterfonds zu spenden. Man erkennt: Auf die Trierer Bevölkerung ist Verlass. Trotz der schwierigen wirtschaftlichen Lage ist das Spendenaufkommen erstaunlich hoch. Auch die Stadt beteiligt sich mit einem erheblichen Zuschuss. Und so ist in wenigen Wochen die finanzielle Grundlage für den Orchesterverein weitgehend gegeben. Am 06. August 1919 stellt der Oberbürgermeister von Bruchhausen in der Stadtverordnetenversammlung den Antrag,

> „dem hier zu gründenden Orchesterverein für die Überlassung des anzuwerbenden Orchesters zu Opernvorstellungen an den Sonntagen und an drei Tagen in

der Woche während einer siebenmonatigen Spielzeit eine Vergütung von 70.000 M. zuzusichern und unter Voraussetzung der Leistung sonstiger musikalischer Veranstaltungen einen weiteren Beitrag von 30 000 M. zu gewährleisten.“[96]

Mit einem Kapitalstock von 300.000 Mark und dem Zuschuss der Stadt gründet sich am 12. August 1919 der Orchesterverein Trier.

Mit den Zuschüssen der Stadt ist natürlich auch der Wunsch nach Einfluss und Kontrolle der eingesetzten Gelder verbunden. So erhalten zukünftig der Oberbürgermeister und vier Stadtverordnete jeweils einen Sitz im Vorstand.[97] Im Vertrauen auf die finanzielle Basis beginnt die Suche nach Musikern. Eine intensive Auseinandersetzung über die Orchesterstärke diskutiert die Trierer Presse noch wochenlang. Aber die Zeit drängt; es ist August und die Eröffnung des Theaters für den Oktober 1919 geplant. Trotzdem vergeht, bedingt durch die Diskussion und Entscheidungsfindung über die Festlegung der Orchesterstärke, wertvolle Zeit. Während Erich Hammacher vom Orchesterverein für eine Größenordnung von 65 Musikern plädiert, bleibt Tietjen, im Einvernehmen mit den Stadtverordneten und dem „Theater-Comitee“, bei der im Vorfeld ursprünglichen und an der Praxis orientierten Stärke von 36 Musikern und setzt sich durch. Ende August 1919 reisen Hammacher zu den Konzertagenturen nach Köln und Heinz Tietjen zur Zentralvermittlungsstelle des Deutschen Musikerverbandes nach Berlin, um Musiker anzuwerben.

Ende August fahren Hammacher und Tietjen mit 36 Musikern mit der Bahn in Richtung Trier. Ärgerlicherweise müssen einige an der Besatzungszonengrenze wieder zurückkehren. Es fehlen die entsprechenden Pässe, um durch die Zonen fahren zu können. Als Folge verzögert sich der Spielzeitbeginn um eine Woche, also vom 10. auf den 15.Oktober 1919.

Die Musikkommission hat inzwischen den Namen des Orchestervereins in „Philharmonische Gesellschaft“ und den des Orchesters in „Philharmonisches Orchester Trier“ geändert. Jetzt steht nur noch die musikalische Zuständigkeit an. Man einigt sich auf einen Kompromiss: eine kommissarische und geteilte Leitung für die Spielzeit 1919/20. Für die darauffolgende Spielzeit beschließt die Gesellschaft eine Ausschreibung, um die musikalische Leitung in eine Hand zu legen. Zunächst liegt die Zuständigkeit für sämtliche Konzerte bei Hammacher, und bei Tietjen für die Opern und Operetten. Tietjen ist am Ziel – das Orchester besteht bis heute – die Stadt, und damit auch das Theater, hat wieder ein Orchester zur Verfügung und erhält mit den Dirigenten Oskar Preuß[98] sowie Karl Dammer[99] die erforderliche tatkräftige Unterstützung. Das erste Konzert findet unter Hammachers Leitung am 27.10.1919 statt.[100] Proben ihres Könnens hat das „Philharmonische Orchester Trier“ bereits im Theater vor dem Konzert gegeben.

> „Nachdem das neu gegründete Trierer Orchester wiederholt Gelegenheit hatte, im Stadttheater befriedigende und vielversprechende Proben seiner Leistungsfähigkeit abzulegen, hat die Künstlerschar sich nun gestern der Trierer Musikgemeinde auch auf dem Konzertpodium vorstellen können".[101]

Innerhalb von drei Monaten hat Tietjen das Stadttheater wieder spielfertig als Dreispartenhaus aufgebaut. Voller Stolz berichtet Tietjen im Werbeprospekt zur Theaterspielzeit 1919/20:

> „Mit großer Befriedigung wird die Bürgerschaft Triers die Nachricht entgegennehmen, daß nach Überwindung sehr großer Schwierigkeiten nun doch unser Theater in den nächsten Tagen seine Pforten wieder öffnen wird. Nach fünfjähriger Unterbrechung beginnt am 12. Oktober die Spielzeit, und zwar mit vollem Friedensbetrieb, der Oper und Schauspiel umfaßt. [...] Große Arbeit mußte geleistet und fast unüberwindliche Schwierigkeiten mußten beseitigt werden, um das zu erreichen, was im erfreulichen Maße nunmehr erreicht worden ist. Und ganz besondere Freude wird man darüber in der Bürgerschaft empfinden, weil das Gelingen des Werkes lediglich der hervorragenden Opferwilligkeit der Trierer Bürger zu verdanken ist. [...] Der Gemeinsinn der Trierer hat sich wieder einmal aufs schönste bestätigt. [...] Wir haben wieder eine Oper und ein Schauspiel, mit denen wir allen Anzeichen nach hinter anderen, auch größeren Städten nicht zurückstehen werden."[102]

Was sind die unüberwindlichen Schwierigkeiten, von denen Tietjen spricht? Innerhalb der Spielzeit 1919/20 wird das Versailler Abkommen abgeschlossen (28.06.1919) und wenig später (10.01.1920) in Kraft treten. Das Deutsche Reich hat nicht nur erhebliche wirtschaftliche Restriktionen zu verkraften und Reparationszahlungen zu leisten, sondern muss auch auf viele preußische Gebiete und Kolonien verzichten. (Mit dem Saargebiet und Oberschlesien verliert das Deutsche Reich z.B. ca. ein Drittel seiner Kohleversorgung.) Die Folge ist eine unausgeglichene Zahlungsbilanz des Staates und damit verbunden die Schließung einiger Theater in der Rheinprovinz. Während die Franzosen Trier besetzen, müssen sie sich aus dem Saarland – das man jetzt dem Völkerbund unterstellt – zurückziehen. Saarbrücken – das Stadttheater soll Tietjen zur nächsten Spielzeit übernehmen – wird dem Saarland zugeordnet.

Frankreich und das Deutsche Reich verteidigen mit ihrer jeweiligen eigenen Kulturpropaganda ihre nationalen Ansprüche. Kultur scheint Ihnen ohne Gefahr vermittelbar zu sein.

> „Kulturpolitische Maßnahmen boten auf den ersten Blick nur wenige Reibungspunkte. Für die alliierten Besatzer gehörte es zum Alltag, regelmäßig Kunstausstellungen, Theater- und Opernaufführungen zu besuchen."[103]

Durch die Zurschaustellung des Militärs in den Theatern und mit dem Versuch, französische Kultur durch die Präsentation französischer Werke, französischer Schauspieltruppen oder auch französischer Sänger und/oder Sängerinnen auf den Theatern zu platzieren, entstehen Reibungspunkte in der alltäglichen Auseinandersetzung.

> „Im Unterschied zu den übrigen Alliierten versuchte Frankreich, mithilfe der eigenen Nationalkultur – etwa durch aufwändige Ausstellungsprojekte, eine offensive Pressepolitik oder französische Sprachkurse – Hegemonie zu generieren, ein Ansinnen, das auf deutscher Seite eine Welle aggressiv-chauvinistischer Reaktionen auslöste. […] So war die ehemalige Kaiserloge [in Wiesbaden] für die kommandierenden Militärs um General Mordacq zu reservieren, [...] ein bestimmtes Kartenkontingent mußte exklusiv an die französischen Militärangehörigen abgegeben werden. [...] Empört notierte die Presse nämlich, dass die französischen Theaterbesucher während der Vorstellung ihre Kopfbedeckung aufbehielten, die Garderobe mit auf den Platz nahmen, [...] bei falscher Platzwahl kurzerhand über die Sitze kletterten oder gar mit brennender Zigarette im Theater umher promenierten – [...] Gesten, die als arrogante Zurschaustellung alliierter Dominanz gewertet wurden, so dass mancher ‚Kampf' auszustehen war, bis die Anpassung an hiesige Art, ein Bühnenkunstwerk zu genießen, vollzogen war."[104]

Trotz aufwendiger Kulturangebote und süßer Verführung der Theaterbesucher – der Eintritt ins Theater Wiesbaden wird mit Croissants und Kakao versüßt – boykottieren die deutschen Theaterbesucher die französischen Aufführungen. Der Widerstand wird bewusst, insbesondere aus rechtskonservativen Kreisen, geschürt:

> "Hier ist Kampfboden! Hier leite eine Revanche ein, deutsches Volk! Mit deinen Waffen, mit den Waffen deiner Zukunft, mit den Waffen des Geistes! Hier, wie nirgends steht dir die Arena offen!"[105]

> „Die Musik galt aus Sicht der deutungskulturellen Eliten des Rheinlands nicht nur als besonders authentische Ressource nationalkultureller Identität, sie wurde von deutscher Seite geradezu zur ‚Waffe' im Kampf gegen einen verhassten Feind hochstilisiert".[106]

Voller Misstrauen steht man sich gegenüber. Gerade der Regierungsbezirk Koblenz-Trier entwickelt sich zum kulturellen Widerstandsgebiet. Heinz Tietjens Stadttheater Trier agiert an vorderster Front. Darüber unterrichtet Tietjen, in seiner Eigenschaft als Emissär der Gesellschaft der gefährdeten Theater, regelmäßig seine Auftraggeber in Berlin. Zu den gefährdeten Theatern gehört auch sein Stadttheater.

Nur andeutungsweise berichtet Tietjen allerdings von den politischen Schwierigkeiten in Zusammenhang mit den Besatzungsmächten, die vor, aber auch gleich zur Eröffnung auf ihn zugekommen sind. Nach Abzug der Amerikaner besetzen am 11.08.1919 die Franzosen Trier. Am 27.08.1919 beschlagnahmt der französische Oberkommandant nicht nur 74 Plätze des Theaters, sondern im gesamten Besatzungsgebiet 9.710 Familienwohnungen und 9.400 möblierte Einzelwohnungen. Künstler finden keine Bleibe in den Städten. Sechs Wochen später beansprucht die französische Besatzungsmacht sogar sämtliche Plätze des ersten und zweiten Ranges, der Mittellaube, der Saalmitte (rechts) und beide Proszeniumslauben. Ein nicht unerheblicher Einnahmeausfall zwingt Tietjen am 05. Februar 1920 zu einer kräftigen Preiserhöhung und zu Ausgleichsforderungen an das Reich. Als die Franzosen im März 1920 die Theaterleitung auffordern, französische Theatertruppen zu verpflichten – das Verständnis für deutsches Schauspiel scheitert für französische Theaterbesucher an der Sprache – und als deutsche Ensemblemitglieder der Oper durch französischen Kräfte ausgetauscht werden sollen, widersetzen sich sowohl der Theaterausschuss als auch der Direktor und begründen dies in der Stadtverordnetenversammlung vom 20.04.1920. Die Einflussnahme der französischen Besatzer ist aus ihrem Verständnis unverhältnismäßig, verstößt gegen ihren nationalen Stolz, und aus diesem Grunde sind sie in letztlicher Konsequenz sogar bereit, das Haus zu schließen. Tietjens Widerstand gegen den französischen kulturellen Machtanspruch – 1921 finden trotzdem noch französische Gastspiele aus Paris statt – beobachtet Berlin mit hoher Aufmerksamkeit und unterstützt Tietjens Aktivitäten zwar mit Zurückhaltung vor Ort, aber im Sinne nationaler Grenzlandpolitik, mit nicht unerheblichen finanziellen Mitteln. Das preußische Kultusministerium, in Vertretung des zukünftigen Kultusministers Becker,[107] betont bereits 1919, dass die deutsche Kultur in den abgetrennten bzw. besetzten Gebieten verteidigt werden müsse. Man

> „werde sich in Preußen [...] zu wappnen haben, gegen die kulturellen Einflüsse, die von anderen Seiten kämen; man werde mit einem vordringen von polnischen Ideen, vor allem auch an der Rheingrenze mit einem starken Vorstoß des französischen Geistes, zu rechnen haben. Man werde sich hier einen geistigen Limes schaffen müssen nicht zu propagandistischen Vorstößen in französisches Gebiet hinein,

> sondern nur in dem Sinne der Notwehr, bereit zu einem freudigen Gedankenaustausch, aber auch bereit, einer Niederdrückung deutscher Kultur – nicht durch Gewaltmittel, sondern durch Schaffung eigener Werte – Widerstand zu leisten."[108]

Ab Februar 1919 hält sich Tietjen in regelmäßigen Abständen in Berlin auf. Hier berichtet er, nicht nur in seiner Eigenschaft als Mitglied des Provinzialausschusses, sondern auch als Emissär des Kultusministeriums für die Gesellschaft für gefährdete Theater – dessen Aufgabe die Koordinierung der gefährdeten Bühnen von Trier bis Krefeld ist – über die aktuelle Lage in der Rheinprovinz. Im Gegenzug besuchen Ministeriumsmitarbeiter in regelmäßigen Abständen verschiedene Theater der Rheinprovinz und finden Tietjens Zustandsschilderungen bestätigt.

> „Die preußische Regierung gab nur allgemeine Richtlinien heraus; die waren mehr negativer Art zur Abwehr französischer Maßnahmen als Anweisungen dafür, wie sich die Behörden und die Polizei verhalten sollten."[109]

So erscheint es mehr als konsequent, dass sich das preußische Kultusministerium – in Vertretung von Leo Kestenberg[110] und Ludwig Seelig[111] – durch Tietjens überzeugende Berichte, sein Einverständnis mit der preußischen Grenzlandpolitik, seine vehemente Widerstandsarbeit und die fortwährenden Konsolidierungsbemühungen für das Trierer Stadttheater, veranlasst sieht, Tietjen auch mit der Übernahme des Saarbrücker Stadttheaters[112] zu betrauen. Wirtschaftliche Schwierigkeiten, künstlerisches Missmanagement und die besonderen politischen Umstände im Saarland verlangen nach einem Leiter mit Erfahrung in allen Problemfeldern. Tietjen hat sich dieses Vertrauen schnell erarbeitet und beschreibt die Saarbrücker Situation so:

> "Das war die Folge der schwierigen finanziellen Lage, in die die Theater westlich des Rheins, in der Besatzungszone gerieten. Die Kommunen sahen keine Möglichkeit mehr, das Theater zu finanzieren. Für Politiker, verfeindete Deutsche und französische, war aber klar, daß das Theater weiter bespielt werden müsse – Unterhaltung galt und gilt besonders viel in schlechten Zeiten."[113]

In Abstimmung mit den Stadtverordneten Triers erhält Tietjen die Genehmigung, auch das Stadttheater Saarbrücken zu leiten: in der Spielzeit 1920/21 lediglich in beratender Funktion und ab 1921/22 als Intendant in Koordination bzw. in einer Arbeitsgemeinschaft mit dem Stadttheater Trier. In der Spielzeit 1919/20 überlagert so die Politik eindeutig die künstlerischen Aufgaben.

In der Öffentlichkeit berichten die Feuilletonisten eher selten über Aufführungen des Trierer Stadttheaters. Aktuelle Entwicklungen, Auseinandersetzungen oder Streiks in der jungen Weimarer Republik beherrschen die Schlagzeilen. Nur wenige Premieren werden im Kulturteil der Trierer Zeitungen berücksichtigt. Auch der abwechslungsreiche Spielplan, mit einem leichten Übergewicht von Werken der Komponisten Wagner, Lortzing und Mozart, aber auch – das ist mit Sicherheit Tietjens Kompromiss gegenüber der französischen Besatzung – mit einer hohen Anzahl französischer Werke,[114] findet wenig Resonanz im Feuilleton.

Erst Ende der Spielzeit widmet sich Tietjen wieder als Regisseur und Dirigent einer neuen Inszenierung. „Ariadne auf Naxos" (R. Strauss) – immer wieder von ihm inszeniert[115] – mit seiner Frau in der Titelrolle, findet gute Resonanz. Diese Premiere erregt im Vorfeld eine besondere Aufmerksamkeit: In der Generalprobe sind der Komponist und dessen Frau zu Gast. Mit ihm verbindet Tietjen fortan eine fast 25-jährige Künstlerfreundschaft.

Die Probleme werden jedoch nicht weniger. Die Wohnungsnot, u.a. bedingt durch die Wohnungsanforderungen der französischen Besatzungsmacht, nimmt weiter zu und führt zu Aufrufen in den Trierer Zeitungen. Man appelliert an die Bevölkerung, Wohnungen für neu engagierte Mitglieder des Stadttheaters zur Verfügung zu stellen, ansonsten würden diese sich gezwungen sehen, ihre Engagements zu kündigen. Die Stadt zieht sich sogar genötigt, eine Wohnungsvermittlungsstelle einzurichten.

In der Spielzeit 1920/21 ist an künstlerische Aufgaben kaum mehr zu denken. Tietjen verzichtet auf Dirigate und Inszenierungen und konzentriert sich auf die Konsolidierung der Stadttheater Trier und Saarbrücken. Am 25. Juni 1920 setzen die Trierer Stadtverordneten die Spielzeit des Theaters auf neun Monate fest, d.h. vom 04. Oktober 1920 bis zum 7. Juli 1921. Allerdings steht die weitere Finanzierung durch die Stadt infrage. Einer weiteren Unterstützung für diese Spielzeit stimmen die Stadtverordneten nur unter einer Bedingung zu: Wenn sich der DBV und die Deutsche Bühnengenossenschaft mit 850.000 Mark beteiligen und sie für die zurückliegende Spielzeit noch 150.000 Mark nachzahlen. Nur unter dieser Voraussetzung seien sie bereit, einen Zuschuss von 350.000 Mark zu leisten. Man findet eine Einigung, und die Spielzeit ist gerettet. An den Zuschusshöhen zeigen sich die ersten inflationären Tendenzen. Drastische Sparmaßnahmen sind dringend notwendig, helfen aber wenig gegen die Inflation.

Für das Orchester findet am 15.08.1920 ein Probedirigieren statt. Als Sachverständigen beruft die Kommission Wilhelm Furtwängler.[116] Am 05.08.1920 schickt er jedoch eine Absage und stattdessen erhält Wilhelm Raabe[117] die Ein-

ladung zur Begutachtung der Dirigenten. Beiden Dirigenten wird Tietjen häufiger in Berlin wiederbegegnen. Gewählt wird nicht der sich für die Gründung des Trierer Philharmonischen Orchesters einsetzende und verdienstvolle Dirigent Hammacher, sondern Heinrich Knapstein.[118] Auch Karl Dammer überzeugt als zukünftiger Erster Kapellmeister.

Tietjen pendelt fortan zwischen Trier und Saarbrücken. Kann das Stadttheater Trier nur unter großen Bemühungen von Seiten der Bürger, der Stadt und insbesondere Tietjens gerettet werden, so muss Tietjen sehr rasch erkennen, dass das Stadttheater Saarbrücken eine wesentlich kompliziertere Struktur aufweist. Das Gebäude gehört einem Industriellen, der der Stadt Grundstück und Gebäude unentgeltlich zur Verfügung stellt. Der Fundus ist im Besitz des Theatervereins von Saarbrücken; die Nutzung erfolgt ebenso unentgeltlich. Zwischen der Stadt, dem Gebäudeinhaber und dem Theaterverein existiert keine verbindliche Rechtsgrundlage. Der Theaterverein erhält seit 1914 eine jährliche Subvention von 75.000 Mark. Bedingt durch die wirtschaftliche Situation nach dem Ersten Weltkrieg meldet der Theaterverein Konkurs an und muss am 08.09.1920 die Stadt Saarbrücken um seine Übernahme bitten. Auch Saarbrücken will zwar sein Stadttheater erhalten, aber (noch) nicht übernehmen, und gründet am 13.09.1920 eine Theaterüberwachungskommission und zusätzlich eine Unterkommission zur Abklärung einer eventuellen Übernahme des Theaters in die Kommission für Kunst- und Volksbildung. Am 21.09.1920 stellt die Stadt erst einmal 30.000 Mark zur Begleichung der Löhne bereit. Dem eingesetzten Unterausschuss gelingt es, eine Subvention über 700.000 Mark für die laufende Spielzeit vom DBV auszuhandeln.

Mittlerweile ist Tietjen vom DBV als Koordinator für gefährdete Theater eingesetzt und somit mitverantwortlich für die Unterstützung des Saarbrücker als auch des Trierer Stadttheaters. Unverständlicherweise lehnt die Stadt die Subvention durch den DBV sowohl am 16. als auch am 30.11.1920 ab. Möglicherweise möchte die Stadt ihre Unabhängigkeit bewahren und die Subvention von 700.000 Mark selbst übernehmen. Vom DBV wünscht sich Saarbrücken höchstens einen Differenzausgleich im Falle eines höheren Subventionsbedarfs. Erst in der Sitzung vom 10.02.1921 ist Saarbrücken bereit, mit dem Stadttheater Trier eine Arbeitsgemeinschaft zu vereinbaren, einen Zuschuss des DBV von 700.000 Mark entgegenzunehmen und sich einen eventuellen Fehlbetrag durch den DBV subventionieren zu lassen. Die Spielzeit 1921/22 ist dadurch für beide Theater gesichert. Tietjen hat in seiner Eigenschaft als Intendant für beide Theater und als Vertreter des DBV im Einvernehmen mit den Kommissionen und den Städten eine akzeptable finanzielle Grundlage geschaffen, um die Stadttheater in deren Hände zu übergeben und sozialverantwortlich wei-

terzuführen. Im Mai 1921 erhält der noch amtierende Saarbrücker Intendant Schiffermüller seine Entlassung und Tietjen – bisher nur beratend tätig – übernimmt die Verwaltung des Hauses, überlässt aber die künstlerische Leitung noch dem alten Vorstand. So kann der Rezensent der Saarbrücker Zeitung bereits Ende Mai schreiben: „Jetzt ist das Theater vorläufig auf eine annehmbare wirtschaftliche Grundlage gestellt worden, die in der Hauptsache der raschen Initiative des Intendanten Tietjen zu danken ist."[119]

Die schon seit Monaten von Tietjen geplante Arbeitsgemeinschaft Saarbrücker/Trierer Stadttheater – hier sammelt Tietjen seine Erfahrungen für die in Berlin zu gründende Arbeitsgemeinschaft zwischen der StäOp und der StaOP – soll die Schauspielensembles zusammenführen und jeweils einem Opernensemble Platz bieten. Wegen Widerständen aus Trier führen jedoch beide Städte ihr Dreispartenhaus weiter. Den Vertragsentwurf der Arbeitsgemeinschaft,[120] in dem Heinz Tietjen zum Intendanten bei der Theater bestimmt wird, übermittelt der „Intendant der Vereinigten Stadttheater Saarbrücken-Trier", Heinz Tietjen, am 02.08.1921 an den OB von Saarbrücken, Hans Neikes,[121] mit der Bitte um Zustimmung.

Seine künstlerischen Prioritäten verlagert Tietjen immer mehr auf das größere Saarbrücker Stadttheater und dirigiert und inszeniert an diesem Haus in der Spielzeit 1921/22 fünf Werke: „Samson und Dalilah" (16.09.1921, C. Saint-Saëns), „Die Walküre" (23.11.1921, R. Wagner), wieder „Ariadne auf Naxos" (16.03.1922, R. Strauss), „Siegfried" (16.06.1922, R. Wagner) und die „Josephs Legende" (26.04.1922, R. Strauss). In Trier findet keine Premiere mehr unter seiner Leitung statt. Auch die Arbeitsgemeinschaft nutzt Tietjen eher für seine neue Heimat in Saarbrücken. So beantragt er unter anderem im April 1922 eine neue Vergütungsordnung/ein Diensteinkommen für das Saarbrücker Orchester.[122] In Trier kommt Unmut auf. Mit der Spielzeit 1921/22 und infolge des Arbeitsgemeinschaftsvertrages[123] hat auch die Stadt Trier das Stadttheater quasi in Eigenregie übernommen. Im Laufe der Spielzeit müssen immer häufiger Vorschüsse und Teuerungszulagen für das Bühnenpersonal – die Garderobe der Künstler wird mittlerweile vom Stadttheater gestellt – von der Stadt und der Schutzstelle des DBV sowie der Bühnengenossenschaft ausgeglichen werden. Der eingeplante Fehlbetrag von 1.200.000 Mark ist nicht mehr ausreichend.[124] Die Auswirkungen der Inflation bestimmen das Leben und lassen dem Intendanten immer weniger Spielraum in der Führung der Theater. In der Stadtverordnetenversammlung vom 28.04.1922 stellen die Mitglieder einen weiter erhöhten Zuschussbedarf fest, und so beschließt der Stadtrat, sich wieder vom Stadttheater in Eigenregie zu trennen. Der Vorschlag, aus dem Theater jetzt „ein Privatunternehmen mit kommunaler Unterstützung zu machen", wird von P. Koch heftig verteidigt:

> „Die Stadt wird sich nie und nimmer der vollen Verantwortung für unser Theater entziehen können. [...] Er [Tietjen] forderte die Beibehaltung der Städtischen Regie, die durchaus rentabel zu gestalten sei, wenn die rechte Hand da sei und die Zügel mit der nun einmal unerlässlichen Rücksichtslosigkeit gehandhabt würden."[125]

Dieser Feststellung schließen sich weitere Stimmen an. Einige Mitglieder bemängeln allerdings die hohe Anzahl von Krankmeldungen vieler Künstler – eigenartigerweise sind die krank gemeldeten Künstler an diesen Tagen am Luxemburger Theater zu hören. Die Devisen beginnen, in der Inflationszeit zu locken. Man fordert ein Gastspielverbot für alle Künstler. Tietjen kann diese Vorwürfe nicht bestätigen und bezweifelt die Nachhaltigkeit eines solchen Verbotes. In dieser Stadtratssitzung werden darüber hinaus Tietjens Spielplanpolitik, die häufigen Besetzungsänderungen, seine Prioritätensetzung auf Saarbrücken und seine fortwährende Abwesenheit bemängelt. Tietjen verliert in Trier an Einfluss und Autorität. Seine starken Zügel haben keine Wirkung mehr. Es wird Zeit für einen Wechsel.

Politisch und wirtschaftlich spitzt sich die Situation in der Weimarer Republik immer mehr zu. Auch wenn Tietjen sich immer mehr Saarbrücken zuwendet, so vernachlässigt er Trier keinesfalls. Die politische Umgebung der zwei Theater verkompliziert sich zunehmend. So berichtet Tietjen in einem Interview mit Hannes Reinhardt:

> „Die Rheinlinie wurde die Grenze und das Saargebiet war weg. Und der Deutsche Bühnenverein und die Deutsche Bühnengenossenschaft haben dann durch Hintermänner, die nicht genannt werden durften – Preußischer Kultusminister und Preußischer Finanzminister, damals noch Finanzminister Richter, der Vorgänger von Höpker-Aschoff – Gelder bereitgestellt, die zu uns herübergeschafft wurden. Ein Vertrauensmann, Regierungsrat Landfried, den ich später als Staatssekretär unter dem Finanzminister Popitz in Berlin wiederfand, saß in Frankfurt am Main und hatte diese Gelder. Und ich – später ein Vertrauensmann von mir – holte diese Gelder, und haben wir durch die Pirmasenser Urwälder – das waren noch Urwälder damals in der Pfalz – rübergeschmuggelt. [...] Man nannte diese Theater ‚gefährdete Theater'. Die Gelder wurden also verteilt von Saarbrücken bis Krefeld an alle Theater, die auf der Linie lagen, außer an Köln-Stadt, da war der Oberbürgermeister Adenauer zu stolz, Geld zu nehmen, und die brachten ihre Gelder selber auf [...], dadurch kam ich nun in die erste Berührung mit dem preußischen Kultusminister, denn die Vertrauensleute des Kultusund des Finanzministers waren die gleichen Leute, die später meine

> Mitarbeiter in Berlin im Ministerium gewesen sind: Dr. Ludwig Seelig, Theaterreferent im Kultusministerium, und der berühmte Professor Leo Kestenberg für die Musik. Die kamen also zur Inspektion, ob das bei uns auch alles richtig vor sich ging."[126]

Tietjen betreut zwischenzeitlich auch Gastspiele der Frankfurter Oper und hat so die Möglichkeit, diese Geldtransfers vorzunehmen.

Bis zur Übergabe des Stadttheaters in Saarbrücken stellt die Arbeitsgemeinschaft eine dringend notwendige Zwischenlösung dar. Noch in der Spielzeit 1921/22 erarbeiten der Saarbrücker OB Neikes und Heinz Tietjen eine Vorlage für die „Neugestaltung der Theater- und Besitzverhältnisse in Saarbrücken".[127] Die Gründung der Gesellschaft und die darin festgelegte Rechtsgrundlage für die Übergabe von Grund und Boden, des Gebäudes und des Fundus erfolgt am 28. Juni 1922. Die Stadt stellt ihr Theater somit auf eine solide wirtschaftliche Grundlage und Tietjens Konsolidierungsarbeit ist damit abgeschlossen. Anschließend erfolgt seine Berufung in den Aufsichtsrat der neuen Gesellschaft. Jetzt allerdings nicht mehr als Intendant, sondern als Vertreter des DBV. Trotzdem: Tietjen sieht seine Aktivitäten nicht ausreichend gewürdigt. Das Angebot zur Übernahme der Breslauer Intendanz – ab der Spielzeit 1922/23 – durch das preußische Kultusministerium kommt somit genau im richtigen Moment.

Die Bürgermeister von Trier und Saarbrücken sind mehr als überrascht über ein Schreiben des Präsidiums des DBV, das sie am 11.05.1922 in ihren Postmappen finden. Heinz Tietjen ist zum Intendanten des Breslauer Stadttheaters berufen worden. Eine Rücksprache des preußischen Kultusministeriums mit den Bürgermeistern von Trier und Saarbrücken ist nicht erfolgt und wird nicht erfolgen; das Ministerium handelt ohne Rücksichtnahme. Der preußische Staat steht eindeutig über den Stadt- oder Gemeindebedürfnissen. Diese egoistische Vorgehensweise wird Tietjen an seinem zukünftigen Standort Berlin nicht nur kennenlernen, sondern als Diener des Staates annehmen und verinnerlichen.

Für die Bürgermeister ist es ein Schock. Der DBV empfiehlt die schnelle Freigabe und präsentiert auch schon einen Nachfolger für Tietjen, zumindest für Saarbrücken: Direktor Ernst Martin, Leiter der württembergischen Volksbühne und Direktor des Sommertheaters Bad Mergentheim, steht für einen Wechsel bereit. Saarbrückens Oberbürgermeister antwortet am 19.05.1922 klar und unmissverständlich:

> „Der Weggang des Intendanten Tietjen wird uns, da wir mitten im Aufbau unserer hiesigen Theater- und Musikverhältnisse stehen, ganz außerordentlich hart

> treffen. [...] Es wird sehr schwer einen geeigneten Ersatz für Herrn Tietjen zu finden. Für den Posten kann nur ein Mann in Frage kommen, der eine vollständig ausgereifte Persönlichkeit darstellt und im Stande ist, nicht nur der inneren Schwierigkeiten, die heute in jedem Theaterbetrieb vorhanden sind, Herr zu werden, sondern sich auch auf die besonders schwierigen und komplizierten äusseren Verhältnisse, unter denen wir hier leben, in der richtigen Weise einzustellen."[128]

Tietjen erhält noch den Auftrag, die Umbaumaßnahmen und den Spielplan für die nächste Saison vorzubereiten, er kann also die Intendanz in Breslau frühestens im September 1922 übernehmen. Unbestritten kann der vorgeschlagene Nachfolger eine große Kompetenz im Schauspiel vorweisen, aber in der für Saarbrücken so wichtigen Opernsparte ist die Theaterkommission mehr als skeptisch, den geeigneten Kandidaten in ihm zu sehen. Tietjen verteidigt, in seiner neuen Eigenschaft als Vertreter des DBV, diesen Vorschlag und überredet sowohl die Kommission als auch den Bürgermeister, den vom DBV vorgeschlagenen Nachfolger anzunehmen. Er überzeugt die Vertreter der Stadt Saarbrücken von dessen organisatorischen Fähigkeiten und stellt insbesondere Martins gute wirtschaftliche Ergebnisse an der württembergischen Volksbühne heraus. In der Sitzung (28. Juli 1922) des Aufsichtsrates der „Gemeinnützigen Theater- und Musik GmbH" wird die Einstellung von Ernst Martin mehrheitlich beschlossen. Im Einvernehmen mit dem deutsch-nationalen Oberbürgermeister Neikes entwickelt sich das deutsche Kulturtheater Saarbrücken durch den neuen Intendanten zu einer wichtigen Bastion nationaler Kultur und erhält eine noch stärkere finanzielle Unterstützung: „Als kulturelles Aushängeschild der Stadt sollte das Theater fest in deutscher Hand bleiben."[129] Die Hintergründe dieser deutlichen nationalen Interessen erklärt Krückemeyer:

> „Frankreich hoffte damals, das Saargebiet kulturell für sich zu gewinnen. Aber die Bevölkerung verhielt sich gegenüber den Versuchen, durch das Theater französische Kultur hier einströmen zu lassen, völlig ablehnend. [...] Die Erkenntnis, daß das Saarbrücker Theater nicht allein eine literarische und künstlerische Angelegenheit, sondern vor allem eine d e u t s c h e Kulturangelegenheit war, bereitete den Boden für eine grundlegende Umgestaltung der Theaterfragen."[130]

Das Trierer Stadttheater ist hingegen in der Spielzeit 1921/22 mehr denn je in seiner Existenz gefährdet. Von einem etwaigen Einsatz Tietjens für den Fortbestand des Theaters und zur Wahl des neuen Intendanten ist nicht bekannt. Da der DBV zugunsten des Theaters votiert und einen Zuschuss zahlt, hat Tietjen

wohl im DBV den Bedarf befürwortet. Die Stadtverordnetenversammlung beschließt am 28.06.1922 die Fortsetzung des Spielbetriebes und wählt Hellmut Götze für fünf Jahre (1922–1927) zu Tietjens Nachfolger.

Heinz Tietjen lässt die gefährdeten Theater im Grenzgebiet des westlichen Deutschen Reiches hinter sich, um ins Grenzgebiet des östlichen Deutschen Reiches nach Breslau zu ziehen. Im Gepäck hat der zukünftige Breslauer Bürger nicht nur das Vertrauen des preußischen Kultusministeriums und dessen Versprechen, ihn für zukünftige Berliner Opernaufgaben vorzusehen – in Berlin brodelt es im Opernleben und man benötigt dringend einen zuverlässigen Fachmann in der Führungsposition der StaOP, der vor allem in verwaltungstechnischen Dingen kompetent und vertrauenswürdig agiert –, sondern auch die begeisterten Presserezensionen seiner 15-jährigen Aufbauarbeit in Trier und der drei Jahre Konsolidierungsarbeit in Saarbrücken. Trotz mehrfacher existentieller Gefährdung (Trier 1918/19 und 1922/23 und Saarbrücken 1919/20) schafft Tietjen immer wieder die Konsolidierung beider Theater. Seine Geschicklichkeit in verwaltungstechnischen und organisatorischen Fragen, seine schon in frühen Jahren entwickelte Vermittlungsfähigkeit, vorrangig zwischen dem preußischen Kultusministerium, den unterschiedlichen Organisationseinheiten von Stadt und Kultur, dem DBV und der Deutschen Bühnengenossenschaft, aber auch seine Widerstandskraft gegenüber der französischen Besatzung begründen seinen Ruf, im Besitz hoher diplomatischer Fähigkeiten zu sein. Insbesondere seine Entscheidungshoheit im DBV, die es ihm einerseits leicht macht, sich selbst für Positionen zu empfehlen oder zumindest Nachdruck zu verleihen, und andererseits sein Netzwerk aufzubauen, ist für seine zukünftige künstlerische Karriere mehr als nützlich. Es ist also kein Wunder, wenn sein Abschied aus der Rheinprovinz mit Wehmut und großem Bedauern in den Trierer und Saarbrücker Zeitungen beschrieben wird. Aber nach seiner Auffassung hätte die Anerkennung der Entscheidungsträger aus Trier und Saarbrücken früher kommen müssen, um ihn an den beiden Standorten zu halten. Diese Argumentation ist allerdings angesichts seines Ehrgeizes und der Versprechungen des preußischen Kultusministeriums mehr als fragwürdig und nicht sehr glaubhaft. Sein Ziel, Berlin als zukünftige künstlerische Heimat zu gewinnen, ist einfach zu reizvoll, um in Trier oder Saarbrücken zu bleiben.

Nachdem der Wechsel nach Breslau feststeht, analysiert die Presse Tietjens siebzehn Spielzeiten und überschüttet ihn mit wahren Lobeshymnen. Zeitweilige negative Anmerkungen über die mangelnde Repertoirearbeit, seine Wagner- und Operettendominanz in den Spielplänen sowie seine teilweise unglückliche Auswahl einiger Dramen, Komödien und neuer Werke gehen in

dieser Beurteilung unter. So charakterisiert Dr. Böcker Tietjens Aufgabenbewältigung in der SZ vom 26.06.1922:

> „Mit der schweren Aufgabe der Stabilisierung des Betriebes wurde Intendant Tietjen vom Trierer Stadttheater betraut, und man kann heute mit Freude anerkennen, daß es ihm gelungen ist, allen Schwierigkeiten Herr zu werden. [...] Seine Aufgabe war die Sanierung des Theaters; er ist dem sozialen Wohl der Mitarbeiter nachgekommen; hat ganzjährige Verträge für die Solisten durchgesetzt; hat sich für bauliche Änderungen eingesetzt; künstlerische Aktivitäten blieben dafür auf der Strecke; sein Hauptverdienst [ist,] ein künstlerisches Ensemble aufgebaut zu haben. [...] Der scheidende Intendant darf versichert sein, daß ihn die Sympathien weiter Kreise auf seinem schweren Posten im Osten Deutschlands begleiten und das ihm die gleichen Kreise für sein opferungsvolles, erfolgreiches Wirken am Stadttheater Saarbrücken danken."[131]

Auch andere Rezensenten beurteilen die kurze Tietjen-Intendanz in Saarbrücken mit Hochachtung vor seiner Aufbauarbeit und sprechen von einer Ära Tietjen, von der sein Nachfolger nur profitieren kann: „Das Jahrzehnt zwischen 1922 und 1932 wurde für Saarbrücken zu einer kulturellen Blütezeit, die durch eine beeindruckende Aufbauleistung gekennzeichnet war."[132] Schleiden betont: „Mit der Berufung von Heinz Tietjen, der die Leitung der Trierer Bühne beibehielt, begann das Saarbrücker Theater künstlerisches Niveau zu gewinnen. [...] Das Publikum ging mit."[133] Hubert Thoma urteilt kurz und knapp: „Zusammenfassend ist zu sagen, dass die Ära Tietjen wegen des künstlerisch anspruchsvollen Spielplanes und der hohen Qualität der Aufführungen den Höhepunkt in der Trierer Theatergeschichte darstellt."[134] Martin Möller bezeichnet die Jahre sogar als Glanzzeit:

> „Als Glanzzeit des Trierer Theaters, dessen Schwerpunkt von Beginn an auf dem Musiktheater lag, gilt die Ära des späteren preußischen Generalintendanten Tietjen (1907–1922 Intendant in Trier), während der auch zeitgenössische Opern auf den Spielplan kamen".[135]

Im August 1922 zieht Tietjen nach Breslau. Der Wohnortwechsel erfolgt ohne seine Frau und seine Tochter Elsa. Es ist zu vermuten, dass der enorme Arbeitsaufwand für beide Theater, insbesondere nach dem Ersten Weltkrieg, zu einer Entfremdung geführt hat. Johanna Tietjen-Steyer singt kaum noch in den von Tietjen betreuten Premieren. In Saarbrücken stand sie selten auf der Bühne und in Trier ist Heinz Tietjen kaum noch künstlerisch aktiv. Tietjen

lässt die Familie weit hinter sich. Für Familie ist kein Platz mehr. Auch in Breslau nicht. Werner Egk[136] fasst die Situation aus einer späteren Perspektive folgerichtig zusammen:

> „‚Tietjen ist keine Person, sondern eine Methode!' Erst später verstand ich, daß die ‚Methode Tietjen' darin bestand, daß seine Person in der Institution aufging, der er diente. So wurde er schließlich selbst zur Institution."[137]

Stadttheater Breslau (1922/23 bis 1924/25)
(Direktor, Intendant, Dirigent, Regisseur)

Tietjens Theater-Deutschlandreise geht weiter: von Bremen nach Trier/Saarbrücken, vom hohen Norden in den Südwesten, vom Südwesten ins östlich gelegene Breslau (Niederschlesien); von Trier mit 46.000 Einwohnern und einem Theater mit 900 Plätzen über Saarbrücken mit 110.000 Einwohnern und einem Theater mit 700 Plätzen nach Breslau mit 580.000 Einwohnern und einem Theater mit 1.342 Plätzen. Er zieht in den XIII. Bezirk in die Goethestraße 51.

Mit seiner Zusage für die Leitung eines der größten Opernhäuser im Deutschen Reich geht Tietjen wieder Risiken ein, die er aber, dank seiner mittlerweile erworbenen Praxiserfahrungen, im Vorfeld schon versucht zu minimieren.

Der Völkerbund beschließt am 14.10.1921 die Aufteilung Oberschlesiens; laut Versailler Vertrag sind dafür Volksabstimmungen vorgesehen. Erst nach Tietjens Vertragsunterschrift stimmen 90 % der Oberschlesier (03.09.1922) für den Verbleib in Preußen – Breslau liegt in Niederschlesien und somit nicht im Abstimmungsgebiet. Natürlich hat er damit gerechnet, aber wissen konnte er es nicht und darauf Einfluss nehmen schon gar nicht. Aber mitbestimmen kann er die Bedingungen seiner Intendanz. Im Frühjahr 1922 zeichnet sich der finanzielle und künstlerische Bankrott des Breslauer Opernhauses ab. Die NMZ bemängelt die Qualität der Aufführungen und den wenig abwechslungsreichen Spielplan, kritisiert die zunehmenden sozialen Forderungen des Personals, die Preiserhöhungen und den darauf folgenden Besucherrückgang sowie die Führungsschwäche des Intendanten Runge.[138] Breslau ist nicht mehr bereit, ihr Theater zu unterstützen, und beschließt sogar, das Haus zu schließen,[139] alle Künstler zum Spielzeitende zu entlassen und das Opernhaus zu verpachten.[140] Auch das Kultusministerium lehnt zunächst jede weitere Förderung des Opernhauses ab. Aber festzuhal-

ten ist, dass Tietjen im Vorfeld seiner Vertragsunterzeichnung ausführliche Gespräche sowohl mit dem Preußischen Kultusministerium als auch mit der Stadt Breslau geführt haben muss. Vermutlich hat er bei seinen Bewerbungsgesprächen den Verwaltungsrat des Breslauer Opernhauses auf die möglichen negativen Auswirkungen einer Verpachtung aufmerksam gemacht und mit Sicherheit für die Übernahme des Opernhauses unter städtischer Hoheit plädiert. Tietjen kann auf seine erfolgreiche Sanierung der Theater Trier und Saarbrücken verweisen. Mit den Übernahmen erhöhen die Städte nicht nur ihren kulturpolitischen Einfluss, sondern erzielen auch zusätzliche Einnahmen – und er offeriert darüber hinaus wieder Zuschüsse des Preußischen Kultusministeriums. Natürlich hat er dessen Bereitschaft im Vorfeld geklärt. Tietjen wird dringend in Berlin benötigt. Er darf in Breslau nicht scheitern, und so profitieren sowohl die Stadt als auch der zukünftige Intendant des Theaters von der Unterstützung des Kultusministeriums.

In der Kürze der Zeit ist er nicht in der Lage, einen Haushaltsplan aufzustellen. Auch aus diesem Grund gibt es gegenüber dem neuen Intendanten aus dem Westen noch Vorbehalte von Seiten einiger Mitglieder des Vereins der Opernfreunde. Zwar stuft man ihn als künstlerisch erfolgreich und verwaltungstechnisch versiert ein, aber man kennt ihn in Breslau nicht. Kestenberg und Seeliger – Abgesandte des Kultusministeriums – reisen noch im Sommer 1922 zu Abstimmungsgesprächen nach Breslau. Sie bekräftigen, sich persönlich für einen Zuschuss des Ministeriums einsetzen zu wollen, und bestätigen damit Tietjens Aussage im Berufungsgremium.[141] Die Skeptiker setzen sich nicht durch und Tietjen wird gewählt. Sein Sanierungskonzept, seine gleichermaßen guten Beziehungen zum DBV und dem Preußischen Kultusministerium, aber vor allem seine erfolgreichen Theatersanierungen sind die ausschlaggebenden Faktoren. Trotzdem fällt die Entscheidung denkbar knapp aus: Tietjen setzt sich mit nur einer Stimme Mehrheit gegen den amtierenden Intendanten Runge durch. Dieser verfügt noch über einen Vertrag für weitere neun Jahre und muss hoch entschädigt werden.

Was Saarbrücken und Trier für den westlichen Teil des Deutschen Reiches für die deutsche Kultur repräsentieren, stellt Breslau für den östlichen Teil dar.[142] Man betrachtet das Breslauer Opernhaus als das Bollwerk am äußersten Rand Preußens:[143] „Als es galt, Breslau als Bollwerk deutscher Kultur im Osten zu erhalten, wußte man keinen geeigneten als Tietjen, der auch hier sich wiederum glänzend bewährte."[144]

Breslau gilt als Sprungbrett für künstlerische Karrieren. Ausgehalten haben es in der Stadt jedoch nur wenige:

> „Leipzig und Breslau waren stumpfsinnige, nüchterne Städte, Stätten der Arbeit eher als hoher Kultur. Im Verlagswesen jedoch hielt Leipzig seine Spitzenstellung, und das Theater und die Oper in Breslau waren als Sprungbrett nach Berlin wohlbekannt."[145]

Bruno Walter, Tietjens späterer GMD an der StäOp, beschreibt seine Zeit in Breslau:

> „Am Breslauer Stadttheater blühte der Scherz und wucherte so, daß die Kunst welkte. [...] Hier im geschäftigen Betriebe des Breslauer Stadttheaters fühlte ich mich dagegen wie an einer Stätte der Gottlosen, hier herrschte keinerlei Kunstfrömmigkeit – die ‚Gebote' waren nicht einmal bekannt. [...] Breslau sollte der Tiefpunkt meines Lebens bleiben."[146]

Tietjen hingegen wird immer mit großem Respekt und mit positiven Erinnerungen an seine Zeit in Breslau zurückdenken. Rückblickend schreibt er an seinen Freund Richard Strauss:

> „[Ich] habe dort meine glücklichsten Theaterjahre erlebt, [...] denn ich war zwar Intendant, konnte aber auch inszenieren und dirigieren. Die Breslauer waren ein wunderbares Opernpublikum, wie es zu der damaligen Zeit in Berlin nicht besser gewesen ist."[147]

Nachdem sich Breslau doch entschlossen hat, das Theater zu übernehmen, erfolgt das übliche Verfahren: Der Verwaltungsrat der Stadttheater GmbH wird neu besetzt. Die Stadt sichert sich ihren Einfluss mit der Entsendung von Mitgliedern der städtischen Bürgerschaft, ergänzt von Abgeordneten des Vereins der Opernfreunde und dem Direktor Tietjen. Man entscheidet sich für den Generalkonsul Schneiderhan[148] – späterer Generaldirektor der österreichischen Bundestheater – als neuen Vorsitzenden und Heinz Tietjen als Intendanten und gleichzeitigen Oberspielleiter. Der amtierende Direktor Runge und der Abgeordnete Leß müssen den Verwaltungsrat verlassen. Deren „gemachtes Zeitalter war weder ein goldenes noch ein silbernes oder eisernes, sondern ein blechernes."[149] Dieses Team hat nach neun Jahren ausgedient. Der alte Intendant genießt kein Vertrauen mehr bei den meisten Vereinsmitgliedern; bei einer Schließung des Theaters hätte er sowieso entschädigt werden müssen.

Bevor Tietjen die Breslauer überhaupt von seiner künstlerischen Potenz überzeugen kann, gelingt es ihm wieder, ein Theater vor der endgültigen

Schließung zu retten. So ist es mehr als verständlich, dass seine organisatorischen Fähigkeiten immer wieder über denen seiner künstlerischen eingestuft werden. Tietjen bedauert diese Einschätzung und entschuldigt gleichzeitig seinen Vorgänger:

> „Von dem Moment an war ich – leider – verschrien als sogenannter ‚Sanierungsintendant'. Das war nicht schön, weil ich von meinem eigentlichen Beruf als Musiker, als Kapellmeister, als Regisseur abgedrängt wurde. [...] Breslau war ein reines Operntheater. Mein Vorgänger Runge war abgegangen, und ich übernahm einen nicht durch seine Schuld ziemlich lädierten Apparat."[150]

Endlich ist es so weit: Das Breslauer Opernhaus öffnet wieder seine Pforten. Mit bescheidenen Mitteln und ohne Haushaltsplan präsentiert Tietjen einen erstaunlich abwechslungsreichen Opernspielplan – das Breslauer Theater hat keinen Dreispartenbetrieb, aber dafür eine Ballettkompanie – mit einer Flut von Wiederaufnahmen und Neuinszenierungen.

Er verfügt über einen Orchesterapparat von 46 Mitgliedern und kann sich mit seinem stellvertretenden Intendanten und Kapellmeister Julius Prüwer sowie mit seinem ersten Kpm Ernst Mehlisch die Dirigate, insbesondere für die Wagner-Werke „Rienzi", „Tannhäuser" und den „Ring des Nibelungen", aufteilen. Sein Repertoire bewegt sich zwischen „Aida" (G. Verdi), „Falstaff" (G. Verdi), „Oberon" (C. M. von Weber), „Undine" (A. Lortzing) und selten gespielten Werken wie „Orpheus und Eurydike" (C. W. Gluck), „Dinora" (G. Meyerbeer), „Der König hats gesagt" (L. Delibes), einem Mozartabend („Bastien und Bastienne", „Die Gärtnerin aus Liebe", „Der Schauspieldirektor") sowie Novitäten wie „Die Vögel" (V. Braunfels) oder „Der widerspenstigen Zähmung" (H. Goetz). Neben Richard Wagner konzentriert sich Tietjen jetzt auch auf die Werke von Richard Strauss. „Tietjens künstlerischen Respekt erarbeitet er sich mit zahlreichen Premieren, Wiederaufnahmen und Repertoirevorstellungen, die er nicht nur selbst dirigiert, sondern auch inszeniert."[151]

Schon in seiner ersten Spielzeit erhält das Opernhaus Breslau und damit auch der Intendant zunehmende Aufmerksamkeit nicht nur in der regionalen, sondern auch in der nationalen Presse. Insbesondere der Berliner Börsencourier (BBC) beobachtet den Verlauf der neuen Intendanz und kommt schnell zu einer ersten Einschätzung: „Tietjens Ruf ein Theater trotz wirtschaftlicher Probleme auf hohem künstlerischen Niveau zu halten scheint er zu rechtfertigen."[152] Im Februar 1923, anlässlich der Premiere „Josephs Legende" (R. Strauss), zieht der BBC eine erste Bilanz: „Die künstlerische Entwicklung in den letzten Wo-

chen ist durchaus erfreulich."[153] Zum Abschluss der Spielzeit zieht er sogar folgendes Fazit: „Sie war die erste unter der Leitung des neuen Intendanten Heinz Tietjen und bedeutet einen neuen großen Aufstieg der Breslauer Oper." Die Spielzeit entwickelt sich so gut, dass der Rezensent hofft, dass die Einnahmen auch für die Stabilität des Hauses sorgen werden:

> "Die Bedeutung dieser Tatsache kann nur ermessen, wer weiß, wie schwer man noch im vorigen Jahre um den Fortbestand der Breslauer Oper kämpfen mußte, wie es des Zusammenstehens aller beteiligten Faktoren von Stadt, Staat, Bürgerschaft bedurfte, um den wirtschaftlichen Zusammenbruch des für die Kultur des deutschen Ostens hochbedeutsamen Kulturinstituts zu verhüten."[154]

Das im Osten Preußens liegende kulturelle Bollwerk soll eine noch stärkere Gewichtung erhalten und ins Land ausstrahlen. Man beschließt ab 1923, Breslauer Sommerspiele durchzuführen. Als Veranstalter zeichnen eine Theater GmbH gemeinsam mit der Genossenschaft Deutscher Bühnenangehöriger verantwortlich; in den Mittelpunkt stellen sie die Werke Gerhart Hauptmanns. Die Theater GmbH plant selbstbewusst und überdimensioniert. So dient die über 6.000 Sitzplätze verfügende Jahrhunderthalle als Veranstaltungsort. Die Veranstalter verkennen dabei, dass sich diese Halle für das Schauspiel nicht eignet. Miserable Öffentlichkeitsarbeit, viele Absagen, wenige Ankündigungen und heftig kritisierte künstlerische Leistungen tragen dazu bei, dass das beabsichtigte Ziel, die Sommerfestspiele als kulturelle Breslauer Werbeveranstaltung aufzubauen, misslingt. Das Ergebnis ist ein finanzielles Fiasko. Überhaupt erscheint die Finanzierung im Nachhinein mehr als undurchsichtig. In einer Stellungnahme der Verantwortlichen, in Vertretung von Carl Wallauer, wird der finanzielle Fehlschlag zugegeben, aber eine Weiterführung beschlossen.[155] Tietjen hat sich rechtzeitig aus der Theater GmbH zurückgezogen.

Wieder überredet der Intendant die Stadt zu notwendigen Veränderungen am Theatergebäude. Dafür wird die Sommerpause 1923 genutzt. Wie in Trier und Saarbrücken sieht Tietjen den Einbau einer neuen Beleuchtungsanlage sowie die Anschaffung von Verfolgern, also Handscheinwerfern auf der Beleuchtungsbrücke, als dringend erforderlich an. Für Tietjen ist das eine unabwendbare Neuerung, um seinen Inszenierungsstil, die Darstellung der Künstler-Charaktere durch entsprechende Mimik und Gestik, zu verdeutlichen.

Der von Tietjen hochgeschätzte erste Kpm und gleichzeitig stellvertretende Intendant Julius Prüwer verlässt nach einer Spielzeit das Haus. Um das umfangreiche und vielfältige Repertoireprogramm zu bewältigen, engagiert Tietjen einige neue Kapellmeister, darunter Ernst Mehlisch, Philipp Wolfes,

Helmuth Seidelmann, Oskar Preuß und den jetzt in Weimar beschäftigten Julius Prüwer als Gast. Zahlreiche neue Sänger ergänzen das Ensemble. Mit dem Engagement der Choreografin und Leiterin der Ballettschule, Ellen Petz, versucht Tietjen, dem Ballett ein neues Gewicht zu verleihen.

In seiner zweiten Spielzeit kann Tietjen seine künstlerischen Ambitionen voll verwirklichen. Noch nie hat er eine derartige Anzahl von Werken in einer Spielzeit inszeniert und dirigiert. Der neue „Ring des Nibelungen" entwickelt sich, wie schon fünfzehn Jahre zuvor in Trier, zum Saison-Höhepunkt. Ergänzend zeichnet Tietjen auch verantwortlich für die Wiederaufnahme des Wagnerschen „Parsifal" und Hans Gals „Die heilige Ente" – die erst zweite Premiere nach der UA in Düsseldorf –, die zu seinen bevorzugten Werken gehört. (Mit dieser Oper wird er auch seine Intendanz an der StäOp 1925 eröffnen.) „Carmen" (G. Bizet), wiederum die „Ariadne auf Naxos" (R. Strauss) und die „Iphigenie auf Tauris" (C. W. Gluck) runden diese Spielzeit ab. Seine eigene, enorm produktive Spielzeit komplettiert der Intendant mit den Opern von „Die Nachtglocke" (G. Donizetti), „Der Templer und die Jüdin" (H. Marschner), „Hans Sachs" (A. Lortzing) und den Novitäten „Mareike von Nijmwegen" (E. d'Albert) (gleich nach der Hamburger Uraufführung 1923), „Der ferne Klang" (F. Schreker; UA 1912 Frankfurt/Main), „Der treue Soldat" (F. Schubert) und „Gianni Schicchi" (G. Puccini; UA 1918 in New York). Ein erstaunliches Programm mit einer großen Vielfalt und hoher Aktualität. Vor allem, da neben den Neueinstudierungen in den zwei Spielzeiten noch 30 ältere Werke ins Repertoire überführt werden. Der Kritiker Georg Jensch ist voll des Lobes und beschreibt in den Schlesischen Monatsheften enthusiastisch, dass mit Tietjen „ein neuer Höhenweg"[156] beschritten wird. Viele Sänger müssen als Gäste das umfangreiche Repertoire bewältigen. Die Presse meldet häufig ausverkaufte Häuser, bemängelt allerdings auch eine Vernachlässigung des Repertoires. Die zahlreichen Gäste können nicht mit der notwendigen Sorgfalt in die Repertoirewerke integriert werden. Aber die berühmten Namen machen die Opernbesucher neugierig und locken sie ins Theater. Tietjen erobert das Publikum, trotz konstatierter Vernachlässigung des Repertoires, für die Breslauer Oper. Das erstaunt umso mehr, da der Intendant – im Gegensatz zu seinem Vorgänger Runge – auf die Aufführung von Operetten komplett verzichtet. Selbst auf dem Höhepunkt der Inflation, also bis Mitte November 1923, meldet die Presse gut besuchte Vorstellungen.

Zur Verdeutlichung: Während die Ausgabe der BBC am 10.10.1923 noch 10 Millionen Mark kostet, muss für die Ausgabe am 10.11.1923 ein Betrag von 25 Milliarden Mark gezahlt werden. Nach der Währungsreform kostet die BBC am 25.11.1923 dann 25 Goldpfennige.[157] Für den Erwerb einer Eintrittskarte benötigen die Theaterbesucher im Herbst 1923 die Taschen vollgefüllt mit neu

gedruckten Geldscheinen. Nach der Währungsreform (15.11.1923) verändert sich die Problemlage. Wieder hat der Mittelstand sein Geld verloren. Sparguthaben sind vernichtet. Immobilienbesitzer und Großunternehmen sind die Profiteure politischer Entscheidungen und Spekulationen. Waren die Damenhand- und die Herrenaktentaschen vor der Währungsreform vollgestopft mit Geld, so sind diese jetzt leer.

Gegen Ende des Jahres 1923 kommen neue Gerüchte über eine mögliche Insolvenz des Hauses auf. Selbstverständlich erfolgt sofort ein Dementi.[158] Ein halbes Jahr später sieht sich jedoch die Stadt gezwungen, dem Opernhaus bzw. der Stadttheatergesellschaft einen weiteren Zuschuss von 50.000 Reichsmark zu genehmigen. Eine heftige Neiddebatte entsteht. Die SPD attackiert die Deutschnationalen mit dem Argument: Einen Zuschuss zu gewähren für die, die in der Inflation nicht gelitten haben, ist für den jetzt verarmten Mittelstand und vor allem für die Arbeiter, die sich einen Opernbesuch nicht leisten können, inakzeptabel.

Tietjen gelingt es trotzdem, sein Programm auch nach der Währungsreform fortzuführen. Die Vorstellungen sind jetzt nicht mehr so gut besucht – die Einnahmen gehen zwangsläufig zurück, was die notwendige Anforderung eines Kredites im September 1924 beweist. Die Spielzeitrückblicke dokumentieren aber eine grundsätzlich positive Sicht. Tietjen ist

> „nicht der Mann des blenden Scheins, der trügerischen Geste, der gleißnerischen Versprechungen, des Effekts und der Sensation um jeden Preis. Sein Signum ist Gediegenheit, Beharrlichkeit, Ausdauer, unermütliche Energie, unbeirrbare Ruhe, und – vor allem – ein unerschütterlicher Glaube an die Zukunft. [...] Alles was er leistete um die wirtschaftlichen Probleme zu meistern ist ein eigenes Kapitel wert. Wir sehen den Anstieg einer stetig höher weisenden Kurve und wir fühlen es, daß die Breslauer Oper aus der Enge lokalpatriotischer Beschränkung in die Weite einer europäischen Angelegenheit treten soll und wird, wie sie es in der ruhmreichen Ära Loewe getan hat."[159]

Und der BBC vom 30.09.1924 sieht in Tietjen sogar den Heilsbringer,

> "steht doch hinter all diesen Maßnahmen der starke gestaltende Wille des Intendanten Tietjen, der, je fester er in Breslau Wurzel faßt, umso mehr das Bedürfnis fühlt, der Entwicklung seiner hochgespannten Ziele den Boden zu bereiten."[160]

Im ersten Halbjahr der Spielzeit 1924/25 ist Tietjen weiter überaus produktiv. Eröffnet wird die Saison mit seiner Inszenierung der

„Aida“ (G. Verdi), fortgesetzt mit „Der Ring des Nibelungen“ , unter seinem Dirigat, dem Richard-Strauss-Ballett „Schlagobers“, unter der Leitung des Komponisten – später übernimmt Tietjen das Dirigat –, der Richard-Strauss-Oper „Intermezzo“ sowie mit „Die Hochzeit des Figaro“ (W. A. Mozart) dessen Premiere kann er wegen einer Krankheit nicht selber dirigieren.

Mit seinen Inszenierungen und Dirigaten beweist der Intendant seinen unermüdlichen Einsatz für das Breslauer Opernhaus. Die Premieren ergänzt der Intendant mit:

„Fidelio“ (L. van Beethoven)
„Abreise“ (F. Schubert)
„Mignon“ (A. Thomas)
„Elektra“ (R. Strauss)
„Gianni Schicchi“ (G. Puccini)
„Salome“ (R. Strauss)
„Lohengrin“ (R. Wagner)
„Hoffmanns Erzählungen“ (J. Offenbach) und
„Carmen“ (G. Bizet).
Tabelle: Werke aus dem Repertoire

Richard Strauss kommt im Herbst 1924 als gefeierter Gast, um seine eigenen Werke zu dirigieren.

Um die ersten Rundfunkübertragungen zu ermöglichen, erfolgt im Sommer 1924 ein weiterer unerlässlicher Umbau. Die Presse ist begeistert. Die nationalen Rezensionen über die Arbeit Tietjens und die erfolgreichen Premieren des Breslauer Opernhauses nehmen exorbitant zu. Man überschlägt sich bis Ende des Jahres 1924 förmlich mit positiven Beurteilungen. Jensch spricht jetzt in der SMH sogar von der „Gewissenhaftigkeit Tietjens“[161] für das Repertoire – hier hat Tietjen das Kompliment zum letzten Mal hören und lesen dürfen –, um am Ende des Jahres dem Intendanten das beste Zeugnis auszustellen:

„Intendant Tietjen ist nicht nur Direktor einer Opernbühne, vorbildlicher Organisator und weitblickender Inszenator, er ist auch, und das ist das Entscheidende, Künstler, der im Spielplan ein Kunstwerk sieht und ihn nach künstlerischen Prinzipien gestaltet. Hier gibt es kein wahlloses Ausschütten der dreissig, vierzig Repertoireopern, hier herrscht gewissenhafteste Ökonomie und überlegenes, gönnerhaftes Gestalten.“[162]

In diesem Sinne ist die Winterspielzeit gekennzeichnet durch eine Produktivität wie an kaum einem anderen Opernhaus der Republik. Künstlerischer Gestaltungswille und Produktivität haben nur einen Zweck: Mit seiner Einsatzbereitschaft lenkt Tietjen einerseits ab von den zunehmenden finanziellen Problemen des Opernhauses. Andererseits beobachtet Tietjen die Berliner Opernkrisen sehr genau und somit kann er sich ausrechnen, dass das Kultusministerium schnell auf ihn zurückgreifen wird. Die hohe Aufmerksamkeit und seine Breslauer Erfolge prädestinieren ihn immer mehr für eine Berufung nach Berlin. Tietjen ist immer häufiger unterwegs und übernimmt Aufgaben für den DBV und das Preußische Kultusministerium. Ist dieser Arbeitseinsatz aber für das Breslauer Theater von Nutzen? Eher nicht. Das Repertoire wird wieder vernachlässigt und den Inszenierungen mangelt es an dem notwendigen Feinschliff für die Repertoiregestaltung durch den Einsatz vieler Gäste. Die Zuschauer bleiben weg. Dem Mittelstand, inflationsgeschädigt, fehlen die Mittel zum Besuch des Opernhauses. Denn am abwechslungsreichen, wenn auch schlecht gepflegten und vor allem mit Novitäten angereicherten Spielplan kann es nicht liegen. Oder werden die Zuschauer überfordert? Wohl kaum. Auf jeden Fall hat die Stadttheatergesellschaft keine Wahl, sie stellt bei der Stadt für die Monate Januar bis März 1925 einen Antrag auf weitere 170.000 Mark Zuschuss. Anstatt zu sparen, erhöht Tietjen seine Aktivitäten. Um sich für Berlin zu empfehlen und aufzufallen, investiert er weiter. Viele Gäste, neue teure Inszenierungen und Wiederaufnahmen sollen die Zuschauer in das Opernhaus zurückbringen und das Preußische Kultusministerium weiter von seiner künstlerischen Kompetenz überzeugen. Tietjen entwickelt mit enormer Perfektion hier in Breslau seine Taktik und setzt sie mit ungeheurer Energie in Berlin und an seinen weiteren Stationen fort: Zunächst nimmt er mit einer hohen Produktivität von Premieren Zuschussgeber, Presse und Publikum gleichermaßen für sich ein, um dann weder das Repertoire zu pflegen noch ein Ensemble aufzubauen, sondern mit namhaften Gästen für eine hohe Aufmerksamkeit zu sorgen. Seinem Ruf als Sanierungsintendant wird er nur noch an der Berliner StäOp gerecht werden. Künstlerische Höchstleistungen, klangvolle Namen, hohe Öffentlichkeitswirksamkeit, Oper als Repräsentation und nicht als Innovation zu verstehen, gilt zunehmend als das auch immer von der Politik geforderte Merkmal seiner Intendanzen. In Breslau erarbeitet Tietjen hierfür die Grundlagen. Berlin benötigt ihn sowohl als Verwaltungsfachmann als auch für die künstlerische Umsetzung repräsentativer Verpflichtungen einer StaOP bzw. für das komplizierte Gebilde der Preußischen Staatstheater. Niemand anderes als Heinz Tietjen, so die Auffassung des Kultusministeriums, verfügt über diese Kombination der Fähigkeiten.

Immer häufiger zeigt er sich in Berlin. Regelmäßig ist er als Berater des preußischen Kultusministeriums bei den Referenten Seelig und Kestenberg zu Gast und berichtet über die schwierige Situation im östlichen Teil des Reiches. Im Gegenzug schildert Kestenberg ausführlich die Berliner Opernverhältnisse. Sowohl das DOH als auch die StaOP, und somit das Preußische Kultusministerium stecken in einer fundamentalen Krise. Das DOH ist eher durch Aktienschiebereien in der Öffentlichkeit präsent als durch hochwertige oder wenigstens solide Aufführungen. Die Volksoper – ein neugegründetes drittes Opernhaus in Berlin – ist zusammengebrochen. Die StaOP schlittert von einer Dirigentenkrise in die nächste, und der Intendant Max von Schillings streitet sich öffentlich mit dem preußischen Kultusminister. Die Stadt, respektive der Charlottenburger Bürgermeister Augustin (das DOH liegt in Charlottenburg) und später der Berliner Oberbürgermeister Böß,[163] beauftragen den Breslauer Direktor, als Mitglied des DBV und zuständig für Intendanzempfehlungen und Sanierungspläne, im Februar 1925 mit der Erstellung eines Sanierungsplanes für das DOH. Unter der Überschrift „Das Breslauer Theater und Tietjen" bestätig Rudolf Schäffer, sich dabei auf Tietjens Büro berufend, am 11.03.1925 im BBC die Gerüchte über dessen Beauftragung für einen Sanierungsplan, dementiert aber die Berliner Verpflichtung:

> „Die straffe, alle Fäden fest in den Händen haltende Leitung der Oper durch Tietjen bedeutete einen steten Aufstieg. [...] Noch ist Heinrich Tietjen der Leiter der Breslauer Oper; hoffentlich wird sich die schlesische Hauptstadt noch rechtzeitig bewußt, was sie mit dem Verbleib Tietjens in Breslau zu gewinnen, was mit seinem Weggang zu verlieren hat."[164]

Im April 1925 verhärten sich die Gerüchte. Wieder überzeugt Tietjen mit einem Sanierungsplan.[165] Für das Preußische Kultusministerium hat er mit seiner erfolgreichen Intendanz in Breslau innerhalb von nur 2,5 Jahren seine künstlerischen und organisatorischen Fähigkeiten für die Übernahme der StaOP bewiesen. Max von Schillings – schon seit seiner Wahl für das Kultusministerium nicht der richtige Kandidat, um die veränderten Anforderungen der Weimarer Republik an der StaOP umzusetzen – wird zunehmend zum Problem für die Verantwortlichen im Ministerium. Die Konflikte um den Intendanten von Schillings, vor allem in Verwaltungsfragen, wie die Einhaltung des Haushaltsetats, beginnen zu eskalieren. So wird ihm am 03.05.1925 der Vorschlag unterbreitet, Tietjen als Ko-Intendanten einzustellen: verantwortlich für alle Verwaltungsfragen sowie vollständig für die Krolloper. Max von Schillings lehnt diese Lösung strikt ab. Der Vorschlag erfolgt allerdings ohne Rück-

sprache mit Tietjen, der seinerseits eine derartige Lösung für nicht opportun hält und Max von Schillings nicht in den Rücken fallen möchte. Schon seit Abfassung des Sanierungsplanes für das DOH – also seit Februar 1925 – entstehen intensive Kontakte zwischen dem Berliner OB Böß und Tietjen. Böß sieht in Tietjen einen potentiellen Kandidaten für die Intendanz am DOH und die Umsetzung seines Sanierungsplanes. Von Schillings Absage zum Vorschlag des Ministeriums, Tietjen als Ko-Intendanten einzustellen, ermuntert den Berliner OB Böß zu Gesprächen mit Tietjen bezüglich der Übernahme des DOH. Eine Einigung ist schnell erzielt und so kann die Vossische Zeitung (VOS) bereits am 06.05.1925 die Zusage Tietjens melden:

> „Tietjen zum Intendanten ernannt. Tietjen konnte in Breslau weder einen Etat noch einen Plan aufstellen. Trotzdem vertraute man ihm in Breslau und das zu Recht. [...] Tietjen hat ein hohes künstlerisches Verantwortungsgefühl. Er ist ein hervorragender Regisseur und ein vortrefflicher Kapellmeister. [...] Schwere Zeiten hat das Breslauer Theater durchlaufen; er hat das Theater zu halten gewußt und respektable künstlerische Leistungen vollbracht. Glanzvolle Aufführungen, viele Novitäten und das Publikum hat ihn unterstützt. Breslau lässt Tietjen nur mit Bedauern gehen."[166]

Sein letztes halbes Breslauer Jahr ist, trotz erheblicher Besucherrückgänge, fortwährender Zuschussbitten, zunehmender Kritik an den Repertoirevorstellungen und einem dreiwöchigen Orchesterstreik im Mai 1925, zumindest künstlerisch als erfolgreich einzustufen. Wieder konzentriert sich das Opernhaus auf Novitäten, wie das Ballett

> „Der holzgeschnitzte Prinz" (B. Bartók; UA 1917 Budapest), den
> „Don Gil von den grünen Hosen" (W. Braunfels; UA 1924 in München), einem selten gespielten „Julius Cäsar" (G. F. Händel) oder der
> „Shaharazade" (B. Sekles; UA 1917) sowie die Neufassung von
> „Der Jahrmarkt von Sorotschinzi" (M. Mussorgskij; UA 13.10.1917) am Ende der Spielzeit.

Er setzt sich auch noch für die UA „Das Lied der Nacht" von Hans Gal ein, die aber auf den 26.04.1926 verschoben werden muss. Auch mit dem Bestreben, die Schauspieltheater in Breslau (Lobetheater und Thaliatheater) zu vereinen und damit eine neue Schauspielgewichtung in der schlesischen Stadt zu installieren, ist Tietjen noch aktiv.

Im Mai 1925 beteiligt er sich an der DBV-Auswahlkommission, um seinen Nachfolger zu finden. Richard Strauss schlägt[167] seine ‚rechte Hand', Prof. Hans Turnau,[168] aus Wien der Kommission und dem Präsidenten der Stadtgesellschaft mbH des Breslauer Opernhauses, Schneiderhan, als Nachfolger vor. Am 24.06.1925 entscheidet sich der Verwaltungsrat der Stadtgesellschaft mbH aus 100 Bewerbungen für Prof. Turnau als neuen Intendanten des Breslauer Opernhauses. Der begrüßt natürlich seine Wahl, bedauert aber in einem Dankesschreiben an Richard Strauss den Weggang Tietjens:

> „Den Weggang unseres Freundes Tietjen beklage ich am allermeisten, weil ich die Freude hatte, außer der ausgezeichneten fachlichen Leistung auch im persönlichen Verkehr einen prachtvollen Menschen kennen zu lernen, mit dem zusammen zu arbeiten mir viel Freude gemacht hat. Ich glaube nicht, dass ich mich auf einen Nachfolger ein- und umstellen werde, und denke sehr daran, in den längst ersehnten Ruhestand, wenigstens soweit das Theater in Frage kommt, zu gehen, doch ist diesbezüglich eine endgültige Entscheidung noch nicht getroffen."[169]

Tietjen trennt sich von Breslau mit einem Dirigat von „Die Meistersinger von Nürnberg". Die DDB würdigt diesen letzten Abend mit einer anschaulichen Beschreibung der mit Begeisterung aufgenommenen Vorstellung:

> „Nach dem Festbild wird Tietjen mit Loorbeerkränzen umhängt und mit Orchestertusch verabschiedet und gefeiert. [...] Damit ging die dreijaehrige Aera Tietjen mit Glanz zu Ende. [...] Er war unser erster allseitiger Künstlerintendant, der moderne Typ des Kunstinstitutsleiters, der den Kapellmeister, Spielleiter und finanziellen Oekonomen in einer Person vereinte, nach jeder Seite seiner Tätigkeit hin taktvoll, klug und gerecht, ein auf der Höhe der Zeit stehender Fachmann, der klar erkannte, was am Orte nottat und wußte, was er will. [...] Der neue, großartige Ausstattungsfundus für die vier Abende des Nibelungenringes setzt Tietjen ein besonderes Denkmal. […] Verdienste um Förderung des Balletts".

Tietjens Abschied ist

> „von Publikum, Presse, Behörden und seiner Künstlerschar in ungewöhnlicher Weise gefeiert worden. [...] Das ist umso erstaunlicher als in dieser Zeit viele Bühnen aufgeben mußten und er das Niveau des Hauses in dieser Zeit noch steigerte. Die neue Bühneneinrichtung [ist] sein Verdienst."[170]

Der neue Intendant übernimmt einen „bis ins kleinste Detail wohlorganisierten Betrieb, […] das Werk Tietjens."[171]

Exkurs: Spielplangestaltung (1904/05 bis 1924/25)
(Inszenierungen, Dirigate, Begegnungen)

Franz Froneck als Tietjens Lehrmeister – Der neue Direktor – Die Provinzstadt im Wagnertaumel mit „Lohengrin" und „Der Ring des Nibelungen" – Mit Furore bis zum Ersten Weltkrieg – Seine Frau als Erfolgsgarant – Trier ist Frontstadt und darf weiterspielen – Die Militärkapelle zieht in den Krieg, somit sind nur noch Schauspiele möglich – Tietjen saniert nach dem Krieg das Saarbrücker Theater und rettet Trier vor der Schließung – Der Intendant organisiert sich – Tietjen wird nach Breslau geschickt – Seine glücklichste Zeit – Neben Richard Wagner rückt auch Richard Strauss in seinen Fokus – Ungeheure Produktivität als Empfehlung für Berlin – Nach Berlin

> „[D]ie Abonnenten streikten großenteils, weil sie sich im Vorjahre zurückgesetzt glaubten, kurz, der Besuch war dauernd so schlecht, daß sich die Stadt ins Mittel legte und den Bewohnern ins Gewissen redete". Doch: „Der Zuspruch hob sich und wenn er auch längst nicht wieder die Höhe des ersten Jahres der Froneckschen Direktion erreichte, so genügte er doch, um Einnahmen und Ausgaben so ungefähr ins Gleichgewicht zu bringen." (N.N. TZ. Nr. 141. 25.03.1907)

> „Fr. Steyer, die sich voriges Jahr als Elsa so vorteilhaft eingeführt hatte, rief durch ihre große prächtige Stimme und durchdachten Vortrag als Irene lebhaften Beifall hervor. Sie muß, wie der Tenor, als ein Gewinn ersten Ranges bezeichnet werden." (N.N. TZ. Nr. 465 vom 04.10.1906)

> „Mit diesem Beschluss beginnt ein neues und glanzvolles Kapitel der Trierer Theatergeschichte. Unter der Leitung von Heinz Tietjen, die ununterbrochen 15 Jahre währte, hat das Trierer Theater seinen künstlerischen Höhepunkt erreicht." (Hubert Thoma. Das Theater der Stadt Trier 1802–1944. S. 185)

> „Die Tat ist getan! Die Schlacht geschlagen und gewonnen! [...] Er wurde am gestrigen Ende des ersten Ringzyklus stürmisch gerufen und mit Orchestertusch begrüßt. Was er Trier vorgeführt hat, sichert ihm einen ehrenvollen Platz in der Theatergeschichte unserer Stadt." (N.N. TZ. Nr. 90 vom 24.02.1908)

„Mit seinem Einzug in die Breslauer Oper ist ein neuer – und besserer – Geist in sie gekommen." (N.N. In: NMZ. Heft 5. 1924)

„Intendant Tietjen hat alles getan, um ein Niveau zu erreichen, das klassisch genannt zu werden verdient. [...] In den selbständigen Partien zeigte sich das Orchester unter Tietjen in ungebrochener Leuchtkraft. [...] Somit kann die Intendanz die Ringaufführung als Großtat in ihrem Konto buchen." (Georg Jensch. Die Breslauer Oper unter Tietjen. In: STUM. Heft 1. 1924)

Tietjen ist „nicht der Mann des blenden Scheins, der trügerischen Geste, der gleißnerischen Versprechungen, des Effekts und der Sensation um jeden Preis. Sein Signum ist Gediegenheit, Beharrlichkeit, Ausdauer, unermütliche Energie, unbeirrbare Ruhe, und – vor allem – ein unerschütterlicher Glaube an die Zukunft. [...] Alles was er leistete um die wirtschaftlichen Probleme zu meistern ist ein eigenes Kapitel wert. [...] Wir sehen den Anstieg einer stetig höher weisenden Kurve und wir fühlen es, daß die Breslauer Oper aus der Enge lokalpatriotischer Beschränkung in die Weite einer europäischen Angelegenheit treten soll und wird, wie sie es in der ruhmreichen Ära Loewe getan hat." (N.N. In: STUM. August Heft Nr. 1. 1924)

„Damit ging die dreijaehrige Aera Tietjen mit Glanz zu Ende. [...] Er war unser erster allseitiger Künstlerintendant, der moderne Typ des Kunstinstitutsleiters, der den Kapellmeister, Spielleiter und finanziellen Oekonomen in einer Person vereinte, nach jeder Seite seiner Tätigkeit hin taktvoll, klug und gerecht, ein auf der Höhe der Zeit stehender Fachmann, der klar erkannte, was am Orte nottat und wußte, was er will." (N.N. In: DDB. Heft 18. 15.08.1925. S. 182)

„Mit Politik kann man keine Kultur, mit Kultur aber Politik machen" (Peter Hüttenberg. Franzosen und Deutsche am Rhein. S. 219)

Tietjen beginnt seine berufliche Karriere im Kaiserreich, festigt diese in der Weimarer Republik, ist wichtiger Repräsentant nationalsozialistischer Kulturpolitik, scheint nach dem Zweiten Weltkrieg in Vergessenheit zu geraten, um dann umso nachgefragter in den fünfziger Jahren wieder in Erscheinung zu treten und seine Karriere zu beenden. In jeder Epoche verändern sich die Voraussetzungen für seine Spielplangestaltung. Ob man überhaupt grundsätzlich von einer Tietjenschen Spielplangestaltung sprechen kann, muss die jeweilige Analyse aus den Exkursen ergeben. Der Stil seiner Inszenierungen passt sich dem gesellschaftlichen Wandel und deren daraus folgenden Ansprüchen an

und trifft genau auf die Anforderungen der gesellschaftlichen Epochen und/oder entwickelt sich weiter.

Der künstlerische Stil Tietjens orientiert sich an den Anregungen und den Begegnungen mit den Künstlern und an den jeweiligen technischen Möglichkeiten der ihm unterstellten Opernhäuser. Viele Künstler begleiten Tietjens Weg aus der Provinz in die Hauptstadt bis in die Zentren Europas. Persönliche Freundschaften entwickeln sich daraus selten. Tietjen ist unnahbar, als Intendant in der Öffentlichkeit genauso wie im persönlichen Umgang.

Siebzehn Spielzeiten verbringt Tietjen in den Provinzstädten Trier, Saarbrücken und Breslau. Die ersten drei Jahre schult ihn Franz Froneck. Nach dessen Tod erhält er die Berufung zur Leitung des Trierer Theaters – mit 25 Jahren, mit geringen Zuschüssen und als Privatunternehmer. Jung und selbstbewusst scheut er keine Risiken. Noch vor dem Ersten Weltkrieg wird ein Theaterverbund angestrebt. Viele Gastspiele sind notwendig, um zusätzliche Verdienstmöglichkeiten für das Ensemble und für Tietjen zu ermöglichen. Der Verdienst als Direktor des Trierer Theater ist nicht ausreichend, um eine kleine Familie zu ernähren. Mit dem Krieg wird Tietjens Lebenssituation prekär, und so ist er froh, dass der Spielbetrieb zwar eingeschränkt, doch in gewisser Regelmäßigkeit durchgeführt werden darf. Nach dem Krieg saniert und rettet Tietjen die vor dem Abgrund stehenden Theater in Trier, Saarbrücken und Breslau. Durch seine Initiative erhalten die Städte Trier und Saarbrücken neue, jetzt subventionierte Orchester. Für die zwei Theater entwirft Tietjen Sanierungskonzepte, um sie in städtische Hoheit zu überführen. Ohne sein Engagement im DBV, im Provinzialausschuss Rheinlands, seine Kontakte ins preußischen Kultusministerium, aber auch seine aufrechte nationale Haltung gegenüber der französischen Besatzungsmacht hätten seine Sanierungsbestrebungen nicht erfolgreich sein können.

Während die organisatorischen bzw. verwaltungstechnischen Aspekte klar für Tietjen sprechen – und im zweiten Kapitel ausführlich dargelegt sind – müssen die künstlerischen Standpunkte seiner siebzehn Spielzeiten noch intensiver analysiert werden.

Die mangelhafte Quellenlage – Kritiken sind kaum zu finden und wenn diese zur Beurteilung herangezogen werden, erhält der Leser im Regelfall eine Analyse der Gesamtleistung oder eher eine Werkbeschreibung für das aufgeführte Premierenwerk – lässt eine Beurteilung der künstlerischen Leistungen nur ansatzweise zu. Während vor dem Ersten Weltkrieg Presserezensionen, wenn überhaupt, über die Aufführungen in Trier nur auf Premieren bezogen zu finden sind und Regie, Bühnenbild sowie Dirigate in der Regel unbeachtet bleiben bzw. als unwichtiger Bestandteil in ihre Betrachtungen

nicht einbezogen werden – die Protagonisten der Aufführung befindet man im Kaiserreich kaum einer Erwähnung wert –, so ändern sich die Anforderungen und damit die Inhalte der kritischen Analysen nach dem Ersten Weltkrieg erheblich. Darüber hinaus wandelt sich die Zeitungslandschaft exorbitant und wird vielfältiger. Feuilletonberichte erhalten eine höhere Priorität, werden ausführlicher und differenzierter. Die künstlerischen Leistungen der Darsteller erhalten ihre entsprechende Würdigung. Regie, Bühnenbilder und Dirigate stehen jetzt gleichberechtigt neben den Werkbeschreibungen. Die wesentlich erhöhten Anforderungen an die Interpretation der aufgeführten Werke verändern auch den Anspruch an die Regie und deren Beurteilung. Infolge einer weiter zunehmenden differenzierten Analyse der Werke rücken die unterschiedlichen experimentellen Inszenierungen immer stärker in den Fokus der Kritiker. Die Analyse der Werke, entweder durch den Regisseur, den Dirigenten oder den Bühnenbildner, und deren unterschiedliche Auslegungen bedingen eine individuelle Beurteilung, und so erhalten die Künstler ein zumindest gleichwertiges Gewicht zum jeweils beurteilten Werk. Dieser Prozess entwickelt sich im Laufe der zwanziger Jahre. Der wachsende Zeitungsmarkt führt schnell zu einer enormen Konkurrenz. Um ihren Absatz zu erhöhen, benötigen die Zeitungen ins Auge fallende Schlagzeilen, sensationelle Nachrichten und Stars. Diese werden hochgejubelt und wieder fallen gelassen – Hauptsache, die Schlagzeilen stimmen und der Absatz steigt. Für die Weimarer Republik stellt die Berliner Zeitungslandschaft die wichtigste Quelle für meine Analysen dar. Allerdings ist man darauf angewiesen, jede Schlagzeile auf ihren Wahrheitsgehalt zu überprüfen bzw. sich an der politischen Ausrichtung der Zeitungen und Zeitschriften zu orientieren, um verlässliche Nachrichten zu erhalten.

Für Trier und Saarbrücken stellen die Stadtarchive eine kleine Fundgrube dar. Für Breslau ist das Zeitungsarchiv polnischer und deutscher Zeitschriften der Friedrich-Ebert-Stiftung Breslau eine hilfreiche und verlässliche Quelle. Bedauerlicherweise zeigt sich hier bereits, dass wertvolles Material, insbesondere in Polen, durch den Zweiten Weltkrieg vernichtet worden ist. Zahlreiche Informationslücken sind dadurch nicht mehr zu schließen und bestimmte Details nicht mehr zu beweisen. Darüber hinaus werden auch Tietjens Wohnungen im Zweiten Weltkrieg mehrmals durch Bombenangriffe zerstört und so weiteres wertvolles persönliches Material vernichtet. Die geretteten privaten Unterlagen sind Bestandteil des Heinz-Tietjen-Nachlasses in der Akademie der Künste Berlin. Trotz dieses erheblichen Handicaps konnte ausreichendes Material zur Analyse der Exkurse gefunden werden, um wesentliche Aussagen über Tietjens künstlerische Entwicklung treffen zu können.

Entsprechend der Struktur des zweiten Kapitels sind vier Phasen in der Spielplanentwicklung zu unterscheiden. Während Tietjen im Zeitraum 1904/05 bis 1906/07 von der Spielplangestaltung des Privatunternehmers Franz Froneck als Lernphase profitiert, sieht er sich in der Zeit von 1907/08 bis 1918/19 als Privatunternehmer gezwungen, den Spielplan sowohl an den Publikumsgeschmack – den er zumindest in Bezug auf die Richard Wagner Werke formen kann – als auch den Bedingungen anzupassen, die der Erste Weltkrieg diktiert. Nach dem Ersten Weltkrieg, also 1918/19 bis 1921/22, muss er sich den gesellschaftlichen Umbrüchen stellen, die die Niederlage des Krieges und deren Folgen für die Führung eines Theaters mit sich bringen. Die Theater erhalten neue Subventionsstrukturen und gehen teilweise in den Besitz der Städte über. Die strukturellen Veränderungen erfordern Tietjens vollen Einsatz als Intendant. Der Sanierungsintendant vernachlässigt in der Folge sowohl eine nachvollziehbare Spielplangestaltung als auch eine dringend gebotene Ensemblebildung bzw. die ihm in frühen Zeiten attestierte Empathie für die am Theater beschäftigten Künstler. In der vierten, der Breslauer Phase, 1922/23 bis 1924/25, leitet er ein subventioniertes Theater, das als Opernhaus mit Ballett zu führen ist. In dieser Phase gelingt es ihm, trotz Inflation, gesellschaftlicher Umbrüche, und immer wieder auftretender finanzieller Probleme, einen vielfältigen und an der Moderne orientierten Spielplan aufzubauen – so abwechslungsreich, aktuell und künstlerisch anerkannt wie an keiner späteren Spielstätte.

Das Trierer „Theater-Comitee“ trifft mit dem Engagement Franz Fronecks eine klare Entscheidung für einen Spielplanschwerpunkt. Die Werke Richard Wagners sollen die Trierer Bürger begeistern. Froneck kennt Tietjens Vorliebe für den Komponisten Wagner. Als Pächter spekuliert er mit der allgemeinen Wagnerbegeisterung in Preußen. Er hofft auf ausverkaufte Vorstellungen und auf eine positive Resonanz der Trierer Bürger. Am 12.02.1905 findet die erste Premiere eines Wagnerwerkes mit „Die Meistersinger von Nürnberg“ in der Regie Fronecks statt. Tietjen steht in seiner ersten Premiere am Pult.[1] Auch wenn zu dieser Premiere keine Kritik aufzufinden ist, so zeigt doch das Applaus-Szenenfoto (von 1908) auf der Festwiese mit den vielen Beteiligten auf der kleinen Bühne den enormen Aufwand, der die Besucher begeistert haben muss. Dass Tietjen diese Premiere bereits in der ersten Spielzeit unter Froneck leiten darf, beweist das enorme Vertrauen, das der Pächter in seine Fähigkeiten setzt. Mit der Koordination der Musiker des 69. Infanterieregiments beweist der 23-jährige Kapellmeister sowohl sein pädagogisches Geschick in der Orchesterführung, als auch sein grundsätzliches Einfühlungsvermögen als Dirigent. Mit Wagners „Rienzi“ (30.09.1906) und dem „Siegfried“ (08.01.1907)

folgen zwei weitere Werke unter dem Team Froneck/Tietjen. Zur Premiere des „Rienzi“ schreibt die Trierer Zeitung:

> „eine von nicht geringem Selbstbewusstsein zeugende Tat, die in dem vollen Gelingen des großen Werkes ihre beste Rechtfertigung fand. Keine frühere Direktion hat sich an diese für kleine Bühnen in der Tat unmögliche Oper gewagt, aber da hier jetzt alles vorhanden ist, was den Erfolg verbürgen kann, hervorragende Solisten, ein trefflicher, starker Chor, gute Ausstattung, ein leistungsfähiges Orchester und vor Allem die einsichtige, in jahrzehntelanger Bühnenpraxis geschulte Oberleitung des Direktors, so darf man diesem, wie nicht minder dem musikalischen Führer, Kapellmeister Tietjen, zu diesem Seitenstück der ‚Meistersinger‘ in den beiden Vorjahren Glück wünschen. Eine kleine Kleinigkeit fehlte der gestrigen Wiederholung von ‚Rienzi‘: die Teilnahme des Publikums. Wenn eine hier völlig neue, tadellos gegebene große Oper von Wagner nicht mehr ‚zieht‘, dann ist es allerdings schwer zu sagen, was den Trierern vorgesetzt werden soll.“[2]

Zum „Siegfried“ fällt die Kritik ebenso positiv aus:

> „Wir hielten das Beginnen, das mittlere Festspiel der Nibelungentrilogie hier zur Aufführung zu bringen, für ein grosses Wagnis, aber Direktor Froneck hat alle, wahrlich nicht geringen Hindernisse siegreich überwunden und aus eigener Kraft, d.h. lediglich mit Mitgliedern seiner eigenen Bühne, mit verstärktem Orchester und einer Ausstattung, die man als vortrefflich bezeichnen muß, den großen Wurf glücklich vollbracht. [...] Trier hat alle Ursache, ihm dafür volle Anerkennung zu zollen und diese in regem Besuch des Wagnerwerkes umzusetzen. [...] Wir haben selten eine so andächtige Stimmung und nach den Niedergängen des Vorhangs eine so helle Begeisterung, eine so einstimmige rückhaltlose Anerkennung hier angetroffen. [...] Was das Orchester unter Herrn Tietjens Leitung leistete, übertraf weitaus unsere kühnsten Erwartungen. [...] Nur mit großem Lobe kann man der hingebenden Arbeit aller Orchestermitglieder gedenken, die ihrem Dirigenten mit einem Tusch lohnten.“[3]

Neben den drei Trierer Erstaufführungen bietet man noch vier weitere Wagnerwerke. Insgesamt offeriert das Trierer Stadttheater in den Froneck-Spielzeiten 27 Werke von vierzehn deutschen Komponisten – davon sieben von Richard Wagner – in 100 Aufführungen[4] – davon 40 von Wagner. Wagnersche Werke dominieren, aber die Publikumsresonanz ist ab der zweiten Spielzeit zurückhaltender als gehofft und führt im „Theater-Comitee“ zu ersten Diskussionen über Franz Fronecks Spielplangestaltung. Erstaunlich, denn gerade wegen dieser

Aufführungen hat er seinen Zuschlag für die Leitung des Trierer Theaters erhalten. Während die Kritik die Premieren lobt, müssen sich die Trierer noch an die Wagnerwerke herantasten. Das Publikum schätzt eher Operettenaufführungen:

R. Heuberger	„Der Opernball“
F. von Suppè	„Fatinitza“
F. von Suppè	„Boccaccio“
K. Millöcker	„Gasparone“
J. Offenbach	„Orpheus in der Unterwelt“
J. Strauß	„Wiener Blut“

Tabelle: Operettenaufführungen

Der Besuch in der zweiten Spielzeit lässt immer weiter nach. Eine Ursache dürften nicht nur die teuren Wagneraufführungen sein, die für den Direktor eine Erhöhung der Abonnementpreise notwendig machen. Die zusätzlichen Einnahmen und der Erfolg der Operettenaufführungen gleichen den enormen Aufwand für die größeren Orchesterbesetzungen und die erhöhte Anzahl von Solisten für die Wagnerwerke nicht aus. Darüber hinaus geben die zahlreichen Operettenaufführungen einigen Pressevertretern wiederum Anlass zu kritischen Anmerkungen. Der Rezensent des Trierer Volksfreund (TRV) bemängelt am 17.11.1906 nicht nur die hohe Anzahl der Operetten, sondern auch das dem künstlerischen und sozialen Anspruch der Stadt nicht gerecht werdende Niveau:[5] „die Abonnenten streikten großenteils, weil sie sich im Vorjahre zurückgesetzt glaubten, kurz, der Besuch war dauernd so schlecht, daß sich die Stadt ins Mittel legte und den Bewohnern ins Gewissen redete“, doch: „Der Zuspruch hob sich und wenn er auch längst nicht wieder die Höhe des ersten Jahres der Froneckschen Direktion erreichte, so genügte er doch, um Einnahmen und Ausgaben so ungefähr ins Gleichgewicht zu bringen.“[6] Warum zum weiteren finanziellen Ausgleich die Anzahl von Operettenaufführungen nicht erhöht wird, lässt entweder auf den künstlerischen Anspruch Fronecks oder auf finanzielle Reserven des Pächters schließen.

In diesem Zeitraum dirigiert Tietjen noch zwei weitere Premieren in der Regie Fronecks: „Mignon“ (11.10.1906, A. Thomas) und „Fidelio“ (23.10.1906, L. van Beethoven). Während für die „Mignon“ eine positive Resonanz nachzuweisen ist:

> „Von Direktor Froneck, der mit seinem unwiderstehlichen Humor als Laertes eine behagliche Athmosphäre auf der Bühne erzeugte, sobald er diese betrat,

> in Szene gesetzt, von Kapellmeister Tietjen mit Geschick und Verständnis dirigiert, fand „Mignon“ gestern eine Darstellung, der wir und nach Ausweis der lebhaften Zustimmung auch das Publikum unsere warme Anerkennung nicht versagen können.“[7]

führt die Aufführung des „Fidelio“ zur ersten negativen Beurteilung Tietjenscher Arbeit:

> „Oft wird natürlich all diesen Anforderungen nicht entsprochen und in Trier an einer ‚Fidelio‘-Aufführung dies und jenes zu bemäkeln ist, wie dies gestern der Fall war, so hat man kein Recht abfällig zu urteilen, zumal wenn der Fehlbetrag an einer Stelle mehr als wett gemacht wird durch starken Überschuss an anderer. Der die Vorstellung leitende Kapellmeister Tietjen nahm öfters einen Anlauf zu großzügiger Auffassung, aber einen einheitlichen Charakter vermochte er der Oper nicht zu geben. Häufiger als sonst ließ ihn das Orchester im Stich, viele Stellen wurden allzu breit und gemächlich genommen, nicht immer blieb der Zusammenhang zwischen Sängern und Begleitung gewahrt“.[8]

Für die Schauspielsektion trägt allein der Pächter Franz Froneck die Verantwortung, sie wird erst ab der Tietjen-Intendanz kritisch beschrieben. Die Trierer Zeitung (TZ) schreibt in ihrem Resümee der Spielzeit 1906/07: „Das klassische Schauspiel wurde von der Direktion besonders gepflegt, fand aber beim Publikum nicht immer die wünschenswerte Gegenliebe.“[9] Grundsätzlich entspricht der Schauspielspielplan den Grundzügen des Opernspielplans. Klassiker stehen im Mittelpunkt und werden ergänzt durch Schwänke und Komödien, welche einen finanziellen Ausgleich zwischen Werken mit Anspruch und Unterhaltung ermöglichen.

Als ein Spezifikum der Spielplanpolitik kann die ungeheure Vielfalt an unterschiedlichen Werken mit aber jeweils nur wenigen Wiederholungen gelten. Man wird hierdurch dem Wunsch des Publikums nach Abwechslung gerecht, vor allem den zahlreichen Abonnenten. Nur mit einer hohen Anzahl verschiedener Werke, möglichst in ansprechenden Aufführungen, kann der Pächter als Privatunternehmer gewinnorientiert wirtschaften. Das ist Froneck in den ersten drei Spielzeiten gelungen. Gastspiele in den freien Sommermonaten, wie die Monatsoper in Posen (1905) oder das 24-tägige Gastspiel in Wilhelmshaven (1907), tragen hierzu bei.

Einen wesentlichen Erfolgsgaranten stellt das Künstlerpersonal dar. Für die Oper engagiert Froneck neben Heinz Tietjen die Kapellmeister Max Pehlke, Max Gross, Carl Werding, Richard Falk und Gustav Haak. Im Regelfall bleiben

die Kapellmeister nur ein oder zwei Spielzeiten und nutzen die Provinzstädte als Durchgangsstation für höhere Aufgaben. Kontinuität bieten nur Heinz Tietjen, seine Frau Johanna Tietjen-Steyer sowie Franz Froneck und sein Sohn (auch Franz, Schauspieler und Sänger). Häufig sind Kapellmeister, Schauspieler und Sänger auch in Doppelfunktion, z.B. als Chorleiter, Inspizient und/oder Schauspieler und Sänger engagiert – wie Franz Fronecks Sohn. Franz Froneck ist nicht nur Direktor, sondern auch Erster Spielleiter und ergänzt damit Felix Sturm als Spielleiter für das Schauspiel. Demzufolge verantwortet er in seiner aktiven Zeit die meisten Inszenierungen selbst. Das Ensemble, sowohl in Bezug auf die Opernsolisten als auch auf die Schauspieler, wird in jeder Spielzeit entsprechend den Anforderungen der aufzuführenden Werke ersetzt; eine hohe Fluktuation ist die Folge. Ein eingespieltes Ensemble oder ein Ensemblebewusstsein kann mit dieser Arbeitsweise nicht entstehen. Kostengründe machen es allerdings notwendig, die wenigen fest angestellten mit vielen Gästen zu ergänzen.[10] Im Regelfall engagiert Froneck jeweils zwanzig Sänger und Schauspieler. Engagements erfolgen nur für eine Spielzeit (sieben Monate) und bis zu 70 % der Künstler ersetzt die Direktion in jeder Saison. Als prägendes Künstlermitglied für die Froneck- und nachfolgende Tietjen-Ära kann die Sängerin Johanna Steyer, die spätere Frau Tietjens, angesehen werden. Ihr Gastspiel als Elsa im „Lohengrin" (1905/06) führt zum Engagement in der darauffolgenden Spielzeit. Sie ist die einzige Solistin, die dem Trierer Stadttheater fünfzehn Spielzeiten treu bleibt. Schon bald singt sie in allen von Tietjen dirigierten Repertoire- und Premierenwerken: „Sie wurde die Primadonna des Trierer Theater schlechthin."[11] Die brillante Wagner-Sängerin entwickelt sich rasch zu Tietjens „kongenialer künstlerischen" Mitarbeiterin. Die Kritik lobt ihre Interpretation der Irene im „Rienzi":

> „Fr. Steyer, die sich voriges Jahr als Elsa so vorteilhaft eingeführt hatte, rief durch ihre große prächtige Stimme und durchdachten Vortrag als Irene lebhaften Beifall hervor. Sie muß, wie der Tenor, als ein Gewinn ersten Ranges bezeichnet werden."[12]

Aber auch die Verkörperung der Mignon erhält Anerkennung: „Ihre gehaltvolle, schöne Stimme brachte Frl. Steyer als Mignon zur vollen Geltung".[13] Im „Fidelio" sieht sich Tietjen zwar mit einem negativen Echo konfrontiert, aber Johanna Steyers Darstellung gleicht sein kritisiertes Dirigat mehr als aus:

> „Das alles trat aber weit zurück oder verschwand vielmehr unter dem großartigen Eindruck, den Frl. Steyers Fidelio hinterließ. [...] Jetzt erst tritt voll zu

> Tage, welchen Edelstein die Direktion in ihrer Primadonna gewonnen hat. [...] Der ‚Fidelio' gibt Frl. Steyer die Anwartschaft auf eine große Bühnenzukunft."[14]

Nach zwei Spielzeiten am Trierer Stadttheater bescheinigt der Rezensent der TZ Johanna Steyer eine glänzende Zukunft: „Die weiblichen Opernmitglieder standen durchweg auf ansehnlicher Höhe. In Frl. Steyer haben wir erfreulicher Weise auch noch für die nächste Spielzeit eine Primadonna, um die uns manche große Bühne beneiden darf."[15]

Mit Fronecks plötzlichem Tod wird innerhalb kürzester Zeit die Pacht des Trierer Stadttheaters an Tietjen übergeben. Die positive Resonanz seiner Dirigate, sein emphatischer Umgang mit dem künstlerischen Personal und vor allem sein gutes Einvernehmen mit dem „Theater-Comitee" sind die entscheidenden Argumente für die „Theater-Comitee"-Mitglieder. Mit der Spielzeit 1907/08 beginnt eine der erfolgreichsten Intendanzen in der Geschichte des Trierer Stadttheaters:

> „Mit diesem Beschluss beginnt ein neues und glanzvolles Kapitel der Trierer Theatergeschichte. Unter der Leitung von Heinz Tietjen, die ununterbrochen 15 Jahre währte, hat das Trierer Theater seinen künstlerischen Höhepunkt erreicht."[16]

Bis zur Spielzeit 1921/22 wird Tietjen „107 Erstaufführungen, davon 23 Opern, 20 Operetten oder Singspiele und 64 Schauspiele"[17] aufführen. 28 Premieren betreut Tietjen als Dirigent oder Regisseur in Trier und Saarbrücken. Neben seiner Direktoren- bzw. Intendantentätigkeit sowie seinen Sanierungsaufgaben ein ungeheures Arbeitspensum.

Tietjens Ära beginnt 1907/08 mit der Premiere des Wagnerschen „Lohengrin" und der fest engagierten Johanna Steyer – jetzt Johanna Tietjen-Steyer – als Elsa in der Titelrolle. Mit seiner ersten Inszenierung setzt er ein klares Zeichen und führt Fronecks künstlerisches Erbe fort. Die Werke Richard Wagners bestimmen nicht nur weiterhin seine Spielpläne, sondern auch sein zukünftiges künstlerisches Lebenswerk. Seine Frau wird ihm dabei, zumindest in den ersten Jahren seiner Trierer Intendanz, ein Erfolgsgarant sein. Noch in dieser Spielzeit wagt er sich an ein Projekt, das seinen künstlerischen Erfolg begründet und ihm weit über Trier hinaus Aufmerksamkeit verschaffen wird. „Der Ring des Nibelungen" von Richard Wagner, in seiner Inszenierung und unter seinem Dirigat mit seiner kongenialen Partnerin Johanna Tietjen-Steyer, lässt die Kulturwelt bis Berlin aufhorchen und entwickelt sich zum kulturellen Höhepunkt dieser Spielzeit. 27 Jahre alt, selbstbewusst, voller Enthusiasmus

und mit ungeheurer Energie entwickelt Tietjen seine erste Konzeption für Wagners „Der Ring des Nibelungen". Mit seiner Intendanz schafft er im Vorfeld die notwendigen räumlichen Voraussetzungen des Theaters für diese große Aufgabe: die Erweiterung des Orchestergrabens, eine Vergrößerung der Bühne und die komplette Erneuerung der Beleuchtungsanlage. Investitionen, die die Stadt vornimmt im guten Glauben an die zukünftigen erfolgreichen Projekte. Sie sollen sich für die Jahre von Tietjens Intendanz nicht täuschen. Für die damalige Zeit war die Sorgfalt, mit der Tietjen die Einstudierung aller vier „Ring"-Werke vornimmt, ungewöhnlich. Vor dem Ersten Weltkrieg ist eine Vorbereitungszeit für Neuinszenierungen von höchstens ein bis zwei Wochen die Regel. Mimik, Gestik, Rollenentwicklungen oder gar Charakterstudien stellen zu diesem Zeitpunkt ein Novum auf der Bühne dar. Bühnenbilder sind zusammengestückelt. Tietjen geht einen neuen Weg: Das gesamte Bühnenbild entwirft das Atelier Lütkemeyer. Tietjen gestaltet mit und nimmt Einfluss. Das Atelier erarbeitet mit dem Regisseur ein auf die Inszenierung abgestimmtes Bühnenbild und setzt seine Wünsche um. Das Atelier gestaltet die Kostüme einheitlich und passend und die Intendanz stellt die Kostüme erstmalig für die Künstler zur Verfügung. Mimik und Gestik der Künstler werden intensiv einstudiert und erhalten durch die neue Beleuchtungstechnik, insbesondere durch die Verwendung von Verfolgern, für die Besucher eine neue Dimension. Tietjen zentriert das Geschehen nicht an der Rampe, sondern inszeniert es auf der gesamten Bühne. Diese Neuerungen überraschen die Theaterbesucher und machen die Aufführungen zu einem Ereignis. Kritiker jubeln, Besucher sind begeistert. Schon anlässlich der „Rheingold"-Premiere (18.02.1908) schreibt der Kritiker der TZ enthusiastisch:

> „Direktor Tietjen hat Wochen, nein monatelang stramm gearbeitet und seiner Mühe Lohn ist nicht ausgeblieben; [...] glanzvoller Anfang der Festspielreihe; [...] Daß er am Schlusse stürmisch gerufen und mit Tusch begrüßt wurde. [...] Festlich war schon der Anblick des Hauses, das in der Halle und im Eingang zum Foyer mit Pflanzengruppen, Traversen, Glühlampen etc. geschmückt war, erwartungsvoll die Haltung des ausverkauften Hauses; [...] Um dem Orchester das ihm reichlich gebührende Lob gleich vorweg abzustatten, sei gesagt, daß wir es nie besser gehört haben. Was Herr Tietjen im Zusammenspiel, in der feinen Abtönung von Licht und Schatten zu Wege gebracht hat, ist erstaunlich. Kein Mensch würde dieses Orchester für eine Militärkapelle ansprechen. [...] Glänzend war die Fricka durch Frl. Steyer vertreten, deren volle Stimme eine nicht alle Tage anzutreffende Klangschönheit entfaltete. [...] Alle Kräfte, auch die an sich weniger hochstehenden, waren so zu einem ganzen zusammen geschweißt, dass der gewonnene Eindruck ein hochbefriedigender war."[18]

Am nächsten Tag folgt „Die Walküre“ (19.02.1908), und die positiven Rezensionen setzen sich fort:

> „Wohl keiner der früheren Kapellmeister war so tief in die Partitur eingedrungen, hatte sich diese geistig so sehr zu eigen gemacht, wie Herr Tietjen, der ja schon im vorigen Winter hier den halben Ring geleitet hatte. [...] Was Herr Tietjen als durchaus persönlichen Verdienst für sich in Anspruch nehmen darf, ist, daß er diesem nur allzu natürlichem Drange widerstanden hat. [...] Man kann ihm zu dem großen Erfolg, den er auch mit der ‚Walküre‘ errungen hat, nur aufrichtig Glück wünschen. [...] Frl. Steyers Brünnhilde ist bekannt. Im Gesang ist sie vollkommen auf ihrer ragenden Höhe geblieben, die wir mit begeisterten Worten vor Jahresfrist gepriesen haben, im Spiel hat sie sich zu größerer Freiheit und Selbständigkeit der Auffassung entfaltet. [...] Bei der Verkündung von Siegfrieds Tod hatte Brünnhilde ein Pferd von Fleisch und Bein am Zügel und zwar keinen alten, müden Ackergaul, sondern ein Tier mit hübschem Kopf.“[19]

Mit dem „Siegfried“ (21.02.1908) entwickelt sich ein bisher nicht gekanntes Trierer Wagner-Fieber:

> „So sachte fängt das Publikum an, in das echte Wagnerfieber zu geraten. [...] Gestern, im ‚Siegfried‘ aber herrschte sozusagen schon Bayreuther Stimmung, die den Enthusiasmus mit einer gewissen Unduldsamkeit paart, die überhaupt keinerlei Einwendung mehr gelten läßt, sondern alles schlechtweg vollkommen findet. [...] Als Direktor, Regisseur, Arrangeur und Kapellmeister hat Hr. Tietjen auch hier Großes geleistet und wenn ihm das natürlich völlig ausverkaufte Haus seinen lebhaften Dank zu erkennen gab, so hatte es alle Ursache dazu. [...] Diese Brünnhilde darf mit den bekanntesten Vertreterinnen der großen Rolle in Wettbewerb treten.“[20]

Mit der „Götterdämmerung“ (23.02.1908) hat sich Tietjen endgültig die Zuschauerherzen erobert und viele neue Wagner-Fans gewonnen.

> „Die Tat ist getan! Die Schlacht geschlagen und gewonnen! [...] Er wurde am gestrigen Ende des ersten Ringzyklus stürmisch gerufen und mit Orchestertusch begrüßt. Was er Trier vorgeführt hat, sichert ihm einen ehrenvollen Platz in der Theatergeschichte unserer Stadt.“[21]

Die kritischen Stimmen zur Wagnerdominanz im Spielplan sind damit erst einmal verstummt.

Für die nächste Spielzeit veröffentlicht Tietjen einen statistischen Abriss aller aufgeführten Werke, sozusagen als Arbeitsnachweis.[22] Er hat 35 verschiedene Opern in 94 Aufführungen, 22 Dramen, Trauerund Schauspiele in 38 Aufführungen, 21 Komödien, Lustspiele und Schwänke in 49 Aufführungen, einen Wagnerzyklus und zweimal „Die Walküre" sowie zwei Vorstellungen des Wissenschaftlichen Theaters präsentiert. Somit spielt man auf der Trierer Bühne 183 Aufführungen mit insgesamt 80 Werken.[23] Allein in dieser Spielzeit zeigt Tietjen eine ungeheure, aber seinerzeit nicht unübliche Produktivität: viele unterschiedliche Werke mit jeweils nur wenigen Wiederholungen. Die Probenintensität für den „Ring des Nibelungen" ist demzufolge als Ausnahme zu werten. Aufgrund der Repertoirevielfalt kann sich das Theater für die Proben pro Werk nur wenig Zeit nehmen.

In den späteren Spielzeiten muss sich das Trierer Theater mit einer zunehmend kritischen Haltung der Rezensenten gerade in Bezug auf die Repertoirevorstellungen auseinandersetzen. Eine Veränderung der Probensituation erfolgt hierdurch nicht. Dem Wunsch, Spielopern ins Repertoire aufzunehmen, kommt Tietjen mit den Aufführungen zahlreicher Werke Lortzings schnell nach. Wagners Werke bleiben mit „Die Meistersinger von Nürnberg", „Lohengrin", „Tannhäuser" und „Der fliegende Holländer" in jeder Spielzeit präsent. Letztendlich kann man diese Spielzeit 1907/08 in der Spielplanstruktur als beispielhaft für alle folgenden bis zum Ersten Weltkrieg ansehen: Produktivität, ungeheure Vielfalt, Wagnerdominanz; die Klassiker werden durch Schwänke und Lustspiele im Schauspiel ergänzt; zunehmend mehr Spielopern prägen den Spielplan und viele italienische und französische Opern erklingen, sowie Werke der gemäßigten Moderne.

Im Schauspielrepertoire zeigt sich die Direktion in Bezug auf die Moderne mutiger als in der Auswahl der Opernnovitäten, die meist im Zeitraum zwischen 1892 und 1914 entstanden. Damit ist dieser Spielplan der damaligen Moderne im Regelfall immer noch aktueller als unser heutiger, immer älter werdender Opernspielplan. Zu nennen sind hier u.a. die Werke

L. Blech	„Versiegelt"	UA 1908 Hamburg
E. d'Albert	„Tiefland"	UA 1903 Prag
E. Humperdinck	„Die Königskinder"	UA 1910 New York
	„Hänsel und Gretel"	UA 1893 Weimar
W. Kienzl	„Der Evangelimann"	UA 1895 Berlin
R. Leoncavallo	„Der Bajazzo"	UA 1892 Mailand
P. Mascagni	„Cavalleria rusticana"	UA 1890 Rom

G. Puccini	„La Bohème“	UA 1896 Turin
	„Madame Butterfly“	UA 1904 Mailand
	„Tosca“	UA 1900 Rom (Erstaufführung in Trier)

Tabelle: Werke der Moderne

Weitere Novitäten sind im Wesentlichen vor 1892 komponiert und damit älter als 25 Jahre. Das trifft im Speziellen auf die gespielten italienischen, französischen und deutschen Werke zu. Hierzu gehören u. a.

G. Verdi	„Troubadour“, „Aida“, „La Traviata“, „Rigoletto“, „Ein Maskenball“
G. Donizetti	„Die Regimentstochter“, „Don Pasquale“
A. Adam	„Der Postillon von Lonjumeau“
C. Gounod	„Faust“ bzw. „Margarete“
G. Rossini	„Der Barbier von Sevilla“
Ambroise Thomas	„Mignon“

Tabelle: Werke älter als 25 Jahre

Weiterhin kommen zur Aufführung:

R. Wagner	„Die Meistersinger von Nürnberg“, „Der fliegende Holländer“, „Tannhäuser“, „Lohengrin“, „Rienzi“, „Der Ring des Nibelungen“
W. A. Mozart	„Die Zauberflöte“, „Don Giovanni“, „Die Hochzeit des Figaro“, „Die Entführung aus dem Serail“
A. Lortzing	„Undine“, „Der Wildschütz“, „Zar und Zimmermann“, „Der Waffenschmied“, „Die beiden Schützen

Tabelle: Komponisten mit mehrere Werken

aber auch einzelne Werke wie z.B.

H. Götz	„Der Widerspenstigen Zähmung“
L. v. Beethoven	„Fidelio“
F. v. Flotow	„Martha“

Tabelle: Komponisten mit einzelnen Werken

Klar zu erkennen ist eine bewusste Konzentration auf die Werke Wagners, Verdis und Lortzings. Die höchsten Aufführungszahlen verbuchen die Opern „Undine", „Der Freischütz", „Tiefland", „Mignon" und „Carmen".

Die Titelpartien in „Tiefland", „Madame Butterfly", „Tosca" und in fast allen Wagnerwerken verkörpert Johanna Tietjen-Steyer.

Die Operette gehört um die Jahrhundertwende und bis zum Ersten Weltkrieg zum Standardrepertoire eines jeden Theaters. Operetten sind gut besucht und tragen zur Finanzierung der aufwendigeren Opernproduktionen bei. Als besonders erfolgreich können gelten:

J. Strauß	„Die Fledermaus"

und die brandaktuellen Werke

L. Fall	„Die Dollarprinzessin" „Der fidele Bauer"	UA 1907 Wien UA 1907 Mannheim (für die Zeit ungewöhnliche zwanzig Aufführungen bis zur Spielzeit 1909/10)
Jean Gilbert	„Puppchen"	UA 1912 Berlin[24]

Tabelle: Operetten im Spielplan

Im Ersten Weltkrieg, also in den Spielzeiten 1914/15 bis 1917/18, finden nur noch vereinzelt Opernaufführungen statt. Tietjens Militärkapelle zieht in den Krieg; so hat Tietjen keine andere Wahl, als ein Liebhaberorchester zusammenzustellen. Mit ihm bestreitet er zwei konzertante Wagner-Aufführungen (1915 und 1916),[25] eine erhebliche Kraftanstrengung unter den vorherrschenden Kriegsbedingungen. Tietjen hat – wie jeder andere Theaterbesitzer im Deutschen Reich – die Aufforderung erhalten, das gesamte Personal mit Kriegsbeginn zu entlassen. Aufführungen können fortan nur mit gastierendem Personal bestritten werden. Das trifft auch auf die einzige Trierer Opernpremiere (23.03.1916) während des Krieges zu. Drei kleine Werke: „Bastienne und Bastien" (W. A. Mozart), „Das Teebrett" (J. Haydn) und „Die Verlobung unter der Laterne" (J. Offenbach), vor ausverkauftem Haus und unter Tietjens Gesamtleitung, finden eine überaus freundliche Aufnahme.

Tietjen übernimmt als Intendant auch die Schauspielsparte. Fronecks Credo der Vielfältigkeit im Schauspiel macht sich auch Tietjen zu eigen. Die bewusste Abwechslung zwischen Klassikern und Komödien bzw. Schwänken, mit einem Fokus auf die gemäßigte Moderne, gehört für ihn genauso zur Spielplangestaltung wie zu der des Opernspielplans. Im Klassikrepertoire do-

miniert F. Schiller. Hierzu ergänzend komplettieren die Werke der Dramatiker J.-W. von Goethe, F. Grillparzer, H. Kleist, G. Hebbel, G. W. Lessing und W. Shakespeare die Vielfalt.[26] Auch diese ergänzt er mit Werken der Moderne,[27] wie denen des beliebten G. Hauptmann und den der heute kaum mehr bekannten oder gespielten Autoren H. Sudermann, E. von Wildenbruch, B. Björnson, G. Freytag und M. Gorki. Mit den aufgeführten Novitäten von G. d'Annunzios „Die tote Stadt", O. Wildes „Ein idealer Gatte" oder G. B. Shaws „Helden" kann Tietjen nicht sehr viele Zuschauer gewinnen. Uraufführungen finden in Trier kaum statt. In Bezug auf die gespielten Komödien, Schwänke und Possen hält er sich an das Standardrepertoire von Werken der Autoren Blumenberg-Kadelburg, Laufs, L'Arronge, Schönthan und Reuter. Die Aufführungen dieser Werke sind zwar gut besucht, aber Wiederholungen werden kaum angesetzt.

Im Ersten Weltkrieg erhält das Schauspiel eine, der Situation geschuldete, herausragende Gewichtung. Während in der Spielzeit 1914/15 nur vereinzelte Aufführungen möglich sind, kann sich das Trierer Theater besonders in der Spielzeit 1917/18 mit Schauspielen in der Öffentlichkeit präsentieren und den Bürgern eine Ablenkung vom Kriegsalltag bieten.[28] Weitgehend unbekannte Autoren beherrschen den Spielplan aus Schwänken und Lustspielen. Klassiker haben, im Gegensatz zur Vorkriegszeit, kaum eine Chance auf Akzeptanz. Gegen Ende des Ersten Weltkrieges, in der Spielzeit 1917/18, verändert sich das Verhältnis wieder zugunsten der Klassiker – zum Lachen ist den Bewohnern eigentlich nicht mehr zumute – jetzt erhalten Lustspiele so gut wie keinen Publikumszuspruch mehr. In dieser Spielzeit sind wieder 164 Aufführungen zu erleben. Tietjen veranstaltet einen Schiller-, Shakespeare- und einen Hebbel-Zyklus mit jeweils sechs Aufführungen. Auch die Moderne rückt wieder in den Vordergrund.[29] Erstmals spielt das Haus die Autoren G. Kaiser, P. Sternheim, H. von Hofmannsthal oder G. B. Shaw. Gastspiele ergänzen das Repertoire.[30] Wenige erwähnenswerte Werke, wie die Uraufführung von Heinrich Tiadens „Gegen den Strom" (08.01.1916) – Trierer, Dramaturg am Trierer Stadttheater sowie Kritiker der TZ – oder Frank Wedekinds schlecht besuchter „Der Kammersänger", runden das Spielprogramm 1917/18 ab.

Das umfangreiche Repertoire und das nur aus wenigen Mitgliedern bestehende Ensemble der Spielzeiten 1907/08 bis 1917/18 haben eine intensive Gästefluktuation zur Folge. Als herausragende Gäste gelten:

Francesco d'Andrade	„Don Giovanni" „Rigoletto	international gastierender Bariton
Franceschina Prevosti	„La Traviata" „Carmen"	international gastierender Sopran aus Riga
Angele Viedron	„Die Hochzeit des Figaro" "Rigoletto" „Der Barbier von Sevilla"	Sopran, 1903 bis 1918 Opernhaus Köln
Karl Giesen	„Fidelio"	Bass, 1903–1916 Opernhaus Köln
Tilman Liszweski	„Die Hochzeit des Figaro" „Fidelio"	1902–1929 Opernhaus Köln
Georg Zottmeyer	„Die Zauberflöte" „Die Jüdin"	Bass, 1905–1910 Stadttheater Prag
Karl Mayer	„Der fliegende Holländer"	Bariton, international gastierend31

Tabelle: Gastsänger und Gastsängerinnen

Wieder begegnen bzw. engagieren wird Heinz Tietjen Erika Wedekind[32], Julius Lieban[33], Julius vom Scheidt[34] , Carl Braun[35] und Walter Kirchhoff.[36] Während des Krieges treten die gastierenden Sänger nur in den wenigen konzertanten Aufführungen auf.

Im Schauspiel sind Gäste grundsätzlich selten. Häufiger gastieren Ensembles.[37] Auch im Krieg setzt Tietjen eher auf das eigene Ensemble als auf die Verpflichtung von Gästen.

Im Vorstand führt der Intendant – zu seiner Entlastung – eine wesentliche Änderung ein: Er engagiert mit F. Springer einen geschäftlichen Vertreter (Bürochef) und mit Felix Sturm einen künstlerischen Vertreter, der gleichzeitig als Schauspielchef, Oberregisseur und Schauspieler am Hause wirkt. Während F. Springer seine Funktion bis zum Ersten Weltkrieg wahrnimmt, ersetzt Tietjen Felix Sturm bereits in seiner zweiten verantworteten Spielzeit durch Franz Ludwig Hörth[38] und nachfolgend durch Sascha Molden. Scheinbar schnell unzufrieden mit Sascha Molden – Hörth wechselt an die Kurfürstenoper nach Berlin – übernimmt Tietjen wieder selbst die Oberleitung.

Tietjen inszeniert und dirigiert bis zum Ersten Weltkrieg zwölf Werke, im Krieg lediglich eine Drei-Einakter-Premiere. Unter diesen Werken befindet sich der fulminante „Der Ring des Nibelungen" und so unterschiedliche Werke wie „Don Pasquale", „Carmen", „Tiefland", „Die Afrikanerin", „Madame Butterfly", „Aida", „Samson und Dalila", „Kain" und „Die Abreise".[39]

Die Konzentration auf den „Ring des Nibelungen“ führt im Vorfeld zum ersten Verriss seiner zweiten Regiearbeit: Donizettis „Don Pasquale“ (20.12.1907). Das Theater ist leer, Sänger sind keiner Kritik wert und die TZ beurteilt das Werk als naiv und belanglos.[40] Nach der Premiere des „Rings“ gönnt sich der Direktor eine Inszenierungspause und erreicht dann mit d'Alberts „Tiefland“ (29.01.1909), gemeinsam mit seiner Frau in der Titelpartie, einen neuen Erfolg.

> „Man darf die gestrige Erstaufführung kühn als ein Ereignis in Triers Theaterleben bezeichnen. [...] Wir können Direktor Tietjen nur zu dem Erfolg beglückwünschen, der seine sicherlich nicht geringen Mühen voll gekrönt hat. [...] Der Beifall war sehr warm und verdichtete sich am Schluß zu einem stürmischen Hervorruf des Dirigenten und Direktors, der Lorbeer und Lob durch eine Handbewegung den Sängern und dem Orchester zuschob.“[41]

Auch seine Interpretation der „Madame Butterfly“ (04.11.1910), wiederum mit Johanna Steyer, wird zum Ereignis. Zwar ist dem Kritiker die Inszenierung keine Zeile wert, doch Tietjens Orchester findet, wie immer, höchste Beachtung:

> „die Aufführung stand auf einer Höhe, die in Trier billiger Weise nicht zu gewärtigen ist. Freuen wir uns der schönen Gegenwart und benützen wir die Gelegenheit, solange ein so hervorragendes Ensemble hier vereint ist, wie zur Zeit. [...] Die Wiedergabe war mustergültig und zwar, was die Sänger betrifft, ohne Abwendung irgendeines milderen Maßstabes. Unter Direktor Tietjens Leitung leistete auch das volle Orchester Vortreffliches. Eine Butterfly wie Frau Tietjen-Steyers wird man nicht so oft finden. [...] Hoffentlich kauft der Theaterverein diese Dekorationen für die Stadt an. Der Beifall des Publikums war sehr lebhaft. Das Haus war überheizt.“[42]

Auch die nachfolgende „Aida“ – mit Johanna Tietjen-Steyer in der Titelpartie – erhält eine positive Rezension:

> „Man spürte wieder einmal bei jedem Blick auf die Bühne, bei jedem Hinhorchen nach dem Orchester, daß Direktor Tietjen selbst die Zügel in die Hand genommen hatte und zielbewußt die ganze Hundertfach verschlungene, von tausenderlei Zufälligkeiten mitbedingte Bewegung der großen Maschinerie leitete. [...] Das andere Merkmal des Abends war eine Art Parade des hier vereinigten stimmlichen Materials.“[43]

Nachfolgend setzt eine Inszenierungspause ein. Vor dem Ersten Weltkrieg erfolgen noch die Premieren der Werke „Kain", „Die Abreise" und „Die Verlobung an der Laterne" (09.01.1914):

> „Es wurde gestern ganz prachtvoll gesungen. [...] Die Bühnenbilder waren von großer Schönheit, das Orchester unter Tietjens Leitung hervorragend, und die einzelnen Sänger und Sängerinnen gaben ihr ganz reiches Können her."[44]

Nicht für jede seiner Premieren können Kritiken gefunden werden. Auffallend ist allerdings, dass eine kritische oder überhaupt eine Beurteilung seiner Inszenierungen so gut wie nie erfolgt, seine Dirigate dagegen immer eine positive Resonanz erfahren. Das Verhältnis wird sich später umkehren. Allerdings verzichtet er später immer häufiger auf Dirigate, um sich sowohl auf seine Inszenierungen als auch auf seine Verwaltungsaufgaben konzentrieren zu können. Keiner seiner Premierenerfolge bis zur Spielzeit 1913/14 ist ohne seine Frau zu denken; ihre Mitwirkung ist vielleicht sogar ausschlaggebend. Sie bilden bis zu diesem Zeitpunkt ein kongeniales, erfolgreiches Team. Tietjens ungeheures Arbeitspensum trifft so auch auf seine Frau zu. Egal, welche Partien sie interpretiert, immer wird sie in der Presse mit Lob überschüttet:

Leonore	„Fidelio"	
Martha	„Tiefland"	„herausragend[.]"
Agathe	„Freischütz"	
Aida	„Aida"	„Parade des hier vereinigten stimmlichen Materials"[45]
Carmen	„Carmen"	
Mignon	„Mignon"	
Senta	„Der fliegende Holländer"	
Elisabeth	„Tannhäuser"	
Brünnhilde	„Die Walküre", „Siegfried" „Götterdämmerung"	
Eva	„Die Meistersinger von Nürnberg"	
Elsa	„Lohengrin"	
Butterfly	„Madame Butterfly"	„Eine Butterfly wie Frau Tietjen-Steyers wird man nicht so oft finden"[46]
Marie	„Die verkaufte Braut"	sie singt einfach „wunderbar schön"[47]

Tabelle: Partien von Johanna Tietjen-Steyer

Immer findet sie eine positive Resonanz und entwickelt sich mit Recht zur Primadonna des Trierer Stadttheaters. In den Wagnerkonzerten des Ersten Weltkrieges und in einigen Partien nach dem Krieg, z.B. in den Premieren der „Ariadne auf Naxos" (30.07.1920, R. Strauss), der „Euryanthe" (08.04.1921, C. M. von Weber), ist sie noch zu erleben. Gemeinsam mit ihrem Mann hört und sieht man sie zum letzten Mal im Theater Saarbrücken in der Premiere des „Siegfried" (17.06.1922, R. Wagner). Tietjen wechselt nach Breslau; Frau und Kind bleiben zurück. In den Spielzeiten 1922/23 bis 1923/24 tritt sie in einigen Gastrollen auf, nachfolgend hört man sie nur noch gelegentlich als Konzertsängerin. Die Gründe bleiben im Dunkeln. Sie zieht nach Wiesbaden und unterrichtet Gesang.

Heinz Tietjen beginnt in den ersten Jahren seiner Direktorentätigkeit, sein so wichtiges und unentbehrliches Netzwerk für seinen zukünftigen Weg zu knüpfen. Am 16.10.1911 führt das Trierer Stadttheater Leo Blechs „Versiegelt" auf.[48] Mit dem langjährigen jüdischen GMD der StaOP wird ihn eine lebenslange Freundschaft verbinden. Gegen viele nationalsozialistische Widerstände setzt er sich für seinen Verbleib in der StaOP ein und rettet den GMD vor der Verfolgung und einer möglichen Deportation ins Konzentrationslager; 1949 engagiert er Leo Blech hochbetagt wieder an die StäOp.

Franz Ludwig Hörth, für ein Jahr Spielleiter in Trier, trifft er 1926 als Operndirektor und ersten Spielleiter an der StaOP wieder. Auch einige Sänger wie Carl Braun, Walter Kirchhoff, Julius vom Scheidt, Julius Lieban oder Erika Wedekind kreuzen seine späteren Wege in Berlin oder Bayreuth.

Nach dem Ersten Weltkrieg verändert sich alles. Die Planung für die Spielzeit 1918/19 beruht noch auf der Annahme, der Krieg würde fortgesetzt. Die gesellschaftlichen und künstlerischen Bedingungen verändern sich radikal. Infolge der schwierigen ökonomischen Bedingungen und gesellschaftlichen Umbrüche sieht sich die Trierer Stadtverordnetenversammlung (27.01.1919) nicht in der Lage, ein Votum für die Fortführung der Spielzeit 1919/20 abzugeben. Tietjen bemüht sich, eine Schließung des Theaters zu verhindern, kämpft gegen die wirtschaftlichen und politischen Verhältnisse an und schafft es, die Stadtverordneten umzustimmen. Am 14.02.1919 plädieren sie dann doch für eine Verlängerung der Spielzeit 1918/19.

Die Weiterführung eines Zwei-Sparten-Theaters ist ohne ein Orchester nicht denkbar. Die Militärkapelle ist aufgelöst, somit steht ein Orchester nicht mehr zur Verfügung. Es bleibt nur die Gründung eines neuen Orchesters. Das benötigt Zeit und so steht die Spielzeit 1918/19 weiterhin im Zeichen des Schauspiels und improvisierter Spielplangestaltung. Lediglich die Oper „Tiefland" präsentiert das Trierer Stadttheater in dieser Spielzeit. Das – noch intak-

te – Liebhaberorchester spielt darüber hinaus viele Operetten. Das Potenzial der Laien- und Semiprofis ist hierfür ausreichend, aber für Tietjen nicht befriedigend. Doch er muss sich dem Wunsch der Trierer Theaterbesucher und dem der amerikanischen, später französischen Besatzungsmacht beugen. Er erhält mit der Konzentration auf die Operettenaufführungen einen nicht unerheblichen Zuspruch durch die jeweilige Besatzungsmacht. Das Theater ist ständig ausverkauft. Gerade das „Dreimädelhaus" (F. Schubert in der Bearbeitung von Berte) entwickelt sich mit 25 Wiederholungen zum Spielzeitrenner. Einen Überraschungserfolg gelingt Tietjen mit „Der Schokoladensoldat" (O. Straus). Die Kritik betrachtet den ‚seichten' Spielplan natürlich mit großer Skepsis. In der folgenden Spielzeit verzichtet Tietjen dann fast gänzlich auf Operetten.

Die erste Nachkriegsspielzeit nutzt der Intendant für die Vorbereitungen der Saison 1919/20, den notwendigen Aufbau eines eigenständigen Orchesters mit Profimusikern, zur Neustrukturierung des Theaters und zum Engagement eines neuen Ensembles. Zum Inszenieren und Dirigieren bleibt ihm keine Zeit mehr. Seine ganze Konzentration gilt diesen Zielen und ihm gelingt es tatsächlich, die Stadtverordneten in der Sitzung vom 06.08.1919 wieder vom Fortbestand des Theaters zu überzeugen – ein Orchester ist in Gründung – und für das Orchester und für den Aufbau eines neuen Ensembles erhebliche Zuschüsse von der Stadt zu erhalten. In der Spielzeit 1919/20 widmet er sich mit seinem neuen Orchester wieder voll und ganz der geliebten Oper. Seine zusätzliche Berufung für die Sanierung des Saarbrücker Stadttheaters und die stetigen finanziellen Probleme des Trierer Hauses lassen ihm jedoch kaum Zeit für künstlerische Belange. Erst in Breslau soll ihm wieder die volle Aufmerksamkeit auf seine künstlerische Verwirklichung gelingen.

Der Opernspielplan der nächsten drei Jahre orientiert sich in Trier im Wesentlichen an den Werken der Vorkriegszeit. Neu inszeniert werden:

E. Wolf-Ferrari	„Susannas Geheimnis" „Die neugierigen Frauen"	UA 1909 München UA 1903 München
E. d'Albert	„Die toten Augen"	UA 1916 Dresden
F. Weigmann	„Der Klarinettenmacher"	UA 1912

Tabelle: Neue Inszenierungen

Allerdings bleibt der nachhaltige Erfolg für diese Werke aus.

Tietjen konzentriert sich vorrangig auf die wirtschaftliche Sanierung des Stadttheaters Saarbrücken und übernimmt – Kostengründe sind hierfür ausschlaggebend – zahlreiche Werke aus Trier. Die Dirigate überlässt er den neu

engagierten Kapellmeistern. Für die von ihm verantwortete erste Spielzeit übernimmt er lediglich den „Lohengrin“. Hier ist das Orchester dem Werk noch nicht gewachsen. Es folgen die Premieren von:

G. Verdi	„Aida“	die Aufführung wird als nur annehmbar beurteilt
B. Smetana	„Die verkaufte Braut“	mit guter Resonanz
L. van Beethoven	„Fidelio“	hier erhält das Orchester heftige Kritik
J. Strauß	„Die Fledermaus“	
A. Lortzing	„Zar und Zimmermann“	mit guten Beurteilungen
J. Offenbach	„Hoffmanns Erzählungen“	mit erheblichen Mängeln
A. Lortzing	„Der Wildschütz“	mit fehlender Regie
G. Verdi	„Der Troubadour“	mit recht trostloser Wiedergabe
R. Wagner	„Tannhäuser“ „Lohengrin“	mit eher negativen Beurteilungen

Tabelle: Spielzeit in Saarbrücken 1920/21

Künstlerisch kann diese Spielzeit als durchwachsen bezeichnet werden. In seiner letzten Spielzeit in Saarbrücken beurteilt die Kritik die Premieren wieder positiver. Tietjen konsolidiert das Stadttheater Saarbrücken in wirtschaftlicher und künstlerischer Hinsicht. Doch die ungewohnte kritische Haltung gegenüber seinen künstlerischen Leistungen, die unzureichende Würdigung seiner administrativen Bemühungen und die immer wieder kritisierte, nur in Ansätzen erfolgreiche, Arbeitsgemeinschaft zwischen Trier und Saarbrücken lassen Tietjen über einen Wechsel nachdenken. Er ist aus der Vorkriegszeit durch die positiven Rezensionen so verwöhnt, dass er neben den kritischen Presseberichten die doch auch positiven nicht beachtet, wie die der Werke:

„La Bohème“
„Tiefland“
„Der Vogelhändler“
„Faust“
„Der Freischütz“
„Undine“
„Hans Heiling“
„Boccaccio“

„Das Glöckchen des Eremiten“ und
„Hänsel und Gretel“.

Tabelle: Werke mit positiven Rezensionen

Vor allem „Die Walküre“ (23.11. und 07.12.1921) bejubelt die Presse wieder als „künstlerisches Ereignis“.[49]

Tietjen muss sowohl in Trier als auch in Saarbrücken (Saison 1921/22) entweder das künstlerische Personal vollkommen neu aufbauen (Trier) oder fast gänzlich austauschen (Saarbrücken). Der Besucherstamm, viele Abonnenten, ändert sich: Die Mittelschicht ist weggebrochen; die Besucher sind jünger, anspruchsvoller und fordern ein entsprechend der neuen Zeit aktualisiertes Programm, aber vor allem dramaturgisch aufgearbeitete Werke. Sie erheben an Regie, Dramaturgie, Bühnenbild und Dirigenten einen wesentlich höheren Anspruch als vor dem Krieg. Es entsteht eine Wechselwirkung zwischen den Ansprüchen des neuen Publikums und dem der neuen Feuilletonredakteure. Tietjen reagiert auffallend schnell und engagiert mehrere neue junge Spielleiter, wie Hans Abrell, Alfred Glass, Karl Koch und Otto Meurer-Eichrodt für die Oper, Operette und das Schauspiel und er stärkt Saarbrückens Führungsteam mit Wilhelm Berstl (Stellvertreter und Schauspieldirektor), Fritz Fehrmann als Spielleiter sowie Walter Eichstädt, Paul Gwinner, Bruno Schröter, Hans Schnepf, Fritz Telke und Max Camphausen. Ein künstlerisches Profil kann jedoch niemand der neu engagierten Künstler aufbauen. Sie sind noch in den wilhelminischen Strukturen verhaftet. Das trifft auch auf die engagierten Kapellmeister – mit Ausnahme von Karl Dammer – zu.[50] Die engagierten Solisten strahlen lediglich eine lokale Relevanz aus und können nicht über Trier und Saarbrücken hinauswirken. Das engagierte Personal kann den neuen Ansprüchen des Publikums noch nicht gerecht werden.

Heinz Tietjen zeichnet 1920/21 für fünf Inszenierungen verantwortlich – eine in Trier und vier in Saarbrücken – und vier Premierendirigate – eines in Trier und drei in Saarbrücken. In Trier übernimmt er die Gesamtspielleitung für:

R. Strauss	„Ariadne auf Naxos“	30.07.1920, UA Zweitfassung 1916

und in Saarbrücken für:

C. Saint-Saëns	„Samson und Dalilah“	16.09.1921
R. Wagner	„Die Walküre“	23.11.1921

R. Strauss	„Ariadne auf Naxos“	16.03.1922, mit O. Preuß am Pult
	Josephs Legende“	26.04.1922
R. Wagner	„Siegfried“	16.06.1922

Tabelle: Tietjens inszenierte Werke

Tietjens Konzentration auf die strukturellen Veränderungen beider Häuser, sein zunehmendes kulturpolitisches Engagement sowie seine intensiven Kontakte mit dem Preußischen Kultusministerium führen zur Vernachlässigung künstlerischer Ambitionen in der Repertoiregestaltung. Trotzdem erhält er – mit Ausnahme der als anspruchslos rezensierten Inszenierung von „Samson und Dalilah“ – weiterhin positive Premierenrezensionen. Über seine einzige Premiere am Trierer Stadttheater („Ariadne auf Naxos“) schreibt Karl Werding in der TZ:

> „Hinsichtlich der Aufführung waren mannigfache Schwierigkeiten, sowohl technisch als stilistisch, zu überwinden. [...] Tietjen selbst hatte den szenischen wie musikalischen Teil in Händen. [...] Das Orchester besonders bewegte sich auf einer beachtenswerten Höhe und nötigte aufrichtige Bewunderung ab.“[51]

Diese Inszenierung überarbeitet Tietjen auch für das Stadttheater Saarbrücken und erhält auch hier eine anerkennende Würdigung. Es wäre eine

> „künstlerische Tat ersten Ranges für die man ihm dankbar sein muß. [...] Sie war schlechterdings vortrefflich und wird neben der Walküre einen Glanzpunkt dieses Winters, wie unseres kleinen Theaters überhaupt bilden. [...] Warum der stürmisch herbeigerufene Intendant nicht erschien, weiss ich nicht.“[52]

Sein „Siegfried“ – die Premiere mit seiner Frau – gilt als gut gelungen und die Leistungen der beteiligten Künstler sind auf einem hohem Niveau:

> „Er bewährte sich wiederum als geschickter Regisseur, der die beschränkten räumlichen Bühnenverhältnisse in erstaunlichem Maße auszunützen versteht und als musikalischer Leiter überall seinen empfindenden Musiker bekundet [sic.] Es ist höchst bedauerlich für Saarbrücken, diese außerordentlich vielseitige und fähige Persönlichkeit bald zu verlieren.“[53]

Große Skepsis äußern die Rezensenten – vor allem wegen der grundsätzlichen Vorbehalte gegen das Werk – über Tietjens Einsatz und die vielen Wiederho-

lungen[54] der „Josephslegende". Richard Strauss hingegen hat Tietjens Einsatz für seine Werke schon seit langem wohlwollend registriert. Es kommt zur ersten Begegnung anlässlich der Trierer Generalprobe von „Ariadne auf Naxos", die Strauss gemeinsam mit seiner Frau besucht. Beide sind vom jungen Kapellmeister und seiner Werkinterpretation positiv überrascht. Fortan entsteht nicht nur eine Künstler-, sondern auch eine persönliche und begeisterte Skatfreundschaft. Zukünftig ist der bekannte Komponist für Tietjen immer präsent, dirigiert gern an seinen betreuten Häusern und freut sich über die ihm ständig zufließenden Tantiemen. Neben Richard Wagner steht zukünftig auch Richard Strauss im künstlerischen Fokus des Intendanten.

Das für Tietjens künstlerische Entwicklung unerlässliche Netzwerk besteht vor allem in seiner Mitgliedschaft im DBV, im Verein der Rheinland-Provinz, aber im Wesentlichen in den zunehmenden Kontakten zum preußischen Kultusministerium, hier vor allem zum Kultusminister Konrad Haenisch[55], dem Staatssekretär und zukünftigen preußischen Kultusminister Carl Heinrich Becker und den Referatsleitern Werner Seelig und Leo Kestenberg.

Das Preußische Kultusministerium empfiehlt Tietjen für die Intendanz des Stadttheaters in Breslau. Als Mitglied des DBV, der die jeweiligen Intendanten empfiehlt, hat Tietjen leichtes Spiel. Das Theater Breslau ist bis zu Tietjens Amtsbeginn ein reines Opernhaus, ergänzt durch ein kleines Ballett-Ensemble. Es ist architektonisch repräsentativer als Trier und Saarbrücken, hat eine größere Bühne, mehr Sitzplätze, einen über die Provinz herausragenden Ruf und liegt näher an der kulturellen Metropole Berlin. Das Breslauer Opernhaus gilt für viele Künstler als Durchgangsstation auf ihrem Weg in die Kulturmetropole des Deutschen Reiches. Deshalb kann Tietjen schon bei Amtsantritt auf ein großes und gewichtiges Opernensemble zurückgreifen. Im Vorstand ist in erster Linie der ehemalige Direktor und jetzige stellvertretende Intendant und erste Kpm, der schon lange am Haus tätige Julius Prüwer[56] zu nennen, der ihm jedoch nur in der ersten Spielzeit fest zur Verfügung steht, aber häufig als Gast zurückkehrt. Als Verwaltungsdirektor engagiert die Intendanz Reinhold Tschunke. Weitere Unterstützung verspricht sich Tietjen durch die Kpm Ernst Mehlisch[57], Helmut Sydelmann[58] und ab der Spielzeit 1923/24 für eine Saison Felix Wolfes, Oskar Preuß und James Wandsburger; 1924/25 erhält auch Ernst Hofmann ein Engagement als Kpm. Eine feste Stelle erhält der Spielleiter Julius Wilhelmi, in der zweiten Spielzeit ergänzt durch Dr. Friedrich Schramm und Eberhard Kuhlmann. Für 1924/25 trennt sich das Haus wieder von Eberhard Kuhlmann. Die verbliebenen Spielleiter erhalten Verstärkung durch Robert Becker als ersten Spielleiter, Kurt Becker-Huert und Eberhard Müller.

In der Auswahl seiner Mitarbeiter besitzt Tietjen kein Fingerspitzengefühl. Während in Trier der Kpm Walther Wohllebe bereits unmittelbar nach Tietjens ersten Monaten das Haus verlässt, beherrscht der neue erste Kpm Tietjen den Trierer Spielplan unter Froneck. Auch den während Tietjens Intendantenzeit ergänzend engagierten Kpm lässt er entweder wenig künstlerische Entwicklungsmöglichkeiten oder verschleißt sie in den zahlreichen Repertoirevorstellungen. In Breslau nimmt er seine künstlerische Dominanz zurück und teilt das abwechslungsreiche und vielfältige Opernprogramm zwischen allen Dirigenten auf. Einige durch Julius Prüwer und Ernst Mehlisch betreute Premieren können auch, neben Tietjens Premierendirigaten, bestehen. Trotzdem ist und bleibt er in diesen drei Spielzeiten der unumschränkte Star des Breslauer Opernhauses. Noch ausgeprägter ist der Unterschied gegenüber den engagierten Spielleitern. Während Tietjen auf die neuen Regieanforderungen der zwanziger Jahre eine ihm gemäße, ansatzweise moderne Antwort entwickelt, haben die engagierten Regisseure eher mit diesen Anforderungen zu kämpfen bzw. sind ihnen nicht gewachsen. Handelt Tietjen hier bewusst, oder fehlt ihm das Glück für anspruchsvolle Engagements? Eine Antwort liegt wohl in der Mitte. Die positiven Presserezensionen stärken selbstverständlich nicht nur sein Selbstvertrauen, sondern haben für ihn eine wichtige Außenwirkung für seine künstlerische Karriere und den Weg nach Berlin. Konkurrenten sind dabei nur störend. Insofern ist der unumschränkte Star Breslaus genau richtig für die Berliner Kulturmetropole, die zunehmend vom Starkult lebt.

Ein für große kulturelle Ansprüche dimensioniertes Haus wie die Breslauer Oper benötigt eine entsprechende Orchester- (46) als auch Chorstärke (39) und entsprechend dem vielfältigen Opernrepertoire die notwendige Anzahl von Solisten (20 Sänger und 17 Sängerinnen). Trotzdem bleiben ergänzende Gäste-Engagements unerlässlich. Schon in der ersten Spielzeit kann er auf zahlreiche Ensemblesänger zurückgreifen, die er später auch in Berlin engagieren oder an anderen Opernhäusern wiedersehen und hören wird. Darunter sind u.a. Karl August Neumann[59], Marga Dannenberg[60], Bella Fortner-Halbaerth[61], Margret Pfahl[62], Eugen Fuchs[63] und Käte Heidersbach[64].

Mit Bedacht etabliert Tietjen eine kleine Ballettkompanie unter Ellen Petz und Helga Swedlund – vorerst wenig beachtet, aber mit B. Bartóks „Der holzgeschnitzte Prinz“ ansatzweise der Moderne verpflichtet.

Der Spielplan[65] zeigt viele bekannte Werke von Komponisten, die Tietjen bereits an seinen ersten Stationen bevorzugte: (etwas weniger) Richard Wagner, (etwas mehr) Richard Strauss, viele selten gespielte Opern, eine hohe Anzahl an Novitäten und erst in der letzten Spielzeit eine zunehmende Anzahl von

Operetten. Der Spielplan gleicht sich in der Gesamtstruktur immer mehr dem eines heutigen an.

Richard Wagner	„Der Ring des Nibelungen“ „Rienzi“ „Der fliegende Holländer“ „Tristan und Isolde“ „Lohengrin“ „Die Meistersinger von Nürnberg“	(jeweils nur wenige Wiederholungen)

Richard Strauss	„Schlagobers“ (Ballett) „Josephs Legende“ (Ballett) „Intermezzo“ „Elektra“ „Salome“ „Ariadne auf Naxos“ „Der Rosenkavalier“

Tabelle: Regelmäßig gespielte Werke

Diese Werke werden in jeder Spielzeit aufgeführt, in den „Richard-Strauss-Wochen“ häufig unter seiner Leitung. Tietjen offeriert dem Breslauer Publikum auch die Werke:

G. Verdi	„Der Troubadour“ „Aida“ „Falstaff“ „Ein Maskenball“ „La Traviata“
W. A. Mozart	„Bastien und Bastienne“ „Der Schauspieldirektor“ „Die Gärtnerin aus Liebe“ „Così fan tutte“ „Don Giovanni“ „Die Entführung aus dem Serail“ „Die Hochzeit des Figaro“
A. Lortzing	„Undine“ „Hans Sachs“ „Der Wildschütz“

Tabelle: Gespielte Repertoirewerke

Diese Werke ergänzt er mit selten gespielten Opern wie:

L. Delibes	„Der König hats gesagt“
G. Meyerbeer	„Dinorah“
F. Schubert	„Der treue Soldat“ „Der vierjährige Posten“
G. F. Händel	„Julius Cäsar“
P. Cornelius	„Der Barbier von Bagdad“
D. F. E. Auber	„Der schwarze Domino“

Tabelle: Selten gespielte Repertoirewerke

und um Werke, die an vielen preußischen Opernhäusern zum Standard gehören:

C. W. Gluck	„Orpheus und Eurydike“
G. Donizetti	„Don Pasquale“
C. M. von Weber	„Oberon“
H. Goetz	„Der Widerspenstigen Zähmung“
O. Nicolai	„Die lustigen Weiber von Windsor“
H. Marschner	„Der Templer und die Jüdin“
G. Bizet	„Carmen“
C. W. Gluck	„Iphigenie in Aulis“
G. Rossini	„Der Barbier von Sevilla“
P. I. Tschaikowskij	„Eugen Onegin“
F. Thomas	„Mignon“
C. Gounod	„Margarete“
E. d'Albert	„Tiefland“

Tabelle: Gespielte Standardwerke

Allein diese Auflistung zeigt die breite Palette der innerhalb von nur drei Jahren gespielten Werke. Sie erhält ein noch stärkeres Gewicht mit den ergänzenden Novitäten:

R. Strauss	„Josephs Legende“	UA 1914 Paris
E. d'Albert	„Marijke von Nijmwegen“	UA 1923 Hamburg

W. Braunfels	„Die Vögel“	UA 1920
F. Schreker	„Der ferne Klang“	UA 1912 Frankfurt
R. Strauss	„Ariadne auf Naxos	UA 1912 Stuttgart
W. Braunfels	„Don Gil von den grünen Hosen“	UA 1924 München
H. Gal	Die heilige Ente“	UA 1923 Düsseldorf
G. Puccini	„Gianni Schicchi“	UA 1918 New York
R. Strauss	„Elektra“	UA 1909 Dresden
M. von Schillings	„Mona Lisa“	UA 1915 Stuttgart
M. Mussorgskij	„Der Jahrmarkt von Sorotschinzi“	UA 1917 St. Petersburg
L. Blech	„Versiegelt“	UA 1908 Hamburg
B. Bartók	„Der holzgeschnitzte Prinz“ (Ballett)	UA 1917 Budapest

Tabelle: Aufgeführte Novitäten

Auch zwei angekündigte Uraufführungen – die eigentlich nicht als solche angesehen werden, weil entweder überarbeitet oder verschoben – kann Tietjen in diesem Zeitraum für sich beanspruchen: „Das Lied der Nacht“ (H. Gal, geplant 1925, aber auf 1926 verschoben, UA Breslau) sowie „Die Nachtglocke“/„Il Companiello“ (Überarbeitung – UA 1924 Breslau, G. Donizetti). Diese Repertoirevielfalt, mit einer Fülle aktueller, der gemäßigten Moderne zuzurechnender Werke, wird Tietjen an keinem seiner nachfolgend betreuten Opernhäuser mehr erreichen. Er hat sich in Breslau sichtlich wohlgefühlt und erarbeitet sich eine weit über Breslau hinausstrahlende Reputation. Selbstverständlich ist ihm bewusst – und das wird ihm von den Vertretern des Preußischen Kultusministeriums auch unmissverständlich erklärt – wie wichtig diese Jahre für seine künstlerische Zukunft sein können. Immer das Versprechen im Hinterkopf, Berlin warte auf ihn, baut er ein großes und modernes Repertoire mit unterschiedlichsten Werken auf. Er orientiert sich in seinen Inszenierungen an den neuen Regieanforderungen, ohne experimentell zu sein, mit solidem Handwerk und werkgetreu. Seine Dirigate beschreibt die Kritik als schnörkellos, geradlinig, immer am Werk orientiert und in der Gestik zurückhaltend. Während der Fokus der Kritik in seinen Anfangsjahren in der westlichen Provinz eher auf seine Dirigate ausgerichtet ist, konzentriert sie sich in Breslau zunehmend auf seine Inszenierungen. Die Regie erhält nach dem Ersten Weltkrieg eine hohe Priorität und damit in den Feuilletons auch eine gesteigerte Aufmerksamkeit. Oskar Fritz Schuh – später bekannt als Regisseur an zahlreichen Häusern wie am Burgtheater Wien und/oder in Salzburg – schreibt bereits 1923 in der NMZ von der Notwendigkeit der Überwindung des Schlendrians. Sänger müssen sich zu Darstellern entwickeln, Dramaturgie, Ausstattung und Regie haben

eine neue Rolle zu erfüllen, und die Regie muss das Werk genauso durchdringen wie der Kapellmeister. Für die Umsetzung der geforderten Durchdringung der Werke ist seit Jahren die Provinz und damit auch Tietjen führend: „die [...] vielgeschmähte Provinz hat bahnbrechend gewirkt".[66]

Rolf Lauckner weist in der Zeitschrift *Die Musik* (DM) 1923 darauf hin, dass die Oper erst am Anfang ihrer Möglichkeiten stehen würde. Vor allem der Körperausdruck lässt häufig noch zu wünschen übrig.[67] Der angesehene Opernstatistiker Heinrich Altmann hält hingegen an alten Auffassungen fest: „Regie ergibt sich in der Oper wie von selbst durch die Musik."[68] Tietjen vertritt in Breslau als Regisseur die Schulen zweier Welten. Noch verfangen in der Tradition, obwohl schon vor dem Ersten Weltkrieg viele Ansätze eines veränderten Inszenierungsstils bei ihm zu erkennen sind, versucht er, der Regie eine zeitgerechte Ausrichtung zu geben. So erklärt Tietjen in den fünfziger Jahren rückblickend seine Vorstellungen von einer Werkinterpretation:

> „Authentische Interpretation ist hundertprozentige Werktreue. [...] Maßgeblich ist zunächst mal die Partitur. [...] Ein Opernregisseur hat die verdammte Pflicht und Schuldigkeit sich an die Partitur zu halten. [...] Partitur muss man in und auswendig können, sonst ist er nicht berufen Oper zu inszenieren"[69]

Eingriffe in die Partitur sind für ihn inakzeptabel. Modernisierungen der Werke sind und werden für Tietjen nie annehmbar sein; in dieser Hinsicht ist er keinesfalls zu den Neuerern zu zählen, aber immer zu den soliden Handwerkern. Die Charakterisierung der Darsteller, ausgedrückt durch Mimik und Gestik, sind für ihn ausschlaggebende interpretatorische Faktoren. Welche Werke nutzt er in Breslau für die Durchsetzung seiner Inszenierungsprinzipien?

In seiner Breslauer Amtszeit zeichnet Tietjen für siebzehn Inszenierungen und zwölf Premierendirigate verantwortlich. Schon allein aus diesem Grund bezeichnet er seine Breslauer Jahre immer als seine künstlerisch glücklichsten. Natürlich hat er gerade auch an diesem Haus mit finanziellen Problemen, Strukturveränderungen, dem Höhepunkt der Inflation und gesellschaftlichen Umbrüchen zu kämpfen. Erstaunlicherweise bleibt ihm trotzdem ausreichend Zeit, seine künstlerischen Ambitionen zu verwirklichen.

Schon nach der ersten Spielzeit glaubt die Neue Musik Zeitung (NMZ) feststellen zu können: „Mit seinem Einzug in die Breslauer Oper ist ein neuer – und besserer – Geist in sie gekommen."[70] Nach der zweiten Spielzeit schreibt der Rezensent im Schlesischen Monatsheft (SMH): „ein neuer Höhenweg wird beschritten."[71] Kein Wunder: Allein seine Inszenierung von Richard

Wagners „Der Ring des Nibelungen“ erringt auch in Breslau schnell einen Kultstatus. Die Inszenierung in neuer Ausstattung und Kostümen, 1923 zum ersten Mal gezeigt, erhält in jeder Spielzeit eine Überarbeitung und Vervollkommnung – Bayreuther Prinzip – und entwickelt sich zur künstlerischen Großtat in Breslau. Georg Jensch, als Kritiker ein großer Verehrer der Tietjenschen Arbeit, schreibt in der Schlesischen Theater- und Musikwoche (STUM):

> „Intendant Tietjen hat alles getan, um ein Niveau zu erreichen, das klassisch genannt zu werden verdient. [...] In den selbständigen Partien zeigte sich das Orchester unter Tietjen in ungebrochener Leuchtkraft. [...] Somit kann die Intendanz die Ringaufführung als Großtat in ihrem Konto buchen.“[72]

Sein „Parsifal“ findet hingegen kaum Beachtung und wird in seiner Inszenierung als „miserabel“[73] abgelehnt. Einen neuen Stellenwert erhalten die Werke seines Freundes Richard Strauss. Mit den Werken „Josephs Legende“, „Schlagobers“, „Intermezzo“ und „Ariadne auf Naxos“ erhält er in Breslau eine besondere Wertschätzung. Tietjen etabliert in jeder Spielzeit „Richard-Strauss-Wochen“ (z.B. 04.10.–07.10.1924 in Breslau, Beuthen und Bautzen) und erhält durch die zeitweilige Anwesenheit des Komponisten eine hohe Aufmerksamkeit in der Öffentlichkeit. „Josephs Legende“ erhält eher zurückhaltende Kritiken. Davon lässt sich Tietjen allerdings nicht irritieren und dirigiert eine ungewöhnlich hohe Anzahl an Wiederholungen. „Schlagobers“ beurteilt die Presse nicht freundlicher und bezeichnet das Werk als „substanzlosen Schaum.“[74] Dafür entschädigt die positive Resonanz für die Wiedergabe des „Intermezzo“, das findet selbst in der BBC eine hohe Anerkennung. Mit dieser Wiedergabe realisiert Tietjen durch seine Bühnenbildlösung das richtige Inszenierungstempo. Am Dirigat Ernst Mehlischs lobt der Kritiker die „souveräne Sicherheit“.[75] Für den Beobachter der NMZ hat das Werk grundsätzlich keinen Wert, aber er bescheinigt Tietjen, „ein ausgezeichneter Bühnen- und Spielleiter“ [76] zu sein.

Die DM beurteilt die Regie als vortrefflich und gelungen.[77] Auch „Ariadne auf Naxos“ gilt als „markante Leistung“ und als eine „Aufführung von seltener Geschlossenheit“,[78] obwohl die Besetzung nicht zu den Glanzleistungen des Hauses zählt. „Elektra“ und „Salome“, als Repertoirevorstellungen unter den Dirigaten von Ernst Mehlisch, Heinz Tietjen und Richard Strauss, gelten als die vom Publikum mittlerweile akzeptierten Werke des Komponisten. Tietjen gelingt es, die Richard-Strauss-Werke zum unverzichtbaren Repertoirebestandteil der Breslauer Oper aufzubauen. Richard Specht schreibt in einem 1924 erscheinenden Aufsatz über Richard Strauss:

„[…] sein Name war Schlachtruf und Programm. Heute ist er, als Problem, erledigt. [...] Damals stand er an der Spitze der Entwicklung. Heute steht er allein, abseits. Er war voll Aufruhr; jetzt ist er ruhevoll. [...] Gleichviel. Nach außen hin steht er als Sieger da. Keiner hat der Ruhm sichtbarer gekränzt, keiner ist heute an Ähren reicher."[79]

Mit den schon in Trier und Saarbrücken einstudierten Werken „Carmen" und „Aida" beeindruckt Tietjen auch die Breslauer Opernbesucher mit seinen ausgeprägten Fähigkeiten, Massen auf der Bühne zu führen. Die DBP schreibt begeistert über die prächtigen Wirkungen, die Tietjens Arbeit hervorruft, und die DM bewundert die „großzügige Neueinstudierung".[80] Der BBC bemerkt ein Jahr später zur Wiederaufnahme der „Aida" auf der in der Sommerpause erweiterten Breslauer Bühne: Sie „ließen eine Aufführung entstehen, die schwer zu übertreffen sein dürfte.[81]

C. W. Gluck	„Orpheus und Eurydike"	mit einem bescheinigten „hohen Niveau"[82]
C. W. Gluck	„Iphigenie auf Tauris"	eine „glänzend inszenierte Wiedergabe"[83]
F. Schubert	„Der tapfere Soldat"	fügt Tietjen ins Repertoire ein
W. A. Mozart	„Die Hochzeit des Figaro"	
H. Pfitzner	„Palestrina"	wird verschoben
Hans Gals	„Das Lied der Nacht"	wird verschoben, später inszeniert von Turnau

Tabelle: Schon in Saarbrücken gespielte Werke

Um die öffentliche Wirkung der Breslauer Oper zu verstärken, organisiert das Haus mehrere Gastspiele in Warschau und in unmittelbarer Umgebung, wie in Gleiwitz.

Zusammenfassend können wir festhalten: Während in der Inflationszeit viele Theater schließen müssen, gelingt es Tietjen, die Theater, insbesondere in Breslau, vor finanziellen Turbulenzen zu schützen, mit einem vielfältigen, interessanten, abwechslungsreich „veredelten"[84] und „aus dem konservativen Spielplangestaltung herausgewachsenen"[85] Repertoire die Zuschauer immer wieder zu gewinnen und „mit einem, die ‚Moderne' nicht scheuenden, Spielplan, öffentlichkeitswirksam zu positionieren". Seine, ihm von Beginn an bescheinigte „unermüdliche Arbeitskraft"[86] zeigt sich besonders nach dem Ersten Weltkrieg in seinen zahlreichen Inszenierungen und Dirigaten. Mit unermüdlicher

Energie schafft es der Intendant, die regionale Bekanntheit der Opernhäuser in eine nationale zu steigern. Die STUM begründet folgerichtig die zunehmende Konzentration der Presse auf die Person Tietjen nach zwei Jahren Intendanz in Breslau: Tietjen ist

> „nicht der Mann des blenden Scheins, der trügerischen Geste, der gleißnerischen Versprechungen, des Effekts und der Sensation um jeden Preis. Sein Signum ist Gediegenheit, Beharrlichkeit, Ausdauer, unermütliche Energie, unbeirrbare Ruhe, und – vor allem – ein unerschütterlicher Glaube an die Zukunft. [...] Alles was er leistete um die wirtschaftlichen Probleme zu meistern ist ein eigenes Kapitel wert. [...] Wir sehen den Anstieg einer stetig höher weisenden Kurve und wir fühlen es, daß die Breslauer Oper aus der Enge lokalpatriotischer Beschränkung in die Weite einer europäischen Angelegenheit treten soll und wird, wie sie es in der ruhmreichen Ära Loewe getan hat."[87]

Die Redakteure der Zeitungen und Zeitschriften wie der DM, NMZ, VOS und der BBC beobachten die Entwicklung der Breslauer Oper mit gespannter Aufmerksamkeit und anerkennen Tietjens hohen administrativen und künstlerischen Einsatz, nicht nur für die Breslauer Oper, sondern auch für seine lange Tätigkeit in Trier und Saarbrücken. Die Richard-Strauss-Präsenz in Breslau, das ausgewogene Ensemble und die große Anzahl von Dirigenten auf einem von der Presse bescheinigten hohen Niveau lassen die Breslauer Oper zu einem gefühlten kulturellen preußischen Bollwerk des Reiches werden. So meint der Rezensent des BBC schon am 12.01.1924: „Daß es auch in Breslau möglich ist, wahrhaft hochstehend künstlerische, ernste Leistungen zu zeigen, sehen wir an unser Oper über die wir an dieser Stelle oft rühmliches berichten konnten."[88] Die NMZ schreibt wenig später: „Mit seinem Einzug in die Breslauer Oper ist ein neuer – und besserer – Geist in sie gekommen."[89] Auch Rudolf Schäffer hat in seinem Aufsatz „Die Breslauer Oper und Tietjen" eine klare Meinung zur Ursache des Breslauer Erfolges: „Die straffe, alle Fäden fest in den Händen haltende Leitung der Oper durch Tietjen bedeutete einen steten Aufstieg."[90] Doch Schäffer, stellvertretend für einige andere, bemängelt auch, dass infolge der hohen Anzahl der Wiederaufnahmen und Premieren und der damit einhergehenden Gastengagements eine Vernachlässigung der Repertoirevorstellungen festzustellen ist.[91] Doch diese Stimmen fallen kaum ins Gewicht. Denn auch die Deutsche Bühne (DDB) schließt sich den vielen Würdigungen an:

> „Damit ging die dreijaehrige Aera Tietjen mit Glanz zu Ende. [...] Er war unser erster allseitiger Künstlerintendant, der moderne Typ des Kunstinstitutsleiters,

der den Kapellmeister, Spielleiter und finanziellen Oekonomen in einer Person vereinte, nach jeder Seite seiner Tätigkeit hin taktvoll, klug und gerecht, ein auf der Höhe der Zeit stehender Fachmann, der klar erkannte, was am Orte nottat und wußte, was er will."[92]

Doch schon 1925 zeigen sich die politischen Veränderungen. Der Nachfolger des verstorbenen Tietjen-Verfechters Dr. Jensch anerkennt zwar Tietjens große Verdienste für Breslau, aber er bemängelt die geringe Anzahl nationaler Werke im Spielplan: „Sein Programm war international und bunt in Beziehung auf Geschmacksrichtungen, doch von Verantwortungsgefühl gegen die große deutsche Vergangenheit und Gegenwart beeinflußt." Und weiter schreibt er: „Es fehlt ebenso die Überzeugung von einer ‚Aufgabe' des Operntheaters im Gemeinbewusstsein wie das unbewusste Vergnügen auf einer eindeutig auf Zeitwerte eingestellten Produktion."[93]

Nationale Tendenzen zeigen sich zuerst in der Provinz. Tietjen wechselt wieder rechtzeitig. Seine Entscheidung für Berlin wird ihn jedoch in eine politische Richtung drängen. Links oder rechts? Er sucht wie immer den Mittelweg und wechselt die politische Richtung je nach Zweckmäßigkeit und zum Wohle der ihm unterstellten Institutionen. Wird er den richtigen Weg finden? Es beginnt der Kampf auf des Messers Schneide.

Kapitel 3: In der Hauptstadt Berlin (I) (1925/26 bis 1932/33)

Die Städtische Oper Berlin (1925/26 bis 1929/30)
(Intendant, Dirigent, Regisseur) und
Die Staatsoper Unter den Linden und
die preußischen Staatstheater (1926/27 bis 1932/33)
(Generalintendant, Regisseur, Dirigent, Ministerialbeamter)

Die Hauptstadt Berlin ist erreicht – Städtische Oper als Sprungbrett für die Staatsoper Unter den Linden und die Bayreuther Festspiele – Irrungen und Wirrungen – Der Stratege erweitert seine Machtbefugnisse – Künstlerische Erfolge – So werden Intendanten gemacht! – Das Generalmusikdirektoren-Quartett (Walter, Kleiber, Blech, Klemperer) – Die Arbeits-/Interessengemeinschaft der Opernhäuser – Die große Tat scheitert – Der Haushälter ist wieder gefragt – Tietjens Machtbedürfnis und wie man unerfahrene Berliner Kulturpolitiker einwickelt – Das künstlerische Team – Erfolge und Konkurrenzkämpfe: (Tietjen, Walter, Furtwängler)
Dirigent und Regisseur – Tietjen wird zum Leiter aller Preußischen Staatstheater in Wiesbaden, Kassel und Berlin ernannt – Der Opern-Zeus mit olympischen Vollmachten – Der Gedanke der Arbeitsgemeinschaft als Totengräber der Berliner Opernkunst – Auch das noch: Als Referent im Kultusministerium sein eigener Vorgesetzter – Tietjen ist keine Person, sondern eine Methode – Tietjens Verschiebebahnhof innerhalb der Preußischen Staatstheater – Heimat Staatsoper – Der künstlerische Überlebenskampf beginnt – Tietjen und die Dirigenten – Wie Politik die Kunst bestimmt – Generalintendanten: die Kommissare des Ministers – Der administrative Vollstrecker – Zunehmende politische Abhängigkeit – Wie weit geht die Anpassung?– Der diplomatische Widerständler? – Der Totengräber der staatlichen Bühnen?

> „1918: Der Krieg ist verloren. Auf den Straßen Berlins, auf denen es vier Jahre zuvor in patriotischem Taumel hieß: ‚Nun ist sie da, die heilige Stunde', war die Euphorie, mit der die Berliner seit dem 1. August 1914 die ausrückenden freiwilligen Regimenter bejubelt hatten, einer faden Ernüchterung gewichen. [...] Die Bürgerkriegszustände, die Berlin in den ersten Monaten der Republik erlebte, dauerten bis 1920 an, als – nach dem letzten missglückten Versuch der rechten Militärs, durch den Kapp-Putsch die Macht an sich zu reißen – in der Stadt endlich die Barrikadenkämpfe eingestellt wurden. [...] Berlin aber blieb Hauptstadt." (Elke-Vera Kotowski. Tanz auf dem Vulkan. Die Jahre in der Weimarer Republik. In: Julius H. Schoeps.Berlin. Geschichte einer Stadt S. 98)

„Berlin sei dazu verdammt, immerfort zu werden und niemals zu sein." (Michael Bienert. Die eingebildete Metropole. S. 164)

„Berlin war ein Ungetüm, das die explosiven Widersprüche der deutschen Gesellschaft und Politik in besonders krasser Form verkörperte. Für fast alle Expressionisten wurde die moderne Großstadt zu einer quälenden Obsession, zu einem unergründlichen Rätsel das sie nicht losließ; sie war ein Schmelztiegel, in dem sich Reichtum und Armut, Hoffnung und Verzweiflung, Moderne und atavistische Tradition, Befreiung und Entfremdung, Lust und Dumpfheit mischten und begegneten – aber jenseits dessen und vor allem war sie auch ein Fundus und eine Stätte der Hochkultur." (Arno J. Mayer. Adelsmacht und Bürgertum. S. 228)

„Aber gerade der Schein, der sich aus einzelnen Maßnahmen ergibt, schadet uns maßlos. Daß der preußische Staat für den Umbau des Berliner Opernhauses 14 Millionen Mark ausgegeben hat, und vielleicht über 20 Millionen geben wird, bringt die ganze Welt zu der Auffassung, daß wir offenbar im Geldüberfluß leben. Kein Siegerstaat hat sich etwas Derartiges geleistet." (Michael Bienert. Die eingebildete Metropole. Berlin im Feuilleton der Weimarer Republik. S. 166)

„Unsere Wege gehen auseinander, aber meine Dankbarkeit für so vieles Gute, was ich von ihnen erfahren – neben dem vielen Schlimmen, das mich so sehr gefährdet – wird bleiben." (Brief Bruno Walter an Heinz Tietjen vom 31.05.1927. In: HTA)

„Es gibt in Berlin eine neue Sensation. [...] Eine reformatorische Tat. [...] Sie fegte Schlamperei und Mimenroutine hinweg […] ohne biedermännische Banalitäten […] Die strenge Monumentalität ist erschütternd" (Heinz Strobel. Kritik der Eröffnungsvorstellung des „Fidelio" in der Krolloper. In: Thüringer Allgemeine Zeitung, 25.11.1927)

„Ich habe noch nie von der Opernbühne herab soviel schreien hören wie an diesem Abend." (Adolf Weissman. Kritik der Eröffnungsvorstellung des „Fidelio" in der Krolloper. In: BZaM, 21.11.1927)

„Jetzt platzt ein Meteor vom Kunsthimmel herab mitten in die Staatsoper hinein und zerschmettert alles ringsum. [...] Selten ist eine Fidelio-Vorstellung reicher an unfreiwilliger Komik gewesen als diese [...] Wir andern aber, die vielen, leben im besetzten Gebiet. Nicht nur in der Politik, sondern auch in der Kunst.

Deutsche Schande allerwegen!“ (Paul Zschorlich. Kritik der Eröffnungsvorstellung des „Fidelio“ in der Krolloper In: DZ, 21.11.1927)

„Er ist Bürokrat und Taktiker. Er braucht Diplomatie nicht dazu, um eine Sache durchzusetzen, sondern um zu vertuschen, daß es keine Sache gibt. [...] Er ist unklar. Er widerspricht sich. Er hat keine konstruktiven Ideen. Er wurstelt fort. Er nimmt hier etwas weg und tut dort etwas hinzu. Er ist immer mit einer Kelle unterwegs, um Risse zu dichten. Aber niemals beseitigt er die Ursache der Risse und Stürze [...] So macht er es immer. Nur keine endgültigen Lösungen. Nur immer Provisorien, mit denen man die Verantwortung verschleiern kann. [...] Ich habe seit Beginn der Aera Tietjen vor dem Organisator Tietjen gewarnt, unabhängig von Krisen, unabhängig von Affären, unabhängig von ‚Aktualität‘. Die Zeit hat diese Warnungen bestätigt. Die Tietjenkrise begann, als er die Staatstheater übernahm. […] Er ist der Totengräber der staatlichen Bühnen. Bald ist es zu spät.“ (Herbert Ihering. Oper in Kattowitz und Tietjen. In: BBC, 11.02.1932)

Ankunft in Berlin

Tietjen ist in Berlin angekommen. Die Hauptstadt ist erreicht. Endlich lässt er die Provinz hinter sich. Ein lange gehegter Wunsch geht in Erfüllung. Zwar liegt die Metropole Berlin nicht so weit entfernt von Breslau, aber gefühlt doch mehr als eine Ewigkeit. 350 km können zur Ewigkeit werden! Doch er kommt genau zur richtigen Zeit in die Hauptstadt des Deutschen Reiches.

Berlin ist in der Zeit des Wilhelminismus eine Stadt von Glanz und Gloria. Nach 1871 entwickelt sie sich zur Metropole und zum Mittelpunkt des Reiches. Mit der Reichsgründung entfaltet sich Berlin zum wirtschaftlichen, politischen und kulturellen Zentrum des Deutschen Reiches. Sie erscheint den Menschen als modern, selbstbewusst und anderen Städten wie München, Hamburg oder Frankfurt weit voraus. Diese Einschätzung betrachtet der Historiker Hagen Schulze mehr als skeptisch und spricht ihr sogar diese Legitimation weitgehend ab: „Berlin stellte im eigentlichen Wortsinn eine Außenseiterexistenz dar, weit nach Osten hin gelegen und durch nichts für seine Hauptstadtrolle legitimiert als durch die Macht der preußischen Bajonette.“[1] Selbstbewusst nutzt das wilhelminische Reich diese Bajonette, um die Katastrophe des Ersten Weltkrieges herbeizuführen. Mit der Niederlage verändert sich nicht nur das Stadtbild von Glanz und Gloria, sondern auch die Gesellschaft. Die Bajonette sind

zerschlagen. Am 9. November 1918 ruft der spätere Reichsministerpräsident Philipp Scheidemann vom Balkon des Reichstagsgebäudes die deutsche Republik aus (zwei Stunden später Karl Liebknecht die sozialistische): „Das deutsche Volk hat auf der ganzen Linie gesiegt. Das alte Morsche ist zusammengebrochen; der Militarismus ist erledigt. Die Hohenzollern haben abgedankt! Es lebe die deutsche Republik!“[2]

Die Euphorie weicht im schnellen Tempo der Ernüchterung. Erst jubelt das Volk den Verkündern der Weimarer Republik zu; wenig später versinkt die Stadt Berlin im Chaos.

Über zwei Millionen deutsche Soldaten sind gefallen, 300.000 Zivilisten getötet, 4,2 Millionen Menschen verwundet und 1,5 Millionen Dauerinvaliden sowie 1,5 Millionen kriegsgeschädigte Menschen werden versorgungsberechtigt und bleiben zurück. Die Kriegskosten belaufen sich auf fast 200 Milliarden Mark. Diese sind im Wesentlichen durch Anleihen finanziert, die die Bevölkerung im guten Glauben an den deutschen Sieg aufgenommen hat. Millionen Menschen müssen sich wieder in den Arbeitsprozess eingliedern, vor allem in der Gesellschaft zurechtfinden. Die Anhänger der Monarchie verachten die Verfechter einer neuen Gesellschaftsordnung; die Kriegsrückkehrer verachten die Verursacher des Krieges. Viele verwundete und invalide Kriegsrückkehrer prägen das Stadtbild der Hauptstadt.

> „Die neue Republik scheint außenpolitisch gedemütigt, innenpolitisch überfordert, wirtschaftlich eine Katastrophe. [...] An jeder Ecke standen die Opfer des Krieges“.[3]

Die Zahl der registrierten Obdachlosen steigt von 13.000 (1918) auf 782.000 (1922). Die miserablen Lebensbedingungen, unter denen die arme Bevölkerung in Berlin schon in der Kaiserzeit leben musste, verschlechtern sich weiter. Die Kriegsrückkehrer, die Landflucht und zahlreiche Zuwanderer aus Russland (geschätzt 300.000, den Berliner Bezirk Charlottenburg tauft die Bevölkerung bis Mitte der zwanziger Jahre scherzhaft in Charlottengrad um) setzen die Stadt unter einen erheblichen Druck, den Wohnungsbau zu forcieren, um die beengten Wohnverhältnisse in den Hinterhöfen zu entspannen.

> „Dieses Berlin war nicht mehr die glänzende Kaiserstadt und die machtvoll wachsende Metropole, sondern vor allem das riesige Häusermeer, das von politischen Leidenschaften, Ängsten und Aggressionen, beherrscht wurde. Weder vorher noch später ist diese politische Emotionalität in solch elementarer Form



Porträt Heinz Tietjen ca. 1931.

> zum Ausdruck gekommen. [...] Die politischen und sozialen Gegensätze, die schon lange vorhanden waren und im Laufe des Krieges sich immer mehr verstärkt haben, brachen nun voll aus."[4]

Hagen Schulze schreibt zur Stadt Berlin:

> „Mit dem Ersten Weltkrieg war diese europäische Zentralität Berlins scheinbar abgebrochen; als Hauptstadt eines besiegten, auch moralisch verfemten, aus der Völkergemeinschaft ausgeschlossenen Staats sank Berlin einstweilen zu internationaler Zweitrangigkeit zurück, während andere neue europäische Hauptstädte wie Warschau und Prag sich in den Vordergrund schoben."[5]

Berlin war und ist das rote Zentrum Preußens. Zumindest darin sind sich alle einig. Die schon im Kaiserreich benachteiligte Bevölkerung kämpft jetzt in der Weimarer Republik lautstark auf der Straße. Demonstrationen und Straßen-

kämpfe prägen nach dem Ersten Weltkrieg das Stadtbild, insbesondere in den Arbeiterbezirken. Siegfried Krakauer beschreibt die dadurch entstehende Atmosphäre anschaulich:

> „Gewiß, es gilt ganze Stadtteile, denen der durchdringende Geruch politischer Krawalle anhaftet; Neukölln etwa oder der Wedding. Ihre Straßen sind von Natur aus Aufmarschstraßen, und auch im Einerlei des Alltags bedarf es keines besonderen Ahnungsvermögens, um zu spüren, daß Arbeiterdemonstrationen für sie ein häufiges Schauspiel sind, daß sich zu manchen Stunden sämtliche Fenster mit Weibern und Kinder füllen, die auf das Gewoge unter ihnen starren, daß der gleichmäßige Schritt vieler tausende immer wieder die Häuser erzittern läßt, daß Proklamationen und rote Fahnen unaufhörlich an den grauen Wänden vorübergleiten. […] Zum Unterschied von solchen Räumen flößen jene Straßen des Westens ein grauen ein, das gegenstandslos ist. Weder werden sie von Proletariern bewohnt, noch sind sie Zeugen des Aufruhrs. Ihre Menschen gehören nicht zusammen, und es fehlt ihnen durchaus das Klima, indem gemeinsame Aktionen entstehen. Man erhofft hier nichts voneinander. Ungewiß streichen sie hin, ohne Inhalt und leer. [...] Die Novemberrevolution von 1918 war ja die erste große Volkserhebung in Berlin seit 1848, ja die erste Revolution der Arbeiterklasse überhaupt. […] Die alte Gesellschaftsordnung schien zusammengebrochen. Der Staats- und Wirtschaftsapparat war lahmgelegt. Der Adel sah sich mit einem Schlag seiner Standesvorrechte beraubt. Die bürgerlichen Parteien hatten sich über Nacht verflüchtigt, selbst aufgelöst. Der Militärapparat, die Hauptstütze des Kapitals, war – obwohl nicht zerschlagen – vorerst auch in der deutschen Hauptstadt gelähmt.“[6]

Straßenkampf auf der einen Seite, politischer Kampf im Parlament auf der anderen. Rechts gegen links, Braun gegen Rot, Tradition gegen Fortschritt. Berlin entwickelt sich zur Stadt der Polarisierung:

> „Die preußische Regierung und das ‚Rote Rathaus‘ waren die beiden Pole, die in Widerstreit miteinander gerieten. Konservative Politik auf der einen Seite standen bürgerliche Eliten, im linken Flügel des Liberalismus organisiert, auf der anderen Seite gegenüber. [...] Die kommunale Verwaltung befand sich in ständiger Auseinandersetzung mit staatlichen Behörden, so mit der Ministerial-, Militär- und Baukommission, der die fiskalischen Gebäude, Grünflächen und Wasserstraßen im Stadtbereich unterstanden. Jahrelang gab es Differenzen zwischen dem Fiskus und der Stadt wegen der Unterhaltung der Straßen und Brücken.

Immer wieder überschnitten oder berührten sich staatliche und kommunale Verwaltung, Interessen und Wünsche."[7]

Berlin wächst mit den Anforderungen und verändert sich. Die Stadt stellt sich allen Problemen und wird sowohl zum Anziehungspunkt für Touristen als auch zum Hoffnungsträger für Arbeitssuchende. Die Not auf dem Land oder auch in anderen Ländern wie Russland ist so groß, dass die Gewalt auf den Berliner Straßen nicht abschreckt. Berlin sieht sich gezwungen, mehr Wohnungen zu bauen, die notwendige Mobilität anzupassen sowie die Strom- und Wasserversorgung zu gewährleisten. Vorrangig ist für den Berliner Magistrat die Durchsetzung einheitlicher bürokratischer Abläufe und der Zusammenschluss der umgebenden Kommunen zu einem Groß-Berlin (01.10.1920). Acht Stadtgemeinden, 59 Landgemeinden und 27 Gutsbezirke führt die Stadt zu 20 Bezirken zusammen. Berlin wächst auf 3,8 Millionen Einwohner. Nur London und New York sind größer. Jeder zehnte Preuße ist nun ein Berliner. Auch in der Fläche liegt Berlin nur noch hinter Los Angeles – jetzt ist sie die wirkliche Großstadt! Eine Stadt, die fasziniert und abschreckt. Eine Stadt, die sich auf allen Ebenen, ob in der Kunst, den Wissenschaften, der Technik oder der Industrie, entwickelt, die aber auch mit dem Elend prekärer Arbeitsplätze, der Armut, den Hinterhöfen und mit Stress und Hektik im Asphaltdschungel leben muss. Berlin versucht, sich zu stabilisieren.

Aber: Der Versailler Vertrag zwingt das Deutsche Reich zu erheblichen Reparationen, denen das Reich nur zögerlich nachkommt. Verspätete Reparationszahlungen veranlassen die Franzosen, das Ruhrgebiet zu besetzen, um Sachgüter für den Transport nach Frankreich zu beschlagnahmen. Das Deutsche Reich sieht sich genötigt, den beeindruckenden Widerstand der deutschen Bevölkerung im Ruhrgebiet aufrechtzuerhalten. Dafür zahlt der preußische Staat der streikenden Bevölkerung die Löhne weiter. Die Folge ist eine hohe Verschuldung. Das Reich hat keine andere Wahl, als die Gelddruckmaschinen immer schneller in Bewegung zu setzen; es kommt zur Hyperinflation. Berlins Stabilisierungsbemühungen erleiden einen empfindlichen Rückschlag. Das Elend der minderbemittelten Bevölkerung nimmt weiter zu. Doch viele profitieren auch: die Besitzer von Sachwerten, die Industriellen von den günstigen Krediten und der Staat durch die Abwertung der Schulden. Eigentümer von Sparguthaben, Rentenpapieren oder Versicherungspolicen sehen ihre Werte allerdings vernichtet; Rentner, Gläubiger und überhaupt der Mittelstand verarmen. Arbeit ernährt die Menschen nicht mehr. Die Hoffnung der Menschen wandelt sich in Wut und Verzweiflung. Viele erleben die Vernichtung ihrer Werte zum zweiten Mal. Haben sie ihre Investi-

tionen in den Krieg, durch den Ankauf von Kriegsanleihen und deren nicht erfolgte Rückzahlung zuerst verloren, so sehen sie sich kurz darauf mit einem zweiten Rückschlag konfrontiert. Die Ersparnisse sind durch die Inflation wertlos. Ist die Skepsis gegenüber der neu entstandenen Weimarer Republik schon 1918 mehr als groß, so wächst diese, insbesondere im Mittelstand, und bildet den Humus für die zunehmende Macht der Rechten in der Weimarer Republik, vor allem der Mittelstand zeigt eine hohe Anfälligkeit für die Ideen des Nationalsozialismus.

Im November 1923 führt die Republik die Rentenmark ein und mit der 1924 nachfolgenden Reichsmark beginnt eine kurze Konsolidierungsphase in der Weimarer Republik und damit auch in Berlin. Wenn man überhaupt von den „Goldenen Zwanziger Jahren" sprechen will, so für den Zeitraum der Jahre 1925 bis 1928, aber auch nur eingeschränkt.

1925 hat Berlin eine Million erwerbstätige Arbeiter; davon 500.000 im Angestelltenverhältnis. Die Angestellten bilden die neue Mittelschicht. Die Stadt Berlin hat allein 30.000 Beamte und Angestellte unter Vertrag. Während man 1924 noch mit einem Notetat wirtschaften muss, steigt der Etat von 550 Millionen RM 1925 auf 980 Millionen RM 1927 und 1.173 Millionen RM 1928. In diesem Jahr ergibt sich jedoch wieder ein Defizit von 50 Millionen RM. Bis 1925 hat Berlin wieder 73.000 Groß- und Einzelhandelsbetriebe, 54 Waren- und Kaufhäuser und 122.000 Handelsbetriebe mit 144.000 Beschäftigten. Die Zeitungslandschaft entwickelt sich vielfältig und lässt auf einen großen Informations- und Bildungshunger der Bevölkerung schließen. 928 Verlage – darunter 86 russische – geben 1930 149 Tageszeitungen und rund 3.000 Fach- und Monatszeitschriften heraus. Die Verlage Mosse, Scherl und Ullstein bestimmen die Zeitungslandschaft und „Die Morgenpost" (1926, Auflage 600.000), das „Berliner Tageblatt" (1926, Auflage 300.000) sowie die anspruchsvolle „Vossische Zeitung" (1926, Auflage 55.000) prägen die Meinungsbilder. Kommunikation findet über die rund 500.000 Telefonanschlüsse statt, in 16.000 Kneipen, 220 Bars und Tanzlokalen und 550 Kaffeehäusern. Den schwer verdienten Lohn, das Angestellten- und Beamtengehalt und das Unternehmerkapital legt man in 3.150 Banknieder-lassungen der Stadt an.

Der Glanz der Kulturmetropole Berlin strahlt weit über die Grenzen der Stadt hinaus mit 1879 Buchhandlungen, 328 Kinos, 37 Filmgesellschaften, 49 Theatern, 11 Kabaretts, 18 Tingeltangel-Bühnen, zwei Varietés und – ein Novum – vier Opernhäusern. Die Musikhochschule glänzt mit den Dozenten und Komponisten Ferruccio Busoni, Franz Schreker, Arnold Schönberg, Hans Pfitzner, Kurt Weill und Nikolaus von Reznicek; die Dirigenten Wilhelm Furt-

wängler, Erich Kleiber, Otto Klemperer, Bruno Walter und Leo Blech sind in Konzerten und Opernaufführungen hör- und sichtbar; Leopold Jessner, Max Reinhardt, Erwin Piscator, Erich Engel, Viktor von Barnowsky, Jürgen Fehling, Gustaf Gründgens und Karl Heinz Martin wirken als Regisseure im Schauspiel und in der Oper – zahlreiche renommierte Künstler prägen das kulturelle Leben Berlins in den zwanziger Jahren. Welche Stadt kann eine derartige Vielfalt in der Kultur aufbieten? „Es ‚zuckte' nicht nur durch alle, sondern auf allen Gebieten, in fast allen Branchen, Genres, Mischformen."[8]

Aber die künstlerische Avantgarde, Tingeltangel, Bars und Kneipen ohne Sperrstunde, Experimente in allen Genres und die, insbesondere für die Touristen, so begehrte Nacktkunst machen Berlin auch zum häufig beschriebenen und sogenannten verrufenen Sündenpfuhl und Asphaltdschungel:

> „Die Großstadt verkörperte nun alle Verabscheuungswerten Züge der Gegenwart: die Arbeiterklasse und die Straßendemonstration, die Massengesellschaft und ihre Unterhaltungskultur, die Industrie und die Technik, den Kapitalismus und den Materialismus, die Mobilität und die Nervosität, die Prostitution und die Geschlechtskrankheiten."[9]

> „Berlin sei ein Notgebilde, eine Kolonialstadt im unzivilisierten Osten, geschichts-, traditions-, und gestaltlos; Berlin sei areligiös und ungeistig, Hauptstadt des Nützlichkeitsdenkens, des Rationalismus, der Sachlichkeit im Positiven wie im Negativen; der Stadt fehle es an echter Kultur, sie sei Hauptstadt der Halbbildung, des Konsums, jüdischen Geistes, kurz, der modernen Zivilisation, sie sei die Stadt des Werteverfalls, des Relativismus und der losen Sitten; Berlin stehe exzentrisch zum Reich, es sei ein Bollwerk der Demokratie (nach 1918, zuvor galt Berlin als Zentrum des Militarismus) und Parasit am deutschen Volkskörper; Berlin sei Zentrale des Reiches, reichsfremde Weltstadt und – Stadt der Gegensätze, der permanenten Veränderung, der Arbeit, des Verkehrs und des Tempos. [...] Berlin sei dazu verdammt, immerfort zu werden und niemals zu sein."[10]

Berlin ist eine Stadt, die auch in der Kultur brodelt, eine Stadt der Avantgarde. Sinnbild des Wandels, im Bruch mit der wilhelminischen Tradition. Immer schwankend zwischen dem Fortschritt der Republik und der Vergangenheit der Monarchie. Trotz aller Irritation und Beunruhigung ist Berlin die Stadt der Weimarer Republik und damit das Symbol der Zukunft. Viele unterdrückte und bisher marginale avantgardistisch-kulturelle Strömungen setzen sich durch, erhalten in der Weimarer Republik ihre Anerkennung und lenken nicht

wenige Menschen und Institutionen der immer noch mehrheitlich vergangenheitsorientierten Kulturwelt zu Verunsicherung und Widerstand.

Heinz Tietjen muss sich ab 1925 diesen skizzierten gesellschaftlichen Widersprüchen stellen. Die seit 1918 aufkommenden Krisen aller vier Opernhäuser sind das Ergebnis der politischen und wirtschaftlichen Umwälzungen, des gesellschaftlich-kulturellen Wandels, ideologischer sowie fiskalischer Einflussnahmen von Seiten der unterschiedlichen Finanzgeber, der veränderten Anforderungen auf der Bühne und von Fehlbesetzungen in den Leitungspositionen. Die Stadt mit dem „Deutschen Opernhaus" (DOH), der späteren „Städtischen Oper" (StäOp), der Staat mit den Preußischen Staatstheatern („Staatsoper Unter den Linden" StaOP, „Staatsoper am Platz der Republik" und die „Republikoper"/SPR-Kroll sowie den Theatern in Wiesbaden und Kassel) und der Privatunternehmer Lange mit der „Großen Volksoper" – alle befinden sich nach der Inflation (1923/24) in prekären Verhältnissen und kämpfen um ihre Existenz. Niemand hat eine wirkliche Idee zur Krisenbewältigung, geschweige denn eine Patentlösung. Alle verharren in alten und damit eher verstaubten Traditionen, und die neuen administrativen Gremien sind noch zu unerfahren in der Führung subventionierter Theater. Während die Künstler versuchen, innovativ zu agieren, erstarren die Führungskräfte in Konventionen, insbesondere an den Berliner Opernhäusern. Kein Wunder, dass der Sanierungsintendant Tietjen für Staat und Stadt als der Hoffnungsträger für die Hauptstadt gilt. Seit Jahren vom Preußischen Kultusministerium für Berlin hofiert und in Wartestellung für die StaOP gehalten (das Kultusministerium ist noch an den Intendanten von Schillings gebunden), ergreift die Stadt Berlin ihre Chance und lässt Tietjen im Frühjahr 1925 über die Sanierung bzw. Übertragung des DOH von privater in die städtische Hoheit in Verhandlung treten. Schließlich hat er die Übertragungen der Opernhäuser Trier, Saarbrücken und Breslau in städtische ‚Verfügungsgewalt' mit Bravour gemeistert; nur Monate später engagiert man ihn für die Intendanz des Deutschen Opernhauses bzw. für die dann umbenannte Städtische Oper.

In der historischen Betrachtung des DOH, von der Gründung bis zum Konkursantrag (1910 bis 1924), wird klar ersichtlich, dass Tietjen als die ideale Besetzung für die StäOp gelten muss. Zu diesem Zeitpunkt – Frühjahr 1925 – ist den Vertretern der Stadt, zumindest dem OB Böß, schon bewusst, dass die Referenten des Preußischen Kultusministeriums Tietjen geraten haben, die Intendanz der StäOp anzunehmen, aber dies lediglich als Zwischenlösung zu betrachten, um nach von Schillings Demission – und das Ministerium entwickelt eine hohe Aktivität, um diesen Fall schnell eintreten zu lassen – sofort dessen Nachfolge anzutreten. Um ein Verständnis für die komplizierte

Berliner Opernkrise zu entwickeln und Tietjens Handlungsweise zu verstehen, müssen wir uns aber zunächst den einzelnen Opernhäusern im Detail widmen.

Auf Initiative des von den Charlottenburger Bürgern gegründeten „Großer Berliner Opern-Verein" gelingt 1912 die Errichtung des Richard-Wagner-Theaters, das spätere DOH, als Bürgeroper mit dem Ziel, sich gegen die kulturpolitischen Vorstellungen des Wilhelminismus, welche die Königliche Hofoper verkörpert, zu stellen. Das bürgerliche Selbstbewusstsein spiegelt sich nicht nur in der Außenarchitektur dieses Opernhauses, sondern fortan auch im Namen „Deutsches Opernhaus", in der partizipativen Struktur einer Aktiengesellschaft und mit einer Eintrittspreispolitik, die jedem Charlottenburger Bürger, aber natürlich auch jedem anderen Besucher den kostengünstigen Zutritt zum Opernbesuch gewähren soll. Das Haus hat keine Logen, die Bühne ist von jedem Platz vollständig sichtbar und die Größe (2.300 Sitzplätze) übertrifft alle Opernhäuser Europas.[11] Zum Vorsitzenden wählt der Opernverein den Komponisten Engelbert Humperdinck.[12] Als besten Standort für ein neues Opernhaus entscheidet sich der Verein für Charlottenburg – zum Zeitpunkt der Errichtung des DOH die reichste Stadt Preußens – die 1910 eine neue U-Bahn-Verbindung nach Berlin erhält. Der Verein trifft auf einen enormen Zuspruch. Obwohl der Grundstein noch nicht gelegt ist, zeichnen die Charlottenburger und Berliner Bürger unerwartet viele Abonnements, was die maßgeblichen Kreise Berlins und die Stadtverordnetenversammlung von Charlottenburg überzeugt, die Gründung eines Opernhauses einzuleiten. Am 16.01.1911 gründen kulturinteressierte Bürger der Städte Charlottenburg und Berlin die „Deutsche Opernhaus-Betriebs-Aktiengesellschaft" (DOH-Betriebs-AG), schließen nachfolgend einen Pachtvertrag mit der Stadt Charlottenburg – die Durchführung in städtischer Regie wird in der Stadtverordnetenversammlung mit sechs zu fünf Stimmen knapp abgelehnt – um dann das DOH bereits am 07.11.1912 zu eröffnen, ein unglaubliches, heute kaum glaubwürdiges Tempo. Die DOH-Betriebs-AG wählt den Namen „Deutsches Opernhaus", entwickelt einen abwechslungsreichen Spielplan, dessen Grundstock die Werke Richard Wagners bilden; trifft mit repräsentativen Inszenierungen den Geschmack des bürgerlichen Publikums; verzichtet weitgehend auf die Moderne bzw. auf inszenatorische Experimente – 2.300 Sitzplätze wollen verkauft werden – legt Wert auf durchgearbeitete Aufführungen und eine Ensemblestruktur. Sie schafft schnell einen großen Fundus, muss diesen allerdings an die Stadt Berlin verpfänden, da sie schnell liquide Mittel für die Aufstockung des künstlerischen Personals benötigt. Diese liquiden Mittel zahlt die Stadt zur Hälfte aus der hinterlegten Sicherheitsleistung von 500.000 M. Bis zum Ersten Weltkrieg sind die Einnahmen dann auskömmlich. Das Haus darf während des Krieges weiterspielen,

verändert die Spielplanstruktur, und die Einnahmesituation verbessert sich weiter. Nach dem Krieg gerät das DOH, wie alle Kulturinstitutionen des Deutschen Reiches, nicht nur in den Strudel der gesellschaftlichen Umwälzungen, sondern sieht sich auch den sozialen und finanziellen Forderungen des Personals ausgesetzt. Die Gründe für die hohen Einnahmen im Krieg sind u.a. eine Folge der zu Kriegsbeginn erfolgten Gehaltskürzungen des gesamten Personals. Die Mitarbeiter kämpfen nicht nur für eine Anpassung an das alte, sondern auch an das gestiegene soziale und finanzielle Kostenniveau. Diese Forderungen lehnt die DOH-Betriebs-AG allerdings ab und es kommt zu ersten Streiks am DOH. Die DOH-Betriebs-AG muss nachgeben. Lohn- und Gehaltserhöhungen, notwendige Energiesparmaßnahmen – eine Folge der einsetzenden Kohlennot in Berlin und im Deutschen Reich –, ein den Bedürfnissen des Publikums nicht wieder angepasster Spielplan hin zur gemäßigten Moderne und die zeitliche Verkürzung der Vorstellungen – auch eine Folge der Kohlennot – auf höchstens drei Spielstunden machen vor allem einen Verzicht auf die teuren Wagnervorstellungen notwendig. Daraus folgt zwangsläufig ein Rückgang der Besucherzahlen, insbesondere in der Inflationszeit 1923–1924. Die Intendanz glaubt, nur im Engagement von teuren Stars einen Lösungsweg zu finden, und vernachlässigt die Ensemblearbeit. Eines ihrer Alleinstellungsmerkmale, das gerade in der Ensemblearbeit liegt, wird aufgegeben – und damit ist eine entscheidende Abgrenzung zur ehemaligen königlichen Hofoper nicht mehr gegeben. Inflationsgeschwächt und die Ensemblearbeit vermissend, meidet das Publikum den Besuch. Die finanzielle Situation der DOH-Betriebs-AG entwickelt sich immer bedrohlicher. Als weiterer Rückschlag wird der DOH-Betriebs-AG und damit dem privatkapitalistisch geführten Opernbetrieb die Gemeinnützigkeit versagt, folglich ist die von allen Kulturinstituten beklagte Lustbarkeitssteuer zu entrichten. Nun steht die DOH-Betriebs-AG endgültig vor dem Konkurs. Um diesen Konkurs der DOH-Betriebs-AG abzuwenden, sieht die Stadt Berlin keine andere Möglichkeit, als die Charlottenburger Oper finanziell zu unterstützen. Charlottenburg verzichtet auf die Erhebung der Lustbarkeitssteuer und die Stadt Berlin besteht zunächst nicht auf der Einhaltung der Zahlung. Als dem erfolgreichen Intendanten des Hauses, Georg Hartmann, während einer Anfang 1923 stattfindenden Amerikatournee gekündigt wird und die Inflation auf dem Höhepunkt steht, bescheinigen zahlreiche Pressevertreter dem DOH ein Abgleiten in die Provinzialität. Fatalerweise wählt die DOH-Betriebs-AG als Nachfolger Georg Hartmanns Wilhelm Holthoff von Faßmann[13], einen ehemaligen Hofopernintendanten, und gibt damit endgültig die Ziele der Mittelstandsund Bürgeroper auf: Ensemblepolitik gegen schludrige Vorstellungen, Wagnerwerke im Mittelpunkt der Spielplan-

politik und kostengünstige Eintrittspreise. Wilhelm Holthoff von Faßmann verkörpert wie Max von Schillings – zu dieser Zeit amtierender Intendant der StaOP – die alte Welt der Königlichen Hofoper. Die Berliner Opernhäuser fallen mit ihren gewählten Intendanten in den kulturpolitischen Opernstaub der wilhelminischen Zeit zurück und können sich nur mit Einzelleistungen in der Opernkultur der avantgardistischen zwanziger Jahre behaupten. Da es dem DOH mit seiner Spielplan- und Ensemblepolitik nicht mehr gelingt, sich von der StaOP abzusetzen, müssen sich die Besucher zwangsläufig zwischen den Berliner Opernhäusern, die alle Mozarts „Die Zauberflöte" oder Verdis „Aida" spielen, entscheiden. Schnell kommt die Frage auf: Sind vier Opernhäuser mit nahezu 7.000 Plätzen nicht zu viel für die Stadt?

Zum wiederholten Mal fehlt der DOH-Betriebs-AG die Liquidität, um alle Löhne und Gehälter zu zahlen. Der Betriebsrat der DOH plädiert für einen endgültigen Konkurs und glaubt, dadurch die Stadt zur Übernahme des DOH zu zwingen und die Arbeitsplätze retten zu können. Die Stadt übermittelt dem Vorsitzenden der DOH-Betriebs-AG ein Übernahmeangebot. Dieser sieht sein Aktienpaket gefährdet und unterrichtet die Aufsichtsratsmitglieder nicht von dieser Offerte. Der Mehrheitsaktionär verkauft vor einer möglichen Übernahme durch die Stadt seine Anteile. Der Öffentlichkeit und den Aktionären bleibt dieser Deal zunächst verborgen. Niemand blickt mehr durch. Künstler verlassen das Haus. Stars ködert das Haus weiterhin mit exorbitanten Gagen, wie z.B. Leo Blech, der, unzufrieden mit der Situation an der StaOP, seine lukrative Stellung als GMD aufgibt – auf die er bereits 1919 bei seiner Bewerbung zum Intendanten der StaOP verzichten will. Leo Blech ist zwar als GMD der StaOP anerkannt, aber Ensemblearbeit ist nicht seine Stärke. Trotzdem glänzt er sowohl an der StaOP als auch an der StäOp mit den eingekauften Sängern. Mit der Kündigung des DOH-Verwaltungsdirektors Hugo Gruder-Guntram, ein guter Freund Blechs und sein Garant für die Engagements guter Gäste, sieht Blech seine künstlerische Profilierung nicht mehr gewährleistet, kündigt und wird ein Jahr später wieder an die StaOP zurückgeholt. Mitte 1924 bittet die DOH-Betriebs-AG die Stadt Berlin wiederum um einen Zuschuss. Diese lehnt diesen Wunsch jetzt nicht nur kategorisch ab, schließlich wird das damalige Angebot vom Aufsichtsratsvorsitzenden der DOH-Betriebs-AG nicht akzeptiert, sondern bittet darüber hinaus um die Rückzahlung der gestundeten Pachtzahlungen und fordert nun auch rückwirkend die Lustbarkeitssteuer über 240.000 Goldmark. Damit wird das Ziel der Stadt klar ersichtlich. Sie will die DOH-Betriebs-AG zum Konkurs zwingen, denn der Berliner Bürgermeister sieht nur noch eine Chance, das DOH vor dem Ruin zu retten: die Übernahme durch die Stadt zu günstigen Konditionen – ein riskantes Spiel. Die Stadt Berlin ist

wirtschaftlich noch nicht konsolidiert und die Übernahme eines Opernhauses in einer derart schwierigen ökonomischen Situation muss zwangsläufig zu politischen Diskussionen führen. Und ein Engagement für dieses Opernhaus, welches jährlich hohe Subventionen benötigt, bietet politischen Gegnern gute Angriffsflächen. Dem muss der Bürgermeister im Vorfeld entgegenwirken, er greift zum einzig möglichen und entscheidenden Mittel: Die Stadt pfändet am 21.08.1924 den wertvollen Fundus des Hauses und damit das letzte der DOH-Betriebs-AG gehörende Sachmittel-Vermögen. Als dann, nach dem Pfändungsbeschluss, die Aufsichtsratsmitglieder der DOH-Betriebs-AG erfahren, dass die Stadt schon vor einiger Zeit den Wunsch zur Übernahme ausgesprochen hat, die der Aktienmehrheitsgesellschafter und Aufsichtsratsvorsitzende der DOH-Betriebs-AG verschwiegen hat, eskaliert und verkompliziert sich die Situation weiter.

Schon 1922 hat sich die „Gemeinnützige Aktiengesellschaft Große Volksoper" gegründet und das Theater des Westens – auch in Charlottenburg gelegen – gepachtet, um ein viertes Opernhaus in Berlin zu eröffnen. Die Große Volksoper-AG sieht erstaunlicherweise den zusätzlichen Bedarf für eine repräsentative große Oper und glaubt, den wenig sorgfältigen Aufführungen der StaOP und den mittlerweile als provinziell attestierten Vorführungen des DOH eine Konkurrenz entgegensetzen zu können. Auch hier geben sich die Stars die ‚Klinke in die Hand'. Anfangs sind die Operngänger natürlich neugierig und stützen die Große Volksoper mit ihrem Besuch. Eigenartigerweise erhält die Große Volksoper 1924, ebenfalls inflationsbedingt vor dem Konkurs stehend, die Gemeinnützigkeit – notwendige Voraussetzung für den Erlass der Lustbarkeitssteuer – während das DOH am 17.10.1924 einen Ablehnungsbescheid erhält. Der Mehrheitsaktionär der DOH-Betriebs-AG, Littmann, sieht – wie bereits für das DOH beschrieben – keine Chance der Weiterführung seines Opernhauses und verkauft sein Aktienpaket an den Mehrheitsaktionär Rubin von der Großen Volksoper-AG. Die Stadt Berlin schlägt sich noch im Herbst 1924 auf die Seite der Großen Volksoper-AG und zahlt Rubin einen nicht unwesentlichen Zuschuss. Gleichzeitig verlangt sie mit dieser Zuschusszahlung die Aufstellung eines Sanierungsplanes. Da beide Opernhäuser – DOH und Große Volksoper – kurz vor einer Insolvenz stehen, bleibt als Lösung nur eine Fusion. Dr. Kurt Singer[14], ab 1925 Aufsichtsratsmitglied der StäOp und späterer stellvertretender Intendant Tietjens an der StäOp, schreibt am 28.10.1924:

> „Die Stadt Berlin muß ein Interesse daran finden (und findet es), für seine Bürger und Arbeiter eine große städtische Bühne mit eigenem Haus zu haben. Es ist üblich bei großen Kommunalverwaltungen, daß der Magistrat städtischen Un-

ternehmungen seine Hilfe nicht verweigert. [...] Bei dem Gegeneinanderspielen von Charlottenburger- und Volksoper ist eine ersprießliche Entwicklung dieser privatkapitalistischen Unternehmungen nicht gewährleistet. [...] Es gibt nur einen einzigen Weg der Gesundung, das ist der langsame oder auch schnelle Abbau der privaten Operninstitute. [...] Volksoper und Charlottenburger Oper müssen vereinigt werden, aber nicht durch die Machtmittel von Aktienpaketen, sondern auf dem Boden ökonomischer und künstlerischer Gedankengänge. Die Staatsoper, die städtische Oper – das muß die Devise sein."[15]

Inzwischen hat der neue Aufsichtsratsvorsitzende der DOH-Betriebs-AG, Baurat Ahrens, nicht nur das Aktienpaket vom Mehrheitsaktionär der Großen Volksoper-AG Rubin zurückgekauft, sondern darüber hinaus, quasi im Gegenzug, die Aktienmehrheit erworben, um die StäOp zu retten. Die Große Volksoper-AG hat keine andere Wahl, als am 14.11.1924 wirklich einen Konkursantrag zu stellen. Einen Monat später, am 14.12.1924, folgt die DOH-Betriebs-AG und erhält nachfolgend die Erlaubnis – mit einer Notkonzession – bis zum 31.01.1925 weiterzuspielen. Nur unter der Bedingung eines eingereichten Konkursantrages ist der Berliner Oberbürgermeister bereit, das DOH jetzt in die städtische Verantwortung zu übernehmen. Einen Tag später (15.12.1924) gründet die Stadt eine Sonderkommission, um die Modalitäten der Übernahme zu regeln.

Auch die StaOP befindet sich seit 1918 in einer schwierigen Umbruchsituation und erlebt zahlreiche Krisen. Das Preußische Kultusministerium sieht 1923 den Zeitpunkt gekommen, Tietjen aus Breslau nach Berlin zu holen und ihn als Intendanten für das Krolltheater – neugepachtete Filiale der StaOP und wie diese bislang unter Leitung von Max von Schillings – vorzuschlagen. Tietjen schildert den Vorgang in seinem Essay „Aus meiner Berliner Zeit":

„Eines Tages erreichte mich ein Anruf aus Berlin, ich möchte sofort zum Kultusminister nach Berlin kommen. Zum ersten Male war ich mit Becker allein unter vier Augen. Wir saßen nicht an seinem Schreibtisch, sondern am Kamin, der später in meiner Berliner Zeit noch eine grosse Rolle gespielt hat. Wir sprachen über die Berliner Opernhäuser und Becker sprach von seinen Sorgen. Der damalige Intendant von Schillings leitete die beiden Opern, die Unter den Linden und die Krolloper. Für letztere suchte Becker einen eigenen Intendanten. Von Schillings sollte die Lindenoper als sein eigener Operndirektor in der Intendantenposition behalten und ich sollte Intendant der Krolloper werden. Ich lehnte dieses Angebot ab, da ich einen Kollegen (von Schillings) nicht in den Rücken fallen könne. In dieser Situation war es für den Charakter Beckers bezeichnend,

daß er mir meine Absage nicht übelnahm und erklärte: ‚Ich respektiere ihren Standpunkt, aber ich glaube und hoffe, dass wir uns wiedersehen.' Diese Haltung von Becker war umso eindrucksvoller, als er gerade von allen Seiten, vom Landtag, von der Presse und von der gesamten Öffentlichkeit heftig attackiert wurde wegen seines Zerwürfnisses mit von Schillings."[16]

Zahlreiche Auseinandersetzungen zwischen Max von Schillings und dem Kultusministerium sind diesem Wunsch vorausgegangen. Schon mit der Wahl Max von Schillings, gegen den bekundeten Willen des Preußischen Kultusministeriums, das öffentlich für die Wahl Paul Bekkers votiert hat,[17] beginnen die fortwährenden, zunächst internen und später öffentlich ausgetragenen Dispute. Das Verhältnis zwischen der Intendanz und dem Ministerium ist seit der Übernahme von Schillings an die StaOP somit erheblich belastet.[18] Der erste öffentlich ausgetragene Streit eskaliert mit dem Weggang Leo Blechs an das DOH und dem Engagement Erich Kleibers[19] zum GMD. Fritz Stiedry,[20] erster Kpm an der StaOP, fühlt sich hintergangen, da Erich Kleiber ihm gegenüber als GMD bevorzugt wird und dieser sofort, nach nur einer Orchesterprobe, die Position als GMD erhält und somit als sein Vorgesetzter aktiv ins StaOP-Geschehen eingreifen darf. Diese Bevorzugung lehnt Fritz Stiedry als nicht tolerabel ab. Er kündigt und verklagt die StaOP.[21] Trotz eskalierender Dirigentenkrise erhält von Schillings im September 1923 eine fünfjährige Vertragsverlängerung.[22] Am 02.04.1924 kommt es zum Chorund Ballettstreik an der StaOP. Die sozialen Forderungen des Personals lehnt von Schillings konsequent ab und entlässt 68 Choristen und 30 Balletttänzer, was natürlich zahlreiche Änderungen im Spielplan nach sich zieht. Belastend für von Schillings ist aber auch die Eröffnung der SPR-Kroll (01.01.1924) und die damit einhergehende Doppelbespielung der beiden Häuser. Der Volksbühnenvertrag für die Bespielung des Krollhauses, mit erheblich vergünstigten Abonnements für deren Mitglieder, geht zu Lasten des StaOP-Etats. Trotzdem beauftragt das Preußische Kultusministerium von Schillings im Herbst 1924, an den Preußischen Staatstheatern eine Million RM einzusparen. Der Kultusminister und seine Referenten beschneiden von Schillings Intendanzrechte vehement weiter. Als das Ministerium darüber hinaus verlangt, dass Künstlerverträge, die über einen Zeitraum von einem Jahr hinausgehen, zustimmungspflichtig seien, beschwert sich von Schillings öffentlichkeitswirksam und kritisiert die Beschneidung seiner Kompetenzen. Der Streit spitzt sich in der Presse zu – die im Wesentlichen auf der Seite von Schillings steht – und mündet in der grundsätzlichen Frage: Kunstfreiheit oder Eingriffsrecht des Kultusministeriums als Subventionsgeber?[23] Öffentlich bekundet das Ministerium, immer an einer Lösung interessiert zu sein.

Die Eskalation des Streites kann und will sie aber auch nicht verhindern. Man will Tietjen den Weg für die Übernahme der StaOP ebnen.

Inzwischen beschließt die Berliner Städtische Kunstdeputation (17.02.1925) die Führung des DOH auch als Aktiengesellschaft. Die Kunstdeputation muss Heinz Tietjen, noch vor der StäOp-AG-Gründung, mit der Abfassung eines Sanierungsplanes beauftragt haben.[24] Tietjen hat die Berliner Opernsituation sehr genau beobachtet und steht bereit. Zwischen Februar und April 1925 pendelt er zwischen Breslau und Berlin. Er unterrichtet, in seiner Eigenschaft als DBV-Mitglied, das Ministerium über den Wunsch des OB Böß, vom DBV einen Sanierungsplan für das DOH zu erhalten. Der Sanierungsplan scheint so überzeugend, dass man Tietjen zu einem Gespräch nach Berlin bittet. Tietjen schildert den nachfolgenden Berufungsablauf für das DOH:

> „Nach meiner Absage kam ein Abgesandter des Berliner Oberbürgermeister Böß, der Bürgermeister Augustin von Charlottenburg, und brachte mir das Propos, die Intendanz des Deutschen Opernhauses zu übernehmen; das Deutsche Opernhaus sei in Gefahr, sie brauchten einen Mann, der die Dinge sanierte und wieder in Ordnung brächte."[25]

Tietjen verhält sich zum Angebot, das DOH zu leiten, noch abwartend. Selbstverständlich wird erst das Ministerium von ihm in Kenntnis gesetzt und die Erlaubnis eingeholt. Schon jetzt wird Tietjens Verhalten, dem eines treu ergebenen ‚Kunstsoldaten', vom Kultusministerium mit Anerkennung honoriert. Wenig später nimmt er eine Einladung des Berliner OB Böß an und fährt nach Berlin.

> „Ich rief meine Freunde Ludwig Seelig und Kestenberg an, die immer alles erfahren haben, was mit mir geschah. Ludwig Seelig sagte: ‚Nimm das an' – damals haben wir uns noch gesiezt – ‚nehmen Sie das an, es wird ihr Schaden nicht sein! Kommen sie erst mal rüber, wir können uns dann ja unterhalten' [...] Ich fuhr mit dem berühmten Schlafwagen Breslau-Berlin, in dem man noch eine Stunde liegen bleiben konnte, weil er zu früh ankam, und wußte nicht, daß im selben Schlafwagen mit mir der Vorsitzende des Breslauer Theaterausschusses, Schneiderhan, gefahren war. Ich komme also in das Vorzimmer von Böß, sitzt da der Schneiderhan und sagt: „Sie werden erstaunt sein, mich hier zu treffen. Ich habe den Auftrag der Verwaltung und des Oberbürgermeisters von Breslau, Ihnen einen zehnjährigen Vertrag anzubieten, der aber ohne weiteres in einen lebenslänglichen Vertrag umgewandelt werden kann. Bitte, bleiben Sie bei uns!""[26]

Was für ein Angebot! Aber sein Breslauer Vorgänger ist trotz eines 10-Jahresvertrages vorzeitig gekündigt worden. Solch ein Angebot gilt also nicht viel. Tietjen hat sich Jahre auf Berlin vorbereitet. Ihn reizt die von Böß versprochene Dispositionsfreiheit an der zukünftigen StäOp, aber vor allem die nachfolgend mögliche Intendanz an der StaOP. Im Anschluss an das Gespräch mit dem OB Böß teilt Tietjen Schneiderhan seine Entscheidung für Berlin mit: „Dann müssen wir wohl verzichten. Bleiben wir gute Freunde".[27] Tietjen bewirbt sich, im Vertrauen auf das Versprechen des Kultusministeriums, auf die Intendanz der StäOp.

Solange von Schillings seine Blockadehaltung weiter verfolgt, hat der Referent des Kultusministeriums, Leo Kestenberg, keine andere Wahl – mit Sicherheit ist es auch seine Überzeugung – als Heinz Tietjen zu raten, die Intendanz an der StäOp wahrzunehmen und dort auf die Stelle an der StaOP zu warten. Deshalb wird „es sein Schaden nicht sein". Um den Bürgermeister Berlins von Tietjen zu überzeugen und den 10-Jahresvertrag für Breslau zu verhindern, hat das Preußische Kultusministerium dem OB von Berlin gedroht, die Stadt müsse sich bei einer Ablehnung Tietjens an den Subventionen der StaOP beteiligen. Diese Option kommt für Böß natürlich überhaupt nicht in Frage. Berlins kulturelle Repräsentanz erreicht Böß nur mit einem unter seiner finanziellen Hoheit stehenden Opernhaus, und das gewährleistet nur die Übernahme der StäOp. Schließlich ist eine Subventionsbeteiligung an den Berliner Preußischen Staatstheatern den Berlinern noch weniger plausibel zu begründen als die sowieso schwierige Übernahme und nachfolgende Subventionierung des DOH. Am 01.04.1925 gehen sowohl der Fundus als auch das Inventar, unangefochten durch die Mitglieder der DOH-Betriebs-AG, in den Besitz der Stadt über. Zum 02.05.1924 bestimmt die Stadt die neuen Aufsichtsratsmitglieder der „Städtischen Oper-Aktiengesellschaft" (StäOp-AG), und diese entscheiden sich sofort für die Umbenennung des Deutschen Opernhauses in Städtische Oper. Man verzichtet auf den nationalen Anspruch, dieser steht nur der StaOP zu, und reduziert den repräsentativen Anspruch auf ein städtisches Opernhaus.

In der Aufsichtsratssitzung der StäOp (11.05.1925) erhält Tietjen die Intendanten-Zusage. Die Übernahme- und Sanierungskriterien der StäOp stützen sich im Wesentlichen auf Tietjens Vorstellungen. Ausschlaggebend für die Entscheidung zugunsten Tietjens ist vor allem das positiv ausfallende Gutachten des DBV. Aber vor allem auch seine vorhergehenden erfolgreichen Sanierungsaktivitäten prädestinieren ihn für die Intendanz und bilden den entscheidenden Wettbewerbsvorteil gegenüber den 55 Mitbewerbern, wie dem Direktors der StaOP, Franz Ludwig Hörth, dem ehemaligen

Direktor der Großen Volksoper Otto Wilhelm Lange – 1933 wieder an diesem Haus – oder dem ehemaligen Intendanten des DOH Wilhelm von Holthoff-Faßmann. Letztendlich ausschlaggebend ist die sanfte Empfehlung des Preußischen Kultusministeriums, das ihr Interesse an Tietjen immer weiter diplomatisch vorantreibt und Böß Tietjens Intendanz an der StäOp mit den schönsten Worten einredet.

Tietjen hat sein erstes großes Ziel Berlin erreicht. Er sagt dem OB Böß für die Übernahme der Intendanz der StäOp zu und bleibt für die StaOP bereit. Böß ist erleichtert, die StaOP nicht unterstützen zu müssen, einen versierten Fachmann für die Sanierung der StäOp gefunden zu haben und glaubt, ihn auch vertraglich lange an die StäOp binden zu können. Damit sollte Böß sich irren. Denn das Kultusministerium hat ihren Kandidaten jetzt in Berlin und hofft, jederzeit auf Tietjen zugreifen zu können. Tietjen hat zukünftig die freie Wahl. Was für ein Gefühl nach der langen Zeit in der Provinz!

Wie schon für die Operntheater in Trier, Saarbrücken und Breslau, fordert Tietjen den Umbau der StäOp. Dieser erfolgt sofort in den Sommermonaten.[28] Zwischenzeitlich kümmert sich der neue Intendant um das Engagement des zukünftigen künstlerischen Teams.

Nun pendelt Tietjen wöchentlich zwischen Breslau und Berlin. Auf einer seiner ersten Dienstreisen engagiert Tietjen Bruno Walter als neuen GMD. Er verspricht Walter, er dürfe sein Gehalt selbst bestimmen. Tietjen beschreibt Walters Reaktion Jahrzehnte später:

> „‚Berlin ist meine Heimat [...], ich bin Urberliner und bin berlinisch erzogen worden. Sie bringen mir das, was meine Sehnsucht gewesen ist, in Berlin am Pult zu stehen und mit aufzubauen'. [...]Wir hatten im Handumdrehen ein großartiges Ensemble zusammen. Diese Merite lag aber bei Bruno Walter und nicht bei mir, denn ich übernahm ja einen Laden, der fast auseinanderzubrechen schien. Ich mußte aus tarifrechtlichen Gründen, aus Genossenschaftsgründen, aus Anstandsgründen das Personal, das an der Misere nicht schuld war, übernehmen [...] und wir haben alle freundschaftlich zusammengearbeitet."[29]

In „Aus meiner Berliner Zeit" ergänzt Tietjen: „Das Arbeitsteam hiess also Bruno Walter, Emil Preetorius, Heinz Tietjen [...] eines seiner [Walters] grossen Verdienste war die Verpflichtung [von] Ivogün und Onegin."[30]

Während der zukünftige Intendant der StäOp das Engagement Bruno Walters immer als seinen Verdienst und nicht als seinen ersten Auftrag schildert, so hat der neue GMD seine eigene, konträre Sichtweise:

> „Als ich im Januar 1925 zum drittenmal nach Amerika fuhr, erhielt ich in Southhampton ein Telegramm vom Verwaltungsrat der Städtischen Oper in Berlin, der mich ersuchte, vom Herbst des Jahres an die Stellung des Generalmusikdirektors zu übernehmen. Hier bot sich mir von neuem eine Tätigkeit, wie sie meiner Natur angemessen war – ich sollte mich wieder einem Institut widmen, ein Programm systematisch planen und durchführen, ein Opernensemble bilden und erziehen, Verantwortungen tragen, aber vielleicht damit auch Anteil nehmen an einem neuen Aufblühen des kulturellen Lebens. [...] Man willigte in den Aufschub ein, und als ich wieder in Berlin war, besuchte mich Heinz Tietjen, Leiter der Breslauer Oper, der zum Intendanten der neu zu organisierenden Städtischen Oper gewählt worden war und versicherte mich seiner grenzenlosen Bereitschaft, alle meine künstlerischen Wünsche zu erfüllen. Da ich bei diesen ersten Besprechungen in Berlin und einer späteren während einer Eisenbahnfahrt den Eindruck künstlerischen Verständnis von ihm erhalten und alle meine kontraktlichen Forderungen erfüllt wurden, unterschrieb ich den Vertrag."[31]

Die Aufsichtsratsmitglieder der StäOp-AG haben mit Bruno Walter als GMD, Heinz Tietjen als Intendanten, Dirigenten und Regisseur sowie Emil Preetorius[32], dem Bühnenbildner – von Bruno Walter aus München empfohlen – ein erfolgversprechendes Leitungsteam gefunden.

Der neue GMD und Tietjen ergänzen das ehemalige Ensemble des DOH mit bekannten Sängern wie Maria Ivogün[33], Sigrid Onegin[34], Karl Erb[35], Maria Schreker[36], Maria Olszewska[37], Alexander Kipnis[38], Lauritz Melchior[39], Emil Schipper[40], Lotte Lehmann[41] und in der ersten Spielzeit auf drei Jahre Josef Schwarz[42], Helene Wildbrunn[43], Lotte Schöne[44] und Wilhelm Rode[45], den späteren Intendanten der StäOp/DOH im Nationalsozialismus. Das Ensemble wird für die StaOP zur wirklichen Konkurrenz heranwachsen.

Die Presse ist voller Zuversicht und sieht im neuen Leitungsteam die kulturelle Hoffnung Berlins, um die Führungskrise der Berliner Opernhäuser zu überwinden. Kurt Singer stellt im VOR fest, um Geduld und Beharrungsvermögen bittend und voller Hoffnung für die zukünftige Entwicklung:

> „Es wäre ein herrlicher Schritt, wenn die aristokratische Gebärde der Luxusoper abgelöst würde von dem Gemeinschaftsgefühl, daß alle beteiligt werden an Wert, Stand, Glück und Ende einer Oper. [...] Hoffnungen werden nicht gleich in den ersten Zeiten in Erfüllung gehen [...] man wird dem Intendanten Zeit lassen müssen sich auf einem so gefährlichen Pflaster wie Berlin zurecht zu finden. [...] Seine Rückendeckung wird Bruno Walter heißen. [...] Walter ist ein Programm,

> Walter hat ein Programm, [...] Walter wird auch Talente am Pult fördern. [...] In das Dunkel der Berliner Opernkrisen möge ein Lichtstrahl treffen."[46]

Auch die DM begrüßt die Lösung: „Die Lage ist geklärt; [...] „Walter mit Hoffnungen; [...] Bildung eines Ensembles hochwertigen Charakters ohne allzu starke Belastung der städtischen Wirtschaft; [...] Walter hat in München viele Talente entdeckt und das ist eine der Hoffnungen. Aber er kann es schaffen. Man bastelt wohl schon an einer Arbeitsgemeinschaft. Aber die Städtische Oper kann sich als gute Konkurrenz zur StaOP erweisen."[47]

Am 01.07.1925 zieht Tietjen nach Berlin und unterschreibt ohne Zögern seinen Vertrag.[48]

Spielzeit 1925/26

Die Stadt plant eine repräsentative, einer Weltstadt angemessene Eröffnung; wie häufig bei derartigen Anlässen mit Richard Wagners „Die Meistersinger von Nürnberg". Die Beendigung des Umbaus der StäOp[49] und damit die Eröffnung ist auf den 31.08.1925 projektiert. Aber Berlin wäre nicht Berlin, wenn dieser Termin eingehalten worden wäre. Die Bauarbeiter streiken. Die Eröffnung wird erst auf den 27.09.1925, letztendlich dann aber auf den 18.09.1925 verlegt.[50] Im Vorfeld versucht die StäOp, mit einer offensiven Öffentlichkeitsstrategie die Berliner für die Neuausrichtung zu begeistern, und entscheidet sich für regelmäßige Presserunden. Ein gutes Einvernehmen mit der Presse hält Tietjen – zumindest anfänglich – für dringend geboten. Aus diesem Grunde verpflichtet er Erich Köhrer – Herausgeber der Zeitschrift „Das Theater" und Kritiker der Berliner Börsenzeitung (BBZ) – als Pressechef und entwickelt einen engen Kontakt zu Dr. Kurt Singer, Kritiker des Vorwärts (VOR), SPD-Mitglied, jüdischer Abstammung und Aufsichtsratsmitglied der StäOp-AG. Beide sind der StäOp sehr gewogen, wobei Singer eher den kritisch beurteilenden Rezensenten zuzurechnen ist. Tietjen hat sowohl aus Breslau als auch von der miserablen Kommunikationsstrategie des Kultusministeriums in der Causa von Schillings gelernt und Konsequenzen gezogen. Für eine gute Kommunikation steht ihm zukünftig auch OB Böß, als Vorstand der StäOp-AG, hilfreich zur Seite. In der Öffentlichkeitsarbeit sind natürlich auch die Besucher nicht zu vergessen. Sie erhalten alle wünschenswerten Informationen über die engagierten Sänger, die aufgeführten Werke und deren Hintergründe durch die zwei Mal monatlich herausgegebenen „Blätter der Städtischen Oper".[51]

Endlich ist es so weit. Am 18.09.1925 findet die Eröffnung unter der neuen Leitung und in städtischer Zuständigkeit statt. Festlich und in Anwesenheit prominenter Vertreter aus Kultur und Politik. Berlin will mit seinem neuen und umgebauten Opernhaus glänzen. „Das Haus will Volkstheater auf hohem künstlerischen Niveau sein und somit werden viele Plätze zu erschwinglichen Preisen abgegeben."[52] So beschreibt der neue Pressechef der StäOp einen Teil des künstlerischen Konzeptes. Kurz vor der Premiere laden der Berliner OB, Bruno Walter und Heinz Tietjen die Presse zum Gespräch ein und betonen insbesondere, „das Haus mit neuem künstlerischen Geist erfüllen zu wollen".[53] Der Umbau ist „der deutschen Reichshauptstadt würdig [...] Die würdige äussere Form ist geschaffen, hoffen wir, das ihr der künstlerische Inhalt entspricht, den ihr die neuen Männer geben werden."[54]

Bruno Walter schreibt am 20.09.1928, kurz vor seiner Kündigung, an OB Böß über seine große Hoffnung, die er mit der StäOp ursprünglich verbunden hat:

> „Das Aufblühen der Städtischen Oper, auf der vollkommenen Übereinstimmung unserer Bestrebungen begründet, auf der kongruenten Begrenztheit unserer Interessen beruhend, hätte dann – so konnte man hoffen – zu einem Aufblühen beider, zu einer neuen Einheit gewordenen Institute erweitert werden können."[55]

Die Zukunft der StäOp sieht die neue Führungscrew gewährleistet, indem sie die Ensemblekunst wieder aufleben lassen möchte. Darüber hinaus erhält das Hoffnungsteam viele gutgemeinte und von der Hoffnung getragene Ratschläge aus der Öffentlichkeit – immer voran und das Team der StäOp unterstützend Kurt Singer im VOR. Er bezeichnet die StäOp als „das Stiefkind des Glücks" und die „musikalische Führung werden beweisen müssen, ob künstlerisches Niveau und Prosperität sich die Waagschale halten. Ein erster, ein letzter Wunsch: Arbeitet!"[56] Wie die Mehrzahl der Referenten ist auch er der festen Überzeugung, dass nicht nur der Glanz der Premieren entscheiden wird, sondern der Alltag:

> „Nicht nur Stipvisiten, sondern ständiges agieren ist gefragt. [...] Der Intendant Tietjen beharre in seinem Eifer, zu schaffen, zu lenken, zu bauen und zu wollen. Wartezeit auch für ihn, auch für das Orchester das sich langsam ergänzt und erhöht."[57]

Adolf Weismann glaubt an die „Rettung der Oper" durch das Tandem Walter und Tietjen.[58] Alle verbindet eine Hoffnung: keine Aktienschiebereien mehr,

nur noch Musik. Und so erhalten der neue GMD und der Intendant gleichermaßen die ungeteilte Aufmerksamkeit von Presse und Publikum. Bruno Walter dirigiert in der Eröffnungsvorstellung Richard Wagners „Die Meistersinger von Nürnberg"; inszeniert durch den neuen Oberspielleiter Dr. Georg Pauly. Während die Inszenierung als eher unscheinbar beschrieben wird, beurteilt man Walters Dirigat sogar als uneinheitlich, zu breit, glanzlos und somit eher enttäuschend. Das Ensemble hingegen, insbesondere Lotte Lehmann als Eva und Eduard Kandl als Beckmesser, überragt alle. Schon Singer appellierte treffend: „Arbeitet!" Auch der Kritiker Oscar Bie betont die dringend notwendige Aufbauarbeit: „Nur keine Parteien und keine Zentralisierung! Nur Taten!"[59]

Aufbauarbeit ist auch nach der Aufführung vom „Ring des Nibelungen" im September 1925 notwendig. „Das Rheingold" und „Die Walküre" dirigiert der neu engagierte Wilhelm Franz Reuß, Bruno Walter den „Siegfried" sowie die „Götterdämmerung". Das Orchesterzusammenspiel ist noch unausgereift und trotz einer allseits gut bewerteten Ensembleleistung fordert die Presse die StäOp dringend dazu auf, den „Ring" neu zu inszenieren. Auch die erste Premiere: Hans Gals „Die heilige Ente" – schon in Breslau aufgeführt – unter der Regie von Tietjen und dem Dirigat von Fritz Zweig ist mehr als eine Enttäuschung.[60] Die abgerundete Ensembleleistung kann dem der gemäßigten Moderne zugehörigen Werk nicht zum Erfolg verhelfen. Tietjens Regiedebüt misslingt. Berlin ist eben nicht Breslau.

Bei den Aufsichtsratsmitgliedern der StäOp-AG regt sich fortan Nervosität.[61] Sie hoffen, nach der verspäteten Eröffnung und den doch eher zwiespältig aufgenommenen ersten Vorstellungen, auf die versprochenen herausragenden künstlerischen Leistungen. Sie müssen nicht lange warten. Tietjen bleibt seinen Prinzipien treu. Seinen unermüdlichen Arbeitseinsatz beweist er mit einer Premierenflut, die dem Ruf des neuen Wunderteams dann doch gerecht wird. Publikum und Presse feiern Walters Regie und Dirigat des „Don Pasquale" (19.10.1925, G. Donizetti)[62] – ein Triumph des Gesangs und eine abgerundete Ensembleleistung unter Walters feinfühliger Regie.

Inzwischen teilt der Polizeipräsident von Berlin der Deutschen Bühnengenossenschaft mit, dass Heinz Tietjen den Antrag gestellt hatte, ihm als Intendanten der Städtischen Oper Aktien-Gesellschaft die Erlaubnis aus § 32 der RGO für die Führung des Opernunternehmens Städtische Oper zu erteilen. Der AR der StäOp erhebt (am 29.10.1925) keine Bedenken.[63]

Das ausgerufene Wunderteam Walter und Tietjen arbeitet erstmalig für die Premiere der „Ariadne auf Naxos" (26.10.1925, R. Strauss) zusammen. Einhellig bejubelt die Presse Bruno Walter und die Zerbinetta, verkörpert durch Maria Ivogün. Aber Tietjen bietet für Berlin lediglich „Mittelmaß"[64] und „das

Besondere läßt sich ihm nicht nachsagen".[65] Eine derartige Beurteilung ist für ihn vollkommen neu und ungewohnt. Berlins Anforderungen muss er noch gerecht werden. Als seine Arbeit mit Walters „Don Pasquale" verglichen wird und eine negativere Beurteilung erhält, scheint es zwischen beiden zum ersten Disput zu kommen. Walter droht daraufhin sogar mit einer schnellen Abwanderung zur Wiener Staatsoper.[66] Es ist also kein Wunder, wenn Tietjen in seiner Erinnerung die nachfolgende Premiere der „Iphigenie in Aulis" (10.11.1925, C. W. Gluck) und nicht den „Don Pasquale" als den ersten und vor allem seinen Erfolg betrachtet:

„Gleich die erste Aufführung war schon ein kolossaler Erfolg: ‚Iphigenie', die tauridische. Bruno Walter am Pult. Oben die Olszewska die blutjunge Maria Müller als Iphigenie, sie hat Berlin im Sturm erobert mit dieser ersten Aufführung. Und die fantastischen Bühnenbilder von Preetorius. Ich konnte als Regisseur die Numidonen in prachtvollen Kostümen und mit fünf Meter langen Speeren auftreten lassen, so daß wirklich ein Heer war, das heranstürmte. Mit dem Extrachor zusammen gleich 120 Mann. [...] So begann das Publikum von Großberlin abzuwandern von der damaligen Hofstaatsoper – es war noch halb Hof- und schon Staatsoper. Der arme von Schillings konnte sich nicht rühren. Er verstand es wohl auch nicht, in seiner hochvornehmen Kavaliersart mit den Behörden richtig umzugehen. Das ist kein Manko gewesen, sondern es war ihm einfach nicht gegeben. Er reduzierte also in der Staatsoper."[67]

Dieser Erfolg kommt wieder einmal genau zur richtigen Zeit. Während die StäOp versucht, sich ein künstlerisches Profil zu erarbeiten und Tietjen endlich erste künstlerische Erfolge erzielt, eskaliert der vom Kultusministerium herbeigeführte Konflikt zwischen dem StaOP-Intendanten von Schillings und dem Kultusminister. Wie bereits im Vorfeld beschrieben, entwickelt sich die Haushaltslage Preußens 1925 so negativ, dass das Ministerium den GI auffordert, eine Million RM[68] einzusparen und darüber hinaus Sängerverträge mit einer Laufzeit von über einem Jahr nur mit Zustimmung des Ministeriums abzuschließen.[69] Von Schillings weigert sich, diesem Wunsch nachzukommen, und geht an die Öffentlichkeit. Er veröffentlicht seinen, an Kultusminister Becker gerichteten Brief in dem er eindeutig Stellung bezieht: „Diese materielle Not führt dazu, dass an Stelle des früheren bürokratisch-junkerlichen Systems ein bürokratisch-demokratisches, oder eigentlich rein bürokratisches tritt [...] immer mehr greifen sie ein".[70]

Kultusminister Becker unterschätzt die öffentliche Wirksamkeit. So hat er sich nicht nur vor dem Landtag, sondern auch vor der Presse zu rechtfertigen. Sehr schnell polarisieren die Meinungen. Die Frage Kunstfreiheit contra

administrative Etathoheit entfaltet sich schnell zur Frage rechts gegen links oder Republikgegner gegen Republikbefürworter. Nicht erst ab 1925 steht die Kultur, insbesondere die Oper, stellvertretend für politische Auseinandersetzungen. So schreibt Georg Bernhard in seinem Kommentar der VOS zum Fall von Schillings:

> „Aber: gegen die Art wie hier ein Künstler, von hohem Rang von einer preußischen Zentralbehörde menschlich behandelt wird, muß sofort und entschieden Einspruch erhoben werden. Hier geht es um den Respekt vor künstlerischer Arbeit. [...] Die ganze Überhebung der Bürokratie, kommt hier zum Ausdruck [...]. In künstlerischer Beziehung kann ein Theater nicht als Republik verwaltet werden".[71]

Der Präsident der Bühnengenossenschaft, Dr. Wallauer, urteilt noch radikaler: „Das ganze System taugt nichts."[72] Die rechts ausgerichteten Zeitschriften wie die Germania, die Kreuzzeitung oder Die Volkszeitung bescheinigen der Republik „abgewirtschaftet" zu haben, und schieben die Entlassung den „jüdischen Kreisen"[73] zu. Aber auch liberale Zeitschriften wie die Vossische Zeitung (VOS), der Berliner Lokalanzeiger (BLA), die BBC und die BBZ kritisieren die Art und Weise des Umganges seitens des Ministeriums mit von Schillings. Nachdem der GI einem Gesprächswunsch des Ministers ablehnt, erfolgt die fristlose Kündigung.[74] Aus Solidarität reicht auch Leopold Jessner – Intendant des Preußischen Staatsschauspiels – seine Kündigung ein. Das Ministerium lehnt das Gesuch noch ab.

Mitten in der Krise, also im November 1925, hat Becker Tietjen bereits die GI-Position an der StaOP angeboten:

> „Es folgte ein Anruf von Becker, in Abstimmung mit Böß, zu einem Termin: ‚da ist es doch zum Bruch mit Schillings gekommen, und es ist kein Intendant mehr da. Oberbürgermeister Böß ist damit einverstanden, daß sie unter Beibehaltung der Städtischen Oper die beiden Staatsopern, Unter den Linden und Kroll, als staatlicher Intendant übernehmen.'"

Tietjen bittet, bis zu einer endgültigen Klärung abzuwarten. Die Antwort darauf lautet: „Ja, Herr Tietjen, das ehrt sie. Das ist Ihre zweite Absage. Ich hoffe nicht, daß eine dritte folgen wird. Ich warte." Danach fragt Tietjen OB Böß, ob die Abstimmung zwischen ihm und Becker so richtig sei.

„‚Ja, leider. Sie haben bis zum Jahr 1930 Vertrag mit der Städtischen Oper, aber werden sie das körperlich aushalten? Er war so ein bißchen burschikos, aber ein großartiger Mann. Und so kam es. Alles wurde in Anstand und in Ehren gemacht, ohne Krach. Das hätte ich auch nicht mitgemacht. Ich forderte bei Minister Becker eine Versöhnung mit Schillings. Die hat durch meine Vermittlung stattgefunden.'"[75]

Tietjen verhält sich zunächst weiter bewusst abwartend. Er kann dem richtigen Moment in Ruhe entgegensehen. Zwar ist er nicht in der Lage, den Disput mit von Schillings zu schlichten – später erhält der ehemalige Intendant der StaOP einige Dirigate zur Wiedergutmachung an der StaOP –, aber Tietjen möchte von Schillings Position nicht einnehmen, solange der Prozess mit von Schillings – er klagt auf Wiedereinstellung – noch nicht abgeschlossen ist und eine Weiterbeschäftigung möglich bleibt. Tietjen setzt sein doppeltes Spiel fort. Nach außen zeigt er sich pflichtbewusst in der Erfüllung seines Vertrages mit der StäOp. Hier genießt er außerordentliche Freiheiten zur eigenen Profilierung. Ihm ist bewusst, dass sowohl der Berliner OB Böß als auch der Preußische Kultusminister Becker sich in einer mehr als schwierigen Lage befinden. Diplomatisch, einige würden behaupten intrigant, nutzt Tietjen die Situation geschickt aus. Die höchste Effektivität in seiner kulturpolitischen Präsenz erreicht er nur in der Steuerung aller Opernhäuser: zentral und kooperativ. In zentraler Leitung durch die Preußischen Staatstheater und kooperativ mit der StäOp. Dies ist ein diplomatischer Schachzug, unterstützt durch die ‚siamesischen Zwillinge' Kestenberg und Seeliger aus dem Kultusministerium. Nur auf diesem Weg entledigt sich Tietjen jeglicher Konkurrenz zugunsten der Preußischen Staatstheater, insbesondere der StaOP. Nur als Intendant beider Häuser, der StäOp und der StaOP, kann er die ihm vorschwebende künstlerisch-repräsentative Qualität auf die StaOP umlenken, die derzeit keine ernsthafte Konkurrenz zur StäOp darstellt. Konsequent nutzt er die von Stadt und Staat vorgegebene Aufforderung des sparsamen Wirtschaftens und plant eine Interessengemeinschaft – einen gemeinsamen Haushalt, die Absprache des Spielplanes, die gemeinsame Anstellung des Personals –, plant also quasi die Verschmelzung der Opernhäuser. Er will Synergien entwickeln, die zunächst beiden Opernhäusern zugutekommen sollen, später aber vor allem der StaOP. Tietjen benötigt Zeit, um die der StaOP zustehende Repräsentation zu entwickeln. Natürlich bringt Tietjen seine wertvollen Erfahrungen aus Trier und Saarbrücken ein und baut eine auf ihn zugeschnittene Interessengemeinschaft auf. Er liefert; Stadt und Staat unterschreiben. Tietjens Doppelspiel beginnt sich auszuzahlen, die Stadt ist

schon beeindruckt von den ersten Erfolgen an der StäOp, und das Kultusministerium steht sowieso hinter Tietjen.

OB Böß will Tietjen halten, aber nicht um jeden Preis. Gegen den Einfluss des Preußischen Kultusministeriums, das Tietjen längst für sich als „erklärtem Vertrauensmann" arbeiten lässt, hat er lediglich einen begrenzten Einfluss, Tietjen längerfristig zu halten. Demzufolge kann der Abschluss einer Interessengemeinschaft seine Abwanderung nur hinauszögern. Als oberstes Ziel bleibt für Böß, trotz aller Sparzwänge die Selbständigkeit der StäOp zu erhalten. Noch glaubt die Presse, der „größte Skandal in der Theatergeschichte aller Zeiten"[76], die sogenannte „Schillingskrise", wäre zum Vorteil des ehemaligen Bewerbers Bekker initiiert worden. Der ist allerdings schon als Intendant in Wiesbaden eingesetzt. Bald wird jedoch offensichtlich: Die „Schikanen des Ministeriums"[77] können nur bewusst herbeigeführt sein. Insbesondere von Schillings' Schwächen bezüglich unzureichender Buchführung wurden ausgenutzt zugunsten Tietjens, der als Kapazität mit besonderen Fähigkeiten in der Kameralistik wie auch in der künstlerischen Ausübung gilt. Und wirklich hat der Kultusminister bereits am 14.12.1925 in einem Aktenvermerk die Voraussetzungen für einen zukünftigen Intendanten formuliert:

> „er muß also gleichzeitig so viel Blick für die Verwaltung besitzen, dass er – vielleicht mit etwas zu vereinfachendem Verwaltungsapparat und bewährten Hilfskräften unsere und damit die Staatsoper mit fester Hand auch durch die wirtschaftlichen Nöte der Gegenwart hindurchsteuert."[78]

Diese Kapazität kann niemand anderes als der Intendant der StäOp sein: Heinz Tietjen!

An diesem Tag gelingt der StaOP der größte Triumph in der Opernwelt der Zwanziger Jahre: die Uraufführung des „Wozzeck" von Alban Berg. Niemals zuvor sind an der StaOP so viele Orchesterproben angesetzt worden um eine ‚Oper des Grauens' aufzuführen. Den GMD Kleiber, den Regie führenden F. L. Hörth und die Bühnenbilder von P. Aravantinos beurteilt die Presse fast uneingeschränkt positiv: „Ein Abend, der den Opernschlendrian rücksichtslos durchbricht."[79] Oder: „Das bedeutet einen Schritt vorwärts in das Gebiet der Opernkunst, die mit dem, was wir bisher Musik nannten, kaum noch etwas zu tun hat."[80] Kurt Singer schreibt in einer seiner besten Kritiken im VOR:

> „Wozzeck rasiert, läuft, schuftet, [...] Marie liebt, betrügt, singt Schlaflieder, der Doktor philosophiert, der Hauptmann predigt, die Luft geistert und der Mond zieht blutrote Streifen am Horizont. Allüberall findet der Musiker, eigenartige,

> schrille, schreiende, aufsteigende, sinkende, visionäre, irritierende Akzente für das Grauen, das Erschauern, das Erfühlen, das Zittern. Gerade, das dieser Atonale noch singen kann und daß sein Herz ihm die Feder führt, das macht ihn wertvoll. [...] Dieses Wozzeck-Erlebnis [...] ist ein Einmaliges. [...] Die Kunst fordert Befreiung, Erlösung, Reinigung als Effekt ihrer sinnlichen Wirkung. Hier aber tollt der Wahnsinn, hier ist zur Erschütterung des Entsetzens, zum seelischen Kampf um Recht und Schicksal der Krampf gekommen, und dem Mitleiden versperrt die Pathologie des Helden den Weg. Unsere Sinne, unsere Nerven ertragen das nicht."[81]

Aber keine neue Oper kommt ohne Protest aus: „das ist einfach keine Musik mehr, ist nur noch eine amorphe Geräuschmasse. [...] Auch Gesang kennt diese Musik kaum noch",[82] oder: „Es wird nicht mehr gesungen, sondern Stimmreihen bestimmen die Oper. Aber: man versucht ‚moderne Musik lebendig zu machen.'"[83]

Trotz des Triumphes geht die „Farce zum Fall Schillings"[84] weiter. Von Schillings hat gegen seine Kündigung Klage eingereicht. OB Böß versucht eine nochmalige Schlichtung, um von Schillings an der StaOP zu halten und Tietjen dadurch länger an die StäOp zu binden. Doch das Kultusministerium einigt sich mit von Schillings: Letztendlich stimmt er einem Gastvertrag mit Dirigierverpflichtung an der StaOP und einer Professur an der Berliner Hochschule für Musik zu. Die StaOP ist erst einmal ohne Intendanten, und der Weg für Tietjen endlich frei. Nun gibt Tietjen seine Zurückhaltung auf und wird aktiv. Im Januar 1926 beginnt sich die Diskussion zur Interessengemeinschaft zu intensivieren. Es verdichten sich die schon vorab aufgekommenen Gerüchte. Die von Schillings-Krise sei absichtlich herbeigeführt worden, um aus finanziellen Erwägungen die Opernhäuser zusammenzuführen und unter Tietjen zu zentralisieren. Die Diskussionen verlagern sich von der Fach- in die Tagespresse. Man berichtet, dass das Kultusministerium bereits seit 1924 an Tietjen mit der Bitte um die Übernahme der StaOP herangetreten sei und sowohl Tietjen als auch von Schillings diese Bitte seinerzeit, aus unterschiedlichen Gründen, abgelehnt haben. Da von Schillings 1923 eine fünfjährige Verlängerung erhalten hat und nur Tietjen für das Kultusministerium als sein Nachfolger die Priorität erhält, hat das Kultusministerium intensiv an der Demontage von Schillings zugunsten des verwaltungstechnisch versierten und künstlerisch erfolgreichen Tietjen gearbeitet. So macht man Intendanten – ein diplomatisches Meisterwerk des Duos Becker und Tietjen, eingefädelt durch die Referenten des Kultusministeriums Seelig und Kestenberg.

> „Seine Berufung nach Charlottenburg hatte er vielmehr gerade der Maulwurfsarbeit der ministeriellen Ratgeber zu danken, die den Mann ihres Vertrauens unter allen Umständen in der Nähe und in sofortiger Bereitschaft haben wollten. [...] Jetzt weiss man auch warum sich Böß so entschieden für die Beilegung der Krise eingesetzt hat ohne das es zum Prozess kommt."[85]

Noch einmal zur Erinnerung: Mit der Interessengemeinschaft sollen beide Häuser verwaltungstechnisch zusammengeführt, Spielpläne koordiniert und Solisten ausgetauscht werden.[86] Stadt und Staat versprechen sich erhebliche Einsparungen durch diese Zusammenarbeit, und Tietjen soll als Wundermann[87] aus dem Wunderteam nun drei Opernhäuser – StäOp/StaOP/SPR-Kroll – koordinieren. Hierzu gibt nicht nur Leopold Schmidt zu bedenken:

> „In der Theorie kann das alles möglich sein, aber die Praxis? Können sich die 3 GMDs in Bezug auf die Spielpläne einigen? Jeder Kaufmann entledigt sich der Konkurrenz mit Aufnahme des Konkurrenten. Vielleicht sollte man die weit defizitäre Krolloper an die Volksoper abgeben. Hohe Kunst kommt nur durch den Wettbewerb zustande."[88]

Das Kultusministerium benötigt immer dringender eine verwaltungstechnisch zuverlässige Vertrauensperson. Kultusminister Becker formuliert seine zukünftigen Vorstellungen einer effektiven Zusammenarbeit im Februar 1926 sehr deutlich:

> „Kulturpolitik als organisatorische Massnahme ist also scharf zu trennen von der Kultur, die frei wachsen muß. [...] Es liegt also in jeder zukünftigen Kulturpolitik ein neues Verhältnis von Autorität und Freiheit zu Grunde. [...] Zur staatlichen Kulturpolitik gehören nicht nur ideelle Ziele, sondern vor allem auch ein Apparat, mit dem diese Ziele durchgesetzt werden können. [...] Da ausserdem die dem Staatswillen verkörpernde praktische Politik nicht von einer ausschliesslich herrschenden Partei, sondern immer von einer Koalition beeinflusst wird, wird man verstehen, wie ungeheuer kompliziert sich der ganze kulturpolitische Verwaltungsapparat darstellt, umso mehr als gerade auf dem Gebiet der Kulturpolitik parteipolitische Bindungen häufig von weltanschaulichen Gegensätzen überschnitten werden. [...] Bei der Gespaltenheit des politischen und religiösen Lebens in Deutschland muß von vornherein von einer geistigen Vergewaltigung namhafter Minderheiten abgesehen werden und kulturpolitisch die Toleranz zum obersten Grundsatz erhoben werden. [...] Die erste Aufgabe muß sein, daß Staat und Volk wieder innerlich eins werden. [...] Auf der Grundlage

politischer und religiöser Toleranz muss dann aber eine loyale Haltung gegenüber dem Staat gefordert werden."[89]

Für die von Becker skizzierte Arbeitsplatzbeschreibung bietet der immer schon loyale Tietjen als einziger die Gewähr. Das hat allerdings in der Presse auch zur Folge, dass die Person Tietjen und seine vergangenen Aktivitäten intensiver hinterfragt werden. Die Rezensenten berichten nun ausführlich, dass Tietjen bereits seit Jahren für das Kultusministerium und den DBV aktiv sei und schon in seiner Breslauer Zeit seine häufige Abwesenheit für beide Institutionen im Breslauer Theaterausschuss mit Skepsis zur Kenntnis genommen und kritisiert worden sei. Und nun soll er drei Opernhäuser in Berlin und später noch die Preußischen Staatstheater in Kassel und Wiesbaden koordinieren. Wie soll das funktionieren? Nach dem Ersten Weltkrieg hat die dezentralisierte Führung von vier Opernhäusern in Berlin schon nicht funktioniert. Jetzt glauben die administrativen Entscheidungsträger, mit der Zentralisierung bzw. Interessengemeinschaft die Lösung gefunden zu haben? Nicht nur aus praktischen Erwägungen entwickelt sich nun Widerstand von innen. Die GMDs fürchten um ihre künstlerische Selbständigkeit. Bruno Walter (StäOp), Erich Kleiber (StaOP) und Otto Klemperer (SPR-Kroll) legen ihr Veto ein. Die Planung der Interessengemeinschaft kommt ins Stocken.

Tietjen, immer fester eingebunden in die verwaltungstechnischen Fragen der Opernhäuser, konzentriert sich inszenatorisch nur noch auf zwei Premieren: auf P. I. Tschaikowskijs „Pique Dame" (15.02.1926) und G. Puccinis „Turandot" (06.11.1926), beide unter dem Dirigat Bruno Walters.

Ohne Abstimmung mit der StäOp-AG und dem Vorstand OB Böß und trotz seines Vertrages mit der Stadt Berlin erhält Tietjen am 15.09.1926 einen Dienstvertrag als GI für die Preußischen Staatsopern StaOP und SPR-Kroll für die Zeit vom 01.07.1928 bis zum 31.07.1938. Laut Dienstvertrag mit der StäOp (§ 2: „Herr Tietjen hat seine Tätigkeit ausschließlich den Geschäften der Gesellschaft zu widmen") schließt der StaOP-Vertrag direkt an seinen Vertrag der StäOp an. Erstaunlicherweise erhält er seine Vergütung allerdings schon ab dem 01.12.1926. C. A. Lange, Aufsichtsratsmitglied der StäOp-AG, immer gut unterrichtet, berichtet in seinem Großberliner Tagebuch zur Wahl Tietjens:

„Eine wenig erfreuliche Situation, die hier hinter unserem Rücken von den ministeriellen Theaterdezernenten geschaffen worden ist, die seit Beginn der Arbeit der ‚Städtischen Oper' deren schnell steigendes künstlerisches Niveau als Konkurrenz beobachteten. Oder waren die Vermutungen der Berliner Presse bei

der Schillingskrise zutreffend, daß man Tietjen der Stadt empfahl, um ihn auf Kosten anderer Probenarbeit leisten zu lassen?“[91]

Leo Kestenberg verteidigt seine Entscheidung für Tietjens Besetzung an der StaOP in seinen Lebenserinnerungen:

> „Auf Ratschlag des Referenten wurde Heinz Tietjen zum Generalintendanten der Staatsoper gewählt. Wer war Heinz Tietjen? Wir kannten ihn schon von seiner erfolgreichen Tätigkeit in Saarbrücken und Breslau her. Sein Können als Theater- und Verwaltungsfachmann, als Musiker und Dirigent hatte ihm bereits einen unumstrittenen Ruf gesichert. Als er nun in sein neues Amt einzog, flogen ihm alle Herzen zu, denn sein persönlicher Charme war unwiderstehlich. Der Zauber der ihn umgab, kam wohl eher daher, dass er immer im Hintergrund blieb und sich förmlich unsichtbar machte, und es war nicht verwunderlich, dass das Scherzwort aufkam: ‚Hat Tietjen je gelebt?‘ Dabei war von Tietjens Amtsantritt an in den Büros der Intendantur und in der Oper alles auf genaueste geregelt und aufs peinlichste durchgeführt. Er war – neben seinem fundierten musikalischen Können – tatsächlich ein ausgezeichneter Organisator, und er beherrschte die Finanzverwaltung so vollkommen, dass von da an das Finanzministerium niemals mehr Grund zu irgendeiner Beschwerde hatte.“[92]

Dem ab dem 01.09.1926 interimistisch eingesetzten Direktorium der StaOP – Operndirektor F. L. Hörth, GMD C. Kleiber, Verwaltungsleiter Winter – wird Tietjen schon ab Beginn der Spielzeit 1926/27 verwaltungstechnisch vorgesetzt. Diese Entscheidung erfolgt wieder ohne Rücksprache mit der StäOp-AG; ein eindeutiger Vertragsbruch. Jetzt sind drei Opernhäuser von ihm zu koordinieren bzw. zu verwalten; das nimmt Tietjens Konzentration voll und ganz in Anspruch. Als Diener zweier Arbeitgeber und Prokurist zweier Firmen – Stadt und Staat – hat er keine andere Wahl, als fortan Prioritäten zu setzen. Für Inszenierungen und Dirigate bleibt ihm für die nächsten drei Jahre keine Zeit.

Immer offensichtlicher zeigt sich für die Aufsichtsratsmitglieder der StäOp-AG, dass der seit Jahren eingeschlagene Weg des Preußischen Kultusministeriums, Heinz Tietjen zum GI der Preußischen Staatstheater aufzubauen, für die StäOp eindeutig zur Folge hat, dass seine Intendanz an diesem Haus lediglich als eine Statthalterfunktion anzusehen ist. Sie erkennen, wie diplomatisch und intrigant Tietjen mit Hilfe des Kultusministeriums agiert. Zumindest OB Böß hat anscheinend schon sehr früh gewusst, dass Tietjens Amtszeit an der StäOp nur begrenzt sein kann. Insbesondere, wenn die Aussage Leo Kestenbergs stimmt, dass Becker bei Dienstantritt Tietjens an der StäOp gegen-

über Böß geäußert habe, dass er damit rechnen müsse, Tietjen nicht lange halten zu können. Nur so ist zu erklären, dass die StäOp-AG den Vertragsbruch Tietjens nie offen anspricht. Kooperationsbereitschaft gegenüber dem Kultusministerium sieht die Stadt, vor allem OB Böß, als einziges Allheilmittel, Tietjen längerfristig an die StäOp zu binden. Denn der bisher erfolgte künstlerische Qualitätssprung der StäOp ist der noch guten Zusammenarbeit zwischen Bruno Walter, Heinz Tietjen und dem künstlerischen Personal zu verdanken. Keinesfalls will man darauf verzichten.

Während Tietjen sich zunehmend in die verwaltungstechnischen Angelegenheiten der StaOP einbringt und seine Karriere festigt, entwickelt sich Bruno Walter zum unumstrittenen Star der StäOp und der Berliner Dirigentenriege. Nach einem fulminanten „Don Pasquale" und einer, zumindest musikalisch, gefeierten „Ariadne auf Naxos" setzt er die erfolgreiche Serie fort. Noch 1925 präsentiert er „Iphigenie in Aulis" (10.11.1925, C. W. Gluck), noch in Kooperation mit Heinz Tietjen; dann die „erschütternde"[93] „Elektra" (19.01.1925, R. Strauss); gefolgt von „Die Entführung aus dem Serail" (27.01.1926, W. A. Mozart) mit einer gefeierten Ensembleleistung, und abschließend mit seinem „Meisterstück"[94] „Così fan tutte" (24.03.1926, W. A. Mozart). Walter ist vertraglich sechs Monate an die StäOp gebunden – zwischen Dezember und Februar und von Mai bis Juli ist Walter immer auf Tournee – dirigiert die meisten Premieren an der StäOp, hat ein von Publikum und Presse gleichermaßen geschätztes Ensemble aufgebaut und die Berliner Opernherzen erobert. Die an der StäOp engagierten Dirigenten Paul Dessau[95] – späterer DDR-„Nationalkomponist" – und Fritz Zweig[96] können Bruno Walter während seiner Abwesenheit kaum ersetzen.

Premieren erfreuen sich im Regelfall einer guten Nachfrage, doch die Repertoire-Vorstellungen sind häufig erschreckend leer. Publikum und Presse sind vom Repertoire wenig überzeugt – vor allem wegen der Inszenierungen und deren Betreuung durch den ersten Spielleiter Dr. Pauly[97] – und eher von Einzelleistungen und den Stimmen engagierter Gäste beeindruckt. Die Moderne bleibt auf der Strecke.[98] Neue Publikumsschichten können so nicht gewonnen werden. Auch das erklärt die häufige Zuschauerleere in der StäOp. Die Zielsetzung des Gesellschaftsvertrages, Vorstellungen für minderbemittelte Schichten anzubieten (nur in diese Richtung denkt man an der StäOp, um neue und alte traditionelle Publikumsschichten zu gewinnen und/oder wiederzugewinnen), zwingt die StäOp-AG bereits nach einigen Monaten dazu, die Eintrittspreise erneut zu senken, ohne mit einer veränderten Preispolitik Besucher an die StäOp binden zu können.

Spielzeit 1926/27

Zur Spielzeit 1926/27 verändert sich die Berliner und Preußische Staatstheaterwelt. Das Kulturministerium, in Vertretung der ‚siamesischen Zwillinge' Seelig und Kestenberg, kommt seinem Ziel, verwaltungstechnisch versierte und der gemäßigten Moderne zuzurechnende Intendanten einzusetzen, immer näher. Während Paul Bekker – der noch 1919 an der Intendanz der StaOP gescheitert war – im Herbst 1926 zum Intendanten des Staatstheaters Kassel berufen wird, erhält Tietjen ab dem 01.09.1926 – den Beginn des Dienstvertrages legt man auf den 15.09.1926 fest – die Oberhoheit über die StaOP und das Krollhaus. Tietjen hat dem preußischen Kultusminister Becker sein am 02.08.1926 abgefasstes Sanierungskonzept überreicht – mittlerweile sein fünftes seit Beginn seiner künstlerischen Laufbahn am 09.08.1926.[99] Für die zukünftige Entwicklung der Preußischen Staatstheater wird das Sanierungskonzept von erheblicher Bedeutung sein – und deshalb lohnt ein ausführlicher Blick auf dieses Konzept.

Tietjen gliedert sein Sanierungskonzept in vier Bereiche:

- Die „Staatsoper am Platz der Republik", so die offizielle Bezeichnung der Krolloper, benötigt eine stärkere Selbständigkeit im künstlerischen Bereich (Personal, Spielplan, Einnahmen). Die Forderung nach Selbständigkeit begründet er wie folgt:

> „Um durch die preußischen Staatsopern eine für das ganze Reich mustergiltige Spitzenkunst betreiben zu können, wird eine Reorganisation notwendig sein, die von vornherein bei künstlerischen Höchstleistungen die Gewähr für rationelle Bewirtschaftung in sich tragen muss. Sie wird am wirksamsten vom Hause am Platz der Republik aus begonnen, weil mit der Aenderung der Bespielung und verwaltungstechnischen Behandlung dieses Hauses starke Bindungen für das Haus Unter den Linden fortfallen und der Weg am schnellsten für die Neuorientierung des Ganzen frei wird."[100]

Wohlwissend, dass die StaOP ab dem 01.05.1927 für einen notwendigen Umbau geschlossen werden muss und das Krollhaus als Ausweichquartier vorgesehen und nachfolgend der Moderne vorbehalten sein soll, will er die StaOP von modernistischen Tendenzen und im Wesentlichen von der ‚sozialen Kunstpflege' freihalten. Der Betrieb zweier Opernhäuser mit einer Verwaltung hat die Preußischen Staatstheater bisher überfordert. Der Unterstützung durch den Verwaltungsdirektor Winter sowie durch F. L. Hörth von der StaOP kann sich

Tietjen für diesen Vorschlag sicher sein. Demzufolge plädiert er zunächst für die Selbständigkeit der SPR-Kroll. Für die Verwirklichung der künstlerischen Selbständigkeit muss als Leiter

> „ein Musiker größeren Formats angestellt werden, ein Mann mit eigener künstlerischer Note, der nicht nur das Publikum interessiert und es an sich und die Leistungen des Hauses glauben macht, sondern imstande ist, mit einem ihm aus dem Gesamtkontingent zur Verfügung zu stellenden Stammpersonal positive Aufbauarbeit zu leisten; der für sich und sein Personal auf das Starsystem verzichtet, dem vielmehr hochwertige Ensemblekunst oberstes Gesetz ist, der die innere Einstellung in wirklicher Kulturarbeit mitbringt und befähigt ist, sich und seinen Betrieb auf das zu spezialisieren, worauf es im Krollhaus ankommen wird."[101]

Der Weg an die Kroll-Oper ist für Otto Klemperer geebnet, erste Verhandlungen haben bereits begonnen. Das Künstlerpersonal soll entsprechend eines festgelegten Spielplans aufgeteilt und damit ein Pendelverkehr mit der StaOP vermieden werden.

> „Der Krollleiter (Operndirektor) ist innerhalb seines Bereiches selbständig und trägt die volle künstlerische Verantwortung, aus Gründen der Zweckmässigkeit untersteht er dienstlich dem Leiter des Lindenhauses."[102]

Einnahmeseitig ist dringend darauf zu achten, dass das an der Volksbühne vorgesehene Kartenkontingent nicht unter 2,00 M/Platz vergeben wird und der Staat eine Sonderposition für die ‚soziale Kunstpflege' im Haushaltsplan vorsieht. Die gewünschte Differenzierung im Haushaltsplan wird nicht erfolgen. Tietjen möchte die Hoheit über alle Finanzen unbedingt für sich erhalten.

- Die „Staatsoper Unter den Linden" und ihre Abgrenzung von der Krolloper.

> „Während Kroll sich künstlerisch spezialisieren soll, muss das Lindenhaus in seiner Kunstausübung ganz auf Totalität eingestellt werden. Hier muß die große Linie verfolgt werden, hierhin müssen sich die Augen der ganzen musikalischen Welt richten können; hier muß aus Tradition und Gegenwartsbejahung heraus das Musterinstitut betrieben werden, das, unter prinzipieller Respektierung des Krollrepertoires, von den Klassikern bis zu der Modernsten einen grosszügigen Spielplan führt."[103]

Dem künstlerischen Leiter der StaOP „eine Art Intendanten" müssen Exekutivvollmachten übertragen werden. Die künstlerische Disposition legt Tietjen in seinem Sanierungspapier quasi für sich selbst und im Sinne der Vorgaben des Kultusministeriums fest.

> „Die künstlerische und verwaltungstechnische Gesamtdisposition für beide Berliner Häuser liegt in den Händen eines Generalintendanten. Er darf sich künstlerisch selbst nicht betätigen, gibt aber die einzuschlagende Kunstpolitik an, hat in Repertoire- und Personalfragen die letzte Entscheidung und ist dem Herrn Minister in allen künstlerischen und verwaltungstechnischen Angelegenheiten der allein Verantwortliche; seine Stellung ist souverän, der Herr Minister kann von Angestellten des Gesamtbetriebes nur auf dem Wege der förmlichen Beschwerde angegangen werden."[104]

Die Etats zwischen Oper (StaOP/SPR-Kroll) und Schauspiel sollen klar getrennt sein. Der Verwaltungsdirektor ist dem GI untergeordnet, der damit auch die Verantwortung für die Verwaltung trägt.

- Kassel und Wiesbaden. Neben der SPR-Kroll und der StaOP unterliegt dem Gesamtleiter auch die Betreuung der Opern in Kassel und Wiesbaden, „und zwar in der Form, das er für eine stärkere Betonung der Gemeinschaft der vier staatlichen Opern und die Verwirklichung der sich daraus ergebenden vielseitigen Möglichkeiten zu sorgen hat."[105] Auch die Intendanten dieser Opernhäuser sollen selbständig bleiben. Gemeinsamkeit bedeutet wechselseitige Rücksichtnahme, z.B. im Austausch der künstlerischen Kräfte, insbesondere des Nachwuchses aller künstlerischen Sparten. Der GI koordiniert die gesamte Kunstpolitik der vier Opernhäuser und „alles, was die künstlerische Zusammengehörigkeit der vier Opern fördern kann, wird seine Aufgabe sein."[106] Selbstverständlich ist der Sinn des gegenseitigen Austausches die höhere Effektivität bzw. Einsparung im Haushaltsetat sowie die Minimierung der Konkurrenz zugunsten der StaOP.
- Die Interessengemeinschaft, die eher eine Arbeitsgemeinschaft darstellt bzw. deren Ausbau, sieht Tietjen als „Gebot der Entwicklung", die sich aus „dem besonderen des Berliner Opernwesens ergeben".[107] Ohne diese Kooperation wird „selbst bei loyalster Haltung [...] ein Sichtotsiegen herauskommen".[108] Ziel ist die Koordination der Spielpläne, der Austausch des künstlerischen Personals und die ökonomische Effektivität. Die soziale Kunstpflege soll der StäOp und der SPR-Kroll vorbehalten und auf ein breitere Basis gestellt werden:

„Im künstlerischen Gesamtverhältnis der drei Berliner Häuser zueinander, könnte der Städtischen Oper eine der Würde der Reichshauptstadt entsprechende Stellung und hohe künstlerische Aufgabe zugewiesen werden."[109]

Mit diesem, auf seine eigenen Wünsche zugeschnittenen Sanierungsvorschlag, den einzelnen Opernhäusern künstlerische und soziale Ansprüche zuzuordnen und diese an die wirtschaftliche Effizienz zu koppeln, ebnet Tietjen endgültig seinen Weg zum GI der Preußischen Staatstheater. Das Kultusministerium wird ihm zukünftig freie Hand bei der Umsetzung aller vorgeschlagenen Sanierungsvorschläge lassen und dazu beitragen, dass Tietjen als GI in den zwanziger Jahren die höchsten kulturpolitischen Machtbefugnisse erhält.

Das Sanierungskonzept überzeugt die Referenten und den Minister des Kultusministeriums gleichermaßen. Wie bereits beschrieben, unterzeichnet Tietjen ohne Abstimmung mit dem Berliner OB Böß und damit der StäOp-AG – als Vorstand hätte Tietjen die StäOp-AG vorab unterrichten müssen – einen Zehn-Jahres-Vertrag als GI der Preußischen Staatstheater.[110] Sein Vertrag gilt vom 01.07.1928 bis zum 31.07.1938. Aus einem Briefwechsel des Landgerichtsrates Jäger an Staatskommissar Hinkel vom 29.05.1933 geht hervor, dass Tietjen für die StaOP „bei der Behandlung wichtiger Vorarbeiten künstlerischer und verwaltungstechnischer Art als Begutachter und Berater zugezogen gewesen sei",[111] obwohl sein Vertrag mit der StäOp noch bis zum 01.08.1928 Gültigkeit gehabt hätte. Da der zukünftige GI sein Intendanten-Gehalt bereits ab dem 01.12.1926 bezieht – siehe auch seine Personalakte – leitet er ab der Spielzeit 1926/27 zunächst drei, später fünf Opernhäuser: die StäOp (1925–1930), die StaOP (1926–1944), die SPR-Kroll (1927–1931), das Staatstheater Kassel (1927–1944) und das Staatstheater Wiesbaden (1927–1944); die Staatstheater Kassel und Wiesbaden mit kurzen Unterbrechungen.

Erstaunlicherweise erhält Tietjen im Vorfeld keine Fürsprache durch seinen Freund Richard Strauss, der nicht erst seit der Intendantenbesetzung der StaOP 1919 einen intensiven Kontakt mit Kultusminister Becker aufrecht hält und mit ihm immer wieder Vorschläge für die zukünftige StaOP-Intendanz austauscht.[112] Nach Bekanntgabe der StaOP-GI zugunsten Tietjens (15.09.1926) fühlt sich Kultusminister Becker gegenüber Richard Strauss zu einer Rechtfertigung veranlasst: „Diese Berufung war die einzig mögliche Lösung in der schwierigen Berliner Lage, und ich hoffe durch sie eine vertrauensvolle Arbeitsgemeinschaft der drei grossen Berliner Opernhäuser erleichtert zu haben."[113] Natürlich begrüßt Strauss auch diese Lösung, denn sie bietet ihm ebenfalls die Garantie, dass seine Werke weiterhin in Berlin aufgeführt werden. Ohne den Briefwechsel zu kennen, wird sich der neue GI Tiet-

jen intensiv für die Werke seines Freundes an den Preußischen Staatstheatern einsetzen.

Tietjens GI-Ernennung für die StaOP erhält eine große Unterstützung durch eine öffentliche Tietjen-Becker-Kampagne durch das Aufsichtsratsmitglied der StäOp-AG und gleichzeitigem VOR-Kritiker Dr. Kurt Singer, der sich intensiv für die Verbindung von StäOp und StaOP durch eine Interessengemeinschaft einsetzt. Seine schon immer vorhandene positive Haltung zur Stadtoper untermauert er mit einer Lobeshymne auf Tietjen und begrüßt die Zentralisierung und Kooperation aller Berliner Opernhäuser. Später wird sich herausstellen, dass seine Beurteilung Tietjens und der Interessengemeinschaft eher von einer falschen Hoffnung oder Einschätzung geprägt ist, da Tietjens Interessen nicht der StäOp, sondern der StaOP gelten.

> „Den Blick auf beide Institute gerichtet, wird Tietjen als Diplomat, Künstler, Organisator die Kompetenzen verteilen, ordnen, nivellieren. Bei seinen vorbildlichen Taktgefühl und seiner vorbildlichen Arbeitslust ist ein rivalisieren niederer Art ausgeschlossen. [...] Er ist der Mann der das Herz des Künstlers, den Kopf des Verwaltungsbeamten, die Fingerspitzen des Diplomaten hat. [...] Städtisches gegen staatliches Kunstinteresse – das gibt es nicht, das kennt Böß nicht. [...] In der Kunstpolitik müssen jetzt Stadt und Staat zusammengehen. [...] Walter wird weiter für Qualität sorgen und die Charlottenburger benötigen einen Verwaltungsdirektor und [werden] Tietjen, der das Haus wie Niemand anderer kennt, weiter stützen. [...] Die Anzeichen sind gut."[114]

OB Böß sieht sein kulturelles Prestigeobjekt durch Tietjens Ernennung gefährdet. Er ist sich der Machtverhältnisse zwischen Stadt und Staat und den möglichen Folgen einer Interessengemeinschaft für sein Opernhaus bewusst und drängt zur Klärung des Verhältnisses zwischen StäOp und StaOP in einem Gespräch mit dem Kultusministerium, welches auch im Oktober 1926 stattfindet.[115] Mit Sicherheit hat Becker dem Bürgermeister die Beweggründe seines schnellen Handelns verdeutlicht. Selbstverständlich ist ihm weiterhin an einem guten Einvernehmen gelegen, und die Verwirklichung der Interessengemeinschaft hat auch für das Ministerium und somit auch für Tietjen höchste Priorität. Eine Kooperation kann, aus unterschiedlichen Beweggründen, für alle Häuser natürlich nur von Vorteil sein. Becker und Tietjen sind sich einig, dass der Vertrag mit der StäOp bis 1928 eingehalten werden muss. Aber was ist hierfür der Grund? Becker überrascht OB Böß in diesem Gespräch mit der Tatsache, dass Tietjens Dienstbeginn nicht erst ab dem 01.07.1928 erfolgen soll, sondern, bei der Entwicklung der StaOP nicht unbedingt über-

raschend, bereits ab dem 01.07.1927 – für den Berliner Bürgermeister eine Hiobsbotschaft. Der Abschluss der Interessengemeinschaft (10.01.1927) muss im gegenseitigen Einvernehmen und aus unterschiedlichen Beweggründen unbedingt erfolgen. OB Böß will Tietjen damit an die StäOp binden und das Kultusministerium die StäOp „in Schach [...] halten", denn Bruno Walters künstlerische Erfolge entwickeln sich zu einer bedrohlichen Konkurrenz für die StaOP. Aber wie verhält sich jetzt Tietjen in dieser Situation? Er spielt, vom Kultusministerium weiter unterstützt, ein doppeltes Spiel zu Lasten der Stadt und damit der StäOp. Bruno Walter wird auch für ihn und seine zukünftigen StaOP-Ambitionen zur Gefahr. Immer noch für die StäOp verantwortlich, sind Walters Erfolge auch seine Erfolge. Aber solange er sein Amt an den Berliner preußischen Opernhäusern noch nicht offiziell angetreten hat, die SPR-Kroll noch nicht eröffnet ist und der Umbau der StaOP sich noch in Planung befindet, hält er sich zurück. Eine Konkurrenz kann er der StäOp mit der StaOP noch nicht bieten. Diese Scheinheiligkeit – für die StäOp zu arbeiten und gleichzeitig für die StaOP zu agieren und mit ihr eine Konkurrenz gegen Walter aufzubauen (später auch Tietjen-Diplomatie genannt) – wird in Bezug auf die Umsetzung der Interessengemeinschaft und die Abwicklung der SPR-Kroll 1931 deutlich hervortreten.

Als die Verhandlungen über eine mögliche Interessengemeinschaft in die öffentliche Diskussion geraten, ist sich die Mehrzahl der Rezensenten darüber einig, dass nur die Interessengemeinschaft die einzig mögliche Gewährleistung bietet, sich durch die Konkurrenz nicht gegenseitig zu schaden. Sie verkennen jedoch die unterschiedlichen Beweggründe der beteiligten Partner und die damit einhergehende Machtkonzentration des neuen Intendanten der Preußischen Staatstheater. So schätzt auch die BBZ die Situation fälschlich ein:

> „Eine Personalunion besteht nicht. Schon allein weil Tietjens Vertrag erst 1928 beginnen wird. Man will Tietjen eher gewinnen, aber an eine Fusion ist nicht gedacht. Eine gewisse Interessengemeinschaft besteht ja eh schon. Ob diese ausgeweitet wird wird sich zeigen."[116]

Eine der ursprünglichen Intentionen der Interessengemeinschaft, d.h. eine verwaltungstechnische Fusion der Opernhäuser, liegt jetzt weder im Interesse der Stadt, noch des Staates und muss zugunsten einer eher als Arbeitsstatt Interessengemeinschaft anzusehenden Kooperation (Austausch des Künstlerpersonals und Abstimmung der Spielpläne) sehr schnell aufgegeben werden. Es geht den Preußischen Staatstheatern bei der Koordination der Opernhäuser allein um die Ausschaltung einer mögliche Konkurrenz. So beurteilt der

DDB die Situation, auch wenn alle immer weiter von einer Interessengemeinschaft sprechen:

> „Die Oper ist das schwierigste Problem, das zu lösen ist. [...] Aber Extreme können Geld kosten, und da der Opernleiter der Verwalter fremden, öffentlichen Geldes ist, muß er seinem künstlerischen Ehrgeiz Zügel anlegen, um nicht gegen die Pflichten des ordentlichen Kaufmanns zu verstoßen. Auch mit dem Nachwuchs steht es schlecht. Die wirtschaftlichen Verhältnisse machen eine gründliche Ausbildung des Sängers oder der Sängerin nahezu unmöglich. [...] Er möchte sich noch nicht über die Zukunft äussern. Nur so viel: Ich möchte nur betonen, daß die Städtische Oper sowohl in künstlerischer Hinsicht wie hinsichtlich ihrer Anziehungskraft ihre Existenzberechtigung erwiesen hat. Der Staat muß aber im Sinne seiner Kunstpolitik dafür Sorge tragen, daß seine Institute auf der Höhe sind. Eine Rivalität auf Tod oder Leben hätte den Theatern – das Leben noch schwerer gemacht, als es ohnehin ist. Man ist auf beiden Seiten zur Erkenntnis gelangt, daß für die Viermillionenstadt Berlin drei Opernhäuser nebeneinander, mit gleichem Spielplan und gleichen künstlerischen Zielen zu viel sind. [...] Aus diesem Grunde wurde die Interessengemeinschaft begründet."[117]

Das Berliner Tageblatt (BT) meldet die erfolgreiche Gründung der Interessengemeinschaft im Januar 1927.[118] Becker und Böß einigen sich jedoch erst am 06. bzw. am 13.05.1927 über die Besetzung der Ausschussmitglieder und über Tietjens Dienstbeginn ab der Spielzeit 1927/28 an der StaOP.[119] Im Gegenzug bleibt sein Vertrag an der StäOp bis 1928 erhalten bzw. kann er, „wenn es die Stadt Berlin wünscht", bis 1938 verlängert werden.[120] Dieser Deal zwischen Stadt und Staat hat erst einmal für beide Seiten erhebliche Vorteile. Kurt Singers Insiderwissen können wir aus seinem Aufsatz herauslesen:

> „Lange Diskussionen gingen diesem Beschluß vorher. Diese Kooperation stellt ein Novum dar und wenn diese klappen sollte wäre es enorm bereichernd für die Stadt. An der Repertoirepolitik wird man erkennen, ob Tietjen dieser Aufgabe gewachsen ist. Man hat das Vertrauen, das er beide Institute gleich behandelt und zu weiterem Ruhm führen wird. [...] Sisyphusarbeit die allein im Personellen zu leisten ist. [...] Wir bauen auf die Charakterfestigkeit des Generalintendanten, den die StäOp zum prominentesten Operndirektor Deutschlands gemacht hat. [...] Wir wünschen ihm die Nerven, den Kopf, die Elastizität und die dauernde Stimmung dieses große Werk, das im Dunkel vor uns liegt, zu lichtem Ende zu führen."[121]

Singer führt zusammenfassend weiter aus: Haushaltsbezogen und verwaltungstechnisch bleibt die Hoheit der Häuser gewahrt. In Bezug auf die Spielplanabstimmung und den Künstleraustausch hofft er auf eine edle Konkurrenz. Die StäOp muss in der Kapellmeisterfrage wie auch in der Regie vieles tun; auch ist ein kompetenter Vertreter für Tietjen in der StäOp zu suchen und Ehrgeiz, Eitelkeit und Expansionslust jedes Künstlers müssen im Vorfeld unterbunden werden.

Der Beschluss des + der StäOp über die Gründung der Interessengemeinschaft, ohne die Stadtverordneten vorab darüber in Kenntnis zu setzen, führt am 18.03.1927 zu einer erregten Debatte.[122] Die Interessengemeinschaft entwickelt sich zum Losungswort der Zukunft.[123]

Gleichzeitig erhält Tietjen – wie bereits beschrieben – mit Erlass vom 13.05.1927 (BA, Blatt 2832. U.IV.6566) die oberste Leitung der Preußischen Staatstheater und damit aller Preußischen Staatsopern, somit auch die der Staatsopern Kassel und Wiesbaden und der Berliner preußischen Schauspielhäuser, inklusive des Schiller-Theaters in Berlin. Der Erlass enthält darüber hinaus die Dienstanweisung, dass sämtliche Vorstände in künstlerischen, technischen und Verwaltungs-Betrieben, sowie die übrigen Beamten und Angestellten dieser Betriebe in allen die Dienstverhältnisse betreffenden Angelegenheiten Tietjen unterstehen. Des Weiteren erhält er die Befugnis, über die Annahme von Bühnenwerken, Anstellung und Entlassung des Personals und die Aufstellung der Dienstpläne zu befinden. Mit Erlass vom 31.03.1928 überträgt die Verwaltung einige Monate später darüber hinaus

> „Herrn Tietjen die kommissarische Verwaltung der freien Stelle des Direktors der Generalverwaltung der Staatstheater in Berlin, [...] um Ihnen neben ihrer Eigenschaft und Stellung als Generalintendant die gesamten Befugnisse eines Staatsbeamten zu verleihen. [...] Am 7.4.1928 findet die Beeidigung Tietjens auf die Reichs- und preussische Verfassung statt.“[124]

Somit kann Tietjen zwischen September 1926 und Mai 1927 drei von seinen Sanierungsvorschlägen umsetzen: 1. Die Interessengemeinschaft, 2. die Zentralisierung der Preußischen Staatstheater unter seiner Leitung als GI und 3. die, noch zu beschreibende, Selbständigkeit der SPR-Kroll durch den neuen Leiter Otto Klemperer. Das Kultusministerium hat die richtige Wahl getroffen. Tietjen schafft mit diesen Entscheidungen zu Beginn seiner Generalintendanz 1928 die Voraussetzung für die Umstrukturierung der Berliner Opernlandschaft.

Schon im September 1926 hat das Ministerium, bereits in Abstimmung mit Tietjen, Otto Klemperer[125] als Dirigenten und Leiter der SPR-Kroll gewonnen. Mit ihm glauben die Referenten des Kultusministeriums, die passende Person für die Umsetzung einer Opernstrukturreform, eine „künstlerische Spezialisierung" und die „soziale Kunstpflege" in einem selbständig geführten Opernhaus gefunden zu haben.[126] Für Kurt Singer bedeutet das Engagement Klemperers „einen außerordentlichen Zuwachs", denn er ist „fanatisch", „besessen" und „wird die Ensembleleistungen" zusammenbringen.[127] Andererseits ahnt er die Gefahren, die mit dieser Entscheidung entstehen können. Vier selbstbewusste Dirigenten – Klemperer (SPR-Kroll), Kleiber und Blech (StaOP), sowie Walter (StäOp) – sind zu koordinieren. Jeder wird nicht nur auf bestimmte Werke bestehen, sondern auch das beste Ensemble zusammenstellen wollen. Das hätte zu positiver Konkurrenz führen können. So aber wird sich Tietjen am „Verschiebebahnhof" für die nächsten Jahre ‚die Zähne ausbeißen'.

Neben allen verwaltungstechnischen Reformbestrebungen muss aber auch der alltägliche Opernspielplan in dieser ereignisreichen Spielzeit 1926/27 bewältigt werden. Tietjen hat sich dazu verpflichtet, in der ersten Spielzeit seiner StäOp-Amtszeit das künstlerische Personal zu übernehmen. Nicht zufrieden mit vielen Künstlern wechselt er das Ensemble fast gänzlich aus.[128] Daneben erhalten einige Gastsänger Monatsverträge (Laufzeit ein bis fünf Monate). Damit kommt er den Wünschen vieler Sänger entgegen, die ihre Engagements in Amerika nicht gefährden möchten, und suggeriert der Presse und dem Publikum, eine hohe Zahl von Ensemblemitgliedern verpflichtet zu haben. Er kommt damit aber auch dem Wunsch sämtlicher GMDs – mit Ausnahme Otto Klemperers – nach, die Stars an die Opernhäuser zu binden. Diesen Punkt gilt es, bei aller Kritik an Tietjens Repertoire- und seiner Besetzungspolitik, nie unbeachtet zu lassen.

Wohlwissend, dass Tietjen schon in seiner beratenden Funktion für das Kultusministerium die spätere Befugnis vom 13.05.1927 vorab erhalten hat, übernimmt er sein letztes inszeniertes Werk – vor einer dreijährigen Pause –, Giacomo Puccinis „Turandot" (06.11.1926) von der StaOP, und führt es an der StäOp zu einem beispiellosen Erfolg.[129] Das Team Bruno Walter/Heinz Tietjen/Leo Pasetti erhält einen ebenso großen Publikumszuspruch wie das gefeierte Ensemble mit Mafalda Salvatini,[130] Lotte Schöne, Carl Martin Oehmann[131] und Anton Baumann. Allein in dieser Spielzeit setzt das Haus 31 (1926/27) und in der darauffolgenden Spielzeit zwölf (1927/28) Aufführungen der „Turandot" an. Nur ein Werk erreicht nach dem Ersten Weltkrieg eine derartige Wiederholungsrate pro Spielzeit an der StäOp: „Der Günstling der Zarin".[132]

Bruno Walter ist auch in der Spielzeit 1926/27 der bestimmende, den Premierenanteil prägende Dirigent der StäOp. Allein in den ersten zwei Monaten dirigiert er die Premieren von „Fidelio“ (14.09.1926, L. van Beethoven), „Euryanthe“ (12.10.1926, C. M. von Weber) und „Turandot“ (06.11.1926, G. Puccini). Im März 1927 vervollständigt er seine Premierendirigate mit „Falstaff“ (09.03.1927, G. Verdi) und anlässlich der Hans-Pfitzner-Woche mit „Der arme Heinrich“ (21.03.1927, H. Pfitzner). Die Übernahme zahlreicher Repertoirevorstellungen komplettiert sein enormes Arbeitspensum. Mit dem Wechsel Fritz Stiedrys zur SPR-Kroll und Wilhelm Franz Reuß‘ an das Staatstheater Kassel – beide zur Spielzeit 1927/28 – und somit an Tietjen unterstellte preußische Staatstheater zeigen sich die ersten praktischen Auswirkungen der Interessengemeinschaft. Der ‚Verschiebebahnhof‘ kommt nun doch in Fahrt. Im Mai 1927 entwickelt sich, ausgehend von den Dirigentenkündigungen, der Gründung der Interessengemeinschaft, einigen grundsätzlichen Fragen zur Repertoire- und Besetzungspolitik und über den zu suchenden Stellvertreter Tietjens, – der natürlich das vollständige Vertrauen Walters haben muss – der zweite Disput zwischen Bruno Walter und Heinz Tietjen. Kurz vor Walters England- und Amerikatournee (Ende Mai 1927) kommentiert der GMD die aktuelle Situation in mehreren erbitterten Briefen an Tietjen und verweist auf die ursprünglichen Intentionen ihrer Zusammenarbeit, die er jetzt als gefährdet betrachtet:

> „Nur eins noch: Sie wissen, nicht aus Ehrgeiz, wie es jetzt dargestellt wird, habe ich eine Stellung an der Staatsoper angestrebt. Unser Wahlspruch, unsere Abmachung war: nur gemeinsam. Denn beide sahen wir ein, unsere Kraft lag in der Gemeinsamkeit; wir hatten erkannt: Sie an den beiden Instituten, ich an einem: ausgeschlossen. [...] Das Institut, das Werk meiner aufbauenden Arbeit, in dessen Adern mein Blut kreist, wird nun, statt nach eigenen Gesetzen sich weiter zu entwickeln, einen von den Massnahmen für ein anderes Institut beeinflussten unselbständigen Gang im Schlepptau gehen, mit mir als Schein-Kapitän. Es wird eine schwere und meiner Natur sehr ferne Aufgabe sein, ausser an meine Arbeit auch an den Schutz meines gefährdeten künstlerischen und persönlichen Ansehens zu denken und die Zukunft liegt dunkel vor mir.“[133]

Mit der Gründung der Interessengemeinschaft hat Tietjen diese Gemeinsamkeit auf und die dunkle Zukunft vorgegeben. Schon im Sommer 1927 und somit schon wenige Monate nach Gründung der Interessengemeinschaft hat Tietjen nicht nur Sänger, die für die StäOp vorgesehen sind, an die Preußischen Staatstheater abgegeben, wie z. B. Hans Fidesser, sondern auch die

Kapellmeister Reuß und Zweig an die anderen Preußischen Staatstheater transferiert. Folglich mangelt es an der StäOp an Dirigenten. Zwar findet das Haus, nach zahlreichen Probedirigaten, Robert F. Denzler[134] und Georges Sebastian[135], aber sie sind, nach Ansicht Walters, zu jung, um das enorme Pensum bewältigen zu können. Seinem Wunsch, weitere Dirigenten an die StäOp zu binden,[136] wird Tietjen nicht nachkommen, um seine StaOP-GMDs von der Konkurrenz zu schützen. Als größter Konfliktpunkt stellt sich jedoch die Stellvertreterfunktion Tietjens heraus. Walter reagiert mehr als empfindlich auf eine Zeitungsmeldung der VOS – die sich nachträglich als falsch herausstellt –, in der der Oberspielleiter der StäOp, Dr. Pauly, genannt wird.[137] Dr. Pauly hat sich in den letzten beiden Jahren an der StäOp künstlerisch nicht profilieren können und somit auch keinen Rückhalt. Und so teilt Tietjen in seiner Antwort[138] an Walter die Versetzung Paulys in die Verwaltung der StäOp mit. Wenig später wird Dr. Pauly nach Kassel weggelobt. Gleichzeitig weist Tietjen darauf hin, dass Walters Wunschkandidat Illing, der demnächst aus der Verwaltung ausscheidet, nicht mehr in Frage kommt und Tietjens zukünftiger Vertreter auch eine Vorstandsposition in der StäOp-AG erhalten soll. Deshalb hat die StäOp-AG erst in ihrer nächsten Sitzung eine Entscheidung vorgesehen. Tietjens Favorit, der Regisseur und Theaterleiter Karl Heinz Martin[139], der an der StäOp bereits den „Falstaff" (09.03.1927, G. Verdi) inszeniert hat, steht bereit. Diese Antwort beruhigt Walter nicht. Am 31.05.1927 erhält Tietjen ein weiteres Schreiben Walters mit der desillusionierten Antwort, keine Perspektive mehr an der StäOp zu sehen: „Unsere Wege gehen auseinander [...] aber meine Dankbarkeit für so vieles Gute, was ich von ihnen erfahren – neben dem vielen Schlimmen, das mich so sehr gefährdet – wird bleiben."[140] Tietjen reagiert postwendend und antwortet am 03.06.1927. Er versucht die Wogen zu glätten und alle an ihn gerichteten Vorwürfe zu entkräften. Er hofft, „dass sie [Walter] nur vorübergehend verärgert sind, und dass die schweren Konflikte, von denen Sie sprechen und ihre wiederholte Frage: ‚Was nun?' keine Kampfansage bedeutet". Die Vorwürfe haben Tietjen derart getroffen, „dass die Belastungsprobe diesmal bis an den Rand meiner physischen Kräfte ging." Tietjen ist gekränkt und fragt Walter „ob er glaubt jemals in seinem Leben noch einmal einen Intendanten zu finden, der so bedingungslos die eigene Person hinter die ihrige stellen würde wie ich es tat".[141]

In diesem Brief wird auch die Verlegung der Premiere von „Der Prophet" von Giacomo Meyerbeer auf den 26.04.1927 angesprochen. Bedingt durch Tietjens Abwesenheit – er ist ursprünglich für die Regie vorgesehen und Walter soll dirigieren. Regie führt dann Eberhard Müller und für das Dirigat zeichnet Wilhelm Franz Reuß verantwortlich. Tietjen begründet seine Absage:

> „Es war ein verhängnisvoller Zufall, dass gerade in den acht Tagen der Bühnenproben sich Dinge abgespielt haben zwischen Auswärtigem Amt Paris und Auswärtigem Amt Berlin und zwischen der Bühnengenossenschaft und dem Kultusministerium, die akut in langen Sitzungen erledigt werden mussten, da sehr große Gefahren im Anzug waren. Ich darf mich über diese Dinge nicht Auslassen".[142]

In der Argumentation für die Verschiebung des „Propheten" zeigt sich deutlich, dass Walters Einschätzung über Tietjens zukünftige Prioritätensetzung zutrifft, nicht auf die StäOp, sondern auf die Preußischen Staatstheater und das Kultusministerium zu setzen. Walter sieht und erkennt klar und deutlich Tietjens zukünftigen Aktionsschwerpunkt. Noch hält aber der Burgfrieden.

Im Mai 1927 beginnt sich die ‚Rotationsmaschine' für die Spielzeit 1927/28 weiter und schneller zu drehen. Paul Bekker wechselt vom Staatstheater Kassel zum Staatstheater Wiesbaden. Für ihn holt Tietjen Ernst Legal aus Darmstadt – Nachfolger Legals in Darmstadt wird Carl Ebert, der ab 1931 Intendant der StäOp werden wird – dem Tietjen Dr. Pauly zur Seite stellt.

Spielzeit 1927/28

Die StaOP spielt während des Umbaus im Krollhaus. Vorgesehen ist die Wiedereröffnung für den Beginn der Spielzeit 1927/28. Gleichzeitig ist die Eröffnung der SPR-Kroll geplant. Doch der Umbau der StaOP verzögert sich erheblich. Demzufolge müssen sich in dieser Spielzeit die SPR-Kroll und die StaOP die Vorstellungen in der SPR-Kroll bis zur noch festzulegenden Wiedereröffnung teilen.

> „Es war also jetzt der groteske umgekehrte Fall von früher eingetreten, mußte man damals mit e i n e m Personal einen Doppelbetrieb in zwei Häusern bestreiten, so hatte man jetzt zwei Ensembles aber nur ein Haus!"[143]

Damit sind Konflikte vorprogrammiert. Tietjen muss sein Personal auslasten und setzt es ab 1927/28 verstärkt an der StäOp ein. Allerdings betrifft es eher die ‚zweite Garnitur'. Trotzdem verkauft Tietjen diesen Austausch als eine positive Auswirkung der Interessengemeinschaft zugunsten der StäOp. Im Krollhaus treffen jetzt zwei Welten aufeinander, die Tietjen eigentlich trennen will. Moderne gegen Tradition, Ensemblekunst gegen Starkult, Frack gegen Anzug; unterschiedliche soziale Schichten treffen sich in einem Opern-

haus. Eitelkeiten, aber vor allem Positionskämpfe der GMDs wechseln sich ab mit dem Gerangel um die besten Sänger, die besten Werke, die besucherstärksten Aufführungstage. Tietjen hat zu bändigen, zu koordinieren und zu schlichten.[144]

Mit dem Abschluss des zweiten Nachtragsvertrages mit der Kroll Wirtschaftsbetriebs GmbH und der Besucherorganisation der Volksbühne am 14.05.1927[145] schafft das Kultusministerium die Voraussetzungen für die Verlängerung der Bespielung und der Eröffnung der SPR-Kroll, der sogenannten Krolloper. Mit dem Pachtvertrag, dem Engagement Klemperers und einem kleinen, wenn auch noch unvollständigen Ensemble sind erste Voraussetzungen für die später immer als legendär titulierte Krolloper geschaffen. Monatelang werden sowohl die SPR-Kroll als auch die Mitglieder der StaOP in einem Haus gemeinsam spielen müssen, da sich die Eröffnung der StaOP bis zum April 1928 verzögert.

Somit kann auch die Spielzeit 1927/28 nicht als ereignisarm bezeichnet werden. Wieder einmal soll Dr. Kurt Singer mit seiner immer noch unerschütterlichen Einstellung, die mit Sicherheit die Mehrheit der „StäOp"-Mitglieder und Besucher teilt, zitiert werden: „Alle ruhen sich aus für die folgenden Spielzeiten. Die Interessengemeinschaft wird ihre ersten Auswirkungen im Herbst 1927 zeigen. Keine der Opernhäuser wird den anderen das Wasser abgraben."[146]

Am 19.10.1927 erhält Heinz Tietjen im „Rittersaal" der StaOP seine feierliche Einführung und damit quasi den Ritterschlag für das GI-Amt.[147] Zahlreiche Gäste[148] lauschen seinem Dank an den Minister und die Mitglieder der StäOp-AG. Tietjen verspricht, er „werde das ihm entgegengebrachte Vertrauen durch volle Hingabe an die seiner Führung anvertrauten Operninstitute rechtfertigen" und in unverbrüchlicher Solidarität mit allen seinen Mitarbeitern nur der Kunst dienen. „Die Brücke, die uns allen die Freude an unserem schweren und verantwortungsvollen Amt und die Begeisterungsfähigkeit für den Beruf bringen kann, heisst: Menschtum".[149] Sein Dank, insbesondere an die Mitglieder der StäOp-AG gerichteter, ist eher als taktischer Schachzug zu werten. Taktisch insofern, als die Aufsichtsratsmitglieder seinen Vertragsbruch notwendigerweise akzeptieren und weil natürlich nur er um seine zukünftigen Prioritäten wirklich weiß. Sein „Menschtum", in Grundzügen gelernt und geschult am humanistischen Gymnasium Wiesbaden, haben wir im Laufe der nächsten Jahre, insbesondere im Zeitraum 1931 bis 1945, zu hinterfragen. Sicherlich hat er im Humanisten und Kultusminister Becker einen guten Gesprächspartner gefunden – immer wieder betont Tietjen sein gutes Einvernehmen mit ihm beim Teeplausch am Kamin[150] – aber es werden im Folgenden auch andere Seiten aufzuzeigen sein.

Tietjen verlässt sein Büro in der StäOp und zieht in den Verwaltungstrakt der StaOP in der Oberwallstraße und verdeutlicht mit dem Umzug seinen zukünftigen Arbeitsmittelpunkt. Die neue und ungewohnte Arbeitssituation an der StaOP beschreibt er anschaulich:

> „Das klingt sehr einfach und wohl auch sehr schön, war aber wahnsinnig schwer, denn ich hatte nunmehr mit einem streng preußisch erzogenen, also ausgezeichneten, im preußischen Sinne glänzenden Beamtenpersonal zu tun und nicht mehr mit Angestellten, die man, wenn es gerade nicht mehr ging, entlassen konnte. Einem Beamten konnte man nicht kündigen. Das gab es nicht. Ich zog ein, und es lief mir erst mal kalt den Rücken runter, denn ich hatte so etwas ja noch nicht erlebt. [...] Ich hatte in Trier, in Saarbrücken, in Breslau die Verwaltung selbst geführt, kaufmännisch und locker. Jetzt kam ich in einen Apparat hinein, der zunächst einmal eine Wand bedeutete. [...] Alte Gesetze, noch von Friedrich dem Großen, in französisch abgefasst waren zu befolgen. [...] Ich muß zu meiner Schande bekennen, daß ich das nie an meine Künstler weitergegeben habe, denn sonst wären einige, man kennt doch immer seine Häschen sehr genau, doch hier und da mal heiser geworden."[151]

Er hat sein Imperium neu zu ordnen, zu steuern und über alle sichtbaren und unsichtbaren Klippen zu führen. Alle ihm unterstehenden Opernhäuser profitieren zunächst von einem in der Sanierungs- und Haushaltspolitik und an privat geführten Theatern groß gewordenen – mit jeder Reichsmark kalkulieren könnenden – und auch künstlerisch versierten Theaterpraktiker. Wie von Schillings steht Tietjen administrativ wenig erfahrenen Kommunalbeamten oder Politikern gegenüber, die es nicht gelernt haben, Theater oder Opernhäuser verwaltungstechnisch kooperierend zu führen und künstlerische Leistungen zu beurteilen. Diesen Nachteil nutzt Tietjen immer wieder zu seinem Vorteil aus. Aber: Der wesentliche Unterschied zu von Schillings liegt an Tietjens langjährigen unternehmerisch geschulten Praxiserfahrungen in der Führung und im Umgang mit den Aufsichtsgremien der Theater, aber vor allem in seinen eingeführten Strukturveränderungen der ihm unterstellten Opernhäuser. Tietjen bietet dem Kultus- und Finanzministerium diese Kompetenzen in einer Person: in der Öffentlichkeit zurückhaltend, auch hier wieder anders als sein Vorgänger von Schillings, und wenn es geboten erscheint, verständnisvoll und verbindlich, aber trotzdem zielbewusst seine eigene Karriere verfolgend; Institutionen, Politiker und Künstler gegenseitig ausspielend, die StäOp scheinbar integrierend und die repräsentative StaOP in ihrer Geltung festigend und Bayreuth fest im Blick. Diese Charaktereigenschaften, Verhaltensweisen und Motive lassen ihn ein Opern-Kulturimperi-

um aufbauen, das seinesgleichen suchen wird. Sein Privatleben opfert Tietjen der Karriere.

Frau und Kind leben in Wiesbaden. Sie haben kaum Kontakt zu Tietjen; er unterstützt sie minimal finanziell. Die Aufrechterhaltung einer privaten Bindung kommt für Tietjen genauso wenig in Frage wie seinerzeit zu seiner Mutter. Er lebt für seine Karriere. Diese verfolgt er zielstrebig. Fast jedes Mittel ist ihm hierzu recht.

Wenn auch die StäOp immer offensichtlicher unter dem unmittelbaren Einfluss des Preußischen Kultusministeriums gerät, das dieses städtische Opernhaus zu einem bloß strategischen Kalkül seiner Kulturpolitik degradiert, so profitiert sie zumindest in dieser Spielzeit im erheblichen Maße von der Interessengemeinschaft. Die Eröffnung der im Umbau befindlichen StaOP verzögert sich vom Spielzeitbeginn 1927/28 auf Weihnachten 1927, dann auf den 15.03.1928 und erfolgt letztendlich erst am 28.04.1928. Da die Eröffnung der SPR-Kroll zum 19.11.1927 geplant ist und auch pünktlich eröffnet werden soll, bespielt Tietjen die Oper am Platz der Republik weiterhin auch mit der StaOP an vier Tagen in der Woche – natürlich nicht am immer schwachbesuchten Montag, sondern am besucherstarken Sonntag. Auch die SPR-Kroll muss den Vertrag mit den Besucherorganisationen,[152] die ihre Abonnenten mit zahlreichen geschlossenen Vorstellungen und den wenigen schon vorhandenen Werken befriedigen will und soll, erfüllen. Auch die Verträge der Künstler haben die Häuser einzuhalten, und so profitiert vor allem zunächst die StäOp, im Rahmen der Interessengemeinschaft, von den unbeschäftigten Künstlern der StaOP.

Auch der vereinbarte Burgfrieden zwischen Tietjen und Walter – Walter wird gebeten, die Umsetzung der Interessengemeinschaft abzuwarten – kommt der StäOp noch in dieser Spielzeit zugute. Allerdings müssen für die ersten vorgesehenen Premieren in der StäOp „Der Wasserträger" (29.08.1927, L. Cherubini) und „Djamileh"/„Cavalleria rusticana" (15.09.1927, G. Bizet/P. Mascagni) die neu engagierten Dirigenten Robert F. Denzler und Georges Sebastian einspringen. Bruno Walter meldet sich krank. Der Stellvertreter Tietjens ist immer noch nicht bestimmt. Endlich melden die Berliner Volkszeitung (BVZ) und die VOS (22.10.1927)[153], dass die Wahl zum stellvertretenden Intendanten auf Dr. Kurt Singer gefallen sei, der mit Sicherheit weder ein Wunschkandidat Bruno Walters noch Tietjens ist. Die Mehrheit der Aufsichtsratsmitglieder hat sich anders entschieden. Für Singer spricht jedoch, dass er nicht nur ein versierter Opernfachmann, sondern durch seine Aufsichtsratstätigkeit an der StäOp sowie seine Mitgliedschaft in der Kunstdeputation und der Interessengemeinschaft ein ausgewiesener Kenner des ihm jetzt anvertrauten

Opernhauses ist. Bereits zum 02.11.1927 erhält er den zweiten Vorstandssitz der StäOp-AG, obwohl er sein Stellvertreteramt erst zur Spielzeit 1928/29 antreten wird.[154] Tietjens und letztendlich auch Walters Wunschkandidat Karl Heinz Martin erhält, quasi als Kompensation, Regieverträge an der StäOp und am Preußischen Schauspielhaus. Es kommt nie zu einer Zusammenarbeit zwischen Dr. Singer und Bruno Walter. Ihre künstlerischen Auffassungen sind zu verschieden. Walters Hoffnung, einen künstlerischen Ersatzpartner für Tietjen zu finden, erfüllt sich mit Singer nicht. Letztendlich findet Bruno Walter in Karl Heinz Martin als Regisseur den für ihn kongenialen neuen Partner. Beide sind in den nächsten zwei Spielzeiten für sieben Produktionen[155] verantwortlich und infolgedessen für fast alle Bruno-Walter-Premieren. Karl Heinz Martin inszeniert auch den Kassenfüller dieser Spielzeit „Johnny spielt auf" (08.10.1927, E. Krenek). Nach der Uraufführung wird diese ‚Zeit-Oper' an 60 Häusern angenommen, gespielt und von den Besuchern bejubelt. Die „glänzend aufgemachte Jazzrevue"[156] trifft den Nerv der Zeit. Die Aufführung „war am glänzendsten in der Inszenierung", aber sie zeigt auch „Die Neger-Lustszene, das ekligste, was man sich auf diesem Gebiet denken kann",[157] so der konservative Rezensent der Zeitschrift für Musik (ZfM). Für die Nationalsozialisten wird diese Oper zum Symbol für die „Schmuddel-" und „Nigger"-Kultur der zwanziger Jahre. Der schwarze Saxophonist Johnny symbolisiert auf dem Plakat für die Ausstellung „Entartete Musik" die von den Nationalsozialisten verhasste Subkultur. „Johnny spielt auf" erfüllt die Sensationslust der Besucher. Neuartige Jazzrhythmen füllen die Opernhäuser und so auch die StäOp mit 24 Aufführungen in dieser Spielzeit, aber nur fünf in der folgenden. Nach Tietjens Inszenierung der „Turandot" wird Karl Heinz Martins „Johnny spielt auf" der zweite große und vor allem der lukrativste Erfolg in der jungen Tietjen-Ära der StäOp.

Ursprünglich ist Tietjens Amtseinführung zur Wiedereröffnung der StaOP geplant. Erhebliche bauliche Verzögerungen – damit einhergehend eine Verdreifachung der vorgesehenen Baukosten[158] – haben zur Konsequenz, dass die StaOP erst am 28.04.1928 eröffnet werden kann. Nach einer siebentägigen Schließung der SPR-Kroll – ein einmaliger Vorgang innerhalb der Preußischen Staatstheater – eröffnet die SPR-Kroll, also die „Republikoper" mit „Fidelio" (19.11.1927, L. van Beethoven). Schon die erste Premiere ist nicht nur ein gesellschaftliches Ereignis, sondern führt sofort zur Polarisierung und ersten lautstarken Auseinandersetzung.[159] Rezensenten und ein nicht unerheblicher Teil des Publikums nehmen auch die weiteren Premieren zum Anlass, heftige Kritik oder begeisterte Zustimmung zu äußern. Das Publikum teilt sich schon nach der ersten Premiere in zwei Lager. Es kritisiert nach den ersten Premieren

den doch sehr speziellen Spielplan bzw. die Wiedergabe bekannter Werke in der Interpretation der Neuen Sachlichkeit.[160] Die mangelnde Präsenz bekannter Künstler und das junge und teilweise den Anforderungen noch nicht gewachsene Ensemble führen relativ schnell dazu, dass die Abonnenten ihre Karten nicht abnehmen oder der freie Verkauf ins Stocken gerät.

Klemperers anfänglicher Enthusiasmus, seine nach Meinung der Kritiker falsch verstandenen, ehrgeizigen Ziele der Ensemblebildung (wochenlange Proben zermürben das Ensemble) und die Aktualisierung der Werke durch den Dramaturgen des SPR-Kroll Hans Curjel[161] überfordern ihn angesichts der Anforderungen, die die Verwaltung eines Opernhauses verlangt, und führen zu öffentlich nicht zugegebenen Depressionen und letztendlich zur Aufgabe des Direktorenpostens zum Ende der Spielzeit.[162]

Tietjen sieht sich zur erneuten Rotation bzw. neuer Aufgabenverteilung seiner Führungskräfte gezwungen und entscheidet sich für Ernst Legal aus Kassel als Nachfolger für Klemperer an der „Republikoper".

Gerade in einer Situation, in der die StaOP durch den verzögerten Umzug in das Stammhaus vielen Künstlern keine Aufführungsmöglichkeiten bieten kann und die Einnahmen an der SPR-Kroll wegbrechen, mahnen die Ministerien wieder Einsparungen an. Tietjen sieht sich gezwungen, die Honorare und auch die Anzahl von Gastspielsängern zu reduzieren, um somit sein Personal besser koordinierend zu beschäftigen. Ein Gastspiel in Schlesien erweitert die Beschäftigungsmöglichkeiten der Künstler und ergänzt das verringerte Repertoireprogramm. So teilt er allen Direktoren der Staatstheater mit, dass „eine sparsame Wirtschaft oberster Grundsatz der Verwaltung sei"[163] und fordert alle auf, diesem Grundsatz Folge zu leisten.

Gerade an der StaOP ist die Planung eines Spielplanes, laut Tietjen, infolge der fortwährenden Verzögerungen der Eröffnung mehr als schwierig. Viele Repertoirewerke aus der StaOP sind in der SPR-Kroll aufgrund vollkommen unterschiedlicher Bühnenmaße nicht aufzuführen, und so bleibt das Repertoire enorm eingeschränkt. Darüber hinaus können bis zur Eröffnung der StaOP – jetzt im April 1928 – bedingt durch die Aufführungen der Krolloper, wesentlich weniger Premieren als üblich an der provisorischen Spielstätte oder auch im Schauspielhaus präsentiert werden.[164] Für die StaOP und die SPR-Kroll verfügt Tietjen, darauf wird er zur Schließungsdebatte der SPR-Kroll immer wieder verweisen, über einen gemeinsamen Etat. Die Premierenanzahl für beide Häuser ist genauso hoch. Der wesentliche Unterschied liegt allerdings in der Einnahmesituation. Da die SPR-Kroll durch den Volksbühnenvertrag mit wesentlich weniger Einnahmen zum Gesamtetat beiträgt, müssen sich diese zwangsläufig verringern. Der unattraktive

Spielplan der StaOP lässt die Besucher auch nicht unbedingt in die StaOP strömen.

Kurz vor der Eröffnung der StaOP erhält Tietjen die endgültige Übertragung aller Rechte und Pflichten und damit „die gesamten Befugnisse" eines Staatsbeamten für die „freie Stelle des Direktors der Generalverwaltung der Staatstheater in Berlin".[165] Damit unterstehen ihm auch das Schauspielhaus und das Schiller Theater. Jetzt betreut er fünf Opernhäuser und zwei Schauspielhäuser. Was kann jetzt noch kommen?

Die Eröffnung der StaOP und die Koordination der Preußischen Staatstheater nehmen ihn so in Anspruch, dass er den Wunsch der Handels-Hochschule, einen Vortrag mit dem für Berlin wichtigen und neuen Thema „Musikleben und Fremdenverkehr" zu halten, wegen „großer Arbeitsüberlastung" ablehnen muß.[166] Für die Eröffnung der StaOP plant Tietjen die Wiedergabe der Straussoper „Der Rosenkavalier" oder die Uraufführung von „Die Ägyptische Helena".[167] Die Uraufführung der letztgenannten Oper vergibt Strauss letztendlich zum 06.06.1928 nach Dresden.[168] Allerdings muss er nach der Berliner Aufführung am 07.10.1928 wegen der von Leo Blech wiedergegebenen „üppigen Klangpracht" der Partitur, der „pomphaften Ausstattung" und einem „großartigen" Ensemble einsehen, dass diese Entscheidung falsch gewesen ist. Tietjen ist mehr als geschmeichelt, als ihm Richard Strauss, quasi als Kompensation, später die Partitur widmet.[169] Die Eröffnung des umgebauten Opernhauses feiert Berlin mit der „Zauberflöte" (28.04.1928, W. A. Mozart), „Die Meistersinger von Nürnberg" (29.04.1928, R. Wagner) und „Der Rosenkavalier" (30.04.1928, R. Strauss). Es bleiben für diese Spielzeit nur noch zwei glanzlose Monate in der umgebauten StaOP; man spielt einige alte Repertoirewerke weiter. Das Publikum verweigert sich den angestaubten Wiedergaben und meidet das Haus. In dieser Zeit dirigiert der GMD Leo Blech einen großen Teil des Repertoires und kämpft gegen den Publikumsverlust an. Dementsprechend selbstbewusst verhandelt er um seine Vertragsverlängerung, die ihm auch unter besseren Bezügen gewährt wird. Selbstbewusst hält er fest: „Es gibt in Berlin zurzeit keinen Vertreter meines Faches, der sich grösserer und eindeutigerer Erfolge, zu erfreuen hat, wie ich."[170]

Tietjen ist seit seinem offiziellen Amtsantritt auch häufiger in Kassel und Wiesbaden; besucht anfangs Premieren und kümmert sich um die jeweiligen Haushaltsplanungen. Er wahrt die Selbständigkeit der Institute, mischt sich zunächst nicht in die Spielplanpolitik der Häuser ein – jedenfalls sind für die erste Zeit keine Aktivitäten in dieser Hinsicht aufzufinden – und versucht, die Haushalte zu konsolidieren.

Schon vor seiner Intendanz in Kassel gilt Bekker als der Wegbereiter der Opern Schrekers und überhaupt der Moderne der zwanziger Jahre und als bekannter Autor von Biografien, wie z.B. über L. van Beethoven, sowie von Standardwerken wie die „Deutsche Musik der Gegenwart". Darüber hinaus ist er anerkannt als „unbestechlicher Kritiker"[171] der Frankfurter Zeitung. Mit einem profunden Wissen angetreten, am Anfang noch ungeübt im Umgang mit der Administration, doch als Intendant schnell eingearbeitet, wird er von der Fachwelt mit seinen Premieren der „Zauberflöte" (W. A. Mozart) und „Fidelio" (L. van Beethoven), der Erstaufführung von Franz Schrekers „Die Gezeichneten" und der Uraufführung von Ernst Kreneks „Orpheus" beobachtet und schnell respektiert. Er engagiert den jungen Ernst Krenek, der später mit „Johnny spielt auf", auch an der StäOp, Triumphe feiert, mit zahlreichen Werken an der SPR-Kroll vertreten ist und als künstlerischer Beirat und Dramaturg am Staatstheater aktiv am Spielplan mitwirkt. Während Bekker von der Fachwelt hohe Anerkennung erfährt und Leo Kestenberg sich in der Wahl bestätigt fühlt, folgt ihm das Kasseler Publikum nicht.

> „Die Kasselaner haben zu ihren vielen sonstigen unangenehmen Eigenschaften auch noch die, daß sie zu ihnen unbekannten Künstlern ebensowenig Vertrauen zeigen wie zu unbekannten Werken, selbst wenn beide außerhalb Kassels die größten Erfolge zu verzeichnen haben."[172]

Bekker, vom Publikum nicht geschätzt, aber von der Fachwelt hofiert, ist vom Ministerium trotzdem als Intendant für den jetzt notwendig werdenden Wechsel (ab 1927/28) an das größere Haus in Wiesbaden vorgesehen. Sein Rückhalt im Kultusministerium, vor allem bei Leo Kestenberg, ist gewachsen, und dem trägt Tietjen mit Bekkers Berufung Rechnung. Während die Einnahmesituation des Preußischen Staatstheaters Kassel – im Gegensatz zu Berlin – sich zunächst als stabil darstellt, verändert sich das Bild 1927 rapide. Da das Schauspiel von Bekker, ebenso wie von Tietjen, eher nebenher gepflegt wird – kommt es zu Publikumsrückgängen; so erfolgt der Wechsel nach Wiesbaden für Bekker zur richtigen Zeit.

Selbständigkeit gewohnt und mittlerweile in die administrativen Abläufe eines Staatstheaters eingearbeitet, beschwert er sich über einen ministeriellen Ad-hoc-Besuch Tietjens und seine darauf folgende Berichterstattung vom April 1928. Sein Förderer Leo Kestenberg antwortet ihm postwendend beruhigend:

> „Sie wissen, daß ich ihrer künstlerischen Arbeit in Wiesbaden mit aufrichtiger Sympathie folge, daß ihr consequenter Aufbau mich mit größtem Respekt erfüllt. [...] Herr Tietjen hat mir außerordentlich befriedigt über seinen Besuch bei ihnen berichtet. Auch er sagte mir, daß er von dem stetigen Aufstieg des von ihnen geleiteten Theaters überzeugt ist. [...] Ich bitte Sie daher, davon überzeugt zu sein, daß derartige Berichte verhältnismäßig einflußlos bleiben, solange das Ministerium Vertrauen zu leitenden Persönlichkeiten besitzt. Dieses Vertrauen bleibt unerschüttert, wenn man sich einer konsequent vorgehenden, in sich gefestigten Persönlichkeit gegenübersieht. […] Durch die Tatsache, daß Herrn Tietjen auch die bisherigen Geschäfte des Verwaltungsdirektors übertragen sind, ist eine elastischere Handhabung des ganzen Apparates gewährleistet."[173]

Für Bekker holt Tietjen Ernst Legal aus Darmstadt nach Kassel. Am 27.05.1927 erhält er einen Drei-Jahres-Vertrag als Intendant.

> „Legal, ein impulsiver, mit allen Nöten des Personals verständnisvoll vertrauter Künstler, warmherzig und humorvoll, wenn nötig aber auch absolut herrschend, hatte das Ziel: gute Aufführungen, Vertrauen des Publikums, Klärung der zeitgenössischen Dichtung anzustreben".[174]

Legal versucht, das Publikum wieder für das Kasseler Theater zu begeistern. Inszenatorische Experimente meidet er. Damit ist in Kassel ein solides Mittelmaß angesagt. Als Regisseur zeigt sich Legal als handwerklich versiert und auf Ensemblekultur bedacht. Seine Inszenierungen der „Meistersinger von Nürnberg" (R. Wagner), „Tristan und Isolde" (R. Wagner) und „Cardillac" (P. Hindemith) sowie „Armer Columbus" (E. Dressel) kommen beim Publikum gut an. Im Schauspiel hinterlässt Legal, obwohl selbst Schauspieler, keine nennenswerten Aufführungen. Dazu bleibt ihm allerdings auch nur wenig Zeit, denn schon am 01.07.1928 beruft man ihn als Operndirektor nach Berlin an die SPR-Kroll. Was bezweckt Tietjen ausgerechnet mit dieser Wahl? Legal, kein Freund inszenatorischer Experimente, eher solide arbeitend, an der SPR-Kroll? Dies scheint eine mehr als fragwürdige Wahl für die Aufgaben zu sein, die sich das Ministerium für die SPR-Kroll vorstellt. Aber Tietjen hat andere Interessen. Er will und muss die SPR-Kroll konsolidieren. Verringerte Einnahmen aus der ersten Saison haben Auswirkungen auf den für die StaOP zur Verfügung stehenden Gesamtetat. Dazu, glaubt Tietjen, muss die SPR-Kroll von Experimenten der Neuen Sachlichkeit weitgehend freigehalten und mit einem Spielplan, der mehr aus Standardwerken besteht, komplettiert werden. Ein drittes Opernhaus mit Standardwerken ist nicht existenzfähig und wird als erstes in Frage gestellt und