

Burcu Dogramaci

Künstlerischer Dialog im Exil

Clemens Holzmeister und Carl Ebert in der Türkei

Der Gang ins Exil und die Flucht vor der nationalsozialistischen Diktatur bedeuteten für jeden Emigranten eine tiefe Zäsur in Leben und Schaffen. Nur wenige konnten ihre Tätigkeit im Exiland fortsetzen. Zu den beruflich erfolgreichen Künstleremigranten gehörten der Architekt Clemens Holzmeister und der Regisseur Carl Ebert, deren Wege sich in den dreißiger Jahren des vergangenen Jahrhunderts in der Türkei erneut kreuzten.¹ Während Holzmeister bereits seit Ende der zwanziger Jahre als Staatsarchitekt im Dienste der kemalistischen Regierung die architektonische Genese Ankaras geprägt hatte und erst durch die Annexion Österreichs zum Emigrantendasein gezwungen wurde, gelangte Carl Ebert erstmals als Exilant in die Türkei. Ebert wurde als Spezialist für die Gründung einer Hochschule für Musik und Theater in Ankara verpflichtet und prägte zwischen 1936 und 1947 eine ganze Generation an türkischen Studenten, die zu Sängern, Musikern und Regisseuren ausgebildet wurden. Auch Holzmeister unterrichtete neben seiner Bautätigkeit an der Technischen Universität zu Istanbul und leistete somit einen grundlegenden Beitrag zur künstlerischen Erziehung junger Architekten. Gemeinsam planten Holzmeister und Ebert drei Theaterinszenierungen, von denen der Regisseur in Ankara zwei zur Auf-führung brachte. Holzmeister lieferte die Bühnenbildentwürfe und knüpfte damit an seine Erfahrungen bei den Salzburger Festspielen an. Gemeinsam ersannen Holzmeister und Ebert auch ein Konzept für ein Idealtheater, das am Taksimplatz in Istanbul lokalisiert sein sollte, jedoch nicht verwirklicht wurde. Die bislang weitgehend unbeachtete Zusammenarbeit zwischen dem Architekten und dem Theaterkünstler ist beispielhaft für einen erfolgreichen künstlerischen Austausch, der auch unter den besonderen Bedingungen des Exils gelingen konnte. Dabei bilden die Projekte von Ebert und Holzmeister keine Einzelfälle. In der Türkei ging die Reformierung von Musik, Oper und Theater mit einer architektonischen Erneuerung des Staates einher. Auf der Basis von Gutachten, die von ausländischen Experten wie Paul Hindemith und Carl Ebert erstellt wurden, initiierte der türkische Staat die Errichtung neuer Gebäude wie Opern- und Theaterhäuser, mit der wiederum westeuropäische Architekten beauftragt wurden. Damit entstand eine Grundlage für ein interdisziplinäres Zusammenwirken von Künstlern verschiedener Gattungen.

Wege ins Exil

Bereits im Herbst 1933 hatte es im türkischen Unterrichtsministerium Beratungen mit Musikexperten zur Gründung eines Konservatoriums in Ankara gegeben, deren Ergebnisse im Juni 1934 in einem Gesetz artikuliert wurden.² Im Frühjahr 1935 gewann das türkische Unterrichtsministerium den Komponisten Paul Hindemith zum Berater. Den Kontakt hatte der für viele künstlerische Berufungen verantwortliche Ministerialbeamte Cevat Dursunoglu³ geschaffen. Hindemith wiederum empfahl als Spezialisten für Theater den Emigranten Carl Ebert, der zu jener Zeit bereits seine deutsche Heimat aus politischen Gründen verlassen hatte und in Florenz, Buenos

Aires und im englischen Glyndebourne inszenierte. Ebert gehörte zu den wenigen Künstlern, die sich in jeder ihrer Exilheimaten eine neue Existenz aufbauen konnten und in mehreren Ländern gleichzeitig tätig waren. Gemeinsam mit Fritz Busch baute er seit 1934 die Opernfestspiele in Glyndebourne auf. Parallel zu dieser Tätigkeit reiste Ebert zwischen Februar 1936 und 1939 mehrere Male für Monate in die Türkei, um dort als Berater und Begründer einer Hochschule für Theater und Oper zu arbeiten. Auf der Basis eines von ihm verfassten Gutachtens beauftragte Kemal Atatürk ihn mit dem Aufbau der Theater- und Opernabteilung eines Konservatoriums, das bereits, nach Auswahlprüfungen im Mai und Oktober 1936, am 1. November desselben Jahres seine Tätigkeit im Rahmen der alten »Musiki Muallim Mektebi« aufnahm.⁴

Für Clemens Holzmeister war die Türkei längst keine terra incognita mehr, als er durch die Annexion Österreichs 1938 zur Emigration gezwungen wurde. Bereits seit 1928 hatte er im Auftrag der kemalistischen Regierung zahlreiche Ministerien und repräsentative Gebäude in Ankara errichtet und die neue Hauptstadt der Türkei architektonisch geprägt. Über viele Jahre pendelte er zwischen der Türkei, Österreich und Deutschland, unterrichtete an den Akademien in Wien und Düsseldorf und realisierte zahlreiche Auftragsarbeiten. Nach seiner einstweiligen Enthebung vom Dienst an der Akademie der Künste in Wien am 13.2.1938 entschloss sich Holzmeister, seinen Wohnsitz in die Türkei zu verlegen. Sicherlich bewog ihn auch das Großprojekt des Neubaus eines Parlaments für Ankara dazu – Atatürk persönlich hatte ihm den Auftrag erteilt –, sich für die Emigration in die Türkei zu entscheiden.⁵ Holzmeister versammelte eine Gruppe von Architekten, darunter Fritz Reichl und Stefan Simony, an seinem Wohn- und Arbeitssitz Tarabya bei Istanbul. Von hier aus koordinierte er seine verschiedenen Bauaufgaben, die ihn immer wieder nach Ankara brachten. Holzmeister, der äußerst vernetzt arbeitete, entwickelte nicht nur Projekte mit anderen Architekten, sondern suchte auch die interdisziplinäre Zusammenarbeit mit Carl Ebert. Die beiden planten und realisierten verschiedene Theaterprojekte und konzipierten einen Theaterbau für Istanbul.

Erfahrungen als Bühnenbildner und Theaterarchitekt hatte Holzmeister bereits in Salzburg und Wien gesammelt. In der Türkei jedoch, die nicht nur architektonisch im Aufbruch begriffen war, sondern in der auch um eine Etablierung und Neuformulierung von Theater und Oper gerungen wurde, fanden Holzmeister und Ebert eine außergewöhnliche Situation für ihr Zusammenwirken vor: Es galt, eine Bühnenkultur mitzugestalten, bei der kaum auf eigene türkische Traditionen zurückgegriffen werden konnte.

Theaterprojekte für Ankara

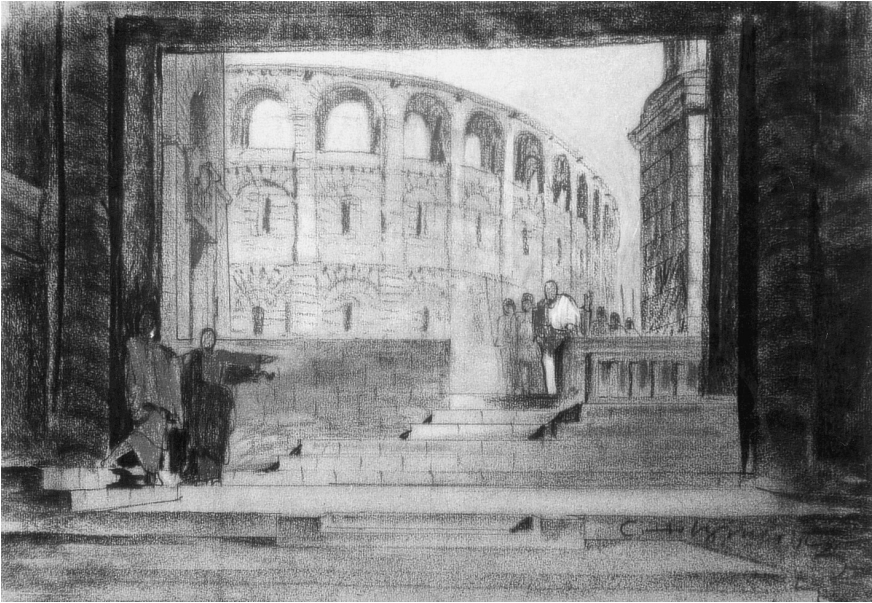
Als Leiter der Schauspielabteilung des neu gegründeten Konservatoriums in Ankara stellte Carl Ebert seit 1939 erstmals ein akademisch ausgebildetes türkisches Ensemble an Studenten und Graduierten zusammen, das auf einer provisorischen Theaterbühne⁶ – noch hatte die türkische Hauptstadt kein Opern- oder Schauspielhaus – ein Repertoire an klassischen Opern und Theaterstücken zur Aufführung brachte. Der technische Apparat war reduziert, das Budget begrenzt, und vor allem galt es, ein Publikum zu bedienen, das bislang kaum mit europäischer Theater- oder

Opernliteratur in Berührung geraten war.⁷ Eberts »Praxis-Bühne« war im Halk evi situiert, eines jener »Volkshäuser«, die seit 1923 in vielen Groß- und Kleinstädten als kulturelles Zentrum ins Leben gerufen wurden. Ebert stellte ein Repertoire aus exemplarischen Werken der klassischen Theater- und Opernliteratur zusammen, darunter »Madame Butterfly«, »Fidelio«, »König Ödipus« und zwei Komödien von Molière.

Zwei Theaterstücke brachte Ebert gemeinsam mit Clemens Holzmeister zur Aufführung, eine dritte, bislang unbekannte Zusammenarbeit blieb unrealisiert. Ebert sah die Bühnendekoration als Teil seiner Regiearbeit und hatte somit bis zur Ausführung wesentlichen Einfluss. So können die erhaltenen Zeichnungen und Szenenfotos auch Rückschlüsse auf den Inszenierungsstil und die Absichten des Regisseurs Eberts geben. »Die enge Zusammenarbeit des Regisseurs mit dem Bühnenbildner ist eine der allerwichtigsten Bedingungen für eine gute Regie. Allerdings gehört noch ein anderer dazu, und das ist der musikalische Leiter der Aufführung. [...] Ich muß sagen, dass die glücklichsten Zeiten meiner regielichen Arbeit die waren, in denen ich innerhalb dieses Triumvirats arbeiten konnte und glücklich war, meine Überzeugung in der Addition mit denen der beiden anderen zu formulieren. Ich nenne hier von den Bühnenbildnern vor allem Dingen Caspar Neher, Teo Otto und Clemens Holzmeister«⁸, schrieb Ebert retrospektiv viele Jahre später.

Gemeinsam brachte Ebert mit Holzmeister im Jahr 1942 William Shakespeares »Julius Cäsar« und 1944 Goethes »Faust« zur Aufführung. Hatte Ebert für seinen »Julius Cäsar« am Wiener Burgtheater von 1938 noch eine moderne Interpretation und keine Lokaltreue, keine »falsche Monumentalität«⁹ gefordert, so zeigten sich bei der Ankaraner Inszenierung nur vier Jahre später historische Reminiszenzen, die sowohl die Kostüme als auch das Bühnenbild betrafen: Holzmeister entwarf eine römische Prachtarchitektur und ließ zur Verortung des Geschehens mit dem Kolosseum ein römisches Wahrzeichen im Hintergrundprospekt erscheinen (Abb. 1). Das Kolosseum wird hier zum Symbol einer historisierten und zugleich auf Überzeitlichkeit verweisenden Inhaltlichkeit und gibt die zentrale Folie für das Drama ab (Abb. 2). Zugleich reagierte der Architekt auf die räumliche Enge und die vorhandene technische Ausstattung. Holzmeister legte zwei Podien an, die der eigentlichen Bühne vorangestellt wurden; nur die Hintergrundprospekte änderten sich. Dadurch simplifizierte sich der Umbau, und die verschiedenen räumlichen Ebenen dynamisierten das Geschehen. Deutlich wird dies in einer skizzierten Massenszene (Abb. 3) (vermutlich die Leichenrede Antonius'), die zugleich den stark emotionalisierten und körperlich ausgerichteten Inszenierungsstil Eberts widerspiegelt.

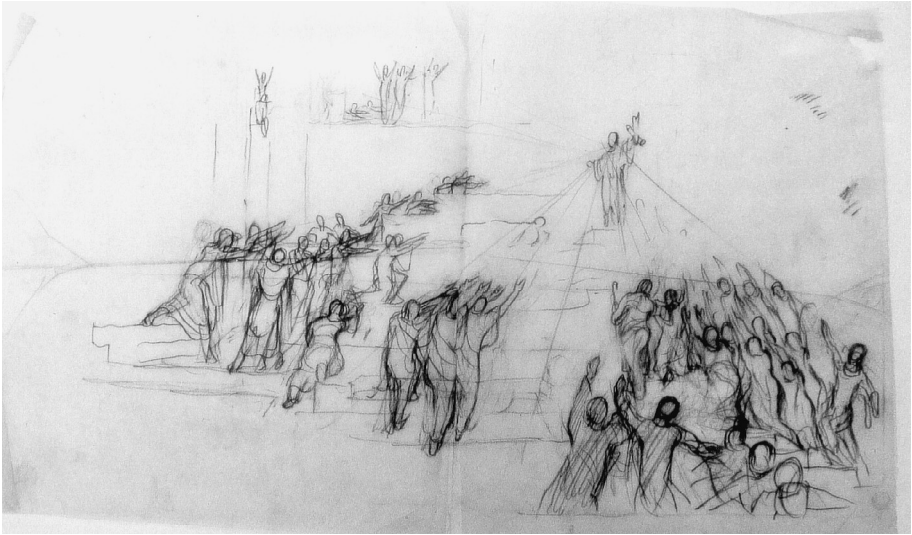
In intensivem Austausch arbeiteten Holzmeister und Ebert auch an der »Verwirklichung unserer gemeinsam gefolgten Ideen für Faust I«¹⁰, eine Inszenierung des Goethe-Stückes, die 1944 zur Aufführung kam. Eine handgeschriebene Auflistung Eberts zu den Kostümen des »Faust« zeigt, wie sehr der Regisseur in die dekorative Gestaltung seiner Inszenierungen eingriff. Ebert wünschte ein Kostümbild, das der klassischen Ikonographie zum Bühnen-Faust folgen sollte. Der »vieux Faust« solle einen langen Talar, Halskrause und Beinrikot tragen, das Gretchen Rock, Mieder und Hemdbluse und Mephisto ein »zartseidenes Kostüm, kurzer Rock, bauschige Ärmel [...] zartseidenes Mäntelchen, Hut mit langer Hahnenfeder, Degen«.¹¹ Auch der »Faust« (Abb. 4) sollte historisch und topographisch zu veror-



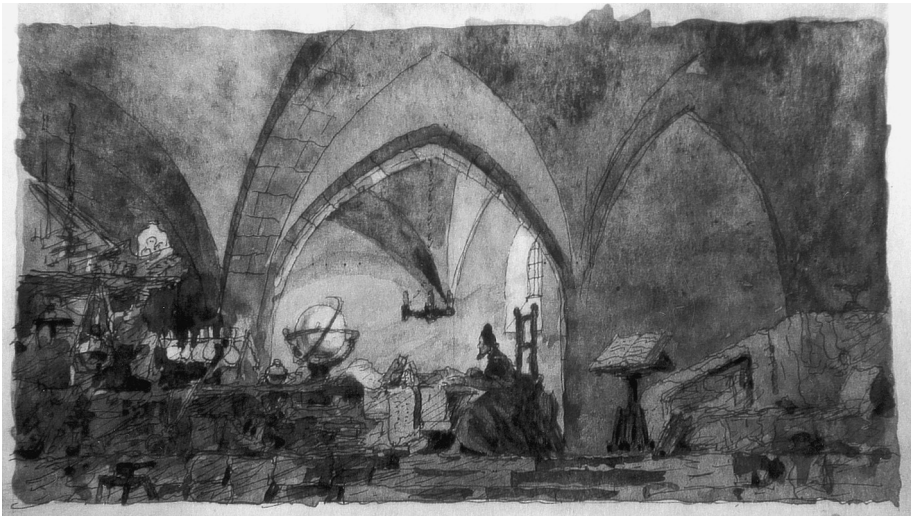
1 Clemens Holzmeister, Bühnenbildentwurf zu Julius Cäsar, 1942. Wien, Privatbesitz Barbara Mochapp-Holzmeister.



2 Anonym, Szenen fotografie aus Julius Cäsar, Ankara 1942. Mondsee Nachlass Clemens Holzmeister, Architekt Peter Schuh.



3 Clemens Holzmeister, Massenszene in Julius Cäsar, 1942. Wien, Barbara Mohapp-Holzmeister.



4 Clemens Holzmeister, Entwurf zum »Faust« (Studierzimmer), 1944. Wien, Österreichisches Theatermuseum.



5 Clemens Holzmeister, Entwurf zum »Faust«, 1944. Wien, Österreichisches Theatermuseum.



6 Clemens Holzmeister, Skizze zum »Faust« (Gretchens Zimmer), 1944. Mondsee, Nachlass Clemens Holzmeister, Architekt Peter Schuh.



7 Anonym, Szenenfotografie aus »Faust«, Ankara 1944. Berlin, Stiftung Archiv der Akademie der Künste.

ten sein. Die Fülle an Skizzen und Aquarellen verdeutlicht die romantisierende, verspielte Annäherung an das Thema. Holzmeister entwarf hier mit zarter Hand eine Miniaturmalerei zum Faust, die in Technik und Stil einen Gegensatz zum expressiven, düsteren Entwurf seiner »Fauststadt« für die Salzburger Festspiele 1933 bildete.¹² Für Ankara schuf Holzmeister eine mittelalterliche Kulisse (Abb. 5), eine deutsche Stadt mit Fachwerk und Giebeln, die die Örtlichkeit und Zeitlichkeit des Goetheschen Stoffes markierte. Die Szenen spielten sich hinter einem dreifachen Bogen ab. (Abb. 6) Auf diese Weise wurde die Spielfläche eingefasst; Umbauarbeiten waren leichter zu bewerkstelligen. Beim Szenenwechsel änderte sich der Hintergrund, zwei Bögen wurden durch Vorhänge verhüllt, um damit die Konzentration auf eine Schlüsselszene zu geben. (Abb. 7) Dass der Transfer vom urdeutschen Bildungsgut »Faust« in die türkische Gegenwart und Sprache nicht nur für das Publikum ungewohnt war, zeigt die Reaktion Holzmeisters. Er berichtet, wie seltsam ihm zumute war, das »Ach neige, du Schmerzreiche« aus dem Munde einer »begabten, glutäugigen Türkin« zu hören.¹³

Eine dritte gemeinsame Arbeit von Holzmeister und Ebert verblieb in der Planungsphase. Die erhaltenen Skizzen zu »Hänsel und Gretel« (Abb. 8) aus dem Jahr 1943 deuten auf eine konventionelle Interpretierung des Stoffes hin. Holzmeister skizzierte ein Bühnenbild, das mit zwei hohen Tannen und einer Blockhütte einen klassischen Rahmen für die Kinderoper bot.

Die angestrebte Historizität des Kostüms und der Dekorationen aller Ebert-Inszenierungen – auch jener, die nicht von Holzmeister ausgestattet wurden – vermit-

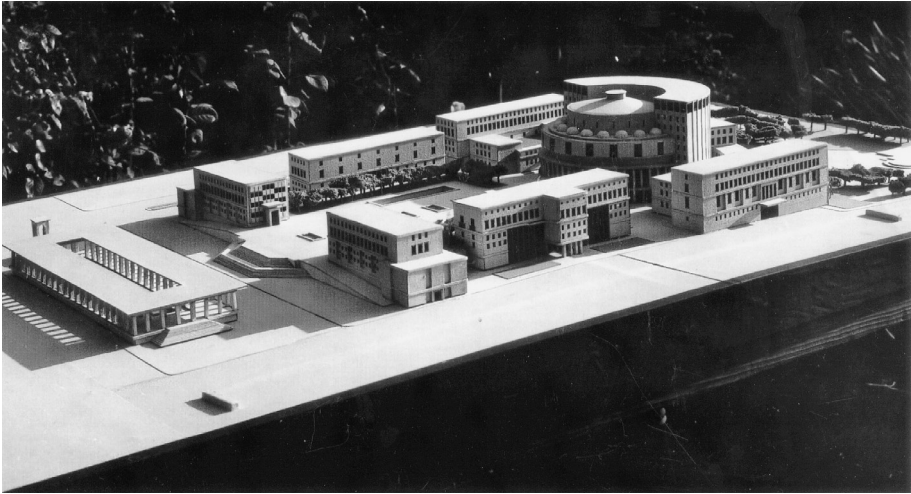


8 Clemens Holzmeister, Skizze für »Hänsel und Gretel«, 1943. Mondsee, Nachlass Clemens Holzmeister, Architekt Peter Schuh.

keln, dass vor allem stil- und stückgerecht inszeniert werden sollte. Brüche sollten vermieden werden, denn in der Türkei existierte kein Publikum mit tradierten Seh- und Hörgewohnheiten. Ebert und Holzmeister – und dies befähigte sie in besonderem Maße für die Arbeit in der Türkei – konnten auf die neuen Umstände eingehen. Vergleicht man die türkischen Inszenierungen mit jenen aus Eberts Intendanz am Darmstädter Schauspielhaus in den späten zwanziger Jahren, so tun sich eklatante Unterschiede auf: Die reduzierten, modernistischen Kulissen der Händelschen Oper »Julius Cäsar« von 1927 oder das geometrisierte Bühnenbild der »Salomé« aus derselben Spielzeit zeigen, dass sich Ebert und mit ihm auch der Bühnenbildner Holzmeister in der Türkei bewusst dem Konventionellen näherte.¹⁴

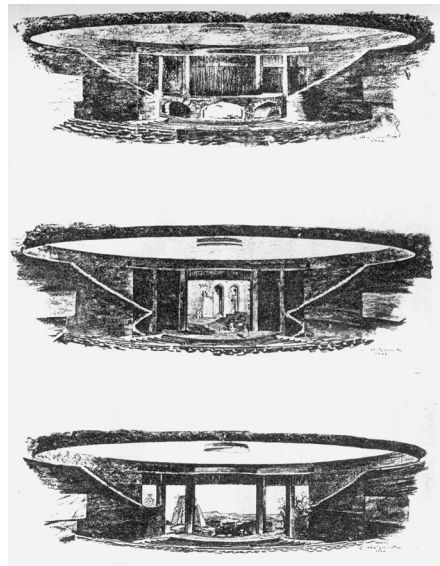
Das Idealtheater

Das »Idealtheater« für Istanbul (Abb. 9) war das visionärste Projekt von Clemens Holzmeister und Carl Ebert. Es war das Ergebnis einer interdisziplinären Zusammenarbeit und der Auseinandersetzung mit den antiken Theaterbauten in der Türkei. Holzmeisters Studienreisen führten ihn zu den großen hellenistischen Theaterruinen Kleinasiens, nach Pergamon, Ephesos und Termessos: »Holzmeisters ganze Befassung mit dem Theater nach 1939 steigt aus einem neuen, in der Antike wurzelnden Raumerlebnis.«¹⁵ Ebert und Holzmeister, der kurz zuvor bereits einen eigenen Entwurf für ein Freilichttheater vorgelegt hatte, planten ein modernes, geschlossenes Amphitheater mit 2000 Plätzen, in dessen Zentrum eine Raumbühne situiert war, die durch einen zweiten, drehbaren Bühnenring in ihrer Tiefe verdoppelt werden konnte. Dieser auch in der Höhe verstellbare Bühnenraum konnte damit je nach Situation erweitert oder verkleinert werden. (Abb. 10) Damit war die Bühne sowohl für Massenszenen geeignet als auch für intime Szenen, die dann analog einer Guckkastenbühne in die Mitte gerückt werden sollte. Ebert und Holzmeister reagierten mit ihrer flexiblen Bühnengestaltung auf das breite Spektrum, das ein Stadttheater in Istanbul zu erfüllen hatte. Hier sollten Kammerspiel, großes Schauspiel, Oper und Ballett zur



9 Clemens Holzmeister und Carl Ebert, Idealtheater für den Taksim-Platz in Istanbul, 1941. Mondsee, Nachlass Clemens Holzmeister, Architekt Peter Schuh.

Aufführung gelangen können. Dabei ging es dem Regisseur und dem Architekten stets um größtmögliche Nähe zum Publikum, das emotional und sinnlich in das Spiel involviert werden sollte. Vermutlich ging das Idealtheater von Ebert/Holzmeister auf Reflexionen Max Reinhardts zurück, mit dem beide zusammengearbeitet hatten. Als Theaterpraktiker und Unternehmer hatte Reinhardt stetig über Alternativen zum Zweiraumtheater und Guckkastenprinzip nachgedacht und dabei das Zir-



10 Clemens Holzmeister und Carl Ebert, Idealtheater, 1941.

kusrund als Alternative theaterfähig gemacht.¹⁶ Wie Reinhardt wollten auch Ebert und Holzmeister eine größere Nähe zwischen Zuschauer und Schauspieler erreichen. In ihrem Pamphlet zum Idealtheater heißt es: »Durch eine Vorrichtung kann die runde Kuppel des Zuschauerraumes auch noch vom selben Lichte, der selben Himmelsstimmung, Morgen, Tag, Abend, nächtlicher Sternenhimmel, überstrahlt werden, die der Rundhorizont im Hintergrund der Bühne aufweist. Der Zuschauer steht damit im raumdynamischen Geschehen und wird von allen Seiten von ihm umfaßt.«¹⁷ Situiert sein sollte das Theater am zentralen Taksimplatz in Istanbul, für den Holzmeister einen stadtplanerischen Gestaltungsvorschlag lieferte. Der kreisrunde, hohe Theaterbau mit seinen doppelten Kolonnaden, der in seiner Außenarchitektur deutlich den Benutzungszweck artikulierte, nahm eine dominante Position innerhalb des Platzes ein und sollte damit deutlich auch einen kulturellen Kontrapunkt in der Stadt bilden.

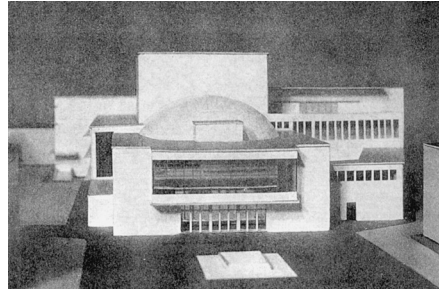
Obwohl Holzmeister und Ebert ihr Idealtheater sowohl in Zeichnungen, begleitenden Texten und auch in Modellen vorstellten, wurde das Projekt nicht verwirklicht. Vermutlich waren die besonderen Konstellationen in der Türkei in den vierziger Jahren dafür ursächlich. Zum einen war die Türkei durch den Verlust ihres Wirtschaftspartners Deutschland und später durch den Kriegsbeitritt finanziell angeschlagen, zum anderen forderten immer mehr türkische Architekten und Planer, dass öffentliche Aufträge an Türken vergeben werden sollten. So konnte Holzmeister auch sein Freilichttheater am Bosphorus nicht realisieren. Dennoch war die gemeinsame Arbeit eine prägende Erfahrung für beide: rückblickend äußerte sich Holzmeister enthusiastisch über die Zusammenarbeit mit Ebert in der Türkei: »Meine glanzvollste ›Theaterzeit‹ war zweifellos die mit Carl. Die stillen Nächte in Eurem Heim, in welchem wir den ›Faust‹ geboren haben, sind mir unvergesslich.«¹⁸

Während Holzmeisters Theaterpläne für die Türkei sämtlich in der Planungsphase verblieben, konnte zumindest Carl Ebert als Berater einflussreich auf den Theater- und Opernbau in der Türkei einwirken. 1937 verfasste Ebert auf Bitten des Kulturministeriums ein Gutachten über das Buch »Die Bühne« von Hami Uybadin, das den vergangenen und zukünftigen Theaterbau in der Türkei behandelte. Auf Empfehlung Eberts arbeitete der Autor technische Beschreibungen und Skizzen zur Konstruktion einfacher Bühnen ein, die allorts den Bau von Kleinbühnen ermöglichen sollten.¹⁹

Theaterarchitektur in der Türkei: Hans Poelzig und Bruno Taut

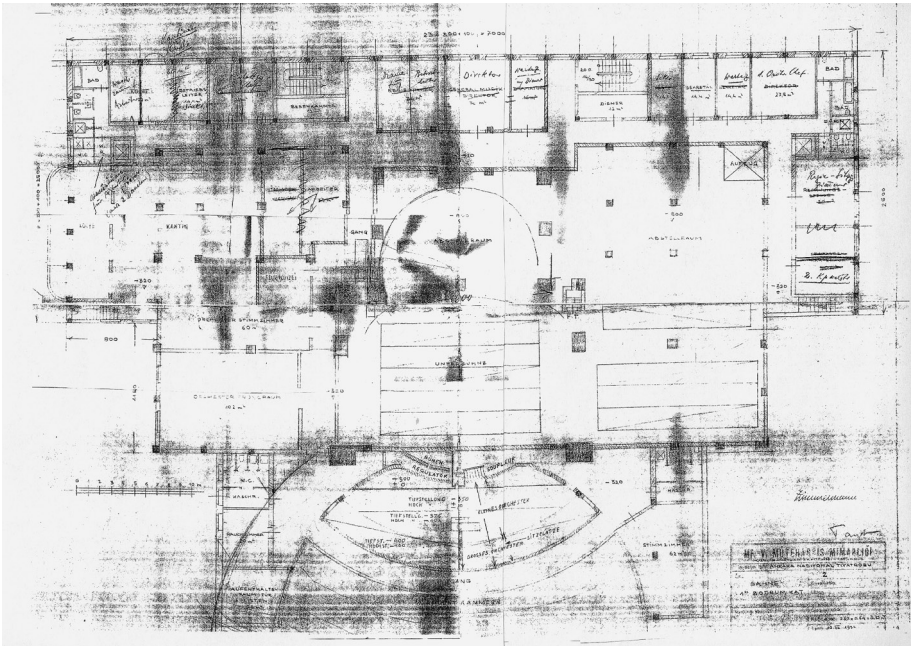
Bereits vor seinem Projekt »Idealtheater« hatte Ebert Architekten bei der Planung von Opernhäusern in Istanbul und Ankara beraten und sich damit in einen wichtigen kulturellen Entwicklungsprozess eingebracht. Im Jahr 1936 reiste Carl Ebert gemeinsam mit dem Berliner Architekten Hans Poelzig nach Ankara, um den zukünftigen Bauplatz eines Opernhauses zu besichtigen. Poelzig hatte zudem den Wettbewerb für ein Theaterhaus in Istanbul gewonnen. Der Berliner Architekt plante für Istanbul einen aus mehreren Bauteilen bestehenden Komplex, dessen amphitheatraler Zuschauerraum von einer Halbkuppel bekrönt ist, während das Bühnenhaus, Verwaltung und seitliches Konservatorium aus mehreren, sich durchdringenden Kuben besteht (Abb. 11). Die angedeutete Kuppel rekurriert auf frühere Theaterentwürfe

11 Hans Poelzig, Theater und Konservatorium in Istanbul, 1934–35.



Poelzigs und setzt dabei einen deutlichen Akzent auf eine sprechende, den Inhalt des Gebäudes äußernde Architektur: ein Bau, der erkennbar als Theater gestaltet ist. In einer zweiten Fassung dynamisierte Poelzig den Entwurf hin zu einer in Abtreppungen aufgefassten, geschwungenen Fassade. Dieser Bau sollte, auch im Hinblick auf seine technische Ausstattung ein Vorzeigeprojekt der kemalistischen Regierung werden, mahnten doch inländische Beobachter, dass es sich bei einem Theater oder Konservatorium nicht um irgend einen Bau handele, insbesondere die Technik müsse unter strenger Aufsicht realisiert werden.²⁰ Poelzig, der zudem die Leitung der Architekturabteilung an der Akademie der Schönen Künste in Istanbul antreten sollte, verstarb jedoch noch vor der geplanten Emigration. Damit wurde das anspruchsvolle Projekt ad acta gelegt.

Poelzigs Nachfolger als Leiter der Architekturabteilung an der Akademie der Schönen Künste in Istanbul wurde Bruno Taut, den man aus seinem japanischen Exil in die Türkei berief. Taut verantwortete im Auftrag des Unterrichtsministeriums viele Schulbauten, war jedoch zugleich mit der Planung des Opernhauses für Ankara betraut. Gemeinsam mit Poelzigs Assistenten Erich Zimmermann und unter intensiver Mitwirkung von Carl Ebert entwarf Bruno Taut 1937/38 ein Theater, das gegenüber dem Jugendpark und im zentralen Bankenviertel situiert sein sollte. Interessant ist, dass durch einen Kolonnadengang eine direkte Verbindung zwischen Oper und Börse hergestellt werden sollte, die eine Symbiose zwischen Kultur- und Finanzzentrum simulierte.²¹ Eintragungen in Tauts Tagebuch und Verweise in einem Gutachten Eberts bezeugen, dass der Regisseur und der Architekt sich viele Male trafen, um das Prestigeprojekt gemeinsam zu planen.²² Die Oper in Ankara, deren Gesamtkosten Taut auf »4–6 Millionen Mark« schätzte, sollte in ihrer Technik den Ansprüchen deutscher Bühnenhäuser gleichgestellt sein.²³ Taut konzipierte einen Bau mit kreuzförmigem Grundriss und Kuppelhorizont, der in seiner Fassadengestaltung mit Säulengliederungen in einem repräsentativen Neohistorismus entworfen war.²⁴ Während die Ansichten des Opernhauses bis heute verschollen sind, fanden sich vor kurzem bislang unentdeckte Grundrisszeichnungen vom Dezember 1937, die einen Eindruck von der Konzeption des Bühnenhauses vermitteln (Abb. 12).²⁵ Im Anschluss an die Hinterbühne lokalisierte Taut die Zimmer der Intendanz und Regie, die in unmittelbarer Nähe einer großen Kantine, Küche, Arbeiter- und Statistenraum gelegen waren, was die Kritik Eberts hervorrief. In seinen Anmerkungen zum Bau des Nationaltheaters in Ankara hielt Ebert fest: »Eine Kantine von 170 qm und eine Loggia von 59 qm dürften selbst für die gesteigerten Ansprüche eines



12 Bruno Taut und Erich Zimmermann, Nationaltheater für Ankara, Grundriss Bühnenhaus, 1937. Mondsee, Nachlass Clemens Holzmeister, Architekt Peter Schuh.

durstigen Bühnenpersonals zu viel sein. [...] Es erscheint unzweckmäßig und störend, die Direktion und die Zimmer der Vorstände in das gleiche Stockwerk wie Kantine, Arbeiterraum (viel zu klein), Statistenwartenraum (? Ganz unnötig) zu legen. Der Lärm auf den Korridoren wäre unerträglich.«²⁶ Zudem kritisierte Ebert die viel zu kleine Hinterbühne und forderte die Veränderung der Zu- und Abgänge zum Parkett. Ebert war ein erfahrener Regisseur und Intendant, dessen Vorschläge aus der Praxis kamen, während Taut bislang noch kaum als Theaterarchitekt in Erscheinung getreten war.²⁷ Vermutlich deshalb kam es zu zahlreichen Korrekturen, die eine schnelle Umsetzung der Pläne verhinderten.²⁸ Zusätzliche finanzielle Probleme²⁹ und der plötzliche Tod des Architekten im Dezember 1938 vereitelten erneut den Bau des Opernhauses in Ankara.

Ausgeführt wurde später ein Entwurf des Architekten Paul Bonatz, der eine erst 1933 im Stil des Neuen Bauens errichtete Ausstellungshalle umbaute, wobei Ebert auch hier die Anforderungen an einen zeitgemäßen Theaterbau artikuliert haben dürfte.³⁰

Carl Ebert war nicht der einzige, der Architekten bei der Bewältigung planerischer Aufgaben beratend zur Seite stand. Ein anderer, Paul Hindemith formulierte in seinem sechshundfünfzigseitigen Gutachten »Vorschläge für den Aufbau des türkischen Musiklebens 1935/36« Grundsätze zur Reformierung der musikalischen Ausbildung in der Türkei. Seine Forderungen bezogen sich auch auf den Aus- und Umbau des Musiklehrerseminars (gegründet 1924) in eine Musikhochschule und die Errichtung einer neuen Oper für Ankara, die technisch für Aufführungen europäi-

scher Opern gerüstet sein sollte. Hindemith befand das Gebäude des alten Musiklehrerseminars (erbaut 1927 von Ernst Egli) zwar für geeignet, forderte jedoch zahlreiche Änderungen und die Erweiterung des Baus.³¹ 1937/38 erfolgte dann auf der Basis des Gutachtens Hindemiths die Erweiterung des Konservatoriums durch den türkischen Architekten und Schüler von Ernst Egli, Sedad Hakki Eldem.³² Eduard Zuckmayer, der damals an der Schule lehrte, schrieb: »Um den Mangel an Unterrichts- und Übungsräumen abzuwenden, erwirkte Hindemith den sofortigen Bau eines Nebengebäudes, dessen Plan er selbst entwarf, wie ihm ja stets Zeichnen und Komponieren Freude machte. Den kleinen ›Zentralbau‹, der so entstand, nannten die Musiker später ›St. Paulemith‹.«³³

Exil als Chance?

Für jeden der erwähnten Künstler bedeutete der Gang in die Türkei eine Herausforderung, die auf unterschiedliche Weise gemeistert wurde. Allen gemein war jedoch eine ungebrochene künstlerische Produktionskraft, die – so scheint es retrospektiv – durch das Leben in der Zwischenheimat³⁴ noch potenziert erscheint. Vermutlich waren es die besonderen Voraussetzungen in der Türkei, die eine gute Grundlage für die Arbeit von Clemens Holzmeister, Bruno Taut und Carl Ebert boten. Es war ein Land im Aufbruch, das den eingeladenen Emigranten zumindest von Regierungsseite großen Handlungsspielraum bei der Realisierung ihrer beruflichen Pläne gewährte. Sie alle sollten im staatlichen Auftrag Pionier- und Aufbauarbeit leisten und als Katalysatoren für einen Modernisierungsprozess wirken. Die Förderung der Künste war den Kemalisten ein dringliches Anliegen und galt als Indikator einer Modernisierung und Verwestlichung. Ein Theater- oder Opernhaus hatte über den Kultur- und Bildungsauftrag deshalb auch eine politische Bedeutung, denn der Reformwillen des Staates fand auf diese Weise einen optischen Ausdruck. Versehen mit einem persönlichen Auftrag des Staatspräsidenten Mustafa Kemal Atatürk, agierten Holzmeister, Taut und Ebert mit »außerordentliche[n] Vollmachten«³⁵ und Freiheiten bei der Konstituierung einer nationalen Kultur. Nur so lässt sich ihr außerordentliches Arbeitspensum erklären. Vermutlich hätte auch Hans Poelzig – und dies belegen seine gewonnenen Wettbewerbe und die Sondierungsreisen in die Türkei – im Falle einer Emigration ein breites Wirkungsspektrum gehabt. Poelzigs Bühnenhäuser für Istanbul und Ankara waren Prestigeobjekte, die von der kemalistischen Regierung energisch vorangetrieben wurden. Zur Bewältigung dieser finanziellen und technischen Herausforderungen gründete das zuständige Kulturministerium eine interdisziplinäre Gruppe an Spezialisten. In diesem Zusammenhang kam es zu einer gemeinsamen Dienstreise von Ebert, Hindemith und Poelzig nach Ankara, bei dem vor Ort, am zukünftigen Bauplatz, gemeinsame Pläne angedacht werden sollten.³⁶ Durch den plötzlichen Tod des Architekten Poelzig brach diese konstruktive Zusammenarbeit zwischen den drei ausländischen Experten ab.

Für Carl Ebert bedeutete sein Engagement in der Türkei eine Möglichkeit, die künstlerische und pädagogische Arbeit auch in schwierigen Zeiten fortzuführen. Seitdem er im Jahr 1933 von der Intendanz der Städtischen Oper Berlin entbunden worden war und aus Deutschland emigrierte, war sein Berufsleben von einer ruhelosen Geschäftigkeit geprägt, stetig auf der Suche nach neuen künstlerischen Heraus-

forderung und – dies eine unmittelbare Folge der Exilierung – der Sorge um das finanzielle Überleben.³⁷ Als Erneuerer des Musiktheaters – während der Intendanz des Darmstädter Opernhauses hatte Ebert eine neuartige Verbindung von Schauspiel und Gesang, den »Darmstädter Stil«, initiiert – und als Leiter der Staatlichen Schauspielschule Berlin war Ebert in Augen Hindemiths vermutlich die ideale Person für den Posten eines Begründers und Erneuerers des türkischen Theaters. Zwar muss die angebotene Beratertätigkeit durch ihre notwendigen Aufenthalte in der Türkei für Ebert eine zusätzliche logistische Belastung bedeutet haben, doch der Anreiz der Pionierarbeit überwog. In der Türkei agierte Ebert mit großen Freiheiten bei der Konstituierung einer nationalen Theaterkultur. Dazu Ebert in einem Interview: »Die Arbeit in der Türkei war eigentlich meine Lieblingsarbeit. [...] Ich mußte wirklich sehen: Was ist der Ursprung der Dinge? Was ist Spielen? Was ist Theater? Was ist Oper? Es hatte nie eine türkische Oper gegeben – ich bin dankbar dafür, daß ich das tun konnte.«³⁸

Die in die Türkei emigrierten Künstler aus darstellender und Bildender Kunst leisteten in vielen Bereichen Pionierarbeit und hatten entscheidenden Anteil an der Konstituierung einer neuen Kulturlandschaft. Gleichzeitig bot ihnen ihr Exilland die Möglichkeit weiterzuwirken und sogar in wechselnden Konstellationen mit anderen Emigranten zusammenzuarbeiten. In der überschaubaren Emigrantenkolonie, die sich ausschließlich in Ankara und Istanbul aufhielt, existierten vielerlei private und berufliche Kontakte. Dieser enge Kreis und die Konzentration auf zwei Wirkungsstätten, vor allem aber das gemeinsame Schicksal einer erzwungenen Verlagerung des Berufslebens in die Fremde mögen zu einem besonderen künstlerischen Dialog geführt haben. Die Türkei der dreißiger und frühen vierziger Jahre war vielen politisch und »rassisch« verfolgten Künstlern eine, wie Holzmeister schrieb, »Insel des Friedens«³⁹, in der über Utopien wie das »Idealtheater« reflektiert und Inszenierungen und Opernhäuser geplant werden konnten. Wenngleich nur wenige Pläne zur Realisierung gelangten, berufliche und private Krisen auch in der Türkei nicht ausblieben, so lässt sich doch von einer durchaus fruchtbaren Exilsituation sprechen.⁴⁰

Nach Kriegseintritt der Türkei verkomplizierte sich die Lage für die Ausländer. 1944 wurden die meisten Deutschen und Österreicher in anatolischen Lagern interniert. Nur einige Staatsangestellte, darunter Holzmeister, Ebert und der Bildhauer Rudolf Belling, blieben von dieser Maßnahme verschont. Ebert engagierte sich für Hilfsmaßnahmen und machte eine Eingabe an den türkischen Innenminister, in der er die Freilassung der Emigranten unter den Internierten forderte – jedoch ohne Erfolg.⁴¹

Nach Kriegsende war es nur eine Frage der Zeit, bis viele Emigranten ihre Ausreise aus der Türkei planten. Während Ebert 1947 nach England aufbrach, wo er die nächsten Jahre die Leitung der Glyndebourner Opernfestspiele inne haben sollte, siedelte Holzmeister endgültig im Jahr 1954 in die österreichische Heimat zurück. Für Holzmeister bildeten die gemeinsamen Reflexionen über das »Idealtheater« die Grundlage seines Entwurfs für das große Festspielhaus in Salzburg.⁴² Eberts Studenten gehörten zu den erfolgreichsten Theater- und Opernprotagonisten der Türkei in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts,⁴³ und die von Ebert ausgewählten Opern- und Theaterstoffe wurden vielen Theaterhäusern in der Türkei zur Grundlage ihres Repertoires.

Anmerkungen

- 1 Clemens Holzmeister (1886–1983) und Carl Ebert (1887–1980) kannten sich vermutlich bereits aus Salzburg, wo Ebert bei den Festspielen inszenierte. Seitdem waren sie befreundet. Carl Ebert pflegte in der Türkei auch Bekanntschaften zu anderen Emigranten. Die Architekten Bruno Taut und Fritz Reichl, der Bildhauer Rudolf Belling und vor allem Clemens Holzmeister gehörten zu jenen exilierten Künstlern, zu denen Ebert privat und beruflich Kontakt hielt.
- 2 Vgl. Stephan Stompor: Künstler im Exil. In: Ders.: Oper, Konzert, Operette, Tanztheater, Schauspiel, Kabarett, Rundfunk, Film, Musik- und Theaterwissenschaft sowie Ausbildung in 62 Ländern. Frankfurt am Main 1994, S. 370.
- 3 Cevat Dursunoglu (1892–1970) war von 1930 bis 1934 Inspektor in Berlin für die in Westeuropa lebenden türkischen Studenten. Dieser Aufenthalt verschaffte ihm tiefe Einblicke in die deutsche Kulturlandschaft. Zudem gehörte Dursunoglu zu den ausgesprochen deutschfreundlichen kemalistischen Beamten.
- 4 Vgl. Horst Widmann: Exil und Bildungshilfe. Die deutschsprachige akademische Emigration in die Türkei nach 1933. Frankfurt am Main 1973, S. 134.
- 5 Zwischen 1939 und 1940 versuchte Holzmeister, auch in Brasilien beruflich Fuß zu fassen, was ihm jedoch nicht gelang. Vgl. Clemens Holzmeister: Architekt in der Zeitenwende. Salzburg 1976, S. 123–130.
- 6 Damit seine Schüler Bühnenerfahrung sammeln konnten, initiierte Carl Ebert die Einrichtung einer »Tatbikat Sahnesi«, einer temporären »Praxis-Bühne«, die später durch den Bau eines National-Theaters ersetzt werden sollte. Auf der Praxis-Bühne kam es seit 1939 zu zahlreichen studentischen, zumeist von Ebert inszenierten Theater- und Operaufführungen. Wie bei einer professionellen Bühne zahlten die Zuschauer Eintritt; die Darsteller erhielten eine Gage. Vgl. Carl Ebert an Paul Hindemith, 17.11.1935, Hindemith-Institut, Frankfurt am Main.
- 7 Vgl. Metin And: 50 yilin Türk Tiyatrosu, Istanbul 1973, S. 294f. Traditionell verban-

den die Türken mit dem Theater das Karagöz Schattenspiel oder das »Orta oyunu«, das Spiel in der Mitte, mit seinen derben Späßen und Possen. Bedingt durch das islamische Abbildungsverbot menschlicher Aktionen, lag das Gros dieser Possenspiele noch bis ins 20. Jahrhundert in der Hand von Armeniern, über die Carl Ebert in seinem Gutachten von 1936 schreibt, dass sie »nur die primitivste Form der Darstellungskunst anwandten: die Improvisation, das »Stegreiftheater.« Carl Ebert: Gutachten über die Errichtung von Theaterschulen, April 1936, Stiftung Archiv der Akademie der Künste (SAdK), Carl-Ebert-Archiv Nr. 327. Die Vorliebe für Komik und Artistik lässt sich auch an den Zuschauerreaktionen ablesen, die im März 1935 eine Aufführung von Goethes »Faust« in türkischer Sprache im Stadttheater in Istanbul hervorrief. Über die Reaktion des Publikums notierte der deutsche Generalkonsul in Istanbul: »Es musste peinlich berühren, wenn man feststellen musste, daß die großen Monologe sichtlich ohne Eindruck blieben, während die Fechtscene zwischen Valentin und Faust infolge des schneidigen Draufgehens der Fechter stürmisch beklatscht wurde oder die Erwähnung von Gretchen Bett große Heiterkeit auslöste.« Deutsches Generalkonsulat an Auswärtiges Amt, Berlin, 8.3.1936, Politisches Archiv des Auswärtigen Amtes, Berlin, Deutsche Botschaft Ankara, Nr. 749.

- 8 Carl Ebert: Mein Weg vom Schauspiel zur Oper. In: Deutsche Oper Berlin (Hrsg.): Opernjournal, Februar/März 1971, S. 13. Über die Arbeitsweise mit seinen Bühnenbildnern schreibt Peter Ebert: »Für meinen Vater war eine enge, fruchtbare Zusammenarbeit Vorbedingung für jede Inszenierung. Der Prozess ging so vor sich, dass mein Vater in einem ausführlichen Konzeptionsgespräch seine Ansicht über den Charakter, die Atmosphäre, die technischen Notwendigkeiten etc. darlegte und dann mit dem Bühnenbildner darüber diskutierte und sich auch niemals scheute, die ersten Skizzen und Entwürfe des Bühnenbildners, die daraus entstanden, zu kritisieren oder neue Gedanken zu entwickeln, angeregt durch das

- Angebote.« Peter Ebert an Burcu Dogramaci, 7.1.2004.
- 9 Carl Ebert, ohne Titel, undatiert (um 1938), SAdK, Berlin, Carl-Ebert-Archiv, Nr. 152.
 - 10 Clemens Holzmeister an Carl Ebert, 4.11.1944, SAdK, Carl-Ebert-Archiv Nr. 839.
 - 11 Carl Ebert: Faust-Kostüme, undatiert, Nachlass Clemens Holzmeister, Architekt Peter Schuh, Mondsee.
 - 12 Abb. in: Clemens Holzmeister und Salzburg, Ausst. Kat. Salzburg 1966, S. 26.
 - 13 Josef Gregor: Clemens Holzmeister. Das architektonische Werk, Bd. 1: Werke für das Theater. Wien 1953, S. 15.
 - 14 Während Ebert als Darmstädter Intendant Förderer des Modernen und Zeitgenössischen war, zeigte er in der Türkei zunächst nur Klassisches. In Darmstadt brachte Ebert Gerhard Hauptmanns »Und Pippa tanzt«, 1927, Carl Sternheim »Die Hose«, 1927, Einakter von Curt Goetz, 1928, Bruno Wellenkamp »Die Ogarows« (1929) zur Aufführung. Vgl. Hermann Kaiser: Modernes Theater in Darmstadt 1910–1933. Darmstadt 1955.
 - 15 Gregor (wie Anm. 13), S. 30.
 - 16 Vgl. Silke Koneffke: Theater-Raum. Visionen, Projekte von Theaterleuten und Architekten zum anderen Aufführungsort 1900–1980. Berlin 1999, S. 59
 - 17 Clemens Holzmeister und Carl Ebert: Ein Idealtheater, S. 4, SAdK, Berlin, Carl-Ebert-Archiv, Nr. 2467, S. 4.
 - 18 Clemens Holzmeister an Carl Ebert, 16.12.1950, SAdK, Carl-Ebert-Archiv Nr. 839.
 - 19 Carl Ebert an Cevat Dursunoglu, 28.11.1937, SAdK, Carl-Ebert-Archiv Nr. 1732. Zudem beriet Ebert später den Bürgermeister von Istanbul bei der Planung eines Opernhauses. 1944 schreibt Carl Ebert: »Der Vali [Bürgermeister] will mich nämlich wieder hier haben [...] Ich bin plötzlich der [...] wo was vom Theaterbau versteht u. nun soll ich andauernd helfen u. begutachten. Das tue ich eben schon täglich u. arbeite mit dem hiesigen Stadtbaumeister an dem neuen großen Theater herum, das am Taksimplatz entstehen soll.« Carl Ebert an Gertie Ebert, o. D. [verm. 1944], SAdK, Carl-Ebert-Archiv Nr. 585.
 - 20 »Ancak konservatuar binasinin insasi her binanin insaat tarzina benzemez. Bilhassa saheninin ve tiyatro salonun (aksı sada) tertibatini temin etmesine ehemmiyet vereliceginden, nezareti de hususî bir itinaya tabidir.« [Der Bau eines Konservatoriums ähnelt keinem beliebigen anderen Gebäude. Vor allem die technische Ausstattung der Bühne und des Theatersaals (in der anderen Richtung) sollte zufriedenstellend sein, eine besondere Sorgfalt in der Überwachung der Baumaßnahmen ist selbstverständlich.] Anonym: Alman mimari Berlinde vefat etti. In: Aksam, 5.6.1936, S. 3.
 - 21 Vgl. Grundriss des Bebauungsplanes von Hermann Jansen, 16.5.1938, in dem der Tautsche Opernhausentwurf enthalten ist. Auf diesen Grundriss ist erstmals von Bernd Nicolai verwiesen worden. Abb. in Bernd Nicolai: Moderne und Exil. Deutschsprachige Architekten in der Türkei 1925–1955. Berlin 1998, S. 147.
 - 22 In einem Brief von Gertie Ebert an Erica Taut heißt es: »... es tat ihm [Carl Ebert] furchtbar leid, dass er Sie in Istanbul nicht sehen konnte; er hatte extra eine Aufstellung der für das Theater notwendigen Räume vorbereitet für die Besprechung mit ihrem Gatten, aber die Zeit war leider zu knapp. [...] Wir reisen vorraussichtlich Mitte November hier ab und hoffen sehr, Sie in den paar Stunden unseres dortigen Aufenthalts sehen zu können! Inzwischen aber lässt mein Mann Ihren Gatten dringend um seinen Besuch in Ankara bitten, um den Theaterplan und alles, was damit zusammenhängt, mit ihm durchsprechen zu können.« Gertie Ebert an Erica Taut, 26.10.1937, SAdK, Carl-Ebert-Archiv Nr. 2190.
 - 23 »Besonders deutlich zeigt sich dies bei dem Projekt des Staatlichen Opern- und Schauspielhauses für Ankara, das mit größter Beschleunigung gebaut werden soll. Dabei wird selbstverständlich die maschinen- und beleuchtungstechnische Anlage sowie eine Menge anderer Spezialeinrichtungen aus Deutschland bezogen werden, schon aus dem Grunde, weil der Entwurf den besten Ergebnissen deutscher Bühnenkunst entsprechen soll. Die Gesamtkosten des Baus werden auf 2–3 Millionen türkischer Pfund, d.h. 4–6 Millionen Mark geschätzt. Wer sich ein Bild von dem äußerst komplizier-

- ten Apparat eines solchen Baues, von seinen künstlerischen und technischen Problemen machen kann, wird verstehen, daß es dabei von ausschlaggebender Bedeutung ist, aus welchem Kulturkreis dieses Werk hervorgeht.« Bruno Taut an das Deutsche Generalkonsulat, Istanbul, 20.1.1938. Politisches Archiv des Auswärtigen Amts, Berlin, Deutsche Botschaft 750.
- 24 Damit erregte Taut die Kritik seines ebenfalls in der Türkei weilenden Kollegen und Freundes Martin Wagner, der sich »riesig enttäuscht« sah, denn: »Von Funktion ist keine Rede mehr. Er [Taut] verfällt wie viele, die ins Alter kommen, in die Grundsätze der Renaissance und findet keinen Weg mehr in das Neue!« Martin Wagner an Walter Gropius, 17.8.1937, Bauhaus-Archiv Berlin, Papers II (766) GN 737/15f, vgl. Nicolai (wie Anm. 21), S. 147.
- 25 Die Grundrisse befinden sich im Holzmeister-Archiv des Architekten Peter Schuh in Mondsee/Österreich und wurden dort von der Autorin im Februar 2005 als Grundrisse der Oper Ankara erkannt und Bruno Taut mit Erich Zimmermann zugeordnet.
- 26 Carl Ebert: Zum Bau des National-Theaters in Ankara. Anmerkung zu den Erläuterungen vom 9.1.1938, Nachlass Clemens Holzmeister bei Architekt Peter Schuh, Mondsee/Österreich.
- 27 Neben einem Lichtspielhaus entwarf Taut ein einziges Theater, das »Theater der Gewerkschaften« in Moskau im Jahr 1929, das jedoch beim Wettbewerb nicht prämiert wurde. Vgl. Winfried Nerdinger, Kristiana Hartmann u. a. (Hrsg.): Bruno Taut. Architekt zwischen Tradition und Avantgarde, München 2001, S. 380
- 28 Zudem erwähnt Taut in seinem Tagebuch Vorbehalte von Paul Hindemith und Ernst Prätorius. Bruno Taut: Istanbul-Journal, 18.11.1937. SAAdK, Berlin, Sammlung Bruno Taut, BTA-01-273.
- 29 »Taut hat einen Vorentwurf zur Oper gemacht. Dieselbe Aufgabe ist zuvor Prof. Hans Pölzig [!] gestellt worden und nach seinem plötzlichen Tod hat sein Assistent Zimmermann, Poelzigs Vorschlag weiterbearbeitet. Beide Vorschläge sind damals aus finanziellen Gründen nicht gebaut worden.« Franz Hillinger an Kurt Junghanns, 1.7.1966, zit. n. Nicolai (wie Anm. 21), S. 214, Anm. 495.
- 30 »(...) Vollendung des neuen Theaterbaus, dessen Pläne Ebert entscheidend beeinflusst hat (...).« Gertie Ebert: Carl Ebert, 17.2.1947, 4, SAAdK, Carl-Ebert-Archiv Nr. 2203. Die Zusammenarbeit zwischen Ebert und Bonatz wird in diesem Kontext nicht weiter ausgeführt, da es sich bei Bonatz um keinen Exilanten im Sinne eines politisch oder »rassisch« Verfolgten handelte.
- 31 Vgl. Paul Hindemith: Vorschläge für den Aufbau des türkischen Musiklebens 1935/36, S. 14ff. und 24/25. Hindemith-Institut, Frankfurt am Main.
- 32 Vgl. Müzik Ögretmen Okulu İlavesi. In: Arkitekt 5 (1938), S. 10–13.
- 33 Eduard Zuckmayer: Paul Hindemith, 16.11.95–28.12.63. Zur Erinnerung an die Tätigkeit des grossen Menschen, Musikers und Erziehers in der Türkei 1935–37. In: Mitteilungen der Deutsch-Türkischen Gesellschaft, 1964, H. 55, S. 3.
- 34 Mehr noch als für Emigranten in den USA war der Aufenthalt in der Türkei für viele von Anbeginn zeitlich begrenzt, sei es, weil die Verträge befristet waren, man nach Kriegsende rasch remigrieren wollte oder die berufliche und private Lebenssituation in anderen Ländern attraktiver erschien.
- 35 Dazu Ebert: »Monate waren vergangen, als ich den einem Befehl gleichenden Auftrag von Atatürk erhielt, genau nach meinem Exposé, den Neuaufbau des türkischen Theaters vorzunehmen. Was von mir zuerst als eine romantische Episode empfunden worden war, wurde eine der tiefgreifendsten Erfahrungen meiner künstlerischen Tätigkeit. Was ich in vagen Träumen mir als Ideal vorgestellt hatte: einmal alle Tradition in den Müllkasten zu werfen und ganz von vorn, aber wirklich ganz von vorn neu anzufangen, hier wurde es Ereignis. Ich erhielt von der türkischen Regierung außerordentliche Vollmachten, mein Exposé zu realisieren.« Ebert (wie Anm. 8), S. 14.
- 36 Poelzig erhielt für diese Dienstreise, die laut Vertrag der Planung eines »Cumhurbaşkanlığı Flarmonik Orkestrasi« [Philharmonisches Orchester des Staatspräsidenten] diente, ein Entgelt von 565 Lira. Vgl. Vertrag unterzeichnet von Seyfi Arıkan, 14.3.1936, Cumhuriyet Basbakanlık Arşivi, Ankara; zu den Projekten Poelzigs, vgl. Nicolai (wie Anm. 21), S. 130–33.

- 37 Im März 1933 wurde Ebert wegen seiner Mitgliedschaft in der SPD und als Protagonist der Theatermoderne – man bezeichnete ihn als »Kulturbolschewisten – von der Intendanz der Städtischen Oper Berlin entbunden. Als Reaktion auf eine Unterredung mit Göring, der ihm eine Generalintendanz für die Berliner Opernhäuser anbot, emigrierte Ebert mit seiner Familie zunächst in die Schweiz. Er nahm in der Folge Aufträge in Florenz und Buenos Aires an, begründete im englischen Sussex die Glyndbourn Mozart-Festspiele. Vgl. Carl Ebert, Schriftliche Aufzeichnung am 27.8.1946, Bundesarchiv, Berlin, RKK, Personenakte Carl Ebert.
- 38 Zit. n. Stompor (wie Anm. 2), S. 387.
- 39 Holzmeister (wie Anm. 5), S. 110.
- 40 Auch das mit Aufträgen und Projekten erfüllte Berufsleben Bruno Tauts war von Krisen geprägt. Tauts Tagebuch offenbart seinen Kampf gegen Akademieleitung und Intrigen der Kollegen. Vgl. Istanbul-Journal 10.11.1936–13.12.1938. SAdK, Berlin, Sammlung Bruno Taut, BTA-01–273, vgl. Nicolai (wie Anm. 21), S. 135–37.
- 41 Ebert schrieb: »Wir deutschen Emigranten, die wir – zum Teil seit vielen Jahren vor dem Krieg – uns mit unseren größten persönlichen Opfern als solche Kämpfer ausgewiesen haben, glauben daher, keine Fehlbildung zu tun, wenn wir es wagen, uns im Interesse unserer benachteiligten Kameraden an den Edelmut Ew. Exzellenz und des türkischen Gesamtkabinetts zu wenden.« Zit. n. Christine Fischer-Defoy: »Was von mir zuerst als eine romantische Episode empfunden worden war, wurde eine der tiefgreifendsten Erfahrungen in meiner künstlerischen Tätigkeit«. Carl Ebert im Exil in der Türkei. In: Haymatloz, Exil in der Türkei 1933–1945, Ausstellungskatalog. Berlin 2000, S. 178.
- 42 »Die gemeinsam gepflegten Studien für ein Idealtheater sind heute, da ich mich ein

zweites Mal anschiebe, das Problem eines neuen grossen Festspielhauses für Salzburg anzugehen, Grundlage und Ausgangspunkt.« Clemens Holzmeister an Carl Ebert, 16.12.1950, SAdK, Carl-Ebert-Archiv Nr. 839.

- 43 Eberts Schüler Mahir Canova wurde Leiter der Schauspielabteilung des Konservatoriums, Cüneyt Gökçer Generaldirektor des Schauspielhauses und Aydin Gün Generaldirektor der Oper. 1952 stellte Ebert bei seinem Besuch fest: »Eine besondere Freude war es für mich zu sehen, daß die Art der Theaterkunst, die ich bemüht war meinen Schülern beizubringen, nun bereits Früchte in der zweiten Generation trägt: bei meinen Besuchen des Konservatoriums habe ich festgestellt, dass meine damaligen Schüler, die jetzt dort als Lehrer wirken, ganz außerordentliche Erfolge mit dem neuen Schauspielernachwuchs erzielen.« Carl Ebert, Interview in Ankara, 27.3.1952, SAdK, Berlin, Carl-Ebert-Archiv 244.

Abbildungsnachweis

Abb. 1: Wien, Privatbesitz Barbara Mohapp-Holzmeister *oder* Mondsee, Nachlass Clemens Holzmeister, Architekt Peter Schuh.

Abb. 2, 3: Wien, Barbara Mohapp-Holzmeister.
Abb. 4, 5: Wien, Österreichisches Theatermuseum.

Abb. 6, 8, 9, 12: Mondsee, Nachlass Clemens Holzmeister, Architekt Peter Schuh.

Abb. 7: Stiftung Archiv der Akademie der Künste, Berlin, Carl-Ebert-Archiv, Nr. 157.

Abb. 10: Josef Gregor, Clemens Holzmeister. Das architektonische Werk. Werke für das Theater. Wien 1953, Abb. 75–77.

Abb. 11: Julius Posener: Hans Poelzig. Sein Leben, sein Werk, Braunschweig/Wiesbaden 1992, Abb. 328.