

## Kulturreferentin Prof. Dr. Julia Lehner

Sehr geehrte Damen und Herren,

die Geschichte der europäischen Stadt ist seit der frühen Neuzeit mit unterschiedlichen Formen theatralischen Wirkens verbunden. Musiktheater im engeren Sinn etablierte sich in Nürnberg im 17. Jahrhundert. Art und Orte der Darbietungen fand immer wieder andere Gestalt und nicht erst die moderne Großstadtgesellschaft ist ohne Sing- und Sprech-theater nicht zu denken. „Sprengt die Opernhäuser in die Luft“, lautete schließlich die Forderung des Komponisten und Dirigenten Pierre Boulez, als er in den 1950er Jahren seine Ablehnung der bürgerlichen Kultur radikal zum Ausdruck brachte.

Grundsätzlich kann die Nähe des Theaters zu den „stadt“- und staatstragenden Kräften nicht einer bestimmten Epoche zugeschrieben werden, auch wenn die Institutionen gänzlich privat geführt und unterhalten wurden. Ein gewisser Bedacht ist stets geboten, auch wenn der Kulturstaat von einer engagierten Bürgerschaft getragen wird. Die Rolle des Staates muss prinzipiell darauf geschränkt sein, für Bedingungen Sorge zu tragen, auf Grund derer Kunst und Kultur entstehen, ihr Bestand gesichert und vermehrt werden kann. Die finanzielle Rolle spielt herbei erst einmal eine sekundäre Rolle. Vielmehr gilt es, die Freiheit der Entfaltungs- und Gestaltungsmöglichkeiten zu garantieren, uneingeschränkte Arbeitsbedingungen zu gewährleisten und die Notwendigkeit der Einhaltung strikter Neutralität zu beachten, dann sicherlich auch, ausreichende Finanzmittel bereitzustellen.

Die Verlockung einer Einflussnahme ist mächtig. Kulturpolitik hat aber einer offenen, freien und diversen Kultur zu dienen und nicht die Kultur der Politik. Wie dünn das Eis ist, auf dem sich gerade die Kultur auch in demokratisch verfassten Staaten, mit demokratisch legitimierten Regierungen bewegt, zeigen mannigfaltige Beispiele auch im Europa des 21. Jahrhunderts. So gilt es stets, auch die vermeintlichen Wächter zu bewachen. Mit der Ausstellung „Hitler.Macht.Oper“, die die Rolle des Musiktheaters in der nationalsozialistischen Propaganda gerade in Nürnberg

thematisiert, werden nicht nur Zeitverhältnisse dokumentiert, sondern Ursache-Wirkungsverhältnisse analysiert. Ich danke für dieses Engagement und wünsche der Ausstellung die ihr gebührende Resonanz.

Prof. Dr. Julia Lehner  
Kulturreferentin der Stadt Nürnberg

## Staatsintendant und Operndirektor Peter Theiler

Sehr geehrte Damen und Herren,

bereits in den Vorbereitungs Jahren auf meine Intendanz und Operndirektion beschäftigte mich die Frage, wie wir uns als Staatstheater Nürnberg als prägende Kultureinrichtung der Stadt zur Geschichte, zumal der Zeit des Nationalsozialismus, programmatisch verhalten. Auf künstlerischer Ebene haben wir in der Oper deshalb bewusst neben Werken Richard Strauss' immer auch Werke jener Komponisten aufgeführt, die während des NS als verfermt galten: so *Der ferne Klang* von Franz Schreker, *Die Jüdin* von Jacques Fromental Halévy, *Die Hugenotten* von Giacomo Meyerbeer, *Wozzeck* von Alban Berg oder *Die tote Stadt* von Erich Wolfgang Korngold.

Des Weiteren führten wir Werke auf, die sich explizit mit der Geschichte des jüdischen Volkes auseinandersetzten, so *Moise et Pharaon* von Gioacchino Rossini, *Samson et Dalila* von Camille Saint-Saëns, den Doppelabend *Judas Macabäus / And the trains kept coming* von Georg Friedrich Händel und Lior Navok und zuletzt die *Matthäuspassion* von Johann Sebastian Bach. Drei dieser Inszenierungen lagen in den Händen des israelischen Regisseurs David Mouchtar-Samorai – der übrigens auch *Die Meistersinger von Nürnberg* 2011 an unserem Hause neu deutete ...

Wie kam es aber zum eigentlichen Forschungsprojekt und der Ausstellung? Den Anstoß hierzu gab unsere Leiterin der Bibliothek, Gabriele Nutz, indem sie uns 2012 auf die Wiener Philharmoniker und ihre Auseinandersetzung mit dem NS hinwies. Rasch waren wir uns in der Theaterleitung einig, dass es auch dem Staatstheater Nürnberg gut anstände, sich mit seiner Rolle im NS wissenschaftlich auseinanderzusetzen. Wir sind sehr glücklich darüber, für dieses Projekt mit Prof. Dr. Anno Mungen, dem Leiter des Forschungsinstituts für Musiktheater, und Florian Dierl, dem Leiter des Dokumentationszentrums Reichsparteitagsgelände, zwei starke Partner gefunden zu haben, die sich nicht nur auf das langjährige Forschungsprojekt, sondern auch auf das Wagnis einer Ausstellung eingelassen haben.

Mein Dank gilt neben den institutionellen Unterstützern wie der Deutschen Forschungsgemeinschaft, dem Dokumentationszentrum Reichsparteitagsgelände, der Zukunftsstiftung der Sparkasse Nürnberg und der Mariann Steegmann Foundation auch den vielen anderen Beteiligten des Kooperationsprojektes. Vor allem möchte ich dabei Dr. Alexander Schmidt für die Beratung und das Ausstellungsmanagement, Hermann Feuchter für die Ausstellungsinstallation, Roman Declercq, dem Leiter unserer Werkstätten stellvertretend für alle beteiligten Gewerke, Silvia Bier, Daniel Reupke sowie Tobias Reichard vom Projektteam des fimt, Michael Meinhardt für die Grafik und Johann Casimir Eule für Konzeption und Durchführung von Seiten des Staatstheaters danken.

Ihr

Peter Theiler  
Staatsintendant und Operndirektor



Ebnergasse 10, vor (links) und nach (rechts) der Instandsetzung  
(Nürnberg, die Stadt der Reichsparteitage und seine Verwaltung,  
Die Erneuerung der Altstadt in Nürnberg, Heft 4, 1941)



Obere Schmiedgasse, vor (links) und nach (rechts) der Instandsetzung,  
im Hintergrund die Kaiserburg  
(Nürnberg, die Stadt der Reichsparteitage und seine Verwaltung,  
Die Erneuerung der Altstadt in Nürnberg, Heft 4, 1941)

## Die Stadt als Kulisse

Durch massive Umbaumaßnahmen, die zum Teil bereits in den 1920er Jahren begonnen und später von der NS-Propaganda als ‚Entschandelungen‘ bezeichnet werden, wird das spätmittelalterliche Stadtbild Nürnbergs betont. Verputztes Fachwerk wird freigelegt, Dachgiebel hinzugefügt und historisierende Baelemente des 19. Jahrhunderts entfernt.

Das reale Nürnberg wird so dem stilisierten Idealbild angepasst, wie es in den *Meistersingern* beispielhaft verkörpert wird, und dient als Kulisse der nationalsozialistischen Selbstinszenierung.

# „Deutsch und echt“

(Richard Wagner, *Die Meistersinger von Nürnberg*,  
Dritter Aufzug, Festwiese)



Schildgasse 3, vor (links) und nach (rechts) der Instandsetzung  
(Nürnberg, die Stadt der Reichsparteitage und seine Verwaltung,  
Die Erneuerung der Altstadt in Nürnberg, Heft 3, 1937)



### Kulissenbau – Äußerlichkeiten

**Der Architekt Paul Schultze-Naumburg erkennt als ein Theoretiker des Heimatschutzstils die farblichen und stilistischen Bezüge der Opernhausfassade zu den umliegenden Gebäuden und den Patrizierhäusern der Innenstadt. Daher lässt er die rostrote Sandsteinfassade in ihrem Neorenaissancestil nahezu unangetastet. Im Inneren bringt er die Technik auf den neuesten Stand.**

Architekt, Kunsttheoretiker und Publizist Paul Schultze-Naumburg (1869-1949)  
(Archiv der Moderne, Bauhaus-Universität Weimar)



**Das Opernhaus mit den innerstädtischen Gebäuden am Frauentorgraben im Hintergrund.**

Opernhaus am Frauentorgraben mit Blickrichtung Innenstadt, um 1910  
(Staatstheater Nürnberg/Bauverwaltung)



Opernhaus am Frauentorgraben, um 1910  
(Staatstheater Nürnberg/Bauverwaltung)



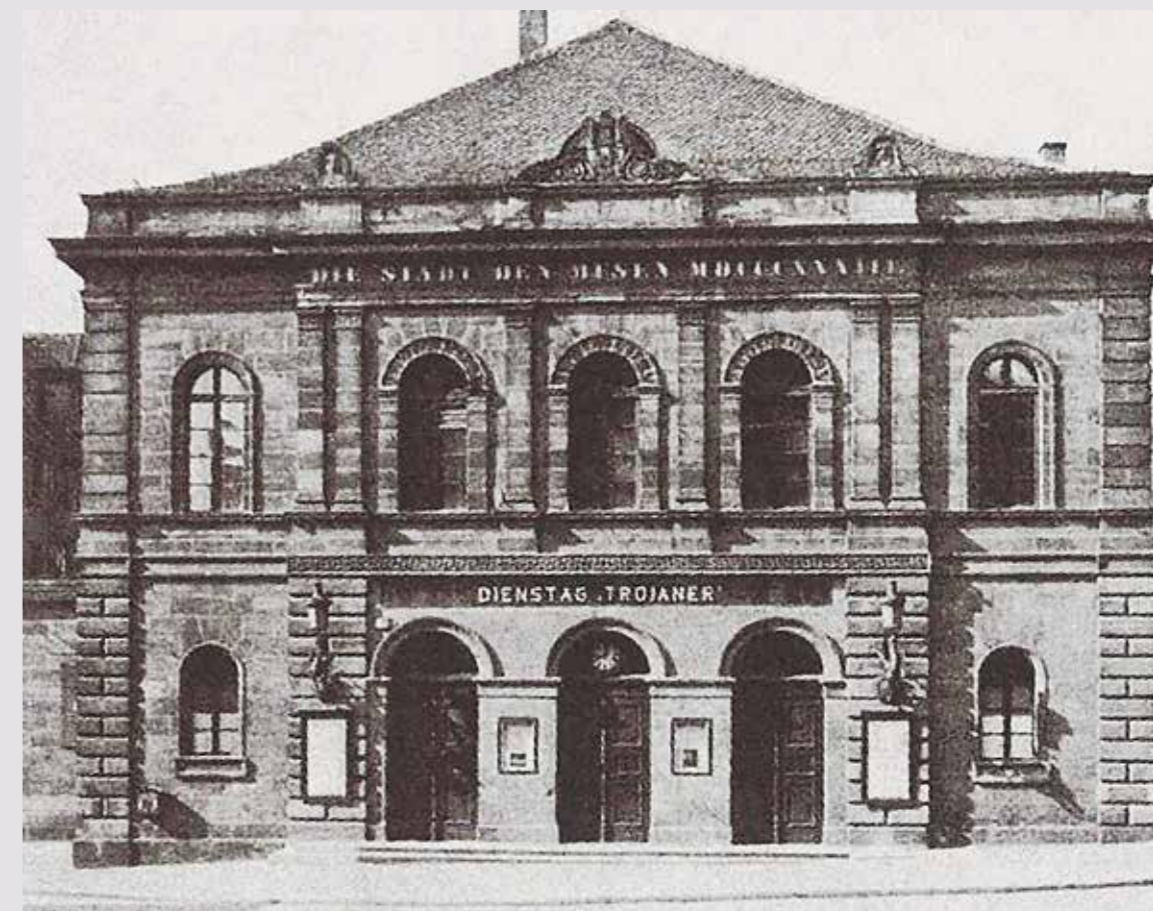
Das Fembohaus in der Nürnberger Burgstraße, 1930er Jahre

(Das Bayerland. Nürnberg Stadt der Reichsparteitage, München 1935)

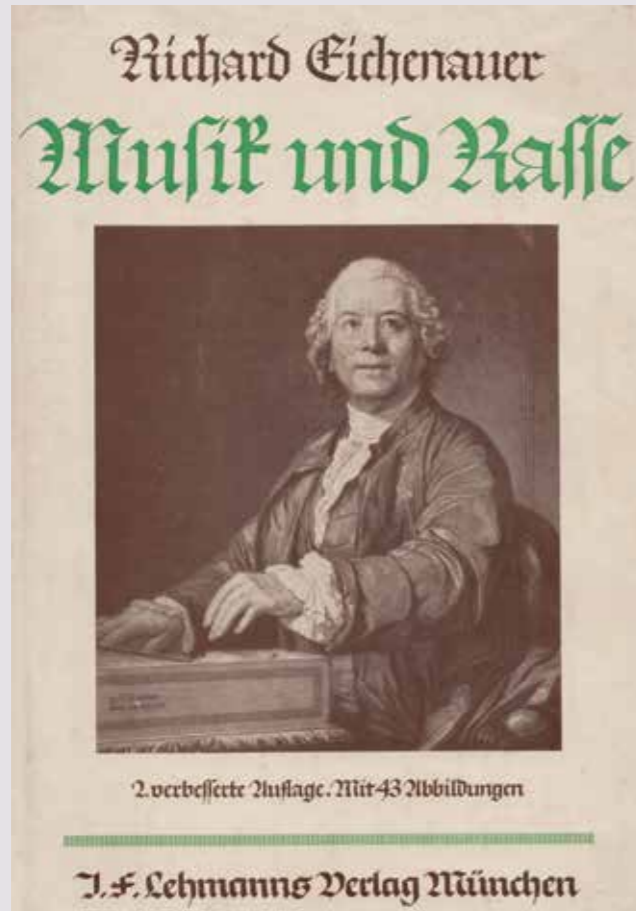


Partie am Weinmarkt Richtung Sebalduskirche, bemerkenswert ist das Gebäude Mitte rechts.

(Das Bayerland. Nürnberg Stadt der Reichsparteitage, München 1935)



Schauspielhaus am Lorenzer Platz, Mitte der 1920er Jahre  
(Staatstheater Nürnberg/Bauverwaltung)



Methodologische Bemerkungen 17

muß die Stilmerkmale musikalischer Werke und den feinsten Gesamt-  
eindruck, den sie hinterlassen, mit den Rassenfeste-Bildern vergleichen,  
die uns verschiedene Forscher schon gezeichnet haben und die die Zu-  
kunft noch sicherer und feiner zeichnen wird.<sup>1)</sup> und aus vielen solchen  
Vergleichen muß man sehr Verbindungen zwischen musikalischer Artung  
der Werke und rassistischer Artung der Rassen ableiten versuchen. Dann  
wird man in mühevoller und oft gefabelter Einzelarbeit allmählich  
erkennen lernen, was wir in der Musik unter nordischem, westlichem  
Stil usw. zu verstehen haben. Es handelt sich hier also viel stärker als  
bei bildender Kunst und Dichtung um nicht gedanklich, sondern um nur  
gefühlsmäßig fassbare Dinge. Aber das ist das Los aller Betrachtungen  
über Musik, nicht nur rassistisch gerichteter.<sup>2)</sup>

Die Forderung, die rassistische Artung einer bestimmten Musik – handle  
es sich nun um einen einzelnen Künstler, eine ganze Zeit, eine Gattung  
– nur aus ihren musikalischen Eigenschaften zu erklären, dürfte dem  
Musiker überflüssig erscheinen. Was für Eigenschaften soll eine Musik  
noch haben außer ihren musikalischen? Es ist aber nicht zu verkennen,  
daß diese Forderung nicht zwecklos ist, wenn man sieht, wie häufig von  
rassistisch denkenden, aber in der Kunst vielleicht weniger erfahrenen  
Zeitgenossen außerkünstlerische Merkmale irgendeiner Kunst zu ihrer  
rassistischen Einordnung verwendet werden. Es handelt sich hier vor allem  
um das, was wir gemeinhin „Stoff“ nennen. Stoff in diesem Sinne  
bedeutet alle Vokalmusik, also die Oper auf der einen, die vielgestaltige  
nichtstimmliche Vokalmusik vom Sololied bis zum Oratorium auf der  
anderen Seite; Stoff besitzt aber auch von der Instrumentalmusik das  
Sondergebiet der Programmmusik. So wenig nun gelangt werden soll,  
daß die Stoffwahl häufig die feststehenden Rückschlüsse auf die rassistische  
Artung des Schöpfers zulasse, so wenig dürfen wir auf der anderen Seite  
in den kindlichen Turtum verfallen, Artung des Stoffes und Artung  
des Werkes, folglich des Schöpfers, könne man einfach gleichsetzen. Wer  
germanische Stoffe behandelt, braucht noch kein nordischer Künstler  
zu sein; wer da andimmt: „Wir, die, Jehovah, will ich singen“, ist be-  
halb noch kein Hebräer; wer als Deutscher italienische Opern schreibt,  
ist noch nicht notwendig international gefonnen; wer seines Liedes  
vertont, gehört vielleicht in eine ganz andere Welt als ins „Junge  
Deutschland“. All dies sind dem geschichtlich Denkenden Selbstverständ-  
liches.

<sup>1)</sup> Auf die Streitigkeiten zwischen einzelnen Forschern über die richtige Art,  
rassistische Rassenbilder zu entwerfen, soll hier nicht eingegangen werden.  
<sup>2)</sup> In der „Deutschen Tonkünstlerzeitung“ vom 1. Dezember 1931, S. 177,  
macht Dr. Fritz Hofe unter dem Titel „Musik und Rasse. Zur Methodik einer  
musikalischen Rassenkunde“ im Hinblick an mein Buch andere Vorschläge für  
die Forschungsweise. Grundsätzlich hat er zu vielen recht, und man kann nur  
wünschen, daß die von ihm gezeichneten Vorschläge bald zum Niederschlag  
kommen. Nur in einem kann ich ihm nicht zustimmen: es ist nicht richtig,  
daß man „auf einem naturwissenschaftlichen Gebiet mit naturwissenschaft-  
lichen Methoden arbeiten“ müsse. Das dürfte, soweit die Rassenkunde in Frage  
kommt, von Clause ein für alle Male widerlegt sein. Die naturwissenschaft-  
liche Methode bezieht sich auf die Arbeitsweise des Stoffes.  
Eichenauer, Musik und Rasse, S. 1.

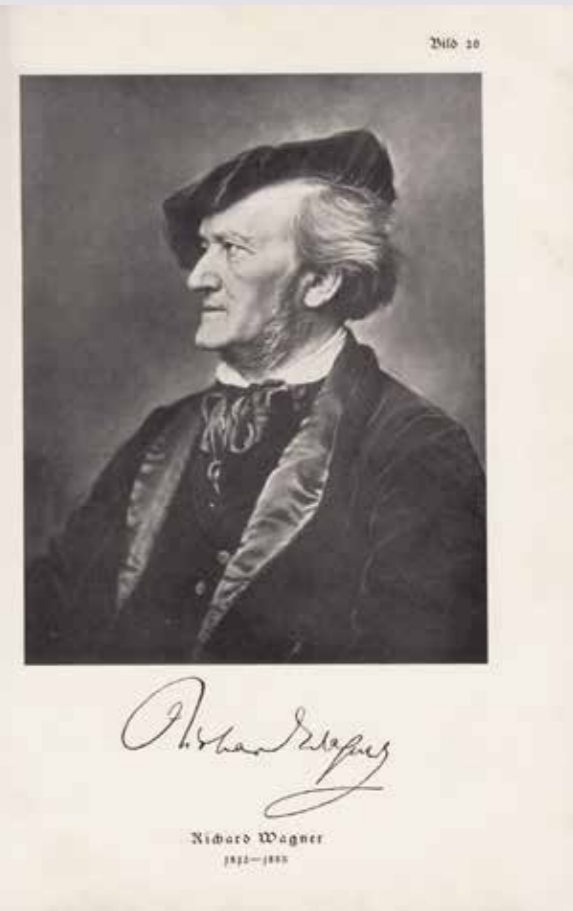
250      Tristaner Abschnitt, Romantisch

nicht eine ähnliche tiefere Befähigung wie beim Beginn des Schluß-  
satzes von Beethovens c-Moll-Symphonie? Wenn die Orchesterleitung  
zu Tristans Tagbegleitung mit ihrem hochfeierlichen Akkor-  
dolen erliegt – wer würde nicht, daß Wagner hier an die übermenschen-  
liche Größe der „Waldschloß“ herankommt, die ihm als Vorbild für sein  
„Götterdämmerung“ gedient hat? – Studiert man nach ähnlichen Stellen, so  
wird man wohl überraschende Entdeckungen machen. Welche handelt  
es sich oft um Stellen, die das alte Beethoven-Thema „Durch Nacht  
zum Licht“ umschreiben (wenn auch in Verhältnissen, wie unten 1. B.  
in das tiefe Feld der Schummermelodie am Schluß der „Waldschloß“  
– schon die hohevolle Verheißung des Siegfriedmotivs ist); weiters  
sind es häufig ganz oder fast ganz instrumentale Stellen. Diese beiden  
Sätze betätigen, wieviel Nordisches doch in Wagners Seele sein mußte.  
Da, wo seine Töne vom Sieg des Lichtes klingen, wo auch er ein  
„Nachfahren der Trübsalstäter“ ist – da erschüttert er uns am tiefsten.  
Und zwar in Übereinstimmung mit aller großen germanisch-nordischen  
Tonkunst als „absoluter“ Musiker, als Symphoniker. Zunächst scheint  
das ja seinen eigenen grundsätzlichen Meinungen von der Überwindung  
der absoluten Musik zu widersprechen. Wenn wir aber lesen: „Für die  
neue Form seit Siegfried hat der späte Wagner ausdrücklich die Einheit  
des Symphoniesatzes als das – natürlich nur das Einheitsprinzip ent-  
haltende – Vorbild bezeichnet.“<sup>1)</sup> so merken wir auch daran, wie der  
als nordischer Künstler langsam und zielstrebig Reifende im Alter sich  
immer unumwundener zu den ewigen Gesetzen germanischen Kunst-  
schaffens bekannte. Darüber unten mehr.

Daß Wagner ein großer Symphoniker im wörtlichen Wortsinne  
war, hebt m. E. überhaupt außer Zweifel, trotz seiner fast ausschließ-  
lichen Pflege des Musikdramas. Wer solche „Symphoniesätze“ schreiben  
kann wie seine Vorspiele (nicht nur die zu den Gesamtwerken, sondern  
auch zu den einzelnen Akten, z. B. zum dritten Akt des „Tristan“) und  
die rein instrumentalen Stellen innerhalb der Akte wie z. B. den Trauer-  
marsch in der „Götterdämmerung“, das Waldweben im „Siegfried“,  
die Einleitung zur Todverkündigung in der „Waldschloß“, der drückt eben  
doch im Grunde seines Musikerberufs als reiner Symphoniker. Und  
das ist nordische Art.

Das führt uns auf die Formgrundlage der Wagnerischen Symphonik,  
auf das Leitmotiv. Natürlich handelt es sich nur um die Frage, ob  
wir in unsem rassistischen Urlegungen durch das Leitmotiv gefördert  
werden, nicht darum, was man sonst noch alles darüber sagen kann.  
Wagner hat das Leitmotiv als gleichbleibendes Erinnerungsmotiv  
nicht geschaffen; wohl aber hat er ihm als erster die grundsätzliche Auf-  
fassung gegeben.

<sup>1)</sup> „Ich habe nicht nach „schönen Stellen“; ich mache solche Stellen namhaft,  
die eine bestimmte Stellenartung verraten. Übrigens muß gerechtfertigt gesagt  
werden: wenn die Ablehnung Glucks, durch „schöne Stellen“ zu wirken, als  
Kernmerkmal nordischer Artung anspricht (vgl. S. 200), so gilt dasselbe  
für den späten Wagner.“  
Häufig a. a. O. S. 224.



**Der Musikpädagoge Richard Eichenauer versucht die Komplexität des musikalischen Ausdrucks mit ‚rassistischen‘ Dispositionen zusammenzubringen. Für ihn ist die Größe Richard Wagners nordisch besetzt.**

(Richard Eichenauer, *Musik und Rasse*, München 1937)

**Kultur und Rasse**

Höhepunkt der Kulturtagung ist die etwa halbstündige Kulturrede Adolf Hitlers. In seinen Manuskripten geht es um die Verknüpfung von künstlerischer Schaffenskraft und ‚rassistischer‘ Disposition.

„Welch eine Distanz zwischen der höchsten musikalischen Leistung eines primitiven Negerstammes und der Neunten Symphonie oder dem ‚Tristan‘.“

(Der Parteitag der Arbeit vom 6. bis 13. September 1937. Offizieller Bericht über den Verlauf des Reichsparteitages mit sämtlichen Kongreßreden, München 1938)

„Ein großer Deutscher hat einmal versucht, den Kern dieses innersten Wesens unseres Volkes dahingehend zu kennzeichnen, daß ‚deutsch sein, klar sein‘ heißt.“

(Der Kongreß zu Nürnberg vom 5. bis 10. Oktober 1934. Offizieller Bericht über den Verlauf des Reichsparteitages mit sämtlichen Reden, München 1934)

„Der Nationalsozialismus bekennt sich damit zu einer heroischen Lehre der Wertung des Blutes, der Rasse und der Persönlichkeit sowie der ewigen Auslesegesetze.“

(Nürnberg 1933. Eine Sammlung der wichtigsten Reden auf dem Parteitag der Nationalsozialistischen Deutschen Arbeiterpartei vom 30. August bis 3. September 1933, Berlin 1933)



## Operette auf der Nürnberger Bühne

Die Operette stellt vor 1945 in Nürnberg einen erheblich größeren Anteil des Spielplans als heute. Zeitweilig gibt es fast ebenso viele Operettenaufführungen wie Opernaufführungen. Als heiteres Genre nicht nur ein Gegengewicht zur Oper, richtet sie sich auch an ein anderes Publikum. Unterhaltung und Zerstreuung stehen im Vordergrund. Das optische Spektakel, eingängige Melodien und das Wiedersehen mit den bekannten Gesichtern der lokalen Stars auf der Bühne prägen das Wesen der Gattung in jener Zeit.

Nicht zuletzt durch die Einschränkungen im Spielplan in den 1930er Jahren, sind es vor allem die Darsteller\*innen, die in Nürnberg den Glanz und Erfolg der Operette sicherstellen.

*Die Frau ohne Kuß*  
von Walter Kollo, Spielzeit 1940/41  
(Stadtarchiv Nürnberg/A 81/II Nr. 20357)



Hansi Goldgruber,  
Operettensoubrette  
(*Musik und Theater – Blätter der Städtischen Bühnen Nürnberg*, Heft 1, August 1940)

## Die Soubrette

Jugend und ein fröhliches Wesen soll eine Soubrette ausstrahlen, um in den Werken die humorvollen Nebenrollen zu interpretieren. Auch die Portraitfotos der Künstlerinnen in den *Musik und Theater – Blätter der Städtischen Bühnen Nürnberg* vermitteln dieses Idealbild der Operettensoubrette.



Hanni Mehnert,  
Operettensoubrette  
(*Musik und Theater – Blätter der Städtischen Bühnen Nürnberg*, Heft 5, 1939/40)



Else Balster,  
Operettensoubrette  
(*Musik und Theater – Blätter der Städtischen Bühnen Nürnberg*, Heft 3, November 1938)

## Das Paar

Das erste Operettenpaar steht im Mittelpunkt jeder Operettenaufführung. Auf die von den Nürnberger\*innen verehrte Lola Grahl folgt die Wienerin Anny Coty als erste Operettensängerin an der Seite ihres späteren Ehemanns, dem Tenor Karl Mikorey.



Anny Coty, Operettensängerin  
(*Musik und Theater – Blätter der Städtischen Bühnen Nürnberg*, Heft 1, August/September 1938)



Lola Grahl, Operettensängerin  
(*Musik und Theater – Blätter der Städtischen Bühnen Nürnberg*, Heft 9/10, Mai/Juni 1938)

## Der Tenorbuffo

Als männliches Äquivalent der Operettensoubrette ist der Tenorbuffo jung und darstellerisch agil. So wird der junge Robert Fackler in der Presse vielfach als hervorragender Tänzer gelobt.



Robert Fackler, Tenorbuffo  
(*Musik und Theater – Blätter der Städtischen Bühnen Nürnberg*, Heft 1, August 1940)



Karl Schulz, Operettenbuffo  
(*Musik und Theater – Blätter der Städtischen Bühnen Nürnberg*, Heft 2, Januar 1935)



Willy Bunten, Kapellmeister der Operette  
(*Musik und Theater – Blätter der Städtischen Bühnen Nürnberg*, Heft 10/11, Juni/Juli 1937)



Ludwig Husnik, Sänger und Textdichter  
(*Musik und Theater – Blätter der Städtischen Bühnen Nürnberg*, Heft 3, November 1937)



Max Brückner, Sänger und Oberspielleiter der Operette  
(*Musik und Theater – Blätter der Städtischen Bühnen Nürnberg*, Heft 9/10, Mai/Juni 1938)

## Dichter und Inszenatoren

Neben den Darsteller\*innen wird die Operette als Sparte auch musikalisch und szenisch von spezialisierten Kräften betreut. Häufig sind es ehemalige Sänger des Ensembles, die schließlich die Inszenierungen gestalten oder Libretti verfassen.

## Das Ballettensemble

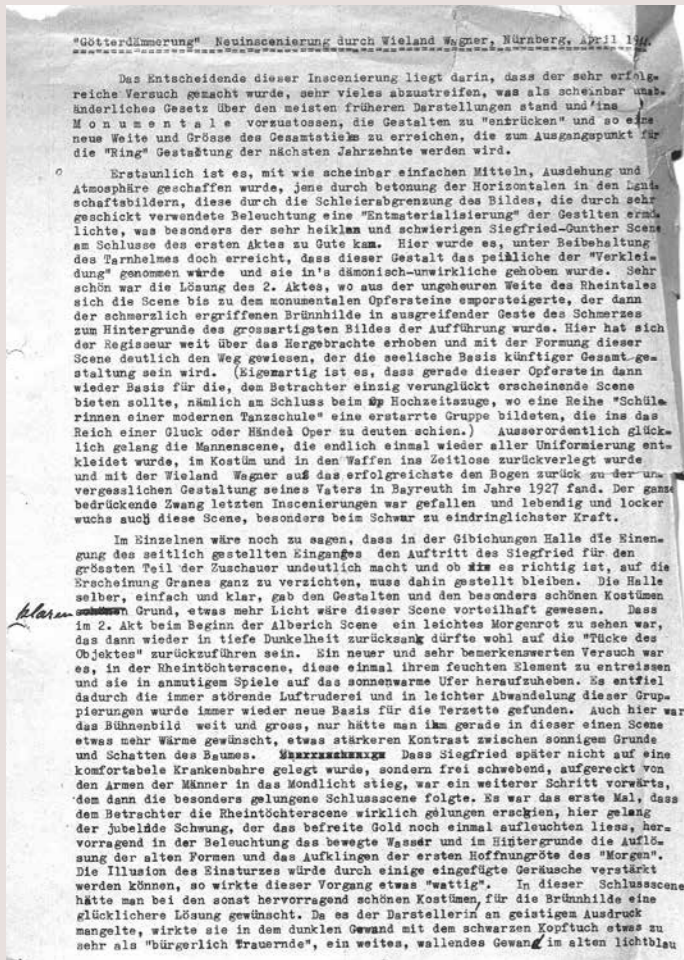
Das Ballettensemble unter der Direktion von Hans Helken kommt nicht nur in der Operette zum Einsatz, ist dort aber fester Bestandteil nahezu jeder Aufführung. In Helkens Kompanie tanzen auch die Schwestern Renate und Liane Timm, die wenig später in Kinofilmen mitwirken, sowie Hildegard Krämer, die nach dem Krieg das Ballett in Nürnberg entscheidend modernisiert.



Ellen Rokahr, Ruth Trapp, Renate Timm, Solotänzerinnen  
(*Musik und Theater – Blätter der Städtischen Bühnen Nürnberg*, Heft 9/10, Mai/Juni 1938)



Hans Helken, Ballettmeister  
(*Musik und Theater – Blätter der Städtischen Bühnen Nürnberg*, Heft 10/11, Juni/Juli 1937)



Das Entscheidende dieser Inszenierung liegt darin, dass der sehr erfolgreiche Versuch gemacht wurde, sehr vieles abzustreifen, was als scheinbar unabänderliches Gesetz über den meisten früheren Darstellungen stand und 'ins Monumentale' vorzutosses, die Gestalten zu "enrücken" und so eine neue Weite und Größe des Gesamtstücks zu erreichen, die zum Ausgangspunkt für die "Ring" Gestaltung der nächsten Jahrzehnte werden wird.

**Der anonyme Verfasser betont das Monumentale und die Zeitlosigkeit der Inszenierung Wieland Wagners als Ergebnis der künstlerischen Reduktion der Ausstattung. Wieland Wagners Ring wird als richtungsweisend für künftige Inszenierungen gedeutet.**

„Götterdämmerung. Neuinszenierung durch Wieland Wagner, April 1944“ (Entwurf) (Bayerisches Hauptstaatsarchiv München/Nachlass Wieland Wagner 93)

# BLÄTTER DER THEATER DER STADT DER REICHPARTEITAGE NÜRNBERG

Zur Inszenierung von Richard Wagners  
„DIE WALKÜRE“

„Kinder, schafft Neues!“ Dieser angebliche Ausspruch Richard Wagners muß stets dazu dienen, Eigenmächtigkeiten der Spielleiter und sonstige Abweichungen von seinen Partituren zu rechtfertigen. In Wahrheit lautet die fragliche Äußerung: „Kinder, macht Neues!“ Neues! und abermals Neues! Hängt Ihr Euch an's Alte, so hat Euch der Teufel der Inproduktivität, und Ihr seid die traurigsten Künstler!“ Wagners Worte waren durch den Umstand veranlaßt, daß Joachim Raff damals damit beschäftigt war, ein altes Werk „neu hezurichten“, sie beziehen sich also eindeutig nur auf das musikalische Schaffen seiner Zeit. Das Bedürfnis, bei der Wiedergabe eines Wagnerschen Musikdramas „Neues zu schaffen“, kann nur der Absicht entspringen, die dramatische Idee des Werkes in anderer Weise wiederzugeben, als Wagners Vorschriften es zulassen. Jeder derartige Versuch muß aber früher oder später zu einem Widerspruch zwischen Musik und szenischem Geschehen führen, da beide von ihrer ersten Konzeption an eine unlösliche Einheit bilden. Wagners Kompositionsskizzen geben deutlich zu erkennen, daß er beim Schaffen Klangbild und szenisches Geschehen plastisch vor sich gesehen hat. Die Vorgänge auf der Bühne müssen daher auf das Genaueste mit der Sprache des Orchesters übereinstimmen. Das musikalische Motiv fordert nur eine dramatische Reaktion an sich, nicht aber eine bestimmte Sitte; es läßt somit dem Regisseur die größte Freiheit, um sich — entsprechend der Eigenart des jeweiligen Darstellers — um neue Ausdrucksformen zu bemühen. Daß diese oft im Widerspruch zu der sog. Tradition stehen, deren Werden im einzelnen meist unkontrollierbar ist, besagt wenig; denn über jeder Tradition steht der in der Partitur eindeutig festgelegte Wille ihres Schöpfers. Man denke z. B. nur an den „Feuerzauber“, bei dessen Wiedergabe es „Tradition“ geworden ist, die Größe der Flammen bis zum Fallen des Vorhanges immer mehr zu steigern. Damit werden, um einer rein äußerlichen Wirkung willen, Musik und szenische Vorschrift außer acht gelassen, die eindeutig ein Sinken der Flammen unter den Feisensaum und das Hereinbrechen der Nacht verlangen.

Wieland Wagner

**Wieland Wagner erläutert in einer Beigabe zu einem Theaterzettel seine Auffassung von einer ‚werktreuen‘ Realisierung des Werks Richard Wagners.**

Wieland Wagner, „Zur Inszenierung von Richard Wagners ‚Die Walküre‘“, Theaterzettel, 1943 (Bayerisches Hauptstaatsarchiv München/Nachlass Wieland Wagner 93)

## „Selig in Lust und Leid - läßt die Liebe nur sein“ Festspieltimmung im Landestheater am Sonntag

Als Wagner sich im Jahre 1870 nach langer und „verwirrender“ Unterbrechung von mehr als 15 Jahren wieder der musikalischen Ausgestaltung des „Ringes“ zuwandte, schrieb er aus Triebhahn: „Und jetzt habe ich die Götterdämmerung begonnen. Viel Zeit muß ich haben; denn was ich niederschreibe, ist eben alles Superlativ.“

Jedesmal wenn ein Werk aus dem „Ring“ im Landestheater gegeben wird, herrscht „Festspieltimmung“, noch ehe der Vorhang aufgeht. Und so war es auch diesmal bei der „Götterdämmerung“. Die musikalische Wiedergabe unter Leitung von Kurt Dverhoff erschien vollendet in sich. Es muß freilich auch eine Freude sein, mit einem solchen Klangkörper wie die Landestapelle zu musizieren, die auf jeden Wint reagiert und Tonfarben hervorzaubert, die uns erheben und zugleich erschüttern. Wir möchten besonders den Trauermarsch herausheben, der zu einem erschütternden Erlebnis wurde: der Gegensatz zwischen schreiender Klage und dem ins Behnütige übertragenen Siegfried-Motiv ward zu einer Vision ohne gleichen. Auch die Inszenierung Wieland Wagners war als Ganzes eine hohe Leistung. Der vor dem Bühnenbild aufgehängte Gajschleier brachte manches Mal Wirkungen hervor, die stimmungsgemäß ihresgleichen suchen. Die Erscheinung Siegfrieds z. B. in der Gestalt Gunthers war von einer dem Vorgang adäquaten Myhtik, wie wir sie noch nicht gesehen haben. Auch die malerische Gruppierung der Mannen im zweiten Aufzug und das farbige an Meister Hans Thoma erinnere Bild Siegfrieds mit den drei Rheintöchtern erregte das Auge und half mit, das musikalische Kolorit erhöhen.

Freilich fragen wir uns, warum oft die reichhaltige Szenenangabe des Meisters nicht befolgt wird; wir ändern doch auch nichts an der Partitur? Warum stehen die Korneu da, ohne sich taum zu bewegen, während bei Wagner die erste unter der Tanne (die nicht da war) sitzt, die zweite an der (fehlenden) Steinbank hingestreckt ist und die dritte auf einem Felsenstein sitzt? Das Seil riß wohl in der Wust — aber nicht auf der Bühne. Dann sind Vorhänge, wie in der Wächungshalle, immer ein Notbehelf, und ein Baum, mag er noch so groß sein, ist noch keine „waldige“ Gegend. Zudem möchten wir das selbe Steinergelbe unter Leitung von Kurt Dverhoff erschieben vollendet in sich. Es muß freilich auch eine Freude sein, mit einem solchen Klangkörper wie die Landestapelle zu musizieren, die auf jeden Wint reagiert und Tonfarben hervorzaubert, die uns erheben und zugleich erschüttern. Wir möchten besonders den Trauermarsch herausheben, der zu einem erschütternden Erlebnis wurde: der Gegensatz zwischen schreiender Klage und dem ins Behnütige übertragenen Siegfried-Motiv ward zu einer Vision ohne gleichen. Auch die Inszenierung Wieland Wagners war als Ganzes eine hohe Leistung. Der vor dem Bühnenbild aufgehängte Gajschleier brachte manches Mal Wirkungen hervor, die stimmungsgemäß ihresgleichen suchen. Die Erscheinung Siegfrieds z. B. in der Gestalt Gunthers war von einer dem Vorgang adäquaten Myhtik, wie wir sie noch nicht gesehen haben. Auch die malerische Gruppierung der Mannen im zweiten Aufzug und das farbige an Meister Hans Thoma erinnere Bild Siegfrieds mit den drei Rheintöchtern erregte das Auge und half mit, das musikalische Kolorit erhöhen.

Frank, von der Staatsoper Wien, stellte uns einen Jagan vor, äußerst charakteristisch in seiner düsteren Redengröße. Mit herrlichem, weittragendem Stimmmaterial begabt, erhöhte die finstere gigantische Gestalt bis zum Uebermenslichen, oft Unheimlich-Dämonischen. In manchen Situationen wirkte er schon als Silhouette monumental. Als eine Art Gegenjah verkörperte E. W. Riß den in seinem Charakter etwas unglücklichen Gunther mit dem Bemühen, der Gestalt etwas Königliches zu geben, was freilich zum Teil nicht gelang. — Gertrud Sikorski als Galt, deren weiche anmutige Stimme wir schon von früher her kennen, gewann als Gutrone besonders im letzten Aufzug an Größe; ich habe, daß sie zu Anfang mit ihren kleinen Operettenschritten etwas aus dem Rahmen fiel. — Die kurze Rolle des Alberich meisterte W. Buchmann mit gewohntem dramatischen und stimmlichen Können; ebenso war Helene Dertel als Waltraute im aufgeregten Spiel und klangschöner Ausdrucksweise eine prächtige Walfüre. Die drei Korneu (Helene Dertel, Margarete Kay und Hilma Weiland) und die Rheintöchter (Jenny Wiemann, Hilma Weiland und Gertrud Möllnik) — besonders die letzteren mit ihren grandiosen, schwimmenden Bewegungen — trugen wesentlich zur Vollenbung der Gesamtwirkung bei. Nicht unerwähnt lassen wollen wir den Chor der Mannen, der in seiner ungewungenen Haltung so gar nicht an den „Opernchor“ alter verfloßener Zeiten erinnerte.

So war der ganze Abend ein wahres Bühnenspektakel, und daß er auch als solches genommen wurde, bezeugte der nicht endenwollende Beifall, der sowohl den Sängern und Sängern als auch der Regie und der musikalischen Leitung galt, so daß diese zusammen mit den Solisten sich wiederholt der begreiften Menge zeigen mußten.

Friedrich Preuß

**Wieland Wagners Reduktionsprinzip stößt nicht nur auf Zustimmung, sondern wirft wiederholt die Frage der ‚Werktreue‘ auf. So kritisiert Friedrich Preuß in einer Besprechung der Altenburger Götterdämmerung, dass Wagner die Regieanweisungen des Werks nicht ‚werkreu‘ umgesetzt habe.**

Friedrich Preuß, „Selig in Lust und Leid – läßt die Liebe nur sein“, in: *Altenburger Zeitung*, 20. Dezember 1943 (Bayerisches Hauptstaatsarchiv München/Nachlass Wieland Wagner 4)

## Der Weg durch das Theater Gedanken zur Ausstellung

Die Aufgabe, einen Ausstellungsbau zu diesem Thema im Dokumentationszentrum Reichsparteitagsgelände zu entwerfen, war für mich in jeder Hinsicht eine echte Herausforderung. Wie schafft man es in dieser monumentalen Halle, ein Ausstellungs-Klima zum Thema Musiktheater herzustellen? Es handelt sich dabei nicht um eine Theaterarbeit im herkömmlichen Sinne. Es ist die Beschäftigung mit den Ereignissen und Fakten innerhalb und außerhalb des Nürnberger Theaters während des Nationalsozialismus.

In der Findungsphase wurde bald klar, dass man mit einer allgemein gehaltenen Ausstellungsarchitektur das komplexe Thema nicht greifbar darstellen kann. So entstand die Idee zu einem stilisierten, begehbaren Theater-Kulissenbau, der den Rahmen für die Ausstellung und seiner Themenschwerpunkte bildet. Der gesamte Bereich dient als plastischer, monochrom-grauer Hintergrund, aus dem die Exponate hervortreten.

Der Eingang zur Ausstellung führt in einen quadratischen Raum, das Büro des Theaterdirektors, mit Schreibtisch und Stuhl. An den Wänden sind Bilder, Texte und Objekte angebracht. Die Besucher\*innen gelangen in einen Flur mit abgechrägten Wänden. Der gebaute Bretterboden gibt leicht nach und simuliert so einen Hohlkörper. Links und rechts sind die Wände mit Bild- und Texttafeln bestückt.

Der Ausstellungsbau ist gleichzeitig Stellwand mit Vorder- und Rückseite und erlaubt den „Blick hinter die Kulissen“: Über Seitenöffnungen gelangt man auf die Rückseite des Kulissenbaus. An den Stützen und Schrägwänden hängen ergänzende Texte und Bilder. Am Ende des Flures stößt man auf eine gekippte Hinterbühne. Vorne steht ein verkanteter Portalrahmen mit Resten eines Theatervorhanges. Die vorne abgesperrte Bühne ist mit Vitrinen und Stelen bestückt. Ein abgedunkelter Souffleurkasten steht in der Mitte der Vorbühne.

Der Halbrundbau mit angedeuteten Logen und einer Mittelloge mit Projektionsfolie und einer Filmschleife bildet einen Zuschauerraum ab. Durch eine Doppeltüre gelangt man ans Ende der Ausstellungshalle.

Es ist ein Versuch, mit den Mitteln des Theaters eine Epoche abzubilden, deren Machthaber die Bühne, die Musik und die Texte zur Selbstfeier und Verherrlichung des Regimes benutzten.

Die Installation ist nicht nur Ausstellungs- sondern Aufführungsraum. Im künstlerischen Beiprogramm zur Ausstellung wird denjenigen Künstlern eine Bühne geboten, die für ihre Werke in der NS-Diktatur verboten, verfolgt und zum Tode verurteilt wurden.

Hermann Feuchter

Auf den Folgeseiten: Bühnenbildmodell zur Ausstellung „Hitler.Macht.Oper“ von Hermann Feuchter, 2017

