

MUSIKTHEATER IM DIALOG VI

HITLER.MACHT.OPER

SYMPOSIUMSBERICHT ZUM FORSCHUNGSPROJEKT
„INSZENIERUNG VON MACHT UND UNTERHALTUNG –
PROPAGANDA UND MUSIKTHEATER
IN NÜRNBERG 1920-1950“

02. bis 04. Juni 2017 im Staatstheater Nürnberg

Konzeption und Leitung:

*Anno Mungen (Forschungsinstitut für Musiktheater
der Universität Bayreuth)*

Johann Casimir Eule (Staatstheater Nürnberg)

In Zusammenarbeit mit

fimt.

— dokumentationszentrum
reichsparteitagsgelände
museen der stadt nürnberg



Das Nürnberger Opernhaus vor und nach dem Umbau



GRUSSWORT

„Hitler.Macht.Oper“ war der bewusst doppeldeutige Titel einer Tagung, die das Staatstheater Nürnberg im Juni 2017 gemeinsam mit dem Forschungsinstitut für Musiktheater Bayreuth *fimt* und dem Dokumentationszentrum Reichsparteitagsgelände veranstaltet hat. Ich freue mich, dass wir in der vorliegenden Broschüre einige der Vorträge dieser spannenden dreitägigen Veranstaltung nun der Öffentlichkeit vorstellen können.

In kaum einem Theater Deutschlands dürfte die Verstrickung von Musiktheater und Politik im nationalsozialistischen Deutschland bis heute so erlebbar sein wie im Opernhaus des Staatstheater Nürnberg. Auf persönlichen Wunsch Adolf Hitlers wurde das Haus 1934 komplett umgestaltet, um dann als Ort von Festaufführungen von Wagners „Die Meistersinger von Nürnberg“ Teil des Reichsparteitagsprogramms zu werden. Seit vielen Jahren ist es uns ein Anliegen, diese Geschichte unseres Theaters aufzuarbeiten und zu reflektieren. Umso mehr freue ich mich, dass das Bayreuther Forschungsinstitut mit seinem Leiter Prof. Dr. Anno Mungen ein Forschungsprojekt durchführt, das die Rolle des Nürnberger Theaters, aber auch die Funktion von theatralen Inszenierungen in der Stadt in der NS-Zeit und seinem zeitlichen Umfeld untersucht wird. Dieses Projekt „Inszenierung von Macht und Unterhaltung. Musiktheater in Nürnberg 1920-1950“ wurde 2014 ins Leben gerufen und wird durch die Deutsche Forschungsgemeinschaft (DFG) gefördert. In einer bisher einmaligen Zusammenarbeit zwischen dem Dokumentationszentrum Reichsparteitagsgelände, dem Forschungsinstitut für Musiktheater und dem Staatstheater Nürnberg werden die Ergebnisse ab Juni 2018 in einer großen Ausstellung der Öffentlichkeit vorgestellt. Dieses Ausstellungsprojekt wird von der Zukunftsstiftung der Sparkasse Nürnberg großzügig gefördert.

Das vorliegende Heft ist nach „Leichte Muse im Wandel der Zeiten“ über die Populärkultur der NS-Zeit das zweite Heft, das aus diesem Forschungsprojekt hervorgeht. Die hier versammelten Aufsätze sind ein Querschnitt des Symposiums, bei dem hochrangige Fachvertreter wie Wolfram Pyta und Hans Rudolf Vaget ebenso zu Wort kamen wie junge Wissenschaftler des Forschungsprojektes.

Peter Theiler
Staatsintendant



Spielplanheft des Deutschen Opernhouses Berlin 1935/1936

HITLER.MACHT.OPER: EINE HINFÜHRUNG

von Anno Mungen

I. HITLER

Das Deutsche Opernhaus Berlin verlegte für die Spielzeit 1935/1936 ein Spielplanheft, das zur Wiedereröffnung des Hauses nach den Renovierungsarbeiten erschienen war (Abb. 1).¹ Mit Präge- und Golddruck versehen, mit einer Reihe von Farbabbildungen und mit zum Teil doppelten und ausklappbaren Bögen ausgestattet sowie auf Pseudobütten gedruckt, war diese Broschüre aufwendig gestaltet, und sie war teuer in den Herstellungskosten.² Als letzten Text in diesem Heft veröffentlichte Heinz Hammers, der Werbeleiter des Deutschen Opernhouses, eine kurze Stellungnahme zum Thema „Werbung für die Oper“, die zunächst wirtschaftlich motiviert sei, um eine höhere Auslastung zu erzielen: „Darüber hinaus aber hat Werbung für die Oper noch eine besondere Verpflichtung. Sie hat propagandistisch wie ihr Gegenstand kulturellen Aufgaben zu dienen.“³

Die Oper war im NS-Staat ein Teil der Propaganda. Und wesentlicher Faktor dieser Propaganda war die erkannte Notwendigkeit, kommunikativ zu agieren und die Oper in ihrer gesetzten Bedeutung für den NS zu bewerben. Die Oper soll im Propagandasystem des NS selbst mit propagandistischen Maßnahmen nach Vorne gebracht werden. Dass dies nicht nur Wunsch blieb, sondern konkrete Maßnahmen und Investitionen nach sich zog, davon zeugt die Broschüre des Deutschen Opernhouses. Das Beispiel dieser Broschüre wäre in einem weiten Konzept von Vermarktung von Oper im NS unter der Prämisse zu untersuchen, dass die Werbung mit modernen Konzepten operierte. Denn: Auch das Opernhaus in Nürnberg verfügte in der gleichen Zeit über eine ganze Produktpalette der Kommunikation zwischen Theater und Zuschauer, die programmatisch wirken wollte. Gerade die Kombination der Faktoren Propaganda und Programmik ist fundamental. Werbeträger und Inhaltliches der Propaganda waren aufeinander zu beziehen.

¹ Heinz Hammers (Hg.), *Deutsches Opernhaus Berlin*, Berlin [1935].

² Ich sprach über dieses Heft mit der Dramaturgin der Komischen Oper Berlin, Johanna Wall, die mich auf eine Reihe von Details bezüglich der besonderen Gestaltung des Heftes hinwies. Hierfür sehr herzlichen Dank.

³ Hammers 1935, S. [12].

Zwischen dem Nürnberger Opernhaus und dem Berliner Beispiel gibt es aber noch andere Parallelen. Auch in Nürnberg war zur gleichen Zeit ein Umbau erfolgt, der zur Spielzeit 1935/1936 im Rahmen des Reichsparteitags eröffnet wurde. Zu dieser Eröffnung hatte es dort eine neue „Meistersinger von Nürnberg“-Inszenierung gegeben, für die Benno von Arent die Ausstattung entworfen hatte. Diese Entwürfe wurden auch für Berlin verwendet, wie die Abbildungen in der Berliner Broschüre zeigen.⁴

Die bedeutendste Analogie aber zeigt sich an der Figur Adolf Hitlers. Der eigentliche Grund, warum ich diese Einführung zum Themenheft „Hitler.Macht.Oper“ mit dem Berliner Beispiel beginne, ist eine Abbildung aus dieser Broschüre (Abb. 3), die Adolf Hitler und Joseph Goebbels zeigt.



„Der Führer und sein Treuhänder für deutsche Kunst und Kultur“.
Hitler und Goebbels im Jahresheft des Deutschen Opernhauses, 1935

⁴ Hammers 1935, S. [3]. Es ist nicht klar, wie die vielfache Verwendung der Entwürfe von Benno von Arent, die neben Berlin und Nürnberg (1935) auch in München (1936), Danzig (1938), Dessau (1938), Weimar (1939) und Linz (1941) zum Einsatz kamen, programmatisch gedacht war bzw. wie sie genau bewerkstelligt wurde. Es ist nicht sehr wahrscheinlich, dass die Nürnberger Produktion auf „Tournée geschickt“ worden ist (siehe Hans Rudolf Vaegt, „Wehevolles Erbe“ Richard Wagner in Deutschland: Hitler, Knappertsbusch, Mann, Frankfurt am Main 2017, S. 204).

So gediegen, so wertvoll und so ohne jeglichen weiter gedachten politischen Bezug, wie diese Broschüre sich präsentiert – obwohl sie ausdrücklich der Propaganda dient –, so sehr werden diese Botschaften in diesem Bild aufgegriffen. Das Foto zeigt Hitler und seinen Propagandaminister in Nahaufnahme: menschlich, freundlich-lächelnd Hitler und etwas nachdenklich Goebbels. Beide schauen nach unten. Sie wenden sich etwas zu, das der Betrachter des Bildes nicht sehen kann. Mehrfach findet sich diese Art des Doppelportraits in der fotografischen Ikonografie zu Hitler und Goebbels in Hinblick auch auf andere Kontexte: die Strategen bei der Arbeit. Hier ist es keine kriegerische oder politische Arbeit, wie sonst üblich bei diesem Motiv, sondern eine künstlerische. Hitler, der von der Seite her fotografiert ist, signalisiert mit seinem Blick Zustimmung und Freude über den ‚Plan‘. Es könnte sich, dem Kontext nach und dem persönlichen Interesse Hitlers folgend, bei dem zu Betrachtenden um Planungen für (Um-)Bauarbeiten (von Opernhäusern) oder um Skizzen für Bühnenbilder handeln, die sie sich anschauen. An beidem, an Architektur und am Bühnenbild, war Hitler sehr interessiert. Die schwarzen Anzüge der Männer als zivile Kleidung verweisen auf etwas Privates. Vielleicht schauen sie sich das Programm eines Opernabends an. Wie das gesamte Heft ist die Aussage auch dieses Bildes: Es soll hier nicht um die große Politik gehen. Etwas anderes im Propagandasystem des Staates steht im Vordergrund. Es geht um eine bürgerliche Kultur, die sich dem Künstler zuwendet und nur versteckt der Politik dient. In der Broschüre steht der Künstler mit seinem Publikum im Mittelpunkt, die zusammen – und das ist schon das am auffälligsten nationalsozialistische Vokabular, das hier verwendet wird – einer, so Hitler, „neuen deutschen Kultur“ dienen. Goebbels Apparat verleiht sich hier einen feingeistigen Anstrich. Man verbreitet einen Flair von Luxuspropaganda und kommt ohne die üblichen Hakenkreuze und großen Worte aus. Nur das Parteiabzeichen am Revers von Goebbels gibt ikonografisch einen verstohlenen Hinweis auf Anderes.

Obwohl das Heft neben den Sängern und Künstlern der Oper auch die Namen nennt, die für die grafische Gestaltung und den Druck zuständig sind, fehlt ein Name, nämlich des Fotografen des Doppelportraits. Eine Recherche ergibt, dass die Grundlage für das Bild eine Postkarte bildet, die aus dem Pieperhoff-Verlag in Leipzig stammt. Die Firma Pieperhoff hatte

in den Jahren 1933 und 1934 Kontakt zu den Bayreuther Festspielen und hier ausdrücklich zu Wieland Wagner.⁵ Der damals 17-jährige wird auf der Postkarte als Fotograf dieser Aufnahme genannt.

II. MACHT

Im Titel der Konferenz „Hitler.Macht.Oper“ ist der Begriff der Macht ein Substantiv, und er ist doch auch ein Verb. Das substantivische Verständnis evoziert den Begriff, wie er mit der Kontrollfunktion des Staates zusammenhängt. Er impliziert im NS auch eine oftmals gewalttätige, mit Mitteln der Aggression und der Unmenschlichkeit einhergehenden Vorstellung. Die zweite Setzung als Verb bezieht Subjekt und Objekt aufeinander: Hitler macht Oper. Hitler führt etwas aus und nimmt eine aktive Position ein, die ihn im Kontext seines Künstlertums als Akteur begreift, der nicht nur am Schreibtisch konzipiert, sondern eingreift. Im Berliner Programmheft ist Hitler Macher und Künstler unter Künstlern. Der programmatische Blick auf etwas, das dem Auge entzogen ist, verweist auf diese Funktion.

Gernot Böhme, der sich kulturwissenschaftlich ausgiebig mit dem Thema der „Atmosphäre“ befasst hat, spricht von ästhetischer Arbeit, die er vor allem auf das „Machen von Atmosphären“ bezieht. Die ästhetische Arbeit besteht darin, Dingen, Umgebungen oder auch dem Menschen selbst solche Eigenschaften zu geben, die von ihnen etwas ausgehen lassen. D. h. es geht darum, durch Arbeit am Gegenstand Atmosphären zu machen.⁶

Aus dem Agieren für Atmosphären heraus ist wiederum die erste Bedeutung der Macht als Kontrolle abzuleiten. Diejenigen, die um die Wirkmächtigkeit von Atmosphären und deren Verfügbarkeit in der Praxis wissen, verfügen laut Böhme über große Macht. Der Raum in seiner Kreuzung als soziales und geometrisches Phänomen ist besonders empfänglich, Atmosphären wirkmächtig werden zu lassen. Der NS verfügt über die wichtigen Voraussetzungen atmosphärischer Machtkonstituierung: über das Wissen um die Bedeutung des Raumes, das Wissen um die Möglichkeiten, den Raum atmosphärisch aufzuladen, und das Wissen – ganz spezifisch – Bühnen wirkmächtig einzusetzen.⁷

⁵ Hammers 1935, S. [2].

⁶ Siehe den Verweis auf dem Aktenbestand; hierzu in der Findhilfe „Archiv der Festspielverwaltung Bayreuth“, S. 14f, in: www.wagnermuseum.de; zuletzt aufgerufen am 13.7.2017.

⁷ Gernot Böhme, *Atmosphäre. Essays zur neuen Ästhetik*, Berlin 2013, S. 35.

Böhme zeigt, dass solche Konstituierung von Macht bevorzugt im Bereich der Politik zum Einsatz kommt,⁸ wobei die hierüber vorgenommene Ästhetisierung der Politik bedeutend ist.⁹ Zugleich nimmt er in seinem Text einen Hinweis auf die Kunstpolitik des NS vor, wo es, wie er am Beispiel Leni Riefenstahls postuliert, um „die Selbstinszenierung der Macht und die Ausübung von Macht durch die Beschwörung von Atmosphären“¹⁰ gehe. Kunst und Politik sind gleichermaßen raumaffin. Sie benötigen den geografischen bzw. geometrischen Raum ebenso wie den gesellschaftlichen. In dieser Affinität gehören sie unentflechtbar zusammen. Kunst ist gesellschaftlich fundiert, und Politik bedient sich der Mittel der Kunst. Wenn ein Unrechtssystem eine solche enge Beziehung mit der Kunst eingeht wie der NS, dann wird es für alle daran beteiligten Akteure moralisch problematisch. Die ‚Macher‘ bedienen die Macht, und sie dienen somit dem, was Böhme als „ästhetische Manipulation“¹¹ bezeichnet hat.

III. OPER

Die Tagung „Hitler.Macht.Oper“ wird in dem hier vorliegenden Heft in einigen Beiträgen, die im Juni 2017 im Glucksaal des Opernhauses Nürnberg gehalten wurden, dokumentiert. Sie ging der Frage nach, warum die Oper so bedeutsam für den NS war und ob bzw. wie sich diese Bedeutung am Beispiel des Nürnberger Musiktheaters zeigt. Zwei Grundannahmen standen hier im Mittelpunkt. Zunächst ist Hitlers persönlicher Bezug zur Oper und hier insbesondere zu Richard Wagner sowie zu Alfred Roller, dem Künstler, dem Hitler die ersten beindruckenden Wagnererlebnisse in Wien zu verdanken hatte, zentral. An diese persönliche Vorliebe knüpfte sich die staatliche Propagandafunktion von Oper, die im Beispiel oben anhand der Marketingfrage und darüber hinaus zur Sprache kam. Musik und Kunst spielen eine wichtige Rolle in der Legitimation von politischen Systemen, wobei im NS das Musiktheater besonders im Fokus steht. Dies dürfte mit der Bedeutung der Raum-Kategorie für den NS zusammenhängen. Propagandistisch, emotional und staatstragend war die ‚große‘ Oper Erfüllerin: auf der Bühne, im Theater und in der Stadt und dies mit ihrer

⁸ Böhme 2013, S. 36.

⁹ Böhme 2013, S. 39.

¹⁰ Wolfram Pyta, *Hitler. Der Künstler als Politiker und Feldherr. Eine Herrschaftsanalyse*, München 2015.

¹¹ Böhme 2013, S. 43.

ganzen Wirkungsmacht, die auf Überwältigung aus war. In Nürnberg sind es drei Felder des Musiktheaters, die wir untersuchen: die musiktheatrale Stadtinszenierung, die Oper selbst und die hiervon deutlich getrennt konzipierte Operette. Sie übernehmen je unterschiedliche Rollen in der Propaganda. Diejenige der Oper, die im Mittelpunkt dieses Heftes steht, ist als elitär-bürgerlich gedachte Form des gemeinschaftlichen Kunsterlebens zu untersuchen, die platte Propaganda ausschließt. Hierfür ist das Bild von Hitler und Goebbels ein Beispiel. Die Oper denkt Propaganda jenseits von stumpfer Symbolik, weil der Staat ihr eine bestimmte Funktion zuweist. Sie soll nicht gewöhnliche Propaganda mobilisieren, sondern sie dient der Rechtfertigung und Selbstvergewisserung eines mörderischen Staates, der sich den Anschein des Kultivierten und Schöngestigen gibt. Zu diesem Zweck unterliegt das Theater der staatlichen Kontrolle, um eigene propagandistische Ziele und zugleich alles Unliebsame, das im NS in großen Teilen mit dem Jüdischen gleichgesetzt wurde, zu unterbinden.

Hitler entwickelt darüber hinaus ein intensives Interesse an der Oper, das auf seine Linzer Sozialisation sowie seine Wiener Zeit zurückgeht. Wie an Nürnberg zu sehen ist, greift er ein, er schlägt vor, er fördert Karrieren. Neben Benno von Arent, der in Nürnberg die Musterinszenierung von „Die Meistersinger von Nürnberg“ ausstattete, sind hier vor allem die Nachfahren berühmter Künstler zu nennen: Ulrich Roller, der Sohn Alfred Rollers, und Wieland Wagner, der Sohn Siegfried Wagners und vor allem der Enkel Richard Wagners. Das Genieverständnis des 19. Jahrhunderts bildete eine wesentliche Grundlage für den NS, dies nicht nur bezogen auf den Wagnerkult selbst, sondern auch in Hinblick auf das Kollektiv des Volkes: einer als privilegiert angesehenen deutschen ‚Rasse‘. Es ist hier wichtig, auf ein Fakt hinzuweisen, den man geneigt ist, im Sinne der Eigeninszenierung Hitlers komplett zu vergessen, dass nämlich Hitler selbst keine Nachkommenschaft hinterließ. Die eigene ‚Genialität‘, die als vererbbar galt, konnte deshalb nicht fortleben. Insofern ist es naheliegend, dass Hitler die Nachkommen seiner Opernverehrung entsprechend zu fördern suchte. Er gab ab an diejenigen, die einen Ersatz boten, für das, was er nicht hatte: Erben, Thronfolger, Söhne. Ulrich Roller, der dann im Krieg fiel, war das Objekt seiner Förderung in Bayreuth, und Wieland Wagner derjenige, der zunächst in Altenburg und dann in Nürnberg unter Hitlers

Protektorat stand. Mit ihm hatte der Staat einiges vor. Er sollte weiter aufgebaut werden, um nach dem – gewonnenen – Krieg die Bayreuther Festspiele zu übernehmen.

Dass es sich bei beiden jungen Männern nicht nur um Nachkommen als genial angesehener Männer handelte, sondern sie sich auch in dem Metier bewegten, für das Hitler selbst das größte Faible besaß, ist vielsagend. Sie waren bildende Künstler, die sich – konkret – dem Bühnenbild und – konzeptionell – dem Raum der Oper widmeten. Roller war 1933 ein bereits erfolgreicher und gewissermaßen ‚fertiger‘ Künstler, der in die Fußstapfen des Vaters getreten war. Er war Wieland Wagner in Bayreuth an die Seite gestellt. Wieland Wagner war in seiner künstlerischen Sozialisation in Richtung Raum und Bild gewiesen worden. Und Hitler kannte den Wagnerenkel, der seit 1930 ohne Vater aufwuchs, von klein auf. Dass mit dem zwar erzkonservativen aber auch schwulen Siegfried Wagner ein – aus dem Verständnis der Zeit heraus – schwacher und effeminiertes Vater verstorben war und Wieland zum Halbweisen gemacht hatte, mag hier ebenfalls von Bedeutung sein. Hitler dürfte demgegenüber als starke Figur nicht nur auf Winifred Eindruck gemacht haben.

Hitler interessiert an der Oper außer Wagner und dem Raum für das Theater – das Bühnenbild – der Theaterbau als Architekten. Der Nürnberger Umbau, den er anordnete und der schnellst möglich ausgeführt wurde, stellt die Raumpolitik der Oper in Nürnberg in ein komplementäres Verhältnis: vom Bühnenraum, zum Raum des Hauses, zum Raum der Stadt.

Anno Mungen ist Leiter des Forschungsinstituts für Musiktheater (fimt) und Inhaber des Lehrstuhls für Theaterwissenschaft unter besonderer Berücksichtigung des Musiktheaters an der Universität Bayreuth. Er studierte Musikwissenschaft und Kunstgeschichte an der TU Berlin und war anschließend wissenschaftlicher Mitarbeiter für verschiedenen DFG-Projekte. Lehrtätigkeiten führten ihn an die Johannes-Gutenberg-Universität Mainz, die Hochschule für Musik Köln und an die Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn, wo er 2005 zum Professor für Musikwissenschaft berufen wurde.

ZWISCHEN „LUSTIGER WITWE“ UND „GÖTERDÄMMERUNG“. ADOLF HITLER UND DAS MUSIKTHEATER

von Wolfram Pyta

WAGNERS MUSIKDRAMEN ALS ÄSTHETISCHES BILDUNGSPROGRAMM

„In einem Zustand völliger Entrückung“ habe sich Adolf Hitler damals in Linz, nach einer gemeinsam besuchten Aufführung von Richard Wagners „Rienzi“ befunden, so erinnerte sich der Kapellmeister August Kubizek, ein früher Wegbegleiter, ja Freund Hitlers, viel später an diesen denkwürdigen Abend. Ob Hitler tatsächlich bereits in Linz von jener „besonderen Mission“ sprach, „die ihm einstens zuteil werden müsse“, wie Kubizek berichtet, lässt sich heute nicht mehr eindeutig entscheiden. Unzweifelhaft dachten die beiden Opernliebhaber, als sie sich nach langer Zeit – anlässlich der Bayreuther Festspiele des Jahres 1939 – zum ersten Mal wieder begegneten, jedoch gern an die frühen Linzer Theatererlebnisse. Auch die besagte „Rienzi“-Aufführung kam dabei zur Sprache, und nun wurde sie geradezu zu einem Erweckungserlebnis stilisiert: „In jener Stunde begann es“, so Hitlers Worte, wie sie die Gastgeberin auf dem Grünen Hügel, Winifred Wagner, vernahm.¹ Was aber hatte damals eigentlich genau genommen begonnen?

Diese Frage, die Frage nach dem „es“, das damals in der oberösterreichischen Provinzstadt nach dem ersten Besuch einer Wagneroper „begann“, zielt in das Zentrum unserer Überlegungen, und sie ist – das sei vorausgeschickt – durchaus differenziert zu beantworten: Einen direkten Weg von den grandiosen Chorszenen des „Rienzi“ zu den Massenchoreografien anlässlich der Nürnberger Reichsparteitage der NSDAP gibt es nicht. Womit Hitler zunächst in Linz, später in Wien und noch später in München begann, war, sich Schritt für Schritt den Kosmos der Kunst zu erschließen.

Dabei war es in erster Linie das Musiktheater, das Hitler faszinierte, und hier wiederum maßgeblich, wenn auch nicht ausschließlich, das Werk Richard Wagners. Es prägte ihn ein Leben lang.

In diesem Zusammenhang muss sogleich betont werden, dass Hitler, der bekanntlich nicht aus einem jener bildungsbürgerlichen Elternhäuser stammte, in dem Kunst und Musik eine selbstverständliche Rolle spielten, von der Art und Weise, wie Wagners Werke in Linz und Wien auf die Bühne gebracht wurden, ganz unmittelbar geprägt wurde. Weil Hitler von Hause aus weder über einen geschulten Geschmack noch über eine durch die eigene Lebensführung beglaubigte Kenntnis des bürgerlichen Bildungskanons verfügte, vermochte er die Welt des Theaters, die sich ihm zuerst in Linz eröffnete, ungefiltert in sich aufzunehmen. Auf der Suche nach Sinn und Orientierung, als Schulversager überdies, der sich auf der Suche nach einer – auch materiellen – Existenzmöglichkeit befand, entdeckte er auf der Opernbühne neue Götter. Verbürgt ist, dass Hitler, neben dem „Rienzi“, der freilich nicht zum Wagnerschen Kernrepertoire zählt, bereits in Linz den „Lohengrin“ gesehen hat, möglicherweise auch einzelne Teile des „Ring“, und es entbehrt nicht einer bitteren Ironie, dass es hier vor allem jüdische Musiker, Dirigenten und Sänger waren, die dem jungen *aficionado* den Weg zu dem Bayreuther Meister bahnten.

Reine Spekulation bleibt hingegen die oftmals geäußerte Vermutung, dass die Heldenfiguren, die Wagner in seinen Musikdramen auf die Bühne bringt, für Hitler den Charakter eines Modells gehabt hätten, dass also etwa Lohengrin, der edle Schwanenritter, der aus dem fernentrückten Gralsbereich erscheint, um dem Volk von Brabant Erlösung und Heil zu bringen, als Muster für das Selbstverständnis des Politikers Hitler zu betrachten sei. Eine seriöse Beweisführung ist hier, aller vermeintlicher oder tatsächlicher Analogien zum Trotz, letztlich nicht möglich. Auffällig bleibt indes die Formulierung, mit der Hitler in „Mein Kampf“ die erste Begegnung mit dem Werk Wagners, dessen Namen überraschenderweise nur ein einziges Mal in dieser Schrift genannt wird, schildert: „Mit zwölf Jahren sah ich (...) als erste Oper meines Lebens ‚Lohengrin‘. Mit einem Schlage war ich gefesselt. Die jugendliche Begeisterung für den Bayreuther Meister kannte keine Grenzen. Immer wieder zog es mich zu seinen Werken.“² Ist es ein Zufall, dass sich gerade in dieser Passage ein zentrales

¹ August Kubizek, *Adolf Hitler, mein Jugendfreund*, Graz 1953, S. 338-343. Vgl. zur Einordnung Brigitte Hamann, *Winifred Wagner oder Hitlers Bayreuth*, 4. Aufl. München 2008, S. 390-393.

² Adolf Hitler, *Mein Kampf*, München 1937, S. 15.

rhetorisches Moment des Textdichters, der Wagner ja auch war und sein wollte, wiederfindet, dass gerade hier der Stabreim beinahe penetrant zur Anwendung gelangt? In vier knappen Sätzen stößt der Leser auf nicht weniger als vier Alliterationen („Lebens“ – „Lohengrin“; „Begeisterung“ – „Bayreuther“; „kannte“ – „keine“; „wieder“ – „Werken“). War dies als eine kaum verdeckte Referenz an den Meister gedacht? Als ein Bekenntnis für die Augen derer, die es zu lesen imstande waren?

Gewiss, es sei „viel Hitler in Wagner“³, so hat Thomas Mann 1949 in einem Brief an den Bühnenbildner Emil Preetorius, der 1936 für die Ausstattung der von Hitler mit 55.000 Mark unterstützten Neuinszenierung des „Lohengrin“ in Bayreuth verantwortlich gewesen war, bemerkt und der Nachwelt auf diese Weise ein Bonmot beschert, das immer wieder zitiert wird, ohne dass der genaue Sinn der Aussage geprüft würde. Aber auch eine Umkehrung des berühmten Satzes, die auf den ersten Blick nicht ganz abwegig erscheint, ist nicht frei von Untiefen. Sicherlich steckt in Hitler viel Wagner, und Hitler selbst soll einmal gesagt haben, wer das nationalsozialistische Deutschland verstehen wolle, müsse notwendigerweise auch Wagner kennen.⁴ Aber die Beziehung zwischen Hitler und Wagner ist, gerade weil es sich um eine echte Beziehung handelt, doch weitaus komplexer, als dass sie sich in einer bloßen Imitation der Wagnerschen Heldenfiguren erschöpfen würde. Man sollte sich denn auch davor hüten, im Falle des jungen Hitler dort nach einem regelrechten ästhetischen oder politischen Programm zu fahnden, wo zunächst einmal nur Suchbewegungen zu registrieren waren. Will man nicht in die billige teleologische Falle tappen, die darin besteht, die Entscheidung zum Judenmord aus dem ersten Opernabend in Linz abzuleiten, so tut man gut daran, Hitlers Hinneigung zu den Musikdramen Richard Wagners in allererster Linie als ästhetisches Bildungserlebnis zu betrachten. Jedenfalls war er von der Macht der Musik und der geradezu magnetischen Wirkung der Klangfarben so angezogen, dass er 1906 beschloss, Klavierunterricht zu nehmen, und begann, seine liebsten Wagner-Melodien unverdrossen vor sich her zu singen.

3 Thomas Mann an Emil Preetorius, Pacific Palisades, 6.12.1949. In: Thomas Mann, *Briefe 1948–1955 und Nachlese*, Frankfurt am Main 1965, S. 115.

4 Zit. n. Sven Oliver Müller, *Richard Wagner und die Deutschen. Eine Geschichte von Hass und Hingabe*, München 2013, S. 149.

Um einem Missverständnis zu begegnen, das in der auf Wagner fixierten Hitler-Deutung ein ums andere Mal begegnet, muss jedoch betont werden, dass Hitlers musikalischer Olymp keineswegs monotheistisch geprägt war. Es gab hier viele Götter, und der junge Hitler konnte sich für die italienische Oper, für Verdi und Puccini, ebenso begeistern wie für Franz Lehárs „Die lustige Witwe“ oder Eugen d'Alberts „Tiefland“, eine seinerzeit ungemein populäre, heute kaum mehr bekannte Oper. Albert Speer, dessen Memoiren quellenkritisch nicht zu Unrecht einen nicht ganz zweifelsfreien Ruf genießen, hat in den 1960er-Jahren die Auffassung geäußert, Hitler sei ästhetisch letztlich „in der Welt seiner Jugend stecken“ geblieben: „Es war die Welt von 1880 bis 1910“⁵. Manches spricht dafür, dass Speer damit durchaus recht hatte. Jedenfalls gibt es Zeugnisse, die es nahelegen, dass Hitler noch in seiner Zeit als Reichskanzler die Zeit fand, sechs Mal innerhalb eines halben Jahres die „Lustige Witwe“ zu sehen.⁶ Und als er 1938, nach dem sogenannten „Anschluss“ Österreichs, der Wiener Staatsoper einen offiziellen Besuch abstattete, war die Direktion des Hauses nicht wenig überrascht, dass sich Hitler wünschte, ausgerechnet Eugen d'Alberts „Tiefland“ zu sehen, und zwar in genau jener Inszenierung, in der er die Oper vor dem Ersten Weltkrieg in Wien kennengelernt hatte. Das Bühnenbild, das aus diesem Anlass eigens aus dem Depot beschafft werden musste, stammte von keinem Geringeren als Alfred Roller.⁷

Damit stoßen wir auf eine Fährte, der wir noch weiter folgen werden. Doch bevor wir dies tun, gilt es, ein erstes Ergebnis zu sichern. Was für Hitler an jenem Abend in Linz begann, war die existentielle Auseinandersetzung mit der Welt der Kunst. Das war „es“, was zuallererst in Linz begann. Nun mag es auf den ersten Blick verstörend wirken, Hitler auch und gerade als „Künstler, Kunstliebhaber, Kunsttheoretiker“⁸ wahrzunehmen, wie es der Literaturwissenschaftler Heinz Schlaffer, ein ganz und gar unverdächtigere Zeuge, durchaus provozierend formuliert hat. Hitlers geradezu obsessive Beschäftigung mit der ästhetischen Welt, vor allem mit der Augen- und Ohrenkunst, mit Malerei und Musik, kaum jedoch mit der schönggeistigen Literatur, mit Romanen oder Gedichten,

5 Albert Speer, *Erinnerungen*, Berlin 1969, S. 55.

6 Otto Dietrich, *Zwölf Jahre mit Hitler*, München 1955, S. 165.

7 Vgl. Sebastian Werr, *Heroische Weltsicht. Hitler und die Musik*, Köln, Weimar, Wien 2014, S. 163.

8 Heinz Schlaffer, *Das entfesselte Wort. Nietzsches Stil und seine Folgen*, München 2007, S. 144.

ist allerdings so glaubhaft verbürgt, dass man ein zentrales Motiv seines Lebens ausblenden würde, wollte man von seiner Affinität zur Kunst, ja von seinem Selbstverständnis als Künstler, schweigen.⁹

RAUMKUNST – ALFRED ROLLERS WAGNER- INSZENIERUNGEN AN DER WIENER HOFOPER

Linz also ermöglichte Hitler eine erste Begegnung mit der Oper. Wien hingegen eröffnete ihm einen ganz und gar neuen, ja unerhörten Zugang zu Wagner, der sich in seiner einzigartigen Verbindung von Bild- und Tonkunst nicht nur für den jungen Mann aus der Provinz als attraktiv erweisen sollte. Bereits bei seinem ersten Kontakt mit Wien, zu Beginn des 20. Jahrhunderts eine der größten und künstlerisch einflussreichsten Städte der Welt, führte Hitlers Weg recht bald in das „k.u.k. Hof- und Operntheater“. Am 8. Mai 1906 sah er hier „Tristan und Isolde“, am Tag darauf „Der fliegenden Holländer“. Und auch bei seinem nächsten Aufenthalt in der Kaiserstadt steuerte er wie selbstverständlich das berühmte Haus am Ring an, wo er erneut eine Aufführung des „Tristan“ besuchte. Nun ist es wichtig zu wissen, dass diese „Tristan“-Inszenierung, die er im September 1907 sah, von dem bereits erwähnten Alfred Roller verantwortet wurde, und allein diesen „Tristan“ hat Hitler in Wien, eigenen Angaben zufolge, mindestens 30- bis 40-mal gesehen.

Alfred Roller, von Hitler zeit Lebens zutiefst bewundert, war weder ein Intendant im traditionellen Sinne noch ein Regisseur nach heutigem Verständnis. Von Gustav Mahler als Direktor des Ausstattungswesens an die Wiener Hofoper berufen, war Roller vielmehr in erster Linie Bühnenbildner, ein Spezialist also für visuelle Suggestion, ein Herr der Bilder. In Roller fand das Werk Wagners, zumindest in Hitlers Verständnis, das darin gerade nicht der Bayreuther Orthodoxie entsprach, seine perfekte Umsetzung. Ton- und Bildkunst verbanden sich in den Bühnenausstattungen Rollers auf eine nachgerade revolutionäre Weise. Sie ließen jede Aufführung zu einem synästhetischen Erlebnis werden, das alle Sinne ansprach, sie reizte und formte. In Rollers Inszenierungen, wurde die Bühne – weitaus radikaler

als von Wagner selbst je intendiert – in einen Illusionsraum verwandelt, der den Zuschauern durch Personenführung, Licht und Ausstattung eine neue Dimension des Erlebens eröffnete.

Wenn Hitler, als er sich im Februar 1908 dazu entschloss, endgültig von Linz nach Wien zu übersiedeln, um sich auf die Aufnahmeprüfung an der Akademie der Bildenden Künste, nur einen Steinwurf von der Hofoper entfernt, vorzubereiten, keinen Gebrauch von einem Empfehlungsschreiben machte, das ihn in persönlichen Kontakt mit Alfred Roller, dem mächtigen Bühnenmagier, hätte bringen können, so sprach daraus wohl nur die überaus hohe Verehrung, die er für Roller empfand.¹⁰ Noch schien der Abstand zwischen dem neuen Wagnerdeuten und dem einflussreichen Theaterfürsten so immens, dass bei Hitler die Scheu verständlicherweise größer war als die Neugier. Erst sechszwanzig Jahre später, im Februar 1934, als Hitler längst zum Reichskanzler aufgestiegen war, kam es zu einer Begegnung zwischen den beiden in Berlin, bei der der Führer den gefeierten Bühnenbildner dafür gewann, die Ausstattung für die Bayreuther Neuinszenierung des „Parsifal“ zu entwerfen – in den Augen vieler Wagnerverehrer, die mit Cosima und ihren Töchtern der Ansicht waren, jeder Eingriff in die Aufführungstradition des „Parsifal“, den Wagner als Bühnenweihfestspiel ja ursprünglich exklusiv für den Grünen Hügel bestimmt hatte, sei gotteslästerlich, ein ungeheures Sakrileg. Hitler hingegen entschied sich für Alfred Roller und damit gegen eine nur mehr museal anmutende Traditionspflege. Es war im Übrigen das erste und letzte Mal, dass sich Hitler so dezidiert in die Personalpolitik der Bayreuther Festspiele einmischte.

Wenn Hitler sich in den 1930er-Jahren für einen Künstler wie Alfred Roller stark machte und ihn seiner Freundin Winifred Wagner, die nach dem Tode ihres Ehemanns, des Wagnersohns Siegfried, zur Leiterin der Festspiele avanciert war, förmlich aufdrängte, so ging die künstlerische Saat, die in Wien gesät worden war, nun unübersehbar auf. Für unsere Ausgangsfrage ist dies nicht unerheblich. Denn was einst in Linz begonnen und sich in Wien weiterentwickelt hatte, war nicht nur die Auseinandersetzung mit der Welt der Kunst, zuvörderst der Musik, an sich, sondern mit einer sehr spezifischen Art der Darbietung dieser Kunst: der Raumkunst – das

⁹ Dazu ausführlich Wolfram Pyta, *Hitler. Der Künstler als Politiker und Feldherr. Eine Herrschaftsanalyse*, München 2015.

¹⁰ Dazu Brigitte Hamann, *Hitlers Wien. Lehrjahre eines Diktators*, München 1998, S. 60.

war es, worin für Hitler der besondere Reiz jeder gelungenen Operninszenierung lag. Für den passionierten Theaterarchitekten, als den sich Hitler gern betrachtete, lag es nahe, gerade den Raum als Integrationsmedium für alle Künste zu betrachten, die an der synästhetischen Gesamtwirkung einer Operaufführung beteiligt waren.¹¹

Die Verschmelzung von Bild und Ton, wie sie die Arbeiten Alfred Rollers kennzeichnete, fand sich auch in den Bühnenbildern des britischen Theaterreformers Edward Gordon Craig, der aus dem Raum eine zeitlos wirkende Illusionskunst aus Licht und Farben entwickelte. Heinrich Heim, Hitlers Kunstberater und Wegbegleiter in allen ästhetischen Belangen, hatte den „Führer“ zuerst auf Craig aufmerksam gemacht, und Hitler war in der Folge derart angetan von Craigs Bühnenbeherrschung, dass er den Theatermann, der als englischer Staatsbürger in Paris lebte, nach dem Frankreichfeldzug 1940 geradezu protegierte.¹²

Mehr noch als in dieser Begeisterung für Edward Gordon Craig, der zusammen mit Alfred Roller zu den Fixpunkten in Hitlers ästhetischer Welt zählte, drückte sich seine Begeisterung für die Raumkunst in der ebenso konsequenten wie großzügigen Förderung des Münchner Nationaltheaters aus. Hier in München, wo er seit 1920 eine Privatwohnung unterhielt, nahm Hitler während seiner Zeit als Reichskanzler weitaus intensiver am Kunst- und Musikgeschehen teil als in Berlin, was auch damit zusammenhing, dass er bis zum Kriegsausbruch 1939 fast jedes Wochenende auf dem Obersalzberg oder in der bayerischen Landeshauptstadt verbrachte. Im persönlichen Kontakt mit dem Dirigenten Clemens Krauss, der das Haus am Max-Joseph-Platz seit 1937 als Generalmusikdirektor leitete, und dem Bühnenbildner Ludwig Sievert verfolgte Hitler das erklärte Ziel, den Wiener Geist der Ära von Gustav Mahler und Alfred Roller nun in München zu beheimaten – wobei er so weit ging, nicht rechenschaftspflichtige Mittel aus einem Sonderfond zum Ankauf neuer Instrumente für das Opernorchester bereitzustellen und sich persönlich in das Engagement von Chorsängern einzuschalten.

¹¹ Vgl. Pyta 2015, Kap. 3.

¹² Dazu ebd., S. 77.

HITLER UND DIE FAMILIE WAGNER

Bereits in den 1920er-Jahren hatte Hitler in Bayreuth gewissermaßen eine Heimat gefunden. Das ist insofern erstaunlich, als es keinen Beleg dafür gibt, dass Hitler bis zu seinem dreißigsten Lebensjahr je mit Wagner-Aufführungen in Berührung gekommen wäre, die der ästhetischen Ausrichtung des Grünen Hügels entsprachen. Künstlerisch hatte er sich, ohne dass ihm dies zunächst vielleicht bewusst war, durch die vielen Opernabende in Wien bereits weit von der orthodoxen Lesart einer Cosima Wagner entfernt. Allerdings erkannte Hitler als geschickter Symbolpolitiker nach 1918/1919 rasch das kulturelle Kapital, das ihm aus der engen Verbindung zur Familie Wagner in erheblichen Teilen der politischen Öffentlichkeit – von rechtskonservativen Gruppierungen bis zu radikal-völkischen Kreisen – erwachsen konnte, zumal, nachdem sich das Haus Wahnfried von Erich Ludendorff und dessen Bewegung losgesagt hatte. Der Stern Hitlers ging in Bayreuth seit 1923 immer heller auf, und seine authentische Begeisterung für das Werk Wagners half ihm, gepaart mit seiner Kennerschaft, die er im Wiener Stehparterre erworben hatte, dabei, das Vertrauen Siegfried und Winifred Wagners zu gewinnen. Von 1923 an besuchte Hitler in schöner Regelmäßigkeit die Festspiele, doch nicht nur sie, sondern auch den Wagner-Clan. Hier zog er sich gern vor der Öffentlichkeit zurück, hier legte er die Parteiuniform ab, und hier fand er vielleicht am ehesten das, was man als seine Familie bezeichnen könnte. In den Erinnerungen der Kinder blieb er auch später der „Onkel Wolf“, der mit ihnen spielte und sie bisweilen auch zu Bett brachte.

Wie man sich die Szenerie Mitte der 1920er-Jahre ungefähr vorzustellen hat, lässt sich bei Erich Ebermayer, einem der produktivsten und heutzutage weithin unbekanntesten Schriftsteller und Drehbuchautor des Nationalsozialismus und der frühen Bundesrepublik, nachlesen, der 1951 ein Buch unter dem Titel „Magisches Bayreuth“ vorgelegt hat: „Er erholt sich hier von der Hetzjagd seiner ewigen (...) Reisen. Die Neigung zu den Kindern, die er um diese Zeit noch besitzt und die, bevor sie später verschüttet wird, auch echt ist, äußert sich in seinem Verhältnis zu den vier ungebunden aufwachsenden Kindern. Wieland, Maudi, Wolfi und die Jüngste, Verena. Er spricht von ihrer Zukunft und immer klingt der Gedanke auf, daß er einmal, wenn er an der Macht sein wird, woran er

keinen Augenblick in diesen acht Jahren zweifelt, für sie da sein werde. (...) Das Band zur Familie, zu den Kindern, wird immer enger. Alle haben ihn gern, ja lieben ihn.“¹³

Hitler war es ernst mit seiner Beziehung zu den Wagners. Noch zu Beginn der 1940er-Jahre hat er, wie Wieland Wagner später, wohl nicht ohne einen gewissen Stolz, erzählt hat, inmitten der Schlachten des Zweiten Weltkriegs akribisch die Bühnenbildentwürfe für die Bayreuther „Meistersinger“-Inszenierung von 1943 und 1944 geprüft. Es war, wenn man so will, ein Pakt auf Gegenseitigkeit. Hitler hatte – speziell vor 1933 – teil am Nimbus der Familie Wagner und schöpfte symbolisches Kapital aus dieser Beziehung; nach 1933 hielt er sodann seine schützende Hand über die Festspiele. Das Verhältnis zu der Familie Wagner war jedoch zugleich mehr als ein Pakt. In ihm schien sich Hitlers Bestimmung in gewisser Hinsicht zu erfüllen. Hier bewegte er sich – wohlpräpariert durch seine Wiener Wagner-Erlebnisse – mit größtmöglicher Sicherheit und ästhetischer Expertise. Als 1936 im Festspielhaus erstmals die vollständige Gralserzählung erklang und Franz Völker als Lohengrin auch die zweite, von Wagner noch vor der Uraufführung gestrichene Strophe sang, war Hitler, der das Werk in- und auswendig kannte, einen Moment lang so irritiert, dass er fragend die Hand von Winifred Wagner ergriff.¹⁴

DAS OPERNHAUS ALS ORT KULTURELLER VERGEMEINSCHAFTUNG

Nach den bislang vorgetragenen Überlegungen stellt sich die Frage, was genau das Musikdrama Richard Wagners für Hitler letztlich bedeutete. Dieser Aspekt, die Suche nach dem Sinn und der Bedeutung, die Hitler dem Werk Wagners beimaß, ist eng verknüpft mit der Frage, was denn nun eigentlich damals in Linz begonnen hatte. Er führt uns gewissermaßen an den Ausgangspunkt unserer kleinen Betrachtung zurück. Viel Tinte ist darauf verwendet worden, um den Nachweis zu erbringen, dass Hitlers Judenhass, sein zerstörerischer, eliminatorischer Antisemitismus, unmittelbar aus dem Werk Richard Wagners stammt. Nun finden sich zwar in Wagners musiktheoretischen und polemischen Betrachtungen,

vor allem in „Das Judentum in der Musik“, 1850 anonym veröffentlicht, tatsächlich einschlägige antijüdische Äußerungen, in die nicht zuletzt auch biografische Erfahrungen eingeflossen sind wie etwa das Gefühl, von der „jüdischen Presse“ schlecht behandelt und insgesamt zu wenig beachtet zu werden, während ein Giacomo Meyerbeer mit seinen Opern zur gleichen Zeit einen Sensationserfolg nach dem nächsten feierte. Der Beweis aber, dass Wagner einzelne seiner Bühnenfiguren wie etwa Mime, Alberich oder Beckmesser bewusst als Judenkarikaturen angelegt habe, die von den Zuschauern auch als solche verstanden worden seien, ist bis heute nicht erbracht worden. Und für den Zusammenhang, um den es uns hier geht, ist ohnehin vor allem der Umstand entscheidend, dass aus Hitlers Wiener Zeit keine einzige antisemitische Äußerung überliefert ist. Sein Judenhass wird vielmehr erst nach 1918/1919 greifbar, unter dem unmittelbaren Einfluss von verlorenem Ersten Weltkrieg und Münchner Räterepublik, noch dazu unter massiven antibolschewistischen Vorzeichen.

Wie dies zu bewerten ist, liegt auf der Hand. Was Hitler im Stehparterre in der Wiener Hofoper hörte und sah und mit allen Sinnen in sich aufnahm, war nicht eine Musik gewordene antisemitische Weltsicht, sondern eine einzigartige – und in ihrer Einzigartigkeit geradezu überwältigend wirkende – Architektur von Farben und Klängen, eine vollendete Symbiose von Bild und Ton. Sie konnte zunächst als rein ästhetisches Erlebnis wahrgenommen werden, verfügte jedoch über Implikationen, die auch politisch relevant waren. Auf welche Weise sich diese Transformation vollzog, wird noch zu zeigen sein. Zunächst einmal ist festzuhalten, dass sich Hitler als bekennender Augenmensch, als ein Mann, der sich für repräsentative Architektur, nicht zuletzt auch für Theater- und Bühnenbauten begeisterte, gerade für die bildhafte und inszenierungspraktische Umsetzung des Wagnerschen Gesamtkunstwerks begeisterte. Dass diese visuelle Aufladung der Musikdramen, die als hochgradig innovativ gelten durfte, an der Wiener Hofoper in die Ägide Gustav Mahlers fiel, eines getauften Juden, war für Hitler kein Hinderungsgrund. Im Gegenteil: Als es nach dem plötzlichen Tod Mahlers unter dessen Nachfolger Felix Weingartner zu Eingriffen in die Wiener Wagnerpflege kam, insbesondere hinsichtlich bislang vermiedener Strichfassungen, befand sich Hitler mit einiger Sicherheit unter den Parteigängern des verstorbenen Dirigenten. Als ein persönliches Bildungserlebnis, das ihm die Wiener Wagneraufführungen

¹³ Zit. n. Joachim Kaiser, *Leben mit Wagner*, München 1990, S. 17.

¹⁴ Hans Severus Ziegler, *Adolf Hitler. Aus dem Erleben dargestellt*, Göttingen 1964, S. 175.

vermittelten und das im Zentrum seines – aus naheliegenden Gründen – nicht ausgeführten Opernprojekts „Wieland, der Schmied“ stand, mit dem Hitler als Komponist einen Stoff aufzugreifen gedachte, mit dem sich bereits Wagner selbst intensiv beschäftigt hatte, lässt sich, in den Worten August Kubizeks, jene „Einheit“ betrachten, die der „klingende Ton und die leuchtende Farbe“ eingehen und die „Grundlage dessen abgeben“ sollten, „was in vollendeter Form als das Bühnenbild der Oper erschien“.¹⁵

Was Hitler an Wagner fesselte, war die absolute Unmittelbarkeit, die dem Gesamtkunstwerk aus Tönen, Bildern und Bewegungen zu Eigen war. Was er im abgedunkelten Theaterraum darüber hinaus gewinnen konnte, war die Erkenntnis, dass diese Form der Unmittelbarkeit über eine unwiderstehliche Ausdruckskraft verfügte, die nicht nur den einzelnen Betrachter überwältigte, sondern das gesamte Publikum in ihren Bann schlug. Unter dem Einfluss Wagners, so ließe sich dieser Prozess verkürzt beschreiben, wurde das Publikum zur Gemeinschaft. Nicht die individuelle Aneignung eines Kunstwerks wie etwa das intime Sich-Versenken in ein Liebesgedicht oder die erbauliche Lektüre eines Romans erschien hier als Ziel und Bestimmung der ästhetischen Bildung. Nicht das Individuum, sondern das Kollektiv stand im Mittelpunkt. Die synästhetische Verschmelzung von Bild und Ton schien die Wirkmächtigkeit des Gesamtkunstwerks ins Unermessliche zu steigern, und die affirmative Kraft, über die Bilder in hohem Maße verfügen, trug entscheidend zur Entstehung einer neuen Gemeinschaft bei, die sich im performativen Vollzug konkretisierte. Das Sich-Treiben-Lassen, das Eintauchen in eine performativ hergestellte Raum-, Bild- und Klangwelt, in der die Zeit förmlich still zu stehen schien und das Bühnengeschehen zur einzig entscheidenden Tat, die Kunst zum eigentlichen Leben wurde, war mehr als eine individuelle Auseinandersetzung. Es war im Kern ein Gemeinschaftserlebnis, das ästhetisch produziert war und sozial wirksam wurde.

In diesem Zusammenhang ist es wichtig, darauf hinzuweisen, dass das Opernpublikum in Hitlers Wiener Zeit eine ungleich aktivere Rolle spielte, als es uns heute möglich erscheint. Da gab es nicht nur einzelne Claqueure und Buh-Rufer; es gab ganze Gruppen und Lager, die sich in ihrer Begeisterung beziehungsweise Ablehnung für diesen oder jenen Komponisten,

Dirigenten oder Sänger unversöhnlich gegenüberstanden. Mit einem Wort: Es gab Freund und Feind, und es ist kein Zufall, dass man angesichts dieses erbitterten Parteienkampfes unter den Opernfans der damaligen Zeit geradezu von einem „Theater-Parlament“ gesprochen hat.¹⁶ Hitler selbst ist, wie bereits erwähnt, anlässlich des Wechsels in der Direktion der Hofoper von Gustav Mahler zu Felix Weingartner, in solche Auseinandersetzungen hineingezogen worden, und jeder, der einmal eine Premiere im Haus am Ring besucht hat, weiß, dass bisweilen auch heute noch das Stehparterre die eigentliche Kampfzone dieser Auseinandersetzungen bildet.

Das Publikum war also – weder dem eigenen Verständnis nach noch in der tatsächlichen Choreografie eines Opernabends – ein passiver Rezipient. Die Opernbesucher wurden, speziell in Wagners Musikdramen, durch den Akt des Sehens und Hörens also nicht nur affektiv berührt und in ein homogenes Kollektiv verwandelt. Dieses Kollektiv, durch die Kunst geschaffen, durch ein Bildungserlebnis gezeugt, erwies sich vielmehr als handlungsfähige und -bereite Gemeinschaft – und damit als eine zumindest potentiell politische Einheit. Die Idee, eine neuartige Gemeinschaft zu stiften, jenseits der überkommenen bürgerlichen Gesellschaft mit ihren Klassen und Schichten, war bei Wagner, dem Barrikadenkämpfer des Jahres 1848 und politischem Flüchtling im Pariser Exil, bereits angelegt. Sie ergab sich aus der konsequenten Umsetzung jenes Programms, das Wagner in seiner theoretischen Schrift „Das Kunstwerk der Zukunft“ schon 1850 vorgestellt hatte und das darin gipfelte, durch die ambitionierte Verbindung der drei Schwesterkünste Bildende Kunst, Musik und Dichtung eine neue ästhetische Welt, ein Reich der Kunst, zu schaffen, das in die Sphären von Politik und Gesellschaft hineinragen sollte. Der Anspruch des Künstler-Politikers Wagner, hierin durchaus ein Lehrmeister des jungen Hitler, bestand denn auch in nichts Geringerem als in dem Ziel, mit Hilfe der Kunst, sprich: des Gesamtkunstwerks, soziale Brüche zu überwinden, traditionelle Standesgrenzen ebenso wie konfessionelle und territoriale Spaltungen aufzuheben und eine neue Form von Gemeinschaft zu stiften, die in der Vorstellung des „Volks“ als eines „Inbegriff(s) aller Derjenigen, welche eine gemeinschaftliche Noth empfinden“¹⁷, einen zentralen Bezugspunkt fand.

¹⁶ Vgl. Müller 2013, S. 34.

¹⁷ Richard Wagner: Das Kunstwerk der Zukunft. In: Ders., *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, Bd. 3. Leipzig 1887, S. 48.

¹⁵ Kubizek 1953, S. 100.

VOM KÜNSTLER ZUM POLITIKER

Ihre eigentliche Durchschlagskraft entfaltete diese Idee jedoch erst in jenem Zeitalter des politischen Massenmarktes, in dem rationale Kontrollverfahren eines bislang – zumindest für den kleinen Kreis der Akteure – überschaubaren Feldes der Politik zunehmend durch überwältigungsästhetische Strategien, etwa bei Demonstrationen und öffentlichen Kundgebungen, ausgeschaltet wurden. In diesem Kontext eröffneten sich ungeahnte Möglichkeiten, Menschenmassen emotional zu steuern, und die Vorstellung des „Volks“, wie sie für Wagner leitend gewesen war, entwickelte sich im Kontext des Ersten Weltkriegs zunehmend zum Konzept der „Volksgemeinschaft“, die in Deutschland nach 1918 in den unterschiedlichsten Parteien und Strömungen als neue Zauberformel galt.¹⁸ Vor diesem Hintergrund erwies sich Richard Wagner, der nicht zu Unrecht als „Ingenieur der Wirkung“¹⁹ charakterisiert worden ist, für Hitler als besonders überzeugendes Vorbild – und der Stehplatz im Opernparterre als wichtiger Lernort. Nicht einzelne Figuren wie Lohengrin oder Siegfried waren es, die Hitler als politisches Modell aus den Wagnerschen Musikdramen schöpfte – das wäre zu kurz gegriffen, zu schlicht gedacht. Nicht das war „es“, was damals, in Linz, begonnen hatte. Es war vielmehr die „Theatralität als kulturelles Modell“²⁰, die Hitler bei den Wagneraufführungen in Wien kennenlernte. Das Theater war der Ort, an dem man am eigenen Leib erfahren konnte, wie durch den Akt der Aufführung affektive Bindungen geschaffen wurden. Die Überführung von Text, Klang und Bild in ein raum-zeitliches Geschehen, das Dirigent, Orchester und Sänger einerseits sowie das Publikum andererseits zu einer interaktiven Entität verschmolz, ermöglichte eine neue Form des Gemeinschaftserlebnisses. Und nirgendwo sonst als Wien, wo die Theatralität spätestens seit dem Barock zur historisch gewachsenen Lebensform geworden war, konnte Hitler dieses kulturelle Modell so eindrucksvoll und anschaulich in sich aufnehmen.

18 Vgl. Frank Bajohr/Michael Wildt, *Volksgemeinschaft. Neue Forschungen zur Gesellschaft des Nationalsozialismus*, Frankfurt am Main 2009.

19 Guido Hiß, *Synthetische Visionen*, 2. Aufl. München 2009, S. 85.

20 Erika Fischer-Lichte: Einleitung: Theatralität als kulturelles Modell. In: Dies. (Hrsg.), *Theatralität als Modell in den Kulturwissenschaften*, Tübingen, Basel 2004.

„Es ist merkwürdig“, so hat Harry Graf Kessler, einer der sensibelsten Beobachter des späten Kaiserreichs am 3. Februar 1894 seinem Tagebuch anvertraut, „daß obgleich ich immer deutlicher sehe wie Wagner im rein Musikalischen hinter einem halben Dutzend von Meistern, im eigentlich Dramatischen, in der Seelenschilderung, hinter Mozart zurücksteht, doch seine Gewalt über mich so stark geblieben ist wie am ersten Tage. Man mag denken was man will, er trägt Einen auf Fittichen seines Genies zu Höhen und Tiefen der Empfindung fort, wo die Verstandstätigkeit aufhört und man willenlos seiner Gewalt sich hingibt.“²¹ Damit ist, zunächst beiläufig, ein Begriff gefallen, der angesichts von Hitlers Begeisterung für Wagners Musikdramen von beträchtlicher Bedeutung ist: der Begriff des Genies, und er soll nun zum Schluss unserer Überlegungen zu seinem Recht kommen.

Seit längerem ist bereits bekannt, dass sich Hitler sehr bewusst in eine ästhetische Traditionslinie einschrieb, die seit der Aufklärung und dem Idealismus untrennbar zur deutschen Geistesgeschichte gehörte und darüber hinaus über eine eminent politische Dimension verfügte: die Tradition des Geniegedankens. Das Konzept des Genies war jedoch nicht nur eine ästhetische Kategorie, sondern eine potentielle Herrschafts-ermächtigung.²² Es konnte unmittelbar in das politische Feld hineinwirken, und Hitler verstand es wie kaum jemand sonst, den in der bürgerlichen Kunstreligion seit dem 19. Jahrhundert fest verankerte Geniekult für eigene Ziele und Zwecke zu nutzen. Bei der Transformation des Künstlers Hitler in den Politiker Hitler spielte dies eine entscheidende Rolle. Denn das Spezifische an Hitlers Herrschaft liegt ja nicht zuletzt darin, dass er als Künstler-Charismatiker ästhetische Leitvorstellungen unmittelbar zur Legitimierung seiner Herrschaft nutzen konnte. Anders als das Charisma, das sich – als Produkt einer Zuschreibung von außen – permanent bewähren muss, bedarf Genialität keiner öffentlichen Aufführung. Da die Kunst keine intersubjektiv gültigen Regeln zur Verifizierung beziehungsweise Falsifizierung ästhetischer Geltungsansprüche kennt, ist ein Künstler-Charismatiker dem Geltungsbereich von Rationalitätskriterien des Politischen großzügig entzogen. Andersherum formuliert: Ein Charismatiker, der zum Genie stilisiert wird, ist mit einer unbegrenzten politischen Generalermächtigung ausgestattet.

21 Harry Graf Kessler, *Das Tagebuch 1880–1937*, Bd. 2. Stuttgart 2004, S. 244.

22 Vgl. Wolfram Pyta: Charisma und Geniezuschreibung – Strategien der Herrschaftslegitimierung Hitlers. In: Jan Assmann/Harald Strohm (Hrsg.), *Herrscherkult und Heilserwartung*, München 2010, S. 213–234.

Die Vorstellung, dass gerade die Kunst einen Raum bietet, der alle sonst gültigen Denkstandards außer Kraft setzt, hatte Hitler zuerst im Theater kennengelernt, genauer gesagt in den ganz auf Überwältigungsästhetik setzenden Inszenierungen der Wagnerschen Musikdramen in der Wiener Hofoper. Von Wagner stammte zudem die – eindrucklich im Schlussmonolog des Hans Sachs entwickelte – Idee eines Primats des Ästhetischen: Das Musikdrama biete, in seiner speziellen Form des Gesamtkunstwerks, dem Betrachter die Möglichkeit zur Vergemeinschaftung, und erst eine solchermaßen gestiftete Gemeinschaft könne dann die Basis für ein politisches Kollektiv bilden. Und Wagner war es schließlich auch, durch dessen Leben, das gleichbedeutend mit seinem Werk war, Hitler wohl erstmals in Berührung mit der Vorstellung eines Originalgenies geriet. Denn als solches wurde der Meister aus Bayreuth von seinen vielen Anhängern verehrt, und so hat er sich auch selbst wahrgenommen. „Von der Stunde an, da Richard Wagner in sein Leben trat, ließ ihn der Genius dieses Mannes nicht mehr los“²³, so August Kubizek. Der kontinuierliche Kontakt mit dem Fluidum des Genies sollte für Hitler später zu einer wichtigen Ressource seiner politischen Herrschaftslegitimation werden. Er stieß auf sie, zunächst und überaus prägend, auf den Brettern der Opernbühne. Auch dies begann damals, in Linz.

Wolfram Pyta, geboren 1960 in Dortmund, studierte Geschichte, Philosophie und Politikwissenschaft an den Universitäten Bonn und Köln. Er promovierte an der Universität zu Köln und wurde dort ebenfalls habilitiert. Seit 1999 ist er Professor für Neuere Geschichte an der Universität Stuttgart und zugleich seit 2001 Leiter der „Forschungsstelle Ludwigsburg“ zur NS-Verbrechensgeschichte. Wichtigste Veröffentlichungen: Hindenburg. Herrschaft zwischen Hohenzollern und Hitler, München 2007; Hitler. Der Künstler als Politiker und Feldherr. Eine Herrschaftsanalyse, München 2015.

²³ Kubizek, S. 90.

HITLER, WAGNER UND DIE NATIONALE SINNSUCHE

von Gerwin Strobl

I.

Der NS-Staat war durch die Vorlieben und Manien eines kunstversessenen Diktators geprägt. Hitlers persönliche Sinnsuche und die Rolle, die er dem Musiktheater für das Volk, über das er herrschen wollte, zugeordnet hatte, war ab 1933 Staatssache. Die Wirkungskraft seiner Vorstellungen konnte allerdings nicht befohlen werden, sie musste sich entfalten. Dies geschah am wirkungsvollsten dort, wo sich die Vorlieben des Führers mit den Haltungen und Neigungen des Bildungsbürgertums überschneiden. Den Wagnerianer kehrte der gesellschaftliche Außenseiter hervor; den Vegetarier, der er gleichermaßen war, betonte er hingegen in der Öffentlichkeit nicht: Das hätte nur verstört.

Den Zeitgenossen war der Wagnerianer Hitler wohl auch deshalb wichtiger als dessen fleischloser Speisezettel, weil in der Kulturbeteiligung nicht bloß Marotte, sondern ein Schlüssel zur Persönlichkeit des Führers vorzuliegen schien. Jener Hitler, der vor der Architekturkulisse der Stadt Nürnberg seine Parteitage abhielt und nach der Machtergreifung die aufmarschierten Parteigenossen zu „Die Meistersinger von Nürnberg“ ins Opernhaus verdonnerte, war bekanntermaßen von der Kunst zur Politik gekommen. Es war dies sozusagen sein Alleinstellungsmerkmal.¹ Er verdankte seine politischen Erfolge zum Teil dem Umstand, dass er die Grenzen zwischen Politik und Kultur immer wieder verwischte: etwa, wenn er auf einer Autobahnbaustelle den Arbeitern „Fanget an!“ zurief (was vom Rundfunk wohlgerne in wagnertrunkene Wohnzimmer übertragen wurde und später an einer Stele im Mittelstreifen der Autobahn München-Salzburg sogar als Inschrift prangte).²

¹ Die Geschichtswissenschaft war lange vor allem an Strukturen und Prozessen im Dritten Reich interessiert. In den letzten Jahren ist hingegen die Person Hitlers wieder stärker als Faktor ins Blickfeld geraten. Zu nennen ist hier vor allem Wolfram Pytas auf umfassender Archivarbeit beruhende Monographie: *Hitler. Der Künstler als Politiker und Feldherr. Eine Herrschaftsanalyse*, Stuttgart 2015.

² Erhard Schütz und Eckhard Gruber, *Mythos Reichsautobahn. Bau und Inszenierung der „Straßen des Führers“ 1933-1941*, Berlin 1996, S. 47f. (mit Abbildung der Stele auf S. 48).

Das geht über die sprichwörtlich gewordene Ästhetisierung der Politik im Dritten Reich hinaus: Hitler bediente sich nicht nur verbreiteter kultureller Erwartungshaltungen, sondern er hatte sie sich selbst zu Eigen gemacht. Es ist im Nachhinein nicht leicht zu unterscheiden, wo bei Hitler Taktik bzw. wo Überzeugung vorlag. Sein „Fanget an!“ ist da aufschlussreich. Wenn jemand auf einer Baustelle die „Meistersinger“ zitiert, so dürfte er damit wohl am unmittelbaren Publikum – der vor ihm angetretenen Spatenträgerschar – vorbeireden. Auch an den Volksempfängern wird sich mit Sicherheit vielen Lauschenden die Anspielung nicht erschlossen haben. Doch darum ging es offenbar nicht. Der Führer wollte über die Massen hinweg mit drei kurzen Silben die Wagnerianer ansprechen. Ihnen galt die wie eine Signallampe aufleuchtende Botschaft, dass die Grenze zwischen „Kunst“ und „Leben“ in Hitlers Reich gefallen war. Und das war eben nicht bloß „Propaganda“, wie gerade das Projekt der Autobahn beweist. Dieser kam nicht nur verkehrsmäßige und wirtschaftliche, sondern auch architektonische Bedeutung zu, verbunden mit dem Anspruch, die Schönheit deutscher Landschaft panoramamäßig zu entfalten.³

An solchen Beispielen wird greifbar, dass die Wirkung des Führers bei den damaligen Bildungsbürgern auf zweierlei beruht haben dürfte: auf dem gemeinsam gepflegten Wagner-Kult, aber auch auf der kulturpolitischen Verheißung, den totalen Kunstanspruch in die Lebenswelt hinauszutragen. So gesehen war Hitler zutiefst von den Idealen der Jahrhundertwende – seiner Jugendzeit – geprägt. Die Avantgarde um 1900 war von dem Gedanken getrieben gewesen, wahrhaft große Kunst müsse auf das „Leben“ ausstrahlen. Man ahnt heute noch etwas von der Macht dieser Vorstellungen, wenn man etwa Thomas Manns ironisch gebrochene Novelle „Wälsungenblut“ (1906) liest oder die Empörung des Wiener Feuilletonisten (und glühenden Wagnerianers) Peter Altenberg, über all jene, die „Tristan und Isolde“ bloß konsumierten, ohne vom Erlebnis des Werkes innerlich verwandelt zu werden.⁴

3 Man merkt das noch heute: Wenn sich auf der mit „Fanget an!“ begonnenen Strecke der Verkehr hinter Rosenheim über einen Berg mühen muss (anstatt ihn zu umfahren), so deshalb, weil der Rundblick auf Alpen und Chiemsee Teil des Konzepts war.

4 „Tristan und Isolde“ in Altenbergs 1897 erschienener Sammlung *Ashantee*. Wagner bezeichnet er rückblickend als seinen lebenslangen „Abgott in musicalibus“ in „Erinnerungen“ in *Vita ipsa* (1918). Ersteres in: Peter Altenberg, *Diogenes in Wien: Aphorismen, Skizzen und Geschichten*, Berlin 1982, Bd. 1, S. 63-69; Letzteres: Bd. 2., S. 224.

Hitler hingegen mochte man die Wandlung durch die Kunst abnehmen: Sein bloßer Lebensweg schien bereits dafür zu bürgen. Durch den Griff nach der politischen Macht war es ihm möglich geworden, in großem Stil das zu versuchen, wovon die Avantgarde um 1900 geträumt hatte, ohne aber dabei über einzelne Künstlerkolonien hinauszukommen⁵: die Durchdringung des Lebens durch die Kunst. Das konnte nur gelingen, wenn ein *Künstler* die Geschicke der Allgemeinheit lenkte. Originalton Hitler vom Oktober 1941: „Die Macht, welche wir jetzt gewonnen haben, wird in meinen Augen gerechtfertigt nur dadurch, daß wir in der Errichtung kultureller Wunderwerke den Sinn und Zweck und die Aufgabe unseres Daseins sehen.“⁶

Das Dritte Reich betrieb somit strenggenommen keine Ästhetisierung der Politik, sondern eine Expansion des Kunstanspruchs. Die geradezu aberwitzig großen Investitionen des NS-Regimes in die Kultur bis weit in die Kriegsjahre hinein – nach brutaler Ausmerzungen alles Unliebsamen versteht sich – waren der Ausdruck einer solchen Haltung. Sie waren eben kein schmückendes Beiwerk der Diktatur, kein Blendungs- oder Ablenkungsmanöver, sondern zumindest im Falle Hitlers ein vollkommen erstgemeinter Versuch, den Kunstutopien der Jahrhundertwende den Raum zur Entfaltung zu schaffen.

Man stößt hier auf ein Grundproblem bei der „Verarbeitung“ des Dritten Reichs: Das moralische Urteil verstellt mitunter den Blick auf Teile der damaligen Realität. Da Kultur positiv konnotiert ist, die nationalsozialistischen Machthaber aber Verbrecher waren, fällt es schwer, Hitlers Kulturbeflissenheit neutral als Faktum zu akzeptieren. Man ist sofort versucht, zu ironisieren oder zu relativieren. Gerade weil jedoch der Führer in den kulturellen Allumfassungssehnsüchten sich als Kind seiner Zeit erwies, überzeugte er sein Publikum. Die Kulturutopien der Moderne wiesen schließlich generell totalitäre Züge auf.⁷ Auch dies legitimierte den vom „Künstler“ zum Politiker Gewordenen. Die von Hitler den Bildungsbürgern

5 Die deutschen Paradebeispiele sind die Mathildenhöhe Darmstadt und Dresden-Hellerau: Philipp Gutbrod, *Weltenwürfe: Die Künstlerkolonie Darmstadt 1899-1914*, Darmstadt 2015; Werner Durth, *Entwurf zur Moderne: Hellerau: Stand Ort Bestimmung*, Stuttgart 1996.

6 Werner Jochmann (Hg.), *Monologe im Führerhauptquartier 1941-1944: Die Aufzeichnungen Heinrich Heims*, Hamburg 1980, Eintragung vom 21.10.1941, S. 101.

7 Diesbezüglich aufschlussreich: Peter-Ulrich Hein, *Die Brücke ins Geisterreich: Künstlerische Avantgarde zwischen Kulturkritik und Faschismus*, Reinbek bei Hamburg 1992.

dann ab 1933 konsequent suggerierte Vorstellung der Kunstverehrung als Staatsgrundlage ließ dann für viele Zeitgenossen die Inszenierung zur *gelebten* Wirklichkeit werden.⁸ Daher: „Fanget an!“

II.

Am Anfang war Wagner. „Wir, die wir zu ihm standen, hießen Wagnerianer“, so Hitler im Rückblick 1942.⁹ Dies Wörtchen „wir“ ist wichtig, weil Hitler sich sonst stets als Einzelkämpfer stilisierte. Hier aber reihte er sich rhetorisch in eine Gemeinschaft ein. Das wirft zwei Fragen auf: Wen umfasste dieses „wir“? Wen grenzte es aus?

Die Frage nach der Ausgrenzung ist rasch beantwortet: Sie galt allein ästhetischen und nicht etwa rassischen Kriterien. Der junge Hitler war *kein* Antisemit, wie schon vor zwei Jahrzehnten Brigitte Hamann in ihrer detaillierten Spurensuche zu Hitlers Jugend in Österreich nachgewiesen hat.¹⁰ Im Gegenteil: In Linz und Wien hielt und suchte er Kontakt zu Juden. Man kann es nicht oft genug betonen: Hitlers frühzeitige Wagnerbegeisterung und sein erst sehr viel später entstandener Antisemitismus haben nichts miteinander zu tun. Der Politiker Hitler kam in seinen Reden immer wieder auf Wagner zu sprechen, nicht ein einziges Mal aber auf dessen Judenfeindschaft. Da Hitler sonst alles und jeden als Kronzeugen seiner politischen Argumentation zu verwenden pflegte, kann das kein Zufall sein. Wer also von „Die Meistersinger von Nürnberg“ über das Linzer Landestheater und das k.k. Hof-Operntheater historisch den Bogen zu den Nürnberger Rassegesetzen zu spannen versucht, ignoriert die Beweislage.

Bleibt das Nationalbewusstsein als möglicher Faktor. Es kann doch kein Zufall sein, so möchte man ausrufen, dass Hitler just für den deutschesten aller Komponisten entflammte! Doch Vorsicht! Die Gleichsetzung von Wagnerbegeisterung und Deutschtümelei verzerrt die historische Realität; und dies wohlgermerkt nicht nur bei Hitler. Im Medienjargon unserer Tage ließe sich sagen: Wagner war ein deutscher Exportschlager, ein früher

8 Explizit als historische Leistungen reklamierte Hitler im Kreis seiner Gäste: „dem Rasse-Gedanken ... zum Siege verholfen zu haben, als zweites: daß ich die Kultur zur tragenden Kraft der Herrschaft machte.“ (Jochmann 1986, Eintragung vom 21.10.1941, S.101)

9 Ebd., Eintragung vom 24./25.1.1942, S.221.

10 Brigitte Hamann, *Hitlers Wien: Lehrjahre eines Diktators*, München 1996.

Globalisierungsgewinner.¹¹ In der Tat reüssierte er selbst dort, wo man es (zumal nach 1870) kaum vermutet hätte: in Welschland, hinter den Vogesen.¹² Einmal mehr mag hier die Belletristik der Jahrhundertwende erhellend wirken. Als nämlich die französische Erfolgsschriftstellerin Colette ihre Serienheldin auf erste Pariser Abenteuer schickte, durfte Wagner nicht fehlen. Es ist für heutige Leser erstaunlich, wie sehr gallische Wagnerbegeisterung (samt deutschsprachiger Zitate!) in „Claudine à Paris“ (1901) zur Pariser Atmosphäre zählt.¹³

Was hat dies nun mit Hitler zu tun? Mehr als man zunächst vermuten würde, nicht nur vom Zeitrahmen her. Auch Hitler wuchs schließlich außerhalb des Deutschen Kaiserreichs (und fern von dessen innenpolitischen Verwerfungen) auf. Auch ihm, als Kind der Provinz, bedeutete die Hauptstadt nicht zuletzt Oper; und Oper wiederum war ihm – wie für Colette in Paris – gleichbedeutend mit Wagner. Die Postkarten, die Hitler 1906 aus der k.k. Haupt- und Residenzstadt an seinen Jugendfreund Kubizek nach Linz schickte, bestätigen das.¹⁴

Freilich hat Hitler anderswo – und zwar in Nürnberg – die politische Bedeutung Wagners explizit angesprochen: „Den Künstler Richard Wagner empfinden wir deshalb als so groß, weil er in allen Werken das heldenhafte Volkstum, das Deutschtum darstellte.“¹⁵ In der Stadt der „Meistersinger“ hieß es also 1923 nicht mehr „wir Wagnerianer“, sondern „wir Deutsche“. Der „Künstler“ Hitler war zum Politiker geworden. Drei Wochen später – am 9. November – fand in München der Marsch auf die Feldherrnhalle statt.

Von Hitlers persönlicher Sinnsuche soll hier die Rede sein und von der Rolle, die das Musiktheater dabei spielte. Es lässt sich nicht mit Sicherheit sagen, ob Hitler 1923 Wagner tatsächlich als Kunder des Deutschtums empfand, oder aber diese Deutung nur *aufgriff*, weil sie ihm politisch

11 Jürgen Osterhammel, „Welteroberndes Künstlertum: Weltsemantik und Globalisierung im Zeitalter von Richard Wagner und Werner von Siemens“. In: Arne Stollberg, Ivana Rentsch und Anselm Gerhard (Hg.), *Gefühlskraftwerke für Patrioten: Wagner und das Musiktheater zwischen Nationalismus und Globalisierung*, Würzburg 2017, S. 17-35.

12 Albert Gier, „...daß Paris der eigentliche Boden für Wagner ist: Wagner-Aufführungen im Palais Garnier von 1891 bis etwa 1970“. In Stollberg et al. 2017, S. 370-390.

13 Der Roman erschien wie viele frühe Colette-Bücher als Gemeinschaftswerk mit ihrem Mann: Willy et Colette, *Claudine à Paris*, Paris 1901.

14 Wiedergegeben bei: Eberhard Jäckel (Hg.), *Adolf Hitler: Sämtliche Aufzeichnungen 1905-1924*, Stuttgart 1980, S. 44ff.

15 Polizeilicher Bericht über die NSDAP-Versammlung in Nürnberg am 14. Oktober 1923 in: Jäckel 1980, S. 1034.

nützlich schien. (Er führte ja auch gelegentlich Luther ins Treffen, ohne deswegen Lutheraner zu werden.) Aus seinen österreichischen Tagen gibt es jedenfalls nichts, das eine Anschlusssehnsucht des jungen Hitler beweist: Es zog ihn zunächst nach Wien und nicht nach Berlin.¹⁶ Es deutet somit alles daraufhin, dass am Anfang der „Künstler Richard Wagner“ und nicht das „Deutschtum“ stand.

Pointiert könnte man das so auch formulieren: Es war Tristan und nicht Hans Sachs, der aus Hitler einen Wagnerianer gemacht hatte. Dazu gibt es zwei beredte Beweisstücke. Aus der Landsberger Haft schrieb er Anfang 1924, als der Machttraum ausgeträumt schien: „Sonst träum ich von ‚Tristan‘ und ähnlichem“.¹⁷ Zufall? Vermutlich nicht: Denn fast auf den Tag genau 18 Jahre später, als der Vormarsch auf Moskau gescheitert war, ließ Hitler bei einem Plattenabend „Vorspiel und Liebestod“ aus „Tristan und Isolde“ auflegen. In die Stille hinein sagte er danach zu den versammelten Gästen: „Der ‚Tristan‘ war doch sein größtes Werk“.¹⁸

III.

Der verlorene Weltkrieg und der doppelte Zusammenbruch – des Deutschen Kaiserreichs und der Habsburger Monarchie – löste bei Millionen deutschsprachiger Mitteleuropäer eine elementare Sinnkrise aus. Damit begann die fatale Konvergenz des Einzelgängers Hitler mit seinen späteren Wählern. Der gescheiterte Künstler konnte sich ab 1919 gerade *wegen* seines Scheiterns und seiner Entwurzelung mit einem ganzen Volk identifizieren. Weite Teile dieses Volkes waren wiederum durch Leid, Not und Demütigung empfänglich für neue (oder neu gedeutete) Selbstbilder geworden. Es herrschte ein kollektiver Gefühlsnotstand.

All dies ist hinlänglich bekannt. Wichtig aber ist der Umstand, dass die daraufhin einsetzende Sinnsuche von Anfang an zweigleisig – kulturell wie politisch – betrieben wurde. Hitler war darin eben kein Sonderfall. Im heimatlichen Schlesien notierte etwa Anfang 1919 der Nobelpreisträger Gerhart Hauptmann, der zeitweilig als Kandidat für das Reichspräsidenten-

amt gehandelt wurde: „Es muß geschaffen werden: Bewußtsein der deutschen Einheit. (...) Die Nation muß zu ihren nationalen Schätzen an Geist und Gemüt durchdringen. Diese Schätze müssen aufgeteilt werden. So werden sie sich vervielfältigen, wie Saatgetreide, und das arme Land reich machen.“¹⁹

Diese Überhöhung der Kultur mag heute befremden, doch war sie kein deutscher „Sonderweg“. Anderswo reagierte man im nationalen Notfall durchaus ähnlich. Im „belagerten“ England wurde im Zweiten Weltkrieg Shakespeares „Heinrich V.“ verfilmt (und die mittelalterlichen „Canterbury Tales“ fürs Kino aktualisiert). Im besetzten Frankreich wiederum entstand 1942 mit Heerscharen an Statisten, Riesenchören und gleich mehreren Sinfonieorchestern (!) ein Film über Hector Berlioz, der das seelisch getroffene Land *von der Kultur her* wiederaufzurichten versuchte.²⁰

Was solch nationaler Sinnsuche jeweils zu Grunde liegt (und den Bezug zu Wagner und Hitler schafft), ist das identitätsstiftende Gemeinschaftserlebnis. Das jeweilige Zielpublikum erlebt sich dabei bewusst als Engländer, Franzosen oder Deutsche. Von Bedeutung ist zudem, dass bei all diesen Beispielen die Schrift als Medium umgangen wurde. Die klassische Phase der Nationsbildung in Europa war vom gedruckten Wort geprägt gewesen. Die Bibelübersetzungen, die Nationalepen, die Nationaldichter, die Zeitungen waren wesentliche Faktoren beim Entstehen „imaginerter Gemeinschaften“ – besonders als noch häufig vorgelesen wurde.²¹ Auch Hitler versuchte ja zunächst durch ein Buch zu wirken. Die Lesegewohnheiten hatten sich aber inzwischen geändert: Im 20. Jahrhundert konnte dank der allgemeinen Schulpflicht fast jeder lesen und las denn auch selbst, sodass die Botschaft nun jeweils bloß auf die *einzelne* Zielperson traf (womit die erwünschte Gruppendynamik wegfiel).

Unmittelbar erfahrbar war die *Gemeinschaft* aber weiterhin im Theater, das über eine lange Tradition „vaterländischer“ Sinnstiftung verfügte. Gerade in Deutschland hatte die Schaffung eines eigenen („nationalen“) Dramenkanons und die damit verbundene Nationaltheaterbewegung einen wesentlichen Motivationsschub in Richtung staatlicher

16 „Mein Kampf“ sollte als biographische Quelle mit größter Vorsicht genossen werden, da es ein systematisches Täuschungs- und Verschleierungsbuch ist. Die jüngst vom Münchner Institut für Zeitgeschichte editierte Ausgabe legt Hitlers Verfälschungen offen.

17 Brief an Herrn Vogel, 10.1.1924 in: Jäckel 1980, S. 1060.

18 Jochmann 1980, *Monologe*, Eintragung vom 25.1.1942, S. 221.

19 Martin Maschatzke (Hg.), *Gerhart Hauptmann, Diarium 1917-1933*, Berlin 1980, Eintragung vom 4.2.1919, S. 35.
20 *Henry V* (1944; Regie: Laurence Olivier); *A Canterbury Tale* (1944; Regie: Michael Powell und Emeric Pressburger); *La Symphonie fantastique* (1942; Regie: Christian-Jacque).

21 Dazu grundlegend: Benedict Anderson: *Die Erfindung der Nation: Zur Karriere eines folgenreichen Konzeptes*, Berlin 1998 [Original: *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, London 1983].

Einigung gebracht. Man denke nur an das gewaltige Ausmaß der Schillerfeiern des Jahres 1859 (zu denen Giacomo Meyerbeer einen Festmarsch schrieb – genau so wie Wagner dann bei der Reichsgründung zum Marschkomponisten wurde).

So gesehen war es kein Zufall, dass der Dramatiker Gerhart Hauptmann in der Weimarer Republik zur nationalen Galionsfigur avancierte. Die patriotisch grundierten Feiern zu Hauptmanns siebzigsten Geburtstag 1932 – im selben Jahr, da auch Goethes hundertsten Todestages ausgiebig gedacht wurde – belegen, dass es zu Beginn des Dritten Reichs Alternativen zu Wagner als nationalem Identifikationsmodell gegeben hätte.

Da sich Hitler nach dem Ersten Weltkrieg buchstäblich neu erfand, und dabei Zug um Zug ausprobierte, was ihm politisch nützlich (und persönlich angenehm) war, sollte man die fatale Trias Führer – „Meistersinger“ – Nürnberger Parteitag nicht als naturgegeben erachten. In der Tat fand der erste Parteitag nach der Wiederzulassung der NSDAP nicht in Nürnberg, sondern in Weimar statt: rund um das Goethe-Schiller-Denkmal und im dortigen Nationaltheater.²²

Dass Wagner Goethe letztlich austach, lag sicher zum Teil an Hitlers persönlichen Präferenzen. Der Führer zog das Musiktheater der Sprechbühne konsequent vor.²³ Es gab aber auch handfeste politische Gründe dafür. Goethe stand eindeutig nicht für das heroische Deutschtum (auch wenn „Götz von Berlichingen“ und „Egmont“ im kämpferischen Sinne verwendbar waren). Regelrecht fatal war indes Goethes Bewunderung für Napoleon und sein demonstratives Abseitsstehen während der Befreiungskriege.

Auch die anderen Klassiker boten dem NS-Regime mehr Dornen als Rosen. Lessing war durch „Nathan der Weise“ kompromittiert. Schiller, der Hausdichter des bürgerlichen Deutschland, erwies sich unerwarteterweise als Problemfall: „Ausgerechnet Schiller mußte diesen Schweizer Hecken-schützen verherrlichen“, so Hitler 1942, der beim Thema „Attentat“ mit den Jahren immer hellhöriger wurde.²⁴ Der „Wilhelm Tell“, der im Kaiserreich wie in der Weimarer Republik als das Nationaldrama schlechthin gegolten hatte, fiel damit aus. Die Betonung des Schweizerischen Partikularismus

²² Der allererste NSDAP-Parteitag hatte 1923 noch in München stattgefunden.

²³ Belege für das Folgende bei Gerwin Strobl, *The Swastika and the Stage: German Theatre and Society*, Cambridge 2007.

²⁴ Henry Picker (Hg.), *Hitlers Tischgespräche im Führerhauptquartier*, Stuttgart 1976, Eintragung vom 3./4.2.1942.

machte ihn schon vor dem Verbot für Staatsveranstaltungen problematisch. Blieb „Wallenstein“, der mit seinem historischen Panoramabild das Zeug zum Nationaldrama gehabt hätte, aber an ein nationalsozialistisches Tabuthema rührte: die konfessionelle Spaltung Deutschlands. Das Regime war ja gerade bemüht, das gemeinsame Völkische zu betonen. Außerdem endet die Trilogie mit dem Triumph des Wiener Hofes – und „Habsburg“ und „Wien“ gehörten für den österreichischen Apostaten Hitler zu den allerstärksten Reizwörtern überhaupt.

Das mangelnde Bewusstsein der deutschen Einheit, das Gerhart Hauptmann 1919 angesprochen hatte, ließ auch Kleist ausscheiden. Zwar ging der Reichsdramaturgie – also die Zensurstelle im Propagandaministerium – Kleist über alles, aber die Erfahrung lehrte sie mit den Jahren, dass die Preußen-Elogen in „Der Prinz von Homburg“ in Süddeutschland nicht zogen (und das Publikum in den ehemaligen Habsburgischen Ländern regelrecht erstarren ließ). Hier erwies sich Hitler dann doch als Österreicher: Kleist gehörte einfach nicht zur seiner Lebens- und Gefühlswelt.

Was in der Literaturgeschichte danach kam, verschreckte entweder Teile des Regimes (Büchner, Wedekind) oder aber das Publikum (Grabbe, Hebbel). So blieb tatsächlich nur Gerhart Hauptmann (vor allem mit dem in NS-Kreisen goutierten „Florian Geyer“). Allerdings lebte Hauptmann noch und war medial sehr präsent. Man konnte ihn somit nicht politisch einspannen, ohne ihn auch persönlich ins Bild zu rücken, was wiederum der Parteitagsregie widersprach, die alles auf den Führer ausrichtete.

So wäre man wohl auch ohne Hitlers Vorlieben auf die Oper verfallen. Allerdings wären Alternativen zu Wagner dabei sehr wohl denkbar gewesen. Zum Beispiel hatte es nach dem Ersten Weltkrieg – vor allem in Norddeutschland – eine Händel-Renaissance gegeben. Die wiederentdeckten Opern wurden dabei mit Bewegungschören szenisch als Massenspektakel inszeniert. Der Initiator der Händel-Bewegung zählte dann 1933 zu den Vätern des sogenannten Thingspiels und ihm oblag auch die Regie bei der Eröffnungszereemonie der Olympischen Spiele 1936.²⁵ Eine Händel-Oper wurde im Sommer 1936 zudem als Teil des Festprogramms auf der riesigen, neugebauten Dietrich-Eckart-Bühne neben dem Berliner Olympiastadion gespielt. Das olympische Deutschland verwendete also

²⁵ Bernhard Helmich, *Händel-Fest und Spiel der 10.000: Der Regisseur Hans Niedecken-Gebhard*, Frankfurt am Main 1989.

Händel als nationale Visitenkarte und nicht Wagner. Dass Händel beim NSDAP-Parteitag dennoch nicht zum Zug kam, lag wohl am völligen Desinteresse Hitlers an der Musik des 18. Jahrhunderts.

Damit war auch Gluck aus dem Rennen, der etwa für E.T.A. Hoffmann in Bamberg („Ritter Gluck“, 1809) zum Inbegriff deutscher Tonkunst gezählt hatte und dank dieser Erzählung auch manchem der Opern Fernstehenden ein Begriff war. Ähnlich lagen die Dinge bei Mozart, der noch stärker über die Opernhäuser hinausgestrahlt hatte. Man denke nur an Mörikes „Mozart auf der Reise nach Prag“, das 1942 sogar als Kriegsausgabe „Für Front und Heimat“ herauskam. Da die Oper eine Elitensparte war und ist, wäre eine solche Breitenwirkung politisch von erheblichem Nutzen gewesen. Außerdem besaß Mozart „nationale“ Meriten: Mit ihm hatte schließlich die deutsche Sprache auf der Opernbühne wirkungsvollen Einzug gehalten. Zugleich war er jedoch unverkennbar österreichisch und kosmopolitisch, was ihn im NS-Staat nicht empfahl. Das Regime konnte an Mozart wegen dessen Beliebtheit beim Opernpublikum nicht vorbei. Im Zuge des 150. Todestages im Jahr 1941 wurde sowohl eine Sondermarke der Reichspost und ein Kostümfilm („Wen die Götter lieben“; Regie: Karl Hartl) aufgeboten, aber Hitler selbst stand abseits. Gerade bei Händel und Mozart wird ersichtlich, wie sehr die musikalischen Gewichte von Hitler selbst gesetzt wurden, unter Ausschluss des Zeitgenössischen (Händel als szenisches Massenspektakel) und des traditionell Breitenwirksamen (Mozart), wenn es seinen Geschmack nicht traf.

Das verbleibende Repertoire ist rasch besprochen. Da „Fidelio“ in einer Diktatur thematisch diffizil war, wäre als nächster Weber an der Reihe gewesen. „Der Freischütz“ kam in der Tat einer deutschen „Nationaloper“ am nächsten.²⁶ Von Handlung und Libretto her bot er allerdings wenig ideologisch Verwertbares. Mendelssohn, Meyerbeer und Offenbach fielen naturgemäß aus, und da Lortzing bei aller Beliebtheit für Repräsentationszwecke kaum ernstlich in Frage kam, war man schon bei Wagner gelandet. (Richard Strauss, der im Dritten Reich hofiert wurde, hatte sich mit der antikischen, alttestamentarischen, nicht zuletzt auch österreichischen Stoffwahl einer politischen Deutung seiner Werke entzogen; und Pfitzner hatte sich bei seinem „Palestrina“ gar zu einem welschen Tableau verstiegen).

²⁶ Michael Walter, „Überlegungen zur Nationaloper“ in: Stollberg et al. 2017, S. 55-71.

Also Wagner! Politische Nutzbarkeit verband sich hier aufs Glücklichste mit Hitlers ästhetischen Vorlieben und breiter bildungsbürgerlicher Resonanz. Dass die politische Nutzbarkeit aber durchaus von Gewicht war, lässt sich anhand eines indirekten Belegs zeigen. Im Februar 1942 hatte sich Hitler im Führerhauptquartier – wohlgermerkt *im Zuge Bayreuther Reminiszenzen* – zum Sprechtheater geäußert. Dabei fiel die schon zitierte Bemerkung über Schiller und den „Schweizer Heckenschützen“ Tell. Es lohnt sich Hitlers Gedankengang ausführlich wiederzugeben:

... wenn wir überhaupt einen Weltanspruch erheben wollen, müssen wir uns auf die deutsche Kaisergeschichte berufen. Alles andere ist etwas so Junges und derart Fragliches und nur bedingt Gelungenes. Die Kaisergeschichte ist das gewaltigste Epos, das – neben dem alten Rom – die Welt je gesehen hat. (...) Wir haben nur ein Unglück, daß wir bisher nicht den Dramatiker gefunden haben, der in die deutsche Kaisergeschichte hineingeht. Ausgerechnet Schiller mußte den Schweizer Heckenschützen verherrlichen. Die Engländer haben ihren Shakespeare, dabei haben sie in ihrer Geschichte doch nur Wüteriche oder Nullen.²⁷

Klarer lässt sich die didaktische Absicht des Künstler-Diktators Hitler wohl kaum belegen. Die Kultur soll – zumindest im Idealfall – der nationalen Selbstbestätigung dienen. Sie soll Mut machen, einen Weltanspruch zu erheben. Zugleich gewährt der Führer einen Einblick in sein Geschichtsbild. Im Grunde wird die gesamte Neuzeit ideologisch entsorgt. Man beachte, dass keinerlei lobendes Wort über Preußen, Friedrich den Großen, Bismarck und die Reichsgründung fällt. Ganz im Gegenteil: Die preußische Geschichte (und deren kleindeutsche Prolongierung) wird implizit als etwas „derart Fragliches und nur bedingt Gelungenes bezeichnet“. Wären diese Sätze 1933 am „Tag von Potsdam“ gefallen, so hätten sie einen Skandal verursacht und Hitler womöglich politisch das Genick gebrochen.

Zugleich wird klar, warum die Wahl auf Wagner als Weltanspruchs-Stimulans fiel. Zwar war auch er nicht in die deutsche Kaisergeschichte „hineingegangen“, aber er hatte seine Werke entweder in einem imaginierten Mittelalter angesiedelt oder sie durch den Rückgriff auf eine mystische Vorzeit der Geschichte gleich ganz entzogen. So konnten sie heroisches Volkstum künden, gerade weil sie jeglichen Realitätsbezug vermieden.

²⁷ Picker, *Hitlers Tischgespräche*, Eintragung von der Nacht des 3. auf den 4.2.1942, S. 256.

Für den Nürnberger Parteitag und für zahlreiche Festvorstellungen fiel die Wahl aber auf die große Ausnahme im Schaffen Wagners: ein Werk mit klaren historischen Bezügen, von dem man zudem nach allen erhaltenen Quellen annehmen darf, dass es eigentlich nicht Hitlers Lieblingsoper war. Warum also „Die Meistersinger von Nürnberg“?

Die deutsche Geschichte der Neuzeit ist zum einen Kleinstaaterei, zum anderen Habsburgisch-katholischer Universalismus. Beides ist mit dem Nationalstaatsprinzip unvereinbar, hatte aber identitätsstiftend gewirkt. Hitler wollte nach Möglichkeit jegliche sentimentale Erinnerung an diese älteren Formen der Staatlichkeit ausmerzen. Erst dann, wenn es in den Köpfen der Deutschen nur mehr *ein* Volk und *ein* Reich gab, konnte der Griff nach der Weltherrschaft gewagt werden. „Die Meistersinger von Nürnberg“ boten im Grunde genau das: ein Deutschland gänzlich ohne Partikularismus, ohne Preußen, Österreich, Sachsen oder Bayern, weil die Handlung in einer Reichsstadt spielte.

Zu dieser politischen Perspektive kam noch eine soziale. In den „Meistersingern“ gab es keine Fürsten, keine Höflinge und Müßiggänger, sondern überall hämmerschwingendes, fröhlich-arbeitsames Volk. Das aber entsprach perfekt dem nationalsozialistischen Wunschbild einer klassenlosen, schaffenden Volksgemeinschaft. Nach der Massenarbeitslosigkeit der Weltwirtschaftskrise dürften die Hämmer der Nürnberger Handwerker umso stärker gewirkt haben. Was Wunder, dass Hitler ehemaligen Arbeitslosen beim Autobahnbau „Fanget an!“ zurief!

Doch damit nicht genug: Dieses klassenlose, regsame Volk huldigte obendrein noch gemeinsam der Kunst, begriff diese als Kern ihres Wesens und wurde *von einem Künstler geführt*. Auf der Bühne Hans Sachs, in der Führerloge Hitler: Alles schien wie aus einem Guss. Die Kunstutopien der Jahrhundertwende, Wagners Musiktheater und Hitlers Herrschaftsinzenierung verbanden sich so zur hochwirksamen, den Verstand lähmenden Wohlfühldroge.

*Gerwin Strobl lehrt Neuere deutsche und österreichische Geschichte an der Cardiff University. Seine Forschungsschwerpunkte sind das Dritte Reich, sowie Kulturpolitik und Politik der Kulturen in Mitteleuropa. Er ist der Verfasser mehrerer Monographien, darunter *The Swastika and the Stage: German Theatre and Society 1933-45* (Cambridge University Press 2007) und war zuletzt am Forschungsprojekt des Landes Oberösterreich zur Erforschung der Geschichte des Bundeslandes in der NS-Zeit mit einem Band über Luftkrieg und Lynchmorde im „Heimatgau des Führers“ (2014) beteiligt.*

(BÜHNEN-)BILD GEWORDENE REICHSIDEE: BENNO VON ARENTS „MEISTERSINGER“-AUSSTATTUNG

von Manuela Jahrmärker

Die ‚Festoper der Reichsparteitage‘, zu denen Richard Wagners „Die Meistersinger von Nürnberg“ mit selbstherrlichem Imperatorhabitus von Adolf Hitler bestimmt wurden, sollte nach dessen Wunsch auch ihre eigene Ausstattung haben. Und erhielt sie durch Benno v. Arent, den späteren Reichsbühnenbilder. Für diesen war es offenbar die erste Ausstattung, die er auf des Führers Anweisung hin und nach Albert Speers „Erinnerungen“ in direktem Austausch mit diesem schuf.¹ Bekannt ist sie heute wegen ihrer charakteristischen Fahnenreihe im Festwiesenbild, zugleich das Bühnenbild, dessentwegen v. Arent als Bühnenbildner überhaupt noch Erwähnung findet. Allerdings dürfte er damit nicht allein, wie bislang stets nahegelegt, auf die Optik des den Anlass gebenden Reichsparteitages angespielt haben. Vielmehr sollte mindestens ebenso stark die deutschnationale Reichsidee als lebendiges Stück Gegenwart inszeniert werden: szenisch vergegenwärtigt durch den prominent präsentierten Reichsadler.

ZUR PERSON: BENNO VON ARENT

Nach dem Wenigen, was nachweisbar ist,² war der junge v. Arent (1898-1956), der seine Karriere als Bühnenbildner in den aufbruchsfreudigen Zwanziger Jahren begann, ein durchaus innovations- und experimentierfreudiger Künstler, der auch die Moderne seiner Zeit vertrat und nicht zuletzt ein nicht unbekanntes Mitglied der Berliner Bohème war. Seinen Elan, seinen Charme und seine Lustigkeit scheint er sich lange bewahrt zu haben, wie aus den Schilderungen von Traudl Junge, Hitlers Sekretärin von 1942 bis 1945, hervorgeht, beschreibt sie ihn doch als ausgezeichneten,

¹ Albert Speer, *Spandauer Tagebücher*, Frankfurt am Main 1975, S. 155.

² Bis auf die Bühnenbildentwürfe zu insgesamt sechs Werken, überwiegend Revuen aus den Jahren 1923, 1926 sowie 1935 und 1936, die in der Theaterwissenschaftlichen Sammlung Köln aufbewahrt sind, haben sich, soweit bislang bekannt, keinerlei Originalentwürfe von v. Arent erhalten: Man ist also auf zeitgenössische Veröffentlichungen angewiesen, wobei Farbdrucke die Ausnahme bilden und so auch dieser Gestaltungsaspekt nur ansatzweise erkennbar ist. Man findet zum Teil farbige Entwürfe in dem von v. Arent herausgegebenen Band „Das deutsche Bühnenbild 1933-1936“, Berlin 1938, und in den Programmheften der Berliner Staatsoper (Lindenoper und Deutsches Opernhaus), außerdem in den sonstigen Veröffentlichungen der Staatsoper aus dieser Zeit. In der Zeitschrift „Das Theater“, in der jedoch ausschließlich schwarz-weiß Abbildungen vorgesehen waren, sind ebenfalls Entwürfe von v. Arent enthalten. Einen Nachlass mit Dia-Aufnahmen von einer kleinen Auswahl von Entwürfen besitzt das Münchener Theatermuseum. Ursprünglich waren dies wohl Schwarz-Weiß-Aufnahmen; im Laufe der Zeit hat sich jedoch eine generelle rotbraune Farbigkeit eingestellt.



Benno von Arent 1927

geistreichen Unterhalter, dessen Gegenwart selbst in der Kriegszeit fröhlichste Stunden garantierte.³ In seiner künstlerischen Ausrichtung aber wandte sich v. Arent, vermutlich ausgelöst durch den Kontakt zum Nationalsozialismus, den er seit 1928 pflegte,⁴ der wenig später geforderten Linie des NS-Regimes zu: Realistisch – und keinesfalls abstrakt wie in der sogenannten „Systemzeit“ – und in diesem Sinne illusionsfördernd hatte das Bühnenbild zu sein. Dazu waren gefordert Werktreue, was nach einem sehr einfachen Verständnis allein die Umsetzung der originalen Szenenanweisungen garantieren konnte. Darüberhinaus war Verständlichkeit wichtig, gerade auch und in erster Linie für den ‚einfachen Mann‘, auf den Hitler, der das Volk in eine Theatergemeinde meinte wandeln zu sollen, jegliche Kunst und so auch die Bühnenkunst – freilich seinem eigenen einfachen Geschmack folgend – ausgerichtet wissen wollte.

Von Arent stammte aus einer preußischen Offiziersfamilie, war Freikorps-Soldat gewesen und 1932 in die Partei eingetreten; 1933 wurde

3 Traudl Junge, *Bis zur letzten Stunde. Hitlers Sekretärin erzählt ihr Leben*, unter Mitarbeit von Melissa Müller, München 2002, S. 143.

4 Nach der eigenverfassten Biographie in: *Joseph Wulf, Kultur im Dritten Reich. Theater und Film im Dritten Reich*. Frankfurt am Main / Berlin 1989, S. 119f.

er in den Vorstand der Reichstheaterkammer gewählt, und 1936 erhielt er das neugeschaffene Amt des Reichsbühnenbildners⁵ – daher wurde er auch gerne spöttisch „Reichsbübi“ oder „Reibübi“ genannt.⁶ Als solcher vertrat er die offizielle Linie, ließ ihr jedoch noch 1939 fast ungeahnte Freiräume, indem er den Bühnenbildner als Schöpfer anerkannte, an dessen Phantasie appellierte und gleichzeitig jegliche photographische Genauigkeit zurückwies: „Der Bühnenbildner ist Architekt, Raumgestalter, Plastiker, Maler, Graphiker, Modeschöpfer, Kunsthistoriker usw. in einer Person. Alles was das Leben heute und in vergangenen Zeiten gebildet hat, hat er mit nie versiegender Phantasie als Dichter von Farbe und Form auf die Bretter zu bringen, die die Welt bedeuten. Damit wird aber das Bühnenbild durchaus nicht realistisch im Sinne undurchdachter kühler photographischer Wiedergabe.“⁷ Mit solcher Vorgabe ließ sich freilich viel und vielerlei rechtfertigen, auch für die Großen seiner Zeit, die ihren eigenen, klar erkennbaren und nicht unbedingt immer realistischen Stil ausprägten – wie Leo Pasetti,⁸ Ludwig Sievert, Emil Preetorius oder auch Hans Wildermann. Zu einem vergleichbar eigenen Stil hat v. Arent nicht gefunden. Wohl aber sind ein bisweilen geradezu überbordender Detailreichtum, die Kostbarkeit vieler Stoffe und Requisiten sowie besondere Lichtstimmungen sein Markenzeichen geworden, was er sich dank seiner Position leisten konnte, mit der sich auch teure Produktionen in einer höchst bedrängten Zeit noch durchsetzen ließen.

Als v. Arent Ende 1931 ein erstes Mal an der Staatsoper Unter den Linden als Bühnen- und Kostümbildner auftrat, war sein weiterer Weg vorgezeichnet: Bereits 1932 konnte er hier für Johann Strauß' Operette „Wiener Blut“ arbeiten, im Januar 1933 für Wagners „Das Liebesverbot“, nach der Machtübernahme sollten allein 1933 noch drei weitere Ausstat-

5 Als „Sonderbeauftragter für die Ueberwachung der deutschen Bühnenbildkunst am Propagandaministerium“ wird er am 5. Mai 1936 in den Münchener Neuesten Nachrichten vorgestellt. Der Zeitungsausschnitt in: Bayerisches Hauptstaatsarchiv (BayHSta), Bestand Intendanz Bayerische Staatsoper, Akte 1059. Wenn nicht anders angegeben, handelt es bei den folgenden Aktenangaben stets um solche aus diesem Bestand.

6 Mariana Fellermayr, *Das Linzer Theater als NS-Theater*, Diplomarbeit, Wien 2015, S. 63.

7 Benno von Arent, Die Gestaltung des Bühnenbildes, in: *Die Kunst im Dritten Reich*, Band 2, München 1939, S. 43. Allerdings ist auch v. Arent wie das Regime insgesamt gegen Ende der Diktatur rigide gegen solche Freiräume vorgegangen: so kam er 1943 wegen der Ausstellung „Junge Kunst im Deutschen Reich“ nach Wien, die der Kulturreferent Walter Thomas organisiert und Baldur von Schirach gebilligt hatte, und verbot sie, indem er sie als „liberalistische Schweinerei“ bezeichnete; s. Walter Thomas Andermann [eigtl. Walter Thomas], *Bis der Vorhang fiel*, Dortmund 1947, S. 216f. Den Hinweis auf das Buch und diese Passage danke ich Gunhild Oberzaucher-Schüller, Wien.

8 Er war bereits 1937, zwei Jahre, bevor der Aufsatz verfasst wurde, gestorben.

tungen⁹ folgen und so die bis 1938 andauernde Glanzzeit seiner Karriere einläuten.¹⁰ Was von außen als kontinuierlich wachsender Erfolg aussieht, scheint jedoch ein geschickter Schachzug von Heinz Tietjen, dem Generalintendanten der Preußischen Staatstheater seit 1927, gewesen zu sein, der sich früh schon durch das Engagement eines Funktionsträgers der neuen Eliten gewissermaßen freikaufte und so einschneidendere Konsequenzen für seine Theater abzuwenden hoffte.¹¹ Auf diese Weise aber rückte v. Arent in die erste Reihe der Berliner Bühnenbildner und damit auch in das Blickfeld der Staatsführung. Wichtigste Stätte seines Bühnenbildnerischen Wirkens wurde das Deutsche Opernhaus in Berlin, an das man ihn 1935 mit beachtlich hohem Honorar verpflichtete.¹² Darüber hinaus wurde er in Nürnberg, München, Salzburg und Linz, also an politisch repräsentativen Orten tätig, wobei er angeblich gelegentlich auch Entwürfe von Hitler selbst umsetzte.¹³ Für Hitler gehörte v. Arent neben Sievert und Preetorius zu den besten deutschen Bühnenbildnern, dessen Arbeiten Hitler auch in Bayreuth zu sehen wünschte. Doch Winifred Wagner umging geschickt die Ziele ihres Freundes, indem sie dessen Bitten einfach überhörte.¹⁴

In seiner Position wurde v. Arent mit unterschiedlichsten, auch politischen Aufträgen betraut – so etwa der Festdekoration von Berlin für die Olympiade 1936 oder beim Besuch von Mussolini 1937.¹⁵ Politisch ist von v. Arents Bühnenbildnerisches Œuvre in dem Sinne, als es dem offiziell gewünschten und von ihm selbst vertretenen illusionistischen Realismus folgt. Politisch im engeren Sinn sind lediglich zwei seiner (bislang bekannten) Bühnenbilder: Das Schlussbild des Propagandadramas „Schlageter“, mit dessen Ausstattung für die Uraufführung, die 1933

9 Das waren im Oktober Richard Strauss' „Arabella“, Anfang Dezember Engelbert Humperdincks „Hänsel und Gretel“ und am 31. des Monats Emil Nikolaus von Rezniceks „Donna Diana“.

10 Die Zahl der Ausstattungen geht bereits 1938 merklich zurück: Lassen sich 1938 (bislang) 13 Ausstattungen nachweisen, sind es 1939 nur drei. – 1944 meldete sich v. Arent freiwillig zur Waffen-SS, 1945 geriet er in russische Gefangenschaft, wurde nach seiner Freilassung 1953 unter Auflagen wie einer Zahlung von 10 000 DM und dem Entzug des Pensionsanspruchs entnazifiziert und starb 1956 an Lungenkrebs in Bonn; Artikel Benno von Arent, in: *Munzinger Archiv*.

11 So gedeutet von Klaus Geitel in: Hochkultur und Barbarei, die Staatsoper unter Tietjen, in: *Apolloni et Musis*, 250 *Jahre Opernhaus unter den Linden*, Berlin 1992, S. 188f.

12 Sebastian Werr, *Heroische Weltsicht, Hitler und die Musik*, Wien 2014, S. 173.

13 Leider ohne Beleg bei Oswald Georg Bauer, Emil Preetorius als Bühnenbildner, in: *Emil Preetorius. Ein Leben für die Kunst (1883-1973)*, hrsg. von Michael Buddeberg und Lejla Bajramovic, München 2015, S. 62.

14 Speer 1975, S. 155.

15 Nora Eckert, *Das Bühnenbild im 20. Jahrhundert*, Berlin 1998, S. 117.

an Hitlers Geburtstag (20. April) und in dessen Anwesenheit stattfand, er sich den neuen Machthabern empfahl, und das Schlussbild seiner „Meistersinger“-Ausstattung, mit dem er dem Werk das szenisch-optische Äquivalent zum offiziellen Status als ‚Festoper der Reichsparteitage‘ verlieh.

Dass v. Arent für vielfältige andere Aufgaben eingesetzt wurde, war und ist für einen Bühnenbildner an sich nichts Ungewöhnliches. Einmalig jedoch war seine spezielle Position im Zentrum der Macht, so dass sein Auftreten als Bühnenbildner gerade außerhalb Berlins zwangsläufig immer auch ein Politikum war, – und insbesondere, wenn er als Ausstatter der ‚Festoper der Reichsparteitage‘ in Nürnberg in Erscheinung trat und diese Ausstattung an andere Bühnen übernommen wurde: Noch 1935 kam sie am Deutschen Opernhaus in Berlin heraus, wo sie mit der Ausstattung von Bernhard Pankok an der Lindenoper konkurrierte, die ihre Premiere 1932 gehabt hatte. 1936 wurde v. Arents Ausstattung in München gezeigt, 1939 in Weimar und 1941 in Linz. Außerdem hatte Gustav Singer 1938 mindestens das Festwiesensbild originalgetreu in Dessau übernommen.¹⁶

DIE FESTOPER IM FESTGEWAND

Die offizielle Premiere von v. Arents „Meistersinger“-Ausstattung, die außer dem Bühnenbild auch die Kostüme einschloss und bei der der Nürnberger Intendant Johannes Maurach die Regie übernommen hatte, fand zu Beginn des Reichsparteitages 1935 am 10. September statt.¹⁷ Bis 1938 wurde sie während dieser Parteiveranstaltung programmatisch einmal als Festvorstellung – und das heißt in Anwesenheit von Hitler – gegeben, wobei es allerdings stets Probleme bereitete, das Haus auch festlich zu füllen, teilten die geladenen Gäste doch nicht gerade Hitlers Wagnerverehrung.¹⁸ Die politische Dimension des Ereignisses wird noch weiter unterstrichen, als 1938 nach dem „Anschluss“ von Österreich bei dieser Aufführung die Wiener Philharmoniker und der Wiener Opernchor,

16 Zu diesen Angaben siehe die Photos in: Germanisches Nationalmuseum Nürnberg unter Leitung von Gerhard Bott (Hg.), *Die Meistersinger und Richard Wagner. Die Rezeptionsgeschichte einer Oper von 1868 bis heute*, Ausstellungskatalog, Nürnberg 1981, S. 183, 176.

17 Die Festvorstellung am 10. September in Anwesenheit Hitlers dürfte als die offizielle Premiere gewertet worden sein. Ihr vorangegangen war eine erste Vorstellung am 8. September, die nach Auskunft des Theaterzettels „für die Männer der Arbeit und alle, die beim Umbau des Opernhauses mit am Werke waren“, gedacht war.

18 Siegfried Zelnhefer, *Die Reichsparteitage der NSDAP in Nürnberg*, Nürnberg 2002, S. 187-190.

der denjenigen der Nürnberger Oper verstärkte, auftraten. Bis zum Ende der Spielzeit 1939/1940 kam v. Arents Inszenierung insgesamt genau 50 Mal auf die Bühne, danach kein einziges Mal mehr.¹⁹ Grund dafür scheint gewesen, dass Maurach, der wie v. Arent schon vor 1933 Kontakte zur NSDAP hatte und offenbar bemüht war, in deren Sinne zu agieren, 1939 wegen einer nicht völlig aufzuklärenden Intrige seinen Posten verlor.²⁰ Mit seiner Person fiel offenbar auch seine Inszenierung in Ungnade. Der Nachfolger Willy Hanke setzte die „Meistersinger“ nie mehr an, während andere Werke Wagners weiterhin verstärkt auf dem Spielplan standen – der Spielbetrieb endete am 31. August 1944 sogar mit einer Vorstellung der „Götterdämmerung“. Beide Intendanten achteten übrigens darauf, dass an Hitlers Geburtstag immer wieder auch ein Werk seines Lieblingskomponisten gespielt wurde.²¹

Anders als die in romantischen Phantasiewelten oder mythischer Vorzeit angesiedelten Werke „Der fliegende Holländer“, „Lohengrin“ und „Tristan und Isolde“ sowie das Weltendrama „Der Ring des Nibelungen“, die den Bühnenreformern Adolphe Appia und Edward Gordon Craig um 1900 zur Demonstration ihrer Ideen dienten, war der historische Stoff der „Meistersinger von Nürnberg“ mit dem ungleich konkreteren Thema von Kunst und Künstlertum nie Gegenstand von an grundsätzlichen Reformen interessierten Regisseuren und Bühnenbildnern. Indem das Drama zur Feier eines Künstlers hinführt, bietet es sich zudem auf ganz natürliche Weise zur Fest- und Eröffnungsober an und wurde so denn auch systemübergreifend eingesetzt: sei es bei den Nürnberger Reichsparteitag, sei es bei der Wiedereröffnung der Staatsoper Unter den Linden 1955 (DDR) oder beim Festakt zum hundertjährigen Bestehen der Bayreuther Festspiele 1976, wo jedoch allein das Schlussbild gezeigt wurde.²² Insgesamt bewegt sich die Inszenierungsgeschichte in einem engen Korridor von Realisation und

Interpretation,²³ wozu Wagner selbst beigetragen haben mag, indem er die Uraufführung als die beste all seiner Werke beurteilte und sie zum Vorbild für alle weiteren Aufführungen erklärte.²⁴ Vor dem Hintergrund dieser werkspezifischen Rezeption zeigen v. Arents Lösungen allerdings sehr wohl Eigenständigkeit. Deren allgemeine Akzeptanz in einer Zeit, in der eine Abweichung von den originalen Szenenanweisungen im Allgemeinen problematisch war und im Falle Wagners gar heftig umstrittener Diskussionsstoff werden konnte,²⁵ beweist v. Arents Stellung in Berlin.

Für v. Arent bestanden Reiz wie Herausforderung der Ausstattung darin, auf der Bühne der Stadt, in der sich das Drama abspielt, deren „Lokalkolorit“ zu wahren, ohne eine gegen das Künstlerische verstoßende photographische Genauigkeit walten zu lassen.²⁶ Damit ist ein Realismus gemeint, der in allen vier Bühnenbildern in etwas anderer Weise ausgeprägt ist: Beim Innenraum der Kirche des Katharinenklosters von Nürnberg, die 1945 übrigens völlig zerstört wurde, ging es dem Bühnenbildner um die Wiedererkennbarkeit des von Wagner eindeutig benannten Ortes; bei der Nürnberger Gasse um ein Nürnbergbild, wie man es sich klischeehaft vorstellt(e); bei der Schusterstube um die Darstellung eines sozialen Milieus; und bei der Festwiese um die Annäherung von Bühne und gelebtem Leben oder – besser – um die Überführung des einen in das andere. Denn mit diesem Bild war offenbar angestrebt, Publikum und Aufführende in einer alle umfassenden Erlebnismgemeinschaft im Bewusstsein der Idee eines neuauflühenden Großdeutschen Reiches zu einen.

¹⁹ Alle diese Angaben nach den Theaterzetteln, Stadtarchiv Nürnberg. An dieser Stelle sei Christof Neidinger herzlich gedankt, der mir meine Arbeit in dem Archiv immer wieder sehr erleichtert hat.

²⁰ Alexander Schmidt, *Kultur in Nürnberg 1918-1933. Die Weimarer Moderne in der Provinz*, Nürnberg 2005, S. 107f.

²¹ In den Jahren 1938, 1940, 1944 wurde „Lohengrin“ gegeben, 1936 und 1939 „Tannhäuser“, wobei 1939 auf dem Theaterzettel eigens vermerkt ist: „aus Anlaß des 50. Geburtstages des Führers und Reichskanzlers“. 1937 dachte der Nürnberger Oberbürgermeister für die von ihm veranlasste geschlossene Veranstaltung offenbar ganz im Sinne der Vorgaben für die Bühnen zu handeln, als er mit „Bettler Namenlos“ (1932) eine neue deutsche Oper von Robert Heger auswählte. Dass sie den geladenen Gästen vermutlich weit besser konveniert haben dürfte als ein Werk von Wagner, ist anzunehmen; wie weit Hitler dies allerdings als Ehre angesehen und gutgeheißen hätte, ist zumindest fraglich.

²² Reinhard Ermen, *Meistersingerprobleme zwischen Interpretation und Realisation*, in: GNM 1981, S. 35.

²³ So die im Titel seines Aufsatzes vertretene These von Ermen, ebda.

²⁴ Egon Voss, Werkartikel, *Die Meistersinger von Nürnberg*, in: *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters*, hrsg. von Carl Dahlhaus und dem Forschungsinstitut für Musiktheater unter Leitung von Sieghart Döhring, München / Zürich 1997, S. 587.

²⁵ In der *Münchener Zeitung* vom 18. Mai 1936 schreibt ein offenbar verunsicherter Rezensent daher: „[...] selbst da, wo er [v. Arent] sich (wie im ersten Akt und auf der Festwiese) über Wagners Vorschriften bewußt hinwegsetzt, kann man seinen Bildern, wenn auch unter heftiger Unterdrückung von allerhand Skrupeln, die Bewunderung nicht versagen.“; BayHSta, Intendanz Bayerische Staatsoper, 1059.

²⁶ So wird er zitiert in: Richard Stock, *Richard Wagner und die Stadt der Meistersinger*, Nürnberg / Berlin 1938, S. 25.



Das Innere der Katharinenkirche, Bühnenbildmodell zum 1. Aufzug der „Meistersinger von Nürnberg“

PORTRAIT EINES ORTES: DIE KATHARINENKIRCHE

Arent ist der erste Bühnenbildner, der im Kirchenbild die Spitzbögen der Trennwand zwischen Neben- und Hauptschiff sowie den Schaft und die Kämpfer der Säulen dem Original der Katharinenkirche nachbildete, wengleich er deren Anlage als dreischiffige Hallenkirche nicht übernahm.²⁷ Dabei leiteten ihn wohl zwei Überlegungen: Zum einen wünschte er, wie bereits erwähnt, zum Vorteil der schöpferischen Freiheit kein photographisches Abbild. Zum anderen vertrat er die Auffassung, wie er später am Beispiel von Paris-Bildern erläuterte, dass ein Bühnenraum, der der Wirklichkeit entnommen ist, um so weniger von der tatsächlichen Realität abweichen dürfe, je näher das Publikum diesem Ort ist und je besser es diesen vermutlich kennt.²⁸

²⁷ Vgl. dazu die Zeichnung in: GNM 1981, S. 92, und das Photo der Katharinenkirche in Stock 1938, S. 152. Für Angelo II. Quaglio und Christian Jank, die Bühnenbildner der Münchner Uraufführung, spielte eine derartige Überlegung noch keinerlei Rolle. Die Nachbildung einer gotischen Kirche mit Kreuzgewölbe und Spitzbogen findet sich erstmals in der Bayreuther Erstaufführung von 1888, deren Bühnenräume Max und Gotthold Brückner verantworteten, doch auch dieser Kirchenraum hatte keinerlei Bezug zum historischen Gebäude.

²⁸ Benno von Arent, Realismus und Illusion im Bühnenbild, in: *Jahrbuch der deutschen Musik* 1, Leipzig 1943, S. 175.

Heikler, weil ideologisch belastet, war der unübersehbare Eingriff in die gewohnte Raumdramaturgie. Denn traditionell folgte – und folgt man oft immer noch – Wagners Angaben, der zu seiner Raumvorstellung wiederum nicht ganz unwahrscheinlich von der berühmten Domszene in Giacomo Meyerbeers „Le Prophète“ (1849) angeregt wurde. Man blickt also nicht vom Seitenschiff der Kirche in das linker Hand liegende Hauptschiff, von dem man nur die letzten Bänke sieht, sondern schaut bei v. Arents Lösung vom Seitenschiff aus frontal auf das Hauptschiff, das nun parallel zur Bühnenrampe liegt. Für diese Änderung könnten drei Aspekte ausschlaggebend gewesen sein: die Möglichkeit, sofort zu Beginn eine größere Menschenmenge zeigen zu können – ein Moment, das auf das letzte Bild des Werkes vorbereitet –, die Figurenführung und vor allem die Bildwirkung. Gibt es für die erste Annahme in der Presse keinerlei bestätigendes Anzeichen, so doch für die beiden anderen Motive. In einer Münchener Besprechung heißt es nämlich, es ließ sich der „Kreis der Meister sehr wirkungsvoll“ gruppieren, indem Hans Sachs und Beckmesser nicht, wie gewohnt, nebeneinander, sondern übereck sitzen, so „die innere Situation mit diskreter Symbolik“ andeutend.²⁹ Außerdem wird die Farbkomposition ausführlich gewürdigt: das Grau der Steine im Kontrast zum Rot des Vorhangs und davor die farbenreichen Gewänder, die ein anderer Rezensent mit der Beobachtung gleichsam zusammenfasst, die Figuren seien in das Szenenbild „hineinkomponiert“.³⁰ Genau dies scheint ein Charakteristikum von v. Arent, das er nicht allein hier, sondern auch später und daher wohl gezielt verfolgte, wie sich aus einem Brief an das Münchener Gärtnerplatztheater schließen lässt, wo er 1940 die Operette „Maske in Blau“ ausstattete. Hier forderte er nämlich eine „absolute Übereinstimmung“ eines Gobelins mit den Personen.³¹

²⁹ *Münchener Zeitung*, 18. Mai 1936, BayHSta 1059.

³⁰ *Münchener Neueste Nachrichten*, 19. Mai 1936, BayHSta 1059.

³¹ „Im Gobelinzimmer“, so schreibt v. Arent, „ist anzustreben, zwischen Gobelin und den dahinter stehenden Damen absolute Übereinstimmung herzustellen und zwar dadurch, dass die Stellung der drei Damen und des einen Herren in dem Original fotografiert wird und dem Maler gegeben wird [...]“. Brief vom 26. 10. 1940; BayHSta. Bestand Intendanz Gärtnerplatztheater, Akte 27.



Nürnberger Gasse. Farbiger Bühnenbildentwurf zum 2. Aufzug der „Meistersinger von Nürnberg“

„EINE WELT GEBAUTEN DEUTSCHTUMS“: DIE NÜRNBERGER GASSE

Ungleich greifbarer dagegen ist die Motivation für die Gestaltung der Nürnberger Gasse im zweiten Aufzug. Hier übernahm v. Arent exakt die tradierte und gleichsam allgemeingültige Raumlösung der Uraufführung³² und steigerte das Erscheinungsbild Nürnbergs zu einer Örtlichkeit, wie sie mittelalterlicher, nürnbergerischer und fachwerktümelnder kaum sein kann: überbordend an Erkern und sogenannten ‚Chörlein‘, an Details der Fenster, des Geländers und Schmuckfrieses an Pogners Haus; aufs engste sich zusammendrängende und im Hintergrund dicht gestaffelte Häuser, in der Tiefe der Gasse die spitzen Türme einer Kirche, die sich zwischen das Getümmel von Dächern, Türmen und Schornsteinen schieben. Die Enge suggeriert Sicherheit, Vertrautheit und Geborgenheit, das Miteinander von Architektur und Natur eine heile Welt. „Der Wanderer durch Nürnberg“, so heißt es in einem Photo-Buch über Nürnberg von 1937, als bezöge es

32 Vgl. die Abbildungen in: GNM 1981, S. 146, 153, 155, 160, 163.

sich direkt auf v. Arents Bühnenraum, „durchschreitet eine Welt gebauten Deutschtums, wie sie das Mittelalter nicht noch einmal hervorgebracht hat. Er kann seine eigene Sehnsucht nach einem durch Macht und Schönheit beschützenden Gemeinwesen tausendfach befriedigt sehen.“³³

Doch nicht allein das gebaute Klischee interessierte den Reichsbühnenbildner, sondern mindestens ebenso die Atmosphäre, die von der Dämmerung und der in diesen Szenen „allmählich einbrechende[n] Nacht“ ausgeht, im Entwurf angedeutet durch das Gelb der erleuchteten Fenster, das dem Rot der Dachziegel antwortet. Die damit verbundene technische Herausforderung war denn auch Gesprächsgegenstand zwischen v. Arent und Hitler, der „überlegte, welches Mischlicht für die Mondszenen zu Ende des zweiten Aktes am besten geeignet sei.“³⁴ Es scheint kaum übertrieben anzunehmen, dass hierin sowohl für Hitler persönlich als auch theatergeschichtlich das Problem des Nachthimmels wiederhallt, das Alfred Roller 1903 in jener Inszenierung von „Tristan und Isolde“ erstmals überzeugend gelöst hatte, die Hitler, damals mit der Ambition, Kunstmaler zu werden, 1906 und 1907 in Wien sah und die ihn zum Anhänger von Roller und Gustav Mahler werden ließ.³⁵

DIE WELT DES VOLKSGENOSSEN: DIE SCHUSTERSTUBE

Weniger fest definiert in der Inszenierungsgeschichte als das Bühnenbild des Zweiten Aufzugs war dasjenige der Schusterstube, indem sich gegenüber der Münchener Uraufführung mit ihrer großbürgerlichen Wohnstube schon seit den 1880er Jahren der Arbeitsraum eines Handwerkers zu etablieren begonnen hatte.³⁶ Von Arent betonte beides: die wohnliche Stube mit einem grünen Kachelofen, den Holzdielen, der Holzvertäfelung großer Wandteile und der Balkenkonstruktion und die Werkstatt mit Requisiten, die auf Arbeit hindeuten, wie er während der Vorbereitung der Münchener Aufführung erklärte: „Es ist eine Schusterstube, deshalb zuerst eine Arbeitsstube, nicht eine aufgeräumte Dichterwerkstatt, in der keine Arbeit geschafft werden kann. Im Gegenteil: Rechnungen, Schuh-

33 Nürnberg. Aufgenommen von der staatlichen Bildstelle, beschrieben von Friedrich Kriegbaum, Berlin 1937, S. 13. Vgl. hierzu auch die Abbildungen in: Frank P. Pär, Wagner – Nürnberg – Meistersinger. Richard Wagner und das reale Nürnberg seiner Zeit, Ausstellungskatalog, Nürnberg 2013, S. 12-14, 22, 39-43.

34 Speer 1975, S. 155.

35 Wolfram Pyta, Hitler. Der Künstler als Politiker und Feldherr. Eine Herrschaftsanalyse, München 2015, S. 69, 51.

36 Etwa in Kassel 1887, Bayreuth 1888, Hamburg 1898, alle in: GNM 1981.



Die Schusterstube. Bühnenbildentwurf zum 3. Aufzug der „Meistersinger von Nürnberg“. Die farbige Wiedergabe im Berliner Programmbuch, das zu den Wagner-Festspielen herauskam, die 1936 aus Anlass der Olympischen Spiele stattfanden, ist am linken Rand beschnitten, so dass nur ein Fenster zu sehen ist.

sohlen für Stammkundschaft an die Wand! Auf den Boden halbfertige und zerrissene Schuhe, aber an die Wände auch Möbel, die zeigen, wie geschmackvoll dieser Schuster ist. Eine Schusterkugel auf den Arbeitstisch, wie sie uns aus der damaligen Zeit das Germanische Museum in Nürnberg erhalten hat, aber auch Folianten und Dürerstiche an die Wände!“ Sofort anschließend lieferte v. Arent aber auch die ideologische Begründung dazu: „Der Volksgenosse im Zuschauerraum, der Handwerker, der vielleicht selbst ein Schuster ist, soll empfinden, dass er gern an solcher Stätte arbeiten und wirken möchte.“³⁷

Außer den erwähnten Dürerstichen sollte der Raum in der Dürerstadt Nürnberg³⁸ übrigens einen weiteren Dürerbezug erhalten: „Sie [die Stube] hat“ – so war in der Presse zu lesen – „linker Hand zwei große Fenster bekommen und sieht jetzt so vornehm und beschaulich aus wie das

37 So arbeitet Benno von Arent, in: Völkischer Beobachter, 5. Mai 1936; BayHSta, Intendanz Bayerische Staatsoper, 1059. Dass die genannten Details auch umgesetzt wurden, ist allein schon darum anzunehmen, weil man sich wohl kaum Ärger mit einem Vertreter der Reichstheaterkammer einhandeln wollte, der kurz darauf zum Reichsbühnenbildner ernannt werden sollte. Aber auch zwei Rezensionen bestätigen dies, in denen immerhin einige Details erwähnt werden. (s. Die Meistersinger von Nürnberg. Die letzte Aufführung der Reichstheaterfestwoche, in: Münchener Neueste Nachrichten, und Reichstheaterfestwoche München 1936. Die Meistersinger, in: Münchener Zeitung, 18. Mai 1936; BayHSta, Intendanz Bayerische Staatsoper, 1059).

38 Erst nach 1928 und den Feiern aus Anlass von Dürers 300. Todestag wurde Nürnberg verstärkt als die Stadt Dürers wahrgenommen, während sie schon lange als die Stadt von Hans Sachs und Inbegriff altdeutscher Architektur galt. (Norbert Götz, Aspekte der Hans Sachs- und Nürnbergrezeption des ausgehenden 18. und des 19. Jahrhunderts, in: GNM 1981, S. 80).



Albrecht Dürer: Der heilige Hieronymus im Gehäuse, Kupferstich, 1541

Gehäus des heiligen Hieronymus auf dem Dürerschen Kupferstich.“³⁹ Nachdem der Bezug ziemlich hergeholt ist – die beiden Räume eint in der Tat allein, dass sich in einem geschlossenen Raum links zwei Fenster befinden –, scheint es ganz so, als habe sich v. Arent hier einen dem Lustspiel gemäßen Spaß geleistet: Offenbar hat ihn ein derartiger Hinweis in einer Berliner Rezension, in der die „Meistersinger“-Ausstattung von Emil Preetorius für Bayreuth von 1933 besprochen wurde,⁴⁰ auf die Idee gebracht, die beiden Fenster wenigstens einigermaßen korrekt zu ‚zitieren‘ und so – augenzwinkernd – auch das Bild Nürnbergs als der Stadt Dürers zu erfüllen, während bei Preetorius nicht einmal dieses Detail dem Dürer-Stich auch nur halbwegs ähnelte.⁴¹ Prompt wurde dies in der Presse – wie zitiert – gemeldet.

BÜHNENRAUM UND ÖFFENTLICHER RAUM: DIE FESTWIESE

Mit der Idee zur Festwiese – von einer Idee kann man trotz aller sonstigen Einwände sprechen – brach v. Arent vollständig mit dem, was bis dahin von der Motivik und von der Raumgeometrie her bei diesem Bühnenraum üblich war⁴² und also auch mit dem Stil der drei vorangehenden Bühnenräume. Außerdem wird der Ort bei v. Arent nicht nur durch

39 Münchener Zeitung, 18. Mai 1936; BayHSta, Intendanz Bayerische Staatsoper, 1059.

40 So beschrieb offenbar Alfred Einstein den Raum, in: Berliner Tageblatt, 25. Juli 1933, nach Dieter Mack, Die Bayreuther Inszenierungen der Meistersinger, in: Richard Wagner, Die Meistersinger von Nürnberg. Texte, Materialien, Kommentare, hrsg. von Attila Csampai und Dietmar Holland, München 1987, S. 165.

41 Ein Szenenphoto in: Emil Preetorius, Das szenische Werk, Berlin / Wien 1944, S. 31.

42 Vgl. dazu die Photos in: GNM 1981: München 1868 (S. 147), Kassel 1887 (S. 150), Bayreuth 1888 (S. 152) und München 1908 (S. 161).



Festwiese. Bühnenbildmodell zum 3. Aufzug der „Meistersinger von Nürnberg“

die Burg im Prospekt als Nürnberg identifizierbar, sondern auch durch die weiß-roten Fahnen der Stadt, während links vorne eine Figur des Reichsadlers steht.⁴³ Ob dies allerdings v. Arents originäre Idee war oder ob er sie nicht doch lediglich weiterentwickelte, ist nicht zu entscheiden: Denn in Nürnberg hatte bereits Karl Gröning in der Vorgängerausstattung von 1927 den Reichsadler ebenso wie auch die Nürnberger Fahnen als zentrales Bildmotiv eingesetzt.

Statt einer breit gelagerten Ebene mit einem Platz, auf dem das Volk zusammenströmt, um die Sänger und Zünfte zu empfangen, hat v. Arent also eine aus dem Hintergrund heraufführende Fahnenreihe konzipiert. So ist die faktische Bühnentiefe des Theaters – in Nürnberg immerhin insgesamt knapp über 20 Meter⁴⁴ – nicht mehr (nur) Voraussetzung für die szenische Lösung des Auftritts, sondern stellt die Lösung dar für eine möglichst große perspektivische Wirkung. Die Raumgeometrie stimmt

43 Die Farben genannt in: *Münchener Tagblatt*, 23. April 1936; BayHSta, Intendanz Bayerische Staatsoper, 1059. In München dagegen wurde auch dafür eine Fahne verwendet, erschien also ein goldener Adler auf blauem Grund.

44 Quelle hierzu sind die bei der Bauverwaltung des Staatstheaters Nürnberg erhaltenen originalen Baupläne. In diesem Zusammenhang danke ich Silke Ludwig, der Leiterin Bauunterhalt und Bauprojekte vom Staatstheater Nürnberg.

daher mit der Aufzugsdramaturgie überein, indem der Raum auf einer Achse aufbaut, die der Zunftzug ausschreitet. Dieses Bild war in Nürnberg, Berlin und Dessau so zu sehen und gab, wie v. Arent öffentlich erklärte, die Situation auf dem Reichsparteitagsgelände wieder, spielt aber entsprechend seinem eigenen Ziel, eine etwaige photographische Wiedergabe zu vermeiden, lediglich darauf an.⁴⁵ Wichtiger als dies ist denn auch ein weiteres Element der Raumgeometrie: der Verzicht auf jegliche Rahmung des Bühnenportals. Gleichsam ungehindert kann die hohe, übermächtige Fahnenreihe so aus der Tiefe der Bühne in den Zuschauerraum hineinlaufen, – eine Bewegungs-dramatik, die die Zuschauer in das Geschehen hineinzieht und sie mit den Mitwirkenden in einer, wie es damals hieß, „Erlebnisgemeinschaft“ eint. In diesem Sinne ließe sich von einer Appellstruktur des Raumes – im Sinne von Wolfgang Iser – sprechen, die auf zwei Ebenen wirksam wurde: die durch die schiere Größe der festlich prangenden Menge zu überwältigen vermochte und die mit dem ins Bild gesetzten politischen Symbol des Reichsadlers zugleich politisch überzeugen wollte und sollte.

Wenn es nun zur Münchener Aufführung hieß „Zur vollen Wirkung kommt dieses Bild aber erst durch die Farbenpracht der Gewänder des zum Fest versammelten Volkes. Die fast verwirrende und doch harmonische Buntheit des Schlußbildes war geradezu überwältigend“,⁴⁶ dann ist das entscheidende Stichwort für die Wirkung des Bühnenbildes im Verein mit dem szenischen Ereignis gefallen: Überwältigung. Überwältigung der Zuschauer durch die Masse auf der Bühne – der Opernchor wurde in Nürnberg stets durch den Lehrergesangverein vergrößert –, verstärkt durch die so überraschende wie völlig ungewohnte Tiefendimension, Überwältigung durch den sinnlichen Farbenrausch und Überwältigung durch die Musik und ihre Lautstärke, mit der die „Heil“-Rufe am Schluss und der Chor „Wach auf, es nahet gen dem Tag“ ertönte, den Joseph Goebbels 1933 als „Symbol des Wiedererwachens des deutschen Volkes aus der tiefen politischen und seelischen Narkose des Novembers 1918“ bezeichnet hatte.⁴⁷ Diese multimediale Überwältigung sollte jeden in den Bann des Werkes und

45 Vgl. dazu Anm. 7. In München dagegen musste man offenbar wegen der erhöhten Anzahl von Mitwirkenden zu einer anderen Raumlösung finden.

46 *Münchener Neueste Nachrichten*, 19. Mai 1936; BayHSta, Intendanz Bayerische Staatsoper, 1059. Genau genommen verrät sich im Begriff ‚Buntheit‘ im Nebenbei und sicher völlig unbeabsichtigt, dass es keine komponierte Farbzusammenstellung gab, sondern das Bild eben einfach viele Farben enthielt.

47 Joseph Goebbels, Richard Wagner und das Kunstempfinden unserer Zeit, in: Csampai/Holland 1987, S. 194.



Szenenfoto vom 3. Aufzug („Festwiese“) der Nürnberger Aufführung von „Die Meistersinger von Nürnberg, 1935

dann freilich auch derer ziehen, die derartige Fest-Ereignisse ermöglichten. Zumindest für die Münchener Aufführung lässt sich dies bestätigen, hieß es dazu doch: „Das ist ein großartiger szenischer Einfall, und es müßte schön sein, ihn auch zu sehen. Aber das jubelnde Volk hatte uns diesmal die Aussicht verstellt.“⁴⁸

Hinter dem offenkundig mitreißenden Effekt, von dem Hitler bereits im voraus geschwärmt haben soll,⁴⁹ stand das Politische aufs erste also zurück und dürfte sich eher unterschwellig in die Wahrnehmung eingedrängt haben. Ob hierbei aber die Fahnen, die ohnehin nicht erst im Dritten Reich ubiquitär waren, das entscheidende Moment darstellten, ist fraglich, zumal wenn man sie so wahrnimmt wie ein Nürnberger Rezensent, der schrieb: „Riesige Fahnentücher mit den lustigen Farben von Nürnberg und Fürth in festlich geordnetem Spalier (eine gewisse Beziehung auf die ursächlichen Zusammenhänge ist unverkennbar) umsäumen die imposante Weite und Tiefe der Festwiese.“ Ein anderer Rezensent reagierte gar etwas ratlos

48 *Münchener Zeitung*, 18. Mai 1936; BayHStA, Intendanz Bayerische Staatsoper, 1059.

49 Speer 1975, *Spandauer Tagebücher* (Anm. 1), S. 155.

auf eine offenbar andersorts geäußerte Erklärung – vielleicht von v. Arent selbst – zum aktuellen Bezug, wenn er feststellte: „Äußerlich war dieses Bild aber auch der stärkste Anklang an den Parteitag der Bewegung.“⁵⁰ Vielmehr, so scheint es, dürfte der Reichsadler das entscheidende politische Symbol gewesen sein.⁵¹ Er fügte sich der Darstellung des spätmittelalterlichen Nürnbergs genauso gut ein, wie er an die großdeutschen Ziele der Machthaber gemahnte, die diese mit der mittelalterlichen Reichsidee verbanden.

Politik also, die in ein Fest für alle mündet, und Politik, die über Kunst vermittelt wird, das war nur zu gewiss ganz im Sinne des Führers und der Export der Nürnberger Ausstattung von v. Arent die logische Konsequenz: Damit schrieb sie zugleich Inszenierungsgeschichte, dürfte sie doch eine der ersten, wenn nicht gar die erste Ausstattung einer Oper gewesen sein, die – mit Varianten – an andere Theater transferiert wurde.

Manuela Jahrmärker studierte Altphilologie und Germanistik an der Ludwig-Maximilian-Universität München. Zudem absolvierte sie eine musikalische Ausbildung mit Hauptfach Klavier, welche sie 1982 mit dem Bachelor of Music abschloss. Nach weiteren Studien bei unter anderem Carl Dahlhaus arbeitete Manuela Jahrmärker am Forschungsinstitut für Musiktheater in Thurnau und seit 2004 als Privatdozentin an der Universität Bayreuth.

50 *Fränkischer Kurier*, 11. September 1935, und *8-Uhr Blatt*, 11. September 1936; in Band C 45 III 440 im Stadtarchiv Nürnberg. Ich danke Daniel Reupke, mir diese Rezensionen zur Verfügung gestellt zu haben.

51 Dabei ist auch zu bedenken, dass es verboten war, das Hakenkreuz auf der Bühne einzusetzen.

HITLER ALS THEATERBAUMEISTER

von Sebastian Werr

Der Nürnberger Oberbürgermeister Willy Liebel betonte 1935 bei der Wiedereröffnung des umgebauten Opernhauses, die Neugestaltung sei „auf besonderen Wunsch und unter ständiger regster Anteilnahme des Führers“ erfolgt.¹ Generell ist es notwendig, derartige Zuschreibungen kritisch zu hinterfragen: Entgegen der durch die Propaganda des Dritten Reichs erfolgten Stilisierung Adolf Hitlers zur alles bestimmenden Zentralgestalt konnte der Diktator schon aus Zeitgründen mitnichten an allen politischen Entscheidungen beteiligt sein, auch wenn dies nach dem Krieg vielfach von an den zahlreichen Verbrechen Beteiligten zur Verschleierung der eigenen Schuld behauptet wurde. Gerade auf dem eher nebensächlichen Sektor der Theater-Baumaßnahmen erweist er sich jedoch tatsächlich als der entscheidende Motor. Diesen Aktivitäten wurde in der Propaganda ein kulturpolitischer Anstrich gegeben, und der Festschrift zur Wiedereröffnung des Nürnberger Opernhauses wurden vollmundige Ausführungen Hitlers vorangestellt wie die, Theater habe im Nationalsozialismus „der Erhaltung der im Wesen unseres Volkstums lebenden Ewigkeitswerte zu dienen“.² Sein besonderes Engagement für den Neu- und Umbau von Opernhäusern erklärte sich aber auch schlicht dadurch, dass er damit seine persönlichen Neigungen befriedigen konnte: Im Theaterbau verschränkten sich mit Architektur und Oper zwei seiner stärksten Interessen.³ Bei letzterer interessierten ihn besonders Fragen der Inszenierung und des Bühnenbilds, was in enger Verbindung zur Architektur zu sehen ist, denn gemeinsam ist das Ziel der Erzeugung von Stimmungen mittels räumlicher Arrangements. Die von Hitler favorisierte Monumentalarchitektur etwa des Reichsparteitagsgeländes kann auch als das in Stein gegossene Bühnenbild gedeutet werden; eine Verbindung, die unterstrichen wird durch die szenischen Arrangements der Parteitage, deren anfänglich temporäre Dekorationen nach und nach durch feste Bauten ersetzt wurden.

¹ Festschrift anlässlich der Wiedereröffnung des Nürnberger Opernhauses September 1935, hg. im Auftrag des Oberbürgermeisters der Stadt Nürnberg von Stadtrat Dr. Dr. Robert Plank, Nürnberg 1935, S. 21.

² Ebd., S. 8.

³ Für eine Gesamtdarstellung der Auseinandersetzung Hitlers mit der Welt der Oper siehe der Verfasser, *Heroische Weltsicht. Hitler und die Musik*, Köln/u.a. 2014.

Schon Zeitgenossen wie Bertolt Brecht war aufgefallen, dass Hitlers öffentliche Darstellung in den Kategorien der Bühne gedacht war; ihm schien es sich bei den politischen Kundgebungen um „sehr interessantes Theater“ zu handeln.⁴ Hitler wusste um die Notwendigkeit, seine Sichtbarkeit mit den Mitteln der Architektur zu unterstreichen, wozu auch eine der ersten Baumaßnahmen nach der Machtergreifung diente: Als er sich erstmals als Reichskanzler seinen Anhängern präsentierte, musste er sich mühsam aus dem Fenster der Alten Reichskanzlei lehnen, um den wartenden Massen zuzuwinken; umgehend wurde ein repräsentativer Balkon angebaut, der eine weit vorteilhaftere Selbstdarstellung ermöglichte. Mit dem im Nürnberger Opernhaus und zahlreichen anderen Theatern



Die neu eingebaute Führerloge im Nürnberger Opernhaus

(v.a. im Deutschen Opernhaus Berlin, Nationaltheater Weimar und im Theater Augsburg) nach 1933 erfolgten Einbau von „Führerlogen“ verschaffte sich Hitler auch dort den Rahmen für wirkungsvolle Auftritte. Diese scheinen mitunter sogar in Konkurrenz zum Bühnengeschehen getreten zu sein, und dem britischen Schallplattenproduzenten Walter Legge fiel die Angewohnheit des Bayreuther Publikums auf, „fast ehrfürchtig auf seine [Hitlers] Loge zu starren, bis die Lichter gelöscht wurden. Am Ende jedes Aktes verlagerte sich sofort das Zentrum der Aufmerksamkeit von der Bühne zur Loge des Kanzlers.“⁵

⁴ Bertolt Brecht, *Gesammelte Schriften*, Band 16, Frankfurt am Main 1967, S. 563.

⁵ Zitiert nach Robert Schlesinger, *Der Opernbetrieb des deutschen Faschismus*, Wien 1997, S. 47.

Hitlers Fixierung auf Opernhäuser verdeutlicht der auf seinen Befehl mitten im Krieg erfolgte Wiederaufbau der 1941 durch alliierte Luftangriffe beschädigten Staatsoper Unter den Linden. Während diese Baumaßnahme trotz aller kriegsbedingten Engpässe noch durchgeführt werden konnte, verstörte ein ähnliches Ansinnen des Diktators zwei Jahre später selbst NS-Spitzenfunktionäre. „Speer wehrt sich mit Händen und Füßen dagegen, die Münchener Oper wiederaufzubauen“, notierte Joseph Goebbels 1943. „Es könnte einem das Blut in den Kopf treiben, wenn man sich vorstellt, dass augenblicklich solche Probleme überhaupt erörtert werden und an der Front die Truppen direkt nach Unterstützung schreien.“⁶ Goebbels bekam auch den Eindruck, der Diktator sei über jedes im späten 19. und frühen 20. Jahrhundert gebaute Theater „genauestens im Bilde.“⁷ 1940 verblüffte Hitler seine Entourage damit, dass er sich in der nie zuvor besuchten Pariser Oper besser auskannte als die dortigen Mitarbeiter: Er hatte den Logenschließer nach einem Salon gefragt, der sich den Plänen von Charles Garnier zufolge hinter der linken Proszeniumsloge befinden müsse; erst nach längerem Überlegen erinnerte sich dieser, dass der Salon bei einer Renovierung beseitigt worden war.⁸

Es dürfte ein singulärer Umstand sein, dass das regierende Oberhaupt eines an mehreren Fronten kriegführenden Landes einen nicht unerheblichen Teil seiner knapp bemessenen Zeit für die Beschäftigung für Theaterbauten reservierte. Seine Kunstaktivitäten standen gleichwohl in enger Verbindung mit der politischen Lage, denn aus ihnen zog er psychische Energien, seine verbrecherischen Eroberungskriege voranzutreiben. Der Architekt Hermann Giesler zeigte sich 1942 besorgt, die langen nächtlichen Gespräche könnten den Diktator überfordern, aber Martin Bormann gab ihm zu verstehen, „nur die Beschäftigung mit städtebaulichen Fragen und mit Architekturplanungen könne ihn [Hitler] entspannen“.⁹ Weithin bekannt sind die Fotos des in die Betrachtung von Architekturmodellen versunkenen Diktators, die zu einem Zeitpunkt entstanden, als die Rote Armee bereits die Grenzen Deutschlands überschritten hatte. Dass die

Beschäftigung mit Bauprojekten der Regulierung seines Gefühlshaushalts diene, macht eine kurz vor Kriegsende fallengelassene Bemerkung Hitlers gegenüber dem mit neuen Plänen aufwartenden Albert Speer deutlich: Er habe schon vor längerer Zeit aufgehört, an das tatsächliche Entstehen dieser Bauten zu glauben, der Grund, dass er sich manchmal die Pläne kommen lasse, sei, mit „der Realität allein komme ich nicht zurecht.“¹⁰ Angesichts der verbrecherischen Politik Hitlers mag es überraschen, ihn als durch die Flucht in Phantasiewelten geleitet zu finden. Darin zeigt sich jedoch die charakteristische Maßlosigkeit vorgezeichnet, denn seine Visionen eines unter deutscher Hegemonie stehenden Europas fielen nicht zuletzt deswegen so maßlos aus, weil ihm alle Beschränkungen fremd waren, die die Frage nach der Realisierbarkeit gemeinhin auferlegt. Schon die Schilderungen über den aus seiner Jugend zweimal an der Aufnahmeprüfung für die Kunstakademie Gescheiterten bringen die Größenvorstellungen des späteren Diktators zum Ausdruck. Der Jugendfreund August Kubizek berichtet, 1908 war das gemeinsame Zimmer in Wien „meistens ganz belegt von Adolfs Zeichenblättern. Die Zeichnungen waren [...] zum Großteil Entwürfe für Prunkbauten z. B. Theaterbauten, Opernhäuser, Paläste, Museen, Rathäuser, Konzert- und Festsäle [...] Immer schwebte seine Phantasie in höheren Regionen und in seinen Planungen wurde nie nach den Kosten gefragt.“¹¹

Der Auslöser für Hitlers Auseinandersetzung mit Fragen der Theaterarchitektur scheinen die vor dem Ersten Weltkrieg diskutierten Pläne eines Neubaus des Linzer Theaters gewesen zu sein. Dieses Haus, in dem er seine Bildungserlebnisse der Opern Wagners erhielt, frequentierte er als Jugendlicher stark und er trat auch dem 1906 gegründeten Verein bei, der das Ziel verfolgte, den Neubau eines modernen Theaters in die Wege zu leiten.¹² Trotz aller Ankündigungen lokaler Honoratioren kam das Vorhaben nicht voran: Erst 1911/1912 wurde ein Wettbewerb ausgeschrieben, worauf unter anderem Entwürfe des bekannten Büros Helmer & Fellner eingingen, die wegen des Ersten Weltkriegs aber nicht

6 Joseph Goebbels, Tagebucheintrag vom 20. Oktober 1943.

7 Joseph Goebbels, Tagebucheintrag vom 27. Oktober 1943.

8 Hermann Giesler, *Ein anderer Hitler. Bericht seines Architekten Hermann Giesler. Erlebnisse, Gespräche, Reflexionen*, Leoni am Starnberger See 1977, S. 388.

9 Ebd., S. 401.

10 Zitiert nach Joachim Fest, *Die unbeantwortbaren Fragen. Notizen über Gespräche mit Albert Speer zwischen Ende 1966 und 1981*, Reinbek bei Hamburg 2005, S. 104.

11 August Kubizek, *Erinnerungen an Adolf Hitler*, Manuskript im OÖ Landesarchiv Linz, S. 4.

12 August Kubizek, *Adolf Hitler, mein Jugendfreund*, Graz 1953, 92002, S. 225.

zur Ausführung gelangten.¹³ Obwohl der Heranwachsende nicht auf eine Berücksichtigung seiner Pläne hoffen konnte, verstieg er sich mit großer Energie in die eigene Planung eines Neubaus, der Elemente des Wiener Burgtheaters und des Bayreuther Festspielhauses verbinden sollte. Der Zeitzeuge Wilhelm Hagmüller erinnerte sich später daran, dass in dieser Zeit bei den Hitlers oft Entwürfe herumlagen, darunter „ein Plan für das Linzer Landestheater, vollkommen ausgearbeitet, ähnlich dem Burgtheater in Wien“.¹⁴ Auch nach seiner Übersiedlung nach Wien widmete er sich nach Kubizek weiterhin Projekten wie „ganz großartige[n] Theaterbauten“, für die keinerlei Aussicht auf Durchführung bestand. Seiner Beschreibung nach war der Plan für ein neues Linzer Theater gehalten „im Stil der italienischen Hochrenaissance, welche Bauform [...] wegen seiner edlen Linienführung für Prunkbauten, zu denen ja auch ein Theaterbau gehört, besonders geeignet schien. [...] Der Bau hatte eine breit angelegte Attika, welche bekrönt war von einer großen Quadriga aus Bronze. Rechts und links führten gerade Monumentalstiegen, ähnlich wie im Hofburgtheater, zu den Rängen hinauf.“¹⁵ Dem Vorbild des Bayreuther Festspielhauses folgend, sollte der 1600 Besucher fassende Zuschauerraum amphitheatrisch ansteigen und weder über Logen noch Ränge verfügen. Einer Realisierung der Planungen hätte allerdings entgegengestanden, dass sie die Umgestaltung von Linz voraussetzten. Er kam „zu dem Schluss, dass der geeignetste Bauplatz auf dem Gelände in der Bahnhofsnähe sei“, weswegen der Bahnhof verlegt werden und der gesamte Bahnverkehr die Stadt künftig unterirdisch durchqueren oder umfahren sollte. Dadurch werde „das ganze heutige Bahngelände einschließlich der weitläufigen Werkstätten frei, welches Gelände dann zur Vergrößerung des Linzer Volksgartens herangezogen werden könnte.“¹⁶ Im Gegensatz zu anderen Jugendphantasien griff er dieses Konzept nach dem Anschluss Österreichs nicht auf; er ordnete jedoch eine Renovierung des alten Theaters an und ließ nach seinen Vorgaben ein neues, noch größeres Opernhaus entwerfen. Generell wurden die Planungen nun durch von Hitler selbst ausgewählte

13 Georg Wacha, „Die ‚Allgemeine Sparkasse‘ und Linz 1849–1914“, in: *Historisches Jahrbuch der Stadt Linz* 2001, Linz 2003, S. 291–332, hier S. 328.

14 Aussage Wilhelm Hagmüller. Nachlass Jetzinger, OÖ Landesarchiv.

15 Kubizek, *Erinnerungen an Adolf Hitler*, S. 4.

16 Ebd., S. 26.

Architekten ausgeführt, er brachte sich aber mit Anregungen ein. Dabei überschätzte er regelmäßig den Bedarf an Opernunterhaltung, wenn er behauptete, es gebe viel zu wenige Plätze. Während es in München in der Mitte des 19. Jahrhunderts bei 50.000 Einwohnern 3500 Theaterplätze gegeben habe, seien es nun bei fast 900.000 Einwohnern nicht mehr als 5000; vor diesem Hintergrund müsste Berlin „bequem 4 bis 5 Opernhäuser haben“.¹⁷ Mit seinen von keinerlei wirtschaftlichen Erwägungen geleiteten Vorstellungen über das notwendige Fassungsvermögen brachte er Planungen durcheinander, wenn 1936 „der bereits fertige Umbauplan für 900 Zuschauer“ für das Münchner Gärtnerplatztheater „nicht die Billigung des Führers und Reichskanzlers [fand], der einen Umbau auf 1500 Sitzplätze“ forderte.¹⁸ 1938 kam er angesichts der Pläne eines geplanten Neubaus in Zwickau zu dem Schluss, dass „für so eine große Industriestadt [...] ein Theater mehr Sitzplätze als 1050 aufweisen müsse“.¹⁹ Bedeutsam war er auch als Finanzier, wobei die Bewilligung von Mitteln stets daran gebunden war, dass ihm die Entwürfe zusagten: 1940 fragte der Oberbürgermeister von Kaiserslautern in der Reichskanzlei an, ob Hitler sich an den Kosten des Umbaus des Städtischen Theaters beteiligen könne. Daraufhin teilte Büroleiter Hans Heinrich Lammers mit: „Der Führer hat sich seine Entscheidung noch vorbehalten und wünscht zunächst die Pläne und Kostenvoranschläge über den Theaterumbau zu sehen.“²⁰

Zwar wurden im Dritten Reich mit dem Gautheater Saarbrücken und dem Landestheater Dessau lediglich zwei neue große Opernhäuser fertiggestellt. Weitere Neubauplanungen waren bereits fortgeschritten, konnten aber wegen des Krieges nicht mehr realisiert werden. Daneben wurden viele bestehende Häuser umgebaut, sodass es Dieter Bartetzko scheint, kaum ein deutsches Theater sei „ohne die architektonische Beschlagnehmung durch das NS-System und dessen Baukunst“ angekommen.²¹ Im Zuge der von oberster Stelle geförderten Aktivitäten wurde 1934/1935 auch das Nürnberger Opernhaus modernisiert, was neben einer

17 Zitiert nach Henry Picker, *Hitlers Tischgespräche*, Frankfurt am Main 1989, S. 109.

18 Schreiben des Wittelsbacher Ausgleichsfonds an Generalintendant Oskar Walleck vom 12. Oktober 1936, Bayerisches Hauptstaatsarchiv, Reichsstattthalter Epp 669.

19 Brief des Ministerialdirigenten Dr. Meerwald an Oberbürgermeister Dost vom 2. Juni 1938, Bundesarchiv Berlin R43/II/1253.

20 Hans Heinrich Lammers an Oberbürgermeister Richard Imbt vom 25. Oktober 1940. Bundesarchiv R 43 II/1243a.

21 Dieter Bartetzko, *Illusionen in Stein. Stimmungsarchitektur im deutschen Faschismus. Ihre Vorgeschichte in Theater- und Filmbauten*, Reinbek bei Hamburg 1985, S. 93.

umfassenden Erneuerung der technischen Anlagen vor allem eine Neugestaltung des Innenraums bedeutete. Der Umbau sollte aus dem 1905 errichteten Theater eine Stätte „deutscher Bühnenkunst“ machen, was für den zuständigen Baustadtrat Dr. Robert Plank vor allem bedeutete, „den Geist des Jugendstils [...] zu verjagen“ und die Räume „bei voller Wahrung des festlichen Charakters und sorgfältiger Vermeidung öder Sachlichkeit in ruhiger klarer Form zu gestalten“.²² Bis heute stoßen Theaterbesucher auf damals veränderte Detail wie die Marmortreppe zum Balkon oder den unterbrochenen Umgang im ersten Rang. Beim Umbau war hier ein Empfangsraum für die Führerloge eingefügt worden, deretwegen der Weg zwischen beiden Seiten des Theaters durch das Foyer führt.



Foyer des Nürnberger Opernhauses nach dem Umbau

²² Festschrift, S. 30.



Paul Schultze-Naumburg

Der für den Umbau verantwortliche Architekt Paul Schultze-Naumburg war eine angesehene Persönlichkeit der äußersten politischen Rechten. Nachdem er bereits seit den 1920er Jahren mit der NS-Bewegung in engem Kontakt gestanden hatte, war er 1930 in die NSDAP eingetreten und 1932 für sie als Abgeordneter in den Reichstag eingezogen. Trotz aller politischen Nähe des Architekten und obwohl Hitler mehrfach die Baustelle besucht hatte, missfiel ihm der Umbau. Goebbels notierte in seinem Tagebuch: „Ich treffe den Führer beim Umbau des Opernhauses. Schultze-Naumburg hat den ganzen Umbau verkorkst. Nichts mehr

daran zu machen.“²³ In der Festschrift wurden zwar alle möglichen am Umbau beteiligten Künstler wie der Bildhauer Ferdinand Liebermann gewürdigt, von dem eine Hitler-Büste stammte, der Architekt jedoch nur ganz beiläufig erwähnt. Hitler hatte die Planungen zeitweise nur oberflächlich verfolgt und war verärgert, als er bemerkte, dass Schultze-Naumburg den neu eingefügten Foyerraum der Führerloge mit einer dunkelgrauen Wandbespannung mit schwarzen Streifen versehen hatte, die ihm wie ein „Matratzenstoff“ erschien. Hitler monierte: „Und hier in der Mitte der Sarkophag des Architekten, dann haben wir das Mausoleum.“ Trotzdem der Raum noch nach Plänen von Leonhard Gall und Gerdy Troost, der Witwe seines Lieblingsarchitekten Paul Ludwig Troost, umgestaltet wurde, blieb Hitler gegenüber dem Gesamtergebnis feindlich, wenn er bei der abschließenden Besichtigung des umgebauten Theaters konstatierte: „Fast so schön wie das alte.“²⁴

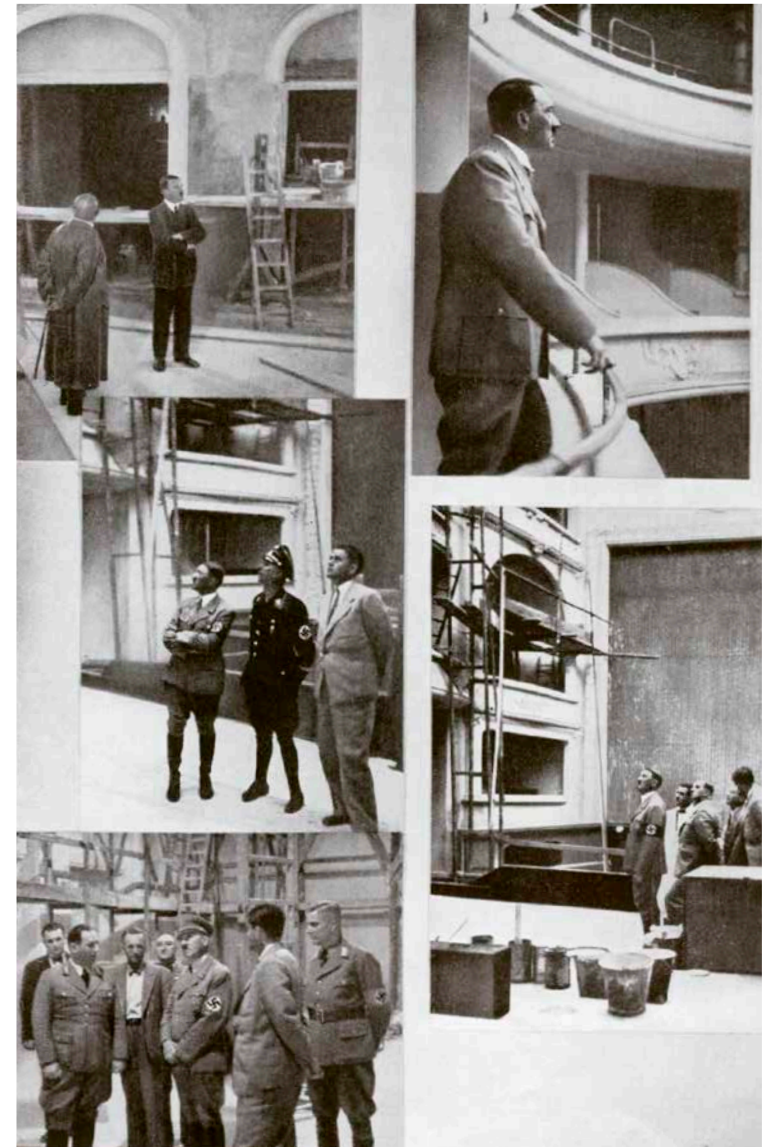
Gleichfalls 1934 war Schultze-Naumburg beauftragt worden, die in „Deutsches Opernhaus“ umgetaufte Städtische Oper in Berlin zu modernisieren, da Hitler das Gebäude als zu nüchtern erschien. Aber seine Pläne missfielen dem Diktator erneut, wie der Propagandaminister fest-

²³ Joseph Goebbels, Tagebucheintrag vom 19. August 1935.

²⁴ Armand Dehlingers „Architektur der Superlative“, in: Institut für Zeitgeschichte München IfZ MS 8/1, S. 58f.

hielt: „Dilettantismus. Abgelehnt. Führer scharf dagegen.“²⁵ Den Auftrag bekam schließlich Paul Otto Baumgarten, von dessen Arbeit Hitler „ganz begeistert“²⁶ war, worauf dieser zu seinem bevorzugten Theaterarchitekten avancierte. Wie er vom Diktator protegiert wurde, macht der Umbau des Weimarer Theaters deutlich, das als Gründungsort der „Weimarer Republik“ hohe symbolische Bedeutung aufwies: 1939 befand Hitler, dass eine Neugestaltung notwendig sei, worauf sein Adjutant den Weimarer Intendanten Hans Severus Ziegler anwies, „sich mit Prof. Baumgarten in Verbindung zu setzen, mit demselben die Sache durchzusprechen und einen Kostenvoranschlag einzureichen“.²⁷ Kurz darauf gingen in der Reichskanzlei unterschiedliche Entwürfe Baumgartens ein, aus denen Hitler die kleinste Variante auswählte. Speer richtete dem Architekten aus: „Der Führer denkt sich die Renovierung nur in dem von Ihnen als ‚geringste Renovierung‘ vorgeschlagenen Umfang und rechnet mit einer Bausumme von etwa 400.000 RM“.²⁸ Als diese Summe nicht ausreichte, bewilligte Hitler weitere 150.000 RM;²⁹ die Schlussabrechnung lautete schließlich auf 640.728 RM.³⁰

Baumgarten, der nicht mit dem gleichfalls als Architekten tätigen Paul Gotthilf Baumgarten zu verwechseln ist, hatte am Beginn seiner Karriere eine Reihe repräsentativer Anwesen wie die am Wannsee gelegene Villa des Malers Max Liebermann (1909) entworfen. Traurige Berühmtheit erlangte die von ihm in den Jahren 1914 bis 1915 gleichfalls am Berliner Wannsee für den Fabrikanten Ernst Marlier errichtete Villa, in der 1942 die sogenannte „Wannseekonferenz“ stattfand, bei der die Vernichtung der europäischen Juden organisiert wurde. Nach Plänen Baumgartens wurden in Berlin neben dem Deutschen Opernhaus auch das Schiller-Theater, die Volksbühne, der Admiralspalast und das Metropol-Theater, die heutige Komische Oper, umgebaut. Er war verantwortlich für die Umbauten des Stadttheaters Augsburg, des Deutschen Theaters in München und des bereits erwähnten Nationaltheaters in Weimar. In seinem Nachlass im



*Adolf Hitler bei der Besichtigung des Nürnberger Opernhauses.
Bildfolge aus der Festschrift zur Wiedereröffnung*

25 Joseph Goebbels, Tagebucheintrag vom 17. Dezember 1934.

26 Joseph Goebbels, Tagebucheintrag vom 27. August 1935.

27 Brief Julius Schaub an Hans Severus Ziegler vom 9. April 1939, Bundesarchiv R 43 II/1243.

28 Brief Albert Speer an Hans Severus Ziegler vom 15. Juni 1939, Bundesarchiv R 43 II/1243

29 Brief Albert Speer an Hans Heinrich Lammers vom 15. Januar 1940, Bundesarchiv R 43 II/1243.

30 Brief Paul Baumgarten an Albert Speer vom 5. November 1940, Bundesarchiv R 43 II/1243.

Landesarchiv Berlin finden sich weiterhin Modellfotos neugeplanter bzw. von Umbauplanungen bestehender Theater in Fürth, Graz, Hermannstadt, Königsberg, Posen, Thorn und Würzburg.

Sein einziger Neubau blieb das 1938 mit „Der fliegende Holländer“ eröffnete „Gautheater Saar-Pfalz“ in Saarbrücken, das als Dank des Diktators für die Volksabstimmung im Jahr 1935 bezeichnet wurde, die zur Wiedereingliederung des Saargebiets in das Deutsche Reich geführt hatte; allerdings musste sich die Stadt Saarbrücken an dem ‚Geschenk‘ finanziell beteiligen. Am Ufergelände der Saar entstand ein Theater mit 1100 Sitzplätzen, das für Oper, Schauspiel, Operette und Konzert gleichermaßen verwendbar war. Man entschied sich für einen Rundbau mit vorgelagerter Säulenreihe und Freitreppe, der Zuschauerraum erhielt Parkett und zwei Ränge. Die Theaterbauten zählten im Nationalsozialismus zur politischen Architektur, indem sie den für Staats- und Parteibauten verwendeten klassizistischen Stil aufgriffen, der mit seinem Rückgriff auf schon in antiken Tempeln bewährte Würdeformeln eine Einheit von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft suggerierte. Wie alle von Baumgarten entworfenen oder umgestalteten Theater verfügt auch das in Saarbrücken über eine Führerloge. Diese fehlt im Theater Dessau, dem heute markantesten Bauzeugnis nationalsozialistischer Theaterarchitektur, das aus einem von lokalen Initiatoren ausgeschriebenen Wettbewerb hervorgegangen war. Die für den Entwurf verantwortlichen Friedrich Lipp und Werry Roth zählten auch nicht zu den bevorzugten Architekten Hitlers.

Mit dem Umbau des Stadttheaters Augsburg wurde Baumgarten beauftragt, nachdem Hitler das Haus besichtigt hatte und sich über den schlechten Zustand des Gebäudes entsetzt hatte. Verändert wurde die äußere Gestalt, wobei die Eingangsachsen von drei auf fünf vermehrt wurden, was der Integration seitlicher Anbauten diente: Sie nahmen die neuen Treppenhäuser auf, wodurch die Aufenthaltsräume erheblich vergrößert werden konnten. Diese fielen in den von Baumgarten durchgeführten Umbauten stets besonders repräsentativ aus, wobei ein Zeitstil Verwendung fand, der sich auch in Bauten wie der Neuen Reichskanzlei fand. Während in den anderen modernisierten Theatern auch in den Zuschauerräumen die Verzierungen abgeschlagen wurden, blieb der außerordentlich prunkvolle Innenraum des Augsburger Theaters unverändert. Der Grund für diese Inkonsequenz dürfte in den privaten Neigungen Hitlers zu suchen

sein: Er hatte ein sentimentales Interesse an den österreichischen Architekten Helmer & Fellner, die den Bau 1877 errichtet hatten und mit deren Wirken er sich in seinen Jugendphantasien identifiziert hatte. Gegenüber Speer äußerte er später, sie seien „die berühmtesten Theaterbauer Österreichs“ gewesen, deren Theater „eines schöner als das andere“ waren.³¹ Da war die sonst als unabdingbar erachtete Ästhetik auf einmal nicht mehr notwendig.

Sebastian Werr studierte in Berlin und Mailand, promovierte 2001 an der Universität Bayreuth und wurde dort 2008 habilitiert. Tätigkeit als wissenschaftlicher Mitarbeiter an der Universität Bayreuth, Hochschule der Künste Bern und Ludwig-Maximilians-Universität München sowie als Vertretungsprofessor an der Universität Regensburg. Neueste Veröffentlichungen: Geschichte des Fagotts (Augsburg 2011), Heroische Weltsicht. Hitler und die Musik (Köln und Wien 2014). Zurzeit arbeitet er an einer Monographie über die Zusammenhänge von Germanenideologie und dem Diskurs über Musik.

31 Albert Speer, *Spandauer Tagebücher*, Frankfurt am Main 1975, S. 141.

WECHSELWIRKUNGEN ZWISCHEN POLITIK UND ÄSTHETIK: DIE „NÜRNBERGER FESTSPIELE“ 1937/1938

von Dominik Frank

Bei der Betrachtung der nationalsozialistischen Theaterpolitik¹ stechen zwei Aspekte hervor: Die polykratische Kompetenzenvielfalt sowie die Ämterverflechtung und -häufung einzelner Funktionsträger. Beide Prinzipien sind typisch für die Zeit der nationalsozialistischen Herrschaft in Deutschland.² Die wichtigsten Institutionen der NS-Theaterpolitik waren die „Reichstheaterkammer“ und die „Reichsdramaturgie“. Das übergeordnete Ziel aller politischen Bemühungen in Hinblick auf die „deutsche Kunst“ war die Darstellung der Verbundenheit von Politik, Künstlern und Volk, sinnbildlich die gelebte Volksgemeinschaft.³

Um absolute Kontrolle über die an den Theatern Beschäftigten zu gewährleisten, war die Reichstheaterkammer gegründet worden. Formal eine von sieben Einzelkammern der von Joseph Goebbels ins Leben gerufenen „Reichskulturkammer“, handelte es sich de facto um eine Zusammenlegung und damit Gleichschaltung von Arbeitgeber- und Arbeitnehmerorganisationen unter dem großen Dach der „Volksgemeinschaft“. Der Reichstheaterkammerpräsident (und in Personalunion Reichsdramaturg) Rainer Schlösser feierte diese Gleichschaltung:

Die Möglichkeit, aus der Ideologie des Klassenkampfes heraus künstlerische und materielle Ansprüche der Bühnengehörigen zu verfechten, ist jetzt völlig ausgeschlossen. [...] Aus einer Genossenschaft wird eine Kampfgenossenschaft für die nationalsozialistische Idee des Theaters, aus einem Verein wird die vereinigte Hingabe an dieselbe Idee, aus einem Verband wird die Verbundenheit mit den kulturellen Hochzielen des Dritten Reiches.⁴

1 Die Erläuterungen des ersten Teils des Aufsatzes basieren auf einer ausführlicheren Darstellung des Autors, zuerst veröffentlicht unter dem Titel „Reichstheaterkammer und Reichsdramaturgie. Ämterverflechtung und Polykratie“ in: Wolfgang Benz, Peter Eckel und Andreas Nachama (Hg.), *Kunst im NS-Staat*, Berlin 2015, S. 181-190.

2 Karl-Dietrich Bracher: „Stufen totalitärer Gleichschaltung. Die Befestigung der nationalsozialistischen Herrschaft 1933/34“, in: *Vierteljahrshefte für Zeitgeschichte* 4 (1956), S. 42. sowie Wolfgang Benz, Hermann Graml und Hermann Weiß (Hg.), *Enzyklopädie des Nationalsozialismus*, München 2007, S. 91ff.

3 Adolf Hitler begriff sich selbst als auserwählten Künstler, was die offenkundig zur Schau gestellte Verbundenheit mit Künstlerkreisen noch einmal deutlicher erklärt. Vgl. Friedrich Geiger, *Musik in zwei Diktaturen. Verfolgung von Komponisten unter Hitler und Stalin*, Kassel 2004, S. 141ff.

4 Zitiert nach Bärbel Schrader, „Jederzeit widerruflich“. *Die Reichstheaterkammer und die Sondergenehmigungen*, Berlin 2008, S. 131.

Sein Geschäftsführer, der österreichische Nationalsozialist Alfred Eduard Frauenfeld, sekundierte:

Der Nationalsozialismus hat nicht, wie ihm vielfach vorgeworfen wurde, das Theater politisiert und zum politischen Forum gemacht, er hat vielmehr im Gegenteil das deutsche Theater dem Streit der Parteien entzogen, indem er diese Parteien beseitigte.⁵

Die Mitgliedschaft in der „Reichstheaterkammer“ war verpflichtend, Auftrittsgenehmigungen wurden nur für Kammermitglieder erteilt. „Politisch unzuverlässigen“ Künstlerinnen und Künstlern wurde die Mitgliedschaft in der Kammer und damit die Möglichkeit, den Beruf auszuüben, versagt. Die Mitgliedschaft war nur mit „Ariernachweis“ möglich, was ein Auftrittsverbot für Juden bedeutete. Allerdings wurden, um das Kulturleben in den ersten Jahren des Nationalsozialismus nicht zu sehr auszudünnen, überraschend viele Sondergenehmigungen erteilt, die jüdischen Bühnenkünstlern die Weiterbeschäftigung ermöglichten. Rainer Schlösser gab den Vorsitz der „Reichstheaterkammer“ jedoch schnell ab und konzentrierte sich ganz auf sein Amt als Reichsdramaturg. Ob diese offizielle Begründung der Wahrheit entspricht oder Schlösser in Goebbels Augen nicht hart genug in der Umsetzung der strikten „Entjudungspolitik“ agierte, kann nicht letztgültig geklärt werden.⁶

Als Hauptaufgabe der „Reichsdramaturgie“, formal eine Abteilung im Reichspropagandaministerium, kristallisierte sich schnell die Spielplankontrolle heraus. Dies bedeutete, dass alle Theater- und Opernspielpläne des „Deutschen Reiches“ von Schlösser genehmigt werden mussten.⁷ Den Plan, alle Programmhefte des Reiches einheitlich selbst zu gestalten und unter dem Titel „Reichsdramaturgische Blätter“ reichsweit zu verteilen, musste Schlösser wegen des unüberschaubaren Arbeitsaufwandes allerdings schnell wieder fallen lassen.⁸

Bei Schlössers Spielplanpolitik stellte sich früh eine ideologische Priorität heraus: Die Werke von jüdischen Komponisten sollten aus dem Repertoire verschwinden. Dabei wurde jedoch nie offenkundige Zensur angewendet, vielmehr agierten Schlösser und seine Mitarbeiter ausschließ-

5 Ebenda, S. 151.

6 Ebenda.

7 Boris von Haken, *Der „Reichsdramaturg“. Rainer Schlösser und die Musiktheater-Politik in der NS-Zeit*, Hamburg 2007, S. 74ff.

8 Ebenda, S. 131.

lich in einem System aus Empfehlungen und Einzelfallentscheidungen, die gerne auch nach persönlicher Sympathie den jeweiligen Intendanten gegenüber gefällt wurden.⁹

Bei allen Aktivitäten versuchte die Reichsdramaturgie unter Rainer Schlösser stets unangreifbar zu bleiben und möglichst kunstfreundlich und liberal zu wirken. Dies soll an drei Aspekten dargestellt werden. Erstens: Dem ideologischen Übereifer der Parteibasis und einzelner nationalsozialistischer Künstler, die nun ihre große Chance witterten, wurde Einhalt geboten. Zur Aufführung von „Hoffmanns Erzählungen“ in Hannover erreichte die Reichsdramaturgie etwa das Schreiben eines aufgebracht SA-Mannes an Schlösser persönlich: „Ich bitte um Mitteilung, wer dafür verantwortlich ist, daß heute am 17.1.34 im Opernhaus Hoffmanns Erzählungen von dem Juden Jacques Offenbach aufgeführt wird. Ich bin SA-Mann seit 1927 und bin nicht gewillt, diesen unerhörten Skandal ungesühnt zu lassen. Dafür sind meine Kameraden nicht gefallen, daß schon 1 Jahr nach der Revolution schon wieder diese jüdischen Dudeleien aufgeführt werden.“¹⁰ Schreiben wie dieses wurden ignoriert und blieben unbeantwortet. Zweitens: Es wurden keine „komponierenden Parteigenossen“ gefördert. Die Linie hieß hier tatsächlich: Künstlerische Qualität vor ideologischer Zuverlässigkeit und Loyalität. Drittens: Textumdichtungen im vermeintlich nationalsozialistischen Sinne wurden untersagt. In der Zeit des Nationalsozialismus fühlten sich viele Intendanten bemüßigt, in vorauseilendem Gehorsam Textänderungen und Neudichtungen für scheinbar ideologisch anstößige Werke in Auftrag zu geben. Diesen Bestrebungen versuchten Schlösser und Goebbels Einhalt zu gebieten, wohl in dem Bewusstsein, dass hier die Grenze zur Lächerlichkeit überschritten würde. Mochte es in Operetten wie „Der Bettelstudent“ noch angehen, die Zeile „Der Polin Reiz bleibt unerreich“ zu „Die deutsche Frau bleibt unerreich“ umzudichten,¹¹ wurde spätestens bei den Versuchen ideologischer Eiferer, den Text von kanonischen Werken wie etwa „Die Zauberflöte“ von unerwünschter Freimaurerideologie zu befreien und mit den „Werten“ des Nationalsozialismus aufzuladen, scharf eingegriffen.¹² Die Reichsdramaturgie formulierte dazu folgendes Rundschreiben an alle Theaterleiter im Deutschen Reich:

⁹ Ebenda, S. 80.

¹⁰ Ebenda, S. 25f.

¹¹ Robert Schlesinger, *Gott sei mit unserem Führer. Der Opernbetrieb im deutschen Faschismus*, Wien 1997, S. 74.

¹² Bayerisches Hauptstaatsarchiv, Bestand Bayerische Staatstheater, Akte 1338 und 1339 (Werkakten „Die Zauberflöte“ 1+2).

Derartige Umgestaltungen in Text und Inhalt anerkannter Tonschöpfungen bedeuten geradezu eine engstirnige Mißachtung der kulturellen Leistungen unserer Vergangenheit. Sie entspringen einer falsch verstandenen weltanschaulichen Wachsamkeit, die nicht zu rechtfertigen ist. Eine selbst große Zeit, wie es unsere Gegenwart ist, vergibt sich nichts, wenn sie die künstlerischen Leistungen früherer Zeiten mit gebührender Achtung und Verständnis für deren Zeitbedingtheit behandelt. [...] Während des Krieges gibt es zumal im jetzigen Zeitpunkt lebensnotwendigere Aufgaben als die Überarbeitung von Oratorien und Opern, die den nationalsozialistischen Auffassungen nicht voll entsprechen. [...] Nach dem Krieg wird der Reichsdramaturg, soweit Textumgestaltungen in einzelnen Fällen notwendig sein sollten, die erforderlichen Maßnahmen treffen.¹³

Aber auch die unvermutet pragmatische Politik in Bezug auf die Spielpläne des Deutschen Reiches war den Schwankungen der politischen Konjunktur unterworfen: Mit dem Kriegseintritt Frankreichs wurden französische Opern und Stücke auf deutschen Bühnen auf einen Schlag verboten, mit dem Kriegseintritt Großbritanniens erlag die englische Theaterliteratur dem gleichen Schicksal.¹⁴ Als Frankreich von deutschen Truppen besetzt wurde, waren französische Werke plötzlich wieder erlaubt, dafür erlitt das Repertoire mit dem Kriegseintritt Russlands und dem Verbot der russischen Opern eine weitere Wunde.¹⁵ Wenn man sich die langfristigen Dispositionen an einem Opernhaus vor Augen führt, wird klar, wie schwer es unter diesen Umständen war, einen Spielplan konsequent zu gestalten und durchzusetzen.

Interne Konkurrenz bei der Spielplankontrolle und Theaterbeaufsichtigung erhielt die Reichsdramaturgie vom „Kampfbund für deutsche Kultur“ unter der Führung von Alfred Rosenberg, der sich als oberster deutscher Theaterideologe gerierte. Am Beispiel der Kontrolle der Theater lässt sich klar das Prinzip der sich überschneidenden und widersprechenden Kompetenzen, das für den Nationalsozialismus typisch war, belegen: Die Nürnberger Oper etwa wurde von mindestens fünf unterschiedlichen Reichs- und Parteiorganisationen überwacht: Von Rainer Schlösser und der

¹³ Zitiert nach Haken 2007, S.180f.

¹⁴ Lediglich für die Dramen William Shakespeares wurde eine Ausnahme gemacht, denn dieser – so die Argumentation der Nationalsozialisten – sei durch die Übersetzungen Schlegels zu einem deutschen Klassiker geworden. Vgl. Haken 2007 S. 168f.

¹⁵ Ebenda, S. 166ff.

Reichsdramaturgie im Propagandaministerium, von Alfred Rosenberg und dessen „Kampfbund“ sowie später der Organisation „Kraft durch Freude“, von der Reichstheaterkammer beziehungsweise der Reichsmusikkammer, von der örtlichen Gauleitung sowie wegen der speziellen Bedeutung als „Oper der Stadt der Reichsparteitage“ von der Reichskanzlei unter Martin Bormann.

So könnte nun leicht der Eindruck entstehen, die Oper sei ein von NS-Kontrolle und -propaganda durchsetzter Raum gewesen. Doch die Beziehung zwischen ideologisch aufgeladenem staatlichen Einfluss und den durchaus auf die eigenen Interessen schielenden Theatern war deutlich komplexer, wie sich am Beispiel der sogenannten „Nürnberger Festspiele“, welche 1937 erstmals stattfanden, verdeutlichen lässt. Im Folgenden soll anhand einer Reihe von Dokumenten, die sich im Nürnberger Stadtarchiv befinden, die Geschichte der Genese dieser Festspiele nachgezeichnet werden. Hierbei kristallisieren sich vielschichtige Wechselbeziehungen zwischen Politik, Propaganda und theaterpraktischem Wirken heraus.

DIE NÜRNBERGER FESTSPIELE 1937/1938

Die Initialzündung für das Projekt gab das Propagandaministerium. In einem Schreiben vom 4. September 1936 an alle Stadtverwaltungen mit mehr als 10.000 Einwohnern heißt es unter dem Betreff „Festspiele 1937“:

Der Herr Reichsminister für Volksaufklärung und Propaganda beabsichtigt, das Jahr 1937 als das „Jahr der deutschen Festspiele“ zu bezeichnen und eine umfassende Auslandswerbung zu veranstalten. Auf Wunsch des Herrn Ministers bitte ich um Mitteilung [...] welche Großveranstaltungen von Bühnenfestspielen und Musikfestspielen in Ihrer Stadt im Jahre 1937 stattfinden werden. Für die Zusammenstellung kommen nur solche Veranstaltungen in Betracht, die eine Bedeutung für das gesamte Reichsgebiet [...] haben werden.¹⁶

Der Nürnberger Intendant Maurach schreibt daraufhin am 10. September abschlägig an den zuständigen Stadtrat Dr. Plank:

Es ist völlig unmöglich, heute eine Antwort über bevorstehende Festspiele zu geben. Diese kann, wenn der Termin eingehalten werden soll, nur mit einem klaren Nein beantwortet werden, denn die Vorstellungen, die wir zwischen den Bayreuther Tagen hier geben, kann man unmöglich als Festspiele bezeichnen. Das sind gewöhnliche normale Vorstellungen, die dem Niveau unseres Theaters entsprechen. Keinesfalls können sie hier wohl infrage kommen, da ja ausdrücklich darauf hingewiesen wird, das die Bedeutung für das gesamte Reichsgebiet [...] ausschlaggebend ist.¹⁷

In der Antwort der Stadt Nürnberg an das Propagandaministerium klingt dies fünf Tage später ganz anders:

Es steht grundsätzlich schon fest, dass sich die Stadt der Reichsparteitage mit einem sorgfältig ausgewählten Festspielprogramm beteiligen wird.¹⁸

Offensichtlich hatten die Verantwortlichen der Stadtverwaltung erkannt, dass sich hier eine touristisch und publizistisch wirksame Möglichkeit zum heute so genannten „Stadt-Marketing“ auftrat, die Nürnberg – zumindest in der öffentlichen Wahrnehmung – auf eine Stufe mit den Opernfestspielstädten Bayreuth und München heben sollte. Da Intendant Maurach die künstlerischen Ressourcen seines Hauses aber realistischer einschätzte als die Stadtverwaltung, war die Programmsuche für die nun anstehenden „Nürnberger Festspiele“ schwierig. In einem ersten Anlauf einigte man sich deshalb auf die Variante des geringsten Risikos. Die Stadt schrieb am 24. September an den Deutschen Gemeindegag:

Das Nürnberger Opernhaus beabsichtigt, voraussichtlich in der 2. Hälfte Juni 1937, eine Mozart-Woche zu veranstalten [...] und folgende Aufführungen als Festspiel-Aufführungen herauszubringen: Die Entführung aus dem Serail, Die Zauberflöte, Titus, Don Juan. [...] Heil Hitler!¹⁹

Am 3. Oktober 1936 schaltet sich der städtische Verkehrsdirektor Otto Jochen in die Diskussion ein. Deutlich wird in seinem Schreiben, wie sehr die nationalsozialistische Ideologie für touristische Zwecke instrumentalisiert wird. Die Bezüge zum Regime scheinen hier aufgesetzt und floskelhaft:

¹⁷ StadtA N C7/VIII Nr. 5538: Intendant Johannes Maurach an Stadtrat Dr. Plank, 10.9.1936.

¹⁸ StadtA N C7/VIII Nr. 5538: Schreiben der Stadt Nürnberg an den deutschen Gemeindegag, 15.9.1936.

¹⁹ StadtA N C7/VIII Nr. 5538: Schreiben der Stadt Nürnberg an den deutschen Gemeindegag, 24.9.1936.

¹⁶ Stadtarchiv Nürnberg (StadtA N) C7/VIII Nr. 5538: Schreiben des Reichspropagandaministeriums an alle Stadtverwaltungen von Städten mit mehr als 10.000 Einwohnern, Betreff „Festspiele 1937“, 4.9.1936.

Die Veranstaltung von Festspielen im Jahre 1937 kann vom Standpunkt des Fremdenverkehrs aus nur lebhaft begrüßt werden. [Es besteht] eine Notwendigkeit solcher Festspiele gerade in der Meistersingerstadt Nürnberg. [...] Wünschenswert und notwendig ist [...] eine Verbesserung der [touristischen] Frequenzziffern in der Vor- und Nachsaison, Mai/Juni bzw. September/Oktober. Im September ist durch die Ausstrahlungen des Reichsparteitages für die kommenden Jahre diese wünschenswerte Verkehrsbelebung ohne weiteres zu erwarten.²⁰

Auch für die Programmgestaltung der Nürnberger Festspiele, inzwischen wurde hier auch der Ruf nach Wagners „Die Meistersinger von Nürnberg“ als dem „echt nürnbergischen“ Stück laut, hat der Verkehrsdirektor eine klare Haltung. Er plädiert gegen die „Meistersinger“:

Insbesondere die grosse Masse der Reisenden mittleren Standes und die Minderbemittelten würde zweifellos für ein volkstümliches Nürnberger Festspiel mehr Interesse aufbringen wie für eine grosse, nebenbei auch teure Oper. [...] Es muss wohl nicht besonders hervorgehoben werden, dass für die Veranstaltung von Festspielen auch die gewaltige Propagandawirkung, die von den Reichsparteitagen ausstrahlt, als Aktivposten gebucht werden muss.²¹

Es lässt sich festhalten: Die Stadtverwaltung war von der Festspielidee begeistert, Intendant Maurach weniger, ihm blieb jedoch nichts weiter übrig, als sich dem Willen der Stadt- und damit auch Parteiobere zu beugen. Am 27. Oktober fand eine Besprechung mit allen Beteiligten statt, in der sich vor allem der Oberbürgermeister Liebel hervortat. Auf diesen geht eine Änderung und im Sinne der NS-Kulturpolitik auch Zuspitzung des Programmes der Festspiele zurück. In einem Besprechungsprotokoll heißt es:

Mit dem bisherigen Vorschlag, Mozart-Festspiele zu machen, könne er [der Bürgermeister] sich nicht recht befreunden. [...] Für Nürnberg kämen nach seiner Auffassung Dietrich-Eckart-Festspiele im Schauspielhaus, Wallensteinfestspiele im Opernhaus, Werke der deutschen Romantiker und eventuell auch Operettenfestspiele in Frage. [...] Die Festspiele sollen heißen: „Festspiele im neugestalteten Nürnberger Opernhaus, dem Festspieltheater

der Reichsparteitage“. [...] Die festliche Aufführung der Meistersinger anlässlich des Reichsparteitages soll in die Ankündigung der Festspiele einbezogen werden.

Es wurde also sehr bewusst eine enge Verbindung zwischen dem NSDAP-Parteitag und den Festspielen konstruiert. Am 29. Oktober schickt Intendant Maurach dementsprechend einen Programmvorschlag an den Oberbürgermeister. Das Programm der Festspiele war nun „streng deutsch“, es sollte beinhalten: Beethovens „Fidelio“, Webers „Der Freischütz“, Marschners „Hans Heiling“, Wagners „Der fliegende Holländer“ sowie „Der arme Heinrich“ von Pfitzner. Daneben sollten mehrere deutsche Operetten sowie Schillers „Wallenstein“-Trilogie gegeben werden. Dieses Programm sollte die „Überlegenheit deutscher Kunst und Kultur“ auch für ausländische Besucher sichtbar machen. Im Jahr 1936 setzte das nationalsozialistische Regime noch auf internationale Beziehungen und Propaganda. So führt der Werbeplan für die Festspiele (vom 3. November 1936) Ankündigungs-Faltblätter in mehreren Sprachen an: Den 2500 Flyern für das Deutsche Reich stehen 2000 für Holland, 2500 für England und 3000 für Frankreich und Belgien gegenüber.²² Beim Motiv für dieses Falblatt war zuerst geplant, ein Bild von Hitler in der sogenannten „Führerloge“ des Opernhauses zu veröffentlichen. Da der auf diesem Bild ebenfalls abgebildete Gauleiter sich jedoch unvorteilhaft getroffen fühlte, musste als Notlösung auf ein Bild der leeren „Führerloge“ mit großem Hakenkreuzbanner zurückgegriffen werden²³ – ein Motiv, das – obwohl aus einer Notlage entstanden – subtil wirkungsvollste Propaganda betreibt und auf die ständige Präsenz des „Führers“ Adolf Hitler auch bei körperlicher Abwesenheit verweist.

Dieser Werbeprospekt hatte nun die Aufgabe, der NS-Kulturpolitik konform, das zusammengewürfelte „deutsche“ Programm als nachgeradezu zwingend zu verkaufen. Ein erster Entwurf liest sich folgendermaßen:

Nürnberg / Stadt der Reichsparteitage / Stadt der Meistersinger! // Glanzvolle Vergangenheit und stolze Gegenwart sprechen aus diesen Worten. // Zu den unvergänglichen Bauwerken der alten deutschen Reichsstadt mit ihren gotischen Domen, ihren Fachwerkhäusern, Giebeln und Erkern fügte der

20 StadtA N C7/VIII Nr. 5538: Schreiben von Otto Jochen, städtischer Verkehrsdirektor, 3.10.1936.

21 StadtA N C7/VIII Nr. 5538: Schreiben von Otto Jochen, städtischer Verkehrsdirektor, 3.10.1936.

22 StadtA N C7/VIII Nr. 5538: Werbeplan vom 3.11.1936.

23 StadtA N C7/VIII Nr. 5538: Probedruck des Falblattes

*Führer des neuen Deutschland die monumentalen Bauten des Reichsparteitags-Geländes. Nach seinem Willen wurde auch das städtische Opernhaus in seinen Innenräumen neugestaltet und mit erlesenem künstlerischem Schmuck versehen. [...] Eine festliche, weihevollte Stätte wurde geschaffen, in der alljährlich in Gegenwart des Führers und aller leitenden Männer von Partei und Staat mit einer vollendeten Wiedergabe Richard Wagners unsterblicher „Meistersinger von Nürnberg“ vor aller Welt Zeugnis abgelegt wird von deutscher Kunst und Kultur. In diesem Festspielhause werden im Jahre 1937 – zum ersten Male – Festspiele der Oper und des Schauspiels über die Bühne gehen.*²⁴

Dann folgt im Manuskript die später durchgestrichene Frage, die vom Autor rhetorisch gemeint war, aber genau auf den Problempunkt zwischen Ideologie und Pragmatik verweist: „Warum wurden gerade diese Werke [...] ausgewählt?“ In einem zweiten, später auch realisierten Entwurf für den Werbeprospekt findet sich „vorbildlich nationalsozialistische“ Interpretation der romantischen Opern:

*Wenn das Dritte Reich in unserer Zeit den größten geistigen Aufbruch einer Nation schuf und der Welt auf Jahrtausende hinaus das Ziel weist, so versuchte um die Wende des 18. Jahrhunderts eine Schar junger Dichter, Denker und Musiker die alte morsche Kultur über den Haufen zu werfen und [...] neue, eigene Wege zu gehen.*²⁵

In einer späteren Pressemitteilung wird dieser Tenor noch verschärft, dort heißt es, wiederum die enge Verbindung zwischen Kunst und Politik betonend und das zeitgenössische Werk von Pfitzner in den passenden Kontext bringend:

*Es lag nahe, in der Stadt der Meistersinger, die zur Stadt der Reichsparteitage des nationalsozialistischen Deutschlands erhoben wurde [...] in erster Linie Werke der deutschen Romantik für eine solche Festspielreihe auszuwählen. [...] Der Freischütz von Carl Maria von Weber, der mit dieser wahrhaft ersten deutschen Oper die damalige, auf fremdländischer Kunst fussende Theatertradition in neue Bahnen lenkte [...] und als Werk neuer deutscher Romantik „Der arme Heinrich“ von Pfitzner werden über die Bühne gehen.*²⁶

24 StadtA N C7/VIII Nr. 5538: Probedruck des Faltblattes.

25 StadtA N C7/VIII Nr. 5538: Probedruck des Faltblattes.

26 StadtA N C7/VIII Nr. 5538: Probedruck des Faltblattes.

Es blieb noch die Frage, wie Schillers „Wallenstein“ in diese Programmatik passt. Die nationalsozialistische „Lösung“:

*[Die Festspiele] werden ein späteres Werk Schillers einbeziehen, der, zu den Klassikern zählend, zumindest in seinem Jugenddrama „Die Räuber“ als erster großer Vorläufer der Romantik anzusprechen ist.*²⁷

Gesteigert wird die NS-Propaganda im Vorwort zu der Festspiel-Ausgabe der „Nürnberger Blätter“, welches Reichsdramaturg Schlösser persönlich verfasste. Auch hier steht wieder die Indienstnahme von Kunst und Ästhetik für die politischen Ziele des Nationalsozialismus im Vordergrund:

*So heiter das Reich der Bühne auch zuweilen aussieht, im Grunde ist es doch beseelt von der ernstesten Pflicht, die man sich denken kann: der Pflicht, das Feuer auf den Altären der Seele nicht verlöschen zu lassen. – Wie die Menschen der Vergangenheit in dieser Pflicht gestorben sind, so leben wir für sie, und ewig ist so Tod und Leben miteinander verbunden im Dienst an der deutschen Seele, deren Bezirk wir das Reich nennen, dieses unser inneres Reich, dessen unsterbliche Bedeutung wir an einigen Bildern, einigen Gedichten, einigen Bauten und einigen Städten erkennen können. Zu diesen Bildern, in denen einmal unsere Geschichte und unser Schicksal augenfällig geworden ist, gehört die Stadt der Reichsparteitage Nürnberg. Alles, was hier an kultureller Arbeit geleistet wird, steht darum unter einer doppelten Verpflichtung, sich einer großen ruhmreichen Vergangenheit würdig zu erweisen und sie für die Zukunft zu erhalten und an Werten zu vermehren. Auch das Theater dient dieser Aufgabe, die vom gegenwärtigen Augenblick in besonderer Weise gestellt wird: Einmal zu erweisen, dass deutsch und schöpferisch und kulturell die gleichen Worte und Kultur und Nationalsozialismus dasselbe bedeuten.*²⁸

Mit dieser Propaganda und dem „echt deutschen“ Programm gingen also die ersten Nürnberger Festspiele über die Bühne. Jedoch: Der Kartenverkauf lief schleppend, die NS-Parteigrößen wie Propagandaminister Goebbels und Reichsdramaturg Schlösser sagten ihre Teilnahme ab, was zu einigem „Beleidigtsein“ bei den Nürnberger Stadtoberen führte, die ihre neuen Festspiele eben mindestens auf dem Niveau von Bayreuth und München sehen wollten, viele Vorstellungen fanden vor halbleeren Häusern statt. So blieb Oberbürgermeister Liebel nur eine Floskel, um über

27 StadtA N C7/VIII Nr. 5538: Probedruck des Faltblattes.

28 Rainer Schlösser, „Geleitwort“, Festspielausgabe der Nürnberger Blätter 1937.

den Misserfolg der Unternehmung hinwegzutäuschen. Er schrieb am 3. Juli 1937 an Intendant Maurach einen sehr kurzen Brief: „Die in diesem Jahre zum ersten Male veranstalteten Nürnberger Festspiele waren ein schöner Erfolg.“²⁹ Die gleichgeschaltete Presse bejubelte die Festspiele natürlich trotzdem. Da eine komplette Einstellung der Festspiele aus Prestige-Gründen natürlich nicht in Frage kam, wurden die Festspiele im Jahr 1938 auf fünf Repertoirevorstellungen gekürzt, ab dem Jahr 1939 fanden sie kriegsbedingt nicht mehr statt.

Die Vorgänge um die Nürnberger Festspiele sind ein gutes Beispiel dafür, wie sich Machtpolitik, NS-Ideologie, Geltungsdrang und Pragmatismus vermischten und dabei die Kunst zugunsten der Propaganda auf der Strecke blieb. Eine ursprünglich vom Propagandaministerium angestoßene Idee wurde auf Nürnberger Ebene vereinnahmt durch den Versuch, sie touristisch und werbewirksam auszuschlachten, die künstlerische Qualität blieb jedoch allem Anschein nach hinter dem Propaganda-Getöse auf der Strecke, welches – darauf deuten die Zuschauerzahlen hin – vom Publikum durchschaut wurde.

Die erhoffte Aufmerksamkeit erreichte die Nürnberger Oper nur einmal im Jahr, zur „Meistersinger“-Aufführung bei den Reichsparteitagen. Hierschalteten sich auch alle kulturpolitischen Institutionen – Reichstheaterkammer, Reichsdramaturgie, Kampfbund deutscher Kultur usw. – ein, die sich sonst eher wenig für die konkrete Programmgestaltung an der Nürnberger Oper interessierten. Sogar der Führer persönlich mischte sich in die Besetzungspolitik ein: Da Hitler beim Reichsparteitag 1936 kurzfristig der Meinung war, der Bass Georg Hann wäre die einzig mögliche Besetzung für die Partie des Kothner in den „Meistersingern“, musste die Bayerische Staatsoper in München, an der dieser engagiert war, ihre komplette Disposition verschieben, was zu einiger Verstimmung beim dortigen Generalintendanten Oskar Walleck führte. Maurach entschuldigte sich bei seinem „sehr verehrten“ Kollegen:

Ich nehme an, dass Ihnen diese Aufklärung genügt und bitte Sie nochmals in aller Form, Herrn Hann für den 8. September auf Wunsch des Führers für die Partie des „Kothner“ im Parteitag freizugeben.³⁰

²⁹ StadtA N C7/VIII Nr. 5538: Oberbürgermeister Liebel an Johannes Maurach, 3.7.1937.

³⁰ Bayerisches Hauptstaatsarchiv BayHSta, Bestand Intendanz der Bayerischen Staatsoper: Personalakten, Nr. 176 (Georg Hann): Johannes Maurach an Oskar Walleck, 30.7.1936.

Dieser Vorfall bestätigt zwei Thesen: Erstens die absolute Kontrolle des nationalsozialistischen Regimes über die Kultur bis in die kleinsten Details, zweitens die absolute Führerzentriertheit und Fixierung auf die Person Adolf Hitlers: Wenn der „Führer“ etwas entschied, dann hatten alle anderen kulturpolitischen Instanzen zu schweigen. Dies galt – nicht nur, aber vor allem auch – in Nürnberg, der sogenannten „Oper der Stadt der Reichsparteitage“.

Dominik Frank, geboren 1983, studierte Theaterwissenschaft und Philosophie an der LMU München. Von 2013-2016 war er Mitarbeiter im Forschungsprojekt zur Geschichte der Bayerischen Staatsoper 1933-1963, seit Dezember 2016 ist er wissenschaftlicher Mitarbeiter am fimt und promoviert dort über „Oper und Macht“. Zu seinen Forschungsschwerpunkten zählen Korporalitäts- und Performativitätsdiskurse sowie Reenactement und practice-as-research. Daneben arbeitet Dominik Frank auch als Regisseur und Theaterpädagoge sowie als Referent an der KZ-Gedenkstätte Dachau.

BISHER ERSCHIENEN

Musiktheater im Dialog I – Wagnerworldwide 2013 : Reflections

Symposiumsbericht der Sektionen Historism/Nationalism und Globalization/Markets vom 15. Dezember 2013 im Staatstheater Nürnberg

Musiktheater im Dialog II – Giuseppe Verdi : Ein Mann des Theaters

Symposiumsbericht zum 200. Geburtstag von Giuseppe Verdi vom 20. Oktober 2013 im Staatstheater Nürnberg

Musiktheater im Dialog III – Giacomo Meyerbeer : Dramen der Eskalation

Symposiumsbericht zum 150. Todestag von Giacomo Meyerbeer vom 16. November 2014 im Staatstheater Nürnberg

Musiktheater im Dialog IV – Fromental Halévy : Zwischen Pessach und Te Deum

Symposiumsbericht vom 28. Februar 2016 im Staatstheater Nürnberg

Musiktheater im Dialog V – Leichte Muse im Wandel der Zeiten

Symposiumsbericht vom 12. Juni 2016 im Staatstheater Nürnberg

BILDNACHWEISE

S. 4, S. 6 und S. 7: Heinz Hammers (Hg.): *Deutsches Opernhaus Berlin, Berlin [1935]*; S. 41: *Zeitbilder*, 27. 11. 1927, S. 3; S. 47 und S. 52: *Richard Stock, Richard Wagner und die Stadt der Meistersinger, Nürnberg / Berlin 1938*, S. 30; S. 49 und 50: *Programmheft „Wenn die Zarin lächelt“, Deutsche Oper Berlin 1935, Sammlung Deutsches Theatermuseum München (Trotz aller Bemühungen der Autorin konnten nicht alle Rechteinhaber dieser und der folgenden Abbildung aus dem genannten Programmheft, archiviert im Deutschen Theatermuseum München, ermittelt werden)*; S. 51: *Kopenhagen, Königl. Kupferstichsammlung, Staatliches Museum für Kunst, Inventarnummer: KK5gb8753*; S. 54: *Staatstheater Nürnberg*; S. 57 und S. 65: *Festschrift anlässlich der Wiedereröffnung des Nürnberger Opernhauses September 1935*, hg. im Auftrag des Oberbürgermeisters der Stadt Nürnberg von Stadtrat Dr. Dr. Robert Plank, Nürnberg 1935, S. 21.; S. 62: *Theaterbauten und Feierstätten, Berlin 1939*; S. 64: „*Stiftung Saalecker Werkstätten*“ https://de.wikipedia.org/wiki/Paul_Schultze-Naumburg#/media/File:Paul_Schultze-Naumburg.jpg

Urheber, die bis zum Erscheinen dieses Heftes nicht erreicht werden konnten, werden wegen nachträglicher Rechtsabgeltung um Nachricht gebeten.

IMPRESSUM Herausgeber: *Stiftung Staatstheater Nürnberg* Staatsintendant: *Peter Theiler* Redaktion: *Kai Weßler, Daniel Reupke, Christina Schmid* Gestaltung: *Julia Elberskirch, Jenny Hobrecht* Corporate Design: *Claudia Puhlmann, Martina Filsinger* Herstellung: *Offsetdruck Buckl*

Das Staatstheater Nürnberg ist eine Stiftung öffentlichen Rechts unter gemeinsamer Trägerschaft des Freistaats Bayern und der Stadt Nürnberg.


Allianz gegen Rechtsextremismus
in der Metropolregion Nürnberg

 metropolregion nürnberg

Hauptsponsor
 **BMW**
Niederlassung
Nürnberg

Mäzenin Oper
*Henriette
Schmidt-Burkhardt*

Hauptsponsor Schauspiel
 **breuninger**

Hauptsponsor Ballett
 **Sparda-Bank**

Sponsor Konzert
 **COMMERZBANK**

Medienpartner
MEDIENPARTNER
 **BR**
KLASSIK