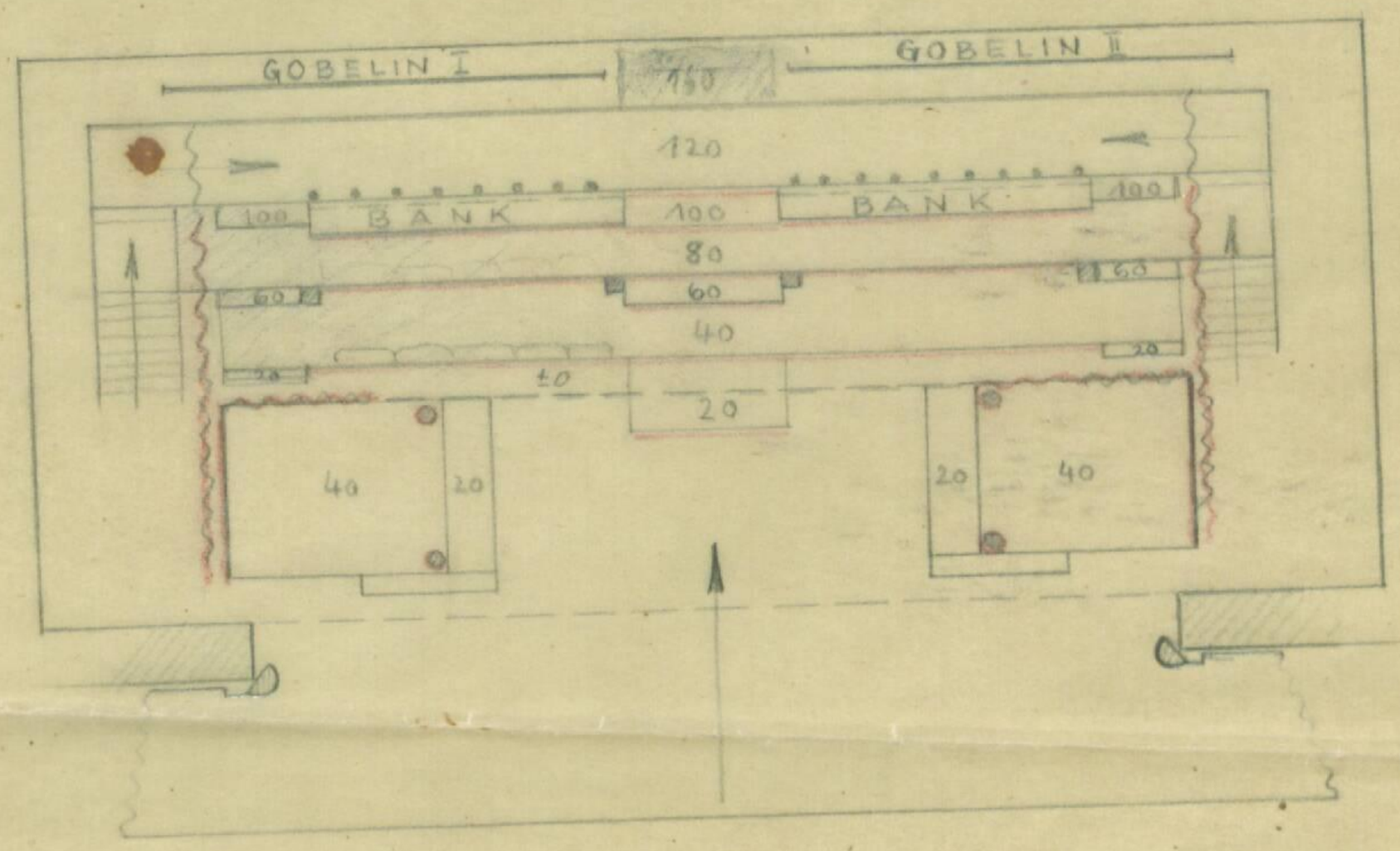
Stadtarchiv Mannheim

Nachlaß

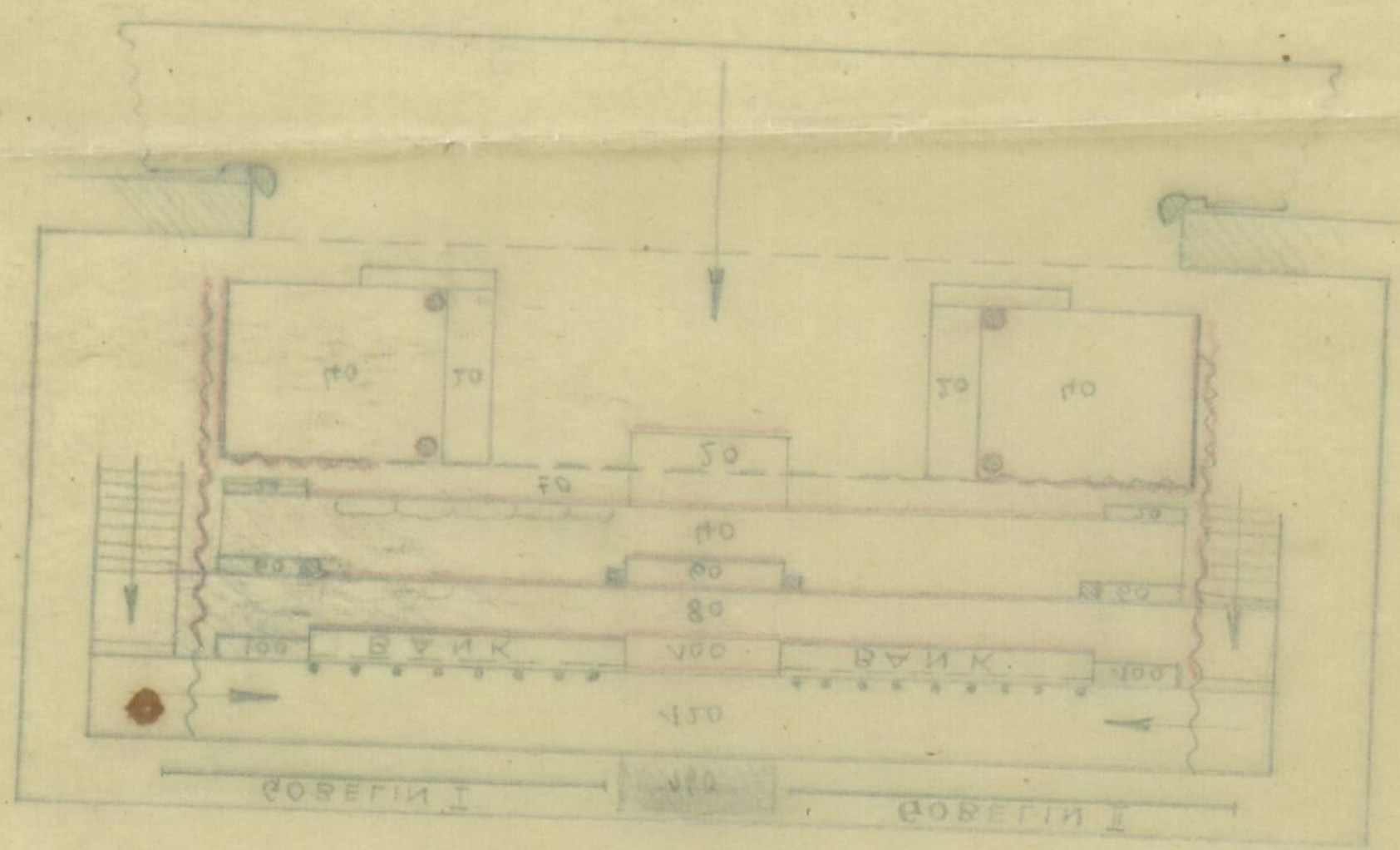
Hans Schüler

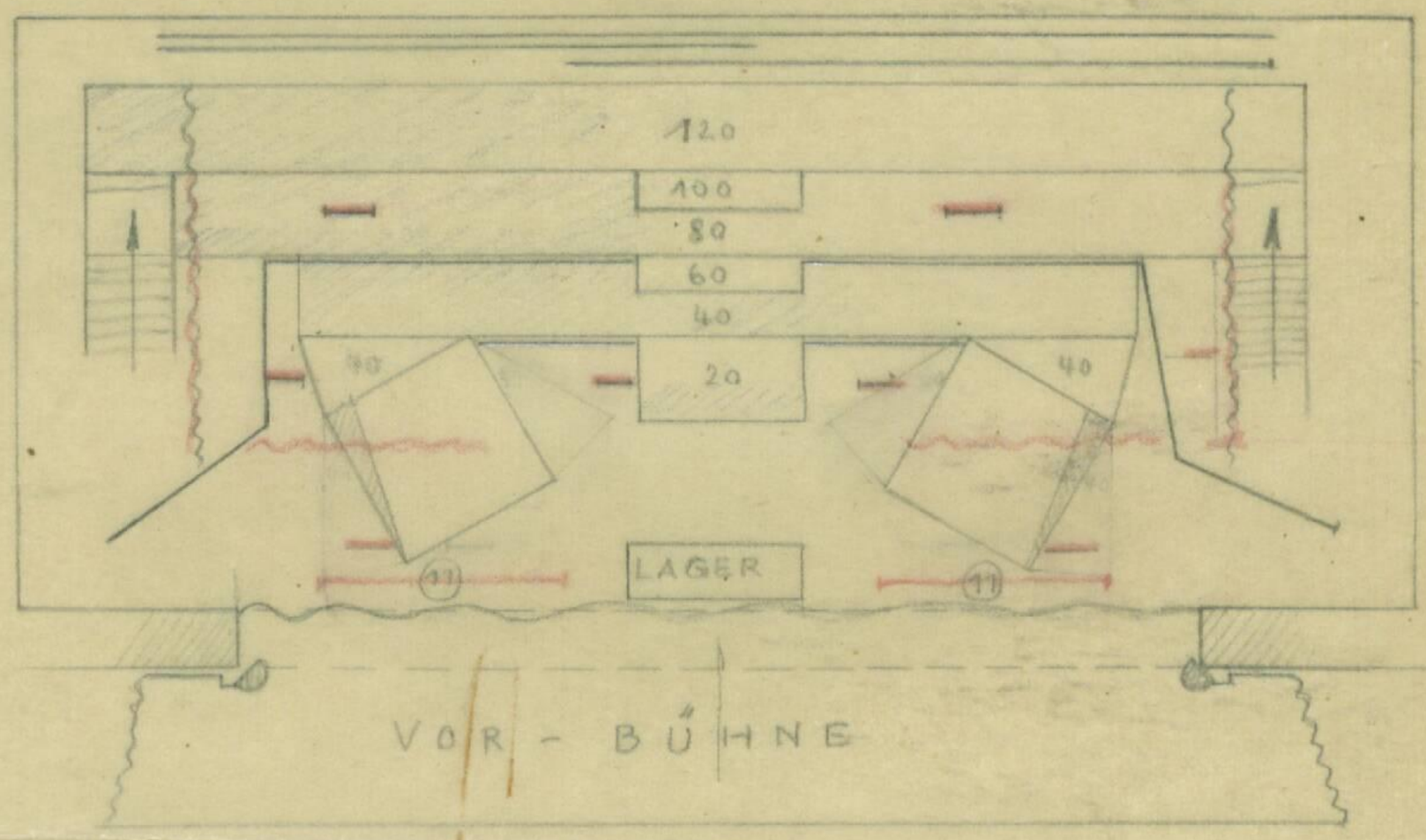
Zugang: 38/1969



FLENSBURG

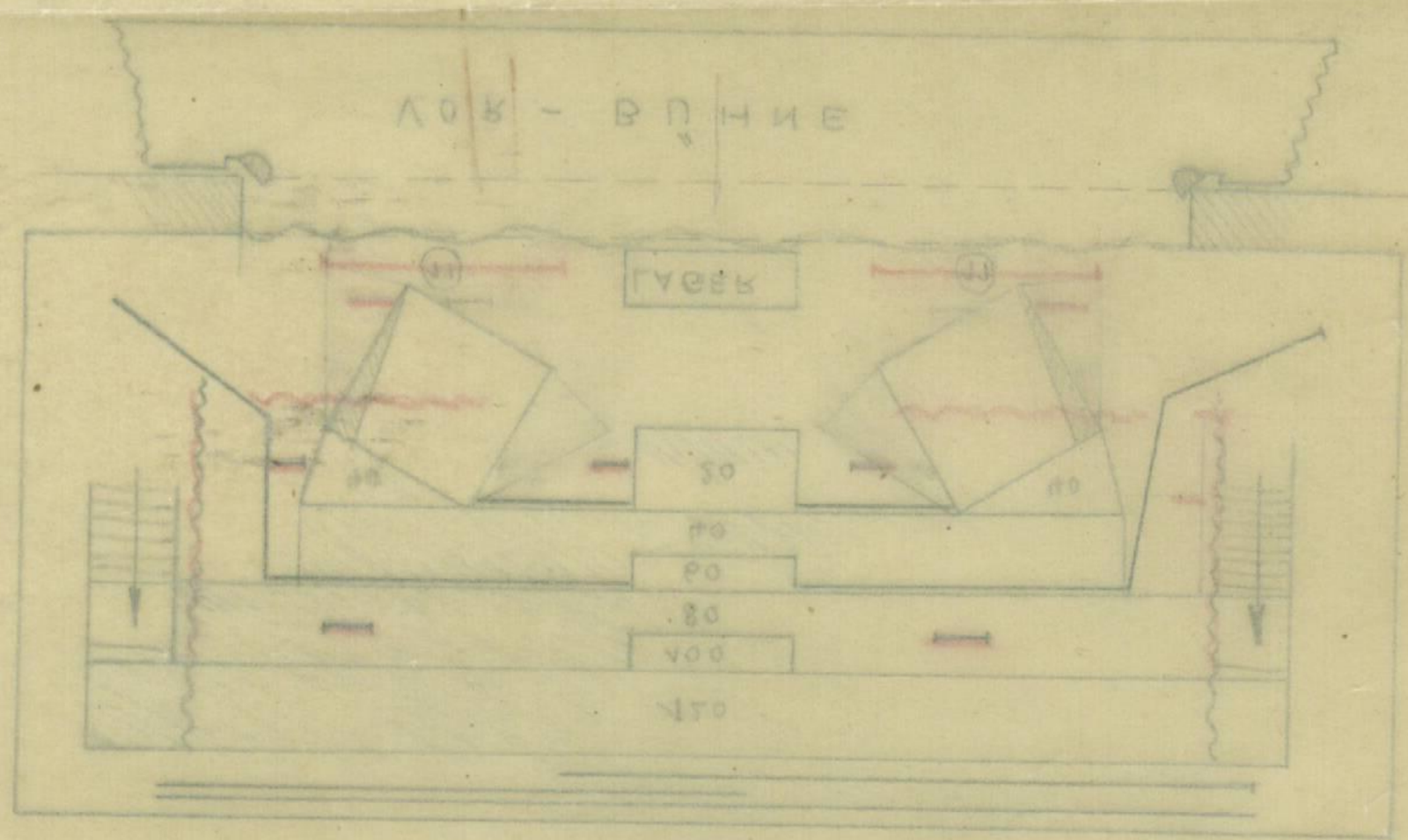
TANNHÄUSER

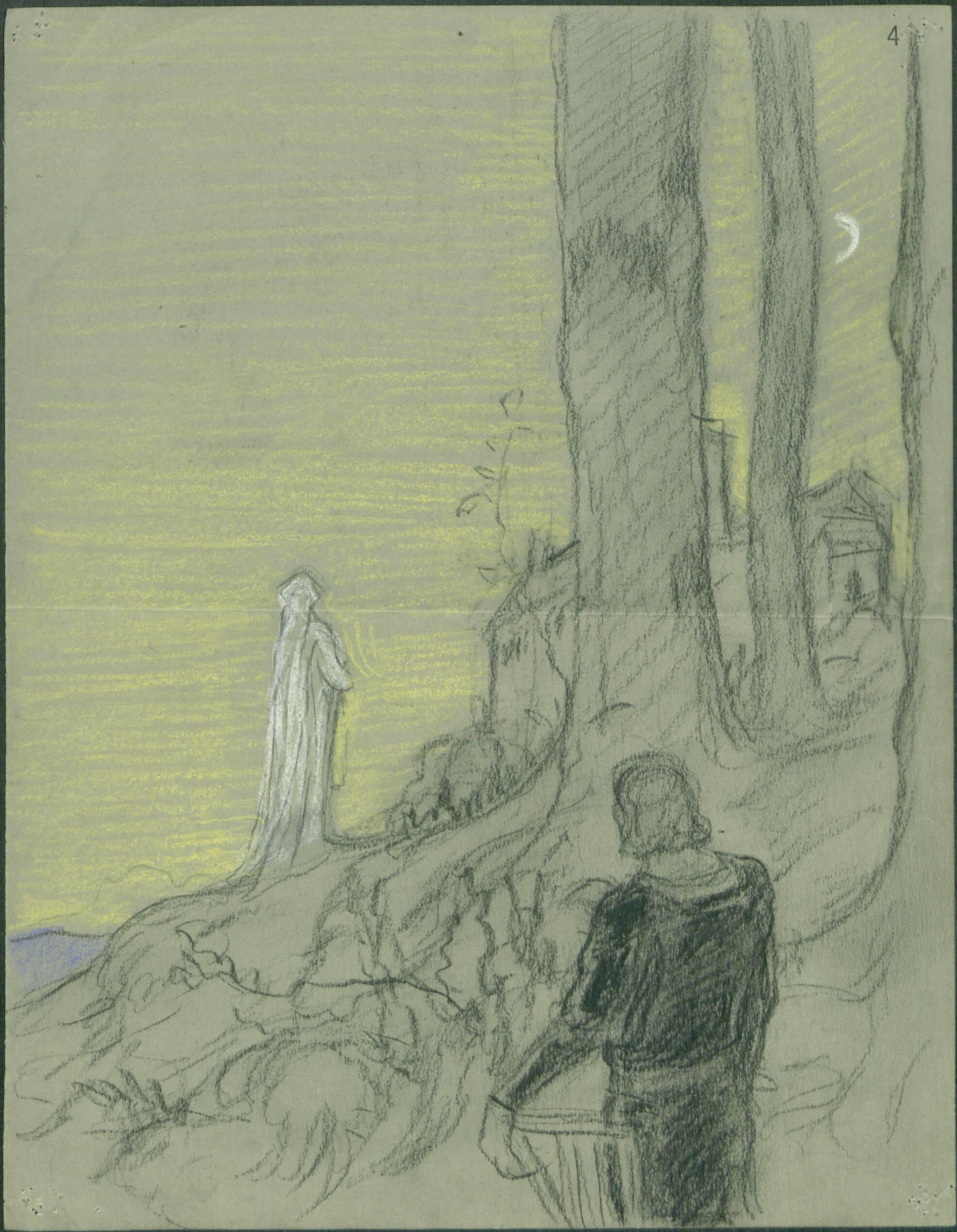

TANNHÄUSER
LOHENGRIN
BANK
BANK
GOBELIN I
GOBELIN II

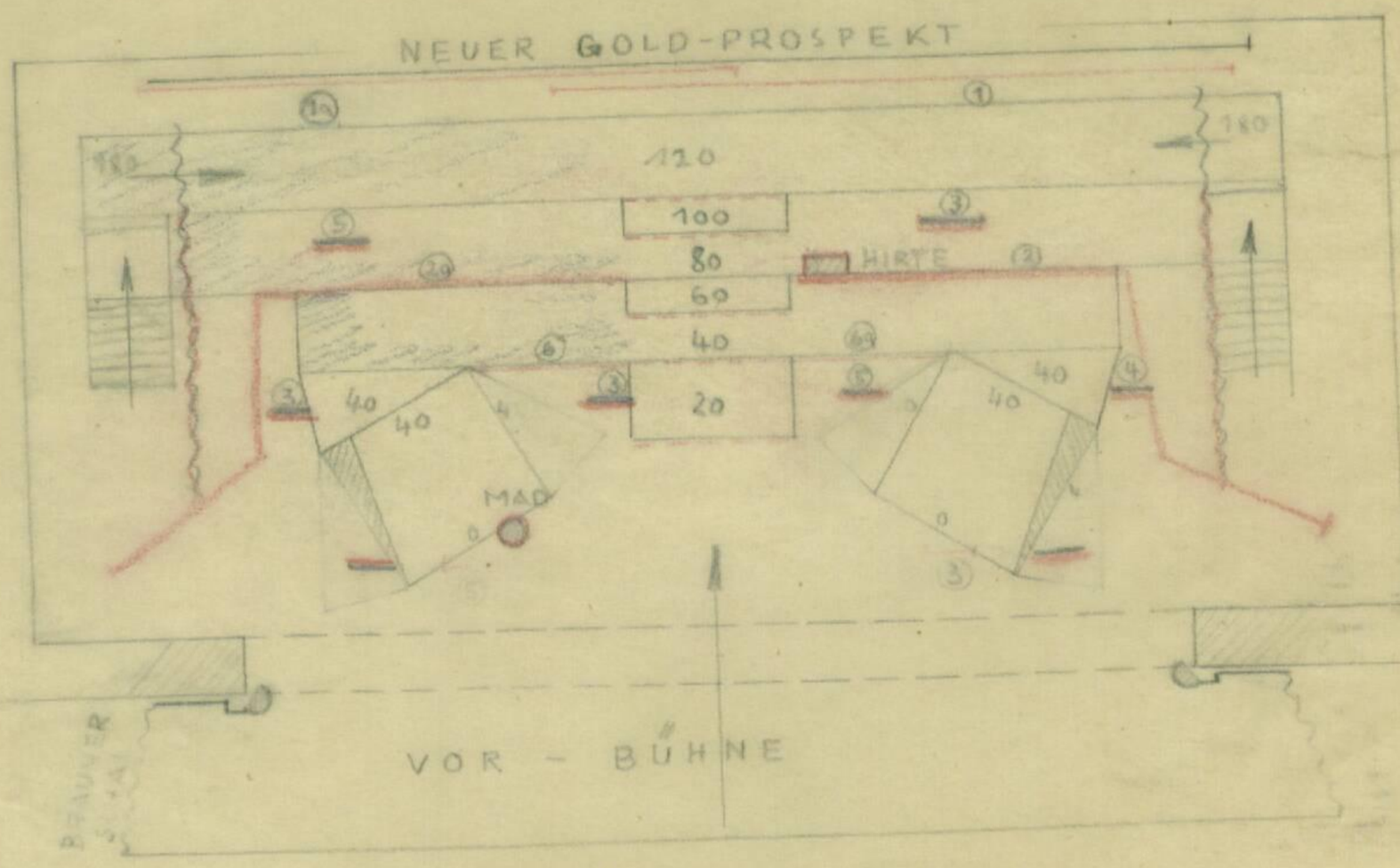


2 SCHLEIER-
VORHÄNGE,
AN REISSLEINE

FLENSBURG
TANNHÄUSER I. BILD

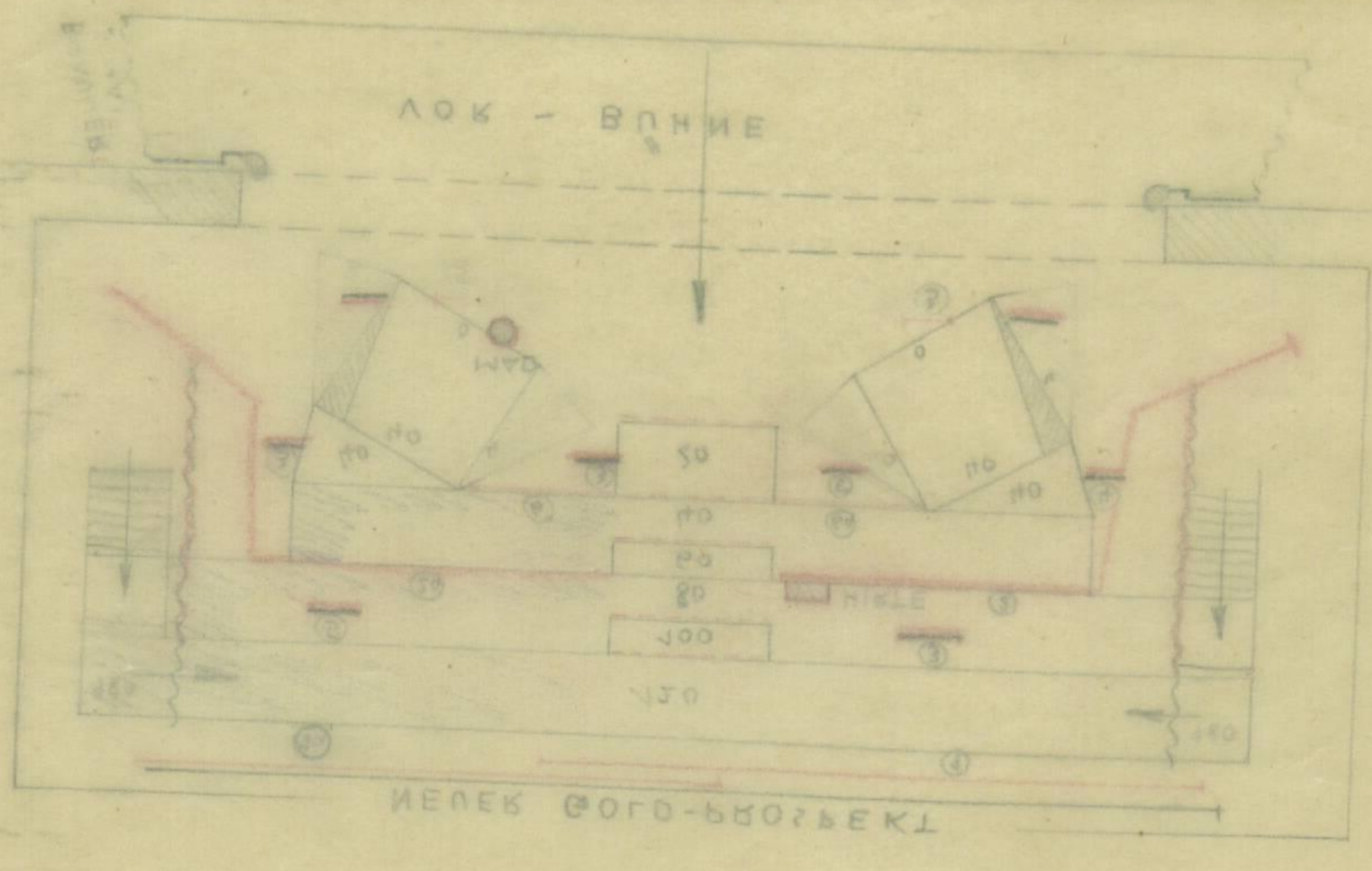

LAGER



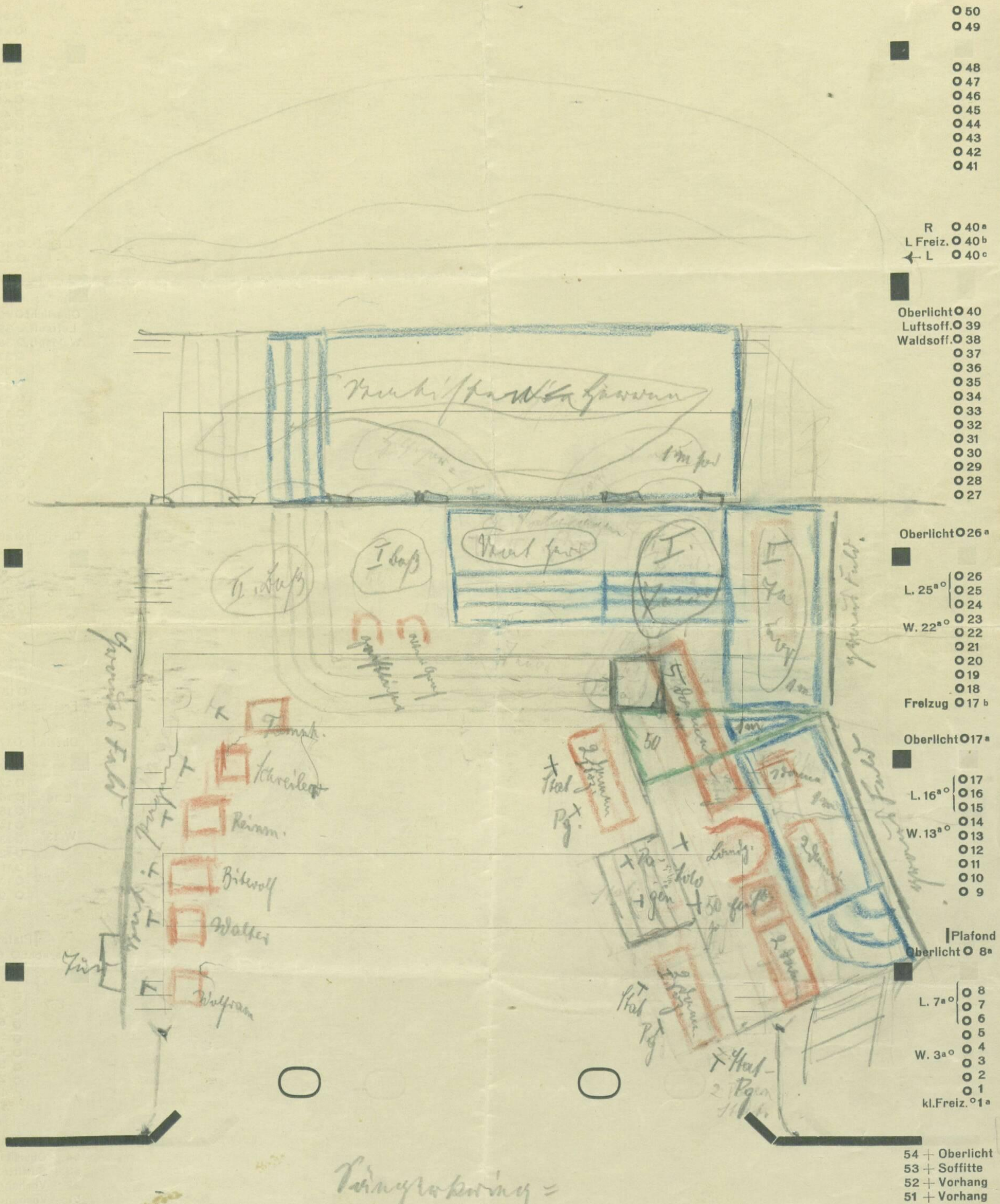


FLENSBURG

TANNHÄUSER I-III AKT

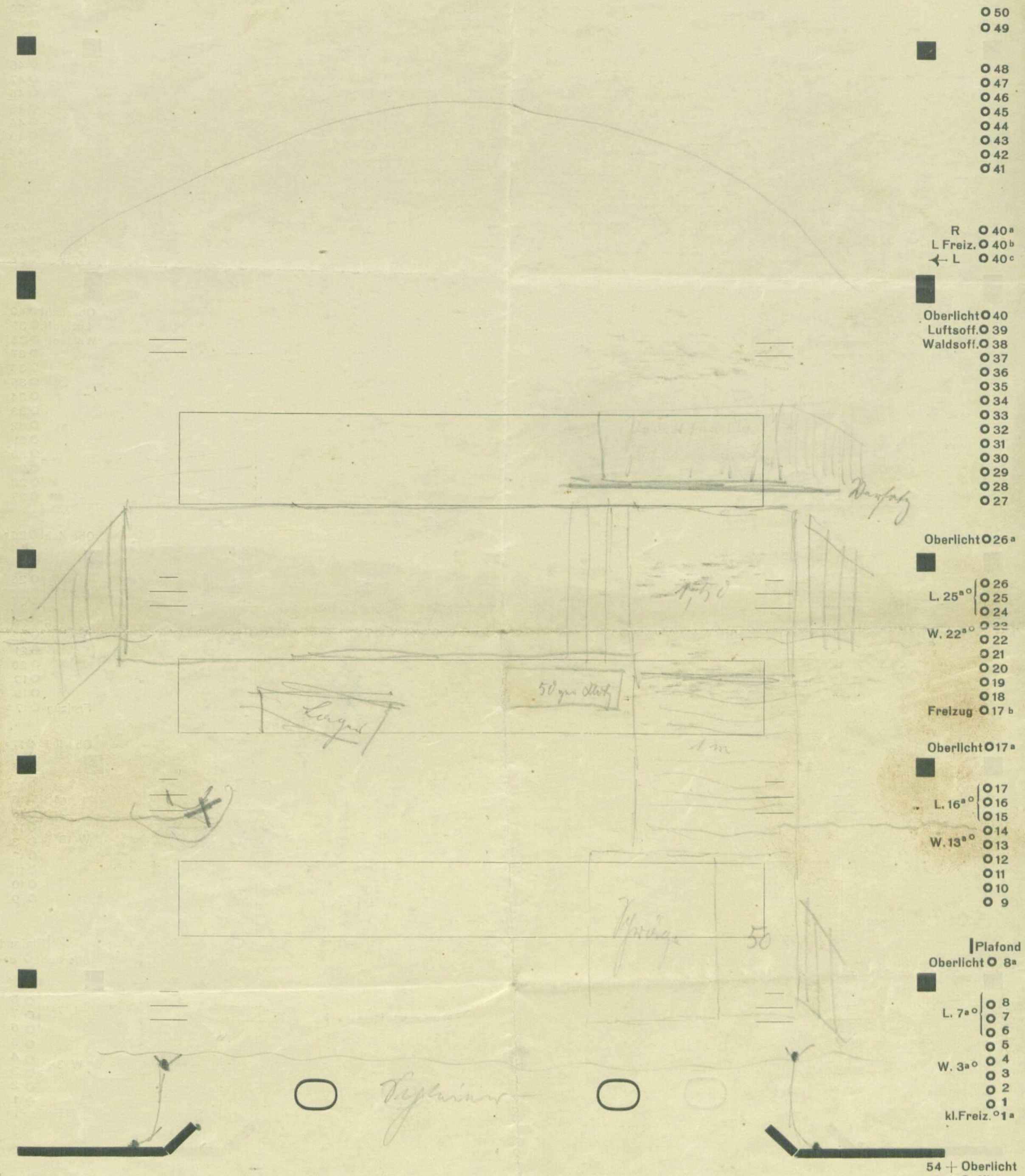

ŁOK - BUHNE
NIEWIEŻ GÓRO-PROSZEK

Bühnenplan
Stadttheater Erfurt



Bühnenbeleuchtung =
Aufstellung.

Bühnenplan
Stadttheater Erfurt

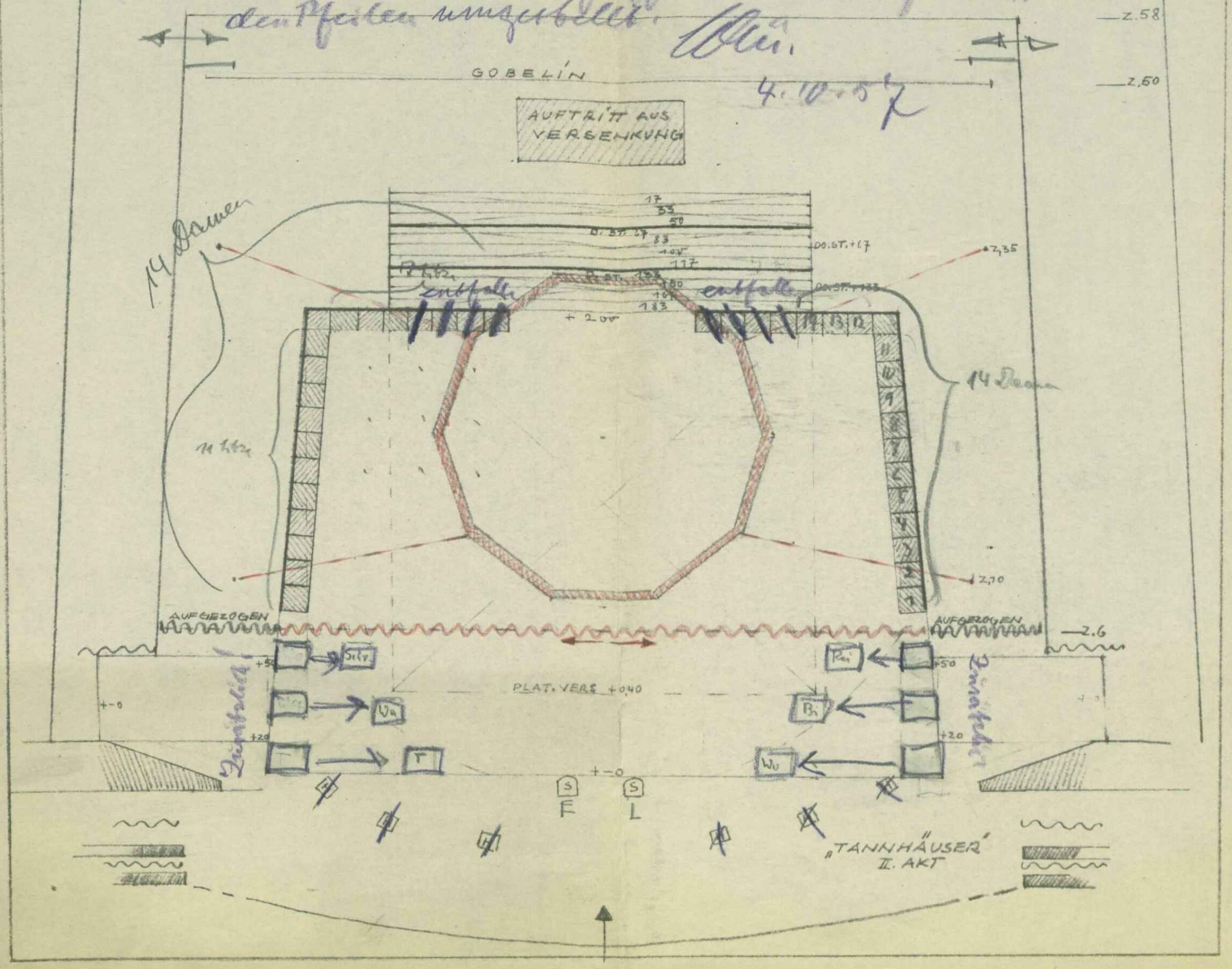


Hr Walter

bindteren Plan eerden Sie die Führung Herr II. Akt
Die Tänzerinnen werden auf offener Szene gemäß
den Pfeilen umgestellt.

Olm.

4.10.57



790 km 110 l

1 " $\frac{11000}{790}$

790 : 110 = 7,2

98

20

110 : 8 = 13,7 l

30

60

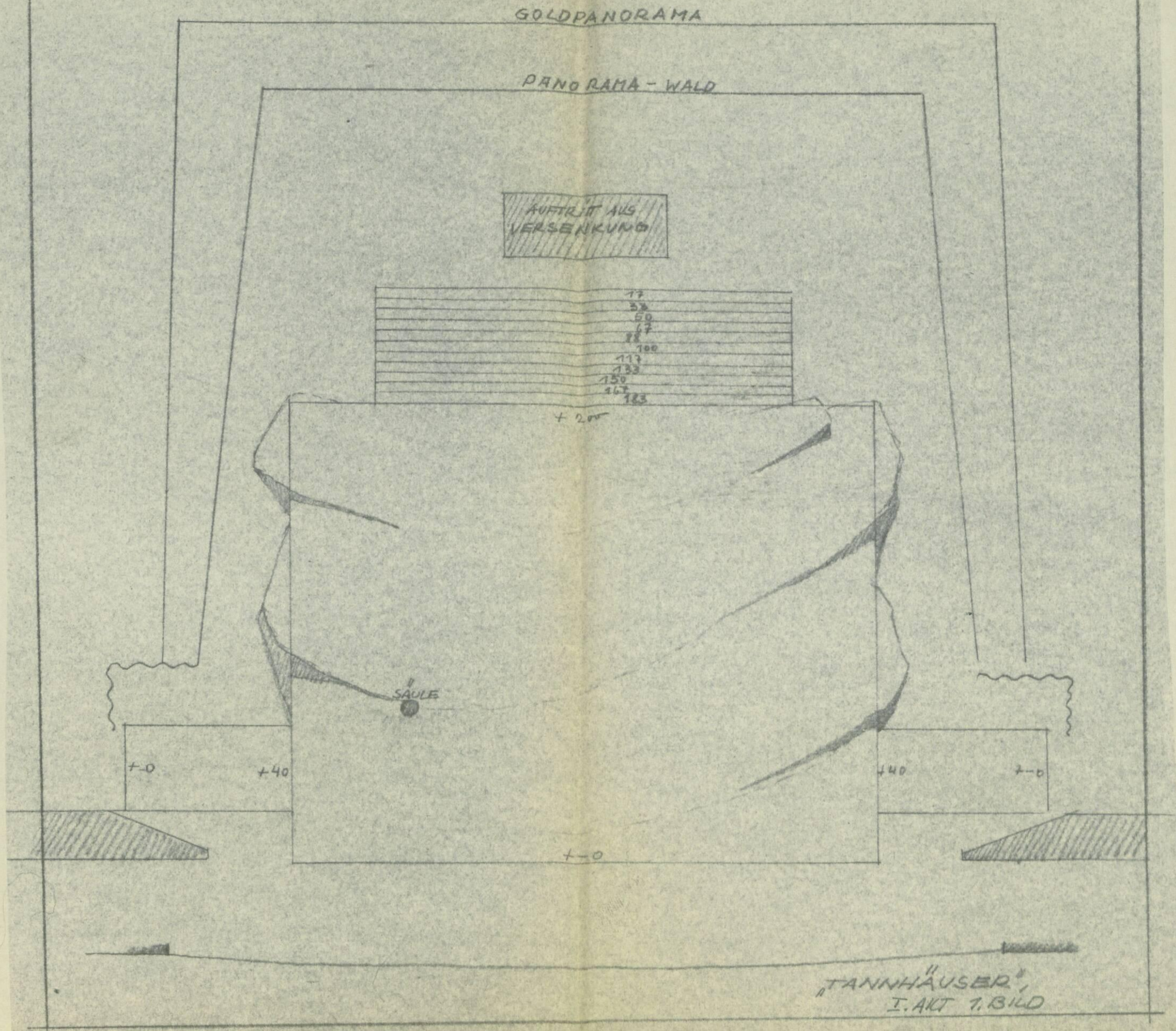
1900 : 14 = 135

50

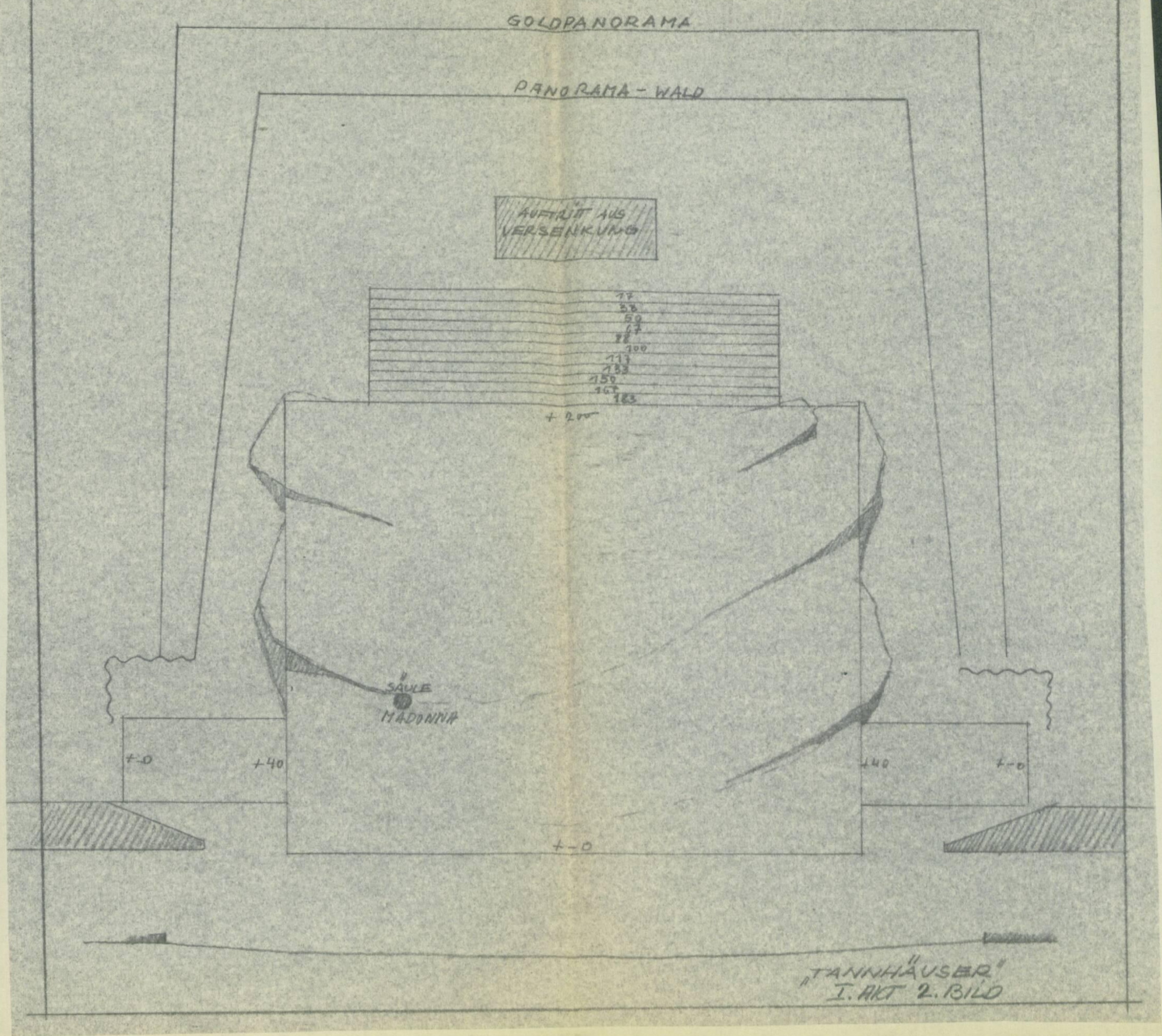
80

3500 für Probe + 15 Mpflg in 3 Monaten

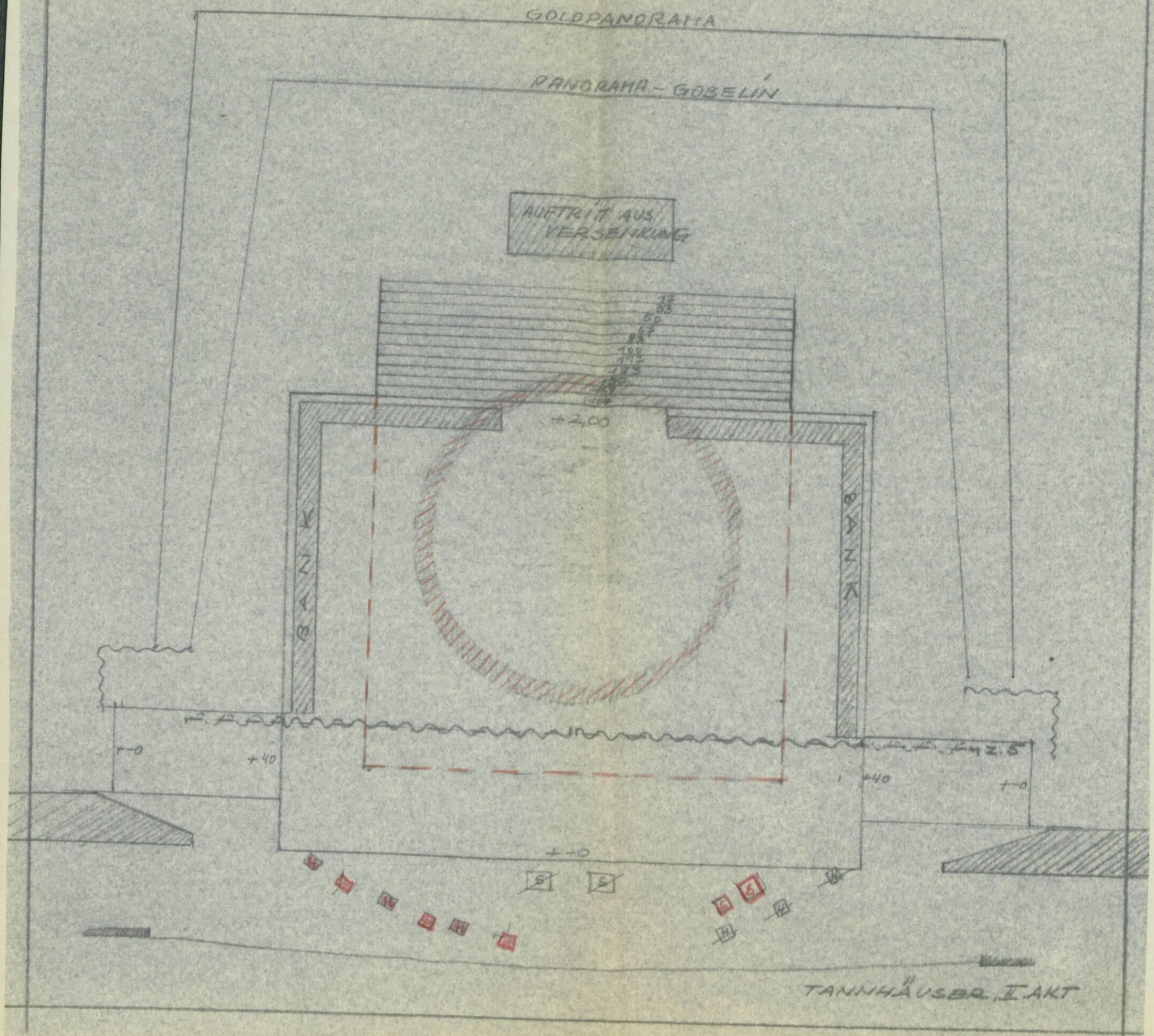
1900 Mpf Probe 1600

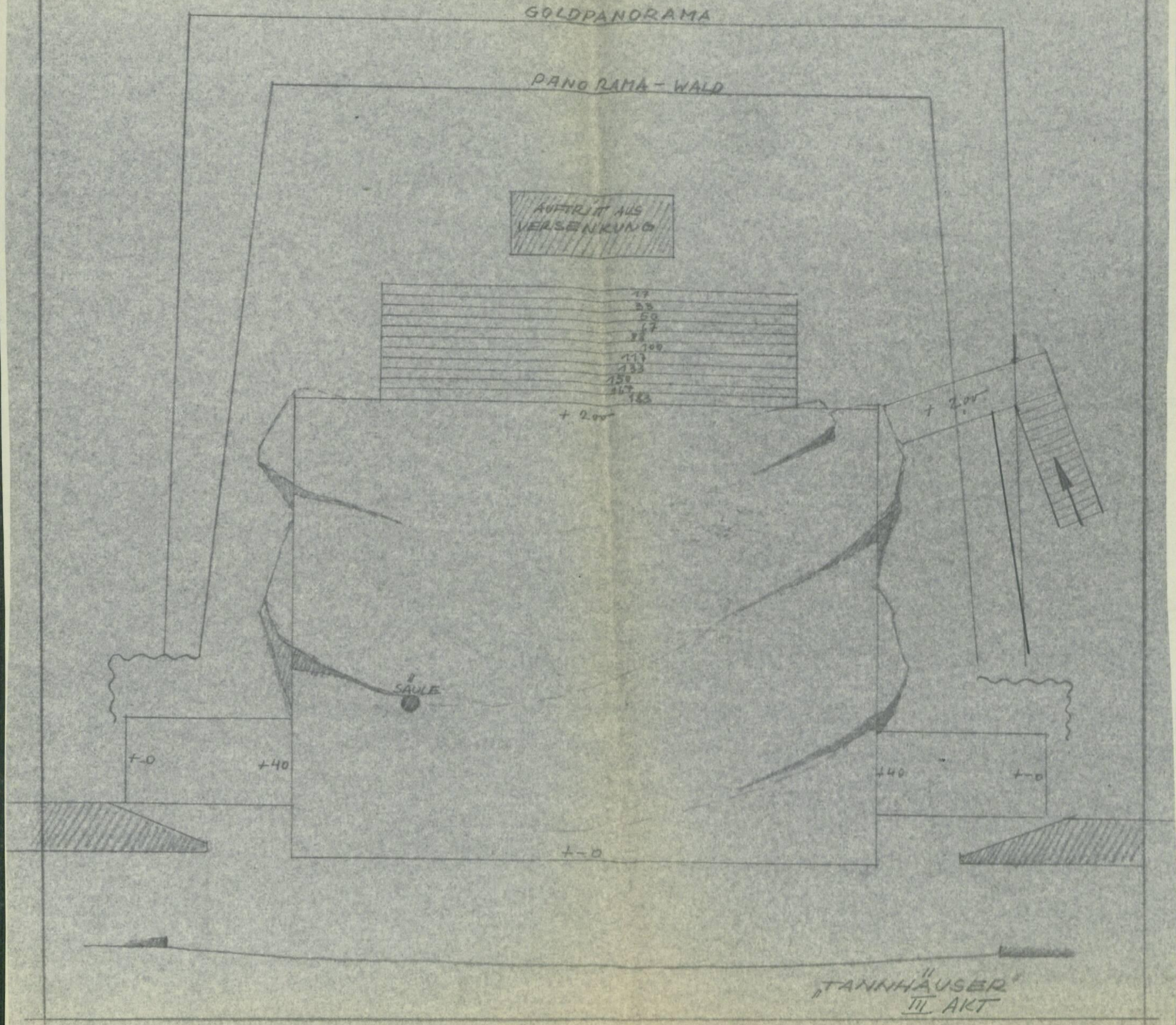


„TANNHÄUSER",
I. AKT 1. BILD



„TANNHÄUSER"
I. AKT 2. BILD

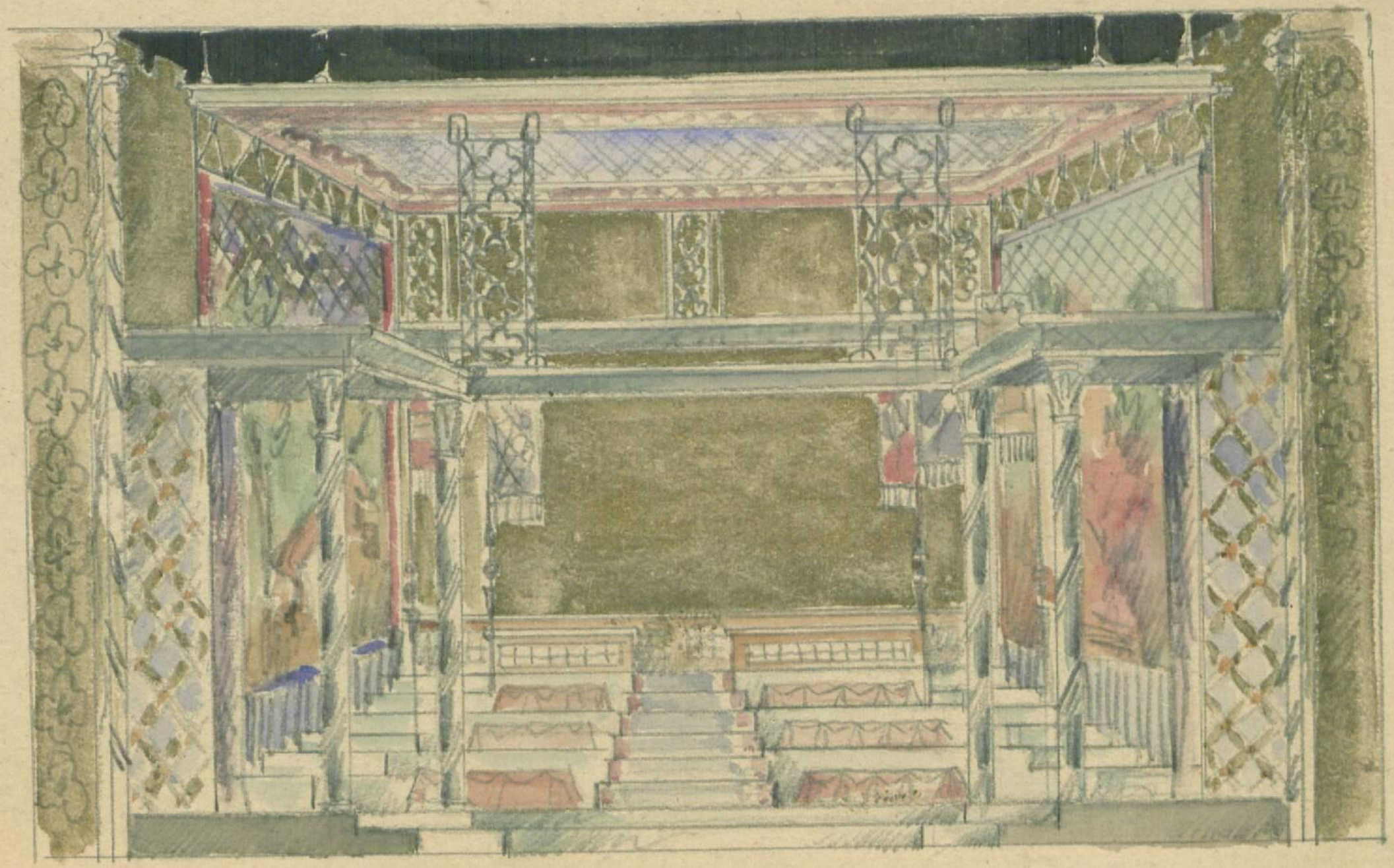

GOLDPANORAMA
PANORAMA-GOBELIN
AUFTRITT AUS VERSENKUNG
+2,00
KÜNSTLER
KÜNSTLER
+0
+40
+42,5
+40
+0
+0
TANNHÄUSER II. AKT


GOLDPANORAMA
PANORAMA-WALD
AUFTRITT AUS VERSENKUNG
17
33
50
67
83
100
117
133
150
167
183
+ 2.00
+ 2.00
SÄULE
+0
+40
+40
+0
+0
„TANNHÄUSER"
III. AKT

12

Lübeck 1949

13



Lübeck 1949

Carl Braun:

Erlebnisse und Bekenntnisse

IX. (Schluß.)

Nach Schluß der Vorstellung versammelte sich das ganze Personal um Dr. Muck, um Abschied von ihm zu nehmen. Er vermochte in einer kurzen Ansprache kaum die Worte hervorzubringen, die ihm als Ausdruck seiner Gefühle zu Gebote standen. Aller Augen waren tränenfeucht. Gegen Ende seiner Abschiedsworte, beim Dank für alle, die ihm stets willig gefolgt waren, schaute er nach mir aus, der ich ganz hinten in der letzten Chor-Reihe stand und sagte: „ . . . und dabei möchte ich meinen besonderen Dank ausdrücken für die Freude, die ich an diesem, meinem letzten „Parsifal" haben durfte, wo ich als Gurnemanz meinen alten Mitstreiter in so vielen Aufführungen hier begleiten konnte. Ich meine — (dabei sah er sich überallhin um) — na, wo steckt er denn?, Ah, dort! Kommen Sie, Braun!" Er zog mich zu sich heran, legte seine Arme um meine Schultern und hielt mich sekundenlang an seiner Brust. Das hatte man bei ihm wohl noch kaum je erlebt. Aber seine wohlbekannte und gewohnte Contennance war zu Ende. Er war tief erschüttert. Noch ein paar hilflose Bewegungen mit einer Hand, während die andere die meine preßte, — und sein Abschied war zu Ende. Keiner konnte ihm in einer kleinen Rede erwidern, niemand mehr sprechen, alle verließen lautlos die Bühne. Dies war Karl Muck's Abschied von Bayreuth und von der Bühne überhaupt. Nicht, wie es sonst üblich ist, unter Blumen und Geschenken fast begraben, nein, einfach, improvisiert ging das vor sich. Alles andere war ihm unangenehm und peinlich. Auf ein schönes Bild, das er mir verehrte, schrieb er dann eine herzliche Widmung. Es wurde leider mit meiner ganzen Habe 1943 ein Opfer der Bomben . . .

Wer nun erwarten würde, ich hätte diesen letzten Abend des 1930er Festspielsommers noch eine Unterredung mit Frau Wagner gehabt, irrt sich. Einen persönlichen Dank der Anerkennung für mein Einspringen erwartete ich wirklich nicht. Dazu war mir die Sache zu selbstverständlich erschienen. Ich machte mir nicht mehr die geringsten Illusionen über Bayreuth, obwohl ich gerne im nächsten Sommer noch mein 25jähriges Jubiläum als Solist dort erlebt hätte.

Wie groß jedoch war mein Erstaunen, als ich nach einigen Wochen einen kurzen Brief von Frau Wagner erhielt, in dem sie mir ihren Dank ausdrückte und schrieb: „ . . . ich fühle, daß einiges zwischen uns unbesprochen und unausgesprochen ist. Ich werde in den nächsten Tagen nach Berlin kommen und darf Sie dann zu mir bitten". Wer konnte es mir verdenken, wenn ich Hoffnung schöpfte? Es war wohl schon um die Vorweihnachtszeit, als ich erfuhr, Frau Wagner wäre bereits seit einiger Zeit hier. Da ich kurz vor der Abreise nach den USA stand und vermeiden wollte, eine Einladung zu einer Besprechung mit ihr zu versäumen, erkundigte ich mich in der Staatsoper nach ihrer Adresse, ich wollte sie besuchen. Sehr erstaunt aber war ich, vor der bezeichneten Flur-Tür stehend, auf dem Schild den Namen „Tietjen" zu lesen. Sofort machte ich kehrt und war gerade im Begriff, das Haus wieder zu verlassen, als mir die Hausmeisterin begegnete. Auf ihre Frage: „Nu, haben Sie dort geklingelt wo ich Ihnen sagte?" hatte ich nur die kurze und schnelle Antwort: „Ja, danke." — Ich verließ eiligst das Haus, um ein mögliches Zusammentreffen mit Tietjen zu vermeiden. Es hatte nun ja alles keinen Zweck mehr . . .

Und so blieb es denn auch: weder schriftlich noch telefonisch hörte ich etwas von Frau Wagner. Sie hatte die Angelegenheit absichtlich oder

konnte auch die erlesenste Klangkombination, der geistreichste instrumentale Akzent als Einzelerscheinung betrachtet nur von mehr oder weniger historischer Bedeutung sein. Was ihn jedoch immer wieder faszinierte, war jene geniale Synthese zwischen klangpsychologischer, bis ins Letzte durchdachter Instrumentierungskunst und trotz polyphoner Verästelung stets klarer und durchsichtiger Satztechnik. In der Vorrede zur Berlioz-Bearbeitung weist er denn auch ausdrücklich auf den durch die polyphone Anlage begründeten Klangzauber vor allem in „Tristan", in den „Meistersingern" und im „Siegfried-Idyll" hin, „während selbst die mit so großem Klangsinn aufgebauten Berliozschen Orchesterdramen, die Partituren Webers und Liszts an einer starken Sprödigkeit des Kolorits deutlich erkennen lassen, daß der Chor der Begleitungs- und Füllstimmen vom Tonsetzer nicht melodischer Selbständigkeit für würdig erachtet wurde, daher auch vom Dirigenten nicht zu der seelischen Teilnahme am Ganzen heranzuziehen ist, die zur gleichmäßigen Durchwärmung des gesamten Orchesterkörpers unbedingt nötig wäre".

Sein eigenes Schaffen, angefangen bei den Tondichtungen bis zu den unvergleichlichen Höhepunkten der Bühnenwerke bietet denn auch den sinnfälligsten Beweis dafür, wie sehr der „polyphone Wagner" von ihm Besitz ergriffen hat. (Kontrapunktik in der H-Dur-Episode des „Don Juan" und im ersten Allegrosatz des „Heldenleben"; Auftritt des Jochanaan und sinfonisches Zwischenspiel in „Salome"; die Zwischenspiele in „Intermezzo" u. a.). Daß der Meister auch im umgekehrten Verhältnis dem spröden Material einer Fuge unwiderstehlichen orchestralen Glanz zu verleihen vermag, (Fuge „Von der Wissenschaft" in „Also sprach Zarathustra", Doppelfuge in „Sinfonia domestica", Einleitung zum 3. Akt „Rosenkavalier" u. a.), sei hier lediglich am Rande vermerkt.

Auch hinsichtlich der vokalen Struktur, der gegenüber in Zusammenhang mit „Guntram" gewisse Vorbehalte geltend gemacht wurden, läßt sich in den Werken der Reife- und Spätjahre bei Strauß eine immer augenfälligere Vervollkommnung beobachten. Bereits in „Salome" ist die Singstimme bei absoluter Einheit zwischen Wort, Melodik und Rhythmik schon wieder wesentliche T r ä g e r i n des Ganzen. Die oberflächliche und etwas absprechende Bezeichnung „Sinfonie-Oper" hat unter den kritischen Betrachtern gerade dieses Werkes viel Verwirrung und Mißverständnisse ausgelöst; es wurde zumeist übersehen, daß der Ausdrucksharmonik, wie differenziert sie sich uns auch darbieten mag, hier in ähnlichem Maße wie im „Tristan" psychologische Funktionen innewohnen. — nur eben spezifisch Straußisch.

Ein Wort noch zur vielgeschmähten Straußischen Realistik. Da, wo der Meister sich diesseitiger Ausdrucksmittel bedient, — etwa in den Partien des Herodes, der Herodias oder des Judenquintetts in „Salome" oder bei der Figur der Klytämnestra in „Elektra", — will dies in keiner Weise anders aufgefaßt werden als die dramatische Prägnanz Mimes, Alberichs oder Beckmessers. Wenn hier und da der Eindruck veräußerlichter und vergröberter Karikatur entstand, so war dies fast ausnahmslos eine Folge verzerrter darstellerischer Nachgestaltung durch Sänger und Regisseur. In Wirklichkeit bietet gerade die musikalische Zeichnung der Herodes-Partie ein Musterbeispiel für die sittliche Überlegenheit ihres Komponisten. Verkörpern schon die genannten Wagnerschen Gestalten weniger das in seiner Substanz Negative, als vielmehr das Unzulänglich-Irdische, so sehen wir im Straußischen Tetrarchen, der einen Tonsetzer minderen Ranges wahrscheinlich bestenfalls zu einer interessanten Charakterstudie der Verkommenheit schlechthin angeregt hätte, eine bisweilen sogar mit verwirrender melodischer Schönheit ausgestattete, zwar allzumenschliche, aber doch immer noch m e n s c h l i c h e Figur.

Wenn wir abschließend noch den Versuch machen, Strauß als geistigen Erben Wagners in seiner Bedeutung für die Musikgeschichte als solche herauszustellen, so müssen wir uns von vornherein über die Fragwürdigkeit jeglicher Art von Klassifizierung im klaren sein. Den Meister als Vollender eines Kunstwerkes ansprechen zu wollen, das ob seiner ehernen Geschlossenheit und Einmaligkeit irgendeine Möglichkeit zur „Weiterentwicklung" überhaupt nicht mehr bietet, wäre ebenso absurd wie in dem Schöpfer der „Elektra" etwa einen Bayreuth-Abtrünnigen zu sehen. Verehren wir in Richard Strauß, der bisher überragendsten Erscheinung unserer musikalischen Epoche, einen Begnadeten, der in kühner Zusammenraffung das Vermächtnis barocker Lebensnähe, klassischen Formbewußtseins und romantischer Gemütstiefe auf der von Richard Wagner geschaffenen Grundlage vereinte und auf dieser Basis für einen neuen Zeitabschnitt der Musikentwicklung beispielgebend wurde, — dann werden wir ihm am ehesten gerecht werden, sofern menschliche Unvollkommenheit dem Höhenflug des Genies zu folgen vermag!

Tannhäuser 1954 in Bayreuth

Mit Spannung sah man der diesjährigen Inszenierung durch Wieland Wagner entgegen, wußte man doch, daß nach der letztjährigen Lohengrin-Inszenierung durch Wolfgang Wagner, welcher sich noch im großen Ganzen an das Vorbild seines Großvaters hielt, — mit deutscher Eiche, Schwan usw. — wieder etwas ganz Neuartiges und noch nie Dagewesenes vorbereitet wurde.

Dem Programmheft war zu entnehmen, daß es sich musikalisch um eine „Bayreuther Fassung" handeln soll, indem aus verschiedenen Fassungen der musikalische Aufbau bearbeitet wurde. Wir folgen dem Programm: „Die Ouverture bleibt demnach in ihrer musikalischen Form erhalten, die Venusbergmusik erklingt in ihrer orgiastischen Form nach der Pariser Partitur vom Jahre 1861, der Abschied Tannhäuser von Venus bleibt in seiner ursprünglichen, prägnanten Dresdener Form. Auch der Sängerkrieg erhält seine ursprüngliche Form wieder. Die verschiedenen Verbesserungen der Instrumentation der Pariser Partitur — wie zum Beispiel der Schluß des dritten Aktes — sind weitgehend berücksichtigt." Soweit das Programmheft.

I. Akt. Venusberg. Das Bachanal glich eher dem Sektionsturnen einer Damenriege als einem „Zug tanzender Baccchantinnen", indem sich die ca. 60 Tänzerinnen mit Grätschstellung nicht von der Stelle bewegten und sich in einheitlichen Bewegungen ergingen, die sich immer mehr steigerten und in einem wirren Schlagen der Arme endeten. Von zauberhafter Schönheit wirkte der zweite Teil des Baccchanals, einem Tanzduett des Solopaares, eine Apotheose der Anmut, tänzerischen Körperbeherrschung und eines gelösten Ineinanderschwingens der Bewegung. Das Ganze war als Traum des im Vordergrund liegenden und sich wälzenden Tannhäusers gedacht (die Gestalt der Venus war während des ganzen Baccchanals noch nicht sichtbar); die choreographische Stilisierung dieser sexuellen Raserei war immerhin von gewaltiger Wirkung. Die ganze Szene war regiemäßig sehr gut gelöst, indem das Halbdunkel durch immer wiederkehrende Lichtwellen überflutet wurde.

Wartburgtal. Nach Wagners Vorschrift: Schönes Tal mit blauem Himmel, rechts im Hintergrunde die Wartburg, im Vordergrund ein Muttergottesbild. Was man zu sehen bekam, war eine viereckige schiefe Ebene mit goldenem Hintergrund, ohne Bäume, ohne Wartburg und ohne Muttergottesbild. Dafür war auf der rechten Seite an der Rampe ein Riesenkreuz, die ganze Bühne erfassend, angebracht. Der junge Hirt wurde wirklich von einem jungen Knaben gespielt und gesungen, was sehr angenehm auffiel. Der Auftritt des Pilgerchores erwies sich als Vorbeimarsch einer Viererkolonne im gleichen Schritt und Tritt, ohne Stab, jedoch jeder Pilger steif vornübergeneigt auf ein in den Händen haltendes Kruzifix starrend. Der Auftritt des Landgrafen und der Edelknaben war genau vorgezeichnet, von einer Jägertracht keine Spur, dafür jeder (außer Wolfram) mit einer Armbrust bewaffnet. Der Abgang erwies sich wiederum als Einerkolonne im Gleichschritt.

II. Akt. Sängerhalle. Gleiches schräg nach vorne abfallendes Viereck wie das „Wartburgtal", diesmal mit großem Schachbrettmuster, gleicher goldener Hintergrund ohne Durchblick auf das Tal. Der Aufmarsch der Gäste vollzog sich von hinten kommend im Neunerblock, ebenfalls im gleichen Schritt und Tritt und alles gleich kostümiert, immer 9 Männer, 9 Frauen abwechslungsweise, bis je 8 Block Männer und Frauen beisammen waren. Nach Absingen des „Freudig begrüßen wir . . ." begab sich der Chor links und rechts auf seine Plätze, d. h. abgesägte Stühle, da sich ja der ganze Boden nach vorne neigte! Der Sängerkrieg spielte sich im üblichen Rahmen ab, sehr interessant wirkte die Aufstellung des Schlußchores in Keilform.

III. Akt. Wartburgtal. Gleiches Bild wie im I. Akt mit Gold-Hintergrund. Die Rückkehr der Pilger (ohne Stab und ohne Kruzifix) war lockerer gestaltet. Elisabeth schreitet nach dem Gebet mit gleich Engelsflügeln erhobenen Händen rückwärts, den ganzen Bühnenraum diagonal durchmessend, um im Dunkel zu entschwinden. Die Heimkehr Tannhäusers erfolgt ohne Stab („Wie dieser Stab in meiner Hand . . ."!). Genial gelöst war die Venuserscheinung mit Tanzgruppe. Durch Lichtüberblendung erschien noch einmal der ganze Venusbergzauber, um allmählich durch das Bild eines Engelchores, der zu einer gewaltigen Pyramide aufgebaut und transparent durch den Hintergrund sichtbar wurde, abgelöst zu werden. Diese Heilsverkündung war großartig und sehr wirkungsvoll gelöst, ließ jedoch den neuergrünten Priesterstab vermissen, wie auch den Trauerzug mit der toten Elisabeth.

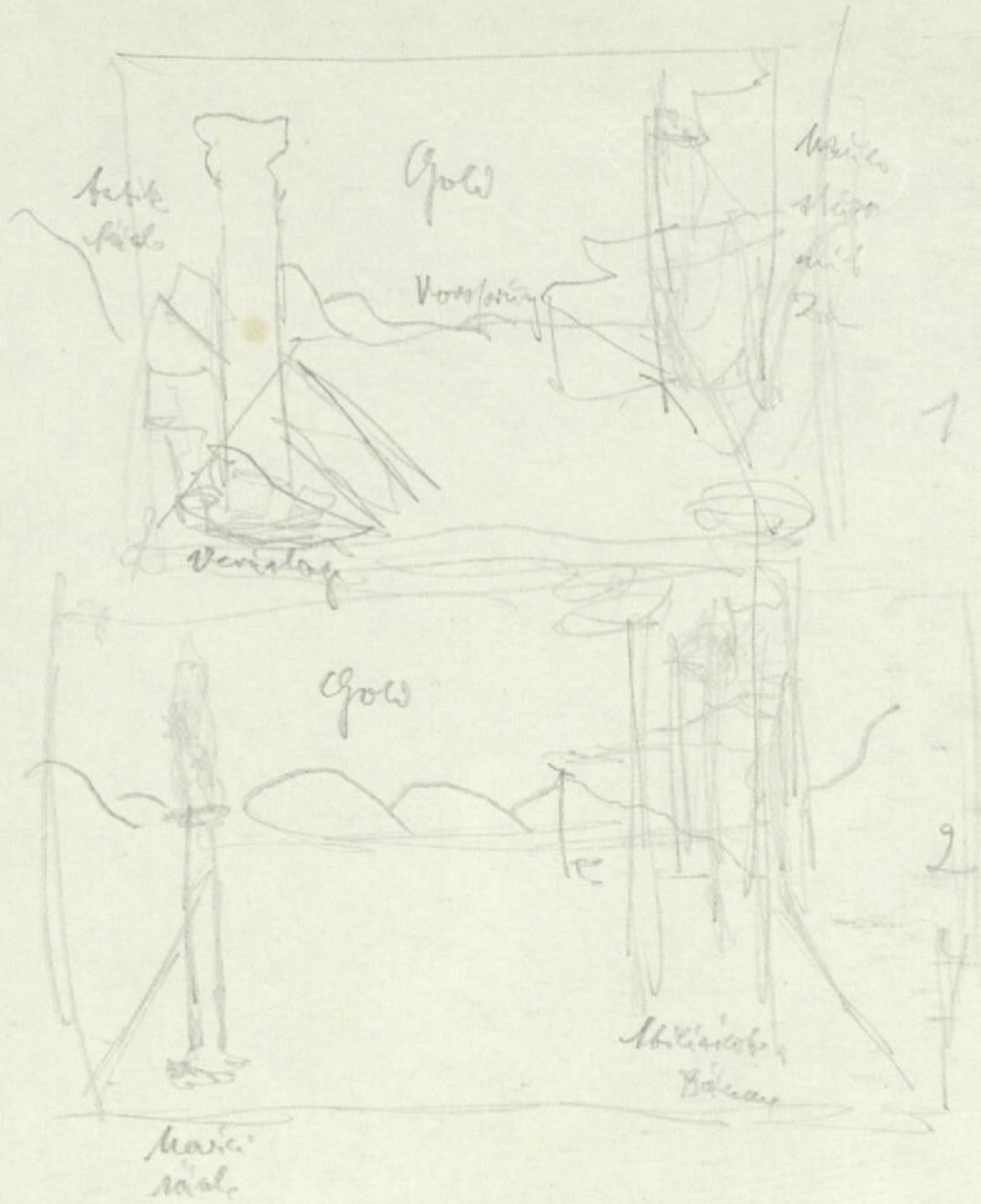
Musikalisch und gesanglich war es reiner Genuß, dieser Tannhäuser-Aufführung beizuwohnen. Unter der Stabführung von Prof. Keilberth spielte ein wunderbares Orchester und die Chöre, unter Leitung von Wilhelm Pitz einstudiert, wirkten großartig. Als Solisten ragten unbedingt Dietrich Fischer-Dieskau als Wolfram sowie Josef Greindl als Landgraf hervor. Der Darsteller des Tannhäusers, Ramon Vinay, war infolge einer kürzlich erlittenen Krankheit leider noch nicht ganz im Besitze seiner Stimmittel, was besonders in den Ensembles spürbar war, brachte jedoch in der Romerzählung, infolge vorheriger Schonung, eine beachtenswerte Steigerung zutage. Die beiden Frauengestalten wurden von Gré Brouwensijn (Elisabeth) und Herta Wilfert (Venus) auf beachtenswertem Niveau dargestellt. C. O St.

3

Kanakoriek

w 0, wcuniek

nówdel ie d


Gold
Vorsatz
Vorsatz
Gold
1
2

ROMANISCHE BUCHMALEREI IN SPANIEN

Toledanische Schule

Mönch Magius

Der Baum, der Nebukadnezar im Traum erscheint

Des Königs Wahnsinn

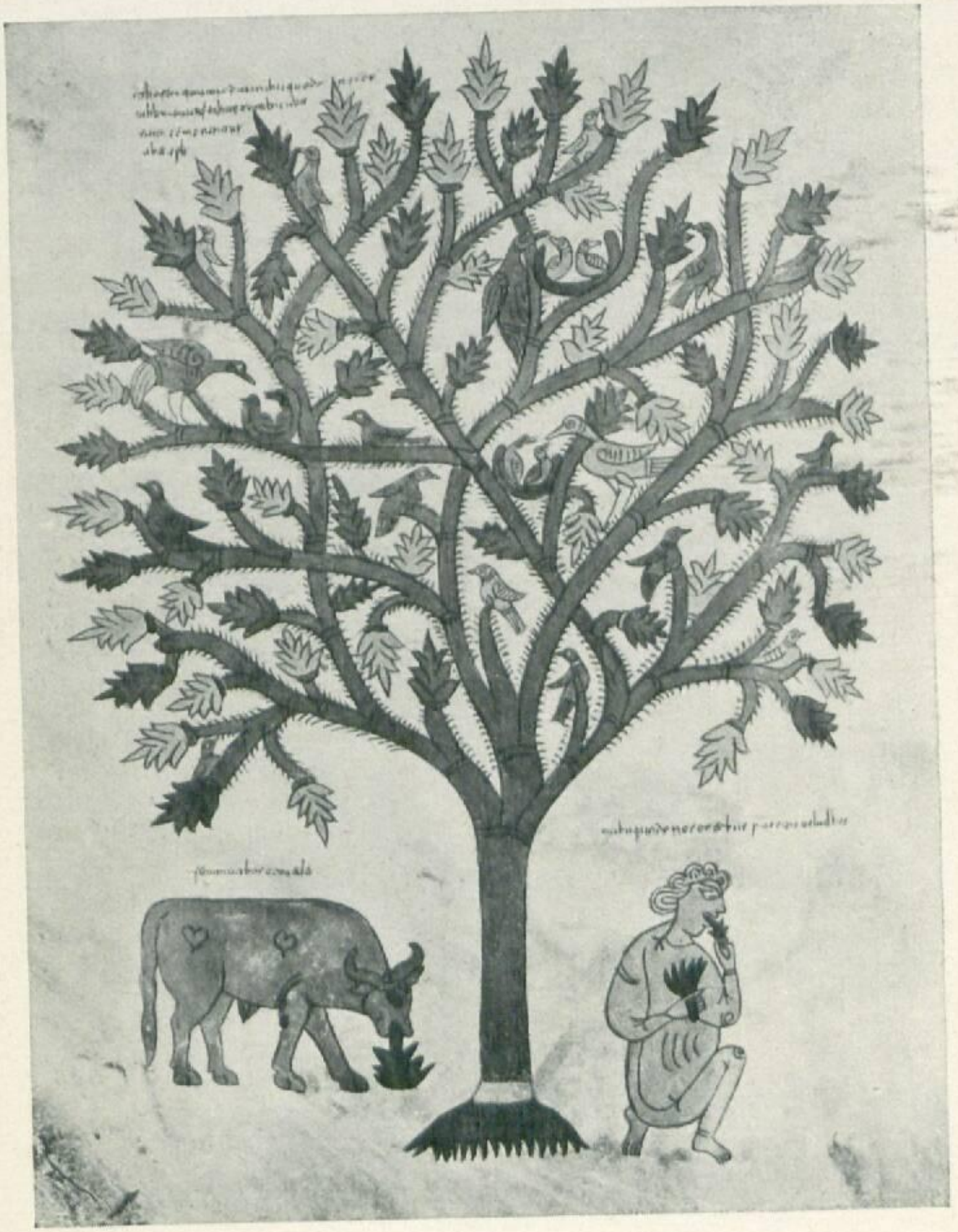
926

Aus den Kommentaren zur Apokalypse

des Beatus von Liébana

Handschrift „Beatus Thompsonianus"

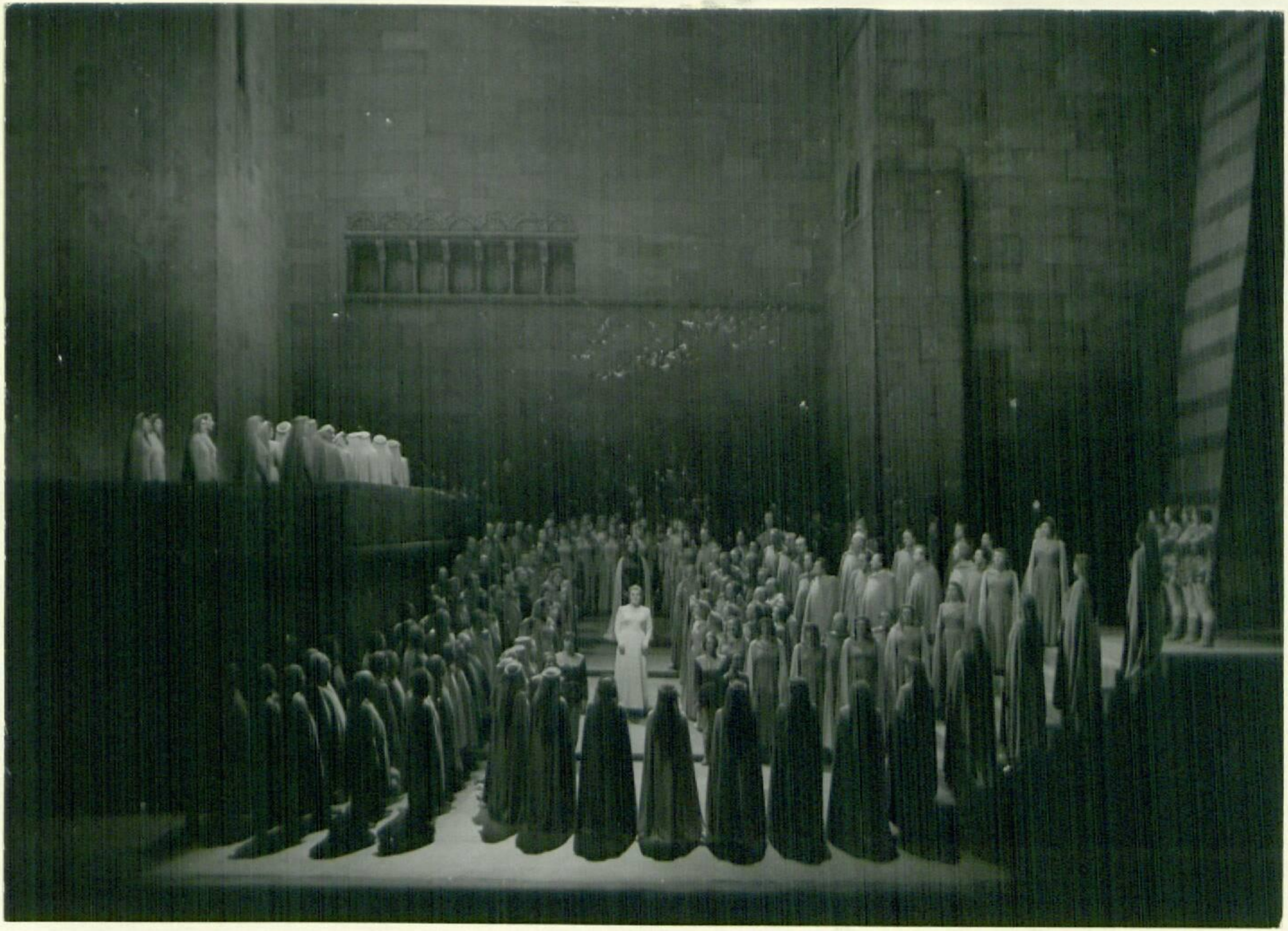
New York · Sammlung Pierpont Morgan



Schnappschuß!

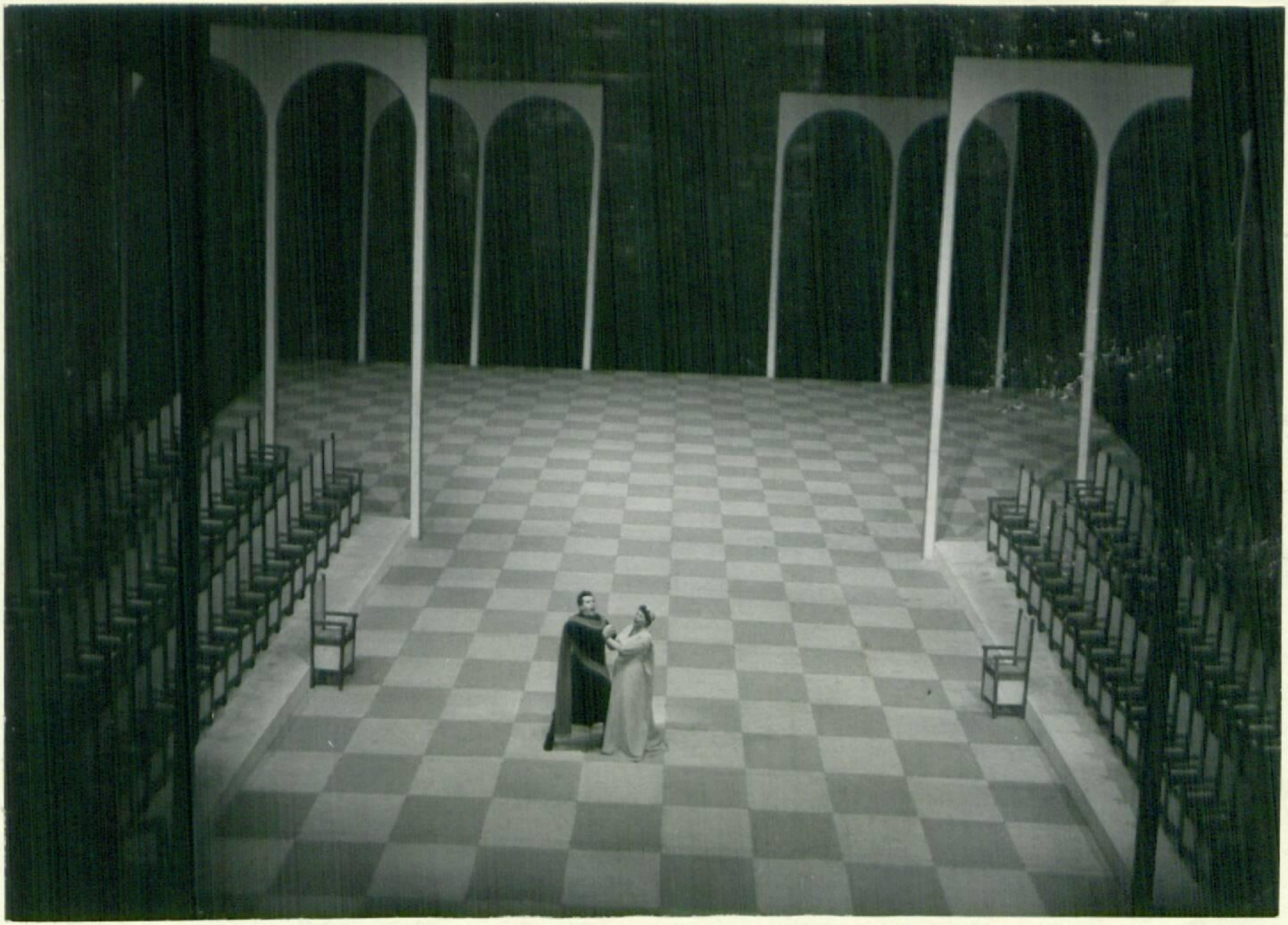
L43

Gotthold Ephraim Lessing besprich mit Sonja Renker als Venus eine musikalisch gefeierte Stelle.



"Lohengrin" - II.-Akt
Insz. Wolfgang Wagner
Festspiele Bayreuth 1954

Im Bayreuther Festspielhaus laufen die Proben auf vollen Touren. Eröffnet wird am 22. Juli 1954 mit "Tannhäuser" in der Inszenierung von Wieland Wagner.
Hier leiten Wieland und Wolfgang Wagner mit ihrem Mitarbeiterstab eine Bühnenprobe zu "Rheingold", dem Vorspiel des "Ringes des Nibelungen", den - nach dem Tode von Clemens Krauss nunmehr Prof. Josef Keilberth dirigiert.
Unser Bild zeigt den Blick vom Zuschauerraum auf die Bühne des Festspielhauses. Im Gegensatz zu anderen Theatern wird hier das Regiepult in den hinteren Reihen aufgestellt.



"Tannhäuser" - II. Akt
Inszenierung Wieland Wagner
Tannhäuser - Ramon Vinay
Elisabeth - Grê Brouwenstijn
Festspiele Bayreuth 1954.

Inhaltsangabe Tannhäuser

~~Die Gestalt von~~ Wagners "Tannhäuser" ist das Hohe Lied des Sehnens ~~versinnbildlicht den Trieb~~ des Menschen nach irdischem Glück. Wir finden ~~ihn bei Beginn~~ den Tannhäuser bei Beginn des Werkes im Venusberg, bei der Göttin der Schönheit, der Liebeshingabe ~~der Freude~~ und alles dessen, was ~~im ewigen Freude bedürfet~~ das menschliche Herz begehrt. Ihr Reich erschliesst sich nur ~~den~~ verwegenen Naturen. Im Verlauf des ersten Bildes verlässt Tannhäuser Venus, nicht aus asketischer Entsagung, sondern weil er wie jeder Mensch dem Trieb nach Veränderung unterworfen ist. Er will sein Menschenschicksal erfüllen. Aus Wollust und tatlosem Geniessen sehnt er sich nach Tätigkeit und Schmerzen. Aber die Liebe hat sich ihm ~~noch~~ hier als höchstes ~~Welt~~ Lebensgesetz offenbart, ~~und er verehrt~~ Den Zauber der Venus (Gewalt) auch im Scheiden begeisterte Verehrung.

Im zweiten Bild es I.Aktes ist Tannhäuser ~~ins Menschenleben~~ auf die Erde zurückgekehrt. ~~Die Vergangenheit~~ Das Erdenleben scheint ihm nur noch ein wirrer Traum, ~~denn~~ Was er ist, das ist er ganz. Landgraf und Sänger der Wartburg wollen ihn wieder in ihren Kreis aufnehmen. Tannhäuser stimmt zu, als ihn Wolfram von Eschenbach mitteilt, dass des Landgrafen Tochter Elisabeth, deren Herz er einst durch seine Lieder gerührt hatte, ~~sich~~ seit seinem ~~Fernsein in Trübsal verzehrt.~~ Scheiden der Schwermut verfallen ist.

Im II.Akt scheint ihm das höchste Glück zuteil zu werden. Elisabeth ist das Geständnis ihrer Liebe entflohen. Sie ~~hat~~ soll sein, (werden) wenn er im bevorstehenden Sängerkriege ~~kampfe~~ Sieger bleibt, indem er durch sein Lied besser als ~~die~~ andere das Geheimnis der wahren Liebe offenbart. Die einseitig spirituelle Auffassung von der Liebe , die die übrigen Sänger vortragen, veranlasst ihn unter dem Beifall Elisabeths auch die geniessende Seite der Liebe zu preisen, ~~wodurch~~ damit provoziert er alle übrigen Sänger ~~auf den Kampfplatz ruft~~ heraus. In der steigenden Hitze des Wettstreits lässt sich Tannhäuser schliesslich dazu hinreissen, ~~seine Liebe zu~~ das Loblied der Venus ~~den entrüsteten Sängern ins Gesicht~~ zu singen. Elisabeth, der die Liebe einseitig als Wollust in ihrer tiefen Frömmigkeit wesensfremd ist, bricht das Herz bei dem Geständnis des Geliebten. Sie verzichtet auf jede Hoffnung und will zeitlebens für die Rettung seiner Seele beten. Erschüttert durch Elisabeths Beispiel lernt Tannhäuser die Tugend der Entsagung und begibt sich mit den deutschen Pilgern nach Rom, um "eines Engels Tränen zu versüssen." Er beschliesst voll aufrichtiger Reue beim Pabst Absolution von seinen Sünden zu erflehen. ~~Tannhäuser ist ein wesser Sterblicher.~~ Wie er mit ungestümer Leidenschaft mit Venus geniessen und Elisabeth lieben konnte, kann er jetzt, gewandelt durch ihr Beispiel, Befriedigung in Reue und Entsagung finden.

Während Tannhäuser noch in Rom ist, ~~finden~~ begegnen wir Elisabeth zu Beginn des dritten Aktes ~~Elisabeth betend~~ im Gebet für den, den sie zu lieben niemals aufgehört hat. Als die Pilger entsühnt aus Rom zurückkehren, ~~findet sie~~ ist Tannhäuser ~~aber~~ nicht unter ihnen. Elisabeth bittet die heilige Jungfrau, sie von dieser Erde zu


Wartburg.
Bankettsaal.
2601

Verlagsanstalt Carl Jagemann, Eisenach.

Lieber Hans, Wir sind wohl
noch lieber 18 Tage bis
Grüße aus dem Erzgebirge
Hauptquartier Otto Reuter
und Frau

Eisenach, d. 21. 7. 13.

22

Herrn Hans Schüler

z. Zt. Homburg v. d. Höhe
Ottiliensstr. 2

»Tannhäuser«

Die Gestalt von Wagners Tannhäuser versinnbildlicht den Trieb des Menschen nach irdischem Glück. Wir finden ihn bei Beginn des Werkes im Venusberg, bei der Göttin der Schönheit, der Freude und alles dessen, was im Leben Freude bedeutet. Ihr Reich erschließt sich nur den verwegenen Naturen. Im Verlauf des ersten Bildes verläßt Tannhäuser Venus, nicht aus asketischer Entsagung, sondern weil er wie jeder Mensch dem Trieb nach Veränderung unterworfen ist. Er will sein Menschenschicksal erfüllen. Aus Wollust und tatlosem Genießen sehnt er sich nach Tätigkeit und Schmerzen. Aber die Liebe hat sich ihm doch als höchstes Weltgesetz offenbart, und er bewahrt Venus auch im Scheiden begeisterte Verehrung. Im zweiten Bild des ersten Aktes ist Tannhäuser ins Menschenleben zurückgekehrt. Die Vergangenheit scheint ihm nur noch ein wirrer Traum, denn was er ist, das ist er ganz. Landgraf und Ritter der Wartburg wollen ihn wieder in ihren Kreis aufnehmen. Tannhäuser stimmt zu, als ihm Wolfram von Eschenbach mitteilt, daß des Landgrafen Tochter Elisabeth, deren Herz er einst durch seine Lieder gerührt hatte, sich seit seinem Fernsein in Trübsal verzehrt.

Im zweiten Akt scheint ihm das höchste Glück zuteil zu werden. Elisabeth ist das Geständnis ihrer Liebe entflohen. Sie ist sein, wenn er im bevorstehenden Sangeskampf der Ritter Sieger bleibt, indem er durch sein Lied besser als die anderen das Geheimnis der wahren Liebe offenbart. Die einseitig spirituelle Auffassung von der Liebe, die die anderen Sänger vertreten, veranlaßt ihn unter dem Beifall Elisabeths auch die genießende Seite der Liebe zu preisen, wodurch er alle übrigen Sänger auf den Kampfplan ruft. In der steigenden Hitze des Wettstreits läßt sich Tannhäuser schließlich dazu hinreißen, seine Liebe zu Venus den entrüsteten Sängern zu bekennen. Elisabeth, der die Liebe einseitig als Wollust in ihrer tiefen Frömmigkeit wesensfremd ist, bricht das Herz bei dem Geständnis des Geliebten. Sie verzichtet auf jede Hoffnung und will zeitlebens für die Rettung seiner Seele beten. Erschüttert durch Elisabeths Beispiel lernt Tannhäuser die Tugend der Entsagung und begibt sich mit den deutschen Pilgern nach Rom, um „eines Engels Tränen zu versüßen". Er beschließt voll aufrichtiger Reue beim Papst Absolution von seinen Sünden zu erflehen. Tannhäuser ist ein großer Cha-

Fortsetzung Seite 12

150 Jahre Theater in der Beckergrube

In neuer Inszenierung

TANNHÄUSER

und

Der Sängerkrieg auf Wartburg

Handlung in 3 Aufzügen von

Richard Wagner

Musikalische Leitung: Gotthold Ephraim Lessing. Inszenierung: Hans Schüler
Bühnengestaltung nach alten Tafelbildern und Wandteppichen: Paul Walter
Kostüme nach der Manesseschen Handschrift: Gerda Schulte
Choreographie des Venusberges: Wilmo Kamrath. Chöre: Folker Göthel

Hermann, Landgraf von Thüringen	Theodor Schlott
Tannhäuser	Walter Fritz
Wolfram von Eschenbach	Laszlo Rogatsy
Walther von der Vogelweide	Walter Jenckel
Biterolf	Walter Streckfuß
Heinrich der Schreiber	Eugen Siemsen
Reimer von Zweter	Georg Rehkemper
Elisabeth, Nichte des Landgrafen	Elfriede Wasserthal a. G.
Ein junger Hirt	Elisabeth Carol
Ritter, Edelfrauen, Knappen, ältere und jüngere Pilger	
Venus	Sonja Reschke
Gestalten im Gefolge der Venus	Ruth Keßler Gyp Schlicht Peter de Heer
Najaden, Bacchantinnen, Faune	

Pausen nach dem ersten und zweiten Akt

Technische Leitung: Hans Birr

Regieassistent: Hans-Helmuth Möhler

Schneiderei: Johannes Hartwig, Helene Kanski

Haartrachten: Martin und Gertrud Luther

Souffleuse: Elfriede Kursa-Seeler

Inspizient: Ricardo de Castro

rakter. Wie er mit ungestümer Leidenschaft mit Venus genießen und Elisabeth lieben konnte, kann er jetzt, gewandelt durch ihr Beispiel, Befriedigung in Reue und Entsagung finden.

Während Tannhäuser noch in Rom ist, begegnen wir zu Beginn des dritten Aktes Elisabeth betend für den, den sie zu lieben niemals aufgehört hat. Als die Pilger entsühnt aus Rom zurückkehren, findet sie Tannhäuser jedoch nicht unter den Begnadigten. Elisabeth bittet die heilige Jungfrau, sie von dieser Erde zu nehmen, um als heiliger Engel im Himmel für Tannhäusers Seelenheil flehen zu dürfen. Sie stirbt ohne zu wissen, ob ihr Gebet erhört und Tannhäuser gerettet ist. Er kehrt zurück und wir erfahren von ihm, daß der Papst sich geweigert hat, ihn seiner Sünden loszusprechen. Von Gottes Stellvertreter auf Erden verstoßen, will er verzweifelnd in den Venusberg zurück, um dort in dumpfer Wollust Vergessen zu suchen. Schon öffnet Venus dem Geliebten die Arme. Aber Wolfram von Eschenbach, der Elisabeth in entsagungsvoller Liebe und um ihretwillen Tannhäuser ergeben ist, hält ihn zurück und kündet ihm von Elisabeths Opfertod aus Liebe und Frömmigkeit. Erschüttert sinkt Tannhäuser an ihrem Sarge nieder. „Heilige Elisabeth, bete für mich", ruft er sterbend aus. Auch er stirbt ohne Gewißheit des Heils. Aber ein Wunder ist geschehen. Der Papst in Rom hatte dekretiert, daß Tannhäuser ebensowenig die göttliche Verzeihung finden werde, wie sich der Bischofsstab in seiner Hand je wieder mit frischem Grün schmücken werde. Und dieser tut es dennoch. Im Triumph über Gottes Gnade, die nichts Menschliches in Ewigkeit verdammt, tragen ihn junge Pilger herbei, den entsühnten Tannhäuser suchend. Der Verewigte hat Vergebung erlangt.

Zur Lübecker Neugestaltung des »Tannhäuser«

Das Theater ist kein Museum. Daher versuchen die Bühnen der Hansestadt Lübeck planmäßig die Meisterwerke des Opernspielplanes unter Wahrung ihrer geistigen und formalen Substanz aus unserem Zeitgefühl heraus neu zu gestalten. Nach „Entführung" und „Zauberflöte", nach „Traviata" und „Otello", nach „Rosenkavalier" und „Ariadne" sollen demnächst „Don Juan", „Der Freischütz", „Rigoletto", „Aida", „Bohème" und „Daphne" folgen. Eröffneten wir die vorige Spielzeit mit den „Meistersingern", beginnt die Jubiläumsspielzeit 1949/50 mit „Tannhäuser". Für die Aufführung verwenden wir die zweite Dresdener Fassung des Werkes, weil sie in ihrer

Fortsetzung Seite 14

rakter. Wie er mit ungestümer
beth lieben konnte, kann er
gung in Reue und Entsagung
Während Tannhäuser noch in
Aktes Elisabeth betend für de
Als die Pilger entsühnt aus Ro
nicht unter den Begnadigten.
dieser Erde zu nehmen, um a
Seelenheil flehen zu dürfen. S
und Tannhäuser gerettet ist. Er
der Papst sich geweigert hat,
Stellvertreter auf Erden versto
zurück, um dort in dumpfer
Venus dem Geliebten die Arm
beth in entsagungsvoller Liebe
hält ihn zurück und kündet ih
Frömmigkeit. Erschüttert sinkt
Elisabeth, bete für mich", ruft
heit des Heils. Aber ein Wun
dekretiert, daß Tannhäuser eb
werde, wie sich der Bischofsstab
schmücken werde. Und dieser
Gnade, die nichts Menschliche
Pilger herbei, den entsühnten
gebung erlangt.

Zur Lübecker Neugestaltu

Das Theater ist kein Museum.
Lübeck planmäßig die Meiste
ihrer geistigen und formalen S
zu gestalten. Nach „Entführung
„Otello", nach „Rosenkavalier
Juan", „Der Freischütz", „Rigole
gen. Eröffneten wir die vorige
die Jubiläumsspielzeit 1949/50
wenden wir die zweite Dresde

NATIONALTHEATER MANNHEIM

Arbeitsplan vom 15. September b

Vorst. Nr.	Datum	Veranstaltungen Großes Haus O.	A.	Titel	Besetzung	Veranstaltungen Kleines Haus O.	A.	Titel	Besetzung	Sonst. Veranstaltung. A.	Ort und Titel	Bühn A.
2	So 15. 9.	J 12	20.00 22.30	Wiederaufnahme Der Postillon von Lonjumeau Hesse - AR.: Schacht BD.: Momber, Kolb, Fischer S.		2 T 33	20.00 22.45	Aus Anlaß der „Tage der zeitgen. Kunst" Wiederaufnahme Das Tagebuch der Anne Frank Klein BD.: Dühse, Liebold G.		11.00	Besichtigung des Nationaltheaters Birr-Petersen	
3	K		20.00 22.15	Philemon u. Baukis AR.: Heyme BD.: Dühse,								9.00 10.00

dramaturgischen Deutlichkeit die erste Dresdener und in ihrer stilistischen Einheitlichkeit die Pariser Fassung übertrifft. Die landläufige Aufführungspraxis des Werkes ist ein bombastisch-sentimentaler rubato-Stil und eine süßlich-bürgerliche Romantik der Inszene. Ist es möglich, eine Form der Wiedergabe zu finden, die der Haltung unserer Zeit mehr entspricht und trotzdem der Partitur des Werkes gerecht wird? Die „Meistersinger" in der vorigen Spielzeit befreiten wir von dem Prunk des vorigen Jahrhunderts und dem Pathos der letzten Jahrzehnte, indem wir sie der Musik entsprechend als musikalisches Lustspiel aufführten, gerahmt in die Schwarzweißtechnik dürerscher Holzschnitte. Vielleicht finden wir, ohne dem Werk Gewalt anzutun, auch für „Tannhäuser" durch einen Schritt zurück einen gangbaren Weg in die Gegenwart. Angeregt durch Hoffmanns „Sängerkrieg" und Heines Romanze vom Tannhäuser und Frau Venus wandte sich Wagner selbst Quellen aus dem 13. und 14. Jahrhundert zu. „Zeigten sie mir doch das deutsche Mittelalter in einer prägnanten Farbe, von welcher ich bis dahin keine Ahnung erhalten hatte", schreibt Wagner in „Mein Leben". So entstand aus einer dichterischen Verschmelzung des Volksbuches vom Tannhäuser und Papst Urban und dem Gedicht vom Sängerturnier auf der Wartburg die Tannhäuserdichtung Wagners, die in der Verbindung mit seiner Musik etwas von jenem Geist der frommen Legende und formverhafteten Innerlichkeit atmet, wie er aus den Miniaturen der romantisch-frühgotischen Zeit zu uns spricht, und dem von uns heute erstrebten Kulturideal verwandt empfunden wird. Der realistischen Bewegtheit der Lübecker „Meistersinger" stellen wir daher in der „Tannhäuser"-Aufführung eine gewisse Statik gegenüber und suchen sie der herben Süße alter Heiligenbilder anzunähern, natürlich cum grano salis, ohne den Glanz der Wagnerschen Partitur zu beeinträchtigen. Die Musik bleibt überhaupt im ganzen und in ihren Einzelheiten oberstes Gesetz der Aufführung. Von diesen oder jenen szenischen oder Darstellungsvorschriften entfernen wir uns nur nach ernster Prüfung nicht aus Originalitätssucht, sondern im Bestreben, dem Werk zu dienen. Die Lösung unserer „Meistersinger" hat den größten Teil des Publikums überzeugt. Ob es beim „Tannhäuser" auch gelingt? Es ist ein Wagnis. Aber wir gehen grundsätzlich auch an jedes ältere Werk wie an eine Uraufführung heran. Denn auch für das Theater gilt das Faustwort: „Was du ererbt von deinen Vätern hast, erwirb es, um es zu besitzen."

Mitteilung Herrn Popelka !

in Richard Wagner's gesammelten Schriften Band 5 ist ein Aufsatz über die Aufführung des "Tannhäuser" . Daraus lassen sich ziemlich eindeutige Schlüsse ziehen über die Dresdner Aufführung des "Tannhäuser"

(zu bekommen bei der Volks- und Musikbücherei) oder (Schloßbücherei)

Lübeck. 10.11.49. 28

Willard Heinböhmer

Sehr verehrter lieber Herr Dr. Schüler

Sie wollen gütigst Nachsicht mit mir haben, wenn meine philologische Akribie mich weiter auf die Nachforschung nach dem Stab in des Papstes Hand hat insistieren lassen, obwohl es für Ihre bedeutsame Fusionierung nicht sehr bedeutsam ist.

Ich habe mich also an eine theologische „Autorität" gewandt, an meinen Freund den Professor Hans Barion, o. Professor der katholischen Theologie und Kirchenrechtler. Er schreibt mir zu meiner Anfrage folgendes:

„Wenn Wagner nicht intuitivisherweise annahm, dass auch der Papst einen Stab wie die Bischöfe habe, müsste es sich um das sog. Pedum rectum handeln, also nur den von Ihnen ganz richtig gezeichneten geraden Stab mit griechischem Kreuz an der Spitze".

Pius XII trug bei Öffnung der heiligen Pforte 1950 graden Stab mit lateinischem Kreuz

Ich habe inzwischen beim Durchblättern des mir noch zur Verfügung gebliebenen, nicht sehr reichen Materials das pedum rectum auf zwei bekannteren Bildern gefunden, die Ihnen vielleicht zur Hand sind.
Stephan Lochner: Triptychon - Antonius Eremita, Papst Cornelius, Magdalena. (München, Pinakothek)
Der Papst hält das Pedum rectum in der r. Hand.
Meister von St. Severin. Ankunft d. h. Ursula in Rom. (Bonn, Provinzialmuseum) Der Papst hat das Pedum rectum, um die Ursula zu segnen, an den neben ihm stehenden Kardinal gegeben. —

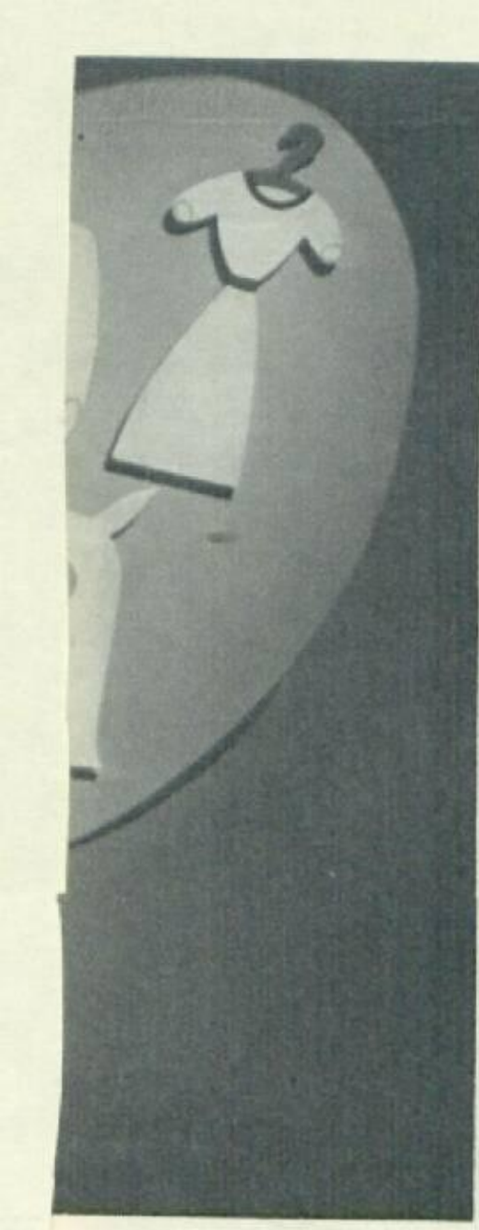
Ich hoffe, Ihre Erholung hat weiter gute Fortschritte gemacht.

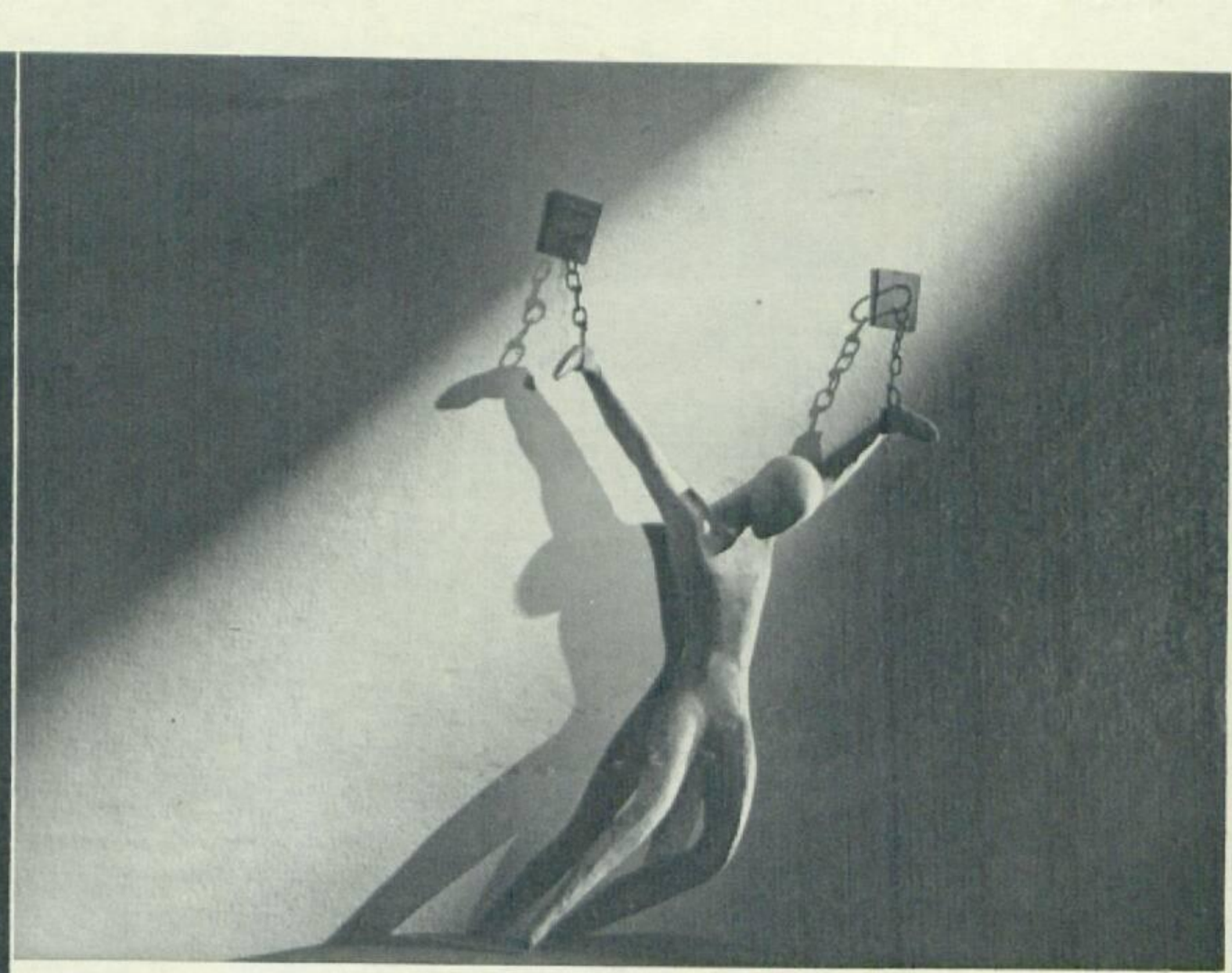
Übrigens befindet sich in dem November-heft des <Merkur> ein Aufsatz des Historikers Gerhard Ritter von der Universität Freiburg über die „aussenpolitischen Hoffnungen der Verschwörer vom 20.7.44", der Sie vielleicht wegen der Charakterisierung Gördelers interessieren wird. Ich stelle Ihnen das Heft gerne zur Verfügung.

Mit der Bitte Ihre Frau und Fräulein Schulte herzlich zu grüssen, bin ich mit den besten Wünschen und Grüssen für Sie selbst, denen sich mein Sohn ebenso wie für die Damen anschliesst

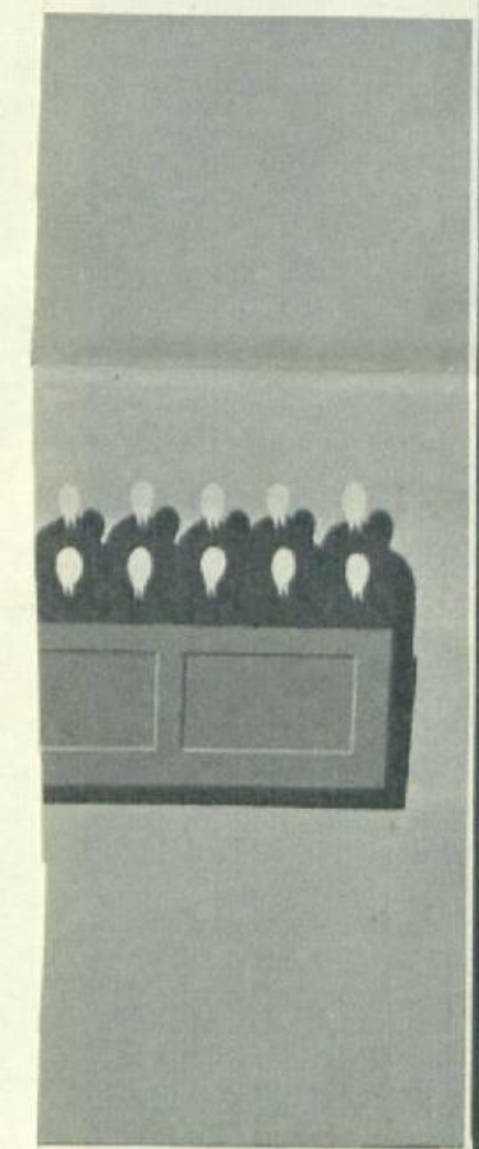
Ihr Gustav Steinbömer

Papst Pius XII. durchschreitet die Heilige Pforte von St. Peter. Sie wurde für das Heilige Jahr 1950 feierlich geöffnet.

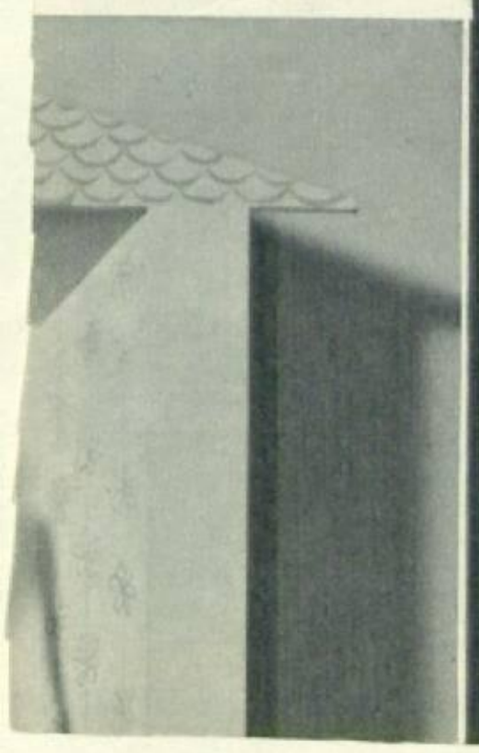


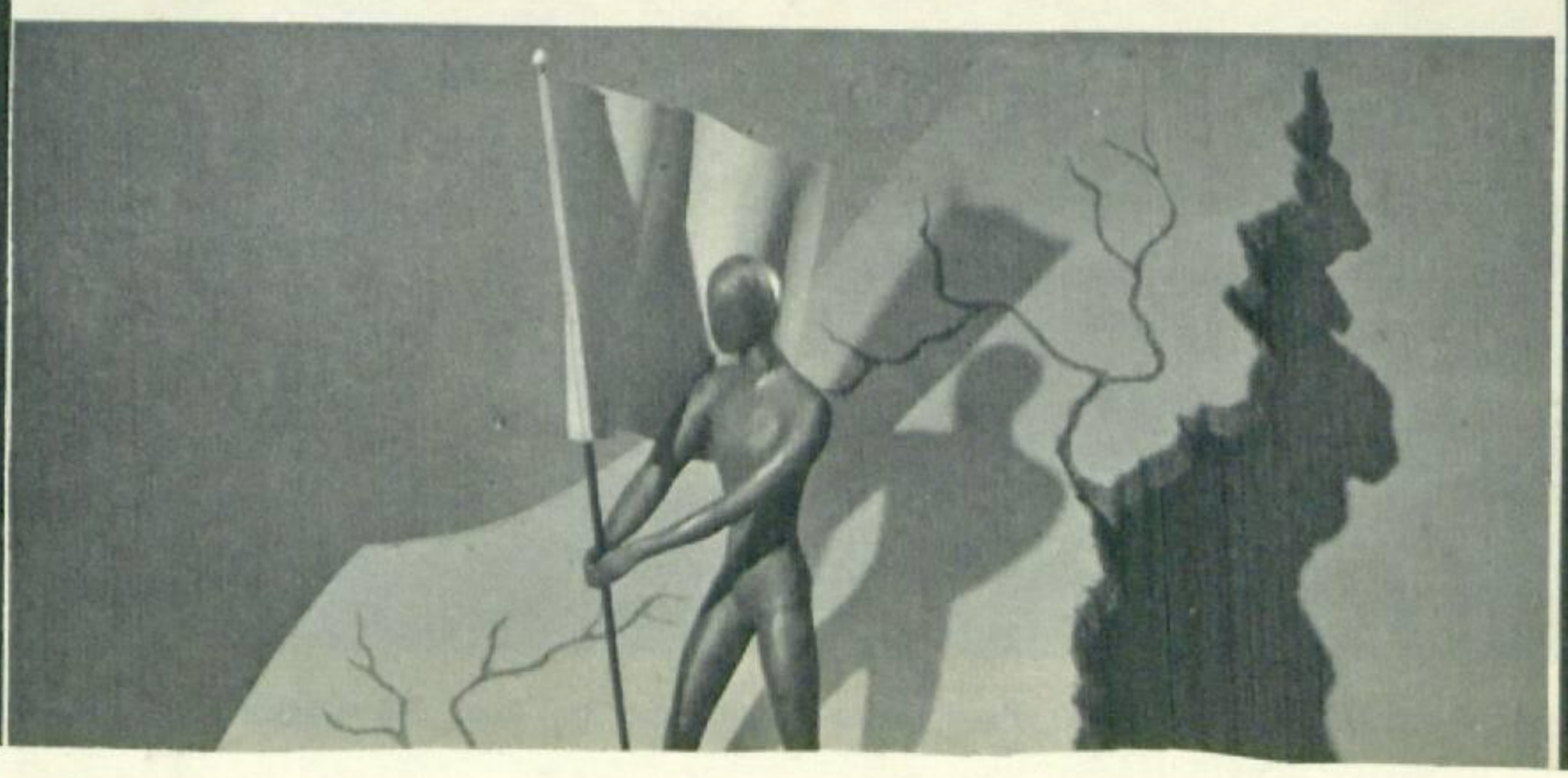


9



10





Reichsausgabe der Frankfurter Zeitung

„Tannhäuser" in Bayreuth.

Besprochen von **Bernhard Diebold.**

Bayreuth, 22. Juli 1930.

Die erste Sensation dieses Festspieljahres ist der Dirigent Toscanini. Die zweite Sensation ist: die nach vierundzwanzigjähriger Pause erfolgte Wiederaufnahme des „Tannhäuser", der sonst hier keine Stätte hat. Denn Bayreuth ist von Wagner geschaffen worden, um hier den Stil der Spätwerke musterhaft zur Geltung zu bringen; und namentlich um für die unalltäglichen Bühnenphänomene einer viertägigen „Ring"-Aufführung und des sakralen „Parsifal" fern von der Großstadt ein Asyl der Andacht zu schaffen. „Tannhäuser" hatte mit seiner populären Schlagkraft diese Losgelöstheit vom üblichen Stadttheater nicht so nötig. In der späteren Pariser Bearbeitung entstanden schon bedeutendere Ansprüche an den Regisseur und Tanzmeister des neuen „Bacchanals". Bayreuth hatte hier nachzuholen.

Der Venusberg war stets die schwache Seite der früheren Szenik. Aber was bewältigte die heutige Bühnentechnik und Tanzkunst nicht — gerade im Bereiche der Venus? Also Bayreuth schließt sich den farbigen Vorbildern des Pariser Tannhäuser von Frankfurt und Berlin an; und leistet sich als wesentlichen Durchbruch durch traditionelle Vorurteile den Choreographen Rudolf von Laban mit eigenen und Folkwang-Leuten. Siegfried Wagner als Regisseur, Curt Söhnlein als Szeniker und die dem Haus Wahnfried verwandte Daniela Thode als Kostümiere bemühen sich mit Glück um eine zeitgemäße Erotik im Hörselberg; und eine sehr buntbewegte Festversammlung auf der tugendhaften Wartburg. Hier, in der unbekümmert theatralischen Polonaise des Einzugs der Gäste und in der hochdramatischen Gruppenbildung des Chorfinales, gipfelte die Spielleistung der Regie — nicht in Labans Bacchanal, wo weniger in Linien getanzt als in Sprüngen geturnt wird. Ich sage nichts gegen die Saltos der Faune, denen ein wildes Impromptu zu gönnen ist. Aber bei Laban geht es immer mehr staccato als legato; und daher überwältigt die Gymnastik die Grazie. Aber die Venus liebt weniger die Wege zur Kraft als die zur Schönheit.

*

Das Reich der Tugend gelingt im „Tannhäuser" immer besser als das Reich des Lasters, für das der Held so schöne Töne findet. Der „Tannhäuser" als Tragödie steht heute an der Grenze der Lächerlichkeit, weil wir das Fleisch mit bestem Willen nicht mehr als Todsünde buchen können. Der Geist zum Fleisch ist willig. Und doch greift die tragische Spannung zwischen Venus und Elisabeth immer wieder an die Nerven... Man darf es nie vergessen: die „Tugend" ist das Ferment und soziale Bindemittel dieser ganzen feudalen Rittergesellschaft. Schafft einer da die Tugend ab, so fürchtet diese Gesellschaft für ihre kulturelle Existenz. Jede Zeit braucht ihre Art von „Tugend". Die heutige Tugend ist z. B. die Kapitalgläubigkeit. Schreit einer mitten in einer Hochburg der Finanz und Industrie ein kräftiges „Nieder mit dem Kapitalismus!" — mitten in die Generalversammlung —, so ginge es ihm genau so wie dem Tannhäuser auf der Wartburg. Hochburg hin — Wartburg her. Die Gesellschaft braucht zu jeder Zeit die ihr gemäße Tugend. Was einst als Venusberg in Schrecken setzte, heißt heute Moskau u. dgl.

Dieser Tannhäuser ist also für diese Wartburg-Christin eine hochgefährliche Nummer. Gewiß ist sein Vergehen menschlich. (Auch ein Moskowiter kann von gewissen Kreisen „menschlich entschuldigt" werden.) Zur menschlichen Rechtfertigung ist aber nicht das Gesetz der Bourgoisie da, sondern die Gnade. Von der Gnade ahnt der fluchende Papst in Rom nichts und noch weniger die sittlich empörte Bourgeoisie in ihren kirchlich sanktionierten Ehebetten. Die Gnade hat allein die Erscheinung der durch Gott hindurch von Mensch zum Menschen Liebenden. Das ist die Heilige — das ist Elisabeth. Man braucht es gar nicht nur katholisch aufzufassen. In einer Liebe ohne soziologische Rücksichten auf die bourgeoise Gesamtexistenz wird sich die Gnade verklären: wird „der Mensch" erscheinen. Ecce homo. Wagner überläßt weder dem Tugendbund noch der Venus die poetische Gerechtigkeit. Nur die Heilige erhält ihr Ueber-Recht. Venus versinkt. Der Papst ist schwer blamiert und kompromittiert. Der an Moral vertrocknete Stab blüht in frischem Grün. Die Bourgoisie plus Papst hat mal wieder was dazugelernt. Und Tannhäuser, zwischen Fleischlichkeit und Geistlichkeit getrieben wie ein jeglicher Mensch — er ist „erlöst". So seh' ich's. So ist das Tugend-Drama ein Menschen-Drama.

*

In seinem großartigen Kontrast von feuerroter Lust und mönchischer Choral-Moral ist der „Tannhäuser" das sinnlichste, fleischlichste und dramatisch bewegteste der Wagner-Dramen. Die große Schwierigkeit ist diese: daß der bourgeoisen Tugend-Masse nur der eine Sündenbock Tannhäuser gegenübersteht — allerdings vermittelnd unterstützt durch die Heilige. Der Venusberg als Wartburggegenspieler ist im ersten Akt verrauscht; er steht seinem Sänger nicht bei beim großen Match der Tugend und Gesänge. Es ist ein feiner Zug des Spielleiters Siegfried Wagner, mitten im Festesglanz der Wartburg auf einmal die Szene magisch zu verfinstern, als Tannhäuser im Präludieren sich im Geiste (und im Fleische) für einige Takte in den Venusberg begibt — einige Takte von Wagners Pariser musik, die den harmlosen Tugend-Singsang stilistisch sprengen. Die Dämonen des Eros steigen für einen Augenblick herauf durch die Steinplatten der Wartburghalle. Das Unheil wird ersungen. Ein gewaltiges Finale der empörten Moraliker macht Chor-Drama. Sie singen in sehr geschickten Einzelgruppen so präzise und schauspielerisch erregt je wie ein Mann. Der Chor-Meister Hugo Rüdel verdient in diesem Sängerkrieg (die Chöre am Schluß mit eingerechnet — Einsatz der jungen Pilger) den goldenen Lorbeer.

*

Nun Toscanini. Sein Verdienst heißt Klarheit. Sein unerhörtes Können ist die „Zeichnung". Er zieht (wie ein Klassiker) Linien; er streicht keine Farbstriche. Man hört die zweiten und dritten Stimmen unter der Hauptlinie. Man sieht der klingenden Partitur ins Eingeweide. Glasklar. Ein musikalisches Röntgenbild. Daher wenig romantisch, trotz der dramatisch hochgetriebenen Einleitung des dritten Aktes. Daher wenig bewegt, trotz (Ouvertüren-Anfang) der prachtvollen Verlangsamung der Triolen vor Einsatz der Bläser des Pilgerchors. Die Tannhäuser-Romanze der Ouvertüre wird mit so viel Maß konzertiert, daß der erotische Sinn lahm an den Seiten bammelt. Das Konzertmäßige herrscht vor: es gelingt der Einzugsmarsch als prachtvoll gesteigertes Konzertstück. Aber die Soli werden nicht dramatisch vom Orchester aufgereizt. Sondern in den Ensembles verbindet sich am ehesten die Leidenschaft mit der mesure. Im Vorspiel des dritten und in den Finali des ersten und zweiten Aktes kommt Toscanini am stärksten heraus. Der vielstimmige Aufruf „Kehr wieder, Heinrich", steigert sich in allmählichster Erhebung bis zu dem Punkte, wo der Solist Tannhäuser nun die solistische „Antiphonie" entgegenzuschleudern hätte: „Zu ihr, zu ihr — o führet mich zu ihr!"... Aber da trat der ganz große Versager dieser an sich herrlichen Aufführung in Szene: die junge Entdeckung Bayreuths, der ungarische Sänger Sigismund Pilinszky — versehen mit einer wenig kräftigen und oft kehligen Stimme; ein Sänger ohne szenische Sinnlichkeit der Geste; ohne den Ausdruck einer mimischen Sprach-Betonung; ohne jeden Nerv und ohne jede Ader für den Repräsentanten chaotischer Venuswelt auf dieser ach so tugendhaften Erde. In der Wartburg ist sein Platz, ein braver Ritter! Nicht da unten in der rosigen Grotte, wo die sinnlich-weiche und doch kraftvolle Stimme der mit schönstem Temperament des Spiels begabten (wenn auch noch nicht vollendeten) Ruth Jost-Arden als Venus lockt.

*

Also wir erlebten „Tannhäuser" ohne Tannhäuser — wie man einst früher den „Hamlet" ohne Hamlet spielte. Es bleibt genug und übergenug zu einem satten Theaterabend. Ivar Andresen als Landgraf, weniger ein Darsteller und Melodiker als ein Organ von unerhörter Wucht. Nun die beiden Darsteller, die die Vollendung streiften: Herbert Janssen, mit massigem und doch zart gezogenem Bariton: ein sehr männlicher Wolfram; ein Spieler, der aus der Situation heraus schauspielerische Kraft gewinnt. Und dann als die Protagonistin des Dramas und der Darstellung: Maria Müller als Elisabeth. Ihre Lyrik (z. B. im Gebet) wird sicher von einer Lotte Lehmann übertroffen an gesanglicher Abrundung und Gepflegtheit des Tons. Aber die leidenschaftliche Führung des Chor-Finales im zweiten Akt, ihre tonale Sicherheit und spielerische Hingabe war begeisternd. Seit der Berliner Aufführung vom letzten Herbst, ist ihre Kraft gewachsen; das Format ausgeweitet. Mit ihrem Sopran siegte der Bayreuther „Tannhäuser" über seinen verfehlten Tenor.

Toscanini dirigiert morgen den „Tristan". Hier wird seine Hauptleistung erwartet. Seinem „Tannhäuser" fehlt die sinnliche Jugend. Für diese Oper braucht es eher ein wenig Maßlosigkeit als ein Zuviel des Maßes.

Die Dresdener Tannhäuser-Inszenierung.

Ein Beitrag zur Wagner-Erneuerung.

(Von unserem Dresdner Mitarbeiter.)

Dresden, 6. September.

In dem trüben Kapitel der Spielplanfrage unserer Staatsoper eine Tat: eine Neuinszenierung und musikalische Neueinstudierung von Richard Wagners Tannhäuser, der an derselben Stätte am 19. Oktober 1845 die Uraufführung mit Tichatschek als Tannhäuser, Johanna Wagner als Elisabeth, Schröder-Devrient als Venus, Mitterwurzer als Wolfram erlebte. Unter v. Schuch sahen wir hier die 500. Wiederholung des Werkes mit Fritz Vogelstroms ergreifendem Tannhäuser, mit Eva von der Osten als Elisabeth, Helena Forti als Venus, Walter Soomer als Wolfram. Und nun weht der Zeitgeist in das Werk und brachte eine Neugestaltung, die aus dem Geiste künstlerischer Tradition und modernem Zeitempfinden geboren wurde, einen Beitrag zum „Falle Wagner" und der Erneuerung seines Werkes, der allerdings deutlich von den mißglückten und übertriebenen Stilforderungen modernster Wagner-Reformer abrückte. Nirgends rührte man an Grundforderungen des Werkes. Das musikdramatische Erlebnis mit einer sinnvollen szenischen Gestaltung wurde durch eine neue Bühnenform in unerhörter Eindringlichkeit gesteigert.

Die szenische Gestaltung war schon an sich ein Erlebnis. Professor Otto Altenkirch schuf die Dekorationen. Er ist der geborene Theatermaler, der aus dem Geiste der Handlung heraus die Stimmungsbilder festhält. Die Frühlingslandschaft im 1. Akt und die Herbstlandschaft der Wartburg im 3. Akt sind von seltener Stimmungskraft. Hier hellaufklingende Freude, Sonne und Jubel über neuerblühtem Liebesglück des wiedergefundenen Sängers, dort die stille Wehmut des Herbstes, Rauhreif über junger Liebe, die Tragik über allem Unzulänglichen. Letzter Sinn einer beseelten Szene: Handlung, Szenerie, Beleuchtung, Musik verschmolzen zu einem Klang, der von der lebendig gewordenen Szene ausstrahlt und sich zum Raumgefühl weitet. Und mitten drin unser pulsendes Herz. Nicht so aus der Handlung geboren war der 1. Akt, der etwas nüchterne Venusberg. Inmitten der Szene die etwas seltsame Lagerstatt, auf der Frau Venus und Tannhäuser gemeinsam ruhten. Auch eine Lösung in der Frage, ob Tannhäuser oder Frau Venus auf dem Venusruhebett liegen soll! Aber von dieser harten Ruhestatt auf den Gesamtaufenthalt „in Tagen und Monden" Tannhäusers geschlossen, versteht man die Aufkündigung Tannhäusers an Frau Venus. Der 2. Akt zeigte in einer feingegliederten Halle eine fabelhafte Beherrschung der Massen. Man fühlte hier besonders, wie die durch Karl Pembaur studierten, besser „gelebten" Chöre, die wir noch nie so eindringlich vernommen, die Handlung gipfelten. Daß man den Landgrafen mit Elisabeth das Empfangszeremoniell nicht abnehmen ließ, ist gewiß gegen die Vorschriften Wagners, aber begründet im Sinne einer flutenden Handlung. der 3. Akt stellte das Marienbild in den Mittelpunkt der Szene, die betende Elisabeth, den Mittlergedanken. Ergreifend wie in dieser Bühnenform der Kern des Werkes ins Licht trat, wie der 3. Akt musikalisch-plastisch gewann. Der Bühnenraum wurde Mitträger der Handlung. Ein mutiger, künstlerischer Vorstoß, der das Seelisch-Menschliche über die klingende Musik hinaus in plastisch-dekorativem Sinne zu einem einheitlichen Erlebnis werden ließ. Was würde Richard Wagner zu solchen Stimmungswundern sagen, die er anstrebte und doch mit den damaligen Mitteln nicht verwirklichen konnte? Auch das Licht wurde hier ein Träger der Handlung. In allem fühlte man den starken Willen einer universellen Regie. Dr. Otto Erhardt, der als Nachfolger Alois Moras verpflichtet wurde, gipfelte die Szenen. Man spürte seine Arbeit auch überraschend in der Dramaturgie des musikgewordenen Wortes. Stimmlicher Ausdruck mit dem orchestralen Klang, mit Dekoration und Licht zu einer Einheit gebunden. Ausdrucksspannung. Raumdichtung. Wir erlebten den 2. und 3. Akt des Tannhäusers durch die Verbundenheit einzelner künstlerischer Faktoren noch nie in solcher Gipfelung, in solcher überwältigenden Eindringlichkeit.

Von nicht zu übersehender Bedeutung war das Ballett von Frau Cleve von Petz, das die Illusion der mythischen Welt im Venusberge erhöhte. In der Pariser Oper erlebten wir im Vorjahre das große Bacchanale als Schaustück, das peinlich den Fluß des Dramas, die große Auseinandersetzung von Frau Venus mit Tannhäuser, hemmte. Es war üblicher Spitzentanz, ganz Selbstzweck, losgelöst von der Handlung, ohne jede Symbotik. Wie hier die Tanzgruppe die Handlung aufnahm, wie sie die Vorgänge deutete, sinngemäß im Hintergrund oder im Vordergrund auftrat, wie die Tanzgruppe verkörperter rhythmischer Ausdruck der Handlung wurde und Schreck und Sehnsucht, loderndes Begehren und Entsagen widerspiegelte, das war von feinem Erleben.

Die musikalische Leitung durch Generalmusikdirektor Fritz Busch brachte wie einst mit seinen „Meistersingern" in Bayreuth eine Ueberraschung. Man steht unter dem frischen Eindruck einer musikalischen Inspiration. Eigenwillige Tempoverschiebungen werden im Fluß der Handlung begründet. Und doch geht dieser Eindruck von seiner Einfühlungskunst aus. Das Geheimnis dieser beherrschten Führung, der die wundervollsten Pianissimi und Crescendi nur Mittel zum Zweck sind, liegt in der feinen Kunst begründet, wie er zu musikalischen Ausdrucksspannungen führt, wie er die einzelnen Instrumente in ihrem klanglichen Gehalt erfaßt, ineinanderfließen läßt oder sie aus dem Klang des Orchesters hebt. Im Geheimnis der Mischung von impressionistischem und expressionistischem musikalischen Ausdruck, von Konzentration und erleuchteten Impulsen, im Aufbau der musikalischen Architektur und im Durchbluten des musikalischen Erlebnisses liegt die überwältigende Eindringlichkeit dieses hinreißenden Dirigenten begründet.

Auch die Darstellung erlebten wir noch nie in solcher Geschlossenheit. Meta Seinemeyer als Elisabeth. Ergreifend in ihrer rührenden Schlichtheit. Nach der entscheidenden Szene im 2. Akt ganz fühlendes Weib, das „wissend" und reif zu ihrem Erlöserwerk wird. Wundervoll der Klang dieser aufblühenden Stimme, die aber ebenso die leisesten seelischen Regungen spiegelt, die in der großen Fürbitte für Tannhäuser letzte Innerlichkeit und Klangseligkeit wird. Kurt Taucher Tannhäuser temperamentvoll, strahlend in der Höhe, mit manch feinem individuellen Zug im Charakterbild. Voller Klangkraft. Manche Akzentuierung stört den Linienfluß. Sein Tannhäuser ist mehr Held als Venusritter und empfindender Mensch. Frau Eugenie Burkhardt als Venus gewaltig in der Stimme, mit festen Konturen, aber nicht von betörendem Stimmreiz. Sie kommt auf dem Wege der Reflexion zu einer glaubhaften Liebesgöttin. Paul Schöfflers Wolfram hat bedeutend gewonnen. Hier einen sich Schlichtheit und Edelmetall einer wundervollen Stimme. Ivar Andresen als Landgraf. Was dieser überragende Künstler durch die Größe und Weichheit seiner ausdrucksreichen Stimme und durch seine Darstellungskunst aus der geruhsamen Rolle machte, muß mit zu dem Bedeutendsten des Abends gezählt werden. Alle Künstler, wie aus einem Guß. Sie dienten dem Werk, ordneten sich unter oder führten, wie es der dramatische Fluß gebot. Eine musikalische Wiedergeburt. Kaum umstritten. Bewährte edle Tradition und kluge künstlerische Forderungen des Zeitgeistes durchdrangen sich und stützten und steigerten das Werk.

Johannes Reichelt.

Braunschweigische Landeszeitung

Landestheater.

RU 7

Zur Neuinszenierung von Richard Wagners „Tannhäuser".

Vom Landestheater wird uns geschrieben: Die Inszenierung der Wagnerschen Werke gehört seit langem zu den schwierigsten Problemen der Regiekunst überhaupt. Wagner selbst, der als größter Revolutionär auf musikdramatischem Gebiete angesprochen werden kann, hat für die Epoche seiner Schaffenszeit auch der Regie so urgewaltige Aufgaben gestellt, daß beispielsweise vom Jahre 1876 an bis auf den gegenwärtigen Tag das eigentliche Nibelungen-Inszenierungs-Problem noch nicht als endgültig gelöst betrachtet werden kann. Wie das Schauspiel durch Stilbühne und Herauslösung des gesprochenen Wortes aus der Szene die tiefere Bedeutung eines Werkes erfassen will, so hat die moderne Opernregie sich auch eingehend mit der Neuinszenierung Wagnerscher Werke befaßt. Man darf nicht verkennen, daß Wagner in seinen älteren Werken („Rienzi" bis „Lohengrin") insofern noch im Stile der alten Opern befangen war, als er auf große Finales, Einzugsmärsche, Brautzüge usw. nicht verzichtete. Die alte Regie hat dann auch gerade diese, aus der alten Oper hergeleiteten Musiknummern mit einer pomphaften Ausführung umgeben. In neuester Zeit setzt sich dagegen die klassische Forderung „edle Einfalt und stille Größe" durch und bedingt damit ein bewußtes Abweichen von der Tradition. Die mystische Legende des „Tannhäuser" wird im Venusberg schon dadurch mehr in den Vordergrund gerückt, daß in der Pariser Bearbeitung die Gestalt der Venus stärker in Erscheinung tritt und zum Gegenpol der Elisabeth wird. Daß man sich bei einer Neuinszenierung des „Tannhäuser" von der Pariser Ballett-Tradition freimacht, ist selbstverständlich, wenn man Wert auf das Symbol legt. Im zweiten Akt, der, an den meisten deutschen Bühnen, in dem großen Bankettsaal spielt, ist das dramatische Schwergewicht auf den Sängerkrieg und somit auf die „Sängerlaube", verlegt. Der dritte Akt ist rein symbolisch gedeutet: „Der Sieg des Kreuzes" (das Opfer der heiligen Elisabeth) über die „Sinnenlust" (Venus). Diese Szene spielt daher nicht mehr am Fuße der Wartburg und Elisabeths Leiche wird nicht mehr auf die Bühne getragen, sondern raum- und gewissermaßen zeitlos ist der ganze Aufbau legendär behandelt.

*

Wie bereits bekannt gegeben, beginnt die diesjährige Spielzeit des Landestheaters am Sonntag, 23. August. Die von der Intendantur geplanten Morgenfeiern nehmen an diesem Tage vormittags 11.30 Uhr mit einer Ibsen gewidmeten Feier ihren Anfang. Die Preise für diese Feiern sind derart niedrig gehalten, (0,50 bis 1,50 Mark), daß allen Schichten der Bevölkerung Gelegenheit zum Besuch geboten ist. Abends 6.30 Uhr zum ersten Male „Tannhäuser und der Sängerkrieg auf der Wartburg" in der Pariser Fassung. Inszenierung und Spielleitung Dr. Neubeck, musikalische Leitung Franz Mikorey. Beschäftigt sind die Damen Margarethe Wallas (Elisabeth), Klara Kleppe (Venus), Ruth Schneider (Hirtenknabe), die Herren Wahle (Tannhäuser), Kammersänger Eck (Landgraf), Dr. Lorenzi (Wolfram), Stieber (Walther), Ganther (Heinrich), Eckner (Bitterolf), Gütte (Reimar). Die Dekorationen sind unter Oberleitung der Herren Hoppmann und Gebhardt im Atelier des Landestheaters angefertigt. Die Einstudierung des großen Bacchanals hat die Balletimeisterin Frau Schlager.