

**Friedrich Geiger, Tobias Reichard: „Psychologie der Volksseele“. Rienzi und die Inszenierung der Masse, in: *Schwerpunkt Rienzi, wagnerspectrum* 2/2015, 115-136.**

**Friedrich Geiger, Tobias Reichard: „Psychologie der Volksseele“. Rienzi und die Inszenierung der Masse, in: *Schwerpunkt Rienzi, wagnerspectrum* 2/2015, 115-136.**

# wagnerspectrum

Herausgegeben von

Udo Bermbach (Universität Hamburg),

Dieter Borchmeyer (Universität Heidelberg),

Sven Friedrich (Richard-Wagner-Stiftung / Nationalarchiv Bayreuth),

Hans-Joachim Hinrichsen (Universität Zürich),

Arne Stollberg (Humboldt-Universität zu Berlin),

Nicholas Vazsonyi (University of South Carolina, Columbia USA)

Wissenschaftlicher Beirat:

Celia Applegate, USA; Werner Breig, Deutschland;

Hermann Danuser, Deutschland; Sieghart Döhring, Deutschland;

Saul Friedländer, Israel/USA; Thomas Grey, USA;

Ulrich Konrad, Deutschland; Gundula Kreuzer, USA;

Hannu Salmi, Finnland; Hans Rudolf Veget, USA;

Egon Voss, Deutschland.

# wagnerspectrum

Heft 2 / 2015

11. Jahrgang

Schwerpunkt

Rienzi

Königshausen & Neumann

*Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek*

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

© Verlag Königshausen & Neumann GmbH, Würzburg 2015

Gedruckt auf säurefreiem, alterungsbeständigem Papier

Umschlag: skh-softics / coverart

Umschlagabbildung: Joseph Tichatschek als Rienzi in der Dresdner Uraufführung 1842, Finale des III. Aktes; Ausschnitt aus einem Aquarell von Ernst Polycarp Freiherr von Leyser nach einer Zeichnung von Ernst Laddey (um 1843)

Redaktion: Arne Stollberg, Christian Schaper

Redaktionelle Mitarbeit: Lukas Michaelis, Jonas Reichert

Bindung: bonitasprint GmbH, Würzburg

Alle Rechte vorbehalten

Dieses Werk, einschließlich aller seiner Teile, ist urheberrechtlich geschützt.

Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Printed in Germany

ISBN 978-3-8260-5867-7

[www.koenigshausen-neumann.de](http://www.koenigshausen-neumann.de)

[www.libri.de](http://www.libri.de)

[www.buchhandel.de](http://www.buchhandel.de)

[www.buchkatalog.de](http://www.buchkatalog.de)

Bayerische  
Staatsbibliothek  
München

15 14 13

## „Psychologie der Volksseele“ *Rienzi* und die Inszenierung der Masse

Friedrich Geiger und Tobias Reichard

### I

Die These, Richard Wagner habe in seinen Werken und Schriften bestimmte Charakteristika späterer faschistischer Regime vorweggenommen, fand bekanntlich schon früh namhafte Fürsprecher. Thomas Mann prägte wenige Jahre nach Kriegsende die Formel, es sei „viel ‚Hitler‘ in Wagner“.<sup>1</sup> Spätere Autorinnen und Autoren formten diesen Gedanken dahingehend um, dass Wagner geradezu als politisch-ideologischer Lehrmeister Hitlers betrachtet werden könne, bis hin zu der Annahme, dieser habe als „Vollstrecker“ verwirklicht, was jener als „Prophet“ vorgedacht habe.<sup>2</sup>

Dass bei dieser Diskussion bevorzugt *Rienzi* ins Spiel kam, liegt nahe angesichts eines Sujets, das in der Tat frappierende Parallelen zu den Lebenswegen und Herrschaftsformen Hitlers oder Mussolinis aufweist. Theodor W. Adorno sprach deshalb von „Existentialien des Faschismus“, die in *Rienzi* angelegt seien.<sup>3</sup> Dass Hitler selbst sich nach dem Zeugnis seines Jugendfreundes August Kubizek mit *Rienzi* stark identifizierte,<sup>4</sup> führte in der Forschung zu einer Konzentration auf *Rienzi* als modellhafte Führerfigur. So wurde das Werk in Anlehnung an Max Weber als

---

<sup>1</sup> Thomas Mann, Wagner und kein Ende. An Emil Preetorius (1949), in: ders., *Ausgewählte Essays in drei Bänden*, Bd. 3: *Schriften über Musik und Philosophie*, hrsg. von Hermann Kurzke, Frankfurt am Main 1982, S. 143–145, hier S. 143.

<sup>2</sup> Joachim Köhler, *Wagners Hitler: Der Prophet und sein Vollstrecker*, München 1997.

<sup>3</sup> Theodor W. Adorno, *Versuch über Wagner*, in: ders., *Die musikalischen Monographien* (Gesammelte Schriften, Bd. 13), Frankfurt am Main 1971, S. 7–148, hier S. 13.

<sup>4</sup> August Kubizek, *Adolf Hitler. Mein Jugendfreund*, Graz etc. 1953, S. 6. Zum Quellenwert der Memoiren Kubizeks vgl. die Einschätzung bei Brigitte Hamann, *Hitlers Wien. Lehrjahre eines Diktators*, München 1996, S. 80. Kubizeks Überlieferung wird auch von anderer Seite bestätigt; vgl. Henry Picker, *Hitlers Tischgespräche im Führerhauptquartier*, Stuttgart 1976, S. 95. Skeptisch zeigt sich hingegen Jonas Karlsson, „In that hour it began? Hitler, *Rienzi*, and the Trustworthiness of August Kubizek’s *The Young Hitler I Knew*“, in: *The Wagner Journal* 6 (2012), H. 2, S. 33–47.

Inszenierung von charismatischer Herrschaft gedeutet<sup>5</sup> und der Volkstribun geradezu als „Blaupause für einen faschistischen Überpolitiker“ begriffen.<sup>6</sup>

Allerdings drängt sich dann die Frage auf, weshalb das Stück, trotz seiner zunächst durchaus erfolgreichen Bühnenkarriere, beispielsweise unter Mussolini nicht die geringste Rolle spielte. Nach der italienischen Erstaufführung des *Rienzi* am 15. März 1874 im Teatro La Fenice in Venedig wurde die Oper bis zum 10. Dezember 1895 insgesamt 46 Mal gegeben und lag damit, wenn auch weit hinter *Lohengrin* und *Tannhäuser*, auf dem fünften Rang der am häufigsten aufgeführten Wagner-Opern in Italien.<sup>7</sup> Gleichwohl erlebte das Werk zwischen 1871 und 1915 nur fünf Neuinszenierungen und rangierte nur mehr auf dem letzten Platz aller auf italienischen Bühnen inszenierten Wagner-Opern.<sup>8</sup> Nachdem die erste große Welle der Wagner-Begeisterung in Italien nach dem Ersten Weltkrieg verebbt war, sank auch das Interesse an *Rienzi* merklich, so dass für den gesamten Zeitraum zwischen 1919 und 1971 lediglich vier Neuinszenierungen zu verzeichnen sind. Es verwundert daher auch nicht, dass es – anders als gelegentlich behauptet – keinen einzigen tragfähigen Beleg für eine Affinität Mussolinis zum Wagnerschen *Rienzi* (wie auch zum historischen Rienzo) gibt:<sup>9</sup> Zeit seines Lebens sollte Mussolini nie Gelegenheit

<sup>5</sup> Udo Bermbach, „Blühendes Leid“. *Politik und Gesellschaft in Richard Wagners Musikdramen*, Stuttgart etc. 2003, S. 56–67.

<sup>6</sup> David Huckvale, *Rienzi's Reich*. Bulwer-Lytton, Wagner and the Great Dictators, in: *Wagner* 19 (1998), H. 3, S. 103–116, insb. S. 107–110.

<sup>7</sup> Die statistischen Angaben stammen aus Ute Jung, *Die Rezeption der Kunst Richard Wagners in Italien* (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, Bd. 35), Regensburg 1974, S. 183–187; demnach waren die zehn häufigsten Wagner-Opern *Lohengrin* (861 Aufführungen), *Tannhäuser* (152), *Holländer* (62), *Walküre* (50), *Rienzi* (46), *Meistersinger* (25), *Tristan* (7), *Rheingold* (5), *Siegfried* (5) und *Götterdämmerung* (5).

<sup>8</sup> Vgl. ebenda. Die unterschiedliche Stellung der Oper erklärt sich aus dem Umstand, dass sie zwar nur an wenigen Theatern gespielt wurde, sich dafür aber relativ lange auf den Bühnen hielt; allein in Rom wurden 1880 zwölf Vorstellungen gegeben. Die Aufführungen fanden statt in Venedig, Teatro La Fenice (1874); Bologna, Teatro Comunale (1876); Florenz, Teatro della Pergola (1877); Rom, Teatro Politeama Romano (1880); Turin, Teatro Regio (1882); Mailand, Teatro Dal Verme (1884).

<sup>9</sup> Weder die *Opera omnia* noch die Mussolini-Biographik haben eine solche Ansicht bislang gestützt. Vgl. *Opera omnia di Benito Mussolini*, hrsg. von Edoardo und Duilio Susmel, Florenz 1951–1979; Renzo De Felice, *Mussolini*, Turin 1965–1997; anders hingegen bei Hans Rudolf Vaget, „Den liebe ich besonders“: Hitlers *Rienzi*, in: *wagnerspectrum* 5 (2009), H. 1, S. 129–149, hier S. 140. Vaget bezieht sich dabei auf Huckvale, *Rienzi's Reich*.

bekommen, *Rienzi* überhaupt zu sehen; keine einzige der Aufführungen fiel in die Zeit des Faschismus.<sup>10</sup>

Auch für kommunistische Volksführer schien *Rienzi* als Vorbild offenkundig nicht zu taugen, denn in Sowjetrussland lag der Fall ganz ähnlich. Nach der Spielzeit 1923/24 verschwand *Rienzi* vollständig von den großen Bühnen des Landes. Genau wie in Italien wurde die Oper nicht einmal zu Wagners 50. Todestag auf den Spielplan gesetzt, obwohl in beiden Ländern wie auch im übrigen Europa dieses Jubiläum aufwendig gefeiert wurde.<sup>11</sup> Die *Rienzi*-Rezeption in Deutschland stellte im Kreis der totalitären Staaten Europas folglich einen Sonderfall dar.

In Deutschland gehörte *Rienzi* schon zu Wagners Lebzeiten zu seinen erfolgreichsten Opern,<sup>12</sup> doch entwickelte sich die Aufführungsgeschichte regional höchst unterschiedlich. Während beispielsweise München sich erst 1871 an eine Inszenierung wagte, fand in Dresden nur zwei Jahre später schon die 100. Aufführung statt, 1908 die 200. Anders als in Dresden, wo die Oper nahezu ununterbrochen im Repertoire blieb, nahmen die übrigen deutschen Bühnen die Oper vor 1933 eher schubweise im Abstand von ungefähr zehn Jahren ins Programm auf. Einen ersten Höhepunkt im hier untersuchten Zeitraum erreichten die Aufführungen in den Jahren 1895/96, einen weiteren 1905–1908, dann wieder 1913–1917 und schließlich zwei aufeinanderfolgende um ca. 1923 und 1928–1930.

Eine Stichprobe unter den Aufführungszahlen in Deutschland veranschaulicht die Bühnenkarriere des *Rienzi* in den 1930er Jahren (Abbildung 1): Eine regelrechte „*Rienzi*-Renaissance“ nahm ihren Ausgang vom „Wagner-Jahr“ 1933, in dem nahezu alle großen Opernhäuser in den Spielzeiten 1932/33 und 1933/34 mit Neuinszenierungen aufwarteten.<sup>13</sup>

<sup>10</sup> Die Aufführungen zwischen 1919 und 1971 fanden statt in Turin (1. Februar 1963); Mailand, Teatro alla Scala (1964); Triest, Teatro Comunale (1967); Rom, Teatro dell'Opera (1969); vgl. Jung, *Die Rezeption der Kunst Richard Wagners in Italien*.

<sup>11</sup> Dazu grundlegend Dorothea Redepning, Von der „Verfälschung durch die Faschisten“ zur „Verwirklichung des Mythos“. Richard Wagner in der Stalin-Ära. Eine Dokumentation anhand der Tages- und Fachpresse, in: *Richard Wagner im Dritten Reich. Ein Schloss Elmau-Symposium*, hrsg. von Saul Friedländer und Jörn Rüsen, München 2000, S. 230–250, hier S. 230.

<sup>12</sup> John Deathridge, *Wagner's „Rienzi“: A Reappraisal Based on a Study of the Sketches and Drafts*, Oxford 1977, S. 9.

<sup>13</sup> Neu- und Erstinszenierungen 1932/33: Hannover, Stuttgart, Köln, Dresden, München, Berlin (Staatsoper), Teplitz-Schönau; 1933/34: Breslau, Königsberg, Krefeld, Görtz, Frankfurt am Main und Augsburg (Freilichtaufführung).

Diese Aufführungen scheinen in gewisser Weise Vorbildwirkung gehabt zu haben, so dass sich in der Saison 1935/36 auffallend viele kleinere Häuser eine Neuaufnahme leisteten.<sup>14</sup> Die Oper erfreute sich zu dieser Zeit einer solchen Beliebtheit beim Publikum, dass sie bei einer Umfrage unter den Abonnenten der Leipziger Oper im Sommer 1934 mit 223 von 1007 Stimmen zur meistgewünschten Oper der nächsten Zeit gewählt wurde – noch vor den *Meistersingern* (211), *Götterdämmerung* (175) und *Siegfried* (171).<sup>15</sup> Zugleich jedoch wird ab der Mitte der 1930er Jahre die Trendwende erkennbar, dass *Rienzi* immer seltener auf den Spielplan gesetzt wurde, bis das Stück zu Kriegszeiten mit lediglich fünf Aufführungen in Dresden und Berlin (Staatsoper) kaum noch ins Gewicht fiel. Nichtsdestoweniger lässt sich aus den Zahlen ebenfalls schließen, dass *Rienzi*, anders als *Die Feen* und *Das Liebesverbot* (mit wenigen Ausnahmen), nicht nur zu den Jubiläen gespielt wurde, sondern im Gegenteil an zahlreichen großen und kleinen Häusern für kurze Zeit ins Repertoire aufgenommen und in den Folgespielzeiten nach Neuinszenierungen wiederholt gegeben wurde.

Wie die Übersicht zeigt, führte Hitlers persönliche Vorliebe für *Rienzi* längerfristig offenbar nicht dazu, dass die Oper häufiger gespielt wurde – im Gegenteil: Nach einer Erfolgswelle ab 1933 ließ das Interesse in der zweiten Hälfte der 1930er Jahre rapide nach. Schon der Blick in die Aufführungstatistik legt daher nahe, dass die Beziehungen zwischen *Rienzi* und den Diktaturerfahrungen des 20. Jahrhunderts mit dem Führermodell allein nicht zu erfassen, sondern weitere Faktoren zu berücksichtigen sind, die auf charakteristische Weise ästhetische und politische Anteile verbinden. Was speziell die Person Hitlers betrifft, so hat vor kurzem Hans Rudolf Vaget die bisherige Sicht wesentlich erweitert und differenziert, indem er Hitlers *Rienzi*-Rezeption als eine stark subjektive Aneignung auf der Grundlage zeittypischer Wagner-Begeisterung beschrieb.<sup>16</sup> Darüber hinaus machte er auf einen der wichtigsten Belege für Hitlers Sicht auf *Rienzi* aufmerksam, einen Bericht des damaligen Leiters der Wirtschaftspolitischen Abteilung der NSDAP, Otto Wagener. Demzufolge habe Hitler aus dem Scheitern *Rienzis* die doppelte Lehre gezo-

<sup>14</sup> Neuinszenierungen in Kiel, Chemnitz, Rostock, Altenburg, Weimar, Freiburg im Breisgau und München.

<sup>15</sup> *Deutsches Bühnen-Jahrbuch* 3/52 (1934), S. 7.

<sup>16</sup> Vaget, „Den liebe ich besonders“, S. 149. Jonas Karlsson, „In that hour it began?“, der die Zuverlässigkeit von Kubizeks Aufzeichnungen in Zweifel zieht und daher Vaget fundamental kritisiert, schießt insofern über das Ziel hinaus, als dieser sich keineswegs ausschließlich auf Kubizek stützt.

gen, dass man seine Macht auf eine starke Partei gründen müsse und seine Feinde nicht verschonen dürfe.

Spielzeit	<i>Rienzi</i> -Auff. im Dt. Reich <sup>17</sup>	Wagner-Auff. im Dt. Reich <sup>18</sup>	Anteil	<i>Rienzi</i> in München	Wagner in München <sup>19</sup>	Anteil
1926/27	14	1772 (K)	0,8 %	0	63	0 %
1932/33	87	./.	./.	9	74	12,1 %
1933/34	89	./.	./.	3	67	4,5 %
1935/36	68	1607 (D)	4,2 %	6	73	8,2 %
1936/37	46	1515 (K) 1409 (D)	3,0 % 3,3 %	4	62	6,5 %
1942/43	5	1047 (K)	0,5 %	0	38	0 %

Abbildung 1  
*Rienzi*-Aufführungen im Deutschen Reich und in München zwischen 1926 und 1943

Anknüpfend an Vaget möchten wir im Folgenden einen dieser politisch-ästhetischen Faktoren herausarbeiten, der uns bislang in der Diskussion stark unterrepräsentiert erscheint, nämlich den Faktor ‚Masse‘. Die Vermutung, dass zwischen dem künstlerischen Einsatz großer Volksmengen in *Rienzi* und der spezifischen Massenästhetik des NS Verbindungen existieren könnten, liegt nahe, wurde bislang jedoch nicht gezielt verfolgt. Um hier einen ersten Eindruck zu gewinnen und Entwicklungen in den Blick zu bekommen, schien es uns im gegebenen Rahmen sinnvoll,

<sup>17</sup> Eigene Zählung der *Rienzi*-Aufführungen auf deutschen Bühnen gemäß dem *Deutschen Bühnenspielplan*.

<sup>18</sup> Vgl. Franz-Heinz Köhler, *Die Struktur der Spielpläne deutschsprachiger Opernbühnen von 1896 bis 1966. Eine statistische Analyse*, Koblenz 1968 und Boguslaw Drewniak, *Das Theater im NS-Staat. Szenarium deutscher Zeitgeschichte 1933–1945*, Düsseldorf 1983, S. 328f. Leider liegen zum „Wagner-Jahr“ 1933 keine reichsweiten Vergleichswerte vor. Es ist aber davon auszugehen, dass die *Rienzi*-Aufführungen auch auf Reichsebene überdurchschnittlich häufig waren (vgl. Anm. 13). Die unterschiedlichen Werte erklären sich aus der Zählung sämtlicher im Bühnenspielplan erfassten Opernhäuser bei Köhler (K) und lediglich der Bühnen im Deutschen Reich bei Drewniak (D).

<sup>19</sup> Vgl. Claudia Irion, *„Der Charakter des Spielplans bestimmt das Wesen des Theaters“*. *Die Bayerische Staatsoper in München zwischen 1918 und 1943* (Europäische Hochschulschriften, Bd. 36/275), Frankfurt am Main 2014, S. 219–298.

die Aufführungsgeschichte eines repräsentativen Opernhauses herauszugreifen. Wir konzentrieren uns daher auf die *Rienzi*-Aufführungen an der Münchner Staatsoper. Das Bayerische Hauptstaatsarchiv in München bewahrt heute mit den Intendanzakten des Nationaltheaters eine umfangreiche Sammlung an Rezensionen, die es erlauben, wesentliche Topoi der *Rienzi*-Rezeption über einen längeren Zeitraum zu verfolgen.<sup>20</sup> Zudem zeigt die Münchner Aufführungsgeschichte eine Tendenz, die sich durchaus mit anderen Bühnen vergleichen lässt.<sup>21</sup> Nachdem die Oper noch 1858 aufgrund religiöser Bedenken am Hoftheater abgelehnt wurde und 1871 zum ersten Mal ebendort aufgeführt worden war,<sup>22</sup> erlebte sie 1895 in der stark bearbeiteten Fassung von Cosima Wagner, Julius Kniese und Felix Mottl eine wirkungsvolle Neuinszenierung mit Richard Strauss als Dirigenten. Es schlossen sich Wiederaufnahmen und Neuinszenierungen in den Jahren bzw. Spielzeiten 1898, 1907/08, 1913 (Jubiläumszyklus), 1932/33 (Jubiläumszyklus und Festspiele) und den darauffolgenden Spielzeiten an. Die wohl wichtigste Aufführung während der NS-Zeit fand 1936 statt: Anlass war die Eröffnung der NS-Reichstheaterfestwoche in München in Anwesenheit Hitlers und zahlreicher NS-Prominenz. Da diese Aufführung reichsweit erhebliches mediales Interesse erregte,<sup>23</sup> erschließt sich zudem ein weites Panorama zeitgenössischer Wahrnehmungsmuster. Insgesamt wird deutlich, dass sich bestimmte Topoi bereits lange vor der Machtübergabe an die Nationalsozialisten entwickelten, nach 1933 jedoch derart nachhaltig vereinnahmt und aufgeladen wurden, dass Kontaminationen bis heute spürbar sind – so auch der Aspekt der ‚Masse‘, der über weite Strecken die Wahrnehmung, die Inszenierung und den Reiz der Oper ganz wesentlich bestimmt hat.

<sup>20</sup> Bayerisches Hauptstaatsarchiv München (BHStA), Intendanzakten der Bayerischen Staatsoper, Nr. 1153, 1154, 1155.

<sup>21</sup> Vgl. die Aufstellung der Wagner-Inszenierungen an den Opernhäusern in Rostock, München und Hamburg bei Michael Pietschmann, *Die Werke Richard Wagners am Rostocker Stadttheater in der Zeit von 1895 bis 1933 und deren Rezeption* (Edition Wissenschaft, Reihe Geschichte, Bd. 64), Magisterarbeit, Marburg 2001, S. 60f.

<sup>22</sup> Helmut Kirchmeyer, *Situationsgeschichte der Musikkritik und des musikalischen Preswesens in Deutschland. Dargestellt vom Ausgang des 18. bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts*, Teil 4: *Das zeitgenössische Wagner-Bild*, Bd. 1: *Wagner in Dresden* (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, Bd. 7), Regensburg 1972, S. 127.

<sup>23</sup> Es sind u.a. Rezensionen aus Berlin, Hamburg, Köln, Dortmund und Chemnitz nachweisbar.

## II

Das Konzept von *Rienzi* war von Anfang an von Wagners erklärtem Willen geprägt, die Grand opéra mit ihrer „musikalisch-massenhaften Leidenschaftlichkeit [...] nicht etwa bloß nachzuahmen, sondern, mit rückhaltsloser Verschwendung, nach allen ihren bisherigen Erscheinungen [...] zu überbieten“.<sup>24</sup> So schloss er auch an ihre großen Chorszenen und Massentableaus mit dem Ziel an, in diesem Punkt zumindest für deutsche Opernverhältnisse in eine neue Dimension vorzustoßen.<sup>25</sup>

Besonders aufschlussreich sind hierfür die Quellen im Vorfeld der Dresdner Uraufführung von 1842, die Wagner von Paris aus vorbereiten half, weshalb seine Intentionen außergewöhnlich gut dokumentiert sind. So verfasste der Komponist im Herbst 1841 ein „Promemoria“ mit detaillierten Hinweisen, die sich überwiegend auf den Chor beziehen.<sup>26</sup> Durchgängig ist die Tendenz zu erkennen, dem Publikum das Volk als möglichst große Menge vor Augen und Ohren zu führen. Schon bei der Introduction achtet Wagner peinlich darauf, dass durch die szenische Notwendigkeit, Orsinis und Colonnas jeweiliges Gefolge zu verkörpern, der verbleibende Volkschor nicht zu stark ausgedünnt wird – notfalls, so Wagner, seien „stumme Personen“ einzusetzen. „Zur Verstärkung des Volks-Chores“, so empfiehlt er weiter für den Schluss der Introduction, „können diejenigen Chorsänger, die als Nobili bereits abgetreten sind, in Bürgertracht sich wieder auf der Bühne einstellen“. Für das Finale des I. Aktes fordert Wagner für den „Chor des Volks: – Sämtlicher Gesangs-Chor“. Der Chor im Lateran hingegen sei zusätzlich durch den „Sänger-Chor der Kreuzschule“ vorzutragen, um nicht „die Kräfte zu sehr zersplittern“ zu lassen. Ähnliche Anweisungen gibt Wagner auch für das Finale des II. Aktes, die Introduction des III. und die Finalszenen des III., IV. und V. Aktes; stets geht es ihm dabei darum, eine „zu große Schwächung des Volks-Chores“ zu vermeiden.

Noch genauer spiegelt dieses Anliegen auch Wagners ausführlicher Brief an Wilhelm Fischer, der die Chöre der Uraufführung einstudierte, vom 8. Dezember 1841 wider.<sup>27</sup> Ihm lässt sich entnehmen, dass insgesamt 38 Chorsänger und 22 Chorsängerinnen zur Verfügung standen. Da sich die geplante Verstärkung durch den Kreuzchor nicht realisieren ließ,

<sup>24</sup> Richard Wagner, Eine Mitteilung an meine Freunde, in: SSD 4, S. 230–344, hier S. 258.

<sup>25</sup> Vgl. SW 23, Dok. 71 und 72, S. 36f.

<sup>26</sup> Ebenda, Dok. 78, S. 39–41.

<sup>27</sup> Ebenda, Dok. 83, S. 44–48.

ersann Wagner für die Massenszenen elaborierte szenisch-musikalische Lösungen mit „Statisten“ bzw. „Figurantinnen“, die stets auf die „Hauptsache“ zielten, „daß die Bühne nicht leerer werden darf“. Zusätzlich bot er an, für das Finale des I. Aktes eigens „ein kleines Orgel-Nachspiel“ zu ergänzen, um den abgegangenen Choristen Zeit zu verschaffen, sich bei den Huldigungsrufen an Rienzi „wieder auf der Bühne einzustellen; die früher für sie eingetretenen Figurantinnen würden nun auf der Scene bleiben, und durch die zurückkehrenden Choristen bekäme das Ganze den Anschein, als ob die Masse des Volkes noch anwachse“.<sup>28</sup>

Wenngleich Wagner sein Ziel, die Grand opéra zu übertrumpfen, selbst bekannte, griffe es zu kurz, die Konzeption der Chorpartien in *Rienzi* allein mit diesem Motiv erklären zu wollen. Denn die Massivität, die der Komponist auf die Bühne brachte, geht aus der Art und Weise, wie Wagner den Stoff auffasste, konsequent hervor. Das Volk erscheint in *Rienzi* nicht als äußerliches Dekor, als Lokalkolorit oder als bloßer Kommentator der Szenerie, sondern beeinflusst als zentrale *persona agens* den Gang der Dinge entscheidend. Dies wird bereits in der Introduction deutlich, als laut Regieanweisung (Ziff. 4) eine „starke Anzahl Volkes“ in den Streit zwischen den Nobili eingreift und diese mit „Steinen und Stöcken“ zu trennen versucht. Als dann Rienzi erstmals auftritt, ist es „dessen augenscheinliche Gewalt über das Volk“, die ihn sogleich als den geborenen „Volkstribun“ charakterisiert, zu dem er sich in der 4. Szene ausrufen lässt. Zwischen Rienzi und dem Volk herrscht eine intensive Beziehung, die im Dialog zwischen Orsini und Colonna in der 2. Szene des II. Aktes auf den Begriff gebracht wird:

ORSINI. [...]

Und dieser Pöbel, den mit Füßen wir  
getreten, wie verwandelte er sich!  
Die Masse ist bewaffnet, Mut und Begeist'ung  
in jedem der Plebejer!

COLONNA. Der Pöbel – ha!

Rienzi ist's, der ihn zu Rittern macht;  
nimm ihm Rienzi und er ist, was er war! [...]  
Er ist der Götze dieses Volkes,  
das er durch Trug verzaubert hält.<sup>29</sup>

Diese Beziehung zwischen Rienzi und dem Volk nimmt aus der Perspektive operngeschichtlicher Konventionen die Stelle der üblichen Liebes-

beziehung des Haupthelden ein. Dies ist der Grund, weshalb Wagner – abweichend von Bulwer, wo Rienzi eine edle Dame liebt – außer Irene, der Schwester des Volkstribuns, keine explizite Frauenrolle vorsieht (von den Hosenrollen, die diesen Konventionsbruch zum Teil abfangen, einmal abgesehen). In der 2. Szene des V. Aktes bekennt Rienzi sich in einer leidenschaftlichen Arie („Ich liebte glühend“), die in bezeichnender Weise den Typus der Liebesarie mit einem Maestoso-Charakter verschmilzt, zur einzigen Liebe seines Lebens: „Roma heißt meine Braut!“ Die typischen Konflikte, Missverständnisse und tragischen Konstellationen, die in der Oper zwischen Liebespaaren aufzutreten pflegen, entstehen in *Rienzi* zwischen dem Tribunen und seinem Volk. Wagner verlieh diesem deshalb Züge, die aus damaliger Sicht als typisch weiblich galten – beispielsweise Verführbarkeit, Wankelmütigkeit und Irrationalität.<sup>30</sup> Insbesondere aber musste dem Volk mit musikalischen und dramaturgischen Mitteln ein Gewicht gegeben werden, das dem einer handelnden Person entspricht. Das erreichte Wagner zum einen durch die vorwiegend homophone Setzweise der Chorpartien, die monumental wirkt und zugleich jene Textverständlichkeit garantiert, die bei dieser multiplen Hauptrolle entscheidend ist. Zum anderen kommt, wie gesehen, der quantitative Aspekt zum Tragen, indem das Volk als Masse in Szene gesetzt wird.

Damit hatte Wagner *Rienzi* eine spezifische Dimension eingeschrieben, die sich in der Wirkungsgeschichte der Oper machtvoll entfalten sollte. Dabei ermöglichen es die erhaltenen Kritiken zu den Münchner Aufführungen von 1895 bis 1936, den Wandel nachzuvollziehen, den die Wahrnehmung des Aspekts ‚Masse‘ seit der Uraufführung in Dresden 1842 durchlaufen hatte und der maßgeblich durch die wechselnden politischen Vorzeichen bedingt wurde.

<sup>28</sup> Ebenda, S. 46; gemeint ist offenkundig die Stelle I. Akt, 4. Szene unmittelbar vor Ziff. 6.

<sup>29</sup> Rz, S. 26.

<sup>30</sup> Vor diesem Hintergrund ist möglicherweise auch die Pantomime im II. Akt so zu deuten, dass Lucretia als Allegorie des Volkes fungiert, das in die Gewalt des Herrschers fällt.

### III

Das Konzept ‚Masse‘ – nicht die Sache selbst – ist eine Erscheinung der Moderne und untrennbar mit der Französischen Revolution verbunden. Sie ist im 19. Jahrhundert außer mit der Industrialisierung<sup>31</sup> vor allem mit einem Phänomen verknüpft: dem Nationalismus. Während der politische Konservatismus die Masse als „die treibende Kraft hinter den blutigen Massenaktionen“ der Revolution kritisierte und damit den Begriff in die deutsche politische Sprache einführte, sahen gerade nationalistische Bewegungen in der „Nationalisierung der Massen“ (George L. Mosse 1976) ein gewaltiges Mobilisierungspotential.<sup>32</sup> National-liberale Strömungen entwarfen in der Zeit der antinapoleonischen Befreiungskriege 1813–1815 die Vision einer geeinten Nation<sup>33</sup> und verliehen ihr mithilfe „narrativer Symbolsysteme“, in denen Herkunft, Eigenheiten, Besonderheiten oder Gegner des politischen Verbands verhandelt wurden, sinnlich wahrnehmbare Gestalt.<sup>34</sup> Dieser politische „Mythos der Nation“ hatte neben der Sinndimension auch eine Handlungsdimension: In enger Anlehnung an die französischen Revolutionsfeste von 1790–1794 etablierte sich in Deutschland eine öffentliche Festkultur mit dem Zweck, die Identität der Nation zu vergegenwärtigen und die „klassenlose Bürgergesellschaft“ (die spätere „klassenlose Volksgemeinschaft“) zu stärken, die faktisch zu diesem Zeitpunkt noch gar nicht existierte.<sup>35</sup> In den über rein regionale

<sup>31</sup> Dazu George L. Mosse, *Die Nationalisierung der Massen. Politische Symbolik und Massenbewegungen in Deutschland von den Napoleonischen Kriegen bis zum Dritten Reich*, Frankfurt am Main etc. 1976, S. 190–212.

<sup>32</sup> Helmut König, Wiederkehr des Massethemas?, in: *Masse – Macht – Emotionen. Zu einer politischen Soziologie der Emotionen*, hrsg. von Ansgar Klein und Frank Nullmeier, Wiesbaden 1999, S. 27–39, hier S. 29.

<sup>33</sup> Benedict Anderson hat hierfür den Begriff der „vorgestellten politischen Gemeinschaft“ geprägt. „Vorgestellt ist sie deswegen, weil die Mitglieder selbst der kleinsten Nation die meisten anderen niemals kennen, ihnen begegnen oder auch nur von ihnen hören werden, aber im Kopf eines jeden die Vorstellung ihrer Gemeinschaft existiert.“ Benedict Anderson, *Die Erfindung der Nation. Zur Karriere eines folgenreichen Konzepts*, Frankfurt am Main etc. 1993, S. 15.

<sup>34</sup> Rudolf Speth, Nation und Emotion, in: *Masse – Macht – Emotionen* (siehe Anm. 32), S. 287–307, hier S. 288.

<sup>35</sup> Ebenda, S. 302; dazu auch Gilbert Ziebur, Frankreich 1790 und 1794. Das Fest als revolutionärer Akt, in: *Das Fest. Eine Kulturgeschichte von der Antike bis zur Gegenwart*, hrsg. von Uwe Schultz, München 1988, S. 258–270; und grundlegend: Winfried Gebhardt, *Fest, Feier und Alltag. Über die gesellschaftliche Wirklichkeit des Menschen und ihre Deutung* (Europäische Hochschulschriften, Bd. 22/143), Frankfurt am Main etc. 1987, insb. S. 116–121.

Wirkung weit hinausgehenden Festen der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts – im studentisch geprägten Wartburgfest von 1817 und sehr viel stärker noch im Hambacher Fest von 1832 – wurde das Substrat dessen, was die erstrebte „Nation“ sein und erreichen könnte, erfahrbar. Die Gemeinschaft der Teilnehmer war davon überzeugt, in sich selbst das „Volk“ zu erkennen, und beanspruchte für sich, als *pars pro toto* die ganze Nation zu repräsentieren. Die Masse wurde dadurch zum politischen Akteur mit dezidiert national-liberalen Umgestaltungsforderungen.<sup>36</sup> Eine weitere Verschärfung der Zensur und die strafrechtliche Verfolgung der Organisatoren des Hambacher Festes durch den Deutschen Bund waren die Konsequenzen. Aus Sicht der Herrschaftseliten war die Masse bedrohlich geworden und nur durch umfangreiche Repressionen im gesamten Bundesgebiet noch zu kontrollieren.<sup>37</sup>

Vor diesem Hintergrund ist es erstaunlich, dass das Konzept ‚Masse‘ im Vorfeld der Uraufführung des *Rienzi* keine nennenswerte Rolle spielte. Wie die überlieferten Berichte zeigen, verfuhr die obligatorische Dresdner Vorzensur nach einem zweifachen Schema:

„Ging es um die Freiheit von der Bedrückung durch die Nobili, [...] dann blieb der Text unbeanstandet. Ging es um die Freiheit von der Kirche in jenem modernen Sinne, den Kirchenstaat zu Gunsten eines geeinigten italienischen Königreiches zu liquidieren, dann merzte die Zensur ihn aus.“<sup>38</sup>

Lediglich in religiöser und außenpolitischer Hinsicht waren Konzessionen zu machen, und Wagner erklärte sich ohne weiteres dazu bereit. Die

<sup>36</sup> Peter Brandt, Das studentische Wartburgfest vom 18./19. Oktober 1817, in: *Öffentliche Festkultur. Politische Feste in Deutschland von der Aufklärung bis zum Ersten Weltkrieg*, hrsg. von Dieter Düding, Peter Friedemann und Paul Münch, Reinbek bei Hamburg 1988, S. 89–112; Cornelia Foerster, Das Hambacher Fest 1832. Volksfest und Nationalfest einer oppositionellen Massenbewegung, in: ebenda, S. 113–131; Johannes Willms, Politische Walpurgisnacht. Das Hambacher Fest von 1832, in: *Das Fest. Eine Kulturgeschichte* (siehe Anm. 35), S. 284–294.

<sup>37</sup> Wolfram Siemann, Zensur im Übergang zur Moderne. Die Bedeutung des „langen 19. Jahrhunderts“, in: *Zensur im Jahrhundert der Aufklärung. Geschichte – Theorie – Praxis*, hrsg. von Wilhelm Haefs und York-Gothart Mix, Göttingen 2007, S. 357–388.

<sup>38</sup> Kirchmeyer führt weiter aus: „So war bspw. auch die Änderung des *Heil dem ital'schen Bunde!* in ein *Heil seiner alten Größe!* zu verstehen. Darüber hinaus folgte die Dresdner Zensur weniger den politischen Vorbehalten als den geschmacklichen Anschauungen der Zeit, die Kirche nach Möglichkeit von der Bühne wegzulassen.“ Kirchmeyer, *Wagner in Dresden*, S. 131; zur Zensur in Dresden allgemein siehe Dominik Westerkamp, *Pressefreiheit und Zensur im Sachsen des Vormärz* (Juristische Zeitgeschichte, Bd. 3), Baden-Baden 1999.

Masse selbst – das Volk in der Oper, das immerhin den Adel stürzt, die Verfassung ändert und Rienzi als neuen Herrscher einsetzt, kurz: zum politischen Akteur wird – wurde in keiner Weise moniert.

Die ‚Masse‘ als politischer Faktor war zur Entstehungszeit des *Rienzi* zumindest in Deutschland offenkundig noch nicht mit jenem subversiven Potential verknüpft, das ihr später zukommen sollte. Das wird auch auf der Rezipientenseite deutlich: Kritiken, die trotz der verstärkten Pressezensur Mitte der 1840er Jahre einen aktuellen politischen Deutungshorizont nahelegten, blieben die absolute Ausnahme. So nahm lediglich Carl Christern in der *Hamburgischen Neuen Zeitung* vom 4. April 1844 Bezug auf das von den Solisten getragene „aristokratische Princip in der Opernmusik“, das „gestürzt“ worden sei durch das mit den Chören verbundene „demokratische“. Der Rezensent der Frankfurter *Didaskalia* vom 3. April 1844 sah in „der Person des von Volk und Kirche verrathenen Tribunen [...] das eine ungeheure Wort: *Freiheit*“ verkörpert.<sup>39</sup> Dass diese kaum verdeckten Überzeugungen liberaler Provenienz geäußert werden konnten, lag nicht etwa an einer nachlässigeren Pressezensur in Hamburg und Frankfurt, die ebenso streng wie im restlichen Deutschen Bund verfuhr. Vielmehr bemaßen die Kritiken die Grenzen dessen, was gerade noch gesagt werden konnte.<sup>40</sup>

Weit überwiegend wurden die Massenszenen der Oper jedoch nur beiläufig kommentiert, wie etwa in der Rezension von Eduard Gehe: „Die Chöre und Märsche erwähnen wir nicht einzeln, bemerken aber im Allgemeinen, daß wir in denselben Muth-Klang und Hoheit und musicalische Fülle fanden.“<sup>41</sup> Noch kürzer fasste sich der Rezensent der *Zeitung für die elegante Welt* und formulierte lapidar: „Die Chöre gehen vorzüglich.“<sup>42</sup> Eher schon standen die Sänger und ihre Wirkung im Blick. So schien es dem Rezensenten der *Neuen Zeitschrift für Musik* im Hinblick auf die vokalen Qualitäten der Solisten, „als ob W[agner] seine Oper

eigens nur auf diese Mittel berechnet hätte“.<sup>43</sup> In Anbetracht des oben umrissenen Konzepts der Chöre in *Rienzi* verraten diese Rezensionen viel über die Disposition der damaligen Musikkritik: Die aktive Rolle des Chors bzw. der Masse des Volkes in der Oper waren in den 1840er Jahren noch kaum von Interesse – die Bewertungskriterien waren die der Großen Oper, nicht die des „Jungen Deutschland“.

Mit der Reichsgründung 1871 veränderte sich auch der Diskurs über ‚Nation‘, ‚Masse‘ und ‚Volk‘ grundlegend. Erkennbar wird dies unter anderem in der sich wandelnden Funktion von politischen Festen im Verlauf des 19. Jahrhunderts: Diese dienten nicht mehr nur der reinen Herstellung von Öffentlichkeit und der sinnfälligen Selbstvergegenwärtigung der postulierten Gemeinschaft<sup>44</sup> – also der Betrachtung des „Ist-Zustands“. Sie wurden vielmehr verstärkt als „Symbolisierung gesellschaftlicher Selbstdeutungen und ideologischer Überzeugungen“ gesehen, die vorführen sollte, wie eine ideale Gesellschaft einmal ausgesehen hatte, aussehen sollte und woran sie scheitern oder wie sie gedeihen könnte.<sup>45</sup>

Eine ähnliche Entwicklung zeigen auch die Deutungen zu *Rienzi*, wie die Münchner Rezensionen ab 1895 belegen: Auch wenn die Oper stets eine Ausstattungsooper blieb – und die Regie mit diesem Reiz ganz bewusst kalkulierte und ihn zunehmend verfeinerte –, sollte die Interpretation der Wechselwirkung zwischen *Rienzi* und dem Volk immer bedeutender werden. Anders formuliert: Die Oper wurde vom Schaustück zum Lehrstück und damit zum Gegenstand gesellschaftlicher Selbstreflexion.

<sup>39</sup> Beide Zitate bei Helmut Kirchmeyer, *Situationsgeschichte der Musikkritik und des musikalischen Pressewesens in Deutschland. Dargestellt vom Ausgang des 18. bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts*, Teil 4: *Das zeitgenössische Wagner-Bild*, Bd. 2: *Dokumente 1842–1845* (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, Bd. 7), Regensburg 1967, Dok. 368, Sp. 401; Dok. 372, Sp. 407.

<sup>40</sup> Margarete Kramer, *Die Zensur in Hamburg 1819 bis 1848. Ein Beitrag zur Frage staatlicher Lenkung der Öffentlichkeit während des Deutschen Vormärz*, Hamburg 1975.

<sup>41</sup> *Beiblätter zu Unser Planet* vom 1./5. November 1842, zitiert nach Kirchmeyer, *Dokumente 1842–1845*, Dok. 37, Sp. 34.

<sup>42</sup> *Zeitung für die elegante Welt*, 10. November 1842, zitiert nach ebenda, Dok. 40[41], Sp. 39.

<sup>43</sup> *Neue Zeitschrift für Musik*, 1. November 1842, zitiert nach ebenda, Dok. 36, Sp. 30.

<sup>44</sup> Dazu Düding u.a., Vorwort, in: *Öffentliche Festkultur* (siehe Anm. 36), S. 9–24, hier S. 18.

<sup>45</sup> Vgl. Manfred Hettling und Paul Nolte, Bürgerliche Feste als symbolische Politik im 19. Jahrhundert, in: *Bürgerliche Feste. Symbolische Formen politischen Handelns im 19. Jahrhundert*, hrsg. von Manfred Hettling und Paul Nolte, Göttingen 1993, S. 7–36, hier S. 18. Es wäre lohnend, den *Rienzi* einmal vor dem Hintergrund der bürgerlichen Festkultur in Deutschland zu betrachten. Die Wirkung der Oper mit ihren großen Aufzügen, den politischen Implikationen und der festlich-glanzvollen Ausstattung ist der von politischen Festen der Zeit nicht unähnlich; es verwundert daher nicht, dass die Oper regelmäßig zur Festspielsaison, häufig in Freilicht-Aufführungen gegeben wurde.

Schon anlässlich der Münchner Neuinszenierung 1895 betonten Kritiker, es handle sich bei dieser Oper um ein „prächtiges Schaustück –, sehr geeignet, auch den gegenwärtigen Gästen unserer Stadt einen mächtigen Eindruck von der heutigen Leistungsfähigkeit der Hofbühne zu schaffen“.<sup>46</sup> Hervorgehoben wurde ferner, dass während der ersten beiden Aufzüge „in der großen Mittelloge der Prinz-Regent“<sup>47</sup> gewelt habe, also genau dort, wo knapp vierzig Jahre später Hitler mit seinem Gefolge Platz nahm (Abbildung 2).

Früh wurde, ganz im Einklang mit Wagners Konzept, die fundamentale Bedeutung einer hohen Zahl von Mitwirkenden für die Wirkung des Stücks erkannt. „Auch die Chöre, beziehungsweise Volksmassen“, so hielt eine Besprechung von 1896 kritisch fest, „bedürfen zu jenen Vorstellungen einer Verstärkung“.<sup>48</sup> Gleichzeitig legte die mangelhaft choreographierte Komparserie, die während einer Aufführung 1898 nur „durch laute Zurufe aus den Koulissen oder sichtbare Armwinke des Regisseurs oder Inspizienten“ zu bändigen war,<sup>49</sup> den Überarbeitungsbedarf der Massenszenen offen. Konsequenterweise intensivierte sich zu Beginn des 20. Jahrhunderts das Nachdenken über diesen Aspekt merklich. 1908 wies ein scharfer Beobachter nachdrücklich auf das „*Spiel und Gegenspiel* zwischen dem Tribunen und dem Volke“ hin,

„das die Grenzen des Konventionellen überschreiten sollte. Gerade bei der Bedeutung, die dem Volke im *Drama* Rienzi zugewiesen ist, mußte ein Hauptgewicht auf eine entsprechende Disposition der Massen, auf eine regere Anteilnahme derselben an den Vorgängen auf der Bühne, auf ein Ineinandergreifen und sich gegenseitiges Ergänzen des Spieles Rienzis und des Volkes gelegt werden.“

Der Kritiker forderte deshalb mehr Proben, um die von Wagner dargestellte „*Psychologie der Volksseele*“ besser herauszuarbeiten.<sup>50</sup> Die Neuein-

<sup>46</sup> *Münchener Neueste Nachrichten*, 1. Oktober 1895. Dass dieses Kalkül aufging, zeigt eine Rezension drei Jahre später, die bestätigt, dass die Oper seither „als Schaustück ersten Ranges große Anziehungskraft auf das Fremdenpublikum“ ausgeübt habe; vgl. T.G., Rienzi und Mozart-Opern, 25. August 1898, in: Bayerisches Hauptstaatsarchiv, Intendanzakten, Nr. 1153.

<sup>47</sup> *Münchener Neueste Nachrichten*, 1. Oktober 1895.

<sup>48</sup> *Münchener Neueste Nachrichten*, 16. Mai 1896.

<sup>49</sup> T.G., Rienzi und Mozart-Opern (siehe Anm. 46).

<sup>50</sup> *Münchener Neueste Nachrichten*, 21. März 1908. Der Topos der ‚Volks-‘ oder ‚Massenseele‘ war spätestens ab den 1870er Jahren in intellektuellen Kreisen äußerst populär.

studierung im Jubiläumsjahr 1913 scheint dann gesteigerten Wert auf diesen Punkt gelegt zu haben – jedenfalls lobte die Kritik die „offenbar sehr sorgfältig studierten Chöre“ als „geschmackvoll disponierte Massen“.<sup>51</sup>



Abbildung 2

Hitler in der Mittelloge des Münchner Nationaltheaters während der Aufführung des *Rienzi* 1936. Neben ihm Rudolf Heß, Joseph Goebbels und der Gauleiter von München, Adolf Wagner.<sup>52</sup>

---

Eine besondere Attraktivität übte in diesem Zusammenhang die ‚Massenpsychologie‘ aus, die Erkenntnisse über die Eigenheiten und Beeinflussbarkeit von Massen versprach. Gustave Le Bon legte 1895 ein Werk zur ‚Massenseele‘ vor, das bis weit in die erste Hälfte des 20. Jahrhunderts zur einflussreichsten und meistgelesenen Abhandlung zum Thema wurde. Vgl. Gustave Le Bon, *Psychologie des Foules*, Paris 1895.

<sup>51</sup> *Bayerischer Kurier*, 3. Mai 1913.

<sup>52</sup> *Hamburger Nachrichten*, 11. Mai 1936.

Nochmals zwanzig Jahre später fiel dann das Jubiläumsjahr 1933 mit der Machtübergabe an die NSDAP zusammen. Doch die festliche Premiere von *Rienzi*, die in München damals zu sehen war, kann nicht auf das Konto von Hitlers Propagandamaschine gebucht werden – sie fand bereits Mitte Dezember 1932 statt, am Vorabend des „Dritten Reiches“. Deutlich zeigen die Besprechungen indes, welche Aktualität der Faktor ‚Masse‘ zu diesem Zeitpunkt bereits gewonnen hatte. So wird die „außerordentlich schwierige Gestaltung der Massenszenen“ lobend hervorgehoben – schwierig, weil sich zeitweilig mehr als 420 Personen auf der Bühne befanden.<sup>53</sup> An anderer Stelle wird *Rienzi* als eine auf „gewaltige Massenszenen gestützte Oper“ gerühmt, wobei die Massen „von einer lebendigen Regie gebändigt und bewegt“ worden seien.<sup>54</sup>

Reflektierten die ersten Besprechungen dieser Neuinszenierung noch Erfahrungen mit dem italienischen Faschismus, indem etwa Kurt Rodeck, dem Sänger des *Rienzi*, eine „würdige, wirkungsvolle Duce-Haltung“ attestiert wurde (Abbildung 3),<sup>55</sup> so stellten die Kritiker schon bald Zusammenhänge mit dem NS-Regime her. Im Juli 1933 war bei Oscar von Pander vom „neuen Deutschland“ die Rede und von den „Massen“, die „innere Beteiligung“ zu den Wagner-Feiern treibe.<sup>56</sup> *Rienzi* verblüffe, so Pander, „durch die erstaunliche Wucht, mit der die Massenszenen zu ungeheuren Steigerungen zusammengeballt sind“. Auch der *Völkische Beobachter* begeisterte sich ein gutes Jahr später: „Das Größte aber wird es immer bleiben, wie Richard Wagner hier mit den Chormassen und den großen Ensembles umgeht“.<sup>57</sup>

Die breit rezipierte *Rienzi*-Inszenierung zum Auftakt der Reichstheaterfestwoche 1936 ist dann ein überaus instruktives Beispiel dafür, wie der NS gezielt vorhandene Tendenzen aufgriff, ideologisch kontaminierte und in Extreme trieb. Die Komponenten ‚Repräsentation‘, ‚Volk‘ und ‚Masse‘, die von Anfang an die Wirkungsgeschichte der Oper prägten, wurden nun monumental in den Vordergrund gestellt. Bezeichnend

---

<sup>53</sup> *Völkischer Beobachter*, 7. Dezember 1932.

<sup>54</sup> *Deutschösterreichische Tages-Zeitung*, 15. Dezember 1932.

<sup>55</sup> *Münchener Telegramm-Zeitung*, 16. Dezember 1932.

<sup>56</sup> *Münchener Neueste Nachrichten*, 20. Juli 1933.

<sup>57</sup> *Völkischer Beobachter* (München), 23. September 1934. Zur Wagner-Rezeption im *Völkischen Beobachter* vgl. neuerdings David B. Dennis, *Inhumanities. Nazi Interpretations of Western Culture*, Cambridge etc. 2012, S. 205–217.

ist zunächst, dass etliche Besprechungen mit einer minutiösen Aufzählung beginnen, welche NS-Größen bei der Aufführung zugegen waren.<sup>58</sup>

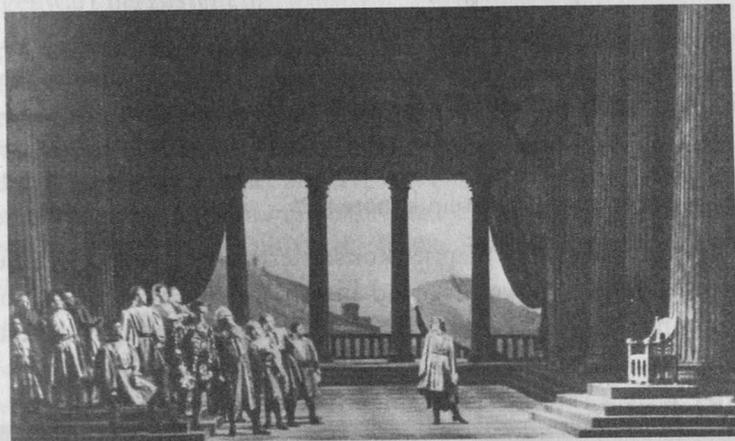


Abbildung 3

Rienzi (Kurt Rodeck) mit „römischem Gruß“ (München 1932)  
Inszenierung: Kurt Barré, Bühnenbild: Adolf Linnebach<sup>59</sup>

Hierdurch avancierte diese zu einem offiziellen Staatsakt, in dem sich das Regime spiegelte. Sodann wird ausführlich auf die „grandiosen Massenszenen“<sup>60</sup> eingegangen, während die Solisten meist gegen Ende und eher knapp abgehandelt werden. Oskar Walleck, der neue und regimetreue Intendant der Bayerischen Staatstheater, hatte die Regie Kurt Barré anvertraut, der die Volksschöre bereits bei der letzten Inszenierung wirkungsvoll in Szene gesetzt hatte. Doch der Aufwand, den er für diese Festaufführung trieb, übertraf alles bisher Dagewesene. Der Chor der Staatsoper wurde durch „Heranziehung der großen Münchner Chorvereinigungen“<sup>61</sup> verstärkt, so dass sich (nach etwas übertriebener Schätzung) „stellenweise 700 Personen auf der Bühne“ befanden und die Volksszenen wie „Massenkundgebungen von astronomischen Ausmaßen“ erschienen.<sup>62</sup> Hervorgehoben wurde ferner, dass Barré diese Mengen

<sup>58</sup> Die starke Ähnlichkeit dieser Texte legt die Vermutung nahe, dass es sich hierbei um gezielte Presseanweisungen handelt.

<sup>59</sup> *Die Theatergemeinde. Münchner Monatsschrift für Kunst und Theater*, hrsg. von der Theatergemeinde München e.V., Januar 1933, Titelbild.

<sup>60</sup> *Neue Nationalzeitung Augsburg*, 11. Mai 1936.

<sup>61</sup> Darunter u.a. der Sängerkhor des deutschen Kriegerbundes, der Sängerkhor „Neu-Bavaria“, der Lehrergesangsverein München und der Münchner Domchor.

<sup>62</sup> *Westfälische Landeszeitung – Rote Erde*, 11. Mai 1936.

nicht einfach auf die Bühne stellte, sondern „in disziplinierter Gruppierung“ führte.<sup>63</sup> „Großartig in ihrer Wirkung“, so stellvertretend eine von vielen ähnlichen Besprechungen,

„vor allem die Massenszenen. Hier war wirklich Volk, waren Massen da. Massen, die szenisch ausgezeichnet geführt wurden, die wirklich Handlung und Geschehen schufen und gaben. [...] Entscheidend war aber, daß diese Massen nicht äußeres Theater blieben, sondern, daß man sie wirklich als Volk empfand, daß sie innere dramatische Kraft sein konnten.“<sup>64</sup>

Und ganz im Einklang mit Wagner konstatierte ein Kritiker: „Massenauftritte ungeheuerster Dimension sind hier nicht nur berechtigt, sondern ihre Einschränkung wird fraglos zu einer Schädigung der Konzeption“<sup>65</sup> (Abbildung 4).



Abbildung 4  
Szenenfoto der Produktion München 1932  
Inszenierung: Kurt Barré<sup>66</sup>  
(wie 1936)

<sup>63</sup> *Rheinische Landeszeitung* (Düsseldorf), 12. Mai 1936.

<sup>64</sup> *Stuttgarter NS-Kurier*, 12. Mai 1936.

<sup>65</sup> *Völkischer Beobachter* (Berlin), 12. Mai 1936.

<sup>66</sup> Irion, „Der Charakter des Spielplans bestimmt das Wesen des Theaters“, S. 196.

Die Beziehung zwischen diesen Massen und ihrem Führer Rienzi veranlasste etliche Kritiker dazu, in ihren Besprechungen explizit den Bezug zur Gegenwart herzustellen:

„Wir haben in den vergangenen drei Jahren Sinn und Wesen echten Heldentums, wahren Führertums neu erfassen gelernt, wie kaum eine Generation vor uns; wir haben den furchtbaren Zwiespalt im Volke, den Hader der Parteien schmerzlichst erlebt und das Glück der Einigung und Erhebung der Nation durch einen Mann voll starken, gläubigen Muts erfahren dürfen: und so sehen wir denn heute im Spiegel des Kunstwerks Rienzi Augenblicke unseres eigenen völkischen Schicksals“.<sup>67</sup>

Dass der Volkstribun letztlich scheitert, war für diese Auffassung kein Hindernis. Denn es ließ sich aus seinem Untergang genau die Lehre ziehen, die auch Hitler zog: nämlich seine Gegner unbarmherzig zu vernichten. Rienzi habe, so die Kritiken, „allzu nachgiebig für unser heutiges Gefühl, die Nobili begnadigt“;<sup>68</sup> der Untergang, dem er anheimfiel, sei „das Produkt seiner eigenen zögernden Unentschlossenheit, die dem Gegner immer wieder ein Ventil ließ, gegen den Verhassten wühlen zu können“.<sup>69</sup>

Mit dieser Propagandaaufführung erreichte die Tendenz, *Rienzi* zu staatlichen Repräsentations- und Werbezwecken einzusetzen, fraglos einen Höhepunkt. Gleichzeitig stieß man mit ihr in mehrfacher Hinsicht an eine Grenze: Rein technisch war eine weitere Aufstockung des Bühnenpersonals nicht mehr zu bewerkstelligen, da der Brandschutz für die von der Regie vorgesehenen 600 Personen (und fünf Pferde) auf der Bühne des Nationaltheaters nicht mehr ausreichend gewährleistet gewesen sei, wie aus einer Denkschrift der Münchner Feuerschutzpolizei hervorgeht.<sup>70</sup> Und auch auf anderer Ebene war eine Steigerung nicht mehr zu leisten: Die nahezu vollständige Identifikation der Geschichte des römischen Volkstribunen mit dem „eigenen völkischen Schicksal“ war die äußerste Deutung, die im NS möglich war. Rienzis Nachgiebigkeit wird 1936, als Hitler die politische Opposition längst gewaltsam aus dem Weg geräumt

---

<sup>67</sup> *Münchener Neueste Nachrichten*, 12. Mai 1936.

<sup>68</sup> *Berliner Morgenpost*, 12. Mai 1936.

<sup>69</sup> *Bayerischer Anzeiger* (Regensburg), 12. Mai 1936; vgl. zu diesem Punkt auch Veget, „Den liebe ich besonders“.

<sup>70</sup> Memorandum für die Bayerische Staatsoper [ohne Datum], in: Bayerisches Hauptstaatsarchiv, Intendantenakten der Bayerischen Staatsoper, Nr. 1155. Die Stellungnahme der Feuerwehr erfolgte als Antwort auf eine Auflistung des Intendanten Walleck vom April 1936, die sogar eine Gesamtzahl von 760 Personen nennt; siehe ebenda.

hatte, von Volk und „Führer“ gleichermaßen als überwunden empfunden. Aus nationalsozialistischer Sicht hatte man aus dem Lehrstück alle Lehren gezogen.

## V

Die Probleme der Oper, ihre durch Instrumentation, Aufmärsche und riesenhafte Tableaus überfrachtete Architektur, hat Wagner in der Rückschau selbst erkannt. In einem Brief an Jules Guillaume vom 28. Oktober 1862 schrieb er:

„Glauben Sie, nicht die Länge der Oper war das, was das Publikum erschöpfte, sondern die starke Anhäufung der Chor- und Masseneffekte. Ich bemerkte stets, daß – für den Genuß – der dritte Akt nach dem bereits so glänzenden und rauschenden zweiten Akt musikalisch zu viel war. Nämlich die nun noch eintretende kriegerische Nuance, die Schlachtenmusiken usw. erschöpften den Zuhörer [...]. Somit ist der dritte Akt der Fehler in der Ökonomie des Ganzen“.<sup>71</sup>

Wagners „Berechnungsfehler“ in der Konzeption entpuppte sich, allen Eingriffen in die Partitur nach seinem Tod zum Trotz, jedoch als das genaue Gegenteil und trieb die Aufführungs- und Rezeptionsgeschichte maßgeblich voran. Gerade die ästhetische Erfahrung der ‚Masse‘ war ein zentrales Wirkungsmoment des *Rienzi*, das in entsprechenden historischen Konstellationen sowohl zum Publikumsmagneten als auch zum Reflexionsimpuls geraten konnte. Letzterer begründete sich durch den Freiraum an Interpretationsmöglichkeiten, den das Stück jederzeit zuließ. Hitler rezipierte über die Hauptfigur der Oper offenkundig die Wirkung charismatischer Herrschaft, aber auch das ästhetische Potential von Massenregie; das Opernpublikum sah in *Rienzi* die Verkörperung der Führerfigur, in dessen Gefolgschaft das Freiheitsversprechen lockte.

Zweifellos haftet dem *Rienzi* diese Vereinnahmung durch den NS nach wie vor an. Das, was die Oper heute zu einem „problematischen Reißer“<sup>72</sup> macht, ist gleichwohl nur vordergründig der Umstand, dass sie Hitlers Lieblingsoper war. Nicht alles, was Hitler mochte, ist heute problematisch; so ist weder seine Vorliebe für *Lohengrin* noch für die *Lustige*

*Witwe* ein Hindernis für deren Aufführung. Die Brisanz des *Rienzi* scheint vielmehr aus der libidinösen Beziehung zwischen charismatischem Herrscher und charismatisch Beherrschten zu erwachsen, also dem Aspekt, in dem Wagner Traditionen der italienischen Oper und der Grand opéra überblendete und der auch auf Hitler starken Eindruck gemacht haben dürfte.

2010 setzte Philipp Stölzl mit seiner *Rienzi*-Inszenierung an der Deutschen Oper Berlin genau an diesem Punkt an. Runen-Symbolik, Aufmärsche uniformierter Verbände und Videoprojektionen in Leni-Riefenstahl-Optik lassen keinen Zweifel an der intendierten Gleichsetzung von *Rienzi* und Hitler. Dabei entsteht eine Reibungsfläche zwischen operntypischer Sympathie für den tragischen (Anti-)Helden und dem historischen Bewusstsein: Das Publikum empfindet „fast so etwas wie Mitgefühl für den im Untergang nicht würdelosen Unmenschen“<sup>73</sup> und ertappt sich dabei, derselben Verführung aufzusitzen wie das Volk auf der Opernbühne. Dieses stürzt den Diktator – dem Publikum hingegen bleibt als Mittel zur Auflehnung nur die Ablehnung; und genau das geschah am 20. April 2012: Für diesen Tag war an der Deutschen Oper *Rienzi* in der Stölzl-Inszenierung angesetzt. Ein Sturm der Entrüstung ging durch die Presse, als man bemerkte, dass dieser Tag bis vor knapp 70 Jahren als „Führers Geburtstag“ gefeiert wurde. Als Reaktion auf hausinterne Proteste wurde die Oper auf den Folgetag verlegt und machte als „peinliche Hitler-Posse“ Schlagzeilen.<sup>74</sup> Dass die *Lohengrin*-Aufführung der Deutschen Oper am Vorabend, an dem ab 1937 regelmäßig das eigentliche Geburtstagskonzert für den „Führer“ stattfand, gänzlich unkommentiert blieb, zeigt, wie selektiv auch die heutige Wahrnehmung des Stückes ausfällt. Von Beginn an war *Rienzi* eine äußerst wirkungsvolle Projektionsfläche, auf der nach wie vor gesellschaftliche Debatten ausgehandelt werden. „Vielleicht ist es die größte Stärke dieses Abends, dass er einem hilft, misstrauisch zu sein“, befand die *ZEIT* in einer Besprechung der Premiere an der Deutschen Oper.<sup>75</sup> So inszeniert, ist *Rienzi* heute wieder auf dem besten Wege, zum Lehrstück zu werden.

<sup>73</sup> Manuel Brug, Philipp Stölzl nimmt Hitlers Lieblingsoper zu leicht, in: *Die Welt*, 25. Januar 2010, <http://www.welt.de/kultur/article5976994/Philipp-Stoelzl-nimmt-Hitlers-Liebingsoper-zu-leicht.html> (Stand: 18. Juli 2015).

<sup>74</sup> Lucas Wiegmann, Die peinliche Hitler-Posse der Deutschen Oper, in: *Die Welt*, 27. Januar 2012, <http://www.welt.de/kultur/history/article13836713> (Stand: 18. Juli 2015).

<sup>75</sup> Volker Hagedorn, Achsenbruch des Bösen, in: *Die Zeit*, 27. Januar 2010, <http://www.zeit.de/2010/05/Rienzi/> (Stand: 18. Juli 2015).

<sup>71</sup> SW 23, Dok. 263, S. 127f., hier S. 127.

<sup>72</sup> Vaeg, „Den liebe ich besonders“, S. 130.

Friedrich Geiger / Tobias Reichard, "Psychologie der Volksseele". "Rienzi" and Staging the Masses

Post-war research on Wagner's *Rienzi* has mainly focussed on Hitler's predilection of the opera. Various concepts of Wagner as the "prophet," and Hitler as the "disciple," or the "enforcer" of Wagner's thoughts have been in discussion. Nevertheless, these approaches fail to grasp the dynamic of the interplay between the charismatic leader and the crowd in *Rienzi*. Especially the masses in the opera have a particular appeal. Surviving press material from the 1890s to the 1930s indicates that the choreography of the masses increasingly dominated the reception and production of *Rienzi* since the late 19th century. Because of this, *Rienzi* became a viable object for social self-interpretation.