

Georg Holzer, Jörg Krämer,
Martin Rempe

Staatsphilharmonie Nürnberg

100 Jahre Kulturgeschichte
eines Orchesters



Hamburg Yearbook of Musicology

herausgegeben von
der Universität Hamburg

Band 3

Staatsphilharmonie Nürnberg

100 Jahre Kulturgeschichte
eines Orchesters

Georg Holzer, Jörg Krämer, Martin Rempe

*Mit Beiträgen von
Clemens Risi & Sebastian Rocholl*



Waxmann 2022
Münster • New York

Bibliografische Informationen der Deutschen Nationalbibliothek

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

Hamburg Yearbook of Musicology, Band 3

ISSN 2629-3420

Print-ISBN 978-3-8309-4618-2

E-Book-ISBN 978-3-8309-9618-7

© Waxmann Verlag GmbH, 2022
Steinfurter Straße 555, 48159 Münster

www.waxmann.com
info@waxmann.com

Umschlaggestaltung: Pleßmann Design, Ascheberg
Umschlagbild: Staatsphilharmonie Nürnberg 2015,
Foto © Ludwig Olah
Satz: MTS. Satz & Layout, Münster

Alle Rechte vorbehalten. Nachdruck, auch auszugsweise, verboten.
Kein Teil dieses Werkes darf ohne schriftliche Genehmigung des
Verlages in irgendeiner Form reproduziert oder unter Verwendung
elektronischer Systeme verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.

Inhalt

Georg Holzer, Jörg Krämer & Martin Remppe
Einleitung 7

I. Historischer Teil

Martin Remppe
Die Entwicklung des Städtischen Orchesters 1922–1965 15

Jörg Krämer
Das Orchester im Stadttheater 1965–2005 115

Clemens Risi
Nach der städtischen Trägerschaft:
Staatsphilharmonie und Stiftung Staatstheater 2005–2022 139

II. Systematischer Teil

Wirkungen

Jörg Krämer
Vernetzungen: Wirkungen des Orchesters in der Stadt 153

Jörg Krämer
Regionale und überregionale Verantwortung 159

Jörg Krämer
Der Förderverein „Freunde der Staatsphilharmonie Nürnberg e. V.“ 167

Strukturen und Organisationsfragen

Georg Holzer
Die Aufführung als planerische Leistung.
Zur Ausdifferenzierung der organisatorischen Ebene seit 1922 175

Jörg Krämer
Dauerproblemfelder des Berufsalltags 185

Jörg Krämer
Die Situation eines Orchesters innerhalb der Institution Theater 201

Jörg Krämer
Reibungsverluste durch Strukturen. Orchesterinterne Konfliktfelder 213

Erfahrungen

Sebastian Rocholl
Mitbestimmung? Aufgaben und Handlungsspielräume von
Orchestervorstand, DOV-Delegiertem und Personalrat 223

Martin Rempe
Siegesszug der Frauen? Der Orchestermusikerberuf im Wandel 229

Georg Holzer
Veränderte Aufgabenstellungen: Repertoire, Vermittlung, Nachwuchsarbeit ... 237

III. Dokumentarischer Teil

Jörg Krämer
Festangestellte Musikerinnen und Musiker seit 1922 255
Mitglieder der Orchester-Akademie der Staatsphilharmonie seit 2013 269
Chefdirigenten und Generalmusikdirektor*innen 272
Kapellmeister seit 1922 273

Bildnachweis 276

Literatur 278

Die Autoren 284

Personenregister zu Teil I und II 286

Einleitung

Einhundert Jahre Orchestergeschichte mögen auf den ersten Blick nicht als besonders gewichtiges Jubiläum erscheinen. Im Falle Nürnbergs setzen diese hundert Jahre jedoch zum einen eine bereits viel längere Geschichte von Musiktheater und Orchesterkultur in der ehemaligen Freien Reichsstadt fort: Die städtische Trägerschaft des Orchesters, vollständig umgesetzt im Jahr 1922, stellt einen wichtigen Wendepunkt in der viele Jahrhunderte langen Existenz des Theaters und der Musik in der Stadt dar und ermöglichte beiden Kunstformen neue Wirkungen und Qualitätsniveaus.

Zum anderen stellt die weltweit einzigartige Orchesterlandschaft im deutschen Sprachraum, in größerer Perspektive betrachtet, eine historische Sonderentwicklung dar, ebenso wie das damit eng verbundene Stadttheatersystem.¹ Ihre Entwicklung verdankt sich u. a. dem politischen Partikularismus des frühneuzeitlichen deutschen Reichs, aber auch der Vorstellung einer kulturellen Zusammengehörigkeit des politisch dezentralen deutschsprachigen Raums, die in der Idee des „Nationaltheaters“ im späten 18. Jahrhundert ihren Ausdruck fand und zur Institutionalisierung von Theatern und Orchestern führte. Die Aufwertung der Orchestermusik durch die deutsche Romantik und deren Vorstellung von der Musik als universeller, allen Menschen zugänglicher Sprache jenseits der Worte trug im 19. Jahrhundert ebenfalls entscheidend zur Gründung und Verankerung von Berufsorchestern in vielen deutschen Städten bei – oft in Verbindung mit dem Stadttheater.² Die Theater erfuhren dabei einen Umbau von der Unterhaltungs- zur Bildungsstätte: In der Begründung für die Notwendigkeit der Theater und Orchester wurde nun häufig der Bildungsgedanke in den Vordergrund gerückt. So heißt es etwa im *Nürnberger Anzeiger* 1868 in einem Artikel über das Nürnberger Stadttheater, es sei dazu da, um „zu gleicher Zeit genußreichste Unterhaltung wie Bildung und Veredlung des Kunstsinns und Geschmacks zu bieten“.³ 1864 listet eine volkswirtschaftliche Statistik bereits 181 Theater in Deutschland und in den deutschsprachigen Teilen Österreichs auf, eingeleitet von dem Satz: „Schließlich haben wir noch einer Bildungsanstalt zu gedenken, deren Werth und Erfolg, richtig gehandhabt, unberechenbar und unschätzbar ist: des *Theaters*.“ Eine Theaterstatistik

-
- 1 Vgl. Balme, Christopher: Blick aus dem Ausland. Das deutsche Theater im Kontext der internationalen Theaterlandschaft. In: Deutscher Bühnenverein (Hg.): Struktur und Ereignis. Ein Arbeitsbuch zur Situation des Theaters der Gegenwart zum 175-jährigen Bestehen des Deutschen Bühnenvereins. Würzburg 2021, S. 62–77.
 - 2 Vgl. Walter, Michael: Oper. Geschichte einer Institution. Stuttgart 2016, bes. S. 132–162 und 196–218; Ders.: „Die Oper ist ein Irrenhaus“. Sozialgeschichte der Oper im 19. Jahrhundert. Stuttgart 1997, S. 71–109.
 - 3 *Nürnberger Anzeiger* vom 30.9.1868, zit. n. Walter 2016, S. 148.

zähle daher zu „den besten Mitteln [...], Wohl- und Bildungsstand der Bevölkerung“ zu messen.⁴

Mindestens so wichtig für die Verankerung von städtischen Orchestern waren seit Mitte des 19. Jahrhunderts allerdings auch die Berufsmusiker selbst: Nach der Reichseinigung 1870/1871 begannen sie, sich im „Allgemeinen Deutschen Musiker-Verband“ zu organisieren und für bessere Arbeitsbedingungen und eine Aufwertung ihres Berufsstandes zu kämpfen, denn im 19. Jahrhundert wurde das musikalische Berufsfeld wesentlich von zwei Entwicklungen geprägt: von der Liberalisierung des Arbeitsmarktes und von der Militarisierung der Gesellschaft. Mit dem Zerfall der Zunftordnungen und dem Vormarsch der Gewerbefreiheit nach 1806 veränderten sich auch überkommene Anstellungsverhältnisse im Musikleben. Der musikalische Arbeitsmarkt liberalisierte sich im Laufe des 19. Jahrhunderts so durchgreifend, dass Musiker ganz überwiegend nur noch saisonweise oder für noch kürzere Zeit eine Anstellung fanden. Neben der Liberalisierung des Arbeitsmarktes bereitete die Expansion der Militärmusik im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts zivilen Berufsmusikern die größte Sorge, weil die Militärmusik auf dem ohnehin stark umkämpften Markt des Musikgewerbes eine zusätzliche und zudem unlautere Konkurrenz darstellte. Dabei erstreckte sich die militärmusikalische Konkurrenz auf sämtliche Genres und Anlässe, von der Opernaufführung bis zur Grabmusik. Beide Entwicklungen stellten gerade auch für Orchestermusiker eine große Herausforderung dar, weshalb sie nach 1900 verstärkt für die Übernahme ihrer Klangkörper in öffentliche Trägerschaft warben.⁵

Bereits im Kaiserreich begannen daher manche Städte, Theater und Orchester zu übernehmen. Einen zusätzlichen Schub brachte hier der Erste Weltkrieg. Nach dem Krieg war die wirtschaftliche Basis zahlreicher, bis dahin im Pachtsystem oder als Aktiengesellschaft betriebener Theater und privat getragener Orchester in den Städten zerstört. Auch die Höfe sahen sich nach dem Übergang zur Republik nicht mehr in der Lage, die bisher weitgehend von ihnen getragenen Hoftheater und -orchester fortzuführen. In dieser Situation entschlossen sich zahlreiche Städte in Deutschland endgültig dazu, ortsansässige Theater und Orchester in öffentliche, kommunal getragene Institutionen zu überführen. So geschah es auch in Nürnberg. Zwar wurde in Nürnberg bereits seit dem Bau des „Nachtkomödienhauses“ 1668 regelmäßig Musiktheater gespielt; Nürnberg hatte damit eine Pionierstellung unter den Freien Reichsstädten eingenommen, die bis heute in der Forschung noch nicht richtig erkannt ist. Doch erst mehr als 250 Jahre später, im Jahr 1920, entschloss sich die Stadt, Oper und Theater aus privater in städtische Trägerschaft zu übernehmen. Zugleich entstand auf

4 Frantz, Adolf: Handbuch der Statistik nach den neuesten und besten Quellen. Oesterreich, Preußen, Deutschland und die Schweiz. Breslau 1864, S. 743 f. (Hervorhebung im Orig.). Zu diesen 181 Theatern führt Frantz noch weitere 19 in den „nichtdeutsche[n] Lande[n]“ Österreichs und 6 in der Schweiz auf. Vgl. dazu auch Walter 2016, S. 152 f., der die Zahl irrtümlich mit 187 angibt.

5 Vgl. Remppe, Martin: Kunst, Spiel, Arbeit. Musikerleben in Deutschland, 1850 bis 1960. Göttingen 2020; Eckhardt, Josef: Zivil- und Militärmusiker im Wilhelminischen Reich. Ein Beitrag zur Sozialgeschichte des Musikers in Deutschland. Regensburg 1978.

Seiten der Stadtverwaltung mit dem „Theaterbetriebsamt“ eine erste kommunale Kulturbehörde und damit die Keimzelle des heutigen Kulturreferats.⁶ Die Übernahme in die städtische Trägerschaft war zudem „ein Symptom dafür, dass die Stadttheater nur noch als Kulturträger betrachtet wurden, deren Erhalt folgerichtig [...] im öffentlichen Interesse liegen musste“.⁷ Abgeschlossen wurde die „Verstadtlichung des Theaterbetriebs“, wie der damalige Nürnberger Oberbürgermeister Hermann Luppe diesen Übergang nannte,⁸ durch die Übernahme des Opernorchesters, das erst zum 1. September 1922 in städtische Dienste gestellt wurde. Dazu wurde das bisherige Orchester des Stadttheaters, bis dahin vom jeweiligen Pächter privat finanziert und lange Zeit nur mit Halbjahresverträgen angestellt, mit dem privat getragenen „Philharmonischen Orchester“ fusioniert. Damit entstand 1922 ein großes und leistungsfähiges Orchester, das älteste und größte Berufsorchester der Stadt und der gesamten Region. Seine Entwicklung war von nun an eng mit der Geschichte Nürnbergs und Deutschlands verbunden.

Der vorliegende Band, der zum hundertjährigen Jubiläum dieser folgenreichen Entscheidung erscheint, stellt erstmals die Geschichte dieses Orchesters in den 100 Jahren öffentlicher Trägerschaft dar – von der Weimarer Republik und der NS-Zeit über Wiederaufbau und Konsolidierung nach 1945 bis zum Übergang zum Staatstheater 2005 und in die Gegenwart. Gerade weil das Nürnberger Theater bislang entweder aus der Sichtweise des Publikums oder aus einer übergreifenden „Intendantenperspektive“ heraus untersucht und porträtiert worden ist,⁹ in denen das Orchester wenig Beachtung gefunden hatte, möchte dieser Band dezidiert die Perspektive von Orchestermusiker*innen herausarbeiten. Damit hebt er sich nicht nur von einem gängigen Typ von Orchesterfestschriften ab, der sich, dabei in gewisser Weise der ‚Geschichte großer Männer‘ folgend, hauptsächlich auf die künstlerischen Leistungen bedeutender Dirigenten beschränkt.¹⁰ Neben der historischen Dokumentation macht die vorliegende Analyse dagegen auch sozioökonomische Konflikte und interne Auseinandersetzungen sichtbar und zeigt auf, wie vielfältig das Orchester seit 100 Jahren in die Stadtgesellschaft Nürnbergs hineinwirkt. Zugleich dokumentiert der Band im Längsschnitt über 100 Jahre auch allgemeine, übergreifende Entwicklungen: etwa Öffnung und Internationalisierung (der Repertoires, der Stile oder der Musikerschaft selbst), den Wandel des einstigen Männerberufs Orchestermusiker oder die Verände-

6 Vgl. dazu den Beitrag von Martin Rempe, s. u. S. 31.

7 Walter 2016, S. 159.

8 Luppe, Hermann: Mein Leben. Hg. vom Stadtarchiv Nürnberg (Quellen zur Geschichte und Kultur der Stadt Nürnberg 10). Nürnberg 1977, S. 88.

9 Vgl. z. B. Schultheiß, Gisela, Schultheiß, Ernst-Friedrich: Vom Stadttheater zum Opernhaus. 500 Jahre Musiktheater in Nürnberg. Nürnberg 1990; Staatstheater Nürnberg (Hg.): Staatstheater Nürnberg 1905–2005. Opernhaus Staatsoper. Vom Neuen Stadttheater am Ring zum Staatstheater. Nürnberg 2005.

10 Vgl. z. B. Stiftung Berliner Philharmoniker (Hg.): Variationen mit Orchester. 125 Jahre Berliner Philharmoniker, Bd. 1: Orchestergeschichte. Berlin 2007; Steindorf, Eberhard: 450 Jahre Sächsische Staatskapelle Dresden. Eine Festschrift 1548–1998. Dresden 1998.

nung seiner Aufgaben. Bestand das Orchester 1922 fast ausschließlich aus deutschen Männern, die überwiegend aus Nürnberg und Umgebung stammten, so spielen heute Musikerinnen und Musiker aus 18 Ländern in der Staatsphilharmonie zusammen. Ein Blick in die Geschichte des Orchesters zeigt auch, dass die Existenz eines solchen, öffentlich finanzierten musikalischen Kollektivs nie eine Selbstverständlichkeit war, dass der Legitimationsdruck Theater und Orchester in Deutschland immer begleitete und auch in den nächsten Jahren sicher nicht schwächer werden wird. Umso wichtiger ist es zu erkennen, welche kulturelle Errungenschaft ein solches Ensemble bedeutet; aber auch, wo sich das Zusammenspiel des Klangkörpers mit der Stadtgesellschaft stets neu definieren kann und muss.

Es handelt sich also um eine Fallstudie in doppelter Perspektive, einerseits als historischer Längsschnitt über 100 Jahre, andererseits als Versuch einer systematischen Analyse der Realität des Theater- und Orchesterbetriebs zwischen 1922 und 2022. Im ersten, historischen Teil wird die Geschichte des Orchesters von 1922 bis heute mit Blick auf historische Kontexte, politische Entwicklungen sowie rechtliche, finanzielle, institutionelle und künstlerische Rahmenbedingungen entfaltet. Im zweiten, systematischen Teil geht es um die Verbindungen des Orchesters in die Stadtgesellschaft einerseits, in die deutsche Orchesterlandschaft andererseits sowie um Wirkungen, Strukturen und Erfahrungen aus einem Jahrhundert künstlerischer Arbeit in und für eine Stadt. Der dritte Teil enthält einen dokumentarischen Anhang, der erstmals sämtliche festangestellte Musikerinnen und Musiker des Orchesters erfasst, zudem die Mitglieder der Orchesterakademie sowie die Chefdirigent*innen und Kapellmeister*innen.

Eine zentrale Materialbasis des Bandes stellen die Archivalien des Stadtarchivs Nürnberg dar; hier danken wir den Angestellten, insbesondere Christof Neidiger und Dr. Wiltrud Fischer-Pache für die stets hilfsbereite Unterstützung. Wichtig waren außerdem die Bestände der Bibliothek des Staatstheaters Nürnberg sowie Akten des Orchestervorstands, auf die bereits im Vorfeld des Buchprojekts der damalige Orchestervorstand und heutige Personalrat des Staatstheaters Nürnberg, Wolfgang Peßler, nachdrücklich hingewiesen hatte. Diese Akten, die eine Fülle von internen Einblicken liefern, wurden bislang noch in keiner Form archivalisch erschlossen. Wenn sie in den Beiträgen dieses Bandes zitiert werden, kann der archivalische Nachweis daher nur behelfsmäßig erfolgen: Wir weisen diese Akten in der Folge nach mit dem Stichwort „OV-Akten“ und der jeweiligen Rücken-Beschriftung der Aktenordner.

In diesem Band werden gelegentlich generische Sprachformen verwendet, vor allem an Stellen, wo Geschlechterunterschiede keine Rolle für die Argumentation spielen. Dabei sind selbstverständlich stets alle Geschlechter gemeint.

Diese Studie wäre nicht möglich geworden ohne Unterstützung von vielen Seiten. Wir danken besonders dem Verein „Freunde der Staatsphilharmonie Nürnberg e. V.“ und dem Rotary-Club Nürnberg-Sebald, deren finanzielle Unterstützung die teilweise aufwendigen Recherche-Arbeiten ermöglicht hat.

Für Unterstützung im Staatstheater Nürnberg danken wir dem Intendanten, Prof. Jens-Daniel Herzog, sowie besonders der Theaterbibliothekarin Gabriele Nutz,

außerdem Jenny Hobrecht, Julia Elberskirch und Katja Hofmann. Die Orchestervorstände der Staatsphilharmonie und der Personalrat Wolfgang Peßler haben die Arbeit an diesem Band jederzeit unterstützt. Unser Dank gilt besonders der Cellistin Sabine Panofski, die sich zu einem Gespräch über ihre Zeit im Orchester bereit erklärte. Prof. Dr. Ivana Rentsch und Prof. Dr. Bernhard Jahn danken wir für die Aufnahme des Bandes in die Reihe „Hamburg Yearbook“, dem Waxmann Verlag für die gute und unproblematische Zusammenarbeit.

Nürnberg, im Juni 2022
Georg Holzer, Jörg Krämer, Martin Rempe

I.

Historischer Teil

Martin Rempe

Die Entwicklung des Städtischen Orchesters 1922–1965

Vorspiel: Konzertleben und Orchester in Nürnberg seit 1668

Im Vergleich zu anderen deutschen Orchestern wie etwa dem Leipziger Gewandhausorchester oder dem Kölner Gürzenich-Orchester, die 1840 bzw. 1888 in städtische Obhut gelangten, ist die Staatsphilharmonie Nürnberg mit ihren nun 100 Jahren ein relativ junges Orchester. Dies darf freilich nicht darüber hinwegtäuschen, dass sich in der Reichsstadt wie in Köln und Leipzig auch seit dem Mittelalter ein reges Konzertleben entwickelte und sich ab der Mitte des 19. Jahrhunderts auch festere musikalische Zusammenschlüsse etablierten, die als Vorläufer des Städtischen Orchesters zu betrachten sind.

Auf den Besoldungslisten der Stadt Nürnberg werden sogenannte Stadtpfeifer bzw. Ratsmusiker erstmals 1363 genannt. Ihre Aufgaben erstreckten sich nicht nur auf die musikalische Unterhaltung von Festanlässen, Hochzeiten und anderen Familienfeiern, sondern auch auf den regelmäßigen Dienst in der Frauenkirche. Der „Pfeiferstuhl“ von Albrecht Dürer, ein großes Fresko, das im Rathaussaal bis zu dessen Zerstörung im Zweiten Weltkrieg hing, zeigt sieben Musiker auf dem Balkon, mit Pommern, Posaunen, Querflöte, Zink und Trommel. Die Ratsmusiker wurden besser



Abb. 1: Wandmalerei „Pfeiferstuhl“ (Nürnberg, Altes Rathaus, Großer Saal, Nordwand). Entwurf: Albrecht Dürer 1521/1522, im Zweiten Weltkrieg zerstört. Foto 1943/1945.

bezahlt als die Organisten in St. Sebald und St. Lorenz, genossen aber nicht dasselbe Prestige wie jene. Große Sprünge waren so oder so nicht drin als Stadtmusiker; die sogenannten *Accidentien*, also die Gewährung von Sachmitteln wie Brennholz oder Wein, waren ebenso wichtig wie die geldwerte Entlohnung.¹

Ein erster herausragender musikalischer Anlass, bei dem auch die Stadtpfeifer mitwirkten, war das – ex post so getaufte – „Historische Konzert“ am 31. Mai 1643. Weder Kirchenmusik im engeren Sinne noch musikalisches Drama, boten Meistersinger, Stadtmusik, Kantoren und Organisten gemeinsam eine musikalische Untermalung der Musikgeschichte in einer Abfolge von 22 Musiknummern, die teils für diesen Anlass komponiert wurden, teils aus Originalwerken von Orlando di Lasso, Kirchenchören und evangelischen Kirchenliedern bestanden. Initiator Johann Michael Dilherr, damals Hauptprediger in St. Sebald, nannte diese Veranstaltung schlicht „Stättliche Musik“, was zu jener Zeit ein äußerst ungewöhnliches, gleichwohl zukunftsweisendes Format darstellte.²

Doch nicht nur im „Konzertwesen“ tat sich in der Reichsstadt Bemerkenswertes. Nürnberg kann für sich reklamieren, das erste feste kommunale Theatergebäude errichtet zu haben. Das Fecht- bzw. Tagkomödienhaus auf der Insel Schütt bot mit seiner amphitheatralen Architektur bis zu 3.000 Zuschauern Platz. Ochsen Schaukämpfe fanden dort genauso eine Heimstatt wie Fechtwettbewerbe, aber eben auch musikalisch untermalte Theateraufführungen. 1668 folgte dann das Nachtkomödienhaus am Lorenzer Platz, das zur Spielstätte unzähliger Schauspielaufführungen wurde und außerdem zumindest zeitweise auch die Oper in Nürnberg heimisch werden ließ. Tatsächlich bürgerte sich für das Haus infolge eines opulenten Kupferstichs, der die Bühne mit 60 jungen Knaben als „anmutiges Kinder-Ballett“ darstellte, der Name „Oper“ relativ rasch ein. Zwischen 1686 und 1697 wurde dort aber auch wirklich Oper dargeboten, und noch dazu aus heimischer Feder: Der St. Lorenzer Organist Johann Löhner brachte dort dank der Unterstützung verschiedener Mäzene seine Oper *Der gerechte Zeleukus* zur Aufführung. Wenngleich sich Löhner in Text und Musik klar am italienischen Vorbild orientierte, so gehörte Nürnberg ungeachtet dessen zu den wenigen deutschen Städten, die sehr früh und vor allem ohne fürstlichen Einfluss mit dieser Kunstform in Kontakt kamen.³

-
- 1 Zirnbauer, Heinz: Musik in der alten Reichsstadt Nürnberg. Nürnberg 1965, S. 24–26; Stöckl, Rudolf: Ratsmusik – Hofkapelle – Musikverein. Bürgerliche und höfische Musikkultur in Franken. Manuskript für eine Sendung des Bayerischen Rundfunks. Nürnberg 1969, S. 3–5. Zur Bildgeschichte im Detail Stadt Nürnberg (Hg.): Das alte Nürnberger Rathaus. Baugeschichte und Ausstattung des großen Saales und der Ratsstube. Bearbeitet von Matthias Mende. Nürnberg 1979, S. 211–214. Dort wird der erste Nachweis der Ratsmusik allerdings auf 1377 datiert.
 - 2 Harrassowitz, Hermann: Das historische Konzert vom 31. Mai 1643. In: Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Stadt Nürnberg 75 (1988), S. 61–76, hier S. 61–63; Schultheiß, Gisela, Schultheiß, Ernst-Friedrich: Vom Stadttheater zum Opernhaus. 500 Jahre Musiktheater in Nürnberg. Nürnberg 1990, S. 39 f.
 - 3 Schultheiß, Schultheiß 1990, S. 42–44.

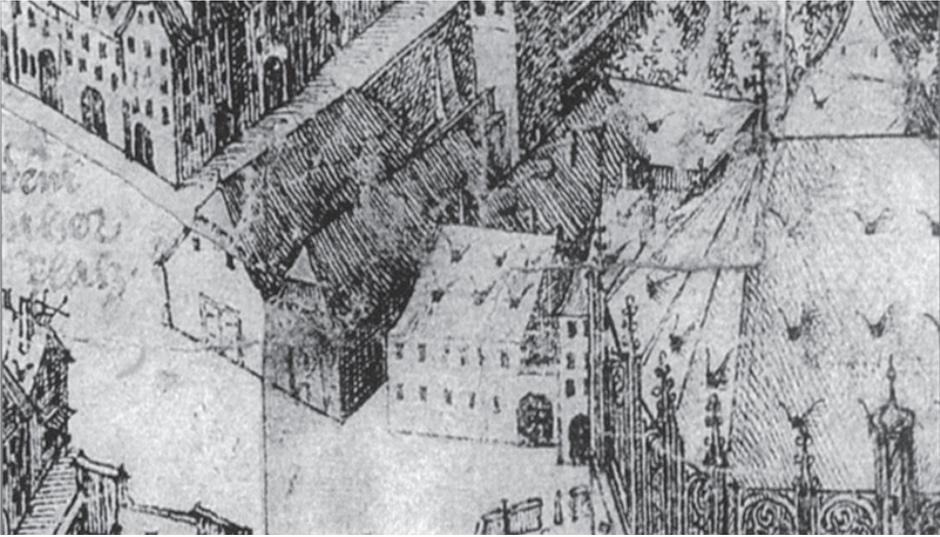


Abb. 2: Das spätere Nachtkomödienhaus am Lorenzer Platz, Plan von 1608

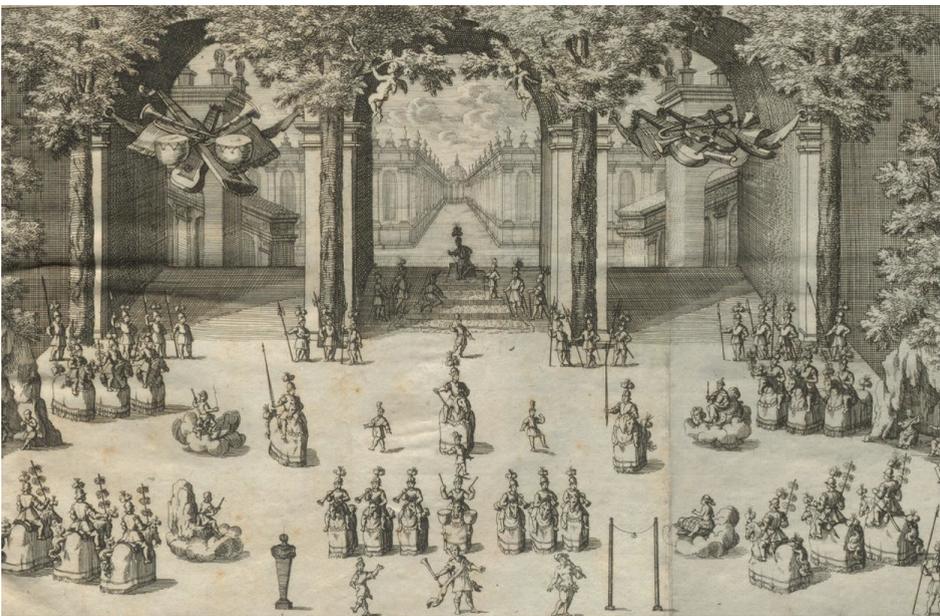


Abb. 3: „Roßballett“ zur Eröffnung des Nachtkomödienhauses 1668

Leider ist relativ wenig über die Musiker bekannt, die die Aufführungen im Tag- und dann im Nachtkomödienhaus bestritten, wie die Literatur zur Schauspiel- und Operngeschichte ganz allgemein kaum etwas zu diesem fundamentalen Element jeden Musiktheaters zu sagen hat. Dies gilt nicht zuletzt für das 19. Jahrhundert und die Zeit des „Nürnberger Nationaltheaters“, das der Wirt Georg Leonhard Aurnheimer



Abb. 4: „Nationaltheater Nürnberg“ 1801

ins Leben rief und das sich immerhin bis 1833 halten konnte; die Stadt hatte ihm eine Konzession für 30 Jahre erteilt, und das neue Gebäude, das 500 Zuschauer fasste, eröffnete 1801 erneut am Lorenzer Platz. In die Nationaltheaterphase fielen bedeutende Erstaufführungen von Opern wie Carl Maria von Webers *Freischütz* und *Oberon* oder Ludwig van Beethovens *Fidelio*; welche Orchester diese Aufführungen in welcher Besetzung gestalteten, ist jedoch unklar.⁴ Das liegt auch daran, dass sich schon die Zeitgenossen viel mehr für Sängerinnen und Sänger als alles andere interessierten. Auf dem Premierenzettel zum *Freischütz* vom 26. August 1822 etwa sucht man vergeblich nach einer Information zum ausführenden Orchester. Ja nicht einmal der Dirigent ist dort aufgeführt, während Sängerrollen bis hin zur achten Brautjungfer namentlich erwähnt werden; der Librettist Friedrich Kind wird sogar zuerst genannt und erscheint in größerer Schrift als Komponist Weber.⁵

Vieles spricht allerdings dafür, dass sich das Orchester rund um die erneuerte Stadtmusik formierte, die seit 1811 aus vier hauptamtlichen und 13 weiteren Musikern bestand. Unter Musikdirektor Ernst Blumröder, der diesen Posten von 1816 bis 1858 bekleidete, konnte der Personalstand der Stadtmusik vergrößert und eine bessere

4 Staatstheater Nürnberg (Hg.): Staatstheater Nürnberg 1905–2005. Opernhaus Staatsoper. Vom Neuen Stadttheater am Ring zum Staatstheater. Nürnberg 2005, S. 16 f.

5 Der Theaterzettel ist abgedruckt in Schultheiß, Schultheiß 1990, S. 67.

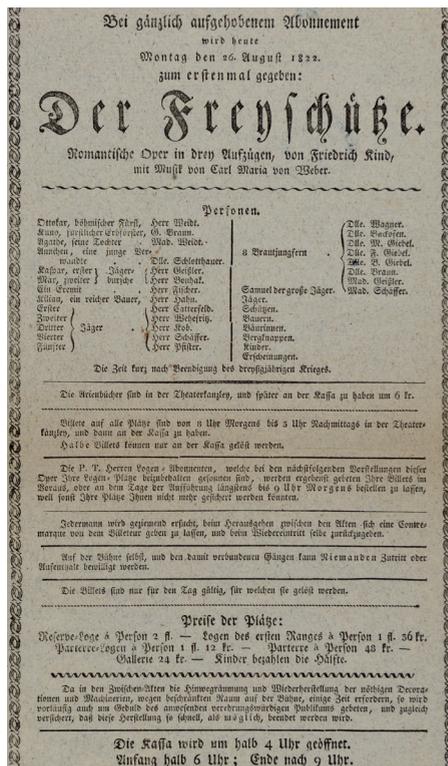


Abb. 5: Theaterzettel zur Nürnberger Erstaufführung des Freischütz 1822

Bezahlung erreicht werden.⁶ Der Theaterdienst blieb jedoch den üblichen Pflichten der repräsentativen und Kirchenmusik zunächst weiterhin untergeordnet. Auch nach dem Untergang des Nationaltheaters – schon 1827 musste der Bau erneut geschlossen werden – und der Einweihung eines neuen Stadttheaters sechs Jahre später konnte auf der Grundlage des fortdauernden privatwirtschaftlichen Pachtsystems kein regelmäßiger Musiktheaterbetrieb gewährleistet werden. Erst mit dessen Abschaffung im Jahre 1853, die zugleich eine Kehrtwende um 180 Grad bedeutete, weil die Stadt nun sogar eine kleine finanzielle Unterstützung gewährte, stabilisierte sich die Situation. Fortan und insbesondere dank der künstlerischen Übernahme von Intendant Maximilian Reck im Sommer 1858, der das Theaterleben in Nürnberg für die kommenden 25 Jahre prägen sollte, konsolidierte sich auch das ab 1862 so genannte Stadttheaterorchester. Die Stadtmusik, die nach wie vor dessen Kern bildete, wurde so zum Januar 1882 endgültig aufgelöst.⁷

Diese Konsolidierung erfolgte freilich auf einem überschaubaren Niveau. Je nach Quelle variieren die Angaben über die Besetzungstärke zwischen 34 und 40; Einig-

6 Art. „Philharmonisches Orchester“. In: Diefenbacher, Michael (Hg.): Stadtleikon Nürnberg. Nürnberg 2002, S. 824.

7 Thadewaldt, Richard: Die aufgelöste „Stadtmusik“ in Nürnberg und ihr Pensions- und Unterstützungs fonds. In: Deutsche Musikerzeitung Nr. 10, 10.3.1883, S. 97 f.



Abb. 6: Stadttheater am Lorenzer Platz, 1835

keit besteht immerhin darüber, dass für die Aufführung von Opern Richard Wagners zusätzliche Musiker engagiert wurden. Doch selbst bei der Erstaufführung der *Meistersinger von Nürnberg* am 28. März 1879 dürften wohl kaum mehr als 50 Orchestermitglieder mitgewirkt haben.⁸ Das war gewiss nicht nach dem Gusto des Komponisten, der ohnehin auf das Nürnberger Theater nicht gut zu sprechen war, denn zur Einweihung des Hans-Sachs-Denkmals (das heute am Hans-Sachs-Platz steht) fünf Jahre zuvor war Wagner nicht einmal eingeladen worden, und kurze Auszüge aus den *Meistersingern* wurden erst nach Intervention von Gastdirigent Hans von Bülow auf das Programm des Festaktes gesetzt. Das Paradestück des Orchesters – keine Oper ist seitdem in Nürnberg häufiger aufgeführt worden – hatte demnach ein eher holpriges Debüt in seiner „Heimat“...⁹

Die variierenden Angaben zur Besetzungsstärke des Orchesters haben sicherlich auch damit zu tun, dass das Stadttheaterorchester bis ins 20. Jahrhundert hinein nach

8 Staatstheater Nürnberg (Hg.) 2005, S. 20–24; Diefenbacher (Hg.) 2000, S. 824. Das Orchestermitglied Walter Maisch spricht in seinem Rückblick auf die Entstehungsgeschichte des Städtischen Orchesters von 34 Mitgliedern als reguläre Orchesterstärke, die bei Wagner-Opern auf 38 erhöht wurden, vgl. Maisch, Walter: Aus der Vorgeschichte des Nürnberger Städtischen Orchesters. In: Städtische Bühnen (Hg.): Fünfundzwanzig Jahre Neues Stadttheater Nürnberg. Jahrbuch 1930/31 der Stadttheater Nürnberg-Fürth. München s.d. [1930], S. 38–52, hier S. 41.

9 Vgl. Brockmann, Stephen: Nuremberg. The Imaginary Capital. Rochester 2006, S. 94 f.; Staatstheater Nürnberg (Hg.) 2005, S. 24.

wie vor kein dauerhaftes Ensemble verkörperte, sondern zu jeder Wintersaison, d. h. für die Monate von September bis April, von der Stadttheaterdirektion neu verpflichtet wurde. In der Sommersaison mussten all jene Musiker, die nicht für die Operette im Sommertheater engagiert wurden – 1887 waren das gerade einmal 19 Mann von circa 40, 1911 immerhin schon 30 von 47 Musikern¹⁰ – selbst sehen, wie sie sich über Wasser hielten. In der Regel versuchten sie auswärts in den Kur- und Badeorten ihr Glück, eine Praxis, die um 1900 herum weit verbreitet war und selbst vor den Berliner Philharmonikern nicht Halt machte, die als geschlossenes Ensemble jahrzehntlang den Sommer im Seebad Scheveningen verbrachten. Ein Versuch der „überzähligen“ Nürnberger Musiker im Sommer 1904, mit Rücksicht auf die verheirateten Herren geschlossen in der Stadt zu bleiben, scheiterte kläglich, trotz der von der Stadt übertragenen zehn Volkskonzerte; einzig die großzügigen Zuwendungen des vermögenden Kapellmeisters Friedrich Weigmann halfen den notleidenden Orchestermitgliedern über den Sommer.¹¹

Jenseits des alljährlich wiederkehrenden „Sommerlochs“ gestaltete sich jedoch auch die Arbeit während der Saison für die Musiker alles andere als einfach: Das Stadttheaterorchester versorgte außer Nürnberg auch Fürth, Erlangen und Bamberg mit Opernaufführungen, was praktisch täglichen Dienst bedeutete, der zudem teilweise sehr lang ausfallen konnte. Ein typischer Arbeitstag sah zum Beispiel von 9 bis 13 Uhr Probe in Nürnberg vor, um 15.20 Uhr war Abfahrt nach Bamberg zur Aufführung, und die Rückkehr erfolgte erst nachts um 1 Uhr.¹² Hinzu kamen die Konzerte des Privatmusikvereins, die das Stadttheaterorchester bis 1890 zu bestreiten hatte. Auch die Unvollkommenheit der verschiedenen Häuser machte den Musikern zu schaffen: Im alten Stadttheater in Nürnberg gab es keinen Garderobenraum für das Orchester, sodass der Orchestergraben bei Regen oder Schnee „mit tropfenden Hüten, Mänteln und Regenschirmen malerisch geziert“ war, wie es dem Bratscher Walter Maisch berichtet wurde. Im Fürther Stadttheater musste sich das Orchester im Winter im wahrsten Sinne des Wortes „warmspielen“, weil die Kachelöfen in der Mitte des Zuschauerraums standen und die Wärme nicht bis zum ebenerdig platzierten Orchester vordrang. An besonders kalten Tagen trat dort selbst der Kapellmeister nur im Pelzmantel vor sein eingemummtes Orchester. Zugleich ging es dort aufgrund der fehlenden Barriere zwischen Bühne und Publikum recht gesellig zu; Gespräche

10 Zahlen entnommen aus: Bekanntmachung. In: Deutsche Musikerzeitung Nr. 7, 12.2.1887, sowie Deutscher Orchesterbund im Allgemeinen Deutschen Musikerverband (Hg.): Beilage zur Statistik Deutscher Orchester, IV. Auflage. Darmstadt, Mai 1911, S. 6.

11 Maisch [1930], S. 43; zu den Berliner Philharmonikern vgl. Möller, Tobias: Global Players. Die Berliner Philharmoniker auf Reisen. In: Stiftung Berliner Philharmoniker (Hg.): Variationen mit Orchester. 125 Jahre Berliner Philharmoniker, Bd. 1: Orchestergeschichte. Berlin 2007, S. 126–135, hier S. 126.

12 Waltz, Heinrich: Die Lage der Orchestermusiker in Deutschland mit besonderer Berücksichtigung der Musikgeschäfte („Stadtpeifereien“). Karlsruhe 1906, S. 101.

zwischen den Besuchern der ersten Reihe und den Musikern bis hin zum Austausch einer Prise Schnupftabak waren durchaus üblich.¹³

Insgesamt erging es den Nürnberger Orchestermusikern um 1900 ähnlich schlecht wie der ganz überwiegenden Mehrheit ihrer Kollegen in anderen deutschen Orchestern: Miserable Arbeitsbedingungen, kurze Vertragslaufzeiten und eine hohe Arbeitsbelastung paarten sich mit ziemlich bescheidener Entlohnung. In Nürnberg beliefen sich die Gagen 1905 auf gerade einmal 103 bis 130 Mark im Monat. Zur selben Zeit wurden die Fixkosten für Wohnung, Heizung, Kleidung und Versicherungen pro Monat auf etwa 140 Mark in Frankfurt und knapp 100 Mark in Hamburg geschätzt. Bedenkt man, dass in der Industriemetropole Nürnberg aufgrund der rasanten demographischen Entwicklung Wohnraum ein äußerst knappes, ständig teurer werdendes Gut war – zwischen 1885 und 1913 stieg die Einwohnerzahl von etwa 115.000 auf fast 360.000 –, so illustrieren diese Budgets eindrücklich, wie sehr das grassierende „Musikerelend“ um 1900 auch in Nürnberg wütete.¹⁴

Initiativen, diese Not etwas zu lindern, blieben Stückwerk. Soloflötist und Orchestervorstand Günther Dittmann zum Beispiel richtete eine Pensionskasse für die Mitglieder ein, die vor allem vom bereits erwähnten Weigmann und einigen Gönnern bestückt wurde, die der vermögende Kapellmeister geworben hatte. Als mit dem Umzug ins Neue Stadttheater, dem heute noch existierenden Opernhaus, im Jahre 1905 zwölf Mitglieder aus dem Stadttheaterorchester ausschieden, wurde die Pensionskasse jedoch wieder aufgelöst.¹⁵

Das Stadttheaterorchester ist freilich nur eine Traditionslinie des 1922 gegründeten Städtischen Orchesters; eine zweite führt zum „Philharmonischen Orchester“, das wiederum aus der Anfang der 1880er Jahre nach seinem Leiter benannten Kapelle Eduard Lenk hervorgegangen war. 30 Mann stark, hatte Lenk anfangs noch keinen Ehrgeiz, sein Ensemble in sinfonischer Musik auftreten zu lassen. Stattdessen bot die Kapelle im Winter Tanz- und Unterhaltungsmusik in der „Wolfsschlucht“ oder der „Himmelsleiter“ dar. Die Musiker konzertierten zwischen Billard und Theke; ein Podium gab es in diesen Kneipen nicht. In der Sommersaison hatte das Ensemble dagegen keine Chance gegen die Militärmusikformationen – 1905 belief sich der Militärstand in der Stadt auf immerhin 3.000 Mann¹⁶ –, die wie nahezu überall sonst im

13 Maisch [1930], S. 42.

14 Krehl, Stephan: Musikerelend: Betrachtungen über trostlose und unwürdige Zustände im Musikerberuf. Leipzig 1912; vgl. allgemein auch Rempe, Martin: Kunst, Spiel, Arbeit. Musikerleben in Deutschland, 1850 bis 1960. Göttingen 2020, Kap. 3; zur demographischen Entwicklung zusammenfassend Schieber, Martin: Geschichte Nürnbergs. München 2007, S. 110–113; Diefenbacher, Michael u. a.: Kleine Nürnberger Stadtgeschichte. Regensburg 2012, S. 128–130.

15 Maisch [1930], S. 44; es ist davon auszugehen, dass schlicht kein Geld mehr in der Kasse war nach diesem personellen Aderlass; außerdem verließ auch Weigmann im selben Jahr das Theater.

16 Vgl. Bruder, Thomas: Nürnberg als bayrische Garnison von 1806 bis 1914. Nürnberg 1992, S. 537, ferner S. 306–311; zur Militärmusikerkonkurrenz vgl. Allgemeiner Deutscher Musikerverband (Hg.): Recht verlangen wir, nichts als Recht! Ein Notschrei der deutschen Zivilmusiker. Berlin 1904.



Abb. 7:
Hans Winderstein

Deutschen Reich auch die Gartenkonzerte in festen Händen hielten. Lenk machte es deshalb wie die Berliner Philharmoniker: er ging mit seinem Orchester im Sommer geschlossen auf Reisen, so etwa 1885 und 1887 nach Odessa, wo die Nürnberger Musiker große Erfolge feierten.¹⁷

Nach Lenks Ableben im selben Jahr blieb das Orchester zusammen und suchte sich selbständig einen neuen Chef, den es zunächst unter Vertrag nahm. Mit Hans Winderstein gelang ein echter Glücksgriff, denn der damals 31 Jahre junge Kapellmeister entwickelte die Kapelle in unermüdlicher Probenarbeit zu einem veritablen Sinfonieorchester weiter, das es bald mit dem Stadttheaterorchester aufnehmen konnte. Doch nicht nur die künstlerische Qualität des Orchesters, sondern auch die Aura seines Dirigenten trug dazu bei, dass sich in Nürnberg ein Konzertorchester etablieren konnte: Winderstein pflegte in der Stadt auf einem besonders ansehnlichen Pferd zu verkehren. Laut Maisch war er als „flotter eleganter Reiter im Straßenbilde Nürnbergs eine wohlvertraute und namentlich der Damenwelt höchst angenehm auffallende Erscheinung.“¹⁸

So war es kein Wunder, dass das Winderstein-Orchester neben der eigenen Konzertreihe im Strauss-Saal – dem Saal des Hotels „Zum Strauss“ in der Karolinenstraße – ab 1890 auch die Konzerte des Privatmusikvereins vom ohnehin überbeanspruchten Stadttheaterorchester übernahm. Gleichzeitig bildete sich aus dieser Vereinigung heraus der „Philharmonische Verein“, der die sechs Konzerte der Wintersaison fortan

17 Maisch [1930], S. 45.

18 Ebd. S. 46.

organisierte und letztlich auch Pate für den späteren Namen des Orchesters stand. Interessanterweise waren diese Nürnberger Philharmoniker auch in gewisser Weise an der Gründung der (später so genannten) Münchner Philharmoniker beteiligt: Vermittelt durch die Kammersängerin Rosa Sucher, verpflichtete der Münchener Hofrat Franz Kaim im Frühjahr 1893 das Nürnberger Ensemble unter der Leitung von Winderstein zu einem Gastspiel in der Residenzstadt. Der Erfolg dieses Konzerts bewog Kaim dazu, ein eigenes Orchester aufzubauen; dass dessen erster Dirigent kein anderer als Winderstein selbst wurde, lässt keinen Zweifel an diesem engen Zusammenhang zwischen Nürnberger Gastspiel und Münchner Orchestergründung.¹⁹

Während das Orchester nach Windersteins Weggang in den 1890er Jahren unter wechselnden Leitungen stagnierte, erlebte es unter Wilhelm Bruch einen neuerlichen Aufschwung – und erhielt den neuen Namen „Philharmonisches Orchester“; „Bruch-Orchester“ war offenbar nicht nach dem Gusto der Entscheidungsträger und erinnerte diese Maisch zufolge an „Bruch-Schokolade und ähnlich minderwertige Dinge“.²⁰ Unter Bruch wuchs das Orchester von 42 auf 65 Mann an, es zog erstklassige Orchestermusiker an und überflügelte so das Theaterorchester deutlich. Werke von Anton Bruckner, Gustav Mahler, Franz Liszt und Richard Strauss konnten damit erstmals dem Nürnberger Publikum bekannt gemacht werden, und Bruch gelang es, internationale Stars als Solisten zu gewinnen, von Emil Sauer bis Elly Ney und von Pablo de Sarasate bis Henri Marteau. Den künstlerischen Aufschwung goutierte schließlich auch der Magistrat: Die Philharmoniker bzw. präziser: das Orchesterunternehmen von Wilhelm Bruch erhielt einen Zuschuss aus der Stadtkasse (1911: 12.000 Mark). Im Gegenzug verpflichtete sich das Orchester, wöchentlich ein Volkssinfoniekonzert im Winter und regelmäßige Gartenkonzerte im Sommer im Stadtpark, in der Rosenau und am Platnersberg zu geben.²¹

Gemeinsam mit der Subvention des Philharmonischen Vereins über 7.800 Mark verfügte das Orchester somit über eine solide finanzielle Grundlage, doch langfristig war das Bruch'sche Unternehmen nach wie vor auf Einkünfte aus privat veranstalteten Konzerten angewiesen. Einige schlechte Sommer führten denn auch dazu, dass Bruch 1913 aufgeben musste. Das Orchester organisierte sich erneut als Genossenschaft und Bruch wurde erster Angestellter seines vormals eigenen Orchesters.²² Ungeachtet aller künstlerischen Entwicklung zeigt dies noch einmal die prekären finanziellen Rahmenbedingungen, unter denen Orchestermusiker in Nürnberg vor dem Ersten Weltkrieg ihrem Beruf nachgingen. Strukturell betrachtet bestand zwischen den zwei Orchestern kaum ein nennenswerter Unterschied: In beiden Orchestern wurden nur Saisonverträge ausgestellt; es gab keinerlei betriebliche Altersversorgung; die

19 Ebd. S. 47; zu Kaims Orchester vgl. auch Meyer, Gabriele E.: „Für heute nur gratulieren wir Herrn Kaim zum Anfang“. Wege zur Gründung. In: Dies. (Hg.): 100 Jahre Münchner Philharmoniker. München 1994, S. 28–33.

20 Maisch [1930], S. 48; Privatmusikverein Nürnberg (Hg.): 150 Jahre Privatmusikverein Nürnberg. Nürnberg 2013, S. 4.

21 Maisch [1930], S. 49; Zuschuss nach: Deutscher Orchesterbund (Hg.) 1911, S. 5.

22 Maisch [1930], S. 50.

Arbeitsbelastung war enorm, und die Löhne vergleichbar gering, auch wenn sie nach 1900 merklich anstiegen, auf bis zu 150 Mark im Theaterorchester für Tuttiisten und 120 Mark beim Philharmonischen Orchester. Spitzenverdienerin in beiden Klangkörpern war übrigens die Harfenistin mit 250 bzw. 200 Mark; im Stadttheaterorchester musste sie sich diesen Thron sogar nicht einmal mit dem I. Konzertmeister teilen.²³

Die prekären Verhältnisse der Orchester stehen in einem gewissen Kontrast zur künstlerischen Entwicklung. Insbesondere die Eröffnung des Neuen Stadttheaters zum 1. September 1905, das 1.421 Zuschauer fasste und insofern endlich auch dem kulturellen Anspruch der rasch wachsenden Industriemetropole gerecht wurde, bot dank der Elektrifizierung des Hauses ganz neue dramaturgische Möglichkeiten und sorgte für frische Impulse im Nürnberger Musikleben. So konnte das Nürnberger Publikum zahlreiche Erstaufführungen und andere Highlights im Opernhaus am Richard-Wagner-Platz erleben, von der Erstaufführung von Verdis *Falstaff* im Winter 1905 über den ganzen *Ring des Nibelungen* in chronologischer Folge bis hin zu einem Gastspiel von Enrico Caruso, der in seiner Paraderolle als Herzog von Mantua in Verdis *Rigoletto* bejubelt wurde.²⁴ Richard Strauss' *Rosenkavalier* hatte nur einen Tag nach dessen Uraufführung in Dresden am 27. Januar 1911 Premiere im Stadttheater, und nur kurz darauf kam der Komponist, damals unumstrittene Lichtfigur des deutschen Musiklebens, persönlich vorbei – der Anlass seiner berühmt-berüchtigten Kritik über das niedrige Niveau des Orchesters. In einen Brief an den Oberbürgermeister vom Oktober 1913 behauptete Strauss, in Nürnberg auf ein Orchester getroffen zu sein, „das derart schlecht war, wie ich es in meinem ganzen Leben – und ich habe die Orchester fast der ganzen zivilisierten Welt dirigiert – nur einmal eins in Lemberg in Galizien vorgefunden habe.“ Vernichtender ging es kaum, doch Strauss setzte noch eins drauf und meinte, dass selbst Krefeld, Hagen oder Quedlinburg Ensembles von „weit besserer Qualität und Schulung“ hätten als das Nürnberger Stadttheater.²⁵

Aufschlussreicher als diese Polemik ist an Strauss' Brief seine strukturelle Systemkritik, was sich auch daran ablesen lässt, dass der Brief wenig später – und ohne das Nürnberger Orchester namentlich zu nennen – im *Berliner Tageblatt* abgedruckt wurde.²⁶ Strauss zielte mit dem Brief also nicht so sehr darauf ab, speziell das Nürnberger Orchester zu kritisieren, sondern er wollte vielmehr am Beispiel Nürnbergs ein Exempel unzureichender kommunaler Förderung statuieren. Konkret zeigte er darin auf, dass die künstlerisch unbefriedigende Situation des Theaterorchesters unmittelbar auf die viel zu geringe finanzielle Unterstützung durch die Stadt zurückzuführen sei. Zwar leistete diese bereits einen Betriebszuschuss an das Stadttheater, der im Jahr 1903 18.000 Mark betrug. Strauss irrte also in der Annahme, dass in Nürnberg noch immer Theaterpacht zu entrichten war. Dessen ungeachtet war sein Argument, wonach ein Operntheater mit gewissen künstlerischen Ambitionen „niemals ein Reinerträgnis

23 Deutscher Orchesterbund (Hg.) 1911, S. 5 f.

24 Staatstheater Nürnberg (Hg.) 2005, S. 26–29.

25 Der ganze Brief ist abgedruckt in Schultheiß, Schultheiß 1990, S. 126–128.

26 Vgl. Berliner Tageblatt und Handels-Zeitung, 23.12.1913.

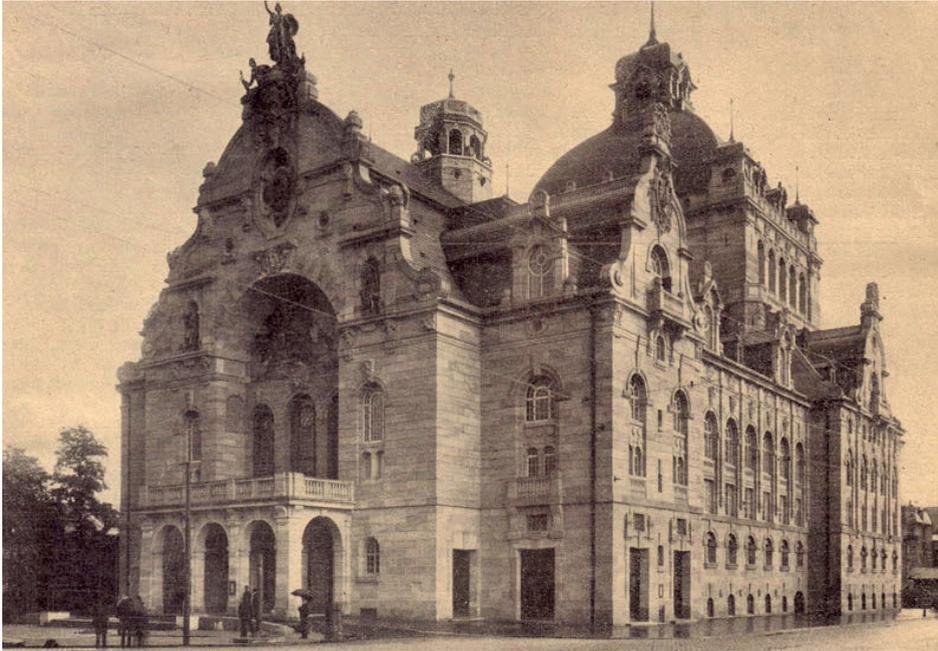


Abb. 8: Neues Stadttheater am Ring, 1906

abwerfen“ werde, nur schwer von der Hand zu weisen. Zugleich stellte der überdimensionierte und teure Neubau seiner Ansicht nach einen weiteren schweren kulturpolitischen Fehler dar. Jetzt, da das neue Theater aber nun einmal gebaut sei, müsse auch das Orchester entsprechend vergrößert werden: Er forderte, je 14 erste und zweite Violinen, 10 Bratschen, 8 Celli und 7 Bässe, vierfache Holzbläser, acht Hörner sowie vierfache Trompeten und Posaunen, zwei Harfen, Pauke und Schlagwerk, insgesamt 89 Stellen, aus der Stadtkasse zu finanzieren und das Orchester so mit „mindestens 200.000 Mark nebst Pensionsfonds jährlich zu subventionieren.“²⁷

Doch Strauss' Brief zeigte unmittelbar erst einmal keinen Effekt. Als weitaus wirkungsvoller sollte sich die Verpflichtung von Robert Heger zur Spielzeit 1913/1914 erweisen, der von der Wiener Volksoper nach Nürnberg kam und dessen musikalische Arbeit bald Früchte trug: Anlässlich des 100. Geburtstags von Giuseppe Verdi konnte noch im November 1913 ein ganzer Verdi-Zyklus mit großem Erfolg auf die Bühne gebracht werden. Dass Verdi statt Wagner zum Dezennium gehuldigt wurde, mag wohl auf den italophilen Intendanten und Tenor Alois Pennarini zurückgegangen sein, der das Haus im Herbst 1913 übernommen hatte und unter anderem die Rolle des Otello für sich beanspruchte.²⁸ Es ist zugleich ein weiteres Indiz dafür, dass das Haus und damit auch das Orchester bis dahin keine besondere Bindung zu Wagner entwickelt hatte.

²⁷ Schultheiß, Schultheiß 1990, S. 127 f.

²⁸ Staatstheater Nürnberg (Hg.) 2005, S. 30.



Abb. 9:
Robert Heger um 1920

Der Ausbruch des Ersten Weltkriegs beeinträchtigte Theaterorchester und Philharmoniker gleichermaßen. Freilich litten beide Klangkörper unter einem gewissen Personalschwund, weil Musiker eingezogen und an die Front geschickt wurden; die glücklicheren unter ihnen konnten dabei ihrem Beruf hinter den Frontlinien weiter nachgehen, da sich insbesondere im Stellungskrieg im Westen ein veritabler Kriegstheaterbetrieb entfaltete, für den Orchestermusiker stark nachgefragt waren.²⁹ Trotzdem hielt das Theater den gesamten Krieg hindurch seine Türen offen. Der Spielplan veränderte sich entsprechend dem nationalistischen Geist der Zeit und brachte auch Kriegsklassiker wie *Immer feste druff* von Walter Kollo auf die Bühne. Das Philharmonische Orchester musste in den letzten Kriegsjahren in ungeheizten Sälen spielen, und ihr Chefdirigent Bruch war von den besonderen Umständen des Krieges so ermattet, dass er 1918 den Taktstock an August Scharrer übergab, den Leiter des Lehrergesangsvereins. Und trotzdem: Gerade weil die Musiker ihren Beruf grundsätzlich weiter ausüben konnten, gehörten sie ganz klar zu einer privilegierten Berufsgruppe, denn die allgemeine Arbeitslosigkeit schoss mit Kriegsausbruch in die Höhe, und Nürnberg war als exportorientierte Industriestadt davon besonders betroffen: Mit 30.000 bis 40.000 Arbeitslosen im September 1914 wies sie die höchste Quote im ganzen Reich auf.³⁰

Im Rückblick auf fast 350 Jahre Nürnberger Konzertleben und Orchesterentwicklung sticht übergreifend letztlich deren unternehmerischer Charakter und der hohe

29 Baumeister, Martin: *Kriegstheater. Großstadt, Front und Massenkultur 1914–1918*. Essen 2005; Remppe, Martin: *Stimmungsheber. Berufsmusiker an der Front im Ersten Weltkrieg*. In: *Lied und populäre Kultur/Song and Popular Culture* 63 (2018), S. 235–251.

30 Vgl. Schieber 2007, S. 130.

Anteil privater Initiativen hervor.³¹ Die Stadt setzte bis zum Ersten Weltkrieg dagegen lediglich die Rahmenbedingungen, subventionierte das Theater nur begrenzt und agierte im Musikleben selbst nur als Auftraggeber; Arbeitgeber der Orchestermusiker war sie bis 1922 zu keiner Zeit. Man konnte dies harsch kritisieren und argumentieren, dass unter solchen Bedingungen keine wahre Kunst zustande kommen könne, wie das Beispiel Richard Strauss zeigte. Zugleich sollten die künstlerischen, aber auch die organisatorischen Eigenleistungen der zwei Nürnberger Orchester seit dem letzten Drittel des 19. Jahrhunderts nicht kleingeredet werden. Wie jetzt zu zeigen sein wird, wurde unter kommunaler Obhut zwar vieles anders im Nürnberger Konzert- und Theaterleben und für die Orchestermusiker, aber nicht unbedingt alles umgehend besser.

Im Zeitgeist: Die Gründung des Städtischen Orchesters 1922

„Meine Herren! Wir stehen in diesen Stunden mitten in Ereignissen, deren weltgeschichtliche Tragweite im Augenblick niemand überblicken kann.“ Mit diesen Worten trat Oberbürgermeister Otto Geßler am 8. November 1918 vor den Magistrat, nachdem er per Telefon über den gelungenen Umsturz des Kurt Eisner in München unterrichtet worden war, und mutmaßte ganz zutreffend: „Es ist natürlich, daß eine solche Bewegung nicht vor den Toren Münchens haltmacht.“ Am Nachmittag trafen die ersten Soldaten aus München am Nürnberger Hauptbahnhof ein, und schon einen Tag später war quasi die ganze Stadtbevölkerung auf den Straßen, um die Republik zu feiern. Nur das Großbürgertum blieb zu Hause. Rote Fahnen wehten allerorten, und die Revolution nahm weitgehend friedlich ihren Gang.³²

Auch die Musiker der zwei Nürnberger Orchester konnten die „weltgeschichtliche Tragweite“ der Ereignisse noch nicht absehen. ‚The show must go on, hieß es für sie zunächst einmal; am Abend des 8. November stand Georg Jarnos Operette *Jungfer Sonnenschein* auf dem Spielplan.³³ Und sie ahnten gewiss auch noch nicht, dass die Novemberrevolution für sie selbst bald darauf sehr konkrete, durchaus positive Folgen haben sollte, denn der Zusammenhang zwischen dem politischen Übergang zur Republik und der Kommunalisierung bzw. Verstädtlichung von Kultureinrichtungen, wie man damals zu sagen pflegte, ist nicht von der Hand zu weisen. Freilich setzte der Trend zur Kommunalisierung kultureller Institutionen wie etwa von Orchestern oder Museen bereits im Kaiserreich ein. Gerade auf dem Feld der Musik allerdings erreich-

31 Einen plastischen Eindruck von den schwierigen Bedingungen, unter denen das Stadttheater in Nürnberg bis in die Mitte des 19. Jahrhunderts arbeitete, vermittelt Hysel, Franz Eduard: *Das Theater in Nürnberg von 1612 bis 1863 nebst einem Anhang über das Theater in Fürth. Nürnberg 1863.*

32 Schwarz, Klaus Dieter: *Weltkrieg und Revolution in Nürnberg. Ein Beitrag zur Geschichte der deutschen Arbeiterbewegung.* Stuttgart 1971, S. 282–284; Zitate S. 282.

33 Vgl. *Staatstheater Nürnberg* (Hg.) 2005, S. 32.



Abb. 10:
Oberbürgermeister Dr. Hermann Luppe
(1874–1945; OB 1920–1933), 1928.

te diese Entwicklung erst in den 1920er Jahren ihren Höhepunkt. Oberbürgermeister Hermann Luppe brachte es in seinen Memoiren gut auf den Punkt:

Der politische und wirtschaftliche Zusammenbruch Deutschlands brachte es mit sich, daß die Fürsten und die reichen Leute als Kunstförderer ausfielen; auch die Kriegsgewinnler und Neureichen kamen dafür, schon wegen ihrer Verständnislosigkeit, nicht in Frage. So ergab es sich von selbst, daß die Städte noch weit mehr als bisher die Träger der Kunstförderung wurden, an die sich die Künstler in ihrer Not wandten; die Oberbürgermeister wurden Kunstmäzene, die Stadtverwaltungen mußten dabei den neuen sozialen Strömungen Rechnung tragen.³⁴

Luppes Selbstbeschreibung als kulturverständiger „Kunstmäzen“ ist allerdings vielsagend, denn sie spiegelt die vorherrschende kulturpolitische Grundhaltung innerhalb der Stadtverwaltung in den 1920er Jahren wider, wonach Kulturförderung Gönnergeste blieb und die Einmischung in künstlerische Belange als selbstverständlich erachtet wurde. Ungeachtet dessen zeigt sein Verweis auf die „neuen sozialen Strömungen“, dass in Nürnberg wie anderswo auch in der Weimarer Republik die kommunale Kulturpolitik auch auf eine Demokratisierung des Kulturlebens abzielte. Die Debatte um die Frage, welche Kultur und für wen als förderungswürdig erachtet werden sollte, begann insofern gerade auch in Nürnberg bereits 1918 und nicht erst mit der Erfindung einer „Neuen Kulturpolitik“ bzw. einer spezifischen „Soziokultur“, wie sie unter Kulturreferent Hermann Glaser seit den späten 1960er Jahren propagiert wurde. Dass

³⁴ Hermann Luppe. *Mein Leben*. Hg. vom Stadtarchiv Nürnberg (Quellen zur Geschichte und Kultur der Stadt Nürnberg 10). Nürnberg 1977, S. 87.