

# VORWORT

Auch mehr als 130 Jahre nach Richard Wagners Tod und über 140 Jahre nach den ersten Festspielen sind die Diskussionen um die Beurteilung und Bewertung seiner Persönlichkeit, die Analysen und Interpretationen seines Werks weder abgerissen noch abgeflacht. Noch immer provozieren die historische Gestalt, ihr Schaffen, ihre kulturgeschichtliche Bedeutung und die daraus erwachsenen Folgen und fordern zu Deutung und Kontroverse heraus. »Richard Wagner« ist gleichsam eine Chiffre, die ebenso sehr für künstlerische Genialität und für ideologische Abgründe steht wie für theatrale Entwürfe von maßstabsetzender Wirkung, widerspruchreich und voll von faszinierend fragwürdigem, aber auch utopischem Geist.

»Diskurs Bayreuth« ist deshalb ein treffender Titel für das neue Rahmenprogramm zu den Bayreuther Festspielen, das seit 2017 einen Dialog zu Wagners Werk und Wirkung anbietet und zur kritischen Auseinandersetzung anregt.

Der noch immer umstrittene und keineswegs abgeholte Themenkomplex »Wagners Werk und der Nationalsozialismus« und dessen vielschichtige Konsequenzen, etwa auch die Legende einer angeblichen »Stunde Null«, wurden zum Anlass für die Frage nach dem »Sündenfall der Künste« im 20. Jahrhundert. »Moralische Reibung erzeugt intellektuelle Energie«, analysierte der Soziologe Wolf Lepenies in seiner Studie zu *Kultur und Politik* im Hinblick auf die Zäsur in der Jahrhundertmitte. Durch das Phänomen Wagner und seine »Usurpation« (Thomas Mann) durch den Nationalsozialismus bekam die Frage nach der Verschränkung von Kunst und Moral eine neuartige Relevanz.

Der Blick aus der zeitlichen Distanz mag neue Erkenntnisse ermöglichen. Doch rückte der Bericht eines großen Zeitzeugen, des Komponisten Dieter Schnebel, die Fragestellungen in eine Nähe, die durch seinen Tod am 20. Mai 2018 unwiederbringlich scheint. Ihm sei dieses Buch gewidmet.

Besonderer Dank gilt den Referenten für den höchst erkenntnisreichen Diskurs, der Gesellschaft der Freunde von Bayreuth e. V. für die Unterstützung der Veranstaltung, dem Richard-Wagner-Museum und seinem Direktor Dr. Sven Friedrich für die Kooperation, der Lektorin Dr. Jutta Schmoll-Barthel und dem Bärenreiter-Verlag für die engagierte Förderung dieser Publikation.

Katharina Wagner, Holger von Berg, Marie Luise Maintz



# WAGNER IM NATIONALSOZIALISMUS

Zur Frage des Sündenfalls in der Kunst



# WAGNER, BAYREUTH UND DAS NOCH IMMER WÄHRENDE 19. JAHRHUNDERT

MICHA BRUMLIK

Kein Zweifel, der von Richard Wagner selbst so gewollte Kult – anders kann man all dies nicht bezeichnen – um sein Werk erreichte in den Jahren des Nationalsozialismus mit und unter Adolf Hitler einen unrühmlichen Höheoder, wenn man so will, Tiefpunkt. Seither will die Frage nicht verstummen, wie genau das Verhältnis von Wagner, Hitler und dem Nationalsozialismus zu bestimmen ist. Tatsächlich gibt es Autorinnen und Autoren, die der Überzeugung sind, dass mit Hitler und dem nationalsozialistischen Bayreuth Richard Wagner und sein Werk gleichsam in ihr Eigenstes gekommen sind, woraus im Umkehrschluss folgt, dass all jene, die sich für Wagners Werk begeistern – ich gehöre zu ihnen –, mindestens mit einer gewissen Blindheit geschlagen sind, wenn sie nicht sogar daran mitwirken, das gespenstische Weiterleben einer mörderisch gescheiterten deutschen Ideologie zu befördern.

Tatsächlich: Es war kein Geringerer als Thomas Mann, der die Angelegenheit kurz und prägnant auf den Begriff gebracht zu haben scheint: »Es ist viel Hitler in Wagner.«<sup>1</sup> Andererseits war es ebenfalls Thomas Mann, der im Jahre 1938 einen zwar viel beachteten, aber wohl doch zu wenig in seiner systematischen Bedeutung gewürdigten Essay unter dem Titel *Bruder Hitler*<sup>2</sup> publiziert hat. Nach den Regeln der Logik kann dann allerdings nur gelten, dass nicht nur viel Hitler in Wagner ist, sondern auch viel Hitler in Thomas Mann. Freilich sind die Verhältnisse sehr viel komplizierter, wie das kürzlich erschienene monumentale Triptychon des Thomas-Mann-Forschers Hans Rudolf Vaget penibel nachweist. In seinem Buch »*Wehvolles Erbe*«. *Richard Wagner in Deutschland. Hitler, Knappertsbusch, Mann* entwickelt Vaget eine These, die durchaus überzeugen kann. Nämlich, dass es – Annahmen Walter Benjamins diametral entgegengesetzt – im Faschismus, jedenfalls dem Hitlers,

nicht um eine Ästhetisierung der Politik, sondern um eine Politisierung der Ästhetik gegangen sei. Ich halte diese These für plausibel, interessiere mich aber zunächst für eine andere Frage. So kommt alles – auch und zumal mit Blick auf Thomas Mann – darauf an, genau zu hören und zu lesen. »Es ist viel Hitler in Wagner.« Indes: Die Logik dieser Aussage besteht eben darin, mitzuteilen, dass in Wagner, in seinem Leben und Werk, zwar »viel Hitler« ist, aber eben – und darauf kommt es mir an – nicht nur Hitler. Was aber dann und »was noch«? Das zu klären, dazu bedarf es zunächst einiger – hier nur kurz anzudeutender – Überlegungen zu einer Hermeneutik der Künste.

Spätestens seit Hans-Georg Gadamers *Wahrheit und Methode*,<sup>3</sup> allerspätstens seit den Arbeiten von Jacques Derrida – von Adornos Kunstanalysen gar nicht zu sprechen – ist die Einsicht unabweisbar geworden, dass Kunstwerke aller Gattungen bei Weitem nicht in den Intentionen jener aufgehen, die sie schaffen. Zwar hat erst kürzlich ein jüngerer angelsächsischer Philosoph, Charles Larmore, in seinem Buch *Das Selbst in seinem Verhältnis zu sich und anderen*<sup>4</sup> energisch versucht, den Begriff der Autorenintention erneut für die Hermeneutik von Kunstwerken zu bekräftigen, indes: Kunstwerke sind Ausdrucksphänomene. Daher erläutert das *Historische Wörterbuch der Philosophie* in neun eng bedruckten Spalten den Begriff »Ausdruck«.<sup>5</sup> »Der Begriff«, heißt es dort, »für den ein griechisches Äquivalent fehlt, [...] leitet sich aus dem lateinischen Verb »exprimere« und dem Substantiv »expressio« [...] ab und wird hauptsächlich in der Stilistik und Rhetorik gebraucht – Rede als Ausdruck der Affekte durch Worte –, um Gemütsbewegungen darzustellen. In der Physiognomik und Zeichnungstheorie werden Gesichtszüge des Menschen als Ausdruck seines Charakters gefaßt. »Expressio« begegnet aber auch in der Musiklehre – Töne als unmittelbarer Ausdruck der Affekte – und in der Theorie der darstellenden Künste.«<sup>6</sup>

Damit sind Ausdrucksweisen aber zugleich Hauptthema einer – wie der neukantianische Philosoph Ernst Cassirer es ausdrückte – Theorie oder Philosophie der symbolischen Formen: »Die verschiedenen Erzeugnisse der geistigen Kultur, die Sprache, die wissenschaftliche Erkenntnis, der Mythos, die Kunst, die Religion werden [...] zu Gliedern eines einzigen großen Problemzusammenhangs, zu mannigfachen Ansätzen, die alle auf das eine Ziel bezogen sind, die passive Welt der bloßen Eindrücke, in denen der Geist zunächst befangen scheint, zu einer Welt des reinen geistigen Ausdrucks umzubilden.«<sup>7</sup> Dem ist mit dem einen Vorbehalt zuzustimmen, dass keineswegs alles, was in

diesen »symbolischen Formen« bewusst zum Ausdruck gebracht wurde, vielmehr auch vor-, ja sogar unbewusste Prozesse wesentlich in das Kunstwerk eingingen – mit der Folge, dass im Kunstwerk stets sehr viel mehr zum Ausdruck kommt, als von den Autorinnen intendiert.

Die Stimmigkeit dieser Annahme kommt im musikdramatischen Werk Richard Wagners, zumal im *Ring des Nibelungen* besonders gut zum Ausdruck. Das nachzuweisen, beziehe ich mich auf einen Autor, dem Thomas Mann zu seinem siebzigsten Geburtstag einen Essay widmete – auf George Bernard Shaw. Er publizierte 1898 einen Text unter dem Titel *The Perfect Wagnerite*,<sup>8</sup> auf den sich Thomas Mann mit folgender Bemerkung bezog: »Shaws *The Perfect Wagnerite* unterscheidet sich durch seine luzide Klugheit höchst vorteilhaft von dem tiefensüchtigen Brimborium der denkenden Wagner-Exegese.«<sup>9</sup> Ich übergehe an dieser Stelle die gewiss nicht unwichtige Frage, was wohl Thomas Mann gegen eine »denkende Exegese« gehabt haben könnte, und wende mich direkt Shaws Text zu, in dessen »einleitenden Ermutigungen« es mit Blick auf den *Ring* im Jahre 1898 – das 19. Jahrhundert geht gerade zu Ende – heißt, dass dieses Werk nicht »vor der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts hätte geschrieben werden können, weil es von Ereignissen handelt, die damals erst zu einem Abschluß kamen.«<sup>10</sup>

So recht Shaw hatte, so unrecht doch wieder auch – denn: Wie ich im Folgenden nur andeuten kann, sind die Sachverhalte, von denen Wagners Werk handelt, noch lange nicht zu einem Abschluss gekommen, mehr noch: Sie dauern – in bedrängendster Weise – an. Und sie kamen und kommen bei Wagner in einer unübertroffenen Weise zum Ausdruck. Mit Blick auf das *Rheingold* etwa schreibt Shaw von einer Entwicklung, die höhere Triebe des Menschen als rebellisch unterdrückt, und: »Wie unvermeidlich diese Entwicklung für uns geworden ist«, so Shaw 1898, »wird all denen klar sein, die zu begreifen vermögen, was ihnen der Anblick der plutokratischen Gesellschaft unserer modernen Großstädte zeigt.«<sup>11</sup>

Der Begriff der »Gentrifizierung« war Shaw damals noch nicht zur Hand. Und ja, auch Antisemitismus ist in diesem Diskurs mit im Spiel, und zwar nicht zu knapp. So heißt es in einer theoretischen Schrift: »Wir erkennen also im Judentum ein allgemeines gegenwärtiges antisoziales Element.« Mehr noch: »Das Geld ist der eifrige Gott Israels, vor welchem kein anderer Gott bestehen darf [...]. Was in der jüdischen Religion abstrakt liegt, die Verachtung der Theorie, der Kunst, der Geschichte, des Menschen als Selbstzweck,

# IM GESPRÄCH

---

MICHA BRUMLIK UND IRMELA VON DER LÜHE

MICHA BRUMLIK Am Leit-Fossil Thomas Mann ist deutlich geworden, dass – wenn wir versuchen, eine Beobachterperspektive einzunehmen – Werk und Inszenierungen Richard Wagners nicht zuletzt hier in Bayreuth aus der soziologischen Perspektive genau das sind, was man als ein Selbstverständigungsmedium des deutschen Bildungsbürgertums beschreiben kann. Über mehr als 100 Jahre, zwei Weltkriege, mit Pausen und Unterbrechungen, finden die Festspiele immer wieder statt, bei sich wandelnden Diskursen. Das wäre der Beleg dafür: Sie sind das Medium, in dem wir, das deutsche Bildungsbürgertum, über unsere kulturell-politischen Neigungen uns ins Benehmen setzen.

IRMELA VON DER LÜHE Selbst wenn ich für mich in Anspruch nehmen würde, zum deutschen Bildungsbürgertum zu gehören, so würde ich dieses Mediums nicht bedürfen und es auch nicht in Anspruch nehmen. Ich würde jedoch gerne auf einen Aspekt hinweisen: Der Thomas Mann, von dem wir eben gesprochen haben, ist von keinem Geringeren als Franz Beidler, mit dem er seit seinem Schweizer Exil seit Anfang der Dreißigerjahre in engem Kontakt stand und den er in seinem Bemühen um eine Cosima-Biografie intensiv unterstützte, nach 1945 gebeten worden, die Ehrenpräsidentschaft des Neuen Bayreuth zu übernehmen. Thomas Mann hat sie abgelehnt, aus vielerlei Gründen. Es gibt dazu einen Briefwechsel mit Beidler. Was Thomas Mann da gesagt hat, scheint mir eine Verbindung zu der aktuellen *Meistersinger*-Inszenierung zu ermöglichen. Er sagte sinngemäß, es sei völlig verfrüht und unmöglich, über ein Neu-Bayreuth nachzudenken, solange nicht alles auf dem Tisch sei, was den Sündenfall Bayreuths betreffe. Er setzt im Grunde auf eine zukünftige Verarbeitung, Bearbeitung dieses Sündenfalls. Eine Bemerkung zu der Inszenierung: Für diesen Gedanken Koskys, die Wirkungsgeschichte nicht nur der *Meistersinger*, des Schluss-Tableaus und der Wagnerischen Szenerie, sondern eben auch eine Wirkungsgeschichte, wie sie sich mit den *Meistersingern* im



Nationalsozialismus vollzogen hat, als Erfahrungshintergrund, Anspielungshorizont und ästhetische Herausforderung in einem zu begreifen, weist Thomas Mann den Weg, ohne dass ich belegen könnte, dass Kosky dies gelesen hätte. Das spielt ja aber für uns keine Rolle. Dass die Wirkungsgeschichte Wagners ein Bestandteil seines Werkes ist und es ohne diese überhaupt nicht geht, das hat Thomas Mann früh und radikal gesehen.

MICHA BRUMLIK Es ist fast biblisch: Sündenfall war von Anfang an. Alles, was hier, seit den ersten Festspielen, passiert ist, wäre nach dem scharfen Urteilsvermögen Thomas Manns bereits Sündenfall gewesen. Und jetzt könnten wir uns darüber streiten, ob und wann dieses sogenannte Neu-Bayreuth tatsächlich alles auf den Tisch gepackt hat, wie Thomas Mann das wollte. Mir scheint, dass dies nicht der Fall ist. Wenn man böswillig oder überscharf kritisch wäre, könnte man sagen, dass auch das Neu-Bayreuth Wieland Wagners eine Form der Verdrängung und oder Verleugnung gewesen ist, indem die gesellschaftspolitischen Aspekte des Werkes ins unverbindlich Mythische inszeniert worden sind.

IRMELA VON DER LÜHE Inzwischen trifft die Arbeit, die seit vielen Jahren und nun mit Koskys Inszenierung geleistet wird – nämlich eine sowohl erinnerungs- und kulturgeschichtliche als auch künstlerisch-ästhetische Auseinandersetzung mit »Hitlers Hoftheater« Bayreuth –, durchaus auf Vorbehalte; insbesondere auf diejenigen, dass zum Thema inzwischen alles und genug gesagt sei, die »Aufarbeitung« der Bayreuther Vergangenheit also als abgeschlossen gelten dürfe. Es hat zweifellos lange gedauert, bis diese »Auseinandersetzung« begann, und tatsächlich hat Thomas Mann dergleichen schon für die erste Phase Neu-Bayreuths angemahnt und seine Absage aus der Skepsis heraus formuliert, dass eine solche Auseinandersetzung wirklich beginnen würde und könnte. Ob Thomas Mann damit richtiglag, mag man bezweifeln. Eindeutig belegt aber ist seine eigene Auseinandersetzung mit einer Passion, deren missbräuchliche und fatale Funktionalisierung ihm bewusst wurde, diese zunächst im Modus von Nietzsches Wagner-Kritik und auf unterschiedliche Weise. Was Thomas Mann spätestens nach dem Ersten Weltkrieg, also während der Weimarer Republik, zu Bewusstsein kommt und womit er sich nicht nur aus Anlass von Wagner auseinandersetzt, das betrifft einen Musikkult in Deutschland und im Deutschen Reich, der auf der Vorstellung beruht, das Deutsche und der Deutsche komme nicht einfach nur in der Kunst zu sich, sondern am tiefsten und reinsten in der musikalischen Kunst. Und da überbiete deutsche Musik

alles, was es an europäischer Musik gibt. Aus dieser Suprematie-Erfahrung wird gleichsam selbstverständlich ein politischer Dominanzanspruch abgeleitet. Im *Doktor Faustus* wird diese gleichermaßen ästhetisch-musikalische wie politisch-imperiale Konstellation zum Thema, kondensiert in einer teuflisch-bündlerischen Künstlergestalt. Aber Thomas Mann hat es auch an derjenigen Person diagnostiziert und kritisiert, die eine solche Überzeugung hier in Bayreuth repräsentierte: an Houston Stewart Chamberlain und seiner Vorstellung, dass die musikalische Größe Deutschland dazu prädestiniere, eine große Nation zu werden, die »einen Platz an der Sonne« beanspruchen dürfe und an deren »Wesen« die Welt insgesamt »genesen« möge und werde. Es ist eben dieser Konnex zwischen künstlerisch-musikalischer Genialität und Singularität und Anspruch auf politische Suprematie, den Thomas Mann früh gesehen und scharf kritisiert hat.

MICHA BRUMLIK Aber weil das so ist, darf man durchaus sagen, dass von Anfang an der Geist, der hier herrschte, völkisch und antisemitisch gewesen ist. Zumindest hat Wagner als Essayist diese Einstellung nie zurückgehalten, allenfalls seine Kompromisse geschlossen mit dem einen oder anderen jüdischen Dirigenten, der ihm dann vielleicht auch noch vom König aufgenötigt worden ist. Das müssen wir alles nicht diskutieren. Das große Problem, vor dem nicht nur Thomas Mann stand, sondern vor dem auch wir alle hier stehen, ist: Wie können wir rechtfertigen oder uns selbst klarmachen, dass uns dieses Werk nach wie vor fasziniert? Ich lese Ihnen ein Zitat eines US-amerikanischen Musikwissenschaftlers vor, Marc Weiner, der nach dem entscheidenden Symposium in Elmau im Jahre 2000 Folgendes geschrieben hat: »Ich lasse es schlichtweg nicht zu, dass Wagners Antisemitismus mich am Genuss seiner Werke hindert, auch wenn Wagner selbst mich vielleicht von seinem Publikum hätte ausschließen wollen, und bin selber konsterniert, zugeben zu müssen, dass gerade die antisemitischen Komponenten in Wagners Werken sie für mich so interessant und reizvoll machen – für einen Juden eine ebenso unbehagliche Erkenntnis wie für einen nicht jüdischen Deutschen.« Das ist eine interessante Äußerung, die relativ gut phänomenologisch beschreibt, wie das vielen von uns geht, die sich Wagnerische Musikdramen gerne anhören und ansehen.

IRMELA VON DER LÜHE Ich würde dem nicht widersprechen, abgesehen davon, dass womöglich die Frage sich nicht normativ darauf richten muss: Warum gefällt uns das so gut, und warum ist unsere Genussfähigkeit offenbar unab-

hängig von dem verbrecherischen Kontext, in den diese Musik hat gerückt werden können? Die Frage ist ja doch an die Institution gerichtet, in der wir uns hier befinden: an die Bayreuther Festspiele und an ihren Umgang mit dieser Hypothek. Die Wissenschaft hat ihren Weg gefunden. Sie hat den Gesamtkomplex »Wagner und Bayreuth«, »Bayreuth im Nationalsozialismus«, »Wagners Antisemitismus« usw. minutiös erforscht, über jede Quelle wurden Aufsätze geschrieben, und sie ist damit – zum Glück – nicht am Ende. Aber ob wir eine Antwort auf die Frage finden, wie du sie stellst, das wage ich, zu bezweifeln. Wenn ich daran erinnern darf: Der so ausführlich zitierte Karl Marx hat in seinen ästhetischen Schriften darauf hingewiesen, wir wüssten zwar, dass die klassischen Tragödien der Antike, also Euripides, Aischylos, Sophokles, einer Sklavenhaltergesellschaft entstammten, also für uns unerträglichen gesellschaftlichen Zuständen, das mindere aber den Genuss an diesen Werken überhaupt nicht. Kurzum: Das ist ein altes Phänomen. Wir können sagen, dass wir mit der Wagner-Usurpation in Bayreuth und durch Hitler eine neue, bisher unüberbotene Etappe in der verbrecherischen Usurpation großer Kunst haben. Die Frage ist, wie Regietheater, wie Institutionen wie diese hier mit dieser – ich wiederhole mein Wort – Hypothek umgehen.

MICHA BRUMLIK Mich stört der Begriff der Usurpation. Denn mit Blick auf die Person Richard Wagners kann ich nicht sagen, dass er sich selbst und sein Werk usurpiert hat. Es wurde schon mehrfach das großartige Buch von Hans Rudolf Vaget erwähnt, das mich wirklich insofern erschüttert hat, als er haar- klein nachgewiesen hat, dass Adolf Hitler – genauso sympathisch, wie wir ihn eben in den historischen Filmaufnahmen gesehen haben – ein ganz durchschnittlicher, normaler Wagnerianer gewesen ist, der aufs Äußerste darauf geachtet hat, dass hier politisch nichts usurpiert wird, sondern dass es gleichsam für sich selbst gesprochen hat.

IRMELA VON DER LÜHE Die Usurpation fand in der Wochenschau, in der Benutzung bestimmter musikalischer Motive und Szenerien in den Medien statt, in der Untermalung von Kriegsberichterstattung und so weiter. *Rienzi* war, wie Hans Vaget auch gezeigt hat, für die Wagner-Faszination Hitlers mehr oder weniger ursächlich und auch für sein politisches Selbstverständnis als Herrscher. Das *Rienzi*-Erlebnis Hitlers hat eben auch bedeutet, dass ihm klar war, dass *Rienzis* Fehler darin bestanden hatte, sich ohne die Unterstützung einer Partei als Volkstribun und Alleinherrscher aufzuwerfen, und dass dies notwendigerweise zum Scheitern führen musste. Das heißt: Das Modell totaler

## »ZEITENWECHSEL«

---

DIETER SCHNEBEL IM DIALOG MIT ERNST OSTERKAMP

ERNST OSTERKAMP Meinen Versuch, Dieter Schnebel in den knappsten Umrissen vorzustellen, möchte ich mit einem Zitat eröffnen, dem berühmten Satz aus Richard Wagners Brief an Franz Liszt vom 8. September 1852: »Kinder, macht Neues! Neues! und abermals Neues! Hängt Ihr Euch an's Alte, so hat Euch der Teufel der Inproduktivität und Ihr seid die traurigsten Künstler!«<sup>1</sup> Im Sinne dieses Zitats freue ich mich, das Lieblingskind Richard Wagners im Gespräch zu porträtieren. Denn als dieses darf Dieter Schnebel gelten, der in seinem Leben Neues, Neues und abermals Neues gemacht hat und den wir uns deshalb als einen freudvollen Künstler, vielleicht sogar als einen glücklichen Künstler vorstellen dürfen.

Dieter Schnebel ist Ihnen allen als einer der wichtigsten Komponisten der Neuen Musik bekannt, als Freund und Weggefährte von Karlheinz Stockhausen, John Cage und Mauricio Kagel. Er wurde 1930 in Lahr im Schwarzwald geboren, hat von 1949 bis 1955 Musik und Musikwissenschaft, Theologie und Philosophie in Freiburg und Tübingen studiert; das ist ein Fächerspektrum, das für sein kompositorisches Schaffen wie für sein theoretisches Nachdenken und Vordenken über Musik lebenslang von konstitutiver Bedeutung blieb. Promoviert wurde Dieter Schnebel 1955 mit einer Dissertation über Arnold Schönberg, wobei ihm wohl nicht zuletzt Heinz-Klaus Metzger die Schönberg-Schule nahegebracht hat. Im Jahr 1952 hat Dieter Schnebel das Klavierlehrer-Examen abgelegt. Kurz darauf setzte seine kompositorische Tätigkeit ein. Von 1956 bis 1976 war er Pfarrer und Religionslehrer in Kaiserslautern, in Frankfurt am Main und München. Von 1976 bis 1995 hatte er eine ordentliche Professur für Experimentelle Musik an der Hochschule der Künste in West-Berlin inne – immer wieder freue ich mich darüber, dass man ordentlicher Professor für Experimentelles sein kann.

Dieter Schnebels kompositorisches Schaffen ist von staunenswerter thematischer Breite und formaler Vielfalt. Es umfasst Kammermusik, aber auch eine *Missa* für vier Solostimmen, zwei Chöre, Orchester und Orgel, entstanden 1984 bis 1987. Das ist die wunderbare *Dahlemer Messe*, die nicht nur vom Text her einen theologischen Bezug hat, sondern sie ist auch der Erinnerung an große Theologen gewidmet, die für Schnebels geistige und theologische Entwicklung von konstitutiver Bedeutung gewesen sind, wie Karl Barth und Martin Niemöller. Schnebels Schaffen umfasst die berühmten *Maulwerke* für Artikulationsorgane und Reproduktionsgeräte (1968 bis 1974) und die *Sinfonie X* für großes Orchester (1987 bis 1992). Das Werk enthält etwas so Stilles wie *visible music I* für einen Dirigenten und einen Instrumentalisten und etwas so Lautes wie das Stück für einen Trompeter und neun Harley-Davidson.

Dieter Schnebel ist im besten Sinne auch ein auf- und anregender Musikschriftsteller; ich verweise hier nur exemplarisch auf seine Bücher *Mo-No. Musik zum Lesen* von 1969 – ein Buch, das seinen Leser regelrecht im Akt der Lektüre zum Interpretieren macht, etwas Einzigartiges – und die 1972 erschienene große Aufsatzsammlung *Denkbare Musik*, die die Schriften der Jahre 1952 bis 1972 enthält, darunter überraschenderweise – zumindest im Erscheinungsjahr überraschend, wie ich denke – den 1971 entstandenen Aufsatz *Aktualität Wagners*. Es ist ein weiter Weg für Dieter Schnebel gewesen, der ihn zu diesem Aufsatz geführt hat.

Damit sind wir schon beim Thema unseres Gesprächs, also der Aktualität Wagners, aber auch der Nicht-Aktualität, die das Werk Richard Wagners für den Zeitzeugen Dieter Schnebel und für den Komponisten Dieter Schnebel in der von schweren politischen Spannungen und sozialen Krisen durchzogenen Zeitspanne von fast einem Jahrhundert besessen hat. Unser Zeitzeuge ist vor dem Beginn des sogenannten »Dritten Reiches« geboren worden. Er ist nun in der »Ära Trump«, von der wir hoffen, dass sie keine Ära wird, angekommen. Er hat in langen Schaffensjahren sensibel auf die Veränderungen der Zeit reagiert, und damit hat sich auch seine Wahrnehmung Richard Wagners und seine künstlerische Auseinandersetzung mit dem Werk Wagners verändert.

Dieter Schnebel wird nun einen kursorischen Überblick über seine Auseinandersetzung mit und seine Nähe und Ferne zu Richard Wagner im Prozess der biografischen Entwicklung geben; anschließend stelle ich einige ergänzende und vertiefende Fragen. Wir freuen uns, lieber Herr Schnebel, auf Ihre Erinnerungen!

DIETER SCHNEBEL Ich bin ein Nazi-Kind. Und ich bin in einem Elternhaus kleinbürgerlichen Zuschnitts aufgewachsen. Aber die Eltern wollten gediegene Bildung: Also kam ich auf ein altsprachliches Gymnasium, das es in dieser Kleinstadt immerhin gab, und nicht ins ebenfalls vorhandene naturwissenschaftliche. Dazu gehörte auch Klavierunterricht. Ich war zunächst nicht sonderlich musikalisch gebildet. In der Nazi-Zeit gab es Unterhaltungs- und hauptsächlich Marschmusik, und dann, als der Krieg losging, diese unsäglich Militärlieder, die sogenannten *Frankreich-* und *England-Lieder* und so weiter. Ich hatte Klavierunterricht zunächst bei einem jungen Mann, der dann zum Militär eingezogen wurde. Er hat uns dann an seine Freundin vermittelt. Da gab es nur Unterhaltungsmusik und das *England-Lied*, und das fand ich ziemlich öde. Wir hatten in der Gymnasialklasse einige Schüler, die bei einem würdigen alten Herrn Unterricht hatten, der wöchentlich einmal von Freiburg in unsere Kleinstadt kam. Er hieß Wilhelm Sibler, und er war Wagnerianer. Er hat gleich zu Beginn gesagt: »Ich unterrichte nur klassische Musik«, die ich bis dato eigentlich kaum kannte. Gleich am Anfang bekam ich dieses berühmte Menuett von Bach »di datatata tim« auf – das kennen Sie alle. Und das war für mich eine Offenbarung. Wilhelm Sibler hat mich eigentlich zur Musik bekehrt, oft hat er am Ende der Klavierstunde dann noch Wagner vorgespielt. Das war umwerfend. Und so bin ich mit zwölf eigentlich schon ein Wagnerianer geworden, allerdings ein nationalsozialistischer.

Dann kam die »Katastrophe«, 1945, und all das, was dann zutage trat, die Informationen über die KZs, auch der Selbstmord Hitlers mit seiner Geliebten Eva Braun – davon wusste man nichts – war für mich als Jugendlichen furchtbar und hat allerdings auch dazu geführt, dass ich sehr rasch von dem Nazitum abkam. Jedoch habe ich dann im Gymnasialunterricht auch anderes kennengelernt, zum Beispiel Moderne Kunst, Moderne Literatur. Ich las als 17-Jähriger Erzählungen von Kafka. Und eine Erzählung wie *Die Verwandlung* war einfach verstörend. Vielleicht sollte ich noch zur Erheiterung etwas erzählen: Ich war dann mit 19 Student an der Freiburger Musikhochschule. Und da bin ich zum ersten Mal ins Ausland gefahren: nach Basel. 60 Kilometer entfernt. Das war schon ein tolles Erlebnis. Man kam da aus diesem öden, armen Nachkriegsdeutschland in ein Schlaraffenland – welche Auslagen an Obst, Schokoladen, Exotischem. Es war aber auch ein Schlaraffenland der Kunst. Ich bin dort in das Kunstmuseum gegangen und sah zum ersten Mal Kandinsky, Marc, Klee, Picasso und was es alles an Neuer Kunst gab. So war

ich also da schon einmal für die moderne Kunst entflammt. Dann bin ich an-  
geregt durch einen Kommilitonen im zweiten Semester von Freiburg aus – an  
der dortigen Musikhochschule waren Hindemith und Strawinsky die Götter –  
nach Darmstadt gefahren. Heinz-Klaus Metzger hatte gesagt: »Es gibt da in  
Darmstadt Ferienkurse für Neue Musik, und da soll es einen Kompositions-  
kurs von Schönberg geben.« Da sind wir hingefahren.

Diesem Zusammenbruch des Nazitums ist auch Wagner zum Opfer ge-  
fallen. Ich habe mich dann 20 Jahre nicht mehr mit ihm befasst. (Darü-  
ber später mehr!) In Darmstadt erfuhren wir dann, dass Schönberg wegen  
seiner schweren Krankheit nicht reisen konnte und sein Kurs von Theodor  
W. Adorno gegeben wurde. Auch nicht schlecht! Dann gab es auch Ernst  
Křenek und andere, René Leibowitz und Olivier Messiaen und Edgard Varèse.  
Das habe ich alles dann 1950 kennengelernt. Und in dem Kompositions-  
kurs von Adorno gab es die erste serielle Komposition eines jungen belgi-  
schen Komponisten, Karel Goeyvaerts, ein Stück für zwei Klaviere. Er hat  
das vorgeführt, und Adorno, der ja Berg-Schüler war, hat dann gefragt: »Ja,  
wo ist da die Exposition und die Durchführung?« Und Goeyvaerts hat ge-  
antwortet: »Ja, da gibt es die Exposition der Reihe und dann die erste Ro-  
tation und die zweite Rotation der Umkehrung«, und so weiter. Man hatte  
das Gefühl, dass Adorno und der junge Komponist hoffnungslos aneinander  
vorbeiredeten. Der zweite Pianist, der das Stück mit aufgeführt hat, war Karl-  
heinz Stockhausen. In Darmstadt waren die jungen Kollegen: Boulez, Nono –  
Stockhausen war da noch ganz unbekannt, aber das hat sich schnell geändert.  
Ich wurde unter dem Einfluss dieser musikalischen Avantgarde sehr schnell  
ein Mitglied dieser Gruppe und habe mich mit Stockhausen angefreundet  
und seine Stücke analysiert. Das war eigentlich mein Kompositionsunterricht.  
Dann habe ich 1952 zunächst serielles Komponieren angefangen und dann seit  
den Sechzigerjahren unter dem Einfluss von Cage eher ein experimentelles  
Komponieren.

Jetzt mache ich einen Sprung nach 1965 oder 66: Ich war befreundet mit  
dem Geiger Walter Levin, der das LaSalle-Quartett gegründet hat, und habe  
ihn in der Schweiz in Flims besucht. Er war da gerade von Bayreuth zurück-  
gekommen, wo Karl Böhm den *Tristan* aufgeführt hat. Das war damals eine  
sensationelle Aufführung, und er hatte eine Aufnahme, und nun habe ich  
Wagner wieder gehört, und noch dazu *Tristan*. Das war für mich umwerfend.  
Im Übrigen war da in den Ferien bei Walter Levin auch eine junge, schöne

# BAROCKOPER VON WAGNERS GNADEN

Über die Schwierigkeiten, Monteverdi und Händel für die  
moderne Bühne wiederzugewinnen

---

SILKE LEOPOLD

## Barockoper als Notlösung?

Am 15. Mai 1945, auf den Tag genau eine Woche nach der Kapitulation und der Befreiung Deutschlands durch die Alliierten, nahm die Hamburgische Staatsoper mit Zustimmung der britischen Militärregierung ihren Betrieb wieder auf und begann mit Proben für drei Opern: *Figaros Hochzeit* von Mozart, *Iphigenie auf Tauris* von Gluck und *Xerxes, der verliebte König* von Händel.<sup>1</sup> Anfang Juni begann das Aufräumen in dem zerstörten Haus. Konzertante Aufführungen an anderen Spielorten versuchten, ein wenig Normalität wiederherzustellen, bis schließlich der Spielbetrieb am 9. Januar 1946 mit der festlichen Wiedereröffnung der Staatsoper und der Aufführung von Mozarts *Figaro* erneut beginnen konnte. Glucks *Iphigenie* folgte am 16. März 1946 und Händels *Xerxes* am 28. April.<sup>2</sup> Die erste Wagner-Oper nach dem Krieg, *Tristan und Isolde*, wurde erst im November 1946<sup>3</sup> gespielt, die nächste, die *Walküre*, dann überhaupt erst nach der Währungsreform im September 1948.<sup>4</sup>

Nun könnte man sicher pragmatische Gründe nennen, warum man in Hamburg nach dem Zweiten Weltkrieg nicht mit Wagner, sondern mit Händel und Gluck den Neuanfang suchte. Die Staatsoper, während der Bombenangriffe im Sommer 1943 und noch beim letzten Luftangriff auf Hamburg in der Nacht vom 12. auf den 13. April 1945 schwer zerstört, war zunächst notdürftig wiederhergestellt worden. Man spielte in dem weitgehend erhaltenen Bühnenhaus und platzierte auch das auf die mögliche Zahl von 600 geschrumpfte Publikum dort. Bei einem Platz für das Orchester von maximal 50 Mitgliedern war an eine Aufführung großer Opern von Beethoven, Wagner oder Richard Strauss nicht zu denken. Sie wurden ins nahezu unzerstörte



Schauspielhaus ausgelagert. Opern des 18. Jahrhunderts benötigten einen deutlich kleineren Orchesterapparat, waren also leichter zu besetzen und im Bühnenhaus der Staatsoper unterzubringen.

Es würde freilich zu kurz greifen, das Interesse an Händel und Gluck nur den äußeren Bedingungen zuzuschreiben. Beide Komponisten hatten schon vorher einen, wenn auch kleinen Platz im Repertoire der Hamburgischen Staatsoper eingenommen. Glucks *Orfeo ed Euridice* hatte sich seit ihrer Uraufführung 1762 in Wien in verschiedenen Einrichtungen, namentlich in der französischen Fassung von 1774 nahezu ununterbrochen im europäischen Repertoire gehalten, und seit Richard Wagner Glucks 1774 uraufgeführte *Iphigénie en Aulide* 1847 für eine Aufführung in Dresden umfangreich bearbeitet hatte, war diese Fassung überall im deutschsprachigen Raum nachgespielt worden. Gluck konnte sich auch deshalb, gleichsam im Windschatten Wagners, im Repertoire behaupten, weil Wagner ihn in *Oper und Drama*<sup>5</sup> zum Stammvater aller Opernreformen und zu jenem Revolutionär erklärt hatte, der die Entwicklung hin zu seiner eigenen Konzeption des Musikdramas in Gang gesetzt hatte.

Anders verhielt es sich mit Händels Opern, die seit dem 19. Jahrhundert in der von Friedrich Chrysander aus Bergedorf besorgten Händel-Gesamtausgabe vorlagen, den Sprung auf die Bühne aber zunächst nicht schafften. Opern aus der Zeit vor Glucks Opernreformen, ja selbst Opern aus der Zeit danach, sofern sie von diesen Reformen nicht berührt waren wie etwa Mozarts frühe Opernserie *Mitridate* oder *Lucio Silla*, galten als nicht mehr aufführbar. Noch 1919 schrieb Hermann Kretzschmar in seiner einflussreichen *Geschichte der Oper*: »Man darf sich aber durch die Bewunderung vor den Schönheiten der Händelschen Opern nicht zu der Hoffnung verleiten lassen, daß man sie wieder aufführen könnte. [...] Bei einer festlichen Gelegenheit ausnahmsweise mag der Versuch gelingen. Aber sie sind durch die Nichtsnützigkeit der Dichtungen heute zum Tode verurteilt.«<sup>6</sup>

Für Kretzschmar – wie wohl für die meisten seiner (deutschsprachigen) Zeitgenossen – bedeutete Wagner das Nonplusultra der modernen Oper. Giuseppe Verdis schöpferische Kraft sei dagegen an den »ekelhaften Geschichten« wie *Rigoletto* und *La traviata* sowie an den »nichtigen Texten«<sup>7</sup> zerschellt, mit denen er sich habe auseinandersetzen müssen. »Die guten Kräfte aller Länder haben sich heute um das Ideal Wagners geschart«, lautete der Beginn des letzten Absatzes in seiner *Geschichte der Oper*.<sup>8</sup> Und nur einer hatte es Wagner

in der Vergangenheit gleichgetan: »Unter den großen Meistern, die der Oper ihrer Zeit neue Gesetze aufgezwungen haben, gibt es nur einen, den man mit Richard Wagner vergleichen kann: das ist Claudio Monteverdi. Glucks Reform tritt dagegen zurück, er versöhnte, vereinte zwei getrennte Schulen, stützte sich auf vorhandene Grundlagen. Monteverdi und Wagner schufen neu von Grund aus. Der Italiener gab dem Musikdrama den inneren Stil, die Sprache der Leidenschaft, Mittel des seelischen Ausdrucks, so kühn und gewaltig, dass niemand gewagt hat, sich ihrer zu bedienen. Wagner aber befreite die Oper aus den Banden des Formalismus, setzte das Drama in seine Rechte und in die Möglichkeit, die musikalische Gestaltung nach innerem Bedarf zu wandeln. Das Entscheidende an der Wagnerschen Reform ist ihr dichterischer Ausgangspunkt.«<sup>9</sup>

## Monteverdi und Wagner

Kretzschmar war nicht der Erste, der eine Parallele zwischen Monteverdi und Wagner zog. 1895 hatte Romain Rolland seine musikhistorische Dissertation über die Frühgeschichte der Oper veröffentlicht, in der er Monteverdis Kunst in dem Satz »tout est mélodie« zusammenfasste, um dann erstaunt festzustellen, dass er diesen Satz bei Richard Wagner (»Die einzige Form der Musik ist die Melodie«) gefunden hatte.<sup>10</sup> Er beeilte sich freilich, sogleich die Unterschiede zwischen Monteverdi und Wagner zu beschreiben: »Cependant Monteverde diffère de Wagner dans sa conception de l'art dramatique. Il n'a pas de prétentions philosophiques, et l'objet de son drame musical n'est pas une conception du monde, mais purement et simplement l'homme. Le cadre du drame wagnérien est la légende, et son personnage, le héros, être symbolique et général où s'incarnent l'esprit d'une race et les puissances d'un système philosophique.«<sup>11</sup>

Rollands Vergleich zwischen Monteverdi und Wagner fand ausgerechnet in Italien ein machtvolleres Echo – und das nicht in einer musikhistorischen Publikation, sondern in einem literarischen Werk. Im Jahre 1900 veröffentlichte Gabriele D'Annunzio seinen Roman *Il fuoco*, der schnell zu einem der meistgelesenen Bücher der Zeit wurde – ein Skandal- und Schlüsselroman, in dem D'Annunzio seine Liaison mit der weltberühmten Schauspielerin Eleonora Duse an die Öffentlichkeit zerrte. In diesem Roman, wie überhaupt in D'Annunzios Denken, ist Richard Wagner omnipräsent.<sup>12</sup> Monteverdi da-

gegen taucht nur in einer Szene, dort allerdings prominent, auf. D'Annunzio schildert hier ein Gastmahl nach platonischem Vorbild, an dem die unterschiedlichsten Personen teilnehmen: Stelio Éffrena, ein junger, genialer Dichter und das Alter Ego D'Annunzios, die Foscarina alias Eleonora Duse, ein deutscher Fürst, eine englische Lady, die junge Sängerin Donatella Arvale, ein italienischer, gerade voller Enthusiasmus aus Bayreuth zurückgekehrter Wagnerianer und eine Reihe von Stichwortgebern, die Stelio ermöglichen, mit seiner Kenntnis der Musik zu brillieren. Bei diesem Streitgespräch geht es unter anderem um den germanischen Geist, der sich unter der südlichen Sonne Italiens in nichts auflöse. Und es geht um das musikalische Drama, das sich auf die griechische Tragödie beziehe, sowie um das, was man später dann Gesamtkunstwerk nennen sollte. Bei der Gegenüberstellung von deutscher und italienischer Oper fungiert nicht, wie man es um 1900 erwarten würde, Giuseppe Verdi als Wagners Gegenpart, sondern Claudio Monteverdi. Er wird als der größte Innovator des musikalischen Dramas beschrieben, als die »anima eroica di pura essenza italiana«. <sup>13</sup> Das Gesamtkunstwerk, so lernen wir hier, sei nicht etwa eine Erfindung Wagners, sondern Gian Lorenzo Berninis. Und nachdem Donatella Monteverdis *Lamento d'Arianna* vorgetragen hat, vergleicht man es mit der Klage des Amfortas. Freilich nimmt Stelio das *Lamento d'Arianna* als klingenden Beweis, dass Monteverdi Wagner haushoch überlegen sei: »Ecco, Baldassare, che un artefice di nostra stirpe – disse Stelio Éffrena – con i più semplici mezzi giunge a toccare il sommo grado di quella bellezza a cui s'avvicinò rare volte il Germano nella sua confusa aspirazione verso la patria di Sofocle.« <sup>14</sup>

Seine Informationen über Monteverdi und die frühe Oper hatte D'Annunzio von Rolland bezogen; das *Lamento d'Arianna* – zumindest der erste Teil – war in Noten verfügbar, seit Alessandro Parisotti es im zweiten Band seiner *Arie antiche* 1890 ediert und dabei harmonisch deutlich entschärft hatte. <sup>15</sup> Bis Monteverdis dramatische Musik aber den Sprung aus den schriftlichen Darlegungen in die musikalische Praxis schaffte, sollte noch Zeit vergehen. Und alle frühen *Orfeo*-Versionen, sei es die von Vincent d'Indy 1904 in Paris oder die von Giacomo Orefice 1910 in Verona, stellen Bearbeitungen dar, und es war, neben teils drastischen Kürzungen und Umstellungen, immer der Orchesterapparat, der im Sinne des 19. Jahrhunderts erweitert wurde. Über Orefices Version mokierte sich der Monteverdi-Forscher Adolf Sandberger, das Orchester habe viel von Schumann und einiges von Wagner gewusst, aber

# DARMSTADT UND (NEU-)BAYREUTH

Zwei prominente Ansätze zur Neujustierung des Musiklebens  
im Nachkriegsdeutschland

---

WOLFGANG FINK

Der Titel meines Beitrags darf nur mit gravierenden Vorbehalten akzeptiert werden. Die Neuausrichtung des Musiklebens im Nachkriegsdeutschland ent-rann selbst dort, wo sie anscheinend am nachdrücklichsten vorangetrieben wurde, nicht dem langen Schatten der Nazi-Vergangenheit; einer »Vergangenheit«, die die meisten Deutschen mit einer psychischen Anstrengung sondergleichen ausblenden, verdrängen oder, schlimmer, verharmlosend relativieren wollten. Allerdings sollte im Zuge einer gewissermaßen nachgeholten Aufarbeitung nicht unterschlagen werden, auf welche Widerstände die aufbrechende junge Generation zumal der um und nach 1925 Geborenen traf. Das lässt sich nicht nur am Gros der weiterhin an den Klassikern orientierten Spielpläne, sondern auch an den Kritiken in Tages- und Fachzeitschriften ablesen, in denen bis weit in die 1960er-Jahre hinein der restaurative Ton einer dezidiert politikfernen Kulturfrömmigkeit vorherrschte.

In nennenswertem Umfang reüssierte zunächst die damals so genannte gemäßigte Moderne, die im »Dritten Reich« entweder weitgehend ignoriert worden war – beispielsweise Bartók, Strawinsky, Honegger und der viel gespielte Hindemith – oder sich mehr oder weniger unauffällig in den Kulturbetrieb eingefügt hatte: Erwähnt seien hier nur Boris Blacher, Carl Orff und der vor und nach 1945 recht erfolgreiche und inzwischen fast vergessene Werner Egk. Die heute so wirkungsmächtig erscheinende, an die Wiener Schule, Messiaen oder Varèse anknüpfende Moderne kam, summarisch ausgedrückt, außerhalb der Nischen von Darmstadt, Donaueschingen, den Nachtstudios der Rundfunkanstalten und den Fachzeitschriften der Verlage erst seit der zweiten Hälfte der 1960er-Jahre zum Zug, als die Generation von

Maderna, Boulez, Gielen etc. bei den wichtigen Orchestern sich durchsetzen konnte, eine neue Intendanten- und Dramaturgen-Generation sich Einfluss verschaffte und andere Foren wie Festivals, Workshops und dergleichen etablierte. Die heute zu Recht als Skandalon empfundene, nicht weiter hinterfragte Kontinuität im Kulturbetrieb und der »verspätete« Neubeginn waren demzufolge auch eine Generationsfrage. Davon wird hier die Rede sein. Angesichts der Komplexität dieses Themas im Allgemeinen und der, wiederum schlagwortartig ausgedrückt, »Unfähigkeit zu trauern« im Besonderen, die spätestens seit der gleichnamigen Diagnose der Mitscherlichs<sup>1</sup> ins Blickfeld rückte, kann ich im Folgenden allerdings nicht mehr als eine fragmentarische Annäherung in unzufälligen Makulaturblättern in Aussicht stellen.

Die personelle Kontinuität in Bayreuth – nicht nur was die Neubesetzung der Leitung mit Wieland und Wolfgang Wagner, die Auswahl der Mitwirkenden und nicht zuletzt die dramaturgische Begleitung der Festspiele angeht – wurde in den letzten Jahren umfänglich aufgearbeitet, exemplarisch etwa in Udo Bermbachs großer Studie *Richard Wagner in Deutschland*.<sup>2</sup> Auch die Frage, weshalb der Wagner-Enkel Franz Wilhelm Beidler aus der älteren weiblichen Erbfolge letztlich nicht zum Zuge kam – eine Alternative, für die sich unter anderem Thomas Mann einsetzte (vollständig dokumentiert in der 1997 erstmals veröffentlichten Studie *Cosima Wagner-Liszt*)<sup>3</sup> –, soll hier nicht nochmals aufgeworfen werden.

Ausgehend von dem Eindruck der Privatfilme Wolfgang Wagners, auf denen Hitler in Bayreuth in den 1930er-Jahren zu sehen ist, möchte ich vielmehr versuchen, einiges in eine andere Perspektive zu rücken: Gemeint ist die Frage nach der Verdrängung beziehungsweise dem Versuch einer wie auch immer gearteten Befreiung aus der Verstrickung in die nationalsozialistische Barbarei, die sich exemplarisch bei der Figur Wieland Wagner stellt. So bekannt auch immer wir dies voraussetzen dürfen, so sehr wird doch manchem bei der Vorführung des Filmmaterials der Schrecken in die Glieder fahren. Ich muss gestehen, dass mir insbesondere jene kurze Sequenz die Augen geöffnet hat, in der Hitler Wielands Rücken gleichsam als Zeichenunterlage nutzte. Nichts Ungewöhnliches bei Pfadfindern oder Soldaten. In diesem Kontext freilich drängte sich mir unabweisbar die Assoziation einer virtuellen Tätowierung auf – und damit ein Kontext, der bei dem Thema oft übersehen wird: Das Komplement zur Vernichtung der qua eintätowierter Nummer identifizierten Opfer war bekanntlich das Lebensbornprojekt, die monströse Idee, den »bereinigten

Volkskörper« mit neuem, a priori nationalsozialistischem »Humanmaterial« anzureichern. Es ist diese Fallhöhe, von der aus wir nicht allein das psychische Ausmaß der Verstrickung des von Hitler persönlich »tätowierten« Wieland, sondern auch die Anfänge des neuen Bayreuth begreifen sollten.

Dabei gilt zunächst ins Auge zu fassen, dass mit dem Kriegsende, das im allgemeinen Sprachgebrauch bezeichnenderweise als Zusammenbruch und keineswegs als Befreiung erlebt wurde, auch der psychologische Schutzwall des Nicht-wissen-Wollens barst. Das jede Vorstellung sprengende Ausmaß der Schuld dämmerte den meisten Deutschen frühestens mit den Nürnberger Prozessen und den ersten filmischen Dokumenten aus den befreiten Konzentrationslagern, deren Monstrosität es sehr schwierig machte, ein auch nur halbwegs angemessenes Verhältnis dazu zu finden. Man kann, wie es Ian Kershaw einmal formulierte, »großes Mitgefühl für einen einzelnen Menschen in einer besonderen Situation entwickeln – aber wenn jemand sagt: Sie sind mitverantwortlich für den Mord an sechs Millionen Menschen – dann ist es in der Tat ganz schwierig, dafür überhaupt ein angemessenes Gefühl zu entwickeln, eines, das auch nur annähernd den Untaten gerecht wird, die in ihrem Namen begangen worden sind.«<sup>4</sup>

Wie überwältigend die Dringlichkeit eines solchen Verhältnisses war, lässt sich exakt nicht beschreiben. Das Spektrum der Überlebensstrategien mit dieser Schuld reichte in der öffentlichen Aufarbeitung von der strikten Verleugnung trotz massivster Evidenz bis hin zur schonungslosen Abrechnung – und es wäre zu bedenken, dieses Spektrum nicht nur für die öffentliche Meinung, sondern auch zur Beschreibung für die innere Realität vieler ehemaliger Volksgenossen in Betracht zu ziehen: als ein unaufhörliches Wechselbad der Gefühle, das die durch die äußeren Kriegseinwirkungen ohnehin schon angeschlagene Psyche geradezu zwangsläufig überforderte. Das »entschuldigt« nicht, aber es scheint mir das jahrzehntelange »Beschweigen« der eigenen Vergangenheit während des »Dritten Reiches« nicht allein der Wagner-Familie, sondern so vieler Repräsentanten deutscher Kultur zu erklären. Ich erwähne gleichsam nur in Parenthese den Namen Martin Heidegger, der ebenso eisern zu seiner Verstrickung schwieg. Es ist wohl so, dass nicht allein Scham, sondern auch Schuld stumm macht.

Wie »bestenfalls« nur peinlich und meist dreist verlogen die Exkulpationsversuche derer gerieten, die aus mehr oder weniger freien Stücken ihr Schweigen früher oder später durchbrachen, dafür sei hier nur der Name