

Kinderstube ist – weil er von diesen gesellschaftlichen Orten aus das bürgerkriegsartige Schlachtfeld anders bewerten und das Politische auch ermahnen konnte, auf das Naturhafte und Kindliche zu hören und in seinen Bestrebungen zu respektieren. Die Rettung einer gerade erst erfundenen und mit Aufmerksamkeit bedachten Kindheit war 1848 eine politisch und künstlerisch aktuelle Aufgabe, der Schumann sich stellte. So lässt Appel Schumann in Zitaten aus Tagebüchern und Briefen sprechen, die seine Situation in Dresden und sein Sich-Einspinnen ins Private wiedergeben, noch bevor die Stadt im Jahre 1849 Schauplatz erbitterter Kämpfe wird, vor denen Schumann dann fliehen wird. Es war schon eine Flucht, für seine 7-jährige Tochter Marie Genrestücke zu komponieren, die sie klaviertechnisch bewältigen konnte und die darüber hinaus in der Sphäre kindlicher Erfahrungswelt lagen, d. h. die häusliche, ländliche und städtische Welt mit ihren auch gefährlichen Seiten zum Impuls klingender Momentaufnahmen machten. Für kleinere und für erwachsenere Jugendliche hat Schumann dann seinen Zyklus zum „Album für die Jugend“ op. 68 mit 43 Klavierstücken zusammengestellt.

Appel zeigt aber nicht nur den zeitgeschichtlichen Diskurs über Revolution und Kindheit, ohne den dieser Zyklus nicht verstehbar ist, er zeigt auch den ästhetischen Diskurs über die Entgrenzung der Künste, in dem Schumann damals stand, weshalb er ganz andere Vorstellungen von der Publikation seiner Klavierstücke entwickelte, die Illustrationen und Texte alternierend zur Musik enthalten sollte. Er zeigt überdies die Überbleibsel aus der Album-Werkstatt, z. B. die Stücke zu einem „Lehrgang zur Musikgeschichte“, der verkürzt bei Händel beginnen sollte, worüber sich Appel ruhig hätte verwundern dürfen, denn man stelle sich vor, ein heutiger Komponist, sagen wir Aribert Reimann, würde einen Lehrgang für heutige Kinder mit dem vor 100 Jahren gestorbenen Gustav Mahler beginnen lassen. Er zeigt auch das kompositorische Umfeld dieser Gattung, die Schumann nicht er-, sondern vorfand, z. B. bei heute vergesse-

nen Kollegen wie dem Berliner Hofkapellmeister Wilhelm Taubert.

Im Zentrum des Buches aber steht eine musikalische Hermeneutik oder besser: Poetik, die jedes Stück in seiner Machart analysiert. Hier wird auch dezent und angemessen paradox dem Problem nachgespürt, wie sich die Titel der Stücke zu ihrem musikalischen Inhalt verhalten. Sie sind nicht als Programmangaben misszuverstehen, denn hier wird nicht geschildert, sondern hier werden erst noch zu entschlüsselnde Signale aus der Kinderwelt gegeben, die über das rein Klangliche hinausreichen, aber ohne dies nicht auskommen; die Musik bedarf dieser Titel nicht.

Der Band ist in einem Schumann nahe liegendem Gehorsam reich bebildert und er enthält einen Faksimile-Nachdruck der zweiten Auflage von 1850 mitsamt der musikalischen Haus- und Lebensregeln, Schumanns Lehrgang und den ausgesonderten Stücken im Anhang. Dieses nachdenklich und glücklich machende Buch ist Dokumentensammlung und schlüssige Interpretation in einem, wie man es sich für andere Schumann-Werke nur wünschen kann.

(Dezember 2011)

Peter Süßring

UDO BERMBACH: Richard Wagner in Deutschland. Rezeption – Verfälschungen. Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler Verlag 2011. 508 S., Abb., Nbsp.

Im Jahr 1994 erschien bei Fischer ein Taschenbuch, das seinen Autor schlagartig in der Wagnerforschung etablierte. Der Hamburger Politologe Udo Bermbach stellte den *Wahn des Gesamtkunstwerks* aus vornehmlich ideengeschichtlicher Perspektive dar. Noch bevor das Werk 2004 in zweiter Auflage – nun bei Metzler – herauskam, hatte Bermbach nachgelegt und nach Wagners Denken auch dessen Bühnenwerke einer politologischen Interpretation unterzogen („*Blühendes Leid*“. *Politik und Gesellschaft in Wagners Musikdramen*, ebenfalls bei Metzler). Mit dem seit Sommer 2011 vorliegenden Buch *Richard Wagner in Deutschland*, schließt sich eine gewaltige Trilogie. De-

ren letzter Band ist keine Monografie (wie die ersten beiden); er trägt den verschlungenen und in sich heterogenen Stadien der Wagner-Rezeption durch zehn Fallstudien Rechnung, die in sich geschlossen sind, gleichwohl aufeinander bauen.

Ihre besondere Bedeutung liegt darin, jene Verfälschungen und Vereinnahmungen detailliert nachzuzeichnen, denen Wagners Weltanschauung ausgesetzt war – auch und gerade durch seine Bayreuther Epigonen. Der Prozess, dessen Folgen bis in die Zeit weit nach dem Zweiten Weltkrieg reichen, wäre freilich undenkbar ohne Wagner selbst, dessen Positionen bekanntlich von vielfachen Ambivalenzen durchzogen sind und dessen Spätschriften anschlussfähig waren für Verfallsrhetorik, Regenerationstheorie und Suprematiedünkel des ‚Bayreuther Kreises‘. Auf keinen Fall hat Wagner hinterlassen, was seine Witwe Cosima, Houston Stewart Chamberlain und Hans von Wolzogen samt Mit- und Zuarbeitern etablierten: ein ideologisches System. Dieses System war zwar keineswegs stets eindeutig, wurde aber dogmatisch vertreten und wirkte nach außen hin weitgehend konsistent. Mit ihm ließ sich Bayreuth ins nationalistische und völkisch-antisemitische Lager eingliedern und konnte sogar – quasi interaktiv – in dieses hineinwirken.

Bermbach setzt mit einem Kapitel über die Wagner-Biografie zwischen Glasenapp und Gregor-Dellin ein und zeigt, wie die aus Vormärz und dem Aufstand von 1848/49 gewonnenen Vorstellungen des Revolutionärs über Generationen hinweg zum Inventar eines kunstrevolutionären Nationalkomponisten heruntergestuft wurden. Der Kontrast tritt deshalb stark hervor, weil Bermbach die Züricher Kunstschriften als Maßstab zugrunde legt und von dort Kontinuitätslinien setzt bis zu Wagners späten Regenerationsaufsätzen. Man kann das anders gewichten: Bei Wagners Sympathie für bestimmte Formen der Monarchie (in den sechziger Jahren) wie auch bei seiner Opposition gegen das Kaiserreich erscheint der radikaldemokratische und anarchische Impetus nicht nur gemildert, sondern bisweilen seines Kerns beraubt. Abgrenzungs-

strategie wird dabei vielfach wichtiger als ideologische Konstanz. Gesellschaftliche Entwürfe und Visionen waren variabel, oder besser: funktional. Nike Wagner hat das mit der Formel zugespitzt, sie hätten bei Wagner vor allem die Funktion eines „Gleit- und Schmiermittels“ zur Durchsetzung des eigenen Unternehmens (Nike Wagner: „Letzte Frage an den deutschen Geist: Die Bayreuther Festspiele“, in: *Deutsche Meister – böse Geister? Nationale Selbstfindung in der Musik*, hrsg. von Hermann Danuser und Herfried Münkler, Schliengen 2001, S. 99).

Die drei folgenden Kapitel bilden das Kernstück von Bermbachs Buch. In ihnen nutzt er die *Bayreuther Blätter* als zentrale Quelle – jene Zeitschrift, die sich, vom späten Wagner als Verständigungsforum über sein Werk gegründet, ab 1894 zur „Deutschen Zeitschrift im Geiste Richard Wagners“ wandelte und unter der alleinigen Herausgeberschaft Wolzogens sechzig Jahrgänge erlebte, bis sie 1938 eingestellt wurde. Zunächst entwirrt Bermbach die Argumentationscluster des rechtsgläubigen, antimodernen Wagnertums bezüglich Sprachkritik, Politikablehnung und Kulturnation. Während des Ersten Weltkrieges sind die *Bayreuther Blätter* entgegen der nahe liegenden Vermutung nicht bellizistisch gewesen, betrachteten den Krieg vielmehr als Ausdruck einer „geistigen Krise der Zeit“ (S. 100), die man selbst seit langem bekämpfte. Während der – laut Wolzogen – „übelste Unfriede“ (S. 140), der sich anschloss, nach vertrauten antidemokratischen, antiliberalen und antizivilisatorischen Mustern geißelt wurde, mündete die beschworene Gesinnungsgemeinschaft ab 1933 in eine „lückenlose Identifikation“ mit dem neuen Regime (S. 173).

Dann untersucht Bermbach, darin echte Pionierarbeit leistend, den so genannten „Bayreuther Gedanken“, auf den es bei Wagner keinerlei Hinweise gibt, der aber von Chamberlain als weltumfassende „Politik-, Gesellschafts- und Kulturmission“ (S. 180) ausgebaut wurde, auf deren Basis Bayreuth seinen selbst erteilten Auftrag im (vorerst nur) konservativen, völkisch-nationalistischen Umfeld wahrnehmen konnte – ein Auftrag, mit dem

sich ideologische Kontrolle und Verfeinerung ebenso verbanden wie „Interventions- und Korrekturfunktion“ (S. 207). Schließlich legt ein Kapitel über „Bayreuther Theologie“ offen, wie die bereits bei Wagner und den theologischen Oppositionsgeistern seiner Zeit zu findende Ächtung des Alten Testaments in die Vorstellung eines „arischen“ Christentums mündete, mit dem sich klerikal-religiöse Wahrheitsansprüche relativieren und mit nationalistischem wie rassistisch-antisemitischem Gedankengut unterfüttern ließen. Chamberlains „ausgearbeitete Theologie“ (S. 231) erscheint in Bernbachs Darstellung als eigenwilliges, gleichwohl „auf Augenhöhe mit der Fachtheologie der Zeit“ (gemeint ist insbesondere Adolf von Harnack) befindliches System, während Wolzogen ein „bloßer Gefühlschrist“ (S. 272) gewesen sei, dem Christus „zur Projektion und Widerspiegelung seiner eigenen Ideen vom ‚deutschen Wesen‘“ taugte (S. 272, 279).

Die Studien, die Bernbach im Anschluss an diese drei zentralen Kapitel auf weiteren rund 200 Seiten unternimmt, können im hier gegebenen Rahmen nicht einmal ansatzweise gewürdigt werden. Nach Bernhard Försters (des Nietzsche-Schwagers) groteskem „Nueva Germania“-Projekt in Paraguay geht es um die Rezeption der Siegfried-Figur bis zur Machtergreifung, um *Ring*-Deutungen von der Uraufführung bis in die inszenatorische Gegenwart, um die ideologische Vereinnahmung der *Meistersinger* (die als einziges Stück der „Kriegsfestspiele“ 1943/44 gespielt wurden). „Hitlers nazifiziertem Wagner“ widmet Bernbach einen großen Abschnitt. Er legt dar, wo sich das Nazi-Regime auf Wagners Positionen einließ und sie nutzte, wie wenig kompatibel aber sein Politikverständnis mit der NS-Ideologie letztlich war. Umgekehrt gilt allerdings: Die „Selbsttäuschung Bayreuths über die Bedeutung Wagners, seiner Werke und seines Denkens für Hitler und das öffentliche Leben im Dritten Reich“ sei „beträchtlich“ gewesen. Bernbach beschönigt nichts, setzt sich aber mit wohlthuender Sachlichkeit von nach wie vor virulenten Bemühungen ab, Wagner zum Vorläufer Hitlers zu stilisieren. Auch die bis-

lang einzige umfängliche Auswertung der *Bayreuther Blätter* war dieser Haltung erlegen: Annette Heins Dissertation erschloss die rund 20.000 Seiten der Zeitschrift zwar bibliographisch und liefert Verfasser- und Schlagwortregister, rechnet Wagner jedoch zu den „entscheidenden und prägenden Vorläufern der nationalsozialistischen Vernichtungsideologie“ (Hein: „*Es ist viel ‚Hitler‘ in Wagner*“. *Rassismus und antisemitische Deutschtumsideologie in den Bayreuther Blättern*, Tübingen 1996, S. 117). Das wird nach heutigem Forschungsstand niemand mehr behaupten; die Lage war komplizierter. Mit zeitlichem Abstand treten die Konturen klarer hervor: Die dergestalt Wagner-kritische Literatur seit den siebziger Jahren ist – auch dort, wo sie seriös angelegt war – vielfach über das Ziel hinausgeschossen. Insofern sie auf vorher hartnäckig ignorierte Problembezirke aufmerksam machte, war sie jedoch keineswegs überflüssig.

Im abschließenden Kapitel führt Bernbach auf ungewohntem Terrain vor, wie seismographisch die Bayreuther Festspiele die politische Entwicklung auch nach 1951 abbilden. Er hat die Programmhefte des so genannten Neubayreuth durchgesehen. Die Bilanz ist ernüchternd: Lange Jahre schrieben in der Ägide Wieland und Wolfgang Wagners Autoren, die vorher als überzeugte, ja fanatische Nationalsozialisten publiziert hatten, darunter Hans Grunsky, Otto Strobel und Curt von Westernhagen. Eine ‚Stunde Null‘ hat es in Bayreuth so wenig gegeben wie in der jungen Bundesrepublik. Erst im Zuge von Inszenierungen durch Patrice Chéreau, Götz Friedrich und Harry Kupfer (Ruth Berghaus fehlt leider in Bayreuth) und der Verpflichtung von Autoren wie Adorno, Bloch und Hans Mayer (und einem Wandel des Publikums) ist ab den siebziger Jahren Bayreuth in der Demokratie angekommen. Das war die Zeit des hundertjährigen Festspieljubiläums. Reichlich spät also.

Als die beiden Halbschwestern Eva Wagner-Pasquier und Katharina Wagner die Leitung der Bayreuther Festspiele übernahmen, wurde eine großzügige Öffnung der Archive versprochen und ein Team eingesetzt, das die Wagner-Rezeption insbesondere im Dritten

Reich untersuchen sollte. Bekannt geworden sind seitdem weder ein genaues Finanzierungsmodell noch ein Arbeitsplan oder gar ein Zwischenbericht. Udo Bernbachs Buch zeigt, dass sich die ideologische Signatur, die Bayreuth gleichermaßen getragen wie auf Abwege geführt hat, auch anhand längst vorhandener Quellen erkunden lässt – sofern man die Mühe auf sich nimmt, ihren verzweigten und nicht selten trüben Gewässern zu folgen. Das Wagner-Doppeljubiläum des Jahres 2013 wird dahinter nicht zurückbleiben können.
(November 2011) *Stephan Mösch*

INGRID KAPSAMER: Wieland Wagner. Wegbereiter und Weltwirkung. Mit einem Vorwort von Nike WAGNER. Wien u. a.: Styria Verlag 2010. 411 S., Abb.

„Inszenieren heißt interpretieren“ – so der Regisseur und Bühnenbildner Wieland Wagner, der die fast übermenschliche Aufgabe übernahm, nach einem verheerenden Krieg das Erbe Richard Wagners, das in einer unrühmlichen Wechselbeziehung zur NS-Herrschaft gestanden hatte, neu zu erarbeiten. Er tat es 1951 mit einem Knall, verzichtete auf die bisher gepflegte Übereinstimmung von musikalischem und schauspielerischem Ausdruck, reduzierte das Bühnenbild im Dienste der psychologischen Substanz, gab der Beleuchtung eine neue Dimension und beschränkte die Bühnen- und Regieästhetik auf das Archetypische. Damit traf er den Nerv der Zeit und wurde – obwohl viele seiner Ideen nicht neu waren – mit einem Schlag weltberühmt, zu einer „Ikone der deutschen Nachkriegskulturgeschichte“ (S. 320). Unfähig, seine eigene Rolle als Nutznießer Hitler'schen Wohlwollens bis 1945 in der Öffentlichkeit zu reflektieren, zeigte er der Kulturwelt eine Erneuerung auf seine Weise. Es ist tragisch, dass er so früh starb, ohne sein künstlerisches Potential ausgelebt zu haben.

Bislang fehlte es an einer eingehenden kulturhistorischen und nach wissenschaftlichen Kriterien erarbeiteten Betrachtung der Inszenierungen. So kann man diese Studie einer

Theaterwissenschaftlerin nur begrüßen, denn – wie Nike Wagner in ihrem Vorwort betont – die Erinnerung an diesen Regisseur wurde durch Bruder Wolfgang nicht gefördert, im Gegenteil. Während einige Kapitel eher biographisch aufgebaut sind und Wieland Wagners Kampf um die Führung der Festspiele dokumentieren, widmen sich andere Kapitel wie „Antike und Mythos“ oder „Archetypisches Theater“ der ästhetisch-künstlerischen Entwicklung des Wagnerenkels, die sich weit über Bayreuth hinaus manifestierte. Das hat freilich zur Folge, dass der chronologische Ablauf immer wieder unterbrochen wird, was die Lesbarkeit erschwert. Mit über 1.500 Fußnoten im Kleinstdruck und einer komplizierten Anordnung des Literaturverzeichnisses hat man seine Mühe, was bedauerlich ist, da Kapsamer entlegenste Quellen einbezieht und eine gründliche Behandlung der Materie leistet.

So werden die vielen Einflüsse auf das künstlerische Schaffen Wieland Wagners dargelegt. Ob Kurt Overhoff (Musik), Ulrich Roller (Bühnenbild), oder Ausbildungsprinzipien des Weimarer Bauhauskollektivs: die Autorin geht den Spuren und Einflüssen der Inszenierungen, die Wagner von 1937 bis 1966 schuf, detailfreudig nach. Sie setzt die Wandlungen (zwischen den *Ring*-Inszenierungen 1951 und 1962 bis 1963 in Köln und später in Bayreuth) mit der politischen Entwicklung der BRD in Verbindung, was allerdings diskussionswürdig ist. Etwas angestrengt mutet auch der Versuch an, ihm eine „Strategie zur Feminisierung der Szene“ nachzuweisen. Wieland folgte nämlich in seinen Analysen der alten Vorstellung von der „hysterischen“ Frau, die sein Großvater in der Figur Kundrýs bereits angelegt hat. Man kann allenfalls sagen, dass er das spießig-heimelige Bild der Hausfrau und Mutter, das in den 1950er Jahren noch weitgehend herrschte, mit elementar-grausamen Frauenbildern durchkreuzte, was aber nichts Neues war.

(Oktober 2011)

Eva Rieger