

der Tatsache eines vorrangigen Liebhaberpublikums – auch Kenner das Buch als eine bemerkenswerte Bereicherung der Perspektiven auf das geistliche Vokalwerk Johann Sebastian Bachs schätzen werden. Und so erklärt sich schließlich auch eines der dem Buch vorangestellten Mottos, wenn aus der Feder des Thomaskantors von 1733 sich bedient wurde und von „gegenwärtiger geringer Arbeit, welche ich in der Musik erlangt habe“ die Rede ist, welche „in tiefster Devotion“ überreicht wird. Wer das Buch gelesen hat und mit den Bescheidenheitstopoi des 18. Jahrhunderts vertraut ist, wird dies nicht falsch verstehen.

(Januar 2018)

Benedikt Schubert

OSWALD GEORG BAUER: *Die Geschichte der Bayreuther Festspiele. Band 1: 1850–1950. Band 2: 1951–2000. Berlin/München: Deutscher Kunstverlag 2016. 1292 S., Abb.*

Fast 1.300 vierspaltig bedruckte Seiten, vorgelegt in zwei Bänden und mit zahlreichem Bildmaterial illustriert – alleine diese äußerlich quantitativen Faktoren drängen den Wagner-Wissen-Wollenden zu erschlagen, der sich Aufschluss erhofft über die wechselvolle „Geschichte der Bayreuther Festspiele“, wie sie nun deren langjähriger Pressesprecher und wissenschaftlich-künstlerischer Berater von Wolfgang Wagner vorgelegt hat. Doch es ist auch nicht die Intention dieser Chronik, in einem Zuge durchgelesen zu werden. Dafür wäre bereits der Erzählduktus der einzelnen Kapitel zu gleichförmig. Sie ist als ein Nachschlagewerk zu verstehen, welches die Chance des permanenten LeseEinstiegs bietet. Zu welchem Zeitabschnitt auch immer eine Auskunft über Bayreuther Inszenierungen gebraucht wird – Bauer informiert über Regie, Bühnenbild, Dirigent, Sänger und Wirkung bei Publikum und Presse, zu deren Archiv er alleine qua Amt Zugang hatte.

Bevor allerdings die einzelnen Festspielinszenierungen reflektiert werden, befasst

sich der Autor mit den Voraussetzungen für das Bayreuther Projekt. Unverständlich dabei bleibt, dass Bauer Wagners Pariser Zeit um 1840, in welcher der Komponist für diese Ideen einen reichen Nährboden gefunden hatte, klischeehaft pauschal als „Pariser Elendsjahre“ abtut – kein Hinweis auf Étienne-Nicolas Méhul, François-Henri-Joseph Castil-Blaze, Hector Berlioz und andere Komponisten, die damals für Wagner zu richtungsweisenden Wegmarkierungen geworden sind, auch nicht auf André-Ernest-Modeste Grétry, auf dessen Konzeption eines neuen Theaters der später in Bayreuth realisierte amphitheatralische Anstieg des Zuschauerraums ohne Logen gleichermaßen zurückzuführen ist wie das verdeckte Orchester. Von der Wagner-Forschung wurde dieser Befund schon Ende der 1980er Jahre veröffentlicht, was in Bauers Chronik jedoch keinen Niederschlag gefunden hat.

Genauso problematisch ist in diesem Kontext auch Bauers Aussage, Wagner hätte im dritten Teil seiner Grundlagentheorie *Oper und Drama* „die Technik des Leitmotivs theoretisch begründet“. Das Wort „Leitmotiv“ jedenfalls sucht man in Wagners fast genauso seitenstarker Abhandlung wie Bauers Chronik vergebens, wie sich Wagner auch niemals über seine „Kompositionstechnik“ geäußert hatte.

Mit Wagners Tod 1883 ging also die Leitung der Bayreuther Festspiele auf Cosima über, und Bauer verweist (S. 188) zu Recht auf deren geringe theaterpraktische Erfahrung und „Auffassung von Inszenierung als die Rekonstruktion der vom ‚Meister‘ erarbeiteten Musteraufführungen. [...] Cosima machte Bayreuth zu einem Vatikan in Sachen Wagner“ (S. 192). Die Vatikan-Metapher bemüht Bauer allerdings nochmals (S. 312). Derlei Redundanzen ziehen sich durch das gesamte zweibändige Opus maximum. Einen Freund von Wagner-Opern, der es als Nachschlagewerk nutzen und beispielsweise nur Informationen über eine bestimmte Festspielaufführung in einem einzelnen Jahr ent-

nehmen möchte, dürfte dies auch kaum tangieren. Einen philologisch Lesenden nervt es allerdings, wenn er innerhalb weniger Seiten auf textgleiche Inhalte stößt.

Sehr wichtig ist in diesem Kontext Bauers Feststellung, dass nicht Richard, sondern Cosima Wagner jene „kulturpolitische Leitlinie begründet [hatte], die bis ins Dritte Reich führte“ (S. 311). Und Bauer differenziert dabei klug: „Es wäre jedoch wissenschaftlich kaum haltbar, wollte man eine monokausale Abhängigkeit ableiten von Cosimas Bayreuther Interpretationen und ihrer Wahnfried-Ideologie und der Kulturgeschichtsklitterung des Dritten Reiches. Bei dieser Entwicklung wirkten unterschiedliche gesellschaftliche und wissenschaftliche Kräfte mit. Der Anteil Wahnfrieds an dieser Wirkungsgeschichte ist jedoch beträchtlich und kann nicht unterschätzt werden“ (S. 312).

Auch Siegfried Wagner, der 1908 die alleinige Festspielleitung übernommen hatte, öffnete Bayreuth nicht für zeitgenössische Kunstrichtungen, wiewohl er sich mit den neuen *Parsifal*-Kostümen des Jugendstil-Künstlers Ludwig von Hofmann um moderate zeitgemäße Akzente bemühte. Verdienstvoll ist in diesem Zusammenhang, dass Bauer die Bedeutung des reflektierten Kenners der Bayreuther Szene Paul Bekker herausgearbeitet hat; desgleichen, dass er aufgrund eingesehener Briefkorrespondenz klarstellte, „dass Siegfried nicht dem militanten Antisemitismus anhing, sondern um Differenzierung bemüht war“ (S. 407). Bayreuths braune Jahre werden in Bauers Chronik primär auf der Basis vorhandener Forschungsarbeiten (beispielsweise von Brigitte Hamann) behandelt; wertvoll sind Bauers Auswertungen der Tagebücher von Gertrud Strobel.

Der zweite Band der Chronik ist dann den „Neubayreuther“ Jahren von 1951 bis 2000 gewidmet. Hier erweist sich die persönliche Nähe des Autors zum Gegenstand seines Werks und insbesondere zur Persönlichkeit Wolfgang Wagners mitunter als problematisch. Klug sind die Bemerkungen über die

Dirigate von Horst Stein und Pierre Boulez sowie die Ausführungen zu den Inszenierungen August Everdings und Patrice Chéreau; dass sich Bauer allerdings dazu hat hinreißen lassen, Götz Friedrichs *Parsifal*-Inszenierung zu rezensieren (S. 369), gehört hingegen genauso wenig zu den Aufgaben eines Chronisten wie die Bewertung künstlerischer Leistungen von Sänger/innen (z. B. von Gwyneth Jones; S. 207). Auch Harry Kupfers Inszenierung des *Rings* wird von Bauer mehr rezensiert als chronifiziert (S. 436–437). Sympathisch hingegen ist die Würdigung der Verdienste von Hans-Peter Lehmann (S. 216 bzw. 246), der nach Wieland Wagners Tod die szenischen Einstudierungen von dessen Produktionen übernommen hatte und seinerseits als profundere Wagner-Regisseur in Erscheinung getreten ist (u. a. mit dem *Tannhäuser* an der Bayerischen Staatsoper München).

Im zweiten Chronik-Band stören zudem manche Ungenauigkeiten und Widersprüche. Der bedeutende Regisseur und Intendant Rennert hieß mit Vornamen Günther und nicht Günter (S. 216), wie auch der Name des langjährigen deutschen Außenministers Hans-Dietrich Genscher war und nicht nur „Dietrich Genscher“ (S. 499). Und Karl Böhm stand nicht 1970 „zum letzten Mal am Pult des Festpielorchesters“ (S. 216), sondern 1976, als er zum Abschluss des Jubiläums-Festakts das Festwiesenbild aus den *Meistersingern* dirigierte, was Bauer 50 Seiten später auch selbst dokumentiert (S. 265f.). Erfreulich ist indessen, wie Bauer kurz und bündig die unzutreffende „Todespauken“-Metapher des Germanisten Hartmut Zelinsky in einem Halbsatz pointiert erledigt (S. 361), wiewohl man sich in diesem Kontext eine kritisch-nüchternere Haltung gegenüber Carl Dahlhaus gewünscht hätte.

Bedauerlich ist, dass in den letzten rund 100 Seiten von Bauers Chronik ein gerütteltes Maß an Bitterkeit anklingt, wenn es um veröffentlichte Kritik am langjährigen Chef des Autors, Wolfgang Wagner geht. Gerade zur *Tannhäuser*-Inszenierung von 1985

gab es positive Pressestimmen in deutschen Tageszeitungen, zu denen Bauer im Pressearchiv der Festspiele Zugang hatte – warum verschweigt er dies? Nur um in einem Rundumschlag zu formulieren, dass „Wolfgang Wagner für die Kritiker [sic!] kein innovativer Regisseur“ gewesen sei (S. 500; in Bezug auf die *Meistersinger* von 1997)? Da hätte man sich mehr Differenzierungsvermögen und Sachlichkeit gewünscht.

(Januar 2018)

Jörg Riedlbauer

*MICHAEL FISCHER: Religion, Nation, Krieg. Der Lutherchoral „Ein feste Burg ist unser Gott“ zwischen Befreiungskriegen und Erstem Weltkrieg. Münster/New York: Waxmann 2014. 350 S., Abb. (Populäre Kultur und Musik. Band 11.)*

Gut 100 Jahre Wirkungsgeschichte des berühmten Lutherchorals „Ein feste Burg ist unser Gott“ zeichnet Michael Fischer in seiner Dissertation nach – vom Beginn des 19. Jahrhunderts, markiert durch die antinapoleonischen Kriege und das Wartburgfest 1817 bis zum Ende des Ersten Weltkriegs. Es ist dies nicht ein beliebig gewählter Zeitabschnitt in der langen Rezeptionsgeschichte, sondern es handelt sich um die Epoche der besonderen Aneignung des Liedes in Zeiten nationaler und kriegsverherrlichender Gesinnung, eine Facette also „der reichen religiösen und politischen Wirkungsgeschichte des Chorals [...], die das gesamte Spektrum kultureller Äußerungen – von der Literatur über die Musik bis hin zu den bildenden Künsten – abdeckt“ (S. 9).

Dass dieses Vorhaben als durchweg gelungen bezeichnet werden kann, ist vorab festzustellen. Besonders zu würdigen ist jedoch die Systematik, mit der Fischer die wahren Materialfluten einer strukturierten Analyse zugeführt hat, deren Nachvollzug in den vier Hauptkapiteln der Studie glänzend disponiert und realisiert ist. Einige Beispiele mögen dies belegen.

So ist die im Titel genannte Begriffskette „Religion – Nation – Krieg“ keine bloß assoziative Setzung des Autors, sondern ein Interpretationsgerüst, das den ersten Hauptteil durchzieht, in dem das Lutherlied als nationalprotestantisches Identifikationssymbol im 19. Jahrhundert gekennzeichnet wird. Ausgehend von einer Parallelisierung der Reformation mit den zeitaktuellen Vorkommnissen, insbesondere mit dem Wartburgfest 1817, gerät die Reformation zur „Befreiungstat“, zum „Gründungsmythos deutscher Kultur und Nation“ (S. 25). Das Wormser Lutherdenkmal, 1868 im Vorfeld der Reichsgründung eingeweiht und von entsprechendem nationalen Pathos getragen, wird in mehrfacher Hinsicht mit dem Lutherchoral assoziiert. Dass derartige Parallelen auch wesentlich definierter gezogen werden konnten, zeigt sich am Beispiel der Befreiungskriege 1870/71, wo gerade von Seiten der Hymnologie (Otto Kade, Philipp Wackernagel) die kriegerischen Auseinandersetzungen mit der Dogmatik des Papsttums gegen den Protestantismus gleichgesetzt werden.

Die einmal konstatierten Mechanismen scheinen sich – auch dies eine wichtige Erkenntnis, die die Lektüre des Buchs vermittelt – im Verlauf der Zeitgeschichte zu reproduzieren, aber auch auszudifferenzieren. Das zeigt sich am Beispiel des vielfältigen Gebrauchs des Lutherchorals während des Ersten Weltkriegs: Wiederum dient der Choral als Kriegslied, der nunmehr nicht nur zum Schutz der Protestanten, sondern der gesamten Nation dienen soll. Und fast schon als Ironie der Geschichte erscheint dann das Lutherjubiläum des Jahres 1917, das in eine Zeit des umfassenden Umbruchs fällt, der mit den veränderten militärischen und politischen Zeitumständen auch nachhaltige Auswirkungen auf die Gesellschaft hat, was sich hier nun, bedingt auch durch die Kriegssituation, verstärkt im publizistischen Bereich auswirkt, der auch Kriegsliteratur und Bildpostkarten umfasst.