

Udo Bermbach

Die Entnazifizierung Richard Wagners

Die Programmhefte
der Bayreuther Festspiele
1951–1976



J.B. METZLER





J.B. METZLER

Udo Bermbach

Die Entnazifizierung Richard Wagners

Die Programmhefte der Bayreuther Festspiele 1951–1976

J. B. Metzler Verlag

Der Autor

Udo Bernbach, emeritierter Professor für Politikwissenschaft an der Universität Hamburg, Gründungsherausgeber der Zeitschrift *wagnerspectrum*, ist einer der führenden Wagner-Experten.

ISBN 978-3-476-05117-2

ISBN 978-3-476-05118-9 (eBook)

<https://doi.org/10.1007/978-3-476-05118-9>

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

J.B. Metzler

© Springer-Verlag GmbH, ein Teil von Springer Nature, 2020

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung, die nicht ausdrücklich vom Urheberrechtsgesetz zugelassen ist, bedarf der vorherigen Zustimmung des Verlags. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Bearbeitungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Die Wiedergabe von allgemein beschreibenden Bezeichnungen, Marken, Unternehmensnamen etc. in diesem Werk bedeutet nicht, dass diese frei durch jedermann benutzt werden dürfen. Die Berechtigung zur Benutzung unterliegt, auch ohne gesonderten Hinweis hierzu, den Regeln des Markenrechts. Die Rechte des jeweiligen Zeicheninhabers sind zu beachten.

Der Verlag, die Autoren und die Herausgeber gehen davon aus, dass die Angaben und Informationen in diesem Werk zum Zeitpunkt der Veröffentlichung vollständig und korrekt sind. Weder der Verlag, noch die Autoren oder die Herausgeber übernehmen, ausdrücklich oder implizit, Gewähr für den Inhalt des Werkes, etwaige Fehler oder Äußerungen. Der Verlag bleibt im Hinblick auf geografische Zuordnungen und Gebietsbezeichnungen in veröffentlichten Karten und Institutionsadressen neutral.

Typografie und Satz: Tobias Wantzen, Bremen

Umschlagabbildung: Proteste beim »Ring« von P. Chéreau

© Richard Wagner Museum Bayreuth

J.B. Metzler ist ein Imprint der eingetragenen Gesellschaft Springer-Verlag GmbH, DE und ist ein Teil von Springer Nature

Die Anschrift der Gesellschaft ist:

Heidelberger Platz 3, 14197 Berlin, Germany

*Doris,
die meine Wagner-Leidenschaft
ein Leben lang geteilt hat,
in Liebe und Dankbarkeit gewidmet.*

Inhalt

Vorwort 3

Der Anfang – eine erschreckende Kontinuität 7

Bayreuther Neubeginn 14

Wieland Wagners ästhetische Position 17

Antiken-Rezeption statt Germanenkult 19

C. G. Jungs Archetypen 20

Lichtregie – Adolphe Appia 23

Die Bayreuther Bühne 26

Gründung der Gesellschaft der Freunde von Bayreuth 29

Weltdiskussion um Bayreuth 31

Unerfreuliche Kontinuitäten 33

Zdenko von Kraft 33

Otto Strobel 36

Hans Grunsky 38

Curt von Westernhagen 45

Die Mitläufer 51

Erste Ansätze eines neuen Wagner-Bildes 55

Langsamer Wandel 60

Rahmenbedingungen und neue Autoren 60

Rückkehr zur Religion? 66

Bayreuther Wagner-Bewältigung 79

Erste Konturen eines neuen Wagner-Bildes 83

- Volkmann-Schluck und andere 83
- Theodor W. Adorno, Hans Mayer, Ernst Bloch 88
- Ludwig Marcuse und andere 96
- Wolfgang Schadewaldt – ein Grieche in Bayreuth 97
- Debatte über Bayreuth 108

Umbrüche – das neue Wagner-Bild der sechziger Jahre 113

- Jahre der Unruhe 113
- Kritische Fragen zu Wieland Wagner 116
- Eine neue Wagner-Bühne im Westen und Osten 118
- Hans Mayer 121
- Die Festspiele ab 1961 und die Razumovsky-Debatte 124
- Theodor W. Adorno 130
- Ambivalenzen 136
- Ernst Bloch 139
- Die Programmhefte ab 1960 151
- Werbung in eigener Sache 154
- Noch einmal: Hans Mayer 159
- Bekenntnis 161
- Vor dem Ziel 162
- Antoine Goléas Gespräche mit Wieland Wagner 170

Vor dem Chéreau-Ring von 1976 173

- Gesellschaftliche Rahmenbedingungen 173
- Die Programmhefte vor dem Chéreau-Ring 180
- Carl Dahlhaus 187
- Noch einmal zurück: die frühen siebziger Jahre 197

Der Chéreau-Ring 206

Vorarbeiten 206

Der Festakt: Einhundert Jahre Bayreuther Festspiele 219

100 Jahre Richard-Wagner-Festspiele – das Programmheft 222

Der Chéreau-Ring – Tendenzen der Interpretation 224

Mythologie und Ideologie. Gespräch über den *Ring* zwischen Carlo Schmid, Pierre Boulez und Patrice Chéreau (1977) 226

Ring-Notizen von Pierre Boulez 234

Ring-Notizen von Patrice Chéreau 237

Öffentlicher Widerhall – Zustimmung und Protest 240

Die organisatorische Spaltung der Wagnerianer 244

Kritik aus der gemäßigten Wagner-Gemeinde 245

Publikumsresonanzen 248

Der *Ring* von 1976 – ein Drama der Moderne 249

Epilog 252

Anmerkungen 259

Literaturverzeichnis 291

Personenregister 297

*»Die Musik der Nazis ist nicht das Vorspiel
zu den Meistersingern,
sondern das Horst-Wessel-Lied;
andere Ehre haben sie nicht,
andere kann und soll ihnen nicht gegeben werden.«*

Ernst Bloch

Vorwort

Die Literatur über Richard Wagner und seine Werke hat inzwischen eine fast unüberschaubare Fülle erreicht. Man könnte denken, es sei alles gesagt. Doch es gibt noch immer Neues zu entdecken wie die *Programmhefte* der Bayreuther Festspiele, in denen eine jahrzehntelange Auseinandersetzung um Richard Wagner und seine Werke geführt wurde und die als ein wichtiger Indikator der kulturpolitischen Entwicklung der Bundesrepublik Deutschland betrachtet werden müssen.

Nach dem Ende des Dritten Reiches blieb es zunächst offen, ob die Bayreuther Festspiele in der überkommenen Form auch weiterhin existieren würden. Nachdem Richard Wagners erster Enkel, Franz Beidler, der Sohn von Isolde und deren Mann, dem Dirigenten Beidler, aus der Schweiz angesichts der engen Verstrickung Bayreuths mit dem NS-Regime gegen eine rasche Wiedereröffnung der Festspiele Einspruch erhob, schienen die Schwierigkeiten für eine baldige Wiederaufnahme der Festspiele beträchtlich. Doch schon 1951 war es so weit: Winifred Wagner hatte die Festspielleitung an ihre beiden Söhne Wieland und Wolfgang übergeben, und diesen – vor allem dem organisatorisch begabten Wolfgang – gelang es sehr bald, alle Hindernisse zu überwinden und die nötige Finanzierung sicherzustellen. Mit der Gründung der *Gesellschaft der Freunde von Bayreuth* 1949 gab es überdies plötzlich einen finanzkräftigen Mäzenatenverein, der wesentlich zur Wiederaufnahme der Festspiele beitrug.

Im Unterschied zu den Zeiten des Kaiserreiches, der Weimarer Republik und auch des Dritten Reiches gaben Wieland und Wolfgang Wagner mit der Eröffnung der Festspiele 1951 auch *Programmhefte* zu allen Inszenierungen heraus, die auf der Bühne des Festspielhauses gezeigt wurden. In diesen Heften, die sehr häufig Beiträge von einem erstaunlich hohen intellektuellen Niveau druckten, wurde von Anfang an die Debatte über Person und Werke Richard Wagners geführt, nicht unbeeinflusst von dem, was sich gleichzeitig in der neugegründeten Bundesrepublik an Selbstverständigungsdiskursen ereignete.

Ganz wesentlich trugen diese Beiträge, sofern sie von neu gewonnenen Mitarbeitern nach Bayreuth geliefert wurden, zum allmählichen Wandel des überkommenen, vielfach höchst problematischen Wagner-Bildes bei. Es ist sicherlich nicht übertrieben festzustellen, dass von vielen Autoren der *Bayreuther Programmhefte* entscheidende Anstöße für ein modernes, d. h. allen völkisch-nationalistischen Traditionen entsagendes Wagner-Verständnis ausging, das sich durchaus in Spannung mit Tendenzen und Entwicklungen der Zeit befand, zunehmend aber auch in Übereinstimmung damit. Nach den ersten Jahrgängen, in denen fast ausschließlich die alten NS-belasteten Autoren noch schrieben, errangen Ende der fünfziger Jahre führende Linksintellektuelle der deutschen Kulturszene wie Theodor W. Adorno, Ernst Bloch oder auch Hans Mayer mehr und mehr Einfluss in Bayreuth. Sie legten mit ihren Aufsätzen die Grundlagen für das Bild eines revolutionären, utopisch-sozialistischen Komponisten frei – ein gleichsam von der Festspielleitung abgeseigneter Abschied von prekären Traditionen und Rezeptionsverfälschungen der Vergangenheit und zugleich auch schon subtile Vorarbeit zu jenem Jahrhundert-*Ring*, mit dem Patrice Chéreau und Pierre Boulez den Durchbruch eines weltanschaulich neuen Wagner-Verständnisses erreichten, das seither von den Bühnen der Welt und aus der weltweiten Wagner-Debatte nicht mehr verschwunden ist.

Bis zu diesem Jahrhundert-*Ring* von 1976 gab es einen langen Vorlauf der Wagner-Interpretationen in den *Bayreuther Programmheften*. Dass diese Hefte, verantwortet von Wieland Wagner, nach dessen Tod von Wolfgang Wagner, bisher noch nie Gegenstand der Darstellung und Analyse waren, muss angesichts der Bedeutung Bayreuths für die moderne Wagner-Pflege der Nachkriegszeit und seiner allgemeinen, auch internationalen kulturpolitischen Bedeutung für die Bundesrepublik einigermassen erstaunen. Die vorliegende Monographie bemüht sich, erstmals an einem Großteil der Beiträge zu zeigen, wie und trotz welcher ideologischen Rückfälle Bayreuth es in seiner programmatischen Arbeit unternahm, Richard Wagner aus dem Dunstkreis der NS-Vereinnahmung herauszuführen und als einen Komponisten der Moderne zu etablieren. Diese Darstellung wird eingebettet in die abbreviativ dargestellten gesellschaftlichen, politischen und kulturellen Kontexte der Bundesrepublik, in denen und mit denen Bayreuth leben, auf die es auch reagieren musste. In der eher im Hintergrund ablaufenden, reaktiven Kommunikation von Bayreuth mit dem kulturellen und politischen Geschehen in der Bundesrepublik wird ein weiteres Mal deutlich, dass dieses Bayreuth niemals ein Ort gewesen ist, an dem ausschließlich Kunst um der Kunst willen gemacht wurde, auch wenn das dem Selbstverständnis der die Festspiele leitenden Mitglieder der Wagner-Familie weithin entsprach. Das berühmte, 1924 und 1951 im Fest-

spielhaus ausgehängte *Meistersinger*-Motto »Hier gilt's der Kunst« war im besten Falle eine Selbsttäuschung, vermutlich eher die bewusst verschleiernde Reaktion darauf, dass die Beteiligten es besser wussten. Denn in Wahrheit war Bayreuth stets ein Seismograph deutscher Befindlichkeit gewesen, hat die Geschichte dieses Landes mit beeinflusst, mit durchlebt und mit durchlitten. Richard Wagner hatte sein Festspielhaus einst konzipiert als einen Ort moralischer und gesellschaftlicher Selbsterneuerung. Das wollten die Festspiele auch immer sein, doch das ist ihnen schon in den Jahren vor dem Zivilisationsbruch kaum gelungen, in der Zeit des Dritten Reiches gründlicher missraten denn je zuvor.

Die Analyse der *Programmhefte*, die im Folgenden an exemplarisch erachteten Aufsätzen vorgenommen wird, zeigt, ein wie mühseliger und langer Weg von der Vergangenheit eines verfehlten in die Gegenwart eines zeitgemäßen Wagner-Verständnisses gegangen werden musste, um dort anzukommen, wo der Wagner-Diskurs heute steht. Die hier vorgelegte Darstellung umfasst dabei nur einen Teil der *Programmheft*-Jahrgänge von 1951 bis 1976. Sie endet mit dem Chéreau-*Ring*, weil mit dieser epochalen Inszenierung ein säkularer Durchbruch der Wagner-Deutung gelang: Die Tetralogie wurde in die Welt der Menschen geholt, der *Ring* erschien, in die Zeit seiner Entstehung versetzt, als ein Stück Zeit- und Gegenwartsgeschichte, in dem die gravierenden politisch-gesellschaftlichen Probleme verhandelt wurden, Problemkonstellationen, in denen sich die Zuschauer wiedererkennen konnten. So umstritten dieser Jubiläums-*Ring* auch zu Beginn sein mochte, viele seiner Kernaussagen wie die Verbindung von bürgerlicher Gesellschaft und Kapitalismus, die Behandlung grundlegender politischer Probleme in diesen Systemen und die Tendenzen zur Selbstzerstörung wurden später von vielen Wagnerianern nicht mehr bestritten und wirkten als Forschungsanregungen auf die zuständigen Wagner-Experten ein. Nach dieser Inszenierung, die weltweit alle Wagner-Inszenierungen nachhaltig beeinflusst hat und bis heute beeinflusst, war das Wagner-Bild neu konturiert: Wagner war nicht mehr der Autor fern gerückter germanischer Mythen, sondern ein Zeitgenosse, der die Gegenwart in starken Texten und Bildern kritisierte und dem man seine Sympathien mit den demokratischen Revolutionen des 19. Jahrhunderts abnahm. Was nach dieser umstürzenden Inszenierung von 1976 in den *Programmheften* an Beiträgen weiterhin gedruckt wurde, war zum einen die immer genauer vorangetriebene Feinanalyse der Wagnerschen Werke, zum anderen die Pluralisierung der aus ihnen ablesbaren Weltanschauung, also auseinanderliegender Deutungen.

Das heißt nicht, dass es von 1951 an eine linear verlaufende und zielstrebige Arbeit an einem neuen Wagner-Bild gegeben hat; dagegen sprechen schon

die NS-affinen Autoren, die Wieland Wagner für die *Programmhefte* des ersten Jahrzehnts und teils darüber hinaus engagiert hatte, auch wenn diese mit neuen thematischen Akzenten ihre ehemals gepflegten Themen, die gänzlich der NS-Ideologie verpflichtet gewesen waren, hinter sich ließen und sich anders zu schreiben bemühten. Und doch waren jene neuen Themen, die nun im Vordergrund der Darlegung standen, bereits Hinweise darauf, wohin sich die Auseinandersetzung mit Richard Wagner und seinen Werken entwickeln würde. Deutlich setzte die Arbeit an einem Wagner, der sich nicht mehr umstandslos der völkisch-nationalistischen Tradition einordnen ließ, in dem Moment ein, da führende Linksintellektuelle zum Kreis der Autoren hinstießen und die letzten Reste eines nationalistisch verstaubten Komponisten mit guten Argumenten hinwegfegten. Die auf der Bühne des Festspielhauses 1976 von Chéreau und Boulez geleistete linke Interpretation des *Ring* hat das ideologische Spektrum möglicher Wagner-Exegesen um eine entscheidende ideenhistorische Dimension erweitert. Denn mit ihr waren alle theoriegeschichtlichen Varianten der Wagner-Interpretation gleichsam durchgespielt und nun zu einer neuen, sozialkritischen Verbindlichkeit getrieben. Von nun an war es daher auch nicht mehr nötig, Wagner immer wieder aus dem Dunkel der Vergangenheit zu befreien, um einen zeitgemäßen Zugang zu erhalten; Wagner – und mit ihm Bayreuth – waren in der pluralistischen Demokratie mit ihren sozialen und politischen Differenzen und Koinzidenzen angekommen.

Der Anfang – eine erschreckende Kontinuität

Als am 8./9. Mai 1945¹ die militärischen Vertreter des Dritten Reiches bedingungslos kapitulierten und wenig später, am 23. Mai, die letzte Reichsregierung unter Dönitz von den Alliierten verhaftet wurde, schlug für Deutschland die vielberufene, auch vielbezweifelte ›Stunde Null‹². Das Land lag am Boden wie nie zuvor: die politische Führung hatte sich als kriminell erwiesen, die militärische war besiegt und moralisch disqualifiziert, die politischen Strukturen des Landes waren unbrauchbar geworden, die Wirtschaft und ihr Potential zu großen Teilen zerschlagen, die bis dahin im Reich ideologisch gewünschte Kultur unvereinbar mit den Normen und Standards der zivilisierten Welt. Etwa 15 Millionen Deutsche waren auf der Flucht aus den Ostgebieten des Reiches, aus Ost- und Südosteuropa, 13 Millionen Soldaten der deutschen Wehrmacht gerieten in Gefangenschaft, wurden demilitarisiert oder schlugen sich auf eigene Faust in ihre Heimat durch. 9 Millionen Deutsche waren während des Krieges evakuiert worden und mussten nun zu großen Teilen in die zerbombten Städte zurück, wo sie buchstäblich außer Trümmern nichts mehr vorfanden. Etwa 500 Millionen Kubikmeter Trümmer waren wegzuräumen, bevor an den Wiederaufbau der Städte gedacht werden konnte.³ Rund 10 Millionen Zwangsarbeiter, Kriegsgefangene des Dritten Reiches, überlebende KZ-Häftlinge, ›Hilfswillige‹ der Wehrmacht irrten umher und suchten den Weg zurück zu ihren Angehörigen. Millionen von Frauen mussten Vergewaltigungen über sich ergehen lassen, Kinder, Alte und Kranke verhungerten oder starben infolge der Strapazen, die sie auszuhalten hatten.⁴ Alle Regeln des normalen Lebens waren außer Kraft gesetzt. Es gab keine funktionierenden Verkehrssysteme mehr, die Versorgung mit Lebensmitteln war nahezu zusammengebrochen, Nachrichten- und Kommunikationssysteme waren außer Betrieb. Das Land stand vor seiner Aufteilung in vier voneinander abgeschirmte Besatzungszonen und überdies vor dem Verlust eines Viertels seines Staatsgebietes im Osten. Was sich im Mai 1945 und den folgenden Monaten poli-

tisch, staatsrechtlich, aber auch moralisch vollzog, war ein Absturz, wie ihn Deutschland noch nie erlebt hatte, nicht einmal vergleichbar jener bis dahin größten Katastrophe der deutschen Geschichte, die nach dem Ende des Dreißigjährigen Krieges und mit dem Westfälischen Frieden von 1648 ein für damalige Verhältnisse verwüstetes und entvölkertes Land hinterlassen hatte.

In dieser scheinbaren ›Stunde Null‹ erwies sich nahezu alles, was in den zwölf Jahren der Nazi-Diktatur von Staats wegen verordnet, erwünscht und im Sinne der von den Nazis so genannten ›nationalen Revolution‹ propagiert worden war, als unbrauchbar, weil es mit den universalistischen Werten des Westens, mit den Werten der Aufklärung und der Demokratie unvereinbar war. Deutschland stand vor einem kompletten Neuanfang, es musste Anschluss an die westlichen Demokratien suchen und sich zugleich auf jene eigenen Traditionen besinnen, welche die deutsche Aufklärungsphilosophie und das demokratisch-revolutionäre Denken, selbst die gescheiterten Verfassungsversuche des 19. Jahrhunderts begründet hatten. Und vor allem bedurfte es eines neuen politischen Personals, das sich dieser Geschichte erinnerte und verpflichtet fühlte, das aber zugleich unbelastet war durch die Verbrechen des Dritten Reiches.

Aber eben darin lag das entscheidende Problem: um die Versorgung der Menschen, die öffentliche Ordnung und das Funktionieren der Wirtschaft möglichst schnell und effizient sicherzustellen, benötigte man Fachleute – und die waren zumeist politisch nicht unbelastet. Sehr schnell zeigte sich deshalb, dass es eine ›Stunde Null‹ im Sinne des kompletten Auswechselns der Führungseliten in den verschiedenen Bereichen der Gesellschaft nicht geben würde. Zwar wurden die hohen Funktionsträger des Dritten Reiches alle entmachtet, viele verurteilt, hingerichtet oder eingesperrt, aber die Mehrheit jener, die auf unterer und mittlerer Ebene mitgemacht hatten und belastet waren, gelangte bald schon wieder in Justiz und Wirtschaft, in Verwaltung, Politik und Kultur in die wichtigen Stellen. Und gegen die Mehrheit der Bevölkerung, die Hitler zugejubelt hatte, jedenfalls so lange, wie der wirtschaftliche Aufstieg des Dritten Reiches in den ersten dreißiger Jahren und die ›Blitzsieg‹ der Wehrmacht in den ersten Kriegsjahren zu feiern waren, ließ sich ohnehin keine Demokratie aufbauen. Die Bevölkerung konnte man nicht auswechseln, sondern mit ihr musste der neue Staat aufgebaut werden, sie musste, auch mit ihren radikalen Rändern, in die sich neu formierende deutsche Gesellschaft integriert werden; oder, wie es Hermann Lübbe formuliert hat: Die »gewisse Stille« über die Verbrechen des Nationalsozialismus während der Anfangsjahre der Bundesrepublik »war das sozialpsychologisch und politisch nötige Medium der Verwandlung unserer Nachkriegsbevölkerung in die Bürgerschaft der Bundes-

republik Deutschland.«⁵ So zeichnete sich Ende der vierziger und Anfang der fünfziger Jahre eine Kontinuität in der Diskontinuität ab, kamen viele jener Personen, die schon im Dritten Reich in führenden Positionen gewirkt hatten, wieder an die Hebel der Macht – häufig mit dem Willen, sich jetzt auf die neuen Verhältnisse einzustellen und durch loyale Arbeit die noch junge parlamentarische Demokratie der 1949 gegründeten Bundesrepublik mit zu entwickeln und mitzutragen.⁶

Auch der kulturelle Bereich lag in Trümmern. Theater, Museen, Universitäten und Schulen waren, mit Ausnahme der kleineren Städte, häufig zerstört, hatten geschlossen und öffneten zumeist erst im Herbst des Jahres 1945 oder später. Relativ schnell kamen die Schulen und Universitäten wieder in Gang, überwiegend mit dem alten Lehrpersonal und oft genug in Behelfsräumen und unter improvisierten Bedingungen. Neue, von der Nazi-Ideologie gereinigte Literatur stand kaum zur Verfügung, vielfach musste mit korrigierter alter Literatur gearbeitet werden. Die in der Mehrheit der Bevölkerung äußerst unbeliebte Entnazifizierung⁷ auch des Lehrpersonals kam nur langsam voran und hatte häufig nicht den gewünschten Effekt.⁸ Das hauptsächlich von den Amerikanern betriebene Programm der *Re-education*⁹ schuf die Voraussetzungen für eine sich langsam durchsetzende geistige Umorientierung, die durch Zeitungen, Zeitschriften und vor allem durch den Rundfunk mit seinen informativen Wortprogrammen vorangetrieben wurde. Sowohl die Print-Medien als auch die – von den Alliierten gegründeten – Rundfunkanstalten unterlagen einer strikten weltanschaulichen Kontrolle. Und trotz unterschiedlicher Ausrichtung der Sender in den verschiedenen Besatzungszonen schufen gerade der neu erstandene Rundfunk, auch die Neugründungen politisch-literarischer Zeitschriften wie etwa *Die Wandlung*, *Der Ruf*, die *Frankfurter Hefte*, *Der Monat* oder auch Wochenschriften wie *Der Spiegel* und *DIE ZEIT* – um nur einige ausgewählte Beispiele zu nennen – die Voraussetzungen für eine neue Debattenkultur, die sich zunächst um die ›Schuldfrage‹ drehte, d. h. die Frage, wie es zur »deutschen Katastrophe«¹⁰ kommen konnte, und sodann um die Frage nach der Wertebasis einer demokratischen Gesellschaft und damit verbunden der Möglichkeit, auf die Tradition des christlichen Abendlandes als einem verbindenden Wertekanon zurückgreifen zu können. Letzteres war eine breite theologisch-philosophische Diskussion, die als Selbstversicherungsdebatte in der noch nicht etablierten Bundesrepublik geführt wurde und dem Ziel diente, sich nach dem Zusammenbruch der nationalsozialistischen Ideologie eines neuen, mit dem Denken des Westens kompatiblen Wertefundaments zu versichern. Beteiligt daran waren unter anderem bewusst christliche Autoren wie Werner Bergengruen, Reinhold Schneider, Edzard Schaper,

Stefan Andres, Rudolf Alexander Schröder, Gertrud von Le Fort oder auch Elisabeth Langgässer, die auf eine Wiederbelebung der Tradition des christlichen Abendlandes abzielten.¹¹ Gerade weil sie mit dem Nationalsozialismus intellektuell nichts zu tun gehabt hatten, glaubten die meisten von ihnen an den ›unbeschädigt gebliebenen deutschen Geist‹, den es wiederzubeleben galt.¹²

Zu denken ist in diesem Zusammenhang auch an die Gründung der *Gruppe 47* durch Hans Werner Richter im Jahr 1949, in der sich sowohl überlebende Autoren wie Carl Amery, Alfred Andersch, Heinrich Böll, Elisabeth Borchers, Günter Eich und andere trafen als auch die für den weiteren Weg der Bundesrepublik neuen und wichtigen Schriftsteller und Dichter wie Jürgen Becker, Günter Blöcker, Günter Grass, Helmut Heißenbüttel, Hans Egon Holthusen, Walter Jens, Alexander Kluge, Reinhard Lettau, Peter Weiss – ein Kreis, der sich über die Jahre erweiterte und durch zu einzelnen Sitzungen geladene Gäste auch inhaltlich veränderte. Die *Gruppe 47* wollte ein Neuanfang jenseits des Nationalsozialismus sein, in ihrem Selbstverständnis eher links und mit der deutschen Sozialdemokratie sympathisierend, und doch schreibt ihr Biograph, auch ihre Mitglieder seien durch die jüngste Vergangenheit geprägt gewesen. »Man muss die zeitgeschichtlichen Voraussetzungen dieser Autorenvereinigung sehr ernst nehmen«, heißt es da. »Sie durchliefen sehr widersprüchliche Prozesse. [...] Auf allen Feldern war die personelle Kontinuität zur Zeit des Nationalsozialismus unverkennbar, in der Politik wie auch in der Literatur. Offen nationalistische und antisemitische Töne waren im gesellschaftlichen Alltag bis hinauf in Ministerränge und die Führungsgremien der Akademien nichts Ungewöhnliches. Und auch die Anfänge der *Gruppe 47* waren von jener deutschen Sprache durchdrungen, die der Nationalsozialismus bis ins Detail geprägt hatte.«¹³ Das zeigte sich unter anderem, so Böttiger, etwa an der Person Andersch, der Ernst Jünger ebenso verehrte wie Jean-Paul Sartre oder Thomas Wolfe.¹⁴ Gleichwohl war die *Gruppe 47* nicht einfach die Fortsetzung der Literaturverehrung, die sich im Dritten Reich gebildet hatte, sondern der entschiedene Versuch, in Übereinstimmung mit der sich neu etablierenden deutschen Demokratie eine neue, demokratisch inspirierte Literatur hervorzubringen. Mit ihr, der *Gruppe 47*, gewann die Literatur eine seit damals nie mehr eingeräumte Position moralischer Dominanz, übten ihre Mitglieder öffentlichen Einfluss aus und wurden Einzelne von ihnen zu politisch-moralischen Instanzen, die – wie etwa Günter Grass, Heinrich Böll oder auch Hans Magnus Enzensberger – in späteren Entwicklungsabschnitten der Bundesrepublik als moralische Autoritäten auftraten und politisch den Weg weisen wollten. In den Jahren, in denen in Bayreuth die Festspiele wiedereröffnet wurden, konstituierte sich die Literatur-Gruppe, auch sie zunächst behaf-

tet mit dem Ruch der Vergangenheit, den sie aber sehr schnell ablegen konnte, um sich der Gegenwartsliteratur und ihrer gesellschaftlich-politischen Verantwortung aus einer demokratischen Gesinnung heraus zuzuwenden.

Daneben gab es Rezeptionsdebatten über westliche Philosophen wie etwa Albert Camus oder Jean Paul Sartre, die mit ihrer Verabschiedung aller Transzendenz, des Glaubens und der Hinwendung zu einem in der Gegenwart verankerten Existentialismus, der mit seiner Generalthese der ›Geworfenheit‹ des Individuums in vorgefundene Verhältnisse dem Gefühl großer Teile einer Nachkriegsgeneration entsprach, die neue Orientierungen in völlig zerstörten Verhältnissen suchte. Zugleich weitete sich das kulturell-literarische Feld dadurch ständig aus, dass durch die Internationalisierung der kulturellen und langsam auch der wissenschaftlichen Kontakte, durch vereinzelte Schüleraustausche wie die Zunahme von Urlaubsreisen ins nahe Ausland, Erfahrungen gemacht wurden, die den engen heimatlichen Horizont aufbrachen. In Deutschland wurden ehemals verfemte Autoren wie etwa Hermann Broch, Alfred Döblin, Thomas Mann, Hermann Kasack oder Hermann Hesse von den Lesern entdeckt, ebenso ausländische Schriftsteller wie die Amerikaner Ernest Hemingway, John Steinbeck, John Dos Passos, William Faulkner oder die Franzosen Jean Anouilh, Samuel Beckett, Simone de Beauvoir, Jean Genet oder auch Marguerite Duras. Nicht zuletzt spielten die Theater zeitgenössische ausländische Autoren und lösten damit häufig heftige Debatten aus, die teilweise existentiell durchlebt wurden. So endete beispielsweise in Darmstadt Mitte der fünfziger Jahre eine Aufführung von Tennessee Williams' Stück *Camino Real*, das Gustav Rudolf Sellner, der Intendant des Darmstädter Theaters, inszeniert hatte und das im Zusammenhang mit den *Darmstädter Gesprächen* und der Verleihung des *Georg Büchner-Preises* aufgeführt werden sollte, schon eingangs nach einigen wenigen Szenen in einem veritablen Tumult, der zum Abbruch der Aufführung, immerhin eine Deutschland-Premiere, zwang.

Vielfach überschattet wurde die Hinwendung zur bislang unbekanntem deutschen wie ausländischen Literatur und Philosophie durch die heftige Diskussion um das Verhältnis von Exil und »innerer Emigration«⁵, eine Debatte, die der Schriftsteller Frank Thiess angestoßen hatte, der meinte, die ins Exil gegangenen Autoren könnten über die Situation der im Dritten Reich verbliebenen Autoren nicht urteilen. Thiess machte für sich und eine Reihe von Schriftstellern wie etwa Stefan Andres, Werner Bergengruen, Hans Carossa, Albrecht Goes, Hermann Kasack, Erich Kästner, Gertrud von Le Fort oder auch Ernst Wiechert geltend, dass sie alle keine Sympathisanten des NS-Regimes gewesen seien, teilweise sogar Berufsverbot gehabt hätten, aber doch dem deutschen Vaterland jenseits der Nazis verbunden geblieben seien. »Auch ich bin oft ge-

fragt worden«, so Thiess, »warum ich nicht emigriert sei und konnte immer nur dasselbe antworten: Falls es mir gelänge, diese schauerliche Epoche [...] lebendig zu überstehen, würde ich dadurch derart viel für meine geistige und menschliche Entwicklung gewonnen haben, dass ich reicher an Wissen und Erlebtem daraus hervorginge, als wenn ich in den Logen und Parterreplätzen des Auslands der deutschen Tragödie zuschaute.«¹⁶ Es sei schwerer gewesen, so Thiess, »sich hier seine Persönlichkeit zu bewahren, als von drüben Botschaften an das deutsche Volk zu senden«¹⁷. Dieser Angriff, den Thiess am 18. August 1945 in einer Münchner Zeitung startete, galt vor allem Thomas Mann, der ab Oktober 1940 aus seinem amerikanischen Exil in Reden an die »Deutschen Hörer«, die über die BBC verbreitet wurden, nicht nur scharf mit dem NS-Regime ins Gericht gegangen war, sondern auch die deutsche Bevölkerung mitverantwortlich für das Regime und dessen Verbrechen gemacht hatte und die Zerstörungen in Deutschland bis zu einem gewissen Grade als gerechte Vergeltung für die Nazi-Verbrechen verteidigte.¹⁸ 1945 hatte er bemerkt: »Es mag Aberglaube sein, aber in meinen Augen sind Bücher, die von 1933 bis 1945 in Deutschland überhaupt gedruckt werden konnten, weniger als wertlos und nicht gut in die Hand zu nehmen. Ein Geruch von Blut und Schande haftet ihnen an; sie sollten alle eingestampft werden.«¹⁹ Nicht nur diese beiden Äußerungen, aber sie im Besonderen führten im Nachkriegsdeutschland dazu, dass Thomas Mann zu einem über Jahre boykottierten, wenn nicht gar geächteten Autor wurde, der selbst, als er 1949 zunächst am 25. Juli 1949 in Frankfurt am Main den Goethe-Preis, sodann am 1. August 1949 in Weimar den Goethe-Nationalpreis erhielt und jeweils in beiden Städten eine Rede zu Goethe aus Anlass von dessen 200. Geburtstag hielt, nicht die Aufmerksamkeit und den Respekt in der Bundesrepublik fand, die ihm, als dem wohl bedeutendsten deutschen Schriftsteller des 20. Jahrhunderts, gebührt hätte.

Schon aus diesen wenigen Andeutungen ergibt sich, dass das Dritte Reich mit all seinen Untaten und Verbrechen bereits in der Phase der Gründung der Bundesrepublik Deutschland präsent war. So wie das *Grundgesetz* als die neue Verfassung des westdeutschen Teilstaats vor allem als Gegenentwurf zum Dritten Reich und mit Korrekturen gegenüber jenen Bestimmungen der Weimarer Reichsverfassung gedacht war, von denen der Parlamentarische Rat glaubte, sie hätten der Entwicklung und dem Durchbruch des totalitären NS-Regimes Vorschub geleistet oder diesen nicht verhindern können, so schwang in den kulturellen Diskursen von Anfang an die Abgrenzung gegenüber dem Dritten Reich mit bzw. war zentrales Thema. Das Dritte Reich galt als absolutes Negativbild bereits in den ersten Nachkriegsjahren der Bundesrepublik, und das konnte auch kaum anders sein, weil schon durch die allgemeine Entna-

zifizierung der Bevölkerung die Auseinandersetzung mit der unmittelbaren Vergangenheit, wenigstens in Anfängen, erzwungen wurde. Auch die großen Prozesse gegen NS-Funktionäre, beginnend mit den Nürnberger Kriegsverbrecherprozessen 1945/46 und fortgeführt durch weitere Prozesse wie den von 1945 bis 1948 dauernden Prozess über das Konzentrationslager Dachau, den Fliegerprozess von 1945 bis 1947, in dem es um Tötung bzw. Misshandlung gefangengenommener Fliegerbesatzungen ging, den Ravensbrücker Prozess von 1946/47 um das Konzentrationslager Ravensbrück – um nur die Anfänge zu benennen – hielten das NS-Regime mit seiner kriminellen Energie präsent. Solche Prozesse der Aufarbeitung der Verbrechen des Dritten Reiches begleiteten die Entwicklung der Bundesrepublik über Jahre, bis hin zum Eichmann-Prozess 1961, über den Hannah Arendt einen eindrücklichen Bericht vorlegte,²⁰ und dem Frankfurter Auschwitz-Prozess von 1963 bis 1965. Es kann also keine Rede davon sein, erst die 68er hätten die Auseinandersetzung mit dem Hitler-Regime in Gang gesetzt. Unter dem problematischen Begriff der *Vergangenheitsbewältigung* begann die Aufarbeitung der eigenen Geschichte schon früh, fast unmittelbar nach Kriegsende, auch wenn beträchtliche Teile der Bevölkerung eher zu verdrängen suchten – eine Reaktion, die das leichtere Überleben und den Wiederaufbau besser ermöglichen sollte.

Auch Bayreuth war natürlich von dieser Vergangenheitsbewältigung nicht unberührt. Zunächst wurden die Festspiele ausgesetzt, das Festspielhaus war Unterkunft für Flüchtlinge aus dem Osten und später Unterhaltungsstätte für amerikanische Soldaten.²¹ Sodann musste sich Winifred Wagner 1946 einem Entnazifizierungsverfahren²² unterziehen, in dem sie zunächst als Hauptschuldige mit Vermögenseinzug und fünf Jahren Arbeitslager verurteilt wurde, nach Widerspruch aber als minder belastet galt und zu 450 Tagen Sonderarbeit für die Allgemeinheit und Einzug des Vermögens zu 60 % verurteilt wurde.²³ Sie selbst sah wenig Grund, sich von Hitler zu distanzieren, wie auch ein berühmt gewordenes Interview mit Klaus Mann und Curt Riess als amerikanischem Soldaten im Juni 1945 belegt, in dem sie mit Stolz auf ihre Freundschaft zu Hitler verwies und Klaus Mann anschließend nicht ohne Bewunderung von ihr als einer »originellen Persönlichkeit« sprach, weil sie zu dem stand, was sie gewesen war.²⁴ Da Winifred ihre Vergangenheit nicht im mindesten bereute, beschränkte sich die Auseinandersetzung mit der NS-Vergangenheit in Bayreuth vor allem auf Wieland Wagner, der über eine Neuinterpretation der Werke seines Großvaters nachdachte und sie aus dem nationalistisch-völkischen Dunstkreis herausholen wollte. Mit seinen Inszenierungen konfrontierte er zwar das überraschte Publikum mit dem Ergebnis seines Nachdenkens, umging aber auch eine explizite Aufarbeitung der Bayreuther Vergangenheit in aller Breite

und unter Einschluss dieses Publikums, so wie es eigentlich erforderlich gewesen wäre. Bayreuth blieb damit von den in Gang gekommenen kritischen Selbstbefragungen vornehmlich der deutschen Intellektuellen, von den allgemeinen Debatten über die NS-Verbrechen, wie sie den gesellschaftlich-politischen Diskurs in Deutschland während der sechziger Jahre zunehmend bestimmten, zunächst und über lange Jahre erstaunlich unberührt.

Auch das Publikum hatte wenig Interesse an einer politischen Auseinandersetzung mit der – in diesem Falle: eigenen – Vergangenheit. Es glich – wie Hermann Glaser es in seiner *Kulturgeschichte* beschrieben hat – »dem der früheren Jahrzehnte; es setzte sich zusammen aus dem finanzkräftigen deutschen Bürgertum und der konservativen, noch immer aristokratischen Gesellschaft, aus dem internationalen, vorwiegend angelsächsischen Kulturtourismus und aus einer kleinen Schar kritisch-passionierter Liebhaber und Künstler, die eigentlich die Diskussion um Bayreuth führten; und aus nun republikanisch gewordenen Vertretern der ›Arbeitsfront‹. Die Auffahrt zum Hügel war und blieb ein Schauspiel des Luxus und des offen zur Schau getragenen Reichtums. In den langen Pausen promenierte ein Publikum, das seine bürgerliche Solidität mit jedem Schritt, mit jeder Geste betonte. Das alte wie das neue Bayreuth erwiesen sich eben als eine Schöpfung von ›Gründerzeit‹. Später kam zur gravitätischen Starre etwas mehr modische Aleatorik. Eleganz durfte dann auch extravagant sein.«²⁵

Bayreuther Neubeginn

Was für die Nachkriegsentwicklung des Westteils Deutschlands galt, galt – mit den eben erwähnten Abstrichen – in großen Zügen auch für Bayreuth. Denn Bayreuth und seine Festspiele waren von jeher Teil der deutschen Geschichte, schon von ihrer Gründung an involviert in politisch-ideologische Entwicklungen, die im Kaiserreich begannen und die 1933 in der Machtergreifung Hitlers kulminierten. In Bayreuth ging es zwar vorrangig um Kunst, aber der Einsicht Wagners gemäß, dass das »absolute Kunstwerk ein Unding«²⁶ sei, war diese Kunst in ihrer Bühnenrealisierung stets eingebettet in Zeitströmungen, bezog sich kritisch auf sie oder auch affirmativ und fungierte so als Seismograph deutscher Befindlichkeit. Die Geschichte der Festspiele macht es deutlich: in ihrer ästhetischen Qualität standen die Aufführungen stets in einem Spannungsverhältnis zur deutschen Gesellschaft, in der sozialen Zusammensetzung und weltanschaulichen Ausrichtung seines Publikums reagierte Bayreuth auf die jeweiligen sozialen, politischen und weltanschaulichen Strömun-

gen im Land und ergriff im Zweifelsfalle Partei. Schon die ersten Festspiele von 1876 zeigten die generelle Richtung an: die überlieferten Berichte von Teilnehmern reichten von kritikloser und bewundernder Zustimmung bis zu bissig ironischen, ablehnenden, nicht selten auch verachtungsvollen Kommentaren, bezogen sich auf die künstlerischen Qualitäten, aber in einem nicht unerheblichen Maße auch auf die außerkünstlerischen Umstände und Bedingungen wie auf die Zusammensetzung des Publikums. Diese Breite der Äußerungen, die die ganze Skala persönlicher Emotionen umfasste, begleitete die Festspiele über die Jahrzehnte und selbst heute, da in der »Erlebnisgesellschaft«²⁷ nahezu alles möglich ist und kaum noch etwas provoziert, brechen die Urteile und Vorurteile mit Beginn der Festspiele geradezu regelhaft wieder durch. Das mag seinen Grund darin haben, dass sich in Bayreuth mehreres miteinander verbindet: es sind die einzigen nationalen Festspiele von internationalem Rang; es sind Festspiele, in denen sich Politik und Gesellschaft von Beginn an mitrepräsentiert haben; und es sind Festspiele, die seit ihrer Gründung durch Richard Wagner unter der Leitung eines oder mehrerer Mitglieder der Familie Wagner stehen.

Dass Bayreuth auf eine ganz eigene Weise mit der politischen Entwicklung in Deutschland verbunden war und ist, gilt naturgemäß auch für die Zeit des Dritten Reiches und die Jahre danach. Das braucht hier im Einzelnen nicht noch einmal referiert zu werden.²⁸ Mit den sogenannten Kriegsfestspielen von 1943 und 1944, in denen ausschließlich *Die Meistersinger* gespielt worden waren, ging das Bayreuth des Dritten Reiches zu Ende, und obgleich es Planungen gab, im Sommer 1945 wiederum Festspiele abzuhalten, konnte nach dem totalen Zusammenbruch natürlich keine Rede mehr davon sein, solche Pläne zu realisieren. Und erst recht kamen Festspiele in den folgenden Jahren aus sehr unterschiedlichen Gründen zunächst nicht zustande. Das war nicht nur eine Frage der fehlenden materiellen und finanziellen Voraussetzungen, sondern es hing auch mit der engen Verbindung Bayreuths zu Hitler zusammen.²⁹ Bayreuth war braun kontaminiert, es musste, wie alles und alle zu jener Zeit, zunächst einmal entnazifiziert werden, und überdies musste darüber nachgedacht werden, ob und in welcher Form die Bayreuther Festspiele überhaupt fortgeführt werden sollten. Gewichtige Stimmen traten damals gegen eine Weiterführung der Festspiele ein, von denen die des ersten Wagner-Enkels Franz Beidler die vielleicht gewichtigste war. Beidler, zu dieser Zeit Sekretär des Schweizerischen Schriftstellerverbandes, veröffentlichte im Jahr der ersten Festspiele in der Zeitschrift *Das literarische Deutschland*, herausgegeben von der Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung,³⁰ die Schrift *Bedenken gegen Bayreuth. Eine kritische Jubiläumsbetrachtung*,³¹ die mit dem Absatz

begann: »Was 1945 schlechterdings unvorstellbar war, ist zur Tatsache geworden: nur sechs Jahre nach einem materiellen und noch mehr moralischen Zusammenbruch ohnegleichen, nach einer freilich im Gangsterstil aus der theatralischen Illusion auf den Schauplatz der Wirklichkeit projizierten Götterdämmerung, können die Festspiele in Bayreuth wieder aufgenommen werden, gleich als sei nichts geschehen, können sie einfach fortgesetzt werden ohne das geringste Anzeichen eines Systemwechsels, einer Kursänderung, eines Gesinnungswandels, sondern im Gegenteil mit stolz betonter Kontinuität und obendrein mit festlichem Prunk, ja mit Pomp und Luxus als gesellschaftliches Ereignis erster Ordnung. Man wird guttun, diese erstaunliche Tatsache, in der sich ein hohes Maß geglückter Spekulation auf die Vergeßlichkeit der Menschen unserer Zeit manifestiert, nicht gedankenlos hinzunehmen. Mögen die Söhne von Winifred Wagner politisch noch so ›unbelastet‹ sein, wie man es attestierte, als man ihnen vor zwei Jahren das Festspielhaus zu eigen gab – belastet ist, was sich in 75 Jahren zu dem Begriff ›Bayreuth‹ verfestigt hat, mit dem Schwergewicht einer bedenklichen Tradition. Sie ist geeignet, der legitimen Genugtuung über die augenscheinliche Lebenstüchtigkeit eines kulturellen Werkes, dessen Ursprung immerhin auf Richard Wagner zurückreicht, und über seine Anpassungsfähigkeit an der Zeiten Wandel einiges Unbehagen beizumischen; denn es ist keineswegs nur eine formal künstlerische, sondern eine ideologische Tradition, weil Bayreuth immer weit weniger eine Stätte reiner Kunstübung ohne außerkünstlerische Zwecksetzungen als eine Kultstätte mit ›weltanschaulicher Mission‹ gewesen ist.«

Neben Widersprüchen gegen Beidler, die in der Presse abgedruckt worden sind,³² ist freilich darauf hingewiesen worden, dass Wieland und Wolfgang Wagner sehr wohl einen Kurswechsel initiiert hatten und das Werk ihres Großvaters als eine rein künstlerische Manifestation, nicht als eine politische auf die Bühne bringen wollten. »Beidler fällt sein Urteil, ohne die Aufführungen zu kennen«, schreibt Oswald Georg Bauer in seiner *Geschichte der Festspiele* und meint, damit fehle ihm das Wesentliche, »denn der neue Stil der Aufführungen war das Entscheidende«³³. So richtig dieser Einwand ist, so sehr verfehlt er zugleich die Intention Beidlers. Denn der hatte nicht die Aufführungen gemeint, sondern die Institution der Festspiele selbst. Was die Aufführungen betrifft, so hatte Wieland Wagner seine Vorstellung einer erneuerten Bayreuther Bühne schon 1951 formuliert und, nach kurzer abwertender Beurteilung auf den auch nach dem Krieg noch immer vorherrschenden Streit der Parteien über die werkgerechte Aufführung Wagners kurz und bündig festgestellt, dessen Regie-Anweisungen, auf die sich die Traditionalisten beriefen, seien nichts anderes »als zusätzliche Beschreibungen seiner szenischen

Vision für Partiturunkundige – dann nämlich, wenn man den Mut hat, die Partituren im Sinne des Wortes Wagners, daß diese ›für die ästhetische Kritik ein Rätsel bleiben, bis sie einmal ihren Zweck erfüllt haben‹ zu betrachten.«³⁴ Damit waren diese Szenenangaben für das neue Bayreuth nicht länger unantastbar, denn: »Es gibt nun einmal für das lebendige Theater keinen anderen Stil als den jeweiligen Zeitstil«³⁵. Und: »Nur die geistige Aussage eines Werkes, nicht seine zeitbedingte Aufführungsform hat für künftige Generationen Bedeutung und sichert ihm Bestand – und Wirkung! – für weitere Jahrhunderte.«³⁶ Daraus folgerte Wieland Wagner: »An die Stelle eines in hundert Jahren steril gewordenen Bild- und Bewegungsschemas kann bei dem Versuch, Wagners archetypischem Musiktheater auf der Bühne unserer Zeit Gestalt zu geben, nur die nachschöpferische geistige Leistung treten, die den Gang zu den Müttern – also zum Ursprung des Werkes – wagt.«³⁷ Diese Ankündigung einer neuen Wagnerbühne war mit Begriffen von C. G. Jung durchsetzt und machte damit dem Kenner von dessen analytischer Psychologie klar, was zu erwarten war.

Wieland Wagners ästhetische Position

Wieland Wagners ästhetische Position war nicht eine plötzliche Eingebung. Sie war sowohl theoretisch als auch praktisch bereits Jahre zuvor vorbereitet worden, einmal in seiner Ausbildung durch Kurt Overhoff, dem damaligen Intendanten des Theaters Altenburg, einem ehemaligen Assistenten von Wilhelm Furtwängler, von 1932 bis 1940 Generalmusikdirektor in Heidelberg und von 1962 bis 1973 Professor am Mozarteum in Salzburg, der zur Wagner-Familie enge persönliche Kontakte unterhielt. Overhoff, der zu den Musikdramen Wagners ein einführendes Buch³⁸ schreiben sollte, war ein vorzüglicher Kenner von dessen Werken und ein Opernpraktiker von hohen Graden. Er brachte Wieland Wagner das Partiturlesen sowie Grundkenntnisse des Inszenierens bei und förderte ihn, wo er konnte. Sein Urteil über den zukünftigen Herrn von Bayreuth war allerdings zwiespältig: »genial begabt, aber völlig mit sich selbst zerfallen: Abneigung gegen den Großvater (›wenn der Opa nicht gewesen wäre, würde mein Vater ein berühmter Mann sein!‹) ... völliger Mangel an Ehrfurcht vor allem Großen, Vergötterung des Führers (über Richard Wagner gestellt!), vollkommene Unentschiedenheit und Unentschlossenheit wegen seiner eigenen Zukunft (heute Maler, morgen Musiker usw.), keine Energie zum Durchhalten, starker Jähzorn (Zerwerfen von neuem Porzellan usw.) und maßloser Haß gegen Tietjen!«³⁹ Overhoff war gewillt, Wie-

land so auszubilden, dass er seiner – auch von Hitler bestimmten – kommenden Aufgabe, Nachfolger seiner Mutter bei der Leitung der Festspiele zu sein, gerecht werden konnte.

Noch während seiner Ausbildung arbeitete Wieland Wagner schon eigenständig an Inszenierungen, die er noch vor Kriegsende für die Bühnen von Altenburg und Nürnberg fertigstellen sollte. Zunächst bekam er 1942 von der Oper Nürnberg den Auftrag, die Bühnenbilder und die Kostüme für den *Fliegenden Holländer* zu entwerfen, wobei den Entwürfen bereits eine gewisse Schlichtheit eignete, die sich später in Bayreuth noch weiter ausprägen sollte. Gegen Ende des Krieges kam dann der Auftrag für einen ganzen *Ring* in Nürnberg,⁴⁰ der auch, leicht variiert, in Altenburg gezeigt werden sollte. Beides war Vorbereitung für die Festspielübernahme in Bayreuth, beides konnte nicht mehr vollständig abgeschlossen werden. Am 31. August 1944 beendete die Nürnberger Oper mit der *Götterdämmerung* in Wieland Wagners Inszenierung kriegsbedingt ihre Aufführungen und das Theater in Altenburg musste im Winter 1944/45 ebenfalls schließen. Im September 1944 hatte Wieland an seinen ›Erzieher‹ Overhoff geschrieben: »Stilvoll habe ich in Nürnberg mit der *Götterdämmerung* einen Lebensabschnitt abgeschlossen, der fast ausschließlich dem *Ring* gewidmet war. Unter dem unerbittlichen Zwang des Krieges wurde nun auch unsere Arbeitsgemeinschaft auseinandergerissen – bestehen bleiben werden aber – mag die räumliche und zeitliche Trennung auch lange oder auch für immer sein – Freundschaft und Dankbarkeit. In schweren und schönen Stunden entstanden sie aus der gemeinsamen Arbeit und gemeinsamer Begeisterung für alles Gute und Schöne in der Kunst.«⁴¹

Die in den Kriegsjahren gewonnenen Einsichten in das Werk Wagners und die von Overhoff vermittelte Überzeugung, die Partitur habe stets Vorrang vor aller Interpretation, wurden in Bayreuth geschärft und ab 1951 umgesetzt. Wieland Wagner begann nun immer öfter, seine eigenen Vorstellungen von einem neuen und anders verstandenen Wagner auch öffentlich zu erklären. Mit Beginn der Festspiele 1951 erklärte er im *Bayreuther Festspielbuch 1951*, Wagner müsse neu und zeitgemäß interpretiert auf die Bühne gebracht werden.⁴² »Wagners Werk«, so schrieb er da, »in seiner innersten Fassung duldet keinerlei Wechsel«, es ruhe, wie jedes große Kunstwerk »unangreifbar und wertbeständig in sich selbst«, werde vielleicht einstmals »nur noch eine großartige Erinnerung sein, doch niemals umgedeutet oder umgegossen werden können.« Wie alle großen Kunstwerke seit der *Ilias*, der *Göttlichen Komödie*, den Dramen Shakespeares werde auch Wagners Werk noch »unzählige Male wiedergeboren [...], d. h. in der Art aller Kunstwerke in der Zeit aufgeführt und neu gestaltet werden.«⁴³ Und dann führt er aus, dass die Entwicklung der Tech-

nik Möglichkeiten der Bühnenumsetzung biete, die wohl auch Wagner selbst akzeptiert haben würde. »Die Szenengestaltung wird heute nämlich durch die Tatsache des elektrischen Scheinwerfers in genau dem Maße bestimmt wie früher durch die Malerei.«⁴⁴ Das heißt, dass die vorhandenen technischen Möglichkeiten auch entscheidend die Inszenierungen bestimmen, ohne die Tradition völlig zu verleugnen: »So kann der Weg in die Zukunft weder über den fruchtlosen Versuch führen, alle Machtmittel moderner Technik in den Dienst einer kinohaften Realisierung des von Wagner doch nur innerlich Geschauten und Gedachten zu führen, noch über das kindliche Bemühen, auf frühere ›bewährte‹ Vorbilder zurückzugreifen. [...] Wagners Vermächtnis darf nicht in mißverständener Werktreue mumifiziert und als museale Sehenswürdigkeit für alle Zukunft aufbewahrt werden.«⁴⁵ Das waren klare Worte und sie machten klar, wie sich Bayreuth in der neuen Zeit zu positionieren gedachte.

Es waren vornehmlich drei Säulen, auf denen die Interpretationen Wieland Wagners ab 1951 aufruhten: zum einen die Verbindung Richard Wagners und seiner Werke mit der griechischen Antike, zum anderen die Grundlegung der analytischen Psychologie C. G. Jungs und schließlich die von Adolphe Appia bereits 1895 geschriebene Abhandlung *La Mise en scène du drama wagnérien*, dessen deutsche Übersetzung 1899 erschien⁴⁶. Inwieweit die sogenannten Speerschen ›Lichtdome‹ des Dritten Reiches, also die durchaus beeindruckenden Lichtilluminationen von Großveranstaltungen des NS-Regimes durch Albert Speer, dem Architekten Hitlers und späteren Rüstungsminister – etwa bei den Reichsparteitagen – ebenfalls die Lichtregie Wieland Wagners beeinflusst haben könnten, muss hier offen bleiben, weil es dazu keine belastbaren Belege gibt.

Antiken-Rezeption statt Germanenkult

Sieht man die Aufsätze all dieser Autoren in den *Programmheften* der ersten fünfziger Jahre durch, so zeigen sich in ihnen, unabhängig davon, ob diese NS-belastet waren oder nicht, zaghaft die Ansätze eines neuen Wagner-Bildes. Gegen die tradierte und bis in die dreißiger Jahre hinein bewahrte Inszenierungspraxis, die seit 1876 ausgebildet worden war, wird nun Wagners Rückgriff auf griechische Vorbilder ins Blickfeld gerückt, nicht zum ersten Mal überhaupt, aber nun als konstituierend für sein Schaffen. Wagner wird damit in die in Deutschland breit ausgebildete literarische Tradition der Antiken-Rezeption eingeordnet.⁴⁷ Wagners Griechenverehrung in seinen *Zürcher Kunstschriften*,⁴⁸ die sich sowohl auf die politischen Organisationsformen der alten

Griechen als auch auf deren philosophisch-literarische Leistungen bezog und die er sich ein Leben lang bewahrte, wurde in den *Programmheften* nun zum Fundament der Neuinterpretation seiner großen Musikdramen. Vor allem die *Orestie* von Aischylos rückte ins Zentrum der Aufmerksamkeit. Dem griechischen Vorbild entnahm Wagner drei wesentliche Leitgedanken seiner Kunsttheorie: »Daß die Tragödie der Griechen eine religiöse Feier – ein Festspiel – war, daß ihr Stoff die Volkssage als poetisch-sinnlicher Ausdruck der Weisheit des Volkes gewesen ist und daß die Tragödie ein Gesamtkunstwerk war, in dem Dichtung, Musik und Tanz eine lebendige Einheit bildeten. Es ging Wagner dabei nicht um direkte Nachahmung [...], sondern um eine Erneuerung des Mythos, dessen Stoff er der germanisch-nordeuropäischen Sage entnahm und dessen Zielrichtung ›ideal-sozialistisch‹ und ›menschheitlich‹ sein sollte.«⁴⁹ So fasst Volker Riedel die Zentralthesen von Wolfgang Schadewaldt aus dessen Beiträgen zu den *Programmheften* zusammen und zeigt sodann detailliert, welche griechisch-römischen Einflüsse inhaltlich in die Werke Wagners eingegangen sind, vom *Rienzi* bis zu *Tristan und Isolde*, auch etwa in der Behandlung des Chores und dessen Verhältnis zum Orchester.⁵⁰ Dieses Thema blieb über Jahre in den *Programmheften* präsent.

C. G. Jungs Archetypen

Die zweite Säule Wieland Wagners war die analytische Psychologie des Schweizer Psychiaters Carl Gustav Jung, dessen Theorie Wieland nach dem Krieg kennengelernt und eingehend studiert hatte.⁵¹ Jung, der zunächst Medizin, Jura und Philosophie studiert hatte, beschäftigte sich schon früh mit Problemen der Psychiatrie. Nach der Jahrhundertwende gab es enge freundschaftliche Beziehungen zu Sigmund Freud, die allerdings endeten, als beide sehr unterschiedliche wissenschaftliche Wege einschlugen. Im Gegensatz zu Freud, dessen Werke im Dritten Reich verboten waren, wurde die Lehre Jungs von den Archetypen seitens der Nazis akzeptiert, weil diese eine, wie die Nazis meinten, positive Zukunftsperspektive hatte. Jung sympathisierte kurzzeitig mit dem Nationalsozialismus.

Jung verstand unter Archetypen universelle Strukturen und psychische Energien des kollektiven Unbewussten in der Seele der Menschen, die sich in allen Kulturen und Religionen beobachten lassen. Mit dem Unbewussten bezeichnete er einen »Zustand verdrängter oder vergessener Inhalte«⁵², die als »altertümliche« bzw. »urtümliche« Inhalte bezeichnet werden können und in allgemein vorhandenen, seit alters her bekannten Bildern auftauchen.⁵³ An-

ders formuliert: »Der Archetypus stellt wesentlich einen unbewussten Inhalt dar, welcher durch seine Bewusstwerdung und das Wahrgenommensein verändert wird, und zwar im Sinne des jeweiligen individuellen Bewusstseins, in welchem er auftaucht.«⁵⁴ Vor allem in Märchen und Mythen finden sich kollektive Vorstellungen unterschiedlicher Zeiten, so Jung, und damit auch typische Bilder und Formen, die von den Individuen unabhängig sind. Jung zufolge ist es eine empirische Tatsache, dass gewisse Ideen und Bilder einerseits überall, andererseits zu allen Zeiten vorkommen, sich sogar spontan bilden können. Nicht die Individuen machen sie, sondern sie entstehen im kollektiven Bewusstsein und drängen sich dem individuellen Bewusstsein geradezu auf. So sind Archetypen Grundstrukturen menschlicher Vorstellungs- und Handlungsmuster, in denen die Psyche des Menschen unbewusst zum Wirken kommt und das Bewusstsein beeinflusst. Sie sind Ergebnisse kollektiver Erfahrungen, die sich in das Bewusstsein der Nachfahren eingegraben haben und wirksam werden. Vor allem in Mythen erscheinen solche Urbilder und sie repräsentieren gleichsam eine Ebene des Objektiven. In den Mythen sind diese Urbilder in erster Linie »psychische Manifestationen«⁵⁵, die aber Auswirkungen auf das reale Leben haben. Archetypen sind etwa die Mutter, das Kind, das Weibliche und Männliche, die Geburt, die Kindheit, Tod und Untergang und die Existenz von Religionen. Beispiele, die aber keinen abgeschlossenen Katalog bezeichnen.

Solche Archetypen können von Menschen erlebt werden, etwa in der Realität oder auch in symbolischen Bildern, in Träumen und Visionen, wie sie in Märchen und Mythen enthalten sind. Sie sind weniger konkrete Vorstellungen als Tendenzen, »Vorstellungen zu erzeugen, die sehr variabel sind, ohne ihr Grundmuster zu verlieren.«⁵⁶ Archetypen verbinden gleichsam das individuelle Bewusstsein mit dem kollektiven, es gibt sie in verschiedenen Kulturen, und dies verweist darauf, dass es kulturübergreifend in der menschlichen Psyche archetypische Strukturen gibt. In jedem Menschen, glaubt Jung, sind solche »urtümlichen« Bilder vorhanden und in Archetypen verdichtet, die sich ihrerseits auf Instinkte gründen, die jeder Phantasietätigkeit ihre bestimmten Bahnen anweisen.⁵⁷ So ist der Held, um ein Beispiel zu nennen, ein Archetypus, der in allen Kulturen vorkommt, in allen Religionen eine Rolle spielt, hier als Erlöser, und der als Symbol für eine positive Kraft auch bei Individuen eine bedeutsame Rolle spielen kann.

Wieland Wagners Idee war es nun, die Lehre vom Archetypus auf den Wagnerschen Mythos anzuwenden. Was er als »Gang zu den Müttern«⁵⁸ proklamierte, war der Versuch, im Werk seines Großvaters jene Archetypen zu identifizieren, die den Musikdramen gesellschaftliche und politische Über-

zeitlichkeit garantieren sollten. »Meine Inszenierungen sind kein Ziel, sondern Etappen auf dem Weg zum Ziel – zu einem unbekanntem Ziel. Vielleicht gelingt es mir, dem Werk Richard Wagners den Status eines archetypischen Kunstwerkes zu geben«, sagte er in einem Interview mit Karl Schumann⁵⁹ und fuhr fort: »[...] dass bei dem Versuch, Wagners archetypischem Musiktheater auf der Bühne unserer Zeit Gestalt zu geben, nur die nachschöpferische geistige Leistung treten kann, die den Gang zu den Müttern – also zum Ursprung des Werkes – wagt. Von diesem Kern aus wird das Werk durch die Entzifferung der Hieroglyphen und Chiffren, die Wagner zukünftigen Generationen in seinen Partituren als Aufgabe hinterließ, immer neu gestaltet werden müssen. Jede Aufführung ist ein Versuch, auf diesem Wege zu einem unbekanntem Ziel. Man kann Freud wie Jung aus seinen Werken ableiten. Hier wurde in der Kunst etwas vorweggenommen, das die Wissenschaft erst spät erkannte.«⁶⁰

Wieland entdeckte in den Helden der Musikdramen, vor allem denen des *Ring*, jene ›Urbilder‹, die er in seinen Inszenierungen freilegen wollte, und dies durchaus in Übereinstimmung mit Wagner. Denn der hatte den Mythos bekanntlich als jenes Unvergleichliche charakterisiert, das »jederzeit wahr und dessen Inhalt, bei dichtester Gedrängtheit, für alle Zeiten unerschöpflich sei.«⁶¹ Der Mythos also als eine Erzählung von überhistorischen, zu allen Zeiten geltenden Wahrheiten. Und Wagner hatte in diesem Zusammenhang auch bereits von »Urbildern«⁶² gesprochen, die dem Mythos eigneten und die dem Gang der »wirklichen Geschichte«⁶³ gegenüberstehen würden. Von Wieland wurden solche Überlegungen als Antizipation der modernen Psychologie verstanden, wie eben zitiert. Aber auch Thomas Mann hatte schon in seinem berühmten Vortrag *Leiden und Größe Richard Wagners*⁶⁴ von 1933 die Nähe des Komponisten zu Sigmund Freud konstatiert. Doch die Nähe zu C. G. Jung war sehr viel stärker, wie Wieland sehr richtig erkannte. Das Mythos-Konzept Richard Wagners, wie er es in *Oper und Drama* entfaltet, hatte wesentlich mehr Berührungspunkte mit C. G. Jungs Konzept des Archetypus als mit der Traumdeutung Sigmund Freuds, auch wenn Jung sich ebenfalls auf Träume als dem Material der aus der Tiefe aufsteigenden ›Urbilder‹ berief. Der Archetyp freilich war eine völlig andere Art der ›Traumdeutung‹ als die von Freud, und sie war so, dass sie sich einem Regisseur geradezu anbot, auf der Bühne damit zu experimentieren.

Wieland Wagner kombinierte für seine ästhetische Bühnenvision beide Momente, die griechische Tragödie als ein Ausgangsmodell für den *Ring* und andere Musikdramen mit der Lehre Jungs von den Archetypen und ihrer ›zu allen Zeiten geltenden Wahrheit‹. Wer diese beiden zentralen Interpretations-

momente kannte, konnte das ›Neue Bayreuth‹ ohne Schwierigkeiten entschlüsseln. Zumal er in den Beiträgen der *Programmhefte* ausreichend Hilfe angeboten bekam. Im Nachhinein ist es durchaus erstaunlich zu sehen, wie eng die Mehrheit der *Programmheft*-Beiträge auf die neuen Inszenierungen zugeschnitten war, ihre Beiträge geradezu als »Gebrauchsanleitungen« für die Bayreuther Bühne verfasst worden waren, unabhängig davon, wer sie geschrieben hatte. Der überwiegende Teil der Autoren, auch der NS-Belasteten, schwenkte, unbesehen der eigenen weltanschaulichen Vergangenheit scheinbar problemlos auf diese neue Linie von Wieland Wagner ein und dementsprechend lesen sich auch viele der Beiträge wie Kommentare zu den Inszenierungen.

Lichtregie – Adolphe Appia

Adolphe Appia (1862–1928) war Schweizer, hatte den Schwiegersohn Cosimas und Wagner-Interpreten Houston Stewart Chamberlain um 1883 in der Schweiz kennengelernt und enge Freundschaft mit ihm geschlossen. 1885 war er mit Chamberlain und dessen Frau nach Dresden gezogen, wohnte bei ihnen und verbrachte mit beiden häufig die Abende in der Oper, wanderte mit ihnen in der Sächsischen Schweiz und begleitete das Ehepaar auf eine längere Reise nach Norwegen.⁶⁵ Sein Hauptwerk *Die Musik und die Inszenierung* widmete er Chamberlain mit dem Hinweis, dieser sei der Einzige, der ihn verstehe. Chamberlain war von Appias Reform-Vorstellungen so fasziniert und überzeugt, dass er eine Begegnung mit Cosima arrangierte in der Hoffnung, diese würde sich ebenfalls überzeugen lassen und eine Modernisierung der Bayreuther Bühne einleiten. Doch dem war nicht so. Cosima, die Appia anhörte und seine Notizen zu Wagners *Ring* las, schrieb an Chamberlain am 13. Mai 1896⁶⁶: »Ich habe in diesen Tagen Appias *Notes sur l'anneau du Nibelungen* vorgenommen, in der Hoffnung, etwas Verwendbares darin zu finden. Leider vergebens. Appia scheint nicht zu wissen, daß 76 der *Ring* hier aufgeführt wurde, folglich auf Dekorationen und Regie nichts mehr zu erfinden ist. So ist in seiner Schrift alles Richtige überflüssig, weil den Angaben der Partitur entsprechend, das übrige unrichtig bis zur Kinderei.«⁶⁷ [es folgen Beispiele, die nach Cosima zeigen, dass Appia den *Ring* nicht verstanden habe, U.B.]. Appia stieß mit seinen Ideen auf strikte Ablehnung.

Diese Ideen bestanden im Wesentlichen darin, alle Bühnenillusionen und die illusionserzeugenden Bühnendekorationen zu entfernen. Appia wollte von der Musik ausgehen, die bereits alles, so seine Vorstellung, enthalte, was zur Inszenierung nötig sei. Nach seinem ersten Bayreuth-Besuch, einer Auffüh-