

Richard Wagner in München

Allitera Verlag

MÜNCHNER VERÖFFENTLICHUNGEN
ZUR MUSIKGESCHICHTE

Begründet von Thrasybulos G. Georgiades
Fortgeführt von Theodor Göllner
Herausgegeben von Hartmut Schick

Band 76

Richard Wagner in München.
Bericht über das interdisziplinäre Symposium
zum 200. Geburtstag des Komponisten
München, 26.–27. April 2013

RICHARD WAGNER IN MÜNCHEN

Bericht über das interdisziplinäre
Symposium zum 200. Geburtstag des Komponisten
München, 26.–27. April 2013

Herausgegeben von
Sebastian Bolz und Hartmut Schick

Allitera Verlag

Weitere Informationen über den Verlag und sein Programm unter:
www.allitera.de

Dezember 2015
Allitera Verlag
Ein Verlag der Buch&media GmbH, München
© 2015 Buch&media GmbH, München
© 2015 der Einzelbeiträge bei den AutorInnen
Satz und Layout: Sebastian Bolz und Friedrich Wall
Printed in Germany · ISBN 978-3-86906-790-2

Inhalt

Vorwort	7
Abkürzungen	9
Hartmut Schick	
Zwischen Skandal und Triumph: Richard Wagners Wirken in München ...	11
Ulrich Konrad	
Münchner G'schichten. Von Isolde, <i>Parsifal</i> und dem Messelesen	37
Katharina Weigand	
König Ludwig II. – politische und biografische Wirklichkeiten jenseits von Wagner, Kunst und Oper	47
Jürgen Schläder	
Wagners Theater und Ludwigs Politik. Die <i>Meistersinger</i> als Instrument kultureller Identifikation	63
Markus Kiesel	
»Was geht mich alle Baukunst der Welt an!« Wagners Münchener Festspielhausprojekte	79
Günter Zöller	
»Wahnspiel«. Staat, Religion und Kunst in Richard Wagners Münchener Meta-Politik	103
Manfred Hermann Schmid	
Richard Wagner und das Münchner Hoforchester	117

Klaus Aringer	
Dienstlisten des Münchner Hof- und Staatsorchesters als Quellen für die Streicherbesetzungen von Wagner-Aufführungen im 19. und 20. Jahrhundert	149
Bernd Edelmann	
Liebestrank und Entsagung. Dramaturgische Mängel von Wagners Kompilation des <i>Tristan</i> -Stoffs	173
Robert Maschka	
Zur Funktion der Bühnenmusiken in Wagners <i>Tristan und Isolde</i>	221
Hans-Joachim Hinrichsen	
»Musteraufführungen« oder: Die Antinomien kritischer Traditionsstiftung. Hans von Bülow's Münchner Wagner-Premieren	245
Robert Braunmüller	
Von der Komödie zum Staatstheater und wieder zurück. Zur Aufführungsgeschichte der <i>Meistersinger von Nürnberg</i> in München	259
Sebastian Werr	
»Jeder Punkt ein Heiligtum«. Zum Dogmatismus der Münchner Wagner-Tradition von 1900 bis 1945	289
Martin Schneider	
Geteilte Blicke. Hans Pfitzners <i>Palestrina</i> und das Paradoxon des Illusionstheaters	303
Autoren	328

Abkürzungen

- BB* Richard Wagner, *Das braune Buch. Tagebuchaufzeichnungen 1865–1882*, hrsg. von Joachim Bergfeld, Freiburg 1975
- BerliozStrauss* Hector Berlioz, *Instrumentationslehre*, ergänzt und revidiert von Richard Strauss, Leipzig 1905
- CWT* Cosima Wagner, *Die Tagebücher*, hrsg. von Martin Gregor-Dellin und Dietrich Mack, Band 1: 1869–1877, München und Zürich 1976, Band 2: 1878–1883, München und Zürich 1977
- Glasenapp* Carl Friedrich Glasenapp, *Das Leben Richard Wagners*, Band 1–5 Leipzig ⁵1908–1923, Band 6 Leipzig ³1911
- KatMünchen* Richard Wagner. *Die Münchner Zeit (1864–1865)*. Katalog der Ausstellung der Bayerischen Staatsbibliothek vom 15. März bis 28. Mai 2013, hrsg. von der Bayerischen Staatsbibliothek, München 2013
- MGG²* *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Zweite, Neubearb. Ausgabe, hrsg. von Ludwig Finscher, Kassel u. a. 1994–2008
- ML* Richard Wagner, *Mein Leben*, hrsg. von Martin Gregor-Dellin, München u. a. 1994
- MNN* *Münchener Neueste Nachrichten*
- NFP* *Neue Freie Presse*
- Nösselt* Hans-Joachim Nösselt, *Ein ältest Orchester 1530–1980. 450 Jahre Bayerisches Hof- und Staatsorchester*, München 1980
- OuD* Richard Wagner, *Oper und Drama*, hrsg. und kommentiert von Klaus Kropfing, Stuttgart 1984
- Petzet* Detta und Michael Petzet, *Die Richard Wagner-Bühne König Ludwigs II. München, Bayreuth* (= Studien zur Kunst des neunzehnten Jahrhunderts 8), München 1970

- Röckl* Sebastian Röckl, *Ludwig II. und Richard Wagner*, Band 1: *Die Jahre 1864 und 1865*, München ²1913, Band 2: *Die Jahre 1866 bis 1883*, München 1920
- SSD* Richard Wagner, *Sämtliche Schriften und Dichtungen*, Volks-Ausgabe, Leipzig [1911–1914]
- StraussBE* Richard Strauss, *Betrachtungen und Erinnerungen*, hrsg. von Willi Schuh, Zürich 1949
- SW* Richard Wagner, *Sämtliche Werke*, hrsg. von Carl Dahlhaus und Egon Voss., Mainz 1970 ff.
- WB* Richard Wagner, *Sämtliche Briefe*, Band 1–9, Leipzig 1967–2000, seit Band 10, Wiesbaden 1999 ff.
- WB-Ludwig* *König Ludwig II. und Richard Wagner. Briefwechsel, mit vielen anderen Urkunden* hrsg. vom Wittelsbacher Ausgleichs-Fonds und von Winifred Wagner, bearb. von Otto Strobel. Band 1–4, Karlsruhe 1936, Band 5: *Neue Urkunden zur Lebensgeschichte Richard Wagners 1864–1882*, Karlsruhe 1939
- WSp* *Wagnerspectrum*

»Jeder Punkt ein Heiligtum«. Zum Dogmatismus der Münchner Wagner-Tradition von 1900 bis 1945

Sebastian Werr

Am Beginn des Jahres 1933, genau eine Woche vor der sogenannten »Machtergreifung«, sandte der bayerische Gesandte in Württemberg, Dr. Emil Tischer, einen Bericht über die Stuttgarter Feierlichkeiten zum 50. Todestag Wagners an das Bayerische Staatsministerium des Äußern. Er berichtete, der Rostocker Germanist Wolfgang Golther, damals einer der renommiertesten Wagner-Forscher, habe in seiner Festrede behauptet, Stuttgart habe München nun überflügelt. Das Opernhaus der württembergischen Hauptstadt stünde jetzt an der Spitze der deutschen Theater, weil es sämtliche 13 Opern Wagners in einem Festzyklus zur Aufführung bringe. Dieses Lob Golthers würde »begreiflicherweise in der Stuttgarter Presse mit grosser Genugtuung vermerkt.« Golther erschien die Leistung des Stuttgarter Theaters als besonders bemerkenswert, da »die Wagner-Aufführungen im alten Württembergischen Landestheater lange Jahre vollständig den Wagner-»Stil« hätten vermissen lassen und erst der aus der Bayreuther Tradition kommende Kapellmeister Hermann Zumpe Stuttgart aus seinem »Wagner-Schlaf« erweckt habe«.¹ Das bayerische Außenministerium war verunsichert und sah sich genötigt, eine Kopie des Schreibens an die Bayerische Staatsoper weiterzuleiten, die jedoch beschwichtige: Selbst in Bayreuth würde man nicht alle Opern Wagners in einem Zyklus aufführen. Man möge den Äußerungen des Wagner-Forschers nicht allzu viel Bedeutung beimessen.

Wenngleich die Wagner-Pflege noch heute oft alles andere als unpolitisch erscheint, ist sie trotz der alljährlichen Defiles führender Politiker bei den Bayreuther Festspielen keine Angelegenheit von staatstragender Bedeutung mehr. Eine Verunglimpfung Wagners wird nicht mehr als eine Art von Anschlag gewertet, wie dies nach den Münchner Festlichkeiten zum 120. Geburtstag Wagners von 1933

1 Dr. Emil Tischer an das Bayerische Staatsministerium des Äußern, 23. Januar 1933, BayHStA, Intendanz Bayerische Staatsoper 1312.

der Fall war. Zu dieser Zeit gehörte es nicht nur zu den Handlungen der bürgerlichen Politik, sondern selbst zum Rahmenprogramm wissenschaftlicher Wagner-Tagungen, am Grab des Komponisten oder vor den ihm gewidmeten Denkmälern feierlich Blumen niederzulegen. Nachdem Unbekannte die von der Gedenkfeier vor dem Wagner-Denkmal beim Prinzregententheater liegenden Kränze angezündet hatten, vermutete die Münchner Polizei sogleich einen »kommunistischen Bubenstreich«² und setzte eine hohe Belohnung zur Ergreifung der Täter aus. Unverzüglich wurde das Denkmal von den Spuren des »Attentats« gereinigt und die Stadt München ließ ein neues »mächtiges Lorbeergebilde« niederlegen.³ Der Täter entpuppte sich schließlich als vorbestrafter Pyromane ohne jeglichen politischen Hintergrund. Der 19-jährige Hilfsarbeiter gestand, den Brand aus reinem Übermut entzündet zu haben, als er um 3.30 Uhr nachts zufällig auf einem gestohlenen Fahrrad am Denkmal vorbeikam und beim Anstecken einer Zigarette die dort liegenden Kränze sah.⁴

Fragen der Tradierung von Geschichte und die Konstruktion von Vergangenheitsbildern haben stets eine wichtige Rolle für die Selbstvergewisserung von Individuen und gesellschaftlichen Gruppen gespielt. Besonders auf Wagner richteten sich Projektionen, die durch den hohen Ton und die Großartigkeit seiner Musik befördert wurden, die aber über den Bereich des Künstlerischen weit hinausgingen. Auch wenn die bekannte Abrechnung der »Richard-Wagner-Stadt München« mit Thomas Mann im Jahr 1933 ganz im Sinne der Nationalsozialisten war, erklärt sich der Protest doch wesentlich aus der Geisteshaltung eines Teils der damaligen Münchner Wagnerianer – ob sie nun Nationalsozialisten waren oder nicht. Zwei der Hauptverantwortlichen für den Protest, Generalmusikdirektor Hans Knappertsbusch und Generalintendant Clemens von Franckenstein, wurden kurz darauf aus ihren Ämtern entfernt. Bei allen persönlich und politisch motivierten Wünschen nach Abrechnung mit Mann ging es auch um Wagner. Genauer, um ein zum Denkmal versteinertes heroisches Bild vom Leben und Werk des Komponisten.

Die Pflege der Musik fügt sich nahtlos in die Erinnerungskultur der Zeit, was selbst die Titel von musikwissenschaftlichen Vorhaben wie der 1900 eingerichteten Editionsreihe *Denkmäler der Tonkunst in Bayern* deutlich machen. Denkmäler sagen oft mehr über ihre Stifter aus als über die, derer gedacht wird. Für den Historiker Winfried Speitkamp stehen Denkmalpflege und Nationsbildung in enger

2 *MNN*, 1. April 1933.

3 *MNN*, 15. April 1933.

4 *MNN*, 20. April 1933.

Beziehung:⁵ Vor allem nach der Reichsgründung mussten auf nationaler Ebene Werte und Symbolik geschaffen werden, um eine gemeinsame Identität der konfessionell wie kulturell heterogenen Bevölkerung Deutschlands zu befördern; Symbolik, die die Vergangenheit Deutschland in einer bestimmten Weise strukturierten und die zugleich der politischen Legitimation derjenigen dienten, die sich auf dieses nationale Erbe bezogen. Das Infragestellen der deutschen Leitkultur stellte zugleich diejenigen in Frage, deren Legitimation als gesellschaftlich führende Gruppe sich auch durch den Verweis auf eine kulturelle Führerschaft begründete. Dabei war der Wagner-Kult auch in München auf das Engste mit der Völkischen Bewegung verflochten. So war 1913 der Aufführung der *Meistersinger* aus Anlass des 100. Geburtstags des Komponisten eine Gedächtnisrede vorangestellt, »die Wagner nicht nur als den großen Musiker und Dramatiker, sondern vor allem auch als machtvollsten Vorkämpfer deutscher Kultur und deutschen Geistes überhaupt feierte«. Die Vorstellung ging in »weihevoller Stimmung« über die Bühne, und am

»Schluss der Szene auf der Festwiese, beim letzten Preisgesang auf deutscher Meister Ehr', formierte sich die Gruppe auf der Bühne mit der Front gegen das Publikum und Sachs-Feinhals [Fritz Feinhals als Hans Sachs] dröhnte an die Rampe vortretend, das ›Ehrt eure deutschen Meister‹ mit Stentorstimme ins Haus. Die Festbeleuchtung flammte auf, das Publikum erhob sich von den Sitzen, dem Genius des verewigten Meisters huldigend.«⁶

Die auf das 19. Jahrhundert zurückgehende Münchner Wagner-Tradition sollte sich bis um den Zweiten Weltkrieg halten – zumindest als ein Wunschbild desjenigen, zu dem man wieder zurückkehren sollte. 1939 beschwerte sich Alfred Wekherlin im Namen von Münchner Wagnerianern bei Generalmusikdirektor Clemens Krauss, dass die Wagner-Tradition immer mehr missachtet werde. Schon seit der Ära Walter habe man »die Pietätlosigkeit dem Werk gegenüber wachsen und wachsen sehen von Jahr zu Jahr«.⁷ Die Forderung der »Pietät« gegenüber den Schöpfungen von bestimmten Künstlern hätte noch im 18. Jahrhundert nicht mehr als Kopfschütteln hervorgerufen – der mit pseudoreligiösen und nationalistischen Elementen aufgeladene Geniekult der Romantik ließ ihn zu etwas scheinbar Selbstverständlichem werden. 1891 spitzte Wilhelm Heinrich Riehl das zunehmend Sektiererische des

5 Winfried Speitkamp, *Die Verwaltung der Geschichte: Denkmalpflege und Staat in Deutschland, 1871–1933*, Göttingen 1996, S. 153.

6 *Bayerischer Courier*, 24. Mai 1913.

7 Alfred Wekherlin an Clemens Krauss, 13. Februar 1939, BayHStA, Intendanz Bayerische Staatsoper 1314.

Wagner-Kults zu, wenn er notierte: »Der innerste, festeste Kern von Wagners Partei ist mehr noch als Partei, er ist zugleich Gemeinde, die an ihren Messias glaubt und seinen Offenbarungen lauscht mit der Andacht von Gläubigen. Die Verehrung seiner Person und seiner Werke steigert sich zum Kultus, seine Bücher erscheinen als Bekenntnisschriften, als symbolische Bücher des ästhetischen neuen Glaubens.«⁸ Die Wagner-Verehrung nahm bekanntlich geradezu religiöse Züge an. 1915 war für den Kritiker Alexander Dillmann wegen des Krieges »nicht die Zeit der Feste«, sondern eine »Zeit der Tat«. Aber was

»sich im Münchner Festspiel-Tempel an diesen Parsifal-Abenden [...] begibt, ist diesmal alles andere als ein Festspiel. Es ist viel mehr. Eine Andacht derer, die zurückgeblieben sind, ein Gebet, eine Stunde der inneren Einkehr. In stummer Ergriffenheit, lautlos wie in einer Kirche, saßen dicht gedrängt Tausende im Tempel und erlebten das Wunder des Grals.«⁹

Wekherlin klagte Krauss, man habe »das Niveau der Aufführungen schwanken sehen, nicht in den Einzelleistungen, sondern im Blick auf das Gesamtkunstwerk.« Dass nun in der Spielzeit 1938/39 noch keine zyklische Aufführung des *Rings* stattgefunden habe, sei ein Unding, da die Wagnerfreunde Münchens »eine mustergültige Aufführung des Werkes zu verlangen das Recht« hätten. Er bat daher »um eine erstklassig besetzte Ring-Aufführung [...] in zyklischer Form (Dauer 6 Tage).«¹⁰ Krauss stellte daraufhin geschlossene *Ring*-Aufführungen in neuen Inszenierungen in Aussicht; die alten könne er »künstlerisch nicht mehr verantworten«, denn mit »mangelhaften Aufführungen [sei] weder dem Werk Wagners noch dem Publikum gedient.«¹¹ Aus Sicht Wekherlins trat allerdings keine Besserung ein, im Gegenteil: 1949 wandte er sich mit denselben Argumenten an den dann amtierenden Intendanten Georg Hartmann, um sich mit einer weit ausholenden Denkschrift *Münchener Wagner-Tradition einst – und heute*:¹² erneut über die angeblich mangelnde Pflege der Werke Wagners zu beschweren. Unter den Dirigenten Hermann Zumpe, Franz Fischer und vor allem Felix Mottl habe man »herrliche Aufführungen, stilechte, vom Geist der Jüngerschaft getragene« erleben dürfen. Mit Bruno Walter sei »ein neuer Geist ins Haus« gekommen, und »seine Tristaninterpretation zerfloss ins weichliche; alles Herbe, Große, das im Werke steckt, und das Mottl und Fischer herauszuholen wussten, vermisste man jetzt«. Walter hielt

8 Wilhelm Heinrich Riehl, *Kulturgeschichtliche Charakterköpfe*, Stuttgart 1891, S. 475.

9 *MNN*, 17. August 1915.

10 Alfred Wekherlin an Clemens Krauss, 13. Februar 1939, BayHStA, Intendanz Bayerische Staatsoper 1314.

11 Clemens Krauss an Alfred Wekherlin, 20. Februar 1939, ebd.

12 Alfred Wekherlin, »Münchener Wagner-Tradition einst – und heute?«, ebd.

aber immerhin noch an den Aufführungen zu Wagners Geburts- und Todestag fest, von denen man im Ersten Weltkrieg abkam. »Jedenfalls waren sie in der Systemzeit nicht mehr üblich. Der schöne Brauch passte nicht in die Zeit der Neutöner und Atonalisten.« Der »Geist der Interpretation« habe sich verändert und man müsse von einer »Veroperung« sprechen: die »Zeitmasse wurden und werden verhetzt, man feiert durch nichts zu begründende Klangrauschorgien, arbeitet die Blechbläsergruppen brutal heraus, besetzte die Streicher viel zu schwach«. Um die szenischen Anweisungen Wagners habe man sich überhaupt nicht mehr gekümmert, stattdessen seien »Geschmacklosigkeiten und Phantasielosigkeit« präsentiert worden. Auch Krauss stand für ihn »nicht im Geiste der Jüngerschaft zu Wagner«, sein Ideal war »der Belcanto, das Schwelgen im Klanglich-Sinnlichen«. Sein Interesse habe vor allem Richard Strauss gegolten, dessen Werke einschließlich der »langweiligsten wie Capriccio« über Gebühr gespielt worden seien, und der italienischen Oper; am Heldengedenktage 1941 habe Krauss nichts besseres im Sinn gehabt, als *Carmen* aufführen zu lassen. Die großen Werke Wagners verschwanden dagegen jahrelang vom Spielplan, da sie angeblich erst »würdig einstudiert« werden mussten. »Den Beweis, dass die Aufführungen nach der Neueinstudierung höher gestanden hätten als frühere, blieb man uns schuldig.« 1945 sei die Wagner-Tradition schließlich ganz abgebrochen. Sie müsse nun wieder neu belebt werden, aber »nicht von selbstherrlichen Dirigenten und Regisseuren«, sondern von denen, »die sich bescheiden als Diener am Werk des Genius fühlen«.

Wekherlin enthält sich in den Denkschriften aller rassistischen oder nationalistischen Angriffe. Dennoch fällt auf, welche Dirigenten für ihn inakzeptabel waren: Seine Feindbilder sind Bruno Walter, der vor allem nach dem Ersten Weltkrieg wegen seiner jüdischen Herkunft angefeindet wurde, und Clemens Krauss, der zwar massiv von Hitler protegiert wurde, dessen arische Abkunft aber Gegenstand von Spekulationen war. Krauss hatte mit massivem Gegenwind durch den Intendanten Oskar Walleck zu kämpfen, der sich für das Amt in München, wie das bayerische Kultusministerium feststellte, besonders durch »den Ruf eines energischen Vertreters nationalsozialistischen Kulturwillens« empfohlen hatte.¹³ Walleck trug entscheidend zur Vertreibung von Knappertsbusch bei, der Ende 1935 dem Ministerium ausführlich darlegte, wie ihm der Intendant alle Zuständigkeiten aus den Händen genommen habe. So könne es nicht weitergehen, schrieb Knapperstbusch, »soll nicht die Oper der Stadt der Bewegung auf Provinzniveau herabsinken! Dies allein ist die Richtschnur für mein Handeln, zu dem ich mich verpflichtet fühle dem Führer gegenüber, der in München die Stadt der deutschen Kunst wissen

13 Bayr. Staatsministerium für Unterricht und Kultus an den Münchner Stadtrat, 18. Juni 1934, BayH-StA 50186/I.

will.«¹⁴ Walleck intrigierte auch gegen Krauss und berichtete gegenüber Staatsminister Hans Schemm von angeblichen Störungsversuchen des Publikums, sobald Krauss am Dirigentenpult erscheine. Krauss sei »der großen Menge der Münchner Theaterbesucher unsympathisch«. Zu dessen Antipathie trage auch »das hartnäckige Gerücht bei [...], dass Clemens Krauss Halbjude sei, zumal einige in der Münchner Öffentlichkeit stehende Persönlichkeiten erklären, für diese Behauptung mit ihrem Eide einstehen zu können.«¹⁵ Den Machtkampf mit dem von Hitler protegierten Dirigenten konnte Walleck nicht gewinnen und ging 1939 als Generalintendant in das besetzte Prag. Krauss gehörte »zwar zu den wenigen Künstlern, die häufig Zutritt zum Führer hatten, aber wir konnten weltanschauliche Unzuverlässigkeit an immer neuen Beispielen feststellen«, klagte Herbert Gerigk, der im Amt Rosenberg für Musik zuständig war.¹⁶ Die »weltanschauliche Unzuverlässigkeit« hinderte Krauss aber nicht daran, seinen Einfluss geltend zu machen, dass Mitglieder der Bayerischen Staatsoper »arisierte« Wohnungen bekamen. »Gemäß einem Auftrage des Führers wendet sich Generalintendant Clemens Krauss, wenn er bezüglich der Oper Wünsche hat, an mich«, teilte Bormann dem Münchner Oberbürgermeister mit. Krauss sei es unmöglich, für neue Mitglieder der Oper Wohnungen zu erhalten. Davon habe er »heute dem Führer berichtet. Dieser wünscht, dass Sie doch noch einmal prüfen, ob nicht eine Anzahl weiterer Judenwohnungen für die neuverpflichteten Mitglieder der Bayrischen Staatsoper geräumt werden könne.«¹⁷

Allein in einem Konzert Gino Marinuzzis bekam Wekherlin den Eindruck,

»hier steht einer, der hat den rechten Geist. Da gab es jene zarten Tempomodifikationen, die das Grundtempo kaum merklich verändern, jene großen bis zum jähen Absturz sich weiter und weiter wölbenden Bögen, die den herrlichen Aufbau des Werkes offenbar werden lassen, dieses beglückende Herausarbeiten der Mittelstimmen [...]. Die unbändige Kraft und Herbheit blieben nicht latent«. Dies sei im »Mottl'schen Geist gewesen.«¹⁸

Was war nun aber im Mottl'schen Geist? Mottls Geisteshaltung, die man heute wohl am ehesten mit engstirnig beschreiben könnte, macht ein Konflikt mit Helldentenor Heinrich Knotte deutlich, der 1908 durch die Münchner Zeitungen lief.

14 Stellungnahme Hans Knappertsbusch vom November 1935, BayHStA MK 41010.

15 Vermerk vom 4. Dezember 1937, BayHStA MK 41010.

16 Herbert Gerigk an Hauptamt Wissenschaft vom 30. August 1944, Bundesarchiv NS 15/74.

17 Martin Bormann an Oberbürgermeister Karl Fiehler, 1. April 1942, zitiert nach Fred K. Prieberg, *Handbuch Deutsche Musiker 1933–1945*, CD-ROM, Kiel ²2009, S. 4231.

18 Alfred Wekherlin, »Münchner Wagner-Tradition einst – und heute?«, BayHStA, Intendanz Bayerische Staatsoper 1314.

Knote erklärte, er wolle künftig nicht mehr an ungestrichenen Aufführungen mitwirken, was freilich undenkbar war. Der Grund für seine Verstimmung war ein Brief Mottls, den der Tenor just an seinem Hochzeitstag erhielt, der dadurch ganz verdorben wurde. Jemand wie Knote, monierte Mottl mit Blick auf den gerade gelaufenen Ring, der »sich ganz speziell nur diesen Aufgaben widmet, müsste, was rhythmische Correctheit, Sicherheit in Behandlung des Textes und namentlich nach Seite der Darstellung hin, thurmhoch über dem stehen, was Sie uns an diesen 3 Abenden geboten haben«. Dann listete Mottl eine Reihe von Kritikpunkten auf, noch nicht einmal die zahlreichen »rhythmischen Ungenauigkeiten u. Textverwechslungen« aufzählend, »welche keinesfalls bei Wagner, wo jeder Punkt ein Heiligtum ist, vorkommen dürfen«. Knote habe zwar glänzend gesungen, aber dies sei bei Wagner nicht alles, denn er habe folgende Fehler begangen:

Walküre:

- a) Erster Auftritt des Siegmund statt beim sf der Hörner, um 2 Takte zu spät.
- b) Niedersinken am Lager bei dem Herd – um 1 Takt zu früh.
- c) Geberde bei ›bis Schild und Speer im Karst mir zerhau'n‹ (mit der Musik) ganz weggeblieben
- d) Vor den Worten: ›Dich seligste Frau‹ waren Sie so weit von Sieglinde abgewendet, dass Sie das darauf folgende vorgeschriebene Spiel unmöglich ausführen konnten.«

Siegfried:

- a) Das Einstoßen der Stangenform in den Wassereimer war sechs Takte zu spät, wodurch die zischende Musik des Orchesters unverständlich blieb.
- b) Im zweiten Akt nach dem ersten Gesang des Waldvogels (am Schluss, in der letzten Szene) sprangen Sie sofort auf und gingen nach vorne, statt, wie vorgeschrieben, sich zunächst nur ›vom Sitz zu erheben‹ und erst nach dem dritten Gesang (bei ›aufauchzend‹) ganz vom Lager weg, nach vorne zu kommen.
- c) Im dritten Act, bei der Erweckung, nahmen Sie den Schild der Brünnhilde nicht dort, wo es vorgeschrieben steht, ab, so dass die Worte: ›In Waffen ein Mann!‹ gänzlich unverständlich bleiben mussten.
- d) Zogen Sie das Schwert nicht mit dem Motiv im Orchester, sondern 3 Takte früher!
- e) Versäumten Sie die Vorschrift Wagners, ›er sinkt wie ohnmächtig an Brünnhildes Busen‹, sondern waren bei dieser Stelle weit weg von Brünnhilde.«

Götterdämmerung:

- »a) Den Vergessenheitstrank tranken Sie nicht mit dem musikalischen Motiv im Orchester, sondern zwei Takte zu früh, so dass dann eine peinliche unerträgliche Pause entstand!
- b) Bei der Blutsbrüderschaft fand das Ritzen mit dem Schwert nicht mit dem entsprechenden (Schwert) Motiv, sondern 8 Takte (!) zu spät statt.
- c) Als Gunther verkleidet, erschienen Sie fünf Takte zu spät.
- d) Sie zogen am Schlusse des ersten Akts das Schwert nicht mit dem Motiv, sondern drei Takte zu früh.«¹⁹

Das *Münchener Tagblatt* polemisierte, dass »man heutzutage mit dem Maßstabe nachmesse, ob Brünnhilde nicht den Speer einige Centimeter zu weit vorsetze, ob die Helden den richtigen Abstand voneinander hätten.«²⁰ Dass die sklavische Befolgung des Notierten tatsächlich im Sinne Wagners war, muss bezweifelt werden. Es gab Dirigenten wie Felix Weingartner, die sich als Anhänger Wagners, aber als Gegner der Bayreuthianer verstanden. 1886 hatte Weingartner die Familie Wagner näher kennengelernt, als er bei den Bayreuther Festspielen in untergeordneter Funktion tätig war. Im Mittelpunkt seiner ersten Unterredung mit Cosima hatte die Frage der Striche in Wagners Opern gestanden. Sie wollte lieber auf die Mitwirkung Albert Niemanns als Tristan verzichten, erklärte Cosima, weil dieser sich außerstande sah, die Partie ungekürzt zu singen. Darauf hatte Weingartner sich die Bemerkung verkniffen, dass ihm ein gestrichener *Tristan* mit Niemann immer noch lieber sei als ein ungestrichener ohne ihn.²¹ Das sture Beharren Cosimas am einmal Festgelegten war der Grund für Weingartners Entfremdung von den Festspielen; er sah sich in der Tradition des Komponisten, der mit seinen Werken viel pragmatischer umgegangen war als seine Frau. Von dem befreundeten Dirigenten Hermann Levi erfuhr Weingartner, dass Wagner selbst gar nicht gegen Änderungen des Notentexts gewesen sei. Als er nach langer Zeit wieder *Tristan und Isolde* hörte, habe er erregt ausgerufen: »Streichen Sie doch die Posaunen aus dem Duett heraus! Das ist ja alles viel zu stark instrumentiert!«²²

Die von den Wagnerianern energisch vertretene Forderung nach ungestrichenen Aufführungen galt freilich nur für Komponisten, denen aus ideologischen Gründen

19 *Bayerischer Courier*, 12. November 1908.

20 *Münchener Tagblatt*, 13. November 1908.

21 Felix Weingartner, *Lebenserinnerungen*, Band I, Wien und Leipzig 1928, S. 249.

22 Ebd., S. 250.

eine besondere Bedeutung beigemessen wurde. 1929 entgegnete Generalintendant Franckenstein auf eine Beschwerde über Striche in Eugen d'Alberts Oper *Tiefland*:

»Das Recht Striche zu machen, wird von jeder Bühne beansprucht und durchgeführt. [...] Zu dem Fall Tiefland ist zu sagen, dass die Musik musikalisch so wenig wertvoll ist, dass selbst bei kräftigen Strichen von einer Verstümmelung eines Kunstwerkes nie die Rede sein kann.«²³

Besonders im Nationalsozialismus erlebte der Begriff »Werktreue« eine Hochkonjunktur. 1933 würdigten die kurz zuvor gleichgeschalteten *Münchener Neuesten Nachrichten* die Zoppoter Richard-Wagner-Festspiele als »werktreu-deutsch«,²⁴ und der *Völkische Beobachter* lobte 1938 an den Münchner Ausstattungen von Ludwig Sievert, es manifestierte sich in ihnen »ein bewusster Widerstand [...] gegen Zersetzungserscheinungen und ein offenes Geständnis zum ›Dienen am Werk‹; ein »innerer Drang und Wille zur Werktreue«.²⁵ Die Aufladung des Begriffs müsste vielleicht noch stärker als bisher in völkischem Zusammenhang gesehen werden, denn die »Treue« gehörte zu den Tugenden, die man in Anlehnung an Tacitus den Germanen zuschrieb. So kam Houston Stewart Chamberlain in den *Grundlagen des 19. Jahrhunderts* zu dem Schluss, die als herausragend dargestellte germanische Kulturleistung habe eine besondere Ursache, »die unvergleichliche und durchaus eigenartige germanische Treue«.²⁶ Gänzlich pervertiert wurde der Treuebegriff im »Dritten Reich«, wo er in der Bedeutungsverengung auf bedingungslosen Gehorsam eine enorme Konjunktur erlebte, was sich unter anderem im Wahlspruch der SS niederschlug: »Meine Ehre heißt Treue«.

In den geschilderten Zusammenhängen muss man auch den bekannten *Protest der Richard-Wagner-Stadt München gegen Thomas Mann* im Jahr 1933 sehen. Der bayerische Generalmusikdirektor Hans Knappertbusch hatte sich mit Hans Pfitzner und anderen ins Benehmen gesetzt, um den später veröffentlichten Protest zu formulieren. Dann versandte Knappertbusch an eine Reihe bekannter Münchner Persönlichkeiten ein Rundschreiben, in dem er zur Mitunterzeichnung aufforderte.

»Herr Thomas Mann hat das Wagner-Jahr dazu benützt, um in einem zu Amsterdam gehaltenen Vortrag ein deutsches Genie, den grössten Musikdramatiker aller Zeiten, zu verunglimpfen. Wie jeder produktive Musiker bin ich zwar an mitunter sehr seltsame Kunsturteile gewöhnt und darin geübt, sie

23 Vermerk vom 19. Juni 1929, BayHStA MK 7 40968.

24 *MNN*, 13. Juni 1933.

25 *Völkischer Beobachter*, 23. Juli 1938.

26 Ebd., S. 504.

zu ignorieren. Hier scheint mir aber Stillschweigen nicht am Platze zu sein. Bayern und München sind stolz auf den positiven Teil ihrer Beziehungen zu Richard Wagner, den sie Ludwig II. verdanken. Was geschehen kann, um die negativen Seiten dieser Beziehungen auszugleichen, wird von der Münchner Wagner-Pflege, die zu betreuen derzeit ich die grosse Ehre habe, mit heissem Bemühen seit Jahr und Tag getan. Wer es deshalb wagt, den Mann, der deutsche Geistesmacht wie ganz wenige der Welt dargetan hat, öffentlich zu verkleinern, soll seine blauen, hier weiss-blauen Wunder erleben! Ich habe zunächst einem kleineren Kreis von Gleichgesinnten, den Herren Professor Dr. Hans Pfitzner, Verlagsdirektor Wilhelm Leupold und Chefredakteur Adolf Schiedt, Generalintendant Frhr. Clemens von Franckenstein und Staatstheaterdirektor Dr. Arthur Bauckner, die Veröffentlichung des anliegenden Protests vorgeschlagen und volle Zustimmung gefunden. Um der Kundgebung eine breite Basis zu geben, möchte ich mich nunmehr beehren, auch Euer Hochwohlgeboren anheimzustellen, Ihre Unterschrift unter den Protest zu setzen.«²⁷

In dem in den *Münchener Neuesten Nachrichten* und anderen Zeitungen veröffentlichten Protest beklagten die Unterzeichner, dass Thomas Mann »seine früher nationale Gesinnung« gegen eine »kosmopolitisch-demokratische Auffassung« eingetauscht habe. Anmaßend sei unter anderem, dass er Wagners Werk als einen »mit höchster Willenskraft ins Monumentale getriebenen Dilettantismus« bezeichne; gänzlich unerträglich werde dies durch »das fade und süffisante Lob, das der Wagnerschen Musik wegen ihrer ›Weltgerechtigkeit, Weltgenießbarkeit‹ und wegen dem Zugleich von ›Deutschheit und Modernität‹ erteilt werde. So eine Herabsetzung lassen man sich »von keinem Menschen gefallen, ganz sicher aber nicht von Thomas Mann«, der sich durch seine »Bekehrung zum republikanischen System« als dermaßen unzuverlässig herausgestellt habe.²⁸ Die Wagnerianer sahen sich persönlich herabgesetzt, wie es Siegmund von Hausegger formulierte, der mit einem offenen Brief an die *Neue Rundschau*, die Thomas Mann verteidigt hatte, nochmals nachlegte. Der Protest habe sich nicht gegen einzelne Formulierungen gerichtet, sondern

»gegen die gesamte geistige Einstellung, aus der heraus Herr Thomas Mann glaubt, einer Erscheinung wie Richard Wagner gerecht werden zu dürfen. Denn, hernach würde Wagners Kunst zwar genial, aber zersetzt und unwahr, äußerlich,

27 Rundschreiben Hans Knappertsbusch an ungenannten Empfänger, 3. April 1933, BayHStA, Intendanz Bayerische Staatsoper 1312.

28 *MNN*, 16. / 17. April 1933.

kitschig, dilettantisch sein. Mag Herr Mann in solcher Morbidität etwas Bewundernswertes sehen, für uns ist in dem Artikel die objektive Tatsache denkbar schwerster Herabsetzung des großen Meisters gegeben, dessen Bild Thomas Mann zu verzerrten Fratze verwandelt. Dies mit aller Klarheit auszusprechen, halte ich angesichts der nationalen Selbstbesinnung, welche das deutsche Volk endlich nach all den Jahren entwürdigendster Verirrung gewonnen, für eine unabweisbare Pflicht.«²⁹

Während man sich über die vermeintliche Diffamierung Wagners empörte, gehörte in diesem Kreis die Herabsetzung Giuseppe Verdis zum guten Ton. Pfitzner konnte sich 1932 die angestrebte Leitung der Berliner Städtischen Oper »nur im grosszügig nationalen Sinne« denken. Er wollte

»nicht einsehen, dass es nicht gerade so gut gelingen sollte, die schönsten deutschen Opernwerke, die vernachlässigt im Theaterarchiv liegen, zum Leben zu erwecken, wie es Herrn Franz Werfel gelingt, schlechte Jugendopern von Verdi ans Licht zu ziehen und dem deutschen Publikum aufzudrängen. Dem deutschen Publikum, das sich hoffentlich immer mehr auf sein eigenes Wesen besinnt, wird sicherlich damit gedient sein, wenn ihm die Gelegenheit geboten wird, sozusagen sein eigenes Antlitz zu schauen. Es gibt noch viele verschüttete deutsche Bühnenkunst, die zum Leben erwecken wäre in Deutschland mit weitaus grösserem Recht.«³⁰

Später verfasste Pfitzner eine gegen seinen Erzfeind Wilhelm Rode gerichtete und mit einem Zitat Hitlers eingeleitete Denkschrift, die er an die NS-Führung sandte. Man hatte Pfitzner zugetragen, dass Rode als Intendant des Deutschen Opernhauses gesagt habe,

»aus den Aufführungen Wagner'scher und Verdi'scher Opern schreiten wir alle erhobenen Hauptes, bei Pfitzner aber kommen wir ›so‹ heraus und damit senkte Wilhelm Rode zur Illustrierung seines Gemütszustandes das Kinn auf die Brust und faltete seinen Körper zusammen«.

Für Wagner lasse Pfitzner gelten, das man »erhoben« werde, nicht aber für die Opern Verdis: »In Othello mordet zum Schluss ein Angehöriger der schwarzen Rasse ein blondes, arisches Weib. Herr Rode aber verlässt das Theater erhobenen Hauptes.«³¹

29 MNN, 6. Mai 1933.

30 Brief Hans Pfitzner an ungenannten Empfänger, 29. August 1932, Landesarchiv Berlin, A Rep 242-01, Band 287.

31 Undatierte Denkschrift Hans Pfitzners, Landesarchiv Berlin, A Rep 242-01, Band 289, S. 1 und 3.

Schon 1927 war in München ein Protest aufgeflammt, der als ein Vorläufer desjenigen gegen Thomas Mann gelten muss. Die Berliner Phöbus-Film hatte die *Meistersinger von Nürnberg* verfilmt, und zwar nach Ansicht der *Münchener Neuesten Nachrichten* »in einer Weise, die als Versündigung am Geiste der Dichtung und der Musik des großen deutschen Kunstwerkes bezeichnet werden muss«. Die Unterzeichner des Protests, darunter Hans Pfitzner, Clemens von Franckenstein und Siegmund von Hausegger forderten ein rasches Eingreifen der Behörden, um ein allgemein anerkanntes Kunstwerk vor Verunstaltung zu schützen.³² Mit Wagners Oper hatte der Film in der Tat nur einige grundsätzliche Konstellationen gemein; es handelte sich um ein Lustspiel. Ganz ohne Wagners Musik kam der Film nicht aus: Bei der Filmaufführung im Münchner Phöbus-Palast spielte ein Orchester die *Meistersinger*-Ouvertüre, Tenor Heinrich Knotte sang das Preislied. Dem Medium des Stummfilms war der neue Titel *Der Meister von Nürnberg* geschuldet: da sich die Darstellung eines Gesangswettbewerbs im Stummfilm als schwierig erweist, war hieraus ein Rezitationswettbewerb geworden. Als unerträgliche Banalisierung wertete es die Münchner Kritik, dass man hierfür die Bezeichnung »Preis Ausschreiben« gewählt hatte. Dem Medium Stummfilm war schließlich auch geschuldet, dass die Zunftmeister bartlos auftraten, was die Wagnerianer verstörte. Aber, wie ein Kritiker schrieb, »in einer Kunst, in der nicht der Mund, sondern die Mienen sprechen müssen, ist Vollbart nicht beliebt«.³³

Die Filmfirma entgegnete, ihre Produktion sei dem »ernsten Willen [entsprungen], einen rein deutschen Film zu machen«. Er habe nicht nur in der Berliner, sondern auch in der Dresdner und Kölner Presse einmütigen Beifall gefunden.³⁴ Regie und Drehbuch stammten von Ludwig Berger, der eigentlich Ludwig Bamberger hieß und der auch im Ausland tätig war; Filmarchitekt war sein Bruder Rudolf Bamberger, der 1944/45 in Auschwitz ermordet wurde. Offenbar war ihre jüdische Herkunft aber den Kritikern entgangen, denn selbst der *Völkische Beobachter* wies nicht darauf hin. Den Hans Sachs spielte Rudolf Rittner, einer der großen Schauspieler seiner Zeit, der sich auf dem Höhepunkt seiner Karriere von der Bühne zurückgezogen hatte, der aber für das neue Medium Film aus dem Ruhestand zurückkehrte. Stolzing war Gustav Fröhlich, ein späterer Star des NS-Kinos. Stolzings Tante spielte Adele Sandrock. In der Nebenrolle des David debütierte als Schauspieler Veit Harlan, der spätere Regisseur des antisemitischen Hetzfilms *Jud Süß*. Dem stürmischen Protest der Wagnerianer, von denen die meisten den Film

32 *MNN*, 6. Oktober 1927.

33 *NFP*, 2. Dezember 1927.

34 *MNN*, 6. Oktober 1927.

gar nicht selbst gesehen hatten, schloss sich fast die gesamte Münchner Presse an; der Theaterrausschuss und der Musikbeirat der Landeshauptstadt erhoben gegen die Aufführung des Films Einspruch. Sie betonten,

»dass der herabwürdigende Missbrauch eines des erhabensten deutschen Meisterwerke und die in weiten Kreisen irreführende Verkopplung hoher Kunst mit diesem Filmwerk die lebhafteste Entrüstung aller Kunstfreunde hervorrufen müssen und ernstliche Bestrebungen auf künstlerische Gestaltung des Films und solche Werke und Veranstaltungen gleichfalls scharf ablehnen werden.«³⁵

Auch aus Nürnberg kam scharfer Protest mit der Begründung, »dass die Hersteller dieses Films Richard Wagners Meistersinger in der gewissenlosesten Weise missbraucht und die historische Vergangenheit der Stadt Nürnberg vor dem ganzen Volke entwürdigt hätten.«³⁶ Die auswärtige Presse lachte hingegen über die »kunstspießrische Verzopftheit, borniert und böswillig zugleich«, die im »Südostwinkel Deutschlands einen Sturm gegen dieses Werk zu erregen versucht. Sakrileg am Genius Wagners! Verhuzung seiner unsterblichen Meistersinger!«³⁷ Viele auswärtige Kritiker konnten die Entrüstung nicht verstehen, zumal der Film überzeugte, weswegen er von der zuständigen Stelle in Berlin auch das Prädikat »Künstlerisch wertvoll« bekommen hatte. Das *Neue Wiener Journal* erinnerte das Ganze an die Phrasendrescherei des Hitler-Putschs: »große Sprüche und nichts dahinter! Voller Mund und leeres Gehirn.« Die »Münchner Kulturhüter sehen in den Wagner-Opern bayrische und Münchner ›Belange‹ und ließen sich von einem jetzt noch marktgängigen Kulturpartikularismus zu dem tönenden Protest verführen.« An dem Film sei überhaupt nichts auszusetzen, aber die Münchner »wollten halt ihren Protest haben, und – München in der Welt voran! So war dieser Protest eine späte und leicht angefaulte Frucht jener falschen Prestigepolitik gewesen, die seit Jahren der Stadt München ungleich mehr geschadet als genutzt hat.«³⁸

35 *Münchner Tagblatt*, 6. Oktober 1927.

36 Ebd.

37 *NFP*, 2. Dezember 1927.

38 *Neues Wiener Journal*, 27. Oktober 1927.