

In diesem dichten Netz von Beziehungen bleibt eine unbefriedigende Lücke: eine präzise musikalische Bezeichnung des primären Anlasses für das Werk – Polen. Mitgemeint ist es schon über das „Slawische“ des Trauermarsches und über England. Es finden sich aber auch noch zwei direktere Hinweise. Das Tutti-Hauptthema des III. Satzes (s. Beispiel 15) ist im typischen „Polacca“-Muster gehalten. Es verschränkt dabei den charakteristischen Rhythmus der Polonaise mit Geradtaktigkeit (ursprünglich auch eine mögliche Variante der instrumentalen Kunst-Polonaise) und raschem Tempo. Immerhin ist das rhythmische Modell, zumal im Kontext des Werks, als pars pro toto sprechend genug. – Schließlich lassen sich auch in der Trauermarsch-Episode (s. Beispiel 12) Anspielungen auf Polen finden: auf den Rhythmus der Mazurka, die allerdings – langsam statt lebhaft –, wie die Polonaise, in „verkehrtem“ Tempo erklingt. Hier wirkt ein zusätzliches Modell ein: die polnische Nationalhymne (s. Beispiel 14), und zwar nur prosodisch, nicht diastematisch verwandt. Eine – hypothetische – Tropierung erscheint möglich: „Noch ist Polen nicht verloren“, die erste Zeile der Hymne – ein im Deutschen sprichwörtlicher, historisch zurückgreifender wie vorausweisender Satz – ist jeder Zeile der Marschepisode unterlegbar. Auch dies, eingesenkt in Trauermusik, ein musikalisches Zeichen für „Zuversicht“, deren Realgrund bewußte Geschichtserfahrung und Hoffnung auf den künftigen Gang der Geschichte als, trotz aller Rückschläge, einer des „Fortschritts im Bewußtsein der Freiheit“ (Hegel) ist: „Ich sagte mir, daß die Freiheit siegt, auch dann, wenn wir vernichtet werden – das glaubte ich jedenfalls damals“²⁹.

8.

Daß sich Hartmann auch nach dem Ende der Nazizeit veranlaßt sah, das Verständnis des Sinngehalts als „explizites Musikverstehen“ (Harry Goldschmidt) eher zu verdunkeln, wirft mehr als ein Schlaglicht auf die Rezeption des Widerstands in der Bundesrepublik, der sich vor allem als Ablehnung *politischer Musik* überhaupt und als Widerstand gegen die Musik und Kunst des Exils und des Widerstands artikuliert. Aber das ist, wie die Musik im Faschismus selbst, ein weites Feld für ausführliche weitere Forschungen.

Hans-Günter Klein

Atonalität in den Opern von Paul von Klenau und Winfried Zillig – zur Duldung einer im Nationalsozialismus verfeimten Kompositionstechnik

Die Polemik gegen Atonalität und die Diffamierung „atonaler Komponisten“ gehören zu den Grundpositionen nazistischer Musikideologie. Dabei gilt „Atonalität“ als eine Art Sammelbegriff, unter den nicht nur die nicht-tonalitätsgebundene Harmonik, sondern auch die Komposition mit Zwölftonreihen, teilweise sogar der Jazz, subsumiert werden. Zur „Begründung“ wird mit verschiedenen Topoi von „Argumenten“ operiert. Zum einen wird behauptet, daß man Tonalität als „natürlich“¹, den Dreiklang als „naturoffenbart“² empfinde. Zum anderen werden Atonalität und Zwölftontechnik unter den als Dichotomie angesehenen Begriffen „Gefühl“ und „Verstand“ mit ihren konträren Bewertungen betrachtet: da diese Musik „mehr vom Verstand . . . gemeistert“³ werde, letzten Endes „intellektuellen Konstruktivismus“⁴ darstelle, gehe das „allgemeine musikalische Gefühl . . . leer aus“³. Den allgemeinen Appellen an Irrationalität entspricht die „gefühlsmäßige

²⁹ Hartmann, *Skizze*, a. a. O., S. 12. An eine „bessere Zukunft“ glaubte er freilich auch noch später; s. z. B. *Schriften*, a. a. O., S. 52.

¹ R. Bauer, *Vom Wesen deutscher Musikauffassung*, in: *Die Musikwoche*, 2. Dezember 1939. Zit. nach J. Wulf, *Musik im Dritten Reich. Eine Dokumentation*, Gütersloh 1963, S. 332, hier: S. 333.

² H. S. Ziegler, *Entartete Musik. Eine Abrechnung*, Düsseldorf (1939), S. 29.

³ Anonym, *Bolschewismus in der Musik*, in: *Völkischer Beobachter*, 10. Februar 1933. Zit. nach Wulf (s. Anm. 1), S. 330.

⁴ H. S. Ziegler, *Der Kulturwille des Dritten Reiches*, in: Ziegler, *Wende und Weg. Kulturpolitische Reden und Aufsätze*, Weimar 1937, S. 38, hier: S. 46.

Entscheidung über tonal oder atonal⁵, „ohne Beteiligung des Verstandesapparates, . . . instinktiv“⁶. Schließlich wird schlichtweg diffamiert, wenn – besonders im Hinblick auf Arnold Schönberg⁷ – bei der Atonalität von „fremdrassigen Einflüssen“⁸ die Rede ist – dementsprechend wird dann Tonalität zu einer „arischen Tonordnung“⁹. Ferner wird behauptet, dieser Musik fehle „die wichtigste Voraussetzung zum Kunstwerk: das Ethos“¹⁰; denn: „Wahre Kultur ist Gesinnungskultur“¹¹.

Mit diesen Topoi ist ein Grundbestand an „Argumentationsweisen“ gegeben, die beliebig verwendet, variiert und miteinander kombiniert werden können. Dabei dienen sie auch als Argumentationshilfen dazu, Zweifelsfälle zu rechtfertigen: so kann die sogenannte „Reinrassigkeit“ eines Komponisten die negative Bewertung eines tendenziell atonalen Werks relativieren; so kann dies auch durch eine entsprechende „Gesinnung“ geschehen. In diesem Sinne schreibt Herbert Gerigk 1934 in Hinblick auf einzelne Partien aus Pfitzners *cis-moll-Sinfonie*: „Auch aus der sogenannten Atonalität kann eine wertvolle Kunst herauswachsen, wenn nur der Mensch blutmäßig und charakterlich einwandfrei und schöpferisch ist, der dahinter steht“¹².

Zu den atonalen bzw. zwölftönigen Kompositionen aus dieser Zeit werden auch die zwischen 1933 und 1945 uraufgeführten Opern von Paul von Klenau und Winfried Zillig gerechnet¹³, ohne daß deswegen diese Komponisten ernsthaft angegriffen worden sind. Was auf den ersten Blick als Widerspruch erscheint, ist gleichwohl erklärbar¹⁴.

Paul von Klenau, 1883 in Kopenhagen geboren, wo er auch 1946 gestorben ist, war Kompositionsschüler von Max Bruch, Ludwig Thuille, Max von Schillings und für kurze Zeit auch von Arnold Schönberg¹⁵; als Dirigent trat er für die Verbreitung der Werke Schönbergs ein. Nach der Uraufführung seiner Oper *Die Lästerschule* (1926), die im traditionellen Sinn tonal komponiert ist, kommt es zu einer längeren Schaffenspause. Sein nächstes großes Werk ist die Oper *Michael Kohlhaas*, die am 4. November 1933 in Stuttgart uraufgeführt wird. In dieser Oper hat er zum erstenmal die Reihentechnik angewendet.

Allerdings verwendet Klenau im *Kohlhaas* sieben Zwölftonreihen, die voneinander unabhängig sind, und erlaubt sich auch in der Anwendung der Reihentechnik einige Freiheiten: einzelne Töne der Reihe werden eliminiert, die Reihenfolge der Töne bleibt nicht immer gewahrt, Einzeltöne und Tongruppen werden umgestellt, Teile der Reihe werden abgespalten und für sich – ohne Bezug zu der Reihe – selbständig verarbeitet. Außerdem vermeidet er den für die Ohren der damaligen Hörer gleichsam „schockierenden“ Charakter der strengen Schönbergischen Zwölftontechnik, indem er Anklänge an wechselnde Tonalitäten aufnimmt. Dies wird dadurch ermöglicht, daß die Reihen z. T. latente tonale Strukturen erkennen lassen. So lautet z. B. die erste Reihe

$$h \text{ cis}^1 d^1 e^1 - es^1 f^1 \text{ ges}^1 as^1 b^1 - c^2 a^1 g^2,$$

deren tonale Strukturen er selbst *h-moll*, *es-moll* und wiederum *h-moll* zuordnet¹⁶, und die zweite Reihe

$$d a h \text{ fis}^1 - e^1 g^1 \text{ des}^2 b^1 - c^1 es^1 as^1 f^2,$$

⁵ Ziegler (s. Anm. 2), S. 26.

⁶ Bauer (s. Anm. 1), S. 333.

⁷ Daß sich die Nazis quasi im Zugzwang befanden, nach der „Verurteilung“ Schönbergs auch jenes „Produkt“ zu verurteilen, dessen geistiger Vater er war, darauf weist Werner Schmidt-Faber hin (*Atonalität im Dritten Reich*, in: *Herausforderung Schönberg*, hrsg. von U. Dibelius, München 1974, S. 110, hier: S. 122).

⁸ Bauer (s. Anm. 1), S. 333.

⁹ Ziegler (s. Anm. 2), S. 29.

¹⁰ A. Burgartz, *Alban Bergs „Lulu“-Musik*, in: *Die Musik* 27 (1934/35), S. 262, hier: S. 263.

¹¹ So der Titel eines Aufsatzes von Walter Trienes, zit. in: Trienes, *Deutsche Musik oder Atonalität*, in: *Die Musik* 27 (1934/35), S. 306.

¹² H. Gerigk, *Eine Lanze für Schönberg!*, in: *Die Musik* 27 (1934/35), S. 87, hier: S. 89.

¹³ H. H. Stuckenschmidt, *Paul von Klenau „Michel Kohlhaas“*, in: *Der Anbruch* 15 (1933), S. 141. – Schmidt-Faber (s. Anm. 7), S. 130.

¹⁴ Vgl. dazu prinzipiell Schmidt-Faber (s. Anm. 7).

¹⁵ Vgl. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London 1980, Bd. 10, S. 107, Art. *Klenau*.

¹⁶ In den unter Anm. 24 a) und d) genannten Aufsätzen.

die mit *D*-dur bzw. *f*-moll harmonisiert wird. Dann erreicht er die Wirkung von Tonalitätsanklängen auch durch Orgelpunkte, durch tonartbezogene Akkordfolgen und durch die Technik, Phrasenschlüsse vor Zäsuren dadurch zu betonen, daß er sie kadenzieren und auf einen tonalen Dreiklang enden läßt, dabei aber den Eindruck einer eindeutigen Tonikabezogenheit vermeidet.

Werden schon durch die freie Reihentechnik und die modifizierte Atonalität dem die damalige „Neue Musik“ ungewohnten Hörer sozusagen Zugeständnisse gemacht, so geschieht dies auch noch auf eine andere Weise: Klenau nimmt in seine Oper insgesamt acht Nummern auf, die einen archaisierenden Charakter haben – einmal ein Zitat aus einer Messe Palestrinas, eins aus Georg Forsters *Frischen teutschen Liedlein*, ferner Choräle und Lieder in modalen Harmonisierung. Die verschiedenen Arten „alter“ Harmonik waren zwar dem durchschnittlichen Opernhörer damals relativ fremd, aber doch leichter rezipierbar als die – wenn auch modifizierte – atonale bzw. zwölftönige Technik; so wirkten diese Stücke als Einlagen, die das Ohr gleichsam versöhnen, ohne dadurch den spezifisch atonalen Charakter der übrigen Musik stärker hervortreten zu lassen.

In der inhaltlichen Umformung der Novelle von Heinrich von Kleist vertritt Klenau solche konservativen Tendenzen, die der nazistischen Ideologie entgegenkamen und von den Nazis auch ohne Umschweife in aktuelle Tagespolitik umgemünzt werden konnten¹⁷. Rezensenten der Uraufführung notieren zwar für die Musik manche „merkliche Schwäche“¹⁸, ohne dies allerdings mit der Atonalität zu begründen, finden aber über den „Ernst der Gesinnung“¹⁹ dann doch zu einer positiven Gesamtwürdigung. Differenzen in der Bewertung der Oper ergaben sich jedoch nach der Berliner Erstaufführung in dem Charlottenburger Haus (7. März 1934). Friedrich W. Herzog, der spätere Hauptschriftleiter der Zeitschrift *Die Musik*, kritisiert im April-Heft 1934 (nach der Übernahme der *Musik* durch die Reichsjugendführung) die Atonalität des Werks vom nazistischen Standpunkt aus²⁰. Zur gleichen Zeit nimmt Fritz Stege in der *Zeitschrift für Musik (ZfM)* Klenau vor dem Vorwurf der Atonalität in Schutz, obwohl auch er die Musik mehr tadelt als lobt²¹. Im Mai-Heft druckt dann die *ZfM* einen kurzen Artikel Klenaus ab, in dem er Steges Ausführungen zurückweist, die Existenz verschiedener Zwölftontheorien erwähnt, sich selbst zur Reihentechnik bekennt und seine eigene Kompositionsweise – hier zum erstenmal – als „tonartbestimmte Zwölftontheorie“ bezeichnet²². Diese gegensätzlichen Einschätzungen greift die Redaktion der *Musik* auf²³, nimmt jetzt aber Partei für Klenau gegen Stege: von der negativen Bewertung der Atonalität bei Klenau ist jetzt keine Rede mehr, vielmehr darf der Komponist mehrere Artikel veröffentlichen, die alle eine Rechtfertigung seiner Kompositionstechnik darstellen²⁴. Nachdem dann die Berliner Staatsoper seine nächste Oper, *Rembrandt van Rijn*, uraufgeführt hat (23. Januar 1937), ist Klenau endgültig integriert, obwohl er seine Kompositionstechnik nicht geändert hat, sie aber seit 1936 als „tonale Zwölftonmusik“ bezeichnet²⁵, mit der er das Skandalon der Zwölftontechnik durch das Bekenntnis zur Tonalität gleichsam tolerabel macht. Doch hat es den Anschein, daß die Tolerierung bald einen neuen Tribut erforderte: ab 1939 spricht Klenau von seiner Kompositionstechnik als von seinem „totalitären Tonsystem“²⁶.

Die moralischen Werte, die Klenau in den selbst verfaßten Texten seiner letzten drei Opern propagiert, bedurften keiner Anpassung: sie ließen sich alle ohne Schwierigkeiten von den

¹⁷ Vgl. H.-G. Klein, *Ideologisierung von Werken Kleists in Opern aus dem 20. Jahrhundert*, in: *Norddeutsche Beiträge*, H. 1 (1978), S. 44, hier: S. 57ff.

¹⁸ A. Eisenmann, in: *Die Musik* 26 (1933/34), S. 206.

¹⁹ K. Grunsky, in: *Zeitschrift für Musik* 100 (1933), S. 1292.

²⁰ *Die Musik* 26 (1933/34), S. 541.

²¹ *ZfM* 101 (1934), S. 402.

²² *ZfM* 101 (1934), S. 530.

²³ *Die Musik* 26 (1933/34), S. 855 (August-Heft). Warum die Redaktion ihre Einstellung geändert hat, geht aus den Texten nicht hervor.

²⁴ P. von Klenau, a) *Über die Musik meiner Oper „Michael Kohlhaas“*, in: *Die Musik* 27 (1934/35), S. 260; und die dreiteilige Artikel-Folge: b) *Musik im Zeitalter der Stilwende*, 27 (1934/35), S. 561; c) *Auf der Suche nach der musikalischen Form*, 27 (1934/35), S. 651; d) *Wagners „Tristan“ und die „Zwölftönemusik“*, 27 (1934/35), S. 727; später dann noch: e) *Handwerk und Inspiration*, 28 (1935/36), S. 645.

²⁵ Siehe Anm. 24e.

²⁶ W. Matthes, *Paul von Klenau*, in: *ZfM* 106 (1939), S. 237, hier: S. 240. Vgl. auch Klenaus *Musiktheoretische Bemerkungen zu den beiden Heften der jeweils 6 Präludien und Fugen für Klavier* (Wien 1939 und 1941).

nazistischen Ideologen vereinnahmen. Wie beim *Rembrandt* wird auch bei seiner letzten Oper, *Elisabeth von England*, am 25. März 1939 in Kassel uraufgeführt, das „hohe Ethos“ gerühmt²⁷; und wo eine Szene doch Mißverständnisse erregen könnte, wird sie kurzerhand gestrichen: so eliminiert Klenau auf Anregung von Heinz Tietjen eine Rebellionsszene in der *Elisabeth*²⁸ für die Erstaufführung (nun unter dem Titel *Die Königin*) in der Berliner Staatsoper am 28. Mai 1940. Die Gestaltung von Atonalität und Zwölftontechnik hat er in seinen letzten beiden Opern im wesentlichen nicht verändert. Die Anpassung der Bezeichnung seiner Kompositionsweise an den nazistischen Sprachgebrauch war nur ein Wechsel des Namens.

Auch *Das Opfer*, Winfried Zilligs zweite Oper, uraufgeführt am 12. November 1937 in Hamburg, gilt als atonales bzw. zwölftöniges Werk. Auch hier ist zu fragen, in welcher Weise die Autoren in Text und Musik nazistischen Anschauungen so weit entgegengekommen sind, daß ein linientreuer Intendant, Heinrich Strohm, die Oper zur Uraufführung annehmen konnte.

Zillig, 1905 geboren, war Schüler von Arnold Schönberg, Assistent von Erich Kleiber an der Berliner Staatsoper und an der Einstudierung des *Wozzeck* in Oldenburg beteiligt. Unter dem Eindruck dieses Werks ist seine erste Oper *Rosse* entstanden²⁹, die am 11. Februar 1933 in Düsseldorf uraufgeführt worden ist. Für *Das Opfer* hat der Dichter Reinhard Goering sein Drama *Die Südpolexpedition des Kapitän Scott* (1930) selbst zu einem einaktigen Libretto umgearbeitet. Zillig vertont den Text in konsequenter Weise atonal unter partieller Verwendung der Zwölftontechnik. Alle tonalen Anklänge, wie sie in den genannten Opern von Klenau zu beobachten sind, fehlen hier gänzlich. Zillig legt die 15 Nummern jeweils nach einem genau bestimmbar kompositorischen Prinzip an: so ist z. B. die erste Nummer über ein Zwölftonfeld komponiert, das sich aus vier Dreiklängen zusammensetzt (*as - C - Fis - d*); der Chor Nr. 3 ist auf alterierten Dreiklängen aufgebaut, die jeweils aus zwei großen Terzen bestehen; die Arie Nr. 4 beruht auf einer Zwölftonreihe

$$gis\ g\ h\ his^1\ e^1\ dis^1 - fis^1\ f^1\ a^1\ ais^1\ d^2\ cis^2,$$

die keine tonalen Zentren enthält. Gelegentlich sind längere Partien bitonal angelegt. In der Akkordik bevorzugt Zillig tonale Dreiklänge, mit Vorliebe als Sext- und Quartsextakkorde, die er nicht im Sinne der Funktionsharmonik nebeneinandersetzt; tendenzielle Tonika-Qualitäten werden strikt vermieden. Gelegentlich ergeben sich gleichsam farbige Wirkungen auf Grund von mediantischen Verbindungen, deren möglicher sinnlicher Reiz aber nicht auskomponiert wird. Auch da, wo er Vierklänge einsetzt, nämlich tonale Dreiklänge mit hinzugefügter großer Sexte oder kleiner Septe, wirken diese konsonantisch. Mit dieser Drei- und Vierklangtechnik schreibt Zillig einen atonalen Stil, der klangliche Härten weitgehend vermeidet und trotz einer gewissen Sprödigkeit relativ leicht rezipierbar ist.

Das auf der Bühne dargestellte Geschehen war für die nazistischen Ideologen voll funktionabel: ein einzelner opfert sich für die anderen, um sie vor dem möglichen Tod zu bewahren. Der Gedanke des Selbstopfers zugunsten der Gemeinschaft, die Deutung der Tat als „Beispiel höchster Pflichterfüllung“³⁰ wie auch im Text die mehrfache Betonung einer nicht näher definierten „Ehre“ stellen Topoi dar, die im militärischen Denken umstandslos verwertet werden konnten.

Dementsprechend wird in den Rezensionen³¹ das „starke Ethos“ gerühmt, das „unserer heutigen Lebensanschauung entspricht“, wie der „kultische“ Charakter der Oper, die „man sich besonders gut als Weihstück für hohe Gedenktage vorstellen kann“. In den positiven Bewertungen der Musik fehlt jeder Hinweis auf Atonalität und Zwölftontechnik. Lediglich in den *Signalen für die musikalische Welt* wird Zillig wegen der „meist atonalen Tonsprache“ gerügt: ein „Verstandesmusiker“ auf dem

²⁷ H. Gerigk über *Rembrandt*, in: *Die Musik* 29 (1936/37), S. 356. In vergleichbarer Weise H. Killer über *Elisabeth*, in: *Die Musik* 31 (1938/39), S. 548.

²⁸ S. Bild in der Fassung der Uraufführung.

²⁹ Vgl. U. Dibelius, *Winfried Zillig*, in: *Musica* 12 (1958), S. 651, hier: S. 654.

³⁰ Worte Scotts in Nr. 14.

³¹ a) W. Hapke, in: *Hamburger Anzeiger*, 13./14. November 1937; b) H. Hauptmann, in: *Hamburger Nachrichten*, 13. November 1937; c) H. W. Kulenkampff, in: *Die Musik* 30 (1937/38), S. 267; d) H. Fuhrmann, in: *ZfM* 104 (1937), S. 1395. Zitate: 1: aus d (vgl. auch c); 2: aus b; 3: aus a (vgl. auch b); 4: aus c.

„Irrweg“, von dem er „bald zurückfinden möge“³². Im Sinn des Kritikers Richard Ohlekoopf hat Zillig dann auch – jedenfalls ansatzweise – „zurückgefunden“: in der 1941 uraufgeführten Oper *Die Windsbraut* gibt es zwar keine ausgeprägte Tonikabezogenheit, aber scheinatonale Wendungen und eine auf Terzschichtungen beruhende Harmonik mit z. T. impressionistischen Wirkungen.

Die dargestellten Beispiele zeigen, in welcher Weise atonale bzw. zwölftönige Opern von den Nazis akzeptiert werden konnten. Zum einen wird dies möglich durch die dargestellten Inhalte, die ihnen zugrunde liegenden Ideen und durch die Formulierungen des Textes im Detail, die im Sinne nazistischer Ideologie funktionalisiert werden konnten. Zum anderen wird aber die Akzeptierung dieser atonalen Opern auch auf Grund der Art und Weise ermöglicht, wie die Komponisten hier die verfemten Techniken anwenden. Die Strenge der Reihentechnik wird aufgelockert, die Reihen selbst lassen tonale Strukturen erkennen, der Eindruck von Atonalität wird durch tonale Anklänge modifiziert oder durch eine spezifische Akkordik gleichsam aufgeweicht, die auf konsonanten oder konsonant wirkenden Einzelharmonien beruht. Entscheidend ist dabei, daß allzu große klangliche Härten und Schroffheiten über längere Partien vermieden werden, ebenso mögliche Erinnerungen an das große negativ bewertete Parade-Beispiel, den immer wieder zitierten *Wozzeck*. Es muß offen bleiben, inwieweit die Modifizierungen der Kompositionstechniken Ausdruck eines eigenen Stils sind oder Anpassungen an herrschende Anschauungen darstellen. Aber auch eine korrumpierte Gestalt bewirkt dann noch eine Tradierung der Kompositionstechniken, wenn diese in ihrer ursprünglichen Form nicht mehr angewendet werden können. Trotzdem muß es erlaubt sein, zu fragen: um welchen Preis!

Hubert Kolland

Wagner-Rezeption im deutschen Faschismus

Richard Wagner gilt bei kritischen Musikinteressierten, denen wagnerianische und reaktionäre Sprüche die Neugierde auf seine Werke versaut haben, mitunter als gleichsam faschistischer Komponist. Angesichts der lange Zeit fast vollständigen Verdrängung des Komplexes *Wagner und das Dritte Reich* in der bundesrepublikanischen Musikkultur ist dies nicht verwunderlich, wärnten doch zum Teil dieselben Herrschaften in etwas anderem Gewande ihre Hände an Wagner nach 1945 wie davor (selbstverständlich, nachdem sie diese in Unschuld gewaschen hatten).

Bekanntlich erweist sich die Lebendigkeit von Kunstwerken nicht zuletzt an ihrer Rezeption – und diese scheint im Falle Wagner angesichts einer langen konservativen bis reaktionären Tradition¹ in der deutschen Geschichte das Bild vom faschistischen Komponisten zu bestätigen. Doch bewegt sich die Aneignung von Kunstwerken nicht im luftleeren Raum, sondern erfolgt unter konkreten gesellschaftlichen Rezeptionsbedingungen: Das Werk „der Möglichkeit nach“ bedarf als Rezeptionsvorgabe² zu seiner „Vollendung“ der aneignenden Rezipienten, das heißt der unter konkreten gesellschaftlichen Bedingungen (wie Klassen- und Bildungsverhältnissen) lebenden potentiellen und tatsächlichen Werkinteressenten mit bestimmten Bedürfnissen. Entgegen dem Bild von der „Flaschenpost“, das eine freischwebende autonome bis zufällige Entfaltung von Kunstwerken suggeriert, hängt sehr viel von der Art und Weise des Umgangs ab, ob und was aus der „Flaschenpost“ wird. Insofern ist das Kapitel *Wagner und das Dritte Reich* auch ein Lehrstück über die Verantwortung der Musiker und Musikenthusiasten, der Kultur- und Musikpolitiker, nicht anders als jenes größere Kapitel *bürgerliche Kunstrezption im deutschen Faschismus*, innerhalb dessen Wagner nur einen Unterpunkt ausmacht.

Schon ein kurzer Blick auf die unmittelbare Vorgeschichte in den 20er Jahren läßt die Gegensätze aufscheinen. Noch 1928 warnte Bernhard Diebold, der unter anderem Bayreuth-Korrespondent der

³² R. Ohlekoopf, in: *Signale für die musikalische Welt* 95 (1937), S. 644.

¹ Zur konservativen und reaktionären Tradition im Umfeld der Bayreuther Festspiele vgl. W. Schüler, *Der Bayreuther Kreis*, Münster 1971. – M. Karbaum, *Studien zur Geschichte der Bayreuther Festspiele*, Regensburg 1976.

² M. Naumann (u. a.), *Gesellschaft, Literatur, Lesen*, Berlin/Weimar 1973, S. 35; K. Marx, *Einleitung zur Kritik der Politischen Ökonomie*, MEW 13, S. 625.