

# Wartburg, Wartburgfest, „Wartburg-Zeit“

## Richard Wagners ‚Tannhäuser und der Sängerkrieg auf Wartburg‘, die Bildmetapher „Wartburg“ und ihre Anwendungsmöglichkeiten in der deutschen (Literatur-)Geschichte

Miroslav URBANEC

Die Wartburg in Thüringen ist zunächst ein geographisch fixierbarer Ort, eine Burg, die in der Geschichte der Deutschen eine nicht zu unterschätzende Rolle spielt (vgl. die Rolle dieses Ortes in dem 2001 erschienenen ‚Blaubuch‘). Sie ist verbunden mit dem Namen des kunstliebenden Landgrafen Hermann, dessen heiliger Schwiegertochter Elisabeth von Ungarn und mit den Minnesängern, die hier den sagenumwobenen „Kampf der Sänger“ ausgefochten haben sollen. Verbunden ist dieser Ort auch mit dem Namen Luthers und der Geschichte der Reformation. Wartburg ist jedoch auch ein Symbol. Wirft man auf die „geistige Geographie der Deutschen“ einen Blick (vgl. Zelinsky 1976:172), ist man auf der Suche nach „deutschen Nationalheiligümern“ (vgl. Hauptmann 1996:865), so führt an der thüringischen Burg kein Weg vorbei. Vor allem für das deutschnational gesinnte Bildungsbürgertum der Wilhelminischen sowie nach-Wilhelminischen Zeit war die Wartburg ein geradezu magischer Ort. Als Erwin G. Kolbenheyer, einer der deutschnationalsten aller deutschnationalen „Dichter“, der es unter Hitler bis auf die Gottbegnadeten-Liste bringen sollte, seinem Unbehagen an den „zivilisatorischen“ Tendenzen des Weimar-Deutschland Luft machen und eine „Rückverjüngung“ des deutschen Volkes herbeiwünschen wollte, so tat er das nicht zufällig auf der Wartburg (vgl. Kolbenheyer 1978:240). Hier solche Reden zu halten, bedeutete damals ein Programm. Nicht zuletzt, wenn man jenes Ereignis in Betracht zieht, das in die Geschichtsbücher als das sog. erste Wartburgfest eingehen sollte. Dieses erste Wartburgfest sollte von den deutschnationalen Ideologen schnell instrumentalisiert werden und die Burg selbst wurde bald synonym mit „deutsch“. Auch dank Richard Wagner.

Richard Wagners Oper ‚Tannhäuser und der Sängerkrieg auf Wartburg‘ greift die mittelhochdeutsche Sage um Heinrich von Ofterdingen und den „Kampf der Sänger“ auf und verbindet sie mit dem Tannhäuser-Stoff.<sup>1</sup> Es handelt sich hier allerdings um keine bloße Neubearbeitung eines mittelalterlichen Stoffes – bei Wagner ist immer mehr Gegenwart als Mittelalter präsent, ist immer Autobiographisches im Spiel. Peter Wapnewski schreibt:

„So macht Wagner denn zwanghaft auch Lohengrin, den die Überlieferung doch mit einem nur aus der Graltradition erklärbaren Verschweigungsgebot belastet, zur tragischen Figur: zu dem Manne, der durch Liebe verstanden sein will, – und der zurückkehren muss, als er begreift, ‚dass er nicht verstanden, sondern nur angebetet wurde‘. In solchem Sinne erkennt Wagner den Lohengrinstoff ‚mit klarster Überzeugung als den Typus des eigentlichen einzigen tragischen Stoffes, überhaupt der Tragik des Lebenselementes der modernen Gegenwart, und zwar von der gleichen Bedeutung für die Gegenwart, wie die ‚Antigone‘ – in einem allerdings anderen Verhältnisse – für das griechische Staatsleben es

<sup>1</sup> Zu Wagners Tannhäuser-Quellen siehe z. B. Bermbach (2003:91 ff.); Buschinger (2007:39 ff.); Wapnewski (1986:246 ff.).

war<sup>4</sup>. Es ist deutlich, wovon Wagner spricht, wenn er die urtragische Substanz in einem Stoffe entdeckt, die da lautet: der Mann will verstanden sein, und zwar durch Liebe: Er spricht von sich. Cosima hat ihn davor gerettet, Opfer in seinem System von Tragik zu werden. In gleichem Sinne ist auch die pathetische Ballade vom Wartburgkrieg und von Tannhäuser, ist also Wagners ‚Tannhäuser‘-Martyrerdrama kein Mittelalter“ (Wapnewski 1981:55).

Dem Wagnerschen ‚Tannhäuser‘ liegen persönliche Erfahrungen sowie politische, gesellschaftliche und künstlerische Vorstellungen des Dichterkomponisten Wagner zu Grunde. Auch die Wartburg, neben dem Höselsberg der Schauplatz der Oper, ist bei ihm keine bloße Kulisse, sondern eine Chiffre, eine Bildmetapher. Wie diese Bildmetapher zu entschlüsseln ist, glaubt z. B. Ernst Hanisch aus Wagners Schriften herausgelesen zu haben: Von dem „wahren, echten, unpolitischen Deutschland: dem Deutschland der Kunst, der Musik“; von „Provinz“, „Kultur“, „Innerlichkeit“, „Politikfeindlichkeit“, „Konservatismus“, „Autorität“, „Idealismus“, von „gemütlicher Tiefe“ und „schöpferischer Originalität“, nicht zuletzt von „Moral“ ist hier die Rede (vgl. Hanisch 1986:631). Kurzum: Es ist eine sehr deutsche Welt, für die Wagners Wartburg steht. Von demselben Vokabular hätte auch Thomas Mann Gebrauch machen können, als er an seinen heißumstrittenen ‚Betrachtungen eines Unpolitischen‘ arbeitete. Schließlich können wir in diesem Buch noch heute lesen: „[...] Deutschtum, das ist Kultur, Seele, Freiheit, Kunst und nicht Zivilisation, Gesellschaft, Stimmrecht, Literatur“ (Mann 1983a:31). Die ‚Betrachtungen eines Unpolitischen‘ wurden während des Ersten Weltkriegs niedergeschrieben, zu jener Zeit also, als das Wilhelminische Deutschland sich gezwungen sah, für die von Wagner und Mann beschworenen, in dem Begriff von „Abendland“ verschmolzenen Werte ins Feld zu ziehen. Und damit sind wir zu dem Terminus „Wartburg-Zeit“ gelangt. Gilt schon, dass Wagners ‚Tannhäuser‘ ein der Realität vorgehaltener Spiegel, die Wagnersche Wartburg aber eine Metapher für das „Deutsche“ ist, so haben wir ein gewisses Recht, gerade das im Krieg für alles Deutsche begriffene Wilhelminische Reich eine „Wartburg-Zeit“ zu nennen.

Zunächst die Kulturpolitik. Wie es auf Wagners Wartburg um die Kunst und Kunstschaffenden bestellt ist, können wir Landgraf Hermanns Ansprache entnehmen:

*Wenn unser Schwert in blutig ernsten Kämpfen/ stritt für des deutschen Reiches Majestät/  
wenn wir dem grimmen Welfen widerstanden/ und dem verderbenvollen Zwiespalt  
wehrten:/ so ward von euch nicht mind'rer Preis errungen./ Der Anmut und der holden  
Sitte,/ der Tugend und dem reinen Glauben/ erstrittet ihr durch eure Kunst/ gar hohen,  
herrlich schönen Sieg. (Tannhäuser: 2. Akt.)*

Die Kunst als Dienst, der Künstler als Kämpfer, der „Anmut“ und „holder Sitte“, „Tugend“ und „reinem Glauben“, d. h. einer als verbindlich gesehenen (Staats-) Ideologie einen „herrlich schönen Sieg“ zu erstreiten hat. Auch Kaiser Wilhelm II. hätte so reden können – schließlich hielt er sich auf dem Gebiet der Kunst für die entscheidende Instanz, die berechtigt ist, hier Gesetze und Grenzen zu bestimmen (vgl. Craig 1980:411). Dem kaiserlichen Geschmack nachforschend, spricht František Stellner in seiner Wilhelm II.-Monographie über Mittelmäßigkeit und immer wieder auftauchende Vorliebe für Kitsch (vgl. Stellner 1995:285 ff.): Gab es Nationales und Monumentales auf der Bühne, wurde von Preußens Größe und Gloria gesprochen, kurzum: wurde für „des deutschen Reiches Majestät“ und deren Wertesystem gestritten, so war der Hof zufrieden und zeigte sich wohlwollend. Wurde jedoch an Tabus gerüttelt, so

regnete es Prügel: Logen wurde gekündigt, Preise aberkannt, Geld verweigert.<sup>2</sup> An den Klassikern hatte man sich zu orientieren; an jenen Männern hatte man sich ein Beispiel zu nehmen, die Carl von Ossietzky am Anfang alles Unheils wissen sollte:

„Willst du in meinem Himmel mit mir leben, so oft du kommst, er soll dir offen sein!“, so dichtete der selige Schiller, und er hat damit namenloses Unheil angerichtet. Denn unsre Klassiker, deren Geist so hoch flog, waren im Leben durchweg arme verprügelte Untertanen, die sich in den reinen griechischen Äther schwangen, um zu vergessen, dass sie schließlich von der Laune eines Gönners oder von einem tristen Professorengeloh existieren mussten. Deshalb war Schiller nur konsequent, wenn er den Künstler endgültig aus der Welt verbannte, in der die Prozente verteilt werden. Und deshalb gibt es immer ein so großes und peinliches Erstaunen, wenn der Künstler plötzlich wie ein hungriger Spatz aus dem Blauen geflattert kommt und sich ein Stück Torte vom Tisch holt“ (Ossietzky 1994:350-351).

Auch auf der Wagnerschen Wartburg heißt es, „sich in Anbetung opfernd zu üben, das letzte Herzensblut froh zu vergessen“, nicht den „Bronnen zu trüben, den Quell mit freveltem Mut zu berühren, aus dem gnadenreiche Wonnen zu schöpfen“ sind. Gilt Frankreich als das „Land der Literatur“,<sup>3</sup> so wollte das Wilhelminische Deutschland ein „Land der Dichter und Denker“ sein, war jedoch nur ein Land der Wagnerschen „Wolframs“ und „Biterolfs“. Frankreichs „Literaten“ nachzumachen, d. h. „aus dem Blauen geflattert zu kommen“ und Neues vom Tage aufzugreifen, galt in dem „unliterarischen Land“ (vgl. Mann 1983a:48 ff.), galt unter den „Dichtern“ und „Denkern“, als „undeutsch“. Selbst die gefeierten Klassiker waren da keine Ausnahme. Hätten sie je Anstalten gemacht, Soziales thematisieren oder gar sozialkritisch wirken zu wollen, so wurden sie einfach „umgelogen“. Herbert Ihering sollte in einem Gespräch mit Bertolt Brecht sagen:

„Man brachte es fertig, revolutionäre Werke wie ‚Räuber‘ und ‚Kabale und Liebe‘ in eine ungefährliche Ideologie umzulügen. Der Spießergiftdenkler entgiftete alle rebellischen Gedanken, indem er sich mit ihnen identifizierte. Der Banause usurpierte die Revolution und konnte deshalb im Leben umso selbstzufriedener auf sie verzichten. Man plünderte den Inhalt und nutzte die Klassiker ab. Es gab keine Tradition, nur Verbrauch. Aber dieser ganze Verbrauch war nur der Ausdruck für eine falsche, geistig unfruchtbare, konservative Verehrung“ (Brecht 1992:310).<sup>5</sup>

Doch nicht alle mussten „umgelogen“ werden. Ist Wagners Wartburg voll von Wolframs und Biterolfs, an die sich der Landgraf jederzeit mit Lob und Dank wenden kann, so gab es auch im Wilhelminischen Reich Dichter, die militant, scheinheilig und -adelig genug waren, um mit dem Wagnerschen Biterolf anstimmen zu können: „*Wenn mich begeistert hohe Liebe,/ stählt sie die Waffen mir mit Mut;/ dass ewig ungeschmäht sie bliebe,/ vergöss' ich stolz mein letztes Blut.*“ (Tannhäuser: 2. Akt.) An der Pflege all der „schwertgläubigen“ (vgl. Ossietzky 1994:482), längst „ranzig gewordenen Romantik“ (vgl. Mann

<sup>2</sup> Bekannt ist vor allem der Fall Hauptmann: Nach einer Aufführung von Hauptmanns ‚Webern‘ im Deutschen Theater kündigte Wilhelm II. hier seine Loge; er sorgte auch dafür, dass Hauptmann der Schillerpreis verweigert wurde und erst während des Ersten Weltkriegs ließ er sich bewegen, Hauptmann einen Orden zu verleihen – nämlich die niedrigste Stufe des Roten Adler-Ordens.

<sup>3</sup> Vgl. Pierre Lepapes ‚Le pays de la littérature‘ von 2003, tschechisch 2006 unter dem Titel ‚Země literatury‘.

<sup>4</sup> Wagners Wolfram von Eschenbach, Walter von der Vogelweide u.a. sind nicht mit den gleichnamigen historischen Personen zu identifizieren. Wagner gestaltete sie völlig um, damit die Welt der Wartburg ihre geistigen Verfechter und der rebellische Tannhäuser „richtige“ Rivalen bekommen. Siehe z. B. Buschinger (2007:40-41).

<sup>5</sup> Das Schicksal „umgelogen“ zu werden, wurde nicht zuletzt Richard Wagner zuteil. Siehe Zelinsky (1976:158-160 oder 190-192).

1984:230) von Wilhelms Zeitalter mit Geist und Tat beteiligt, sahen sich diese eingebildeten Wolframs und Biterolfs als neue Klassiker, wollten mit Goethe und Schiller gleichziehen und Großes schaffen. „Feudalen“ sollten sie von Alfred Döblin genannt werden, als dieser nach dem Zweiten Weltkrieg an seiner originären Bilanz der modernen deutschen Literaturgeschichte arbeitete:

„Feudalistisch bedeutet: gewisse Gruppe von Schriftstellern tragen in der Hauptsache feudalistische Zeichen. Das will sagen: sie schreiben einen Stil, benutzen Wendungen, neigen zu Stoffen und zu Urteilen, welche wir gewohnt sind, bei Schriftstellern der feudalistischen Epoche zu finden und welche in der Regel auch faktisch übernommen werden von Autoren jener Epoche – das ist in Deutschland die Zeit bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts. Unsere Klassiker gehören zu dieser Gruppe, natürlich, sie lebten in der feudalistischen Periode. [...] Diese Autoren haben eine Problematik und wählen Stoffe, welche bestimmt nicht aus dem scharfen und nahen Heute stammen. Feudalität geht viele Jahrhunderte zurück in die Zeit des frühen und späten Mittelalters, kann in die Zeit des Grals, der Staufer führen, in eine Zeit, wo man höfisch gebunden auf strenge Klassenstufung achtete. Solcher Vergangenheit hingen und hängen noch heutige deutsche Schreiber an, oder: solche Vergangenheit hängt ihnen an. Sie gefallen sich darin, bewegen sich hier und fühlen sich hier mehr zu Hause als in der Zeit, die ihnen ihr Kalender ansagt. Sie sind damit nicht Ritter und Minnesänger [sic!], auch nicht Patrizier und Leibeigene [...], aber man neigt dazu, so zu denken und zu schreiben.. Man bevorzugt diese Rolle, hält sie fest und spielt sie gegen Lebensumstände aus, bewusst oder unbewusst, formal und in Bezug auf Stoffwahl und Problematik“ (Döblin 1989:426-427).

Das Publikum, dieser „Partner, Schrittmacher und Anpeitscher aller Kunstschaffenden“ (vgl. Kerr 1991:300), ließ sich Ähnliches gefallen. Wenigstens Alfred Döblin sollte das Gros des deutschen Lesepublikums mit den Feudalen, Traditionalisten und Humanisten (zu denen er z. B. Paul Ernst, Wilhelm von Scholz, Wilhelm Schäfer, Rudolf Pannwitz und Stefan George zählen sollte) gehend wissen (vgl. Döblin 1989:428). „Wusste“ der Kaiser den Künstler mit dem Soldaten, die Kunst mit dem Dienst, das Kunstwerk mit der Waffe in Übereinstimmung, so „wusste“ es des Kaisers Untertan ebenfalls. Wilhelms plebejisches Alter Ego Diederich Heßling, ein von Heinrich Mann meisterhaft gezeichneter Prototyp des Wilhelminischen Bourgeois, spricht es nach dem Besuch einer deutsch-tümelnden ‚Lohengrin‘-Aufführung aus:

„Das ist die Kunst, die wir brauchen!“, rief Diederich aus. ‚Das ist deutsche Kunst!‘ Denn hier erschienen ihm, in Text und Musik, alle nationalen Forderungen erfüllt. Empörung war hier dasselbe wie Verbrechen, das Bestehende, Legitime ward glanzvoll gefeiert, auf Adel und Gottesgnadentum der höchste Wert gelegt, und das Volk, ein von den Ereignissen ewig überraschter Chor, schlug sich willig gegen die Feinde seiner Herren. Der kriegerische Unterbau und die mystischen Spitzen, beides war gewahrt. Auch wirkte es bekannt und sympathisch, dass in dieser Schöpfung der schönere und geliebtere Teil der Mann war. [...] Wer widersteht da? Tausend Aufführungen einer solchen Oper, und es gab niemand mehr, der nicht national war! Diederich sprach es aus: ‚Das Theater ist auch eine meiner Waffen.‘ [...] Er schlug ein Zustimmungstelegramm an Wagner vor“ (Mann 1958:368).

Um zusammenzufassen: Gilt die Wagnersche Wartburg als eine Chiffre, die als eine scheinheilige und – aristokratische, eine hierarchisierte, obrigkeitliche, eher provinzielle als kosmopolitische, auf jeden Fall jedoch eine sehr deutsche Welt zu entschlüsseln ist, so kann das Wilhelminische Zeitalter die Bezeichnung einer „Wartburg-Zeit“ durchaus in Anspruch nehmen. Wie auf Wagners Wartburg so gab es auch in Wilhelms II. Deutschland eine „ordnende, gebietende, nicht selten auch verbietende Macht“, die sich den Künstlern gegenüber wohlwollend zeigen konnte, ihnen einen wichtigen Platz in der

Volksgemeinschaft zuerkennend – freilich unter der Voraussetzung, sie orientierten sich an den von ebendieser Macht gegebenen Gesetzen. blieb der Künstler „im reinen griechischen Äther“ (wie es Carl von Ossietzky den Klassikern vorwarf); blieb er dabei, „voll hohen Staunens in einen Wunderbronnen zu blicken“ (wie es bei Wagner Wolfram tut); blieb er bei dem obligatorischen Hurra-Patriotismus, so sollten Lob und Anerkennung nicht unterbleiben. Eine Institution wurden jedoch selbst die bravsten „Wolframs“ und „Biterolfs“ nicht – nicht im Wilhelminischen Reich. Heinrich Mann, der „Zivilisationsliterat“ unter lauter „Dichtern“ und „Denkern“, sollte es Jahre später den Mitgliedern der neu errichteten literarischen Sektion der Preußischen Akademie der Künste erklären:

„Wenn [...] der Staat gerade Schriftsteller in seine Organisation aufnimmt und sie mit manchen Befugnissen einer Behörde ausstattet, dann übt er sogar einige Selbstentäußerung. Denn er weiß doch, dass Schriftsteller zumeist innerlich aufsässige Menschen sind, – es immer waren und sich kaum werden ändern können. Gerade weil er dies einsah, hat der alte preußische Staat sich gehütet, es mit einer sogenannten Dichterakademie aufzunehmen“ (Mann 1960:318-319).

Den Künstlern werden auf der Wartburg keine behördlichen Befugnisse gegeben; die Künstler werden lediglich eingeladen, damit man sich mit ihrer Kunst schmücken kann. Der berühmte Opernregisseur Götz Friedrich sollte es genau wissen, als er 1972 an seiner skandalgebeutelten Bayreuther ‚Tannhäuser‘-Inszenierung arbeitete und den Chorsängern, die im zweiten Akt der Oper die Wartburg-Gemeinschaft darstellten, unterweisend zurief: „Arrogant die hereinkommenden Sänger ansehen. Künstler dürfen zu Euch kommen, vielleicht ladet Ihr einen mal auf euer Schloss ein, ‚mal sehen, was die uns heute für einen Film zeigen““ (Jaeger 1983:50). Es wäre natürlich falsch, behaupten zu wollen, die Jahre vor 1918 seien frei von allen Außenseitern, frei von sämtlichen „Tannhäusern“ gewesen und nur von den „Wolframs“ und „Biterolfs“ geprägt worden. Schließlich gab es hier Heinrich Mann, Frank Wedekind oder Gerhart Hauptmann, die mit ihrem Werk Furore machten, derentwegen die Logen gekündigt, denen die Preise verweigert wurden; schließlich gab es hier nicht nur das „feudal-militaristische“ Berlin mit seiner „harten, einer gewissen Menschenfeindlichkeit nicht entbehrenden Luft“, sondern auch andere Orte, München z. B., mit einem viel freundlicheren Klima (vgl. Mann 1984:237-238). Schließlich gab es hier Thomas A. Edison, der sogar der Reichshauptstadt eine große Zukunft prophezeite (vgl. Glaser 2002:71); allerdings war es der Wilhelminische Hof, der hier tonangebend war und der durchaus in den Kulissen der Wagnerschen Wartburg hätte residieren können. Die lauteste Stimme gehörte Kaiser Wilhelm II., vielmehr einer Karikatur des Wagnerschen Landgrafen als dessen neuzeitiger Reinkarnation, der sich in schlechtester Wagner-Manier in Szene zu setzen pflegte – der wagnernde Signalton seiner Staatskarosse war nur ein nettes Detail. Um Carl von Ossietzky zu zitieren: „[...] aus der Theatergarderobe holt[e] sich Wilhelm II. den Lohengrinhelm und verwandelt[e] die Wirklichkeit in eine schlechte Oper“ (Ossietzky 1994:481).

Carl von Ossietzky sollte aber noch eine zweite „Wartburg-Zeit“ erleben. Eine noch drastischere, engbrüstigere und totalere Umsetzung der Wagnerschen Wartburg-Welt in Realität – droht die aufgebrachte Wartburger Gemeinschaft dem tabubrecherischen Tannhäuser, in dessen Blut das „*Schwert zu netzen*“ (vgl. Tannhäuser: 2.Akt.), so sollte der Tabubrecher von der ‚Weltbühne‘ dieses Los am eigenen Leib erfahren. 1933 begann in Deutschland die Hitler-Zeit. 1938 stand selbst die historische Wartburg unter dem Hakenkreuz – der Gauleiter Fritz Sauckel ließ in diesem Jahr das christliche Kreuz auf dem Wartburgturm durch das gebrochene Symbol der neuen Zeit ersetzen (freilich nur für drei Tage, weil die Bevölkerung für diese „patriotische“ Tat nur wenig Verständ-

nis aufbringen sollte). Schon kurz nach Hitlers „Machtergreifung“ brannten jedoch in Deutschlands Universitätsstädten die Flammen der „Wartburgfeste“ (so die halboffizielle Bezeichnung). Es wurden die Bücher, wurde der „undeutsche Geist“ verbrannt und man gedachte des Wartburgfestes von 1817. Man hätte sich damals auch an Wagners ‚Tannhäuser‘ erinnern können: Hier wie dort wurde ein „Fest“ veranstaltet, das „Anmut“ und „holder Sitte“, „Tugend“ und „reinem Glauben“ (oder was man sich darunter vorstellte) von Nutzen sein sollte; hier wie dort erschallten massenweise die Heil-Rufe. Spätestens 1972 sollte die Analogie zwischen diesen Hitlerschen „Wartburgfesten“ und Wagners Wartburger Sängerfest unübersehbar werden.

Als Götz Friedrich 1972 seinen Bayreuther ‚Tannhäuser‘ auf die Bühne brachte, die Choristen in schwarze, in einigen Fällen ledern anmutende Einheitskostüme steckte (Franz J. Strauß sollte über „Mitglieder des SSD in ‚Ausgehuniform““ sprechen – vgl. FDOB 1991:81) und die Fahnen hissen ließ, kehrte die damals nur halbwegs „aufgearbeitete“ Vergangenheit wie ein Bumerang zurück. Die „Wartburg-Zeit“ schien für einen Moment wieder präsent – auf der Bühne ebenso wie im Publikum. Die Irritation war unvorstellbar – Hans Mayer sollte schreiben:

„Was war geschehen? Die realistische und verfremdende Deutung der Tannhäuser-Geschichte hatte Gleichzeitigkeit hergestellt zwischen diesem Werk und diesem Publikum vom Jahre 1972. Das war geplant worden. Einer der ‚lieben Sänger‘ aus dem Gefolge eines bössartigen Autokraten und Landgrafen präsentierte sich in stilisierter SA-Uniform; der alte Biterolf ( ‚Wenn mich begeistert hohe Liebe,/ stählt sie die Waffen mir mit Mut...‘ singt er folglich auch bei Wagner) im schwarzen Leder einer gleichfalls unverkennbaren Tracht. Entsprechende Kostümierung, vom Ausstatter Jürgen Rose sehr ambivalent entworfen, beim Festspielpublikum im Palas der Wartburg: die thüringischen ‚Helden, tapfer, deutsch und weise, ein stolzer Eichwald, herrlich, frisch und grün...‘ in der schwarzen Einheits-tracht: gleichzeitig gerüstet als Schwarzes Korps und als gehberockte Festspielgenießer. Die Frauen, ‚hold und tugendsam‘, nach Wolframs Schmeichelwort eines Dichterprimus, halb gewandelt als Uta von Naumburg, halb als Wagnerianerin von 1876 in Markarts Zeichen.

Es kam hinzu, dass bei Wagner auch im Tannhäuser, wie nicht minder später im Lohengrin, ein wohlbekannter ‚froher Ruf‘ erschallet: ‚Heil! Heil! Thüringens Fürsten Heil!/ Der holden Kunst Beschützer Heil! Heil! Heil!‘ Was Wunder, wenn bei solchem Klang und in diesem – Bayreuther – Saal des Festspielhauses einige der Chorsänger und Wartburgedlen die Hand zum deutschen Gruß erhoben: bedauerlicherweise nicht gehindert vom Regisseur“ (Mayer 1978:408-409).

Den alten Hof der Hohenzollern gab es in den 30er Jahren zwar nicht mehr, die neue „Wartburg-Zeit“ sollte jedoch schnell einen neuen mitbringen (vgl. Trevor-Roper 1995:53 ff.). Der Landgraf hieß anders; die Trabanten wirkten weniger nobel, waren viel kleinbürgerlicher und mittelmäßiger, viel vulgärer geworden; die „Wolframs“ und „Biterolfs“ waren allerdings die alten geblieben – man bemühte sich sichtbar um Kontinuität (vgl. Wulf 1983a:366-367). Neben den (Schein-) Aristokraten von gestern spielten nun auch die „Bauern“, sprich die Dichter des Blut und Boden-Idylls, die erste Geige. Alfred Döblin sollte die beiden Gruppen nur wenig voneinander entfernt wissen (er spricht zwar von Stifter und Hebel, die natürlich keine Blut und Boden-Autoren waren, ihr Thema, nämlich die „Scholle“, sollte allerdings auch das Thema der Dichter von Schlag eines Blunck oder Vesper sein):

„Um [das] ausgesprochen aristokratische Zentrum der Konservativen, Feudalisten und Traditionalisten gruppierten sich in gewisser Entfernung Autoren, welche zu gleicher Zeit quasi „auf dem Lande“ wohnen und Felder bestellen und das alte Hörigkeitsverhältnis

preisen. Hier finden Familie, Staat, Religion und Kirche ihren entsprechenden Platz. Hier werden Landschaftsbilder, bäuerliche und natürliche Situationen stofflich bevorzugt. Die alten patriarchalischen Verhältnisse werden mit Hingabe und nicht ohne romantische Fälschung dargestellt. Es wird ein Naturvolkstum gefeiert, das an die sogenannte Scholle gebunden ist, ein ruhendes, erbliches und quasi unbewegliches, von der Zeit nicht zu berührendes Volkstum, das dem Heidentum nicht fern steht.

Auch diese Gruppe wählt eine entsprechende Kunstsprache und Versmaße. Während die aristokratisch-feudalistische Schar griechische und römische Themen und Stoffe, auch biblische und die dazugehörige Schreibweise bevorzugt (Gehobenheit in Hexametern, in Sonetten oder in einer gewählten, ja gekünstelten Sprache), bemüht sich die ländliche Gruppe um mehr mittelalterliche Themen und leistet sich auch volkstümliche, der Gegenwart näher stehende Schilderungen“ (Döblin 1989:428-429).

Aristokraten oder Bauern (oder die ohnehin unproblematischen, weil prinzipiell apolitischen „bürgerlichen Humanisten“ – vgl. Döblin 1989:429-430 und 437) – Hauptsache, es wurde „gedient“. Setzt der Wagnersche Landgraf in seiner Ansprache die versammelten Minnesänger, also die Künstler, mit den Rittern gleich, die „in blutig ernsten Kämpfen für des deutschen Reiches Majestät stritten“, so machten ihm Hitlers Paladine nach: „Dichter muss in Reih´ und Glied wie Soldaten wandern“ (Wulf 1983a:285), forderte Hans Schwarz. „Mit seinen Soldaten schafft der Führer das Reich, mit seinen Baumeistern meistert er den gewonnenen Raum – und mit Euch, durch Eure Wortgewalt, ist er gewillt, in die Geschichte einzugehen“ (ebd.:285), sprach Hanns Johst ganz in Landgrafs Manier zu den in Weimar versammelten Dichtern. Über den Dichter als einen „Funktionsexponenten“ des Volkes hatte übrigens schon Erwin G. Kolbenheyer gesprochen, nämlich 1932 in einem Rundfunkgespräch:

„Wie der einzelne Soldat überall dort, wo er im Angriffe steht und kämpft, nicht sein eigenes Dasein schützt – diesen Schutz würde er besser im Unterstande haben –, sondern für seines ganzen Volkes Schutz sein Leben einsetzt, ebenso hat jeder Mensch im Augenblick des Schaffens für sein Volk und durch sein Volk für die ganze Menschheit einzustehen. Werde ihm das bewusst oder nicht. [...] Auch der Dichter ist nur ein Funktionsexponent seines Volkes, er hat seine biologische Aufgabe wie jeder andere Mensch zu erfüllen. Erfüllt er sie nicht, dann missbraucht er das Talent, das ihm aus dem Lebenskampfe seiner Vorfahren als ein verpflichtendes Erbe überkommen ist“ (Kolbenheyer 1978:242-243).

Ließen sich die Autoren zu den „Kündern des deutschen Glaubens“ schlagen, wurden der „deutsche Mensch“, die „göttliche Macht der Seelen und die Kraft des Blutes“ gepriesen, wurde eine „peinliche Selbstbweihräucherung geübt“ (vgl. Döblin 1989:439), so sollte es nicht an Ehren und Preisen, Gütern und Privilegien mangeln. Wenn nicht, so wurden die Schwerter gezogen: „Die Allgemeinheit [sah] sich gedrängt, die Verantwortung zu übernehmen, die den schaffenden Menschen zu mangeln [schien]“ (Kolbenheyer 1966:233). Carl von Ossietzky sollte es erfahren und – mit mehr Glück – Willi Bredel, Wolfgang Langhoff oder Ernst Wiechert. Thomas Mann, sein Bruder Heinrich, Bertolt Brecht, Lion Feuchtwanger und viele andere mussten ins Exil gehen, um das Ossietzky-Los nicht zu teilen. Ernst Barlach und andere „innere Emigranten“ wurden zensiert und isoliert. Selbst Gottfried Benn, durch seine Tätigkeit unmittelbar nach dem Anbruch der neuen „Wartburg-Zeit“ nicht unumstritten, sollte sich bald heftigen Anfeindungen ausgesetzt sehen. Nicht zu vergessen: die Klassiker.

Ebenso wie in der alten „Wartburg-Zeit“ wurden diese Klassiker auch in der neuen schnell instrumentalisiert. Zunächst wurden sie jedoch gründlich durchgesiebt: Wurden sie „erkoren“, als Vorbilder zu dienen, so sollten sie gedruckt, gelesen und gespielt

werden, sollten ihre Geburts- und Todestage mit viel Pomp begangen werden, die Grenze zwischen Ehrfurcht und Blasphemie gefährlich verwischend. Schon 1932, anlässlich des Goethe-Jubiläums, hätte sich der in Weimar angekommene Thomas Mann – von einer „Vermischung von Hitlerismus und Goethe ganz einzigartig berührt“ (vgl. Mann 1983b:396) – wie ein Tannhäuser unter lauter Wolframs und Biterolfs fühlen können:

„Nach diesem theatralischen Eindruck [gemeint ist eine Tasso-Aufführung – Anm. M. U.] genoss ich noch eine Veranstaltung in der Stadthalle, an der Brüning und die Seinen wieder teilnahmen, nämlich die ‚Stunde der deutschen Volksgemeinschaft‘. Das Programm wurde bestritten von drei deutschen Schriftstellern, nämlich Walter von Molo, Kolbenheyer und dem Wiener Literaturhistoriker Eibel. Es hatte einen stark politischen Einschlag namentlich dank Kolbenheyer, der angekündigt hatte, er würde über Goethe als Weltbürger sprechen. Er sprach aber eigentlich gegen Goethe’s Weltbürgertum, bestritt es und kennzeichnete die ‚Iphigenie‘ als ein durch und durch völkisches Stück. In Goethe’s Umfänglichkeit findet jeder das Seine. Aber diese wunderliche Stilisierung seines Wesens erschien doch ein wenig weitgehend“ (Mann 1983b:398).

Unsäglich auch der Wagnerkult. Hatte Paul Bekker in Bezug auf die Praxis des Cosimaischen „Altbayreuth“ über ein „religiös verbrämtes Theaterspiel“, über eine „als Gottesdienst geltende Komödie“ sowie eine „immer schlechtere und armseligere, in der Pflege bombastischen Opernpathos‘ eine nationale Kraftäußerung erblickende Romantik“ gesprochen (vgl. Zelinsky 1976:159), so wurde nun die Komödie zum Götzendienst, wurde die Bühne zu einer Tribüne. Hatten die „Bayreuthianer“, nach dem Finale der ‚Meistersinger von Nürnberg‘ das Deutschlandlied anstimmend, schon 1924 die Festspiele zu einem „Wartburgfest“ gemacht, so nannte Max von Millenkowich-Morold 1938 Wagner einen der „geistigen Mitbegründer unserer Lebensauffassung“ (vgl. Wulf 1983b:317). Karl R. Ganzer hielt zwar für oberflächlich, den Dichterkomponisten den „ersten Nationalsozialisten“ zu nennen; auch er „wusste“ ihn jedoch „in Reih’ und Glied“ mit den Nazis:

„Es wäre eine Oberflächlichkeit zu sagen, Richard Wagner sei der ‚erste Nationalsozialist‘ gewesen. Derartige Aussagen sind naiv. Aber er hätte heute Nationalsozialist werden können, weil er die geistigen, politischen und gesellschaftlichen Gegebenheiten einer vergangenen Epoche aus der Haltung heraus bewertet, die in unseren Tagen den entscheidenden Antrieb des Nationalsozialismus bilden. Man kann vielleicht sogar feststellen, dass erst von dieser heutigen Haltung aus die eigentümlich antiliberalen und kulturkritische Wirkung Wagners erkannt und richtig gewürdigt werden kann“ (Wulf 1983b:313-314).

Um zusammenzufassen: Ist es auch begründet, das Wilhelminische Zeitalter eine „Wartburg-Zeit“ zu nennen – die Analogien zwischen der Wagnerschen Wartburg-Welt und dem Wilhelminischen Hof mit dessen Scheinheiligkeit, Selbstgefälligkeit sowie einer „immer schlechteren und armseligern Romantik“ (um von Paul Bekkers Vokabular noch einmal Gebrauch zu machen) liegen auf der Hand –, so passt diese Bezeichnung zu Hitlers Jahrzwölft noch besser. Wagners Wartburg, das ist vor allem das „Deutsche“ – nicht umsonst singt Wolfram, auf die versammelte Wartburger Gemeinschaft blickend: *„So viel der Helden, tapfer, deutsch und weise, –/ ein stolzer Eichwald, herrlich, frisch und grün.“* (Tannhäuser: 2. Akt.) Dieses „Deutsche“ wurde nie zuvor und sollte nie wieder so hysterisch beschworen werden wie unter Hitler. Alles, was nicht „deutsch“ genug, was dem „deutschen Geist“ sogar zuwider schien, musste vom deutschen Boden getilgt werden. Die biblioklastischen Orgien von 1933 waren nur ein Beispiel dafür – ein folgenschweres Beispiel, wenigstens für uns und den vorliegenden Aufsatz. Mit seinem Biblioklasmus bekannte sich Hitlers Reich u.a. zu dem ersten Wartburgfest von 1817, wo



ebenfalls Bücher (bzw. ihre Makulaturen) gebrannt hatten – Ascher, Immermann, Kotzebue oder auch der Code Napoleon. Mit seinen „Wartburgfesten“ bekannte sich das NS-Regime zu der deutschnationalen „Mythologie“ mit der Wartburg als einem der wichtigsten Symbole – das Hakenkreuz auf dem Wartburgturm wollte keine leere propagandistische Geste sein. Daher erscheint uns angebracht, über die Hitler-Zeit als über eine (zweite) „Wartburg-Zeit“ zu sprechen. Immerhin gab es auch unter Hitler einen „Hof“, der, dem Hohenzollernschen ähnlich, „tapfer, deutsch und weise“ da zu stehen wünschte. Auch gab es hier immer noch die von Döblin erinnerten eingebildeten „Ritter und Minnesänger“, die wieder einmal dienen wollten. Und es wurde gedient. Das Vor-sich-hin-Träumen und -Dichten war vorbei, die Farbe sollte bekannt werden (vgl. Döblin 1989:436). Erinnert der Wagnersche Landgraf die Minnesänger, „der Anmut und der holden Sitte, der Tugend und dem reinen Glauben“ einen „herrlich schönen Sieg“ erkämpft zu haben, als sein eigenes Schwert „in blutig ernsten Kämpfen stritt für des deutschen Reiches Majestät“ (vgl. Tannhäuser: 2. Akt.), so erinnerte auch Hanns Johst Deutschlands Dichter an ihre Rolle im „Tausendjährigen Reich“. Es waren dabei nicht nur die altgedienten „Wolframs“ und „Biterolfs“, die ihm gern Gehör schenkten. Hans Carossa, eine nicht unumstrittene Figur der modernen deutschen Literaturgeschichte, sollte nach dem Krieg rechtfertigend schreiben:

„Der deutsche Dichter im gleichgeschalteten Staate war eine fragwürdige Gestalt geworden. Er musste verstummen oder doch über sehr wesentliche Erscheinungen der Gegenwart hinweg schweigen. Wie er sich auch stellte, vom Ausland her betrachtet erschien er entweder provinziell beschränkt oder unwahr. Begabungen regten sich überall; doch erlebte man selten die Freude, in einem Werk den Tiefgang zu fühlen, den ein eigenwüchsig frommes Menschentum verleiht. Einige junge Dichter trugen mit bestem Gewissen das Hakenkreuz am Rock, wenigstens in den ersten Jahren. Ihnen heute einen Strick daraus drehen zu wollen, wäre genauso töricht, als würde man einem Erwachsenen vor, er habe einmal an Masern oder Scharlach gelitten. In dem Alter, wo man noch die unverträglichsten Dinge für vereinbar hält, waren sie in den Strudel der Bewegung hineingeraten; vom Staate geschützt, gefeiert und beaufsichtigt glaubten sie dem Vaterlande vortrefflich zu dienen, wenn sie, nach dem Vorbilde der römischen Kaiserzeit, ihren Führer in die Vergöttlichung hoben und gewissen Nachbarvölkern den guten Rat gaben, sich dieser Gottheit zu beugen“ (Carossa 1979:701-702).

Den Dichtern „einen Strick drehen zu wollen“ – auch das gehört(e) zum Wartburg-Alltag. Bei Götz Friedrich spielt das Wartburger Sängerfest auf einem vierzehn Stufen hohen Podest: „Durch eine hohe Treppe, hier symbolisierende Herrschaftsarchitektur, erhöht sich eine Gesellschaft; hohl und fragwürdig soll sie dadurch erscheinen“ (Jaeger 1983:48). In dem Augenblick, nachdem Tannhäuser das Tabu gebrochen und die Venus (eine französisierende Gegenspielerin der biedereren, „deutschen“ Wartburg-Welt) gepriesen hat, droht das Podest zu einem Schafott zu werden. Auch diese Analogie liegt auf der Hand.

## Literaturverzeichnis:

### Primärliteratur:

BRECHT, Bertolt (1992): *Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*. Bd. 21 (Schriften I). Frankfurt am Main.

CAROSSA, Hans (1979): *Sämtliche Werke*. Bd. 2. Frankfurt am Main.

- DÖBLIN, Alfred (1989): *Schriften zur Ästhetik, Poetik und Literatur*. Olten und Freiburg im Breisgau.
- FÖRDERKREIS DER DEUTSCHEN OPER BERLIN (Hrsg.) (1991): *Zeit für Oper. Götz Friedrichs Musiktheater 1958-1990*. Frankfurt am Main/Berlin. (FDOB)
- HAUPTMANN, Gerhart (1996): *Sämtliche Werke*. Bd. 6 (Erzählungen, theoretische Prosa). Berlin.
- HOFFMEISTER, Reinhart (Hrsg.) (1980): *Rolf Hochhuth. Dokumente zur politischen Wirkung*. München.
- KOLBENHEYER, Erwin Guido (1966): *Vorträge, Aufsätze, Reden*. Darmstadt.
- KOLBENHEYER, Erwin Guido (1978): *Theoretisches Werk. 2. Ergänzungsband*. Darmstadt.
- MANN, Heinrich (1958): *Der Untertan*. Hamburg.
- MANN, Heinrich (1960): *Essays*. Hamburg.
- MANN, Thomas (1983a): *Betrachtungen eines Unpolitischen*. Frankfurt am Main.
- MANN, Thomas (1983b): *Über mich selbst. Autobiographische Schriften*. Frankfurt am Main.
- MANN, Thomas (1984): *Von Deutscher Republik. Politische Schriften und Reden in Deutschland*. Frankfurt am Main.
- OSSIETZKY, Carl von (1994): *Sämtliche Schriften*. Bd. 6 (1931-1933). Reinbek bei Hamburg.
- WAGNER, Richard (1979): *Tannhäuser*. Frankfurt am Main.
- WULF, Joseph (Hrsg.) (1983a): *Literatur und Dichtung im Dritten Reich. Eine Dokumentation*. Frankfurt am Main/Berlin/Wien.
- WULF, Joseph (Hrsg.) (1983b): *Musik im Dritten Reich. Eine Dokumentation*. Frankfurt am Main/Berlin/Wien.
- ZELINSKY, Hartmut (Hrsg.) (1976): *Richard Wagner – ein deutsches Thema. Eine Dokumentation zur Wirkungsgeschichte Richard Wagners 1876-1976*. Frankfurt am Main.

### **Sekundärliteratur:**

- BERMBACH, Udo (2003): *„Blühendes Leid“: Politik und Gesellschaft in Richard Wagners Musikdramen*. Stuttgart/Weimar.
- BUSCHINGER, Danielle (2007): *Das Mittelalter Richard Wagners*. Würzburg.
- CRAIG, Gordon A. (1980): *Deutsche Geschichte 1866-1945. Vom Norddeutschen Bund bis zum Ende des Dritten Reiches*. München.
- GLASER, Hermann (2002): *Kleine Kulturgeschichte Deutschlands im 20. Jahrhundert*. München.
- HANISCH, Ernst (1986): Die politisch-ideologische Wirkung und „Verwendung“ Wagners. In: MÜLLER, Ulrich/WAPNEWSKI, Peter (Hrsg.): *Richard-Wagner-Handbuch*. Stuttgart, S. 625-646.
- JAEGER, Stefan (Hrsg.) (1983): *Götz Friedrich. Wagner-Regie*. Zürich.
- KERR, Alfred (1991): *Essays. Theater, Film*. Berlin.
- MAYER, Hans (1978): *Richard Wagner. Mitwelt und Nachwelt*. Stuttgart/Zürich.
- STELLNER, František (1995): *Poslední německý císař. Z německých dějin v epoše Viléma II*. Praha.
- TREVOR-ROPER, Hugh (1995): *Poslední dny Adolfa Hitlera*. Praha.

WAPNEWSKI, Peter (1981): *Tristan der Held Richard Wagners*. Berlin.

WAPNEWSKI, Peter (1986): Die Oper Richard Wagners als Dichtung. In: MÜLLER, Ulrich/WAPNEWSKI, Peter (Hrsg.): *Richard-Wagner-Handbuch*. Stuttgart, S. 223-352.

## Résumé

Wagnerův ‚Tannhäuser a zápas pěvců na Wartburgu‘, metafora ‚Wartburg‘ a možnosti jejího užití v německých (literárních) dějinách

Hrad Wartburg v Durynsku je jedním z nejvýznamnějších památníků německé kultury. Jeho jméno je spojeno s dějinami minnesangu stejně jako s historií německé reformace. Ve Wagnerově opeře ‚Tannhäuser‘ se však tento hrad stává především symbolem, metaforou, za níž se skrývá tradiční německá ‚Kultura‘ (tak jak ji definoval např. Thomas Mann ve svých ‚Betrachtungen eines Unpolitischen‘). Novější německé dějiny znají hned několik epoch, v nichž hrály hodnoty reprezentované wagnerovským Wartburgem významnou roli – wilhelmovská ‚Druhá‘ stejně jako – ještě radikálněji – Hitlerova ‚Třetí říše‘. Cílem tohoto příspěvku je objasnit na příkladu německé literatury, jak ‚wartburské‘ tyto doby byly a jak reálné je zrcadlo, které Wagner se svým ‚Tannhäuserem‘ nastavil (německému) světu.

## Summary

Wagner’s ‚Tannhäuser und der Sängerkrieg auf Wartburg‘, the metaphor ‚Wartburg‘ and the possibilities for its use in German (literary) history

Wartburg castle in Thuringia is one of the most important sites in German culture. Its name is linked with the history of Minnesang and the German Reformation. In Wagner’s opera ‚Tannhäuser‘, however, the castle functions primarily as a symbol, a metaphor, representing traditional German ‘Culture’ (as defined by Thomas Mann in his ‚Betrachtungen eines Unpolitischen‘). Modern German history included two eras in which the values represented by the Wagnerian Wartburg played a key role: the ‘Second Reich’ of Wilhelm II and the even more radical ‘Third Reich’ of Hitler. This paper discusses, using German literary examples, how ‚Wartburgian‘ these eras were, and how realistic was the mirror held up by Wagner to the (German) world in his ‚Tannhäuser‘.