

Jörn Rüsen

„Wagner im Dritten Reich“

Von der Schwierigkeit, einen historischen Zusammenhang in den Blick zu nehmen

Aus: Friedländer, Saul; Rüsen, Jörn (Eds):
Wagner im Dritten Reich. Ein Schloß Elmau-
Symposium. München (C.H. Beck) 2000

Das Thema „Wagner im Dritten Reich“ hat es in sich: Es markiert eine schmerzliche Forschungslücke; es fordert zum interdisziplinären Methodengebrauch und zur Theorereflexion auf; vor allem aber rückt es das kulturwissenschaftliche Denken in einen inneren Zusammenhang mit den kulturellen Orientierungsleistungen, denen es sich zumeist im distanzierenden Blick auf Forschungsgegenstände zuwendet und zugleich entzieht.

Es ist kein Zufall, daß es zu diesem Thema keine Monographie und keinen Sammelband gibt. Diese Forschungslücke steht für ein ungelöstes Problem der deutschen Erinnerungskultur und der Musikästhetik. Wie kann große Kunst in die historischen Zusammenhänge einer Unheilsgeschichte einrücken, die für Barbarei steht? Wie kann Wagners Werk Bedeutung für eine Erinnerung gewinnen, die einem traumatischen Zivilisationsbruch gewidmet ist, wo er doch zu der kulturellen Höhe gehört, von der der Nationalsozialismus die Deutschen abstürzen ließ? Daß Wagner Antisemit war, tangiert das wirklich den ästhetischen Kern seiner Musik? Daß Hitler ein begeisterter Liebhaber dieser Musik war – ist das aufschlußreich für seine Politik? Diese Fragen rücken Sachverhalte aneinander, die wir in den Sparten unserer Weltdeutung säuberlich getrennt haben; sie verwirren die kategoriale Ordnung unseres kulturellen Gedächtnisses; und sie rücken die Kunst in einen historischen Zusammenhang, den sie doch a priori überschreitet.

Natürlich ist die Frage nach der Wagner-Rezeption im Dritten Reich auch eine schlichte Frage der historischen Faktizität, der niemand auszuweichen braucht. Aber unversehens und unvermeidlich tragen die Fakten eine Bedeutungslast mit sich, die gar nicht leicht zu bewältigen ist. Das liegt daran, daß die Frage nach der Rezeption dem Rezipierten nie äußerlich bleibt, sondern Aufschlüsse über das Werk selber geben kann, die seinen Liebhabern und Verehrern schmerzlich sind. Das ist umso mehr der Fall, als

das Werk eine Weltdeutung beansprucht, die dem Politischen nicht äußerlich bleibt.

Damit ist ein interdisziplinärer Zugriff auf das Thema angesagt, für den es keine erprobte Routinen gibt. Zunächst sind die historischen Humanwissenschaften, insbesondere die Musikgeschichte und die Geschichtswissenschaft gefragt. Deren Verhältnis ist unproblematisch, wenn es sich nur darum handelte, verschiedene Interpretationsperspektiven, die verschiedene Sachverhalte im gleichen historischen Prozeß in den Blick bringen, zu einer umfassenderen Perspektive der politischen und der Kulturgeschichte zu integrieren. Politik und Kunst sind Dimensionen der historischen Erfahrung, die sich vermitteln lassen. Sie können verschiedene Abschnitte eines einzigen historischen Textes ausmachen. Diese Einheit zerbricht aber, wenn diese Geschichte auf widersprüchliche Weise Grundsätze der ästhetischen und politischen Kultur derjenigen betrifft, an die sie sich wendet.

Das Dritte Reich steht in einem negativen Bezug zur politischen Kultur der Gegenwart, Wagners Kunst in einem positiven zur ästhetischen. Bezugsgröße ist die eine und selbe Subjektivität derjenigen, die sich diese Zeit und eben auch Wagner gegenwärtig halten wollen oder müssen, wenn sie sie selber sein wollen. Sie laden sich mit der Frage nach dem Zusammenhang einen Widerspruch auf, der sich nur schwer auflösen läßt, also die Kohärenz des eigenen Selbstverständnisses fraglich macht. Schlicht gefragt: Kann der Schatten des Holocaust so auf die Kunst Wagners fallen, daß sie uns genau dort problematisch wird, wo sie immer mehr und anderes präsentiert als die Zeit, in der sie entstand, oder als die Zeit, in der sie ihre Wirkung entfaltet hat? Der historische Zusammenhang droht die ästhetische Wirksamkeit zu gefährden. Das läßt sich in den Gegensätzen der Wagner-Interpreten mit Händen greifen: Die einen lassen die Barbarei des Nationalsozialismus in den inneren Formationen und mentalen Triebkräften des Wagnerischen Denkens und Schaffens aufscheinen. Sie ordnen sein Werk in die Vorgeschichte des Dritten Reiches ein und erklären historisch aus dieser Vorgeschichte die geistigen Elemente der Nationalsozialistischen Herrschaft, insbesondere seinen mörderischen Antisemitismus, aber auch seine radikale Absage an Aufklärung, Rationalität und Modernität, seine Wendung zum Mythos und sein künstlerisches Angebot als Religionsersatz. Die anderen kön-

nen diese historische Wirkung nicht leugnen, halten sie aber dem Werk für äußerlich und konzedieren dem nationalsozialistischen Herrschaftssystem die Möglichkeit, Wagners Kunst zur Entfaltung zu bringen, ohne daß dies ihrer ästhetischen Qualität ernsthaft Abbruch getan hätte.

Dieser Widerspruch erscheint in der akademischen Diskussion und erst recht außerhalb in der Kunstkritik und den Debatten um die deutsche Geschichtskultur als Glaubensfrage, der sich mit Argumenten nicht beikommen läßt. Wäre das so, dann müßten sich die Kulturwissenschaften selber abschaffen, wenn es darum geht, Tatsachen so zu interpretieren, daß ihre Bedeutung (die ästhetische ebenso wie die politische und historische) für die Gegenwart abschätzbar wird.

Hier liegt die besondere Brisanz der interdisziplinären Konstellation: In ihr müssen um der Sachlichkeit der Phänomene willen ästhetische, politische und historische Gesichtspunkte so aufeinander bezogen werden, daß ihr innerer Zusammenhang und ihre Differenz zugleich sichtbar werden und das Ganze kohärent erscheint. Damit aber stellen sich Probleme von grundsätzlicher Bedeutung, zu deren Klärung theoretische Reflexionen nötig sind, die die verschiedenen fachlichen Interpretationsperspektiven und deren normativ aufgeladene Gegenwartsbezüge betreffen:

In welchem Verhältnis stehen ästhetische Wertung und historisches Urteil? Auf den ersten Blick divergieren sie grundsätzlich und müssen streng auseinandergehalten werden. Aber eine nähere Analyse der den beiden Denkformen zugrundeliegenden Logiken der Sinnbildung zeigt Überschneidungen auf, die berücksichtigt werden müssen. Die ästhetische Qualität des Werks ist keine objektiv feststehende Größe, sondern zeichnet eine innere Historizität aus, die ohne Rekurs auf historische Kontexte nicht ausgemacht werden kann. Umgekehrt gibt es keine genuin historische Sinnbildung, die frei von ästhetischen Gesichtspunkten wäre. Mit seinem narrativen Charakter lagert sich das historische Denken der Kunst an und macht von ihrer kulturellen Kraft Gebrauch.

Wieweit reichen politische und ästhetische Gesichtspunkte der Interpretation? Kunstcharakter und politische Wirkung eines Kunstwerkes müssen auseinandergehalten werden, und doch läßt sich das eine nicht ohne Bezug auf das andere hinreichend be-

stimmen, schon gar nicht, wenn es um einen historischen Zusammenhang geht, der in die Tiefen aktueller Debatten um Erinnerungspolitik und Gedächtniskultur und damit verbundene Identitätsfragen geht. Selbst der radikalste Ästhetizismus ist nicht politikfrei, und die Apolitie reiner Innerlichkeit ist selber ein Politikum. Genausowenig läßt sich Politik kunstfrei denken. In jeder politischen Handlung steckt immer auch ein ästhetisches Element. Thomas Mann hat in seinem faszinierenden Text „Bruder Hitler“ die eigentümliche Verschmelzung von Kunst und Politik als Merkmal des Nationalsozialismus betont. „Muß man nicht, ob man will oder nicht, in dem Phänomen (Nationalsozialismus) eine Erscheinungsform des Künstlertums wiedererkennen?“¹ – Auf der anderen Seite kann man eine grundsätzliche Differenz zwischen dem Ästhetischen und dem Politischen schlechterdings nicht bestreiten. Wie sich diese Differenz im Zusammenhang interpretierend entfalten läßt, ist keine inhaltliche Frage mehr, sondern eine Angelegenheit der theoretischen und methodischen Organisation der Erkenntnis.

Mit dieser Problemkonstellation wird zugleich die Reichweite und die Erschließungskraft der verschiedenen Methoden der kulturwissenschaftlicher Forschung und deren Verhältnis zur Kunstkritik und zum Normensystem der gegenwärtigen politischen Kultur angesprochen. Das Thema Wagner im Dritten Reich läßt sich ohne die historische Methode der Ideologiekritik nicht hinreichend bearbeiten. Aber trifft die Ideologiekritik den Kern des Ästhetischen? Die gleiche sehr nachdenkliche Frage muß sich der Historiker an seine eigene Disziplin stellen. Treffen wir wirklich mit der historischen Methode ins Zentrum von Kunstwerken, dorthin, wo ihre ästhetische Qualität gründet?

Um diese Fragen analytisch stringent zu diskutieren, ist eine systematische Unterscheidung von drei Ebenen der Interpretation von Kunst hilfreich, die Max Imdahl für die bildende Kunst entwickelt hat, die sich aber leicht auf andere Bereiche der Kunst übertragen läßt.² Die unterste Ebene nannte Imdahl *ikonologisch*; sie betrifft den äußeren Bedingungs Zusammenhang der Kunst, z. B. ihren Marktwert, ihre Materialität und ähnliches. Die zweite Ebene ist die der *Ikonographie*; sie betrifft den inneren Bedingungs Zusammenhang der Kunst, ihre Formensprache. Die dritte ist die *ikonische*, und hier geht es nicht mehr um Kontexte, son-

dern sozusagen um den Text selber, um die dem Kunstwerk eigene Leistung im Gebrauch der Formensprache, um seine genuin ästhetische Qualität. Diese Qualität läßt sich nur ausmachen, wenn man die ikonographische Ebene der inneren Bedingtheit überschreitet. Imdahl hat sie als „sehendes Sehen“ der bildenden Kunst beschrieben: Sie bringt in ihrer spezifischen Formensprache nicht einfach einen Sachverhalt zur Erscheinung, z. B. eine mythische Weltdeutung oder eine politische Botschaft, sondern befähigt den Betrachter dazu, im Gesehenen das Sehen selber als Quelle von Sinn, also eine kreative Autonomie des menschlichen Geistes wahrzunehmen. Es werden dann keine Weltdeutungen oder politische Botschaften transportiert, sondern das Deuten selber als Prozeß präsentiert, also sozusagen transzendental unterlaufen. Die Kunst schlägt das Subjekt in den Bann seiner eigenen Freiheit zur Deutung der Welt; sie sprengt den habituell und institutionell vorgegebenen Sinn der menschlichen Lebenspraxis auf und legt seine Quelle im tätigen Subjekt selber frei. Von dieser Quelle wird immer schon im kulturwissenschaftlichen Erkenntnisprozeß Gebrauch gemacht, so daß die Kunst ihn über sich selber belehren kann, auch dort, wo er sie ideologiekritisch auf ihre politische Funktion und Wirkung hin analysiert.³

Muß man nicht im Blick auf Wagner vom hörenden Hören sprechen und damit nach den Möglichkeiten auch dieser Kunst zur Freisetzung von Subjektivität fragen, auch dort, wo sie in politische Kontexte eingeht oder sie sogar mit induziert, in denen freie Subjektivität vernichtet wird? Ich bezweifle, daß man diese Frage mit den Mitteln der Ideologiekritik oder der historischen Methode beantworten kann.

In der Konstellation der für das Thema „Wagner im Dritten Reich“ zuständigen Disziplinen und Denkweisen werden also methodische und kategoriale Probleme deutlich, die in den Routinen der je besonderen fachlichen Erkenntnisprozesse und kunstkritischen Diskurse verborgen bleiben. Insofern geben die folgenden Aufsätze fruchtbare Anregungen dazu, in der Selbstreflexion der Kulturwissenschaften und in der Bestimmung ihrer praktischen Funktion auch ein Stück kategorialen Erkenntnisfortschritts in der Grundlagendebatte zu versuchen.

Dabei werden die Grenzen des historischen Verständnisses deutlich. Die Kunst, wer würde das im Ernst bestreiten, stellt eine

eigene Sinnbildung dar, und dieser Sinn läßt sich grundsätzlich nicht in den Forschungs- und Interpretationsroutinen stillstellen, d.h. auf der Objektebene halten. Er schlägt vielmehr immer wieder auf die der wissenschaftlichen Erkenntnis selber noch zugrunde liegenden Sinnkriterien durch. Um es einfach zu formulieren: Wagners Denken und seine Kunst lassen sich in den Paradigmen der neueren Geschichte interpretieren; zugleich kann man aber auch diese Kunst als Interpretation der neueren Geschichte verstehen. Das führt unvermeidlich zur Frage nach dem Verhältnis von methodischer Rationalität der kulturwissenschaftlichen Erkenntnis auf der einen Seite und dem Sinnbildungspotential des mythischen Denkens und der ästhetischen Sinnbildung auf der ikonischen Ebene der Kunst auf der anderen.

Dieser Verschränkung und Widersprüchlichkeit der Perspektiven kommt der gegenwärtige Trend der Humanwissenschaften zur Kulturwissenschaft entgegen.⁴ Was immer im Einzelnen (kontrovers genug) unter Kultur verstanden wird, allemal geht es um den elementaren Vorgang der menschlichen Lebenspraxis, in dem Welt gedeutet werden muß, um sie lebbar zu machen. Um Sinn, um *Kultur als Sinn*, geht es auch beim Thema dieses Buches, und zwar in zwei eng verbundenen Hinsichten:

Einmal geht es darum, wie das Sinngebilde der Wagnerschen Kunst sich in der Kultur des Dritten Reiches ausnimmt. Geht es sie ein und wirkt es sich in ihr aus? War es dieser Kunst möglich, Bestandteil des „Sinnes“ zu werden, den das dritte Reich für sich selbst beanspruchte? Oder aber läßt sich ein klarer Bruch oder zumindest eine deutliche Divergenz zwischen den zwei Sinnssystemen diagnostizieren, die nur überspielt, aber nicht beseitigt werden konnten? „Sinn“ oder Kultur des Dritten Reiches meint seine spezifischen, für die Politik (und damit auch für den Holocaust) maßgebenden Deutungen, Orientierungen und Handlungsmotivationen. Es geht also in den Worten Max Webers um die für die nationalsozialistische Politik wesentlichen „weichenstellenden Ideen“.⁵ Ohne solche weichenstellenden Ideen läßt sie sich nicht hinreichend historisch verstehen und interpretieren. Die Leitfrage dieses Buches lautet: Läßt sich Wagners Kunst als Teil dieser Kultur begreifen, oder ist ihr seine Kunst innerlich fremd oder mit ihr inkompatibel? Thomas Mann hat als Antwort auf diese Frage eine sehr provozierende Formulierung gefunden, der es lohnen

würde nachzugehen: „Wagnerisch auf der Stufe der Verhunzung ist das Ganze.“⁶

Zweitens zielt die Sinnfrage auch auf uns selbst. Wie lassen wir uns mit der Sinnbildung unserer heutigen Kultur auf die historische Erfahrung des verhunzten Wagnerismus im Dritten Reich ein, auf dieses klärungsbedürftige Verhältnis von Kunst und Politik im Orientierungssystem des Dritten Reiches? Dieser Rückbezug der historischen Frage auf uns als die Fragenden ist nicht allein einem kulturwissenschaftlichen Forschungsinteresse geschuldet, sondern liegt diesem Forschungsinteresse selber noch bestimmend zugrunde. Die akademische Debatte rückt damit in eine praktische Orientierungsfunktion der Kulturwissenschaften im politischen und sozialen Kontext ihrer Gegenwart ein. Mit dem Thema „Wagner und das Dritte Reich“ rücken nicht nur Interpretationsperspektiven reflexiv und theoretisch in den Blick, sondern auch die Rolle der Kulturwissenschaften in den Orientierungssystemen der Gegenwart. Solange dieses Thema Ereignisse betrifft, die für die historischen Identitätsbildungsprozesse belangvoll sind, indiziert die Debatte um ihre Interpretation Vorgänge der eigenen, politisch höchst bedeutenden Selbstverständigung. Das erklärt manche Schärfe in dieser Debatte und manche Grenzen und Verengungen der Kommunikation.

Es geht also mindestens implizit auch um den Status und die Rolle der kulturwissenschaftlichen Erkenntnis in den kulturellen Sinnbildungsprozessen der Gegenwart. Daß hier eine praktisch wichtige Funktion erfüllt wird, ist kein Zugeständnis aufgrund eines externen Aktualitätsbedarfs legitimationsbedürftiger Fachdisziplinen in einer Zeit bedrückender Sparzwänge, sondern es handelt sich geradezu um eine sachlogische Konsequenz aus dem Thema selbst und der Absicht seiner kulturwissenschaftlichen Analyse.

In den aktuellen Diskursen der Kulturwissenschaften haben wir es uns angewöhnt, den historischen Umgang mit einem Stück bedeutungsvoller Vergangenheit als Sinnbildung ex post zu verstehen, die sich die Vergangenheit gefallen lassen muß. Man spricht allenthalben von ‚Konstruktion‘ oder gar von ‚Erfindung‘, so als hätte die Vergangenheit nicht ein Wörtchen mitzureden. Sie hat sich uns aber immer schon eingeschrieben, bevor wir sie als Geschichte thematisieren. Sie hat eben ihre Spuren in uns hinterlas-

sen (schon da, wo wir nach ihr fragen), und wir müssen diese Spur ‚lesen‘, um uns selbst zu verstehen. Das ist insbesondere dann unübersehbar der Fall, wenn die Vergangenheit eine Belastung, ein Beschwerfnis des historischen Selbstverständnisses darstellt. Nichts bringt dieses vorgängige Eingeschriebensein der Vergangenheit in die Züge unseres kulturellen Gedächtnisses mehr zum Ausdruck als der Begriff des Traumas, der in der jüngeren Diskussion um die historische Erinnerung als Faktor des gesellschaftlichen Lebens wachsende Bedeutung gewonnen hat.⁷

Wie ist die Spur des Nationalsozialismus in unserer Zeit beschaffen, und wie haben wir sie zu lesen? Geht es in identitätsträchtigem Sinn um ‚uns‘ (Deutsche, Juden, Angehörige der westlichen Kultur, Zeitgenossen, die im Spiegel von Kunst und Geschichte Qualitäten des Menschseins erfahren wollen), wenn wir uns dieser Zeit und in und mit ihr Wagner zuwenden? Die meisten derjenigen, die sich über dieses Thema streiten, stehen bewußt oder unbewußt in einem inneren Zusammenhang mit dieser Vergangenheit, und der Streit hat seine unüberhörbare Schärfe darin, daß die Kontrahenten in der Art ihres Fragens und Denkens durch diesen Zusammenhang bedingt sind, und zwar in den Tiefen der eigenen Identität, die durch die Faszination der Wagnerschen Musik ebenso sehr angerührt werden, wie durch das Erschrecken über die nationalsozialistische Barbarei.

Dieser Zusammenhang hat inzwischen an intergenerationeller Tiefe gewonnen und steht daher unter einem objektiven Historisierungszwang. Die zweite Generation nach derjenigen der Zeitgenossen des Dritten Reiches, der Täter, Opfer, Zuschauer, Nutznießer und Opponenten beginnt unter ihren neuen Voraussetzungen sich mit ihren neuen Fragen und Denkweisen an der Deutung dieser Zeit zu beteiligen. Ich sehe in diesem Generationswechsel einen entscheidenden Historisierungsschub. Der Moralismus der zweiten Generation hat die mentale Distanz geschaffen, die eine entschieden *historische* Deutung und geistige Aneignung der Epoche des Nationalsozialismus möglich macht. Damit wird die Moral nicht verabschiedet, sondern um die innere Zeitlichkeit einer historischen Hermeneutik erweitert und konkretisiert. Ein Blick in die Geschichtskultur der Gegenwart, nicht nur Deutschlands, Israels und der USA zeigt, daß diese Historisierung keine Abschwächung von Bedeutung mit sich bringt (wie es im Histori-

kerstreit noch vermutet wurde), sondern im Gegenteil ein Wachstum an Präsenz dieser historisch gewordenen Vergangenheit.

Anmerkungen

- 1 Thomas Mann, Bruder Hitler. In: Politische Schriften und Reden. 3. Bd. Frankfurt am Main 1968, S. 53–58, zit. S. 55.
- 2 Max Imdahl, Giotto. Arena-Fresken. Ikonographie, Ikonologie, Ikonik. München 1980.
- 3 Vgl. Jörn Rüsen, Geschichte sehen. Zur ästhetischen Konstitution historischer Sinnbildung. In: Monika Flacke (Hrsg.): Auf der Suche nach dem verlorenen Staat. Die Kunst der Parteien und Massenorganisationen der DDR. Berlin 1994, S. 28–39.
- 4 Vgl. dazu Jörn Rüsen, Was heißt und zu welchem Ende studiert man Kulturwissenschaften? (Essener Universitätsreden, Heft 4). Essen 1999.
- 5 Zu Webers Bedeutung für das kulturwissenschaftliche Denken vgl. Friedrich Jaeger, Bürgerliche Modernisierungskrise und historische Sinnbildung. Kulturgeschichte bei Droysen, Burckhardt und Max Weber. (Bürgertum. Beiträge zur europäischen Gesellschaftsgeschichte, Bd. 5). Göttingen 1994.
- 6 Mann, op. cit., S. 55.
- 7 Vgl. Cathy Caruth, Unclaimed Experience. Trauma, Narrative, and History. Baltimore 1996; Elisabeth Bronfen, Birgit R. Erdle, Sigrid Weigel (Hrsg.), Trauma. Zwischen Psychoanalyse und kulturellem Deutungsmuster. Köln 1999.