



schwerpunkt
Wagner – Weill – Amerika

wagnerspectrum

Herausgegeben von:

Friederike Wißmann | Dieter Borchmeyer | Sven Friedrich | Hans-Joachim Hinrichsen | Arne Stollberg | Nicholas Vazsonyi

Heft 2 / 2020

verlag königshausen & neumann

wagnerspectrum

wagnerspectrum

Herausgegeben von

Friederike Wißmann (Hochschule für Musik und Theater Rostock),
Dieter Borchmeyer (Universität Heidelberg),
Sven Friedrich (Richard-Wagner-Stiftung / Nationalarchiv Bayreuth),
Hans-Joachim Hinrichsen (Universität Zürich),
Arne Stollberg (Humboldt-Universität zu Berlin),
Nicholas Vazsonyi (Clemson University, USA).

Wissenschaftlicher Beirat:

Udo Bermbach, Deutschland;
Yvonne Nilges, Deutschland; Werner Breig, Deutschland;
Hermann Danuser, Deutschland; Sieghart Döhring, Deutschland;
Saul Friedländer, Israel/USA; Thomas Grey, USA;
Ulrich Konrad, Deutschland; Gundula Kreuzer, USA;
Hannu Salmi, Finnland; Hans Rudolf Veget, USA;
Egon Voss, Deutschland.

Redaktion:

Friederike Wißmann, Fabian Bade
Redaktionelle Mitarbeit:
Christoph Bohm, Lena Sophie Engel, Gabriele Groll

wagnerspectrum

Heft 2 / 2020

16. Jahrgang

Schwerpunkt

Wagner – Weill – Amerika

Königshausen & Neumann

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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

© Verlag Königshausen & Neumann GmbH, Würzburg 2020

Gedruckt auf säurefreiem, alterungsbeständigem Papier

Umschlag: skh-softics / coverart

Umschlagabbildung: Richard Wagner, Großer Festmarsch zur Hundertjahrfeier der Unabhängigkeitserklärung, arr. von Theodore Thomas, Titelblatt

Alle Rechte vorbehalten

Dieses Werk, einschließlich aller seiner Teile, ist urheberrechtlich geschützt.

Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Printed in Germany

ISBN 978-3-8260-7101-0

ISSN 1614-9459

eISBN 978-3-8260-8122-4

www.koenigshausen-neumann.de

www.ebook.de

www.buchhandel.de

www.buchkatalog.de

Inhalt

Aufsätze zum Schwerpunkt

Wagner in Amerika. Teil II: Vom Ersten bis zum Zweiten Weltkrieg, 1917–1941 Hans Rudolf Vaget	13
„Parsifal kenne ich fast zu gut“ – Anmerkungen zu Kurt Weills Wagner-Sozialisation im deutschen Kaiserreich Wolfgang Rathert	45
“Wagner was a brass band man, anyway” – Wagnerismus, Amerikanismus und populäre Orientierung bei John Philip Sousa Tobias Faßhauer	65
„Im Geist des Kampfes und der Revolution“ – Wagner für ein jiddischsprachiges Publikum im Amerika des frühen zwanzigsten Jahrhunderts Daniela Smolov Levy	99
Epiphanie auf dem Highway: John Adams hört Wagner Gregor Herzfeld	121
Die <i>Meistersinger</i> auf New Yorks Straßen? Über eine ambivalente Beziehung Ulrich Fischer	147
<i>Götterdämmerung</i> in <i>Mahagonny</i> Giselher Schubert.....	173
Weill contra Wagner: Aspekte der Ambivalenz Stephen Hinton.....	197

Gespräch

- „Ich kann ja nicht sagen: Wir spielen mit halbem Orchester
und ich singe mit dem Rücken zum Publikum!“
Sebastian Stauss im Gespräch mit John Lundgren221

Aufsätze

- Die Legitimität des Exzentrischen – Wagner, Liszt und das Problem
musikalischer „Kühnheiten“
Arne Stollberg231
- Wagners Köchin – Erlebnisse in München 1864/65
Dirk Heißerer249
- Wagner-Wonnen. Zur Funktion von Richard Wagners Lieblingswort
,Wonne‘
Jochen Hörisch283
- Der *Ring des Nibelungen* als Bedrohte Ordnung
Mischa Meier301

Besprechungen

BÜCHER

- Udo Bermbach, *Die Entnazifizierung Richard Wagners.
Die Programmhefte der Bayreuther Festspiele 1951–1976*,
Berlin: Metzler 2020
Stephan Mösch333
- Heinz Irrgeher, *Josef „Angelo“ Neumann. Wagners vergessener Prophet*,
Leipzig: Leipziger Universitätsverlag 2020
Frank Piontek338

Worttonmelodie: Die Herausforderung, Wagner zu singen,
 hrsg. von Isolde Schmid-Reiter, (Schriften der Europäischen
 Musiktheater-Akademie, Bd. 13), Regensburg: Con Brio 2020
 Corinna Herr 341

Peter Uhrbach, *Wagners Werk und Wirkung im Deutschen Kaiserreich.
 Eine Dokumentation zeitgenössischer Leipziger Presseberichte vom Tode
 des Dichter-Komponisten bis zum Ende des Deutschen Kaiserreichs
 (1883–1918)*, (Leipziger Beiträge zur Wagner-Forschung, Bd. 8),
 hrsg. vom Richard-Wagner-Verband Leipzig, Beucha und Mark-
 kleeberg: Sax 2020
 Sven Friedrich 346

*Wagner – Weimar – Eisenach. Richard Wagner im Spannungsfeld
 von Kultur und Politik*, hrsg. von Helen Geyer, Kiril Georgiev und
 Stefan Alschner, (Musik und Klangkultur, Bd. 39), Bielefeld:
 transcript 2020
 Frank Piontek 350

Alexander Schmidt, *Die ideologische Rezeption der Judenfeindschaft
 Richard Wagners. Ursprung, Verlauf und Konsequenzen*,
 (Wissenschaftliche Beiträge, Reihe Politikwissenschaft, Bd. 73),
 Baden-Baden: Tectum Verlag 2017
 Udo Bermbach 354

CDs

Die Walküre. Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks;
 Sir Simon Rattle; BR Klassik 2019
 Sebastian Stauss 359

Das Rheingold. Deutsche Oper am Rhein, Duisburger
 Philharmoniker; Axel Kober; Avi 2020
 Christoph Bohm 361

DVDs

Der fliegende Holländer. Teatro del Maggio Musicale Fiorentino;
Orchestra e Coro del Maggio Musicale Fiorentino, Coro Ars Lyrica;
Fabio Luisi, Paul Curra; C Major 2019
Marie Luise Voß.....363

Tannhäuser. Chor und Orchester der Bayreuther Festspiele;
Valery Gergiev, Tobias Kratzer; Deutsche Grammophon 2019
Sebastian Stauss.....365

Zu den Autorinnen und Autoren369

Siglenverzeichnis

- GSD Richard Wagner, *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, Leipzig 1871–1883
- GSD² Richard Wagner, *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, Leipzig ²1887/88
- GSD-G Richard Wagner, *Gesammelte Schriften und Dichtungen in zehn Bänden*, hrsg., mit Einleitung, Anmerkungen und Registern versehen von Wolfgang Golther (Goldene Klassiker-Bibliothek), Berlin etc. [1914]
- SSD Richard Wagner, *Sämtliche Schriften und Dichtungen. Volks-Ausgabe*, Leipzig [1912–1914]
- DS Richard Wagner, *Dichtungen und Schriften. Jubiläumsausgabe in zehn Bänden*, hrsg. von Dieter Borchmeyer, Frankfurt am Main 1983
- GS Richard Wagner, *Gesammelte Schriften*, hrsg. von Julius Kapp, Leipzig 1914
- NTA Richard Wagner, *Neue Text-Ausgabe, chronologisch und vollständig*, hrsg. von Rüdiger Jacobs, Frankfurt am Main und Halle an der Saale 2013
- SB Richard Wagner, *Sämtliche Briefe*, hrsg. im Auftrage der Richard-Wagner-Stiftung Bayreuth von Gertrud Strobel und Werner Wolf [Bde. 1–5], von Hans-Joachim Bauer und Johannes Forner [Bde. 6–8], von Klaus Burmeister und Johannes Forner [Bd. 9], Leipzig 1967–2000. Ab Bd. 10: Neue Serie, hrsg. von Martin Dürerer bzw. Margret Jestremski bzw. Andreas Mielke, Wiesbaden etc. 1999ff.
- ML 1963 Richard Wagner, *Mein Leben. Erste authentische Veröffentlichung*. Vollständiger Text unter Zugrundelegung der im Richard-Wagner-Archiv Bayreuth aufbewahrten Diktatniederschrift, ergänzt durch Richard Wagners Annalen 1864 bis 1868 und eine Zeittafel für die Jahre 1869 bis 1883, vorgelegt und mit einem Nachwort von Martin Gregor-Dellin, München 1963
- ML Richard Wagner, *Mein Leben. Vollständige, kommentierte Ausgabe*. Unter Zugrundelegung der im Richard-Wagner-Archiv Bayreuth aufbewahrten Diktatniederschrift, ergänzt durch Richard Wagners Annalen 1864 bis 1868, hrsg. von

- Martin Gregor-Dellin, München 1976. Neuausgaben: München 1983, 1994
- OuD Richard Wagner, *Oper und Drama*, hrsg. und kommentiert von Klaus Kropfing (Reclams Universal-Bibliothek 8207), Stuttgart 1984
- JM Jens Malte Fischer, *Richard Wagners „Das Judentum in der Musik“. Eine kritische Dokumentation als Beitrag zur Geschichte des Antisemitismus*, Frankfurt am Main und Leipzig 2000
- JM 2015 Jens Malte Fischer, *Richard Wagners „Das Judentum in der Musik“. Eine kritische Dokumentation als Beitrag zur Geschichte des Antisemitismus* (Wagner in der Diskussion, Bd. 15), Würzburg 2015
- SDrO Richard Wagner, *Späte Schriften zur Dramaturgie der Oper*, ausgewählt und mit einem Nachwort hrsg. von Egon Voss (Reclams Universal-Bibliothek 5662), Stuttgart 1996
- BB Richard Wagner, *Das Braune Buch. Tagebuchaufzeichnungen 1865 bis 1882*. Erste vollständige Veröffentlichung nach dem Originalmanuskript Wagners in der Richard-Wagner-Gedenkstätte der Stadt Bayreuth, vorgelegt und kommentiert von Joachim Bergfeld, Zürich und Freiburg im Breisgau 1975. Druckidentische Taschenbuchausgabe: München und Zürich 1988 (Serie Piper 876)
- SW Richard Wagner, *Sämtliche Werke*, hrsg. im Auftrag der Gesellschaft zur Förderung der Richard-Wagner-Gesamtausgabe in Verbindung mit der Bayerischen Akademie der Schönen Künste, München, begründet von Carl Dahlhaus. Editionsleitung: Egon Voss, Mainz 1970ff.
- Rz Richard Wagner, *Rienzi, der Letzte der Tribunen*. [Textbuch]. Nach der Originalpartitur hrsg. von Egon Voss (Reclams Universal-Bibliothek 5645), Stuttgart 1983
- H Richard Wagner, *Der fliegende Holländer*. Textbuch mit Varianten der Partitur, hrsg. von Egon Voss (Reclams Universal-Bibliothek 18317), Stuttgart 2004
- T Richard Wagner, *Tannhäuser*. Textbuch der letzten Fassung mit Varianten der Partitur und der vorangehenden Fassungen, hrsg. von Egon Voss (Reclams Universal-Bibliothek 5636), Stuttgart 2001

- L Richard Wagner, *Lohengrin*. Textbuch mit Varianten der Partitur, hrsg. von Egon Voss (Reclams Universal-Bibliothek 5637), Stuttgart 2001
- R Richard Wagner, *Der Ring des Nibelungen*. Textbuch mit Varianten der Partitur, hrsg. und kommentiert von Egon Voss (Reclams Universal-Bibliothek 18628), Stuttgart 2009
- Rg Richard Wagner, *Das Rheingold*. Textbuch mit Varianten der Partitur, hrsg. von Egon Voss (Reclams Universal-Bibliothek 5641), Stuttgart 1999
- W Richard Wagner, *Die Walküre*. Textbuch mit Varianten der Partitur, hrsg. von Egon Voss (Reclams Universal-Bibliothek 5642), Stuttgart 1997
- Sf Richard Wagner, *Siegfried*. Textbuch mit Varianten der Partitur, hrsg. von Egon Voss (Reclams Universal-Bibliothek 5643), Stuttgart 1998
- G Richard Wagner, *Götterdämmerung*. Textbuch mit Varianten der Partitur, hrsg. von Egon Voss (Reclams Universal-Bibliothek 5644), Stuttgart 1997
- TuI Richard Wagner, *Tristan und Isolde*. Textbuch mit Varianten der Partitur, hrsg. von Egon Voss (Reclams Universal-Bibliothek 18272), Stuttgart 2003
- M Richard Wagner, *Die Meistersinger von Nürnberg*. Textbuch der Fassung der Uraufführung mit Varianten der Partitur, hrsg. von Egon Voss (Reclams Universal-Bibliothek 5639), Stuttgart 2002
- P Richard Wagner, *Parsifal*. Textbuch mit Varianten der Partitur, hrsg. von Egon Voss (Reclams Universal-Bibliothek 18362), Stuttgart 2005
- CT Cosima Wagner, *Die Tagebücher*, hrsg. und kommentiert von Martin Gregor-Dellin und Dietrich Mack, München und Zürich 1976/77
- WWV John Deathridge, Martin Geck und Egon Voss, *Verzeichnis der musikalischen Werke Richard Wagners und ihrer Quellen (Wagner-Werk-Verzeichnis)*. Erarbeitet im Rahmen der Richard-Wagner-Gesamtausgabe. Redaktionelle Mitarbeit: Isolde Vetter, Mainz etc. 1986

- WBV Werner Breig, Martin Dürrer und Andreas Mielke, *Chronologisches Verzeichnis der Briefe von Richard Wagner (Wagner-Briefe-Verzeichnis)*. Erstellt in Zusammenarbeit mit der Richard-Wagner-Gesamtausgabe. Redaktionelle Mitarbeit: Birgit Goede, Wiesbaden etc. 1998
- MGG2 *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*. Zweite, neubearbeitete Ausgabe, hrsg. von Ludwig Finscher, Kassel etc. 1994–2008

Aufsätze zum Schwerpunkt

Wagner in Amerika

Teil II: Vom Ersten bis zum Zweiten Weltkrieg, 1917–1941

Hans Rudolf Vaget

The “Great War” und seine Folgen

Der Erste Weltkrieg und vollends der Kriegseintritt der Vereinigten Staaten am 6. April 1917 lösten einen Erdrutsch aus, der alle Aspekte der deutsch-amerikanischen Beziehung in Mitleidenschaft zog, nicht zuletzt auch die Wahrnehmung Wagners. Für das deutsche kulturelle Erbe in Amerika insgesamt hatte der Krieg einen empfindlichen Verlust an Ansehen und Gewicht zur Folge. Deutschstämmige Amerikaner sahen sich genötigt, den deutschen Teil ihrer Identität aufzugeben oder durch Anpassung des Namens zu kaschieren und sich zu Amerikanern, ohne Bindestrich, zu wandeln. Für das Verständnis der sehr bewegten Geschichte der amerikanischen Wagner-Rezeption ist eine Kenntnis dieser tektonischen Gewichtsverschiebung unerlässlich.

Den äußeren Anlass für den Stimmungswandel, der schließlich zum Kriegseintritt Amerikas führte, lieferte die Versenkung eines britischen Passagierschiffs, der *RMS Lusitania*, am 7. Mai 1915 durch ein deutsches U-Boot. Unter den knapp 1200 Opfern waren 128 amerikanische Staatsangehörige. Dieser schwere Verlust an amerikanischem Leben hatte zur Folge, dass sich in dem anfangs neutralen Land sowohl in der Öffentlichkeit als auch im Kongress ein rapider Umschwung in der Einstellung zu Deutschland und den Deutschen vollzog. Nach weiteren militärischen Zwischenfällen stimmten Anfang April 1917 beide Kammern des Kongresses dem Kriegseintritt mit großen Mehrheiten zu. Präsident Wilsons blauäugiges Versprechen, dass es sich um einen “war to end all wars” handle, überzeugte das Volk und die Volksvertreter.

Der Tag, an dem Wilson den Kriegseintritt der USA verkündete, war der Karfreitag 1917. An dem Tag wurde in New York an der Metropolitan Opera, wie seit 1903 üblich, *Parsifal* gegeben. Als die Besucher jener denkwürdigen Matinee das Opernhaus an der Ecke Broadway/39. Straße verließen, schallte ihnen das Geschrei der Zeitungsverkäufer mit der neu-

ersten Meldung der amerikanischen Kriegserklärung entgegen. Der Krieg brachte in New York und anderswo die Musik Wagners zum Verstummen und bereitete den Deutsch-Amerikanern schweren Kollateralschaden auf gesellschaftlicher wie auf kultureller Ebene. Dieser Kausalzusammenhang von U-Boot-Krieg und Wagner-Boykott liefert den schlagenden Beweis dafür, dass die in den europäischen Ländern selbstverständliche Verquickung von Politik und Oper auch in dem demokratischen Amerika Geltung hatte.

Im Kalkül der deutschen Kriegsführung war der unbeschränkte U-Boot-Krieg ein vorrangiger Faktor. Seit Kriegsbeginn wurden die deutschen Häfen von der Royal Navy blockiert. Der U-Boot-Krieg im Atlantik sollte die Zufuhr kriegswichtiger Materialien aus Amerika unterbinden und so dazu beitragen, die Vormachtstellung Großbritanniens zu brechen. Aus deutscher Sicht, unter dem rein machtpolitischen Gesichtspunkt des Griffs nach der Weltmacht, war die kriegsrechtlich umstrittene Versenkung der *Lusitania* ein unerlässlicher Teil des Gesamtplans.

Um eine Vormachtstellung in den Vereinigten Staaten ging es auch auf dem Feld der Kultur, und zwar schon vor Kriegsausbruch. Dies lässt sich am Beispiel eines publizistischen Prestigeunternehmens zeigen, das der amerikanischen Öffentlichkeit die Bedeutung des deutschen kulturellen Erbes vor Augen führen und damit den Anspruch der Deutsch-Amerikaner auf Mitgestaltung des nationalen Lebens untermauern sollte. Die Rede ist von einer aufwendig produzierten 20-bändigen Dokumentation unter dem ebenso lakonischen wie anspruchsvollen Titel *The German Classics*.¹ Die Bände waren in Leder gebunden, reich illustriert und mit dem deutschen Reichsadler verziert. Verlegt wurden sie von einer eigens dafür geschaffenen "German Publishing Society", die nicht nur den prominenten Brauereibesitzer Adolphus Busch aus Milwaukee zu ihren Sponsoren zählte, sondern auch Kaiser Wilhelm II. Die Gesamtleitung des Unternehmens lag in den Händen von Kuno Francke, einem angesehenen Germanisten, der an der Harvard University in Boston lehrte. Es ist in diesem Zusammenhang nicht belanglos, dass der aus Kiel stammende Gelehrte ein Verehrer des Kaisers war und mit diesem auf freundschaftlichem Fuße stand.

¹ Vgl. die informative Monographie von Jeffrey L. Sammons, *Kuno Francke's Edition of The German Classics. A Critical and Historical Overview*, New York 2009; die folgenden Details nach Sammons.

Die drei ersten Bände waren Goethe und Schiller gewidmet. Doch obgleich der Untertitel versprach, "Masterpieces of German Literature" des 19. und 20. Jahrhunderts in englischer Übersetzung vorzulegen, beinhaltete der Begriff "German Classics" keineswegs nur „schöne“ Literatur. Die späteren Bände enthielten auch Texte von Philosophen, Naturwissenschaftlern, Militärs sowie Politikern wie Bismarck und Helmuth von Moltke, dem siegreichen Preußischen Stabschef im Krieg von 1870/71. Band 15 präsentierte, umrahmt von Texten Schopenhauers und Nietzsches, eine reichliche Auswahl aus Richard Wagners autobiographischen und theoretischen Schriften: *Kunst und Revolution*, *Das Kunstwerk der Zukunft*, *Mitteilung an meine Freunde* sowie Auszüge aus *Oper und Drama*, die Grabrede auf Carl Maria von Weber und Teile der Abhandlung über Beethoven. Dass dieser Band durch Reden Kaiser Wilhelms II. vervollständigt wurde, mag uns heute befremdlich vorkommen, bezeichnet aber sehr zutreffend das für das ganze Unternehmen charakteristische Junktum von Geist und Macht. Der Eindruck, dass die Auswahl der Texte als eine Demonstration deutscher Geistesmacht konzipiert war, war nicht von der Hand zu weisen.

Die *German Classics* wurden 1913 auf der Höhe des Wilhelminismus publiziert, ohne dass jemand hätte ahnen können, was für ein melancholisches Schicksal ihnen beschieden war. Der letzte Band erschien 1915, just zu dem Zeitpunkt, da die Stimmung im Land sich gegen Deutschland zu drehen begann. Das Echo auf die vor dem Krieg noch erschienenen Bände war freundlich und wohlwollend. Nach der *Lusitania*-Katastrophe jedoch wendete sich das Blatt. Auf einmal wurden die *German Classics* mit anderen Augen betrachtet – mit feindlichen und ablehnenden. Der Absatz brach zusammen; die German Publishing Society ging in Konkurs. Die Druckerei musste eingreifen, um zu verhindern, dass die unverkauften Bände nicht eingestampft wurden. Fortan fristeten die *German Classics* ihr Leben in den großen öffentlichen und akademischen Bibliotheken des Landes und schließlich in den Antiquariaten.

Der dramatische Stimmungsumschwung betraf jedoch keineswegs nur das kulturelle Erbe der Deutsch-Amerikaner, sondern auch ihre gesellschaftliche Stellung. Zwar kam es 1917 zu keiner offiziellen, staatlich verordneten Zwangsmaßnahme wie der Internierung und vierjährigen Quarantäne von 120 000 Amerikanern japanischer Herkunft, zu der sich die US-Regierung nach dem japanischen Angriff auf Pearl Harbor am 6. Dezember 1941 genötigt fühlte. Doch die Reaktionen von 1915 und 1917 waren in gewissem Sinn umfassender und vor allem nachhaltiger.

Hysterische Züge von Fremdenfeindlichkeit manifestierten sich bereits im Ersten Weltkrieg. Das patriotisch aufgeheizte Stichwort dazu kam von dem populären Altpräsidenten Theodore Roosevelt, der 1916 die Loyalität aller Bindestrich-Amerikaner (“hyphenated Americans”) in Frage stellte, in erster Linie natürlich die der Deutsch-Amerikaner. Dadurch wurde auch ihrer gesellschaftlichen Diskriminierung Vorschub geleistet. Das Justizministerium erstellte eine Liste von 480 000 “aliens” deutscher Abstammung; 4000 von ihnen wurden 1917 in Haft genommen. Dabei kam es vereinzelt zu Gewalttaten. Deutsch als Verkehrssprache wurde aus Schulen und Kirchen verbannt; deutschsprachige Zeitungen, von denen es 1910 mehr als fünfhundert gab, mussten ihr Erscheinen einstellen. Zahllose deutsche Orts- und Straßennamen wurden umbenannt, was nicht unwesentlich dazu beitrug, das deutsche Erbe in Amerika der absichtlichen Nicht-Erinnerung preiszugeben.

Ein besonders erhellendes Beispiel liefert die Biographie des Germanisten Hermann J. Weigand. Aus Philadelphia gebürtig, einer Hochburg der deutsch-amerikanischen Symbiose, verlor der 1892 geborene Jungakademiker 1917 seine Anstellung an der University of Michigan. Er musste versuchen, sich als Feinmechaniker durchzuschlagen – vergeblich, denn angesichts seines deutschen Namens blieben ihm einige Jahre lang alle Türen verschlossen. Umso bemerkenswerter, dass Weigand in die Spur seiner akademischen Karriere zurückfand und schließlich aufgrund seines jahrzehntelangen Wirkens an der Yale University weithin als “the most prestigious of American-born Germanists” galt.² Gleichwohl nahm Weigand später kein Blatt vor den Mund und gab zu Protokoll, dass seine Erfahrung zeige: “second generation Americans of German ancestry are on the whole classified as second-class Americans.”³ Hermann J. Weigand veröffentlichte 1933 eine wegweisende Studie zu Thomas Manns *Der Zauberberg*⁴ – ein Buch, das dem deutschen Nobelpreisträger unter den literarisch interessierten Amerikanern einen kräftigen Reputationschub bescherte, der ihm in den Jahren seines Exils in Amerika zugute kam.

² Nachruf von Jeffrey L. Sammons, In Memoriam: Hermann J. Weigand (1892–1985), in: *The German Quarterly* 59 (1986), H. 1, S. 177–179.

³ Siehe Klaus W. Jonas, Thomas Mann, Hermann J. Weigand und die Yale University. Versuch einer Dokumentation, in: *Philobiblon* 38 (1994), S. 97–147; 217–232, 99.

⁴ Hermann J. Weigand, *Thomas Mann’s Novel Der Zauberberg: A Study*, New York 1933, 21964.

Die Rede von der deutsch-amerikanischen Symbiose ist im Übrigen keine sentimentale Floskel; der Begriff ist in der einschlägigen Fachliteratur eingebürgert.⁵ An ihrem Anfang im frühen 19. Jahrhundert stand die heftige, intellektuelle Liebesaffäre mit Goethe und der Goethezeit vonseiten der amerikanischen Transzendentalisten um Ralph Waldo Emerson und Margaret Fuller. Das große Interesse an der deutschen Kultur blieb nicht auf die Intellektuellen von Boston und der Harvard-Universität beschränkt. Von Neuengland breitete es sich landeinwärts aus und zeitigte allenthalben in den Städten mit starker deutscher Präsenz eine Blütezeit der interkulturellen Symbiose, deren Spuren, wenn auch verblasst, noch heute zu erkennen sind.

Die Zentren der deutsch-amerikanischen Kultur an der Ostküste waren New York, Philadelphia und Baltimore, im Mittleren Westen Chicago, Milwaukee, Cincinnati und St. Louis. Nicht von ungefähr entwickelte sich in diesen Städten ein reges Musikleben. Das schlagendste Beispiel dafür ist in dem Wagner-Fieber zu erblicken, das Anton Seidl Ende des 19. Jahrhunderts in New York an der Metropolitan Opera entfacht hatte.⁶ Für die genannten Städte gilt der Befund, den Joseph Horowitz in seiner Betrachtung des Aufstiegs und Falls der klassischen Musik eindrucksvoll beschrieben hat: "America's musical high culture was essentially a German import."⁷ Das deutsche Repertoire dominierte die Programmgestaltung, deutsche Musiker saßen in allen Orchestern, und in den Orchesterproben wurde überwiegend Deutsch gesprochen.

Diese Dominanz der deutschen Musik im Musikleben Amerikas sollte 1917 mit einem Mal gebrochen werden. Sehr aufschlussreich ist in diesem Zusammenhang das Verhalten des Boston Symphony Orchestra, das 1881 von Henry Higginson gegründet worden war, einem gebildeten Finanzier, den ein zweijähriger Aufenthalt in Wien zu einem passionierten Musikliebhaber gemacht hatte. Der erste Leiter des Orchesters war der 1850 in Breslau geborene und als Sänger ausgebildete Georg Henschel. Das Programm seines Inauguralkonzerts war ein rein deutsches: Beethoven, Gluck, Haydn, Schubert, Bruch, Weber.

⁵ Vgl. *America and the Germans. An Assessment of a Three-Hundred-Year History*, hrsg. von Frank Trommler und Joseph Mc Veigh, 2 Bde., Philadelphia 1985.

⁶ Vgl. dazu Hans R. Vaget, Wagner in Amerika. Stationen einer alternativen Wirkungsgeschichte. Teil I: 1885–1917, in: *wagnerspectrum* 9 (2013), H. 2, S. 81–99.

⁷ Joseph Horowitz, *Classical Music in America. A History of its Rise and Fall*, New York und London 2005, S. 266.

Weitere deutsche Dirigenten folgten, darunter Wilhelm Gericke und Artur Nikisch. Seit 1912 lag die musikalische Leitung des BSO in den Händen von Karl Muck, der zuvor schon, von 1906 bis 1908, von der Preußischen Hofoper gekommen war und mit kaiserlicher Permission in Boston dirigiert hatte. Nach Ausbruch des Krieges sah sich Muck wegen angeblicher Spionagetätigkeit für das deutsche Reich einer germanophoben Hetzkampagne ausgesetzt, die zu dem notorischen „Muck scandal“ führte.⁸ Am 22. März 1918, unmittelbar nach einer Orchesterprobe zu Bachs *Matthäus-Passion*, wurde er in Haft genommen. Nach weiteren „Enthüllungen“ erotischen Charakters wurde er schließlich in ein Straflager in Georgia gebracht. Dort traf er seinen österreichischen Kollegen vom Cincinnati Symphony Orchestra, Ernst Kunwald, der 1912 die Nachfolge Leopold Stokowskis angetreten hatte. Kunwald war von einer patriotischen und unverhohlenen rassistischen Frauenvereinigung, den Daughters of the American Revolution, der „disloyalty“ bezichtigt und denunziert worden.⁹

Das hundertköpfige Bostoner Eliteorchester, hoch geschätzt von Gustav Mahler und Richard Strauss, war der Stolz der traditionsbewussten Metropole Neuenglands. Musiker verschiedener Nationalitäten saßen im Orchester; das deutsche Kontingent war das dominante. Muck hatte 27 deutsche und acht österreichische Musiker nach Boston geholt. Die meisten der 50 amerikanischen Orchestermitglieder waren jüngst eingebürgerte Europäer; darunter wiederum ein starker deutscher Anteil. Sehr zu Recht durfte das BSO als ein „quintessentially German“ Orchester angesehen werden.¹⁰ Von den in Deutschland geborenen Musikern wurden nach dem Kriegseintritt der USA 18 Musiker interniert und verloren ihren Job.

Die Vorgänge in Boston lassen besonders klar erkennen, worum es letztlich ging: um die ethnische Säuberung einer repräsentativen Kultureinrichtung. Mit der Ankunft von Pierre Monteux, der seit 1917 das französische Repertoire der Metropolitan Opera betreut hatte, kam in Boston eine Entwicklung in Gang, die in den Augen der Fachwelt und des Publikums dem vormals „deutschen“ Klangkörper nach und nach eine französische Physiognomie verlieh. Betrug der Anteil an Werken franzö-

⁸ Siehe Melissa D. Burrage, *The Karl Muck Scandal. Classical Music and Xenophobia in World War I America*, Rochester (NY) 2019, S. 218–249.

⁹ Horowitz, *Classical Music*, S. 267.

¹⁰ Joseph Horowitz, *Moral Fire. Musical Portraits from America's Fin de Siècle*, Berkeley (CA) 2012, S. 68.

sischer Herkunft in der Saison 1916/17 lediglich 12 Prozent, so waren es bereits in der darauffolgenden Saison 46,5 Prozent.¹¹

In New York, an der Metropolitan Opera, die damals unter der Leitung von Giulio Gatti-Casazza stand, nahm die Säuberung einen nicht weniger signalhaften Gang als in Boston. Sechs deutsche Ensemblemitglieder wurden entlassen, darunter Johanna Gadski, die unter Gustav Mahler und Arturo Toscanini im Wechsel mit Olive Fremstad die hochdramatischen Wagner-Rollen gesungen hatte. Auch die Metropolitan Opera folgte dem landesweiten anti-deutschen Stimmungsumschwung; sie hielt es für angebracht, Wagner von der Bühne des Hauses zu verbannen. Es war eine schmerzliche Entscheidung, waren doch die Werke Wagners seit den "German seasons" unter Seidl der renommierteste Teil ihres Programms – und nicht zu vergessen: auch der einträglichste. Henry Krehbiel, der Altmeister der New Yorker Musikkritik, nannte die Entscheidung "philistine."¹²

Wagners Comeback: Die Zwischenkriegszeit

Der Begriff Zwischenkriegszeit ist in der zünftigen Historiographie ein Notnagel, der zur Erhellung der zwei Dekaden von 1918 bis 1939 eigentlich wenig beiträgt. Anders stellt es sich in der Rezeptionsgeschichte Wagners in Amerika dar. Für diese ist eine solche Einteilung durchaus angebracht, denn der Erste Weltkrieg setzte eine markante Zäsur, während der Zweite Weltkrieg, der von einem bekennenden Wagnerianer geplant, vorbereitet und ins Werk gesetzt wurde, in Sachen Wagner ein Umdenken auslöste, dessen Nachwirkung in Amerika wie auch in Deutschland bis heute zu spüren ist. Den dramatischen Anstoß zu diesem Umdenken gab, wie zu zeigen sein wird, ein junger Historiker mit deutschen Wurzeln: Peter Viereck.

Die letzte Wagner-Aufführung an der Metropolitan Opera vor dem Boykott war am 13. April 1917 *Tristan und Isolde*.¹³ Die Verbannung Wagners von der Bühne der Metropolitan Opera dauerte knapp drei Jahre. Am 19. Februar 1920 kehrte Wagner mit *Parsifal* zurück. Lediglich zwei

¹¹ Horowitz, *Classical Music*, S. 268.

¹² Horowitz, *Moral Fire*, S. 121.

¹³ Diese und die folgenden Einzelheiten zur Geschichte der Metropolitan Opera nach: *Metropolitan Opera Annals. A Chronicle of Artists and Performances*, zusammengestellt von William H. Seltsam, New York 1947. Künftig: MOA.

Künstler aus dem *Parsifal* von 1917, beide hoch angesehen, standen drei Jahre später wieder auf der Bühne: der amerikanische Bassbariton Clarence Whitehill in der Rolle des Amfortas sowie die rumänische Altistin (später Sopranistin) Margarete Matzenauer in der Rolle der Kundry. Für Kontinuität im Orchestergraben sorgte darüber hinaus Artur Bodanzky, der 1915 nach dem Weggang von Alfred Hertz nach San Francisco dessen Nachfolger geworden war.

Artur Bodanzky (1877–1939) stammte aus Wien. Er assistierte Mahler an der Hofoper über zwei Jahre lang und wurde nach wichtigen Stationen in Berlin, Prag und Mannheim von Ferruccio Busoni an die Met empfohlen.¹⁴ Bodanzky war ein Vierteljahrhundert lang für das deutsche Programm zuständig und stand insgesamt 1087 Mal am Pult, darunter nahezu bei allen Wagner-Aufführungen. Seine Dirigate sind reichlich und gut dokumentiert, denn ihm standen in den dreißiger Jahren viele der hervorragendsten Wagner-Sänger seiner Zeit zur Verfügung. Diese Mitschnitte weisen Bodanzky als einen Dirigenten aus, der dynamische Tempi bevorzugte und die Sänger einfühlsam begleitete. Seine Lehrjahre unter Mahler und an wichtigen deutschen Bühnen verbürgten ein hohes Maß an Kontinuität der Wagner-Pflege, die sich ein weiteres Mal als unverzichtbar für das Überleben der Met erweisen sollte.

Die Schwierigkeiten des Neuanfangs, vor denen die Met 1919 stand, waren beträchtlich; sie waren ökonomischer und personeller Natur. In den Spielzeiten 1915/16 und 1916/17 wurde Wagner jeweils 31 Mal gegeben, verteilt auf acht der zehn Werke des Bayreuther Kanons. Das sind von insgesamt 122 Vorstellungen pro Spielzeit jeweils etwa ein Viertel. Nach dem dreijährigen Boykott gewannen die Opern Wagners ihre alte Vorrangstellung erst langsam wieder zurück. In der Spielzeit 1919/20 stand lediglich *Parsifal* auf dem Programm, fünf Mal – ein Werk, das sich in New York einer historisch begründeten Sonderstellung erfreute. In den beiden darauffolgenden Spielzeiten stieg die Anzahl der Wagner-Aufführungen auf 16 und 19, beschränkt auf die bewährten Zugpferde *Lohengrin*, *Tristan* und *Parsifal*, ab 1921/22 auch wieder *Die Walküre*.

Bezeichnend für das veränderte kulturelle Klima Amerikas war die Einführung englischer Fassungen der Wagner'schen Opern. Offenbar fürchtete man, dass patriotisch erhitzte Gemüter an der Sprache des Kriegsgegners Anstoß nehmen könnten, "because the ears of loyal Americans still shudder at the sound of the Teutonic tongue." Dies die Erklä-

¹⁴ Horowitz, *Classical Music*, S. 278; ders., Remembering Artur Bodanzky, in: *The Wagner Journal* 8.2 (2014), S. 59–62.

rung des Musikreferenten der *New York Sun*, William Henderson.¹⁵ *Parsifal* wurde 1920 erstmals auf Englisch gegeben; Henry Krehbiel lieferte zu diesem Anlass die Übersetzung. In den nächsten Jahren wurden auch *Lohengrin* und *Tristan* in englischen Fassungen gespielt. Erst schrittweise kehrte man zur Originalsprache zurück. Die Konzession an die vermeintlichen Empfindlichkeiten des Met-Publikums wurde nicht von allen gebilligt. Henderson – unter den New Yorker Musikkritikern der kritische Sparringspartner Krehbiels – meinte: “Translated opera did not receive a triumphant vindication by yesterday’s performance” und befand: “It must be confessed that it was easier to understand the text of *Parsifal* when it was sung in German.”¹⁶ Ein Gutteil der Schwierigkeit mag darauf zurückzuführen sein, dass die Künstler ihre Partien in der Sprache Wagners gelernt hatten und die Umstellung auf eine andere Sprache allerlei Probleme aufwarf.

Der Börsenkrach von 1929 und in seinem Gefolge die Weltwirtschaftskrise, von der die Vereinigten Staaten besonders hart betroffen waren, zog alle Kultureinrichtungen in Mitleidenschaft, auch die Met. Es zeigt sich jedoch, dass ihr Wagner-Angebot eigentlich nicht davon betroffen war. Wagner-Aufführungen versprachen ein volles Haus, vor allem wenn herausragende Sänger zur Verfügung standen. Und das war in hohem Maß der Fall. Neben den bewährten Kräften des Wagner-Fachs wie Margarete Matzenauer, Florence Easton, Johannes Sembach und Clarence Whitehill stand der Met nach und nach die Elite der europäischen Sänger zur Verfügung, für die der hohe Kurswert der amerikanischen Währung eine nicht zu unterschätzende Anziehungskraft ausübte.

So konnten von Jahr zu Jahr mehr Ausnahmesänger gewonnen werden – Künstler, die im Wagner-Fach noch heute Klang und Namen haben. Maria Jeritza, in Mähren geboren und die prima donna assoluta in Wien, gab ihren Einstand an der Met als Marietta in Erich Wolfgang Korngolds *Die tote Stadt* am 19. November 1921. Sie sang im *Tannhäuser* die Elisabeth, im *Lohengrin* Elsa und in der *Walküre* Sieglinde. Elisabeth Rethberg, aus Sachsen stammend und in Dresden groß geworden, debütierte als Sieglinde und war sodann als Elsa und Eva in den *Meistersingern* zu hören. Beide besaßen enorme Starpower, Jeritza mit ihrer temperamentvollen Bühnenpräsenz, Rethberg mit ihrer makellosen Stimme.

¹⁵ William Henderson, in: MOA, S. 351.

¹⁶ Ebenda.

Friedrich Schorr war im Wagner-Fach der führende Bass-Bariton jener Jahre. Er gastierte 1924 zum ersten Mal in New York, und zwar am Manhattan Opera House, wo Gatti-Casazza ihn hörte und für die nächste Saison verpflichtete. Schorr gehörte 18 Jahre lang zum Ensemble der Met und gestaltete alle Wagner-Rollen in seinem Stimmfach. Er verließ die Berliner Staatsoper bereits 1931 und emigrierte nach New York. Ob er von Hitlers Ingrimme gegen ihn bei den Bayreuther Festspielen von 1925 wusste, ist nicht bekannt. Hitler drückte gegenüber Winifred Wagner seinen Unmut darüber aus, dass er das Festspielhaus als „entheilig“ empfinde, solange ein „Nagod“ (sprich: Jude) hier den germanischen Gott Wotan singe.¹⁷

Ein Jahr nach Schorrs Engagement an der Met trat Lauritz Melchior in New York auf, der dänische Heldentenor sans pareil; er blieb der Met bis 1947 treu. In jenen Jahren gesellte sich eine Reihe weiterer, heute legendärer Sänger zu Schorr und Melchior. Der tiefe Bass Michael Bohnen kam bereits 1922 nach New York. Maria Müller debütierte 1924/25 als Sieglinde und kehrte in zehn Spielzeiten an den Broadway zurück. In der Spielzeit 1926/27 wurde der vielseitige Heldentenor Walter Kirchhoff an die Met geholt und blieb vier Jahre. Max Lorenz sang an der Met *Lohengrin*, *Walter von Stoltzing* sowie *Siegfried* in der Saison 1931/32. Von 1932 bis 1934 gab Frida Leider an der Met ihre Paraderollen *Isolde* und *Brünnhilde* sowie *Kundry*. Lotte Lehmann debütierte am 11. Januar 1934 in der Rolle der *Sieglinde* und blieb dem Haus bis 1946 verbunden. Gleichzeitig mit Lehmann kam Emanuel List, der große, vielfach einsetzbare Bass, der bis 1950 blieb.

Vor dem Hintergrund dieser Regenerationsepoche der Metropolitan Opera, die unverhohlen auf Starkult setzte, ist die große Bedeutung einer medientechnischen Neuerung zu bewerten, mit der ein neues Kapitel in der Popularisierung der Oper in Amerika aufgeschlagen wurde. Zu Weihnachten 1931 wurde zum ersten Mal eine ganze Opernaufführung live aus der Metropolitan Opera von der National Broadcasting Corporation übertragen. Den Anfang machte Engelbert Humperdincks *Hänsel und Gretel*. Die erste Wagner-Oper war am 9. Januar 1932 *Lohengrin* mit Maria Müller und Max Lorenz. Seither waren die Matinee-Vorstellungen jeden Samstag der Met-Spielzeit im Radio zu hören – eine Einrichtung, die sich ohne Unterbrechung bis heute erhalten hat. Jede Oper wurde

¹⁷ Vgl. Brigitte Hamann, *Winifred Wagner oder Hitlers Bayreuth*, München 2002, S. 160.

kenntnisreich und unpräntiös von Milton Cross eingeführt, einem erfahrenen Radiomann, der diese Aufgabe vier Jahrzehnte lang versah.¹⁸

An dieser Stelle lohnt es sich, einen vergleichenden Blick auf die Bayreuther Festspiele zu werfen, um die enorme Bedeutung der Radioübertragungen aus der Met für das Musikleben Amerikas zu ermessen. Auch in Bayreuth hielt 1931 der Rundfunk Einzug. Die erste Übertragung aus dem Festpielhaus war *Tristan und Isolde* unter der Leitung von Wilhelm Furtwängler.¹⁹ Wie Oswald Georg Bauer berichtet, waren nicht weniger als 200 ausländische Sender hinzugeschaltet.²⁰ Da 1932 die Festspiele ausgesetzt wurden, konnte der Rundfunk jedoch erst 1933 wieder aus Bayreuth senden. Da stand das Medium Rundfunk bereits unter der Kontrolle von Joseph Goebbels.

Für die Bayreuther Festspiele war die Rundfunkübertragung in alle Welt eine Prestigeangelegenheit und eine neue Form der Werbung in eigener Sache, denn die internationale Zusammensetzung des Publikums war unter der in England geborenen Winifred Wagner ein wichtiger Faktor im Kalkül der Festspielleitung. Allerdings fand das Eindringen der Technik in Wagners Festspielhaus – an „heiliger Stelle“ also – in der deutschen Presse ein sehr geteiltes Echo. Für die einen war es schlicht ein Sakrileg, für die anderen ein weiteres Zeichen der fortschreitenden „Veramerikanisierung“ der Festspiele.²¹

Selbstverständlich waren solche technikfeindlichen Töne in Amerika nicht zu hören. Die Nutzung der Technik wurde aufgrund ihrer erzieherischen Möglichkeiten begrüßt. In der Tat, die samstäglichen Übertragungen aus der Met trugen viel dazu bei, das Medium Oper geradezu pionierhaft über den großen nordamerikanischen Kontinent zu verbreiten. Nahezu alle bedeutenden Sänger amerikanischer Herkunft der jüngeren Generation, deren Präsenz auf den Bühnen der Welt heute unübersehbar ist, gestehen, dass ihnen die Übertragungen aus der Met ihre erste Berührung mit der Kunstform Oper vermittelten.

Die Zusammenarbeit mit NBC und Milton Cross war für die Metropolitan Opera in doppelter Hinsicht ein Gewinn. Zum einen: es floss Geld in die Kasse des permanent geldhungrigen, weil den Starkult pfle-

¹⁸ Siehe das Kapitel Milton Cross in John Dizikes, *Opera in America. A Cultural History*, New Haven und London 1993, S. 474–481.

¹⁹ Die Sänger: Nanny Larsen-Todsen, Gotthelf Pistor, Rudolf Bockelmann, Anny Helm, Josef von Manowarda.

²⁰ Oswald Georg Bauer, *Die Geschichte der Bayreuther Festspiele*, 2 Bde., Berlin 2016, Bd. 1, S. 482.

²¹ Ebenda.

genden Hauses. Zum anderen: durch das Radio wurden die Stars über New York hinaus zu sogenannten “household names”, die auch den nicht eingefleischten Opern-Fans in Nebraska oder Minnesota geläufig waren. Unter Musikfreunden gewöhnte man sich während der Spielzeit der Met bald daran, den Samstag für die Oper frei zu halten. So hielt es übrigens auch Thomas Mann. Er kam Herbst 1938 nach Princeton, New Jersey, lebte drei Jahre dort und weitere elf Jahre in Los Angeles. Als der große Musikliebhaber, der er war, versäumte er es selten, in die samstäglichen Opernübertragungen aus der Met wenigstens hinein zu hören.

Mit der Ankunft der norwegischen Sopranistin Kirsten Flagstad gewann die Met ihre größte Attraktion. Sie debütierte am 2. Februar 1935 in der Rolle der Sieglinde und erzielte mit ihrer jugendlichen Erscheinung (trotz ihrer mittlerweile vierzig Jahre), vor allem jedoch mit ihrer mühelos produzierten, voluminösen, auch noch in den Spitzentönen aufblühenden Stimme einen sensationellen Erfolg nach dem anderen. Die New Yorker Musikkritik war hingerissen. Lawrence Gilman in der *New York Herald Tribune* schwärmte: “The voice itself is both lovely and puissant. In its deeper register it is movingly warm and rich and expressive, and yesterday it recalled to wistful Wagnerites the irrecoverable magic of Olive Fremsted, the immortal.”²² In der *New York Times* gab Olin Downes zu Protokoll: “No Sieglinde of the past ten years has made such an impression here, by her voice, stage business, her intelligence and dramatic sincerity, and by her evident knowledge of Wagner.”²³ Mit der Ankunft Flagstads erhielt das zunächst schleppende Comeback Wagners an der Met seinen entscheidenden Schub.

In den folgenden Jahren sangen Flagstad und Melchior die Titelpartien in *Tristan und Isolde* und machten gerade dieses Werk, wie dreißig Jahre zuvor schon Gustav Mahler und Arturo Toscanini, zum künstlerischen Aushängeschild des Hauses. Am 21. Dezember 1939 besuchte Thomas Mann eine jener legendären *Tristan*-Aufführungen. Er hatte jedoch Pech, denn just an dem Tag war Melchior indisponiert und „stimmlos“. Seine Eindrücke: „Die Flagstad tüchtig, Kurwenal [Julius Huehn] schwach. Nüchterne Aufführung in dem Riesenhaue.“ Der Grund für seine Enttäuschung mag daran gelegen haben, dass er an dem Dirigat Erich Leinsdorfs, der nach dem Tod Bodanzkys auf zwei Jahre an die Met

²² Lawrence Gilman, MOA, S. 586.

²³ Olin Downes, MOA, S. 587.

geholt wurde, keinen Gefallen fand: „Die wundervolle Musik in lauter und trockener Deutlichkeit.“²⁴

Das Flagstad/Melchior-Phänomen im Verbund mit den Radio-Übertragungen zeitigte einen kulturgeschichtlich bemerkenswerten Effekt. Wie in dem Gilded Age vor der Jahrhundertwende wurde Wagner wieder salonfähig und sogar populär. Es gehörte sich, Flagstad und Melchior gehört zu haben. Der erfolgreiche Starkult sowie die mediale Privilegierung der Performanz vor der Reflexion auf die Werksubstanz taten nicht nur dem stets prekären Haushalt der Metropolitan Opera gut, sondern zeitigten auch ein höheres Bewusstsein von dem Kunstcharakter der Oper. Davon profitierte vor allem das Ansehen Wagners. „Wagnerian music drama“, so John Dizikes in seiner Kulturgeschichte der Oper in Amerika, „led the way“ in der Wandlung der 1883 von Plutokraten geschaffenen, alten Met zu einem „different kind of opera house [...] one where art mattered more than money.“²⁵

Diese ruhmreiche Epoche der Met bekam durch die späte Verpflichtung zweier Ausnahmekünstler gerade im Wagner-Fach weitere Glanzlichter: Alexander Kipnis und Helen Traubel. Der aus der Ukraine stammende Bass war in Berlin, Bayreuth und Wien ein unübertroffener Gurnemann. Kipnis debütierte in dieser Rolle an der Met am 5. Januar 1940 und avancierte damit sogleich in die vorderste Reihe der Wagner-Granden des Hauses. Helen Traubel, der ob ihrer Stimmgewalt ein großer Ruf vorausging, trat zuerst am 28. Dezember 1939 in der Rolle der Sieglinde auf – eine Rolle, die sie sich für ihren Einstand an der Met als Wagner-Sängerin ausbedungen hatte. Ihre Partner waren Flagstad, Melchior und List! Sie war die erste in Amerika geborene und ausgebildete Wagner-Sängerin an der Met. Als Flagstad 1941 nach Norwegen zurückkehrte, trat Traubel in ihre Fußstapfen und war fortan der zugkräftigste Star der Met im Wagner-Fach. Traubel war die Tochter einer deutschstämmigen Apothekerfamilie in St. Louis und wuchs zweisprachig auf. Ihre glanzvolle, wenn auch relativ kurze Karriere an der Met von 1937 bis 1953 – sie trat später in Musicals, Radio, Fernsehen, Filmen und sogar in einem Nachtclub auf – unterstreicht noch einmal die hohe Bedeutung des deutsch-amerikanischen Erbes für das Musikleben Amerikas und die Sonderstellung Wagners.

²⁴ Thomas Mann, *Tagebücher 1937–1939*, hrsg. von Peter de Mendelssohn, Frankfurt am Main 1980, S. 512f.

²⁵ Dizikes, *Opera in America*, S. 447.

Ein Nachhall der starken medialen Präsenz Wagners in den späten dreißiger Jahren ist auf der Ebene der Popkultur in einem "Bugs Bunny"-Zeichentrickfilm der Warner Brothers Studios zu erblicken, der 1957 unter dem Titel "What's Opera, Doc?" in amerikanischen Kinos vor dem Hauptfilm gezeigt wurde. Zu den lustigsten Gags des "cartoons" können Wagner-Parodien gezählt werden. Für die Mehrzahl der amerikanischen Kinogänger war "What's Opera, Doc" die erste Berührung mit Wagner.

Zur Wagner-Literatur der Zwischenkriegsjahre

Angesichts des veritablen Wagner-Booms der späten 1930er Jahre fällt es auf, dass er von keiner seriösen Wagner-Diskussion begleitet war, im Unterschied zu der Ära Seidl, als Henry Krehbiel und Henry Finck als Streiter für die Sache Wagners auf den Plan traten. Das Feld der Wagner-Literatur war „öd und leer“ wie das Meer im dritten Akt des *Tristan*. In den Jahren vor der von Peter Viereck angestoßenen Diskussion ist keine ernst zu nehmende Arbeit zu verzeichnen, die Wagners Werke problematisiert hätte, sei es unter ästhetischen, politischen oder auch moralischen Gesichtspunkten. Die Annalen der Metropolitan Opera weisen auch keine innovative Inszenierung einer Wagner-Oper auf, die neue Aspekte erschlossen hätte, vergleichbar etwa dem Modernitätsschub durch die berühmte Inszenierung des *Fliegenden Holländer* von Jürgen Fehling und Ewald Dülberg 1929 an der Berliner Krolloper.²⁶ Auch in der zeitgenössischen Belletristik hat der Wagner-Boom der dreißiger Jahre keine nennenswerten Spuren hinterlassen – nichts, was sich entfernt mit der Thematisierung Wagners im Werk Willa Cathers oder T.S. Eliots vergleichen ließe.²⁷

Für diesen Mangel an Interesse in der kritischen wie in der schönen Literatur gibt es eine naheliegende Erklärung. Wenn von Wagner die Rede war, so galt die Aufmerksamkeit des musikalisch interessierten Publikums den Sängern, d.h. den Stars der Met und der beiden anderen großen Opernhäuser in Chicago und San Francisco. Die Werke selbst blieben unhinterfragt. Ihr idealistischer, moralisch erbaulicher Charakter, der in den Deutungen eines Krehbiel, Finck und anderer Autoren im ersten

²⁶ Vgl. dazu die Rekonstruktion und eingehende Würdigung von Tash Saddiqui, *Flying the Republican Colours: The 1929 Krolloper Production of Der fliegende Holländer*, in: *The Wagner Journal* 6.1 (2012), S. 15–34.

²⁷ Zu Willa Cather und T.S. Eliot vgl. *Veget, Wagner in Amerika*, S. 81–100.

Stadium der Wagner-Rezeption hervorgekehrt wurde, galt als ausgemacht und unproblematisch. Was zählte, war in erster Linie nicht die Substanz der Werke, sondern die Performanz der ausübenden Künstler.

Ein nennenswertes Ereignis auf dem Feld der Wagner-Literatur in der Zwischenkriegszeit war das Erscheinen der großen Biographie aus der Feder Ernest Newmans, *The Life of Richard Wagner*, ein Monumentalwerk in vier Bänden, die nacheinander 1933, 1937, 1941 und 1947 vorgelegt wurden. Newman war nach seinen Anfängen in Liverpool, Manchester und Birmingham seit 1921 der Musikkolumnist der *Sunday Times* in London.²⁸ Er war aber auch bestens vertraut mit der Wagner-Szene in Bayreuth und in New York, wo er 1923 ein Gastrezensent der *New York Evening Post* war. In seiner heute noch lesenswerten Biographie meldete sich ein von Bayreuth und dem deutschen Wagner-Kult unabhängiger, kritischer Geist zu Wort, der den Boden bereitete für eine Neubetrachtung der wohl wirkungsmächtigsten Gestalt des 19. Jahrhunderts.

Die Grundsätze seiner biographischen Methode hat Newman im Vorwort zum ersten Band dargelegt. Da immer wieder neue Dokumente aufgefunden werden und unser Wissenstand zu Wagner stets im Fluss ist, dürfe kein Biograph so tun, als besitze er die Wahrheit – “the final truth.” Der Biograph habe lediglich darauf zu achten, dass alle seine Aussagen und Schlüsse nicht etwa auf einer Auswahl, sondern auf der Gesamtheit der ihm zur Verfügung stehenden dokumentarischen Evidenz beruhen. Dies impliziert eine prinzipielle Kritik an dem in Bayreuth praktizierten, üblen Spiel mit der Kontrolle des Informationsflusses und der Auswahl, wenn nicht gar Fälschung von Dokumenten. Ebenso unabdingbar ist für Newman, dass der Biograph den musikalischen, ökonomischen und gesellschaftlichen Kontext, in den sich Wagner gestellt sah, in größtmöglicher Dichte rekonstruiert. Dabei sei es wichtiger, genaue Rechenschaft über Wagners Finanzen abzulegen als über die Frauen in Wagners Leben, denn die Kenntnis seiner ökonomischen Situation “may not be as piquant as the other, but it is decidedly more vital.” Selbstverständlich könne der Biograph keine Rücksicht darauf nehmen, dass bei der Betrachtung der “more unpleasant features of his subject’s character”²⁹ das Bild seines Helden befleckt werde. Wie um seine Leser zu beschwichtigen, fügt Newman hinzu, kein Mensch, und wäre er ein Heiliger, gehe aus einer

²⁸ Vgl. dazu Hans R. Vaget, The Importance of Ernest Newman, in: *The Wagner Journal* 1.3 (2007), S. 19–34.

²⁹ Ernest Newman, *The Life of Richard Wagner*, Cambridge²1976, Bd. 1, S. xii.

mikroskopischen Betrachtung seines Lebens, wie sie bei Wagner nun einmal geboten sei, ungeschoren hervor.

Newmans Biographie weist einige anfechtbare Aspekte auf: Er wird weder der Bedeutung Franz Liszts gerecht noch der Friedrich Nietzsches; er lässt die politische Dimension von Wagners Werk unterbelichtet und ignoriert die in Deutschland vorherrschende Politisierung des Wagner-Erbes. Gleichwohl gingen von seiner unbeirrbaren, an Charles Darwin orientierten Wahrheitssuche, die mit Illusionen und Legenden aufräumte, viele belebende Impulse aus. Es ist davon auszugehen, dass auch Peter Viereck Newmans Biographie kannte und sich durch ihren kritischen Geist dazu ermutigt fühlte, eine beherzte Attacke auf das gutmütige, um historische und politische Aspekte unbekümmerte Wagner-Verständnis vorzutragen, mit dem seine Landsleute aufgewachsen waren und dem sie auch 1940 noch anhängen.

Thomas Mann verfolgte das Erscheinen der Newman'schen Wagner-Biographie mit der Aufmerksamkeit des passionierten Wagnerianers, der er bis zum Ende blieb.³⁰ Ebenso Theodor W. Adorno, der nacheinander alle vier Bände rezensierte und noch 1966 in einem Vortrag in Bayreuth bedauerte, dass Newmans Werk nicht ins Deutsche übersetzt wurde.³¹ Adorno gelangte wie Thomas Mann 1938 in die Vereinigten Staaten und lebte bis 1941 in New York und von 1941 bis 1949 in Los Angeles. Wie für den *Zauberberg*-Autor und für den Historiker Peter Viereck stellte die Aktualität Wagners im Zeichen Hitlers auch für Adorno eine Herausforderung dar, der er sich in seinem unvergleichlich erhellenden, ästhetische und sozialgeschichtliche Aspekte verbindenden Zugriff stellte. Ging es Viereck darum, den "fountainhead" des Nationalsozialismus, seinen Urquell, in Wagners Weltanschauung freizulegen, so war es Adornos analytisches Ziel, „die Urlandschaft des Faschismus zu erhellen, damit sie nicht länger die Träume des Kollektivs beherrsche“.³² Diese bündige Absichtserklärung stammt zwar von 1952, aber sie bezeichnet sehr treffend auch die Anfänge des Adorno'schen Wagner-Projekts in den späten

³⁰ Vgl. Hans R. Vaget, Wider die „stehengebliebene Wagnerei“: Ernst Newman, Thomas Mann, Adorno, in: ders., *Seelenzauber. Thomas Mann und die Musik*, Frankfurt am Main 2006, S. 358–378.

³¹ Theodor W. Adorno, Wagner und Bayreuth, in: *Gesammelte Schriften in zwanzig Bänden*, hrsg. von Rolf Tiedemann u.a., Bd. 18, Frankfurt am Main 1984, S. 210–225, hier S. 214.

³² Vgl. besonders Richard Klein, Soziale vs. musikalische Kritik: Der Fall Wagner, in: *Adorno-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, hrsg. von Richard Klein u.a., Stuttgart, 2019, S. 113–126.

1930er Jahren und unterstreicht die Verwandtschaft von Vierecks Projekt mit dem Adornos.³³ Demselben historischen Kontext entwachsen, animiert von demselben antifaschistischen Geist, verfolgen Viereck und Adorno einen vergleichbaren, kulturhistorischen Ansatz: der eine mit einem ideengeschichtlichen Fokus, der andere mit dem Ziel, im musikalischen Detail den ideologischen Gehalt zu entdecken.

Die ersten „Fragmente über Wagner“ begannen 1939 in der *Zeitschrift für Sozialforschung* (umbenannt zu *Studies in Philosophy and Social Science*) zu erscheinen. Es waren die ersten Bausteine zu dem *Versuch über Wagner*, den Adorno nach dem Krieg abschloss und 1952 veröffentlichte – ein Buch, das die Wahrnehmung Wagners nachhaltig veränderte. Adorno war damals weder in Amerika noch unter den deutschen Emigranten ein Begriff. Seine enorme Einwirkung auf den amerikanischen Wagner-Diskurs erfolgte erst viel später.

To ban or not to ban: Wagner im Zweiten Weltkrieg

Als am 1. September 1939 das nunmehr „Großdeutsche Reich“ mit dem Überfall auf Polen den Zweiten Weltkrieg auslöste, gab es in dem zunächst neutralen Amerika keine große öffentliche Diskussion über die Frage, ob die Metropolitan Opera weiterhin Wagner im Spielplan behalten und ihre in Deutschland geborenen Künstler und Mitarbeiter entlassen sollte.

Es gab zu Kriegsbeginn an der Met auch keine Reizfigur wie 1917 in Boston in der Person von Karl Muck, einem vom „Bayreuther Gedanken“ und Wilhelminischen Nationalismus geprägten Dirigenten.³⁴ Die Deutschen an der Met waren aus Hitler-Deutschland geflohen, also nicht, wie ehemals Muck und Kuno Franck, seine Repräsentanten. Viele von ihnen waren jüdischer Abstammung und wurden als Opfer der Diskriminierung und Verfolgung wahrgenommen. Hinzu kam, dass zwar im Vergleich zu 1917 der Anteil der Deutschstämmigen an der amerikanischen Bevölkerung immer noch sehr hoch war, aber anders als 1914 und 1917 waren sie in höherem Maße assimiliert. Es gab eine lärmende, pro-deutsche und pro-Hitler-Organisation, den 1936 gegründeten „Bund,“ doch ging daraus keine ernst zu nehmende Massenbewegung hervor. Nach dem Kriegs-

³³ Selbstanzeige des Essaybuches *Versuch über Wagner*, in: *GSD18*, S. 504.

³⁴ Zu Muck vgl. besonders das Kapitel „Henry Higginson: High Culture, High Finance, and Useful Citizenship“, in: Horowitz, *Moral Fire*, S. 53–73.

eintritt Amerikas wurde "The Bund" verboten und ihr Anführer, Fritz Kuhn, wurde zu einer Gefängnisstrafe verurteilt. Anders als 1917 waren „Bindestrich-Amerikaner“ nicht länger ein Zweifel und Unruhe auslösender Faktor.

Nach der deutschen Kriegserklärung an die Vereinigten Staaten am 11. Dezember 1941 kam es jedoch zu einer kurzlebigen Kontroverse über die Rolle der deutschen Musik in Kriegszeiten. An ihr lässt sich zeigen, wie man über die vormals heikle Frage dachte und wie man die Hysterie von 1917 überwunden hatte. Es war Erika Mann, die in einem Leserbrief an die *New York Times* die Frage aufwarf, ob es sich gezieme, dass im amerikanischen Rundfunk Musik von Künstlern gespielt wird, die dem Hitler-Regime dienten. Sie nannte Richard Strauss und den Pianisten Walter Gieseking als Beispiele.³⁵

Die Reaktion auf Erika Manns Vorstoß war durchaus ablehnend. Der Komponist Deems Taylor, von dem die Met zwei Opern aufgeführt hatte, argumentierte beispielsweise, dass man sich mit einem Verbot für Strauss und Gieseking auf das Niveau der Nazis gebe.³⁶ So gesehen war ein Verbot deutscher Musik schlicht indiskutabel. Bruno Walter – zu der Zeit einer der Hausdirigenten der Met – ließ wissen, er verachte Strausens Verhalten im Dritten Reich, doch einige seiner Werke seien schlicht genial, und "I cannot in all honesty boycott masterpieces because I detest their composer."³⁷

Die Statements von Deems Taylor und Bruno Walter sind ohne Weiteres auf den Schöpfer des *Ring des Nibelungen* und der *Meistersinger von Nürnberg* zu beziehen, denn Wagner war der unübersehbare Elefant im Raum. Das Management der Metropolitan Opera unter der Leitung Edward Johnsons, eines aus Kanada stammenden Tenors, machte sich die Ansichten Taylors und Bruno Walters zu eigen mit dem Ergebnis, dass im Zweiten Weltkrieg die Opern Wagners keinem Boykott unterlagen. Die Glanzzeit des Wagner-Gesangs der späten 1930er Jahre setzte sich fort und erlitt durch den Krieg keine Einbuße.

Im Gegenteil, mit der Ankunft George Szells, dem ein sagenhafter Ruf als Orchestererzieher vorausging und der von 1942 bis 1946 bei den

³⁵ Erika Manns Text ist wieder abgedruckt in: Vaget, *Seelenzauber*, S. 473–474.

³⁶ Deems Taylors an der Met uraufgeführte Opern, *The King's Henchmen* (1921) und *Peter Ibbetson* (1929). Erika Mann, Musik in Zeiten des Krieges, in: dies., *Blitze überm Ozean. Aufsätze, Reden, Reportagen*, hrsg. von Irmela von der Lüche und Uwe Nauermann, Hamburg 2000, S. 255–261.

³⁷ Vaget, *Seelenzauber*, S. 473.

allermeisten Wagner-Abenden am Pult stand, erreichte das Met-Orchester, wie die New Yorker Musikkritik einmütig anerkannte, höchstes Niveau. Oscar Thompson in der *New York Herald Tribune* war von Szells “power, precision” und “all imaginable exactitude of expression” beeindruckt, und Irving Kolodin in der *New York Sun* bezeichnete Szells Dirigate schlicht als “masterful”.³⁸ In den vier Spielzeiten von 1941/42 bis 1944/45 brachte es die Met mit ihrem Elite-Ensemble von Wagner-Sängern – Traubel, Lehmann, Astrid Varnay sowie Melchior, Kipnis, List und Herbert Janssen – auf je 21, 21, 22 und 24 Aufführungen.

Eine peinliche Aktualität: Hitler und Wagner

Im November 1939 veröffentlichte Peter Viereck (1916–2006) in der linksliberalen Monatsschrift *Common Sense* einen Essay über Hitler und Wagner, der auf das “fashionable” Wagnerbild des Met-Publikums zielte und der naiv-unpolitischen Wagner-Begeisterung der amerikanischen Musikfreunde ihre Unschuld zu nehmen versuchte.³⁹ Was Viereck offenbar bewegte, war die Erkenntnis, dass die Zeit für eine kalte Dusche gekommen war. Der Ausbruch des Krieges schuf gute Voraussetzungen dafür.

Darüber hinaus ist Vierecks Intervention aus zwei historischen Gründen von Interesse. Seine Wortmeldung war die erste nach Ausbruch des Krieges, der von dem Oberpriester des deutschen Wagner-Kults zielbewusst herbeigeführt wurde – eine Konstellation, die jedem politisch wachen Zeitgenossen zu denken geben musste.⁴⁰ Peter Vierecks Artikel zwang seine Leser, sich über die Geistesverwandtschaft Hitlers mit Wagner sowie über den Zusammenhang von Wagner-Kult und Politik ernsthaft Gedanken zu machen. Thomas Mann wurde in diese Debatte hineingezogen, so dass sich – ein rares Vorkommnis – ein Dialog zwischen einem amerikanischen Intellektuellen und einem deutschen Exilanten ergab, der bedeutende Folgen für das Wagnerbild Manns und für dessen Werk hatte, insbesondere *Doktor Faustus*. Vierecks Dialog mit Thomas Mann gleichsam im Schatten Hitlers stellt in der bewegten, jedoch weit-

³⁸ MOA, 686, S. 723.

³⁹ Peter Viereck, Hitler and Richard Wagner, in: *Common Sense*, November 1939, S. 3–6.

⁴⁰ Vgl. das Kapitel Pontifex maximus der Wagner-Kults, in: Hans R. Vaegt, „Weivolles Erbe“ *Richard Wagner in Deutschland: Hitler, Knappertsbusch, Mann*, Frankfurt am Main 2017, S. 181–193.

hin noch unübersichtlichen Geschichte der transatlantischen Beziehungen auf dem Feld der Ideengeschichte ein eigenes Kapitel dar.

In seinem Artikel breitet Viereck zwei unerhörte Thesen aus, die drei Monate nach Ausbruch des Zweiten Weltkriegs das Wagner-Verständnis der amerikanischen Wagner-Verehrer von Grund auf in Frage stellten: Zum einen sei Richard Wagner kein politikferner Idealist, sondern der politisch einflussreichste Künstler der Moderne. Zum anderen liege der Urquell („fountainhead“) des nationalsozialistischen Weltbilds in Wagners Weltanschauung. Der Schlüssel zum Verständnis der Viereck'schen Argumentation ist der Begriff der „Metapolitik“, den er von Constantin Frantz übernahm und der besagt, dass Wagners Wirkung weniger aus seinen politischen Stellungnahmen herzuleiten ist als aus seinen ästhetisch verkleideten Vorstellungen von Nation, Volk und Führer.

Um seinen Argumenten Gewicht zu verleihen, bezieht sich Viereck respektvoll und durchaus unpolemisch auf Thomas Mann, dessen politische Haltung er bewundert; er bezeichnet ihn als den „noblest and greatest of anti-Hitler Germans“.⁴¹ Er meldet jedoch einen geringfügigen Vorbehalt an, indem er die Frage stellt, wie Mann auch die Schriften Wagners in seine Hochschätzung einbeziehen könne – also neben Wagner, dem Komponisten, auch Wagner, den Denker. In dieser Meinungsverschiedenheit entdeckte der Herausgeber des *Common Sense*, Alfred Bingham, offenbar den Ansatz zu einer Debatte. Er sondierte bei Thomas Mann in Princeton, ob er nicht eine Erwiderung schreiben wolle. Nach einer zweiwöchigen Bedenkzeit schrieb der Vielbeschäftigte einen sieben-seitigen Text, der in seinem Tagebucheintrag vom 6. November 1939 als „Wagner-Brief“ geführt wird. Bingham veröffentlichte ihn im Januar 1940 unter dem Titel „In Defense of Wagner: A Letter on the German Culture that Produced Both Wagner and Hitler“. Dieser Text: „Zu Wagners Verteidigung“ genießt bei den Experten nicht das Ansehen, das er verdient. Immer noch weit verbreitet ist die Meinung, Manns Auseinandersetzung mit Viereck habe „nichts Neues erbracht“.⁴²

Es handelt sich jedoch um eine durchaus bedeutende Stellungnahme zu Wagner, für die er sich an fünf Tagen zur besten Arbeitszeit am Vormittag die Zeit nahm.⁴³ In der Wahrnehmung der Experten steht dieser

⁴¹ Viereck, Hitler and Richard Wagner, S. 3.

⁴² Klaus Harpprecht, *Thomas Mann. Eine Biographie*, Reinbek 1995, S. 1122.

⁴³ Zu Wagners Verteidigung, in: *Im Schatten Wagners. Thomas Mann über Richard Wagner. Texte und Zeugnisse, 1895–1955*, ausgewählt, kommentiert und mit einem Essay von Hans R. Vaget, Frankfurt am Main 2005, S. 181–188.

Briefessay von 1939 im Schatten der beiden großen Wagner-Vorträge von 1933: *Leiden und Größe Richard Wagners* und von 1937: *Richard Wagner und „Der Ring des Nibelungen“*. Für seine Auffassung der politischen Wirkung Wagners ist der kurze Essay von 1939 jedoch aufschlussreicher als die beiden bekannteren Texte.

Der Essay von 1933 war das Manifest einer kosmopolitischen Wagner-Deutung im Geiste Baudelaires und Nietzsches, das sich gegen die Vereinnahmung und die Versimpelung des *Tristan*-Schöpfers durch das völkische Lager wendet. Polemisch pointiert erklärt Thomas Mann: Lebte Wagner heute, würde man ihn einen „Kulturbolschewisten“⁴⁴ schimpfen. In dem Züricher Vortrag von 1937, im fünften Jahr der Hitler-Herrschaft, charakterisiert er das Dritte Reich als ein aus Wagners Welt destilliertes „mythisches Surrogat“. Entgegen der von den Nazi-affinen Wagnerianern verkündeten, von Goebbels ausgeschlachteten Propaganda, wonach das nationalsozialistische Deutschland das von Wagner erträumte sei, behauptet Thomas Mann: Lebte Wagner in dem Deutschland von heute, würde er ins Exil gehen.⁴⁵ Aus Rücksicht auf sein Gastland, die Schweiz, wo es ihm untersagt war, politisch anstößige Reden zu halten, erlegte er sich in der Sache Wagner und Hitler Zurückhaltung auf. Erst in Amerika, in seinem Kommentar zu dem Essay von Viereck, wird er konkret und benennt die schlimmen Zusammenhänge zwischen Wagner, Bayreuth und dem Dritten Reich.

Vierecks Thesen, so will es scheinen, lösten Thomas Mann die Zunge und ließen ihn offen aussprechen, was seine Wagner-Passion schon seit langem belastete. Denn als nach dem Ersten Weltkrieg 1924 die Bayreuther Festspiele wiederaufgenommen wurden und sich als ein Stelldichlein der Republikgegner von rechts entpuppten, sah er sich zu einer Korrektur seiner öffentlichen Wahrnehmung als passionierter Bewunderer Wagners veranlasst. Er ließ wissen: „Wagner wird niemals aufhören, mich zu interessieren“, um sich sogleich von seiner aktuellen Indienstnahme von rechts entschieden zu distanzieren: „Aber Bayreuth, wie es sich heute darstellt, interessiert mich gar nicht und ich muss glauben, auch die Welt wird es nie wieder interessieren.“⁴⁶ Diese Distanzierung setzte sich in den dreißiger Jahren fort, wie aus seinem Tagebuch zu ersehen ist. „Das Wi-

⁴⁴ Leiden und Größe Richard Wagners, in: Veget, *Im Schatten Wagners*, S. 87–143, hier S. 143; siehe dazu ausführlich ders., „*Webvolles Erbe*“, S. 411–420.

⁴⁵ Richard Wagner und der „Ring des Nibelungen,“ in: Veget, *Im Schatten Wagners*, S. 153–176, hier S. 175; vgl. auch Veget, „*Webvolles Erbe*“, S. 420–432.

⁴⁶ Veget, *Im Schatten Wagners*, S. 72.

derliche Wagners“,⁴⁷ so lesen wir am 20. März 1934, „freilich nur dies, ist bei H.[itler] genau wiederzufinden“.⁴⁸ Sein kritischer Blick auf Wagner wird in den Jahren des Schweizer Exils vor allem durch Franz W. Beidler geschärft, den erstgeborenen, enterbten Enkel Wagners. Beidler schrieb eine groß angelegte, Fragment gebliebene Biographie seiner Großmutter Cosima, deren Fortgang Thomas Mann angelegentlich verfolgte.⁴⁹ Nach der Lektüre eines Kapitels aus Beidlers Schrift schrieb er ihm: „Es ist unglaublich, wieviel Nationalsozialismus im Bayreuthianismus schon steckt [...]“.⁵⁰

Ein weiteres Missverständnis schreibt sich von der nicht autorisierten Überschrift des Mann'schen Briefessays her. Alfred Bingham's Charakterisierung des unbetitelten Schreibens als „defense of Wagner“ hat manche Leser in die Irre geführt bis hin zu der Behauptung, die angebliche Verteidigung Wagners habe letztlich Wagners „Erlösung vom Faschismus“ zum Ziel gehabt, will sagen: seinen Freispruch von der Mitverantwortung als Wegbereiter Hitlers.⁵¹

Dem widerspricht jedoch, was Thomas Mann ganz unzweideutig erklärt, nämlich dass er den Artikel Vierecks „mit fast unausgesetzter Zustimmung“⁵² gelesen habe. Er moniert lediglich, dass er in der Wagner-Kritik des jungen Historikers die Nuance der Liebe zu Wagners Werken vermisste. Es ist eine Anmerkung, die nicht sehr ins Gewicht fällt und die weitestgehende Zustimmung zu Vierecks Hauptthesen nicht beeinträchtigt. Wenn er schreibt, dass „zwischen der Wagner'schen Sphäre und dem nationalsozialistischen Unheil [...] unbestreitbar Beziehungen bestehen“,⁵³ so sekundiert er Vierecks Thesen. Er geht nun aber einen entscheidenden Schritt weiter, wenn er sich zu dem Eingeständnis durchringt, dass Wagners Werk im Ganzen, nicht nur seine Schriften, sondern auch seine Bühnenwerke dem Aufstieg Hitlers vorgearbeitet hätten. Schon Wagner sei „aus der bürgerlich-humanistischen Epoche auf dieselbe Art und Weise“ herausgetreten „wie der Hitlerismus“ und müsse des-

⁴⁷ Thomas Mann, *Tagebücher 1933–1934*, S. 365.

⁴⁸ Ebenda.

⁴⁹ Siehe Franz W. Beidler, *Cosima Wagner-Liszt. Der Weg zum Wagner-Mythos. Ausgewählte Schriften des ersten Wagner-Enkels und sein unveröffentlichter Briefwechsel mit Thomas Mann*, hrsg. und mit einem Nachwort versehen von Dieter Borchmeyer, Bielefeld 1997.

⁵⁰ Ebenda, S. 325f.; siehe auch Veget, *Im Schatten Wagners*, S. 147.

⁵¹ Siehe Joachim Radkau, Richard Wagners Erlösung vom Faschismus durch die Emigration, in: *Exilforschung* 3 (1985), S. 71–106.

⁵² Veget, *Im Schatten Wagners*, S. 181.

⁵³ Ebenda, S. 181f.

halb als „die genaue geistige Vorform der ‚metapolitischen‘ Bewegung“ angesehen werden, „die heute den Schrecken der Welt bildet“. ⁵⁴ Solche Bemerkungen lassen sich beim besten Willen nicht als Verteidigung Wagners konstruieren.

Vielmehr zeichnet sich hier eine Radikalisierung und politische Aktualisierung der Mann'schen Wagner-Deutung ab: Wagner wird nun eine exemplarische, historische Bedeutung zuerkannt. Der Komponist der *Meistersinger* ist ihm das Emblem für Deutschland, ja für Deutschland als historisch handelndes Subjekt. Das Tagebuch vom 5. November 1939 hält fest: „Ich begann einen Brief an ‚Common Sense‘ über Wagner u. das Deutschland.“ ⁵⁵ Zwei Monate nach Beginn des Krieges musste es ihm geboten erscheinen, Wagner nicht nur als ästhetisches und psychologisches Faszinosum zu betrachten, sondern als einen gewichtigen Faktor in der Entwicklung Deutschlands zu seiner aktuellen Erscheinungsform.

Über das Verhältnis von Wagner und Deutschland hatte sich Thomas Mann bereits in den *Betrachtungen eines Unpolitischen* Gedanken gemacht. Zu Beginn des Zweiten Weltkriegs trat dieses Nachdenken in ein neues Stadium und führte ihn zu Positionen, die für die Deutschland-Thematik des *Doktor Faustus* grundlegend wurden. Der Wagner-Essay von 1939 arbeitet denn auch weniger den Aspekt des Proto-Faschismus heraus als den einer profunden, unauflösbaren Ambivalenz. Bezeichnenderweise erinnert er gegen Viereck, dass er in dessen Artikel die Nuance der Liebe und des Betroffenseins vermisst. Eben dieser Doppelaspekt des zugleich Bewundernswerten und Verwerflichen, den Wagner aufs Schlagendste exemplifiziert, wird ihm nun zum Angelpunkt seiner Interpretation Deutschlands als des zugleich bösen und guten, wie er sie wenig später in seiner Washingtoner Rede *Deutschland und die Deutschen* und im *Doktor Faustus* entwickeln sollte.

Die Berechtigung zu diesem spekulativen Gedankenschritt von Wagner zur deutschen Geschichte bezieht Thomas Mann aus seiner Zeitzeugschaft sowie seiner persönlichen Erfahrung. Er erinnert daran, dass es seine missliebige Wagner-Rede von 1933 war, die zu seiner „Nicht-Rückkehr nach Deutschland“ führte. Und er bestätigt, dass Wagner in vieler Hinsicht als eine „Vorform“ Hitlers zu betrachten sei – ein Begriff, der anstelle von Vierecks schlichtem Modell eines direkten Einflusses das mentalitätsgeschichtlich differenziertere Modell der Antizipation setzt. Eben dieses Modell der Antizipation ist eine fundamentale Prämisse des

⁵⁴ Ebenda, S. 187.

⁵⁵ Mann, *Tagebücher 1937–1939*, S. 497.

Doktor Faustus, in dem die politische Geschichte als von der Musikgeschichte antizipiert vorgestellt wird. Daraus folgt nun aber, dass so, wie es nur den einen Wagner gibt, es auch nur ein Deutschland gibt, und dass es in dem gegenwärtigen historischen Moment nicht möglich sei, zwischen einem guten und einem bösen Deutschland zu unterscheiden: „Deutschland nimmt sich heute fürchterlich aus. Es ist die Qual der Welt, – nicht weil es ‚böse‘, sondern gerade weil es zugleich auch ‚gut‘ ist [...]“.“⁵⁶

Deutsch-amerikanische Verwicklungen

Die Auseinandersetzung zwischen Thomas Mann und dem in Harvard promovierten Historiker erhält dadurch eine pikante Note, dass es sich bei dem jungen Peter Viereck um den Sohn George Sylvester Vierecks (1884–1962) handelte, eine im Lichte der deutsch-amerikanischen Beziehungen so schillernde wie problematische Figur. Mit ihm stand Mann von 1919 bis 1932 in einem sporadischen Kontakt.⁵⁷ Der ältere Viereck war 1884 in München geboren und im Alter von elf Jahren mit seiner Familie nach Amerika ausgewandert. Sein Vater, Louis Viereck (1851–1922), war ein Journalist und engagierter Sozialist, von 1884 bis 1887 Mitglied des Reichstags.⁵⁸ George Sylvester Viereck verehrte den Verfasser der *Betrachtungen eines Unpolitischen*, schickte ihm seine Schriften und suchte seine Nähe.⁵⁹ 1929 besuchte er Thomas Mann in München und führte ein Interview mit dem frisch gebackenen Nobelpreisträger, das in mehreren amerikanischen Publikationen erschien.⁶⁰

George Sylvester Viereck ist eine kuriose, doch für die deutsch-amerikanischen Beziehungen im 20. Jahrhundert keineswegs untypische

⁵⁶ Vaget, *Im Schatten Wagners*, S. 188.

⁵⁷ Vgl. dazu den Brief an George S. Viereck, 3. 3. 1928, GKFA, Bd. 23/1, S. 341–342, sowie den Kommentar GKFA, Bd. 23.2, S. 346–347.

⁵⁸ Vgl. Artikel „Louis Viereck“, online unter: https://de.wikipedia.org/wiki/Louis_Viereck (letzter Zugriff am: 24.09.2020).

⁵⁹ Tb. 19.11.1919: „Aus New York kamen Nummern von *The American Monthly*, einer deutschfreundlichen Zeitschrift, nebst einem Buch des Herausgebers, Viereck, über [Theodore] Roosevelt. Er hat *Confessions of a Barbarian* geschrieben, – wohl etwas wie die *Betrachtungen*.“ Der ursprüngliche Titel von Vierecks Zeitschrift lautete: *The Fatherland*. Das genannte Buch: George Sylvester Viereck, *Confessions of a Barbarian*, London 1910.

⁶⁰ Vgl. *Die Briefe Thomas Manns*, Regesten und Register, Bd. 1: 1889–1933, Frankfurt am Main 1976, S. 577 (30/22).

Figur. Im Ersten Weltkrieg war er als Herausgeber der amerikanischen Wochenschrift *The Fatherland* ein fanatischer Anwalt der deutschen Sache. Vermutlich geht der Familien-Mythos, wonach die Vierecks von den Hohenzollern abstammen, auf ihn zurück. Demzufolge war sein Vater Louis Viereck der Spross einer Liaison des Preußischen Königs und späteren deutschen Kaisers Wilhelms I. mit der Königlichen Hofschauspielerin Edwina Viereck. So sehr in diesem Punkt Zweifel angebracht sind, sie verlieh der unehelichen Geburt seines Vaters eine Respekt erheischende Erklärung und nobilitierte so sein eigenes Deutsch-Amerikanertum. George Sylvester Viereck hielt die Erinnerung an die vorgeblich adelige Abkunft u.a. dadurch wach, dass er seinen Sohn auf die Namen Peter, Robert, Edwin taufte. In den folgenden Jahren entpuppte sich George Sylvester Viereck als ein früher Nazisympathisant. Er bewunderte Hitler und führte bereits 1923, als dieser noch ein Nobody war, ein Interview mit ihm. Im selben Jahr, in dem Peter Vierecks Buch über Hitler und Wagner erschien, 1941, wurde George Sylvester Viereck wegen Geldwäsche im Auftrag der deutschen Botschaft zu Gunsten nazifreundlicher Organisationen in Amerika zu vier Jahren Gefängnis verurteilt, wodurch er vollends zur Unperson wurde. All dies erklärt Thomas Manns Diskretion in seinen Äußerungen zu dem jungen Viereck, aus denen nicht zu erraten wäre, dass er sehr wohl wusste, wessen Sohn er war.

Die Thesen des jungen Peter Viereck zu Hitler und Wagner sind ohne Kenntnis des historischen Gepäcks seiner Familiengeschichte nicht angemessen zu verstehen. Sein Studium der deutschen Geschichte an der Harvard University und in Oxford diente nicht zuletzt seiner intellektuellen Emanzipation von seinem Vater, dessen notorische Propaganda für das Deutschland Hitlers als peinliches Stigma auf ihm lastete. Indem der junge Viereck die Romantik und Wagner zu Vorläufern Hitlers erklärte, unterzog er, im Lichte der jüngsten historischen Erfahrung, alles, wofür sein Vater mit blindem Eifer eingetreten war, einer radikalen Kritik. Dies machte aus Peter Viereck beileibe keinen Deutschenfeind im Geiste des Vansittartismus.⁶¹ Seine Einstellung zu Deutschland war eher die einer enttäuschten und verletzten Liebe. Er argumentierte, dass eine entscheidende, nicht zu bagatellisierende, militärische Niederlage Deutschlands auf lange Sicht zu seinem Wohl ausschlagen werde; sie würde eine Neuauflage der Dolchstoßlegende von 1918 verhindern und, seiner eigentli-

⁶¹ Zum Vansittartismus vgl. Vaget, *Thomas Mann, der Amerikaner*, S. 415–442.