

RICHARD WAGNERS ÄSTHETISCHE HERRSCHAFTSFORM – ZUR SOZIOLOGIE DER BAYREUTHER IDEE

*„Mein Taktstock wird noch einmal das Szepter der Zukunft werden. Er wird die Zeiten lehren,
welchen Gang sie zu nehmen haben.“ (Wagner)*

Wagners charismatische Herrschaft

Wer sich mit Wagners Werken beschäftigt hat, dem dürfte der Begriff „Musikdrama“ geläufig sein. Er kennzeichnet die Einheit von Dichtung, Musik und Bühnenwirksamkeit. Wagner hat für seine Musikedramen in Bayreuth ein eigenes Theater bauen lassen, in dem sie noch heute bei den „Bayreuther Festspielen“ vorzugsweise ihren Platz haben. Ungewöhnlich dürfte es dem Musikfreund jedoch erscheinen, Richard Wagner in Beziehung zu Max Weber gesetzt zu sehen, dem sogenannten Vater der deutschen Soziologie. Aber es zeigt sich, daß Wagners Strategien, durch die er seine Kunst und Weltanschauung gesellschaftlich wirksam zu machen bestrebt war, Max Webers Definition von „charismatischer Herrschaft“ entsprechen, denn:

‘Charisma’ soll eine außeralltägliche [...] geltende Qualität einer Persönlichkeit heißen, um derentwillen sie als mit übernatürlichen oder übermenschlichen oder mindestens spezifisch außeralltäglichen, nicht jedem anderen zugänglichen Kräften oder Eigenschaften (begabt) oder als gottgesandt oder als vorbildlich und deshalb als ‘Führer’ gewertet wird.¹

Diese Eigenschaft besaß Wagner und sie prägte seine Form der – somit charismatischen – Herrschaft, deren reinste Typen nach Weber die Herrschaft des Propheten, des Kriegshelden oder der großen Demagogen sind. Der Herrschaftsverband wiederum ist die *Vergemeinschaftung* in der Gemeinde oder Gefolgschaft.²

Im Sinne Wagners müßte von einem „sozialen“ Gesamtkunstwerk gesprochen werden. Er benutzte diesen erweiterten Begriff schon ein halbes Jahrhundert vor Weber, und beide gehen von einem ähnlichen Ansatz aus. Wagners Schriften „Die Kunst und die Revolution“ und „Das Kunstwerk der Zukunft“ von 1848/49 gehören nach Ansicht des Soziologen Wolf-Daniel Hartwich in die Vorgeschichte der Kultursociologie, wo die Kunst als soziales Produkt erscheint.³ Diese Einstufung der Kunst bildet eine wesentliche Grundlage der ‘Bayreuther Idee’.

Wie Wagner sieht Weber in den Modernisierungsprozessen des „langen 19. Jahrhunderts“ (Hobsbawm) eine *Entzauberung der Welt*. Von dieser blieb auch Wagners Werk nicht verschont, was dieser auch erkannte, wie Dieter Brochmeyer schreibt:

¹ Max Weber: *Wirtschaft und Gesellschaft, Grundriß der verstehenden Soziologie*, (StA) 5. rev. Auflage, Tübingen 1980 (fortan: Weber: WG) S. 140.

² Siehe: *Ibid.*, S. 140f.

³ Siehe: Wolf-Daniel Hartwich: *Religion und Kunst beim späten Richard Wagner*, in: *Jahrbuch der dt. Schiller-Ges.* 40, 1996, S. 297–323.

Zwei Jahre vor seinem Tod interpretiert Wagner in seinem Aufsatz 'Erkenne dich selbst' das Zentralsymbol des 'Ring' sogar als 'Börsenportefeuille' und 'schauerliches Bild' der Weltherrschaft des Geldes.⁴

Nach Weber führt die religiös motivierte asketische Ethik zu einer Privatisierung der „letzten und sublimsten Werte“, so daß Kunst und Kultur zu einer Angelegenheit verschworener Bruderschaften und esoterischer Zirkel werden. In der Entzauberung des sozialen Kosmos sieht Weber den Triumph zweckrationaler Erwägungen.⁵

Wagner glaubt in den genannten Schriften von 1848/49 eine ästhetisch-politische Wiederverzauberung des modernen Lebens feststellen zu können. In der kapitalistischen Gesellschaft, die auf materiellen Zwecken beruht, wird das klassisch-romantische Ideal einer autonomen Sphäre der Kunst verlassen. Aber Wagner sieht neue Aufgaben für die Kunst: Ihre revolutionäre Erneuerung soll „von unten“ ausgehen und das Potential für eine „soziale Revolution“ schaffen. Das „Volk“ wird zum „Künstler der Zukunft“, und damit wird die Trennung von ästhetischer Produktivität und Rezeption überwunden. Dieser soziale Kunstbegriff erscheint ihm geeignet, ein demokratisches Bewußtsein in einer Gesellschaft mit humanistischem Anspruch zu entwickeln.

Andererseits bleibt Wagners Künstlerbild der romantischen Tradition des Geniekults verhaftet: Der Künstler ist der Religionsstifter und Priester und opfert sich ebenso wie es die Helden tun, die er schafft. Es bildet sich also wieder eine charismatische Herrschaftsform heraus. In der Schrift „Das Kunstwerk der Zukunft“ heißt es bei Wagner:

Aber nur in dem Grade erreicht der Künstler seine eigene Absicht, als er [...] die Handlung des gefeierten Helden nicht nur darstellt, sondern sie moralisch durch sich selbst wiederholt, indem er nämlich durch dieses Aufgeben seiner Persönlichkeit beweist, daß er auch in seiner künstlerischen Handlung eine notwendige, die ganze Individualität seines Wesens verzehrende Handlung vollbringt.⁶

Diese Form von charismatischer Herrschaft gründet sich jedoch nicht auf äußerem Zwang, sondern wirkt durch die „bloße persönliche Neigung des Beherrschten“.⁷ Die „freie künstlerische Genossenschaft, in der sich höchste Freiheit mit größter Disziplin vereinigt“, ist für Wagner das Modell für eine Umgestaltung der Gesellschaft. Allein die Faszination des Kunstwerks ist entscheidend, der Künstler als Person tritt hinter sie zurück.

Im Gegensatz zu diesem Modell sieht Hartwich den Diktator Hitlerschen Typs, der auf seine höhere Sendung verweist, nur sich selbst produzieren will und keine Distanz zu seiner Rolle hat.⁸

⁴ So Dieter Borchmeyer, vgl.: Ders.: Wagners Mythos vom Anfang und Ende der Welt, in: Udo Bernbach, Dieter Borchmeyer (Hg.): Richard Wagner, Der Ring des Nibelungen, Ansichten eines Mythos, u.a. Stuttgart 1995, S. 3.

⁵ Vgl.: Max Weber: Vom inneren Beruf zur Wissenschaft, in: Ders.: Soziologie – Wissenschaftliche Analysen – Politik, Stuttgart 1968, S. 338.

⁶ Richard Wagner: Kunstwerk der Zukunft (Gesammelte Schriften und Dichtungen, Bd.3) Berlin 1912, S. 166

⁷ Weber: WG, S. 143f.

⁸ Siehe: Anm. 3.

Webers Kennzeichnung der charismatischen Herrschaft findet sich idealtypisch in der Beziehung Wagners zu König Ludwig II. von Bayern wieder. Am 1. Mai 1866 schreibt er an den König:

Nur das Ideal kann Uns für das Leben einigen: Nur die höchste Bedeutung, die Wir selbst jeder rein menschlichen Beziehung zwischen Uns geben, kann Unserem Bunde seine volle, einzig ihn erklärende Würde bewahren: Wir lieben Uns wie zwei Menschen, welche über dem Gesetze der Welt stehen; alles muß so edel, rein und erhaben sein, daß das Gesetz des Gemein-Menschlichen in keinem Maßstabe an Uns zu legen ist. Dies ist Königs- und Dichterliebe! – Die erhabene Grundlage dieser Einigung, die Uns wie in einer Sphärenwolke über die Gemeinheit erhebt, ist aber die Kunst: und welche Kunst? Eben die ideale, die idealste [...].

Der Zauber ist gelöst, „sobald Sie eben nur ein königlicher Gönner sind und ich der beliebte Operncomponist bin und wir haben kein Recht mehr, dem blöden Urtheil des Haufens zu trotzen“.⁹

Der Bericht eines Zuhörers über eine Privataufführung Wagnerscher Musik, die der Komponist für den König und wenige privilegierte Gäste dirigierte, endete wie folgt:

Die Ehren dieses vertraulichen Festes galten dem wunderbaren Tenor, dem erwählten Darsteller der Zukunftsbühne, Ludwig von Schnorr [...]. Ein einfacher Sänger ist nicht eines solchen Ausdrucks fähig, es war ihm etwas von einem Helden und Gottbegeisterten [...]. Es waren alle drei vereinigt, der große Zauberer, der begeisterte Darsteller und der völlig verzauerte König.¹⁰

Hier findet sich genau Max Webers Typologie charismatischer Herrschaft.

In Wagners Oper *Die Meistersinger von Nürnberg* zeigen sich deutlich Widerspiegelungen der Vorgänge zwischen Wagner und dem König. Beide sind erfüllt vom Geist des aristokratischen begnadeten Künstlers Walther von Stolzing, der durch seine genialische Kunstauffassung in Konflikt gerät mit den biedereren Handwerksmeistern, die bei dem Sängerpokalstreit in Nürnberg peinlich genau alle Regeln befolgen, die sie gelernt haben. Und so wie Hans Sachs auf der Festwiese im dritten Akt der Oper die avantgardistische Kunst mit der Öffentlichkeit der Stadt, das heißt: der Demokratie, versöhnt, so gelingt es Wagner, den regierungsmüden König an seine Verpflichtung zur Regentschaft zu erinnern, die ihm seine Erwähltheit auferlegt: „Königtum – glauben Sie – ist eine Religion! Ein König glaubt an sich oder er *ist nicht* [...]“.¹¹

In der Oper wird auf den alttestamentarischen Herrschertypus David angespielt, der die Züge des Helden und des Künstlers in sich vereinigt. David – das ist Richard Wagner, der den König Ludwig charismatisch qualifiziert. Hartwich sagt, daß das charismatisch-ästhetische Konzept Wagners so zu einer Komplementarität von Kunst und Politik führe. Aber da er – Wagner – es ist, der den König zu einer außerordentlichen Erscheinung stilisiert, macht er deutlich, daß er seine künstlerische Sendung dem

⁹ Richard Wagner und König Ludwig II. von Bayern (Briefwechsel, Hg. Kurt Wölfel) Stuttgart 1993.

¹⁰ Eduard Schure: Erinnerungen an Richard Wagner, Leipzig 1900 (Mikrofiche)

¹¹ Wie Anm.9, S. 78.

politischen Herrschaftsanspruch überordnet.¹² Später hat Wagner einmal seinen ästhetisch-politischen Führungsanspruch ironisch zurechtgerückt

Die politisch-künstlerischen Visionen zwischen Ludwig und Wagner verwischten zunehmend, als sich der König von Bayern mit dem preußischen Kanzler Bismarck politisch verständigte. Wagner polemisierte gegen die Bismarcksche Reichsgründung und machte aus seiner anarchistischen und pazifistischen Anschauung kein Geheimnis. Er bezog seine Freundestitel nicht mehr erstrangig auf den König, sondern weitete ihn auf den Kreis von Personen aus, welche die Bayreuther Festspiele finanziell und publizistisch förderten.

Die charismatische Bindekraft, die zur Gründung von „Wagner-Vereinen“ führte, erzeugte der „Meister“ durch emotionale Forderung und emotionale Zuwendung. Er von seinen Freunden so gut wie von sich selbst, daß sie diesen Zielen alles und im Notfall sich selber zum Opfer brächten. Hartwich führt aus, daß sich die Kunstauffassung Wagners durchgängig in charismatischen *Vergemeinschaftungen* verwirklicht, die nur im privaten Rahmen umgesetzt werden, aber auf das Gesellschaftliche verweisen. Die Gemeindebildung beruhe auf dem ästhetisch-politischen, bzw. später ästhetisch-religiösen Idealismus, den der Künstler bis zur Selbstaufopferung vertritt.¹³

Auch im folgenden bestätigt sich Max Webers Theorie: Die ursprüngliche Gemeinde, die Wagners Musik und sein Charisma geschaffen hatten, wurde transformiert in Organisationsformen des Vereins und der Aktiengesellschaft. König Ludwig trug zwar immer noch zur Finanzierung der Festspiele bei, aber an die Stelle der personalen Bindung war ein Unternehmen mit bürgerlichem Charakter getreten. Die „Wagner-Vereine“ sollten über den engen exklusiven Zirkel hinaus das allgemeine Bildungsbürgertum erreichen.

Nach Wagner

Nach dem „Wegfall des *Charismaträgers*“, das heißt nach Wagners Tod, zeigen sich – nach Weber – verschiedene Wege, die in einen neuen sozialen Alltag führen können: Die Jüngerschaft wandelt sich in einen legalen oder ständischen Stab; das Charisma des Künstlers wird an die „Sippe“ gebunden und dem „Erbrecht“ unterworfen. Der Glaube gilt dann nicht mehr der Person, sondern dem ‚legitimen‘ Erben der Dynastie.¹⁴

In Bayreuth war es Wagners Frau Cosima¹⁵, die sich als Erbin durchsetzte. Es gelang ihr, den Freundeskreis Wagners umzustrukturieren und die Festspiele materiell und ideell zu sichern.

Aus den Querelen der Wagner-Vereine bildete sich eine fundamentale Opposition gegen ihr ideologisches und organisatorisches Konzept heraus. Der älteste Enkel Richard Wagners, Franz W. Beidler¹⁶, der lange als legitimer Nachfolger gegolten hatte,

¹² Vgl.: wie Anm.2.

¹³ Vgl.: wie Anm.2.

¹⁴ Siehe: Weber: WG, S. 144.

¹⁵ Cosima Wagner (1837–1930), Tochter von Franz Liszt.

¹⁶ Franz W. Beidler, Sohn von Isolde, des ersten (unehelichen) Kindes von R. Wagner und Cosima; Veröffentlichungen: Ders.: Cosima Wagner – Liszt. Der Weg zum Wagner – Mythos, Bielefeld 1997; Dieter Borschmeyer: Ausgewählte Schriften und der unveröffentlichte Briefwechsel mit Thomas Mann, Bielefeld 1997, Ders.: Cosima Wagner – Eine kulturkritische Studie, a.g.O., S. 244.

unterlag Cosima Wagner in einem erbitterten Legitimationskampf. Beidler, überzeugter Sozialist, verfaßte marxistische Interpretationen der Werke Wagners. Er war ausgemachter Gegner der Nationalsozialisten und wandte sich vor allem gegen das Bündnis Bayreuths mit der Hitlerschen Ideologie. Er wurde von den neuen Machthabern ausgebürgert.

Nach dem Kriege entwickelte er mit Thomas Mann eine Konzeption des neuen Bayreuths, aber aus erbrechtlichen Gründen konnte sie nicht verwirklicht werden.

Beidlers Studie über Cosima Wagner von 1936 orientiert sich an Max Webers Analyse der Entwicklung Bayreuths. Er zeigt auf, wie sich Cosima Wagner ausdrücklich mit der Idee des Charismatikers identifiziert, ihre persönlichen Entscheidungen von daher ableitet und dadurch unangreifbar macht. Cosima habe eine völlige soziologische Umformung des politisch-ästhetischen Projekts Wagners bewirkt; sie stehe auf der Seite der Restauration – Wagner aber voll und ganz auf der Seite der Revolution.

Die Wende von der politischen zur esoterischen Charismatik, die Wagner in seinem Spätwerk vollzieht, bringt Beidler mit Cosimas Versuch in Zusammenhang, den Komponisten hoffähig zu machen. Wagners „Volk“ wird zur „Bayreuther Gemeinde“. Losgelöst von den Sorgen und Bindungen des Alltags stiftet der *geweihte Jüngerkreis* dem Leben Sinn.

Gleichzeitig verschiebt sich der Richtungspunkt der künstlerischen Wirkung von der Basis zur Spitze der gesellschaftlichen Pyramide. Die Kunstdarbietung dient der Initiierung einer gesellschaftlichen Elite, die sich nationalistisch in Szene setzen will, ob dies im Sinne Wagners war, bleibt – gemessen an seinem Engagement während der 1848/49er Revolution – fraglich.

Die Rolle der *Bayreuther Blätter*: Wagner hat die Zeitschrift nur als ein Organ interner fachlicher Mitteilungen verstanden. Nach seinem Tode betrieb Hans von Wolzogen¹⁷, den Wagner als Chefredakteur der *Bayreuther Blätter* eingesetzt hatte, eine ideologische Aufladung des Bayreuther Stils, der nicht mehr – wie bei Wagner – primär ästhetisch war, sondern national, konfessionell und rassistisch bestimmt wurde.

Cosima Wagner wiederum transformierte die außeralltägliche Gestimmtheit, welche die Teilnehmer der Bayreuther Festspiele von einem Opernpublikum im üblichen Sinne unterschied, in eine „Gemeinde“ mit den Mitteln der Interpretation und der Lebendigung. Die *Bayreuther Blätter* vollzogen eine Abgrenzung nach außen und förderten die Bildung eines neuen Gruppenbewußtseins.

Wenn Beidler gegen die institutionelle und ideologische Ausrichtung des Bayreuther Kreises mit reformatorischem Pathos die sozialistischen Grundgedanken Wagners geltend machte, legitimierte er sich als wahrer Nachfolger der charismatischen Gründerfigur. Innerhalb der neuen „Formen“ konnte der wahre Geist Wagners nur mit Mühe lebendig erhalten werden. Der *Profanisierung* des Kreises entsprach so einer Sakralisierung der Person Wagners: seine Unfehlbarkeit, seine Gottähnlichkeit wurde unentwegt hervorgehoben.

Vernachlässigt wird u.a. Wagners Ziel der Einrichtung einer Stilbildungsschule, von der Wagner z.B. 1877 gesprochen hatte. Auch die Einbeziehung von Bühnenwerken der deutschen Klassik und Romantik in sein Aufführungs-Repertoire wurde nicht durchgeführt.

Nach Wagners Tod wurde der Stilbegriff, wie oben schon erwähnt wurde, nicht mehr vorrangig ästhetisch bestimmt, sondern national, konfessionell und rassistisch.

¹⁷ Hans von Wolzogen: 1877 von Wagner nach Bayreuth berufen, Veröffentlichung zu Werken Wagners, an der Leitung des Wagner-Vereins beteiligt.

Interessant ist bei der Betrachtung der jüdenfeindlichen Strömungen jener Zeit,¹⁸ denen auch Wagner seinen Tribut zollte, eine kleine Schrift, die eine andere Geisteshaltung und eine bessere Tradition ansprach und die er wohl nicht wahrgenommen hat. 1858 war sie in altem hebräisch, der Sprache des Talmud, geschrieben worden.¹⁹ Verfasser war der Berliner Mathematiker Slonimski, ein polnischer bekennender Jude.²⁰ Er dankt darin dem deutschen Gelehrten Alexander von Humboldt, weil er „wie kein zweiter akademischer Zeitgenosse“ für die bürgerliche Gleichberechtigung auch ungetaufter Juden eingetreten sei.²¹ Diese kleine Schrift soll ein großes Echo von Berlin bis nach Petersburg gehabt haben und wurde als Appell verstanden, den jüdischen Wissenschaftlern (wie allen Juden) die gesellschaftliche Emanzipation zu erkämpfen, die ihnen im politischen Raum versagt wurde.

Bei dem älteren Wagner erscheint der Rassegedanke *transzendiert*. Schon früher hatte er den Dirigenten Levy, der jüdischer Abstammung war, für die Uraufführung seines Bühnenweihfestspiels *Parzifal* ausgewählt, was von der Wagnerschen Hochachtung für diesen Mann zeugte.

Mit der Umorganisation Bayreuths organisierte Cosima Wagner das Erbe ihres Vaters mit Hilfe von Delegation und Repräsentation, und sorgte so für die *translatio* des Charismas, um die Macht des Familienverbandes zu erhalten.²² Es gelang den Nachfolgern Wagners, einen herausragenden Stab musikalischer, künstlerischer Experten dauerhaft an sich zu binden. Die Professionalisierung der Festspiele garantierte eine anerkannt hohe Qualität der Aufführungen. Diese Entwicklung entspricht einer Transformation der *charismatischen Herrschaft*.

Der Kampf Cosima Wagners um das alleinige Aufführungsrecht des Bühnenweihfestspiels *Parzifal* endete mit dem Ablauf der Schutzfrist von dreißig Jahren. Danach durfte es an allen großen Opernbühnen des In- und Auslands aufgeführt werden. Cosima hat sich aus antisemitischen Gründen allerdings grundsätzlich gegen das Dirigat Hermann Levys gewehrt.

¹⁸ Eine Persönlichkeit aus dem kulturellen Raum ist besonders stark dem Antisemitismus jener Zeit erlegen und hat ihn entscheidend mitgeprägt: der britische Aristokrat Houston Stewart Chamberlain.¹⁸ Als großer Verehrer Wagners nahm er die deutsche Staatsangehörigkeit an. Er heiratete Wagners Tochter Eva.

Chamberlain war „Kulturphilosoph“ und Schriftsteller. 1899 verfaßte er sein Hauptwerk „Die Grundlagen des 19. Jahrhunderts“. Das Buch ist angefüllt von völkisch-mystischer Ideologie und sollte von Bedeutung für die nationalsozialistische Rassenideologie werden. Für Hitler war Chamberlain ein willkommener Kronzeuge und ließ sich als deutscher Kriegspropagandist gebrauchen, als Prophet des *Ariertums* und antisemitischer Verschwörungstheoretiker.

¹⁹ Seit 1997 liegt eine deutsche Übersetzung vor, siehe: Anm. 24.

²⁰ Siehe: Chaim Selig Slonimski: Zur Freiheit bestimmt, Alexander von Humboldt – eine hebräische Lebensbeschreibung, Hg. Kurt-Jürgen Maaß, mit einem Beitrag von Peter Honigmann, Bonn 1997.

²¹ Würdigung des Textes von Slonimski im Feuilleton der FAZ vom 11.2.98: Der Patriarch der Wissenschaft.

²² Zu den Mechanismen von Delegation und Repräsentation siehe u.a.: Pierre Bourdieu: Die feinen Unterschiede, Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft, 10. Auflage, Frankfurt (M.) 1998, S. 129f.

Der Komponist Richard Strauß²³, der zunächst dem Werk Wagners und vor allem – als Anhänger Nietzsches – der Bayreuther Weltanschauung und religiösen Dimension negativ gegenüberstand, konnte durch Vermittlung Hermann Levys und des Dirigenten Hans von Bülow (der vor Wagner mit Cosima verheiratet war) zum bevorzugten musikalischen Experten Cosimas avancieren.²⁴

Mit seinen Werken *Salome* und *Elektra* entwickelte er avantgardistisch Wagners musikalisches Idiom weiter fort. Er beanspruchte die Auslegungskompetenz für die Musik Wagners und stellte sie der institutionalisierten Tradition gegenüber. So erklärte er 1940 das Bayreuther Festspielhaus als geradezu ungeeignet für viele Werke Wagners. Zum Beispiel lenke die Abdeckung des Orchesters die Aufmerksamkeit zu sehr auf den Inhalt, zum Nachteil der Musik.

Einer, der sich nicht vereinnahmen ließ, war Arturo Toscanini.²⁵ 1933 sagte er aus Protest gegen den Rassismus des Naziregimes das Dirigat des *Parzifal* ab. Richard Strauß dirigierte daraufhin – eine sachlich entmystifizierte Interpretation. Auch das Bühnenbild wurde modernisiert – es gab einen Skandal. Der Bruch mit der Tradition wurde als Treulosigkeit empfunden. Wagners ältester Sohn und Nachfolger Siegfried²⁶ hat dagegen wesentlichen Anteil an der künstlerischen Modernisierung. Verschiedene Ideologien laufen in dieser Zeit nebeneinander her: Siegfried Wagner widersprach erstmals offiziell nationalsozialistischen und rassistischen Vorgaben und versuchte international renommierte Künstler zu gewinnen. Dank seiner Zähigkeit gelang es sogar, Toscanini durchzusetzen.

Damit ging Siegfried Wagner auf die ursprüngliche Intention des Komponisten zurück und widerrief Cosimas Versöhnung von Wagners Künstlertum mit dem bürgerlichen Establishment.

Bei der Wiedereröffnung des Festspielhauses nach dem Ersten Weltkrieg ebenso wie nach dem Zweiten Weltkrieg zeigte sich eine Entideologisierung. Den Aufführungen wurde das *Meistersinger*-Wort „Hier gilt's der Kunst!“ vorangestellt. Wieland und Wolfgang Wagners *Tannhäuser*²⁷ wurde wieder als unabhängiger Künstler dargestellt, in Konfrontation mit der verständnislosen Gesellschaft.

Hitler hatte die Festspiele wiederum propagandistisch zu nutzen versucht und Unterstützung bei Siegfried Wagners Frau Winifred²⁸ gefunden. Den abstrakt-expressionistischen Bühnenstil der Weimarer Zeit lehnte Hitler zwar ab, aber bei einigen ästhetischen Neuerungen (zum Beispiel bei den *Parzifal*-Bühnenbildern) konnte das Haus Wagner die Autorität Hitlers gegen die fundamentalistische Haltung der Wagner-Vereine ausspielen.

²³ Richard Strauß (1864–1949), Komponist und Dirigent; in Zusammenarbeit mit Hugo von Hofmannsthal gelang ihm mit den Einaktern *Salome* (1905) und *Elektra* (1909) der Durchbruch zu einem neuen, über Wagner hinausweisenden Typus

²⁴ Siehe: Richard Strauß, Cosima Wagner: Ein Briefwechsel, Hg. Franz Trenner, Tutzing 1978.

²⁵ Arturo Toscanini (1867–1957), ital. Dirigent.

²⁶ Siegfried Wagner (1869–1930) Komponist, Dirigent und Regisseur, Sohn Richard Wagners, 1908 Gesamtleitung der Bayreuther Festspiele.

²⁷ Wieland Wagner (1917–1966) Regisseur und Bühnenbildner, Sohn von Siegfried Wagner, übernahm mit seinem Bruder Wolfgang (geb. 1919) 1951 die künstlerische Leitung der Bayreuther Festspiele. Wolfgang wurde nach dem Tode seines Bruders 1966 alleiniger Leiter.

²⁸ Winifred Wagner (1897–1980), Frau von Siegfried W., übernahm nach dem Tode ihres Mannes 1930 die Leitung der Bayreuther Festspiele bis 1944 und wurde wegen ihrer positiven Einstellung zum NS-Staat später heftig angegriffen.

Wieland und Wolfgang Wagner haben bewußt mit den charismatischen und traditionellen Legitimationsformen gebrochen. Nun bildete die rationale Organisation durch die öffentlich-rechtliche Stiftung die tragende Struktur.

Die Entzauberung der Bayreuther Bühne durch Wolfgang und Wieland Wagner zeigte sich als Gewinn. Sie veränderte selbst den Bayreuther Klang: der Sänger Bernd Weikl führte in den letzten Jahren des 20. Jahrhunderts das Legato-Singen in Bayreuth wieder ein, in Anlehnung an Richard Wagners Wunsch nach italienisch ausgebildeten Sängern. Für Bass-Bariton Weikls Gesang gilt: leiser, langsamer.

Der Abschnitt der Zeitgeschichte, mit dem wir es hier zu tun haben, weist vielfältige und auch kontroverse Positionen und Bewegungen auf. Vielleicht ist auch deswegen Wagner und seine Zeit so vielerlei Deutungen ausgesetzt gewesen und hat so unterschiedliche Anknüpfungspunkte geboten. Er selbst hat seinem Schaffen teilweise widersprüchliche literarische Kommentare beigegeben und hat seine Ansichten – z.B. im Hinblick auf seinen Rassismus – spät(er) überdacht. Die rassistische Einstellung des französischen Schriftstellers Artur de Gobineau²⁹ hat er in späteren Jahren sehr kritisch beurteilt. Gobineau hatte in seinem vierbändigen Werk „Versuch über die Ungleichheit der Menschenrassen“ die Überlegenheit der arischen Rasse behauptet und mit dieser Theorie dem Rassenfanatismus der Nationalsozialisten eine pseudowissenschaftliche Basis bereitet.

Die Dimension des Wagnerschen Werkes hat viele Punkte der ästhetischen Herrschaftsformen berührt. Das „Heiligtum am Grünen Hügel“ (das Festspielhaus in Bayreuth) wird durch Wolfgang Wagners Konzeption zur „Werkstatt Bayreuth“, einer Manifestation ungeheuren künstlerischen Schaffens, und bleibt offen für weitere ästhetische und gesellschaftliche Entwicklungen.³⁰

²⁹ Joseph Arthur Graf de Gobineau (1816–1882) frz. Schriftsteller, Diplomat, Verfasser von: Versuch über die Ungleichheit der Menschenrassen, Bd. 1, 4. Auflage, Stuttgart 1922 .

³⁰ Siehe: Annette Hein: „Es ist viel Hitler in Wagner“. Rassismus und antisemitische Deutschtumsideologie in den Bayreuther Blättern, Tübingen 1996.