Kulturheros

LiteraturForschung Bd. 28
Herausgegeben vom Zentrum für Literatur- und Kulturforschung

Zaal Andronikashvili, Giorgi Maisuradze,
Matthias Schwartz, Franziska Thun-Hohenstein (Hg.)

Kulturheros

Genealogien. Konstellationen. Praktiken

Mit Beiträgen von

Andrea Albrecht, Jenny Alwart, Zaal Andronikashvili,
Kai Bremer, Natascha Drubek, Martin Fontius, Claude Haas,
Herbert Kopp-Oberstebrink, Gabriela Lehmann-Carli,
Thomas Macho, Giorgi Maisuradze, Eka Meskhi, Juri Murašov,
Luka Nakhutsrishvili, Anna Pawlak, Christoph Schmälzle,
Matthias Schwartz, Johannes Steizinger,
Franziska Thun-Hohenstein und Martin Treml

Kulturverlag Kadmos Berlin

Das dem Band zugrundeliegende Forschungvorhaben wurde vom Bundesministerium für Bildung und Forschung unter den Förderkennzeichen 01UG0712 und 01UG1412 gefördert.

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

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.
Copyright © 2017,
Kulturverlag Kadmos Berlin. Wolfram Burckhardt
Alle Rechte vorbehalten
Internet: www.kulturverlag-kadmos.de
Umschlaggestaltung: kaleidogramm, Berlin.
Umschlagabbildung: Auszug aus Friedrich Hahn, *Gedenkblatt auf die bayerische Verfassung (›Elisium‹)*, um 1832
Gestaltung und Satz: kaleidogramm, Berlin
Druck: Axlo
Printed in EU
ISBN978-3-86599-316-8

Künstler

Richard Wagner als Kulturheros. Metonymien und Inflationen einer brüchigen Identität

Luka Nakhutsrishvili

Gurnemanz: Dein Name denn? Parsifal: Ich hatte viele, doch weiss ich ihrer keinen mehr. Richard Wagner, Parsifal, 1. Akt

Aus Anlass der ersten Aufführung des *Rings des Nibelungen* im vom Wagnerfieber ergriffenen Barcelona im Jahre 1910 veröffentlichte die katalanische satirische Zeitschrift *L'Esquella de la Torratxa* eine Karikatur, in der Wagner als Siegfried porträtiert ist, der den Drachen der italienischen und meyerbeerschen Oper erschlägt.[1] Die groteske Verbindung von Wagners arroganter Miene mit einem dem Siegfried-Stereotyp gemäßen rohen Pelz-Outfit und dem noch blutbeschmierten Schwert Nothung wird gekrönt durch die Dürermütze, das untentbehrliche Requisit von Wagners »spätere[r] Selbstinszenierung als ›Deutscher Meister‹«.[2] Auf den Schuppen und den Schwanz des Drachen sind berühmte Formeln aus verschiedenen Opernarien oder Namen berühmter Opernrollen von Verdi, Donizetti, Meyerbeer und Puccini geschrieben. Wagner siegt mit seiner ernsten, wahrhaften Kunst über die Eitelkeit des italienisch-französischen Operndrachen.

Die karikaturhafte Darstellung Wagners als Siegfried (Abb. 1) erfolgt auf der Basis einer von Wagner selbst akzeptierten und von Zeitgenossen und Nachfolgern aufgegriffenen Inszenierungsstrategie als nationaler Kulturheros. Wagners »außerordentliche Verflechtung mit der deutschen Geschichte« war von ihm selbst beabsichtigt und vom Ehrgeiz bestimmt, »mit seinem Werk an der Nationwerdung der Deutschen im 19. Jahrhundert mitzuwirken. Dies ist ihm in einem Ausmaß gelungen, wie es bei keiner anderen Gestalt der deutschen Kulturgeschichte seit Luther festzustellen ist.«[3] Das Wagnersche Werk wie seine Selbstinszenierungen

---

1 Vgl. Matabosch Grifoll, Joan, »Conciencia mesiánica«, *El País*, 09.04.2013 (= Sonderausgabe zum 200-jährigen Jubiläum von Richard Wagner), http://cultura.elpais.com/cultura/2013/03/21/actualidad/1363878485_549555.html (25.06.2013). Referenzen der Karikatur: *L'Esquella de la Torratxa*, 01.01.1910, http://prensahistorica.mcu.es/eshttp://prensahistorica.mcu.es/es/catalogo_imagenes/grupo.cmd?posicion=1&path=4034198&p http://prensahistorica.mcu.es/es/catalogo_imagenes/grupo.cmd?posicion=1&path=4034198&presentacion=pagina (25.06.2013).

2 Mann, Thomas, »Leiden und Größe Richard Wagners«, in: ders., *Schriften und Reden zur Literatur, Kunst und Philosophie*, Bd. 2, Frankfurt a. M. 1968, 157.

3 Vaget, Hans Rudolf, »Wehvolles Erbe. Zur ›Metapolitik‹ der *Meistersinger von Nürnberg*«, in: *Richard Wagner und seine Zeit*, hg. v. Eckehard Kiem u. Ludwig Holtmeier, Laaber

SIEGFRIED-WAGNER

—Això està ben llest!

Abb. 1

wurzeln sowohl in der europäischen Moderne als auch im spezifisch deutschen kulturell-politischen Kontext des 19. und frühen 20. Jahrhunderts. Beide Bereiche verraten allerdings eine gewisse interne Brüchigkeit, wie sie schon Adorno als Wagners Grundmerkmal diagnostiziert hatte.[4] Er konstatierte eine den Wagnerschen künstlerisch-theatralischen und politisch-selbstrepräsentativen Gesten inhärente Tendenz zur Selbstde(kon)struktion. Nachfolgend wird diese Brüchigkeit analysiert, die sich in die Produktionsbedingungen seiner als heroische Kulturtaten konstruierten Werke eingeschrieben hat.

Die Spur der Moderne

Der Künstler als Heros ist wesentlich eine Erfindung des 19. Jahrhunderts und hat ihre Basis in der Heroisierung des Bürgers selbst.[5] Einerseits bleibt dem Künstler, nachdem sich die religiösen und adeligen Rahmen für seine Arbeit allmählich aufgelöst haben, das Bürgerliche als einzige Existenzform erhalten. Andererseits versieht ihn das Bürgertum mit der »Weihe des Übermenschen«, wobei es »immer versucht, das Wunderwesen und seine Ungebärdigkeit zu integrieren in den bewahrenden Rahmen des Bürgerlichen und ihm doch seine exzentrische Magie zu belassen.«[6] Richard Wagner ist dann nicht nur ein Künstler, der äußerst sensibel darauf reagiert, dass der von Kirche und Hof entlassene Künstler dem kapitalistischen Vermarktungssystem ausgeliefert ist, und mehrfach nach einem jenseits der modernen Gesellschaft stehenden aristokratischen oder/und staatlichen Mäzen sucht. Sein künstlerisches – unter dem Stichwort des Gesamtkunstwerks gefasstes – Projekt selbst ist sowohl in seinem ideologischen Gehalt als auch in materiell-struktureller Hinsicht gleichsam eine Reaktion auf Pluralisierungs- und Dissoziationstendenzen der Gesellschaft, die auf »tief greifende Prozesse der Industrialisierung, der technisch-instrumentellen Weltaneignung und der Entkräftung

2003, 271.

4 Der Begriff des »Brüchigen« taucht bei Adorno in Bezug auf Wagner mehrmals auf. Vgl. z. B. Adorno, Theodor W., »Versuch über Wagner«, in: ders., *Die musikalischen Monographien, Gesammelte Schriften*, Bd. 13, Frankfurt a. M., 1997, 35, 101, 103. Vgl. ferner ders., »Wagners Aktualität«, in: ders., *Musikalische Schriften I–III, Gesammelte Schriften*, Bd. 16, Frankfurt a. M. 1990, 562.

5 Köpnik, Lutz, *Nothungs Modernität. Wagners ›Ring‹ und die Poesie der Macht,* München 1994, 43.

6 Wapnewski, Peter, *Der traurige Gott. Richard Wagner in seinen Helden,* München 1980, 17.

mythischer und religiöser Erklärungsmodelle«[7] im 19. Jahrhundert zurückzuführen sind.

Zwischen 1848 und 1851 entwirft Wagner in seinen grundlegenden theoretischen Schriften aus der Züricher Exilzeit (*Die Kunst und die Revolution, Das Kunstwerk der Zukunft, Oper und Drama*) eine parallel zueinander laufende Verfallsgeschichte von Kunst und Politik.[8] Die moderne »Ausdifferenzierung der Realität«[9] stellt nach Wagner einen Abfall von der politisch-künstlerisch-religiösen Einheitlichkeit dar, die in sein idealisiertes Bild der griechischen Polis hineinprojiziert wird[10] und in der Vision der griechischen Tragödie als Stiftung kollektiver Identität durch eine theatralisch erlebte Gemeinschaft kulminiert.[11] Parallel sieht er in der Kunstgeschichte eine Entwicklung weg von der ursprünglichen Synthese der Künste in der griechischen Tragödie zu ihrer Auflösung und egoistischen Fortbildung[12], die in der modernen Oper eine nur noch »scheinbare Vereinigung« der Ton-, Dicht- und Tanzkunst inszeniert. Die Oper sei somit zum »Sammelpunkt der eigensüchtigsten Bestrebungen dieser Schwestern«[13] und gleichzeitig zum Sinnbild der Zerrissenheit der Modernität geworden.

Wagners Programm ist daher von dem Wunsch geleitet, gegen diese moderne Gespaltenheit Kunst und Leben erneut zu vereinigen[14], ja Kunst an Natur zurückzubinden.[15] Laut Dieter Henrich ist aber die grundlegende Charakteristik der Moderne unreduzierbare Selbstdistanz und Reflektivität. Deswegen kann die (Zurück)Gewinnung von Spontaneität[16], das heißt die Auflösung der Technisiertheit und der Distanz, wie sie Wagner der Moderne zur Last legte[17], paradoxerweise nur durch das geschehen, was wir eine *künstlerische* Verabschiedung der Kunst im Ge-

---

7 Hiß, Guido, *Synthetische Visionen. Theater als Gesamtkunstwerk von 1800 bis 2000,* München 2005, 7. Vgl. auch: Bermbach, Udo, »Liturgietransfer. Über einen Aspekt des Zusammenhangs von Richard Wagner mit Hitler und dem Dritten Reich«, in: *Richard Wagner im Dritten Reich,* hg. v. Saul Friedländer u. Jörg Rüsen, München 2000, 60.

8 Vgl. Bermbach, *Der Wahn des Gesamtkunstwerks. Richard Wagners politisch-ästhetische Utopie,* Frankfurt a. M. 1994, 167ff.

9 Ebd., 139.

10 Vgl. ebd., 110.

11 Vgl. ebd., 165–167.

12 Vgl. Wagner, Richard, »Die Kunst und die Revolution«, in: ders., *Sämtliche Schriften und Dichtungen*, Bd. 3, Leipzig 1911, 29.

13 Wagner, Richard, »Das Kunstwerk der Zukunft«, in: *Sämtliche Schriften und Dichtungen*, Bd. 3, 119.

14 Henrich, Dieter, »Gesamtkunstwerk und Partialkunstwerk«, in: *Narben des Gesamtkunstwerks. Wagners Ring des Nibelungen*, hg. v. Richard Klein, München 2001, 17.

15 Vgl. Thomä, Dieter, *Totalität und Mitleid. Richard Wagner, Sergej Eisenstein und unsere ethisch-ästhetische Moderne*, Frankfurt a. M. 2006, 66f.

16 Henrich, »Gesamtkunstwerk und Partialkunstwerk« (wie Anm. 14), 19.

17 Vgl. z. B. Wagner, »Die Kunst und die Revolution« (wie Anm. 12), 24–25.

samtkunstwerk nennen könnten. Die Differenz, die das moderne Leben in ständiger Dynamik konstituiert, ist zwar unreduzierbar, aber gerade deswegen könnte man mit Jacques Derrida feststellen, dass die Moderne als Teil der europäischen Geschichte wesentlich »auf die Reduktion der Spur ausgerichtet« sei[18], also daran arbeite, die Spur auszuradieren, die der Prozess der Ausdifferenzierung ständig hinterlasse. In diesen Kontext ließe sich auch Adornos Diagnose von Wagners Neigung zu einer »Verdeckung der Produktion durch die Erscheinung des Produkts«[19] einbringen. Zielt diese Lesart doch auf Wagners permanentes Bemühen, die technisch-materiellen Bedingungen seiner Kunst zu verhüllen. Denn damit wird, Richard Klein zufolge,

> der zentrale Widerspruch zwischen Programm und Praxis des Gesamtkunstwerkes, nämlich die Unvereinbarkeit einerseits von Moderne als systemischer Ausdifferenzierung und Arbeitsteilung und andererseits Holismus als Prinzip von Gesellschaft und Kultur, zum Thema gemacht. Wagners Option für das unentfremdete, ganzheitliche Leben kann sich nur kraft gesteigerter Rationalisierung und Arbeitsteiligkeit in die ästhetische Tat umsetzen.[20]

Die Ausradierung der Spuren der Arbeit und der Arbeitsteilung bildet auch die Grundlogik der theatralisch-architekturalen Organisation des Festspielhauses in Bayreuth. Matthew Wilson Smith ergänzt Adornos These in diesem Sinne dahingehend, dass er die Verdeckungs*arbeit* in der Tendenz zur Verdeckung der Arbeit hervorhebt.[21] Der Wagnersche Widerspruch bestehe gerade darin, dass das Festspielhaus als letztendliche Verwirklichung des Gesamtkunstwerks zwei Faktoren miteinander kombiniere: »an unprecedented reliance upon stage technology with an unprecedented attempt to hide the means of its own production.«[22] Einerseits sei Wagner bei der Verwirklichung des Natürlichen auf Technologie angewiesen, andererseits *schäme* sich die Aufführungsmaschine ihres Status als Maschine und verkläre sich selbst zu einem dem bloß technisierten und künstlichen Mechanismus entgegengestellten natürlichen Organismus.[23] Smith kommt zu dem Ergebnis, dass die Sichtbarkeit der

---

18 Derrida, Jacques, *Grammatologie,* aus d. Frz. v. Hans-Jörg Rheinberger u. Hanns Zischler, Frankfurt a. M. 1983, 124. Zur Begrifflichkeit der Spur und der *différance* vgl. auch 107–114.

19 Adorno, »Versuch über Wagner« (wie Anm. 4), 82.

20 Klein, Richard, »Wagners plurale Moderne. Eine Konstruktion von Unvereinbarkeiten«, in: *Richard Wagner Konstrukteur der Moderne*, hg. v. Claus-Steffen Mahnkopf, Stuttgart 1999, 212. Vgl. Adorno, »Versuch über Wagner« (wie Anm. 4), 103.

21 Smith, Matthew Wilson, *The Total Work of Art. From Bayreuth to Cyberspace*, New York et al. 2007, 34–35.

22 Ebd., 4.

23 Ebd., 38. Zur Dichotomie von Organismus und Mechanismus bei Wagner vgl. z. B. Wagner, »Über die ›Goethestiftung‹. Ein Brief an Franz Liszt«, in: ders., *Gesammelte*

handwerklichen Bedingungen des Gesamtkunstwerks einem Zugeständnis des zutiefst technikabhängigen Charakters seiner vorgetäuschten Autarkie gleichkomme und dadurch all jene Differenzen erneut aufbrächen, die Wagner in einem idealen sozialen Körper zu nivellieren suchte.[24] Somit erweist sich Wagner sowohl mit seiner holistischen kulturell-politischen Einstellung als auch seinen ästhetisch-technischen Strategien als Vertreter eines grundsätzlich *anti-modernen* Affekts innerhalb der von unreduzierbaren Differenzierungsprozessen charakterisierten Moderne.

Vereinigungspunkt des Gesamtkunstwerks als Synthese der Künste und Synthese der vereinigten Künste mit dem sozial-politischen Leben ist das musikalische Drama, da dieses nach Wagner den Vorzug hat, eine *wirkliche Darstellung zu sein*, die nicht nur einzelne Sinne anspreche, sondern das spontane *Leben* »durch Mitteilung an seinen [des Lebens, L. N.] vollkommenen sinnlichen Organismus«[25] zum Erscheinen bringe.[26] Im Vergleich zum Musikdrama seien die monomedialen Kunstwerke der Maler oder Bildhauer nur noch »leblose Bruchstücke der Kunst«.[27] Da aber gerade das musikalische Theater als solches durch die größte technische Komplexität charakterisiert ist und für Wagner eine tatsächliche Abhebung seiner eigenen Werke vom handwerklichen Betrieb des restlichen Musiktheaterwesens unmöglich zu vollziehen war[28], musste, wie Matthew W. Smith gezeigt hat, seine Naturalisierung durch systematische Verdeckung des handwerklichen Produktionsvorgangs geschehen. Das setzt Wagner hauptsächlich auf vier Ebenen um: 1. In Bayreuth macht er das Orchester, »den technischen Herd der Musik«, unsichtbar.[29] 2. Der Zuschauerraum und die Bühne sollen so angelegt sein, dass die Illusion des szenischen Geschehens von keinem einzigen Ort des Saales aus durch das Dazwischenkommen eines anderen Zuschauers im visuellen Horizont verstellt wird.[30] 3. Dem Sänger wirft Wagner vor, er nehme, »mit der

---

Schriften und Dichtungen, Bd. 5, Leipzig 1872, 11. Ferner: ders., *Oper und Drama*, hg. v. Klaus Kropfinger, Stuttgart 1994, 112.

24 Vgl. Smith, *The Total Work of Art* (wie Anm. 21), 47.

25 Wagner, *Oper und Drama* (wie Anm. 23), 128. Vgl. Henrich, »Gesamtkunstwerk und Partialkunstwerk« (wie Anm. 14), 11.

26 Vgl. Wagner, »Eine Mittheilung an meine Freunde«, in: ders., *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, Bd. 4, Leipzig 1907, 297.

27 Wagner, »Über die ›Goethestiftung‹. Ein Brief an Franz Liszt« (wie Anm. 23), 21.

28 Vgl. Karbaum, Michael, *Studien zur Geschichte der Bayreuther Festspiele (1876–1976)*, Regensburg 1976, 11. Ferner: Mösch, Stephan, *Weihe, Werkstatt, Wirklichkeit. Parsifal in Bayreuth 1882–1933*, Kassel 2009, 73.

29 Wagner, »Das Bühnenfestspielhaus zu Bayreuth. Nebst einem Berichte über die Grundsteinlegung desselben«, in: *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, Bd. 9, Leipzig 1888, 336. Vgl. Smith, *The Total Work of Art* (wie Anm. 21), 34–35.

30 Vgl. Wagner, »Ein Einblick in das heutige deutsche Opernwesen«, in: ders., *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, Bd. 9, Leipzig 1873, 331.

ganz materiellen Wirksamkeit seines Stimmorganes, die erste Stelle, der Darsteller aber die zweite, oder gar wohl nur ganz beiläufige Stellung ein«. Demgegenüber verlangt er, dass der Sänger in erster Linie Darsteller werde und nicht nur Helfer des Darstellers bleibe.[31] Dies beinhaltet wiederum die Forderung nach einer Verdeckung der technischen Ebene der gesanglichen Produktion. 4. Wagner verkündet kategorisch den Tod der Oper[32], das heißt der italienischen und französischen Opernästhetik und -industrie, deren Drachen der Siegfried-Wagner der katalanischen Karikatur kaltblütig umbringt, um das Reich des ›wirklichen‹ Musikdramas zu stiften. Dementsprechend bedient sich Matthew W. Smith in seiner Analyse der Figur des Siegfried, um Wagners Arbeit mit der Tätigkeit eines Schmieds zu vergleichen: Wie dieser setze er Instrumente der Industrie und der Technik ein, um die entfremdende Wirkung der Technik zu zerstören und aus den Splittern des Heldenschwertes Nothung wieder eine einheitliche Waffe zusammenschweißen zu können.[33]

---

31 Wagner, »Eine Mittheilung an meine Freunde« (wie Anm. 26), 358.

32 Vgl. Wagner, *Oper und Drama* (wie Anm. 23), 18.

33 Vgl. Smith, *The Total Work of Art* (wie Anm. 21), 37. Da im Weiteren die Figur des Siegfrieds und das Schmieden wichtige Bezugspunkte sein werden, sei hier noch verkürzt an die damit zusammenhängende Handlung aus Wagners *Ring des Nibelungen* erinnert: Der Hauptgott Wotan bringt es durch mehrfache Verbrechen und Vertragsbrüche zustande, an die Macht zu kommen, ist aber von ständiger Angst um diese geplagt. Sich nach Erlösung sehnend, wünscht er sich die Erschaffung eines von seinem göttlichen Willen völlig freien Geschlechtes, das seinem verbrecherischen Walten das Ende bereiten würde, und zeugt mit einem Menschenweib das Zwillingspaar Siegmund und Sieglinde und begründet so den Wälsungenstamm. Das vom göttlichen Vater bald im Stich gelassene Zwillingspaar wird getrennt, wobei Sieglinde von einer Sippe entführt und gegen ihren Willen mit Hunding vermählt wird. Siegmund aber scheint zum rastlosen Herumirren verdammt zu sein. Eines Tages erscheint der verwandelte Wotan in Hundings Haus und stößt ein Schwert in die Esche, das nur der herausziehen kann, dem die Waffe bestimmt ist. In einer stürmischen Nacht stürzt der von Feinden verfolgte Siegmund in Hundings Haus herein, wo ihn Sieglinde empfängt. Ohne sich zunächst zu erkennen, verlieben sich Siegmund und Sieglinde ineinander, stellen aber später fest, dass sie das getrennte Zwillingspaar sind. Siegmund zieht das Schwert, das er auf den Namen ›Nothung‹ tauft, aus der Esche und entführt seine ›Braut und Schwester‹ aus Hundings Haus. Später wird er von Hunding ermordet, wobei Nothung zersplittert und von Sieglinde, die inzwischen von Siegmund schwanger ist, in einen Urwald mitgenommen wird, wo sie sich versteckt und mit Hilfe des Zwerges Mime ihr Kind Siegfried gebärt. Da Sieglinde an der Entbindung stirbt, wird Siegfried von Mime erzogen, der inzwischen vergeblich versucht Nothung zusammenzuschweißen. Siegfried, der starke Naturheld, schafft es aber als Erbe des halbgöttlichen Zwillingspaars Nothung wieder zusammenzuschmieden und zieht mit der Waffe fort, um seine Heldentaten zu vollbringen. Die Ermordung des Drachen mit Nothung, die als Grundlage für die katalanische Karikatur benutzt wird, ist seine erste Tat. Diese Handlungslinie wird von den weiter unten zu beschreibenden ästhetisch-politischen Diskursen immer wieder metaphorisch aufgerufen.

»Gesamtthaten seines vielstimmigen Wesens«

Bazon Brock zufolge ist es von zentraler Bedeutung für die Ganzheitsprojekte der Moderne, »daß bestimmte Individuen sowohl in ihrer Persönlichkeit wie in ihren Handlungen Träger solcher Ganzheitsvorstellung zu sein vermögen. Der Heilige, das künstlerische bzw. wissenschaftliche Genie, der politische Führer«[34] seien mit einer solchen Vereinheitlichungskapazität ausgestattet.[35] Die Lobschrift *Richard Wagner in Bayreuth* (1876) des jüngeren Nietzsche ist von der Idee eines solchen vereinigenden Genies getragen. Allerdings bleibt eine derartige Darstellung Wagners als eines ›Einheitshelden‹ notwendig unvollständig, weil sich sein vielschichtiges Werk und seine Person auf künstlerischer, theoretischer oder politischer Ebene nur schwerlich totalisieren lässt. Die vor der Abwendung von Wagner entstandene Lobschrift enthält bereits die Diagnosen, mit der der spätere Nietzsche Wagner als Kind einer widersprüchlichen Moderne demaskieren wird. Daher kann die Schrift als ein aufwendiger Versuch charakterisiert werden, die Einheit mit diskursiver Gewalt gerade dort durchzusetzen, wo das feine Auge des Philosophen schon Bruchstücke registriert.[36]

Wagner wird von Nietzsche unmittelbar als ein Held präsentiert[37], der durch seine zusammenbindende Kraft »über die ungeheure Fülle und Wüstheit eines scheinbaren Chaos Herr geworden ist«[38]. Die »einsiedlerisch-verkümmerten« Künste[39], wie sie in der Oper als Ausdruck der Zerrissenheit der Sinne im modernen Menschen[40] vorzufinden seien, würden durch Wagners Fähigkeit als »All-Dramatiker« vereinigt, »damit er uns aus der furchtbaren Spannung wenigstens auf Stunden erlöse, welche der sehende Mensch jetzt zwischen sich und den ihm aufgebürdeten

---

34 Brock, Bazon, »Der Hang zum Gesamtkunstwerk«, in: *Der Hang zum Gesamtkunstwerk. Europäische Utopien seit 1800*, hg. v. Harald Szeemann, Frankfurt a. M. u. a. 1983, 22.

35 Schmidt, Jochen, *Die Geschichte des Genie-Gedankens in der deutschen Literatur, Philosophie und Politik 1750–1945,* Bd. 2, Darmstadt 1985, 161.

36 Jean-Claude Wolf unterstreicht die Fatalität der Wahl einer Lobschrift als Form für die öffentliche Verteidigung der Bayreuther Sache. Vgl. ders., »Der Richter und Arzt der Kultur. Überlegungen zur Bedeutung fundamentaler Metaphern der Kulturkritik bei Nietzsche«, in: *Nietzsche und Wagner. Geschichte und Aktualität eines Kulturkonflikts*, hg. v. Armin Wildermuth, Zürich 2008, 226–227. Vgl. auch: Borchmeyer, Dieter, *Das Theater Richard Wagners. Idee – Dichtung – Wirkung,* Stuttgart 1982, 10.

37 Vgl. Nietzsche, Friedrich, »Unzeitgemäße Betrachtungen. Viertes Stück: Richard Wagner in Bayreuth«, in: ders., *Sämtliche Werke, Kritische Studienausgabe in 15 Bänden*, Bd. 1, Berlin u. a. 1980, 443.

38 Vgl. ebd., 447, 454.

39 Ebd., 433.

40 Vgl. Nietzsche, »Das griechische Musikdrama«, in: *Sämtliche Werke,* Bd. 1 (wie Anm. 37), 518.

Aufgaben empfindet.«[41] Wagner sei ein Urdramatiker, »ein Gebilde ohne jede Hemmung und Lücke: der eigentlich freie Künstler, der gar nicht anders kann, als in allen Künsten zugleich zu denken«[42].

Der Text weist einen deutlichen Einfluss von Thomas Carlyles damals überaus populärem Buch über Helden und Heldenverehrung auf, das Nietzsche um die Zeit der Heroisierung Wagners liest.[43] Bei Carlyle ist zu lesen, es gehöre zum Charakter des Helden, »allerlei Arten Menschen« zu sein; dies würde besonders für den Dichter (als eine Form der Heldeninkarnation) gelten, der gar kein Held wäre, würde er »bloß auf einem Stuhl sitzen und Stanzen abfassen«. Ist der Dichter ein Held, so »liegt der Staatsmann, der Denker, der Gesetzgeber, Philosoph in ihm; in einem gewissen Grade hätte er all dies sein können, und ist es«.[44] Nietzsche lobt Wagner wegen der »Gesamtthaten seines vielstimmigen Wesens« und vergleicht ihn mit Aischylos[45] (dessen polyvalentes Künstlertum auch Wagner selbst imponiert hatte[46]), gerade weil für Nietzsche Wagner vieles können musste, um überhaupt als Heros der Wiedervereinigung zerstreuter Elemente gefeiert, ja mit dem antiken olympischen Fünfkämpfer verglichen werden zu können.[47] Nachdem Nietzsche auf diese Weise die Voraussetzungen für die Vielseitigkeit des Künstlers als eines Heros umrissen hat, folgt eine Ausdifferenzierung Wagners in separate Rollen – als Mensch, als Dichter, als Musiker, als »Künstler im Ganzen«[48] –: eine Strategie, die wiederum an die Carlylesche Rhetorik vom Helden als Dichter, als König, als Priester, als Prophet usw. gemahnt.

Nietzsche erweitert diese diskursive Strategie, die seiner eigenen metonymischen Logik zu entkommen sucht, und bestimmt Wagners Wesen ausgehend von seinen Operngestalten.[49] Diese Bestimmung wurde zu einem methodologischen Problem vieler Schriften zu Wagner. Oft verlief in der Nachfolge von Nietzsche, wie Timothée Picard feststellt, die Kritik seines Werkes über dessen Figuren und Wagner selbst: Wagner wurde

---

41 Ebd., 469.
42 Ebd., 468.
43 Vgl. Schmidt, *Die Geschichte des Genie-Gedankens* (wie Anm. 35), 146.
44 Carlyle, Thomas, *Über Helden, Heldenverehrung und das Heldentümliche in der Geschichte*, aus d. Eng. v. J. Neuberg, Berlin, ohne Jahresangabe, 88–89. Wagner selbst las Carlyle erst spät in seinem Leben. Vgl. Williams, Simon, *Wagner and the Romantic Hero*, Cambridge (Mass.) 2004, 16–19.
45 Nietzsche, »Richard Wagner in Bayreuth« (wie Anm. 37), 445–446.
46 Vgl. Bermbach, *Der Wahn des Gesamtkunstwerks* (wie Anm. 8), 163.
47 Vgl. Nietzsche, »Das griechische Musikdrama« (wie Anm. 40), 531.
48 Vgl. Nietzsche, »Richard Wagner in Bayreuth« (wie Anm. 37), 484–495.
49 Vgl. ebd., 437ff. Einen der vielen und eher banalen Versuche dieser Art mit obligatem Verweis auf Carlyle und der Darstellung der Wagnerschen Helden als stufenweisen Entwicklungen seiner Psyche, findet man z. B. bei: Sohn, Joseph, »The Mission of Richard Wagner«, *The North American Review*, November 1 (1910), 657–670.

zu einem ebensolchen Zauberer stilisiert wie sein Klingsor, seine Musik zu einem Gift wie der Trank des *Tristan*.[50] Allerdings lässt sich der Meinungsstreit um sein Werk, der, folgt man Peter Wapnewski, größtenteils dem Menschen Wagner gilt und aus der Unfähigkeit oder dem Unwillen zur Trennung von Mensch und Werk resultiert[51], selbst dann nicht in unstrittige Bahnen lenken, wenn man sich, wie Wapnewski vorschlägt, der angeblichen Gesamtheit des Wagnerschen Werkes/Wesens durch Interdisziplinarität zu bemächtigen sucht.[52] Vielmehr müsste man wie David Trippett von einer stets parallaktischen Identität ausgehen, die, wie es die neuere hochspezialisierte Wagnerforschung zu bestätigen scheint, sich lediglich in der Erforschung unvereinbarer sozio-kultureller Rollen Wagners (als politischer Denker, als PR-Manager, als Künstler usw.) ausdifferenziert[53] und grundsätzlich aus einem metonymischen Verweisungszusammenhang besteht.

Die ersten Biographien Wagners werden jedoch noch uneingeschränkt als Heldenabenteuer geschrieben.[54] Sie haben ihre Vorläufer in den Autobiographien von Wagner selbst, die stark zur Idealisierung und Selbstheroisierung neigen und oft auch die Chronologie verstellen, um die Zersplitterung des Lebens in Autobiographie, Geschichte, Philosophie, Politik, Musiktheorie, Werke und Aufführungspraxis in ein einheitliches System zu überführen.[55] Die nachkommenden Schriftsteller kamen nicht umhin, sich am Gigantischen des Wagnerschen Gesamtkunstwerks zu messen[56], und bewunderten ihn, wie Thomas Mann, als einen »Werk-Held sondergleichen«.[57] Oder er wird, wie in Gabriele D'Annunzios

---

50 Picard, Timothée, *L'art total. Grandeur et misère d'une utopie (autour de Wagner),* Rennes 2006, 182–183.

51 Vgl. Wapnewski, *Der traurige Gott* (wie Anm. 6), 15. Zur Kritik einer metaphorischen Behandlung von Wagners Leben anhand dem Verweis auf seine Operncharakter siehe z. B.: Deathridge, John, *Wagner Beyond Good and Evil,* London 2008, 243–244.

52 Vgl. Wapnewski, *Der traurige Gott* (wie Anm. 6), 20.

53 Vgl. Trippett, David, »Wagner Studies and the ›parallactic drift‹«, *Cambridge Opera Journal* 22.2 (2011), 255.

54 Vgl. Deathridge, *Wagner Beyond Good and Evil* (wie Anm. 51), 4.

55 Vgl. ebd., 9–11. Wagner ist in diesem Sinne ein Anti-Nietzsche, denn bei Nietzsche fänden wir eine radikale anti-biographische Affirmation der Zerstreuung in Namen und Rollen. Vgl. hierzu: Maisuradze, Giorgi, »(Nietzsche), die Genealogie, die Biographie«, in: *Grundlagen der Biographik. Theorie und Praxis des biographischen Schreibens,* hg. v. Christian Klein, Stuttgart 2002, 107–112.

56 Siehe dazu die beiden Studien von Timothée Picard zur Auseinandersetzung der europäischen Kunst mit dem Erbe Wagners; neben dem bereits zitierten Buch *L'art total* (wie Anm. 50) siehe auch: ders., *Wagner, une question européenne. Contribution à une étude du wagnérisme (1860–2004)*, Rennes 2006.

57 Mann, Thomas, *Tagebücher 1918–1955*, Bd. 10, hg. v. Inge Jens, Frankfurt a. M. 1995, 241. Vgl. Nilges, Yvonne, »Enthusiastische Ambivalenz. Wagner als Paradigma des modernen Künstlers im Urteil Thomas Manns«, *wagnerspectrum* 7.2. (2011) (Schwerpunkt: Thomas Mann und Wagner), 137–155.

Roman *Il fuoco* (1900), zwar mehrmals als ›eroe‹ bezeichnet, jedoch zuerst als ein schwächlicher Greis dargestellt, der sich in seinem Todesjahr 1883 in Venedig, seinem Todesort, aufhält, um dann in einer Vision der Hauptfigur in ein durch Siegfrieds Jugend und Stärke wiederbelebtes Götterbild verwandelt zu werden.[58]

In der gleichen Weise wie in diesen frühen biographischen Schriften Siegfried als Äußerung der Wagnerschen Psyche vorgestellt wird, werden die Person Wagners und seine künstlerischen Taten aus der von ihm selbst geschaffenen Gestalt Siegfrieds erklärt. Gegen Ende des 19. Jahrhunderts wird Siegfried und besonders der Aspekt seiner ›natürlichen‹ Selbstverwirklichung zur Metapher des Kulturheros schlechthin.[59] Für zeitgenössische Schriftsteller wie James Joyce oder William Butler Yeats, die Bayreuth als Vorbild für das ›Regenerationsprojekt‹ der eigenen irischen Nation bewunderten, war Siegfried als Schmied des zersplitterten Heldenschwertes beispielsweise ein Sinnbild nationaler Wiedergeburt.[60]

Sowohl die Verehrung Wagners als Heros einer künstlerischen vereinigenden Tat als auch die Definierung des Wagnerschen ›Wesens‹ anhand von aus Wagners eigenen Opern stammenden Personen und Symbolen stehen also grundsätzlich in der Nachfolge der metonymischen Strategien und der Totalisierungslogik von Nietzsches Lobschrift. Nietzsche unterzog allerdings nach dem Bruch mit Wagner gerade diese postulierte Einheitlichkeit der Wagnerschen Kulturtat einer unerbittlichen ›anatomischen‹ Kritik, und auch der Vergleich Wagners mit seinen eigenen Operngestalten wurde von ihm nur noch parodistisch eingesetzt.[61] Die oben genannten Strategien wurden hingegen meist unmittelbar politisch konnotiert, wie auch schon Wagners eigene Tendenz zur ideologischen Verdeckung seiner heterogenen technischen Produktionsbedingungen politisch motiviert war.

---

58 D'Annunzio, Gabriele, *Il fuoco,* Mailand 1911, 181. Zu Wagner und D'Annunzio siehe z. B.: Picard, *L'art total* (wie Anm. 50), 130–140; Martin, Timothy P., »Joyce, Wagner, and the Artist-Hero«, *Journal of Modern Literature* 11.1 (März 1984), 74–75.

59 Vgl. Martin, »Joyce, Wagner, and the Artist-Hero« (wie Anm. 58), 71.

60 Vgl. ebd., 76–78. Bemerkenswert ist, dass noch vor der Konzipierung des *Siegfried* Wagner einen Plan zu einer unvertont gebliebenen Oper namens *Wieland der Schmied* entworfen hatte, in dem der Held sich seine eigenen Flügel schmiedet. Vgl. ebd., 73. Ferner zum *Wieland*-Entwurf: Gregor-Dellin, Martin, *Richard Wagner. Sein Leben. Sein Werk. Sein Jahrhundert,* München u. a. 1980, 293–297.

61 Wobei Nietzsche indes immer noch an der tendenziellen Vermengung von Leben und Werk festhielt, die die metonymischen Strategien seiner früheren Lobschrift in Bewegung gesetzt hatte.

Die Gestalt(ung) des Schmieds

Im Deutschen Reich wurde das Paradigma des Schmiedens gegen Ende des 19. Jahrhunderts zu einer Floskel völkischer Ideologie und später zu einem festen Bestandteil der nationalsozialistischen Propagandasprache. Das Schmieden als Sinnbild der (Wieder)Vereinheitlichung einer zerfallenen Existenz und eines zersplitterten Nationalbewusstseins konnte aber gerade deswegen eine beträchtliche Bedeutung im völkischen Diskurs gewinnen, weil von deutschnationalen kulturpolitischen Kreisen bis zu den Nationalsozialisten künstlerisch und später auch unmittelbar politisch immer wieder ein und dasselbe Projekt durchdekliniert wurde, nämlich: die Suche nach der *Gestalt* dessen, was deutsch sei. Ohne zu behaupten, Wagner habe den Nationalsozialismus unmittelbar bedingt, sei die an Philippe Lacoue-Labarthe angelehnte These aufgestellt, dass der »Glaube an die Notwendigkeit einer *Gestalt* für die Organisation einer nationalen Gemeinschaft« ein in der deutschen Romantik wurzelndes ontologisches Denkmodell darstellt, mit dem, zumindest auf theoretischer Ebene, auch Wagner operiert hat und dessen »Vollendung in mehrfacher Hinsicht das Dritte Reich ist«.[62] Zur Logik der *Gestalt* als ontologischem Paradigma gehört das Paradox, dass sie »Gestaltung eines *Typs* [ist], der als Vorbild der Identität, zugleich aber als deren Hervorbringung und Gestaltung gedacht wird«, also »Bildendes und Gebildetes zugleich« ist.[63] Folglich tut sich notwendig ein performativer, mimetischer Raum auf für die Arbeit an der Sichtbarmachung dessen, was zugleich vorbildliche Gestalt und noch zu gestaltendes Ungebildetes ist.

In Bezug auf Wagner muss allerdings im Voraus hervorgehoben werden, dass sein Projekt eines einheitlichen Theaters als Stiftung einer kollektiven Erlebnisgemeinschaft in der Züricher Periode der 1850er Jahre noch eine allgemeinmenschliche Bedeutung aufwies und ein Paradigmenwechsel zugunsten der Identitätsproblematik der deutschen Nation erst nach seiner Rückkehr nach Deutschland in den 1860ern erfolgte.[64] Seiner Kritik der Opernindustrie, die auch in den Schriften der fünfziger Jahre unmittelbar mit antisemitischen Vorstellungen verbunden ist, fehlt es anfangs noch an der späteren nationalen Überhöhung der spezifisch deutschen Frage. Im Wagnerschen Diskurs der 1860–70er Jahre stoßen wir, wie wir

---

62 Lacoue-Labarthe, Philippe, *Musica ficta (Figuren Wagners)*, aus d. Frz. v. Thomas Schestag, Stuttgart 1997, 20. Siehe auch: Picard, *Wagner, une question européenne* (wie Anm. 56), 24.

63 Lacoue-Labarthe, Philippe, *Die Fiktion des Politischen. Heidegger, die Kunst und die Politik,* aus d. Frz. v. T. Schestag, Stuttgart 1990, 132–133.

64 Vgl. hierzu: Bermbach, *Der Wahn des Gesamtkunstwerks* (wie Anm. 8), 155; Hein, Stefanie, *Richard Wagners Kunstprogramm im nationalkulturellen Kontext. Ein Beitrag zur Kulturgeschichte des 19. Jahrhunderts,* Würzburg 2006, 139.

weiter unten sehen werden, dauernd auf metonymisch-performative Denkstrukturen, die zwar seine Suche nach einer autarken *Form* des Deutschen jeder Eindeutigkeit berauben, gerade in dieser Unstimmigkeit inhaltlich aber umso stärker eine einschneidende Politik nationaler (Selbst)Gestaltung fordern. Doch erst in den biologisch-rassistischen Begründungen, die sich erst um die Jahrhundertwende durchsetzten[65], fand dieses diskursive Herumtasten Wagners eine ontologisch viel ›festere‹ politische Programmatik.

Der ideologische Horizont des Wagnerschen Gedankengangs ist die seit Ende des 18. Jahrhunderts beklagte Diskrepanz zwischen der kulturellen und staatlichen Existenz Deutschlands. Der Zersplitterung in viele Staaten setzte man die deutsche Kultur als geistiges Kriterium von Zusammengehörigkeit entgegen, der aber von vielen – wie beispielsweise von Gotthold Ephraim Lessing – ein schmerzlicher Mangel an Selbsgenügsamkeit und ästhetischer Originalität attestiert wurde, da sie sich in einem ständigen Nachahmungsverhältnis besonders zu Frankreich befände.[66] Noch 1867 spricht Wagner in *Deutsche Kunst und deutsche Politik* vom »Fortbestehen der Herrschaft der französischen Civilisation« auf deutschem Boden, das durch die von deutschen Fürsten unterstützte Hegemonie des französischen (und italienischen) Opern- und Tanzwesens verursacht sei.[67]

In diesem Kontext verficht Wagner die Idee eines ›inneren‹ deutschen Geistes, der sogar »unter der steifen Perücke eines S. Bach, unter der gepuderten Frisur eines Lessing«[68] wirksam fortlebe: »Da, seht diesen Kopf, in der wahnsinnigen französischen Allongenperrücke versteckt«.[69] Er diagnostiziert eine trügerische Äußerlichkeit, hinter der sich das ›wahrhaft‹ Deutsche in Form von Innerlichkeit befnde. In *Was ist deutsch?* (1865/1878) formuliert Wagner, es sei das Wesen des Deutschen, sich ein äußerliches Anderes anzueignen, zu verarbeiten und mit besonderer Innerlichkeit auszustatten. Er sieht darin offensichtlich ein mimetisches

---

65 Vgl. Schüler, Winfried, *Der Bayreuther Kreis von seiner Entstehung bis zum Ausgang der Wilhelminischen Ära. Wagnerkult und Kulturreform im Geiste völkischer Weltanschauung*, Münster 1971, 38.

66 Lessing, Gotthold Ephraim, »Hamburgische Dramaturgie«, in: ders., *Werke*, Bd. 4, München 1973, 698: »Wir sind noch immer die geschworenen Nachahmer alles Ausländischen, besonders noch immer die untertänigen Bewunderer der nie genug bewunderten Franzosen.«

67 Wagner, »Deutsche Kunst und deutsche Politik«, in: ders., *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, Bd. 8, Leipzig 1972, 45ff. Zum Wagnerschen Begriff der Zivilisation siehe z. B.: Schüler, *Der Bayreuther Kreis* (wie Anm. 65), 16.

68 Ebd., 65.

69 Wagner, »Was ist deutsch?«, in: ders., *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, Bd. 10, Leipzig 1888, 65.

und im Prinzip verwerfliches Verhältnis, da aber nach Wagner das Wesen der deutschen Mimesis Echtheit und besondere Verinnerlichung ist, wird dieser Logik zufolge das Nachgeahmte erst durch die Nachahmung zu etwas Echtem erhoben.

Diese ›deutsche Echtheit‹ erlangt bei Wagner ihre volle Ausprägung in der Definition des Deutschen als einer Sache, die um ihrer selbst willen wichtig sei.[70] Dennoch bleibt trotz der ontologischen Festsetzung des deutschen ›Wesens‹ gerade diese von Wagner behauptete Eigenständigkeit ein leeres Zentrum, eine noch zu bildende Un-Gestalt, deren Vor-bild – die *Gestalt* – in einem ambivalenten Raum zwischen Äußerlichkeit und Innerlichkeit schwebt als eine paradoxe Art geistiger Physionomie, wo das geistige und das physionomische Prinzip sich vermengen und sich stets nur zirkulär bedingen.

Entsprechend spricht Wagner von nationaler Geistesbildung und Volksbildung und dies ausschließlich anhand eines wirksamen Theaters[71] gerade deswegen, weil das ›deutsche Volk‹ in seiner idealen Gestalt für ihn noch gar nicht existiert. Die Deutschen sind, so Wagners Klage, immer noch dazu fähig, sich an einem Abend im selben Konzertsaal Bach und Beethoven anzuhören und am Tag danach vor einer italienischen Koloratur-Sängerin in noch größere Extase zu geraten.[72] Es bedarf also Wagners Logik zufolge des ›formgebenden‹ musikdramatischen Theaters, um dem ›deutschen Volk‹ seine eigene Gestalt zu geben. Anders formuliert entwickelt Wagner seine Konzeptionen eines ›deutschen‹ Theater und ›Volkes‹ in einer ideologischen Abgrenzungsbewegung zum Alltag des modernen ›italienischen‹ Opernbetriebs und eines konsumierenden ›Publikums‹. Operbetrieb und Publikum spricht er jedoch ihren autonomen Status als materielle Instrumente der Produktion und der Rezeption ab und verklärt sie stattdessen zu einheitlichen, autark deutschen Erscheinungen . Auch wenn das ›Volk‹ noch nicht da ist, wird es behauptet, um dem Theater seine ›volksbindende‹ Kraft zuzuschreiben, die dann das ›Volk‹ tatsächlich herausbilden wird aus dem Phänomen des ›Publikums‹, das für Wagner nur »ein unnatürlicher Auswuchs des Volks und in seiner sozialen Überflüssigkeit, ja Schädlichkeit, nur als das Raupennest anzusehen« sei, »welches die gesunden, nährenden Blätter des natürlichen Volksbaumes zernagt«[73].

---

70 Vgl. z. B. Wagner, »Deutsche Kunst und deutsche Politik« (wie Anm. 67), 124.
71 Vgl. ebd., 80.
72 Vgl. ebd., 122.
73 Wagner, *Oper und Drama* (wie Anm. 23), 47. Vgl. auch Bermbach, *Der Wahn des Gesamtkunstwerks* (wie Anm. 8), 180.

Das ›Volk‹ selbst, als Sinnbild der Authentizität im Gegensatz zur modernen Entwurzeltheit des ›Publikums‹, findet Wagner aber kaum. Er sieht sich vor das Problem gestellt, ein ›Volkskünstler‹ sein zu wollen in einer durch Konsum bestimmten Gesellschaft.[74] Auch seine Anhänger, die sich ab 1878 aktiv in den *Bayreuther Blättern*, dem »unbestrittenen literarischen Zentrum der von Bayreuth ausgehenden Kulturbewegung«[75], publizistisch äußerten, fragten, ob ›das Volk‹, für das Wagner dichtete, überhaupt existierte.[76] Wagners Problem der Suche nach dem ›Volk‹ ist allerdings nicht nur eines der *Suche der Form* innerhalb des Publikums, sondern auch eines der *Form dieser Suche*. Wagner habe, so Johann Heinrich Löffler (1884), zuerst unter dem Segen Wotans gedichtet, sich also zunächst an der germanischen Mythologie versucht, sei aber mit seiner Absicht gescheitert, das ›Volk‹ aufzuwecken,; dann habe er das Kreuz erblickt mit der Inschrift: »In diesem Zeichen wirst du siegen« und mit *Parsifal* ein christliches Drama geschrieben.[77] Wagners Zweifel daran, worin denn das ›echte‹ ontologische ›Wesen‹ des Deutschen bestehe, treibt gewissermaßen die eklektische Form des Suchens voran, das nicht nur der Hervorbringung der Gestalt (also den konkreten künstlerischen Formen der Veräußerlichung der Gestalt) gilt, sondern überhaupt erst nach der Gestalt verlangt, die hervorzubringen wäre (also nach dem ›Wesen‹, das vorausgesetzt werden muss, um die Arbeit an dessen Veräußerlichung überhaupt in Gang zu setzen). Diese paradoxe Form der Suche nach etwas künstlerisch und ontologisch (noch) Nicht-Vorhandenen könnte auch mit dem Begriff des Vakuums bezeichnet werden, den Hermann Broch zur Darstellung der Wagnerschen theatralischen Geste gebraucht.[78] Wagners Stil wäre in diesem Sinne ein Unstil, weil er gleichzeitig »rational und romantisch, naturalistisch und pomphaft, sentimental und düster, katholisierend und mythologisierend« sei[79]. Er entpuppt sich als das Subjekt der Imitation[80], dessen ursprüngliche Leere nach einer Selbstaneignung in umso heterogeneren Formen trachtet.

Somit trifft der Spruch des späteren Nietzsche zu, demzufolge Wagner »der größte Mime«[81] sei, denn Nachahmung erscheint bei Wagner nicht

---

74 Vgl. Smith, *The Total Work of Art* (wie Anm. 21), 21.

75 Schüler, *Der Bayreuther Kreis* (wie Anm. 65), 69.

76 Vgl. Löffler, Johann Heinrich, »Parsifal-Nachklänge: IV. Das Volk und die Kunst Richard Wagner's«, *Bayreuther Blätter,* 1884, Doppelstück (August und September), 254–255.

77 Ebd.

78 Broch, Hermann, *Hofmannsthal und seine Zeit. Eine Studie,* Frankfurt a. M. 1974, 35ff. Zur Suche nach dem Stil siehe auch: Adorno, »Versuch über Wagner« (wie Anm. 4), 97.

79 Broch, *Hofmannsthal und seine Zeit* (wie Anm. 78), 35–36.

80 Vgl. Lacoue-Labarthe, *Die Fiktion des Politischen* (wie Anm. 63), 122.

81 Nietzsche, Friedrich, »Der Fall Wagner«, in: ders., *Sämtliche Werke, Kritische Studienausgabe in 15 Bänden*, Bd. 6, Berlin u. a. 1980, 30.

nur als Grundproblem, sondern auch als positiv eingesetzte Grundstrategie. Diese bildet auch den Kern seiner antisemitischen Auseinandersetzung mit dem Judentum. »Der Jude«, so Wagner, sei eine sonderbare Erscheinung »des Eindringens eines allerfremdartigsten Elementes in das deutsche Wesen«[82]; er bemächtige sich all dessen, was die anderen Völker ungenutzt lassen. Die Juden hätten auch die von den Deutschen vernachlässigte »deutsche Geistesarbeit« übernommen; »und so sehen wir heute ein widerwärtiges Zerrbild des deutschen Geistes dem deutschen Volke als sein vermeintliches Spiegelbild vorgehalten. Es ist zu fürchten, daß das Volk mit der Zeit sich wirklich selbst in diesem Spiegelbild zu ersehen glaubt«.[83] Wenn wir der den Wagnerschen Sätzen inhärenten Logik folgen, wäre trotz des scheinbaren Charakters dieses ›Spiegelbildes‹ seine tatsächliche Wirkung gerade deswegen zu befürchten, weil ›der deutsche Geist‹ sich im Grunde als ein leeres Prinzip erweist, das ausschließlich durch die abstrakte Idee einer vermeintlich vorläufig existierenden ontologischen *Gestalt* fixiert werden kann. Die optische Metaphorik verweist auf die Zirkularität zwischen geistigem Prinzip und körperlicher Form in Wagners Denken, die im ambivalenten Konzept der *Gestalt* angelegt ist und im Nationalsozialismus nach Lacoue-Labarthe dann zu einem regelrechten National*ästhetizismus* ausgebaut wird. Genauso wie für Wagner der Kampf zwischen dem deutschen ›Wesen‹ oder der ›deutschen Gestalt‹ und dem jüdischen ›Zerrbild‹ sich grundsätzlich auf der ästhetischen Ebene einer Verhandlung von Physionomien im sozio-kulturellen öffentlichen Raum vollzieht, wäre, laut Lacoue-Labarthe, ›der Jude‹ nach der Logik des nationalsozialistischen Antisemitismus vor allem eine Karikatur.[84] Er wäre nicht die *Gegen*gestalt des Deutschen, sondern das Prinzip der Gestaltlosigkeit und gerade deswegen dazu fähig, sich an alle Kulturen anzupassen, weil er keine eigentliche *Seelengestalt* besitze und eine ständige *mimesis ohne Zweck* betreibe, die zu keiner nationalen Selbstgestaltung und deswegen auch zu keiner echten Kunst fähig sei.[85]

Dieselbe Logik der uneigentlichen *mimesis* zeigt sich bereits in Wagners Charakterisierung des jüdisch-deutschen Komponisten Giacomo Meyerbeer, dem er eine eigene *Muttersprache* und damit eine feste Verwurzelung abspricht. Aufgrund seiner ursprünglichen Uneigentlichkeit sei Meyerbeer befähigt, sich alles Mögliche mimetisch anzueignen – erst den Stil Carl Maria von Webers in Berlin, später die Sprache Rossinis in Italien

---

82 Wagner, »Was ist deutsch?« (wie Anm. 69), 61.
83 Ebd., 62.
84 Lacoue-Labarthe, *Die Fiktion des Politischen* (wie Anm. 63), 109.
85 Vgl. ebd., 135.

und zuletzt den Produktionsmechanismus des Pariser *grand-opéra.*[86] Von diesem Meyerbeer zugeschriebenen mimetischen Variationsvermögen unterscheidet sich letztendlich Wagners Rhetorik aber allein durch die diskursive Legitimation einer ›guten‹ Nachahmung, die ihre Wurzeln in der Logik der *Gestalt* hat. Um gegen die Verzerrung des ›Geistesbildes‹ des Deutschen anzukämpfen, setzt Wagner sich selbst eine Dürermütze auf, als äußerliches Zeichen deutscher Tiefe und Künstlerschaft, als Talisman zur Bannung ›böser Geister‹. Die Forschung hat nicht umsonst darauf hingewiesen, wie groß der Einfluss Meyerbeers auf die Wagnersche Ästhetik gewesen ist.[87] Wagner muss Meyerbeer als falschen Propheten entlarven, damit er selber als der wahre Prophet erscheinen und dieselben ästhetischen Ziele einer monumentalen theatralischen Illusion aufstellen kann, wie er sie voller Neid in Paris, am Ort seiner mehrfachen Niederlagen, durch Meyerbeer und seine hochentwickelte Theatermaschine verwirklicht sah.[88]

Gerade wegen der allzu gefährlichen Ähnlichkeit mit dem vermeintlich assimilativen und parasitären Eklektizismus, den er Meyerbeer vorwirft, muss die Wagnersche Idee der Eigenständigkeit der deutschen Kultur in eine Strategie der Identifikation und Ausgrenzung eines Feindbildes übergehen, wie dies musterhaft in den 1868 uraufgeführten *Meistersingern* geschieht.[89] Die dort vertretene Vision »einer konfliktfreien, monokulturellen Volksgemeinschaft«[90] wird einerseits getragen durch eine von David J. Levin als »Dramaturgie der Alterität« bezeichnete Strategie der szenischen Beibehaltung des fernzuhaltenden feindlichen Elements, in diesem Falle des Stadtschreibers Beckmesser, dessen Figur Levins Interpretation zufolge Ähnlichkeiten zu Wagners antisemitischem Diskurs aufweist.[91] Andererseits wird in Hans Sachs' Schlussansprache das Element des ›Welschen‹, also der französisch-italienischen Zivilisa-

---

86 Wagner, *Oper und Drama* (wie Anm. 23), 92–94.

87 Vgl. z. B. Döhring, Sieghart, »Die traumatische Beziehung Wagners zu Meyerbeer«, in: *Richard Wagner und die Juden*, hg. v. D. Borchmeyer, Ami Maayani u. Susanne Vill, Suttgart u. a. 2000.

88 Vgl. Bauer, Oswald Georg, »Der falsche Prophet. Die *Propheten*-Aufführung in Paris und die Strategie der Diffamierung«, in: *Richard Wagner und die Juden*, hg. v. D. Borchmeyer, Ami Maayani u. Susanne Vill, Suttgart u. a. 2000, 289.

89 Vgl. Grey, Thomas S., »Wagner's *Die Meistersinger* as National Opera (1868–1945)«, in: *Music and German National Identity*, ed. by Celia Applegate and Pamela Potter, Chicago et al. 2002, 83–84.

90 Vaget, »Wehvolles Erbe. Zur ›Metapolitik‹ der *Meistersinger von Nürnberg*« (wie Anm. 3), 283.

91 Vgl. Levin, David J., »Dramaturgie der Alterität«, in: *Richard Wagner im Dritten Reich* (wie Anm. 7), 103.

tion, verworfen.[92] Die »heil'ge deutsche Kunst«[93] wird als eine gefeiert, die auch den Zerfall des deutschen Reiches überstehen werde, ganz in der Logik der aterritorialen Kulturnation als einer dem Nationalstaat, zum Beispiel Frankreich, entgegesetzten Einheit.[94] Zugleich wird in der ›welschen‹, ›romanischen Form‹ der Kunst ein »spezifisch nationales Gepräge« vorausgesetzt, das gerade deswegen »in der Kunst eines anderen Volks also immer ein Fremdkörper bleiben mußte.«[95] Da das Welsche aber von den deutschen Fürsten gefördert werde, komme es letztendlich auf die in den *Meistersingern* verherrlichten ›deutschen Meister‹ an, dem Volk die Form, das Gepräge, zu geben, die ihm der deutsche Staatsmann nicht zu geben imstande sei.

Die deutsche Vereinigung 1871vertiefte aber für Wagner die Diskrepanz zwischen deutschem Staat und deutscher Kultur nur noch mehr, nicht zuletzt wegen der Enttäuschung, vom neuen Deutschen Reich nicht mit ausreichendem Enthusiasmus als *der* kulturelle Standartenträger der Nation akzeptiert worden zu sein.[96] In der Nachschrift vom Jahr 1878 zu *Was ist deutsch?* schreibt er, er wüsste inzwischen nicht mehr, was deutsch sei.[97] »Ob aus den Deutschen noch etwas wird? Ob sie die Form finden?« – fragte er bereits 1872[98], wobei hier die Frage nach der Form ausdrücklich ästhetisch bestimmt ist. Gerade angesichts eines zustande gekommenen deutschen Staates sei das Problem der Abwesenheit einer verbindlichen modernen gesellschaftlichen und ästhetischen Form umso schmerzlicher.[99] In einem Brief an Nietzsche vom 24. Oktober 1872 erklärt er sogar, das »Deutschsein« sei ein »reines Metaphysicum«, völlig einzigartig und »vielleicht mit dem einzigen Pendant des Judentums

---

92 Vgl. hierzu z. B. den Eintrag »Culture/Civilisation«, in: *Dictionnaire encyclopédique Wagner*, 458. Zu den Strategien nationaler Selbstbestimmung anhand von Kategorien wie deutsch-welsch, tief-oberflächlich, usw., siehe auch: Kreuzer, Gundula, *Verdi and the Germans. From Unification to the Third Reich,* Cambridge 2010, 20–29.

93 Wagner, »Die Meistersinger von Nürnberg«, in: *Gesammelte Schriften und Dichtungen,* Bd. 7, Leipzig 1888, 271.

94 Vgl. dazu: Weigel, Sigrid, »Die Lehre des leeren Grabes. Begründungen der deutschen Kulturnation nach 1871 und nach 1989«, in: *Grundordnungen. Geographie, Religion und Gesetz,* hg. v. Zaal Andronikashvili u. Sigrid Weigel, Berlin 2013, 150ff. Ferner: Münkler, Herfried, »Kunst und Kultur als Stifter politischer Identität. Webers ›Freischütz‹ und Wagners ›Meistersinger‹«, in: *Deutsche Meister – böse Geister? Nationale Selbstfindung in der Musik,* hg. v. Hermann Danuser u. Herfried Münkler, Schliengen 2001, 45.

95 Borchmeyer, *Das Theater Richard Wagners* (wie Anm. 36), 81.

96 Vgl. Grey, »Wagner's *Die Meistersinger* as National Opera (1868–1945)« (wie Anm. 89), 78. Vgl. auch Borchmeyer, *Das Theater Richard Wagners* (wie Anm. 36), 37. Ferner: Schüler, *Der Bayreuther Kreis* (wie Anm. 65), 1–10.

97 Wagner, »Was ist deutsch?« (wie Anm. 69), 70–73.

98 Wagner, Cosima, *Die Tagebücher*, Bd. 1, hg. v. Martin Gregor-Dellin u. Dietrich Mack, München u. a. 1976, 616.

99 Vgl. Borchmeyer, *Das Theater Richard Wagners* (wie Anm. 36), 80.

zur Seite«[100], womit er der deutschen mimetischen Aneignungsarbeit eine ihr eigene Grund- und Gestaltlosigkeit vorwirft, die er zuvor dem Judentum zugeschrieben hatte.

So bezeichnet Wagner auch das Bayreuther Festspielhaus als einen provisorischen Bau, als »Schattenriß der Idee«, die später »der Nation zur Ausführung als monumentales Gebäude« übergegeben werde.[101] Geistig, ja gespenstisch in seiner einfachen und rohen Äußerlichkeit[102], aber trotzdem *Gestalt* und Vor-Bild des monumentalen Gebäudes, zu dem Bayreuth und der deutsche Geist im gleichen ambivalent räumlich-geistigen Sinne in einer besseren Zukunft umgestaltet würden. So fest durch einen architektonischen Bau fixiert die Veräußerlichung der deutschen Gestalt auch gewesen sein mag, bezeugt das in Wagners Logik präsente ständige Nicht-Zusammenfallen von Zeit und Raum, von innerlicher geistiger Physionomie und dem äußerlichen Ausbau, die dem Gestalt-Prinzip immanente Inkongruenz. Diese besteht, wiederum dem Lacoue-Labartheschen Ansatz folgend, in der Unmöglichkeit einer vollkommenen geistig-räumlichen Erfüllung des ›Wesens‹ oder ›Geistes‹, das grundsätzlich in einem Verschiebungsmechanismus, ja in der Zirkularität eines permanenten Verweisungsmechanismus zwischen Raum und Geist befangen ist.

Der von Wagner ersehnte Status der Festspiele überhaupt und der Bayreuther Festspiele insbesondere als der materiellen Verwirklichung eines jahrzehntelang theorisierten und mehrfach umgewandelten ästhetisch-politischen Projekts weist einen weiteren problematischen Aspekt auf. Dieses Problem artikulierte der exilierte Wagner bereits 1850 mit der utopischen Deklaration, sein musikdramatisches Fest *Siegfrieds Tod* müsse ein einmaliger Akt sein, in einem aus »Brett und Balken« errichteten rohen Theater zustande gebracht, das nach drei Aufführungen genauso wie die Partitur vernichtet werden sollte.[103] Im Jahr 1851, als er das *Siegfried*-Projekt schon zum vierteiligen *Ring des Nibelungen* erweitert hat, heißt es, bei einer gelungenen Aufführung müsse ihm eine Wiederholung

---

100 Vgl. Borchmeyer, *Das Theater Richard Wagners* (wie Anm. 36), 39.

101 Wagner an Friedrich Feustel, 17. April 1872, zitiert nach: Lucas, Lore, *Die Festspiel-Idee Richard Wagners,* Regensburg 1973, 51.

102 Architektonisch behält das Festspielhaus gewissermaßen noch die Reste der Idee eines tatsächlichen architektonischen Provisoriums. Die Gestaltung der Decke des Festspielsaals, das »die Segeldachbespannung des hypäthralen antiken Theaters« nachahmt, dürfte darauf hinweisen. Vgl. Habel, Heinrich, *Festspielhaus und Wahnfried. Geplante und ausgeführte Bauten Richard Wagners,* München 1985, 402.

103 Brief an Theodor Uhlig vom 22. September 1850, in: *Richard Wagner's Briefe an Theodor Uhlig, Wilhelm Fischer und Ferdinand Heine,* Leipzig 1888, 60. Zur Einmaligkeit der Festspiele siehe auch: Bermbach, *Der Wahn des Gesamtkunstwerks* (wie Anm. 8), 266.

»ebenso gleichgiltig, als […] überflüssig erscheinen«.[104] 1868, als Wagner sein theatralisches Projekt bereits im Kontext künstlerischer Volksbildung unmittelbar auf deutschem Boden verankert und den utopischen Horizont hinter sich lässt, spricht er nunmehr von einer antimerkantilen, aber dennoch systematisch wiederholten *Außerordentlichkeit* und *Seltenheit* festlicher Aufführungen innerhalb des generellen Opernbetriebs.[105] So wird die Institution Bayreuth selber letztendlich zum »Nachklang einer großen revolutionären Vision«[106], der ungewagten Utopie eines einmaligen absoluten kulturellen Stiftungsaktes, dem die Vernichtung sowohl des Werkes als auch der Aufführungsstätte folgen sollte.

Vom Bayreuther Kreis bis zur Nazi-Propaganda

Gerne nannte sich Wagner noch 1865 den ›deutschesten‹ unter den Deutschen, konnte das Deutsche aber nur schmückend umschreiben, nie inhaltlich bestimmen. Gerade eine solche ausdrückliche Selbstidentifikation Wagners mit dem ›deutschen Geist‹ wurde von grundlegender Bedeutung für die Aneignung Wagners durch die Nazi-Propaganda.[107] Gerade weil bei Wagner das Deutsche nur metonymisch umschrieben und superlativisch aufgeblasen wird, fiel es der Nazi-Propaganda leicht, ihr Wagner-Bild drastisch zu simplifizieren.[108] Da die theatralischen Werke – mit Ausnahme der nationalistischen Ansprachen König Heinrichs im *Lohengrin* und Hans Sachs' im *Meistersinger*-Finale – gegen jegliche unmittelbare propagandistische Vereinnahmung ›resistierten‹[109], trat »die Person Wagners, genauer: der lange Schatten seines Ruhms in Gestalt des bürgerlichen Geniekults (zu dem Wagner selbst einiges Ma-

---

104 Wagner, »Eine Mittheilung an meine Freunde« (wie Anm. 26), 417.

105 Vgl. Wagner, »Deutsche Kunst und deutsche Politik« (wie Anm. 67), 153–155. Siehe auch: Borchmeyer, *Das Theater Richard Wagners* (wie Anm. 36), 24–27; Bermbach, *Der Wahn des Gesamtkunstwerks* (wie Anm. 8), 264.

106 Bermbach, *Der Wahn des Gesamtkunstwerks* (wie Anm. 8), 265. Zur Verabschiedung der Einmaligkeit in der Institution Bayreuth siehe auch: Mösch, *Weihe, Werkstatt, Wirklichkeit* (wie Anm. 28), 69.

107 Vgl. Brinkmann, Reinhold, »Wagners Aktualität für den Nationalsozialismus. Fragmente einer Bestandsaufnahme«, in: *Richard Wagner im Dritten Reich* (wie Anm. 7), 128–129.

108 Vgl. Kolland, Hubert, »Wagner-Rezeption im deutschen Faschismus«, in: *Bericht über den internationalen musikwissenschaftlichen Kongress Bayreuth 1981,* hg. v. Christoph-Hellmut Mahling u. Sigrid Wiesmann, Kassel u. a. 1984, 501–503.

109 Brinkmann, »Wagners Aktualität für den Nationalsozialismus« (wie Anm. 107), 134; Fischer, Jens Malte, »Wagner-Interpretation im Dritten Reich. Musik und Szene zwischen Politisierung und Kunstanspruch«, in: *Richard Wagner im Dritten Reich* (wie Anm. 7), 147.

terial geliefert hatte)«[110] in den Vordergrund der nationalsozialistischen Wagner-Rezeption.

Diese Rezeption kann im Sinne etwa von Hubert Kolland als eine Verschärfung, ja Fanatisierung der traditionell-konservativen Wagner-Rezeption durch rechtsideologische Gruppen angesehen werden, die gegen das Nachlassen des Interesses an Wagner in den der Monumentalität überdrüssigen 1920er Jahren mit einer Stilisierung des »redseligen Komponisten zum titanischen Kämpfer von germanischer Rasse und deutsch-heldischer Gesinnung« zu reagieren suchten.[111] Der um Cosima Wagner, Houston Stewart Chamberlain und Hans von Wolzogen versammelte Kreis seinerseits neigte schon seit dem Tod des ›Meisters‹ dazu, seine oft variierenden Ansichten zu einem festen System zu reduzieren und »ihren Helden von jedem Makel eines Gesinnungswechsels zu befreien«[112], um Bayreuth die kulturelle Autorität zu verleihen, die ohne das Charisma von Wagner nicht leicht aufrechtzuerhalten war.[113]

Da in den 1870er Jahren eine Unterstützung der Festspiele vom Zweiten Kaiserreich ausblieb, stilisierte sich Bayreuth von Anfang an zu einer Zitadelle nationaler Opposition, die sich auf die ideologische Unterscheidung zwischen dem Deutschen in seiner geschichtlich-staatlichen Realität und seiner angeblich überzeitlichen Idealgestalt berief und Bayreuth zum Repräsentanten dieses ›idealen deutschen Geistes‹ machte.[114] So schließt sich Bayreuth auch in der Weimarer Republik der Rechtsopposition, der heterogenen Bewegung der sogenannten Konservativen Revolution an und vertritt deren völkische, kultur- und lebensreformerische sowie antisemitische Ideale.[115] Der Schlüsselbegriff der Bayreuther Kulturbewegung – Regeneration – ist seinerseits der Ausdruck des Glaubens an den Vorrang geistiger, innerer Wiedergeburt vor einer politischen, äußerlichen Revolution und beruft sich auf Wagners späte Schriften.[116] So wird der ›Meister‹ selber zu einem »Religionsstifter«, zum »religiöse[n] Prophet der Regeneration«[117] stilisiert, dessen eklektische ästhetische Religion, die er in der Form des speziell für Bayreuth komponierten Bühnenweihfestspiels

---

110 Kolland, »Wagner-Rezeption im deutschen Faschismus« (wie Anm. 108), 496.

111 Ebd. und 502. Zur Abnahme des Interesses an Wagner in der Weimarer Republik siehe ferner z. B.: Deathridge, *Wagner Beyond Good and Evil* (wie Anm. 51), 228; Fischer, »Wagner-Interpretation im Dritten Reich« (wie Anm. 109), 143; Bloch, Ernst, »Paradoxa und Pastorale bei Wagner«, in: ders., *Literarische Aufsätze*, Frankfurt a. M. 1985, 294.

112 Schüler, *Der Bayreuther Kreis* (wie Anm. 65), 10.

113 Ebd., 70–71.

114 Ebd., 220–221.

115 Vgl. ebd., 73–77.

116 Vgl. ebd., 180ff.

117 Brief von Hans von Wolzogen an Ludwig Schemann vom 27. Juli 1878 zitiert nach: Schüler, *Der Bayreuther Kreis* (wie Anm. 65), 54.

Parisfal als Botschaft und Vermächtnis hinterließ, nun zur ideologischen Grundlage des um Anerkennung kämpfenden Bayreuther Kreises wird. Die schon von Wagner angestrebte Verflechtung des Ästhetischen und Religiösen findet hier nach seinem Tod ihre Vollendung.

Man kann geradezu von Zügen einer politischen Theologie sprechen, wenn man die von Karl Friedrich Glasenapp in 1884 formulierte Idee betrachtet: »Höher und heiliger als die Kunst des Künstlers, muß *uns* der wahrhaftige Quell dieser Kunst, sein *Leben* sein, das sich für meine Empfindung in Ihr, der Überlebenden, rein und ungetrübt, also durchaus maßgebend fortsetzt.«[118] Damit ist die Witwe Cosima Wagner gemeint, die, durch diese Erweiterung und Verschiebung der Autorität und der Aura der *Kunst* Wagners auf das *Leben* Wagners, als die engste Beteiligte und Über*lebende* dieses *selben* Lebens zur unmittelbaren Erbin und Trägerin dieses Lebens erklärt wird. Das geht einher mit einer monumentalen Selbstinszenierung Cosima Wagners als weltabgeschiedener Witwe, der es nur noch auf die Vollstreckung des letzten Willens des ›Meisters‹ ankommt.[119]

Cosima Wagner verwendet, so das Ergebnis der grundlegenden Analysen von Stephan Mösch zur Bayreuther Rezeptionsgeschichte des *Parsifal*, die Ritualisierung der Festspiele als Strategie, um ihre Anhängerschaft ästhetisch und ideologisch zusammenzuhalten. Denn während sich die Beerbung des *Lebens* des ›Meisters‹ durch eine Hyperbolisierung der Witwenschaft inszenieren lässt, muss die unmittelbare Beerbung der *Kunst* des ›Meisters‹ durch seine Witwe durch die Aufstellung eindeutiger ästhetischer Codes legitimiert werden. Da die Ritualisierung ästhetischer Erfahrung kanonisierte ästhetische Regeln und Formen benötigt, lässt die ›Herrin des Hügels‹ bestimmte experimentell entwickelte, unverbindliche ästhetisch-aufführungspraktische Befunde Wagners aus den *Ring*- und *Parsifal*-Proben der Jahre 1876 und 1882 zu einem festen Kanon zusammenfassen, der nicht nur auf den *Parsifal*, sondern auch auf alle anderen in Bayreuth aufgeführten Werke Wagners angewendet wurde.[120] So kommt es beispielsweise zu einer ästhetisch einseitigen Anwendung des Wagnerschen Ansatzes zur technisch-stilistischen Schulung der Sänger. Wagner und seine stimmfachlichen Berater legten hohen Wert auf eine ›italienische‹ Schulung sowohl in Bezug auf die grundlegende technische

---

118 Brief von K. F. Glasenapp an L. Schemann vom 17. Juli 1884, zitiert nach: Schüler, *Der Bayreuther Kreis* (wie Anm. 65), 71.

119 Vgl. Beidler, Franz W., *Cosima Wagner. Der Weg zum Wagner-Mythos. Ausgewählte Schriften des ersten Wagner-Enkels und sein unveröffentlichter Briefwechsel mit Thomas Mann*, hg. v. D. Borchmeyer, Bielefeld 1997, 254.

120 Zur ästhetischen Ritualisierung Bayreuths vgl. Mösch, *Weihe, Werkstatt, Wirklichkeit* (wie Anm. 28), 319ff.

Stimmbildung anhand der Prinzipien des italienischen Belcanto als auch in Bezug auf die Bewahrung des vom italienischen Gesang gepflegten Legato und anderer italienischer gesangsidiomatischer Codes.[121] Dahinter verbirgt sich noch die oben von Matthew Wilson Smith angesprochene Wagnersche Idee der Verdeckung der *Arbeit*, um eine ideologisch autarke Form deutsch-nationaler Kunst zu erzielen. Das Italienische in Form von Gesangs*technik* sollte nach dieser Logik als Grundlage für die dramatische Darstellung beibehalten werden, um umso erfolgreicher von der deutschen *Darstellungs*kunst verdeckt zu werden, der es auf eine spontane, scheinbar ohne Mühe, Arbeit und Nachahmung entstandene Selbstrepräsentation ankommt. Cosima beginnt demgegenüber unter ihrer Leitung auf eine ›Deutschheit‹ des Wagner-Gesangs zu bestehen, verficht den absoluten Vorrang der deutschen Aussprache vor der Integrität der Gesangslinie und verlangt von ihren Sängern »eine streng germanische Sprache, die Teil des Stolzes unserer Kunst ist«.[122] Da ihr Ansatz jegliche Belcanto-Schulung prinzipiell ausschließt, sinken die damaligen Bayreuther Sängerleistungen zum berüchtigten *Sprechgesang* herab.[123] Die schon bei Wagner vorhandene Tendenz zur Verdeckung der Produktionsbedingungen durch das Erscheinen des Produkts wird hier radikalisiert zu einer Herabsetzung des ›Italienischen‹, also der eigentlichen Produktions*arbeit* und ihrer Bedingungen, womit letztendlich wiederum das im Wagnerschen Sinne ›Deutsche‹ in seinem Anspruch auf spontan-ursprüngliche Selbstgestaltung noch nicht einmal mehr auf der elementarsten *technischen* Ebene künstlerisch überzeugend aufgeführt werden kann.

Als Kulturheros wird Wagner im Bayreuther Kreis anhand von Carlyles Heldenlehre und eines Genie-Begriffs gefeiert, der die überdurchschnittliche Vereinigungskapazität des genialen Künstlers mit der Idee verbindet, seine Kraft ließe sich aus eben jener ›Volksseele‹ schöpfen, die doch erst durch den Künstler ihre eigentliche Gestalt erhalten, das heißt als ›Volksseele‹ erst überhaupt kreiert werden sollte.[124] So preist Arthur Prüfer in den *Bayreuther Blättern* das Bayreuther Festspielhaus

---

121 Vgl. Wagner, »Bericht an Seine Majestät den König Ludwig II. von Bayern über eine in München zu errichtende deutsche Musikschule«, in: ders., *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, Bd. 8, Leipzig 1888, 136. Ferner: Mösch, *Weihe, Werkstatt, Wirklichkeit* (wie Anm. 28), 161ff.

122 Brief von Cosima Wagner an Ernest Van Dyck (dem Darsteller des Parsifal) vom 2. Juni 1895, zitiert nach: Haine, Malou, *Ernest Van Dyck, un ténor à Bayreuth, suivi de la correspondance avec Cosima Wagner*, Lyon 2005, 178: »langage […] sévèrement germanique, ce qui fait partie de la fierté de notre art«.

123 Vgl. Fischer, Jens Malte, *Richard Wagner und seine Wirkung*, Wien 2013, 73ff.; Mösch, *Weihe, Werkstatt, Wirklichkeit* (wie Anm. 28), 336ff.

124 Vgl. ebd., 201–204.

als »edelste Blüte des sich selbst darstellenden nationalen Geistes«[125], ja als »sichtbares weithin leuchtendes Mahnzeichen zur Abwehr gegen […] Dämonen der modernen Zivilisation«.[126] Dabei verläuft die Selbstdarstellung des ›nationalen Geistes‹ ganz in der immanenten Logik des Gestalt-Prinzips notwendigerweise über die Aufstellung dämonischer Feindesbilder. Erst in der Inszenierung eines bedrohlichen ›Anderen‹ kann die der angeblichen Selbstgenügsamkeit des ›sich selbst darstellenden nationalen Geistes‹ inhärente Leere durch ein offensives Mahnzeichen verdeckt werden.

Im Zusammenhang mit der »völkisch-nationalistische[n] Wagner-Rezeption der zwanziger Jahre, in deren Bahnen das Wälsungenschwert zu einem Symbol der Verschmelzung von Kultur, Kunst und Politik erklärt wurde«, wurde anlässlich der Festspiele von 1924 Bayreuth auch als »deutsche Waffenschmiede«, sowohl im kulturellen als auch militärischen Sinne, bezeichnet.[127] Siegfrieds Schwert Nothung als Symbol »metaphysisch verankerter Kampftugenden« und des ewig deutschen ›Wesens‹ wurde in den 1920er und 1930er Jahren in den Dienst dessen gestellt, was mit Walter Benjamin die Ästhetisierung der Politik genannt werden kann.[128] Diese auf eine Militarisierung der Gesellschaft zielende Ästhetisierung zeigte sich auch in dem ›auratischen‹, angeblich apolitischen Gebrauch, den die Nationalsozialisten von Wagner-Aufführungen und in erster Linie von den *Meistersingern* als offizieller Oper und ästhetischer Krönung von Parteitagen und anderen theatralisierten politischen Manifestationen machten.[129] Galt Wagner als ein »echter Führer und Siegfriedmensch«[130], so wurde der glühende Wagnerianer Hitler seinerseits zum »Schmied des neuen Deutschland« ästhetisiert.[131] An »Führers Geburtstag« war für das Operntheater die Aufführung von Wagner-Werken »die einfachste

---

125 Vgl. Schüler, *Der Bayreuther Kreis* (wie Anm. 65), 221.

126 Prüfer, Arthur, *Das Werk von Bayreuth,* Leipzig 1909, 5f.

127 Vgl. Köpnick, *Nothungs Modernität* (wie Anm. 5), 173; Zelinsky, Hartmut, *Richard Wagner – ein deutsches Thema. Eine Dokumentation zur Wirkungsgeschichte Richard Wagners 1876–1987,* Frankfurt a. M. 1976, 176.

128 Vgl. Köpnick, *Nothungs Modernität* (wie Anm. 5), 168; Benjamin, Walter, »Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit«, 1. Fassung, in: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. I, 2. Teil, Frankfurt a. M. 1974, 467ff.

129 Zur Geschichte der *Meistersinger* als nationaler Oper von Wagners Zeiten bis zum Nazismus siehe: Grey, »Wagner's *Die Meistersinger* as National Opera (1868–1945)« (wie Anm. 89), 85–87, 94.

130 Engelsmann, W., »Kunstwerk und Führertum«, *Die Musik*, (Oktober 1933), 18ff., zitiert nach: Kolland, »Wagner-Rezeption im deutschen Faschismus« (wie Anm. 108), 497.

131 Vaget, »Wagner-Kult und nationalsozialistische Herrschaft. Hitler, Wagner, Thomas Mann und die ›nationale Erhebung‹«, in: *Richard Wagner im Dritten Reich* (wie Anm. 7), 264.

Lösung«[132]; ab 1938 versuchte der Verein ›Kraft durch Freude‹ durch für Arbeiter und Soldaten vorgesehene Vorstellungen in Bayreuth auch die Wagnersche Idee eines Volkstheaters umzusetzen.[133] Obgleich seine Werke wenig unmittelbaren Propaganda-Inhalt hergaben, eröffnete der Wagner-Kult einen geistigen Raum, in dem Politik auratisiert und gerade durch das Charisma des ›Geistigen‹[134] ein vermeintlich apolitischer, ästhetischer Legimitationshorizont der Politik ausgespannt wurde. War doch die Idee eines überstaatlichen und überzeitlichen ›deutschen Geistes‹ bei Wagner und im Bayreuther Kreis seit dem Zweiten Kaiserreich bis in die Weimarer Republik das ideologische Instrument gewesen, mit dem sich die Bayreuther Gruppe als kulturelle, angeblich apolitische Opposition gegen die reale deutsche Regierung präsentierte. Durch die nationalkulturell und rituell aufgeladene ästhetische Tätigkeit der Festspiele sollte die Divergenz zwischen dem wahrhaften Wirken des ›deutschen Geistes‹ und der ›Ungeistigkeit‹ des bestehenden deutschen Staates zum Vorschein gebracht werden. Unter den Nationalsozialisten wurde gerade dieser durch die Aura des Apolitischen bestärkte ästhetische Bereich des Wagnerschen Musiktheaters zum zentralen Element ihrer politischen Manifestationen und Selbstrepräsentationen, genauso wie es in den 1920er Jahren üblich geworden war, Siegfried oder Nothung für militaristische Symboliken zu nutzen.

Nach dem (Kriegs-)Ende

Im Deutschland der Nachkriegszeit bleibt Wagner aufgrund seiner zentralen kulturpolitischen Bedeutung für die Nationalsozialisten bis heute ein »nationales Trauma […] ein peinlich Ungelöstes. Nach wie vor soll er deutsche Kultur repräsentieren – und ist doch im handgreiflichsten

---

132 Dussel, Konrad, *Ein neues, ein heroisches Theater? Nationalsozialistische Theaterpolitik und ihre Auswirkungen*, Bonn 1988, 220–221.

133 Ebd., 136–137.

134 Siehe dazu: Fischer, »Wagner-Interpretation im Dritten Reich« (wie Anm. 109), 162; Vaget, »Wagner-Kult und nationalsozialistische Herrschaft« (wie Anm. 131), 270, 278. Ob die Wagnerschen Werke im Gegensatz zu seinen ausdrücklich nationalistisch-antisemitischen Schriften tatsächlich nur wenig ›unmittelbares‹ Material zur Propaganda hergaben wird allerdings bis heute heftig diskutiert. Gerade in einem Sammelband wie *Richard Wagner im Dritten Reich* (wie Anm.7) finden wir Vertreter sowohl der Position, dass bei Wagner Theater und Publizistik, bzw. Kunst und Politik zu trennen seien, als auch die Position, dass gerade die Trennung von Kunst und Politik Wagners eigenen ideologischen Ansatz reproduziert und dass seine Werke antisemitische Codes enthält, die für das heutige Publikum schwer zu entziffern sind. Zu dieser zweiten Position siehe den letzten Aufsatz des Sammelbandes, Weiner, Marc. A., »Über Wagner sprechen. Ideologie und Methodenstreit«, 342–362.

Sinn untrennbar vom Ausbruch der Barbarei.«[135] Ungeachtet dessen wird heutzutage sogar der *Ring*, im Unterschied zur ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, auch in mittleren deutschen Opernhäusern oft aufgeführt, und die *Meistersinger* sind in Deutschland – wenn auch ohne nationalistische Intentionen – immer noch *die* Festoper schlechthin.[136] Nach Herfried Münkler kann aber eine heutige *Meistersinger*-Aufführung nur dann als gelungen gelten, wenn die Inszenierung es schaffe, das Publikum zur Ablehnung des nationalen Anspruchs des Wagnerschen Werkes zu bringen, wie schon Adorno 1963 behauptet hatte, nur durch provozierendes und experimentelles Inszenieren könne heute Wagner weitergespielt werden.[137] Nach Münkler wäre der oben genannte theatralische Ansatz der Preis,

> der dafür zu entrichten ist, daß Kunst und Kultur in Deutschland sicherlich prominenter als in den meisten anderen europäischen Ländern, vielleicht mit der bezeichnenden Ausnahme Italiens, die Rolle des Stifters politischer Identität gespielt haben beziehungsweise ihnen diese Rolle angesonnen worden ist. Aber womöglich ist dies auch eine Auszeichnung, die Kunst und Kultur in Deutschland nach wie vor zukommt und die diesen hier eine Relevanz verleiht, die sie sonst nirgends so besitzen.[138]

Provokationen seitens des sogenannten ›Regietheaters‹ und dessen konsequente, heutzutage schon fast ritualisierte Ablehnung wären also der geradezu masochistische Preis nicht nur dafür, dass Wagner weiterhin ›konsumiert‹ werden darf. Die nationalsozialistische Ästhetisierung der Politik wird hier gewissermaßen unter umgekehrten Vorzeichen fortgeschrieben, indem das Wagnersche Werk permanent auf seine politisch aktuelle Brisanz hin befragt wird. Der seit einigen Jahren auf politischer Ebene reaktivierte Begriff der Kulturnation, der nunmehr weder zur Bezeichnung eines staatenlosen ›Volkes‹ noch zur Bezeichnung einer kulturnationalistisch gesinnten Gemeinschaft, sondern in Bezug auf das wiedervereinigte Deutschland eingesetzt wird[139], verweist ebenfalls auf diese enge Verknüpfung kultureller Symboliken mit dem Politischen. In diesem Rahmen behält Richard Wagner als eine der wirkungsreichsten Kulturgestalten Deutschlands eine führende Rolle, was auch durch die alljährliche Präsenz der *politischen* Prominenz bei der Eröffnung der Festspiele bestätigt wird. Diesmal handelt es sich aber nicht mehr um

---

135 Adorno, *Die musikalischen Monographien* (wie Anm. 4), 504.
136 Vgl. Fischer, »Wagner-Interpretation im Dritten Reich« (wie Anm. 109), 144–145.
137 Vgl. Adorno, »Wagners Aktualität« (wie Anm. 4), 562; Münkler, »Kunst und Kultur als Stifter politischer Identität« (wie Anm. 94), 60.
138 Ebd.
139 Vgl. dazu: Weigel, »Die Lehre des leeren Grabes« (wie Anm. 94), 148ff.

die Vereinnahmung Wagners als eines Heros der künstlerisch-religiös-politisch vereinheitlichenden Tat, sondern um eine Doppelgestalt, die als kulturelles Erbe einer aktualisierten ›Kulturnation‹ sich immer noch als politische Botschaft verwerten lässt, dies aber nur zum Preis, dass die Vergangenheit dieses Erbes an ihm selbst kritisch verarbeitet wird.

Anhang

Hinweise zur Transliteration

In diesem Band wird durchweg die wissenschaftliche Transliteration des Georgischen und Russischen verwendet. Geographische Namen werden in der Regel in Transkription wiedergegeben.

Buchstaben im Original	Transliteration (mit Beispielen)	Transkription	Hinweise zur Aussprache im Deutschen (in Transkription)
Russisch			
ё	ё (Chruščëv)	Kurzes jo *oder* o	wie bei »Joch« (Chruschtschow)
ж	ž (Paradžanov)	sch *oder* sh	wie bei »Journal« (Paradshanow)
з	z (Karamzin)	weiches s	stimmhaft, wie bei »Sache« (Karamsin)
й	j (Tolstoj)	i	wie bei »Tolstoi«
х	ch	ch	wie bei »Bloch«
ц	c (Cvetaeva)	z	wie bei »Zweig« (Zwetajewa)
ч	č (Gorbačëv)	tsch	wie bei »Tschaikowski« (Gorbatschow)
ш	š (Puškin oder Šota)	sch	wie bei »Schiller« (Puschkin)
щ	šč (Chruščëv)	schtsch	wie bei »Chruschtschow«
Georgisch			
კ	ḳ (k mit Unterpunkt)	k	[k’] ejektives K., Verschlusslaut, wie deutsches »ck«
პ	ṗ	ṗ	wie Peter
ჟ	ž	sch oder sh	wie russ.»ж«
ტ	t mit Unterpunkt	t	[t’], ejektives T, Verschlusslaut, wie dt. »Stadt«
ღ	ǧ (g mit Hatschek)	gh	[ɣ], ähnlich wie R bei dt. »Robe«
ყ	q̇	q̇	[q’], Verschlusslaut, ejektiver Kehlkopflaut zwischen ღ und ხ
შ	š	sch	wie russ. »ш«
ჩ	č	tsch	kurzes, ejektives »Tsch«
ც	c	z	wie russ. »ц«
ძ	ʒ	ds	[dz], stimmhafte Affrikate, wie »Schewardadse«
წ	c mit Unterpunkt	ts‘	kurzes, ejektives »Ts«
ჭ	č mit Unterpunkt	tsch	kurzes, ejektives »Tsch«
ხ	x	ch	wie russ. »х«
ჯ	ǯ (ǯugašvili)	dsch	wie bei »Loggia« (Dschugaschwili)

Abbildungsverzeichnis

Einleitung: Abb. 1. – Das Tempelinnere der Walhalla vom Eingang aus. Aus: Jörg Traeger, *Der Weg nach Walhalla. Denkmallandschaft und Bildungsreise im 19. Jahrhundert*, Regensburg ²1991, 12, Abb. V; Abb. 2. – Andy Warhol, *Johann Wolfgang Goethe* (1982). Aus: Andy Warhol Retrospekti, hg. v. Kynaston McShine, Köln 1989, 364, Abb.: 401; Abb. 3. – Lord Snowdon, *David Bowie* (1978). Aus dem Archiv des ZfL.

Kap. I.1 – Griechischer Heros: Abb. 1. – Achilleus und Ajax beim Brettspiel, schwarzfigurige Amphore des Exekias, ca. 540–530 v. Chr. © Vatikanische Museen Rom; Abb. 2. – Frauen und Eroten, rotfigurige attische Pyxis, ca. 370–360 v. Chr. © The Walters Art Museum, Baltimore; Abb. 3. – Herakles brät sich Fleisch am Opferfeuer, schwarzfiguriger Lekythos des Sapphomalers, ca. 520–500 v. Chr. © The Metropolitan Museum New York (Umzeichnung); Abb. 4. – Herakles wird in die Mysterien von Eleusis eingeweiht, sogenannnte Lovatelli Urne, Marmor, Kaiserzeit, © Nationalmuseum Rom, Palazzo Massimo.

Kap. I.2 – Heilige: Abb. 1. – Foto einer georgischen Ikone aus dem 11. Jahrhundert mit dem Hl. Georg, der Kaiser Diokletian erschlägt. Foto aus www.wikipedia.org

Kap. I.4 – Vobilder: Abb. 1. – Dante Gabriel Rossetti, *Joan of Arc* (1864), Aquarell. Aus: www.fitzmuseum.cam.ac.uk (c) The Fitzwilliam Museum, Cambridge, UK; Abb. 2. – Koloriertes Filmstill aus Georges Méliès, *Jeanne d'Arc* (1900); Abb. 3. – Jean-Pierre Rey, *Caroline de Bendern* (Mai 1968). © www.iconicphotos.files.wordpress.com/ (15.03.2016).

Kap. I.6 – Denkmäler: Abb. 1. – Carlo Bartolomeo Rastrelli, Reiterstanbild Peters I., St. Petersburg 1717–1800. Aus dem Archiv des ZfL; Abb. 2. – Étienne-Maurice Falconet, Reiterstandbild Peters I., St. Petersburg 1768–1770. Aus dem Archiv des ZfL; Abb. 3. – Basilika Sadovnikov, Sicht auf den Palastplatz und das Gebäude des Generalstabs, 1848, Ermitage, St. Petersburg. Aus: www.wikipedia.org; Abb. 4. – Aleksandr Opekušin, Alexandr-Puškin-Denkmal, Moskau 1880. Aus dem Archiv des ZfL; Abb. 5. – Felix Chodorovič (nach den Entwürfen von Ivan Vitali), Alexandr-Puškin-Denkmal, Tbilisi 1892. Aus dem Archiv des ZfL; Abb. 6. – Bertel Thorvaldsen, Büste des Kaisers Alexander I., 1820–1822. © Ermitage St. Petersburg (Kopie); Abb. 7. – Aleksandr Ščusev, V. I. Lenin-Mausoleum in Moskau, 1924–1930. Aus dem Archiv des ZfL; Abb. 8. – Lenin im Mausoleum. Aus dem Archiv des ZfL; Abb. 9. – Siegesfeier. Stalin, Molotov, Budennyj und Vorošilov auf der Tribüne des Mausoleums am 24.06.1945. Aus dem Archiv des ZfL; Abb. 10. – Gustav Klucis, Plakat »Hoch die Fahne von Marx, Engels, Lenin und Stalin«, 1936. Aus dem Archiv des ZfL; Abb. 11. – Gustav Klucis, Plakat »Unter Lenins Banner«,

1931. Aus dem Archiv des ZfL; Abb. 12. – Ju. Belostockij, G. Pivovarov und Ė. Fridman, Lenin und Stalin in Gorki, 1937 (Massenanfertigung. Das Bild zeigt das Denkmal in Charkiv). Aus: www.wikipedia.org (15.03.2016); Abb. 13. – Iraḳli Toiʒe, Plakat »Unter Lenins Banner und Stalins Führung vorwärts zum Kommunismus«, 1949. Aus dem Archiv des ZfL; Abb. 14. – Uča ǯapariʒe, Soso ǯugašvili trägt Ilia Čavčavaʒe sein Gedicht vor, 1940-er Jahre, Gori, Stalinmuseum. Foto © Prof. Dr. Klaus Schmidt; Abb. 15. – Iraḳli Toiʒe, Junger Stalin liest Rustaveli, 1948. Aus: *Poezija Gruzii*, hg. v. Simon Čikovani, Moskau-Leningrad 1949; Abb. 16. – Plakat zum Puškinjubiläum 1937. Aus dem Archiv des ZfL.

Kap. II.3 – Intellektuelle: Abb. 1. – Voltaire und Benjamin Franklin. Aus: *Album Voltaire*, hg. v. Jacques van der Heuvel, Paris 1983, 269, Bild Nr. 386 [Le château de ferney avant les transformations, par Signy, 1764. Bibliothèque national, Paris. Photo © Bibl. nat.]; Abb. 2. – Krönung Voltaires. Aus: Jeroom Vercruysse, Michèle Mat-Hasquin, Anne Rouzet, *Voltaire. Exposition organisée à l'occasion du bicentenaire de sa mort*, Bruxelles 1978, 179, Abb. 106 [Abb. 106: Jean-Michel Moreau le Jeune, Couronnement de Voltaire… Gravure à l'eau-forte et au burin par Charles-Etienne Gaucher d'après un dessin de J.-M. Moreau le jeune, 1782, 252 x 285mm, t.c.,6e état. (FS 327 C 67 LP)]; Abb. 3. – Apotheose de Voltaire. Aus: Jeroom Vercruysse, Michèle Mat-Hasquin, Anne Rouzet, *Voltaire. Exposition organisée à l'occasion du bicentenaire de sa mort*, Bruxelles 1978, 185, Abb. 109 [Robert-Guillaume Dardel, Apothéose de Voltaire. Gravure à l'eau-forte, au burin et au pointillé imprimée en noir et en sanguine et coloriée de vert à la main, par Pierre-Francois Le Grand en 1782 d'après un dessin de dardel exécuté en 1778, 297 x 340mm, cuvette. (FS 327 C92 L)]; Abb. 4. – Beerdigung von Voltaire, in: *Album Voltaire*, hg. v. Jacques van der Heuvel, Paris 1983, 294, Abb. 430 [Ordre du cortège pour la translation des mânes de Voltaire. Gravure coloriée, chez Basset, 1791. Bibliothèque nationale, Paris. Photo © Bibl. Nat.]; Abb. 5. – Beerdigung von Voltaire. Aus: *Album Voltaire*, hg. v. Jacques van der Heuvel, Paris 1983, Abb. 428 [Translation des cendres de Voltaire au Panthéon, 11 juillet 1791. Gravure de J.-L. Prieur d'après Berthault. Bibliothèque nationale, Paris. Photo © Bibl. nat.]; Abb. 6. – Beerdigung von Voltaire. Aus: *Album Voltaire*, hg. v. Jacques van der Heuvel, Paris 1983, Abb. 429 [Translation des cendres de Voltaire au Panthéon. Gravure de C. N. Malapeau et S.-C. Miger. Bibliothèque nationale, Paris. Photo © Bibl. nat.]; Abb. 7. – Büste von Voltaire. Aus: *Album Voltaire*, hg. v. Jacques van der Heuvel, Paris 1983, 290, Abb. 417 [Petits bustes de Voltaire. Terre cuite de Niederwiller. Musée Carnavalet, Paris. Photo © Bibl. nat.]; Abb. 8. – Statue von Voltaire. Aus: Ebd., 291, Abb. 422 [Voltaire. Statuette en ivoire, XVIIIe siècle. Musée du Château, Dieppe. Foto © Bibl. nat. Paris]; Abb. 9. – Voltaire von Houdon. Aus: *Album Voltaire*, hg. v. Jacques van der Heuvel, Paris 1983, Abb. 410 [Voltaire. Buste par Houdon. Marbre, 1777. Musée culturel international, Saint-Cloud. Donation-legs Charles Oulmont. Photo © Éditions Gallimard.] ; Abb. 10. – Voltaire von Houdon. Aus: *Album Voltaire*, hg. v. Jacques van der Heuvel, Paris 1983, Abb. 411 [Voltaire. Buste par Houdon. Marbre, 1777. Musée culturel international, Saint-Cloud. Donation-legs Charles Oulmont. Photo © Éditions Gallimard.]; Abb. 11. – Jean Huber. Le lever de Voltaire. Aus: *Album Voltaire*, hg. v. Jacques van der Heuvel, Paris 1983, 212, Abb. 290 [Le lever de Voltaire. Peinture par Jean Huber. Musée Carnavalet, Paris. Photo © Bibl. nat.]; Abb. 12. – Voltaire par Pigalle. Aus: *Album Voltaire*, hg. v. Jacques van der Heuvel, Paris 1983, 254, Abb. 357 [Voltaire. Statue par Pigalle. Musée des Beaux-Arts, Orléans. Photo © Bulloz.].

Kap. II.4 – Nationaldichter: Abb. 1. Paul Hey, *Soldatenliederpostkarte No. 12: »Wohlauf, Kameraden, aufs Pferd…«*, um 1915. Foto © Christoph Schmälzle ; Abb. 2. – Giesbert Nemetschek nach E. Stark, »Nördliche Ansicht des Neuen Friedhofs zu Weimar«, 1829. © Klassik Stiftung Weimar Herzogin Anna Amalia Bibliothek (Autorenarchiv Schillers Schädel); Abb. 3. – Christian Haldenwang nach Jacob Wilhelm Mechau/Johann Gottfried Klinsky, *Monument auf Schiller*, 1807. © Klassik Stiftung Weimar Direktion Museen (Autorenarchiv Schillers Schädel) ; Abb. 4. – Carl August Schwerdgeburth, *Allegorie auf das fünfzigjährige Regierungsjubiläum des Großherzogs Carl August*, 1825. © Klassik Stiftung Weimar Direktion Museen; Abb. 5. – Friedrich Hahn, *Gedenkblatt auf die bayerische Verfassung (›Elisium‹)*, um 1832. © Deutsches Literaturarchiv Marbach; Abb. 6. – Rudolf Geißler, *Schiller's Apotheose*, 1859. © Deutsches Literaturarchiv Marbach ; Abb. 7. – Schillerfeier in der Deutsch-Katholischen Kirche in Offenbach, 1860. © Klassik Stiftung Weimar Herzogin Anna Amalia Bibliothek (Autorenarchiv Schillers Schädel); Abb. 8. – Otto Knille, *Weimar 1803*, 1884. © Deutsches Literaturarchiv Marbach ; Abb. 9. – Postkarte des Wiener Südmarkverlags, um 1905. Foto © Christoph Schmälzle; Abb. 10. – Georg Kaufmann, Schiller, 1839. © Deutsches Literaturarchiv Marbach ; Abb. 11. – Karl Bauer, *Schiller in kranken Tagen*, um 1905. © Deutsches Literaturarchiv Marbach ; Abb. 12. – Deutsche Kriegerkarte, Serie 1, Karte Nr. 6: *Seid einig, einig, einig!*, um 1915. Foto © Christoph Schmälzle ; Abb. 13. – Karl Ostertag, *Schiller*, 1919. © Klassik Stiftung Weimar Herzogin Anna Amalia Bibliothek (Autorenarchiv Schillers Schädel); Abb. 14. – Friedrich Rogge, *Schiller*, um 1955. © Klassik Stiftung Weimar Herzogin Anna Amalia Bibliothek (Autorenarchiv Schillers Schädel); Abb. 15. – DDR-Briefmarken zum Schiller-Jahr 1955. Aus: www.wikipedia.org ; Abb. 16. – Erich Wilke, *Wir wollen sein ein einig Volk von Brüdern*, 1905. © Klassik Stiftung Weimar Herzogin Anna Amalia Bibliothek.

Kap. II.5 – Künstler: Abb. 1. – *L'esquella de la Torratxa*, in: Joan Matabosch Grifoll, »Conciencia mesiánica«, *El País*, 09.04.2013. Aus: www.elpais.com.

Kap. II.6 – Kulturstifter: Abb. 1. – Grabmal der Mutter Stalins. © Foto: Giorgi Maisuradze; Abb. 2. – Uča ǯaparije, Soso ǯugašvili trägt Ilia Čavčavaʒe sein Gedicht vor, 1940-er Jahre, Gori, Stalinmuseum. Foto © Prof. Dr. Klaus Schmidt.

Kap. II.7 – Kosmonaut: Abb. 1. – Titelblatt der Zeitschrift *Technika – molodeži* 8 (1961), 1 Umschlag; Abb. 2. – »Der Wunschtraum von Ikarus wurde Wirklichkeit!«, *Pravda* 118 (28.04.1961), 4; Abb. 3. – Filmstills aus *Naš Gagarin* (Reg. Igor' Bessarabov, Sowjetunion 1971); Abb. 4. – Sergej Paradžanov, *Oda Gagarinu*, 1985. © Sergej Parajanov Museum.

Kap. II.8 – Popikone: Abb. 1. – Taras Ševčenko, *Avtoportret* (Selbstporträt), 1840. Aus: *Nacional'nyj muzej Tarasa Ševčenka*, hg. v. Tetjana Andruščenko u. Serhij Hal'čenko, Kyïv 2002, 38; Abb. 2. – Taras Ševčenko »Kateryna«. Aus: *Nacional'nyj muzej Tarasa Ševčenka*, hg. v. Tetjana Andruščenko u. Serhij Hal'čenko, Kyïv 2002, 45; Abb. 3. – Matvej Manizer, Ševčenko-Denkmal, 1939. Foto © Jenny Alwart, 23.5.2008; Abb. 4. – Vasyl' Kasijan, T. H. Ševčenko (1861–1961), 1961. Aus: ders., *Prorok*, Kyïv 2006, 232; Abb. 5. – Natal'ja Blok u. Maks Afanas'jev, Genzähler. Schema, ohne Angaben zum Jahr. Aus: *Kartel' Kuratoriv. Festyval' Hohol'fest 2008*, Kyïv 2008, 65; Abb. 6. – Modell Anton Kušnir, Aus: ebd., 66; Abb. 7. – Modell Olena Astas'eva. Aus: ebd., 71; Abb. 8. – Taras Ševčenko 1860. Fotografie (Ausschnitt). Aus: *Nacional'nyj*

muzej Tarasa Ševčenka, hg. v. Tetjana Andruščenko u. Serhij Hal'čenko, Kyïv 2002, 9; Abb. 9. – Veranstaltungsplakat »Internationaler Tag des DJ's Ševčenko« am 9.3.2010. Aus: www.sullivanroom.kiev.ua; Abb. 10. – Irena Karpa während der Veranstaltung »Internationaler Tag des DJ's Ševčenko« am 9.3.2010. Aus: www.irenakarpa.com; Abb. 11. – Andrej Jarmolenko: »King of Ukraine T. Ševčenko«, *Šo* 3–4 (2014), 26; Abb. 12. – Kopie des Ševčenko-Denkmals auf dem Gelände des Nationalen O. Dovženko-Filmstudios in Kyïv mit orangefarbenem Stoff-Pferd. Künstler: Rostan Tavasiev. Foto © Jenny Alwart, 5.9.2010; Abb. 13. – Andrej Jarmolenko, Titelblatt der Zeitschrift *Šo* 3–4 (2014), 1 Umschlag. (Sonderausgabe = *Taras Ševčenko. Supergeroj ili nežnyj kotëg?*)

Kap. III.1 – Totenmasken: Abb. 1. – Funeraleffigies Heinrich VII. (1457–1509). © Westminster Abbey; Abb. 2. – Jacques-Louis David, *La Mort de Marat* (1793). © Musées Royaux des Beaux Arts de Belgique, Brüssel; Abb. 3. – Totenmaske von Aleksandr Puškin (1799–1837). © Musej Puškina (Puschkin Museum) St. Petersburg; Abb. 4. – L'Inconnue de la Seine. Aus: www.yvonneyvonne.fr, © Ivonne Yvonne SARL.

Kap. III.2 – Bildnisse: Abb. 1. – Wolfgang Stöckel, Titelholzschnitt zu *Ein Sermon geprediget tzu Leipßgk uffm Schloß am tag Petri un pauli ym xviiii. Jar*, Leipzig 1519. Aus: Warnke, Martin, *Cranachs Luther. Entwürfe für ein Image*, Frankfurt a. M. 1984, 9, Abb. 2; Abb. 2. – Lucas Cranach d. Ä., *Luther als Augustinermönch*, erster Zustand, 1520, Kupferstich, 138 x 95 mm. Aus: *Martin Luther und die Reformation in Deutschland, Ausstellungskatalog Nürnberg 1983*, hg. v. Gerhard Bott, Frankfurt a. M. 1983, 174, Abb. 214; Abb. 3. – Lucas Cranach d. Ä., *Luther als Augustinermönch vor einer Nische,* 1520, Kupferstich, 165 x 115 mm. Aus: Warnke, *Cranachs Luther*, 28, Abb. 13; Abb. 4. – Lucas Cranach d. Ä., *Luther mit Doktorhut,* zweiter Zustand, 1521, Kupferstich, 208 x 150 mm. Aus: Warnke, *Cranachs Luther*, 40, Abb. 19; Abb. 5. – Lucas Cranach d. Ä., *Luther als Junker Jörg,* 1522, Holzschnitt, 283 x 204 mm Aus: *Martin Luther und die Reformation*, 205, Abb. 260; Abb. 6. – Hans Baldung Grien, *Luther mit der Taube des Hl. Geistes,* 1521, Holzschnitt, 155 x 115 mm. Aus: Warnke, *Cranachs Luther*, 32, Abb. 16; Abb. 7. – Lucas Cranach d. Ä., *Luther als Evangelist Matthäus,* 1530, Holzschnitt aus *Das Neuwe Testament Mar. Luthers,* Hans Lufft, Wittenberg 1530, 125 x 83 mm. Aus: *Luther und die Folgen für die Kunst. Ausstellungskatalog Hamburg 1983*, hg. v. Werner Hofmann, München 1983, 155, Abb. 28; Abb. 8. – Wolfgang Stuber, *Martin Luther als Hl. Hieronymus im Gehäuse,* um 1580, Kupferstich, 138 x 126mm. Aus: *Luther und die Folgen*, 208, Abb. 82; Abb. 9. – Lucas Cranach d. J., *Das Abendmahl der Evangelischen und die Höllenfahrt der Katholischen,* 1546, Faksimile nach einem Holzschnitt, 278 x 388 mm. Aus: *Luther und die Folgen,* 196, Abb. 69; Abb. 10. – Hans Brosamer, Titelholzschnitt zu *Sieben Köpffe Martini Luthers* von Johannes Cochlaeus, Valentin Schumann, Leipzig 1529, 162 x 134 mm. Aus: *Luther und die Folgen,* 160, Abb. 33; Abb. 11. – Hans Holbein d. J., *Luther als Hercules Germanicus,* 1522, Holzschnitt, 145 x 226 mm. Aus: *Luther und die Folgen,* 159, Abb. 32; Abb. 12. – Holzschnitt zu *Murnarus Leviathan vulgo dictus Geltnarr,* Johann Schott, Straßburg 1521. Aus: *Martin Luther und die Reformation*, 225, Abb. 284; Abb. 13. – *LVTHERVS TRIVMPHANS*, 1568, Holzschnitt, 219 x 332 mm. Aus: *Luther und die Folgen*, 156, Abb. 30; Abb. 14. – Lucas Schöne, *Luther-Effigie in der Marienbibliothek*, 1663, Marienkirche Halle/Saale. Aus: Stoellger, Philipp, »Theologie als Verkörperung. Die Bildlichkeit des Körpers und Körperlichkeit des Bildes als theologisches Problem«, in: *Bodies in Action and Symbolic*

Forms, hg. v. Horst Bredekamp, Marion Lauschke u. Alex Arteaga, Berlin 2012, 143–172, 160, Abb. 7; Abb. 15. – Lucas Schöne, *Kopf und Hände* der *Luther-Effigie in der Marienbibliothek,* 1663, Marienkirche Halle/Saale. Aus: Stoellger, »Theologie als Verkörperung«, 168, Abb. 13.

Kap. III.3 – Geld; Abb. 1–8 Abbildungen der georgischen Banknoten (1, 2, 5, 10, 20, 50, 100 und 500 Lari) aus dem Jahr 1995. Vorrder- und Rückseite. Aus: www.banknoteworld.com; Abb. 9 – Sowjetische Briefmarke mit Rustaveli-Illustration von 1956 (Michel-Katalog Nr. 1911). Aus: www.wikipedia.org; Abb. 10 – Uča ǯapariʒe, Soso ǯugašvili trägt Ilia Čavčavaʒe sein Gedicht vor, 1940-er Jahre, Gori, Stalinmuseum. Foto © Prof. Dr. Klaus Schmidt; Abb. 11 – Postkarte des Aḳaḳi Čereteli-Jubiläum in Tbilisi 1940. © Literature Museum of Georgia; Abb. 12 – Sowjetische Briefmarke mit Rustaveli-Relief von 1966. Von E. Aniskin nach den Entwürfen von L. Burduli und L. Šengelia Radierungen von I. Mokrousov (Michel-Katalog Nr. 3259); Abb. 13 – Abbildungen der 200-Lari Banknoten aus dem Jahr 2006. Vorder- und Rückseite. Aus: www.banknoteworld.com.

Kap. III.4 – Film: Abb. 1 – Tristano Martinelli, Compositions de rhétorique de Mr. Don Arlequin, 1601. Aus: www.wikipedia.org; Abb. 2 a und b – Filmstills aus *Salamandra,* Sowjetunion 1928; Abb. 3. – Die Film-Maske des Forschers: Timirjazev (Foto 1916) und Čerkasov als Poležaev (1936). Aus. www.wikipedia.de; Abb. 4. – Nikolaj Čerkasov in der Rolle von Prof. Poležaev. Filmstill aus *Deputat Baltiki*, 1936; Abb. 5. – Der Maskenbildner A. Andžan schminkt Čerkasov zu Poležaev. Aus: www.istoriya-teatra.ru; Abb. 6. – Nicholas Volpe: Academy-Award-Doppelporträt von Paul Muni (1962). Aus dem Archiv des ZfL; Abb. 7. – Čerkasovs Masken von den 1930er bis in die 1950er Jahre. Aus: www.murtas70.ru; Abb. 8. – Zurück zur Suche nach »Ähnlichkeit«, Filmstill aus *Vesna*, 1947; Abb. 9. – »Sündige« Kreuzungen machen aus »der Natur ein Freudenhaus«. Filmstill aus *Mičurin*, 1948 © www.kinopoisk.ru; Abb. 10. – Mikhail Nesterov, Ivan Pavlov (1930) in Öl und im Film *Akademik Ivan Pavlov* (1949). © Russkij muzej, St. Petersburg; Abb. 11. – Popov vs. Marconi im sowjetischen Biopic *Aleksandr Popov*. Aus: www.murtas70.ru; Abb. 12. – Fotografien von Erfinder Popov und Schauspieler Čerkasov. Aus: www.hublisamsungsmartcafe.com.

Kap. III.5 – Stimme: Abb. 1. – B. I. Urmanče, *Zu Gast bei Džambul* (V gostjach u Džambula), Öl auf Leinwand, 1946. Aus: *Džambul Džabaev. Priključenija kazachskogo akyna v sovetskoj strane*, hg. v. K. Bogdanov, R. Nikolozi u. J. Murašov, Moskva 2013; Abb. 2. – Filmplakat zum Film *Džambul* (Reg., Efim Dzigan) Sowjetunion 1952.

Ebd.; Abb. 3. – Sowjetische Briefmarke von 1971 mit dem Porträt Džambuls. Ebd.; Abb. 4. – Porzellan, 17 cm hoch, ca. 1950. Foto © Juri Murašov; Abb. 5. – Denkmal Džambuls in der Džambul Gasse (pereulok Džambula) in St. Petersburg. Foto © Juri Murašov; Abb. 6. – Titelblatt: »Bibliothek ausgewählter Werke der sowjetischen Literatur, 1917 – 1947« (biblioteka izbrannych proizvedenij sovetskoj literatury, 1917 – 1947), Ausgabe von 1938; Abb. 7. – Titelblatt: »Bibliothek ausgewählter Werke der sowjetischen Literatur, 1917 – 1947« (biblioteka izbrannych proizvedenij sovetskoj literatury, 1917 – 1947), Ausgabe von 1949.

Abb. III.7 – Jubiläen: Abb. 1. – Nach einem Entwurf von Samuil Gal'berg erichtets Denkmal für Nikolaj Karamzin in Simbirsk, Foto aus: Jurij M. Lotman, *Karamzin.*

Sotvorenie Karamzina. Stat'i i issledovanija 1957 – 1990. Zametki i recenzii. Sankt-Peterburg 1997, ohne Seitenangabe; Abb. 2. – Samuil Gal'berg, Reliefs im Postament des Karamzin-Denkmals (1845) Foto aus: Ebd.; Abb. 3. – Samuil Gal'berg, Reliefs im Postament des Karamzin-Denkmals (1845), Foto aus: Ebd.; Abb. 4. – Puškin-Kundgebung am 10. Februar 1937 in Moskau. Aus: Retro PHoto of Mankind's Habitat, www.pastvu.com (15.03.2016); Abb. 5. – Puškin-Kundgebung am 10. Februar 1937 in Moskau. Aus: Ebd. (15.03.2016); Abb. 6. – »Prophylaktische Puškin-Sondernummer« der Satirezeitschrift *Krokodil*, Januar 1937.