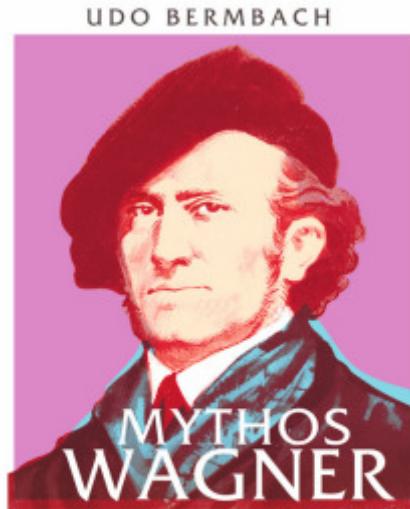


rowohlt
BERLIN

Leseprobe aus:

Udo Bermbach
Mythos Wagner



rowohlt
BERLIN

Mehr Informationen zum Buch finden Sie auf rowohlt.de.

Vorwort

Richard Wagner war eine Ausnahmeerscheinung. In seinem Jahrhundert überragte er alle, die mit ihm konkurrierten wollten. In seinem Schaffen von einsamer Größe, in seinem Denken von folgenreicher Wirkung, in seinem Wollen von eindrucksvoller Stärke, war er ein Genie, das ein Leben lang gegen die Widerstände in seiner Zeit ankämpfte. Mehrfach schien er am Ende, schien finanziell ruiniert und existenziell gebrochen, aber immer wieder gelang es ihm, sein Schicksal zu wenden. Zuletzt brachte er alles zustande, was er sich vorgenommen hatte. Kein Künstler vor ihm war so bedingungslos von sich und seiner Mission überzeugt, war allen Selbstzweifeln zum Trotz von einem so unbeugsamen Willen geprägt, sich und seine Ideen durchzusetzen und ein Werk zu schaffen, das die sich zersplitternde Moderne noch einmal zu einem Ganzen zusammenfügen, der Welt eine kulturell-moralische Erneuerung bringen sollte. Richard Wagner war nie nur Musiker, nie nur Musikdramatiker, nie nur Dichter – er war ein Künstler mit weitausgreifenden Sendungsideen, zutiefst beseelt von der Überzeugung, seine Kunst könne die Wunden einer entfremdeten Moderne heilen und in eine bessere Zukunft führen. Dass er seine Überzeugungen in großen Teilen auch lebte, machte ihn lange vor seinem Tod schon zu einem Mythos.

Den Weg hin zu diesem Mythos erzählt das vorliegende Buch. In einer Mischung aus biographischen und systematischen Beobachtungen werden die Stufen der Entwicklung zum Mythos Wagner nachgezeichnet, zu einem Mythos, der nach Wagners Tod in den Mythos Bayreuth fast nahtlos überging.

Wagners eigene Leistungen, seine Selbststilisierungen wie seine Bemühungen um die Popularität seiner Werke sind dabei ebenso Thema wie das Wirken seines Umfelds, von wohlwollender und feindseliger Presse bis hin zu jenen Aktivitäten von Freunden und Gegnern, die ihn alle auf je eigene und durchaus gegensätzliche Weise zu einer exzessionellen Erscheinung emporhoben.

Erzählt wird auch, wie Wagners Erbverwalter nach seinem Tod den Nachruhm des Komponisten für den Mythos Bayreuth nutzten, wie sie Wagners Ideen und Werke auf ihre eigene, vom «Meister» durchaus abweichende Art weiterentwickelten und dabei die Festspiele als den steingewordenen Ausdruck des Mythos Wagner politisch dem nationalistischen, rechtsradikalen, später nationalsozialistischen Lager andienten und eingliederten. Erzählt wird, wie der Mythos braun eingefärbt wurde, bis er mit dem «Dritten Reich» verschmolz.

Diesen Zustand wieder aufzubrechen, nach dem Krieg neu anzufangen, bedeutete auch eine Abrechnung mit der bis dahin geübten mythischen Überhöhung Wagners. Die «Werkstatt Bayreuth», von Wieland und Wolfgang Wagner als neues Prinzip proklamiert, markierte das Ende des alten Mythos um Wagner und Bayreuth. Als Werkstatt wurden die Festspiele nach ihrer Neueröffnung von 1951 in die demokratisch-pluralistische Gesellschaft der jungen Bundesrepublik eingepasst, in der es den Bonus des kulturellen Vorrangs vor praktischer Politik, der lange Bayreuths Selbstverständnis geprägt hatte, nicht mehr gab. Inzwischen ist Bayreuth in der Normalität einer sich liberal verstehenden Gesellschaft angekommen und hat ein Wagner-Verständnis etabliert, das einer offenen Demokratie einzig angemessen ist.

Hamburg, im Herbst 2012

1.
VOM MYTHOS WAGNER

Abschied vom Meister

Der «Meister» war tot. Am 13. Februar 1883 war er in Venedig gestorben. Schon am Vormittag hatte er sich nicht wohlgefühlt, über Herzkrämpfe geklagt, sich um die Mittagszeit nach einem heftigen Streit mit seiner Frau Cosima in sein Arbeitszimmer zurückgezogen und dort an seiner letzten Schrift, *Über das Weibliche im Menschlichen*, gearbeitet. Nach dem Satz «Gleichwohl geht der Prozeß der Emanzipation des Weibes nur unter ekstatischen Zuckungen vor sich» glitt ihm, nach einem neuerlichen Herzanfall, die Feder aus der Hand, er rief nach Cosima, die ihn bewusstlos vorfand. Gegen 15 Uhr stellte der Arzt den Tod fest.

Die Überführung der Leiche nach Bayreuth glich den Begräbnisvorbereitungen für einen Herrscher: In einer schwarzen Gondel wurde der Sarg am folgenden Tag zum Bahnhof in Venedig gebracht und dort in einen aus zwei Wagen bestehenden Sonderzug geladen. In Bozen und Innsbruck unterbrach der Zug, in dem Cosima mitfuhr, seine Fahrt, weil Abordnungen und Musiker dem toten Komponisten ihre Ehre erweisen wollten. In Kufstein stieg ein Abgesandter König Ludwigs II. zu, in München waren sämtliche Sänger- und Musikervereine der Stadt im Bahnhof versammelt, und als der Zug seine Fahrt fortsetzte, erklang der Trauermarsch aus der *Götterdämmerung*. In Regensburg und Weiden erzwangen Abordnungen ein erneutes Halten, und als am 17. Februar der tote Wagner endlich Bayreuth erreichte, stellte die Feuerwehr eine nächtliche Ehrenwache. Am folgenden Tag, einem Sonntag, formierte sich ein unübersehbarer Trauerzug, um den Leichnam vom Bahnhof

nach Wahrfried zu geleiten, wo Wagner dann im Garten hinter seinem Wohnhaus seine letzte Ruhestätte fand.

«Ein kleiner Kreis engerer Freunde des Dahingeschiedenen», so schrieb später einer seiner engsten Vertrauten, «stand einsam schweigend im sinkenden Abenddunkel um das frische Grab, nachdem die Trauerfeier lange vorüber war, und der Schnee rieselte leise nieder zwischen den ernsten Pappeln und Büschen ringsum auf die winterlich dürren Epheublätter am Steine, der das teure Eigen der Natur uns barg; da war es wohl kalter, stiller, öder Winter – ; aber in den Herzen der Einsamen und Verwaisten regte sich das Ahnen jenes Geheimnisses: daß das «Staub zum Staube» auch ein «Leben aus dem Tode» bedeute.»¹ Allen war klar: Man hatte den «Fürsten von Bayreuth zu Grabe getragen»², aber zugleich waren sich alle sicher, dass nach seinem Tod sein Werk weiterleben würde, Jahr um Jahr mit stärkerer Wirkung, dass es über Deutschland hinausstrahlen und so der Welt die deutsche Kultur künden würde.

In den *Bayreuther Blättern*, jener Zeitschrift, die Wagner 1878 noch selbst begründet hatte und die seither von seinem Vertrauten Hans von Wolzogen herausgegeben wurde, deren Aufgabe es sein sollte, dem musikalischen Werk wie vor allem der Weltanschauung Wagners eine möglichst große Verbreitung zu sichern, erschien im April ein Nachruf, dessen zentrale Passagen hier wiedergegeben werden sollen:

«Der Meister, dem diese Zeitschrift ihre Begründung verdankt, ist von uns geschieden. (...) die strenge Bestimmtheit des Todes verpflichtet uns zum treuesten Festhalten an Dem, was uns als eine Schöpfung des von uns Geschiedenen auch in der Gestaltung dieser Blätter hinterlassen ist. Unendlich groß ist unser ganzes Erbteil, und viel haben wir zu tun, es überall gleicherweise rein zu bewahren und sorglich zu pflegen. (...) Ist er von uns geschieden, nichts scheidet uns von Ihm! Gedanken wir seines letzten Mahnwortes, das an uns alle gerichtet



Der Sarg Richard Wagners auf dem Weg durch Bayreuth, 1883.

ist, die wir zusammenstehen bei der Arbeit für sein Werk: «Das Reinmenschliche mit dem ewig Natürlichen in harmonischer Übereinstimmung zu erhalten», und «auf solchem maßvollen Wege besonnen vorzuschreiten». (...) So wollen wir denn auch daran gedenken, daß wir einem Volk angehören, aus welchem nur während eines halben Jahrhunderts ein Goethe und ein Wagner von hinnen geschieden sind! Zwei Helden – zwei Welten! Zu welcher Treue, zu welcher Arbeit, zu welcher Hoffnung verpflichtet und kräftigt uns dieser Gedanke! Hehre Sterne blicken auf den Weg, den wir zu wandeln haben: Der über allen Sternen waltet, gebe seinen Segen!»³

Das waren die Sprache und der Ton, die zum Mythos Wagner führen sollten. Für den ihn unmittelbar umgebenden Kreis

seiner Anhänger, aber auch für die in weltanschaulicher Verbundenheit etwas weiter entfernt lebenden Mitglieder des Bayreuther Kreises war Wagner schon Jahre vor seinem Ableben der «Meister» – und Cosima die «Meisterin». In solcher Beitelung schwang vieles mit, das italienische *maestro*, in aller Regel herausragenden Dirigenten und Sängern vorbehalten, ebenso wie jene Mahnung von Hans Sachs am Ende der *Meistersinger*: «Verachtet mir die Meister nicht, und ehrt mir ihre Kunst!» Meister: Das ließ vielfältige Assoziationen zu, vom handwerklich Soliden, der virtuosen Beherrschung der eigenen Kunst bis hin zum singulären Rang eines Auserwählten. Es meinte die charismatische Strahlkraft einer überragenden Persönlichkeit ebenso wie den impulsgebenden Mittelpunkt einer Kunst, einer Kunstreligion, einer weitausgreifenden Weltanschauung. Und es meinte die Person im Zentrum einer Bewegung, um die sich seine Anhänger in konzentrischen Kreisen scharen konnten, mit der stillschweigenden Verpflichtung, bedingungslos für Person und Werk einzutreten.

In seinen Pressekritiken *Nüchterne Briefe aus Bayreuth* von 1876 bemerkte Paul Lindau: «Es ist charakteristisch genug, daß Richard Wagner, ohne daß man irgendetwas Auffälliges an der doch etwas veralteten Titulatur findet, beständig der *Meister* genannt wird. Der Meister ist hier nicht im Gegensatz zum Schüler zu verstehen, denn das wäre ja ganz gerechtfertigt, sondern als Magister im Verhältnis zum Famulus. Es herrscht hier eine dienerhafte Unterwürfigkeit, von der man sich kaum eine Vorstellung macht.»⁴ Und er fährt fort: «Es kommt mir so vor, als sei die gute alte Zeit des beschränkten Unterthanenverständes wiedergekommen, und es würde mich gar nicht wundern, wenn ich am Eingang des Festspielhauses dieser Tage ein Plakat angeschlagen fände, das (...) so lautete: Es ziemt dem Festspielbesucher, vor dem Meister in weltvergessener Unterthänigkeit zu ersterben, aber es ziemt ihm nicht, dessen Leistungen an den

Maßstab seiner beschränkten Einsicht anzulegen und sich im dünkelhaften Übermuth ein öffentliches Urtheil über dieselben zu erlauben. – Die Rechte des Bayreuther Festspielbesuchers sind ungefähr dieselben wie die des Unterthanen im alten Preußen, die in den beiden Worten wiedergegeben waren: Steuernzahlen, Maulhalten.»

Die ironische Überspitzung macht deutlich, worum es im zitierten Nachruf ernsthaft ging: das Erbe und Andenken sowohl der Person als auch des Werkes, beides von «unendlicher Größe», «rein» zu bewahren und «sorglich zu pflegen». Denn mit Wagner war nach Überzeugung der Hinterbliebenen einer dahingegangen, dessen Werk ein kostbares Vermächtnis barg, das zu hüten den Auserwählten vorbehalten war. Da ging es um eine «hehre» Kunst und deren Botschaft, die wie keine sonst die menschlichen Grundbefindlichkeiten zu ihrem Thema hatte, die das «Reinmenschlichen», die unverbildete Natur des Menschlichen, ästhetisch zum Vorschein bringen wollte. Immer wieder sprach Wagner vom «Reinmenschlichen» und bezeichnete damit den «Widerstreit mit den stärksten Interessen der Gesellschaft», meinte «das Wesen der menschlichen Gattung, als solcher», «das von aller Konvention losgelöste»⁶ freie Leben, das sich aller historischen Formen entledigt hat. Eine utopische Perspektive ewiger Harmonie von Mensch und Natur wurde da verkündet, deren Propagandist Wagner von seinen Verehrern offenbar nahe bei Gott gesehen wurde. Wie selbstverständlich rief man Gott in jenem Nachruf an, um dessen Segen für die Pflege des Vermächtnisses des Verstorbenen zu erbitten. Wenn zugleich noch die «hehren Sterne» beschworen wurden, dann erinnerte das den literarisch-philosophisch gebildeten Leser der damaligen Zeit an jenes Kant-Wort, wonach der gestirnte Himmel und das Sittengesetz in der eigenen Brust das Einzige seien, das dem Menschen gebiete.

Der Nachruf verdeutlicht: Die religiös eingefärbte Sprache

hob Wagner und sein Werk in eine Sphäre, die ihn der irdischen Zugehörigkeit entzog. Der «Meister» erschien vielen gleichsam als Erlöser, was seine Anhänger zu «Jüngern» machte. Was als Nachruf formuliert wurde, erinnerte in Duktus und Metaphorik an religiöse Gemeinschaften, die ihrem Stifter oder einem Propheten folgen und nur einen Lebensinhalt kennen: die Verkündigung der «frohen Botschaft». Mythische Höhen wurden hier angezielt, ohne dass das Wort Mythos selbst fiel. Aber dass es sich um einen Mythos handelte, den man beschwore, steht ganz außer Frage.

Nachdenken über den Mythos

Doch was ist ein Mythos, und wie entsteht er? Bezieht der Mythos sich auf einen Sachverhalt, eine große Erzählung, ein lange zurückliegendes Geschehen, das immer wieder von den nachfolgenden Generationen erzählt und verklärt wird, ausgeschmückt und in seiner Bedeutung mehr und mehr gesteigert? Und wie kann ein Mensch mythische Qualitäten erlangen, wie können ihn seine Begabung, sein Genie, seine in jeder Hinsicht einzigartige Persönlichkeit in eine Sphäre einrücken, die den Zurückbleibenden nur noch staunende Bewunderung und sprachlose Verehrung zugesteht? Fragen über Fragen, die sich freilich aufklären lassen, wenn sich die einzelnen Entwicklungsstufen hin zur mythischen Erhabenheit aufzeigen lassen.

In seiner theoretischen Hauptschrift *Oper und Drama* von 1851/52 hat Wagner selbst ausführlich vom Mythos gehandelt und ihn, in einer vielzitierten Formulierung, so bestimmt: «Das Unvergleichliche des Mythos ist, daß er jederzeit wahr, und sein Inhalt, bei dichtester Gedrängtheit, für alle Zeiten unerschöpflich ist.»⁷ Das bezog sich zunächst einmal auf die Wahl der Stoffe für seine Musikdramen. Wagner wollte keine historischen

Vorlagen mehr wählen, wie es in der *grand opéra* seiner Zeit üblich war. Diese hatte große historische Tableaus auf die Bühne gestellt, beeindruckende historische «Gemälde» dargeboten, geschichtliche Großkonflikte dramatisiert und mit alledem, Abend für Abend, ein auf Sensationen erpichtes Publikum in ihren Bann geschlagen. Da gab es in Daniel-François Aubers *La Muette de Portici* (1828) den Aufstand der Neapolitaner gegen ihre spanischen Besatzer von 1647 zu sehen, in Jacques Fromental Halévys Oper *La Juive* (1835) die scharfe Konfrontation von Christentum und Judentum auf dem Konzil von Konstanz 1414, in Giacomo Meyerbeers *Les Huguenots* (1836) die Ermordung Tausender protestantischer Hugenotten anlässlich der Pariser «Bluthochzeit» des evangelischen Heinrich von Navarra mit der katholischen Margarete von Valois 1572 und in seinem *Le Prophète* (1849) die Geschichte der Wiedertäufer in Münster von 1536 – um nur einige, besonders erfolgreiche Große Opern zu nennen. Doch Wagner brachte all diesen Werken nur ein äußerst begrenztes Interesse entgegen, konnte sie nicht als Vorbild für die eigenen Arbeiten akzeptieren.

Denn aus seiner Sicht waren diese Stoffe nur von eingeschränktem Aussagewert. Was da auf der Bühne zu sehen war, musste vor dem jeweiligen Zeithintergrund verstanden werden, war also kontextabhängig und Wagner zufolge deshalb ungeeignet, überzeitliche Konflikte der Menschen vorzuführen. Für die Darstellung von Problemen der Gegenwart waren solche historischen Beispiele für ihn nahezu wertlos. Was sich in der Vergangenheit ereignet hatte, musste, wie Wagner fest glaubte, keineswegs für die Zukunft und für alle Zeiten gelten. Wenn es denn Lehren der Geschichte gab, dann konnten sie jederzeit durch neue Erfahrungen überholt werden. Geschichtliche Beispiele hatten deshalb eine kurze Verfallszeit, sie konnten schnell Patina ansetzen und kaum auf ein dauerhaftes Interesse beim Publikum hoffen.

Ganz anders dagegen der Mythos, der – so wie Wagner ihn verstand – aufs Grundsätzliche zielte, das Archetypische der menschlichen Existenz zum Vorschein brachte, jenes von ihm als Ziel seiner Kunst verstandene «Reinmenschliche». Mythen erzählten ewig gültige Geschichten, ihre Stoffe waren Beispiele für das, was sich zu allen Zeiten unter Menschen immer wieder ereignete. In Mythen wurden Grundkonflikte behandelt, die großen Widersprüche der Menschen von Leben und Tod, von Liebe und Verzweiflung, von Macht und Unterwerfung, von Verantwortung und Verantwortungsflucht – Gegensätzlichkeiten, die sich kaum auflösen und versöhnen lassen. Daher hatte der Mythos etwas zutiefst Tröstliches: Indem er den Menschen vorführte, dass es immer schon grundlegende Konflikte gegeben hat, relativierte er deren eigene, half ihnen, sich nicht allein zu fühlen, trug dazu bei, ein schweres Los zu bewältigen. Zugleich machte die Wiederkehr der immer gleichen Konflikte deutlich, weshalb Mythen «jederzeit wahr» waren, wie Wagner es formulierte. Sie konnten daher jederzeit hervorgeholt, bearbeitet und aktualisiert werden. Eben weil der Mythos in seiner Substanz unabhängig und unbeschädigt blieb vom Wandel der Zeiten, weil er in sich festgefügt war, jenseits der Vergänglichkeit geschichtlicher Erscheinungen und Ereignisse.

In Wagners Sicht – und darin stimmt er mit heutigen Mythenforschern überein – besteht der Mythos aus einem harten narrativen Kern, aus stets gleichbleibenden Elementen einer inneren Erzählung, um die sich eine Vielzahl variierender Ausdeutungen legt, ähnlich wie Jahresringe um den Kern eines Baumes. Die gleiche Geschichte kann in immer neuen Ausschmückungen berichtet und dadurch auch ständig neu hergestellt werden – ganz so, wie im *Ring des Nibelungen* die Geschichte Wotans mehrfach erzählt wird, aber jedes Mal leicht abgewandelt. Es ist diese schillernde Vielfalt des Neuerzählens, der voneinander abweichenden Perspektiven, die es erlaubt, einen mythischen Stoff

umstandslos in die Gegenwart zu holen. Es ist diese plastisch formbare Eigenschaft, die den Mythos, wie Wagner sagt, «für alle Zeiten unerschöpflich» werden lässt, ihn zum idealen Stoff macht für Dichter und Komponisten, die der Nachwelt Allgemeingültiges überliefern wollen. Das erklärt, weshalb Wagner nach seinem *Rienzi* von 1840, der sich mit dem Schicksal eines römischen Volkstribuns einer historischen Vorlage bediente, die freilich selbst bereits mythische Züge angenommen hatte, seinen Musikdramen keine weiteren historischen Stoffe mehr zugrunde gelegt hat. Selbst die *Meistersinger*, die oft als historische Oper verstanden werden, greifen zwar auf historische Vorlagen zurück, erzählen dabei aber vom Mythos der Kunst und thematisieren diesen vor dem Hintergrund eines mythisch verstandenen Nürnberg. Die Oper lässt also jegliche geschichtliche Einbindung weit hinter sich. Seit dem *Fliegenden Holländer* hat Wagner seine eigenen Mythen, also Kunst-Mythen, geschaffen, am beeindruckendsten sicherlich mit der *Ring*-Tetralogie sowie mit *Tristan und Isolde* und *Parsifal*.

Dass Wagners Mythentheater eine so nachhaltige Wirkung weit über den Rahmen des üblichen Theaters hinaus entfalten konnte, hängt auch mit spezifisch politischen Enttäuschungserfahrungen der Deutschen zusammen, vor allem mit der immer wieder uneingelösten Hoffnung auf einen gesamtdeutschen Staat. Dieser kam weder nach den Napoleonischen Kriegen 1815/19 noch nach der Frankfurter Paulskirchenversammlung 1849 zustande, sondern wurde erst 1871 durch Bismarck «von oben» realisiert. Wann immer die auch von Wagner gestellte Frage auftauchte, was denn deutsch sei, konnte sie nicht politisch, sondern nur mit dem Verweis auf die gemeinsame Sprache und die gemeinsame Kultur beantwortet werden. Die Deutschen waren – das hat ihre Geschichte bis in das 20. Jahrhundert hinein entscheidend geprägt – eine «Kulturnation» (Friedrich Meinecke), die sich unterschied und abgrenzte von

den «Staatsnationen» der westlichen Nachbarn. Man war stolz auf die weltweite Anerkennung der eigenen Kulturleistungen, stolz auf die ausländische Bewunderung der Weimarer Klassik und Romantik, besonders aber stolz auf die weltweite Geltung der deutschen Musik: Bach, Haydn, Gluck, Mozart, Beethoven, Weber und all die unzähligen weniger bedeutenden, aber höchst produktiven Komponisten, die das deutsche Musikleben prägten und selbst die Vorherrschaft der deutschen Musik im Ausland sicherten – etwa durch Meyerbeer oder Offenbach in Frankreich. In ihrem Selbstverständnis wie auch im Bewusstsein anderer Völker waren die Deutschen das Musikvolk *par excellence*.

Musik aber war eine internationale Sprache, und wer sie sprach, nahm eine hervorgehobene Stellung ein.⁸ So entwickelte sich der Mythos von der deutschen Musik, der sich im 19. Jahrhundert auf den beispiellosen Aufstieg der deutschen Instrumentalmusik, der Kammermusik, der Sinfonik, des Instrumentalkonzerts, bald auch der deutschen Oper und nicht zuletzt auf ein durch die Verbreitung des Klaviers ermöglichtes breites bürgerliches Musizieren im eigenen Heim stützen konnte. Kein Wunder, dass bedeutende ausländische Komponisten wie Frederick Delius, Edward Grieg oder Leoš Janáček nach Deutschland kamen, ab 1843 häufig in das von Mendelssohn Bartholdy gegründete, bald weltberühmte Leipziger Konservatorium, um die blühende deutsche Musik an der Quelle zu studieren. Kein Zweifel auch, dass «keine Kunst sich im 19. Jahrhundert für den ästhetischen Diskurs eine vergleichbar zentrale Stelle erworben und diese auch genossen (hat) wie die Musik»⁹.

In diese Lage hinein schuf Wagner seine mythischen Stoffe, die noch einmal, zusätzlich zur Musik, auch die eigenen vorzeitlichen und mittelalterlichen Traditionen beschworen, auf die man bei der Suche nach der nationalen Identität zurückgreifen konnte. Der Mythos der Musik verband sich hier mit den Mythen der Deutschen, die gerade neu entdeckt wurden, den ger-

manischen Sagen, den großen mittelalterlichen Epen, die sich in den gebildeten Schichten rasch verbreiteten, weil ihre Leser die eigene Vergangenheit in ihnen wiederfanden. Dass Wagner beides zusammenfügte, war unter strategischen Gesichtspunkten optimal: Musik als der eigentliche Ausdruck des «deutschen Wesens» kam hier zusammen mit einer aus der Geschichte herausgelesenen, sehr spezifischen und heldischen Tradition, und beides war geeignet, die Unsicherheit über die Frage, was eigentlich deutsch sei, zu beenden und überdies die Überlegenheit dieser deutschen Kultur zu garantieren.

Doch es stellt sich die Frage, ob Wagners Mythos-Vorstellungen und Mythos-Verarbeitung sich auch auf seine eigene Person beziehen lassen. Denn es ist eine Sache, mythisch «wahre» Musikdramen zu schreiben, die über Grundbefindlichkeiten menschlicher Existenz aufzuklären wollen, eine andere, sich selbst als Mythos zu entwerfen, an der eigenen Mythifizierung zu arbeiten oder von anderen zum Mythos hochstilisiert zu werden. Gibt es zwischen dem Mythos der Bühne und dem Mythos der Person eine Verbindung?

Es ist überraschend, dass die Mythen der Deutschen¹⁰, wie sie sich vor allem in dem mythenfreundlichen und Mythen hervortreibenden 19. Jahrhundert entwickelt haben, fast stets von herausragenden historischen Gestalten handeln. Arminius der Cherusker, der nach deutscher Geschichtsüberzeugung die Römer im Teutoburger Wald vernichtend schlug und Germanien die Freiheit brachte, ist das erste und eindrucksvollste Beispiel in einer langen Reihe von Persönlichkeiten, zu denen Karl der Große, Friedrich Barbarossa, Faust, Martin Luther oder auch Friedrich der Große gezählt werden – und die sich leicht um weitere Namen ergänzen ließe. All diese Personen eint eine einzige Eigenschaft: Sie waren charismatische Persönlichkeiten und damit von ungewöhnlicher Ausstrahlungskraft, beispielhaftem Verhalten und vorbildlichem Agieren für die Zeitgenossen und

Nachfahren, begabt mit jener außeralltäglichen Faszination, von der Max Weber, der berühmte Soziologe, behauptete, sie sei den normalen Menschen nicht eigen und mache daher denjenigen, der sie besitze, zu einem verehrungswürdigen, zugleich unerreichbaren Vorbild und Führer. Wer Charisma hat – so Weber – lenkt die Aufmerksamkeit der anderen, auch ohne sein Zutun, auf die eigene Person, er steht, ob er es will oder nicht, im Mittelpunkt des allgemeinen Interesses. Daraus gewinnt er seine souveräne Position gegenüber denen, die um ihn sind, die sich ihm eng verbinden, um ihm nahe zu sein, um von seiner Ausstrahlung zu profitieren, um ein wenig über sich selbst hinauszuwachsen. Solches Charisma speist sich aus scheinbar übernatürlichen Quellen, bündelt rational nicht verfügbare Ressourcen, entzieht sich bloßer Verstandeskontrolle. Daher die magische Wirkung, die vom Charismatiker ausgeht, daher der Sog auf diejenigen, die sich ihm nähern und ihm zu folgen bereit sind, daher die Unwiderstehlichkeit, die seinen Überzeugungen und Visionen eignet.

Der Charismatiker ist aber stets auch als Genie oder Führer gesehen worden, nicht selten als beides zugleich. Im Deutschland des 19. Jahrhunderts sind es die Literaten und Denker der Weimarer Klassik, die großen Philosophen des deutschen Idealismus, später dann Maler, Bildhauer und vor allem Musiker, die den Deutschen als genial gelten. Menschen von einem außerordentlichen geistigen Rang, deren Wirken die Welt veränderte, die dadurch zu Leit- und Orientierungsfiguren wurden. Geistige Führer durch den Gang der Zeiten, gleichrangig jenen politischen und militärischen Führern, wie sie in Friedrich dem Großen oder auch, um in der Zeit des jungen Wagner zu bleiben, in Napoleon ihre beispielhafte Verkörperung finden. Genie und Führer¹¹: Für viele Menschen, ungebildete wie gebildete, ging damals – und geht auch heute noch – beides ineinander über, sind die Grenzen fließend.