

Unverkäufliche Leseprobe aus:

Hans Rudolf Vaget

»Wehvolles Erbe«

Richard Wagner in Deutschland – Hitler, Knappertsbusch, Mann

Alle Rechte vorbehalten. Die Verwendung von Text und Bildern, auch auszugsweise, ist ohne schriftliche Zustimmung des Verlags urheberrechtswidrig und strafbar. Dies gilt insbesondere für die Vervielfältigung, Übersetzung oder die Verwendung in elektronischen Systemen.

© S. Fischer Verlag GmbH, Frankfurt am Main

Inhalt

Einleitung

Richard Wagner, »ein Teil unseres Selbst?« 13 – Wagner-Kult und deutsche Geschichte 18 – Zur Phänomenologie des Wagner-Kults 25 – »Leben mit Wagner«: ein Triptychon 35 – Das Wagner-Erbe 41 – Ästhetik und Politik 45 – Begriffliche Klärungen 51

Hitlers Wagner

Der Elefant im Raum 59 – Hitler-Biographien ohne Wagner 65 – Ästhetizismus als geistige Lebensform 75 – Hitler als Künstler: Geniewahn und Dilettantismus 88 – Charismatransfer 98 – Der »größte Schauspieler Europas« 104 – Der Tribun 110 – Rienzi redivivus 123 – Der Tod des Tribunen 130 – Wie man wird, was man ist 135 – Der Heilsbringer 143 – Wolf Hitler 159 – Heil Sachs! – Heil, Hitler? 166 – Das *Meistersinger*-Land 175 – Pontifex maximus des Wagner-Kults 181 – Oberherr der Wagner-Festspiele 193 – Kriegserziehung am Grünen Hügel 211 – Die Richard-Wagner-Forschungsstätte 217 – Wagner-Kult, Weltkrieg und Völkermord 233

Knappertsbusch – eine deutsche Karriere

Die Legende zu Lebzeiten 249 – Im Namen der »Richard-Wagner-Stadt München« 258 – Dilettantismus als Politikum 266 – Gedämpfter Widerhall 274 – Nationale Exkommunikation 286 – Der lange Weg nach Bayreuth 294 – Der Großsiegelbewahrer 308 – Der Wagner-Protest im Rückspiegel 320 – Wagner im 21. Jahrhundert 324

Thomas Manns Wagner

The »greatest Wagnerian«: Thomas Mann und Nietzsche 331 – Wagner in Lübeck 338 – In der Hauptstadt des Wagner-Kults 345 – Die Vision am Odeonsplatz 351 – Tristan im Sanatorium: »welterobernde Todestrunkenheit« 356 – *Wälsungenblut*: Tiergarten mit echter Kultur 369 – *Wälsungenblut*: Skandal in Fortsetzungen 383 – Etwas absolut Zauberhaftes: Thomas Manns *Lohengrin* 399 – *Leiden und Größe*: die Rettung Wagners aus seiner völkischen Bemächtigung 411 – Erkenntnisreich, vieles unterdrückend: Wagner am Zürichsee 420 – Eine reichlich peinliche Verwandtschaft 432 – Wagner aus deutsch-amerikanischer Sicht: der Fall Peter Viereck 442 – Wie viel »Hitler« ist in Wagner? Der Fall Emil Preetorius 452

Nachwort 477
Anmerkungen 482
Siglen 521
Literatur 525
Bildnachweise 544
Personenregister 546

Einleitung

Richard Wagner, »ein Teil unseres Selbst?«

Richard Wagner war schon zu seinen Lebzeiten ein heftig umstrittener Künstler. Die Diskussion über sein revolutionäres Werk drängte sogleich über den Bereich der Musik hinaus, auch über die Grenzen der deutschen Länder, und entfaltete sich zu einem europäischen Phänomen, das kulturgeschichtlich Epoche machte.¹ Die Diskussion über diese singuläre Erscheinung der europäischen Kultur hat längst globale Dimensionen erreicht – nicht etwa trotz, sondern in beträchtlichem Maße gerade aufgrund des schweren historischen Gepäcks, mit dem Wagner heute vor uns steht, und gerade aufgrund der Kontroversen, die sich mit seinem Namen verbinden. Kontroversen aber sind ein ziemlich verlässliches Indiz dafür, dass Wagner auf eine Art und Weise lebendig geblieben ist, die jeden Historiker, nach allem, was in und mit seinem Namen geschehen ist, eigentlich überraschen müsste.

Frederic Spotts, Verfasser einer verdienstvollen Geschichte der Bayreuther Festspiele, geht sogar so weit, Wagner als »the most controversial artistic figure of all time« zu bezeichnen.² Offensichtlich entziehen sich solche in den leeren Raum gestellten Behauptungen jeder Nachprüfung. Doch Meinungsäußerungen von Experten, zumal wenn sie von außerhalb der deutschen Szene kommen, besitzen eine gewisse für den kulturellen Status dieses Künstlers signalhafte Bedeutung. Dies gilt auch für die charakteristisch zwiespältige Beobachtung, mit der Laurence Dreyfus seine Studie über Wagner »and the erotic impulse« eröffnet: »All books about Richard Wagner are acts of love or hate, or often a strange mixture of the two.«³

Im Grunde genommen ist die Frage, ob Wagner der umstrittenste Künstler aller Zeiten ist, belanglos. Von erheblichem Interesse für Historiker ist jedoch eine modifizierte Fassung von Spotts' pauschaler Feststellung: Richard Wagner ist der umstrittenste Künstler, der aus Deutschland hervorgegangen ist. Mit dieser Fokussierung auf die deutsche Geschichte rückt die immer wieder untersuchte, doch immer noch

unübersichtliche Wirkungsgeschichte Wagners ins Blickfeld, die übersichtlicher zu machen – damit auch zugänglicher und verständlicher – ein Hauptanliegen dieses Buches ist.

Die historische Bedeutung Wagners auf dem Feld der Musik und des Theaters ist enorm und unbestritten; seine musikalische und theatrale Wirkungsgeschichte ist schon lange Gegenstand der Forschung. Auch Wagners Rolle als eines »Großideologen«, der in gewissem Sinn das 19. Jahrhundert resümiert, ist gut ausgeleuchtet.⁴ Zu Wagners ideologischer Wirkung im 20. Jahrhundert hat jüngst Udo Bermbach aus politologischer Sicht eine eindringliche Untersuchung vorgelegt.⁵ Viel weniger geklärt ist hingegen Wagners Bedeutung für die deutsche Mentalitätsgeschichte und für das schwankende, von einer katastrophalen Geschichte beschwerte Selbstverständnis der Deutschen. Wenig Aufmerksamkeit hat bisher auch das identitäts- und gemeinschaftsbildende Potential von Wagners außerordentlich suggestiven Bühnenschöpfungen gefunden – ein Potential, ohne welches das eigenartige, doch geschichtlich bedeutsame Phänomen des Wagner-Kults unverstündlich bliebe. Die Betrachtung gerade dieser Dimension von Wagners Wirkung ist insofern unverzichtbar, als in der Gestalt Adolf Hitlers der Wagner-Kult in der Tat Geschichte gemacht hat, was zu erhellen für den Historiker eine andauernde Herausforderung darstellt. Hitler ist der erklärungsbedürftigste aller Wagnerianer.

Ob begrüßt oder bedauert, ob bewusst oder unbewusst, Deutschland hat nun schon seit anderthalb Jahrhunderten mit Wagner gelebt. Das Land hat nicht umhinkönnen, mit ihm zu leben – so unerhört und gewaltig war die von ihm hinterlassene Spur von seinen Erdentagen. Ob sich »die Spur Richard Wagners im 21. Jahrhundert« verlieren wird, was der Historiker Sven Oliver Müller in seinem Buch zum zweihundertjährigen Jubiläum von Wagners Geburt offenbar befürchtet, darf jedoch vorderhand, angesichts des wachsenden kulturwissenschaftlichen Interesses an Wagners Werk, dahingestellt bleiben.⁶ Der Chronist der jüngst erschienenen Geschichte der Bayreuther Festspiele, Oswald Georg Bauer, gibt sich in diesem Punkt weniger skeptisch, ja ausgesprochen zuversichtlich. Bauer, ein Theaterwissenschaftler, war während der Ära Wieland und Wolfgang Wagner selbst ein Rad in dem zu jener Zeit enorm erfolgreichen Festspielbetrieb Neu-Bayreuths. Er gehört zu den Insidern und glaubt, das Erfolgsrezept zu kennen; er entlässt die

Leser seiner fabelhaft anschaulichen zweibändigen Chronik mit einem bemerkenswert optimistischen Ausblick. Bauer ist um die »Aktualität« der Bayreuther Festspiele keineswegs bange, vorausgesetzt, sie bleiben dem Geist ihres Gründers treu, der ein Vordenker und Innovator war. Das Wagner-Theater müsse sich auf die ureigensten Tugenden des Theaters besinnen und sich der »Allgegenwart der Medienwelt« entgegenstellen. Und Bayreuth dürfe sich nicht zu gut dafür sein, sich im Sinne Friedrich Schillers als eine »moralische Anstalt gegen die Unmoral der Zeit« zu definieren. Es ist eine Unmoral, von der Wagner eine sehr bestimmte Ahnung gehabt habe – die Unmoral des »sich ausbreitenden ungebremsen Kapitalismus« und der »Sucht nach monetärer Weltherrschaft«.7

Durchaus denkbar ist, dass Paul Bekkers Einschätzung von Wagners Wirkung aus Anlass eines früheren Jubiläums sich als zutreffender erweisen wird als die dunkle Ahnung Sven Oliver Müllers. Bekker, von 1911 bis 1925 Musikrezensent der *Frankfurter Zeitung*, war einer der bedeutendsten Musikkritiker Deutschlands, befreundet mit Franz Schreker und einer Reihe von anderen zeitgenössischen Komponisten. Was Bekker unter den Musikschriftstellern seiner Epoche auszeichnet, war seine Aufgeschlossenheit für die Moderne, die ihn im Gegensatz zu der Wagner-Orthodoxie in den Stand setzte, Wagner aus der Perspektive der modernen Musik zu betrachten, anstatt ihn von dieser abzuschirmen.8 Sein bemerkenswertes Sensorium für aktuelle Tendenzen und Probleme erwuchs einer *hands-on*-Erfahrung auf breiter Basis als Geiger der Berliner Philharmoniker, als Intendant der Preußischen Staatstheater in Wiesbaden und Kassel und als Opernregisseur. Sein Wagner-Buch von 1924 inspirierte sowohl Thomas Mann als auch Theodor W. Adorno.9

Was Bekker 1933 zum Thema »Wagner heute« in der avantgardistischen Zeitschrift *Anbruch* schrieb, gilt bis zu einem gewissen Grad immer noch, auch wenn es sich heute noch unzeitgemäßer anhört als damals, fünfzig Jahre nach dem Tod des Komponisten: »Wir können uns ohne Telephon und Zeitungen denken, aber nicht ohne Wagner, mögen wir ihn lieben oder hassen, bedingungslos verehren oder an ihm herumkritisieren. In jedem Falle ist er ein Teil unseres Selbst, so tief und innerlich verbunden, [...] daß selbst theoretisch keine Operation vorstellbar ist, die ihn uns zu entziehen vermöchte. Wir wissen gar

nicht mehr, wo überall er ist.«¹⁰ Letztere Bemerkung berührt sich mit einem Gedanken, der schon Nietzsche beschäftigte, als er über das Los von Wagners Nachfahren spekulierte – »Wagner's Diadochen«. Von dem Schöpfer des *Ring des Nibelungen* und Initiator der Bayreuther Festspiele sagt Nietzsche, er erweise »sich eben als eine ganz große Culturmacht darin, daß man gar nicht sagen kann, *wo alles* noch sein Einfluß ausbrechen kann«. ¹¹ Ob Nietzsche zu diesem Zeitpunkt auch die politische und gesellschaftliche Entwicklung Deutschlands als von Wagner betroffen im Sinn hatte, muss Spekulation bleiben.

Die Frage, ob Wagner wirklich ein Teil unseres Selbst ist oder war, wie Bekker meinte, betrifft gewiss nur eine, aufs Ganze gesehen, überschaubare Minderheit von Wagner-hörigen Kunstfreunden. Mit Sicherheit jedoch lässt sich Bekkers Beobachtung auf die deutsche Geschichte beziehen: Wagner ist ein Teil unserer Geschichte – ein nicht zu verleugnender und ein höchst aufschlussreicher –, zu dessen vollständiger Vermessung und Erhellung die folgenden Kapitel beitragen sollen.

Der fünfzigste Todestag des Komponisten, zugleich Beginn der Hitler-Herrschaft, war ein solcher historischer Moment, an dem, wie Nietzsche formulierte, Wagners »Einfluß« ausbrechen konnte und in der Tat auch ausbrach. Aus diesem Anlass meldete sich in der *Weltbühne* Carl von Ossietzky zu Wort und erinnerte seine Leser an die finsternen Konsequenzen der deutschen Wagner-Idolatrie: »Kein Künstler hat auf den geistig-seelischen Habitus des Volks verhängnisvolleren Einfluss genommen [...]. Er ist der genialste Verführer, den Deutschland gekannt hat.« Dem von einem Wagnerianer geführten Deutschland hat Carl von Ossietzky gleich zu Beginn des Dritten Reiches eine düstere, wiewohl hellsichtige Diagnose gestellt: »Zum zweiten Mal [nach 1914] soll aus Deutschland eine Wagner-Oper werden.« Wagner somit der Verführer zu Krieg und Heldentod. Wie und auf welchen Wegen aus Deutschland eine Wagner-Oper werden kann, lässt von Ossietzky offen; er belässt es bei der Andeutung einer kollektiven geistig-seelischen Prägung. Bemerkenswert ist jedoch seine Feststellung, dass Wagner, wie seine Wirkung gezeigt habe, mit der deutschen Geschichte auf eine fatale Weise verkettet ist. Für Wagners fortwährende Präsenz, selbst ein halbes Jahrhundert nach seinem Ableben, wählt von Ossietzky ein einprägsames Bild: »Richard Wagner ist nicht im Kranichflug über Deutschland gezogen. Er nistet noch mitten im Land.«¹²

Seit etwa vier Jahrzehnten – seit der Holocaust ins Zentrum unseres historischen Bewusstseins gerückt ist – entzündet sich die Diskussion über die politischen Konsequenzen der »Culturmacht« Wagner vornehmlich an dessen notorischer Judenfeindschaft. Diese Problematik wird heute als so gewichtig erachtet, dass sie auf eine schwer einzudämmende Weise auch das ästhetische Urteil trübt. Vor wenigen Jahren brachte die *New York Times* einen Artikel zum Thema: Wer sind die größten Komponisten aller Zeiten – die top ten of classical music? Anthony Tommasini, der Musikkritiker der führenden Tageszeitung Amerikas, setzte Johann Sebastian Bach an die erste Stelle; Wagner landete auf dem neunten Platz. Von Interesse und von symptomatischer Bedeutung an solchen unter Musikfreunden beliebten, die Tischgespräche belebenden Gedankenspielen ist allein die Begründung des Rankings. Tommasini sieht Wagner und Verdi künstlerisch auf gleicher Höhe und zieht deshalb die menschlichen Qualitäten der beiden Komponisten zu seinem abschließenden Urteil heran. Verdi sei ein hochanständiger Mensch gewesen, ein italienischer Patriot und der Begründer eines Altersheims für Sänger. Wagner hingegen sei ein »anti-Semitic, egomaniacal jerk« gewesen, auch wenn er in seiner Kunst über sich hinausgewachsen sei: »So Verdi is No. 8 and Wagner No. 9.«¹³

Dass Giuseppe Verdi eine menschlich anziehendere Gestalt sei als Richard Wagner, ist offenbar universell konsensfähig.¹⁴ Auch Thomas Mann empfand Verdi als »eine herrliche Figur [...], unendlich nobler als sein formidabler Gegenspieler R. Wagner«.¹⁵ Anders jedoch als für Thomas Mann sind für den amerikanischen Musikkritiker die menschlichen Qualitäten ausschlaggebend für die Bewertung Verdis und Wagners als Künstler. Es steht zu vermuten, dass von den zwei Aspekten, die der Musikkritiker der *New York Times* beanstandet, der Antisemitismus schwerer ins Gewicht fällt als Wagners Ich-Besessenheit.

Es manifestiert sich hier ein Denkwang relativ neueren Datums – eine Assoziationsautomatik, die zur Erhellung der eigentlich virulenten Phase in Wagners Wirkungsgeschichte – der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts – im Grunde genommen schlecht taugt. Die Holocaust-zentrierte Perspektive auf die deutsche Geschichte verleitet allzu leicht dazu, die Akteure der Vergangenheit nach unserem heutigen Wissen zu beurteilen, so als hätten sie vorausahnen können oder vorausahnen sollen, was die Zukunft barg. Der amerikanische Historiker Michael A. Bern-

stein hat die Tendenz zum »backshadowing« – einer Art retroaktiver Vorausdeutung – als ein Merkmal der sogenannten apokalyptischen Historiographie herausgearbeitet und einer umfassenden Kritik unterzogen, die ohne Abstriche auch auf unsere Perspektive auf das Nachleben Richard Wagners zutrifft.¹⁶

Der Antisemitismus war ein bedeutender, nicht zu bagatellisierender Faktor in Wagners erstaunlicher Wirkung vor allem im deutschen Musikleben und in der deutschen Musikwissenschaft.¹⁷ Doch Wagners Judenfeindschaft war nicht der zentrale Herd der unerhörten Ausstrahlung, die von seinem Werk ausging. Als entschieden wirkungsmächtiger erwiesen sich die Erhöhung Richard Wagners zu einer auratischen, kritikresistenten Kultfigur und, daraus erwachsend, die Etablierung eines Wagner-Kults, dessen stärkste Triebfeder der deutsche Genieglau- ben war. Betrachtet man die Sache mentalitätsgeschichtlich, so ist dem Wagner-Kult ein größeres Gewicht zuzuschreiben als Wagners giftiger Schrift *Das Judentum in der Musik*. Dieser locus classicus des deutschen Antisemitismus hätte nicht im entferntesten die toxische Wirkung entfalten können, wenn sein Autor nicht das kultische, auf so viele nicht-musikalische Bereiche abfärbende Ansehen genossen hätte, das ihm nach seinem Tod zugewachsen war.

Wagner-Kult und deutsche Geschichte

Der Wagner-Kult nahm zuerst 1876 konkrete Gestalt an und entfaltete sogleich eine eigene, unverwechselbare Phänomenologie, als die ersten Bayreuther Festspiele mit dem Nibelungen-Zyklus eröffnet wurden, und vollends 1882, als bei den zweiten Festspielen *Parsifal*, das Vermächtniswerk, zur Aufführung kam. Zu den Festspielen von 1876 und 1882 verfügen wir jetzt über eine denkbar dichte Beschreibung in Oswald Georg Bauers monumentaler *Geschichte der Bayreuther Festspiele*.¹⁸ Bauers Rekonstruktion lässt erkennen, dass viele Ideologeme und Phantasien, die später historisch relevant wurden, bereits in den ersten Festspielen ausgeprägt waren.

Wagner selbst hatte dafür gesorgt, dass seinem Kult ein Tempel gebaut wurde: das 1872 begonnene und 1876 eröffnete Festspielhaus.



Abb. 1: Das Festspielhaus in seiner ursprünglichen Gestalt

Damit stand seinem Nachleben ein leistungsfähiges und in der Ruhmesverwaltung unüberbietbares Kraftwerk zur Verfügung: die Aufführung seiner Werke unter Festspielbedingungen und damit die Durchsetzung des »Kunstwerks der Zukunft« und der »heil'gen deutschen Kunst«, um die Erneuerung der deutschen Kultur und Deutschlands insgesamt über eine möglichst lange Zeitspanne zu gewährleisten.

Als die Blütezeit des Wagner-Kults sind die ersten drei Dekaden nach Wagners Tod anzusehen, als sich, getragen von einer mächtigen Welle der quasi religiösen Kunstverehrung, die über ganz Europa hinging und eine geistige Lebensform des Ästhetizismus kreierte, die Wahrnehmung Wagners ins Überdimensionale wandelte – vom Opernkomponisten zu einer eminent deutschen Heilsgestalt, die seiner Zeit voraus war. Dem Wagner-Kult kam eine deutsche Besonderheit des Ästhetizismus zugute: die Erhöhung der Musik über alle anderen Künste.¹⁹ In jenen Jahren bildeten sich Zentren der Wagner-Pflege auch in anderen Ländern, insbesondere in Paris, London und New York.²⁰

Eine charakteristische Blüte jener mächtigen Welle der Wagner-Wirkung um die Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert war der »Wagnerismus« oder »Wagnerism« – eine vorwiegend literarische Mode, die

sich in zwei kurzlebigen, doch aufsehenerregenden Zeitschriften niederschlug: *La Revue wagnérienne* (Paris 1885–1888) sowie *The Meister* (London 1888–1895). Im Vergleich dazu nimmt sich die deutsche Szene jener Dekaden merkwürdig karg und provinziell aus. Gewiss, es gab die noch zu Lebzeiten Wagners begründeten *Bayreuther Blätter* (1878–1938), doch dieses Periodikum, das sich anmaßte, das geistige Erbe Wagners zu kontrollieren und eine Form von Zensur auszuüben, war ein im Vergleich zu der französischen und der englischen Zeitschrift ein Organ von zönelhafter Beschränktheit.²¹ Es ist bezeichnend für die öde Bayreuth-Hörigkeit eines Großteils der deutschen Wagner-Literatur, dass es in einem Land, in dem literarische Größen und Komponisten selbst aus der zweiten Reihe ihr eigenes Jahrbuch oder sonstiges Periodikum haben, erst seit 2005 eine von Bayreuth und den Wagner-Verbänden unabhängige, wissenschaftliche Zeitschrift gibt, das *wagnerspectrum*.²² Zwei Jahre später folgte in London, begründet von Barry Millington, *The Wagner Journal*; auch dieses Organ ist von Bayreuth und der Londoner Wagner Society unabhängig.

Der Wagnerismus hat in der Literatur der klassischen Moderne deutliche Spuren hinterlassen, etwa bei Stéphane Mallarmé und Marcel Proust, bei James Joyce und T.S. Eliot und vor allem bei Thomas Mann.²³ Bereits 1913 jedoch, zur Zeit der Zentenarfeier von Wagners Geburt, waren im Gefolge eines starken Modernitätsschubs in allen Künsten, nicht zuletzt in der Musik, Anzeichen des Überdrusses, des Apostatentums, ja der Feindschaft nicht länger zu übersehen. Paul Stefan brachte diese Gemütslage bezüglich Wagner auf die lapidare Formel: »Er war, er ist nicht unser.«²⁴ Wagners Reputationskurve zeigte bis 1933, dem fünfzigsten Todestag, weiterhin abwärts, um dann jedoch, mit dem Regierungsantritt Adolf Hitlers, eines glühenden Wagner-Verehrs, in ein neues, nicht mehr für möglich gehaltenes, doch von vielen erträumtes Stadium der Erfüllung einzutreten – ein Stadium, in dem der Schöpfer der *Meistersinger*, des *Tristan* und des *Ring des Nibelungen* zur zentralen, alles überstrahlenden Kulturikone des neuen, von dem Reichsgedanken beflügelten Deutschlands erhoben wurde. In den zwölf Jahren der Hitler-Herrschaft war der Wagner-Kult Staatssache. Die Bayreuther Festspiele waren, wie wir sehen werden, vom Führer persönlich finanziell abgesichert und erlebten im Dritten Reich sowohl in gesellschaftlicher wie in künstlerischer Hinsicht eine Blütezeit.

Diese offizielle Erhöhung Wagners gegen den Trend eines schleichen-
den und im Fluss der Zeit ganz natürlichen Relevanzschwunds sowie
die von Hitler persönlich geförderten Glanztaten der Wagner-Pflege
in Bayreuth dürfen und können nicht darüber hinwegtäuschen, dass
der Wagner-Kult letztlich der ästhetischen Einkleidung einer verbrei-
cherischen und barbarischen Politik diene. Der deutsche Wagner-Kult
belegt auf geradezu exemplarische Art und Weise jene »Nachbarschaft
von Ästhetizismus und Barbarei«, die als die historische Grunderfah-
rung Thomas Manns zu bezeichnen ist und die er in seinem großen
Deutschland-Roman, *Doktor Faustus* (1947), thematisiert hat.²⁵ Im
Folgenden soll jedoch nicht nur die Nachbarschaft von Kunstvereh-
rung und Barbarei belegt werden; vielmehr soll gezeigt werden, wie
und unter welchen historischen Voraussetzungen der Ästhetizismus in
der Gestalt des Wagner-Kults – so die Fortsetzung des Zitats aus dem
Doktor Faustus – als der »Wegbereiter der Barbarei« fungiert hat.

Nichts hat in höherem Maße dazu beigetragen, das Werk Wagners
unter einen ideologischen Generalverdacht zu stellen, als diese seine
offizielle Instrumentalisierung im Dritten Reich. Man möchte meinen,
dass mit der Niederwerfung des nationalsozialistischen Deutschlands
und dem Tod Hitlers auch die Tage des Wagner-Kults gezählt waren.
Doch mit der Wiederaufnahme der Bayreuther Festspiele sechs Jahre
nach Kriegsende begann eine neue Etappe in Wagners Nachleben, in
der lange Zeit, mit dem kräftigen Wind einer kompromisslerischen,
offiziellen Vergangenheitspolitik im Rücken, auf eine verwirrende Art
revolutionäre und restaurative Bestrebungen Hand in Hand gingen.
Das Emblem dieses gleichzeitigen Wirkens ist die Arbeitsgemeinschaft
zweier sehr unterschiedlicher Persönlichkeiten: des Regisseurs und
Festspielleiters Wieland Wagner und des Dirigenten Hans Knapperts-
busch.

[...]