

Richard Wagner in München

Allitera Verlag

MÜNCHNER VERÖFFENTLICHUNGEN
ZUR MUSIKGESCHICHTE

Begründet von Thrasybulos G. Georgiades
Fortgeführt von Theodor Göllner
Herausgegeben von Hartmut Schick

Band 76

Richard Wagner in München.
Bericht über das interdisziplinäre Symposium
zum 200. Geburtstag des Komponisten
München, 26.–27. April 2013

RICHARD WAGNER IN MÜNCHEN

Bericht über das interdisziplinäre
Symposium zum 200. Geburtstag des Komponisten
München, 26.–27. April 2013

Herausgegeben von
Sebastian Bolz und Hartmut Schick

Allitera Verlag

Weitere Informationen über den Verlag und sein Programm unter:
www.allitera.de

Dezember 2015
Allitera Verlag
Ein Verlag der Buch&media GmbH, München
© 2015 Buch&media GmbH, München
© 2015 der Einzelbeiträge bei den AutorInnen
Satz und Layout: Sebastian Bolz und Friedrich Wall
Printed in Germany · ISBN 978-3-86906-790-2

Inhalt

Vorwort	7
Abkürzungen	9
Hartmut Schick	
Zwischen Skandal und Triumph: Richard Wagners Wirken in München . . .	11
Ulrich Konrad	
Münchner G'schichten. Von Isolde, <i>Parsifal</i> und dem Messelesen	37
Katharina Weigand	
König Ludwig II. – politische und biografische Wirklichkeiten jenseits von Wagner, Kunst und Oper	47
Jürgen Schläder	
Wagners Theater und Ludwigs Politik. Die <i>Meistersinger</i> als Instrument kultureller Identifikation	63
Markus Kiesel	
»Was geht mich alle Baukunst der Welt an!« Wagners Münchener Festspielhausprojekte	79
Günter Zöller	
»Wahnspiel«. Staat, Religion und Kunst in Richard Wagners Münchner Meta-Politik	103
Manfred Hermann Schmid	
Richard Wagner und das Münchner Hoforchester	117

Klaus Aringer	
Dienstlisten des Münchner Hof- und Staatsorchesters als Quellen für die Streicherbesetzungen von Wagner-Aufführungen im 19. und 20. Jahrhundert	149
Bernd Edelmann	
Liebestrank und Entsagung. Dramaturgische Mängel von Wagners Kompilation des <i>Tristan</i> -Stoffs	173
Robert Maschka	
Zur Funktion der Bühnenmusiken in Wagners <i>Tristan und Isolde</i>	221
Hans-Joachim Hinrichsen	
»Musteraufführungen« oder: Die Antinomien kritischer Traditionsstiftung. Hans von Bülow's Münchner Wagner-Premieren	245
Robert Braunmüller	
Von der Komödie zum Staatstheater und wieder zurück. Zur Aufführungsgeschichte der <i>Meistersinger von Nürnberg</i> in München	259
Sebastian Werr	
»Jeder Punkt ein Heiligtum«. Zum Dogmatismus der Münchner Wagner-Tradition von 1900 bis 1945	289
Martin Schneider	
Geteilte Blicke. Hans Pfitzners <i>Palestrina</i> und das Paradoxon des Illusionstheaters	303
Autoren	328

Abkürzungen

- BB* Richard Wagner, *Das braune Buch. Tagebuchaufzeichnungen 1865–1882*, hrsg. von Joachim Bergfeld, Freiburg 1975
- BerliozStrauss* Hector Berlioz, *Instrumentationslehre*, ergänzt und revidiert von Richard Strauss, Leipzig 1905
- CWT* Cosima Wagner, *Die Tagebücher*, hrsg. von Martin Gregor-Dellin und Dietrich Mack, Band 1: 1869–1877, München und Zürich 1976, Band 2: 1878–1883, München und Zürich 1977
- Glasenapp* Carl Friedrich Glasenapp, *Das Leben Richard Wagners*, Band 1–5 Leipzig ⁵1908–1923, Band 6 Leipzig ³1911
- KatMünchen* Richard Wagner. *Die Münchner Zeit (1864–1865)*. Katalog der Ausstellung der Bayerischen Staatsbibliothek vom 15. März bis 28. Mai 2013, hrsg. von der Bayerischen Staatsbibliothek, München 2013
- MGG²* *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Zweite, Neubearb. Ausgabe, hrsg. von Ludwig Finscher, Kassel u. a. 1994–2008
- ML* Richard Wagner, *Mein Leben*, hrsg. von Martin Gregor-Dellin, München u. a. 1994
- MNN* *Münchner Neueste Nachrichten*
- NFP* *Neue Freie Presse*
- Nösselt* Hans-Joachim Nösselt, *Ein ältest Orchester 1530–1980. 450 Jahre Bayerisches Hof- und Staatsorchester*, München 1980
- OuD* Richard Wagner, *Oper und Drama*, hrsg. und kommentiert von Klaus Kropfing, Stuttgart 1984
- Petzet* Detta und Michael Petzet, *Die Richard Wagner-Bühne König Ludwigs II. München, Bayreuth* (= Studien zur Kunst des neunzehnten Jahrhunderts 8), München 1970

- Röckl* Sebastian Röckl, *Ludwig II. und Richard Wagner*, Band 1: *Die Jahre 1864 und 1865*, München ²1913, Band 2: *Die Jahre 1866 bis 1883*, München 1920
- SSD* Richard Wagner, *Sämtliche Schriften und Dichtungen*, Volks-Ausgabe, Leipzig [1911–1914]
- StraussBE* Richard Strauss, *Betrachtungen und Erinnerungen*, hrsg. von Willi Schuh, Zürich 1949
- SW* Richard Wagner, *Sämtliche Werke*, hrsg. von Carl Dahlhaus und Egon Voss., Mainz 1970 ff.
- WB* Richard Wagner, *Sämtliche Briefe*, Band 1–9, Leipzig 1967–2000, seit Band 10, Wiesbaden 1999 ff.
- WB-Ludwig* *König Ludwig II. und Richard Wagner. Briefwechsel, mit vielen anderen Urkunden* hrsg. vom Wittelsbacher Ausgleichs-Fonds und von Winifred Wagner, bearb. von Otto Strobel. Band 1–4, Karlsruhe 1936, Band 5: *Neue Urkunden zur Lebensgeschichte Richard Wagners 1864–1882*, Karlsruhe 1939
- WSp* *Wagnerspectrum*

Wagners Theater und Ludwigs Politik. Die *Meistersinger* als Instrument kultureller Identifikation

Jürgen Schläder

Noch in der Nacht nach der Uraufführung der *Meistersinger von Nürnberg*, sehr früh morgens am 22. Juni 1868, gratulierte König Ludwig II. von Bayern dem Komponisten zum Uraufführungserfolg:

»Es ist schon 1 Uhr Nachts, unmöglich aber däucht es mich, mich zur Ruhe zu begeben, bevor ich Ihnen, geliebter Freund und Meister, in wenigen Worten den Eindruck dieses Tages schildere, den er in mir zurückließ. Die Worte Schiller's können auch Wir dem Volke zurufen: Du siehst nur das Gewöhnliche der Dinge, denn Deinen Blick umhüllt das ird'sche Band. Ich habe das Unsterbliche mit Augen gesehen, ja mir ist es, als hätte ich das Allerheiligste des Himmels selbst geschaut, – – – es heißt der Gral und selig reinster Glaube ertheilt durch Ihn sich seiner Ritterschaft. Und die überirdische Kraft, die den Erkorenen erwächst, ich fühle sie in mir; durch Sie, mein Einziger, ward sie mir verliehen; denn zu Großem hat Uns das Schicksal berufen: daß Wir Zeugnis geben von der Wahrheit, sind Wir auf die Welt gekommen. Durch Dich ersann ich, was ein Geist! Durch Dich erwacht, durch Dich nur dacht ich edel frei und kühn, Du ließest mich erblüh'n!

Alles, Alles verdanke ich Ihnen! Heil der deutschen Kunst! In diesem Zeichen werden Wir siegen. – Treu und liebend in seligem Frohlocken

Walther«¹

1 *WB-Ludwig 2*, S. 232 f. – In der Camouflage, derer sich der bayerische König mit der Zeichnung des Briefes als ein anderer Walther von Stolzing bediente, teilt sich unverhohlen das Identifikationsstreben mit, das zumindest bei König Ludwig II. diesen Briefwechsel und den in ihm mit Wagner betriebenen Gedankenaustausch dominiert.

Ludwig setzte den Akzent in diesem kurzen Brief am Ende auf die emphatische Beshwörung deutscher Kunst als einem Instrument der Selbstfindung und der nationalen Identität – geronnen in der wohlfeilen Formel »Heil der deutschen Kunst!«, die, wenngleich nicht wortwörtlich, anschließt an die Schlussworte des Sachs in der Festwiesenszene.² Zusätzlich akzentuierte der König seine künftig kämpferische Haltung, die er nach zwei Jahren der Irritation und Resignation angesichts der politischen Auseinandersetzungen mit seinem Kabinett und den militärischen wie politischen Niederlagen Bayerns nun endlich unumwunden an den Tag legen würde: »in diesem Zeichen [des Heils der deutschen Kunst] werden Wir siegen.« Der Pluralis Majestatis meint natürlich nur Ludwig, nicht etwa Ludwig und Wagner. Der König hatte die Botschaft seines Künstlerfreundes Wagner begriffen und folglich seinen künftigen Handlungsspielraum und die Perspektivierung dieses Handelns auf das politische Ziel hin abgesteckt. Vom Verzicht auf die Krone, von Abdanken, wie noch eineinhalb Jahre zuvor, war keine Rede mehr. Nach dieser Opernpremiere und den zahllosen brieflichen und telegrafischen Aufforderungen Wagners, den Feinden im eigenen Land endlich standhaft gegenüberzutreten, hatte, so scheint es, König Ludwig II. endlich zu sich und zu seiner Aufgabe gefunden: der deutschen Nation eine herausragende kulturelle Orientierung zu geben, ihr eine Identifikation zu stiften und sie damit erst zur Nation werden zu lassen. Diese Selbstfindung wurde sehr bewusst stimuliert durch die Theaterkunst – und nicht etwa durch ökonomische, militärische oder politische Erfolge seiner bayerischen Regentschaft.

Ludwigs Vorstellung von Nation, so selten sie auch in seiner literarischen Diktion aufscheint, schließt wohl an Richard Wagners Begriff der Kulturnation an, wie dieser ihn in den meisten seiner einschlägigen kulturpolitischen Schriften verwandte³ und auch im brieflichen Gedankenaustausch mit dem bayerischen König rund um die *Meistersinger*-Premiere geschickt propagierte. Wagner antizipierte mit dieser Verengung des Nationsbegriffs schon Jahre vor der Reichsgründung eine durchgängige Argumentationsstrategie der nationalen Minderheiten im späteren deutschen Kaiserreich, die mangels wirtschaftlicher oder politischer Identifikationsmöglichkeiten in dem Gedanken der Kulturnation die Zugehörigkeit zu einer, ihrer, Nation

2 »Drum sag' ich euch, / ehrt eure deutschen Meister, / dann bannt ihr gute Geister! / Und gebt ihr ihrem Wirken Gunst, / zerging' in Dunst / das heil'ge röm'sche Reich, / uns bliebe gleich / die heil'ge deutsche Kunst!« (SSD 7, S. 270 f.)

3 Vgl. exemplarisch die beiden Schriften zur deutschen Kultur: »Deutsche Kunst und Deutsche Politik« (geschrieben 1867/68), SSD 8, S. 30–124, und »Was ist deutsch?« (skizziert 1865, ergänzt um eine präzisierende Nachschrift von 1878), SSD 10, S. 36–53, aber auch die Projektskizze »Bericht an Seine Majestät den König Ludwig II. von Bayern über eine in München zu errichtende deutsche Musikschule«, SSD 8, S. 125–176.

an gemeinsame Herkunft und Sprache sowie an Religion und Geschichte knüpfen.⁴ König Ludwig II. machte sich diese nationale Identifikationsthematik bereitwillig zu eigen, da er ohnehin eher kunst- und kulturaffin dachte und argumentierte denn in präzise umrissenen politischen oder gar ökonomischen Kategorien. Dass sich Richard Wagner schon zwei Jahre nach seinem größten künstlerischen wie kulturpolitischen Erfolg, der Uraufführung des *Ring des Nibelungen* in Bayreuth, von der Debatte um deutsche Kunst mit sarkastischen Kommentaren distanzierete und sich selber für unfähig erklärte, die Frage, was deutsch sei, beantworten zu können,⁵ wurde von Ludwig offensichtlich nicht mehr registriert. Zehn Jahre zuvor, mit Blick auf die *Meistersinger*-Premiere, diente beiden, Ludwig wie Wagner, die Formel von der deutschen Kunst jedenfalls als Kampfpapier und Stimulans für eine unmissverständliche und emphatisch propagierte politische Selbstverortung.

Diese neue Positionsbestimmung unmittelbar nach der *Meistersinger*-Premiere gibt neben der programmatischen Äußerung zur kulturpolitischen Agitation auf ungewöhnlich virtuose Weise aber auch den Modus zu erkennen, in dem König Ludwig II. Fakten der Realpolitik und der Ereignisgeschichte, Kunstprodukte und künstlerische Maximen beziehungsweise Überzeugungen bis zur Ununterscheidbarkeit ineinander verschränkte. Dieses Verfahren reicht weit hinaus über eine landläufige Zitatens-Huberei. Ludwig schuf sich selbst, aber auch seinen Kommunikationspartnern, mit diesen Kunstgriffen eine ganz eigene Realitätsanschauung und eine Bezüglichkeit, die die Kunst im Allgemeinen und speziell die darstellende Kunst in seine eigene Lebenswirklichkeit unauslöschlich integrierte – und umgekehrt, indem er Teil der fiktiven Kunstwelt wurde.

Unverschleiert zitiert wird Schiller (»Du siehst nur das Gewöhnliche der Dinge, denn Deinen Blick umhüllt das ird'sche Band. Ich habe das Unsterbliche mit Augen gesehen« – *Die Jungfrau von Orleans*, V / 4⁶) und mit einem von Ludwig selber formulierten Prosasatz ergänzt und zugleich übersteigert (»ja mir ist es, als hätte ich das Allerheiligste des Himmels selbst geschaut«). Der König affirmiert sich selbst als Wissenden und Begnadeten, der sein Volk übertrifft, aber auch belehrt und führt. Ob Ludwig sich mit der Jungfrau von Orleans identifizierte und somit auch das unerschütterliche Gottvertrauen, das in diesem Dialog zwischen Johanna und ihrem Freier Raimond zur Sprache gebracht wird, für seine eigene Handlungsweise

4 Vgl. Hans-Peter Ullmann, *Das deutsche Kaiserreich 1871–1918* (= Deutsche Geschichte 7), Frankfurt am Main 1995, S. 27–29.

5 Vgl. den nachgeschriebenen Schluss zu »Was ist deutsch?«, *SSD* 10, S. 53.

6 Vgl. Friedrich Schiller, *Dramen II*, hrsg. von Gerhard Fricke und Herbert G. Göpfert in Verbindung mit Herbert Stubenrauch (= Sämtliche Werke 2), München 1965, S. 798.

reklamierte, verbleibt im Bereich der Spekulation. Konkrete Beweise für Ludwigs Assoziationen gibt es nicht. Freilich sprechen die Allusionen eine deutliche Sprache: Die Übersteigerung der literarischen Redeweise, mit der Ludwig sich selber der Retterin Frankreichs an die Seite stellte, ja sie übertrumpfte, legt den Vorbildcharakter der Schiller-Figur nahe und hebt die eigene politische Aufgabe im Zeichen der himmlischen Gnade erst recht ins Übermenschliche. Vermutlich ist das unpräzise Zitat des Schiller-Textes auch kein Zufall, denn anstelle des »Natürlichen der Dinge«, das Raimond als einfacher Bauer nur zu schauen vermag, verschob Ludwig die mindere Fähigkeit seiner Untertanen, exemplifiziert in der Figur des Raimond, ins »Gewöhnliche«, was die krasse Diskrepanz der Wahrnehmungsweisen von Volk und Führern sprachlich noch verschärft.

Dass Ludwig in seinem Glückwunschbrief vom 22. Juni 1868 ausgerechnet Schiller zitierte, ohne dass die Allusion sprachlich oder faktisch mit Wagners *Meistersingern* zu verknüpfen wäre, lenkt den Blick auf die Euphorisierung des deutschen Bürgertums, das Ende der 1850er-Jahre den Dramatiker Friedrich Schiller zu seinem idealistischen Fürsprecher gegenüber der Obrigkeit stilisierte und in religiöser Verklärung den Dichter zur Leit- und nationalen Integrationsfigur erhob, die Deutschlands Gesckicke »von unten« lenken sollte. Die nach hunderten zählenden Schiller-Feiern des Jahres 1859 anlässlich des 100. Geburtstags des Dichters mobilisierten die nationale Einheit des Deutschen Bundes noch vor der Reichsgründung von innen her, aus den Reihen des Bürgertums.⁷ Dieser Euphorie wird sich Ludwig neun Jahre später erinnern haben, weil die Parallelen zwischen seinem Selbstverständnis als kultureller Führer des Volkes und dem imaginierten Führungsanspruch des Dramatikers mit Händen zu greifen sind – eines jener Beispiele ununterscheidbarer Überblendungen von Ereignisgeschichte, Kunstproduktion und künstlerischen Maximen zu einem virtuellen, politisch wirksamen Amalgam.

Ludwigs imaginierte Führungsfunktion und deren Reflexion gewinnt in des Königs Gratulationsbrief an Wagner Gestalt, auch im nachfolgenden Zitat aus *Lohengrin* (»es heißt der Gral und selig reinster Glaube ertheilt durch Ihn sich seiner Ritterschaft« – III / 3, Gralserzählung⁸), das nun unverstellt den absoluten, den unhinterfragten Führer der deutschen Nation herbeizitiert. Das Zitat aus dem fiktionalen Kunstwerk wird durch seine Schreibweise, durch das großgeschriebene »Ihn«, wieder unmittelbar auf den bayerischen König bezogen. In dieser unhinterfragten und unkorrigierbaren Führerschaft sah Ludwig nun offenbar seine Aufgabe

7 Vgl. Wolfram Siemann, *Gesellschaft im Aufbruch. Deutschland 1849–1871* (= Moderne Deutsche Geschichte 6), Frankfurt am Main, S. 198–200.

8 *SSD* 2, S. 110.

als Monarch und politisch Verantwortlicher im neuorganisierten Deutschen Bund. Denn anschließend wird die Formulierung, wieder in Ludwigs eigenen Worten, massiv: die überirdische Kraft des Erkorenen, stimuliert durch Wagners Kunst; schicksalhaft zu Großem berufen; und schließlich Zeugnis der Wahrheit abzulegen – dafür ist der bayerische König in der Welt. Selbstfindung und Selbststilierung liegen auf der Hand, und sie werden abgesichert mit einem Lehrlingszitat aus den soeben uraufgeführten *Meistersingern*. Nur werden diese Worte (»Durch dich ersann ich, was ein Geist!« und so weiter⁹) nicht, wie man vermuten dürfte, gesungen vom Helden der Komödie, von Walther von Stolzing, sondern von Evchen, wenn sie Sachs für seine Liebe und Fürsorge und seine Lebenslehre in der Schusterstube dankt. Die Figuren der Opernhandlung oder zumindest dieser Szene unmittelbar vor dem berühmten Quintett flossen offenbar in Ludwigs Rezeption zu eben jener imaginierten komplexen Gesamtfigur zusammen, die von Sachsens Güte und Wissen profitiert und der der König als Unterzeichner den Namen »Walther« gab. Philologische Korrektheit darf man in diesem Identifizierungsverfahren nicht erwarten. Die Grenzüberschreitung in der Verknüpfung von Real- und Kunstfiguren ist der erkennbar beherrschende Aneignungsmodus, nach dem der König verfuhr.

Überflüssig zu erwähnen, dass in diesem Spiel der Bezüglichkeiten Richard Wagner als Hans Sachs firmierte, den er als Unterzeichner eines Begrüßungstelegramms an Ludwig am 27. November 1866 in den Brief- und Telegrammwechsel figürlich erstmals einführte¹⁰ und der von Ludwig drei Tage später, an Cosima Liszt nach Tribschen adressiert, beantwortet wurde mit der noch vagen, nicht gefestigten Erkenntnis seiner neuen Funktion als deutscher, aus Deutschland stammender König:

»An Hans Sachs!
 Vor zwei Stunden hier eingetroffen, beispielloser Jubel!
 Von hier aus wollen Deutschland wir erlösen,
 Wo Sachs gelebt und Walther siegreich sang.
 In Trümmer sinkt das nicht'ge Werk der Bösen,
 Das tück'sche Spiel den Finstern nicht gelang.
 Durch dich erhebt er sich, der ach so tief gesunken,

9 »Die Meistersinger von Nürnberg« III, *SSD* 7, S. 253 f.

10 Vgl. *WB-Ludwig* 2, S. 106.

Der einst so allgewaltig deutsche Geist,
 Dein Odem fachtet Flammen aus den Funken,
 Dein Zauberwort ihn neu erstehen heißt.
 Dir, der in Segenswerk den »Wahn« gewendet,
 Sei trauter Gruß von Walther heut entsendet.

Walther von Stolzing«¹¹

Ludwig affirmierte damals, im November 1866, die anvisierte neue Residenzstadt Nürnberg. Nur sechs Tage später, zu Nikolaus 1866, formulierte der König in einem Brief an Wagner selber all jene Aspekte der kulturpolitischen Entschlüsse und kulturellen Identifikationsstiftungen, die er mit Wagner zuvor fast ein ganzes Jahr in regem Brief- und Telegrammwechsel erwogen hatte: dem Münchner Intrigensumpf auszuweichen und die Residenz nach Nürnberg zu verlegen; eben in Nürnberg und nicht in München die große, von Wagner angedachte deutsche Kunstschule zu errichten; den genialen Wagner-Dirigenten Hans von Bülow eben nach Nürnberg zu berufen und nicht nach München; und gerade in Nürnberg die *Meistersinger* zur Uraufführung zu bringen. Dort, in Nürnberg, wolle er, Ludwig, gemeinsam mit Wagner den schönen, kühnen Traum von der Leitfunktion einer deutschen Kunst verwirklichen.¹² Möglicherweise damals ein romantischer Überschwang, im Dezember 1866, aber hier schon die überdeutliche Bezugnahme auf die denkbare neue Residenzstadt Nürnberg und auf die Figuren der Oper selber, auf Hans Sachs alias Richard Wagner und Walther von Stolzing alias Ludwig II.

Der bayerische König liebte diese Art der Camouflage, des literarisch-poetisch Bezüglichen in der Verständigung über Kunst, die für kurze Momente die Grenze zur Realität überschritt und in diesem Verwischen der Unterschiede zwischen Realität und Fiktion politische Visionen freisetzte. Auch in diesem Gedicht, geschrieben als Reflex auf den grandiosen Empfang bei seiner Goodwill-Reise in die vom Krieg mit Preußen besonders hart betroffene fränkische Provinz, wird geradezu hymnisch der deutsche Geist beschworen, an historisch stimulierender Stätte. Wagner hatte in der frühen Fassung seines Essays *Was ist deutsch?* schon 1865 den deutschen Geist beschworen und ihn bei weitem höher eingeschätzt als etwa das deutsche Volk als figürlichen Beweis für eine Nation. Am 8. Januar 1866, ein knappes Jahr vor Ludwigs Reise nach Nürnberg, hatte er dann den Gedanken entwickelt, die *Meistersinger* dort uraufführen zu lassen und sie auf alle Zeiten gar für Nürnberg zu reservieren.¹³ In der

¹¹ Ebd.

¹² Vgl. ebd., S. 107 f.

¹³ Vgl. *WB-Ludwig* 1, S. 282.

von Wagner aufgerufenen romantischen Tradition von Mittelalter und Deutschtum stand Nürnberg für Deutschland und deutsche Kultur. Da er in dem sehr umfangreichen Brief aus Genf die politische Ranküne gegen ihn selber und damit auch gegen Ludwig in München ausführlich kommentierte, musste Nürnberg als Uraufführungsort für die *Meistersinger* auf den König wie ein strahlender Fluchtpunkt wirken, den Wagner ihm offerierte. Und dann, nach der *Meistersinger*-Premiere, die freilich in weiter Ferne lag und von Wagner vorerst für Mai 1867 avisiert wurde, den *Ring* zu Ende zu bringen mit den Opern *Siegfried* und *Götterdämmerung*. Mithin erst die deutsche mittelalterliche Kunst zu affirmieren, dann die Rückbindung des Deutschen an das Germanische zu formulieren mit dem nordischen Mythos von den Nibelungen. Ludwig II. reagierte emphatisch auf diese Idee: ein Kunstwerk, an dem er sich als Herrscher neu ausrichten und politisch reaktivieren konnte.

Schon im Mai dieses sogenannten Epochenjahres 1866 war freilich die totale Krise erreicht. Am 15. des Monats telegrafierte Ludwig an Wagner, er wolle unter dem Druck der politischen Zuspitzung und der drohenden militärischen Auseinandersetzung mit Preußen abdanken und fernerhin Wagner für die Kunstproduktion von allen alltäglichen Querelen freistellen.¹⁴ Am 21. Juli, wenige Tage vor der entscheidenden militärischen Niederlage sowohl der Österreicher als auch des bayerischen Heeres gegen Preußen, wiederholte Ludwig diese Rücktrittsabsicht in einem langen Brief an Cosima, die Wagner diese Nachricht schonend beibringen sollte.¹⁵ Schon am 15. Mai und erst recht einige Male später reagierte Wagner allerdings mit der Parole: »Ein halbes Jahr Geduld!!«¹⁶ Dann habe sich alles zum Guten gewendet. Die Ereignisse überschlugen sich im Zehn-Tage-Rhythmus. Am 14. Juli, mitten in den entscheidenden Kriegstagen, hatte Wagner die Fertigstellung der *Meistersinger* als Heilungsprogramm proklamiert mit den berühmten Versen »Zerging in Dunst / das heil'ge röm'sche Reich, uns bleibe gleich die heil'ge deutsche Kunst!«¹⁷ Am 24. Juli geißelte Wagner die »furchtbare Pfaffenmacht« in München, gegen die sich Ludwig zur Wehr setzen müsse.¹⁸ Am 26. Juli telegrafierte der König seine Bekehrung. Er fühle Heldenmut, und in der gemeinsamen Sache würden sie siegen.¹⁹ In diesem Telegramm signierte Ludwig II. erstmals überhaupt eine postalische Nachricht mit »Walther«. Es war der Tag, an dem das bayerische Heer bei Uettingen in Unterfranken von den Preußen entscheidend geschlagen wurde. Das war das Ende des Krieges.

14 Vgl. *WB-Ludwig* 2, S. 34 f.

15 Vgl. ebd., S. 74 f.

16 Ebd., S. 37.

17 Vgl. ebd., S. 70.

18 Vgl. ebd., S. 80.

19 Vgl. ebd., S. 82.

Wagners Durchhalte-Mimikry fand allerdings ihre Fortsetzung. Am 25. August, einen Monat nach Kriegsende und drei Tage nach dem Friedensschluss Bayerns mit Preußen, präsentierte Wagner dem König zu dessen 21. Geburtstag die Originalpartitur der *Walküre*.²⁰ Am 3. September fasste der König in einem emotional aufgeladenen Bekenntnisbrief an Wagner die Freude über die zweite *Ring*-Partitur und seine Schmerzen über das jüngst Erlebte zusammen und perspektivierte beides auf die *Meistersinger*, aber eben auch auf die *Walküre* und den noch nicht vollendeten *Siegfried* mit dem Schwur, das Schwert zu schwingen und die kulturelle Einheit des neuen Deutschland zu schaffen.²¹ Ludwig unterzeichnete diesen Brief an Wagner zum einzigen Mal im gesamten Briefwechsel mit der Formel »Ihr Höriger Ludwig«. Die Ereignisse des Jahres 1867, etwa die Beschäftigung mit Gottfried Sempers Modell für das neue Festspielhaus in München an der Isar oder die Anstellung Hans von Bülow's nun doch in München und nicht in Nürnberg waren zugleich Nachklang dieses Schwurs und Zielspannung des Königs auf die nunmehr für München avisierte *Meistersinger*-Premiere.

Wie wenig bisweilen die Affirmation der Figuren Walthar und Sachs bei den beiden Hauptakteuren Wagner und vor allem Ludwig auf Solidität der dramatischen Erkenntnis beruhte, offenbart der Blick auf die Handlung der Oper.

Im Bühnenbild der Uraufführung²² ist unschwer jene prominente Gasse in Nürnberg zu erkennen, in der und an der der zweite Akt der Oper spielt. Rechts das reichere Haus des Goldschmieds Veit Pogner, davor eine Linde, links das einfachere Haus des Schusters Hans Sachs mit dem Fliederbusch vor der Haustür.

Dieser Bühnenraum lebt vom unverhohlenen Aufruf der Tradition. Wir haben es in den *Meistersingern* nicht mit mythischen Bildern zu tun, die symbolisch zu dechiffrieren wären, sondern mit konkret gemachten historischen Beispielen – mit dem Anschein von Authentizität, die die Bühnenhandlung als »dramatisierte, gar als theatraлизованe Geschichte« erscheinen ließ und die den Historismus-Gedanken des späteren Wilhelminischen Kaiserreichs ebenso bediente wie die historische Legitimation, die man im Kaiserreich aus solcher Art Repräsentationstheater gern bezog. In diesem Sinne wirkte das fünf Jahre vor der Reichsgründung präsentierte Bühnenbild stilbildend für den späteren Repräsentationsstil und suggerierte schon damals historische Authentizität aus dem mittelalterlichen Nürnberg, eben pittoreske Lokalität.

20 Vgl. ebd., S. 85.

21 Vgl. ebd., S. 86 f.

22 Auf Anweisung von Cosima Liszt kopierten die Brüder Brückner das Bühnenbild der Münchner Uraufführung für die Bayreuther Festspiele 1888, deren Fassung hier abgebildet ist. Vgl. Oswald Georg Bauer, *Richard Wagner. Die Bühnenwerke von der Uraufführung bis heute*. Frankfurt am Main u. a. 1982, S. 159.



Abb. 1: Bühnenbild der Uraufführung der *Meistersinger von Nürnberg*

Aber die dramaturgische Konstruktion der Szenerie ist mit Händen zu greifen. Die Bildtotale rückt ins Zentrum der Ansicht die beiden Häuser, die für die führenden Repräsentanten des Bürgertums und der Zünfte stehen: Goldschmied Pogner, der wohlhabendste – bestrebt, das tradierte Bild des Bürgers zurecht zu rücken. Nicht nur Schacher und Geld bestimmen bürgerliches Denken und Handeln, sondern auch überzeitliche und immaterielle Werte, eben die Kunst. Pogners Erbe soll gerade kein Handwerker sein, sondern ein Künstler, der im Kunstwettbewerb siegt und deshalb zurecht die Hand seiner Tochter Eva erringt. In der Logik der dramatischen Handlung will Pogner durch seine Tat, die eigene Tochter bei einem Kunstwettbewerb als Siegespreis auszuloben, den Führungsanspruch des Bürgertums durch Kunstverstand und Kunstorganisation legitimieren.

Ihm gegenüber wohnt Hans Sachs, als Schuster in der historischen sozialen Hierarchie der Handwerkerstände deutlich unter Pogner angesiedelt, in der Logik der Handlung freilich zumindest auf gleicher Stufe mit ihm. Sachs ist der fantasiebegabte Poet, Neuem gegenüber aufgeschlossen und der Vertreter einer unverkrampften Kunst, die aus dem Leben kommt und nicht sklavisch festhält an verkrusteten Regeln. Im Sinne der Figurenkonstellation dieser Oper ist Sachs der realistische Künstler, der sein

eigenes bürgerliches Legitimationskonzept vertritt. Er will einmal im Jahr das Volk entscheiden lassen, wer der beste Sänger = Künstler sei. Er vertritt also die Idee, die eigene Position zu legitimieren durch die Zustimmung der anderen, die nicht dichten und singen. Freilich ist dieses Konzept weit entfernt von einer demokratischen Willensbildung, denn das Volk könnte nur einen Meister wählen, also einen bereits Erkorrenen, keinen Fremden. Deshalb muss Walther von Stolzing Meister werden, damit er am Wettstreit um Evas Hand teilnehmen kann. Hans Sachs ist also ein halbherzig Moderner, dem die Meister das Konzept der bürgerlichen Öffnung auch prompt zerschlagen. Sachsens Vorschlag wird abgelehnt. Das Volk bleibt weiterhin ohne Einfluss auf das Kunsturteil. Die führende Volksschicht, die Meister der Zünfte, die Bürger, lassen sich die gesellschaftspolitische Gestaltungshoheit nicht entreißen. Das ist eine unmissverständliche Botschaft dieser Opernhandlung.

Deshalb will sich der Sachs des Schlussbildes, der Festwiese im dritten Akt, nur schwer fügen zu der Figur, die man zuvor nahezu drei Akte hindurch erlebt: Ursprünglich von Wagner konzipiert als der Vertreter »des künstlerisch produktiven Volksgeistes«, steht die Figur in der Finalszene quer zur Absage an das Volk, Kunstrichter sein zu dürfen. Sie steht auch quer zu der Erkenntnis, dass einer aus dem Adel, Walther von Stolzing, jene Kunst ersann, die alle, auch das Volk, mit Ergriffenheit soeben rezipierten. Ein Neu-Bürger gibt der Meister-Kunst neue Impulse, nicht etwa einer der ausgewiesenen Meister der Tradition. Freilich darf Hans Sachs als künstlerischer wie menschlicher Mentor des erfolgreichen Liebhabers Stolzing gelten, und allein dieses Detail mag die brüchige Figur des Sachs und ihre widersprüchlichen Facetten zusammenzwingen. Deshalb also Sachs als Korrektiv zu Pogner; deshalb die Opposition der beiden Häuser, der Lebens- und Gedankenwelten in diesem Bühnenraum, im dramatischen Zentrum der Handlung, in der Mitte des zweiten Akts.

Auch die Emblematisierung der Bildsprache stützt die oppositionellen Gewichte. Vor Pogners Haus die Linde als Versammlungsort der Dorfgemeinschaft und als Symbol der Liebenden – unverkennbar gemünzt auf Pogners Konzept der Selbstdarstellung (Versammlung der ganzen Volksgemeinschaft) und auf das Handlungszentrum der Oper, auf die unbezwingbare Liebe von Eva und Walther.

Dagegen links vor dem Haus des Sachs der Flieder oder schwarze Holunder – in der Volkserotik Symbol der Fruchtbarkeit, konkreter noch: des ungezügelter erotischer Rausches, der durch den Fliederduft stimuliert wird – bezogen auf die Freiheitsambitionen des Sachs selber, auf die fantasievolle Kunstproduktion des Schustermeisters und ganz sicher auf den Ort, an dem Walther von Stolzing die Kunstsprache erlernt, mit der er Eva gewinnt.

Die Ikonografie dieses Bühnenraums lässt an seiner sinnstiftenden Funktion keinen Zweifel. Vor allem nicht die von Wagner eigens geforderte Gasse. Alles, was in diesem zweiten Akt erzählt wird, ereignet sich auf der Gasse:

1. die Vereitelung der Flucht von Walther und Eva durch Hans Sachs, der das Unternehmen durch Beleuchtung der Gasse verhindert; er arbeitet nachts im Freien an einem neuen Paar Schuhe;
2. die Desavouierung Beckmessers als Tölpel in Liebesdingen; der Stadtschreiber singt sein Ständchen auf der Gasse vor Pogners Haus an Eva, die sich durch einen plumpen Verkleidungstrick von Magdalene am Fenster vertreten lässt;
3. auf der Gasse, gleichsam an unwürdigem Ort, vor allem die ästhetische Bewertung von Kunst, denn Beckmesser wird in seiner Kunstproduktion gnadenlos niedergeknüpelt durch die Hammerschläge des schusternden Sachs; in Beckmesser zerstört sich die Zunft der Meistersinger freilich parziell selbst, weil er als geachtete höchste Instanz in Sachen Kunstproduktion gilt;
4. und schließlich die Folge dieses würdelosen Spektakels: eine allgemeine Prügelei, ausgelöst von Davids unnötiger Eifersucht auf Beckmesser und die gereizte Reaktion der Mitmenschen auf die nächtliche Kunstschreierei des Stadtschreibers; das Finale dieses zweiten Akts akzentuiert den Furor der Masse, entzündet an nichtigen Ereignissen, nur zu begreifen als Bild der Feindseligkeit, der Destruktion, ja des Chaos, das jeden den Feind des anderen sein lässt. Die Gefährlichkeit dieser Gesellschaft markiert die Kehrseite des Zeremoniellen, von dem die Zunft der Meistersinger beherrscht wird, und der zur Schau getragenen Eintracht des Volkes beim Gesangswettstreit auf der Festwiese; in der zeitlichen Logik der Handlung liegen zwischen desaströser Prügelei und gemeinschaftlichem Jubel nicht einmal zwölf Stunden; das eine Bild – die Festwiese am Ende des dritten Akts – kann das andere – die Prügelzene am Ende des zweiten Akts – kaum vergessen machen, geschweige denn heilen.

Dieses Bild zeigt exemplarisch Richard Wagners dramatische Erzählweise – in einem Raum, in dem authentisch gehandelt werden konnte. Alles und jedes in diesem Bühnenraum war gebaut, nichts war bloß gemalt. Hier wurde, intentional, nicht Theater gespielt, sondern die historische Wirklichkeit aufgerufen. Und eben darin lauert der Widerspruch. Kunstwerte in diesem Stil auf der Gasse zu verhandeln, Kunstvortrag an unwürdigem Ort zu veranstalten und Feindseligkeit individuell (zwischen Sachs und Beckmesser) wie kollektiv (in der kompletten Gesellschaft) ausbrechen zu lassen, ist blanke Karikatur – Karikatur von Kunstwillen

und Kunstproduktion, aber auch Karikatur von Gesellschaft. Die großen kollektiven Bilder dieser Opernhandlung stehen quer zueinander. Sie lassen sich in ihren Intentionen kaum widerspruchsfrei in einen sinnstiftenden Zusammenhang integrieren, und sie werden verknüpft durch eine Figur, deren Charakter sich nicht logisch-argumentativ zur Identifikation für den Opernzuschauer anbietet: Walther von Stolzing. Sein Identifikationspotenzial muss proklamiert, seine Meisterschaft, hoffentlich, nachgeholt werden. Seine Proklamation bildet den ideologischen Kern des Schlussbildes auf der Festwiese. Seine figürliche Konsistenz wird innerhalb der Bühnenhandlung nicht hergestellt. Der Sinn dieser Opernhandlung ist weiß Gott ambivalent und offen für mancherlei Projektionen.

Die Transformation von Historie in die politische Gegenwart, die daraus entwickelten Handlungsmaximen und die programmatische Formulierung dieses Zusammenhangs in einem Kunstwerk – wie genau funktionierten sie in der Vermischung von politischer Realität und künstlerischer Fiktion? Was genau meinte Ludwig II. mit dem deutschen Geist, projiziert auf diese Oper *Die Meistersinger* von Richard Wagner? Und welche Intention verknüpfte er mit der Aneignung von Figurennamen für die eigenen kulturpolitischen Visionen? Wie also hat Ludwig II. möglicherweise diesen Partiturtex von Wagner wahrgenommen und die Aufführung für sich aktualisiert?

Eine vorsichtige Annäherung.

Eines steht fest: Ludwig identifizierte sich vordergründig offensichtlich über Jahre hinweg mit Walther von Stolzing, jenem Ritter respektive Adeligen, der sein Gut verkaufte, um Bürger zu werden. Zumindest benutzte der König im Diskurs über das doppelte Problem der deutschen Kunst und des Nationalbewusstseins diese Figur als Maske. Der Schritt heraus aus der gesellschaftlichen Prädestination und die Entscheidung für das Bürgertum könnte für Ludwig Attraktivität besessen haben bei der Vorstellung, deutsche Kunst auf einem Bewusstsein etablieren zu können, das tief im natürlichen Empfindungsschatz seines Volks wurzelt. Ob er das wirklich meinte, lässt sich nicht feststellen, denn Walthers Charakter als Opernfigur fügt sich nicht zu einem Erneuerer nationalen Geistes aus nationaler Kunst. Walther würde nicht Meister, weil er Künstler sein wollte. Ihn treibt einzig die Liebe zu Eva Pogner. Walther schafft Kunst aus einer emotionalen Authentizität heraus, die die Wahrhaftigkeit seines Empfindens umsetzt in poetischen Ausdruck. Damit durchläuft ein Aristokrat den Bildungsprozess zum Bürger. Die Regeln der Kunst entstammen dem Leben, notabene dem bürgerlichen Leben. Dies alles hat mit nationalem Geist und nationaler Kunst nur wenig gemein. Des Königs Identifikation mit dieser Theaterfigur bleibt ambivalent und rätselhaft – wenn man die Entscheidung für Stolzing nicht abtun mag als Schwärmerei eines Jahre lang währenden Augenblicks.

Eher hätte man sich Hans Sachs gedacht als dem König analogen Geist und Charakter – eine Figur, die im Gassenbild des zweiten Akts alle Facetten ihres Handelns in einem einzigen Augenblick vereint: Sachs verknüpft auf ideale Weise den Handwerker und Bürger mit dem Künstler respektive dem Kunstrichter. Er ist der weise, vorausschauende Lenker des bürgerlichen Lebens. In der Schlussansprache auf der Festwiese schließlich ist es Sachs vergönnt, die Wirksamkeit der deutschen Kunst mit dem Wirken der Meistersinger zu verknüpfen, ja zu begründen. Diese Rolle hätte für einen modernen Herrscher entschieden größere Attraktivität besessen, aber Ludwig identifizierte mit der Figur des Sachs offensichtlich Richard Wagner. In der Absicht, so bleibt zu fragen, die Konstellation der Opernfiguren in Relation zur politischen Realität zu setzen? In Wagner den weisen und künstlerisch begabten Freund zu erkennen, der ihn, den König, mit seinem Volk versöhnt – wie Sachs den Stolzling mit der Nürnberger Bürgerschaft und den Meistern aussöhnt? Eine Lesart, die Spekulation bleiben muss, da Ludwigs Verständnis der *Meistersinger* ebenso brüchig erscheint wie dieser künstlerische Text selber mit seinen dramaturgischen Unstimmigkeiten. In ihrer langen, mehr als 20-jährigen Entstehungsphase war diese Oper Teil ganz unterschiedlicher gesellschaftlicher Diskurse: etwa der verschiedenen politischen Diskurse über die nationale Einheit und das Deutsche; über die Abgrenzung gegen das Fremde und Ausländische, das es zur Nationwerdung zu bekämpfen galt; schließlich über die Funktion und Stellung des modernen Künstlers in der bürgerlichen Gesellschaft, der aus seiner Sicht mit fiktionalen Mitteln Realitäten formuliert, mit denen sich die Gesellschaft auseinanderzusetzen hat. Immerhin kam es einer ungeheuerlichen Demonstration für die Kunst und das individuell schaffende Genie gleich, dass Wagner die Ovationen des Publikums bei der Uraufführung im Münchner Nationaltheater aus der Königsloge an der Seite Ludwigs II. entgegennehmen durfte.

Zieht man freilich den Kontext dieser Uraufführung und der Stimulans der *Meistersinger* für den bayerischen König ein wenig weiter aus, etwa um ein Jahr in den Juli 1869, dann gewinnen Ludwigs Reaktionen und Handlungsweisen auch aus dem Sommer 1868 in der Rückschau deutlich an Profil. Der Sommer 1869 brachte für Bayern nicht nur das Problem eines offensichtlich unumgänglichen Kriegs mit Frankreich, nunmehr an der Seite Preußens, sondern zugleich auch die bevorstehende, sicher nicht als Optimallösung empfundene Integration in den Deutschen Bund unter der Führung Preußens. Hans-Michael Körner hat in seiner *Geschichte des Königreichs Bayern* überzeugend erläutert, dass die Kaiserproklamation des preussischen Hohenzollern Wilhelms I. am 18. Januar 1871 für die Rolle des Königreichs Bayern und für die historische Identitätsstiftung der Wittelsbacher im Deutschen Bund bedenkliche Folgen hatte. In der mentalen und repräsentativen Führung der

Nation, in der Stiftung eines nationalen Bewusstseins aller im Deutschen Bund zusammengeschlossenen Völker erlebte das Deutsche Reich schon 1871 die Annexion seiner Geschichte und seiner nationalen Identität durch die Hohenzollern,²³ die selbst keine nennenswerte Familiengeschichte als Herrschergeschlecht aufzuweisen hatten. Sie erfanden deshalb den Mythos des germanischen Ursprungs deutscher Geschichte und manifestierten diesen identitätsstiftenden Mythos in einer imponierenden Reihe architektonischer Repräsentationsleistungen, etwa vom Niederwalddenkmal oberhalb der Stadt Rüdesheim (geplant 1871 als Denkmal der deutschen Einheit, aber erst 1883 fertiggestellt) über das Hermannsdenkmal im Teutoburger Wald (1875) bis zum Kölner Dom, der im Oktober 1880, von Wilhelm I. finanziert, fertiggestellt wurde – bekannte und Identitäten stiftende Monumente deutscher Einheit. Dieser preußischen Usurpation von deutscher Geschichte, dieser Errichtung einer Serie von staatstragenden Nationaldenkmälern konnte König Ludwig II. nur eines, aber ein glanzvolles entgegensetzen: die öffentliche Präsentation einer theatral erzählten deutschen Geschichte, die durch den Uraufführungsort auch für Bayern Bedeutung hatte – eben Wagners *Ring des Nibelungen*, der Ludwig II. jene Partizipation an Souveränitätsmerkmalen sicherte, die das Abgleiten Bayerns in die politische Bedeutungslosigkeit vielleicht verhinderte.

Richard Wagner hatte schon am 1. Juli 1869, weit entfernt von der Fertigstellung der *Ring*-Komposition, dem bayerischen König sein politisch-ideologisches Konzept von Theater und das Verständnis der *Ring*-Tetralogie noch einmal mit wünschenswerter Deutlichkeit umrissen:

»Wollen Sie, durch den Rath Ihrer Umgebung beängstigt und eingeschüchtert, verzagt zu Werke gehen, so geben Sie den so zahlreichen heimlichen und öffentlichen Feinden Ihrer königlichen Würde, dadurch, dass Sie mit ungeheuren Kosten, und noch dazu vielleicht in sehr bedenklichen Zeiten, eben nur eine grosse ›Opernaufführung‹ in das Werk setzen, alle Mittel, Ihnen zu schaden, in die Hände. Sagen Sie aber: ›Nein! die Aufführungen der Nibelungen sollen Nationalfeste sein, welche ein König seinem Volke und allen deutschen Stämmen bietet,‹ so haben Sie diesem nur noch hinzuzufügen, worin die Bedeutung dieser Feste bestehen soll, worin diese Aufführungen von allem Aehnlichen sich unterscheiden sollen, welche Wirkung auf den öffentlichen Geist Sie Sich erwarten, und weshalb Sie, gerade als König von Bayern, und eben in der gegenwärtigen Zeit Sich berufen fühlen, der deutschen Nation mit einem solchen Beispiel voran zu gehen.«²⁴

23 Vgl. Hans-Michael Körner, *Geschichte des Königsreichs Bayern*, München 2006, S. 142–165.

24 *WB-Ludwig 2*, S. 280.

Wenn Ludwig die Vorstellung akzeptiere, gerade der König von Bayern müsse in schweren Zeiten der deutschen Nation mit einem herausragenden Beispiel vorangehen und für das deutsche Volk und alle seine Stämme den germanischen Nibelungen-Mythos als Nationalfest bieten, dann traf Wagner mit dieser Perspektive bei Ludwig auf unverhohlene Faszination. Aktuell stand man unmittelbar vor der *Rheingold*-Premiere in München, für die Zukunft galt es, den *Ring* zu realisieren, und rückblickend stellten sich die *Meistersinger* als erster Schritt dar auf jenem lange gesuchten Weg, dem Königreich Bayern durch die Darstellung nationaler Historie in Form der Theatererzählung – und das ist der *Ring des Nibelungen* ebenso wie die *Meistersinger* – ein Stück Selbstbestimmung und Eigenständigkeit zu bewahren in einer höchst suggestiven und wirklichkeitsnahen Kunstform, eben in der auf der Theaterbühne lebendig gewordenen Präsentation altdeutscher und germanischer Geschichte. Solche poetischen Geschichtsdenkmäler lassen sich problemlos als kulturpolitische Avantgarde im neuen deutschen Kaiserreich begreifen. König Ludwig II. war diese Avantgarde. Er präsentierte nicht nur in München die Uraufführungen von Wagners *Rheingold* und *Walküre*, sondern sicherte auch mit dem Einsatz erheblicher Finanzmittel die Bayreuther Uraufführung des gesamten *Ring* und somit die Errichtung eines jener identitätsstiftenden Monumente, mit denen bislang die Hohenzollern der deutschen Nation einen kulturellen Inhalt gegeben hatten, freilich durch die Theatralisierung mit einem ungleich intensiveren Erlebnispotenzial für die Rezipienten – eben die von Wagner affirmierte »Wirkung auf den öffentlichen Geist«.

Dass Richard Wagner nur zwei Jahre nach der Bayreuther Premiere des *Ring* seine Skepsis gegenüber, ja sein Unverständnis für den Identität begründenden »deutschen Geist« literarisch publik machte, charakterisiert weniger das nur labile Einverständnis zwischen einem epochalen Theaterkünstler und einem um seine politische Souveränität mit Mitteln der darstellenden Kunst ringenden unbegabten Politiker als vielmehr die raschen und bisweilen infamen Winkelzüge, mit denen Wagner auch eigene Positionen und vielleicht gar Überzeugungen der Opportunität des Augenblicks opferte. In der Nachschrift zu seinem Essay *Was ist deutsch?* konnte (oder mochte) er auch seiner eigenen Formulierung vom »deutschen Geist« keine sinnstiftenden Anregungen mehr entnehmen. Stattdessen empfahl er seinen Lesern mit unübersehbarem Sarkasmus, die Antwort auf die titelgebende Frage doch eher bei den Herren Constantin Frantz und Paul de Lagarde einzufordern.²⁵ Mit Frantz empfahl Wagner einen dezidierten Gegner Bismarcks und der deut-

25 »Was ist deutsch?«, *SSD* 10, S. 53.

schen Reichsgründung, dessen antisemitische Polemik die durchaus diskutabile politische Lösung einer mitteleuropäischen Föderation mit Konzentration auf einen sehr kleinen Kernbestand Deutschlands ohne Preußen und Österreich in der aktuellen Debatte völlig überdeckte. Lagarde stand ihm für einen aggressiven Antisemitismus und einen beginnenden Imperialismus, der sich die erhebliche Erweiterung des deutschen Bodens zum Ziel setzte. Die Diktion des letzten Absatzes in *Was ist deutsch?* lässt keinen Zweifel an der auch für Wagner erkennbaren politischen Unzurechnungsfähigkeit der empfohlenen Agitatoren, aber sie liest sich auch als unverhohlene Skepsis gegenüber dem Zustand und der Wirkung des »deutschen Geistes« nur sieben Jahre nach der Reichsgründung. Wagner diagnostizierte kühl eine durchgreifende Veränderung deutscher kultureller Tugenden, mit denen er sich in der modernen Form nicht mehr zu identifizieren wusste. Sein Pragmatismus und sein Gespür für soziopolitische Veränderungen in seiner ihn umgebenden Gesellschaft schufen nur zehn Jahre nach der, wie es schien, triumphalen Rettung des bayerischen Königs Ludwig II. für seine staatsmännischen Aufgaben und seine vermeintliche Führungsrolle im neuen Reich eine nicht mehr beherrschbare Situation. Ludwigs Realität ließ sich nicht mehr korrigieren. Die Utopie von einer bayerischen Souveränität stand zu deutlich im engsten Zusammenhang mit fiktionalen, in der künstlerischen Vorstellung geborenen Lebens- und Gesellschaftsentwürfen, als dass sich aus dem metaphorischen Fundus dieser realen Ideen politisches Kapital hätte schlagen lassen. Von Wagners Theater führte kein realistischer Weg zu Ludwigs Politik oder anders formuliert: Der bayerische König scheiterte tatsächlich als Gefangener seiner Begeisterung für poetische Strategien,²⁶ deren ereignisgeschichtliche Wahrhaftigkeit und Triftigkeit der Theatermann Wagner ja niemals unter Beweis zu stellen brauchte.

26 Vgl. Körner, *Geschichte des Königreichs Bayern*, S. 160.