

Learning from Bayreuth

Richard Wagner als Kulturmanager

JOACHIM LANDKAMMER¹

1. Vorbemerkungen

Wenn die 200-Jahrfeiern im großen Wagner-Gedenkjahr weltweit Gelegenheit lieferten, die mehr oder weniger überzeugenden Möglichkeiten und Leistungen zeitgenössischen Kulturmanagertums im Jubiläumsrausch zu bewundern,² kann man sich auch die Frage stellen, ob und inwieweit heutige kulturmanageriale Denk- und Vorgehensweisen sich auf den Jubilar selbst berufen könnten; ob also Wagners mittlerweile ja in allen Winkeln ausgeleuchtete Biografie auch Anlass gibt, um nicht nur über seine im engeren Sinne künstlerischen, sondern auch über seine im weiteren Sinne organisatorischen Kompetenzen nachzudenken. Immerhin wird man als nicht zu vergessendes (ja vielleicht sogar als wichtigstes) Resultat seiner Lebensleistung neben den hinterlassenen Opernpartituren und deren vermutlich unsterblichem künstlerischen Erbe auch das ganze, mindestens genauso epochemachende „Projekt Bayreuth“ (MILLINGTON 2012: 221) in den Blick nehmen müssen, in all seinen Stadien, von der Konzeptionierung und Planung, Revidierung und Neukonzeptionierung bis zur (nie ganz) definitiven Realisierung. Gerade in den unterschiedlichen Entwicklungsphasen dieses Projekts, die stark von biografischen Kontingenzen beeinflusst sind, und im impliziten Vergleich mit der Ausrichtung des post-wagnerschen Bayreuth-Betriebs in seinen verschiedenen dynastischen Epochen bis heute,³ lassen sich Visionen, Vorstellungen und Ideale aus-

1 Eine wesentlich kürzere erste Skizze zum Thema dieses Essays wurde am 22.5.2013 im Onlinejournal der Zeppelin Universität, *ZU-Daily*, publiziert (<<http://www.zu-daily.de/daily/zuruf/2013/200JahreWagner.php>>).

2 Als ganz subjektive Auswahl aus den interessanteren Projekten darf man vielleicht die Wagner-Blech-Comedy *Hojotoho* von *Mnozil Brass* (<<http://www.mnozilbrass.at/presse/hojotoho/>>) und die Züricher *Video-Lecture* von Drehli Robnik (<<http://www.shedhalle.ch/de/veranstaltungen/filmreihe-6-gewalt-im-wagner-sound-von-walkuere-ins-queere-ein-rassistischer-filmrit>>) erwähnen.

3 Dass diese nichts mehr mit Wagner selbst zu tun haben, wird oft behauptet (KÖHLER 2001: 13f.).

machen, die man mit bewusstem Anachronismus⁴ als Bausteine eines Wagnerschen Kulturmanagementprogramms vorstellen, sortieren und vor dem Hintergrund heutiger kulturmanagerialer Konzepte und „role-models“ (BERG 2007) analysieren kann. Dem Vorwurf, dabei künstlerische Genialität auf marginale Hilfskompetenzen zu reduzieren, kann auf verschiedene Weise begegnet werden. Zum Einen darf auf die Komplementarität dieses Ansatzes verwiesen werden: Über den genialen Komponisten Wagner ist bereits so viel geschrieben worden, dass dieser Aspekt als genügend gewürdigt vorausgesetzt werden darf. Zum anderen könnte eine innovative Herangehensweise versuchen, die beiden Kompetenzdimensionen der kompositorischen Kreativität und der organisatorischen Realisierung bei Wagner nicht rigide zu trennen, sondern im Schöpfer des Gesamtkunstwerks jemanden zu sehen, der musikalische Ideen immer nur in strikter Ko-Genese mit ihrer dramaturgischen und inszenatorischen Umsetzung, und diese nur vor dem Hintergrund eines ihm wohlvertrauten und in seinen Grenzen und Chancen kritisch reflektierten Kulturbetriebs konzipieren kann. Wagners angebliche ‚Zukunftsmusik‘ war immerhin so gegenwärtig und historisch eingebettet, dass sie dank seines kulturmanagerialen Scharfblicks schon zu seinen Lebzeiten nachhaltig erfolgreich eine Nische besetzen konnte, von der aus sie dann ihren Siegeszug um die Welt angetreten hat.

Wagners Bild als weltferner, größenwahnsinniger Schwärmer, der verstaubte altgermanische Mythen hervorkramt und zu überlangen Mammutopern vertont, dabei von einer ehebrecherischen Frauen-Affäre zur anderen laviert und sich am Schluss, in Samt und Seide gehüllt, von einem geistig gestörten Märchenschlossprinzen sündteure Produktionen für eine überspannte Musikmodenelite sponsern lässt, wird man also vielleicht ein etwas nüchterneres, weniger skandalträchtigeres Bild entgegenstellen dürfen; etwa das hier angedeutete Bild eines genau kalkulierenden, zielbewusst Realisierungschancen aufspürenden und wahrnehmenden, an wechselnde Umstände anpassungsfähigen, trotzdem kaum kompromissbereiten Künstlers, der mit seinen, einer weitgehend kunstfeindlichen Gegenwart abgetrotzten Produktionen nicht nur Neuland betritt, sondern dieses erschafft. Diese praktische Durchsetzungskompetenz wird auch verschiedentlich von den Biografen und Wagnerforschern gesehen:

4 Ähnlich VAZSONYI (2007: 195); der Text hofft auf Leser, die die gehäufte Verwendung von Anglizismen als ironische Verstärkung dieser bewusst-anachronistischen Lesart verstehen, und nicht so sehr als Jargonabhängigkeit des Verfassers.

Wagner besaß das ungewöhnliche Talent, sich vollständig seinen Träumen widmen und gleichzeitig, nicht weniger hingebungsvoll, ihre Verwirklichung betreiben zu können (KÖHLER 2001: 291).

Sowohl der Künstler – „a man in whose work theory and practice are so inextricably intertwined“ (BERRY 2004: 665) – als auch das Werk stehen diesseits und jenseits der Trennung von Intention und Ausführung: der *Ring* ist „ein Kunstwerk, in dem der Unterschied zwischen Gedanken und Wirklichkeit aufgehoben war“ (KÖHLER 2001: 405). Auch ein (anfänglich) sympathisierender Zeitgenosse wie Friedrich Nietzsche (1988: 442) qualifizierte 1876 Wagner als „allseitigen Meister der Musik und der Bühne und in jeder der technischen Vorbedingungen ein Erfinder und Mehrer“. Und Thomas Mann sprach 1927 von Wagner als einem „Mann des Werkes ganz und gar, ein[em] Macht-, Welt- und Erfolgsmensch[en] durch und durch“, einem „homme d’action“ (MANN 1927: 397).

Wagners generelle Praxiskompetenz soll hier aber enger gefasst und perspektiviert werden als Wegweisung zu einem exemplarischen Verständnis von Kulturmanagement. Dies erlaubt auf Wagner als Künstler freilich nur einen einseitigen und selektiven Blick. Die zünftige und künftige Wagner-Forschung, der der Autor anzugehören leider nicht die Ehre hat, wird den hier vorgetragenen Überlegungen daher wenig Neues und Überraschendes abgewinnen können. Ebenso wird sich die Darstellung einige vereinfachende Freiheiten im Umgang mit den üblicherweise strenger in verschiedene unterteilten Werk- und Denkphasen erlauben müssen. Zu hoffen ist, dass der ungewöhnliche Blickwinkel auf den Jubilar für gewisse Unzulänglichkeiten sachlicher Art entschädigt.

2. Die künstlerische Gesamtintention zwischen Überwältigungsphantasien und der Veranstaltung von Unterhaltungen

Überzeugende Kulturmanagementkonzepte haben oft eine benennbare Grundausrichtung, ein auf ein Schlagwort reduzierbares Ziel (z. B. Traditionspflege, Innovation, Experiment, Unterhaltung usw.). Als Wagners letztbestimmender Endzweck darf, in reichlich provisorischer Formulierung, gelten: die ‚Publikumsüberwältigung durch Kunst‘. Sein Bestreben zielt auf eine Involvierung möglichst vieler Zuhörer bzw. Zuschauer, in den denkbaren Abschattierungen der Überwältigung

durch Fesselung, Identifizierung, Versenkung, Ent-Alltäglicdung und Entfremdung vom Gewöhnlichen und Gegenwärtigen.

Ein berechtigter Einwand hält dies nur für ein Mittel und noch keinen wirklichen Zweck: Denn mit welcher Absicht (evtl. gar mit welcher ideologischen Manipulationsabsicht) und in welcher Richtung sollen Wagners Opernbesucher denn ‚überwältigt‘ werden? Die Frage ist legitim, aber vielleicht vorschnell. Gegen eine umfangreiche kritische Wagnerliteratur, die gern und oft zu vordergründig die reaktionäre, nationalistische und präfaschistische Message seines Œuvres herauspräpariert, könnte man als Wagners Ausgangspunkt eine ambivalente, kaum auflösbare Identität von Mittel und Zweck postulieren.⁵ Ähnlich wie in Barnett Newmans *The Sublime Is Now* (1948) intendiert Wagners Musik eine relativ autonome, durch intrinsische ‚Erhabenheit‘ beschworene Stimmung, die genug Selbstzweck in sich ist, um keinen definierten Inhalt nötig zu haben. Zumindest der junge Wagner, der seine späteren mythischen Stoffe noch nicht gefunden (und sich in ihnen verloren?) hatte, setzte primär auf die Gesamtwirkung eines Kunstwerks; so hält er es für eine „miserable Einseitigkeit“ bestimmter „Kunstrichter [...], immer nur die Wahl der *Kunstmittel* zum Gegenstand ihrer Betrachtungen, ihres Lobes und Tadels zu machen und den *Kunsteffekt* selbst darüber oft zu vergessen“ (WAGNER 1910: 59, Herv. i. O.). Der Inhalt kann demgegenüber relativ vage bestimmt bleiben:

Das Wesentliche der dramatischen Kunst beruht durchaus nicht auf den besonderen Stoffen und Gesichtspunkten, sondern darauf, ob es gelingt, das innere Wesen alles menschlichen Handelns und Lebens, die Idee, aufzufassen und darzustellen. (WAGNER 1910: 60; KÖHLER 2001: 108)

Nun wird man sagen, dass Wagner die ‚besonderen Stoffe‘ seiner Opern sicher nicht willkürlich gewählt hat; aber dass sie aus ihren mythischen Erscheinungsformen auf eine relativ abstrakte und inhaltsunabhängige Qualität des „inneren Wesens alles menschlichen Handelns und Lebens“ zurückgeführt werden können, wird ersichtlich aus der widersprüchlichen Vielfalt der mehr als 150-jährigen Inszenierungs- und Deutungsgeschichte der Wagner-Opern. Wagners Behauptung, dass der Mythos „jederzeit wahr und sein Inhalt, bei dichtester Gedrängtheit, für alle Zeiten unerschöpflich ist“ (WAGNER 1994: 199), wird verifiziert

5 In Wagners Idealvorstellung von Theater wären „Mittel und Zweck [...] Eines geworden, d. h. sie sind in dem Kunstwerke aufgegangen, das nun als eine dem Gefühle verständliche Absicht sich einzig noch an dieses Gefühl des Publikums wendet, um von ihm *genossen* zu werden.“ (WAGNER 1872b: 49f.)

durch die jeweils neue Auslegungen ermöglichende und erfordernde Aktualität seines Werks bis auf den heutigen Tag (BERRY 2004: 676).⁶

Die Insinuation relativer Beliebigkeit eines unerschöpflichen Inhalts wird flankiert von verschiedenen Zeugnissen, die mehr oder weniger direkt belegen, dass Wagners Kunstkonzeption sich zunächst an der formalen Absicht einer intensiven Publikumsbeschwörung orientierte: Das lässt sich jedenfalls aus seinen Berichten von einschlägig negativen wie positiven Erfahrungen im seinerzeitigen Musikbetrieb schließen. So verarbeitet er 1836 in einem anonymen Bericht für die *Neue Zeitschrift für Musik* seine bittere Enttäuschung über den durch banaische Gleichgültigkeit lahmgelegten Musikbetrieb in Magdeburg, wo verschiedene von ihm als Musikdirektor geleitete Aufführungen durch den ausbleibenden Besuch in einem finanziellen Desaster endeten. Die Schilderung ist sarkastisch-ironisch, aber bezeichnend: Der später steckbrieflich gesuchte Revolutionär meint die Polizei Magdeburgs auf die „staatsgefährlichen Verschwörungen“ in dieser Stadt aufmerksam machen zu müssen, die sich als Konzert tarnen: „in einem erleuchteten Saal“, in dem „alles nach der Norm der Concerte eingerichtet ist“, werden „Symphonien, Concerte, Ouverturen“ gespielt und „Arien und Duette“ gesungen, sodass man sich

im guten Glauben [wähnt], man sei in einem ehrlichen Concert. Aber einem politischen Blicke kann die Gleichgültigkeit, die Langweile, die Unruhe des Auditoriums nicht entgehen; man sieht deutlich, das Ganze ist eine Maske, die Späherblicke zu trügen; – je näher das Concert seinem Ende ist, desto sehnsüchtiger richten sich die Blicke der Verschworenen nach einer großen verschlossenen Thür (WAGNER 1910: 66).

Nachdem schon vorher im Adagio Tellerklappern hörbar war, klärt sich der Verdacht am Ende des Konzerts, als die Verschworenen sich „zusammenrotten“ und in den Saal hinter dieser Tür strömen: Die Musik war nur Vorspiel zum eigentlichen Höhepunkt des Abends, dem gepflegten Dinner in geschlossener Gesellschaft (zu dem der in Ichform berichtende „ehrliche Konzertbesucher“ keinen Zutritt mehr hat). Gerade weil das gastronomisch-musikalische Mischformat des Dinnerkonzerts (wieder) zum geläufigen Ideenrepertoire heutiger Kulturmanager gehört (<<http://www.kulturgipfel.de/index.php>>), wird

6 Zur Unabschließbarkeit der *Ring*-Interpretation auch KÖHLER (2001: 411). Auch Adorno (1974: 143) traut in seinem *Versuch über Wagner*, trotz aller Nachweise seiner Verstrickung in bürgerlich-imperialistisch-antisemitische Ideologeme, Wagners Musik die Einlösung jenes ganz elementaren Versprechens zu, das „der uralte Einspruch von Musik versprach: Ohne Angst Leben“.

durch Wagners Ablehnung solcher Praktiken seine alternative Auffassung der „eigentlichen Bestimmung“ von Musik (und Kunst) klar. Diese Ablehnung trägt übrigens dezidiert romantische Züge,⁷ obwohl heutige Werbetexte sicherlich gerade solche Events, bei denen kostümierte Musiker das Beiwerk und Horsd'œuvre für das Candle-Light-Dinner liefern, als ‚romantisch‘ anpreisen. Außerdem blitzt hier auch bereits der naiv demokratische, ja im hier überspitzten politischen Blick fast schon auf eine ‚Diktatur des Proletariats‘ abzielende Zug in Wagners Musikaufführungsvorstellung auf: Wer das kulturelle Rezeptionserlebnis mit einer Ungleichbehandlung des Publikums verbindet, betreibt verschwörerische Exklusionspraktiken und Zugangsbeschränkungen, die quasi staatspolizeilich unterbunden werden müssen. Im Bayreuther Festspielhaus wird es keine (Geheim-)Logen und keine den Aufführungen folgende geschlossene Dinnergesellschaften geben.

Es ist sicher kein Zufall, dass Wagners radikales Gegenbeispiel für das ihm allein zusagende Aufführungssetting (vor allem in Bezug darauf, was nach der Musik kommt) nicht aus dem Bereich des musikalischen Konzerts stammt, sondern offenbar exemplarisch das Ur-Erlebnis einer Theateraufführung heraufbeschwört:

Nach einer Aufführung des *König Lear* durch *Ludwig Devrient* blieb das Berliner Publikum nach dem Schlusse des letzten Aktes noch eine Zeitlang auf seine Plätze festgebannt versammelt, nicht etwa unter dem sonst üblichen Schreien und Toben eines enthusiastischen Beifalles, sondern kaum flüsternd, schweigend, fast regungslos, ungefähr wie durch einen Zauber festgebannt, wider welchen sich zu wehren keiner die Kraft fühlte, wogegen es jeden etwa unbegreiflich dünken mochte, wie er es nun anfangen sollte, ruhig nach Hause zu gehen und in das Geleis einer Lebensgewohnheit zurückzutreten, aus welchem er sich undenklich weit herausgerissen empfand (WAGNER 1996: 44).

Was Wagner hier in seinem späten Aufsatz *Über Schauspieler und Sänger* (1872) noch als intensivste, mehr als 40 Jahre früher gemachte Erfahrung wiedergibt, scheint sein wesentliches Ziel und seine selbstgestellte Lebensaufgabe zu umreißen. Wagner fragt sich, wie es zu erreichen, also zu managen wäre, sein Publikum einem analogen Zauberbann zu unterwerfen, sodass nach dem Schlussakkord ein einfaches Nach-Hause-Gehen und normales Weiterleben (geschweige denn der Übergang zu einem gemütlichen Abendessen in einer Bekanntenrunde) unmöglich erscheint. Ein Kulturmanager im Wagnerschen Geist schafft keine exklu-

7 Beim „Geheimen Rat Röderlein“ wird „bei seinen vierteljährigen Dinés [...] neben dem Tee, Punsch, Wein, Gefrornen etc. [...] auch immer etwas Musik präsentiert, die von der schönen Welt ganz gemütlich so wie jenes eingenommen wird“ (HOFFMANN 1963: 81).

sive Feierabendunterhaltung vor einem gemütlichen Beisammensein, einem netten Abend und einem gesunden Schlaf, sondern er lässt Menschen förmlich ‚entgleisen‘, er reißt sie undenklich weit heraus aus ihrem Alltagsleben, lässt sie regungslos-ratlos erstarren; und dies kann nur in einem in seinen Wirkungsmöglichkeiten seinerzeit stark unterschätzten Ort wie dem furchtbaren Theater geschehen, das ein „Ungeheuer“, ein „Pandämonium“ ist, „vor welchem mit sehr richtigem Blick die protestantischen Geistlichen des vorigen Jahrhunderts wie vor einer Schlinge des Teufels warnten“ und dessen „unvergleichliche Bedeutung [...] an seiner erhabensten und wohlthätigsten Wirksamkeit im grenzenlos verderblichen, wie im grenzenlos förderlichen Sinne“ Wagner (1868: 44f.) theoretisch wie praktisch zu beweisen angetreten ist.⁸ Gert Mattenklotts Deutung des Schlussbilds der *Götterdämmerung*, („für Wagner die eigene Gegenwart“), in dem die mit „sprachloser Erschütterung“ den Tod der alten Götter wahrnehmenden Leute als „davongekommene Zaungäste“ herumstehen, könnte auch dazu ermuntern, Wagners Bühneninszenierung als „Theater im Theater“ vor dem Hintergrund jener frühen King-Lear-Ergriffenheitserfahrung zu lesen, die nun am Ende seiner Megaoper auch die „gewöhnlichen Leute“ vor der Bühne ergreifen soll:

Berge mußten kreißeln, um diese ergriffenen Bürger am Niederrhein zu zeugen,
die anders als durch das ganz Andere nicht mehr zu bewegen sind, so tief hat das
Modische ihnen den Sinn verwirrt (MATTENKLOTT 1993: 148).

Wie immer man Sinn und Wünschbarkeit einer solchen „Wirkung des Erhabenen“ (WAGNER 1996: 44) einschätzen will, es handelt sich um ein radikales und für Wagners Zeit revolutionäres Modell, das auf seine Weise die ganz allgemeine Frage nach dem Zusammenhang von Kunst und Leben stellt (zu der dann ja auch die historische Avantgarde zu Beginn des 19. Jahrhunderts ihre eigenen, teilweise an Wagner anknüpfende Antworten fand). Allerdings steht bei Wagner das Kunstwerk auf der Schwelle zwischen zwei konträr verschieden aufgefassten Formen von Leben, nämlich dem realen in einer profanen, kommerzialisierten, industrialisierten Alltagswelt und dem idealen in einer durch die Kunst zu etablierenden pseudo-sakral wirklichen, menschlichen Welt. Das Schwellenerlebnis des Kunstwerks muss also eine Art Ent-Entfremdung leisten, eine dialektische Negation der Negation, die den Menschen

8 Im gleichen Sinn spricht Wagner (1868: 55) vom „gespenstischen Talent“ des Mimen. Zur jahrhundertalten Polemik gegen die verderbliche Wirkung des Theaters, die Wagner hier als Beweis von dessen Potential anführt, s. z. B. HAMMERMEISTER (2007: 108 u. ö.).

ein radikales Gegenbild zur schlechten Gegenwart liefert, das sie jedoch gerade nur scheinbar eskapistisch entführt, in Wirklichkeit aber zurückführt in die eigentliche, bessere Welt. Die in seinen revolutionären Jahren besonders prägnant formulierte Erwartung einer gegen die Moderne und ihrem „Sklavenjoch des allgemeinen Handwerkerthums mit seiner bleichen Geldseele“ (WAGNER 1850: 41) zu erringenden Weltwiederaneignung durch Kunst hat Wagner im Grunde nie aufgegeben:⁹

aus mühselig beladenen Tagelöhnern der Industrie wollen wir Alle zu schönen, starken Menschen werden, denen die Welt gehört als ein ewig unversiegbarer Quell höchsten künstlerischen Genusses (WAGNER 1850: 41).

Daher muss neben der Incoming- auch besonders die Outgoing-Seite der Kunstdarbietung betreut (kuratiert) werden, denn die Rückkehr aus dem Traumerlebnis Kunst darf keinem Rückfall in die alte Welt stattgeben, Kunst darf nicht einfach anschlussfähig sein an einen wiederkehrenden Alltag. Die im obigen Theatererlebnis geschilderte Schockstarre des Publikums beim fallenden Vorhang illustriert Wagners Idealvorstellung einer kunstproduzierten, ergriffenen Alltagsuntauglichkeit, ebenso wie die „große Tür“ zum After-Concert-Dinner in Magdeburg für die verhasste konventionelle Exit-Option steht.¹⁰ Auch andere etablierte Übergangsrituale und Rahmenhandlungen wie das „Präludieren“ der Orchestermusiker¹¹ und der Applaus¹² stehen bei Wagner unter dem Verdacht,

- 9 Nur die Überzeugung, dass dazu die „allgewaltigste Kraft der Revolution“ (WAGNER 1850: 41) notwendig sein wird, ist offenbar in späteren Jahren zur Ansicht zusammengeschnürt, ein paar Nummern kleiner ginge es auch; Bayreuth ist die real existierende Schrumpfform der erträumten Menschheitsrevolution der Kunst.
- 10 Dass schon in Wagners Bayreuth der von ihm so perhorreszierte Aufmerksamkeitskonkurrenzkampf zwischen Musik und Gastronomie wieder aufflammte, und zwar ebenfalls mit der Niederlage der ersteren, würde aus Tschairowskys – freilich kaum als sonderlich objektiv einzuschätzendem – Bericht über seine Erfahrungen bei der ersten *Ring*-Aufführung 1876 hervorgehen: „Tatsächlich besteht während der gesamten Dauer des Festes das Hauptinteresse des Publikums am Essen; die künstlerischen Darstellungen sind demgegenüber sekundär. Koteletts, Bratkartoffeln, Omeletts – all das wird viel eingehender erörtert als Wagners Musik“ (zit. n. MILLINGTON 2001: 231; SPOTTS 1994: 67).
- 11 „Nicht präluieren“ stand auf dem Hinweiszettel, den Wagner kurz vor Beginn der ersten Bayreuth-Aufführung noch im Orchester verteilen ließ (GLASENAPP 1905: V.6.12). Soll heißen: die Fiktion einer unsichtbaren, metaphysisch fundierten Musik darf nicht irritiert werden durch leibhaftige musizierende Lebewesen, die das läppische technische Bedürfnis haben, sich vor dem Beginn noch kurz „einzuspielen“. Und: es darf keinen „einschleichenden“ Übergang geben, zwischen Nichtmusik und Musik.
- 12 Ob und wann und wem (und wo: nur vor dem Vorhang!) bei Wagner-Opern applaudiert werden darf, wurde in der Bayreuther Aufführungsgeschichte immer wieder diskutiert (SPOTTS 1994: 27f.). Bis heute gibt es daher entsprechende Unsicherheiten im Publi-

lediglich die Funktion zu haben, die Kunsterfahrung folgenlos ab- und ein unverändertes Alltagsleben anzuschließen, einen Alltag, den man einfach dort wiederaufnimmt, wo man ihn vor dem Opernbesuch hat liegen lassen. Darum darf es eigentlich nicht nur keinen Applaus, sondern auch gar keinen Schlussakkord geben in Wagners Aufführungen. Zu Cosima sagt er nach der Beendigung der Orchesterskizze zum *Ring*:

Es gibt keinen Schluss für die Musik, sie ist wie die Genesis der Dinge, sie kann immer von vorne wieder anfangen, in das Gegenteil übergehen, aber fertig ist sie eigentlich nie (zit. n. KÖHLER 2001: 524; GECK 2012: 309).¹³

Ein wagnerisch denkender Kulturmanager stünde also als Gatekeeper an den neuralgischen Schnittstellen zwischen Kunst und Alltag und ermöglichte auf der einen Seite eine strenge Abschottung und Separierung der insularen Phase der Kunstrezeption, verhinderte auf der anderen deren allzu rasche Beendigung und Eindämmung in einen begrenzten, geschützten und autonomen Bereich. Denn nur wenn die Kunst sozusagen nach vorne offen bleibt, kann die angestrebte Verschmelzung von Kunst und Leben gelingen:

Die Kunst ist nur dann das höchste Moment des menschlichen Lebens, wenn sie kein von diesem Leben abgetrenntes, sondern ein in ihm selbst nach der Mannigfaltigkeit ihrer Kundgebung vollständig inbegriffenes ist (WAGNER 1872b: 57f.).

Daran schließen sich in den „Wagnerschen Veranstaltungen, allenthalben Grenzen verschwimmen zu lassen“ (ADORNO 1974: 94), andere Versuche der Grenzauflösung an. So postuliert Wagner (ebenfalls stark an viel spätere Kunstlogans erinnernd) eine tendenzielle Aufhebung des Unterschieds zwischen (re-)produzierenden Künstlern und dem Publikum (BERRY 2004: 673).¹⁴ In dem Reformentwurf *Ein Theater in Zürich* aus dem Jahre 1851 erträumt Wagner

kum, etwa am Schluss des 2. *Tristan*-Aktes mit Lorin Maazel und dem Bayerischen Rundfunkorchester, wie auf <<http://www.youtube.com/watch?v=TYvXjGvAM2c>> deutlich zu hören ist. Interessant auch, dass sich anwesende Potentaten wie König Ludwig oder Adolf Hitler dem Applausverbot unterworfen und sich im Innern des Bayreuther Kunsttempels ausdrücklich Ovationen für ihre Person verboten haben.

- 13 S. a. ŽIŽEK (2005: XIX) über das Götterdämmerungs-Finale als „empty gesture“. Heutige Rockkonzerte enden oft mit einem bekannten Song mit einem handlichen Refrain, den das Publikum auch alleine noch lange weiter singen kann, wenn die Band von der Bühne verschwunden und das Konzert längst beendet ist.
- 14 Winifred Wagner erzählt in Syberbergs Film, dass nach der Vorstellung „jeder“ Besucher im Festspielhauscafé mit den Sängern und Ausführenden ins Gespräch kommen konnte. Ob das der Wahrheit entspricht, konnte nicht überprüft werden. Spotts (1994: 7) zufolge hat Bayreuth sich immer dem „star system“ verweigert.

das allmähliche Erlöschen des Schauspielerstandes als einer besonderen, von unserem bürgerlichen Leben geschiedenen Kaste, und sein Aufgehen in eine künstlerische Genossenschaft, an der nach Fähigkeit und Neigung mehr oder weniger die ganze bürgerliche Gesellschaft Theil nimmt (WAGNER 1872b: 57).

Das ist eine nur leicht zurückgenommene und durch eine vages „Mehr-oder-Weniger“ relativierte Fassung einer (schon bei Novalis zu findenden) Überzeugung, die Wagner aus seinem temporären Engagement für die Revolution mitgenommen hat. Noch ein Jahr vorher hatte Wagner – mit etwas größerer Marx-Affinität – von einem „zukünftigen freien Menschen“ gesprochen, dem „der Gewinn des Lebensunterhaltes nicht mehr der Zweck des Lebens“ bedeutet, u. a. weil „die Industrie nicht mehr unsere Herrin, sondern unsere Dienerin“ ist, sodass ein gesamtgesellschaftlicher Idealzustand eintritt, in dem „jeder Mensch in irgend einem Bezuge in Wahrheit Künstler sein“ wird (WAGNER 1850: 47f.). Die Beuys um mehr als 100 Jahre antizipierende, später vieldiskutierte Formel, die sich bei Wagner auch in der Rede vom „wahrhaft productiven künstlerischen Volksgeiste“ (WAGNER 1868: 39) sowie in der Vorstellung von einem kreativen Kollektivsubjekt Volk „in dem Sinne der unvergleichlichen Produktivität der vorgeschichtlichen Urgemeinschaft“ und „als allgemeinschaftliches Wesen der Zukunft“ (zit. n. ADORNO 1974: 128)¹⁵ niederschlägt, soll hier nicht auf ihr utopisches kunsttheoretisches Potenzial analysiert werden,¹⁶ sondern als Hinweis darauf dienen, dass Kunst für Wagner ein ‚die‘ Kunst weit überschreitendes Problem- und Betätigungsfeld darstellt. Dieses Außerkünstlerische bei Wagner, das sich sicher noch vielen anderen (u. a. politischen) Perspektiven öffnen mag, können wir heute noch am ehesten verstehen und ernstnehmen, wenn wir es als Frühform kulturmanagerialen Denkens interpretieren. Die auch heute oft zu hörende Anforderung an kulturmanageriale Anstrengungen, zu allererst ‚ein Publikum zu schaffen‘, war auch schon Wagners Hauptsorge.¹⁷ Kunst ist immer auch Kulturmanagement, weil

- 15 Das Kontrastbild zum in der Kollektivität aufgehenden Künstler gibt der allein vor sich hin klimpernde Pianist, der „eine Unzahl von klopfenden Hämmern zu seiner eigenen Ehre in Bewegung setz[t]“ (WAGNER 1994: 131; BERRY 2004: 671).
- 16 Es darf zumindest angedeutet werden, dass die Quasi-Kongruenz von Volk und Künstlerlum keinen Raum mehr für die Asymmetrie eines (weimar-klassisch) verstandenen Theaters als moralischer Erziehungsanstalt mehr lässt: Wer soll hier wen erziehen? und womit: mit einer zum Mittel degradierten Kunst (WAGNER 1872b: 45)? S. dazu kritisch THOMÁ (2006: 133, 159).
- 17 Borchmeyer verzeichnet an Wagners Lebensende seine „Skepsis und Resignation“ als Resultat seiner „jahrzehntelangen, nach jedem Scheitern untern anderen ideologischen und praktischen Vorzeichen neu ansetzenden Bemühung, eine ‚Öffentlichkeit‘ zu bilden“ (BORCHMEYER 1982/2013: 19).

Kunst immer auch ‚mehr als Kunst‘ ist, und ein permanent mitzudenkendes, mit zu gestaltendes Environment benötigt. Wagner hat auf seiner „ersten Weltumsegelung im Reiche der Kunst“ (NIETZSCHE 1988: 433) auch die vorher unbekanntes Gestade des Kulturmanagements entdeckt.

Wer hingegen nur die Kunst im Auge hat, verpasst Entscheidendes. Auch dies erkannte schon Friedrich Nietzsche, als er 1876 noch für sich und Richard Wagner zu sprechen glaubte: „Man könnte uns nicht mehr unrecht thun, als wenn man annähme, es sei uns um die Kunst allein zu thun“ (NIETZSCHE 1988: 451).¹⁸ Zu vermuten ist freilich, dass Nietzsches Mehr-als-nur-Kunst ganz andere, uns eher unbequeme Aspekte aufrufen würde. Sein Hinweis darf aber zumindest besagen, daß Wagners kulturelle Hinterlassenschaft erst dann umfassend in den Blick gerät, wenn sie in ihrer manchmal fast manisch detailversessenen, antipuristischen Aufmerksamkeit für das, was mehr als Kunst ist, für ihre situative Einbettung, für die Voraussetzungen ihres Gelingens, und Wirkens (und d. h.: auch für ihre unbeabsichtigten Nebenwirkungen, s. u.) wahrgenommen wird. Wagner exemplifiziert einen verantwortlichen Umgang mit einem Produkt, das trotz und gerade wegen seiner immanenten künstlerischen Anforderungen nicht in seiner unberührbaren Reinheit und Immanenz bewahrt,¹⁹ sondern möglichst effizient ‚an den Mann gebracht werden‘ muss – und das, schon aufgrund der rein technischen Voraussetzungen der Gattung Oper, ein Höchstmaß an logistischem Realisierungsaufwand impliziert. Wagners Kunst ist eine außerkünstlerische Kunst, eine Musik für Hörer, nicht so sehr für Musiker;²⁰ eine Musik für kontextsensitive Dirigenten, Intendanten

18 S. auch die Aussage von Udo Bermbach: „Wagner war außerdem im Unterschied zu Mozart und anderen Komponisten nie nur Musiker. Er wollte auf allen Ebenen eingreifen in die Lebenswirklichkeit der Menschen.“ (zit. n. STAAS/HAGEDORN 2013)

19 S. Thomä (2006: 119) zu Wagners auf den Einfluss Schopenhauers zurückführbare Einsicht in die „halb verhehlte, halb eingestandene *Naturferne* oder *Künstlichkeit* des Gesamtkunstwerks“, was unter anderem eben bedeutet, „daß das Gesamtkunstwerk als Totalität tatsächlich geschaffen werden muß (und sich nicht einfach organisch ergibt)“ (THOMÄ 2006: 124).

20 Man könnte also mit Adorno „der „alten antiwagnerischen Parole, er schriebe für Unmusikalische“ (ADORNO 1974: 27) zustimmen, so wie ja auch Thomas Mann ihn als „Musiker der Art“ titulierte, „daß er auch die Unmusikalischen zur Musik überredet“ (MANN 1937: 381). Die Behauptung, Wagners Musik sei „gar keine Musik mehr“ findet sich des öfteren in der Rezeptionsgeschichte; s. u.

und andere Organisatoren,²¹ weniger für selbstverliebte Virtuosen,²² für „Esoteriker und Aristokraten der Kunst“ (MANN 1937: 381) oder für essenzialistische Liebhaber- und Laienmusiker.²³ In Thomas Manns Rede über *Leiden und Größe Richard Wagners* erscheint das Außerkünstlerische an Wagner als sein latenter Unernst:

Man ist Künstler [...] – das heißt: ein im *Grunde* lustiger und zum Belustigen gewillter Mensch, ein Veranstalter von Unterhaltungen und Lebensfesten [...]. Es ist ratsam, einzusehen, daß der Künstler, auch den in den feierlichsten Regionen der Kunst angesiedelte, kein absolut ernster Mensch ist, daß es ihm um Wirkung, um hohe Vergnüglichkeit zu tun ist und daß Tragödie und Posse aus ein und derselben Wurzel kommen (MANN 1937: 394).

Darf man in der damit angedeuteten Distanz zwischen dem ironischen „Veranstalter“ und dem feierlich-sakralen Künstler die zwischen dem veranstaltenden Kulturmanager und jenem für das „Menschliche, Sittliche, Dichterische“ zuständigen, „vollständigen“ Künstler sehen, den Thomas Mann 1927 mit Goethe identifizierte und den er in Wagner eben gerade ‚nicht‘ sehen wollte (MANN 1927: 397)? Die Distanz war bei Wagner zumindest nicht immer eine nur unernte. Die Sorge um die ‚Wirkung‘, also das Mitspracherecht des Organisators bei den Entscheidungen des schöpferischen Künstler, oder besser: das Einbeziehen von organisatorischen Aspekten als *conditio sine qua non* in künstlerische Entscheidungen, ging bei Wagner bekanntlich so weit, dass er es ablehnte, seine Werke aufführen zu lassen, wenn die Aufführungsumstände ihm nicht zusagten.²⁴ Und die Koexistenz dieser zwei Seelen in Wagners Brust würden ganz pragmatisch plausibilisieren,

21 Hier hätte dann auch die disqualifizierend gemeinte Bezeichnung der „ersten Kapellmeistermusik großen Stils“ (ADORNO 1974: 26) ihren Sinn.

22 S. dazu Wagners Kritik am Freund und Gönner Franz Liszt (KÖHLER 2001: 399ff.).

23 Laienmusiker sind nämlich naive Substanzialisten und Puristen, da sie davon ausgehen, dass sich fast jede Musik auch außerhalb eines adäquaten Kontexts und fast ohne technische Voraussetzungen reproduzieren lässt. Wozu diese Haltung bei Wagner führen kann, zeigte 1925 Paul Hindemith in seiner *Ouvertüre zum ‚Fliegenden Holländer‘*, wie sie eine schlechte Kurkapelle morgens um 7 am Brunnen vom Blatt spielt für Streichquartett. Wagner hingegen hat nie öffentlich ein Instrument gespielt und nie öffentlich gesungen. Seine neuen Kompositionen wurden im privaten Rahmen nur vertrauten Experten vorgeführt, denen die musikalische Immaginationskraft ihrer eigentlichen Klangwirkung zuzutrauen war. Die häuslich-liebhabermusikalische Verbreitung seiner Musik durch Klaviertranskriptionen im höheren Bürgertum ist vermutlich nicht zu trennen von der jeweils mitphantasierten Reproduktion eines originären Bühnenerlebnisses, und beschränkte sich, ganz gegen Wagners Intention, auf einige wenige ausgewählte Nummern.

24 „Der Fall [...], dass ein Komponist verzweifelt bemüht ist, die erste Aufführung seiner eigenen Oper zu hintertreiben, hat Seltenheitswert.“ (BORCHMEYER 2013: 253)

warum Wagners schriftstellerische Veröffentlichungen zum Teil anonym erschienen sind und etwa von „einem jungen gewandten Künstler, wie dem Musikdirektor Richard Wagner“ in der dritten Person sprechen (WAGNER 1910: 67):²⁵ Hier spaltet sich die öffentliche Stimme des kulturmanagerialen Meinungsmachers, der für das kunstförderliche Umfeld verantwortlich ist, („curating the context“)²⁶ ab vom eigentlichen Künstler, der nur durch sein Werk spricht und sprechen darf.

Thomas Mann hat versucht, Wagners „ungeheure Weltwirksamkeit“, seinen „Monstreerfolg“ von der Unschuld des Künstlers zu trennen; er wehrt sich dagegen, „die Wirkungen einer Kunst als bewußte und berechnende Absicht in den Künstler zurückzuverlegen“ (MANN 1937: 414f.) und Wagners Kunst der „Massenerschütterung [...] auf Ehrgeiz, ungeheuren cäsarischen Machtwillen als auf ihr eigentliches Agens“ zurückzuführen (MANN 1937: 415). Unser Gegenvorschlag zu dieser Sichtweise (die bei Mann hauptsächlich den Zweck hatte, Wagners „künstlerische Unschuld“ und „romantische Reinheit“ vor dem „vielfältig instrumentierten Begeisterungswillen“ (MANN 1937: 417) für die zeitgenössische deutsch-nationalistische Sache zu schützen) besteht darin, in dem „vieldeutigen Phänomen“ (MANN 1937: 426) Wagners einen etwas weniger reinen und unschuldigen Kulturmanager-im-Künstler zu avisieren, der sehr wohl auch in einer Situation „ganz ohne Hoffnung auf unmittelbare Wirkung“ (MANN 1937: 416) in der Lage war, Realisierungschancen auszumachen, der, während der reine Künstler „im leeren Phantasieraum [schafft], für eine imaginäre Idealbühne, an deren Verwirklichung vorerst nicht zu denken war“ (MANN 1937: 416), mit kulturmanagerialer Weitsicht und Risikobereitschaft daran arbeitet, aus der bloßen Imagination Wirklichkeit zu machen.

Dieser Dualismus erklärt übrigens auch einige andere quasi schizophrene Äußerungen des Künstlers Wagner, die sich gegen die Realisierungen des eigenen Werks wenden; so artikuliert Wagner die Sorge über das Weiterleben seines Werks einmal in dem „schmerzlichen Gefühl eines Vaters, dem man sein Kind entrissen, um es der Prostitution preiszugeben“ (zit. n. GIROUD 1998: 98), was die traditionelle ‚elterliche‘ Sorge um das eigene künstlerische Geschöpf drastisch radikalisiert. Hierher gehört auch die stark (selbst-)kritische Haltung Wagners zu den ersten *Bayreuther Festspielen* 1872: „Nächstes Jahr machen wir alles

25 S. aber auch die publizistischen Vorgänge um die Aufführung der 9. Beethoven-Symphonie zum Dresdner Palmsonntagskonzert 1846 (VAZSONYI 2010: 66f.).

26 So heißt eine Gesprächsreihe mit Kultur- und Kunstverantwortlichen im *artsprogram* der *Zeppelin Universität* Friedrichshafen.

anders“, denn: „Es war alles falsch.“²⁷ Gregor-Dellin bemerkt zu Recht, dass der Bayreuther Kreis

dies Bewußtsein Wagners von der Verfehltheit seiner ersten Ring-Aufführung verleugnet und statt dessen das Unfertige zu petrifizieren versucht hat (zit. n. GIROUD 1998: 128).

Man darf vielleicht auch daraus auf die künstlerische Notwendigkeit der Personalunion von Künstler und Kunstmanager schließen: künstlerischer Fortschritt erfordert Selbstkritik. Wenn dagegen Nur-Managerinnen (wie die Witwe Cosima und andere Mitglieder der Wagner-Dynastie) das Ruder übernehmen, riskiert man die Versteinerung.

Was den produktiven Künstler und seinen koproduzierenden Kulturmanager vereint, ist die Sorge um die optimale Wirkung.²⁸ Um ihretwillen sind Abstriche bei Vorgängen untergeordneter Relevanz zu machen. Das Ausbleiben des enthusiastischen Beifalls im oben geschilderten Theatererlebnis mag für die Erfolgs- und Applausgier eines ausübenden Künstlers intolerabel sein; der für das Gesamtergebn zuständige Kulturmanager, dem es nicht um Ovationen und den individuellen Triumph, sondern um die uneingeschränkte, maximale Wirkung der Kunst selbst geht, wird genau solche unkonventionellen Effekte herbeiführen wollen.²⁹ Dies geht so weit, dass Wagner glaubt, sich sogar Sorgen um ein Zuviel an Wirkung und um gravierende reale Risiken Gedanken machen zu müssen. In einer oft zitierten Briefpassage schreibt er über die eben entstehende Oper *Tristan und Isolde*:

Ich fürchte die Oper wird verboten – falls durch schlechte Aufführungen nicht das Ganze parodiert wird –: nur mittelmässige Aufführungen können mich retten! Vollständig gute müssen die Leute verrückt machen, – ich kann mir's nicht anders denken. So weit hat's noch mit mir kommen müssen! (zit. n. MANN 1937: 393)³⁰

27 Vgl. die Sammlung von kritischen Aussagen Wagners zu den ersten Festspielen von Hartmut Haenchen unter <http://www.opusklassiek.nl/opera_operette/haenchen_wagner_festspiele.htm>

28 Anders dazu Adorno, für den der „Kapellmeister“ Wagner zwar gleichzeitig „Anwalt der Wirkung“ und „Anwalt des Publikums“ sein will, aber in Wirklichkeit, vom Publikum entfremdet, auf die „Kalkulation des Publikumseffektes“ setzt und so die Hörschaft „zum Kalkulationsobjekt der künstlerischen Behandlung“ macht (ADORNO 1974: 26).

29 Schon in seiner Anfangszeit stellte Wagner (etwa 1833 in Magdeburg oder in Dresden beim *Liebesmahl der Apostel* mit 1200 Sängern) Orchester in bis dahin nicht gekannter Größe zusammen, um damit gigantomanische, wohl vor allem laute Konzerte zu veranstalten (MILLINGTON 2012: 27, 36).

30 Ähnliches vermutete Wagner beim 2. Akt der *Walküre* am 03.10.1855: „Wird er einmal so dargestellt, wie ich es verlange, so muss er allerdings – wenn jede Intention vollkommen verstanden wird – eine Erschütterung hervorbringen, der nichts Dagewesenes gleicht“ (zit. n. MILLINGTON 2012: 98).

Wieviel größenwahnsinnige Selbstüberschätzung darin auch immer stecken mag: Der letzte Satz charakterisiert Wagners Dilemma, das nicht das eines Nur-Künstlers, sondern eben das eines Kunstorganistors ist, dessen Bemühungen um optimalen sinnlichen ‚Impact‘, um perfekte, höchstmögliche Involvierung,³¹ mittlerweile so erfolgreich sind, dass sie an die psychischen Grenzen des Zumutbaren stoßen und das Publikum vor dem eigenen Tun und vor der Kunst in Schutz genommen werden muss.³² Die eben umgeworfenen Trennwände zwischen Illusion und Wirklichkeit werden plötzlich wieder wichtig, von den „Wirkungen zugleich narkotischer und aufpeitschender Art, wie Wagner sie zeitigt“ (MANN 1937: 406), braucht es zumindest schonende Erholung und Pausen zwischendurch. 1874 hat Wagner die bis heute geltenden Aufführungsregeln aufgestellt: Die Anfangszeiten der Akte der Tetralogie werden jeweils so gelegt,

daß zwischen jedem der Akte eine bedeutende Erholungspause eintritt, welche die Zuhörerschaft zur Ergehung in den das Theater umgebenden Parkanlagen, zur Einnahme von Erfrischungen in freier Luft und reizender Gegend benutzen soll, um, vollkommen erfrischt, sich im Zuschauerraum [...] mit derselben Empfänglichkeit wie zum ersten Akte wieder zu versammeln (zit. n. GIROUD 1998: 121).

Wenn daher manageriales Handeln zumindest in grober Annäherung als Agieren und Entscheiden in der Verantwortung für das Ganze beschrieben werden kann, ist Wagners Einstellung zur Kunst zumindest insofern einer prototypischen Idee von Kunst- und Kulturmanagement verpflichtet, als er ein starkes Bewusstsein davon entwickelt, dass nicht nur den Produktions-, sondern auch den Rezeptionsbedingungen von Kunst höchste Aufmerksamkeit geschenkt werden muss. Das kann

31 Nach Thomas Mann neigte Wagner, „als leidenschaftlicher Theatraliker, man kann wohl sagen, als Theatromane“ zum Glauben, „Höhe und Intensität der Kunstwirkung ergäben sich aus dem gehäuften Maß ihrer sinnlichen Aggression“ (was für Mann übrigens eine „kindliche Barbarei“ darstellt); bei Wagner hänge das zusammen mit seiner „ersten Forderung der Kunst“, nämlich „die unmittelbarste und restloseste Mitteilung alles zu Sagenden an die Sinne.“ (MANN 1937: 374) Wagner misstraut in der Tat dem Gedanken und setzt auf absolute Präsenz im Gefühl: „*Der Inhalt hat also ein im Ausdruck stets gegenwärtiger, und dieser Ausdruck daher ein den Inhalt nach seinem Umfange stets vergegenwärtigender zu sein; denn das Ungegenwärtige erfasst nur der Gedanke, nur das Gegenwärtige aber das Gefühl.*“ (WAGNER 1994: 363, Herv. i. O.; ADORNO 1974: 91f.)

32 Heutige Rockkonzerte und Raves nehmen physische Schädigungen unbesorgter in Kauf. Eine paradoxe Inschutznahme des Publikums gab es aber bspw. bei der *Video Opera*, die Nam June Paik 1993 mit der Band *Einstürzende Neubauten* bei den Donaueschinger Musiktagen aufführen wollte, dies aber erst nach Bereitstellung von Ohrenschützern für die Zuhörer durfte (HÄUSLER 1996: 371).

sogar bedeuten, dass die Optimierung der letzteren es verlangt, dass die ersteren benachteiligt oder missachtet werden. Viele Sänger und Musiker haben (bei allem dem *spiritus loci* geschuldeten Enthusiasmus) sich über die erschwerten, ja fast unmöglichen Arbeitsbedingungen in Bayreuth beklagt, die dem besonderen Klangerlebnis im Zuschauerraum geschuldet sind (SPOTTS 1994: 11-18). Bei Adorno gerät der Primat der Rezeption zum Vorwurf der Nähe zur Kulturindustrie:

Die Verdeckung der Produktion durch die Erscheinung des Produkts ist das Formgesetz Richard Wagners. Das Produkt präsentiert sich als sich selbst Produzierendes [...]. Indem die ästhetische Erscheinung keinen Blick mehr durchläßt auf Kräfte und Bedingungen ihres realen Produziertseins, erhebt ihr Schein als lückenloser den Anspruch des Seins (ADORNO 1974: 82).

Wenn man den sich für Adorno (1974: 82) aus solchem „Blendwerk“ und aus der „Illusion als der absoluten Wirklichkeit des Unwirklichen“ (ADORNO 1974: 84) ergebenden Vorwurf der Warenförmigkeit und der von Wagners Nähe zur Kulturindustrie als nüchterne Beschreibungen von kulturorganisatorischer Vergleichbarkeit liest, bestätigt das lediglich unsere These der Modernität von Wagners auf integrales Publikumsinvolvement getrimmtem Aufführungskonzept. Richtig ist hingegen, dass Wagners Publikum – so kann man Adornos Vorwurf weniger moralistisch umformulieren – nur eine ‚Beobachtung erster Ordnung‘ möglich sein soll. Was ihn an traditionellen Theatersettings stört, ist die nicht durchgeführte Trennung von Akteuren und Betrachtern, so dass es unmöglich ist,

die Sängerin zu beachten ohne zugleich das Lognon des sie begaffenden Opernfreundes mit in Ansicht nehmen zu müssen. So ist keine scheidende Linie aufzufinden, welche den angeblichen künstlerischen Vorgang von denjenigen, für welche er vorgeht, auseinanderhielte (WAGNER 1996: 150).

Die postmoderne Distanz, die konstruktivistische Beobachter zweiter Ordnung so erfährt, soll in Wagners „idealer Täuschung [...], die uns wie in ein dämmerndes Wähnen, in ein Wahrträumen des Erlebten einschließt“ (WAGNER 1996: 158) sorgsam verhindert werden. Gerade solche magische Fiktionalität aber charakterisiert auch bestimmte moderne Kulturerlebniswelten, wie in einzelnen Bemerkungen zur Nähe von Wagners Oper zum modernen Film (heute im 3D-Kino) oder anderen stark involvierenden Formaten deutlich wird:

Hier [in Bayreuth] gab es keine Abbildung von Wirklichkeit, sondern diese selbst wurde zum Ereignis ideal gesteigerter Gegenwärtigkeit. Am ehesten hätte dies wohl dem modernen Breitwandkino entsprochen (KÖHLER 2001: 407).³³

Nicht zuletzt schwingt ja auch in der aktuellen Suche nach neuen ‚Konzertformaten‘, die vordergründig mit der kulturkommerziellen Intention begründet wird, mit neuen Zuhörerschichten das schwindende und alternde Publikum zu ersetzen, noch eine (als solche unerkannte) Wagnersche Sehnsucht nach dem extremen, hochemotionalen, totalen Mehr-als-Musik-Erlebnis mit (TRÖNDLE 2011: 296).

Es sei aber abschließend auch angemerkt, dass es Wagner um keine naive Aufhebung der Grenze zwischen Betrachtern und Betrachtetem ging (so wie bei manchen partizipatorischen Aufführungssettings heute), sondern sein Bühnenkonzept der Erhabenheitserfahrungsermöglichung erinnert an die bekannte Auradefinition von Walter Benjamin: wie dieser von einer paradoxalen „einmaligen Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag“ (BENJAMIN 1977: 15) sprach, so will Wagner zwischen dem Zuschauer

und dem zu erschauenden Bilde [...] nichts deutlich Wahrnehmbares [haben], sondern nur eine [...] gleichsam im Schweben erhaltene Entfernung, welche das durch sie ihm entrückte Bild in der Unnahbarkeit einer Traumerscheinung zeigt (WAGNER 1872a);

ein visionärer Wachtraum also, der „das erschaute scenische Bild [...] zum wahrhaftigsten Abbilde des Lebens selbst“ macht (WAGNER 1872a). Ein von Wagner inspiriertes Kulturmanagement würde also gerade nicht, wie Adorno insinuiert, Kunst in kulturindustriellen mundgerechten, Zugänglichkeit simulierenden Häppchen servieren, sondern auf einer ‚schwebenden‘ Distanz und ‚entrückenden‘ Unnahbarkeit insistieren, die erst Wahrhaftigkeit und einschließende Identifikation möglich machen.³⁴ Die Wirkungsabsicht von unnahbarer Ferne durch die Blockade der naiven Identifikation mit dem visuell Allzu-Naheliegenden führt in extremer Konsequenz beim späten, die Parsifal-Aufführung vor-

33 S. a. THOMÄ (2006: 138ff.) und MILLINGTON (2012: 258ff.), der den Enkel Wolfgang Wagner zitiert: „Lebte mein Großvater heute, würde er sicher in Hollywood arbeiten.“

34 Dieses Spiel mit der auratischen Distanz trennt Wagner vom „totalitären“ und „nationalsozialistischen“ Gesamtkunstwerk, bei dem die „Massierung der Reize [...] dem Ziel [dient,] das Publikum in einen Erregungszustand zu versetzen, in dem es in einen mindestens virtuellen Gleichschritt mit dem Geschehen auf der Leinwand fällt“ (THOMÄ 2006: 142). Thomä (2006: 142) wendet sich gegen die „ästhetische Überwältigung des Zuschauers, der zum Mitwirkenden wird“ sowie gegen die „vereinnahmende Ambition des totalitären Gesamtkunstwerks, dem es darauf ankommt, den Zuschauer als Mit-Täter in eine vorgefertigte Form hineinzuziehen“ (THOMÄ 2006: 163).

bereitenden Wagner dazu, daß ihm „vor allem Kostüm- und Schminke-Wesen“ graut und er nach dem unsichtbaren Orchester auch das „unsichtbare Theater“ erfinden will (GECK 2012: 334 u. ö.). Der gegenwärtig festzustellende Trend zu konzertanten Wagner-Aufführungen könnte sich sozusagen „zur Hälfte“ gerade auf diesen „letzten Willen“ Wagners berufen.

3. Auf der Suche nach dem Wagner-USP, oder: der Kulturmanager schafft den Ausnahmezustand

Der Kulturmanager an der Seite des Künstlers ist auch deswegen nötig, weil sich die Rolle des Künstlers, zumindest des Komponisten, in der nachhöfischen, bürgerlichen Phase der Musikgeschichte geändert hat. Seine Abhängigkeit von fürstlichen Gönnern und Mäzenen mag für die Produktionsseite noch weiter bestehen, auf der Ebene der Rezeption diktiert mittlerweile der Künstler/Kulturmanager die Konditionen. Es ist daher auch Ausdruck des Triumphs eines guten Managements, wenn Wagner nach den ersten Bayreuther Festspielen voller Stolz schreiben kann:

Es erschien sehr wahrhaftig, daß so noch nie ein Künstler geehrt worden sei; denn hatte man erlebt, daß ein solcher zu Kaiser und Fürsten berufen worden war, so konnte Niemand sich erinnern, daß je Kaiser und Fürsten zu ihm gekommen seien.³⁵

Aber Kaiser und Fürsten unterliegen hier lediglich dem gleichen Zwang wie alle anderen. Wagners Kunst ist keine frei Haus (bzw. frei Stadt) gelieferte Servicekunst, sondern eine in besonderem Raum und besonderer Zeit verortete Präsenzkunst, zu der eben alle erst einmal hingehen müssen. Wagner hat sich diese Chance, aus der Markt marginalität ein Alleinstellungsmerkmal zu machen, schon 1841 in Paris beim Kollegen Hector Berlioz abgeschaut:

Wer seine [Berlioz'] Musik hören will, muß ganz eigens deshalb zu Berlioz gehen, denn nirgends wird er sonst etwas davon antreffen [...]. Man hört Berlioz' Kompositionen nur in den Konzerten, von denen er selbst jährlich eins oder zwei gibt; diese bleiben seine ausschließliche Domäne: hier läßt er seine Werke von einem Orchester spielen, das er sich ganz besonders gebildet; und vor einem Publikum, das er in einem zehnjährigen Feldzuge sich erobert hat. Nirgends sonst kann man aber noch von Berlioz hören (WAGNER 1910: 179f.; VAZSONYI 2010: 13).

35 Aus Wagners *Rückblick auf die Bühnenfestspiele des Jahres 1876* (zit. n. BORCHMEYER 2013: 305f.).

Wie Wagner sofort sieht, bietet das „abgesonderte Alleinstehen“ (WAGNER 1910: 180) des Künstlers ihm die Chance zu einer höheren Kontrolle über die Produktions- und Rezeptionsbedingungen (die Qualität des Orchesters bzw. die Einstellung des Publikums),³⁶ wie auch der Seltenheitswert und die Exklusivität ein Berlioz-Konzert zu einem Ereignis außerhalb des Normalbetriebs macht.³⁷ Dabei ist es letztlich egal, ob man sich hier eine Not als Tugend zurechtlegt,³⁸ ob man also die fehlende Marktgängigkeit und das daraus folgende Außenseitertum als Versagen oder als Entscheidung der künstlichen Verknappung (oder als einen Mix aus beidem) deutet. In der Künstlerselbstdarstellung wählt man natürlich bevorzugt die Variante der bewussten Entscheidung und erklärt das eigene Kunstwollen für nicht marktaffin, bzw. den Markt für nicht kunst-affin. Das wird auch Wagners ‚self-marketing‘-Strategie sein, und, zusammen mit der angesprochenen größeren Macht über die Aufführungsbedingungen, die Legitimation für die Errichtung einer wagnerspezifischen Exklusivlocation liefern. Vor diesem Hintergrund nimmt es sich etwas naiv aus, wenn Adorno die Taktik der Etablierung von Alleinstellungsmerkmalen, die auch dem innovativen marktaversen Produkt eine Aufmerksamkeitschance verleihen, als monopolistische Ausschaltung des Markts brandmarkt:

Bayreuth hat schon Züge einer Nebenregierung, die an den späteren Grundsatz gemahnen, daß die Partei dem Staat befiehlt; [...]. Mitten in der liberalen Kultur soll ein Kulturmonopol errichtet werden: von der Gier danach ist die Kritik am kommerziellen Betrieb des Geistes nicht rein. Die Bayreuther Konzeption ist [...] nicht zu sondern von dem Interesse, durch Machenschaften die Konkurrenz der Repertoiretheater abzuschneiden (ADORNO 1974: 130).

Dem kann entgegengehalten werden, dass die Bayreuther Konzeption wohl eher als eine äußerst risikofreudige (und für den mehrfachen Bankrotteur Wagner umso riskantere) Bereicherung des musikalischen Angebotspektrums darstellt. Riskant ja auch deswegen, weil

- 36 Wagner wird in Bayreuth diesen Vorteilen noch die der besonders trainierten, sich nur auf die Wagnerschen Werke spezialisierenden und vorbereitenden Sänger und Sängerinnen hinzufügen.
- 37 Vazsonyi (2010: 170) unterschätzt die Kohärenz von Wagners Kunstkonzept gewaltig, wenn er hier nur von einer „Vorliebe“ spricht: „From the start, Wagner had demonstrated his own predilection for special events, perhaps an indication of his sensitivity to what has become our own event-driven culture“.
- 38 Wagner (1910: 179) deutet das im Falle von Berlioz immerhin an: „Man hat Berlioz gezwungen, eine entschiedene Ausnahme von der großen langen Regel zu sein und zu bleiben, und dies ist und bleibt er auch von innen und außen.“ So lautet der Satz vor der zitierten Passage, und das „von innen und außen“ soll wohl eine Übereinstimmung zwischen passiv erlittener und aktiv gewollter Isolierung signalisieren.

dem Publikum Einiges zugemutet wird, und damit ist nicht der finanzielle Aufwand gemeint, den Wagner in seiner ursprünglichen Konzeption völlig eliminieren wollte. Wie beim oft beschworenen Vorbild der griechischen Tragödienspiele sollte der Zutritt zu der „idealen Volksbelustigung“ (MANN 1937: 407) seiner Festspiele zunächst für das ganze Volk, dann zumindest für die Schwächerverdienenden kostenlos sein. Was aber dem Publikum nicht abzunehmen war, ist der Mehraufwand, der eben mit dem erwähnten Hingehenmüssen und Präsentsein verbunden ist. Auch wenn die bewusst in Kauf genommene Abgelegenheit von Bayreuth schon ein Selektionskriterium darstellt,³⁹ ist das Hingehen ja nicht nur ein Akt der verehrenden Anerkennung auratischer Einzigartigkeit, sondern als Herausgehen (aus dem üblichen Umfeld) und Weggehen (von den bekannten Gegebenheiten), zwingende Vorbedingung adäquater Rezeption, und erster Schritt der Selbstentfremdung vom eigenen Alltag.

Vazsonyi (2010: 169) hat natürlich Recht, Frederic Spotts' Feststellung „Wagner invented the modern music festival“ als „incomplete“ zu kritisieren.⁴⁰ Aber Wagners entscheidender (freilich bald verwässerter) Gedanke der Auraverleihung an einen Ort durch die exklusive Einzigartigkeit der dort zu hörenden Musik ist in Bayreuth das erste Mal erprobt worden. Soweit das ‚Zeitalter der technischen Reproduktion‘ bzw. der (auch Live-)Übertragbarkeit von Musik diesen Auravorsprung nicht sowieso reduziert, pflegen auch heute nur noch wenige Festivalorte das atmosphärische Privileg (oder dessen Illusion) einer ‚nur hier so möglichen‘ Hörerfahrung, einer ‚nur hier und jetzt zu hörenden‘ Musik.⁴¹

39 „Bayreuth [...] ist umständlich zu erreichen. Das wäre gerade recht, so würde die Anreise einer Pilgerfahrt gleichkommen, mit Mühen verbunden. Nichts für unerwünschte Touristen oder das Bäderpublikum“ (GIROUD 1998: 98). Bei Thomas Mann (1937: 404) findet sich der Pilgervergleich in spöttischer Fassung, er spricht von Bayreuth als „Theater-Lourdes und Wundergrotte für die Glaubenslüsternheit einer mürben Spätwelt.“

40 Mit Hinweis auf das ältere Händel-Festival in London, das *Triennial Musical Festival* in Birmingham, das *Niederrheinische Musikfest* und Franz Liszts *Musikfest* in Balenstedt 1852.

41 Man mag etwa an Donaueschingen denken. Allerdings wird wohl der Umstand, dass fast alle dortigen Ur- auch Einzigaufführungen bleiben, von den Komponisten eher als Manko empfunden. Wagner hatte immerhin in seiner Frühzeit noch mit der radikalen Idee des intendierten Aufführungsunikats gespielt und sich bei Zürich ein „dramatisches Musikfest“ vorgestellt, bei dem „drei Aufführungen des Siegfried in einer Woche stattfinden: nach der dritten wird das Theater eingerissen und meine Partitur verbrannt“ (Brief an Theodor Uhlig, 22.09.1850, zit. n. <http://www.bayreuther-festspiele.de/dokumente/von_brett_und_balken_ein_rohes_theater_nach_meinem_plane___111.html>.

Wagners Kulturmanagertum steht daher unter dem Signum einer intrinsisch zu seiner Kunst gehörenden Einzigartigkeit und Unverwechselbarkeit. Die kommunikative Begleitarbeit daran kann man als Marketing und Etablierung einer „Markenidentität“ interpretieren (VAZSONYI 2010: bes. 78ff.). Weniger instrumentell und kommerzialisierend ausgedrückt, könnte man Wagner beschreiben als auf der Suche nach einer ‚site-specific art‘: Sein Wettern gegen italienische und französische Opern ist nicht (nur) Ausdruck chauvinistischen Überlegenheitsgefühls, sondern Ausdruck seiner (in langen Jahren im Ausland gewonnenen) Überzeugung, dass sie genauso wenig nach Deutschland passen wie deutsche Opern wie Webers *Freischütz* „in die französisch restaurierten Prachtsäle der intendanzverwalteten Hoftheater“ (WAGNER 1868: 24). Die Behauptung einer fehlenden Adäquanz ausländischer Musik zum ursprünglichen Wollen der deutschen Volksseele, bzw. die Feststellung, dass

das deutsche Theater im Sinne aller wirklich gesunden deutschen Institutionen, welche ganz anderen Bedürfnissen und Gewohnheiten als z.B. denen des Pariser Publicums zu entsprechen haben, edel productiv zu organisiren (WAGNER 1868: 69)

wäre, wird heute meist als Bedienung nationalistischer Vorurteile ausgelegt, aber kann auch als ein Kontextbewusstsein verstanden werden, das sich gegen ein auch heute weit verbreitetes Kulturverständnis á la ‚anything goes (anywhere)‘ wehrt. Wagners Antiglobalisierungsaffekt ante litteram hatte damals die (französische) ‚Civilisation‘ zum Feindbild erkoren, und im ländlich-dezentralen Bayreuth einen adäquaten Gegenpol zu ihr ausgemacht.

Aber Wagners Bedenken gegen den Kulturbetrieb seiner Zeit sind auch nachvollziehbar sachlicher Natur: Er sieht das

Haupt- und Grund-Gebrechen des modernen deutschen Theaterwesens, [in] dem Fehler, daß es allabendlich vor einem und demselben Publicum sich unterhaltend ausnehmen soll, [was notwendig die] Stümperhaftigkeit seiner Leistungen [zur Folge hat] (WAGNER 1868: 71).

Diesem bürgerlichen Normalzustand des Alltagskulturbetriebs stellt Wagner den nur von der „königlichen Gnade“ zu garantierenden Ausnahmezustand einer Kunst

auf einem von den Bedürfnissen und Nöthigungen des alltäglichen Theaterverkehrs gänzlich eximirten Boden [gegenüber]. Bedingung hierfür ist die *Außerordentlichkeit* in Allem und Jedem, wie sie in erster Linie nur durch größere Seltenheit gewährleistet werden kann (WAGNER 1868: 109; Herv. i. O.).

Wagner bringt also seinen königlichen Mäzen in quasi Schmittscher Manier als Souverän ins Spiel, der seine exzeptionelle schützende Hand über eine fürs Exzeptionelle zuständige Kunst (und über einen Ausnahmekünstler) hält und für die kurze Dauer eines Festspiels (aber vorbildgebend, mit der „Macht des genügend sich wiederholenden *Beispiels*“; WAGNER 1868: 109) die tristen Alltagsregeln des bürgerlich-kapitalistischen Unterhaltungskulturbetriebs außer Kraft setzt.

„Eximiert“ ist das Wagnersche Zauberwort, mit dem der Künstler sich ebenso seine machtgestützten Privilegien sichert wie seine Kunst dem Publikum außergewöhnliche Erfahrungen verspricht. So in dieser superlativischen Passage, die man auch heute noch, vielleicht um gewisse Schwerfälligkeiten im Satzbau bereinigt, auf Bayreuther-Festspiel-Werbebrochüren (wenn solche denn nötig wären) drucken könnte:

Der Zuschauer würde nicht mehr von dem Bedürfnisse der Zerstreuung nach der Tagesanspannung, sondern dem der Sammlung nach der Zerstreuung eines selten wiederkehrenden Festtages geleitet in den von seinem gewohnten allabendlichen Zufluchtsort für theatralische Unterhaltung abgelegenen, eigens nur dem Zwecke dieser außerordentlichen, eximierten Aufführungen sich erschließenden, besonderen Kunstbau eintreten, um hier seiner höchsten Zwecke willen die Mühe des Lebens in einem edelsten Sinne zu vergessen (WAGNER 1868: 110).⁴²

Die Hilfsformel ‚im edelsten Sinn‘ lässt ahnen, dass sich Wagner der Fragwürdigkeit einer solch eskapistischen, das Routinekulturerlebnis nicht wirklich distanzierenden Funktion seines Unternehmens bewusst ist; vielleicht auch der reinen Propagandafunktion dieser Schrift.⁴³ Die Gefahr einer Sakralisierung dieses Ausnahmeortes liegt jedenfalls auf der Hand; sie wird vielsagend illustriert von der Entrüstung, mit der Winifred Wagner im Film von Hans-Jürgen Syberberg über die ‚Besetzung‘ des Festspielhauses durch die Amerikaner nach 1945 berichtet: „die haben die Truppenbetreuung dahinein verlegt, sie haben da oben die unglaublichsten Dinge aufgeführt [...], lauter Revues und Tanzabende“ (s. a. SPOTTS 200ff.). Die Amerikaner hätten „in jeder Weise das Haus missachtet und misshandelt.“ Als Winifred beim Gouverneur vorstellig wird, um das in Hinblick auf die „Sonderstellung

42 En passant wird auch die aristokratische Abkunft dieses Ausnahmebewußtseins klar, wenn vom „noch verbliebenen“ deutschen Adel gesagt wird, er befinde sich „im gesellschaftlichen Betracht immer aber noch in einer, von der bürgerlichen Welt unwillkürlich anerkannten, eximierten Stellung“ (WAGNER 1868: 97).

43 Ähnliche Umdeutungsfunktion hatte die Formel vom ‚edelsten Sinn‘ in einem Brief von 1851, in dem Wagner mit seinem Werk, aufgeführt in einem „großen dramatischen feste [...] den menschen der Revolution dann die bedeutung dieser Revolution, nach ihrem edelsten sinne, zu erkennen“ geben wollte (zit. in BORCHMEYER 1982: 37).

des Festspielhauses“ unterbinden zu lassen, verweigerte dieser das mit der pragmatischen Antwort, die im Gegenlicht Wagners radikal anti-normalistisches Konzept deutlich macht: „Theater ist Theater und im Theater wird eben Theater gespielt.“⁴⁴ (Heute sehen einige übrigens die Exklusivität von Bayreuth durch neue „amerikanische“ Erfindungen gefährdet: durch Public Viewing, Internet- und Kinoübertragungen [vgl. MÜLLER 2013: 269-277]).

Gegen solche abstrakte Identitätslogik setzt Wagners Denken die Kontextsensitivität: Die Einsicht, dass die Einbettung seines Kunstwerks in einen durch routinierte Wiederholung, Zerstreuzweck und Konsumorientierung charakterisierten Rezeptionszusammenhang der kulturbetrieblichen Normalität diesem Werk ‚schaden‘ würde, bedingt dessen Exterritorialisierung und seine räumlich-psychische Distanzierung von der metropolitanen Kunstwelt – es gibt keine richtige Kunst in der falschen.

Der unmittelbar an diese Konzeption anschließende Vorwurf liegt auf der Hand: Wagner will exzeptionelle Rahmenbedingungen schaffen, die de facto über die Unoriginalität eines Kunstwerks hinwegtäuschen sollen, das solche aufwendigen Rahmenbedingungen nicht nötig hätte, wenn es eines wäre. ‚Beethoven brauchte kein Bayreuth‘, schallt es aus dem Anti-Wagner-Wald. Wir Kulturmanager dürfen aber zurückrufen: ‚Aber selbst er brauchte mehr als nur Stift und Notenpapier‘. Soll sagen: Jedes Kunstwerk und jeder Künstler entsteht und überlebt nur in einer fördernd-fordernden Ermöglichungskultur, die bei aller oft beschworenen ‚Autonomie der Kunst‘ nicht vernachlässigt werden darf. Selbst die extreme Zeit- und Weltabgewandtheit einer als „Flaschenpost“ (Adorno) für eine ferne Zukunft gedachten Kunst verzichtet nicht auf die Vorstellung eines aufnahmebereiten Kontexts, sondern projiziert sie nur in ein utopisches, angeblich nicht näher beschreibbares Futur. Und Wagner war ein Antiutopiker (eben ein Manager), wie nicht nur seine Schrift *Die Kunst und die Revolution* (WAGNER 1850: bes. 49ff.), sondern auch sein lebenslanger, seiner Kunst verpflichteter Pragmatismus zeigen.⁴⁵

44 Winifred will diese Ansicht freilich als Folge mangelnder Bildung denunzieren: „von Beruf war dieser Gouverneur Feuerwehrmann aus Brooklyn, da konnte man von ihm ja auch nicht verlangen, daß er wußte, was die Festspiele seien und was Wagners Werk bedeutete.“

45 Nur phasenweise neigte auch er zu einem Selbstverständnis als seiner Gegenwart weit vorausseilender Unverständener, dessen Zeit erst noch kommen wird: „Ich und mein Werk haben keinen Boden in dieser Zeit“ (Brief an Ludwig II, 11.09.1876). Oder „Dieses publikum wird mich verstehen: das jetzige kann es nicht.“ (zit. n. KÖHLER 2001: 408)

Wagner pflegt, anders gesagt, ein instrumentelles und selbstreferenzielles Verständnis von Utopie und setzt dies in seiner ausufernden publizistischen Tätigkeit als ständige Pressebegleitkampagne für sein Werk um. Die in seinen Pamphleten, Artikeln, Manifesten und Büchern für die Zukunft entworfenen Versprechungen und Erwartungen werden das eigene Werk erfüllen. Seine Artikel aus den Jahren 1849-1851 sind nicht nur ein wichtiger (und unterschätzter) Beitrag zur Musikästhetik des 19. Jahrhunderts, sondern geben eine Art „preview of coming attractions“ (VAZSONYI 2007: Anm. 74; 2010: 88). Wagner setzt hier eine ‚self-fulfilling prophecy‘ ins Werk, er agiert als sich selbst voraussagender Prophet und Heilsbringer in Personalunion. Man mag das als unlauteres Verhalten einschätzen, aber in wesentlich nüchterner Kulturmanagementdiktion könnte man auch von der Kompetenz sprechen, einen Bedarf zu schaffen, für den man eine Befriedigung bereitstellen kann. Gerade innovative Kulturkonzepte präsentieren sich idealerweise nicht nur als ‚so noch nie dagewesen‘, sondern auch als ‚genauso eigentlich fällig‘. Verschiedene Strebungen und Bemühungen der Vergangenheit konvergieren in der Selbstdarstellung zu einem zwingenden Fluchtpunkt, den – wenig überraschend – man selbst bzw. das eigene Produkt darstellt. Es handelt sich um eine Form von ‚inventing traditions‘ mit dem Zweck der Selbstlegitimation, aber auch um eine Vorgabe für die Rezeption und Interpretation; man stellt sich in eine Erbschaftslinie, um genau vor deren Hintergrund (und nicht vor einem anderen) evaluiert und verstanden zu werden.

4. Richard Wagner als Gesamtkunstheimwerker, oder: der Künstler/Kulturmanager als Dilettant

Es gibt noch eine weitere gängige Charakterisierung von Wagners Künstlererscheinung, die als implizite Anerkennung seiner Kulturmanager-Qualitäten verbucht werden kann. Schon 1876 in Nietzsches vierter *Unzeitgemäßer Betrachtung* wird Wagners fehlende Festgelegtheit auf eine „erb- und familienhafte Kunstübung“ als Chance zu einer generalistischen Bildung ausgelegt, die gerade den ‚Künstler‘ Wagner offenbar nicht vorausahnen ließ:

Er *selbst* scheint noch gar nicht angekündigt; und das, was man jetzt, zurückblickend, vielleicht als Ankündigungen verstehen könnte, zeigt sich doch zunächst als ein Beieinander von Eigenschaften, welche eher Bedenken als Hoffnungen erregen müssen (NIETZSCHE 1988: 435).

Hier wird nicht nur Wagners oft benannter Eklektizismus angedeutet, sondern auch ein unsortierter, unsteter und zerfasernder Bildungshintergrund, der Mehrfachbegabungen in einer Zeit der wachsenden bürgerlichen Spezialisierung und Professionalisierung sofort dem Verdacht des Laienhaften aussetzt:

die Malerei, die Dichtkunst, die Schauspielerei, die Musik kamen ihm so nahe als die gelehrtenhafte Erziehung und Zukunft; wer oberflächlich hinblickte, mochte meinen, er sei zum Dilettantieren geboren (NIETZSCHE 1988: 436).

Nietzsches zweischneidiges, aber noch lobend gemeintes *Aperçu* wird im kleinen Zitierkartell seiner Wirkungsgeschichte graduellen Verschärfungen unterworfen. Thomas Mann zitiert Nietzsches Diktum und schließt daran („auf die Gefahr hin, mißverstanden zu werden“) seine These an, „Wagners Kunst [sei] ein mit höchster Willenskraft und Intelligenz monumentalisierter und ins Geniehafte getriebener Dilettantismus“ (MANN 1937: 375f.). Manns Reflexionen über das Amusische bei Wagner finden sich samt Nietzsche-Zitat wiederum als längere Passage bei Adorno (1974: 24), für den Wagner „aus einer in Deutschland neuen Bohème dilettierender Halbkünstler hervorgegangen“ ist (ADORNO 1974: 12) und der dann auch noch den Vorwurf kompositorischer ‚Ungeschicklichkeiten‘ und ‚Fehlleistungen‘ darauf packt. In Wagners Werk vermische sich „Treue zum Kindertraum und Infantilität“, und „das Grundverhalten des Amateurs“, nämlich seinen „enthusiastischen Respekt“ werde Wagner ebensowenig wie die „Kostümträume der Liebhabertheater“ sein Leben lang nicht mehr los (ADORNO 1974: 12).

Wie immer man diese euphemisierenden Vorwürfe bewerten mag, der rationale Kern dieser kleinen Gehässigkeiten lässt sich vielleicht dann rehabilitieren, wenn man das Dilettantische an Wagner als integralen Aspekt seines Kulturmanagertums auffasst und wenn man zugesteht, dass Kulturmanagement notwendigerweise gewisse dilettantische Dimensionen aufweisen muss.⁴⁶ Damit ist nicht nur der historische Umstand gemeint, dass Wagner sich seine außermusikalischen Kompetenzen (etwa der Organisation, der Sponsorenbeschaffung, der Selbstinszenierung und -darstellung etc.) als Autodidakt und auf dem Umweg über wiederholte Erfahrungen des Scheiterns erwerben musste, sondern auch die Vermutung, daß Kulturmanagement auch im gegenwär-

46 Als Hinweis auf einschlägige Publikationen mit der Tendenz zur Rehabilitierung des Dilettantismus bzw. des Non-Professionalismus im Kulturbetrieb s. AZZOUNI/WIRTH (2010); zur literarischen Nachwirkung von Wagners Dilettantismus s. WIELER (1996).

tigen Zeitalter seiner disziplinären Konsolidierung und Akademisierung sich prinzipiell dilettantische Züge bewahrt und bewahren sollte. Ohne darauf hier näher eingehen zu können,⁴⁷ soll zum Abschluss noch gezeigt werden, welche Hinweise auf einen produktiven kulturmanagerialen Dilettantismus sich den zum großen Teil schon in anderer Perspektive geschilderten Aspekten von Wagners Schaffen entnehmen lassen:

a) Wagner ist getrieben von einem dilettantischen ‚Größenwahn‘, ohne den ein Kulturmanager auch heute keine wirklich überraschenden Projekte in Angriff nimmt. Wolfram Goertz (2013) hat das vor kurzem in der *Zeit* in die Worte gefasst, dass Wagner wohl „das Bescheidenheits-Gen in der DNA fehlte“, und hinzugefügt: „Vielleicht war das gut so, ein weniger Abgebrühter wäre zweifellos schnell unter die Räder gekommen“. In der Tat dürften auch heute im Kulturmanagement mit Bescheidenheit und Zurückhaltung keine wegweisenden Unternehmungen zu stemmen sein. Wagners Sakralisierung seiner Kunst, der „technologische Rausch“ (ADORNO 1974: 100) seiner Bühnenkreationen, die typisch dilettantische Überschätzung und Überforderung der Kunst (MANN 1937: 379), die die Kunst zu einem Rauschmittel und zu einem Fluchort aus einem nicht bewältigten Leben machen, sind Anzeichen einer wenig nüchtern-professionellen Haltung, die im Selbstverständnis der interessanteren und erfolgreicherer unter den zeitgenössischen Kulturmanagern wiederzufinden sind – auch wenn sie das natürlich nicht als Zugeständnis an den Dilettantismus auffassen würden, genauso wenig wie man zugeben würde, neben der megalomanen Hochstimmung auch die (ebenfalls typisch dilettantischen) Phasen extremer Selbstzweifel und „depressiver Selbsterniedrigung“ (MANN 1937: 379) zu kennen, wie sie auch Wagner durchlebte.

b) Wagners zahlreiche Anstöße zu radikalen Neuerungen auf allen Gebieten zeugen, wie viele Transformationsimpulse, von einer naiven, zunächst eher dilettantisch anmutenden Offenheit für das Ungewohnte und Gewagte. Auch hier darf man sich von Thomas Manns Intuitionen leiten lassen; er spricht von Wagners „selbstherrlich dilettantischer Nutzbarmachung der Musik zur Darstellung einer mythischen Idee“ (MANN 1937: 381) und beschreibt seine Opern als eine Art hybrides Cross-over-Produkt: Diese Musik ist keine reine, vollwertige Musik, sondern eine sonderbare Mischung aus „Psychologie, Symbol, Mythik, Emphatik“, ein multimediales Gesamtkunstwerk, das

47 Der Autor darf auf einschlägige Forschungsprojekte im Forschungsbereich *Kulturproduktion der nächsten Gesellschaft* an der *Zeppelin Universität* verweisen, ferner LANDKAMMER (2011).

nicht nach den Kategorien der traditionellen professionell-geschiedenen Künste gemessen werden darf. Denn diese Musik ist „gar keine Musik mehr“, ist „eine uneigentliche, eine Laienmusik“ (MANN 1937: 382). Auch viele andere Grenzüberschreitungen und Innovationen haben oft etwas Verspielt-Experimentelles, wie man es von seriösen, diszipliniert geschulten, professionellen Akteuren im Kulturbetrieb nicht kennt. Die Wagnersche Strategie des Crowdfunding durch die Ausgabe von sog. Patronatsscheinen und die Gründung von Richard-Wagner-Vereinen stellen bspw. einen ersten, revolutionären, aber laienhaft betriebenen Vorstoß in die zivilgesellschaftliche Kunstförderung dar, die wir heute in der Version kommunikationstechnologischer Professionalisierung kennen. Und so naiv-dilettantisch, wie Wagner sich 1848 in die Revolutionswirren stürzt und zum Leidwesen seiner Frau (einer ‚professionellen‘ Schauspielerin) sein bürgerliches Erwerbsleben aufgibt, legt ebenfalls Zeugnis ab von der Unbekümmertheit, Respektlosigkeit und Dreistigkeit eines Dilettanten. So wie sich „das Genie Richard Wagners [...] aus lauter Dilettantismen zusammen[setzt]“ (MANN 1937: 381), könnte sich auch das Können des genialen Kulturmanagers aus lauter dilettantischen Pseudokompetenzen komponieren.

c) Dilettanten verzichten auf die Unterstützung durch und den Anschluss an das Bestehende, weil sie es für unpassend, ungenügend, verbraucht halten und überzeugt sind: ‚Das geht auch anders‘ und ‚das kann ich besser‘. Eine solche Haltung nimmt nicht nur das (von den besserwisserischen Zeitgenossen leicht voraussagbare) Scheitern in Kauf, sondern kann auch mit dem späteren Rückfall in die anfänglich so perhorreszierte Normalität relativ gut leben. Es ist daher ein Leichtes, Dilettanten am Maßstab ihrer eigenen kritischen Ideale zu messen – und für zu leicht zu befinden, so wie das etwa Adornos *Versuch über Wagner* tut. Natürlich springt Wagner zu kurz, denn er

möchte [...] die ästhetische Totalität von sich aus, auf eigene Faust, durch beschwörende Veranstaltung herbeizwingen, trotzig unbekümmert darum, daß ihr die gesellschaftlichen Voraussetzungen mangeln (ADORNO 1974: 94).⁴⁸

Aber deswegen bleibt sein Bestreben doch nicht folgenlos, und Wagner, genauso wenig wie heutige Kulturmanager, muss sich vorwerfen lassen, dass bestimmte revolutionäre ‚Knabenmorgen-Blütenträume‘ nicht

48 Man könnte so weit gehen, das Ideal eines so verstandenen, ungebundenen aber auch unbeholfenen Dilettanten in der (am Ende scheiternden) Bühnenfigur des *Siegfried* angelegt zu sehen, von dem Wotan (= der Profi) sagt: „Not thut ein Held [...] / der fremd dem Gotte / frei seiner Gunst / unbewußt / ohne Geheiß / aus eig'ner Noth / mit der eig'nen Wehr / schüfe die Tat, die ich scheuen muß.“ (s. dazu a. THOMÄ 2006: 87ff.)

gereift sind; das dilettantische Neubeginnen, unter Ablehnung der einfachen vorhandenen Lösungen, hat zumindest Anderes und Neues auf den Weg gebracht.

d) Der dilettantische Neubeginn steht unter dem Druck erhöhten Kontrollbedarfs. Das innovative Unterfangen steht auf so wackligen Füßen, dass jedes Detail entscheidend sein kann. Der Dilettant weiß und sieht das, und muss alles selbst machen oder zumindest überwachen. Ein Profi delegiert, verteilt Verantwortungen, regelt und hierarchisiert und überlässt nichts dem Zufall. Der Dilettant hingegen überlässt nichts anderen. Wagners pedantische Kontrollmanie für jede Einzelheit in der Vorbereitung der von ihm geleiteten Festspiele ist gut belegt, so wie auch die Innenarchitektur des privaten Arbeitsambientes peinlich genau ausgearbeiteten Plänen folgen musste (MILLINGTON 2012: 144). Auch der kreative Prozess verlangt präzise Umweltbedingungen. Wagner ist sein eigener Librettist, Dramaturg, Intendant, Pressesprecher, Regisseur und (zumindest stellenweise) Dirigent. Professionell wäre hier Rollentrennung und Spezialisierung gewesen; bis heute wissen aber Kulturmanager, dass sie sich an vielen Fronten gleichzeitig bewähren müssen und nur als zumindest einen gewissen ‚Minimal-Dilettantismus‘ in Kauf nehmende All-Rounder eine Chance haben.

e) Im Terminus Dilettant schwingt die wegen dessen negativer Konnotation oft übersehene Bedeutung der Freude (= ital. *diletto*), also des Späßes und der Lust an der Sache mit.⁴⁹ Für den wahren Dilettanten sind das allerdings verharmlosende Begrifflichkeiten, sie steigern sich bei ihm oft zu einer jegliche kalkulierende Rationalität übersteigenden Obsession und zu jener existenziellen, selbstaufopfernden, leidenschaftlichen Hingabe, die man Wagner oft zugesprochen hat, und die Adorno in seinem Kapitel zum „Sozialcharakter“ Richard Wagners als Grobheit, Indiskretion und Selbstpreisgabe denunziert. Wagner habe Nietzsche zugestanden, „jener habe ein so feines Benehmen, er werde es gewiß noch weit bringen in der Welt; ihm, Wagner, habe es daran sein Leben lang gemangelt“ (ADORNO 1974: 18). Als unfein wird aber auch das anderswo von Nietzsche notierte Insistieren von Wagner empfunden: „er sage eine Sache so oft, bis man verzweifele, bis man’s glaube“ (zit. n. MANN 1937: 365). Die auch Kulturmanagern wohlbekanntere Bereitschaft zur Selbstausbeutung aus idealistischen Gründen schlägt durch in fehlendes bürgerlich-wohlbesonnenes und diskretes Benehmen. Der lei-

49 Bei Wagner wird der Künstler, dessen „Produzieren [...] ihm an und für sich erfreuende und befriedigende Thätigkeit, nicht Arbeit“ ist, dem von seinem Produkt entfremdeten „Handwerker“ gegenübergestellt (WAGNER 1850: 31; ADORNO 1974: 79).

denschaftliche Liebhaber, der von der Sache besessene Kulturmanager und Wagner (als Dilettant und Kulturmanager): Sie alle verbindet die Rücksichtslosigkeit gegenüber den konventionellen bürgerlichen Gepflogenheit, wenn es darum geht, Kultur ins Werk zu setzen.

5. Wagners Message für das Kulturmanagement: schon angekommen?

Artists have been arts managers for a long time – long before they were called arts managers, long before their training became a field unto itself, and long before academic programs in that field came into existence (BRINDLE/DeVEREAUX 2011: 3).

So beginnt die Einleitung eines 2011 erschienenen *Arts Management Handbook*. Als historische Beispiele werden Shakespeare, Michelangelo, Blake und Chaplin genannt:

these men had in common an interest in overseeing the production and distribution or sale of their art. While they may not have called themselves managers, managers they were (BRINDLE/DeVEREAUX 2011: 3).

Was dieser Beitrag einzig zeigen wollte: dass auch Richard Wagner zu „these men“ gehört. Das belegt im Übrigen auch seine Bewunderung für den hier an erster Stelle genannten Shakespeare, die auch auf den von Brindle und DeVereaux genannten Aspekten beruht, nämlich darauf, dass er eben nicht nur der Künstler im Sinne von Schriftsteller ist, den wir heute im Blick haben, sondern „daß er ein *Schauspieler* und *Theaterunternehmer* war, der sich und seiner Truppe diese Stücke herrichtete und schrieb“ (WAGNER 1996: 23; Herv. i. O.). Auch dem Opernkomponisten Wagner droht das (freilich nur mittelmäßig tragische) Schicksal, heute nur als Schöpfer von mehr oder weniger genial eingeschätzter Musik erinnert zu werden. Aber instruktiver könnte es sein, Wagners Konzepte, Strategien und (Miss-)Erfolge als Kultur- bzw. eben als Kunstmanager zu untersuchen, auch und gerade, wenn man feststellen sollte, dass viele dieser Konzepte heute unter der Hand und ohne jegliches kulturhistorisches Bewusstsein ihrer Wagner-Deszendenz⁵⁰ zum

50 Es gibt guten Grund anzunehmen, dass ein möglicher Wagner-Bezug oft auch bewusst verschwiegen und verleugnet wird aufgrund der Befürchtung einer falschen politischen Kontaminierung. Dieter Thomä (2006) hat das Verdienst, mit der Betrachtung der Wagner-Eisenstein-Konstellation von 1939 zumindest eine der historisch nachweisbaren Unwahrscheinlichkeiten in der verdrängten Wagner-Rezeptionsgeschichte unter die Lupe genommen zu haben.

Allgemeingut des Kulturmanagements geworden sind. Jede multimediale Inszenierung träumt vom Gesamtkunstwerk, jedes Musikfestival will auf irgendeine Weise Bayreuth emulieren, jeder erfolgreich großformatig arbeitende Künstler („Large-scale art fabrication“) (BERG/PASERO 2012) organisiert ein nur für ihn arbeitendes Produktionshaus und -team wie das auf dem Grünen Hügel und fast jeder ‚emerging artist‘ versucht sich in megalomaner Selbstdarstellungsöffentlichkeitsarbeit wie weiland der exilierte Rebell Richard Wagner.⁵¹

Learning from Las Vegas hieß das Manifest, mit dem Robert Venturi 1972 zeigen wollte, wo und wie Architektur wirklich zu ihren Adressaten, zum Publikum kommt. Wie das darstellender Kunst gelingt, können Kulturmanager vielleicht heute noch von Bayreuth lernen.

Literatur

- ADORNO, Theodor W. (1974): *Versuch über Wagner*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- AZZOUNI, Safia/WIRTH, Uwe (Hgg.) (2010): *Dilettantismus als Beruf*. Berlin: Kadmos.
- BENJAMIN, Walter (1977): *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- BERG, Karen van den (2007): Impresario, Künstler, Manager, Dienstleister oder Fuzzi? Rollenmodelle des Kulturmanagers. – In: Markowski, Marc/Wöbken, Hergen (Hgg.), *oeconometa. Wechselspiele zwischen Kunst und Wirtschaft*. Berlin: Kadmos, 131-146.
- BERG, Karen van den/PASERO, Ursula (2012): Large-Scale Art Fabrication and the Currency of Attention. – In: Lind, Maria/Velthuis, Olav (Hgg.), *Contemporary Art And Its Commercial Markets: A Report On Current Conditions and Future Scenarios*. Berlin: Sternberg, 153-181.
- BERRY, Mark (2004): Richard Wagner and the Politics of Music-Drama. – In: *The Historical Journal* 47/3, 663-683.
- BORCHMEYER, Dieter (1982 [2013]): *Das Theater Richard Wagners. Idee – Dichtung – Wirkung*. Stuttgart: Reclam.
- BORCHMEYER, Dieter (2013): *Richard Wagner. Werk – Leben – Zeit*. Stuttgart: Reclam.
- BRINDLE, Meg/DEVEREAUX, Constance (Hgg.), *The Arts Management Handbook. New Directions for Students and Practitioners*. Armonk, NY: M.E. Sharpe.
- GECK, Martin (2012): *Richard Wagner. Biographie*. München: Siedler.
- GIROUD, Françoise (1998): *Cosima Wagner. Mit Macht und mit Liebe. Eine Biographie*. München: dtv.

51 Damit sind die (scheinbar) kleineren Innovationen des Konzertbetriebs, die wir Wagner verdanken, noch gar nicht benannt: die Verdunklung und „Demokratisierung“ des Zuschauerraums, die Versenkung des Orchesters in Opernhäusern, die Werktreue (Wagner verurteilt die vielen selbtherrlichen Veränderungen und Kürzungen, die zeitgenössische Dirigenten vornahmen) usw.

- GLASENAPP, Carl Friedrich (1905): *Das Leben Richard Wagners in 6 Büchern*. Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- GOERTZ, Wolfram (2013): Das saftige Ich. Ständig pleite, immer auf der Flucht und Probleme mit den Frauen: Wagners Leben liest sich wie eine einzige Oper. – In: *Die Zeit* (03.01.2013).
- HAMMERMEISTER, Kai (2007): *Kleine Systematik der Kunstfeindschaft. Zur Geschichte und Theorie der Ästhetik*. Darmstadt: WBG.
- HÄUSLER, Josef (1996): *Spiegel der Neuen Musik. Donaueschingen. Chronik – Tendenzen – Werkbesprechungen*. Kassel u. a.: Bärenreiter.
- HOFFMANN, Ernst Theodor Amadeus (1963): *Poetische Werke in sechs Bänden*, Bd. 1. Berlin: Aufbau.
- KÖHLER, Joachim (2001): *Der Letzte der Titanen. Richard Wagners Leben und Werk*. München: Claassen.
- LANDKAMMER, Joachim (2011): Re-Dilettantisierung der Künste? Ein Utopieentwurf in zwanzig Thesen. – In: Küppers, Reiner (Hg.), *Kultur unter Spannung*. Berlin: Kadmos, 79-88.
- MANN, Thomas (1937): Leiden und Größe Richard Wagners. – In: Ders., *Gesammelte Werke*. Bd. 9. Frankfurt/M.: Fischer, 363-426.
- MATTENKLOTT, Gert (1993): „Zu End ewiges Wissen!“ Richard Wagners Ästhetik der Überbietung im Zeichen der Kommune. – In: *Athenäum* 3, 141-151.
- MILLINGTON, Barry (2012): *Der Magier von Bayreuth. Richard Wagner – sein Werk und seine Welt*. Darmstadt: Primus.
- NIETZSCHE, Friedrich (1988): Unzeitgemäße Betrachtungen. Viertes Stück: Richard Wagner in Bayreuth. – In: Ders., *Kritische Studienausgabe* Bd. 1. Hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. München: dtv, 429-510.
- SPOTTS, Frederic (1994): *Bayreuth. A History of the Wagner Festival*. New Haven, London: Yale UP.
- STAAS, Christian/HAGEDORN, Volker (2013): Ein Revolutionär für alle [Interview mit Peter Konwitschny und Udo Bernbach]. – In: *Die Zeit* (06.04.2013).
- THOMÄ, Dieter (2006): *Totalität und Mitleid. Richard Wagner, Sergej Eisenstein und unsere ethisch-ästhetische Moderne*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- TRÖNDLE, Martin, Hg. (*2011): *Das Konzert. Neue Aufführungskonzepte für eine klassische Form*. Bielefeld: transcript.
- VAZSONYI, Nicholas (2007): Beethoven Instrumentalized: Richard Wagner's Self-Marketing and Media Image. – In: *Music & Letters* 89/2, 195-211.
- VAZSONYI, Nicholas (2010): *Richard Wagner. Self-Promotion and the Making of a Brand*. Cambridge: Cambridge UP
- WAGNER, Richard (1850): *Die Kunst und die Revolution*. Leipzig: Otto Wigand.
- WAGNER, Richard (1868): *Deutsche Kunst und Deutsche Politik*. Leipzig: J. J. Weber.
- WAGNER, Richard (1872a): *Rede zur Grundsteinlegung des Bayreuther Festspielhauses am 22. Mai 1872*. <www.bayreuther-festspiele.de/dokumente/das_buehnenfestspielhaus_zu_bayreuth_112.html>.
- WAGNER, Richard (1872b [1851]): Ein Theater in Zürich. – In: Ders., *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, 5. Band. Leipzig: Fritsch, 25-64.

- WAGNER, Richard (1910): *Der junge Wagner. Dichtungen, Aufsätze, Entwürfe 1832-1849*. Hrsg. von Julius Kapp. Berlin, Leipzig: Schuster & Loeffler.
- WAGNER, Richard (1994): *Oper und Drama*. Hrsg. von Klaus Kropfinger. Stuttgart: Reclam.
- WAGNER, Richard (1996): *Späte Schriften zur Dramaturgie der Oper*. Ausgew. und mit e. Nachw. hrsg. von Egon Voss. Stuttgart: Reclam.
- WIELER, Michael (1996): *Dilettantismus – Wesen und Geschichte. Am Beispiel von Heinrich und Thomas Mann*. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- ŽIŽEK, Slavoy (2005): Foreword: Why is Wagner Worth Saving?. - In: Theodor Adorno [sic], *In Search of Wagner*. Übers. v. R. Livingstone. London, New York: Verso, VIII-XXVII.