



Abb. 1: Aktuelle Aufnahme des Festspielhauses.

Musik – Theater – Helden – Kult

Das Festspielhaus in Bayreuth

Thomas Seedorf

Es ist ein sich alljährlich wiederholendes Ritual: Am 25. Juli werden die Bayreuther Festspiele offiziell eröffnet und die Nachrichtensendungen der öffentlich-rechtlichen Fernsehanstalten berichten über diese Zeremonie. Die meist kurzen Beiträge befassen sich allerdings in der Regel nur am Rande mit künstlerischen Themen wie Regiekonzepten oder Besetzungsfragen; gezeigt werden vor allem die zahlreichen Prominenten, die vor dem Festspielhaus in Bayreuth defilieren, darunter stets auch führende Politiker bis hinauf zum bayerischen Ministerpräsidenten und der Bundeskanzlerin. Die Bayreuther Festspiele sind ein beliebtes Forum für medienwirksame Auftritte.

Schon 1876, im ersten Jahr ihres Bestehens, waren die Festspiele mehr als ein Kunstereignis. „Fragen Sie doch nicht, wer hier ist, fragen Sie: wer ist nicht hier?“, soll ein Besucher der ersten Festspiele ausgerufen haben.¹ Besucher aus ganz Europa waren zusammengekommen, Korrespondenten von Blättern beinahe jeder Couleur berichteten von dem außergewöhnlichen Spektakel, das auch Prominenz aus der Politik anzog, an vorderer Stelle den deutschen Kaiser Wilhelm I. Es kam zu einer viel beachteten Begegnung zwischen dem Kaiser und dem Komponisten, die sogar zu einem Motiv der weitverbreiteten Liebigbilder wurde.² Auf einem dieser Bilder ist Wilhelm I. vor dem Bayreuther Festspielhaus zu sehen, wie er auf Wagner zugeht und dem Initiator und *spiritus rector* der Festspiele anerkennend die Hand schüttelt (Abb. 2). Diese Begegnung hat zwar tatsächlich stattgefunden, dennoch nahm es der unbekannte Illustrator mit der historischen Wahrheit nicht genau. Im Hintergrund des Bildes ist rechts der sogenannte Königsbau zu erkennen, eine Erweiterung des ursprünglichen Gebäudes, die aus Rücksicht auf den scheuen bayerischen König Ludwig II. erst 1882 errichtet wurde, sechs Jahre nach der Begegnung zwischen Wilhelm I. und dem Künstler. Das Liebigbild entstand also mit einem zeitlichen Abstand zum dargestellten Treffen, als die Begegnung zwischen Wagner und dem Kaiser bereits den Rang eines historischen Ereignisses hatte.

¹ Mitgeteilt von Wilhelm Marr in seinem „Bayreuther Festtagebuch“ für die weit verbreitete Zeitschrift „Die Gartenlaube“, zitiert nach Susanna Großmann-Vendrey: Bayreuth in der deutschen Presse. Beiträge zur Rezeptionsgeschichte Richard Wagners und seiner Festspiele, Dokumentenband 1, Die Grundsteinlegung und die ersten Festspiele (1872–1876) (Arbeitsgemeinschaft „100 Jahre Bayreuther Festspiele“, 10), Regensburg 1977, S. 51.

² Bei den Liebigbildern handelt es sich um Sammelbilder, die den Packungen von „Liebig's Fleisch-Extract“ beigegeben wurden, vgl. Bernd Jussen (Hrsg.): Liebig's Sammelbilder. Vollständige Ausgabe der Serien 1 bis 1138 (Atlas historischen Bildwissens; 1), Berlin 2002.



Abb. 2: Begegnung von Richard Wagner mit Kaiser Wilhelm I.: Liebig's Fleisch-Extract Bildserie 883 „Richard Wagner“, 1913.

Einige Fotografien und anderen Bildquellen zeigen das Festspielhaus aber in seinem ursprünglichen Zustand von 1876 (Abb. 3).³ Für ein Theater des 19. Jahrhunderts ist vieles ungewöhnlich an diesem Bauwerk. Schon sein Standort ist eine Besonderheit: Während Theater ihren Platz üblicherweise im Stadtzentrum haben, wurde das Bayreuther Festspielhaus auf einem Hügel errichtet, der damals noch außerhalb des Stadtgebiets lag. Und anders als die meisten Theater dieser Zeit präsentiert sich das Festspielhaus äußerlich nicht als eine Art Tempel der Kunst, sondern betont mit seinen Anspielungen auf die epochentypische Fabrikarchitektur vielmehr seine Funktionalität. Für den französischen Schriftsteller Romain Rolland sah das Theater „einem Industriepalast ähnlicher als einer Kunststätte“, Igor Stravinsky fühlte sich gar an ein Krematorium erinnert.⁴ In seiner funktionalen Nüchternheit stellt das Bayreuther Festspielhaus geradezu den Gegenentwurf zu einem anderen berühmten Opernhaus dar, das zur selben Zeit gebaut und fertiggestellt wurde: zur Pariser Opéra des Architekten Charles Garnier. In seiner verschwenderischen Pracht, mit seinem riesigen Treppenhaus und den höchst komfortabel ausgestatteten Logen ist der ‚Palais Garnier‘ die superlativische Ausführung eines im 19. Jahrhundert weit verbreiteten Theatermodells. Die Pariser Opéra ist ein Ort,

³ Zum Festspielhaus und seiner Geschichte siehe Heinrich Habel: Festspielhaus und Wahnfried. Geplante und ausgeführte Bauten Richard Wagners (Arbeitsgemeinschaft „100 Jahre Bayreuther Festspiele“; 4), München 1985; Markus Kiesel (Hrsg.): Das Richard Wagner Festspielhaus Bayreuth, Düsseldorf 2007.

⁴ Zitiert nach Herbert Barth (Hrsg.): Der Festspielhügel. Richard Wagners Werk in Bayreuth. 1876–1976, München 1976, S. 77, S. 116.

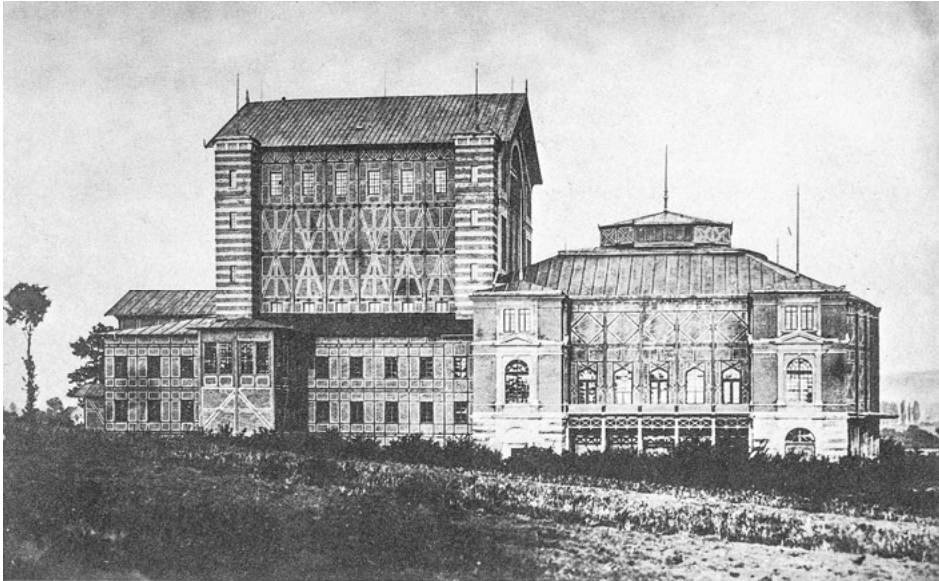


Abb. 3: Ansicht des Festspielhauses aus dem Jahr 1876.

welcher der Darbietung von Kunst ebenso dient wie der gesellschaftlichen Repräsentation. Das opulente Bauwerk zeigt den Reichtum einer Gesellschaft, die sich teure Kunst leisten kann und diese zugleich zu einer exklusiven Ware macht. Das Theater, das Wagner seit seiner Zeit in Dresden imaginierte, sollte hingegen allein der Kunst dienen und für alle zugänglich sein.⁵

Der Plan für das Bayreuther Festspielhaus entsprang Wagners Wunsch, ein eigenes Theater für die Aufführung eines großen und ungewöhnlichen Werks, der Tetralogie „Der Ring des Nibelungen“, zu erbauen. Am Anfang stand zunächst ein einzelnes Stück: „Siegfrieds Tod“, eine „große Heldenoper in drei Akten“. Als Wagner 1848 mit der Konzeption dieses Werks begann, war er noch Kapellmeister am Dresdner Hoftheater, an dem drei seiner Opern – „Rienzi“, „Der fliegende Holländer“ und „Tannhäuser“ – ihre Uraufführung erlebt hatten und die erste Aufführung des „Lohengrin“ unmittelbar bevorstand.⁶ Aufgrund seiner aktiven Beteiligung am Dresdner Maiaufstand 1849 musste Wagner aus Dresden fliehen. Eine Aufführung des „Lohengrin“ in Dresden kam nicht mehr in Betracht, an eine Aufführung der erst gedanklich skizzierten Oper „Siegfrieds Tod“ an der alten Wirkungsstätte war erst recht nicht zu denken. In Zürich, wo Wagner ein Exil gefunden hatte, entstanden die ersten Ideen zu einem eigenen Festspielhaus, die der Komponist seinem Freund Theodor Uhlig mitteilte:

⁵ Vgl. Wagners „Entwurf zur Organisation eines deutschen Nationaltheaters für das Königreich Sachsen (1849)“, in: Richard Wagner: Sämtliche Schriften und Dichtungen (Volksausgabe), Bd. 2, Leipzig o. J. [1912], S. 233–273.

⁶ Carolin Bahr / Thomas Seedorf: Wagners Konzeption des *Lohengrin* und das Dresdner Sängersenemble, in: *wagnerspectrum* 10, Heft 1, 2014, S. 145–161.

„hier, wo ich nun gerade bin und wo manches gar nicht so übel ist, würde ich auf einer schönen wiese bei der stadt von Bret und balken ein rohes Theater nach meinem plane herstellen und lediglich bloß mit der ausstattung an decorationen und maschinerie versehen lassen, die zu den aufführungen des Siegfried nöthig sind. Dann würde ich mir die geeignetsten sänger, die irgend vorhanden wären, auswählen und auf 6 wochen nach Zürich einladen: den chor würde ich mir größten theils hier aus freiwilligen zu bilden suchen [...]. So würde ich mir auch mein Orchester zusammen laden. [...] Ist alles in gehöriger Ordnung, so lasse ich dann unter diesen umständen drei Aufführungen des Siegfried in einer woche stattfinden: nach der dritten wird das theater eingerissen und meine partitur verbrannt.“⁷

Viele Ideen, die Wagner später in Bayreuth realisierte, sind hier bereits angelegt: die dezentrale Lage des Theaters, die Einfachheit und Zweckmäßigkeit seiner architektonischen Konstruktion, die beschränkte zeitliche Dauer der Festspiele sowie die Mitwirkung von Künstlern, die eigens für dieses Projekt engagiert werden. Vom Abriss des Theaters und dem Verbrennen der Partitur war später allerdings nicht mehr die Rede – 1850 passten sie noch zum revolutionären Pathos, das für viele der Kunstschriften Wagners dieser Zeit typisch ist.

Der Weg von der Idee eines eigenen Theaters bis zu deren Verwirklichung war aber ein langer, nicht zuletzt deshalb, weil sich das Werk, für das dieses Theater gebaut werden sollte, weiterentwickelte.⁸ Zunächst ergänzte Wagner „Siegfrieds Tod“, die Geschichte vom Untergang des sagenhaften Drachentöters, um ein die Vorgeschichte erzählendes Stück, „Der junge Siegfried“. Dann beschloss Wagner, dieses Doppeldrama zu einer Tetralogie auszubauen, in der er, basierend auf einer Vielzahl mythologischer Quellen, einen neuen Mythos schuf, eine hochkomplexe Saga über Macht und Schuld, die bereits von einigen hellsichtigen Zeitgenossen als gesellschaftskritische Parabel gedeutet wurde.

Das Textbuch des Riesenwerks erschien 1853 unter dem endgültigen Titel „Der Ring des Nibelungen. Ein Bühnenfestspiel für drei Tage und einen Vorabend“ als Privatdruck. Erst nach Erscheinen der Dichtung begann Wagner mit der Komposition. Die Partituren der ersten beiden Teile – „Das Rheingold“ und „Die Walküre“ – entstanden innerhalb von nur zwei Jahren, die Komposition des dritten Teils, den Wagner in „Siegfried“ umbenannte, war erst bis zum zweiten Akt gelangt, als der Komponist sich zunächst anderen Projekten wie „Tristan und Isolde“ und „Die Meistersinger von Nürnberg“ zuwandte. Nach einer langjährigen Unterbrechung nahm er die Arbeit an „Siegfried“ wieder auf, dann folgten Entwurf und Ausarbeitung des letzten Teils, der in der Zwischenzeit den neuen Titel „Götterdämmerung“ erhalten hatte. Als Wagner die Partitur dieses letzten Teils

⁷ Brief an Theodor Uhlig vom 20. September 1850, in: Gertrud Strobel / Werner Wolf (Hrsg.): Richard Wagner. Sämtliche Briefe, Bd. 3, Briefe der Jahre 1849–1851, Leipzig 1983, S. 425–426.

⁸ Zur Entstehungsgeschichte des „Ring des Nibelungen“ siehe Egon Voss: Der Ring des Nibelungen. Ein Bühnenweihfestspiel für drei Tage und einen Vorabend WWV 86, in: Laurenz Lüttken (Hrsg.): Wagner-Handbuch, Kassel [u.a.] 2012, S. 332–355, besonders S. 333–334.

der Tetralogie im November 1873 endlich abschloss, waren die Bauarbeiten am Festspielhaus bereits in vollem Gange.

Lange vor Abschluss der Komposition machte Wagner die Öffentlichkeit wiederholt auf sein Werk aufmerksam. Eine überarbeitete Fassung der „Ring“-Dichtung erschien 1863 in einer Ausgabe, die sich, anders als der Privatdruck zehn Jahre zuvor, ausdrücklich an eine breite Leserschaft wandte. Im Geleitwort zu dieser Ausgabe entwickelt Wagner die Ideen für das Theater, das er sich für die Aufführung der Tetralogie vorstellte, weiter.

„Es kam [...] vor allem mir darauf an, eine solche Aufführung, als frei von den Einwirkungen des Repertoireganges unserer stehenden Theater mir zu denken. Demnach hatte ich eine der minder großen Städte Deutschlands, günstig gelegen, und zur Aufnahme außerordentlicher Gäste geeignet, anzunehmen, namentlich eine solche, in welcher mit einem größeren stehenden Theater nicht zu kollidieren, somit auch einem großstädtischen eigentlichen Theaterpublikum und seinen Gewohnheiten nicht gegenüberzutreten wäre. Hier sollte nun ein provisorisches Theater, so einfach wie möglich, vielleicht bloß aus Holz, und nur auf künstlerische Zweckmäßigkeit des Inneren berechnet, aufgerichtet werden; einen Plan hierzu, mit amphitheatralischer Einrichtung für das Publikum, und dem großen Vorteile der Unsichtbarmachung des Orchesters, hatte ich mit einem erfahrenen, geistvollen Architekten in Besprechungen gezogen.“⁹

Hier sind alle wesentlichen Elemente genannt, die für das später in Bayreuth errichtete Festspielhaus charakteristisch sind. Neben der Lage außerhalb etablierter Kulturzentren und der funktionalen Einfachheit der Architektur, die schon in dem zitierten Brief an Uhlig eine prominente Rolle spielen, sind es zwei Besonderheiten des Theaterinneren, die das geplante und später auch das realisierte Festspielhaus von anderen Theatern der Zeit maßgeblich unterscheiden: Zu ihnen zählt der Verzicht auf Seitenlogen und die in einem Halbrund angeordneten, ansteigenden Sitzreihen, die den Zuschauern von jedem Platz aus den Blick auf das Bühnentotal ermöglichen.¹⁰ Anders als in üblichen Theatern, in denen die Logen gleichsam als Schaufenster der Gesellschaft dienten und außerdem nicht selten Einblicke in Teile des bühnentechnischen Apparats boten, sollten die Zuschauer in Wagners Theater durch nichts von der theatralischen Illusion abgelenkt werden, auch nicht durch den Blick auf das Orchester, das in einem Graben vor der Bühne sitzt. Die „Unsichtbarmachung des Orchesters“ diente anfangs vor allem der Verstärkung der Illusion. Wagner bezeichnete den verdeckten Orchestergraben als einen „mystischen Abgrund“, weil er die Realität von der Idealität

⁹ Richard Wagner: Vorwort zur Herausgabe der Dichtung des Bühnenfestspiels „Der Ring des Nibelungen“, in: Richard Wagner: Sämtliche Schriften und Dichtungen (Volksausgabe), Bd. 6, Leipzig o. J. [1912], S. 272–281, hier S. 273.

¹⁰ Wagners Hinweis auf eine „amphitheatralische Einrichtung“ (Wagner: Vorwort (Anm. 9), S. 273) des Zuschauerraums ist irreführend. Gemeint ist nicht jener Typus des um eine Arena gebauten Rundtheaters der Antike, der mit dem Begriff ‚Amphitheater‘ eigentlich bezeichnet wird, sondern eine Anordnung der Sitzreihen nach dem Modell antiker Theater, in denen Dramen aufgeführt wurden.

zu trennen habe“.¹¹ Der akustische Effekt des von einem Deckel den Zuschauerblicken entzogenen Orchesterraums, jene für das Bayreuther Festspielhaus typische und vielgerühmte Mischung von Orchester- und Stimmklang, stellt nur ein zufälliges Nebenprodukt dar.

Der „erfahrene, geistvolle Architekt“, auf den Wagner sich im Geleitwort zur „Ring“-Dichtung beruft, war Gottfried Semper, ein alter Bekannter aus Dresdner Tagen, der wie Wagner wegen seiner Mitwirkung am Maiaufstand fliehen musste. Im Auftrag Ludwigs II. entwarf Semper ein Festspielhaus, dessen Monumentalität aber ebenso wie seine Lage mitten in München Wagners Ideen grundsätzlich entgegenlief.¹² Erst 1870 stieß Wagner bei der Lektüre eines Konversationslexikons auf Bayreuth als jenen Ort, der für sein Projekt in Betracht kam. Nach einem Besuch in der fränkischen Kleinstadt war der Entschluss gefasst, dort das ersehnte Theater zu errichten. Am 22. Mai 1872, Wagners 59. Geburtstag, fand die Grundsteinlegung statt, obwohl es noch keinen Bauplan, geschweige denn eine Baugenehmigung gab, auch die Finanzierung war nicht geklärt. In dem Architekten Otto Brückwald fand Wagner einen Partner, der bereit und fähig war, seine Vision von einem neuartigen Theater Wirklichkeit werden zu lassen. Der Bau schritt zügig voran, Ende 1874 war er im Wesentlichen abgeschlossen, bis zum Beginn der ersten Festspiele im Sommer 1876 wurde aber noch an vielen Ecken und Enden weitergearbeitet, Licht und Bühnentechnik funktionierten sogar erst bei der „Rheingold“-Aufführung am 13. August 1876, der Eröffnungspremiere der ersten Festspiele.

Die vielen Besonderheiten des Bayreuther Festspielhauses wurden vom Publikum teils als Herausforderung, teils als Ärgernis empfunden. Emil von Albedyll, der Chef des preußischen Militärkabinetts, berichtete seiner Frau, wie sehr ihn die komplette Verdunklung des Zuschauerraums und der Verzicht auf Seitenlogen befremdete:

„Es macht [...] einen sehr eigentümlichen Eindruck, daß man gar nichts von der Musik sieht und daß der ganze Zuschauerraum dunkel ist. Auch ist komisch, daß alles Publikum mit dem Gesicht nach der Bühne und niemand nach den Seiten zu sitzt.“¹³

Genau diese Effekte hatte Wagner aber angestrebt – man sollte die Musik nicht sehen, das heißt dem Orchester nicht bei der Erschaffung von Klängen zuschauen. Und schon gar nicht sollte man seinen Blick von der Bühne weg ins Publikum schweifen lassen. Das Bayreuther Festspielhaus zwingt die Zuschauer geradezu, sich ganz auf das Bühnengeschehen zu konzentrieren.

¹¹ Richard Wagner: Das Bühnenfestspielhaus zu Bayreuth. Nebst einem Berichte über die Grundsteinlegung desselben, in: Richard Wagner: Sämtliche Schriften und Dichtungen (Volksausgabe), Bd. 9, Leipzig o. J. [1912], S. 323–344, hier S. 337.

¹² Vgl. Habel: Festspielhaus (Anm. 3).

¹³ Julie von Albedyll-Alten: Aus Hannover und Preußen. Lebenserinnerungen aus einem halben Jahrhundert, Potsdam 1914, S. 291, zitiert nach Sven Oliver Müller: Wagner und die Deutschen. Eine Geschichte von Hass und Hingabe, München 2013, S. 42.

Die baulichen Besonderheiten, zu denen im Übrigen auch wenig komfortable Holzsitze gehörten, blieben nicht die einzige Herausforderung an das Publikum der ersten Festspiele. Peter Tschaikowsky berichtet von handfesten Versorgungsproblemen, mit denen Besucher sich auseinandersetzen mussten:

„Neben dem Wagnertheater sind große Zeltrestaurants aufgeschlagen, die auf großen Plakaten für zwei Uhr ein gutes Diner versprechen, aber es gehört wahrer Heroismus dazu, sich durch das Gewühl der Hungrigen hindurchzuarbeiten. Während der ganzen ersten Serie der Vorstellungen der Tetralogie bildete das Essen das allgemeine Gesprächsthema und schwächte ganz bedeutend das Interesse für die Kunst ab. Man hörte mehr von Beefsteaks, Schnitzeln und Bratkartoffeln als von Wagners Leitmotiven.“¹⁴

Diese Art von ‚Heroismus‘ ist aber nur ein Nebenaspekt. Im Mittelpunkt der über die Presseberichte nach außen dringenden Auseinandersetzung mit den Festspielen stand die Aufführung der vier „Ring“-Dramen. Besonders enthusiastisch aufgenommen wurde der dritte Teil: „Siegfried“. Der Siegfried des „Nibelungenlieds“ war eine zentrale Identifikationsfigur des jungen Reiches. Allerdings wurde „der Siegfried der Tetralogie im Gegensatz zur Rezeption des *Nibelungen*-Siegfried nicht ausschließlich ‚heroisch‘ und ‚lichtvoll‘ gesehen, sondern dezidiert als ambivalente Figur.“¹⁵ Nach Udo Bernbach war es die „Mischung zwischen übergroßem Heldentum und hilflos machender Naivität“, die Siegfried „in der Bayreuther Perspektive als typisch germanischen Helden zur Projektionsfläche nationalen Selbstverständnisses werden lassen konnte.“¹⁶ Nach Einschätzung des Korrespondenten der Leipziger Zeitschrift „Im neuen Reich“, Franz Gehring, habe „jeder deutsche Zuhörer ein Stück seines eigensten inneren Lebens darin idealisiert wieder gefunden und lebhaft gefühlt, daß unsere vielgerühmte deutsche Gemüthstiefe auch heute noch kein leerer Wahn ist.“¹⁷

Mehr noch als die Tetralogie, mit deren synkretistischem Mythengebilde sich nur ein Teil des Publikums ohne Einschränkung zu identifizieren bereit war, stand deren Schöpfer im Zentrum aller Diskussionen. Allein der eingangs schon erwähnte Umstand, dass der deutsche Kaiser die Festspiele besuchte und dem Ereignis dadurch auch politisches Gewicht verlieh, ließ ein helles Licht auf Wagner fallen. In diesem Sinne interpretierte auch der Komponist selbst die Anwesenheit des Monarchen:

¹⁴ Zitiert nach Barth: Der Festspielhügel (Anm. 4), S. 39.

¹⁵ Udo Bernbach: Richard Wagner in Deutschland. Rezeption – Verfälschungen, Stuttgart/Weimar 2011, S. 343.

¹⁶ Ebd.

¹⁷ Franz Gehring: Das Festspiel in Bayreuth. IV., in: Im neuen Reich. Wochenschrift für das Leben des deutschen Volkes in Staat, Wissenschaft und Kunst 6 (1876), zitiert nach Großmann-Vendrey: Bayreuth in der deutschen Presse (Anm. 1), S. 123.

„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.“¹⁸

Wagner kolportierte zudem einen Ausspruch des Kaisers, der sich propagandistisch nutzen ließ: „Ich habe nicht geglaubt, daß Sie es zustande bringen würden“, – sagte mir der Kaiser.“¹⁹ Selbst die Gegner Wagners zollten ihm Respekt dafür, dass er es „zustande“ gebracht hat, ein Projekt zu verwirklichen, das ohne Vorbild war und bis heute keinen Nachfolger gefunden hat. Wie der Musikschriftsteller Louis Ehlert in seinem Bericht über die ersten Festspiele für die „Deutsche Rundschau“ deutlich macht, galt das Bayreuther Festspielhaus von Anfang an nicht nur als Schaustätte für ein monumentales Heldendrama, sondern auch, vielleicht sogar vor allem, als Tat eines Ausnahmekünstlers: Möglich gemacht habe das Ereignis Bayreuth

„der Wille und die Energie eines genial ausgestatteten, in allen Bezügen ungewöhnlichen Menschen. Wie viel Gunst dem Unternehmen auch durch die Hilfe eines Königs und vieler einflußreicher Parteigenossen zu Theil geworden ist, ohne den beispiellosen Glauben an seinen Stern hätte Wagner den großen Gedanken seines Lebens niemals in solcher Form zum Ausdruck gebracht.“²⁰

Die Identifizierung des Theaters mit seinem geistigen Vater zeigt sich auch darin, dass in der zeitgenössischen Berichterstattung fast immer nur vom „Richard-Wagner-Theater“ die Rede ist. Fünf Jahre nach der Reichsgründung wurden die Festspiele und mit ihnen das Festspielhaus „zum Symbol der heroischen Aktivität der Epoche, zum Ausdruck einer der Charakterzüge, die das geistige Leben der Gründerzeit am stärksten geprägt haben.“²¹

Die Lage des Festspielhauses auf einem Hügel außerhalb des Stadtgebiets war zunächst nicht geplant. Wagner wollte das Theater ursprünglich im Bayreuther Hofgarten errichten lassen, doch waren an diesem Standort Probleme mit dem Grundwasser zu erwarten. Man entschied daher, das Bauprojekt auf ein sichereres Gelände zu verlagern, nicht ahnend, dass man damit einen wichtigen Beitrag zur künftigen Heroisierung des Festspielhauses leistete.

Als das Festspielhaus erbaut wurde, war der Blick auf das Bauwerk noch weitgehend frei; erst im Laufe der Jahre wuchsen Bäume, so dass schließlich nur noch ein Teil des Theaters aus der Ferne zu erkennen war und bis heute zu erkennen ist. Im Jahr der ersten Festspiele entstand ein Aquarell, auf dem das Festspielhaus wie ein weit in die Landschaft hinein strahlendes Monument inszeniert ist (Abb. 4), als handle es sich nicht um ein Opernhaus, sondern um eines der im

¹⁸ Richard Wagner: Ein Rückblick auf die Bühnenfestspiele des Jahres 1876, in: Richard Wagner: Sämtliche Schriften und Dichtungen (Volksausgabe), Bd. 10, Leipzig o. J. [1912], S. 103–117, hier S. 105.

¹⁹ Ebd., S. 109.

²⁰ Louis Ehlert: Das Bühnenfestspiel in Bayreuth, in: Deutsche Rundschau, Bd. 9 (Oktober – Dezember 1876), zitiert nach Großmann-Vendrey: Bayreuth in der deutschen Presse (Anm. 1), S. 181.

²¹ Großmann-Vendrey: Bayreuth in der deutschen Presse (Anm. 1), S. 43.



Abb. 4: Bayreuther Festspielhaus von der Hohen Warte aus betrachtet: Aquarell von Susanne Schinkel (?), 1876, Bayreuth, Richard Wagner Museum.

19. Jahrhundert so beliebten Nationaldenkmäler wie die Walhalla bei Regensburg oder die Befreiungshalle bei Kelheim.²²

Bereits im Umfeld der Grundsteinlegung wurde das Bayreuther Festspielhaus als „National-Theater“ bezeichnet. Wagner hatte einer solchen Deutung verschiedentlich Vorschub geleistet, etwa indem er im Partiturdruk der „Ring“-Tetralogie mitteilte, das Werk sei „im Vertrauen auf den deutschen Geist entworfen“²³ worden. Den Ausdruck ‚National-Theater‘ für das Bayreuther Festspielhaus lehnte er allerdings ab: „Wo wäre die ‚Nation‘, welche dieses Theater errichtete?“, fragte er – ausgerechnet – mit Blick auf die französische Nationalversammlung, welche die Förderung der großen Theater in Paris zur Aufgabe des Staates erklärt habe. Auf eine vergleichbare Unterstützung für sein Projekt habe er indessen vergebens gehofft.²⁴ Wagners Skepsis ungeachtet wurde das Bayreuther Festspielhaus von den Anhängern des Komponisten als Monument rezipiert, als Denkmal, das sich ein heroisches Genie für sich selbst und die Nation errichtet hat.

Dass so viel Heroismus, ganz gleich, ob er vom Komponisten selbst inszeniert oder von anderen in die Welt gesetzt wurde, Gegenreaktionen hervorrief, ist

²² S. Dietrich Erben: „... wo ich gerade bin, nach meinem plane aus bretern ein theater errichten zu lassen“. Architekturtheoretische Annäherungen an Wagners Idee des Festspielhauses, in: wagnerspectrum 10, Heft 2, 2014, S. 33–61, vor allem S. 39–41.

²³ Vgl. die Titelseite des 1873 in Mainz bei B. Schott's Söhne erschienenen Erstdrucks der Partitur von „Das Rheingold“: „Der Ring des Nibelungen / Ein Bühnenfestspiel für drei Tage und einen Vorabend / Im Vertrauen auf den deutschen Geist entworfen / und zum Ruhme seines erhabenen Wohltäters / des Königs / Ludwig II / von Bayern / vollendet von / Richard Wagner“.

²⁴ Wagner: Bühnenfestspielhaus (Anm. 11), S. 328.

kaum verwunderlich. Medien der Deheroisierung waren vor allem satirische Texte und Karikaturen. Das Wiener Satireblatt „Die Bombe“ brachte in seiner Ausgabe vom 3. September 1876 eine Zeichnung mit der Legende „Apotheose. Der Meister schreitet vom Festspielhaus nach Walhall hinüber, wo er ungestraft ‚Gott-Vater‘ spielen darf.“²⁵ Zu sehen ist eine Art Regenbogen – eine Anspielung auf die Schluss-Szene des „Rheingold“ –, welcher das Festspielhaus mit einem anderen Gebäude verbindet. Bei diesem handelt es sich allerdings nicht um „Walhall“, wie die Bildunterschrift behauptet, sondern um eine „Irrenanstalt“, wie eine Inschrift im Bild verdeutlicht – Wagners Selbstvergottung als Tat eines Wahnsinnigen. In eine ähnliche Richtung weist eine Karikatur im „Ulk“, einem Berliner „Wochenblatt für Humor und Satire“, die „Wagner’s Gottwerdung in Bayreuth“ zeigt (Abb. 5). Wagner sitzt als Göttervater Wotan auf einem Thron, vor ihm zwei Walküren, die allerdings keine Helden herbeibringen, sondern zwei jämmerlich zugrunde gegangene Wagnerianer, zu erkennen an ihrer modernen bürgerlichen Kleidung und dem Papier, das einer der beiden in seiner linken Hand hält: einem Patronatsschein, der seinen Besitzer als Mitglied eines Fördervereins für den Bau des Festspielhauses ausweist.

Während die Karikaturen sich über die Sakralisierungstendenzen in Bayreuth lustig machten, trieb Wagner diese mit seinem letzten Werk „Parsifal“ selbst voran. „Parsifal“ ist ein „Bühnenweihfestspiel“ von quasi-religiösem Gehalt, das nach Wagners Willen nur in Bayreuth aufgeführt werden sollte. Er unterstrich damit den Status von Bayreuth als pseudo-sakralem Ort, der sowohl eine Schaustätte des Heroischen, ein Theater für „Heldenopern“, wie ein Monument der Heroisierung seiner Person darstellt. Wagners Witwe Cosima radikalisierte diese Tendenz.²⁶ In der Zeit, in der sie die Herrin von Bayreuth war, etablierte sich in den nationalistisch-rassistischen Wagner-Exegesen von Houston Stewart Chamberlain und Hans von Wolzogen eine „Bayreuther Theologie“,²⁷ die es den Nationalsozialisten leicht machte, Wagners Werk und Bayreuth als kultischen Ort propagandistisch zu vereinnahmen.

Adolf Hitler stand in engem Kontakt mit der Familie Wagner, insbesondere zu Winifried Wagner, die nach dem Tod ihres Mannes Siegfried im Jahr 1930 die Leitung der Festspiele übernommen hatte.²⁸ Gegen den Widerstand anderer Familienmitglieder war sie bereit, die seit der Gründung privat geführten Festspiele den Nationalsozialisten zu übergeben. Auf dem Hintergrund dieser Pläne entwarf der Architekt Emil Rudolf Mewes 1940 einen radikalen Um- und Neubau des Festspielhauses, von dessen ursprünglicher Bausubstanz nur der Zuschauer-

²⁵ Reproduziert in Hartmut Zelinsky: Richard Wagner. Ein deutsches Thema. Eine Dokumentation zur Wirkungsgeschichte Richard Wagners 1876–1976, Berlin/Wien ³1983, S. 90.

²⁶ Vgl. Oliver Hilmes: Herrin des Hügels. Das Leben der Cosima Wagner, München 2007.

²⁷ Udo Bernbach: Bayreuther Theologie. Arisches Christentum und deutscher Protestantismus bei Houston Stewart Chamberlain und Hans von Wolzogen, in: Bernbach: Richard Wagner in Deutschland (Anm. 15), S. 231–294.

²⁸ S. Brigitte Hamann: Winifried Wagner oder Hitlers Bayreuth, München 2002.



Abb. 5: Wagner's Gottwerdung in Bayreuth: Karikatur, in: Ulk. Illustriertes Wochenblatt für Humor und Satire, Berlin 1876.

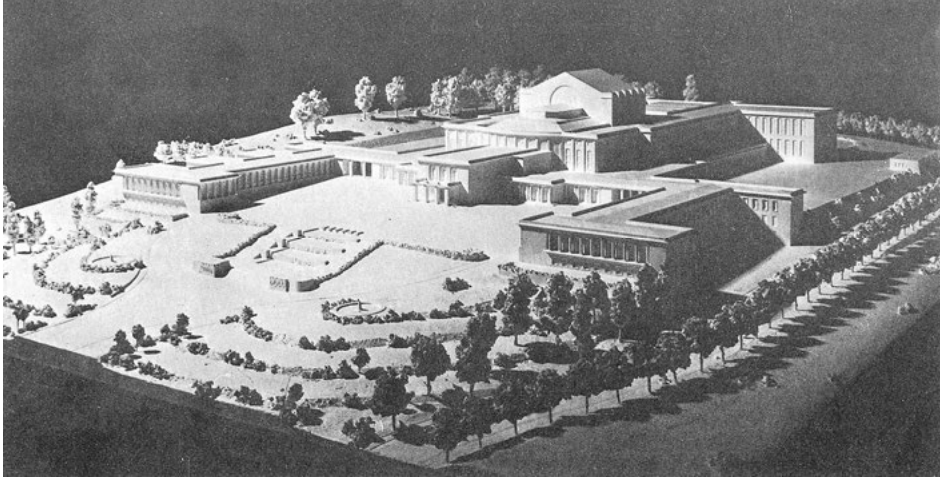


Abb. 6: Modell für einen Umbau des Festspielhauses aus dem Jahr 1940.

raum und die Ecktürme des Bühnenhauses übrig geblieben wären. Wie ein erhaltenes Modell zeigt (Abb. 6), plante Mewes die Neuanlage in jenem modern-klassizistischen Monumentalstil, wie er für viele nationalsozialistische Bauten typisch ist.²⁹ Die Realisierung des Plans hätte Bayreuth auch architektonisch dem Propagandaapparat der Nazis einverleibt. Der Krieg verhinderte, dass es so weit kam.

Anders als Wagners Wohnhaus, die Villa Wahnfried, die im April 1945 bei einem Bombenangriff teilweise zerstört wurde, blieb das Festspielhaus im Krieg weitgehend verschont. Die ersten Festspiele nach dem Krieg fanden 1951 statt, seither werden sie alljährlich veranstaltet. Trotz einiger Veränderungen - Erneuerung des Fachwerks des Hauptgebäudes, Einbau einer Lüftungsanlage, neue Bestuhlung im Zuschauerraum - entspricht das Bayreuther Festspielhaus noch heute im Wesentlichen jenem Theater, das Wagner erbauen ließ. Nach wie vor ist es ein reines Richard-Wagner-Theater, ein Opernhaus, in dem ausschließlich Werke Wagners zur Aufführung gelangen. Selbst in einer oft als postheroisch apostrophierten Zeit, in der auch in Bayreuth Inszenierungen zu sehen sind, die tradierte Heldenbilder dekonstruieren, hat das Festspielhaus seinen Charakter bewahrt - es ist immer noch Monument eines Ausnahmekünstlers.

Abbildungsnachweise

Abb. 1: akg-images.

Abb. 2: Historisches Museum, Bayreuth.

²⁹ Vgl. Habel: Festspielhaus (Anm. 3), S. 387.

-
- Abb. 3: Heinrich Habel: Festspielhaus und Wahnfried. Geplante und ausgeführte Bauten Richard Wagners (Arbeitsgemeinschaft „100 Jahre Bayreuther Festspiele“; 4), München 1985, S. 464.
- Abb. 4: Richard Wagner Museum, Bayreuth.
- Abb. 5: akg-images.de.
- Abb. 6: Heinrich Habel: Festspielhaus und Wahnfried. Geplante und ausgeführte Bauten Richard Wagners (Arbeitsgemeinschaft „100 Jahre Bayreuther Festspiele“; 4), München 1985, S. 468.