

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Katedra divadelní vědy

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

Denisa Valterová

**Wagnerův Bayreuth jako německý
nacionálněsocialistický projekt?**

*Rekapitulace debaty – úvod k jednomu
nejen hudebně-dramatickému problému*

Wagner's Bayreuth as a German
National Socialist project?

*Recapitulation of a discussion – Introduction into
a problem concerning more than music drama*

Praha 2015

Vedoucí práce: prof. PhDr. Vladimír Just, CSc.

Poděkování

Chtěla bych poděkovat svému vedoucímu bakalářské práce, prof. PhDr. Vladimíru Justovi, CSc., za odborné vedení, pomoc a konzultace při zpracování této bakalářské práce.

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze, dne 3. května 2015

.....

podpis

Abstrakt

Bakalářská práce s názvem *Wagnerův Bayreuth jako německý nacionálněsocialistický projekt?* zkoumá příčiny a historický kontext vazeb mezi bayreuthským festivalem a Hitlerovým nacionálněsocialistickým režimem. Práce mapuje problematické prvky v myšlenkovém a uměleckém odkazu Richarda Wagnera a věnuje se jejich vývoji v době po Wagnerově smrti až do roku 1945. Práce je od počátku plánována na více etap.

Klíčová slova

Wagner, Bayreuth, Festspielhaus, opera, Hitler, nacionální socialismus

Abstract

This thesis entitled *Wagner's Bayreuth as a German National Socialist project?* examines the causes and historical context that links the Bayreuth festival to Hitler's National Socialist regime. The thesis focuses on problematic elements in the legacy of Wagner as a thinker and an artist and examines their development from Wagner's death to 1945. The thesis is planned in several stages.

Keywords

Wagner, Bayreuth, Festspielhaus, opera, Hitler, National Socialism

Obsah

1.	Úvod.....	6
2.	Styčné body Wagnerova díla a nacionálněsocialistické ideologie.....	9
2.1	Wagner jako možná inspirace nacionálního socialismu	9
2.2	Wagnerův antisemitismus a <i>Das Judentum in der Musik</i>	10
2.3	Od nacionalismu k teorii regenerace	12
2.4	Vybrané aspekty Wagnerova hudebně-dramatického díla.....	15
3.	Bayreuth do příchodu Adolfa Hitlera	18
3.1	Tři základní složky bayreuthského projektu – <i>Festspielhaus, Wahnfried</i> a <i>Bayreuthské listy</i>	18
3.2	Cosima Wagnerová a „bayreuthský kruh“	19
3.3	<i>Bayreuthské listy</i>	21
4.	Hitler v Bayreuthu	25
4.1	Hitlerovy osobní kontakty s rodinou Wagnerů.....	25
4.2	Bayreuth jako německý nacionálněsocialistický projekt	28
5.	Závěr.....	33
6.	Seznam použité literatury	35
7.	Další zdroje.....	37

1. Úvod

V lednu 1933 složila do rukou prezidenta Hindenburga slib nová německá vláda v čele s Adolfem Hitlerem. Tento politický úspěch poskytl novému kancléři příležitost, odvděčit se starým přátelům za podporu, kterou mu poskytli v počátcích jeho kariéry. Mezi těmito přáteli byla i rodina Wagnerových, která se značnými finančními obtížemi provozovala v bavorském Bayreuthu operní festivalové divadlo založené v roce 1876 slavným zakladatelem rodu, Richardem Wagnerem.

Hitler s pomocí bayreuthským přátelům neotálel. V létě 1933 přijel do města na slavnostní festivalové hry, převzal oficiální záštitu nad festivalem a přislíbil mu finanční pomoc. Zdálo se, že se splnil sen Richarda Wagnera o umění osvobozeném od komerčních vlivů, a že konečně nadešla doba, kdy státní podpora zajistí ničím nerušený rozvoj německého umění. Hitlerova pomoc a vřelé přijetí ze strany starých přátel nicméně mělo i svoji vysokou dějinnou cenu. V očích současníků i pozdějších generací obojí zásadně posílilo vazbu Bayreuthu na krajně nacionalistické a antisemitské elementy a vrhlo temný stín nejen na Bayreuth a jeho divadlo, ale i na celé dílo a myšlenkový odkaz Richarda Wagnera.

Není ovšem náhodou, že se Hitler rozhodl projevit tak významně svoji náklonnost právě Bayreuthu. Jeho zakladatel ponechal svým následovníkům dvojaké dědictví – na jedné straně hudební dramata celosvětově uznávaná pro své umělecké kvality a myšlenkovou hloubku. Na druhé straně však Wagner byl i autorem série prozaických textů formulujících agresivní antisemitské a nacionalistické teorie s až rasovým zabarvením. Ztělesněním tohoto nejednoznačného Wagnerova odkazu se stal Bayreuth. V něm Wagner zbudoval vlastní operní divadlo (tzv. *Festspielhaus*) pro řádné provádění svých hudebně-dramatických děl. Vedle *Festspielhausu*, jakožto scény pro prezentaci svého umění, nicméně Wagner založil také časopis *Bayreuthské listy*, jako médium pro hlásání svých uměleckých, ale i politických názorů. Kolem divadla i časopisu se již za Wagnerova života vytvořil „bayreuthský kruh“ spolupracovníků a obdivovatelů, který byl vedle Wagnerových oper přitahován právě i antisemitismem a nacionalismem Wagnerových teoretických spisů. Dávno před příchodem Adolfa Hitlera tedy již v Bayreuthu existovalo institucionalizované prostředí spojující estetická a politická stanoviska, která byla pro mnohé kontroverzní již za Wagnerova života. Od samého počátku byla také živá otázka, do jaké míry lze rozlišovat mezi „Wagnerem umělcem“ a „Wagnerem politickým teoretikem“. Jinými slovy, zda je možné hudebně-dramatická díla předváděná

ve *Festspielhausu* zcela oddělit od Wagnerových teoretických textů. A tedy, zda je možno „ochránit“ *Festspielhaus* a Wagnerovo umění před jeho politickými myšlenkami, a bránit toto umění před pozdějším politickým zneužitím, nebo zda obojí ve skutečnosti tvoří dvě strany téže mince.

Zmiňované dvojakosti Wagnerova odkazu mohla obratně využít i propaganda. Bayreuthský festival se stal výbornou příležitostí pro nacionálněsocialistickou agitaci pod záminkou podpory německé umělecké tradice a Wagnerova myšlenkového odkazu. Zatímco tedy Adolf Hitler sledoval v roce 1933 zahajovací představení *Mistrů pěvců norimberských* přímo v Bayreuthu, německý národ si mohl představení vyslechnout prostřednictvím rozhlasu. A to včetně ideologického zhodnocení Josepha Goebbelse, který v přestávce po prvním dějství přímo z divadelní budovy posluchačům řekl: „V celé hudební literatuře německého lidu jistě nenalezneme jiného díla, které by pro naši dobu a její intelektuální napětí bylo tak relevantní, jako *Mistři pěvci Richarda Wagnera*. Kolikrát jsme v posledních letech poznali, že její povznášející chór ‚*Procitněte! Již svítá den*‘ shledává horoucně toužící, věřící německý lid hmatatelným symbolem opětovného probuzení německého národa z hlubokého politického a duchovního spánku listopadu 1918.“¹

Slavnostní festivalové hry v roce 1933 se tedy staly mezníkem, od něhož je Bayreuth a Wagnerův nejednoznačný odkaz v očích veřejnosti neodmyslitelně spjat s Adolfem Hitlerem a nacionálněsocialistickou ideologií. Otázka, zda je toto sepětí důvodné, nebyla dodnes jednoznačně zodpovězena. Lze se setkat s názory, že Wagner tvořil v historickém kontextu 19. století a jeho dílo nelze v žádném případě spojovat s činy Adolfa Hitlera, který Wagnera pouze zneužil pro vlastní cíle.² Existuje nicméně i názor opačný, tj. že Wagner svým dílem naopak vytvořil myšlenkové prostředí, z něhož mohl nacionální socialismus po určité době vzejít. Na rozdíl od jiných historických kontroverzí je problém Bayreuthu dodnes aktuální, protože Wagnerem založený a Hitlerem podporovaný festival se dodnes každoročně v létě koná. Wagnerovy politicko-teoretické práce jsou dnes sice z velké části zapomenuty, nicméně pro ty, kteří je chápou jako interpretační „klíč“ k Wagnerovu hudebně-dramatickému dílu, je bayreuthský *Festspielhaus* zřejmě posledním legálně existujícím reliktem ideologie, od níž se civilizovaný svět distancoval již před 70 lety.

¹ SPOTTS, Frederic. *Bayreuth: a history of the Wagner festival*. New Haven and London: Yale University Press, 1994, s. 173.

² MAGEE, Bryan. *Wagner a filozofie*. Praha: B/B art, 2004, s. 320-321.

Tato práce, i když je věnována především rekapitulaci jednoho úseku stále otevřené debaty, se nemůže předběžně vyhnout otázce, zda skutečně je možné hovořit o Wagnerově Bayreuthu jako o „nacionálněsocialistickém projektu“ a pokud ano, jestli jej jako takový projekt lze chápat teprve od nástupu Adolfa Hitlera k moci, nebo zda se o „nacionálněsocialistický projekt“ *sui generis* jednalo již desetiletí předtím, než byla skutečná nacionálněsocialistická ideologie formulována.

2. Styčné body Wagnerova díla a nacionálněsocialistické ideologie

2.1 Wagner jako možná inspirace nacionálního socialismu

Wagnerovým hudebně-dramatickým i prozaickým dílem se táhnou četné motivy, které byly vlastní i nacionálnímu socialismu – vlastenectví přecházející až v nacionalismus, oslava jedinečné německé kultury a ducha, touha po nastolení lepšího světového pořádku. Již v roce 1936 poukázal švýcarský psycholog Carl Gustav Jung na mýticko-estetický rozměr celonárodního německého hnutí přelomu 19. a 20. století, z něhož později vzešel nacionální socialismus. „*Důraz na germánskou rasu – běžně nazývanou ‚árijská‘ – germánské dědictví, krev a půdu, písně Wagalaweia, jízdu valkýr, Ježíše jako blondatého a modrookého hrdinu, řeckou matku sv. Pavla, d'ábla jako mezinárodního Albericha v hávu žida či zednáře, nordickou auroru borealis jako světlo civilizace, méněcenné středomořské rasy.*“³ Zřejmě není náhodou, že hned několik z těchto symbolů pochází přímo z Wagnerových oper nebo alespoň z jejich interpretací.

Na druhé straně nelze přehlédnout, že Wagnerovo dílo žilo ve světě v různých národních kulturách svým vlastním uměleckým životem, respektive imanentním interpretačním vývojem i mimo německý nacionálně socialistický kontext, a dokonce i v samotném Německu ve 30. letech 20. století již v mnoha ohledech působilo jako „nemoderní“. Tento fakt dokládá i Mannovo „...*situáčno-kritické konštatovanie o klesaní wagnerskej hviezdy na panteóne nemeckého ducha – dalo by sa dokonca hovoriť o jej úplnom zapadnutí za obzor*“⁴ z roku 1927. Také počet wagnerovských inscenací v Německu vytrvale klesal již od roku 1914. Přesto byl Wagner až do roku 1939 v Německu nejuváděnějším operním autorem (v uvedeném roce jej vystřídal Verdi).⁵

Stejně, jako o oblibě Wagnerova díla, lze diskutovat i o zjednodušujícím názoru, že představitelé hitlerovského režimu byli nadšenými příznivci Wagnerových oper. Podle dobových svědectví naopak nacističtí pohlaváři nadšením pro Wagnera nijak neoplývali. Na jejich negativní postoj poukázala např. Wagnerova snacha a intendantka *Festspielhausu* v letech 1930-1944 Winifred Wagnerová. Před Norimberským tribunálem dokonce uvedla, že v řadách NSDAP bylo Hitlerovo zanícení pro Wagnera považováno za „*naprosté zcvoknutí*“⁶ a do svého prohlášení napsala: „...*většina nacistických osobností se k Richardu*

³ JUNG, Carl Gustav. Wotan. In *Aufsätze zur Zeitgeschichte*. Curych: Rasche, 1946, s. 13.

⁴ MANN, Thomas. Aký máme dnes vzťah k Richardovu Wagnerovi. In *O veľkosti a utrpení Richarda Wagnera*. Ed. Pašteka, J. Přel. Jana Šimulčíková. Bratislava: Opus, 1976, s. 31.

⁵ SPOTTS, Frederic. *Hitler a síla estetiky*. Přel. Ivan Brož. Praha: Epocha, 2007, s. 299.

⁶ Op. cit., s. 273.

*Wagnerovi a k jeho umění stavěla nepřátelsky.*⁷ To potvrzuje i Peter Reichel, který uvádí, že na stranickém sjezdu v Norimberku v roce 1933 bylo tradičně v úvodní večer hráno představení *Mistři pěvci norimberští* v podání Berlínské státní opery pod vedením dirigenta Wilhelma Furtwänglera. Vstupenky byly nejprve rozdávány mezi členy strany, ale divadlo přesto nebylo zdaleka plné, protože většina straníků nejevila o dílo Richarda Wagnera žádný zájem. Proto musely být v následujícím roce drahé vstupenky rozdávány mezi nestraničskou veřejností.⁸

Je tedy dodnes otázkou, zda obecně rozšířené spojování Wagnerova díla s nacionálním socialismem není spíše osobní „zásluhou“ Adolfa Hitlera. Ten byl prokazatelně stoupencem Wagnerova díla již dlouho před rokem 1933, po nástupu k moci jej aktivně propagoval a v oblasti kulturní politiky se na něj snažil přímo navazovat (ačkoliv měl určité výhrady, jak ještě uvidíme). Lze se dokonce setkat s názory, že Wagner byl pro Hitlera rozhodující inspirací. Hitlerův životopisec Joachim Fest píše: „Hitler opravdu později prohlašoval, že kromě Richarda Wagnera neměl ‚jiné předchůdce‘ a výslovně se odvolával nejen na Wagnera jako skladatele a dramatického umělce, ale i na jeho mohutnou osobnost, ‚největší prorockou postavu‘, jakou kdy německý národ zrodil.“⁹

Ve výše uvedeném citátu shrnuje Jung atmosféru německého nacionalismu počátku 20. století s využitím wagnerovského slovníku. Mezi 80. lety 19. století, kdy Wagner psal o čistotě krve, a norimberskými zákony je však mezera 50 let. Při posouzení otázky, zda je skutečně legitimní, považovat Wagnera za předchůdce Adolfa Hitlera, je proto třeba vyjít v první řadě z obsahu Wagnerova literárního a hudebně-dramatického díla.¹⁰

2.2 Wagnerův antisemitismus a *Das Judenthum in der Musik*

Wagnerův antisemitismus je dodnes považován za klíčové téma, které jej v očích veřejnosti spojuje s Hitlerovým režimem. Ze všech kontroverzních aspektů Wagnerovy tvorby vyvolává jeho antisemitismus dodnes nejsilnější emoce a je i v současnosti klíčovým argumentem odpůrců Wagnerových děl v Německu i ve světě.

Wagner sám se k „židovské otázce“ systematicky vyjádřil poprvé v eseji *Židovství v hudbě* v roce 1850. Text publikoval pod pseudonymem K. Freigedank (tj. svobodná myšlenka) v časopisu *Neue Zeitschrift für Musik*.

⁷ Op. cit., s. 274.

⁸ REICHEL, Peter. *Svůdný klam Třetí říše*. Přel. Jan Boček. Praha: Argo, 2004, s. 111-112.

⁹ FEST, Joachim. *Hitler: kompletní životopis*. Přel. Tomáš Kurka. Praha: Naše vojsko, 2008, s. 53.

¹⁰ Vzhledem k zaměření této práce jsou níže nastíněny pouze ty aspekty Wagnerovy tvorby, které mohou odůvodňovat spojování s nacionálním socialismem.

Wagnerův text nebyl publikován jako izolovaný antisemitský pamflet. Německý badatel Jens Malte Fischer výzkumem německého hudebního tisku z doby kolem roku 1850 doložil, že Wagner se svým pojednáním zapojil do již probíhající diskuze. V tehdejších článcích se řešil nežádoucí „židovský“ charakter Mendelssohnovy a Meyerbeerovy hudby.¹¹ Wagner se v návaznosti na tuto debatu rozhodl „*pojednat podrobněji vměšování Židů do moderní hudby.*“¹²

Wagnerovy teze z roku 1850 sice zahrnují i nelichotivý popis vzezření a mluvy Židů, nicméně ve své podstatě se nesou v rovině kulturní, nikoliv rasové. Jejich podstatou je, že Židé jsou cizorodým elementem, který se evropské společnosti uzavírá a drží se od ní stranou. Proto Židé nejsou z povahy věci schopni vytvořit umění, které by mohlo Evropany oslovit. Židé jsou však zdatní obchodníci a daří se jim prodávat své, dle Wagnera naprosto neautentické, umění evropské veřejnosti. Kapitalistické státní zřízení Židům prospívá a napomáhá jejich emancipaci do té míry, že Židé skrytě diktují evropský vkus.¹³

Wagnerův spis je tedy namířen primárně proti vlivu Židů v evropském kulturním a společenském prostředí. Nenalézáme zde ani systematickou teorii založenou na „vědeckém“ rasismu, ani výzvu k fyzické likvidaci evropských Židů. Přesto je však Wagnerovi takový záměr přičítán. *Židovství v hudbě* totiž Wagner zakončil nechvalně proslulým zvoláním: „*Avšak pomněte, že z vaší tíživé kletby může být jen jedna spása – spása Ahasverova – zánik.*“¹⁴ Z Wagnerova textu nicméně není jednoznačné, kdo nebo co má přesně zaniknout – zda židovstvo jako kulturní fenomén, Židé jako etnikum, fenomén komerčního židovského hudebníka atd.

Již za Wagnerova života vyvolala stat' značné rozhořčení. Z neznámějších kritiků Wagnerových názorů je třeba zmínit především vídeňského (židovského) kritika Eduarda Hanslicka. Zapomínat nesmíme ani na Nietzscheho, kritického k německému i antisemitismu, který svůj názor shrnul takto: „... *co byl Wagner v Německu, kondescendoval krok za krokem ke všemu, čím opovrhují – i k antisemitismu.*“¹⁵

¹¹ KUČERA, Jan Pavel. „... *je hodně Hitlera ve Wagnerovi*“. Praha: Institut pro středoevropskou kulturu a politiku, 2001, s. 81.

¹² WAGNER, Richard. *Můj život*. Přel. Vlasta Reittererová. Praha: Národní divadlo, 2007, s. 366.

¹³ Obecně se soudí, že Wagner byl k sepsání textu motivován především osobními antipatiemi k úspěšnějším židovským skladatelům – zejména Meyerbeerovi a Mendelssohnovi. Proti tomu však hovoří skutečnost, že Wagner nechal spis znovu vydat v roce 1869, kdy už sám byl uznávaným skladatelem a dva tehdy již mrtví kolegové ho nemuseli trápit.

¹⁴ WAGNER, Richard. *Judaism in music*. Přel. Edwin Evans. London: William Reeves, 1910, s. 50.

¹⁵ NIETZSCHE, Friedrich. *Případ Wagnerův a Nietzsche contra Wagner*. Přel. Arnošt Procházka. Praha: Josef Pelcl, 1901, s. 73.

Wagnerovy názory však našly i zastánce, např. zakladatele Antisemitské ligy, Wilhelma Marra.¹⁶ Pro českého čtenáře stojí za zmínku anonymní fejeton Jana Nerudy *Pro strach židovský*, publikovaný v roce 1869 v *Našich listech* jako reakce na druhé vydání Wagnerova *Židovství v hudbě*. Také Neruda používá rozšířený symbol Ahasvera, nicméně řešení nevidí v „zániku“ ani v emancipaci Židů, nýbrž v emancipaci evropské společnosti od Židů.¹⁷ Ani u Nerudy nebyla tato antisemitská tendence nějakým ojedinělým „výkřikem“, nýbrž trvalou, byť ne vždy tak vyostřenou, součástí jeho fejetonistiky a dalších literárních děl, včetně cestopisů.¹⁸ Z českého prostředí je třeba dále uvést Dr. Jana Löwenbacha, který v článku *Richard Wagner – antisemita* z roku 1913 obhajuje Wagnerovu stať s tím, že „v první řadě brojí vlastně proti poměrům kulturním a společenským a v nich proti nedůstojnému postavení umění vůbec a hudby zvláště“.¹⁹

Je zřejmé, že mezi antisemitismem, jak jej chápal Wagner nebo Neruda, a antisemitismem v podání Rosenberga nebo Hitlera, je řada zásadních rozdílů. Zůstává však nesporným, že averze vůči Židům byla trvalým rysem Wagnerovy prozaické tvorby. Obecně rozšířený názor vystihl Wagnerův pravnuke Gottfried Wagner, když napsal: „Wagner přitom ztrácí náhled na vývoj evropského Židovstva ve druhé polovině 19. století, a tím stále více i smysl pro realitu a humanitu. Tak se z Wagnerova umění (...) stává umění protižidovské, tedy anti-umění, a z Festspielhausu protižidovský stánek antikultury...“²⁰

2.3 Od nacionalismu k teorii regenerace

Wagnerův antisemitismus úzce souvisí se dvěma dalšími příbuznými fenomény – jeho nacionalismem a později i tzv. „regenerační teorií“, kterou lze označit za formu rasismu. Právě v „regeneračních spisech“ se Wagner věnuje otázce úpadku a obnovy árijské rasy a jejích hodnot, ztracených v důsledku mísení s nižšími rasami a „kontaminace“ židovským hodnotovým systémem.

Historickým předchůdcem Wagnerova „rasismu“ je jeho nacionalismus. Stejně, jako Wagnerův antisemitismus, byl i jeho nacionalismus v počátku především kulturního charakteru. Ve svém spisu *Co je německé?* koncipovaném původně v roce 1865 vyzdvihuje Wagner klíčové přednosti německého lidu – zejména konzervativismus, lásku k vlasti a schopnost chápat umění vnímavěji, než ostatní národy. Ve svém spise uvádí

¹⁶ ROSE, Paul Lawrence. *Wagner: Race and Revolution*. London: Faber and Faber Limited, 1992, s. 132.

¹⁷ NERUDA, Jan. *Pro strach židovský*. In *Jan Neruda a Židé: texty a kontexty*. Eds. Michal Frankl, Jindřich Toman. Praha: Akropolis, 2012, s. 168.

¹⁸ V některých výročí jde Neruda dokonce až „za Wagnera“, srov. Op. cit., s. 48, 50 aj.

¹⁹ LÖWENBACH, Jan. *Richard Wagner - antisemita*. *Kalendář česko-židovský* 53, 1913, s. 138.

²⁰ WAGNER, Gottfried. *Kdo nevyje s vlkem*. Přel. Jiří Gruša. Brno: Barrister & Principal, 2006, s. 55-56.

příklad, jakým způsobem se inspirovaly vrcholné evropské kultury antickou tradicí. Italové vytvořili pouhou kopii antiky a Francouzi tuto kopii vypůjčili, ale přizpůsobili si ji svému smyslu pro elegantní formu. Němci byli dle Wagnera prvními, kteří „ocenili její ryze lidskou původnost“.²¹ Wagner věřil, že právě Němci dokázali při interpretaci antických děl nahlédnout „ryzí lidství“, což jim (na rozdíl od ostatních národů) dávalo potenciál tuto zapomenutou lidskou kvalitu navrátit do světa, který ji ztratil.²² Přesvědčení o výjimečnosti německého národa předznamenává pozdější Wagnerovu koncepci výjimečné árijské rasy, jak se promítá do regenerační teorie pojednané níže.

S postupem času byl Wagnerův nacionalismus formován jeho silicím antisemitismem. Klíčovou předností německého lidu se v této souvislosti stala jeho „nekomerčnost“: „*Krásné a Vznešené, co přišlo na svět, nepřišlo kvůli zisku, slávě ani uznání.*“²³ Zápas evropské kultury chápal Wagner především jako zápas ryzího německého kulturního elementu s ničivým vlivem komerčního židovského umění. Cizí škodlivé politické vlivy byly nyní škodlivé proto, že byly postaveny na „židovských“ hodnotách zisku a dobývání. Na tuto základní motivaci Wagnerova antisemitismu – tj. odpor ke všemu komerčnímu – je nutno nezapomínat ani při čtení „regeneračních“ spisů.

Tyto spisy představují ve Wagnerově prozaickém díle vrchol nastíněného vývoje od antisemitismu k ranému „vědeckému“ rasismu. Jejich jádrem je teorie degenerace a regenerace, označovaná jako „regenerační teorie“. Paul Lawrence Rose, popisuje tuto teorii jako spojení starších Wagnerových tendencí s myšlenkami dalších vlivných myslitelů konce 19. století. Rose má zřejmě na mysli zejména teorii o původní „árijské“ rase, jejíž jedinečná morální kvalita se postupem času ztrácí mísením s ostatními rasami.²⁴ Pro Wagnera tento zhoubný vliv ztělesňovali Židé, kteří vlastní filosofií postavenou na kořistění a agresí znehodnotili původní árijskou morálku, která byla bližší indickým náboženstvím postaveným na harmonii všech bytostí. Podle Wagnera byl Kristus svým učením blíže mírumilovným indickým náboženstvím, než agresivnímu judaismu. Přesto se však Židům povedlo, „uloupit“ původní křesťanství a navázat jej na Starý Zákon. Usurpováním árijského náboženství Židé dle Wagnera prakticky ovládli středověkou Evropu prostřednictvím falešného křesťanství odvozeného od judaismu.²⁵ Původní „árijské křesťanství“ zaniklo.

²¹ WAGNER, Richard. *Was ist deutsch?* Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1915, s. 6.

²² Op. cit., s. 6.

²³ Op. cit., s. 13.

²⁴ Inspirací mu byl zřejmě Arthur de Gobineau a jeho *Esej o nerovnosti lidských plemen*.

²⁵ „Ale Židé, zdá se, mohli odhodit podíl na světovládě svého Jehovy, protože získali podíl v rozvoji křesťanského náboženství, které bylo vhodné, aby jim časem padlo do rukou se vši svojí kulturou, svrchovaností a civilizací.“ WAGNER, Richard. *Kunst und Religion. Bayreuther Blätter* 3, 1880, č. 10, s. 284.

S teorií árijského křesťanství úzce souvisí teorie „árijského Krista“ – tj. názor, že Kristus nebyl Žid. Podle Rosea například teorie, že Kristus byl synem římského legionáře, byla blízká i Adolfu Hitlerovi.²⁶ Wagner se s touto teorií však nikdy zcela neztotožnil. Ve svém spisu *Hrdinství a křesťanství* píše: „*Spasitelova krev, tekoucí z jeho hlavy, z jeho ran na kříži – kdo by se chtěl rouhavě ptát, zda patřila k bílé nebo jiné rase?*“²⁷ Rose správně uvádí, že ve Wagnerově líčení pravých křesťanských (tedy árijských) hodnot lze v podstatě spatřovat protiklad „hodnot“ přičítaných Wagnerem Židům – tj. bohatství, dominance a násilí. Rose dokonce dovozuje, že protiklad těchto „univerzálně lidských“ hodnot a „hodnot“ židovských musí nutně znamenat, že Wagner na sklonku života v podstatě vyloučil Židy z řad lidstva.²⁸ Jan P. Kučera tento Roseův výklad označuje za „piruetu“, jejímž cílem je vyložit výše uvedený Wagnerův citát proti jeho doslovnému smyslu, tak aby odpovídal Roseově koncepci. Tedy aby potvrdil, že celé Wagnerovo dílo je skrz naskrz antisemitské a prakticky nepřipouští jiný výklad.²⁹

Přestože uvedený Roseův výklad působí poněkud krkolomně, faktem zůstává, že jedním ze základních prvků Wagnerovy regenerace zůstává očištění křesťanství (a s ním i kultury a civilizace) od cizorodých „židovských“ prvků, jako je touha po penězích, moci a panování nad ostatními národy. Morální a kulturní regenerace měla zaručit obrodu árijské rasy. Ta měla mít i další očišťující aspekty – např. vegetariánství a zavržení pokusů na zvířatech. Očista od židovského vlivu na árijskou rasu nicméně byla jejím ústředním motivem. Rose si v této souvislosti klade zneklidňující otázku, jakou přesnou podobu měla podle Wagnera eliminace židovského elementu v evropském náboženství a kultuře mít.³⁰

²⁶ ROSE, P. L. Op. cit., s. 147.

²⁷ WAGNER, R. Heldenhum und Christenthum. *Bayreuther Blätter* 4, 1881, č. 9, s. 254.

²⁸ ROSE, P. L. Op. cit., s. 156.

²⁹ KUČERA, J. P. Op. cit., s. 106.

³⁰ ROSE, P. L. Op. cit., s. 149.

2.4 Vybrané aspekty Wagnerova hudebně-dramatického díla

Rose tvrdí, že Wagnerova „nenávist vůči židovství je skrytým programem v podstatě všech [Wagnerových] oper,³¹ přestože je tato nenávist méně hořká a méně významná v ranějších operách.“³² Roseův názor zpochybňuje Bryan Magee tím, že samotný Wagner ve svém antisemitském spisu *Židovství v hudbě* nazval Žida nevhodným pro nápodobu na jevišti a neschopným jakéhokoliv estetického ztvárnění. Magee z toho vyvozuje, že Wagner ve svém hudebně-dramatickém díle nechtěl, a podle vlastní teorie ani nemohl, vytvořit žádnou postavu Žida.³³

Přesto nacházíme ve Wagnerově díle postavy i motivy, které mohou asociovat hluboce zakořeněné antisemitské stereotypy. Jedním takovým stereotypem je postava Ahasvera, tedy „věčného“ nebo „bludného“ Žida, který je za urážku Krista proklet, aby nesmrtelný bloudil po světě až do Kristova druhého příchodu. Postavě Ahasvera se velmi podobá postava Kundry z *Parsifala*³⁴ – je reinkarnací královny Herodias, která se posmívala Kristovi na kříži. V obecné rovině je Kundry, jakožto postava neschopná soucitu, protipólem Parsifala, který skrze soucit zmoudří. Rose však apriorně nabízí čistě antisemitskou interpretaci, podle níž Svatý Grál je symbolem původní, neposkvřené árijské krve, která je pošpiněna sexuálním stykem krále Amforta a „věčné Židovky“ Kundry a očistit ji znovu může Parsifal, který sexuálním svodům odolá, vyprostí se z mísení ras a obnoví čistotu árijské rasy. Tak se podle Rosea z Parsifala stává konečně Wagnerův vysněný modrooký, blondatý Kristus a z jeho příběhu alegorické „převyprávění“ regeneračních spisů.³⁵ Naopak Magee interpretuje *Parsifala* jako obecně platný příběh o spáse skrze vzepření se schopenhauerovské Vůli.³⁶ *Parsifal* je tak dílem, u něhož je obzvlášť zásadní otázka, zda Wagnerovy opery interpretovat skrze jeho prozaické práce. S důležitým postřehem přichází Frederic Spotts, který píše, že samotnému Hitlerovi *Parsifal* nevyhovoval pro přílišné zdůraznění náboženského a klerikálního aspektu. Spotts uvádí, že Hitler chtěl po válečném vítězství *Parsifala* přetvořit podle vlastních představ.³⁷

Postavu Ahasvera používala rovněž nacistická propaganda. V roce 1940 vznikl antisemitský „dokument“ *Der Ewige Jude*, který kromě diagramů o tom, jak se nejprve krysy a později Židé rozšířili po světě, a záběrů polonahých árijských dělníků obsahuje

³¹ Na rozdíl od většiny skladatelů si Wagner zásadně psal libreta svých oper a hudebních dramát sám.

³² ROSE, P. L. Op. cit., s. 170.

³³ MAGEE, B. Op. cit., s. 335-336.

³⁴ Také postava Bludného Holanďana má podobné prvky, ale spíše navenek, než co do interpretace.

³⁵ ROSE, P. L. Op. cit., s. 166.

³⁶ MAGEE, B. Op. cit., s. 244.

³⁷ SPOTTS, F. Op. cit. 2007, s. 252.

v úvodu citát z Wagnerova spisu *Poznej sám sebe* o tom, že „Žid je démon úpadku lidstva“.³⁸

Skryté antisemitské poselství bývá někdy spatřováno také ve Wagnerově největším díle, jímž je *Prsten Nibelungův*. Tetralogie líčící zápas lidí, obrů, skřetů a bohů o světovládný prsten, je v tomto pojetí vykládána jako alegorie zhoubného vlivu peněz – a tedy Židů – na evropskou kulturu a civilizaci. Tři antagonisté příběhu – nibelungové Alberich, Mime a Hagen jsou interpretováni jako tři antisemitské stereotypy. Alberich, tvůrce zhoubného prstenu, ztělesňuje židovskou touhu po moci a světovládu prostřednictvím peněz. Spolu se svým bratrem Mimem („chudým“ Židem) nelibozvučně drmolí a skřehotají, přesně ve stylu Wagnerovy charakterizace židovské mluvy. Alberichova syna Hagen, napůl skřeta a napůl člověka, považuje Robert Greenberg za dle Wagnera nejnebezpečnější druh nepřítele, konkrétně židovsko-árijského míšence, jemuž zůstaly negativní charakteristiky jeho skřetích (tj. židovských) otců, ale dokáže se pohybovat v nejvyšších vrstvách evropské společnosti (v dramatu na královském dvoře Gibichungů na Rýnu).³⁹

Proti této interpretaci díla je nutno postavit řadu dalších možných výkladů. Z nejuznávanějších je třeba zmínit výklad *Prstenu Nibelungova* jako revolučně-socialistické alegorie o vzniku a zkáze buržoazní civilizace, jak jej podal G. B. Shaw ve své knize *Dokonalý wagnerián*. Alberich pro něj není židovskou karikaturou, ale pouze bezohledným mužem zlákaným mocí peněz, který je alegorií moderního kapitalisty.⁴⁰ Prsten je i v tomto případě symbolem peněz a všeho zlého v moderní společnosti, avšak eventuálním antisemitským rozměrem se Shaw vůbec nezabývá.⁴¹

S podobným pojetím německého „nacionalismu“ se setkáváme i v nejexplicitněji vlastenecké Wagnerově opeře *Mistři pěvci norimberští*. Zcela v duchu svého spisu *Co je německé?* zde Wagner akcentuje především význam čerpání z bohaté německé kulturní tradice. I v tomto případě počáteční velebení norimberské renesanční kultury přechází v závěrečnou výzvu ševce Hanse Sachse „*ctěte své německé mistry*“, a to za situace, kdy Německo je v ohrožení cizími mravy a zvyky, ba dokonce nadvládou cizích knížat. I

³⁸ *Der Ewige Jude* [film]. Režie Fritz Hippler. Německo, Deutsche Film Gesellschaft, 1940.

³⁹ GREENBERG, Robert. *Music of Richard Wagner* [audio], Chantilly: The Great Courses, 2010.

⁴⁰ SHAW, George Bernard. *Dokonalý wagnerián*. Přel. Vladimír Procházka. Praha: Družstevní práce, 1933, s. 22-23.

⁴¹ Pro tento výklad hovoří i skutečnost, že Wagner psal libreto k *Prstenu Nibelungově* v letech 1848 až 1852, tedy v období, kdy se nadšeně hlásil k odkazu levicových myslitelů (Claude-Henri Saint-Simon, Pierre-Joseph Proudhon). Je mj. známo, že Wagner patřil k čelním postavám „květnového povstání“ v Drážďanech v roce 1849. Jeho přesná role v revoluci však není známa, protože Wagner ji v pozdějších letech, kdy byl jeho patronem bavorský král Ludvík II., tajil.

v takové situaci by však Němcům, oloupeným o vlastní stát, zůstalo „*svaté německé umění*“.

Wagnerovo operní dílo nicméně nabízí i další paralelu s nacionálněsocialistickým režimem, a sice možné osobní ztotožnění Adolfa Hitlera s hrdiny Wagnerových oper. Podle vzpomínek pamětníků byla pro Hitlera velkou inspirací Wagnerova třetí dokončená opera *Rienzi* – příběh „posledního tribuna“, který se ve jménu lidu stane milovaným vládcem Říma a usiluje o vytvoření jednotné evropské říše, avšak nakonec je zrazen a zabit zrádnou šlechtou a církví. Hitlerův přítel z mládí, August Kubizek, vzpomíná na společnou návštěvu představení *Rienziho* v Linci v roce 1905 tak, že Hitler tehdy cestou z divadla „*rozestřel budoucnost svoji a svého národa*“⁴². Podle Kubizkových vzpomínek tuto epizodu Hitler ve společnosti Winifred Wagnerové v roce 1939 v Bayreuthu okomentoval slovy: „*Tenkrát všechno začalo!*“⁴³ Na podobnou epizodu vzpomínal i Hitlerův „dvorní architekt“ Albert Speer, který si Hitlerova slova pamatoval takto: „*Když jsem jako mladý tuto požehnanou hudbu poslouchal v linecké opeře, měl jsem vizi, že i já musím jednoho dne dokázat sjednotit německou říši a znovu ji učinit velkou.*“⁴⁴

Faktem zůstává, že ve Wagnerových příbězích se objevují velcí hrdinové a duchovní vůdcové. Diktátor Napoleonova nebo Hitlerova typu byl však samotnému Wagnerovi cizí, jak dokládá Thomas Mann tímto Wagnerovým výrokem: „*Odporné, malé, násilnické povahy, nenásytné, - lebo v sebe nemají nič, a preto musia všetko do seba pchať zvonka. Dajte mi pokoj s takými mužmi. Páčia sa mi Schopenhauerove slová: ‚Nie dobyvateľ sveta, ale jeho prekonávateľ je hodný obdivu!‘ Boh ma ochraňuj pred ‚silnými‘ povahami, pred týmito Napoleonmi.*“⁴⁵

⁴² KUBIZEK, August. *Adolf Hitler - můj přítel z mládí*. Přel. Věra Kurtová. Turnov: Tygros, 2012, s. 112.

⁴³ Op. cit., s. 114.

⁴⁴ SPOTTS, F. Op. cit. 2007, s. 243.

⁴⁵ MANN, Thomas. Utrpení a velikost Richarda Wagnera. In *O velikosti a utrpení Richarda Wagnera*. Op. cit., s. 74.

3. Bayreuth do příchodu Adolfa Hitlera

3.1 Tři základní složky „bayreuthského projektu“ – *Festspielhaus, Wahnfried a Bayreuthské listy*

Myšlenkou stavby vlastního operního divadla se Wagner zaobíral dlouhá léta. Od projektu si v počátcích sliboval především osvobození od požadavků vedení německých operních domů – které podle Wagnera beztak byly v rukou Židů a preferovaly komerčnější díla. S rostoucí Wagnerovou slávou se dostával do popředí spíše praktický aspekt uvedení rozsáhlé tetralogie *Prsten Nibelungův* obtížně slučitelné s běžným operním provozem. Vlastní divadlo se zdálo být ideálním řešením.

Na projekt bylo však nutné sehnat peníze. Vedle finanční pomoci bavorského krále Ludvíka II. měly klíčovou úlohu sehrát wagnerovské společnosti, zakládané právě za účelem získání prostředků cestou prodeje předplatného na budoucí festival. Struktura spolků navázaných na Bayreuth byla prvním předpokladem vzniku wagnerovské „organizace“, z níž mohl vzejít pozdější wagnerovský „kult“. Velkolepý projekt si vynutil účast spolupracovníků z řad Wagnerových přátel, kteří hráli roli přípravného festivalového výboru, a postupně vytvářeli organizovanou skupinu později označovanou jako „bayreuthský kruh“.

V roce 1876 se konal první bayreuthský festival, jehož jediným bodem programu byl *Prsten Nibelungův*.⁴⁶ Premiéra byla velkolepá, mezi oficiálními hosty nechyběl patron Ludvík II., pozvání přijali císař Vilém I. a brazilský císař Dom Pedro II. Z umělců se zúčastnili Wagnerův tchán Liszt, tehdy ještě osobní přítel Nietzsche, divadelní manažer Neumann nebo kolegové skladatelé Bruckner a Čajkovský. Z finančního hlediska však byl festival neúspěchem a další slavnostní hry se v Bayreuthu konaly až v roce 1882, kdy měl premiéru *Parsifal*.

Wagnerovo zakotvení v Bayreuthu však kromě stavby *Festspielhausu* mělo i další důsledky. Wagner, který do té doby neustále střídal místa pobytu, se v roce 1874 nastěhoval i s rodinou do bayreuthské vily, kterou pro něj na vlastní náklady nechal zbudovat král Ludvík II. Wagner svoji vilu nazval *Wahnfried*. Zval si do ní rozličné osobnosti, z nichž pro tuto práci je nejzajímavější rasový teoretik Arthur de Gobineau.

Relativní neúspěch festivalu v roce 1876 v žádném případě neznamenal zánik wagnerovských společností, pro které začalo v roce 1878 v Bayreuthu vycházet měsíční

⁴⁶ V roce 1882 zde měl premiéru *Parsifal* a od dob Cosimy Wagnerové se v Bayreuthu hraje celý „kánon“ Wagnerových hudebně-dramatických děl (tj. vše kromě raných děl - *Vil*, *Zákazu lásky* a *Rienziho*).

periodikum *Bayreuthské listy* s podtitulem „zprávy wagnerovského spolku“. Kromě organizačních sdělení tvořily obsah časopisu především původní Wagnerovy prozaické texty a dále příspěvky spolupracovníků, které Wagner k práci na periodiku přizval.

Pokud tedy hovoříme o „Wagnerově Bayreuthu“ a jeho vlivu na pozdější události v Německu, nemáme na mysli pouze dodnes fungující operní divadlo, ale také společnost Wagnerových přátel a hostů scházejících se ve *Wahnfriedu* a konečně i *Bayreuthské listy*. Právě společnost kolem vily a redakce časopisu vytvořila tzv. „bayreuthský kruh“ a *Bayreuthské listy* se staly dynamickou platformou pro prezentaci názorů jeho členů. Vedle bayreuthského *Festspielhausu* tak vzniklo paralelní médium, kde po Wagnerově smrti staří i nově příchozí uctívači Mistrův odkaz interpretovali a formovali vlastní názor bayreuthského kruhu. Tento názor často navazoval na Wagnerovy pozdní antisemitské a rasové teorie, avšak již zesnulý Wagner se k němu nemohl vyjádřit. Po Wagnerově smrti tedy v Bayreuthu existovala dvě média – *Festspielhaus* s hudebními dramaty zpracovávajícími obecně platné příběhy a myšlenky na straně jedné, a *Bayreuthské listy* se stále agresivnějším antisemitismem a nacionalismem na straně druhé. Tento „dvojaký“ charakter Bayreuthu vystihnul Rose, který označil bayreuthský idealismus slovy „čisté ruce a černá mysl.“⁴⁷

3.2 Cosima Wagnerová a „bayreuthský kruh“

Po Wagnerově náhlé smrti v roce 1883 nebylo jasné, kdo povede divadlo dále. Wagner sám si přál, aby po něm převzal vedení festivalu syn Siegfried. Tomu však v té době bylo teprve 14 let, a proto se vedení *Festspielhausu* v roce 1884 dočasně ujala Wagnerova vdova Cosima. Její „dočasné“ působení v Bayreuthu nakonec trvalo 22 let. Siegfriedovi předala vedení festivalu v roce 1906, sama však zemřela až v roce 1930 a byla tedy svým způsobem živoucím „pojtkem“ mezi Richardem Wagnerem a Adolfem Hitlerem, který poprvé navštívil Bayreuth v roce 1923. Tou dobou ovšem již festival řídil Siegfried Wagner a Cosima žila v Bayreuthu v ústraní. Není proto známo, zda se s Hitlerem někdy setkala, ani jaký názor na něj měla.

V souvislosti s osobou Cosimy Wagnerové stojí za zmínku skutečnost, že tato intendantka *Festspielhausu* nebyla Němkou, ale z matčiny strany Francouzskou a z otcovy strany Maďarkou. K Německu nicméně měla velmi vřelý vztah.⁴⁸ Cosima přitom nebyla

⁴⁷ ROSE, P. L. Op. cit., s. 134.

⁴⁸ Viz Cosimin dopis adresovaný své přítelkyni Marii von Schleinitz z roku 1871, ve kterém Cosima staví do kontrastu vše, co bylo v jejím životě francouzské a špatné se vším německým a dobrým. TOMENENDAL, Dominik. *Die Wagners. Hüter des Hügels*. Regensburg: Friedrich Pustet, 2012, s. 44-45.

v Bayreuthu jedinou významnou cizinkou. Oliver Hilmes si povšiml zvláštního paradoxu spočívajícího v tom, že *Festspielhaus* a jeho prostředí lákalo i další cizince. Houston Stewart Chamberlain a Winifred Wagnerová byli Angličané, Carl Friedrich Glasenapp se narodil a žil v Litvě, Arthur de Gobineau byl Francouz. Mezi tyto cizince řadí Hilmes v širším smyslu i šéfredaktora *Bayreuthských listů*, Hanse von Wolzogena, který sice vyrůstal v Berlíně, ale studia strávil ve Vratislavi, kde navštěvoval „skutečně židovskou školu“.⁴⁹ Hilmes dokonce naznačuje, že ultranacionalistické postoje jmenovaných osobností mohly být důsledkem pocitu jejich osamění v cizí zemi. Přímou ohledně Cosimy je nutno zmínit, že podobně jako Richard Wagner, byla nejen nacionalistka ale také antisemitka, což je patrné z jejích pečlivě vedených deníkových zápisů.⁵⁰

Byla to právě Cosima, která sehrála klíčovou úlohu při vytváření bayreuthského „kultu“. Po Wagnerově smrti učinila dogma ze všeho, co Wagner vytvořil, a z *Wahnfriedu* se tak stalo posvátné místo přístupné jen oddaným uctívacům Mistra. Cosima v tomto „kultu“ hrála hlavní roli díky své intimní vazbě na Wagnera, z níž odvozovala i právo autoritativně vykládat jeho myšlenky a díla.⁵¹ Stala se tak hlavou „bayreuthského kruhu“.

Tato skupina byla tedy tvořena Wagnerovými uctívací, kteří nejen jezdili do *Festspielhausu*, ale také četli spolkové periodikum *Bayreuthských listů*, přičemž nejaktivnější z nich do periodika aktivně přispívali. Kučera v této souvislosti hovoří o tzv. užším bayreuthském kruhu⁵² tvořeném skupinou šesti hlavních přispěvatelů.⁵³ Hilmes vymezuje kruh jako: „ideologickou skupinu mužů a žen, kteří sebe sami viděli jako Wagnerovskou avantgardu.“⁵⁴ Dále vysvětluje, že se jednalo o esoterickou skupinu, která chtěla rozvíjet Wagnerův kulturní koncept v dogmatickém duchu: „Nebo bude spíše přesnější říct, že tito fanatikové propagovali to, co sami jako Wagnerův kulturní koncept chápali.“⁵⁵

⁴⁹ HILMES, Oliver. *Cosima Wagner: the Lady of Bayreuth*. New Haven: Yale University Press, 2011, s. 200-201.

⁵⁰ Srov. Cosimin deník reprodukcující rozhovor s Wagnerem, který končí slovy: „Říká v náhlém žertu, že by se při jednom uvedení Nathana měli všichni Židi spálit.“ WAGNER, G. Op. cit., s. 57.

⁵¹ SKELTON, G. *Wagner at Bayreuth*. London: Barrie and Rockliff, 1965, s. 75.

⁵² KUČERA, J. P. Op. cit., s. 177.

⁵³ Členové užšího bayreuthského kruhu: Hans von Wolzogen, Henry Thode, Houston Stewart Chamberlain, Karel Heinrich von Stein, Karl Friedrich Glasenapp, Ludwig Schemann.

⁵⁴ HILMES, O. Op. cit., s. 197.

⁵⁵ Op. cit.

3.3 Bayreuthské listy

Jak bylo řečeno v předchozí kapitole, *Bayreuthské listy* začaly vycházet již za Wagnerova života. Vydávány byly od roku 1878 do roku 1938. Do roku 1900 bylo periodikum vydáváno jako měsíčník a později jako čtvrtletník. Časopis sice měl za cíl především informovat o organizačních záležitostech týkajících se *Festspielhausu*, nicméně postupně se naplňoval polemikami, úvahami a texty, které přímo nesouvisely s uměním.⁵⁶ To bylo samozřejmě dáno tím, že autoři se hlásili k myšlenkám zakladatele periodika, Richarda Wagnera, jehož tvorba přesahovala meze hudebně-dramatické tvorby. Eduard Hanslick proto v roce 1882 správně poznamenal: „*Bayreuthské listy se více starají o všechno jiné než o Wagnerovo hudební umění (...) Wagner je nejvyšší autoritou ve všech oblastech vědění, učitelem a spasitelem lidstva. Každý jeho výrok o politice, filosofii, mravnosti nebo náboženství je považován za velký čin, za zjevení, jímž je nutno se řídit jako náboženským přikázáním.*“⁵⁷

Tón statí publikovaných v *Bayreuthských listech* určil sám Wagner, který zde v letech 1878 – 1882 publikoval své články *Co je německé?* a všechny tzv. „regenerační spisy“. V závěru statí *Co je německé?* Wagner výslovně vyzval své mladší kolegy, aby se pokusili titulní otázku sami zodpovědět. Tak Wagner sám zahájil debatu, která na stránkách *Bayreuthských listů* pokračovala až do jejich konce.

Po celou dobu existence *Bayreuthských listů* byl jejich šéfredaktorem Wagnerem osobně vybraný Hans von Wolzogen. Tento mladý nadšenec poznal Wagnera v roce 1875 a o dva roky později se přestěhoval do Bayreuthu s cílem vytvořit „vnitřní Bayreuth“.⁵⁸

S Wolzogenem na přípravě časopisu spolupracovalo několik stálých přispěvatelů, kteří zde publikovali své texty. Mezi těmito přispěvateli byl i autor nechvalně známých rasistických *Základů devatenáctého století* Houston Stewart Chamberlain. Ten si cestu do Bayreuthu našel prostřednictvím Cosimy, se kterou se poznal na druhých festivalových hrách. V roce 1882 mu dokonce dala za ženu svoji dceru Evu Wagnerovou. Další dceru, Danielu von Bülow, provdala za jiného přispěvovatele listů, kterým byl kunsthistorik Henry Thode. Do *Bayreuthských listů* dále hojně přispíval i hudební vědec a pozdější propagátor nacionálního socialismu Karl Grunsky. Ne všem přispěvovatelům nicméně

⁵⁶ V tom tkvěl zásadní rozdíl mezi *Bayreuthskými listy* a např. *La Revue Wagnérienne* založenou v Paříži Édouardem Dujardinem. Periodikum vycházelo v letech 1885-1888 a soustředilo se na teoretický aspekt Wagnerových divadelnických spisů. Srov. DEÁK, František. *Symbolistické divadlo*. Bratislava: Tália-press, 1996, s. 124-125.

⁵⁷ HANSLICK, Eduard. *Aus dem Opernleben der Gegenwart*. Berlin: Hofmann, 1882, s. 339.

⁵⁸ Kučera cituje Wolzogenův dopis Schemannovi, podle něhož „vnitřní Bayreuth“ měl představovat tajné spirituální společenství usilující o budoucí veřejné působení. KUČERA, J. P. Op. cit., s. 161.

rasistické zaměření *Bayreuthských listů* vyhovovalo. Např. filolog a historik Ludwig Schemann, který s časopisem zpočátku spolupracoval, se posléze od periodika distancoval z důvodu jeho vyhraněného antisemitismu. A to i přesto, že právě on původně na žádost Cosiny Wagnerové přeložil do němčiny Gobineauovu knihu *Esej o nerovnosti lidských plemen*.

Ačkoliv řada příspěvatelů z Wagnerových dob časem odešla, šéfredaktor Wolzogen a Wagnerův zeť Chamberlain zůstali. A právě Wolzogen a Chamberlain se stali spojovacím můstkem mezi Bayreuthem a Adolfem Hitlerem. Ten Chamberlainovy *Základy devatenáctého století* velmi obdivoval, a když 30. září 1923 poprvé navštívil Bayreuth, nenechal si ujít příležitost, se s jejich autorem osobně setkat. V návaznosti na tuto návštěvu Chamberlain 7. října napsal Hitlerovi dopis, ve kterém podpořil všechny jeho snahy: „...*Moje víra v německví ani na okamžik nezakolísala, avšak moje naděje – to přiznávám – dosáhla hlubokého odlivu. Že si Německo v hodině nejvyšší nouze zrodí svého Hitlera, to dosvědčuje jeho životnost; rovněž tak působení, jež z něho vychází; neboť tyto dvě věci – osobnost a její působení – patří k sobě...*“⁵⁹ V této souvislosti stojí za zmínku, že Hitler tehdy nepřišel do Bayreuthu, aby navštívil Wagnerův *Festspielhaus*, ale aby zde vystoupil jako hlavní řečník na tzv. Německých dnech organizovaných bayreuthskými nacionálními sociality.⁶⁰ Ve stejném roce Hitler získal také přízeň Wolzogena a mohl tak napsat do prvního čísla *Bayreuthských listů* v následujícím roce bojovný slogan: „*Vnějšímu boji musí předcházet boj vnitřní. Náš boj se týká posvátné věci.*“⁶¹ Toto Hitlerovo motto v časopisu uvádělo úryvek z Wagnerových vzpomínek na drážďanskou revoluci 1849. Podobnost mezi revolucionářem Wagnerem a začínajícím politicky činným Hitlerem tu jistě nemá být jen čistě náhodná. Citovanými slovy na první stránce *Bayreuthských listů* Hitler symbolicky vstoupil do Bayreuthu a jeho přítomnost zde bylo možné pociťovat až do roku 1945.

V Bayreuthských listech tedy již před nástupem Hitlera k moci publikovala své kontroverzní texty řada autorů. Po jmenování Hitlera kancléřem v roce 1933 agresivita názorů některých autorů dále zesílila. V tomto roce například publikoval do listů skladatel Robert Boßhart text *Bayreuth v rozhodující hodině německé historie*. Připomněl zde Wagnerův regenerační text *Poznej sám sebe* a vyzdvihl aktuálnost Wagnerových myšlenek. Zejména v duchu Wagnerových spisů hovoří o odcizení německých elit, potažmo celé německé společnosti ryzímu německví. Jeho návrat spatřuje ve znovuotevření

⁵⁹ WAGNER, G. Op. cit., s. 59.

⁶⁰ HILMES, O. Op. cit., s. 302.

⁶¹ *Bayreuther Blätter* 47, 1924, č. 1, s. 1.

Festspielhausu po válce v roce 1924.⁶² Tento pozitivní trend dle Boßharta vrcholí právě v přelomovém roce nástupu Hitlera k moci: „*A dnes? Německou řídí vane velký dech osudu. Je zde kancléř, který miluje Wagnera, který má vztah k německému umění, člověk, který zná kulturní problémy a který se nebojí pustit do židovské otázky. Má proto Richarda Wagnera na své straně. (...) Bylo potřeba síly ducha, s níž dnešní vláda vede zemi ke skutečnému, trvalému uzdravení. Pak se může Bayreuth stát tím, čím se podle přání svého zakladatele měl stát již dávno: středobodem německé kultury uprostřed obnoveného německého Německa!*“⁶³ Na tomto citátu je dobře vidět, jak byl dlouhá léta budovaný kult Wagnerovy osobnosti náchylný k transformaci v kult osobnosti Hitlerovy.

Bylo by zjednodušující, vidět 60 let vycházející *Bayreuthské listy* jen jako rasistické, případně nacionalistické periodikum. Do časopisu navázaného na prestižní operní festival přispívali též odborníci a umělci, např. Romain Rolland nebo Richard Strauss.⁶⁴ Také Kučera, aniž pomíjí nezpochybnitelnou publikaci propagandistických textů, zdůrazňuje, že články nevyzývaly např. k fyzické likvidaci Židů, ale v politické rovině měly spíše obecně protidemokratický, protiliberální a protisocialistický charakter.⁶⁵

Faktem nicméně zůstává, že antisemitismus a nacionalismus byl s *Bayreuthskými listy* spjat od počátku. Není náhodou, že Paul Bülow v brožurce *Adolf Hitler a bayreuthský kulturní kruh* z roku 1938, charakterizoval toto periodikum následovně: „*Tento časopis se snaží s bojovnou odvahou sloužit nejen zkoumání myšlenkového bohatství obsaženého ve Wagnerových spisech, nýbrž setkáváme se v něm i s mnoha jmény těch spolubojovníků Adolfa Hitlera, kteří od počátku hnutí stáli v nejpřednější frontě boje za nové Německo.*“⁶⁶ Šest desetiletí, po která časopis vycházel, označil Michael Karbaum za: „*jednu z nejtemnějších kapitol v historii německého myšlení.*“⁶⁷

„Bayreuthský kruh“ a *Bayreuthské listy* odrážejí realitu Bayreuthu po smrti Wagnera, skladatele, který zanechal monumentální umělecký i myšlenkový odkaz. Tento odkaz však nebyl jednoznačný a Wagnerovi stoupenci zřejmě zašli při tvorbě wagnerovského „dogmatu“ dále, než sám Wagner zamýšlel.⁶⁸ To, že sám Wagner si nebyl bayreuthským projektem až tak jistý, dokazuje úryvek z Cosimina deníku ze dne 9. února

⁶² Hilmes uvádí, že velkou část diváků na znovuootevření divadla v roce 1924 tvořili nacionalisté.

⁶³ BOßHART, Robert. Bayreuth in entscheidender Stunde deutscher Geschichte. *Bayreuther Blätter* 56, 1933, č. 3, s. 117.

⁶⁴ Oba jmenovaní však přispěli pouze jednou. HILMES, O. Op. cit., s. 199.

⁶⁵ KUČERA, J. P. Op. cit., s. 186.

⁶⁶ Op. cit., s. 187.

⁶⁷ HILMES, O. Op. cit., s. 199.

⁶⁸ Přístup „pravověrných“ wagneriánů byl směšný již Nietzschemu, který ve stati *Případ Wagnerův* popisuje typický vývoj mladíka „nakaženého“ wagneriánstvím: „*Za to se tváří jako filosof; píše bayreuthské listy; řeší všechny problémy ve jménu otce, syna a svatého mistra.*“ NIETZSCHE, F. Op. cit., s. 45.

1883 (3 dny před Wagnerovou náhlou smrtí): „*Večer R. mluví o svých podporovatelích – jak se mu zdá, že jejich jediným účelem je zařídít, aby všechny jeho myšlenky působily směšně (Kromě Steina). Říká Jouk.⁶⁹, že nikdy nevěřil, že Listy vydrží déle než dva roky. Přemýšlí, co bude s Wolz. A na konec hlučně lituje, že postavil Wahnfried, festivaly se mu zdají také absurdní.*“⁷⁰

⁶⁹ Scénograf Paul Joukowski.

⁷⁰ HILMES, O. Op. cit., s. 161.

4. Hitler v Bayreuthu

4.1 Hitlerovy osobní kontakty s rodinou Wagnerů

Jak bylo popsáno výše, vyvinulo se ještě před Hitlerovým příchodem do Bayreuthu kolem *Festspielhausu* a *Bayreuthských listů* prostředí, které v mnoha ohledech přálo nacionalistickým a antisemitským myšlenkám. Faktem však je, že celkový význam Bayreuthu a *Bayreuthských listů* v období první světové války dramaticky poklesl. Divadlo bylo v letech 1914-1924 zavřené, význačný rasový teoretik Chamberlain, kdysi propagovaný císařským režimem, se po roce 1918 stáhl nemocen do ústraní. Za jednoznačného antisemitu nelze označit ani poválečného ředitele festivalu, Siegfrieda Wagnera. O něm je například doloženo, že udržoval pravidelnou korespondenci s bayreuthským rabinem Dr. Salomonem. Za zmínku stojí rovněž jeho dopis do německého periodika *Deutsche Zeitung* z roku 1921, kde se k problematice bayreuthského antisemitismu výslovně vyjádřil v tom smyslu, že obdivuje Židy, kteří milují dílo Richarda Wagnera navzdory jeho antisemitským spisům. Zcela také odmítl myšlenku, že by rasa měla hrát jakoukoliv roli při výběru umělců pro bayreuthské inscenace – takový přístup označil za nekřesťanský a neněmecký.⁷¹

Přesto se však Siegfried Wagner a především jeho manželka Winifred Wagnerová stali osobními přáteli a stoupenci Adolfa Hitlera.⁷² Jak bylo zmíněno na konci předchozí kapitoly, Hitler přijel do Bayreuthu jako politický agitátor a „pracovní“ cestu spojil s návštěvou tehdy již nemocného Chamberlaina. S Winifred Wagnerovou se Hitler setkal na recepci pořádané bayreuthským nacionalistou a výrobcem pian, Edwinem Bechsteinem. Hitler zaujal Winifred natolik, že jej druhý den pozvala do vily *Wahnfried*, kde byl představen Siegfriedu Wagnerovi. Touto návštěvou začalo přátelství mezi Hitlerem a Winifred, které trvalo až do Hitlerovy smrti v roce 1945.

Hitler byl již v létě 1923 známým mnichovským řečníkem a politikem. Jeho sláva dále vzrostla po neúspěšném listopadovém puči. V době Hitlerova uvěznění v Landsbergu⁷³ se k němu Wagnerova rodina otevřeně hlásila. Siegfried Wagner, který měl

⁷¹ Tyto korespondence jsou zveřejněny na oficiálních webových stránkách mezinárodní Společnosti Siegfrieda Wagnera. *Briefwechsel mit Rabbi Dr. Salomon* [online]. [2. 3. 2015]. URL: <<http://www.siegfried-wagner.org/html/korrespondenzsalomon.html>>.

⁷² Winifred také na rozdíl od svého manžela v roce 1926 vstoupila do NSDAP. Fakt, že se nikdy nezřekla víry v německý nacionalismus, dokazuje dokument Hanse-Jürgena Syberberga *Winifred Wagner und die Geschichte des Hauses Wahnfried von 1914-1975*.

⁷³ Je známo, že Winifred posílala Hitlerovi do vězení dárky. Není však jisté, zda Hitler skutečně použil papír od Winifred k napsání *Mein Kampf*. Nicméně Gottfried Wagner uvádí, že v roce 1925 dostala Winifred od Hitlera zlacený výtisk s věnováním. WAGNER, G. Op. cit., s. 81.

v listopadu koncert v Innsbrucku, navštívil v nemocnici zraněného Hermanna Göringa a Winifred zase poslala do bayreuthských novin *Oberfränkische Zeitung* svůj otevřený dopis, kterým se veřejně přihlásila k Hitlerovi a jeho činnosti. „*Celý Bayreuth ví, že máme k Adolfu Hitlerovi přátelský vztah. (...) Již léta s velkou niternou účastí a souhlasem sledujeme budovatelskou práci Adolfa Hitlera, tohoto německého muže, který, naplněn vroucí láskou ke své otčině, přináší svůj život v oběť své myšlenky očištěného, jednotného, nacionálního Velkého Německa...*“⁷⁴

Hitler byl za podporu Wagnerových vděčný, což dokládá dopis z 5. května 1924 napsaný z vězení Landsberg, v němž Siegfriedu Wagnerovi mj. napsal: „*Nejdříve Mistr a pak Chamberlain vykovali posvátný meč, se kterým nyní bojujeme*“ a posléze manželům poděkoval za „*přízeň, kterou jste mi projevíli tváří v tvář nenávisti a nactiutrháním, kterými jsem zavalen.*“⁷⁵ V Hitlerových rozhovorech u kulatého stolu Hitler o Wagnerových říká: „*V mých nejhroších chvílích mě nikdy nepřestali podporovat, dokonce i Siegfried Wagner. (Houston Stewart Chamberlain mi tak mile psal, když jsem byl ve vězení). Říkal jsem si s nimi křestními jmény.*“⁷⁶

V létě 1924 se v Bayreuthu konal první poválečný festival. Hitler byl stále ve vězení, a tak Wagnerovi pozvali alespoň generála Ludendorfa. Ten byl v té době spolu s Hitlerem významným představitelem politického odporu proti socialisty řízené Výmarské republice. Odmítavé stanovisko Bayreuthu vůči poválečnému zřízení vyjádřil i Siegfried, když na *Festspielhaus* vyvěsil starou, císařskou vlajku. Ludendorf spojil návštěvu Bayreuthu s politickou agitací a mezi hosty bylo mnoho členů – po mnichovském puči zakázané – NSDAP. V politickou manifestaci se zvrhlo i představení *Mistrů pěvců norimberských*, když obecenstvo na závěrečný Sachsův chvalozpěv na „svaté německé umění“ spontánně reagovalo zpěvem *Deutschland, Deutschland über Alles*.⁷⁷

Po propuštění z vězení v prosinci 1924 Hitler cítil, že návštěvami *Wahnfriedu* by Wagnerovým spíše škodil. Jejich vztah proto dočasně ztratil něco ze své intenzity. Siegfried a Winifred nicméně nacionálněsocialistickou myšlenku podporovali i nadále. Např. 1. srpna 1925 přijali manželé čestné předsednictví nacionalistického Bayreuthského svazu německé mládeže. Tento svaz si vytkl za cíl: „*předávat ideje Bayreuthu, umělecká díla a kulturně-politické ideály Richarda Wagnera celému německému národu; zpřístupnit*

⁷⁴ Dopis ze dne 14. 11. 1923. WAGNER, G. Op. cit., s. 59.

⁷⁵ SPOTTS, F. Op. cit. 2007, s. 265.

⁷⁶ HITLER, Adolf. *Hitler's Table Talk, 1941-1944: His Private Conversations*. Přel. Norman Cameron. New York City: Enigma Books, 2000, s. 242.

⁷⁷ V příštím roce Siegfried podobným excesům bránil výslovnou výzvou k divákům, aby nezpívali na konci *Mistrů pěvců*. SPOTTS, F. Op. cit. 1994, s. 142.

*hluboký smysl těsného spojení velkého německého připomínkového díla Adolfa Hitlera a jeho kulturní vůle s dílem Bayreuthu.*⁷⁸

Toto těsné spojení se jasně projevilo v roce 1925, kdy byl Hitler do Bayreuthu opět pozván manželi Bechsteinovými. Ve *Festspielhausu* byl přátelsky přijat a účastnil se generálních zkoušek *Prstenu Nibelungova*. Při nich zřejmě došlo k incidentu, když byl Hitler pohoršen tím, že roli Wotana ztvárnil židovský zpěvák Friedrich Schorr: „*To, že ten Žid (Friedrich) Schorr zpíval Wotana, mne dohánělo k zuřivosti - spatřoval jsem v tom prznění rasy.*“⁷⁹ Incident nezůstal bez povšimnutí a dochoval se Siegfriedův dopis z 29. července 1925, v němž věc řeší s výše jmenovaným rabínem Salomonem. Ten celou věc zdvořile přešel a korespondence se nese v přátelském duchu.⁸⁰

Hitler se do Bayreuthu vracel i v pozdějších letech. Účastnil se mj. slavnostního Chamberlainova pohřbu v roce 1927, který se v důsledku přítomnosti SA a „státních“ hostů, jako byl pruský princ August Vilém a bývalý bulharský car Ferdinand I.,⁸¹ rovněž změnil v politickou demonstraci.

Pokračovaly také Hitlerovy návštěvy ve *Wahnfriedu*, které dále zintenzívněly po smrti Siegfrieda Wagnera v roce 1930. Přesná povaha vztahu Hitlera a Winifred není známa, panuje však obecná shoda, že se jednalo o vztah velmi vřelý a přátelský. Magee dokonce píše: „*Speciální vztah Bayreuthu k nacismu byl zcela jiného druhu, než se tvrdí, a zakládal se na osobním poměru mezi Adolfem Hitlerem a Winifred Wagnerovou (...).*“⁸² Obecně je zřejmé, že se Hitler o rodinu Wagnerových staral, a kdykoli Winifred nebo její synové Wolfgang a Wieland nebo dcery Verena a Friedelind o něco požádali, bylo jim vyhověno.

Naposled jmenovaná Friedelind Wagnerová nicméně v dospělosti Hitlera nepodporovala a v pozdějších letech se prezentovala jako odpůrkyně nacionálního socialismu. Před válkou uprchla do Francie a poté do Švýcarska. Později v Anglii v deníku *Daily Sketch* publikovala sérii 12 článků shrnujících její dojmy a vzpomínky, často zesměšňující Hitlera jako člověka.

⁷⁸ WAGNER, G. Op. cit., s. 61.

⁷⁹ SPOTTS, F. Op. cit. 2007, s. 266.

⁸⁰ *Briefwechsel mit Rabbi Dr. Salomon* [online]. [2. 3. 2015]. URL: <<http://www.siegfried-wagner.org/html/korrespondenzsalomon.html>>.

⁸¹ Oba jmenovaní se účastnili též slavnostního znovuotevření festivalového divadla v roce 1924. HILMES, O. Op. cit., s. 306.

⁸² MAGEE, B. Op. cit., s. 328.

4.2 Bayreuth jako německý nacionálněsocialistický projekt

Zatímco ve 20. letech to byli Wagnerovi, kteří mohli svojí slávou podpořit začínajícího politika, jímž byl Adolf Hitler, po roce 1933 se situace změnila, a byl to naopak Hitler, který mohl pomoci finančně strádajícímu festivalu. Jakožto celoživotní wagnerovský nadšenec chápal Hitler podporu všeho, co souviselo s Richardem Wagnerem, jako jeden ze svých dějinných úkolů.

Hitler začal příslibem Winifred Wagnerové, že každý rok na festival osobně přijede, což Bayreuthu zajistí větší publicitu.⁸³ Problémy divadla v prostředí hospodářské krize však bylo třeba řešit finanční pomocí, a tak Hitler nařídil stranickým organizacím NSDAP, aby po blocích kupovaly vstupenky do Bayreuthu. Postaral se také o peněžité granty na podporu nových bayreuthských inscenací.⁸⁴ Geoffrey Skelton uvádí, že Hitler dále z vlastních prostředků přispíval festivalu částkou 50.000 marek ročně a zajistil festivalu daňové výjimky.⁸⁵

Tato podpora Bayreuthu nutně připomíná původního velkého Wagnerova mecenáše, bavorského krále Ludvíka II., z jehož peněz bylo festivalové divadlo z velké části financováno. Hitler si byl této paralely vědom a k Ludvíkovu odkazu se mj. vědomě přihlásil na památeční wagnerovské akci konané v roce 1933 na zámku Neuschwanstein, který nechal právě Ludvík II. vybudovat. Hitler zde prohlásil, že realizaci Wagnerova bayreuthského snu považuje za své poslání.⁸⁶

Podobně, jako Ludvík II., měl i Hitler ambici stát se budovatelem. Je známo, že sám Wagner považoval budovu *Festspielhausu* za provizorní. Při stavbě byl omezen nedostatkem prostředků a často musel používat laciné materiály. Počítal proto do budoucna s výstavbou budovy z kvalitnějších materiálů.⁸⁷ Hitler tedy zvažoval zbourání *Festspielhausu* a jeho nahrazení novou budovou. Od tohoto záměru však upustil, protože si byl vědom jedinečných akustických charakteristik původního dřevěného interiéru. Rozhodl se proto pro stavbu nového komplexu, jehož středem by byl původní *Festspielhaus*. Velkolepý celek měl zahrnout i zázemí pro umělce a úředníky, muzeum a restauraci. Projekt nové stavby vypracoval Rudolf Emil Mewis a dochovala se podoba sádrového modelu celého komplexu. Byly dokonce zahájeny stavební práce, avšak vypuklá válka odřízla velkolepému projektu zdroj financování. Nikdy tedy nedošlo k realizaci původního

⁸³ Ve skutečnosti však Hitler festival naposled navštívil v roce 1940. SPOTTS, F. Op. cit. 2007, s. 280.

⁸⁴ Op. cit., s. 274-275.

⁸⁵ SKELTON, G. Op. cit., s. 145-146.

⁸⁶ SPOTTS, F. Op. cit. 1994, s. 170.

⁸⁷ SKELTON, G. Op. cit., s. 23.

plánu, podle kterého měla nová divadelní budova být slavnostně otevřena hned po válce v rámci tzv. Mírového festivalu. Na programu měli být *Mistři pěvci norimberští*.⁸⁸

Stejně, jako nebyl nikdy realizován projekt přestavby *Festspielhausu*, nepodařilo se ani začlenit Bayreuth do Říšské divadelní komory a zbavit jej nezávislého vedení rodinou Wagnerů. Festival za svoji nezávislost paradoxně vděčil osobní záštitě, kterou mu poskytl Hitler. Podle Spottse byla instituce *Festspielhausu* nezávislá a nepodléhala kontrolám politické moci. Proti Winifred, která byla Hitlerovou blízkou přítelkyní, nedokázal prosadit svoji vůli ani Joseph Goebbels ani Alfred Rosenberg (který chtěl spojit všechny wagnerovské společnosti pod své vedení).⁸⁹ Privilegované postavení, jemuž se Winifred těšila, dokládá také to, že Bayreuth mohl ve válečných letech zaměstnávat i osoby, které by jinak byly režimem pronásledovány.⁹⁰ Skutečnost, že Winifred se cítila být v Bayreuthu „svojí paní“ dokazuje i její úsilí zakázat vydávání všech publikací, které by nebyly napsány pod záštitou oficiálního archivu ve *Wahnfriedu*.⁹¹

Udržení určité nezávislosti však rozhodně neznamená, že by Bayreuth zůstal stranou nacionálněsocialistických kampaní. V roce 1938 v rámci oslav 125. výročí narození velkého skladatele bylo například založeno *Památeční centrum Richarda Wagnera*, jehož úkolem bylo bádání o Mistrově životě a díle. Prvním úkolem, který výzkumné centrum dostalo, bylo prověřit, zda Wagner nebo jeho žena měli židovské předky.⁹² Jak archiv ve *Wahnfriedu*, tak výzkumné centrum fungovalo pod vedením Winifred Wagnerové a Otto Strobela.

Navenek velmi výrazné bylo rovněž osobní spojení Bayreuthu s osobou Adolfa Hitlera. Bertolt Brecht například označil Hitlera za „*Führera bayreuthské republiky*“. Také podle Thomase Manna *Festspielhaus* v této době fungoval jako „*Hitlerovo dvorní divadlo*“.⁹³ Dobové fotografie a filmové záběry ukazují výzdobu města při příležitosti Hitlerových návštěv. Nad ulicemi se skvěly nápisy s politickými slogany, Bayreuth byl zaplaven vlajkami s hákovými kříži a suvenýry nesoucími jméno nikoli Wagnera ale Hitlera. Kniha *Mein Kampf* nabízená v obchodech vedle Wagnerovy autobiografie *Mein Leben* dále posilovala vazbu mezi dvěma „německými velikány“. V čase festivalu

⁸⁸ SPOTTS, F. Op. cit. 2007, s. 278-279.

⁸⁹ Op. cit., s. 275-276.

⁹⁰ Nejznámějším případem byl čelní wagnerovský tenorista Max Lorenz. Kromě toho, že byl homosexuál, měl rovněž za ženu Židovku. Před persekucí je zachránila osobní intervence Hermana Göringa. Na festivalu v roce 1933 Hitler dokonce mj. dovolil účast židovských zpěváků Alexandera Kipnise a Emanuela Lista, a to na představeních, jichž se Hitler osobně zúčastnil. SPOTTS, F. Op. cit. 1994, s. 168.

⁹¹ REICHEL, P. Op. cit., s. 159.

⁹² SPOTTS, F. Op. cit. 2007, s. 273. Je možné, že Hitlera stále znepokojovala dávná teorie, podle níž Wagnerův pravděpodobný otec, Ludwig Geyer, mohl být Žid. Tato teorie nebyla dodnes potvrzena, nicméně patří k „bulvárním“ vysvětlením Wagnerova antisemitismu.

⁹³ Op. cit. s. 279.

lemovaly ulice nadšené davy vítající Vůdce, ale také stovky příslušníků SS. Dokonce ulice vedoucí k *Festspielhausu* byla přejmenována na ulici Adolfa Hitlera.⁹⁴

Oproti tomuto vnějšímu obrazu stojí v nečekaném kontrastu podoba inscenací Wagnerových děl prováděných v období Hitlerovy vlády přímo ve *Festspielhausu*. Jednalo se o inscenace, které se držely původních pokynů Richarda Wagnera, jak byly „zakonzervovány“ v období, kdy festival řídila Cosima Wagnerová. Ta ani ve 20. letech nepřipouštěla odchylky od Wagnerových instrukcí. Hitler proto nemusel z bayreuthských inscenací odstraňovat případné nežádoucí „moderní“ umělecké prvky. Ani Joseph Goebbels nepovažoval za nutné na Wagnerové díle cokoli měnit. Naopak, přenos ze zahajovacího představení *Mistrů pěvců norimberských* v roce 1933 okomentoval takto: „[*Toto drama*] je prostě ztělesněním naší kulturní identity. Obsahuje vše, co utváří a inspiruje německou kulturní duši. Je to geniální celek německé melancholie a romantismu, německé hrdosti a energie a německého humoru...“⁹⁵ I Hitler sám byl zásadně proti tomu, aby bylo Wagnerovo umění přímo deformováno propagandou. Festivalové programy z roku 1933 obsahovaly výslovný pokyn pro diváky, aby se „na přání říšského kancléře“⁹⁶ zdrželi jakýchkoliv demonstrativních projevů, které nesouvisely s dílem Richarda Wagnera. Britský kritik Ernest Newman však správně odhalil, že i přes tuto (zdánlivou) úctu k Wagnerovi ve skutečnosti všude velký skladatel pouze tvořil pozadí, na němž mohl Hitler vyniknout.⁹⁷

Ačkoliv přímo na jevišti *Festspielhausu* se Wagnerova hudební dramata v 30. letech výrazně nelišila od představení z konce 19. století, propaganda přesto promlouvala k divákům prostřednictvím doprovodných materiálů – programů, brožur a dalších publikací. V programu ke shora zmiňované inscenaci *Mistrů pěvců norimberských* z roku 1933 například čteme: „*Němci, slyšte hlas našeho mistra: milujte a – bojujte! Pak – s ním – nepadnete, ale zůstanete stát!*“⁹⁸ Vedle propagandy namířené na Němce, se v Bayreuthu projevovala také propaganda namířená na zahraniční hosty. V roce nástupu Hitlera k moci bylo obzvlášť důležité zdůrazňovat „kladné stránky“ nového režimu. A tak mohl britský host, Ernest Newmann, ve svém hotelovém pokoji vedle sbírky aktuálních Hitlerových projevů nalézt též „*tlustou knihu, v níž se bylo ve třech jazycích možné dočíst, že s Židy*

⁹⁴ SPOTTS, F. Op. cit. 1994, s. 171.

⁹⁵ Op. cit. s. 173.

⁹⁶ Op. cit.

⁹⁷ NEWMAN, Ernest. Bayreuth after 50 Years. II. – The New Germany and Wagner. *The Sunday Times* [r. ?], 1933, č. 6, s. 5.

⁹⁸ SKELTON, G. Op. cit., s. 144.

nebylo v Německu vůbec zacházeno špatně, naopak, že si v této tolerantní zemi žijí, jako nikdy předtím.“⁹⁹

Propaganda nejen čerpala z historického odkazu Wagnerových děl, jako ze „zdroje“ německého národního cítění, ale také interpretovala jednotlivé opery z hlediska jejich „aktuálního“ významu. Skelton cituje článek dirigenta Leopolda Reichweina „*Richard Wagner a německý dirigent současnosti*“ z oficiální festivalové příručky z roku 1938, který „diktuje“ oficiální interpretaci některých klíčových děl a postav: „protože Hans Sachs nás učí zakořenit umění v německém lidu a ctít vše německé, protože nás učí, že jako Siegfried máme vykonat osvobozující čin bez pomyšlení na odměnu, protože nás s bezpříkladnou jasnozřivostí v *Prstenu* upozorňuje na strašlivou závažnost rasové otázky...“¹⁰⁰

Samostatnou kapitolou v historii *Festspielhausu* představují tzv. válečné festivaly konané v letech 1940-1944, v jejichž rámci povinně navštěvovali festival vojáci vracející se z fronty, jako „hosté Vůdce“¹⁰¹. Po skupinách byli přiváženi vlakem do Bayreuthu, kde večer dostali poukázky na pivo a cigarety a vstupenky na jedno představení ve *Festspielhausu*. Následující den se vojáci museli dostavit do divadla, kde dostali brožury o Wagnerovi a jeho díle, museli vyslechnout přednášku o nadcházejícím představení a to následně shlédnout. Skelton případně podotýká, že povinné vojenské návštěvy festivalu byly paradoxně jediným projektem, který se svým způsobem blížil původní Wagnerově myšlence uměleckého bayreuthského festivalu konaného zdarma pro širokou veřejnost.¹⁰² Válečné festivaly vzhledem ke značné logistické náročnosti přesahovaly možnosti festivalového managementu vedeného Heinzem Tietjenem. Přípravy proto měla na starosti celostátní organizace *Kraft durch Freude*, zaměřená na rekreaci a další volnočasové aktivity. Festivaly v ní dostal na starosti dlouholetý straník oddaný Hitlerovi, Bodo Lafferentz.¹⁰³ S válečnými festivaly rovněž souvisí jeden z ojedinelých zásahů režimu do programu festivalu. Po konzultaci s Hitlerem se Winifred rozhodla neuvádět po porážce u Stalingradu v roce 1943 na festivalu *Tristana a Isoldu* ani *Soumrak bohů*. Tato díla dle Winifred mohla svým depresivním dějem na vojáky navráťivší se z fronty negativně působit. Hitler souhlasil se zařazením optimistických *Mistrů pěvců norimberských*.¹⁰⁴

⁹⁹ NEWMAN, E. Op. cit., s. 5.

¹⁰⁰ SKELTON, G. Op. cit., s. 144.

¹⁰¹ Na dobových fotografiích vidíme nad hlavami vojáků transparent hlásající: „*Město Richarda Wagnera zdraví hosty Vůdce!*“ SPOTTS, F. Op. cit. 1994, s. 191.

¹⁰² SKELTON, G. Op. cit., s. 145.

¹⁰³ I tento muž se, podobně jako Chamberlain nebo Thode, dostal do rodiny Wagnerových, když se v roce 1943 oženil s vnučkou Richarda Wagnera, Verenou Wagnerovou.

¹⁰⁴ SPOTTS, F. Op. cit. 2007, s. 281.

Paradoxně to byl právě *Soumrak bohů*, který byl ještě v „radostných“ dobách tažení západní Evropou použit v letním propagandistickém filmu *Štuky*¹⁰⁵ z roku 1941. Film líčí zážitky pilotů stejnojmenných bombardérů v tažení proti Francii. Jedna z epizod vypráví o pilotovi, který je zraněn a v důsledku posttraumatického stresového syndromu ztrácí zájem o válku i o své přátele. Na radu zdravotní sestry z nemocnice, kde je ošetřován, je vyexpedován do Bayreuthu na válečný festival. Tam slyší Siegfriedovu cestu po Rýně ze *Soumraku bohů*, vybaví si, jak tuto pasáž hrával na frontě s kolegou na piano, nalezne znovu chuť do života a radostně se vrátí k jednotce útočící na Anglii. Film je výborným příkladem propagandy, která používá až magickou sílu Wagnerova umění, aniž by toto umění bylo přímo politicky deformováno.

Projekt válečných festivalů, jehož cílem bylo, povznést německé muže vracející se z války působením Wagnerovy hudby, měl zřejmě být jen první částí podstatně rozsáhlejšího projektu. Spotts v této souvislosti uvádí, že válečné festivaly představovaly jeden z kroků na cestě k „wagnerizaci“ německé veřejnosti, která měla po válce probíhat formou přeměny festivalu na *Volksfest* – lidový festival pro vybrané uvědomělé členy německé společnosti. Ten měl probíhat v nikdy nerealizovaném přestavěném *Festspielhausu*.¹⁰⁶

Navzdory popsanému využití Bayreuthu v širší politické propagandě nicméně zůstává nepochybným, že význam festivalu se v 30. a 40. letech odvíjel především od osobního vztahu Hitlera k Wagnerovu dílu. V *Hitlerových hovorech u kulatého stolu* je zaznamenána následující Hitlerova vzpomínka: „*Válka mi dala příležitost naplnit Wagnerovu velkou touhu: že muži vybraní z lidu – dělníci a vojáci – by měli mít možnost, navštívit festival zdarma. Těch deset dnů tvořících bayreuthskou sezónu bylo vždy mezi nejpožehnanějšími v mém životě.*“¹⁰⁷

¹⁰⁵ *Stukas* [film]. Režie Karl Ritter. Německo, UFA, 1941.

¹⁰⁶ SPOTTS, F. Op. cit. 2007, s. 281.

¹⁰⁷ HITLER, A. Op. cit., s. 242.

5. Závěr

Spojování Bayreuthu s nacionálněsocialistickým režimem se v první řadě odvozuje od obsahů Wagnerových děl a jejich chápání Wagnerovými současníky i pozdějšími generacemi. Někteří jsou přesvědčeni, že Wagner byl pro Hitlera přímou inspirací, ba dokonce, že bez Wagnera by žádný Hitler nebyl. Tak Fest uvádí: „*Prokletí zlata, v podzemí se přehrabující méněcenná rasa, konflikt mezi Siegfriedem a Hagenem, tragická genialita Wotanova, celý tento nevšední svět složený z výparů krve, bojů s přízraky, touhy po moci, zrady, sexuality, pohanství a nakonec i vykoupení – to vše bylo ideologickým prostředím, jež skvěle konvenovalo s Hitlerovými obavami a potřebou triumfu a přispělo k vytvoření „žulového základu“ Hitlerova názoru na svět.*“¹⁰⁸

Slabina tohoto agresivního chápání Wagnerova díla spočívá samozřejmě v tom, že interpretuje historickou a uměleckou realitu zpětně prismaticky pozdějších událostí – v tomto případě druhé světové války a holocaustu. Přesto si možný „nebezpečný“ potenciál Wagnerova odkazu uvědomovali někteří pozorovatelé již před druhou světovou válkou. Jung v roce 1936 na symbolu Wotana poukázal na náchylnost Němců, nechat se „posednout“ divokou silou (symbolicky ztělesněnou právě tímto germánským božstvem), čehož může využít obratný manipulátor. Na tuto nebezpečnou charakteristiku německé povahy upozornil v souvislosti s Wagnerem také Nietzsche, který napsal: „...*jeviště Wagnerovo potřebuje pouze jedno – Germánů! Definice Germána: Poslušnost a dlouhé nohy... Má to hluboký smysl, že vystoupení Wagnerovo spadá časově do vzniku říše: obě fakta dokazují totéž – poslušnost a dlouhé nohy.*“¹⁰⁹ Jakoby tedy Wagner a po něm i Hitler byli vyjádřením oné destruktivní síly, která si podmaní německý národ svojí hypnotizující silou.

Příznačně ilustrují vliv dějinné zkušenosti na hodnocení Wagnerova díla výroky Wagnerova obdivovatele Thomase Manna. Ten se v přednášce *O velikosti a utrpení Richarda Wagnera* z roku 1933 snažil doložit, že Wagner byl po celý život spíše socialisticky a demokraticky zaměřený člověk s odporem k vůdcovským typům vlády. Paralelu mezi wagnerovskými symboly a totalitní ideologií, kterou Jung učinil jen o tři roky později, považoval Mann za neoprávněnou. „*Národ a meč, mýtus a severská heroika, to sú v istých ústach iba odporne krádeže zo slovníka Wagnerových umeleckých*

¹⁰⁸ FEST, J. Op. cit., s. 62.

¹⁰⁹ NIETZSCHE, F. Op. cit., s. 39. V témže díle Nietzsche v této souvislosti hovoří o Wagnerovi jako o manipulátorovi: „*Ah ten starý kouzelník! co vše nám namluvil! (...) Jaký to chytrý chřestýš!*“ Op. cit., s. 15.

zvratov.“¹¹⁰ Po zážitku světové války nicméně i Mann z rétoriky obhajující Wagnera poněkud slevil, když v dopisu scénografovi Emilovi Preetoriusovi napsal: „*Je to neustále přítomné vo Wagnerovom chvastúnstve, vo večnom sebahlahorečení, v neustálej samomluve, v potrebe ku všetkému sa vyjadriť, v nevýslovnej neskromnosti, ktorá je predobrazom Hitlera, vo Wagnerovi je prirodzene veľa z ‚Hitlera‘*“.¹¹¹

Závěrem lze shrnout, že problematické myšlenky, vhodné k budoucímu zneužití, vnesl do prostředí Bayreuthu již sám Richard Wagner. Ačkoliv Wagner sám nevyzýval k likvidaci Židů a jeho dílo mělo četné pacifistické rysy, jeho následovníci, jako Wolzogen nebo Chamberlain nepřišli s ničím, co by bylo Wagnerem vytvořenému prostředí zcela cizí. To ostatně zajišťoval osobní dohled Wagnerovy vdovy Cosimy a dalších členů Wagnerovy rodiny. S postupnou radikalizací německé politické scény pod vlivem světové války a hospodářské krize docházelo i k radikalizaci postojů osobností působících v Bayreuthu. Lze tedy říci, že prostředí v Bayreuthu svým způsobem Hitlerův příchod předjímalo.

Pokud jde o Hitlera, ten zřejmě v první fázi své kariéry spíše těžil z přízně rodiny slavného skladatele a naopak po nástupu k moci byl schopen Bayreuthu i pomáhat. Koncipoval dokonce i projekt „wagnerizace“ Německa prostřednictvím Wagnerem založeného festivalu. Nelze však říci, že by tak činil jen z nezištných pohnutek milovníka umění. Hitler nepochybně využil bayreuthský festival i k osobní propagaci a jeho cílem bylo, vytvořit v povědomí německé veřejnosti spojení mezi svojí osobou a slovutným skladatelem.

To je také jediná část „bayreuthského nacionálněsocialistického projektu“, která se nepochybně zdařila. A tak i zpráva o Hitlerově smrti byla v německém rozhlase uvedena úryvkem z Wagnerova *Soumraku bohů* – tedy hudebního dramatu, pro který bylo divadlo v Bayreuthu původně postaveno.¹¹²

¹¹⁰ MANN, Thomas. Richard Wagner a Prsteň Nibelungov. In *O velikosti a utrpení Richarda Wagnera*. Op. cit., s. 101.

¹¹¹ MANN, Thomas. Neuzavretý Wagner. In *O velikosti a utrpení Richarda Wagnera*. Op. cit., s. 104.

¹¹² *The Stars and Stripes (Paris Edition)* 1, 1945, č. 279, s. 1.

6. Seznam použité literatury

BOßHART, Robert. Bayreuth in entscheidender Stunde deutscher Geschichte. *Bayreuther Blätter* 56, 1933, č. 3.

DEÁK, František. *Symbolistické divadlo*. Bratislava: Tália-press, 1996.

FEST, Joachim. *Hitler: kompletní životopis*. Přel. Tomáš Kurka. Praha: Naše vojsko, 2008.

HANSLICK, Eduard. *Aus dem Opernleben der Gegenwart*. Berlin: Hofmann, 1882.

HILMES, Oliver. *Cosima Wagner: the Lady of Bayreuth*. New Haven: Yale University Press, 2011.

HITLER, Adolf. *Hitler's Table Talk, 1941-1944: His Private Conversations*. Přel. Norman Cameron. New York City: Enigma Books, 2000.

JUNG, Carl Gustav. Wotan. In *Aufsätze zur Zeitgeschichte*. Curych: Rasche, 1946.

KUBIZEK, August. *Adolf Hitler - můj přítel z mládí*. Přel. Věra Kurtová. Turnov: Tygros, 2012.

KUČERA, Jan Pavel. „... je hodně Hitlera ve Wagnerovi“. Praha: Institut pro středoevropskou kulturu a politiku, 2001.

LÖWENBACH, Jan. Richard Wagner - antisemita. *Kalendář česko-židovský* 53, 1913.

MAGEE, Bryan. *Wagner a filozofie*. Praha: B/B art, 2004.

MANN, Thomas. *O velkosti a utrpení Richarda Wagnera*. Ed. Paštěka, J. Přel. Jana Šimulčíková. Bratislava: Opus, 1976.

NERUDA, Jan. Pro strach židovský. In *Jan Neruda a Židé: texty a kontexty*. Eds. Michal Frankl, Jindřich Toman. Praha: Akropolis, 2012

NEWMAN, Ernest. Bayreuth after 50 Years: II. – The New Germany and Wagner. *The Sunday Times* [r. ?], 1933, č. 6.

NIETZSCHE, Friedrich. *Případ Wagnerův a Nietzsche contra Wagner*. Přel. Arnošt Procházka. Praha: Josef Pelcl, 1901.

REICHEL, Peter. *Svůdný klam Třetí říše*. Přel. Jan Boček. Praha: Argo, 2004.

ROSE, Paul Lawrence. *Wagner: Race and Revolution*. London: Faber and Faber Limited, 1992.

SHAW, George Bernard. *Dokonalý wagnerián*. Přel. Vladimír Procházka. Praha: Družstevní práce, 1933.

SKELTON, G. *Wagner at Bayreuth*. London: Barrie and Rockliff, 1965.

SPOTTS, Frederic. *Bayreuth: a history of the Wagner festival*. New Haven and London: Yale University Press, 1994.

SPOTTS, Frederic. *Hitler a síla estetiky*. Přel. Ivan Brož. Praha: Epoque, 2007.

TOMENENDAL, Dominik. *Die Wagners. Hüter des Hügels*. Regensburg: Friedrich Pustet, 2012.

WAGNER, Gottfried. *Kdo nevyje s vlkem*. Přel. Jiří Gruša. Brno: Barrister & Principal, 2006.

WAGNER, R. Heldenthum und Christenthum. *Bayreuther Blätter* 4, 1881, č. 9.

WAGNER, Richard. *Judaism in music*. Přel. Edvin Evans. London: William Reeves, 1910.

WAGNER, Richard. Kunst und Religion. *Bayreuther Blätter* 3, 1880, č. 10.

WAGNER, Richard. *Můj život*. Přel. Vlasta Reittererová. Praha: Národní divadlo, 2007.

WAGNER, Richard. *Was ist deutsch?* Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1915.

7. Další zdroje

Bayreuther Blätter 47, 1924, č. 1.

Briefwechsel mit Rabbi Dr. Salomon [online]. [2. 3. 2015]. URL: <<http://www.siegfried-wagner.org/html/korrespondenzsalomon.html>>.

Der Ewige Jude [film]. Režie Fritz Hippler. Německo, Deutsche Film Gesellschaft, 1940.

GREENBERG, Robert. *Music of Richard Wagner* [audio], Chantilly: The Great Courses, 2010.

Stukas [film]. Režie Karl Ritter. Německo, UFA, 1941.

The Stars and Stripes (Paris Edition) 1, 1945, č. 279.