

Nike Wagner

Wagnis Wagner

Der Titel meines Vortrags scheint kokett und aus dem Geist der Alliteration geboren – “Wagnis Wagner” – welches “Wagnis” böte dieser erfolgreiche Großkomponist aus dem 19. Jahrhundert? Wagneroperen bringen volle Häuser – oder übervolle wie in Bayreuth – , wir haben es offenbar mit einem rhetorischen Titel zu tun...

Das mag auf den ersten Blick so sein und wäre auch nicht verwerflich. Auf den zweiten und dritten Blick aber werden Fragen hinter diesem Titel sichtbar, die ernst sind und über Wagner hinausgehen, oder besser – ihn als den Erreger jenes Symptoms erkennen lassen, das “Festspiele” heißt. Das Festspiel-Symptom wird aber auch Wagner in gewisse Mitleidenschaft ziehen, zumindest dort, wo es die Institutionalisierung seiner Theaterkunst gibt, in Bayreuth.

Zu den folgenden Überlegungen bin ich durch Pierre Boulez angeregt worden, der in dem eben erschienenen Buch über die “Salzburger Festspiele 1992-2001” unter dem Titel “Festspiele warum?” über die Schwierigkeiten von Festspielen heute nachdenkt. Ohne explizit Gegenstand der Untersuchung zu sein, ist Salzburg sicherlich sein heimlicher Ansprechpartner. Auffallend aber ist, wie oft seine analytisch wunderbar durchgefeilten und zugleich erstaunlich abgewogenen Gedanken immer wieder Bayreuth ins Spiel bringen, auf Bayreuth zurückgreifen. In Bayreuth sei es Wagner nicht nur gelungen, seine künstlerische Utopie in der Realität zu verankern, sondern diese Utopie habe auch den Festspielbegriff selber hervorgebracht, “indem sie dessen erstes und in gewisser Weise unüberholbares Modell blieb, weil es sich über die Zufälligkeit aufeinanderfolgender Aufführungen hinweg behauptete”. Bayreuth sei “Ahnherr” auf diesem “besonderen Territorium”, von dieser Mutter aller Festspiel-Schlachten ließen sich sogar die Gegenmodelle ableiten, mit denen wir heute konfrontiert sind – Spielstätten wie “brachliegende Industriebauten”, halbwegs erhaltene historische Schauplätze, Schlösser, Kirchen, Seebühnen. Damit sei man dem Wunsch nachgekommen, den “traditionellen Kokon” fester Opern- und Konzerthäuser zu sprengen, damit sei aber, so Boulez, der seit seiner weit zurückliegenden Entstehung hoch entwickelte Festspielbegriff zugleich auch “depraviert” worden.

Während das Theater in Bayreuth aus einer ästhetischen Notwendigkeit, den präzisen Kunst-Erfordernissen des Musikdramas heraus entstanden ist – Wagner brauchte ein Theater für den “Ring” – sei heute, in der “Umwandlung des Geistes von Bayreuth”, ein anderer Festspielbegriff entstanden – nicht Festspiele aus dem Geist der Musik, sondern aus dem Geist landschaftlicher Schönheit oder architektonischer Attraktivität, eines touristischen Geistes, eines ökonomischen “developing”. Während es in Bayreuth der musikalische Kunstwille war, der sich ein geeignetes Gehäuse suchte, müssen seine Abkömmlinge und Nachfahren, die Festivals heute, erst Ausschau halten nach einem Innenleben, nach Füllung, nach den geeigneten Produkten und Programmen, die ihre bereits bestehenden exquisiten Gehäuse mit Leben, Kunst-Leben, beatmen sollen. Erst das Ei also und dann die Henne? Ist unsere Festspielwelt eine verkehrte Welt? Nicht unbedingt, aber sie ist eine komplizierte, eine in die selbstgeschaffenen Abhängigkeiten bis zur Gefahr der Selbstaufhebung verstrickte. Das Innenleben für die wartenden Kirchlein und Dome, ehemaligen Reithallen und Naturbühnen gestaltet sich nämlich nach diesem “verkehrten” Schema und seinen Bedingungen. Die Qualität der ausgewählten Darbietungen hängt von der Kompetenz, der Gestaltungskraft und der Phantasie des jeweiligen Festspielleiters ab, dieser wiederum hängt in den Zwängen des Marktes: Qualität und Vielfalt verlangen nach großzügiger Finanzierung. Kompromisse in der Qualität und in der Programmauswahl aber sind die Regel, weniger “publikumswirksame”, aber gewagtere, ungewöhnliche Dinge müssen oft aus Gründen der Bilanz gestrichen werden. Das wiederum verwässert auf die Dauer jedes kühn konzipierte Festival, verurteilt es zum

benutzerfreundlichen Hochglanzereignis – letztlich zu einer Profil- und Substanzlosigkeit, die man dann dem Leiter zur Last legen wird, dessen Festival bald überflüssig und zum Einsparen bereit erscheint. Ein Teufelskreis, der wohl nur mit Doppelstrategien, Vabanquespielen und durchkalkuliertem Risiko zu durchbrechen ist: So geschehen in der Ära von Gerard Mortier und Hans Landesmann.

Die Wagnerfestspiele nun sollten diesem Teufelskreis entkommen sein? Hier genüge die Sorgenfreiheit in der Programmation, das Getragensein von der Authentizität des Ortes und seiner Geschichte? Oder hat nicht auch Bayreuth Züge eines "Saisonprodukts" angenommen, wie Boulez es den anderen Festivals ankredete? Bayreuth eine sommerliche Oberfrankenspezialität, die man ähnlich zu sich nimmt wie den heimischen Pressack, eine örtliche Spezialität, Wagnerwurst sozusagen, jeden Sommer gibt's ein paar Scheibchen? Und immer ist garantiert Wagner drin? Die Frage so stellen, heißt bereits, die Aufmerksamkeit in eine bestimmte Richtung lenken, den Verdacht wecken, daß nicht alles Rheingold ist, was in Bayreuth so glänzt. Um die besondere Situation Bayreuths zu verstehen, müssen wir einen kurzen Rückblick auf die Entstehung und Geschichte der Festspiele einschalten. Erst dann läßt sich der Standort heute bestimmen, das Verhältnis, in dem Ideal und Wirklichkeit der Bayreuther Festspiele zueinander stehen, das Verhältnis von Tradition und Innovation. Die Probleme der Finanzierung, der Politik und der Ideologisierung werden dabei ebenfalls ins Bild kommen.

Mitte des neunzehnten Jahrhunderts, frühe fünfziger Jahre: Im Zusammenhang mit deutscher Geschichte und Sozialgeschichte – mit der Revolution von 1848, die die ersten "Nibelungen"-Entwürfe hervortreibt – und im Zusammenhang mit den ästhetischen, theaterreformerischen und kunstphilosophischen Selbstklärungen, die das Exil in der Schweiz für Wagner bringt, nimmt die "Ring"-Tetralogie, Inbegriff des Musikdramas, langsam Gestalt an. Für eine die Kräfte und Maße aller normalen Opernhäuser sprengende ästhetisch-politisch-soziale Utopie jedoch, wie sie die Verbindung von Nibelungenmythos und Musikdrama darstellte, blieb einem kompromißlos gesinnten Künstler gar keine andere Wahl, als ein eigenes architektonisches und betriebliches Konzept zu entwerfen. Er hatte verstanden, daß man nicht einmal in Weimar, beim einsatzbereiten Liszt, den ersten Entwurf, "Siegfrieds Tod" würde aufführen können. Das heißt: Ein musikalisches Werk, das zum größten Teil noch nicht einmal geschrieben war, mußte sich, parallel zu seiner Entstehung, ein passendes Gehäuse miterschaffen. Wir haben die musikgeschichtlich einmalige Tatsache, daß der Geist eines Kunstwerks sich die Bedingung der Möglichkeit seiner Existenz erzwingt. Das "Nibelungentheater", wie es später in Bayreuth stehen wird, ist nicht die "eitle Selbstinszenierung" eines Künstlers (Michael Karbaum), sondern das Produkt eines Kunstwillens, das aus der Verzweiflung über die Inadäquatheit der konventionellen Opernhäuser und ihrer mangelhaften musikalischen und szenischen Aufführungspraxis entstanden ist. Außerdem wußte Wagner, daß er zum Verständnis dieses "Kunstwerks der Zukunft" auch ein Publikum der Zukunft dazugehörte. Nur die "neuen" Menschen, die Menschen nach der Revolution, die die Kunst als säkulares Heilsgeschehen verstehen und nicht mit gesellschaftlichem Prestigegewinn oder einer Lustbarkeit verwechseln, kann er brauchen. Wagners berühmt gewordene Briefe aus den Jahren 1850 und 1851 belegen dies. An Happenings mit Kometencharakter gewöhnt ("events"), würden wir seine liebenswürdig unkommerziellen Phantasien heute durchaus zu würdigen wissen. Aus Zürich schreibt der Komponist an Ernst Benedikt Kietz von seinen "allerkühnsten Plänen" für "Siegfrieds Tod": Er würde "aus Brettern ein Theater errichten lassen (...) und – natürlich gratis – drei Vorstellungen in einer Woche hintereinander geben, worauf dann das Theater abgebrochen wird und die Sache ihr Ende hat." Über ein Jahr später heißt es an Theodor Uhlig über den "Ring des Nibelungen", wobei die Triebstruktur des Künstlers diejenige des Sozialrevolutionärs deutlich steuert: "An eine Aufführung kann ich erst nach der Revolution denken: erst die Revolution kann mir die Künstler und Zuhörer zuführen. Die nächste

Revolution muß notwendig unsrer ganzen *Theaterwirtschaft* das Ende bringen (...) Aus den Trümmern rufe ich mir dann zusammen, was ich brauche (...) Am Rheine schlage ich dann ein Theater auf, und lade zu einem großen dramatischen Feste ein: Nach einem Jahr Vorbereitung führe ich dann im Laufe von *vier Tagen* mein ganzes Werk auf: *mit ihm* gebe ich dann den Menschen der Revolution dann die Bedeutung dieser Revolution, nach dem edelsten Sinne, zu erkennen”.

Dabei konnte es – jeder Künstler ist auf Dauer aus – nicht bleiben. Im Vorwort zur Erstausgabe der “Ring”-Dichtung von 1862 kommt Wagner wieder auf die Festspielidee zu sprechen, jetzt freilich gemäßigter, auch wenn die Idee des “provisorischen Theaters”, “vielleicht bloß aus Holz” und fern vom Betrieb der Repertoirehäuser, geblieben ist. Architektur und Festspiel-Organisation aber liegen schon fest, eventuell soll es auch Uraufführungen anderer Komponisten geben. Die Finanzierung? Wahrscheinlich Sponsoren oder eine Stiftung mit deutschem Fürst an der Spitze.

Wie wir wissen, war Ludwig II. von Bayern dieser Fürst, er gab den Auftrag für die Vollendung des “Rings” und sicherte sich mit einem hohen Honorar zugleich die Eigentums- und Aufführungsrechte. Für Ludwig schrieb Wagner auch jenen “Bericht (...) über eine in München zu errichtende deutsche Musikschule” (1865), die in der Idee eines “Mustertheaters” gipfelte. Nichts mehr von einem revolutionären Bretter-Happening – hier würde es sich um die “festlichen Musteraufführungen edler deutscher Originalwerke” handeln, um ein zu errichtendes “Monument des deutschen Kunstgeistes”. Wagner entzog sich dann bekanntlich dem auf Dekor und Repräsentation bedachten Vorstellungen des Königs, weil diese seinem Ideal der Konzentration auf das Kunstwerk nicht entsprachen und suchte sich, alarmiert durch die eigenmächtige Uraufführung des “Rheingolds” und der “Walküre” durch den König in München, fernab von der Haupt- und Residenzstadt sein zur “Andacht” geeignetes Plätzchen in Bayreuth. Das Gerangel um die Finanzierung seines utopia via Patronat konnte beginnen. Sein Festspielhaus “Nationaltheater” zu nennen jedoch, wie es auf der Hand lag für die Verwirklichung der großen “objektiven Empfindung”, lehnt der Komponist ab: “Wo wäre die ‚Nation‘, welche dieses Theater sich errichtete?”, heißt es pathetisch-beleidigt in seiner Rede bei der Grundsteinlegung von 1872, eine deutliche Rüge an die Adresse des Deutschen Reichs, das ihn doch ein Jahr zuvor zu einem patriotischen (oder opportunistischen?) “Kaisermarsch” veranlaßt hatte. Wagner hatte sein Vertrauen in das Deutsche Reich offenbar eingebüßt, nachdem ihm der Reichskanzler Bismarck eine Finanzhilfe verweigert hatte.

Andererseits war es ein Glück, daß Bismarck kein Interesse an seinem Projekt hatte, das andernfalls zur “künstlerischen Schwester des neuen Reiches” (Karbaum) avanciert wäre. Die Größe des Unternehmens jedoch ließ keine andere Wahl, als sich die ideelle und politische Rückversicherung bei jenen zu holen, die ökonomische Sicherheit verhiessen, Aristokratie, Finanz, Groß- bzw. Bildungsbürgertum. Aus letzterem vor allem rekrutierten sich die Käufer von Patronatsscheinen, mit denen er das Theater im Sinne einer Aktiengesellschaft – Rendite ist das Kunsterlebnis – teilfinanzierte. Aber auch die Wagnervereine halfen materiell und propandistisch mit, so daß Wagners Festspiel 1871 als Gegenoffensive zur “beispiellosen Verwirrung und Verwahrlosung” des “öffentlichen Kunstwesens” als “wahrhaft nationale Unternehmung”, bestimmt zur Entfaltung des “deutschen Wesens” auf den Weg gebracht werden konnte (Wagner).

Ohne solche Rhetorik, ohne ideologisches Gleit- und Schmiermittel für sein Unternehmen konnte es offenbar nicht abgehen. Dennoch darf dies nicht darüber hinwegtäuschen, daß es Wagner bei seinem Theater- und Festspielprojekt immer nur darum ging, seinem Musikdrama nach allen Seiten – akustisch, räumlich, sozial – gerecht zu werden. Im Bereich der Kunst, im innerästhetischen musiktheatralischen Bereich kannte Wagner keine Schwankungen und keinen ideologische Falschmünzerei, da war er stabil, unerbittlich, eindrucksvoll, verlässlich,

kompetent. Das berührte auch die Fragen der Verwertung seiner Kunst. Obwohl das Defizit nach den ersten Festspielen bereits vorauszusehen war, bat er seinen Gönner Ludwig II. um Verständnis dafür, seinen "Ring" trotz der zu erwartenden hohen Einnahmen für andere Theater zu sperren: Das Werk würde dort nicht "vollendet gut aufgeführt". (Daß diese idealistische Einstellung nicht durchzubringen war, liegt auf der Hand. Ein Remake des Bayreuther Uraufführungs-"Ringes" fand schon 1878 in Leipzig statt und vier Jahre später kaufte ihm der Theaterunternehmer Angelo Neumann die gesamte "Nibelungen-Ausstattung" ab, um damit in Europa auf Tour zu gehen.)

Es sei jedoch nicht vorgegriffen: Eines Tages war es soweit, das Bayreuther Festspielhaus war fertig: "Wie eine Märchen steht das Ding da in plumper Wirklichkeit", befindet Cosima in ihrem Tagebuch. Ein späterer und weit kritischerer Beobachter wird dem Statement der Gattin beipflichten: In seinen "Studien zur Geschichte der Bayreuther Festspiele" von 1976 schreibt Michael Karbaum: "Mit welcher unerhörten Konsequenz Wagner über mehr als fünfundzwanzig Jahre die praktische Verwirklichung seiner Idee verfolgte, wie er sie von der einen in eine andere, total veränderte politisch-wirtschaftliche Realität hinüberrettete und schließlich den Umständen zum Trotz konkret durchsetzte, (...) das allein schon hätte ihn zur ragenden Figur seines Jahrhunderts gemacht."

Seit der Eröffnung des "Nibelungentheaters" im Jahr 1876 aber sind 125 Jahre vergangen – heuer ist ein Jubiläumsjahr. Über die mythologischen Stoffe hinaus, die auf der Wagnerbühne unaufhörlich vorgeführt werden, ist der Ort selbst zu einer Art Mythos geworden – wozu wohl auch die Tatsache, daß die Eintrittskarten als Rarität gehandelt werden, erheblich beigetragen hat.

Doch die Frage muß erlaubt sein: ist Bayreuth jener von privatwirtschaftlichen oder staatlichen Zwängen freie, autonome, ästhetisch "mustergültige" Kunstbetrieb geworden, den Wagner sich vorgestellt und gewünscht hatte, das Theatergebäude der Zukunft? Auf dem langen Marsch vom idealen zum pragmatischen Festspiel hat Wagners Projekt einigen Dynamikverlust und viele Kompromisse hinnehmen müssen, und von den Plänen der Züricher Reformschriften ist jenseits des Bayreuther Orchestergrabens nicht viel übrig geblieben – auch ein ungewöhnliches Theater ist ein Theaterbetrieb. Obendrein erzeugt die Berührung eines Ideals mit dem Leben nur allzu häufig Ideologie, die Form der Pervertierung des Ideals. Die Bayreuther Geschichte ist in dieser Beziehung eine Geschichte der Gratwanderungen und der Abstürze: Die eigentliche Ideologisierung Bayreuths im Sinne einer kulturreligiösen Sakralisierung und im Sinn einer deutschnationalen Mission bis zum Einmünden in den Hitlerfaschismus hat freilich erst mit Wagners Witwe, seinen Erben und Nachfolgern eingesetzt.

Wie Großdeutschland ist aber auch "Hitlers Hoftheater" (Thomas Mann) zugrunde gegangen. Real in Schutt und Asche allerdings lag bezeichnenderweise nur seine geistige Kommandozentrale, das Haus Wahnfried. Das Theater selber war wie durch ein Wunder den alliierten Bomben entgangen. Nach vielem Hin und Her und allerlei Enteignungsplänen konnte der deutsche Nationalfetisch schließlich mit der Hilfe Bonns und Bayerns, der Rundfunkanstalten und eines neuen Patronats schon sechs Jahre nach Kriegsende seine Wiederauferstehung feiern.

Daß auf die Phase der extremen Ideologisierung eine Phase der entschiedenen Entideologisierung, der "Entdeutschung" Wagners unter dem Enkel Wieland Wagner folgte, scheint naheliegend. Damals war es das nicht. Die Altwagnerianer, Traditionalisten und Nazis bildeten die Mehrheit und waren entsetzt, daß man ihnen ihren deutschen Kulturheros szenisch und programmatisch entzauberte. Weil aber die Reinigungsarbeit ästhetisch überzeugte, setzte sie sich langsam auch ideologisch durch. Das Bayreuthbild veränderte sich durch seine Image-Veränderung als "Werkstatt", das parareligiös zelebrierte Werk Wagners wurde

hinübergezogen in die Sphäre des puren Theaters, in die Bescheidenheit vor dem Immer-Unfertigen der theatralischen Realisierung eines Kunstwerks, in die Improvisation – Theater als Versuchsanstalt. Rigoroses Kunstwollen gab den Maßstab. Für eine Weile schien es, als käme mit “Neubayreuth” das “Kunstwerk der Zukunft” wieder zum Vorschein, Wagners Theater der revolutionären Züricher Phantasien. Vielleicht hätte man diesem Neubayreuth nicht erlauben sollen, in die schlechte Ewigkeit der Selbstreproduktion einzugehen, vielleicht hätte man es beizeiten abreißen sollen wie das imaginäre “Theater am Rheine”...?

Denn auch seit der Adenauer- und Erhard-Zeit, seit Kiesinger, Willy Brandt, Helmut Schmidt und Helmut Kohl sind Jahrzehnte vergangen. Nicht nur der experimentelle, waghalsig-hemdsärmelige Zeitgeist der Wiederaufbaujahre mitsamt ihren geschichtslos-mythischen Abstraktionen auf der Bühne sind längst dahin und auch die marxistisch-gesellschaftskritische Welle, die sogar Bayreuth gestreift hat, ist Legende: alle materiellen und mentalen Faktoren, die die “Werkstatt Bayreuth” damals legitimiert haben, sind nicht mehr gültig. Bayreuth heute steht eher in einem vertrackten Zusammenhang mit der Orientierungslücke, die nach dem Ende aller Ideologien und Utopien entstanden ist und in einem nicht minder vertrackten Zusammenhang mit dem finanziellen Befriedung, die sich seit der Überführung des Wagnererbes in eine Stiftung eingestellt hat. Es muß nicht mehr um seine Existenz bangen. Eine demokratische Verfassung hat erreicht, was mit Fürsten, Aktionären, Idealisten und Diktatoren nie so recht oder nur unter größten rhetorischen Mühen und mit Hilfe anfechtbarer Winkelzüge zu schaffen war: Aus den Subventionstöpfen der Bundesrepublik, des Freistaates Bayern und der Stadt Bayreuth fließen jährlich zehn Millionen Mark in die Taschen der Festspielunternehmer, zu schweigen von den Zuschüssen von etwa vier Millionen Mark, die man der Spendentätigkeit einer privaten Mäzenatengruppe verdankt und zu schweigen von dem Kartenverkauf, der noch einmal etwa die Hälfte aller Einnahmen bringt und angesichts stürmischer Nachfrage noch gesteigert werden könnte. Da die Eigentümerin, die “Richard-Wagner-Stiftung”, das Festspielhaus an jeden Betreiber vermieten kann, sind auch die Fährnisse einer dynastischen Hauspolitik verringert und Demokratie, fast wie Wagner sie einst gewünscht hat, ist in der Tat überall spürbar. Zwar strömt das Volk nicht kostenfrei ins Haus – schon Wagner hat seinen “Parsifal” den “rohen Tatzern” seiner “Kunstgenossen” und dem “Gekrächze unseres vielgestaltigen Scheusals von Publikum und Öffentlichkeit” überlassen müssen –, aber die Teilnahme am Festspiel ist heute, verglichen mit den übrigen Lebenskosten oder gar den Sitzplatzkosten in Salzburg oder Baden-Baden, erschwinglich. Außerdem dürfen, anders als bei den Wagnervereinen der Gründungs- und Etablierungsära, nicht einmal die privaten und schon gar nicht die öffentlichen Geldgeber in künstlerische Fragen hineinreden. Die “arrivierte Utopie”, wie Thomas Mann das real existierende Bayreuth von 1876 nannte, hat eine weitere Stufe auf der Leiter des Unmöglichen erklimmt: ästhetische Autonomie, keine Ideologie, keine Sparmaßnahmen, ein handlicher Sommerbetrieb. Allenfalls der archaisch anmutende Generationenzwist innerhalb der Familie Wagner behelligt die Öffentlichkeit.

Aber die Diskussion über Kunst und über den gesellschaftlichen und wohl auch utopischen Sinn von Wagners Kunst ist seltsam flau geworden am sanierten Hügel. Wir haben keine ideologischen Perversionen mehr, dafür aber die postmodernen Leer- oder Negativstellen: Nichts wird mehr in Frage gestellt oder auf einer substanzielleren Ebene als jener der Mäkelei an Details diskutiert. Geist und Buchstabe des unsinnigerweise beibehaltenen “Werkstatt”-Etiketts haben sich längst voneinander getrennt; der Buchstabe ist geblieben, aber die neuen Inhalte fehlen. Wagner-Management und Wagner-Pragmatismus halten die Stelle besetzt. Das Haus floriert nach den zeitgemäßen Prinzipien des Ökonomismus. Der Rechnungshof und die Politiker sind zufrieden, denn keiner kann – im Unterschied zum Ahn – so wirtschaften wie Wolfgang Wagner, der bereits jetzt als Verwaltungs- und Betriebsgenie in die Festspielgeschichte eingegangen ist.

Ohne Zweifel muß man aufatmen, daß es die alte Hauspolitik der Wagner/Wahnfried-Firma nicht mehr gibt, die den Namen ihres Herren nicht aussprechen konnte ohne dabei ständig an die deutsche Nation oder den deutschen Geist zu appellieren. Aber sind wir damit einverstanden, daß der Kunstwille, der am Ursprung des phantastischen Unternehmens stand und den utopischen Kern des Wagnerschen "Weltrettungsversuches mittels der Kunst" (Claus Henning Bachmann) ausmachte, vergessen wird? Daß der Auftrag, die Kunst lebendig zu halten im reibungslos gewordenen oder reibungslos gemachten Wagner-Reproduktions- und Distributionsapparat verschwindet? Hat die erfüllte Gegenwart die Zukunft des Kunstwerks aufgefressen?

Das Bayreuther Festspiel zehrt hauptsächlich vom Mythos des Ortes, der eindrucksvollen Gesamtarchitektur aus Bühnen-, Orchester- und Zuschauerraum, von der Akustik innen und dem *locas amoenus* außen, "fern von dem Qualm und dem Industriepestgeruche unserer städtischen Civilisation", wie ihn sein Gründer mitgedacht hatte (Wagner an Liszt). Andere Bühnen haben die Bayreuther Bühne, was Neudeutungen betrifft, längst überholt. In Bayreuth herrscht Ratlosigkeit darüber, was mit Wagner heute anzufangen sei, eine Ratlosigkeit, die nur deshalb wenig aufscheint, weil sie sich hinter einem grandiosen geschichts- und mythenrächtigen Apparat verstecken kann und von der Kluft zwischen Angebot und Nachfrage profitiert, die die Illusion des Großartigen und Einzigartigen der Bayreuther Geschehnisse aufrechterhält. Der Werke-Kanon, wie ihn die Witwe – nicht der Komponist selber – erstellt hat, wird in einer Mischung aus Konzessionen an den modernistischen wie den altbackenen Geschmack vor einem Publikums gespielt, dem Bayreuth entweder zur gesellschaftlichen Repräsentation oder zur Teilhabe an einem exklusiven Ritual dient. Ruhe und Ordnung, eine "reibungslose Durchführung" und gut verkaufte Karten dienen den Verantwortlichen als Identitätsausweis für Kunst. Erst vor ein paar Tagen versuchte ich, der Bayreuther Kulturstadträtin klarzumachen, daß ein Kunstinstitut nach anderen Kriterien als denen der sportlichen Veranstaltungen oder der Unterhaltungsbranche funktioniere – vergeblich. Vom Wagnerzauber verführt, vom Mythos Dynastie geblendet oder aus Angst vor Veränderung hat die für die Zukunft der Bayreuther Spiele zuständige Richard-Wagner-Stiftung dem Wagnerenkel Wolfgang vor etwa zehn Jahren – da war er über siebzig – einen Vertrag auf Lebenszeit gewährt, womit dieses Gremium, allen voran die Vertreter Bayerns und der Stadt Bayreuth, die Erfüllung ihrer Hauptaufgabe auf eine tragikomische Weise selber sabotiert hat. Die Nachfolgedebatte, wie sie der Öffentlichkeit nun seit über zwei Jahren vorgeführt wird, war deshalb eine Farce, ein Debatte im luftleeren Raum, gebunden an die Diktate des Alten, der sich als der einzige wirkliche Politiker erwiesen hat.

Und doch herrscht zwischen dem Machtstrategen Wolfgang und dem ob seiner Selbstfesselung ohnmächtigen Stiftungsrat eine tiefe mentale Übereinstimmung. Weder dem Patriarchen noch den Bayreuth-Administratoren ist daran gelegen, Wagner wieder zum "Wagnis" zu machen. Trotz der offensichtlichen Abnutzungserscheinungen von Bayreuth werden keine strukturellen Neuerungen erwogen. Ein Nachdenken darüber, wie man Bayreuth definieren will, wie man seine Notwendigkeit wieder spürbar machen könnte, ein stringentes Kunstkonzept – nichts dergleichen ist gefragt. Die Reformvorschläge, die ich vorgelegt habe, stoßen auf Kopfschütteln, werden als "Utopien" verunglimpft, obwohl sie, gebunden an die Gesetze der Richard-Wagner-Stiftung außerordentlich milde, maßvoll und geradezu rührend sind. Nein, die Jugendopern Wagners sollen weiterhin verpönt und verbannt bleiben – sie stören offensichtlich das Bild des "fertig" auf die Welt gekommenen Genies – und eine Uraufführung pro Saison, die Wagner mit unserer kompositorischen Gegenwart verbinden könnte, gilt als Sakrileg. Nur Beethovens "Neunte" darf im Festspielhaus erklingen – immer schön rückwärts geschaut! –, einer zweiten kurzen Spielzeit, einer experimentellen "jungen" Saison wird mit aufgeblähten Sachargumenten begegnet. Die Idee einer Bayreuther Dramaturgie stößt ohnehin auf Unverständnis: wozu brauchen wir das? Wir sind mit uns selbst identisch, der Weg ist nicht

das Ziel, das Ziel ist immer schon da. Die in sich kreisende, selbstreferentielle, an lebenskräftigen Neuerungen und Erkenntnisstößen desinteressierte “Mir-san-Mir”-Mentalität gilt im allgemeinen als österreichisches Phänomen: die Geographie aber – das lehrt Bayreuth – ist ein dehnbare Begriff.

Zum Themenkreis “Festspiele heute” gehört jedoch ein Problem, das nicht unmittelbar sichtbar ist, sondern sich erst aus der größeren kulturgeschichtlichen Perspektive erschließt. Mit dem Verhältnis von Neuerung und Bewahrung, Innovation und Tradition ist es längst nicht mehr einfach. Nicht umsonst hat sich der handliche Begriff der “Avantgarde” überlebt, der uns früher erlaubte, die Welt in eine Vorhut der Kunst und in die hinterherschleppende Abteilung der Ewiggestrigen und Reaktionäre einzuteilen, nicht umsonst ist das “Neue” selber fragwürdig geworden im Zeitalter der schnell wechselnden Moden, der digitalen Beschleunigung und der Steuerung durch Medien, die, was nicht brandaktuell und aberwitzig scheint, unbeachtet lassen und damit zur Nichtexistenz verurteilen. Unser Wahrnehmungs- und Urteilsvermögen wird durch solche Prozesse zwangsläufig in Mitleidenschaft gezogen, wir kriegen gleichsam keine Luft mehr im Wirbel der Novitäten und wechselnden Programme. Vor dem Phänomen der Geschwindigkeit, das unsere eigenen Moderne, Friedrich Nietzsche, gewarnt: “Aus Mangel an Ruhe läuft unsere Zivilisation in eine neue Barbarei aus...es gehört deshalb zu den notwendigen Korrekturen, welche man am Charakter der Menschheit vornehmen muß, das beschauliche Element in großem Maß zu verstärken.” Wie schützen wir nun aber unsere Kultur davor, sich in “veloziferischer” Geschwindigkeit (Goethe) zu verzehren, wie können wir jene Kontinuität gewährleisten, die Identität stiftet, Erinnerung und Gedächtnis – ohne im Traditionskult zu versinken, im leer gewordenen Zelebrieren unserer alten Kulturgüter, der Bach-Messen und Mozart-Opern, der Beethoven-Symphonien und der immergleichen Werke Verdis und Wagners? Ganz im Sinne Nietzsches gibt sich auch Pierre Boulez – dessen hervorstechende Eigenschaft nicht gerade das “beschauliche Element” ist – über dieses Problem Rechenschaft, wenn er in dem eingangs erwähnten Aufsatz feststellt, daß ein Festival heute unbedingt “Wurzeln” oder eine “tiefere Realität” aufweisen müsse, um dauerhaft interessant zu sein, um nicht in der Präsentation des Beliebigen zu verflachen oder als “Saisonprodukt” zu figurieren.

Diesem Aspekt nun kommt Bayreuth auf geradezu vollendete Weise nach. Nirgendwo wird der Sehnsucht nach Kontinuität, Beschaulichkeit, Wurzeln, tieferer Realität derart Raum gegeben – der Raum überhaupt erst geschaffen. Die jahrzehntelange Wiederkehr des Gleichen, das Kreisen um dieselben Werke am selben Ort im selben Haus hat eine magische, rituelle Funktion, beruhigt den einzelnen, garantiert der Nation ihre Selbstgewißheit, ihr Kulturgefühl. Hier ist man vor den Zufällen einer arbiträren Programmauswahl geschützt, die sonst das Kulturleben gefährden, hier scheint der Zufall überhaupt abgeschafft, der das Leben bedroht – Bayreuth als Gleichnis. Im “Gen-designten” Cyberjahrhundert mit seinen sich abzeichnenden posthumanen Wüsten einer sich etablierenden globalen Spaß und Amüsiengesellschaft” – so der Kulturkritiker Manfred Osten – mag das eine Menge wert sein und erklärt die ungeheuerliche Anziehungskraft von Bayreuth: Es ist jenseits der Kunst angesiedelt. Dieser Tatsache gab ein Bayreuthbesucher, der in Wolfgang Wagners “Meistersinger”-Eröffnungspremiere, schwitzend und eingeklemmt ins Festspielhaus-Gestühl, neben mir saß, in einfachen Worten Ausdruck. Als ich vor Beginn des langen Dritten Aktes scherzhaft zu ihm sagte: “Jetzt müssen wir durchhalten!”, nickte er zustimmend, um sofort und demonstrativ hinzuzufügen: “Aber Hauptsache ist, wir sind DA!”

Daß dies nicht die Hauptsache sei und bleibe, daß auch Bayreuth sich nicht mit seiner Rolle als “Modell” und Mutter aller Festivals zur Ruhe setze, profitierend von der wachsenden Unruhe und veloziferischen Umgestaltung unserer Lebenswelt, daß auch Bayreuth verpflichtet ist, dem “Geist der Epoche Gelegenheit zu geben, sich zu manifestieren” (Boulez), – dafür plädiere ich nicht nur hier in Salzburg, wo dies in den letzten zehn Jahren weitgehend geglückt ist. Dafür

plädiere ich überall und mit jenem Nachdruck, der sich schmerzlich bewußt ist, daß die Welt nach dem Modus der Echternacher Springprozession funktioniert – drei Schritte vor und zwei zurück....

Literaturhinweise:

Salzburger Festspiele 1992-2001, “Konzert”, herausgegeben von Hans Landesmann und Gerhard Rohde, “Oper – Schauspiel”, herausgegeben von Gerard Mortier und Karin Kathrein, Wien 2001.

Richard Wagner, **Sämtliche Briefe**, Bd. III, Briefe der Jahre 1849-1951, herausgegeben von Gertrud Strobel und Werner Wolf, Leipzig 1975.

Richard Wagner, **Briefe**. Ausgewählt und herausgegeben von Hans-Joachim Bauer, Stuttgart 1995.

Richard Wagner: “Vorwort zur Herausgabe der Dichtung des Bühnenfestspiels ‚Der Ring des Nibelungen‘. In: ders., **Gesammelte Schriften und Dichtungen**, Bd. VI, herausgegeben von Wolfgang Golther, Berlin o.J.

Richard Wagner: “Bericht an S.M. den König Ludwig von Bayern über eine in München zu errichtende deutsche Musikschule”. In: ders., **Gesammelte Schriften und Dichtungen**, Bd. VIII herausgegeben von Wolfgang Golther, Berlin o.J

Richard Wagner: “Das Bühnenfestspielhaus zu Bayreuth. II. Nebst einem Bericht über die Grundsteinlegung desselben.” In: ders., **Gesammelte Schriften und Dichtungen**, Bd. IX, herausgegeben von Wolfgang Golther, Berlin o.J.

Richard Wagner: “Bayreuth, I. Schlußbericht über die Umstände und Schicksale, welche die Ausführung des Bühnenfestspiels ‚Der Ring des Nibelungen‘ bis zur Gründung von Wagner-Vereinen begleiteten.” In: ders., **Gesammelte Schriften und Dichtungen**, Bd. VIII, herausgegeben von Wolfgang Golther, Berlin o.J.

Richard Wagner an Franz Liszt, Brief vom 30. Januar 1952. In: **Briefwechsel zwischen Wagner und Liszt**, Leipzig 1900, Bd. I.

Cosima Wagner, **Die Tagebücher**, herausgegeben von Martin Gregor-Dellin und Dietrich Mack, München 1976.

Michael Karbaum, **Studien zur Geschichte der Bayreuther Festspiele (1876-1976)**, Regensburg 1976.

Claus Henning Bachmann, “Das geträumte Sein und das traumlose Nichts”, in: **Gondroms Festspielmanazin**, Bayreuth 1997.

Manfred Osten, “Gegen kulturelle Wüstenbildungen. Über die Notwendigkeit von Opernhäusern” in: **Oper aktuell. Die Bayerische Staatsoper 2001/2002**, herausgegeben von der Gesellschaft zur Förderung der Münchner Opern-Festspiele mit der Intendanz der Bayerischen Staatsoper, München 2001