



**Dr. Nike Wagner**  
*Künstlerische Leiterin des Kulturfestes Weimar „pèlerinages“*

### „Bayreuth und Weimar – zwei deutsche Traditionen“

Bayreuth und Weimar: Die Städtenamen sind für sich stehende Kulturschlüsse und Codes, jeder kennt sie, assoziiert sofort das Richtige. Bayreuth ist Richard Wagner, Weimar ist Goethe und Schiller: gewaltige geistige Dimensionen auf Stecknadelkopfgröße zusammengezogen. Wir wollen diesen beiden Städten für einen Moment aus ihrem Kürzeldasein – einem verkürzten Dasein – verhelfen, um uns zu vergewissern, wo wir heute stehen und welche Aufgaben uns von diesen Kultursymbolen zugeteilt werden.

Die Inhalte, die die Namen der beiden kleinen Städte aufrufen, lassen sich etwa so umreißen: Bayreuth gilt als die imperialistisch-weltanschauungsreißende Linie unseres kulturellen Erbes, Weimar als die idealistisch-weltverbessernde. Weimar ist unser gutes Aushängeschild, wenn auch vielleicht etwas museal, Bayreuth unser kunstpolitisch schwierigeres Erbe, seine attraktiven Wagnerfestspiele aber ausgebucht auf Jahre hinaus. Zusammengenommen repräsentieren Bayreuth und Weimar wohl die Summe dessen, was uns den Ruf einer „Kulturnation“ eingebracht hat.

Geist ist in diesen beiden Kulturlinien immer gewesen: ein die europäischen und deutschen Mythen ins Musikdramatisch-Moderne übersetzernder Geist in Bayreuth, ein humanistisch-poetisch-pädagogischer in Weimar. In Bayreuth die monumentale Realisation eines Gesamtkunstwerkes und eine Kunst der ungehemmten Wirkungs- und Verschmelzungästhetik, in Weimar dagegen der eindrucksvolle und groß gedachte Versuch, die ästhetische Erziehung des Menschen programmatisch zu betreiben, gültige ästhetische Prinzipien für die deutsche Sprache und Kultur zu formulieren und für die verschiedenen Gattungen der Dichtung – Prosa, Drama und Lyrik – gleich selber die wegweisenden Beispiele zu produzieren.

Weimar war die pädagogische Provinz, in der der Weltgeist der Aufklärung wehte, vom Prinzenzieher Christoph Martin Wieland kräftig angefacht und deutlich sichtbar in der Bibliothek der Großherzogin Anna Amalia, einer „Kathedrale der Aufklärung“. Wissen durfte nun zugänglich werden, in hellen, zierlichen Rokoko-Sälen die Mündigwerdung des Menschen als Bürger beginnen, hier wie auch im späteren öffentlichen Hoftheater. In einem genialen Schachzug hatte sich die Großherzogin 1775, von Wieland beraten, den Autor des Werther als Gefährten und Mentor für ihren Sohn Carl August geholt. Goethe wiederum zog den großen Aufklärer und Theologen Johann Gottfried Herder nach sich – Klüngelwirtschaft in der Klassik ... Und spät, aber nicht zu spät, setzte er sich dafür ein, dass der immer noch ungebärdige Schiller als Professor an die Universität in Jena berufen wurde, schließlich ganz nach Weimar umzog und die enge und legendäre dichterische Zusammenarbeit mit ihm, Goethe, am 6000-Seelen-Ort Weimar beginnen konnte. Posthum als Dioskuren-Paar von dem Dresdner Bildhauer Ernst Rietschel in Bronze verewigt (1857), erscheinen die beiden Dichter und Denker festgemeißelt und festgeschrieben in Weimar für alle Zeiten: Auch nach der Wende, als die DDR-Bürger abwandern durften, bekam das Doppeldenkmal ein Schild mit der Aufschrift umgehängt: „Wir

bleiben!“ In der Endsilbe „mar“ des Wortes „Weimar“ klingt etymologisch das „Moor“ nach. Das klassische Weimarer Viergestirn Wieland, Herder, Goethe und Schiller hat in dieses Moor ein für allemal seine sichernden Böden und Bretter eingezogen. Was immer in den folgenden Jahrhunderten in Weimar passierte, die Klassikerbretter hielten und man würde die Spuren und Stuben nur zu archivieren, pflegen, auszugestalten und schließlich zu vermarkten haben.

Provinz ist auch Bayreuth immer gewesen. Aber war sie je eine pädagogische? Ein glückliches frühes 18. Jahrhundert mit markgräflichen Schlössern und Parks, Eremitagen und Grotten gab es auch in Bayreuth. Markgräfin Wilhelmine, Schwester Friedrichs des Großen, kunstsinnig, kunstliebend, schreibend, musizierend, komponierend hatte sich hier ihr Reich geschaffen, ein kleines Potsdam mit italienisch geprägter Musik- und Theaterkultur und einem Juwel von Rokokotheater – das von den hochrangigsten Theaterarchitekten der Zeit aus der Künstlerdynastie der Bibienas erbaute Markgräfliche Opernhaus. Die künstlichen Ruinen, Lustwege und Wasserspiele der barocken Hofkultur ähnelten sich hier wie dort in den Residenzstädten. Während das musicale Weimar der Anna Amalia aber erst seinen Aufstieg begann, verfiel die Klein-Potsdamer Glanzepoche in Bayreuth nach der kinderlosen Wilhelmine – bis Richard Wagner ein Jahrhundert später hier durchreiste und sich, irrtümlich für die eigenen Zwecke, aber folgenreich insgesamt, Bibienas Theaterchen anschaute. Ab dieser Zeit stand zumindest der Ort für sein Nibelungentheater fest und die Stadt wird ihn unterstützen, ihm ein Grundstück auf einer unbebauten Fläche außerhalb der Stadt schenken.

Eine pädagogische Provinz war das wilhelminische Bayreuth nur bedingt, und das wagnersche Bayreuth wird dies auch nicht werden, sondern sich zu einem kunstreligiös-missionarischen Zentrum von Gläubigen entwickeln. Dass daran weniger die magnetischen Größenphantasien Richard Wagners schuld waren als die avancierten politisch-gesellschaftlichen Konstellationen seiner Zeit, ist bekannt. Längst vor der Reichs- und Festspielgründung schon war aus dem menschheits- und moralorientierten Künstler des fruhbürglerlichen 18. Jahrhunderts der von Kraftakten und Durchsetzungsstrategien gekennzeichnete Künstler des späten 19. Jahrhunderts geworden. Der Künstler als halbwegs beschützter Höfling und Domestik war dem Einzelkämpfer gewichen, zerissen zwischen den Ausläufern eines mäzenatisch-paternalistischen Königtums und einer neuen Unternehmerklasse mit Rentabilitätskriterien – und den hohen Ansprüchen an sich selbst.

Einerseits Günstling eines verträumten Bayernkönigs, andererseits angewiesen auf bürgerliche Spendentätigkeit und zahlendes Publikum, spiegelte Wagner diesen Zwiespalt exemplarisch. Über seiner Konstruktion eines diktatorischen Kunst-Areals, aus dem weder physisch noch psychisch ein Entkommen sein sollte, ablesbar an der konzentrierten Innen- und Klangarchitektur des Festspielhauses – ein äußerster Gegensatz zur offenen Tafelrunden- und Diskussionskultur der Aufklärung! –, darf man eines freilich nicht vergessen: Hier schuf sich eine künstlerische Utopie die Realität, die sie brauchte. Hier suchte sich die Kunst ihr Gehäuse und nicht umgekehrt, wurde nicht ein bestehendes Haus mit Kunst gefüllt. Der „Ring des Nibelungen“ hatte – als Ganzes – wegen seiner musikalischen, theatralischen und zeitlichen Dimensionen keinen Platz innerhalb des Repertoire-Betriebs der Hofopernhäuser. Mit Bayreuth war aber nicht nur ein einmaliges Kunst-Haus, sondern auch ein Festspielbegriff entstanden, von dem wir heute noch zehren – die Abschaffung zufällig zusammengewürfelter Aufführungen und die bewusste Konzentration auf Kunst im Unterschied zu den Praktiken der höfischen Zerstreuung und Unterhaltung.

Steckte im Worte „Weimar“ das „Moor“, so verbirgt sich im Namen „Bayreuth“ ebenfalls eine Urbarmachung. „Reuthen“ kommt von „roden“ – einst haben die Bayern hier gerodet und die Wälder abgeholt, damit Bayreuth entstehen konnte. Und fränkischer Wald musste verschwinden, damit das Festspielhaus auf grünem Hügel stehe, „fern von dem Qualm und dem Industriestink unserer städtischen Civilisation“, wie der Gründer dies in einem Brief an seinen Freund Franz Liszt ausgedrückt hatte.

Mit Franz Liszt ist ein Stichwort gefallen, das unseren bisherigen Städtevergleich schief erscheinen lässt, denn wir sind assoziativ vorgegangen, nicht historisch. Wir sind den Assoziationen gefolgt, die sich aus den Kulturkürzeln „Bayreuth“ und „Weimar“ ergeben, anstatt die historischen Epochen miteinander zu vergleichen. Wenn wir nun in das legitimierte Schema überwechseln, werden wir die interessantesten Bewegungen und Gegenbewegungen wahrnehmen können, ein Hü und ein Hott der Konjunkturen: Einmal findet der stürmische künstlerische Fortschritt in Weimar statt und geistiger Stillstand herrscht in Bayreuth, kurz darauf ist es umgekehrt – wir beobachten einen historischen Wettlauf mit wechselnden Führungsrollen. Nur in der Politik, im Unheil der Dreißiger- und Vierzigerjahre schalten die Nachbarstädte dann auffallend gleich.

Was geschah denn in Weimar nach Goethes Tod? Nach dem Ende der „Kunstperiode“, wie Heinrich Heine gesagt hatte? Kurz gesagt: Da herrschte Lähmung, Stille, ein Sammeln und Archivieren der Klassikerschätze – und angestrengte Versuche, den einstigen Musenhof der Anna Amalia wiederzubeleben. Wenn Carl August einst seinen Goethe hatte, so wollte sein Enkel, Erbgroßherzog Carl Alexander, auch in diesen Spuren wandeln. Nur war sein Dichter, der wunderbare Märchendichter Hans Christian Andersen, für die Rolle eines neuen „Titanen“ ungeeignet. Stattdessen aber gelang seiner Mutter, der russischen Zarentochter Maria Pawlowna, ein anderer und erfolgreicher Künstler-Fischzug – den sie mit Geldern aus ihrer Privatschatulle zu bezahlen bereit war. Der europäische Klavier-Star der Epoche, Franz Liszt, kam auf einer seiner Tourneen durch die deutschen Provinzen 1844 in Weimar für ein triumphales Konzert vorbei, ab 1847 übernahm der ort- und heimatlose Welt-Virtuose dort eine feste Stellung, die Leitung der Hofoperkapelle, und machte Weimar zum Zentrum des fortschrittlichsten Musiklebens in Deutschland. Mit Liszt brach das sog. „silberne Zeitalter“, das musikalische Zeitalter in Weimar an. Liszt nahm die Herausforderung einer Nachfolgerschaft der Klassiker bewusst an, indem er sich vornahm, in der Musik fortzuführen, was Goethe für die Literatur bedeutete. Er begann, „symphonische Dichtungen“ zu komponieren – mit deutlichen Titeln wie „Tasso“, „Dante“, „Faust“.

Wenn aber Liszt an die Stelle von Goethe getreten war – wer war dann der neue „Schiller“? Um 1842 war am Opernhimmel in Dresden ein neuer Stern aufgegangen, mit dem Komponisten Richard Wagner und dem Riesenerfolg seiner großen Oper „Rienzi“. Liszt, der Wagner 1842 kennengelernt hatte, war von Wagners umwerfendem musikalisch-theatralischem Talent sofort überzeugt, sie wurden Freunde, oder besser: Liszt wurde zum Herold der Musik Richard Wagners – schon früh, zu Beginn seiner Zeit als Opernrevolutionär.

Weil Kunst ohne soziale Revolution für Wagner aber nicht denkbar war, riskierte er in Dresden sein gut bezahltes Amt als Hofkapellmeister und warf sich erst einmal ins Hauen und Stechen der 48er-Revolution auf der Straße. Er wird erwischt, verfolgt, muss fliehen, kommt auf der Flucht durch Weimar und Liszt verhilft ihm zu einem falschen Pass, damit es ins Schweizer Exil weitergehen kann. Die Tatsache, dass Wagner

dann jahrelang Deutschland-Verbot bekam, vereitelte einen Plan, der uns heute ungeheuerlich anmuten muss: Das Wagnersche Festspielhaus war für Weimar geplant. Den Bauplatz in den Thüringischen Wäldern hatte Franz Liszt auch schon gefunden. Und die Sache war ja folgerichtig. Schon in Dresden hatte Wagner eine große „deutsche“ Heldenoper in Arbeit, „Siegfrieds Tod“ hieß dieses tragische Stück, das den Deutschen von ihren Ursprüngen erzählen sollte, später umbenannt in „Götterdämmerung“. Und Liszt, der etabliert war und ein Operntheater leitete, konnte und wollte helfen, das geplante Nibelungentheater in Weimar anzusiedeln – Klüngelwirtschaft auch in der Romantik! Zusammen wären sie unüberwindlich, Wagner und Liszt. Sie würden auf dem Gebiet der Musik fortsetzen, was Goethe und Schiller für die Dichtung und Philosophie geschaffen hatten. Ein neues Dioskurenpaar, in Bronze gegossen oder in Marmor geschlagen, stand zu erwarten.

Mit dem Traum dieses Kunst-Konzentrats, eines „Weimarbayreuths“ sozusagen, war es jedoch schnell vorbei. Der Revolutionär Wagner war bei Hofe nicht mehr tragbar. Und damit der Weg geebnet für eine Polarität der beiden deutschen Kulturtraditionen.

Zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts. Mit Franz Liszt in Weimar geht es in aufregender Weise vorwärts. In Zeiten politischer Restauration rief der Hofkapellmeister die internationale musikalische Avantgarde nach Weimar, veranstaltete Festivals dort mit den neuesten Werken von Berlioz, Schumann und Wagner und entwarf grandiose Pläne zur Belebung und Erneuerung des Kulturlibens in Deutschland mit Sitz in Weimar („Goethe-Stiftung“). In Bayreuth dagegen – wir wissen es bereits – nichts Neues, kultureller Stillstand. Erst mit dem Bau des Wagnerschen Festspielhauses ab 1872 und der Eröffnung der Wagnerfestspiele 1876 wird es dort lebendig – zu einem Zeitpunkt, als Weimar wieder einschließt, weil Franz Liszt dort „gegangen waren“ war, ein Opfer Altweimarer Intrigen gegen sein Utopia eines „Neu-Weimar“. In der Person Franz Liszts spiegelte sich aber in jedem Fall die virtuelle künstlerische Einheit der beiden Orte. Als gefeierter Lehrer später wieder in Weimar ansässig, half Liszt in Bayreuth, Wagners Festival auf die Beine zu stellen und durchzusetzen, Liszt war immer noch der Berühmtere, eine europäische Legende. Im Dienste großer Kunst tat er Wagner, der inzwischen seine Tochter geheiratet hatte, den Gefallen und machte, wie er sagte, für ihn „den Pudel“, gab sich zu Marketing-Zwecken für die Wagnerfestspiele her und fuhr wieder in der Kutsche nach Weimar zurück. In Bayreuth liegt Franz Liszt schließlich begraben – er, der eigentlich nach Weimar gehörte.

Jahrhundertwende. Nach Wagner, nach Liszt, brachen epigonale Zeiten für die beiden Städte an. In Wagners Bayreuth richtete sich die Nachfolge-Dynastie ein und nichts, worauf das Auge des Meisters geruht hatte, durfte verändert werden, gesellschaftlich allerdings ging es aufwärts. Die Bayreuther Festspiele verloren ihren improvisierten, hungrigen Charakter und wurden internationaler Treffpunkt. Die Idee der „Pilgerfahrt“ – dass man hierher auf Knien rutschen müsse – bildete sich heraus. Künstlerisch aber stagnierten die Festspiele, verschmähten den Anschluss an die neuen künstlerischen Strömungen um 1900, die Sezessionen.

Weimar indessen tat zu Anfang des neuen Jahrhunderts, nach dem Tod von Franz Liszt, einen Sprung nach vorn. Der Ruhm einstiger Größe zog immer wieder inspirierte Geister hierher, die sich, wie schon Liszt, in der Nachfolge der großen Zeiten sahen, von heili-gen Schauern durchzogen, wenn sie nur den Weg vom Bahnhof in die Stadt zurücklegten und der geballten Last berühmter Namen begegneten: von Lucas Cranach und

Johann Sebastian Bach über die Klassiker zu Liszt und Nietzsche, den seine Schwester als Umnachteten hierhergeschleppt hatte, damit der Philosoph der Umwertung aller Werte hier ausgestellt und bestaunt werden konnte. Harry Graf Kessler, umtriebiger Publizist, Diplomat, Kulturreformer und ein Impresario der modernen Kunst, siedelte sich in Weimar an und setzte dort die ersten Akzente der Moderne, indem er die bildenden Künste und die Literatur an die internationalen Standards anzuschließen versuchte. Graf Kessler holte auch den belgischen Architekten Henry van de Velde nach Weimar, der hier baute und unterrichtete – Klüngelwirtschaft in der Moderne! Und schon spukt die „Mutter aller Festspiele“, spukt das Modell Bayreuth durch die aufbruchbereiten Köpfe: Von Graf Kessler und Henry van de Velde stammten Pläne zu einem „Mustertheater“, einem avantgardistischen Gegenpol zum schlafgräfigen Weimarer Hoftheater. Sie konzipierten „Weimarer Festspiele“, wollten in Weimar ein „Bayreuth für dramatische Literatur“ schaffen ... Die Pläne scheiterten leider, und 1908 wurde, statt eines modernen, „nur“ ein neues Hoftheater in neoklassizistischem Stil errichtet – ein Theater, das als Deutsches Nationaltheater später zu einer Kultstätte des nationalkonservativen Bürgertums wurde. Carl von Schirach hieß der – am klassischen Spielplan orientierte – Leiter zwischen 1909 und 1918.

Doch zunächst war Krieg. Mit Kriegsausbruch 1914 war es dann überall zu Ende. Als Ausländer musste van de Velde das Land verlassen und drüben, in Bayreuth, schloss man für zehn Jahre die Festspiel-Pforten.

Ab Mitte der Zwanziger- und bis in die späten Dreißigerjahre hinein hatten die Bayreuther Festspiele mit Künstlern wie Furtwängler und Toscanini glänzende Namen aufzuweisen, von einer großartigen Sänger-Elite mit Lotte Lehmann, Frida Leider und Lautitz Melchior zu schweigen. Aber einen wirklichen künstlerischen Tigersprung vorwärts in die neue Zeit gab es nicht – diesen Tigersprung vollzog aber Weimar. Inspiriert und getragen vom Geist einer neuen sozialdemokratischen Epoche – der Weimarer Republik, ausgerufen vom Balkon des Deutschen Nationaltheaters – begründete Walter Gropius 1919 in Weimar das Bauhaus. Eine der folgenreichsten Bewegungen der Kunstmoderne hatte damit ihren Ausgang in Weimar genommen und bis heute strahlt die Stadt im Glanz der Bauhaus-Utopien und ihres ästhetisch-technisch-gesellschaftlichen Gesamtentwurfs.

Zunächst aber stand das Bauhaus überhaupt nicht im Glanz, ganz im Gegenteil. Die Bauhaus-Künstler wurden früh schon, 1925, von der politischen Reaktion und den konservativen und nationalistischen Kreisen vertrieben. 1930 ließ der nationalsozialistische Staatsminister für Inneres und Volksbildung in Thüringen die Wandmalereien Oskar Schlemmers im Treppenhaus der Bauhaus-Werkstätten zerstören, und vor 1933 schon stellte die Thüringer NSDAP die erste Landesregierung in Deutschland. Wie hoch Weimar in der Gunst des „Führers“ stand, ist aus zeitgenössischen Zeugnissen belegt. Belegt ist auch, wie sich in seinen Fantasien die beiden Städte Weimar und Bayreuth vereinigten. Hans Severus Ziegler, eine der zentralen Figuren des Weimarer Kulturlebens vor und während des Dritten Reiches, ab 1936 Intendant des Weimarer Nationaltheaters, überlieferte eine Äußerung Hitlers aus dem Jahr 1928: „Ich liebe nun einmal Weimar. Ich brauche Weimar, wie ich Bayreuth brauche ... mit Weimar und Bayreuth habe ich viel vor.“ An anderer Stelle bestätigt Ziegler: „Weimar-Bayreuth ist Hitlers Kulturbekenntnis“. Von fern hören wir die Liszt-Wagnersche Utopie hindurch, aber in welch widerwärtiger Perversion!

Was Hitler an Weimar bewunderte, waren nicht unbedingt die Stätten der Klassiker, sondern in erster Linie das Nietzsche-Archiv. Weil die

Nazis die Verehrung der Klassik-Heroen mit allzu vielen teilen mussten und wohl auch, weil diese sich nur bedingt zu einer nationalsozialistischen Umdeutung eigneten – Schiller hatte es hier schwerer! –, erkoren sie sich in Nietzsche ihren geistigen Vorläufer. Im Bau der gewalttätigen Nietzsche-Gedächtnishalle und in der Freundschaft zu Nietzsches Schwester, die in Weimar wohnte – und längst schon den „Willen zur Macht“ aus den Schriften ihres Bruders geklittert hatte –, schlug sich dies manifest nieder. Vor allem in der Zeit vor 1933 fungierte das völkisch infiltrierte Weimar, Landeshauptstadt Thüringens, als „Sprungbrett“ der Nazis auf dem Weg von München nach Berlin.

Wie Weimar gehörte auch Bayreuth zu den Städten, die sich den Nazis in vorauselendem Gehorsam anschlossen. Schon 1923 hatte die neue NSDAP in Bayreuth eine Ortsgruppe und der Wagnerianer Adolf Hitler kam auf erste Kundgebungen hier vorbei. Bald war Bayreuth das Hoftheater des gewählten Reichskanzlers. Und Bayreuth entging nur mit knapper Not einem Schicksal, das Weimar mit voller Wucht ereilte: In Bayreuth nur geplant, in Weimar aber realisiert und von Hitler vorangetrieben, wurde ein riesiges Gauforum mit Aufmarschplatz. Und gab es in Bayreuth „nur“ ein Außenlager des Konzentrationslagers Flossenbürg, so wurde in Weimar 1937, wenige Kilometer vor der Stadt, eines der ersten und schlimmsten Konzentrationslager errichtet: Buchenwald.

War der Hass auf den Geist, den das noble Deutschland der Weimarer Klassik einst verkörperte, innerer Anstoß zu dieser Lagergründung und Inbesitznahme Weimars durch Hitler und seine Partei, so dürfte es in Bayreuth die gefühlte Harmonie gewesen sein. Wagnerianer war Hitler schon seit seinem Rienzi-Erlebnis von 1905 in Linz.

Nach dem Krieg – zwei Deutschlands. Weimar im Osten, Bayreuth im Westen, genauer im „Zonenrandgebiet“. Diesmal nutzt Bayreuth seine historische Chance und macht den künstlerischen Tigersprung nach vorn, Weimar dagegen bleibt zurück. Hinter dem Eisernen Vorhang rüstet die DDR zu einer sozialistischen Klassikerdeutung, die sich – mit Johannes R. Becher – etwa in dem Ruf „Vorwärts mit Goethe“ kundtut, und wieder wurde der Faust als Vorschein einer besseren Gesellschaft gelesen. Das klassische Erbe wird uminterpretiert, aber gehütet und gepflegt. Verwaltung, Akademismus, Verewigungswirtschaft, museales Denken herrschen vor, trotz aller fortschrittlichen Parolen. Logisch setzt sich auch die künstlerische Modernefeindlichkeit der Nazis in der DDR bruchlos fort. Avantgarde hatte hier nichts zu suchen.

In Bayreuth dagegen, schwimmend im Kielwasser des westlichen Wirtschaftswunders, ging es rasant vorwärts: Der Wagnerenkel Wieland Wagner entnazifiziert, entrümpelt und erneuert die Wagnerbühne mit seinem ideologiefreien Abstraktionismus, knüpft ästhetisch an die ersten Experimente der Berliner Vorkriegs-Moderne an, ein demokratischer, experimenteller Geist weht mit der Wiedereröffnung der Bayreuther Festspiele im August 1951. Nach wenigen Jahren ist auch die ökonomische Krise überwunden und der Kartenverkauf läuft. Richard Wagner wird aus der braunen Vereinnahmung befreit, während Goethe und Schiller in die rote rutschen, mit und inmitten der „Zone“ erneut beschlagnahmt und eingesartet werden. In Bayreuth und in Westdeutschland wird Richard Wagner als „Europäer“ entdeckt, in der DDR entsteht der „volkseigene Betrieb“ Goethe.

Doch die Jahre vergehen, ein forever young gibt es nicht. Die Wagnerfestspiele, jahraus, jahrein beschäftigt mit der Reproduktion der eigenen Mythe, unterworfen dem immergleichen Spielplan, den immergleichen Stücken, erstarren künstlerisch ab den Siebzigerjahren in Routine und unverbindlichem Modernismus. Wieland Wagner war früh verstorben (1966) und eine Festspielleitung nach dynastischen Prinzipien

zeigte, unter seinem Bruder Wolfgang Wagner, ihre Schwächen. Die einzelnen Überraschungen und Erneuerungen, die das Regietheater gegen Ende dieser Jahrzehnte und späterhin immer wieder brachte, ändern nichts daran, dass über Sinn und Zweck dieses ungewöhnlichen Festivals nie wieder nachgedacht wurde.

Inzwischen ist auch die Welle der kritischen Vergangenheitsbewältigung und Trauerarbeit, von den deutschen Intellektuellen auch in Bezug auf Bayreuths braune Vergangenheit geleistet, vorüber. Wagners „image“ ist längst internationalisiert und Wagner wird als „Kassenmagnet“ eingesetzt. Alles könnte schön und gut sein. Dennoch muss es misstrauisch stimmen, in welchem Maß sich die deutsche Gesellschaft in dem Nationalsymbol Bayreuth erkennt – ablesbar an der hemmungslosen Bereitschaft von Medien und Publikum, sich dort selber zu feiern, jenseits von Kritik und Kunstbedürfnis. Vielleicht haben wir in Bayreuth aber eben unsere alljährliche kulturelle Dauer-WM und im Weg hinauf zum Grünen Hügel die Fan-Meile der Nation?

Dagegen Weimar. Weimar befindet sich seit der Wende im Aufwind, erneuerte und verjüngte sich zusehends. Während sich im Bayreuth des überalterten Wagnerenkels Wolfgang Wagner ein verkrusteter und abgeschotteter Staat im Staate bildete, ist in Weimar der Polizeistaat zu Ende. Mit dem munteren und angstfreien Kulturmanager Bernd Kauffmann an der Spitze organisierte und erlebte die Stadt im Jahr 1999 ihr Kulturrauptstadtjahr. Millionen D-Mark sind in die Restaurierung der Stadt und in die kulturelle Aufrüstung geflossen. Es galt, dem Westen zu zeigen, dass es Weimar noch – und wieder – gibt. Das gelang. Ein Kunstmuseum jagte das andere, die ästhetische Freiheit wurde gefeiert. Weimar war nicht mehr besonders „klassisch“ – es internationalisierte sich über die offenere Form des Festivals.

Im developing von Weimar aber knirschte es alsbald, vor allem finanziell, und Land und Bund müssen sich derzeit sagen lassen, dass sie die Chance zu gesamtstaatlicher Kulturpolitik versäumt haben. Es hilft der an der allgemeinen Verschuldung erheblich partizipierenden Kommune aber nun nichts und einem Freistaat Thüringen auch nicht, der viele „Leuchttürme“ besitzt – von der Wartburg über die Klassik Stiftung bis hin zu ungezählten Schlössern und Burgen. Ihre gemeinsame Aufgabe ist es, die Kulturwirtschaft in Weimar zu verankern und voranzutreiben, dem Nachwende-Aufschwung der Klassikerstadt zu längerem Atem zu verhelfen und sich im gesamtdeutschen Bewusstsein wieder als Ort nationaler Identifikation zu etablieren.

Wie das geschehen soll, ist die brennende Frage der Gegenwart und Zukunft, denn Weimar steckt grundsätzlich in schwer aufzuhebenden Widersprüchen. Einerseits ist die Stadt genötigt, sich dem „Diktat der Attraktion“ zu unterwerfen, sich mit allen Kräften vermarkten und touristisch erschließen zu lassen, um aus seiner Einzigartigkeit als „totales Stadt-Museum“ Kapital zu schlagen. Andererseits spricht der Charakter der Stadt gegen solche Strategien. Die geistigen Traditionen Weimars sind zu vielfältig, zu subtil, ihr Reichtum kein touristisches „fast food“. Weimar ist nicht monokulturell, besitzt nicht das vom Marketing begehrte „Alleinstellungsmerkmal“, Weimar ist nicht „spektakulär“. Auf die spektakuläre Seite der Dinge, auf den inszenierten Event versteht Bayreuth sich besser. Darin ist die monumental-musikdramatische Bayreuther Linie des deutschen Erbes der zarten Schwester Weimar, ihrem aufklärerisch-humanistisch-poetischen Geist eindeutig überlegen.

Weimar jedoch, das sei emphatisch angemerkt, sind WIR – weit mehr, als wir Bayreuth sind, denn Bayreuth, wie grandios immer, ist ein eigner und eigenartiger Fall. Unser schönstes Erbe – den Gedanken, dass es

die Kunst ist, die den Menschen befähigt, das Soziale und die Politik in vernünftige statt in blutige Bahnen zu lenken, und dass es ein Menschenrecht auf ästhetische Selbstbestimmung jenseits von beruflicher und ökonomischer Zweckdressur gibt, verdanken wir dem klassischen Weimar und seinen enthusiastischen romantischen Nachfolgern. Aus diesem Grunde sollten wir uns Weimar erhalten, aber auch, weil diese Stadt unsere ganze Geschichte verkörpert, ihr Bestes wie ihr Schlimmstes.

Ein solcher Versuch, uns Weimar zu erhalten, wird nun seit sieben Jahren mit einem Festival in Weimar gemacht. Festivals sind einer verstärkten öffentlichen Wahrnehmung grundsätzlich günstig. Sie bilden die dynamischen Elemente unseres Kulturlebens, wirken aber durch ihre rituelle Wiederkehr auch gesellschaftlich stabilisierend. „pèlerinages“ Kunstfest Weimar heißt dieses dreiwöchige und primär der Musik gewidmete Festival. Wie der Name schon sagt, enthält es eine Huldigung an Franz Liszt, von dessen berühmtem Klavierzyklus „Années de pèlerinages“ sich sein Übertitel herleitet. Die Musik dieses Weimarer genius loci hat immer einen Schwerpunkt bei diesem Kunstfest, das insgesamt nach dem europäisch und zeitgenössisch orientierten Geist dieses Künstlers modelliert und konzipiert ist. „Kunst, Kunst, Kunst“, sagte Liszt einmal, sei das einzige Weimar Gemäße.

An dieser Maxime orientiert sich das Kunstfest, schließt sich mit einem solchen Leitmotiv aber auch an den Kerngedanken des Nachbarortes Bayreuth an, wo Wagner bewiesen hat, dass nur ein striktes Kunstwollen Ausgangspunkt für ein Festival sein kann.

Heute dagegen, in unserer Festspiellandschaft, dominiert ein anderer Festspielbegriff, ein Kult der äußeren Hüllen, des Designs und der „interesting locations“. Die zunächst reizvolle Praxis, Kunst zur Bespielung leer stehender Reithallen, Schlossruinen, Scheunen und Kirchen zu benutzen, degradiert sie unter der Hand zum Füllmaterial nach den Gesetzen des Tourismus und der Ökonomie. Für das Kunstfest Weimar ist Kunst aber eben nicht identisch mit solchem productplacing. Damit mögen die „pèlerinages“ altmodisch und eigensinnig sein. Aber wir geben zu bedenken: Wagner und Liszt folgend, lässt das Kunstfest damit seinen Wunsch erkennen, unsere beiden großen Traditionslinien zusammenzuschließen – „en pèlerinage“: unterwegs. ■