



Dresdner Reden 2013

**3. März 2013**  
**Nike Wagner**  
**„Kunst, Geld, Wagner“**

**Sächsische Zeitung**  
Was uns verbindet.

Eine Veranstaltungsreihe des Staatsschauspiels Dresden und der Sächsischen Zeitung.



## Die Dresdner Reden 2013

Die traditionsreiche Reihe der Dresdner Reden, die in Kooperation mit der Sächsischen Zeitung seit mehr als zwei Jahrzehnten am Staatsschauspiel stattfindet, wird auch in dieser Saison fortgesetzt.

Den Anfang macht am 10. Februar mit **Stephen Greenblatt** einer der weltweit renommiertesten Literaturwissenschaftler. Nach seinen bahnbrechenden Shakespeareforschungen, für die er vielfach ausgezeichnet wurde, hat sich Greenblatt in seinem jüngsten Buch einem fast vergessenen Text gewidmet: „De rerum natura“ von Lukrez. In Dresden spricht Greenblatt darüber, wie dieser antike Text mit seinen unerhörten Gedanken über die Natur der Dinge den Menschen neue Horizonte eröffnete und zur Basis unserer modernen Weltsicht wurde.

Am 17. Februar spricht **Markus Beckedahl** über „Die Gestaltung der digitalen Gesellschaft“. Als politischer Netzaktivist gehört Beckedahl zu den führenden Vertretern einer Bewegung, die die Einflüsse neuer Medien auf die Gesellschaft kritisch begleitet und kommentiert. Ein Hauptaugenmerk gilt dabei dem Einfluss der Politik auf das Internet und seine politischen Gestaltungsmöglichkeiten. Er ist als Berater vielfach gefragt und Vorsitzender der „Digitalen Gesellschaft“.

**Jürgen Rüttgers** war Ministerpräsident (CDU) des Landes Nordrhein-Westfalen und Bildungsminister unter Kanzler Kohl. Seit Jahren setzt er sich kritisch mit dem Verfall der politischen Kultur in Deutschland auseinander und spricht am 24. Februar darüber in Dresden unter dem Titel „Machtvergessenheit und Machtversessenheit von Parteien“.

Als Abschluss der Reihe am 3. März ist **Nike Wagner** zu Gast, seit 2004 Leiterin des Kunstfestes Weimar. Die Urenkelin von Richard Wagner und Ur-Urenkelin von Franz Liszt befasst sich in ihrem Vortrag mit den Bedingungen, unter denen damals und heute Kunst und Kultur zustandekommen können und dürfen. Die Rede trägt den Titel „Kunst, Geld, Wagner“.

**Nike Wagner** wurde 1945 in Überlingen am Bodensee als drittes Kind des Opernregisseurs und Bayreuther Festspielleiters Wieland Wagner und der Choreographin Gertrud Reissiger geboren. Sie ist Urenkelin von Richard Wagner und Ur-Urenkelin des Komponisten Franz Liszt. Nike Wagner studierte Literatur-, Musik- und Theaterwissenschaft in Berlin, Paris, Chicago und Wien. Seit 1975 arbeitet sie als freischaffende Kulturwissenschaftlerin und wirkte seither an einer Vielzahl nationaler wie internationaler Symposien und Kolloquien über Musik und Literatur mit. Darüber hinaus veröffentlichte sie verschiedene Publikationen zu Wagners Werk im Kontext der deutschen Zeitgeschichte, so z. B. „Wagnertheater“ (1982) und „Traumtheater“ (2001). Ab 1999 war sie Mitglied der Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung, deren Vizepräsidentin sie seit Oktober 2011 ist. 2004 übernahm Nike Wagner die Leitung des Kunstfestes Weimar, die sie bis Sommer 2013 innehat.

## Nike Wagner

Meine sehr verehrten Damen und Herren,

die lakonische Abkürzung im Titel des heutigen Vortrags – Kunst, Geld, Wagner – mag Ihnen seltsam und zugleich aber auch einleuchtend erscheinen, irgendwie von unmittelbarer Evidenz. Das paßt zusammen.

Aber gehen wir gleich in medias res: Es gibt einen Brief von Richard Wagner aus dem Jahr 1858 aus Venedig. In diesem äußert er sich zu einem der größten Kunstwerke der musikalischen Weltliteratur, von Nietzsche als opus metaphysicum bezeichnet, ein Werk von dem Musiker bis heute bekennen, daß es mehr sei als Musik, daß hier eine „Schallmauer“ durchbrochen sei, wie Bernard Haitink es formulierte und man sich dabei nur in „Fötutellung“ auf den Boden legen könne, so Simon Rattle. Dieses harmonisch kühnste und perfekte aller Wagnerschen Werke erscheint in unmittelbarem Zusammenhang mit dem Trivialsten. Es ist Silvester, Wagner schreibt aus Venedig an Franz Liszt nach Weimar. Offenbar hatte dort etwas nicht geklappt, war der Großherzog kalt geblieben:

„O liebster, liebster Franz,

Du sprichst über mich viel zu zart mit den Leuten. Sag ihnen, Wagner macht sich den Teufel aus Euch, Euren Theatern und seinen eigenen Opern; er braucht Geld: das ist alles. Hast denn auch Du mich nicht verstanden? Habe ich dir denn nicht deutlich und bestimmt gesagt, daß ich um jeden Preis mir Geld zusammenzutreiben suche? Dich nicht gebeten, in Coburg usw. meine Opern zu vermitteln? (...) Kein Wort? Kein Geld? (...) ich habe jetzt nicht zehn Gulden mehr; kann die Miete nicht zahlen; kann meiner Frau nichts schicken (...), mein Franz, wenn Du den 2. Akt von ‚Tristan‘ kennen wirst, so wirst Du mir auch verzeihen, wenn ich heute nichts anderes schreie als Geld! Geld! – Gleichviel wie und woher. Der ‚Tristan‘ zahlt alles wieder. Adieu. Gut Neujahr! (...) Sag Dingelstedt, er wär ein Esel. Und dem Großherzog, seine Dose sei versetzt (...).“

Sollte dies keine verzweifelte Sektlaune gewesen sein, erschrickt man fast. Hier sehen wir den Komplex Kunst, Geld, Wagner auf grotesk-komische, aber auch äußerst symptomatische – und vielleicht tragische – Weise zusammengezogen.

Wie sollen wir diese Zusammenhänge verstehen? Sind das charakterbedingte Idiosynkrasien oder haben wir es hier auch mit überindividuellen, sozialgeschichtlichen und gesellschaftlichen Inkongruenzen zu tun? Was war los?

Erst einmal ist Dresden an allem schuld. Wegen seiner leidenschaftlichen Teilnahme am Dresdner Mai-Aufstand von 1849 hatte Wagner fliehen müssen. Seinen Posten als gut bezahlter Hofkapellmeister an der Dresdner Oper hatte Wagner damit verloren — zum großen Kummer seiner Frau, die endlich in behaglichen Umständen mit ihm leben konnte nach den Hungerjahren in Paris. Wagners erste Fluchtstation war Weimar, wo sein Freund und bedingungsloser musikalischer Mitstreiter Franz Liszt ein Amt als Hofkapellmeister innehatte; kurz darauf

erschien der polizeiliche Steckbrief, es wurde auch im Land der Sachsen-Weimar-Eisenach gefährlich, Liszt verhalf dem Freund mit einem falschen Paß weiter in die Schweiz und versorgte ihn mit Geld – Vorschuß für den Lohengrin, den Wagner punktgenau mit Ausbruch der Revolution in Dresden noch fertiggestellt hatte. In der Schweiz, in Zürich, saß der Flüchtling Wagner erst einmal fest – ob geretteter Revolutionär oder querulanter Asylant, das sei einmal dahingestellt. Er müßte an seinem neuen Nibelungenprojekt, das schon in Dresden skizziert war mit „Siegfrieds Tod“ – arbeiten, das aber kompositorisch stockte, er warf sich erst einmal in die sog. Züricher Reform-Schriften, klärte die Grundlagen seiner Opernreform, machte sich aber auch – noch tief im Banne der revolutionären Geschehnisse, die hinter ihm lagen, an die Schrift mit dem Titel das „Kunstwerk der Zukunft“, ein Kunstwerk, das ohne gesellschaftliche Veränderung nicht denkbar wäre. Die „Kunst und die Revolution“ hieß eine andere der damaligen Schriften. Man könnte auch kurz sagen: keine Kunst ohne jene Revolution, die die Knechtschaft des Geldes aufheben würde. Der Staat müßte anders organisiert, das Eigentum abgeschafft werden. Eigentum ist Diebstahl, das hatte er bei Proudhon gelesen.

Wagners frühere Erfahrungen in der Metropole Paris, in der die kapitalistischen Verhältnisse weit wilder und fortgeschrittener und damit auch die Verflechtungen der Kunst mit dem Kommerz deutlicher sichtbar waren als im kleinteilig-höfischen Deutschland, flossen zusammen mit seinen Erfahrungen bei der heimischen 1848er Revolution. Er saß im ruhigen reichen Zürich – auch künftig Hort sozialistischer Revolutionäre! – hatte aber etwas von den gesellschaftlichen Gründen einer Organisation von Kunst nach den Gesetzen des Marktes begriffen, von Kunst als einer Handelsware, die sich nach merkantilistischen und hedonistischen Gesichtspunkten orientierte und dabei die sozialen Klassenunterschiede zementieren würde (Dieckmann). Zudem: Wagner war Romantiker und auch sein revolutionärer Schwung kam aus jenem romantischen Idealismus, der nicht nur die Höhersetzung der ästhetischen Sphäre über die materielle und rationale, sondern eben auch den Antikapitalismus und eine gehörige Portion Anarchismus einschloß. Seine Begegnungen mit Bakunin in Dresden waren ebenfalls nicht lange her. Er wußte auch schon, daß er zum Verständnis seines „Kunstwerks der Zukunft“ – seines Nibelungenprojektes – auch ein Publikum der Zukunft brauchte – ein Publikum, das Kunst als säkulares Heilsgeschehen verstehen würde und nicht mit gesellschaftlichem Prestigegewinn oder einer Lustbarkeit verwechselte. Im Grunde war also die Idee „Bayreuth“ schon in den 1850er Jahren da und, zugleich, der sog. „Charakter“ des Individuums Wagner durch massive Elends-Erfahrungen privater wie gesellschaftlicher Natur geprägt.

Aber mußte er deshalb einen so unhöflichen Brief an Franz Liszt schreiben? Konnte er sich nicht einfach seinem „Tristan“-Schaffensrausch hingeben und dazwischen mal eine Pizza essen gehen?

Wagner war mittelloser Emigrant. Wovon sollte er leben? Er fand durchaus neue Freundeskreise in Zürich, dirigierte, hielt sich irgendwie über Wasser, unterstützt von den Geldsendungen von Franz Liszt – vor allem auch durch die regelmäßigen Schecks seiner Dresdner Freundin Julie Ritter. Nicht lange, dann erkannte eine hochromantische junge Frau – Mathilde Wesendonck, verheiratet mit einem reichen Seidenhändler, sein Genie und seine Bedürfnisse, der Gemahl ordnete Wagners Finanzverhältnisse, das Ehepaar bot ihm Asyl auf dem Terrain der Villa Wesendonck. Er begann mit dem „Tristan“, inspiriert von Mathilde, mußte sein Fi-

nanz-Refugium aber bald verlassen, weil er wegen des stark erotisch getönten Verhältnisses zur Frau seines Mäzens nicht länger tragbar war. Er mußte wieder auf Wanderschaft und ging nach Venedig. Dort mietete er sich im Palazzo Giustiani ein – nicht ohne diesen etwas heruntergekommenen Palazzo mit goldenen Möbeln, roten Tapeten und Teppichen umzugestalten – aber er wußte nicht recht weiter, war mitten in der Arbeit am 2. Akt „Tristan“. Da erinnerte er sich eben – nicht nur an Silvester – an seinen Freund und ergebenen Helfer vor allem auch in Finanzdingen – Franz Liszt. Franz Liszt, der in Weimar eine feste Stelle als Hofkapellmeister innehatte, mit guten Beziehungen zum Großherzog Carl Alexander – Franz Liszt, der ihn – nicht nur in Weimar – schon promotet hatte mit seinen Propaganda-Schriften, vor allem aber mit der „Lohengrin“-Uraufführung 8 Jahre zuvor und mit einer ganzen „Wagner-Woche“, ersten Wagner-Festspielen in Weimar. Liszt, der durch Dirigate und Transkriptionen die Musik des Verbannten in Deutschland wachhielt.

Franz Liszt war nur einer der geduldigen Goldesel, die der Opernkomponist unaufhörlich, zumindest während der ganzen zehn Jahre seines Züricher Exils, zu Hilfe rief. Wagner hatte noch viele andere Mäzene – darunter die genannte Julie Ritter, die dem Exilierten eine Jahresrente von 800 Talern aussetzte und eben auch Otto Wesendonck. Ohne den größten aller Goldesel, König Ludwig II. von Bayern, ohne diesen Groß- und Hauptmäzen – oder doch: Sponsor? Immerhin gab es Werke als Gegenleistung! -, ohne Ludwig, der später drankam – ab den frühen 1860er Jahren – hätte der Komponist aber nicht überlebt. Ludwig hatte ihn verstanden, Ludwig erklärte ihm, er werde ihn „fürderhin aller Belästigungen des gewöhnlichen Gelderwerbs entheben“ und Wagner „begriff diese Verheißung als nach oben offenen Überziehungskredit“, wie Wolfram Goertz es ausdrückte – bis er, der König selber in Bedrängnis geriet als die Forderungen seines Schützlings nicht mehr zu rechtfertigen waren. Immerhin: wenn er diesen in Märchenreichen und Phantasien lebenden Bayernkönig nicht gehabt hatte, wäre sein Bayreuther Theater nie erbaut worden. Noch während des Theaterbaus hing immer wieder alles an den seidenen Fäden der Geduld seines Königs und wäre ein letzter Zuschuß von 100.000 Talern nicht aus Bayern gekommen so hätten die Bayreuther Festspiele 1876 nicht eröffnet werden können.

Über das Thema „Wagner und das Geld“, über Wagner, das Pumpgenie, sind schon viele Bücher geschrieben worden. Wagner, der Schuldenmacher ist schon unter Zeitgenossen ein notorisches Thema gewesen. Er bestellte Banketts und richtete sich immer wieder kuschelig-kostbare Wohnungen ein im vertrauensvollen Hinblick darauf, daß das Geld durch zukünftige Konzert- bzw. Operaufführungen schon wieder hereinflösse. Er verließ Länder und Städte, um seinen Gläubigern zu entgehen. Er nahm Gelder von seinen Verlegern für Opern, die er noch nicht geschrieben hatte. Als obendrein die Briefe veröffentlicht wurden, die er zwischen 1863 und 1867 an Fräulein Bertha, eine Wiener Schneiderin, seine „Putzmacherin“, gerichtet hatte, mit all den genauen Farb- und Stoffangaben für seine atlasgefütterten Hausjacken und Morgenmäntel, nahm die Häme seiner Gegner – vor allem der Wiener Satiriker – kein Ende. Bis zum Ende seines Lebens – diesmal besorgte seine letzte Liebe und Muse Judith Gautier die Luxuswaren, aufwendige Stoffe, exotische Parfums aus Paris – erntete er immer nur Spott dafür: Wenn er kein Geld hatte, warum war er dann so verschwenderisch? So lautet die landläufig-rational-bürgerliche Eins-zu-eins-Moral. Man könnte fortsetzen: wenn er kein Geld hatte und doch aber Komponist sein wollte: warum komponierte er dann nicht kleine Lieder und

stille Kammermusik – leicht aufführbare Werke also – und keine solchen für die große Bühne, den großen Apparat und ein Riesenpersonal von künstlerischen Mitarbeitern, Technik und Verwaltung.

Mit dem Geld ist immer auch die Moral verknüpft, wie wir nicht erst seit Bertolt Brecht wissen. Wagners unbekümmert, phantastischer Umgang mit dem Geld, sein scheinbar amoralisch, skrupelloses Verhältnis zum Schuldenmachen hat schon immer moralische Entrüstung hervorgerufen. Nicht nur war er amoralisch, indem er seinen Freunden gelegentlich die Frau wegnahm oder mit den jeweiligen Frauen seiner Mäzene durchbrennen wollte, sondern eben auch darin, daß er nicht einmal seinen altgedienten Mäzenen treu bleiben konnte, daß er das Geld nahm, wo er es fand. Noch 1875, ein Jahr vor der Eröffnung der Bayreuther Festspiele, die unter bayerischem Protektorat standen, focht es Wagner nicht an, aus dem Reichsfonds des Preußenkaisers finanzielle Unterstützung zu erbitten, also die Seiten zu wechseln und seinen Gönner Ludwig II. zu düpieren. Böse Zungen behaupten auch, daß sich sein Verhältnis zu Franz Liszt deshalb abkühlte, weil der größere Helfer, weil der Bayernkönig und die Bayerische Staatskasse an die Stelle des selbstlos generösen bisherigen Förderers Franz Liszt getreten war. Sind es einfach nur persönliche Charakterzüge? Und wenn es so wäre, warum wird er eigentlich fortwährend von aller Welt dafür verurteilt? Warum begreift man nicht, daß Luxus – „Behaglichkeit“ wie er gern sagte – Seide sowohl auf der Haut – er litt nicht selten an Gürtelrose – wie in seiner Umgebung zu seinen psychologischen Schaffensbedingungen gehörte? „Ich bin ein Verschwender; aber wahrlich, es kommt auch etwas dabei heraus“, schrieb er einmal an Franz Liszt. Und in einem anderen Bettelbrief von 1854 an den Freund heißt es: Wenn er sich in die „Wellen künstlerischer Phantasie“ stürze – das war zur Zeit, als das „Rheingold“ fertig war – könne er nicht leben wie ein Hund. Wagner:

„Ich kann mich nicht auf Stroh betten und mich in Fusel erquicken: meine ungemein zarte und zärtliche Sinnlichkeit muß irgendwie sich geschmeichelt fühlen, wenn meinen Geiste das blutig schwere Handwerk der Bildung einer unvorhandenen Welt gelingen soll.“  
Solche Worte wären von einem Johann Sebastian Bach undenkbar gewesen, bei Friedrich Schiller und seinen inspirativen „faulen Äpfeln“ sind wir schon ein Stückchen näher an anderen Facetten der Künstlerpsyche. Dennoch: zwischen einem Luxusbedürfnis als Schaffensbedingung und hemmungsloser Verschwendungssucht dürften immer noch Welten liegen. Aber eben nicht bei Wagner. Und wir müssen ihm einmal folgen, wenn er die Perspektive umdreht: „Wer weiß besser als ich“, schrieb er auch an Franz Liszt, „daß in unserer lieben Welt des Mein und Dein, der Arbeit und der Bezahlung, ich reiner Luxus bin.“

Ja, Wagner war ein Luxus für die Gesellschaft. Aber leisteten sich die Aristokratie und das aufstrebende Besitzbürgertum etwa keinen Luxus? Es ist eine fabulöse und farbenreiche soziokulturelle Konstellation, zu beobachten, wie ein Künstler die Gesellschaft zwingt, ihm zu folgen, sich den „Luxus Richard Wagner“ zu leisten, Schritt für Schritt. Wie der notorische Schuldenmacher es schaffte, sich von den Stadtvätern einer Kleinstadt, Bayreuths, von braven Bürgern, die er zu Aktionären machte und vor allem von der bayerischen Staatskasse das eigene Theater für die Aufführung seines „Nibelungenrings“ zu ertrotzen, weil das Riesenwerk von den gewöhnlichen Hofopern-Repertoire-Betrieben nicht zu leisten war. Das toppt wirklich alles bisher Dagewesene im Verhältnis von Kunst, Geld und Gesellschaft. Irgendwie kann



er das Durchsetzen seines Traumes in die Wirklichkeit dann auch selber kaum fassen: „Eine Narrenlaune“ nennt Wagner sein Theater. „Wie ein Märchen steht das Ding da in plumper Wirklichkeit.“ Was war aber auch alles an Phantastereien, Verzweiflung, Plänen und Schachzügen bei gleichzeitiger Fertigstellung der kalligraphisch feinsten Partituren vom „Rheingold“ bis zur „Götterdämmerung“ inklusive „Tristan“ und „Meistersinger“ nötig gewesen, bis es so weit war.

Hatte er in Zürich sein künftiges Nibelungentheater noch als Fest der gesellschaftlichen Revolution konzipiert, aufleuchtend und wieder verschwindend wie ein Komet, ein Happening avant la lettre, einmalig, improvisiert und exzessiv, war er nun mit Bayreuth im Besitzbürger-tum angekommen, Festspielunternehmer, mit eigenem Festspielhaus und eigener Villa inmitten einer Gartenanlage. Daß sein Sprachgebaren dabei auch ein bißchen wechselte, wird uns nicht wundernehmen.

Seine Festspiele kündigte er als „deutsches Nationalunternehmen“ an (1871) sah es – vollmundig – als „letzte Frage an den deutschen Geist“ (1879), mit seinem Schaffen wollte er „die deutsche Nation (...) erheben und veredeln“ (1882). Oder ist es so, daß er dieses nun eher rechtslastige Vokabular brauchte – eine ideologisch- nationalistisch gefärbte Sprache – um bei entsprechenden politischen Geldgebern zu weiteren Geldspenden für sein Kunstunternehmen zu kommen, zum Rekrutieren von neuen Mäzenen und Sponsoren? Inzwischen gab es ja das Deutsche Reich. Und ein Festspiel-Betrieb kostet ja erst einmal – und der erste – von aller Welt, auch von dem Deutschen Kaiser, bewunderte „Ring“ – Zyklus war ein entsetzliches finanzielles Fiasko.

Immer wieder stehen wir fassungslos vor Leben und Werk Richard Wagners. In seinen „Studien zur Geschichte der Bayreuther Festspiele“ von Michael Karbaum heißt es zusammenfassend: „Mit welcher unerhörten Konsequenz Wagner über 25 Jahre die praktische Verwirklichung seiner Idee – seines Theaterkonzeptes – 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 hätte ihn schon zur ragenden Figur seines Jahrhunderts gemacht.“

Ich frage aber aus gegebenem Anlaß noch einmal: Muß man verrückt sein bzw. größenwahnsinnig und egomanisch-verschwenderisch sein als Künstler, um sich die ökonomische Realität endlich doch gefügig zu machen und gerechtfertigt dazustehen?

Funktioniert das „Thinking Big“ nicht nur in der Wirtschaft, sondern auch in der Kunst, zumindest in der ökonomischen Realität der Nachwelt? Alle haben sie von Wagner nur profitiert letzten Endes und dies seit mindestens 150 Jahren, alle gesellschaftlichen Reproduktionsapparate, die Verlage und alle Opernhäuser dieser Welt. Auch seinen Bayernkönig hat man ja der Verschwendungssucht geziehen und in den Tod gehetzt. Heute haben seine Schlösser die Unsummen, die sie gekostet haben, längst wieder eingespielt, so wie Wagners Partituren die ihm zugeflossenen Subsidien (Dieckmann). Und sein „Kernbereich“, die Bayreuther Festspiele mit ihrem authentischen Haus sind ein weltweiter Erfolg. Sie sind seit dem Ende der 1970er Jahre kein Familienunternehmen mehr, sondern werden von staatlichen und privaten Geldgebern getragen, sind also ein „deutsches Nationalunternehmen“ geworden, wie sein Gründer es ge-

plant hatte. Und das Publikum reißt sich um die Plätze. Ob es freilich das von Wagner erträumte Publikum der Zukunft ist, lassen wir einmal dahingestellt. Es bespiegeln sich auf dem Grünen Hügel ja nicht nur unsere politische Klasse und unsere Mediensternchen, sondern auch jene Unternehmer und Wirtschaftsbosse, die der Emporkömmling Wagner zwar auch brauchte, aber doch zumeist verachtete. Und ob seine Kunstschöpfungen dort immer dem von ihm gehaßten „Warencharakter“ entgehen, sei ebenfalls dahingestellt. Die Vermarktung Bayreuther Aufführungen ist jedenfalls in vollem Gange, mit all den medialen Mitteln, die uns heute zur Verfügung stehen.

Der Schriftsteller und Theatermann Friedrich Dieckmann stellte kürzlich einmal Wagners „private“ Charaktereigenschaften, seine Verschwendungssucht, in Analogie zu den großen gesellschaftlichen Zusammenhängen. Man möge Wagners Hang zur Schuldenmacherei, deren er als „Stimulus seiner Produktivität“ bedurfte, einmal nicht psychologisch, sondern ökonomisch betrachten. Dann erkenne man, betroffen, „daß es dieselbe Veranlagung ist, die wir als eine Grundbefindlichkeit des modernen Kapitalismus und der von ihm beherrschten Gesellschaft erkennen.“ Dieckmann: „Wagners Existenz vollzog, in und mit allem Werkwiderstand gegen diese Verfassung, deren individuelle Reproduktion.“ Dieckmann sieht aber auch, wie Wagners „künstlerische Arbeit immer neue Anstrengungen unternimmt, dem Verschuldungszusammenhang des gesellschaftlichen Betriebs entgegenzutreten und nicht nur, insofern die Oper im Verhältnis zu Rüstungshaushalten für eine ziemlich unschuldige Form der Verschwendung gelten kann. Die Werke selbst, ihre Quintessenz, ihre Moral, versuchen, diesen Verschuldungszusammenhang zu durchbrechen.“ Brünnhilde opfert sich, um den unheilvollen Ring – Symbol ausbeuterischer Goldmacht – an die Natur, an die Rheintöchter zurückzugeben, im „Parsifal“ schildere Wagner, wie es einem Naturburschen gelingt, der Gewalt abzuschwören und einen demoralisierten Ritterorden wiederherzustellen. Auch für Musiker von heute – der Dirigent Andris Nelsons sagte es neulich sehr schön – „erlöst sich Wagner in seinem Werk, durch sein Werk“, und schafft den Ausweg aus eigenen Schuldzusammenhängen.

Das Verhältnis von Kunst und Geld bzw. Künstler, Gesellschaft und Ökonomie läßt sich am Beispiel Wagner als besonders kapriziös und sozusagen in bengalischer Beleuchtung darstellen. Ob Wagner „exemplarisch“ für dieses von Widersprüchen und Komplikationen durchzogene Thema ist, weiß ich nicht, es hat aber durchaus den Anschein. Zumindest verkörpert er da ein Problem und deshalb wird so unentwegt von den „Widersprüchen“ und „Ambivalenzen“ Wagners gesprochen und über sie gerätselt.

Versetzen wir uns doch noch einmal in seine geschichtliche Lage: Waren es denn nur die Größenphantasien Wagners, die ihn zu seinem irregulären Verhalten im Umgang mit dem Geld gegenüber genötigt haben oder repräsentiert er nicht eine Gestalt, die auch Opfer der avancierten politisch-gesellschaftlichen Konstellationen seiner Zeit war, deren Zerrissenheit er in seiner Person auszutragen hatte. Denn längst schon vor der Reichs- und Festspielgründung – 1870/71 und 1876 – war aus dem menscheits- und moralorientierten Künstler des frühbürgerlichen 18. Jahrhunderts ein anderer geworden: ein von Kraftakten und Durchsetzungsstrategien Gekennzeichneter, der Künstler des späten 19. Jahrhunderts. Der Künstler als halbwegs beschützter Höfling und Domestik war dem Einzelkämpfer gewichen, zerrissen zwischen den Ausläufern eines mäzenatisch-paternalistischen Königtums hier und einer

neuen Unternehmerklasse mit Rentabilitätskriterien dort und den hohen, den sehr hohen Kunst-Ansprüchen an sich selbst. Es galt ja, diese Kunstansprüche gegen Welt und Gesellschaft durchzusetzen. Mit einem Anschmiegen an die Unterhaltungsbedürfnisse der Gesellschaft etwa wäre ein Verrat am eigenen Kunstwillen einhergegangen. Andererseits aufgeführt werden will man doch auch als Musik-Theatraliker.

Dieser Zwiespalt zumindest spiegelt sich in der Figur Wagners auf exemplarische Weise und er hat ihn ausgehalten, hat sich von diesem nicht „auffressen“ lassen. Hier hat Wagner bestanden. Nie hat er kommerzielle Erwägungen ins Innerste seiner Werke eingelassen. Seiner Überzeugung – „lieber gar keine Aufführungen als schlechte“ – ist er auch in schrecklichsten Geldnöten treu geblieben. Und es freut mich, daß er darin das Lob eines der renommiertesten, ebenfalls kompromißlosen, aber eher wagnerfremden Komponisten unserer Zeit erhält, das Lob Helmut Lachenmanns: „Ich weiß übrigens nicht, ob jener radikale Autonomieanspruch, der Kunst heute vom Entertainment abgrenzt, ohne Wagners Beispiel denkbar ist — ein Verdienst Wagners.“

Um die in Wahrheit aber prekären und mühseligen Beziehungen zwischen Kunst und Geld, ihr äußerst schwankendes und von Mißverständnissen gekennzeichnetes Verhältnis auch jenseits von Wagner besser zu verstehen, darf ich Sie bitten, mir zu einem kurzen Ausflug in die Historie dieses Verhältnisses zu folgen. Die Gegenwart ist immer durch die Vergangenheit geformt – am Schluß meines Vortrages tauchen Wagner und sein Bayreuth dann noch einmal auf – taufisch, im Lichte der allerneuesten Entwicklungen des Verhältnisses von Kunst und Kommerz.

Zu Zeiten des Feudalismus stellte sich die Frage, wie Kunst und Geld miteinander zusammenhängen, nicht im eigentlichen Sinne. Der Herrscher bestimmte, der Künstler war Domestik. Johann Sebastian Bach wurde von seinem Weimarer Brotherrn eingesperrt, als er woanders angestellt sein wollte, und Joseph Haydn aß in der Küche auf Schloß Esterházy. Der Herrscher war entweder kunstsinnig – wie in der italienischen Renaissance oder in den barocken und klassizistischen Kulturen der süddeutschen Residenzstädtchen – oder er gab seine Gelder lieber fürs Militär aus, für die Ausdehnung seines Machtbereichs und die Verwaltung. Preußen steht hier obenan, auch wenn Friedrich II. trefflich Querflöte zu spielen verstand.

Mit der Emanzipation des Bürgertums veränderte sich jedoch auch die Situation des Künstlers. Allmählich, in der Romantik, trat er heraus aus dem Dasein des Domestiken: der Komponist, Maler, Dichter verließ die Gesindestuben. Der Künstler wurde „frei“, autonom, nicht mehr „Herrscherlob“ mußte Thema seiner Werke sein, sondern er begann sein Ich zu artikulieren, seine Subjektivität zu pflegen und in seinen Werken zu exponieren. Andererseits war er nun aber ohne Brotgeber und Protektor.

Der Künstler als Bürger war zwar frei, aber die Freiheit hatte ihren Preis. Einer sich demokratisierenden Bürgergesellschaft zugehörig, die – anders als die Aristokratie – Besitz nicht ererbte hatte, sondern durch Leistung und Fleiß erwerben mußte, war seine Stellung neu zu definieren. Als Bürger war der Künstler auf seine Leistung angewiesen. Nur war diese Leistung grundsätzlich anderer Natur. Der Künstler hat ausschließlich seine Produktivkraft, seine Begabung, sein Talent, seine Phantasie, sein Genie. Mit solchen Pfunden war aber schwer wuchern, solche Kapitalien ließen sich im Sinn der praktischen Nutzung nicht so leicht vervielfältigen, merkanti-

lisieren, maximieren: wer würde seine „Produkte“ brauchen, anerkennen, kaufen? Wovon sollte er leben? Ein Komponist braucht Musiker, unter Umständen ein ganzes Orchester, ein Dichter braucht Verleger und Verlage. Ein Maler braucht Materialien und mit Galerien und Ausstellungen ein Forum, um wirken zu können. Und alle brauchen ihre Multiplikatoren, brauchen Resonanz und Öffentlichkeit. Wo sollte das alles herkommen? Und wie sahen die sozialen Sicherungen dieses Einzelkämpfers aus? Der Begriff des „geistigen Eigentums“ mußte sich erst durchsetzen und das Tantiemenwesen entstehen. Richard Wagner hatte das Geld, das ihm sein Verleger auf Vorschuß gab, meist schon verbraucht, bevor das bezahlte Werk fertig war.

Mit wachsendem Wohlstand und Selbstbewußtsein aber, mit dem Heranwachsen eines „Kulturbürgertums“ seit der Mitte des 19. Jahrhunderts und der Industrialisierung der Welt, die den Wohlstand – zumindest der Fabrikherren – wachsen ließ, bildete sich im bürgerlichen Lager allmählich jene Kenner- und Mäzenatenschicht, die in „Stadtpalais“ wohnte und die Rolle der kunstsinnigen Fürsten übernahm – wie etwa der Fabrikant Karl Wittgenstein in Wien, bei dem Johannes Brahms ein- und ausging, oder Thomas Manns Schwiegervater Alfred Pringsheim, der die Künste patronierte.

Neben dem reichen und kunstsinnigen Bürgerpatron entwickelte sich – mit der Präsentation von Kunst in Konzertsälen und Ausstellungen – auch ein ständig wachsendes Publikum. Während ein Teil dieses Publikums, daran gewöhnt, alles nach dem Schema des Gebrauchswertes zu kategorisieren, glaubte, die Kunst sei zur Erbauung da, ein „Schmücke-dein-Heim“ und Prestige-Objekt, machte sich ein anderer Teil – die akademisch gebildete Schicht – für das Gute, Wahre und Schöne stark. Je konservativer sich beide Teile, das Besitz- wie das Bildungsbürgertum gegen Ende des 19. Jahrhunderts nun gerierten, desto bornierter wurden sie. Wünschten jene, von der Kunst nur gut unterhalten zu werden, klebten diese am Bekannten und Wiederholten. Wo immer Neuerungen auftauchten, wurden sie verdammt, weil sie das eigene Selbstverständnis störten.

Der Künstler, der kein Fürstendiener mehr sein wollte, wollte deshalb noch lange kein Bürger sein: die Werte und Kriterien der zweckrationalen, materiell orientierten Bürgerwelt konnten nicht die seinen sein. Der Antagonismus wuchs. Der Künstler stilisierte sich in seiner ästhetischen Sphäre, bekam etwas Elitäres – denken Sie an Oscar Wilde –, verachtete den Leistungsbürger mit seiner grauen Routine und seinen täglichen Zwängen, auch wenn er ihn als Käufer brauchte. Der Bürger wiederum, fern vom eigenen Ideal des Citoyens und Weltbürgers zum Bourgeois und Spießier geworden, stand dem Künstler mißtrauisch, wenn nicht haßerfüllt gegenüber. Beispielhaft sei an die berühmten Auseinandersetzungen um 1900 erinnert – an die vielen Sezessionsbewegungen und Umbrüche in den Künsten zu Beginn der Moderne – allein im österreichischen Raum, wo der desillusionierende Arthur Schnitzler, der schillernde Gustav Klimt und schließlich der obszöne Egon Schiele für Aufruhr sorgten.

Nach den sozialen und politischen Einbrüchen durch zwei Weltkriege änderte sich auch für den Künstler und die Stellung der Künste viel. Aus dem umtriebigen Impresario vom Schläge eines Angelo Neumann, der Wagners „Ring“ zuerst auf Tourneeformat trimmte, oder vom Schläge eines Harry Graf Kessler, der van de Velde, Hofmannsthal und die modernsten Reformbewegungen protegierte, wurde zuerst der Kulturbeamte im Ministerium, später dann

der weitaus agilere Kulturmanager und Festivalintendant unserer Tage. Kunst und Kultur, in der Bundesrepublik primär Ländersache, wurden subventioniert und waren damit dem privaten Mäzenatentum und seiner Willkür weitgehend entzogen.

Der Künstler konnte allmählich leben von seiner Kunst, zumindest in einem Altbau wohnen, den er selber renoviert hatte, mit Lampen von Ikea und etwas originellem Trödel von nebenan. Da lebte er, konnte sich Familie leisten und Ferien auf Teneriffa machen wie die anderen, die Bürger. Er war mindestens so viel wert wie ein leitender Angestellter – durch den ästhetischen Mehrwert, den er produzierte, sogar etwas mehr. Bisweilen hörte man von den Spitzengagen einzelner Intendanten und Dirigenten, von sagenhaften Honoraren in der Bildenden Kunst und auf der Opernbühne. Der Künstler war selbstbewußt geworden, er lebte, wenn er wirklich zu den Großen gehörte, durchaus im Wohlstand und konnte gelegentlich sogar, wenn er provozierende neue Blicke auf die kapitalistische Warenwelt eröffnete, Millionär werden – ein Andy Warhol, ein Damian Hirst – oder sich am Gegenteil von Privatwirtschaft reiben – sich durch Staats- und Subventionskulturbeschimpfung auch einen Namen machen, von Thomas Bernhard über Christoph Schlingensief bis zu Jonathan Meese.

Warum sollte es dem Künstler aber auch schlechter gehen als den Erwerbsbürgern? In seiner Kunst stellt sich der Künstler täglich neu in Frage. „Gelingt sie, gelingt sie nicht? Wohin geht die Kunst, wo ist mein Platz darin? Falle ich zurück, komme ich vorwärts, in welcher Tradition sehe ich mich? Ist, was Marktwert hat, deshalb auch schon erstklassige Kunst?“ Diese permanente Unsicherheit unterscheidet den Künstler weiterhin vom Bürger. Sein Stern kann von einem Abend zum anderen sinken, von einer Ausstellung zur anderen, von einem Auftritt zum anderen, egal wie geschickt es ihm bisher gelungen war, sein Produkt zu „reproduzieren“ oder zu „recyclen“ und dadurch den Anschluß an die Vorteile industriellen Verfahrens zu gewinnen. Ein paar schlechte Kritiken und sein Marktwert schwindet.

Damit ist ein Stichwort gefallen: Marktwert. In den letzten zehn Jahren nach dem Krieg hat sich unsere Gesellschaft verändert und diese Veränderung bestimmt erneut die Stellung, das Wohlergehen, die Lage des Künstlers. Was ist aus dem eben noch freundlichen Klima der sozialen Marktwirtschaft geworden, von der auch die Kunst – zumindest institutionell und sozial – profitierte? Es hat sich drastisch gewandelt. Im Zusammenhang mit den politischen und sozialen Entwicklungen – Wiedervereinigung, New Economy, globalisierte Ökonomie, Bankenzusammenbruch, Staatsverschuldung – und durch die Heraufkunft einer kulturell anders – durch Medien und kommunikative Technologien statt durch Latein und Griechisch – sozialisierten Generation von Politikverantwortlichen ist ein neuer Zustand eingetreten, eine Verschiebung der Verhältnisse. Die Politik der einzelnen Staaten scheint gegängelt von einer skrupellos gewordenen Wirtschaftswelt – Stichwort „Gier“. Die ökonomische Krise der Staatshaushalte wirkt sich direkt und indirekt auf die Finanzierung von Kultur, Bildung und Kunst aus. Kulturleistungen, als „freiwillige Leistungen“ eingestuft, sind am leichtesten abschaffbar. An Kunst und Kultur kann gespart werden. Niemand stirbt daran.

Was bedeutet das aber nun, wenn die öffentliche Hand als Förderer unbedeutend wird? Ein neues Szenario ist in Kraft getreten, neue Mitspieler besetzen das Feld. Kunst und Kultur müssen sich mit diesen neuen Mitspielern auseinandersetzen und so ganz klar ist es nicht: sind es

Partner, sind es Gegner? Da es für Mäzene in Europa kaum Traditionen gibt, sind es die Sponsoren, die seit den frühen 1990er Jahren immer deutlicher in die Öffentlichkeit treten – sie übernehmen die Funktionen der ehemals kunstsinnigen Herrscherhäuser oder der Kirche. Die Abhängigkeit der Kunst von den Unternehmer-Fürsten aber, von den „Managern als Ikonen allmächtiger Lösungskompetenz“, so Herbert Lachmayer. In anderen Worten: vom Kosten-Nutzen-Denken aber hat die Gesellschaft und ihre ästhetischen und ethischen Standards umgeforstet, sie radikal verändert. Der Sponsor ist ja kein Mäzen, er will Gegenleistung. Die Bilder, Logos, Embleme und charakteristischen Schriftzüge der Banken und Unternehmen bilden heute einen dicken Teil in den Programmheften der Opernhäuser, Festivals, Kunstveranstaltungen. Manchmal sind sie diskret, manchmal verdecken sie auch fast das Produkt Kunst, das sie doch ermöglicht haben, weil die Ästhetiken einander gleichen. In schönen Worten wird hier immer wieder beschworen: Kunst und Wirtschaft seien Partner. Und vielleicht stimmt das ja? Was die Wirtschaft der Kunstveranstaltung an materiellen Zuwendungen bringt, erstattet ihr der Kunst-Kunde an erhöhter Aufmerksamkeit für sein Produkt zurück. Die Hand des Kulturbesuchers, eben noch am Opernglas, greift sicherlich bald zur „Nestlé“- Dose und dem „Red Bull“- Getränk oder sie unterschreibt bei Audi. Weil beispielsweise Audi Bayreuther Festspiel-Sponsor ist, darf die junge Leiterin dieser Festspiele – oder muß sie es sogar – in der Werkhalle von Audi inmitten glitzernder Autos eine glitzernde Künstler-Gala inszenieren.

Umgekehrt dürfte unser Unterbewußtsein inzwischen nicht weniger gespickt sein mit Firmenzeichen und tv-Kennmelodien als vormals mit Dürers „Hasen“, der „Mona Lisa“ und Beethovens „Fünfter“. Im Frühstückssalon des neuen schicken Steigenberger Hotels in Leipzig, ertönt als background music eine Klavierfassung von „Isoldes Liebestod“, im Looping. Ich war gestern dort. Mir fiel das Frühstücksei fast vom Teller. Das Wort „Innovation“ – einstmals zuhause in der Kunst-Sphäre, traut man sich ohnehin längst nicht mehr in den Mund zu nehmen. Es ist für die Werbesprache der Unternehmens- „Philosophien“ okkupiert worden.

Wie aber verändert sich die Kunst bei diesem Wechsel von einer Abhängigkeit in die andere? Ist mehr Einbindung in die Sphäre kapitalistischer Gepflogenheiten besser als das staatliche Subventionsgebaren, das ja – in Diktaturen – auch eine Gängelung der Kunst bedeuten konnte? Zumindest können wir einen auffallenden Zuwachs, geradezu ein Grassieren von Festivals konstatieren. Eine „Festivalisierung von Kultur“ finde statt, sagte neulich Michael Schindhelm, der eine Weile in Dubai europäische Kultur aufgebaut hatte und vorher Chef der Opernstiftung in Berlin war. Festivals sind Lifestyle geworden und durchaus auch Teil der Massenkultur, man besucht sie nicht nur wegen der Programme. Für Sponsoren sind Festivals besonders attraktiv, sie können sich dort augenfälliger und leichter mediatisierbar präsentieren als bei einer Investition in ruhige Bibliotheken, Museen oder Hochschulen. Was verständlich ist: aber müssen die Politiker die Gepflogenheiten der Sponsoren nachahmen? Angela Merkel beispielsweise liebt ihren Auftritt auf dem glanzvollen Forum der Bayreuther Festspiele, der schöne Schein der Kunst fällt auch auf die Politikerin, ohne daß sie sich politisch äußern müßte, Gewinn einer Gratisshow. Das schlägt sich dann auch in Zuwendungen oder in anderen Gnadentatzen durchaus nieder.

Bedauerlich in diesem Zusammenhang ist, daß Kulturpolitiker sich inzwischen nach ähnlichen Kriterien verhalten wie die Wirtschaftler: wenn noch gefordert wird, dann dort, wo die „Quote“ stimmt. „Quote“ heißt das verderbliche Zauberwort. Ob Kunst etwas taugt, wird an



Besucherzahlen abgelesen. Neulich im Vorzimmer unseres Kulturstaatsministers auf Bettel-tour mußte ich auch gestehen, daß zum Kunstfest nach Weimar „nur“ etwa 25.000 Besucher kommen. Der Effekt war niederschmetternd, statt die Zahl mit Umfeld, Einwohnern und Kleinstadt-Traditionen gegenzurechnen. Da hat Bayreuth es besser, es besitzt das begehrte werbewirksame „Alleinstellungsmerkmal“ – während Weimar mit Goethe, Schiller, Franz Liszt und dem Bauhaus einfach ein Durcheinander bietet, das den Kunden verwirrt.

Der Trend geht nicht nur nach den „effektvolleren“ Festivals, sondern überhaupt auf die Gestaltung von Mega-Events, auf vorauseilenden Quotengehorsam. Das verändert unseren aus dem 19. Jahrhundert von Koryphäen wie Beethoven, Liszt, Wagner überkommenen hohen, in sich selbst begründeten Kunstbegriff. Kunst gerät immer mehr zum Anhängsel von hochklassigen Marken und Namen. Sehr unfroh fiel neulich das Resümee des Verlegers Klaus Wagenbach in seinen Memoiren aus: „Früher hielt sich der Verleger einen Kaufmann“, so Wagenbach, „heute kauft sich der Kaufmann einen Verleger, der erst nach einer Schon- und Schamfrist ge- feuert wird, weil er keine Rendite im Kopf hat, sondern ein Profil.“

Wenn Kultur aber mehr und mehr Marketing für die Unternehmen wird, wirken sich Produktionseinbrüche unweigerlich auf das Marketingbudget aus. Und wieder ändert sich das Verhältnis zwischen Kunst und Geld. Plötzlich gibt es Engführungen, die auch den „Management-Absolutismus“ in Frage stellen, ihm seinen Glanz nehmen. Das größere Nachsehen hat aber immer noch die Kunst. Insbesondere dann, wenn das Kulturengagement nicht fest im Unternehmensmarketing verankert ist. An drastisch verschärften sog. „Compliance“-Regeln – Kundenbindung durch Einladung zu Kunstveranstaltungen – läßt sich das unter anderem auch feststellen. Von den USA beispielsweise weiß man: unter der hohen Abhängigkeit von Privaten und dem krisenbedingten Abschmelzen von Stiftungsvermögen leiden namhafte Häuser: bis zu 30 % Verluste, also massive Kürzungen müssen das Philadelphia Orchestra und die New York City Opera hinnehmen. Im Heimischen habe ich aber auch oft erlebt, daß „die“ Krise auch als Vorwand von den Unternehmern genommen wird, sich völlig aus dem – ohnehin leidigen – Engagement für die Kunst zurückzuziehen. Das heißt aber auch: Nur die bereits etablierten großen „Kulturmarken“ werden der Krise trotzen können – Bayreuth, Salzburg, Luzern, die Berliner Philharmoniker – nur die Mega-Events können sich durchsetzen – Mailand, Venedig, die Miami Art Fair – nur die weithin sichtbaren Leuchttürme mit Superquote haben dann noch eine Chance – wie im Konsumgüterbereich, wo starke Marken leichter durch Krisen kommen als schwache. Die Konzentration auf nur wenige „Flaggschiffe“ der Kultur widerspricht aber zutiefst dem spezifischen Charakter der deutschen Kulturlandschaft und ihrer historisch gewachsenen Vielfalt. Letztlich auch ihrem Demokratieverständnis.

Und noch ein Trend kennzeichnet unsere Zeit – und ausgerechnet ist es der Verschwender und Schuldenmacher und Realitätsverweigerer und in absurden Größenordnungen träumende Richard Wagner, dessen Festspiele dabei die großen Gewinner sind.

Als der Philosoph Peter Sloterdijk neulich den „consumerist turn“ in unserer Kultur, die immer engere Verschwisterung von Kunst und Kommerz beschrieb, ging er dabei von den Begriffen „Immersion“ und „Installation“ aus, vom Hereingezogenwerden des Betrachters, des Konsumenten, in eine andere, mit den Mitteln des Ästhetischen inszenierte, installierte Welt.

Beide, Konsumwelt und Kunstwelt arbeiteten darin mit den gleichen Mitteln. An der offenkundigen Vorliebe beider Sphären für Inszenierung von „Räumen“ ließe sich ihre Konvergenz ablesen – alles wird zur „Installation“, die den Besucher, Käufer, Kunden einsaugen soll und die Darstellungsformen von Kunst und Kommerz haben sich darin einander angeglichen. Kunst wird als inszenierter Verkaufs-Event dargeboten, egal ob bei großen Ausstellungen oder Opern-Ereignissen. Die Shopping-Zentren zelebrieren bei flüsternder Musik und rauschenden Fontänen die hohen Messen eines „Umgebungs-konsums“. Beispielsweise pflegt die Triennale Mailand ihre Ausstellungen so zu konzipieren, daß die kostbaren Werke des italienischen Futurismus neben die neuesten Erzeugnisse der Mailänder Mode zu stehen kommen. Einig sind sich Kunst und Kommerz darin, daß sie den Menschen in ein „alternatives Gelände“ versetzen wollen. Die Einkaufszentren gestalten sich ebenso als Erlebniszentren wie die großen Kulturpaläste – ob in Brüssel das Palais des Beaux Arts oder in Paris, wo es mit La Villette einen gigantischen Freizeit-Kunst-Park gibt.

Sloterdijk nennt Richard Wagner als den ersten Großmeister solcher „Immersionen“ – der ermöglichte die „Immersion“, das „Eintreten in sein Werk“ durch zwei Komponenten: eine reale und eine ideelle. Die Besucher des Bayreuther Hauses wurden in der Tat als Teil des Gesamtkunstwerkes geplant, dafür sorgt die Architektur des Hauses, die sie einsaugt und zu einer Gemeinde macht, die keine Chance auf Entrinnen hat: im Auditorium gibt es keinen Mittelgang. Die Besucher bilden einen einzigen Körper, sie werden zusammengepreßt zu einer einzigen Masse. Alle Aufmerksamkeit muß sich auf die Bühne richten, sonst wird die Enge unerträglich. Dann der Charakter der Werke selbst, die von Überwältigungsästhetik geprägt sind, vom Zauber meinerwegen, vom Hereinziehen, vom Sog einer unendlichen Orchestermelodie. Sloterdijk spricht vom „Rezeptionsanschlag auf alle Sinne“ der Besucher – durchaus ein heutiges Konzept, durchaus im Sinne unserer die Besinnung raubenden, narkotischen Multimedia-Künste mit neuester Technologie. Und der Grüne Hügel selbst – ist er nicht eine einzige große Installation, weithin sichtbar, ein Freizeit-Kunst-Park, ein Riesen-Event in sich?

Das Schlußwort möchte ich dem Jahres-Jubiläum geben. Darin spricht Wagner in einem Brief an Mathilde Wesendonck – aus Venedig – von den Zwängen, seine Werke auch als kommerzielle anzusehen und warnt unsere heutigen Sponsoren, doch bitte aufzupaen: der Künstler, den sie heute übersehen, könnte morgen viel Geld bringen. Wagner:

„Freilich wird sich einst die Nachwelt wundern, daß gerade ich genötigt war, meine Werke zur Ware zu machen: als Nachwelt kommt die Welt nämlich immer erst etwas zu Verstand und vergißt dann mit kindischer Selbsttäuschung, daß ja auch sie Mitwelt ist, als welche sie immer stumpf und gefühllos bleibt. So ist es aber einmal und wir können nichts daran ändern: ich behalte meine kleinen Schwächen, wohne gern angenehm, liebe Teppiche und schöne Möbel, kleide mich zu Haus gern in Seide und Samt — und muß dafür denn auch meine Correspondenzen führen! Nun, wenn der ‚Tristan‘ dabei noch gut gerät; und geraten wird er, wie noch nie etwas.“

Herzlichen Dank für Ihre Aufmerksamkeit.



**Spielzeit 2012.2013**

Herausgegeben vom Staatsschauspiel Dresden → Intendant: Wilfried Schulz → Gestaltung: Andrea Dextor → Alle Rechte liegen bei den Rednern.

## **Dresdner Reden 1992 – 2013**

### **1992**

Günter Gaus – Christoph Hein – Egon Bahr – Willy Brandt  
Dieter Görne, Thomas Rosenlöcher, Uta Dittmann, Wolfgang Ullmann

### **1993**

Hans-Dietrich Genscher – Friedrich Schorlemmer – Tschingis Aitmatow – Regine Hildebrandt  
Hildegard Hamm-Brücher, Heinz Czechowski, Heinz Eggert, Rainer Kirsch

### **1994**

Heiner Geißler – Konrad Weiß – Wolfgang Thierse – Christa Wolf  
P. Lothar Kuczera S.J., Benedikt Dyrlich, Hanna-Renate Laurien, Antje Vollmer

### **1995**

Horst-Eberhard Richter – Alfred Hrdlicka – Kurt Biedenkopf – Walter Jens  
Hans-Joachim Maaz, Werner Stötzer, Ludwig Güttler, Günter Jäckel

### **1996**

Hildegard Hamm-Brücher – Margarita Mathiopoulos – Dževad Karahasan – Fritz Beer  
Wolfgang Lüder, Bärbel Bohley, Hubert Kross jr., Dieter Schröder

### **1997**

Günter de Bruyn – Libuše Moníková – Günter Grass  
Thomas Rosenlöcher, Friedrich Christian Delius, Volker Braun

### **1998**

Jens Reich – Fritz Stern – Adolf Muschg – György Konrád  
Janusz Reiter, Kurt Biedenkopf, Sigrid Löffler, Karl Schlögel

### **1999**

Jutta Limbach – Brigitte Sauzay – Andrei Pleșu – Rolf Schneider  
Steffen Heitmann, Rudolf von Thadden, György Konrád, Hans-Otto Bräutigam

### **2000**

Peter Sloterdijk – Wolfgang Leonhard – Wolf Lepenies  
Eberhard Sens, Johannes Grotzky, Friedrich Schorlemmer

### **2001**

Adolf Dresen – Rita Süßmuth – Daniel Libeskind – Volker Braun  
Sigrid Löffler, Wolfgang Thierse, Heinrich Wefing, Friedrich Dieckmann

**2002**

Bassam Tibi – Alice Schwarzer – Daniela Dahn – Egon Bahr  
Reiner Pommerin, Alexander U. Martens, Ingo Schulze, Friedrich Schorlemmer

**2003**

Michael Naumann – Susan George – Wolfgang Ullmann  
Moritz Rinke, Peter Weißenberg, Jens Reich

**2004**

Hans-Olaf Henkel – Joachim Gauck – Karl Schlögel  
Martin Gillo, Frank Richter, Alexandra Gerlach

**2005**

Dieter Kronzucker – Klaus von Dohnanyi – Christian Meier – Helmut Schmidt  
Susanne Kronzucker, Aloys Winterling, Dieter Schütz

**2006**

Hans-Jochen Vogel – Heide Simonis – Margot Käßmann – Joschka Fischer  
Christoph Meyer, Dieter Schütz, Reinhard Höppner, Mario Frank

**2007**

Gesine Schwan – Valentin Falin – Gerhard Schröder – Oskar Negt  
Katrin Saft, Egon Bahr, Martin Roth, Friedrich Schorlemmer

**2008**

Elke Heidenreich – Lothar de Maizière – Peter Stein – Julia Franck  
Karin Großmann, Hans-Joachim Meyer, Peter Iden, Eva-Maria Stange

**2009**

Fritz Pleitgen – Jörn Rügen – Jan Philipp Reemtsma – Meinhard von Gerkan  
Wolfgang Donsbach, Jürgen Straub, Harald Welzer, Wolfgang Hänsch

**2010**

Kathrin Schmidt – Dieter Wedel – Peter Kulka – Bernhard Müller  
Jörg Magenau, John von Düffel, Dieter Bartetzko, Eva-Maria Stange

**2011**

Charlotte Knobloch – Rüdiger Safranski – Jonathan Meese – Dietrich H. Hoppenstedt

**2012**

Frank Richter – Gerhart Rudolf Baum – Andres Veiel – Ingo Schulze – Ines Geipel

**2013**

Stephen Greenblatt – Markus Beckedahl – Jürgen Rüttgers – Nike Wagner



**4.2013**