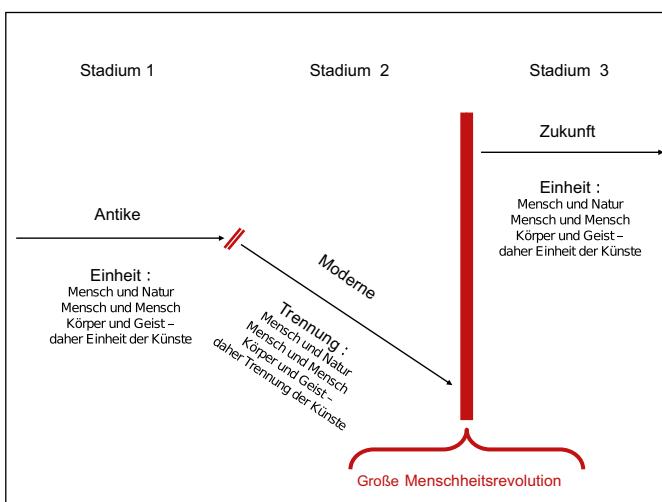


Wagners »schöne Einöde«: Weimar

Kiril Georgiev

Wagners Geschichtsbild, das er vor allem in seinen Zürcher Schriften entwarf, wie etwa in »Das Kunstwerk der Zukunft«, lässt sich anhand von drei Stadien darstellen, die ebenso in der später entstandenen Tetralogie *Ring des Nibelungen* abgelesen werden können:

Abbildung 1



1. Stadium: Antike. In diesem bereits zur fernen Vergangenheit gehörenden Stadium des allgemeinen Geschichtsverlaufs sind Natur und Mensch in einer verklärten Symbiose vereint. Obwohl der im *Rheingold*-Vorspiel dargestellte Naturzustand (totale Konsonanz des einleitenden Es-Dur-Akkords) Wissenschaft, Politik und Kunst ja noch gar nicht kennt, bilden diese im ent-

sprechenden historischen Pendant der griechischen Antike, der demokratischen Polis, eine Einheit, die sich wiederum in der Vereinigung der einzelnen Künste widerspiegelt: Tonkunst, Tanzkunst und Dichtkunst.

2. Stadium: Moderne. Die Moderne beginnt bei Wagner streng genommen nach dem Zerfall der Idylle der griechischen Antike und dauert bis heute an. (Im *Ring* wird der Staat auf Kosten der Naturverletzung durch Wotan gegründet. Die neue Gesellschaftsordnung ist wiederum dem Untergang geweiht durch die politische Haltung der Götter und durch Alberichs Liebesentsagung, Goldraub und Fluch.) Natur und Mensch sind nicht mehr vereint. Im entstandenen Vakuum zwischen beiden tritt die moderne Zivilisation ein. Hinzu kommen das durch die Kirche institutionalisierte Christentum und schließlich als letzte Stufe der Dekadenz: der Kapitalismus.¹

Die Wende dieser Misere der Moderne, in der sich laut Wagner die Gegenwart befindet, sollte als eine Art »deus ex machina« die Revolution, oder wie Wagner schrieb, die »große Menschheitsrevolution«² vollbringen. Dabei handelt es sich – zumindest in den Zürcher Schriften, um die es hier geht (in den sogenannten Regenerationsschriften mag dies anders sein) – nicht um einen Übergang vom Stadium 2 ins Stadium 3, der etwa eine entsprechende Vorbereitung und allmähliche Umsetzung impliziert, sondern um einen radikalen Bruch. Damit wird aber das Utopische am vorgelegten Geschichtsentwurf umso deutlicher: Wie die »große Menschheitsrevolution« initiiert und durchgeführt werden soll, bleibt unklar. Diese Annahme bestätigt der *Ring* selbst. Während die Welt brennt, die »große Menschheitsrevolution« also in vollem Gange ist, bleibt den Menschen nichts anderes übrig, als zu staunen, denn sie haben diesen Untergang nicht heraufbeschworen. Die »Menschheitsrevolution« findet im *Ring* ohne die Menschen statt. Das große Ereignis der Befreiung und Erlösung der Welt bleibt von ihnen unverstanden, jenseits ihres Horizonts.

3. Stadium: Zukunft. Während das Bühnenwerk die Zeit nach der Götterdämmerung nicht mehr behandelt – an dieser Stelle fällt nämlich der Vor-

¹ Zum Verfallsprozess der Geschichte bei Wagner siehe Bermbach, Udo: *Der Wahn des Gesamtkunstwerks. Richard Wagners politisch-ästhetische Utopie*, Frankfurt a.M. 1994, S. 138-146 (Kapitel »Geschichte als Verfallsprozeß»).

² Wagner, Richard: »Die Kunst und die Revolution«, in: Ders.: *Sämtliche Schriften und Dichtungen* (SSD), Leipzig 6 o. J. [1911], Bd. 3, S. 8-41, hier: S. 29; zur Aufgabe der Revolution bei Wagner siehe Bermbach: *Der Wahn*, S. 92-100 (Kapitel »Revolution»).

hang – wird in Wagners Schriften die Zukunft nach dem radikalen Bruch der läuternden Revolution zumindest in Konturen skizziert. Es handelt sich wohl um eine ›restitutio in integrum‹, die allerdings nicht allein das Stadium 1, die antike Polis bloß wiederherstellt, sondern insofern darüber hinausgeht, als hier die Vereinigung Natur/Mensch, Mensch/Mensch und Körper/Geist nicht nur den verklärten Griechen zufällt, sondern der gesamten Menschheit. Die neue Gesellschaft würde keine Sklaverei, keine Standesunterschiede, keine Religionen, keine Manipulation und Ausbeutung und schließlich keine nationalen Zugehörigkeiten mehr kennen. Entsprechend wären hier die drei Künste erneut vereint – das Kunstwerk der Zukunft würde sodann zur Realität werden. Die ›restitutio in integrum‹ geschieht somit auf einer höheren Ebene. Man kann von einer spiralförmigen Entwicklung sprechen, die das zyklische – das Prinzip der Wiederherstellung – mit dem teleologischen Geschichtsbild – dem zielgerichteten Aufstieg in eine höhere Ebene – miteinander vereint.³

Da aber das 3. Stadium noch nicht eingetreten ist – die Revolution von 1848/49 war ja gescheitert – stellt sich unmittelbar die Frage: Was soll der Mensch – am tiefsten Punkt der eigenen Dekadenz angelangt – tun, bis endlich die große Wende heranbricht? Macht es überhaupt einen Sinn, etwas zu unternehmen, wenn sowieso alles von der verdorbenen Zivilisation der Moderne befallen wird? Dass sich Wagner mit einem passiven Warten auf die Zukunft nicht zufriedengeben kann, bis endlich er den Raum bekommt, so zu agieren, wie in den Zürcher Schriften nach der »großen Menschheitsrevolution« angenommen, ist einleuchtend.

In der Tat führte er konkrete Vorschläge und detaillierte Pläne an, die keinesfalls einen utopischen Charakter aufwiesen, sondern – als eine Art Kompromiss in der ›falschen Welt‹ der Moderne – doch eine realisierbare Umsetzung finden sollten. Dieter Borchmeyer beschreibt die Ambiguität in Wagners Geschichtsentwurf als »Wechsel der Blickrichtung« folgendermaßen:

³ Dieses Modell erinnert an die Geschichtsdarstellung, so wie man sie aus der Bibel bzw. der christlichen Theologie kennt: Paradies, Sündenfall, Apokalypse und Ewigkeit. Wagners Apokalypse ist aber nicht die des Jüngsten Gerichts, sondern der »Menschheitsrevolution« und das Ergebnis ist nicht die Erfüllung der Prophezeiung, sondern die Erfüllung des Kunstwerks der Zukunft.

»Wagners politisch-ästhetische Artikel ließen sich nicht als unverbindliche Zukunftsträume ›genießen‹, denn der utopische Fernblick wechselt hier immer wieder mit einem auf die konkrete zeitgeschichtliche Situation bezogenen Nahblick. Dieser Wechsel der Blickrichtung – die Verbindung einer die Gegenwart überfliegenden Idealschau mit konkreten Verbesserungsvorschlägen, denen man sich nicht einfach als unverbindlichen Träumereien entziehen konnte – prägt alle Reformprojekte Wagners.«⁴

Wagners Geschichtsbild kann also als utopisch-zukunftsorientiertes Konstrukt beschrieben werden, aus dessen Konsequenzen gleichzeitig praktisch-gegenwartsbezogene Reformideen entwickelt werden, die als Ersatzlösungen in der ›falschen‹ Moderne und als Vorgeschmack auf die Zukunft fungieren sollten. Dabei bezogen sich die Verbesserungsvorschläge letztlich stets auf das Theater, das als *pars pro toto* der Welt bzw. der modernen Gesellschaft schlechthin angesehen werden darf. Wagner schlug entsprechend an fast allen Stätten seines Wirkens Theaterreformpläne vor (stellvertretend für ›Gesellschaftsreformpläne‹), die die tatsächlichen Gegebenheiten der Gegenwart den weitgespannten Zukunftsvisionen des utopischen Geschichtsbilds annähern sollten. Den idealen Ort für die Verwirklichung konkreter Zwischenlösungen sah Wagner – obwohl die Theaterreformschriften sich auf Dresden, Zürich und auch auf Wien bezogen – in Weimar.

Am 30. Januar 1852 legte der steckbrieflich gesuchte und gescheiterte Revolutionär Richard Wagner in einem Brief an seinen Freund und Förderer Franz Liszt neue Pläne zur Aufführung der geplanten *Nibelungendramen* aus dem Schweizer Exil dar. Es war die Zeit, in der Wagners Popularität – gerade durch Liszts Wirken und Wirkung am Hofe zu Sachsen-Weimar-Eisenach – stetig anwuchs: also kurz nach der Veröffentlichung der Zürcher Kunstschriften (wozu wohl auch »Das Judentum in der Musik« gehört) und kurz nach der legendären Erstaufführung des *Tannhäuser* (1849) bzw. der Ur-aufführung des *Lohengrin* (1850), dem ›Urknall‹ der Rezeptionsgeschichte Wagners auf überregionaler Ebene. Es war aber auch die Zeit, die als »Silbernes Zeitalter« des Großherzogtums Sachsen-Weimar-Eisenach unter der bald beginnenden Regierung Carl Alexanders in die Geschichte der Stadt

⁴ Borchmeyer, Dieter: *Das Theater Richard Wagners. Idee – Dichtung – Wirkung*, Stuttgart 1982, S. 28.

eingehen sollte, das ebenso durch Liszts Wirken und Wirkung am Hofe eingeläutet wurde.

»Hinsichtlich der Aufführung meiner Nibelungendramen siehst Du guter, theilnehmender Freund, die Zukunft wohl zu heiter für mich: ich rechne auf ihre Aufführung gar nicht, wenigstens nicht daß *ich* sie erleben werde, und am allermindesten in Berlin oder Dresden. Diese und ähnliche große Städte mit ihrem Publikum sind für mich gar nicht mehr vorhanden: ich kann mir unter meiner Zuhörerschaft nur eine Versammlung von Freunden denken, die zu dem Zwecke des Bekanntwerdens mit meinem Werke eigens irgendwo zusammenkommen, am Liebsten in irgend einer schönen Einöde, fern von dem Qualm und dem Industrie=pestgeruche unsrer städtischen Civilisation: als solche Einöde könnte ich höchstens Weimar, gewiß aber keine größere Stadt ansehen.«⁵

Die provinzielle Abgeschiedenheit, die verklärt-romantisierte volkstümliche Gemütlichkeit des kleinen Fürstentums, dazu die saubere Luft der von aller Industrie fernliegenden ländlichen Idylle, die »jungfräulich unberührt« von der verderbenden Maschinerie des Kapitalismus und der Kunst-Vermarktung zu sein schien, in der also die »städtische [...] Civilisation« der Moderne so gut wie nicht vorhanden sei, stellte für Wagner – geographisch betrachtet – den optimalen Boden für die Ersatzlösung des Theaters der Zukunft dar.

Noch eine Tatsache wird Wagner gereizt haben, ausgerechnet Weimar als die Stadt der Zukunft in der Gegenwart auszuerwählen: das »Weimarsche Wunder«⁶ oder das, was man heutzutage unter dem Begriff »Weimarer Klassik« subsumiert. Die Mischung von Provinzialität und Weltbürgerlichkeit, die Verbindung zwischen Volksnähe und Kosmopolitismus, die Verkettung des »wahrhaft Eigentümliche[n] des Deutschen«⁷ mit dem sogenannten europäischen Humanismus, die »schöne Einöde« also, die gleichzeitig die Schirmherrschaft eines kunstengagierten Fürsten genoss, all dies stellte

⁵ Brief von Richard Wagner an Franz Liszt vom 30. Januar 1852, in: Strobel, Gertrud/Wolf, Werner (Hg.): *Richard Wagner. Sämtliche Briefe* (SBr), Bd. 4, Leipzig 1979, S. 269-274, hier: S. 270.

⁶ Wagner, Richard: »Deutsche Kunst und deutsche Politik«, in: SSD, Bd. 8, S. 30-124, hier: S. 38.

⁷ Ders.: »Über deutsches Musikwesen«, in: SSD, Bd. 1, S. 149-166, hier: S. 153.

für Wagner wohl – ideell betrachtet – den optimalen Boden für das Alternativszenario des Kunstwerks der Zukunft dar und somit den am besten geeigneten Ort seiner praktisch-gegenwartsbezogenen Reformideen.⁸

Die konkrete Verwirklichung – die Wiederholung des »Weimarschen Wunders« – sollte offenbar durch die Errichtung eines »Original-Theaters«⁹ geschehen, das einerseits als Gegenentwurf zum konventionellen Theater mit seinem verhassten Theaterbetrieb und andererseits als eine Art Pilotprojekt zum ›richtigen‹ Festspielhaus (so wie dieses erst nach der Menschheitsrevolution überhaupt errichtet werden würde) fungieren sollte.¹⁰ Zudem wurde Wagner von Weimar sowohl künstlerisch als auch finanziell – und zwar nicht nur durch Liszt – während seines Schweizer Exils unterstützt. Schließlich konnten nur dank der großzügigen Finanzierung des Hofes Wagners Bühnenwerke überhaupt inszeniert werden. Beispielsweise bezuschusste Maria Pawlowna, die Mutter des angehenden Fürsten, die Uraufführung des *Lohengrin* mit 2.000 Talern. Sogar die Errichtung eines *Nibelungen*-Theaters stand kurz zur Debatte.¹¹ Später gehörte der Großherzog Carl Alexander zu den ersten Besuchern der Bayreuther Festspiele. Der Weimarer Hof schien also Anfang der 1850er die besten Voraussetzungen zu

⁸ Zur Provinzialität Weimars bzw. zur deutschen Kleinstaaten und deren kulturpolitischer Bedeutung für Wagner siehe Borchmeyer: *Das Theater Richard Wagners*, insb. S. 28–39 (Kapitel 2: »Ein Theater im Winkel – Wagners Reformprojekte und der ›deutsche Geist‹«); siehe ebenso den Beitrag von Nicholas Vazsonyi in diesem Band.

⁹ Zum Begriff und zur Funktion des Original-Theaters siehe Wagner: »Ein Theater in Zürich«, in: SSD, Bd. 5, S. 20–52 sowie Ders.: »Über die Goethestiftung«. Brief an Franz Liszt, in: ebd., S. 5–19; siehe ebenso die etwas knapp geratenen Erläuterungen zu den Aufsätzen Wagners von Kühnel, Jürgen: »Schriften zur Theaterreform«, in: Müller, Ulrich/Wapnewski, Peter (Hg.): *Richard-Wagner-Handbuch*, Stuttgart 1986, S. 526–528 und Hinrichsen, Hans-Joachim: »Kleinere Schriften«, in: Lüttekens, Laurenz (Hg.): *Wagner Handbuch*, Kassel u. a. 2012, S. 134f.

¹⁰ Strenggenommen ist das heute noch bestehende Festspielhaus in Bayreuth ebenso eine Kompromisslösung des eigentlichen Theaters der Zukunft. Denn wir befinden uns immer noch im 2. Stadium der Wagner'schen Geschichtsentwicklung – im Verfallsprozess. Bayreuth stellt somit lediglich ein Alternativszenario zu dem dar, was in der Zukunft erst nach der »großen Menschheitsrevolution« kommen soll: ein ewiges Provisorium.

¹¹ Zur Unterstützung Wagners durch den Hof und zum gescheiterten *Nibelungen*-Projekt siehe den Beitrag von Dorothea Redepenning in diesem Band.

erfüllen, eine Wagner-Stadt zu werden und die Rolle einzunehmen, die nach einigen Jahren einer anderen Provinzstadt zufiel, nämlich Bayreuth.¹²

Welches Geschichtsbild vertrat aber das Duodezfürstentum Thüringens, zum selben Zeitpunkt als Wagner über die »schöne Einöde« schrieb? Wo hat sich Weimar selbst in der allgemeinen Geschichtsentwicklung positioniert? Während Wagners Entwurf als ein Äon zu bezeichnen wäre – wenn man so will als eine Art ›Ring‹, der an sich ein zwar ewig andauerndes aber geschlossenes System darstellt (denn nach der »Menschheitsrevolution« und dem Erreichen des erlösenden Zustands der Zukunft kann keine Steigerung mehr kommen) – ist die Vorstellung von Geschichte, Tradition und Zukunft am Weimarer Hof ganz anders, nämlich linear teleologisch. Zudem negiert sie Brüche, Revolutionen, Zwischenlösungen oder Kompromisse als Vorgeschmack für etwas, was kommen sollte.

Dass der berühmte Klavierspieler Franz Liszt die vom späteren Großherzog zu Sachsen-Weimar-Eisenach Carl Alexander angebotene Stelle als Kapellmeister annahm und somit gleichzeitig das »Silberne Zeitalter« Weimars einlätete, wundert insofern nicht, da Liszts und Carl Alexanders Vorstellungen von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft und der damit verbundenen Aufgabe des Künstlers und des Fürsten ziemlich ähnlich waren. Carl Alexanders bzw. Liszts Geschichtsbild lassen sich treffend mit einem Zitat beschreiben, das allerdings Schopenhauer zugeschrieben wird:

»[...] ein Riese ruft dem anderen durch die öden Zwischenräume der Zeiten zu und ungestört durch muthwilliges lärmendes Gezwinge, welches unter ihnen wegkriecht, setzt sich das hohe Geistesgespräch fort.«¹³

Im Gegensatz zu Wagners Szenario des unweigerlichen Untergangs, des Bruchs und der ›restitutio in integrum‹, bzw. zu seinem Kulturpessimismus ist Liszts Geschichtskonzept gekennzeichnet durch Kontinuität, oder durch einen deutlichen Kulturoptimismus.¹⁴ Das Kontinuierliche zeigen die

¹² Zu Wagners Unterstützung durch den Weimarer Hof siehe Huschke, Wolfram: *Musik im klassischen und nachklassischen Weimar. 1756–1861*, Weimar 1982, S. 121–131; siehe ebenso Ders.: *Franz Liszt. Wirken und Wirkungen in Weimar*, Weimar 2010, S. 87–99.

¹³ Zitiert nach Meyer, Theo: *Nietzsche und die Kunst*, Tübingen u. Basel 1993, S. 27.

¹⁴ Dass dieses Konzept bezogen auf Weimar während des ›langen‹ 19. Jahrhunderts wohl aufgegangen ist, verdeutlichen die etablierten Epochenbezeichnungen »Goldenes«, »Silbernes« und »Bronzes Zeitalter«. Obwohl eine Kontinuität beibehalten wird – so wie

Wahl seiner Niederlassung in Weimar und die erhoffte Annahme des Erbes der Weimarer Klassik.¹⁵ Genauso wie für Wagner spielte also auch für Liszt die Wiederholung des »Weimarschen Wunders« eine entscheidende Rolle. Liszts Bestreben als Musiker war es jedoch, wie er selbst in dem berühmten Bonmot bezeugte, den eigenen Speer soweit wie möglich in die unendlichen Räume der Zukunft zu schleudern, durch die Zwischenräume der Zeiten also und dem nächsten »Riesen« in die Hand. Für ihn gibt es keinen Bruch, keine radikale Wende oder Revolution und folglich keinen »Wechsel der Blickrichtung«, sondern höchstens Lücken zwischen den hohen Geistesgesprächen. Nicht die Wiederherstellung eines verlorengegangenen Naturzustandes auf einer höheren Ebene, sondern die Fortsetzung der erhaben-zeitlosen Kommunikation zwischen den »Riesen« kann als Axiom dieses Konzepts bezeichnet werden.

Liszts Bemühungen, in Weimar eine neue Blütezeit der Kunst auf den Traditionen der großen Vergangenheit der Stadt heraufzubeschwören, gipfelte in einem monumentalen Plan: dem Plan zur Gründung einer Goethe-Stiftung, die die Stadt erneut zur Kunstmétropole erheben und ihren alten Ruf als »Neu-Athen« und »Ilm-Polis« wiederbeleben sollte.¹⁶ In der Broschüre »De la Fondation-Goethe à Weimar. Die Göthe-Stiftung«¹⁷, die die Aufgaben beschreibt, aber auch die Notwendigkeit der geplanten Stiftung historisch herzuleiten versucht, wird die deutliche Divergenz im Ver-

die »Riesen« sich zwischen den öden Räumen der Zeiten fortwährend zurufen –, weisen die Epochenbezeichnungen, wenn man sie wörtlich nimmt, auf abnehmende Qualität hin.

¹⁵ »Liszt hat ganz bewusst an die Weimarer Kulturtradition angeknüpft. Das zeigen zumal seine – vornehmlich in Zusammenhang mit den Säkularfeiern 1849 und 1859 entstandenen – Symphonischen Dichtungen und Chorwerke zu Werken Goethes und Schillers: *Tasso* (1849), *Eine Faust-Symphonie* (1854/57), *Die Ideale* (1857), *An die Künstler* (1859).«, Borchmeyer, Dieter: »Liszt und Wagner. Allianz in Goethes und Schillers Spuren«, in: *wagnerspectrum* 7/1 (2011), S. 69–82, hier: S. 69; siehe ebenso Altenburg, Detlef: »Man fordert von Weimar nur Kunst... Zu Liszts Programm des Neuen Weimar«, in: Redepenning, Dorothea (Hg.): *Musik im Spannungsfeld zwischen nationalem Denken und Weltbürgertum. Franz Liszt zum 200. Geburtstag*, Heidelberg 2015, S. 9–26.

¹⁶ Zu den Begriffen »Neu-Athen« und »Ilm-Polis« sowie zu den Zielen der Goethe-Stiftung siehe z. B. Borchmeyer, Dieter: *Weimarer Klassik. Portrait einer Epoche*, Weinheim 1994, S. 52f.; siehe ebenso die Ausführungen von Ders.: »Liszt und Wagner«, S. 69–82.

¹⁷ Siehe Altenburg, Detlef/Schilling-Wang, Britta (Hg.): *Franz Liszt. Sämtliche Schriften*, Bd. 3, Wiesbaden u. a. 1997, S. 21–151.

ständnis der Geschichtsentwicklung zwischen Liszt und Wagner mehr als evident.¹⁸

Gleich im ersten Kapitel, das etwa ein Drittel des Gesamtvolumens einnimmt, skizziert Liszt die Kulturleistungen der thüringischen Fürsten beginnend mit den mittelalterlichen Landgrafen und dem legendären Sängerkrieg bis hin zum Weimarer Hof des 19. Jahrhunderts unter Carl August, der als richtungsweisender, verpflichtender Maßstab für Kulturförderung schlechthin zu gelten hat. Dabei ist keinesfalls die Rede von einer Provinzialität oder Einöde Weimars und genauso wenig von einem kulturellen Verfall. Ganz im Gegenteil: Liszt geht von einem Fortschritt aus. Die Aufgabe des Fürsten mithilfe des Künstlers an seiner Seite sei es, mit allen Kräften eine Stagnation dieser langwierigen Entwicklung zu verhindern und ihre Fortsetzung mit bestmöglichen Mitteln zu fördern.

»Die zu dem bedeutungsvollsten erstaunlichsten Einfluß auf den Zustand der menschlichen Gesellschaft bestimmten Gedanken sind seit Beginn der Geschichte von Periode zu Periode in den verschiedensten Sphären des geistigen Wirkens ohne scheinbare Ordnung, ohne sichtbare Regelmäßigkeit – ein Spiel der unvorhergesehensten Umstände – aufgetaucht. Gleichwohl aber, den zahllosen Irrthümern, die sich durchlaufen, [...] führen jene Gedanken doch früher oder später unausweichlich im Gefolge ihrer fremdartigen, abenteuerlichen, gefahrvollen und zuweilen furchtbaren Flugbahn, irgend eine Eroberung im Bereiche des Wahnen, Schönen und Guten mit sich, die wir in ihrem Gesamtwesen mit dem Namen ›Fortschritt‹ bezeichnen. Man darf wohl nicht leugnen, was als siegreiche Thatsache sich darstellt: daß die Ideen gleich wie die Gestalten, die des Menschen Gedanken und Empfindungen Ausdruck verleihen, in stetiger Fortschrittsbewegung sich modifizieren.«¹⁹

18 Zur geplanten Funktion und Aufgaben der Goethe-Stiftung siehe Huschke: *Musik im klassischen*, S. 116-121 sowie Ders.: *Franz Liszt*, S. 57-71 (Kapitel: »Der grandiose Generalplan für Weimars Kultur – eine Nationalstiftung der Künste für die ›Genie's der Zukunft 1849-1861‹«); siehe ebenso Altenburg, Detlef: »Das Projekt einer Goethe-Stiftung«, in: Ders. (Hg.): *Franz Liszt. Ein Europäer in Weimar. Katalog der Landesausstellung Thüringen im Schiller-Museum und Schlossmuseum Weimar. 24. Juni-31. Oktober 2011*, Köln 2011, S. 194-199 oder Ries, Klaus: »Mit Goethe gegen die deutsche Nation? Franz Liszt und die Idee einer Goethe-Stiftung«, in: Redepenning: *Musik im Spannungsfeld*, S. 27-40.

19 Altenburg: *Liszt. Sämtliche*, Bd. 3, S. 71.

Im Gegensatz zu Wagners Verfalls-Vorstellungen in der Geschichte der Menschheit und den dazugehörigen Alternativvorschlägen konstruiert Liszt hier ein »crescendo-Szenario« das im tiefsten Mittelalter beginnt und seinen Höhepunkt kurz vor der Gegenwart erlebt. Dieses »crescendo-Szenario« soll ins »crescendissimo« gesteigert werden, und zwar nicht in der unvorhersehbaren Zukunft – wie dies bei Wagner nach einem allumfassenden Umbruch geschehen soll –, sondern bereits in der unmittelbaren Gegenwart. Liszts Geschichtsbild kann also ebenso als utopisch-zukunftsorientiertes Konstrukt beschrieben werden, aus dessen Konsequenzen sich praktisch-gegenwartsbezogene Reformideen entwickeln lassen, die allerdings – weil es für Liszt keinen Verfall und somit keine »falsche Moderne« gab – nicht als Ersatzlösungen der Gegenwart und als Vorgeschmack auf die Zukunft fungieren sollten. Allein der Grundsatz zähle: Die Kontinuität des hohen Geistesgesprächs der »Riesen« dürfe nie durch die öden Zwischenräume der Zeiten unterbrochen, sondern müsse stets fortgeführt werden. In seinem »Kunst-Glaubensbekenntnis« aus dem Jahre 1858 stimmte Carl Alexander dieser ideellen Maxime selbst zu:

»Die Kunst ist etwas Heiliges, weil sie eine Ausdrucksform der Allmacht und Schönheit Gottes ist. [...] Die Heiligkeit der Kunst lehrt den sie anbetenden Künstler wahr zu sein. Die Wahrheit aber beweist uns, daß sie eine erhöhte Kraft da findet, wo sie aus dem Boden unmittelbar gewachsen ist, auf dem sie schaffen soll. Die Wunderwerke der antiken Welt, die Schöpfungen des Mittelalters, sie beweisen jenen Satz. Der Mangel an dieser Wahrheit, die ich die nationelle nennen will, ist ein charakteristisches Zeichen der Gegenwart. Diesem Mangel abzuhelfen, öffnet ein Feld großer und bedeutungsvoller Tätigkeit. [...]«

Eine Verbindung von solchen Geistern zu erreichen, welche die Kunst, die oben erläutert, in ihrer Heiligkeit erkennen und ausüben und sich dabei fest binden an den nationalen Boden, – eine solche Verbindung wäre etwas Außerordentliches und Erfolgreiches. [...] Was zu tun, ergibt sich aus dem Gesagten. Zuerst handelt es sich darum, diejenigen Künstler aufzusuchen, aufzufinden und zu gewinnen, welche in dem bezeichneten Sinn fühlen und streben. Zugleich schaffe man die Mittel herbei, um ihr gemeinsames Streben möglich zu machen, eine Tätigkeit, welche natürlich das Ziehen von Schülern bedingt. Endlich gründe man ein Museum von nur solchen Kunstwerken, von solchen nationalen, der nationalen Vergangenheit wie Gegen-

wart, welche den Zweck deutlich vor Augen der Welt führen. [...] Diese hier erläuterte Aufgabe aber ist entschieden die Aufgabe Weimars.«²⁰

Das Vorhaben Carl Alexanders, das hier zum Ausdruck kommt, ist einzigartig. Der Fürst sah sich – ganz nach Liszts Vorstellungen und Wagners Geschmack – als Diener der »Heiligkeit der Kunst«, als Vorbereiter der notwendigen Infrastrukturen für den Künstler. Wie dies so oft der Fall ist, klafften allerdings und leider das postulierte Glaubensbekenntnis des Fürsten und die tatsächliche Einlösung auseinander, zumindest in den Augen Liszts. In der Tat erwies sich die Förderung der Kunst, so wie diese von allen Seiten gewünscht wurde, in der kulturpolitischen Realität der »schönen Einöde« Weimars als ein zähes Unterfangen. Erstens reichten die finanziellen Mittel offenbar nicht aus, oder fanden für andere Zwecke Verwendung.²¹ Zweitens erwies sich Carl Alexanders politische Haltung mittels »Hinhaltetaktik«²², Konflikte – wann immer es möglich war – zu vermeiden, nicht unbedingt als förderlich.

Und so musste Liszt bereits gegen Ende der 1850er Jahre – zu einem Zeitpunkt also, als das famose Glaubensbekenntnis verfasst wurde – erkennen, dass sich die Interessen des Großherzogs verlagert hatten und dass ein Missverhältnis zwischen Erwartung und Verwirklichung bestand. Aber gerade diese Tatsache – das Konzept der Goethe-Stiftung, das sich an der Idee einer »Olympiade der Künste« orientierte,²³ und das ›Verzetteln‹ Carl Alexanders –

²⁰ Zitiert nach Krauß, Jutta: »Carl Alexander von Sachsen-Weimar-Eisenach zum 175. Geburtstag. Sein Verhältnis zu Politik und Kunst«, in: *Wartburg-Jahrbuch* 2 (1993), S. 11-36, hier: S. 19; siehe auch Höfer, Conrad (Hg.): *Carl Alexander, Großherzog von Sachsen-Weimar-Eisenach. Tagebuchblätter von einer Reise nach München und Tirol im Jahre 1858*, Eisenach 1933, S. 51f.

²¹ Vgl. z. B. Altenburg: *Liszt. Sämtliche*, Bd. 3, S. 282ff.

²² Huschke, *Musik im klassischen*, S. 135; zur kulturpolitischen Haltung Carl Alexanders in Bezug auf Liszt siehe ebenso Pöthe, Angelika: *Carl Alexander. Mäzen in Weimars Silberner Zeit*, Köln u. a. 1998, insb. S. 197-253; siehe ebenso Krauß: »Carl Alexander«, S. 11-36. Zur politischen Haltung Carl Alexanders im Allgemeinen siehe Jonscher, Reinhard: »Großherzog Carl Alexander von Sachsen-Weimar-Eisenach (1853-1901). Politische Konstanten und Wandlungen in einer fast 50jährigen Regierungszeit«, in: Ehrlich, Lothar/Ulbricht, Justus H. (Hg.): *Carl Alexander von Sachsen-Weimar-Eisenach. Erbe, Mäzen und Politiker*, Köln u. a. 2004, S. 15-31.

²³ Vgl. Altenburg: *Liszt. Sämtliche*, Bd. 3, S. XI; die Idee der Olympiade kehrt in Liszts Schriften zur geplanten Goethe-Stiftung immer wieder.

wurde bemerkenswerterweise von Wagner als »Kunstlotterie unter der Firma ›Goethe‹«²⁴ beinahe hellseherisch prophezeit. Über das Ziel des Großherzogs, das »Werk Carl Augusts fort[zu]führen und [zu] ergänzen, um Weimar in Deutschland den Platz zu sichern, den Florenz in Italien einnimmt«²⁵, schrieb Liszt dementsprechend am 12. Februar 1861 voll Bitterkeit:

»Dazu braucht man Männer und Dinge. Die Männer zu finden, die fähig sind die Dinge zu verwirklichen, durch die Ihre Regierung Glanz erhält, das ist Ihre Aufgabe, Kgl. Hoheit.

Ohne der heiligen Ehrfurcht zu ermangeln, die jeder zivilisierte Deutsche vor Ihrem erhabenen Großvater haben muß, füge ich sogar hinzu, daß, wenn Sie einmal Ihre Männer wohl erkannt haben, es sich darum handeln wird, sie noch mehr zu stützen, als Carl August in verschiedenen Fällen es getan hat [...], sogar Schiller und Goethe selbst (andere nicht zu rechnen, denen man so entgegengearbeitet und die man so geplagt hat, daß sie sich auf sich selbst zurückziehen und darauf verzichten mußten, ihre Tätigkeit zur Ehre und zum Vorteile Weimars fruchtbar zu machen, um nicht die Rechte ihres Genies und ihres Charakters verleugnen zu müssen).

Ich schalte absichtlich den Vergleich mit Florenz aus, der mich zu weit führen würde, und denke übrigens, daß Weimar in vielen Hinsichten Besseres leisten könnte als Florenz, wenn es sich von dem Geiste der Zeit durchdringen ließe, in der wir leben.«²⁶

Dass Liszt über die schwankende kulturpolitische und persönliche Haltung Carl Alexanders verbittert war, ist verständlich. Was hat er aber bei näherer Betrachtung tatsächlich vom Weimarer Hof erwartet? Wären Liszts Pläne in Erfüllung gegangen, so hätte der Großherzog die Renovierung der Wartburg aufgeben müssen, dafür hätte er aber alljährlich Kunstwettbewerbe mit den dazugehörigen Festen und Versammlungen organisieren, ein Museum aufbauen, eine Kunstschule, eine Bibliothek gründen, gleichzeitig Wagners Original-Theater errichten und dieses neben dem bereits bestehenden unterhalten müssen. Es verwundert daher nicht, dass Liszts Ideen die finanziell-

²⁴ Wagner: »Über die ›Goethestiftung‹«, S. 13; siehe auch Altenburg: *Liszt. Sämtliche*, Bd. 3, S. 276–279 (Kapitel »Richard Wagner«).

²⁵ Raabe, Peter: *Großherzog Carl Alexander und Liszt*, Leipzig 1918, S. 74.

²⁶ Ebd., S. 75f.

len, infrastrukturellen und logistischen Kapazitäten der »schönen Einöde« bei weitem übertrafen.²⁷

Das Scheitern des Projekts zur Renaissance des »Weimarschen Wunders« nur aus der kulturpolitischen Haltung des Großherzogs herzuleiten, würde zu kurz greifen. Früh genug geriet der Hofkapellmeister Liszt – ob selbstverschuldet oder nicht – in ein Geflecht von Abhängigkeiten, Machtstrukturen und Einflüssen, oder, wie er schrieb, in einen Wirbel von »Missgunst und Dummheit«²⁸. Erwähnt sei an dieser Stelle nur das Hauptproblem der Theaterpolitik während des »Silbernen Zeitalters«, das mit Liszts Wirken als Hofkapellmeister überhaupt erst entstanden war: Sollte die Weimarer Bühne sich eher – traditionellerweise in Goethes Spuren – dem ›reinen‹ Schauspiel widmen, oder eher modern ausgerichtet sein und im Musiktheater Werke zeitgenössischer Komponisten darbieten, so wie Liszt dies verlangte? Beides gleichwertig zu unterhalten war kaum möglich. Alle Pläne waren mit permanenten Intrigen und Parteibildungen verbunden, die u. a. zu Liszts Ausscheiden führten. Wolfram Huschke beschrieb diesen Sachverhalt gendermaßen:

»Mit dem in Weimar nunmehr besonders krassen Widerspruch zwischen genialer geistiger Weite, den großen Ideen auf der einen, gesellschaftlich bedingter Enge der Verhältnisse und daraus resultierender Beschränktheit auf der anderen Seite hatten sich vor allem die hier lebenden Künstler der nachklassischen Zeit auseinanderzusetzen.«²⁹

Es entstand also ein Paradox: Ohne das »Goldene Zeitalter« Weimars wäre Liszt wohl nicht nach Weimar gekommen, und ohne die Weimarer Klassik wäre er nicht aus Weimar ›vertrieben‹ worden. Schließlich bezog er in der »schönen Einöde« dasselbe Amt, das einst der Theater-Direktor Goethe innegehabt hatte. Das neue Kunstdideal, die Modernität der künstlerischen

²⁷ Allein der Kostenvoranschlag zur Gründung der Goethe-Stiftung in seiner endgültigen Fassung sprengte den Rahmen aller früheren Kalkulationen: Aus der Idee einer Kulturförderung mit einem Budget von 500 Reichstalern, das man 1832 vorgesehen hatte, ging bei Liszt das kulturpolitische Konzept einer Goethe-Stiftung schließlich von einem Stiftungskapital von 100.000 Reichstalern aus; vgl. Altenburg: *Liszt. Sämtliche*, Bd. 3, S. Xf.

²⁸ Zitiert nach Schnapp, Friedrich (Hg.): *Liszts Testament*, Weimar 1931, S. 9.

²⁹ Huschke: *Musik im klassischen*, S. 7; siehe hierzu ebenso Altenburg, Detlef: »Europäische Ideale – Weimarer Enge«, in: Ders.: *Franz Liszt. Ein Europäer*, S. 214-223.

Pläne wie die Ideen einer fruchtbaren Auseinandersetzung mit der großen Tradition der Klassiker mussten vom Kabinett des Fürsten, dem Beamtenapparat Weimars und schließlich dem Weimarer Publikum akzeptiert und unterstützt werden. Dieter Borchmeyer beschreibt die Situation im Großherzogtum folgendermaßen:

»Der Plan scheiterte nicht am Hof, nicht am Großherzog – der Wagner von Jugend an gewogene Carl Alexander wird 1876 zu den ersten Besuchern der Bayreuther Festspiele gehören –, sondern am politischen Widerstand seines Kabinetts. Andernfalls wäre Weimar Wagners Bayreuth geworden, wie Bayreuth später Wagners Weimar werden sollte.«³⁰

Liszts Kulturoptimismus schlug also gegen Ende der 1850er Jahre in Resignation um. Dass sich die Pläne und Forderungen als realitätsferne Utopien erwiesen, die keinesfalls als solche konzipiert waren, sollte jedoch nicht verwirren, wenn man die besondere Stellung der Kunst und somit des Künstlers ernst nimmt, wie sie von Carl Alexander selbst in seinem »Kunst-Glaubensbekenntnis« beschrieben wurde. Vielmehr lässt ein anderer Umstand Zweifel an der Realitätsnähe Liszts zu. In seinem Testament, das übrigens bereits 1860 verfasst wurde, schrieb er:

»Zu einer bestimmten Zeit (es sind etwa zehn Jahre her) hatte ich für Weymar eine neue Kunstperiode erträumt, ähnlich der von Carl August, wo Wagner und ich die Führer gewesen wären, wie einst Goethe und Schiller. Die Engherzigkeit, um nicht zu sagen der schmutzige Geist gewisser örtlicher Verhältnisse, alle Arten von Mißgunst und Dummheit von draußen wie drinnen haben die Verwirklichung dieses Traumes zu nichts gemacht, dessen Ehre Seiner Kgl. Hoheit, dem jetzigen Großherzog, zugekommen wäre. Trotzdem hege ich noch dieselben Gefühle und bleibe derselben Überzeugung, daß es nur allzu leicht gewesen wäre, es allen greifbar zu machen!«³¹

Zweifelsohne klingt alles wunderbar: Das »Neu-Weimar«-Modell – anstatt Goethe und Schiller sind nun Liszt und Wagner die Protagonisten. Liszt und

³⁰ Borchmeyer: »Liszt und Wagner«, S. 81.

³¹ Zitiert nach Schnapp: *Liszts Testament*, S. 9; siehe auch Huschke: *Franz Liszt*, S. 171 und Ders.: *Musik im klassischen*, S. 183 sowie Borchmeyer: »Liszt und Wagner«, S. 71.

Wagner aber an einem Ort vereint, sei es auch Weimar, bedeutet wohl einen »Riesen« zu viel (Cosima Wagner ist noch nicht miteingerechnet). Ein Original-Theater, so wie Wagner sich dies wünschte, in unmittelbarer Nähe einer Goethe-Stiftung, wie sie wiederum Liszt vorschwebte, ist im Rahmen der »Einöde« Weimars – oder aber auch andernorts – eher als absurd einzustufen und zwar nicht nur aus der Perspektive der finanziellen und logistischen, sondern auch aus dem Blickwinkel der ideellen Einlösung, zumal wenn man die divergierende Geschichtsphilosophie beider »Riesen« in Betracht zieht.

Die vorausgesetzte diametrale Richtung kultureller Entwicklung – einerseits ein permanenter Verfall, andererseits ein steter Fortschritt – spiegelte sich in den unterschiedlichen Vorgaben zur angemessenen Förderung von Kunst wider. Es ist nicht zu übersehen, dass Liszt darauf abzielte, Wagners Kunst als Bestandteil des Gesamtkonzepts der zu realisierenden Goethe-Stiftung zu integrieren. Wagners Werk sollte auf diese Weise zum Aus-hängeschild der Stiftung werden, das zwar als vorzügliche, aber dennoch als »Teildisziplin« innerhalb der »Olympiade der Künste« zu betrachten wäre. Auf der anderen Seite sollte aber gerade das Original-Theater Wagners als Vorgeschmack auf das Theater der Zukunft den Wettbewerb der Künste – eben jene »Olympiade der Künste« – negieren und somit die Ziele, die die Goethe-Stiftung erstrebte, ad acta legen.

Unabhängig von den unterschiedlichen Vorstellungen zur angemesenen Förderung von Kunst bei Liszt und Wagner wären übrigens die Reformideen des letzteren in Weimar ebenso der Tilgung anheimgefallen. Auch Wagner hätte sicherlich dasselbe Schicksal wie Liszt ereilt, gerade aufgrund der Last der langen Vergangenheit, der großen Tradition, des »Goldenens Zeitalters«. Niemals hätte Weimar die kulturpessimistische Einstellung Wagners, und damit die Verfallstheorien der Geschichts- bzw. Kulturentwicklung akzeptieren können und niemals hätte sich das Großherzogtum, dessen Hof, Regierung und Publikum als eine »schöne Einöde«, als Ersatz für eine Zukunftsidylle, die zudem abgetrennt von der Zivilisation sein sollte, bezeichnen wollen.

Letztlich hätte dies bedeutet, dass sich Weimar von seinem »Schatz«, seinem kulturellen Erbe hätte distanzieren müssen. Die Gründung eines Museums »der nationalen Vergangenheit« – zu dem sich Carl Alexander mit gewissem Stolz verpflichtete –, das das »hohe Geistesgespräch« vergangener Zeiten dokumentieren sollte, wäre somit hinfällig gewesen. Doch gerade das »Museum«, das Museale schlechthin – nicht die Zukunft, sei diese als Fort-

setzung eines erhabenen Gesprächs unter Genies oder als Wiederherstellung eines Idealzustandes auf höherer Ebene gedacht – war das prägende Merkmal der »schönen Einöde« Weimars.

Diese Tatsache haben sowohl Liszt als auch Wagner sicherlich verkannt oder schlicht ignoriert. So paradox es klingen mag: Das Problem war also weniger die »Einöde« als vielmehr das »Schöne« der »Einöde«, also nicht Weimar selbst, sondern das »Weimarisches Wunder«, oder das, was Weimar zu Weimar, zum symbolträchtigen Ort gemacht hat, seine schwere Erblast und die dazugehörige Geschichts- bzw. Traditionssphilosophie. Dass – bei Erfüllung aller notwendigen Voraussetzungen – »Weimar Wagners Bayreuth geworden [wäre], wie Bayreuth später Wagners Weimar werden sollte«³², wie Dieter Borchmeyer schreibt, ist natürlich etwas idealisierend gedacht. Wagners Theaterreformpläne hätten ausschließlich in einer Provinzstadt verwirklicht werden können, die man als »Tabula rasa« bezeichnen würde – eben an einem Ort wie Bayreuth vor der Errichtung der Villa Wahnfried.³³

Übrigens hätte Weimar genauso gut Wagners Bayreuth werden können, wie auf der anderen Seite Bayreuth Liszts Weimar. Man stelle sich nur die Goethe-Stiftung vor, so wie diese Liszt vorschwebte, an einem Ort ohne »große« Vergangenheit und »Goldenes Zeitalter« – eben wie in Bayreuth. Da würde der »Riese« nur mit sich selbst sprechen, so wie Bayreuth dies dann auch tat.

Literatur

Altenburg, Detlef: »Das Projekt einer Goethe-Stiftung«, in: Ders. (Hg.): *Franz Liszt. Ein Europäer in Weimar. Katalog der Landesausstellung Thüringen im Schiller-Museum und Schlossmuseum Weimar. 24. Juni-31. Oktober 2011*, Köln 2011, S. 194-199.

Altenburg, Detlef: »Man fordert von Weimar nur Kunst...« Zu Liszts Programm des Neuen Weimar«, in: Redepenning, Dorothea (Hg.): *Musik im Spannungsfeld zwischen nationalem Denken und Weltbürgertum. Franz Liszt zum 200. Geburtstag*, Heidelberg 2015, S. 9-26.

³² Borchmeyer: »Liszt und Wagner«, S. 81.

³³ Man denke in diesem Zusammenhang an die gescheiterten Pläne zur Gründung eines Festspielhauses in München.

- Altenburg, Detlef/Schilling-Wang, Britta (Hg.): *Franz Liszt. Sämtliche Schriften*, Bd. 3, Wiesbaden u. a. 1997.
- Bermbach, Udo: *Der Wahn des Gesamtkunstwerks. Richard Wagners politisch-ästhetische Utopie*, Frankfurt a.M. 1994.
- Borchmeyer, Dieter: *Das Theater Richard Wagners. Idee – Dichtung – Wirkung*, Stuttgart 1982.
- Borchmeyer, Dieter: »Liszt und Wagner. Allianz in Goethes und Schillers Spuren«, in: *wagnerspectrum* 7/1 (2011), S. 69-82.
- Borchmeyer, Dieter: *Weimarer Klassik. Portrait einer Epoche*, Weinheim 1994.
- Hinrichsen, Hans-Joachim: »Kleinere Schriften«, in: Lütteken, Laurenz (Hg.): *Wagner Handbuch*, Kassel u. a. 2012, S. 134f.
- Höfer, Conrad (Hg.): *Carl Alexander, Großherzog von Sachsen-Weimar-Eisenach. Tagebuchblätter von einer Reise nach München und Tirol im Jahre 1858*, Eisenach 1933.
- Huschke, Wolfram: *Franz Liszt. Wirken und Wirkungen in Weimar*, Weimar 2010.
- Huschke, Wolfram: *Musik im klassischen und nachklassischen Weimar. 1756-1861*, Weimar 1982.
- Jonscher, Reinhard: »Großherzog Carl Alexander von Sachsen-Weimar-Eisenach (1853-1901). Politische Konstanten und Wandlungen in einer fast 50jährigen Regierungszeit«, in: Ehrlich, Lothar/Ulbricht, Justus H. (Hg.): *Carl Alexander von Sachsen-Weimar-Eisenach. Erbe, Mäzen und Politiker*, Köln u. a. 2004, S. 15-31.
- Krauß, Jutta: »Carl Alexander von Sachsen-Weimar-Eisenach zum 175. Geburtstag. Sein Verhältnis zu Politik und Kunst«, in: *Wartburg-Jahrbuch* 2 (1993), S. 11-36.
- Kühnel, Jürgen: »Schriften zur Theaterreform«, in: Müller, Ulrich/Wapnewski, Peter (Hg.): *Richard-Wagner-Handbuch*, Stuttgart 1986, S. 526-528.
- Meyer, Theo: *Nietzsche und die Kunst*, Tübingen u. Basel 1993.
- Pöthe, Angelika: *Carl Alexander. Mäzen in Weimars ›Silberner Zeit‹*, Köln u. a. 1998.
- Raabe, Peter: *Großherzog Carl Alexander und Liszt*, Leipzig 1918.
- Ries, Klaus: »Mit Goethe gegen die deutsche Nation? Franz Liszt und die Idee einer Goethe-Stiftung«, in: Redepenning, Dorothea (Hg.): *Musik im Spannungsfeld zwischen nationalem Denken und Weltbürgertum. Franz Liszt zum 200. Geburtstag*, Heidelberg 2015, S. 27-40.
- Schnapp, Friedrich (Hg.): *Liszts Testament*, Weimar 1931.

Strobel, Gertrud/Wolf, Werner (Hg.): *Richard Wagner. Sämtliche Briefe* (SBr),
Bd. 4, Leipzig 1979.

Wagner, Richard.: *Sämtliche Schriften und Dichtungen* (SSD), 12 Bde., Leipzig
‘o. J. [1911].