

Die Idee eines *Nibelungen*-Theaters für Weimar*

Dorothea Redepenning

Richard Wagner hatte 1848/49 in Dresden auf den Barrikaden gestanden und war, nachdem auch ein langer Bittbrief an Eduard Devrient (datiert Weimar, Himmelfahrtstag 1849)¹ nichts bewirkte, in die Schweiz geflohen; erst 1864, auf Initiative Ludwigs II., König von Bayern, konnte er zurückkehren. Die Dichtung des *Ring des Nibelungen* war nach einigen Vor- und Zwischenstufen 1852 vollendet, im Anschluss daran begann er mit der Komposition, unterbrach diese Arbeit aber 1857 mitten im zweiten Akt des *Siegfried*. Er wandte sich zunächst dem »einfacheren« *Tristan* zu und setzte den *Ring* erst 1865 unter vollkommen veränderten Bedingungen fort.

Wie die gebildete Öffentlichkeit über Wagner dachte, ungeachtet seiner revolutionären Vergangenheit, spricht der Wagner-Artikel des *Neuen Universallexikons der Tonkunst* 1861 aus. Hier wird festgestellt, dass seine Opern

»[...] nun schon seit mehr als einem Dezennium die literarische und künstlerische Welt in Atem halten, wobei auch nicht zu übersehen ist, dass Liszt in Weimar es eigentlich war, welcher Wagner auf den Schild gehoben und eine Partei für ihn organisiert hat. Waren Wagners Opern bis 1849 ohne große Spuren zu hinterlassen vorübergegangen, und blieb die Ausführung derselben mit einigen wenigen Ausnahmen (z. B. Berlin und Hamburg) auf Dresden beschränkt, so gestaltete sich die Sache anders, seitdem Liszt den *Tannhäuser* im Februar 1849 auf der weimarischen Bühne zur Aufführung brachte,

* Dieser Beitrag ist eine Weiterführung meines Textes »Ein »Nibelungen-Theater: in Weimar – oder – Ein gescheitertes Projekt und seine Folgen«, in: *Blätter des Wagner-Verbands*, Heidelberg o. J. [2003].

1 Vgl. Strobel, Gertrud/Wolf, Werner (Hg.): *Richard Wagner. Sämtliche Briefe* (SBr), Bd. 2, Leipzig 1970, S. 660–669 (siehe auch Digitale Bibliothek, Bd. 107: *Richard Wagner. Werke, Schriften und Briefe*, S. 8902).

dann in der Folgezeit den *Fliegenden Holländer* und *Lohengrin* folgen ließ, und in Wort und Schrift endlich für seinen Schützling wirkte und agitierte.«²

Aus dieser »Agitation« erwuchs die Idee eines *Nibelungen*-Theaters für Weimar.

Öffentliche Wagner-Förderung

Franz Liszt hatte sich 1848 endgültig als Kapellmeister in Weimar niedergelassen. Ein solches Amt verstand er als eine Verpflichtung, die Künste und speziell die Musik in einem solchen Maßstab zu fördern, dass Weimar wieder zum Zentrum des europäischen Geisteslebens werden möge, wie einst zu Zeiten Goethes und Schillers. Durch seinen Dienstherrn, den Großherzog Carl Alexander von Sachsen-Weimar-Eisenach, fühlte er sich zu einem solchen Projekt im Besonderen ermutigt; denn Carl Alexander – der Enkel des großen Carl August von Sachsen-Weimar-Eisenach, der zwei Generationen zuvor die Dichter nach Weimar geholt hatte – war jung (Jahrgang 1818, damit sieben Jahre jünger als Liszt, fünf Jahre jünger als Wagner) und er hatte deutlich signalisiert, wie sehr er sich Weimars Tradition verpflichtet fühlte.³

Sein Ziel, das klassische Erbe Weimars würdig anzutreten, verfolgte Liszt auf drei Ebenen: Die erste war das Projekt einer Goethe-Stiftung, mit dem Liszt 1850 an seinen Landesherren herantrat: In Weimar sollte ein regelmäßig stattfindender internationaler Wettbewerb ins Leben gerufen werden, der sich jeweils schwerpunktmäßig auf eine Kunstsparte konzentrieren und so ausgerichtet sein sollte, dass er alle Künstler in Europa zu herausragenden Leistungen motiviert. Das Projekt der Goethe-Stiftung, das Liszt in

2 o. A.: Art. »Richard Wagner«, in: *Neues Universallexikon der Tonkunst*, Bd. 3, Offenbach 1861, S. 834-842, hier: S. 838; Der positive Tonfall ist umso erstaunlicher, als dieses Lexikon der damals sogenannten Fortschrittspartei kritisch gegenüberstand; *Lohengrin* wurde 1850, der *Fliegende Holländer* erst 1853 in Weimar aufgeführt.

3 Vgl. dazu La Mara (= Marie Lipsius) (Hg.): *Briefwechsel zwischen Franz Liszt und Carl Alexander, Großherzog von Sachsen*, Leipzig 1909; Liszt und der Großherzog korrespondierten auf Französisch; die zitierten Passagen wurden von der Verfasserin übersetzt; im Folgenden abgekürzt als Br-CA.

einem Buch⁴ detailliert dargelegt hat, wurde zwar immer wieder debattiert, aber letztlich nicht verwirklicht.

Die zweite Ebene war ein überaus anspruchsvolles Konzertleben, in das Liszt ältere und zeitgenössische Werke einband und zu dem er selbst mit großen symphonischen Werken beitrug. Anschaulich macht das seine *Faust-Symphonie*: Sie wurde im September 1857 im Rahmen der sogenannten Säkularfeier uraufgeführt, bei der man den hundertsten Geburtstag Carl Augusts in einem dreitägigen Festakt beging und das Goethe-Schiller-Denkmal vor dem Hoftheater sowie das Wieland-Standbild feierlich enthüllte. Liszts Konzertprogramme lassen erkennen, dass er die Verpflichtung gegenüber dem Weimarer Erbe als Pflicht mit Blick auf die Zukunft verstand, eine Haltung, die Ricarda Huch später mit dem viel zitierten Bild umschrieben hat: Tradition heiße nicht die Asche zu bewahren, sondern das Feuer weiterzutragen.

In noch stärkerem Maße bestimmte diese Haltung die dritte und damals am meisten aufsehenerregende Ebene – den Opernbetrieb, den Liszt am Weimarer Hoftheater nach internationalen Maßstäben neu konzipierte. Dabei leiteten ihn folgende Überlegungen, die er 1854 so formuliert hat:

»Man fordert von Weimar nur Kunst, mehr Kunst und eine von falschem Schein freiere Kunst, als sie in Paris, Berlin und Wien zu finden ist. Um eine solche Kunst auf unserer Bühne einheimisch festzustellen, müssen folgende drei wesentliche Hauptpunkte energisch aufrechterhalten werden. 1. Eine intelligente und wahrhaftere Pietät für die Meisterwerke früherer Zeiten [...]. 2. Tätige, beständige und gewissenhafte Pflege des Studiums von Werken, welche die Gunst der Gegenwart genießen [...]. 3. Ausgedehnte, unbeengte Gastfreundschaft gegen unedierte Werke, welchen man eine Zukunft zutraut.«⁵

Der erste Punkt, »Meisterwerke früherer Zeiten«, meint sowohl Opern des großen Reformators Christoph Willibald Gluck, wie *Orpheus und Euridike*

4 Liszt, Franz: *De la Fondation Goethe à Weimar*, Leipzig 1851; im Rahmen der Neuauflage der Sämtlichen Schriften Liszts erschienen in: Altenburg, Detlef (Hg.): *Franz Liszt. Sämtliche Schriften*, Bd. 3, Wiesbaden 1997, S. 22-111.

5 Liszts Eröffnungsartikel zu »Weber's Euryanthe« in: Redepenning, Dorothea/Schilling, Britta (Hg.): *Franz Liszt. Sämtliche Schriften*, Bd. 5, Wiesbaden 1989, S. 1-7, hier: S. 6.

und *Iphigenie in Aulis*, als auch Ludwig van Beethovens *Fidelio*, Wolfgang Amadeus Mozarts *Don Giovanni* und Carl Maria von Webers *Euryanthe* – Werke also, denen schon damals eine herausgehobene musikgeschichtliche Bedeutung zukam. Zum zweiten Punkt, zu »Werken, welche die Gunst der Gegenwart genießen«, gehören Opern wie Gaetano Donizettis *Favoritin* und *Lucia di Lammermoor* oder Vincenzo Bellinis *Puritaner* und Giuseppe Verdis *Ernani*, aber auch Giacomo Meyerbeers *Robert der Teufel* und *Die Hugenotten* oder Albert Lortzings *Zar und Zimmermann*. Der dritte Punkt, »Werke, welchen man eine Zukunft zutraut«, gilt vor allen anderen Komponisten Richard Wagner, was einige Zahlen und Daten veranschaulichen sollen:

1849, gleich zu Beginn seines zweiten Dienstjahres, brachte Liszt am 16. Februar, d. h. am Geburtstag der Großherzogin Maria Pawlowna, den *Tannhäuser* heraus, der außerhalb Dresdens noch nirgends gespielt worden war. Als das Werk im Mai wiederholt wurde, machte Wagner, der inzwischen in Abwesenheit zu einer Haftstrafe verurteilt und steckbrieflich gesucht wurde, auf der Flucht inkognito Station bei Liszt und hatte hier Gelegenheit, die Aufführung unerkannt mitzuerleben. Liszt berichtete seinem Dienstherrn wenige Tage später von diesem Besuch und spielte dessen politische Dimension herunter zu Gunsten der Kunst, die sich »in höheren, reineren Regionen« bewege.⁶ Carl Alexander antwortete höflich, Liszt habe Recht daran getan, Wagners »schönes Talent unberührt zu lassen«⁷ und ließ Wagner – ungenannt und über Liszt – 100 Taler zukommen.

Im August des folgenden Jahres, und zwar am 28. August – d. h. an Goethes Geburtstag –, fand die Uraufführung des *Lohengrin* statt. Die Terminierung dieser beiden Opernaufführungen auf große Weimarer Festtage – auf Festtage, die vom Herzogtum in großem Stil und mit auswärtigen Gästen begangen wurden – war ein deutliches, überregional sichtbares Signal für die Wertschätzung Wagners, des strafrechtlich verfolgten Revolutionärs. Und für solche Spielplanpolitik musste Liszt das Einverständnis seines Dienstherrn Carl Alexander haben.⁸

6 Übers. d. Verf. nach Br-CA, S. 23 (vom 23. Mai 1849).

7 Übers. d. Verf. nach ebd., S. 25 (vom 28. Mai 1849).

8 Die bemerkenswerte Konstellation, dass Carl Alexander, der erst 1853 als Großherzog ins Amt trat, einen steckbrieflich gesuchten Revolutionär inkognito finanziell unterstützte, ist bislang von musikwissenschaftlicher Seite nicht näher erforscht worden.

Um seinem Einsatz für Wagner noch mehr Nachdruck zu verleihen, veröffentlichte Liszt im Feuilleton der großen Pariser Tageszeitung *Journal des Débats* bereits 1849 einen Essay über den *Tannhäuser*.⁹ Zum *Lohengrin* publizierte Liszt im April 1851 einen Artikel in der *Illustrierten Zeitung*, einem Blatt, das im deutschen Sprachraum weit verbreitet war (im Jahre 1851 betrug die Auflage 10.500 Exemplare). Die Wirkung dieses Textes schlug sich direkt in der spektakulären *Lohengrin*-Aufführung am 11. Mai 1851 nieder, zu der zahlreiche bedeutende Persönlichkeiten aus Kunst, Kultur und Politik angereist waren, wie Liszt seiner Lebensgefährtin, der Fürstin Carolyne Sayn-Wittgenstein berichtete. Mit welcher Konsequenz Liszt die Förderung Wagners betrieb, zeigt sich auch daran, dass er die beiden Artikel zu *Tannhäuser* und *Lohengrin* zu einem Buch vereinigte und Ende 1851 in französischer Sprache bei dem Leipziger Verleger Brockhaus herausbrachte. Parallel dazu etablierte Liszt diese beiden Opern systematisch im Weimarer Spielplan. Wenn man eine Statistik der Weimarer Opernaufführungen für die Jahre 1849 bis 1856 aufstellt,¹⁰ dann zeigt sich, dass die meistgespielte Oper Wagners *Lohengrin* war (nur Mozarts *Don Giovanni* erreichte ähnlich hohe Aufführungszahlen); der mit großem Abstand am häufigsten gespielte Opernkomponist war Wagner.

Den *Fliegenden Holländer* brachte Liszt 1853, wiederum am 16. Februar, dem Geburtstag der Großherzogin, heraus. Er verknüpfte diese Erstaufführung mit einer Wagner-Sequenz von fünf Aufführungen in 14 Tagen und nahm dies zum Anlass, seinem Dienstherrn in einem Grundsatzschreiben in Erinnerung zu rufen, dass der Chor vollständig reformiert und das Orchester beträchtlich vergrößert werden müsse. Anders ließe es sich nicht verantworten, Opern dieses Ranges und vor einem überregionalen, häufig sogar internationalen Publikum in Weimar zu spielen. Im Übrigen habe Carl Alexander mit ihm schon vor längerem von der Gründung eines Konservatoriums gesprochen, was angesichts solcher Werke dringend notwendig sei, damit Interpreten für deren spezielle Anforderungen herangezogen werden

9 Neuausgabe in Kleinertz, Rainer (Hg.): *Franz Liszt. Sämtliche Schriften*, Bd. 4, Wiesbaden 1989, S. 207-210.

10 Siehe dazu Walker, Alan: *Franz Liszt*, Bd. 2, Ithaca 1987. Die nachweislich unvollständige Tabelle »Liszt the Conductor« (S. 285-295) nennt für diesen Zeitraum zwölf Aufführungen jeweils für *Lohengrin* und *Don Giovanni*; für Wagner insgesamt 23 Aufführungen; alle anderen Komponisten bleiben bei maximal vier bis fünf Aufführungen.

könnten.¹¹ Die Kunst in Gestalt von Wagners Größe ist hier das Argument für Verbesserungen.

Dass hinter Liszts Einsatz für Wagner ein zielstrebig verfolgtes Konzept stand, zeigt die Weimarer Spielplangestaltung in der Saison 1854 und eine Sequenz von Artikeln zur Operngeschichte, die Liszt im Anschluss daran in der *Neuen Zeitschrift für Musik* herausbrachte.¹² Opernpublikum und Lesern wurde so nachdrücklich das eingangs zitierte Programm – die Verbindung von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft – vor Augen geführt; und in diesem systematischen Aufbau wurde folgende Position deutlich: Die italienische und die französische Opernschule haben jede auf ihre Weise Hervorragendes geleistet, was weiterhin Geltung beansprucht; die Zukunft aber gehört Wagner und seinem Musikdrama, damit implizit auch einer neuen deutschen Opernschule. Das entspricht etwa der Perspektive, die Wagner in seinen Zürcher Schriften, besonders in *Oper und Drama*, für sich beansprucht. Liszt gesteht, anders als Wagner, älteren und gleichzeitigen Konzeptionen historische und ästhetische Bedeutung zu, stellt sie aber unter Wagners Musikdrama. Am Schluss des vorletzten Aufsatzes in Liszts Sequenz, dem Aufsatz über den *Fliegenden Holländer*, steht der Aufruf, in Weimar eine spezielle, auf Wagners Werke ausgerichtete Sängerschule einzurichten, also eine Konkretisierung der Forderung nach einem Konservatorium: »Erst wenn einmal in Deutschland für den deklamatorischen Stil Schulen bestehen, wie sie für andere Werke in Italien und andere Zwecke in Frankreich bestanden, wenn eine Künstlergeneration herangebildet sein wird, wie Wagners Charaktere sie verlangen, dann nur wird man ihre volle, erschütternde Tragweite kennen lernen.«¹³ Der letzte Aufsatz in der Sequenz behandelt das *Rheingold*, das Wagner im September 1854 abgeschlossen hatte, und gibt einen kurzen Ausblick auf den *Ring*, der alles Bisherige in den Schatten stellen werde.

11 Vgl. Br-CA, S. 40–42 (vom 16. Februar 1853).

12 Neuausgabe in Redepenning/Schilling: *Liszt. Sämtliche*, Bd. 5, S. 1–118.

13 Ebd., S. 114.

Nicht öffentliche Wagner-Förderung

Neben dieser offiziellen Seite, die jedem Kunstinteressierten in Europa begreiflich machte, welchen Rang Wagners Werke beanspruchen dürfen, steht die inoffizielle Seite. Man kann sie im Briefwechsel zwischen Wagner und Liszt nachlesen,¹⁴ der von zwei Grundlinien beherrscht ist. Die eine zeigt Wagner als Fordernden, der gleichermaßen künstlerischen Einsatz und Geld von Liszt verlangt. Liszt gab beides; und er lässt klar erkennen, dass es ihm dabei um die Kunst, auch die in Wagners schwieriger Persönlichkeit verkörperte Kunst ging. Die zweite Grundlinie betrifft Wagners Wunsch nach Amnestie. Auch in diesem Punkt bedrängt Wagner den Freund unermüdlich. Liszt möge seinen Dienstherrn günstig für Wagner stimmen, Carl Alexander möge sich beim sächsischen König in Dresden für Wagner einsetzen und Liszt möge durch seine zahlreichen Kontakte, auch zu anderen europäischen Adelshäusern und zu einflussreichen Künstlern, positiv auf die Sache einwirken. Auch hier bemühte sich Liszt mit dem ihm eigenen diplomatischen Geschick. Er hält Wagner über seine Aktivitäten auf dem Laufenden, ermutigt, tröstet und gibt Rat. Die parallele Lektüre des Briefwechsels zwischen Liszt und Carl Alexander zeigt, dass es Liszt tatsächlich über mehrere Jahre immer wieder gelungen zu sein scheint, den Erbgroßherzog für Wagners Sache zu aktivieren.

Im Herbst 1856 reiste Liszt in die Schweiz, um Wagner zu besuchen; man spielte die fertigen Partituren des *Rings*, das *Rheingold* und die *Walküre*. Am 10. November dann schreiben Liszt und Wagner gemeinsam an Carl Alexander. Wagner verfasst eine devote Bittschrift; Liszt formuliert in erlesenstem Französisch und auf der Stilebene, die im Umgang mit dem Hochadel üblich war, die Notwendigkeit, für den *Ring* ein spezielles Theater in Weimar zu bauen:

»Mein Herr, es ist meine Pflicht, Ihre Aufmerksamkeit von Neuem auf eine große Sache zu lenken, und ich beginne ohne weiteres Vorspiel. In Anbetracht der Ehre und des Interesses der Protektion, die Eure Königliche Hoheit den schönen Künsten widmet, wage ich Euch zu bitten, die Initiative und den Vorrang für Weimar in diesem Bereich in Anspruch zu nehmen und aufrecht

14 Hueffer, F. (Hg.): *Briefwechsel zwischen Wagner und Liszt*, 2 Bde., Leipzig ²1900 sowie Kesting, Hanjo (Hg.): *Franz Liszt – Richard Wagner. Briefwechsel*, Frankfurt 1988.

zu erhalten; nach Maßgabe des Möglichen scheint es mir nicht nur passend, sondern notwendig und gleichsam unerlässlich, daß die *Nibelungen* von Wagner zuerst in Weimar aufgeführt werden. Diese Aufführung ist ohne Zweifel keine einfache und leichte Sache; man muß zu außergewöhnlichen Maßnahmen greifen wie zum Beispiel dem Bau eines Theaters und dem ad hoc-Engagement von Personal, das Wagners Intentionen entspricht; Schwierigkeiten und Hindernisse können auftreten, doch nach reiflicher Überlegung bin ich der Meinung, daß es genügt, wenn Eure Königliche Hoheit bereit ist, dies ernsthaft zu wollen, damit die Dinge sich wie von selbst erledigen. Was das materielle und moralische Resultat betrifft, so fürchte ich mich nicht zu garantieren, daß Ihr Anlaß haben werdet, in jeder Hinsicht zufrieden zu sein. Wagners Werk, von dem die Hälfte niedergeschrieben ist und das in zwei Jahren (Sommer 58) komplett vollendet sein wird, wird diese Epoche als die monumentalste Anstrengung der zeitgenössischen Kunst beherrschen; es ist unerhört, wunderbar und erlesen. Wieviel also wäre zu beklagen, wenn es den kleinlichen Erwägungen der Mittelmäßigkeit, die unter bestimmten Umständen herrschen und regieren, gelänge, dieses Werk daran zu hindern, über die Welt zu leuchten und zu strahlen? Erlauben Sie mir, fest daran zu glauben, daß dies nicht eintreten wird und daß Eure Königliche Hoheit in der Erfüllung der noblen Aufgabe, die Ihr angetragen wurde, nicht zögern wird.«¹⁵

Carl Alexander antwortete knapp und ohne sich festzulegen: Er rühmt die »intelligente Aktivität« seines Kapellmeisters und fährt fort: »Jene, von der Sie mir in Ihrem Brief sprechen, beweist, daß wir ein neues Wunderwerk von Wagners Genie erwarten. Ich bin sehr neugierig darauf und bin sehr gern geneigt, die Aufführung zu erleichtern. Nach Ihrer Rückkehr werden wir die Möglichkeiten gemeinsam erörtern.«¹⁶

Aus Liszts Sicht muss das *Nibelungen*-Projekt eine zwingende Konsequenz seines bisherigen Einsatzes für Wagner gewesen sein. Die systematischen und überregional als vorbildlich registrierten Wagner-Aufführungen, auch Liszts kontinuierliche und im Zeitungs- und Zeitschriftenwesen äußerst geschickt platzierte schriftstellerische Arbeit für Wagner – all das hatte ein kulturelles Klima geschaffen, das die Verwirklichung eines *Nibe-*

15 Übers. d. Verf. nach Br-CA, S. 51f. (vom 10. November 1856).

16 Übers. d. Verf. nach ebd., S. 54 (vom 28. November 1956).

lungen-Theaters in Weimar möglich und konsequent erscheinen ließ. Mit dem Projekt verbanden Liszt und Wagner zugleich die Hoffnung, dass sich Wagners Amnestierung, wenn er von höchster Stelle international sichtbar gefördert würde, gleichsam von selbst ergeben werde.

Die beiden Künstler haben ihr kühnes Projekt noch geraume Zeit für realisierbar gehalten. So betont Wagner in seiner Autobiographie, dass der Großherzog von Weimar sich »fortwährend als Schutzpatron meines Nibelungen-Unternehmens betrachtet wissen wollte.«¹⁷ Doch Wagner muss bald gespürt haben, dass das Projekt scheitern würde, denn in einem Brief vom 8. Mai 1857 an Liszt spricht er seinen Unmut gegenüber Carl Alexander und seinen Zorn über seine Situation als Flüchtling unverhohlen aus:

»Schönsten Dank auch für den *Lohengrin*! Das bleibt nun auch nur so ein Schatten für mich: Ich weiß eigentlich gar nichts mehr davon; ich kenne ihn nicht. Ihr macht das alles so für Euch ab und scheint gar nicht recht daran zu denken, daß ich gern auch einmal dabei wäre. Doch ich ehre das geheimnisvolle Schweigen, das über die bedenkliche Frage meiner Zurückkehr von meinen hohen und höchsten Gönnern so gewissenhaft beobachtet wird, und helfe mir mit ihrer Verachtung. Der Großherzog möge sich nur nicht einbilden, daß ich ihm meine *Nibelungen* schreibe, damit er sich einmal mit diesen Federn schmücken könnte, während er den Vogel, der sie sich wachsen lassen muß, so gedankenlos verschmachten ließe, wenn's möglich wäre. Ich werde auch andre Wege finden als durch diesen flauen Prinzen, dem ich nun im Laufe der Jahre zur Genüge nichts gedankt habe. – Nun, dies in Parenthese! – Doch, Spaß beiseite! jetzt hat mich der Kaiser von Brasilien auffordern lassen, zu ihm nach Rio Janeiro zu kommen; ich soll dort alles in Hülle und Fülle haben. Also – wenn nicht in Weimar, in Rio!!«¹⁸

Im Sommer 1857 fiel dann die Entscheidung für den *Tristan*, die Wagner wie das Eingeständnis eines Scheiterns empfunden haben muss. Am 28. Juni 1857 schrieb er in durchaus vorwurfsvollem Ton an Liszt:

»Seitdem mir durch das verhängnisvolle weimarische Schweigen aber wieder die letzte Hoffnung gänzlich vernichtet worden ist, ist nun eine unwider-

17 Gregor-Dellin, Martin (Hg.): *Richard Wagner. Mein Leben*, Bd. 2, München 1963, S. 560.

18 Kesting: *Liszt – Wagner Briefwechsel*, S. 514.

stehliche Bitterkeit über mich gekommen, so daß ich unmöglich irgendwelcher In-Aussicht-Stellung mehr Glauben schenken mag. Du tust als seltenster Freund das Deinige, mich bald so, bald so aufzurichten, frisch und arbeitslustig zu erhalten: aber ich weiß, daß Du eben nichts weiteres im Sinn haben kannst. Darum – so bin ich denn nun zur Selbsthilfe entschieden. – Ich habe den Plan gefaßt, *Tristan und Isolde* in geringen, die Aufführung erleichternden Dimensionen sofort auszuführen. [...] Ob mir [...] meine *Nibelungen* wieder ankommen, kann ich allerdings nicht voraussehen: dies hängt von Stimmungen ab, über die ich nicht gebieten kann. Für diesmal habe ich mir Zwang angetan; ich habe mitten in der besten Stimmung den Siegfried mir vom Herzen gerissen und wie einen lebendig begrabenen unter Schloß und Riegel gelegt. Dort will ich ihn halten, und keiner soll etwas davon zu sehen bekommen, da ich ihn mir selbst verschließen muß. Nun, vielleicht bekommt ihm der Schlaf gut; für sein Erwachen bestimme ich aber nichts, und weder Härtels [gemeint ist der Verlag Breitkopf und Härtel] noch Euer Großherzog [...] sollen ihn ohne mein bon plaisir wieder erwecken dürfen. – Es hat mich einen bösen, harten Kampf gekostet, ehe es so weit kam! – Nun lassen wir auch das abgemacht sein!¹⁹

19 Ebd., S. 525f.; dessen ungeachtet scheint Carl Alexander 1859 bei einem Treffen mit Wagner in Luzern noch einmal nachdrückliches Interesse an den *Nibelungen* für Weimar geäußert zu haben (vgl. dazu Dellin: *Wagner. Mein Leben*, Bd. 2, S. 578); die Entscheidung für den *Tristan* hat Wagner rückblickend als aus der Not geborene Selbsttäuschung dargestellt: »Bis dahin hatte nun Liszt in seinem Vertrauen auf den Großherzog von Weimar die verborgenen Hoffnungen meines Herzens genährt; nach den neuesten Erfahrungen hatte sich diese jetzt aber als gänzlich nichtig herausgestellt, während andererseits die Hoffnung mir bestätigt wurde, daß ein neues, dem *Tannhäuser* oder *Lohengrin* ähnliches Werk von mir mit größter Bereitwilligkeit überall aufgenommen würde. Die Weise, in welcher ich endlich den Entwurf des *Tristan* ausführte, zeigte zwar deutlich, wie wenig ich hierbei an unsere Operntheater und die Fähigkeit ihrer Leistungen dachte; dennoch, da ich immer zugleich mit einer äußeren Nötigung meiner Lebenslage zu kämpfen hatte, vermochte ich soweit mich selbst zu täuschen, daß ich mir einbilden konnte, mit der Unterbrechung der Komposition der *Nibelungen* und dem Angriffe des *Tristan* im praktischen Sinne eines klugerwägenden Menschen zu verfahren.«, ebd., S. 564.

Abschließende Überlegungen

Das Scheitern des *Nibelungen*-Projekts hat möglicherweise auch Liszt resignieren lassen. Im Dezember 1858 nahm er einen Skandal bei der Uraufführung von Peter Cornelius' Oper *Der Barbier von Bagdad* zum Anlass, sein Kapellmeisteramt niederzulegen und Weimar zu verlassen. Dass der Grund für seinen Rückzug tiefer lag, geht indirekt aus Liszts Testament hervor, das er am 14. September 1860 niederschrieb: »Zu einem gewissen Zeitpunkt (vor ungefähr zehn Jahren) hatte ich für Weimar eine neue Kunstperiode geträumt, ähnlich der von Carl August, in der Wagner und ich die Koryphäen gewesen wären, wie früher Goethe und Schiller – aber ungünstige Verhältnisse haben diesen Traum zunichte gemacht.«²⁰

Die Uraufführung der *Nibelungen* in einem speziellen, den Anforderungen dieses Werks entsprechenden Theater – das wäre aus Liszts Sicht die Krönung seiner Bemühungen gewesen, Weimar zum führenden kulturellen Zentrum des damaligen Europa zu machen. Wie tief und nachhaltig ihn das mangelnde Engagement Carl Alexanders verletzt hat, offenbaren mehrere Briefe. Als der Großherzog Liszt 1865 um eine Empfehlung für die Besetzung der Weimarer Kapellmeisterstelle bat, erhielt er die schroffe Antwort: »Die beiden Persönlichkeiten, auf die ich versucht habe, die Aufmerksamkeit Eurer Königlichen Hoheit zu richten, sind nun nicht mehr verfügbar; und es ist der König von Bayern, der entschlossen die Initiative ergreift, die ich für Weimar angestrebt hatte. Man muss also nicht weiter über Dinge nachdenken, die nicht mehr verwirklicht werden können.«²¹ Das letzte Wort in der Sache richtete Liszt Anfang August 1876, zwanzig Jahre nach dem Weimarer *Nibelungen*-Projekt, aus Bayreuth an Carl Alexander: »Was sich hier vollendet, ist fast ein Wunder. Eure Königliche Hoheit wird es sehen, und ich werde für immer bedauern, daß Weimar daran nicht den Anteil hat, der ihm durch seine glorreichen Vorfahren hätte zukommen müssen.«²²

Fragt man nach der Perspektive Carl Alexanders und unterstellt man dem Großherzog, dass es ihm ernst war, die Künste zu fördern – auch unter der Bedingung, dass der Künstler als politisch hochgradig gefährlich eingestuft wird –, dann muss man annehmen, dass es ihm nicht gelungen ist,

20 La Mara (= Marie Lipsius) (Hg.): *Franz Liszt's Briefe*, Bd. 1, Leipzig 1893, S. 366.

21 Übers. d. Verf. nach Br-CA, S. 131.

22 Übers. d. Verf. nach ebd., S. 174.

sich gegen mächtigere Fürsten im Lande und gegen das sächsische Königshaus durchzusetzen. Will man die Landesherren verstehen, dann sollte man anführen, dass Wagner immerhin noch als gefährlicher Terrorist galt und dass sein Freund Liszt, ungeachtet seines sichtbaren Einsatzes konkret für die Weimarer Klassik und die Kultur im Lande, politisch doch schwer einzuschätzen war, weil er aus seiner kosmopolitischen Haltung keinen Hehl machte, sich zugleich öffentlich als Ungar deklarierte und zu Ungarn bekannte. 1849 war die ungarische Unabhängigkeitsbewegung blutig niedergeschlagen worden, für die Liszt sich als Komponist stark gemacht hatte. Aus Sicht der Landesherren hätte man mit einem *Nibelungen*-Theater in Weimar gleich zwei potentielle Aufrührer im Lande – den nachweislichen Revolutionär Wagner und den mit revolutionären Bewegungen im Ausland sympathisierenden Wahl-Weimarer Liszt, von dem man nicht sicher sagen konnte, wie er mit seinem Freund Wagner gemeinsam agieren würde. Die letztlich ablehnende Haltung des sächsischen Königs und des Weimarer Großherzogs hat – nun aus historischer Sicht – dazu geführt, dass sie in Vergessenheit geraten sind. Wer kennt noch Friedrich August II. von Sachsen, der den Maiaufstand 1849 mit Hilfe preußischer Truppen niederschlagen ließ, wer gar seinen Bruder Hans, der 1854 die Regentschaft übernahm? Ihre Position in der deutschen Kulturgeschichte wäre prominenter, wären sie Ludwig II. von Bayern zuvorgekommen und hätten sie dem *Nibelungen*-Projekt zugestimmt.

Literatur

Altenburg, Detlef (Hg.): *Franz Liszt. Sämtliche Schriften*, Bd. 3, Wiesbaden 1997.

Gregor-Dellin, Martin (Hg.): *Richard Wagner. Mein Leben*, 2 Bde., München 1963.

Hueffer, F. (Hg.): *Briefwechsel zwischen Wagner und Liszt*, 2 Bde., Leipzig 21900.

Kesting, Hanjo (Hg.): *Franz Liszt – Richard Wagner. Briefwechsel*, Frankfurt 1988.

Kleinertz, Rainer (Hg.): *Franz Liszt. Sämtliche Schriften*, Bd. 4, Wiesbaden 1989.

La Mara (= Marie Lipsius) (Hg.): *Briefwechsel zwischen Franz Liszt und Carl Alexander, Großherzog von Sachsen*, Leipzig 1909.

- La Mara (= Marie Lipsius) (Hg.): *Franz Liszt's Briefe*, Bd. 1, Leipzig 1893.
- Liszt, Franz: *De la Fondation Goethe à Weimar*, Leipzig 1851.
- o. A.: Art. »Richard Wagner«, in: *Neues Universallexikon der Tonkunst*, Bd. 3, Offenbach 1861, S. 834-842.
- Redepenning, Dorothea: »Ein ›Nibelungen-Theater‹ in Weimar – oder – Ein gescheitertes Projekt und seine Folgen«, in: *Blätter des Wagner-Verbands*, Heidelberg o. J. [2003].
- Redepenning, Dorothea/Schilling, Britta (Hg.): *Franz Liszt. Sämtliche Schriften*, Bd. 5, Wiesbaden 1989.
- Strobel, Gertrud/Wolf, Werner (Hg.): *Richard Wagner. Sämtliche Briefe (SBr)*, Bd. 2, Leipzig 1970.
- Walker, Alan: *Franz Liszt*, Bd. 2, Ithaca 1987.

